



Z historie českých koncepcí poslechu hudby

MILOŠ HONS



Summary

In the first half of the 20th century were published three Czech publications about listening to music. Their authors were musicologists and aestheticians from the Prague Conservatory and the Prague and Brno University. All three authors and his books, Jan Branberger, Josef Bartoš and Ludvík Kundera, connects the short title: *How to listen to music*. A common feature of his books is also a broader approach to the subject. Listening to music is a part of the educational synthetic procedure, which also capture from music theory (harmony, musical forms) and foundations from musical aesthetic



Poslechový cyklus Ilije Hurníka (1922–2013) s názvem *Umění poslouchat hudbu* z roku 1972 patří bezpochyby k vrcholům moderně pojaté metodiky vydané a určené široké posluchačské veřejnosti. Zjednodušeně řečeno, výborně řeší pronikání posluchače k podstatě hudby, jejích historických a žánrových podob s minimem zatěžkávajícího teoretického výkladu. Inspirací pro Hurníkovu koncepci mohly být i legendární „výukové“ koncerty Leonarda Bernsteina s Newyorskou filharmonií, které utvářely v průběhu asi dvaceti let účtyhodnou tematickou řadu a repertoárový záběr.

Již na počátku 20. století se v české hudební kultuře začaly objevovat články a posléze i celé publikace předkládající moderní pojetí poslechu hudby. V této studii bychom se chtěli zastavit u tří autorů a jejich koncepcí, které spojuje syntetický pohled.¹ U prvních dvou je problematika poslechu zahrnuta do širokého vzdělávacího komplexu, obsahujícího kapitoly z mnoha teoretických oblastí: harmonie, hudebních forem a druhů a k tomu i názory na estetickou stránku interpretace.

Kniha **Jana Branbergera**² je z roku 1914 a nese název ***Jak naslouchati hudbě***.³ Pro Branbergera i další naše sledované autory

byla základním kritériem dobrého posluchače *schopnost analytického poslechu*. Ve stručném úvodu zdůraznil nutnost pečovat o zvýšení všeobecné úrovně pěstování a pochopení hudby a svým didaktickým spisem chtěl přispět k tomu, aby i nejširší vrstvy obyvatelstva dokázaly hledat ušlechtilý požitky z hudby, aby dokázaly rozeznávat hudbu dobrou od špatné, aby aspoň částečně rozuměly hudebnímu krásnu.

K tomu mělo přispět i krátké shrnutí hudebně estetických názorů profesora pražské univerzity Josefa Durdíka, přední autority a představitele tzv. estetického formalismu. Jeho základem je spojení krásna tónového a rytmického, tedy melodie a rytmu, z něhož skladatel utváří hudební myšlenky.⁴ Hlavním požadavkem spojení těchto krásen je pak *souměrnost forem zvukových*, tedy zejména uplatnění principu periodicity a symetrie hudebních útvarů a forem. Kriticky se Branberger vyjádřil k základnímu postulátu Eduarda Hanslicka, že jediným obsahem hudby jsou zvukové formy pohybující se v časovém odstupu. Uznal sice význam dokonalé formy pro její *uměleckou čistotu*, avšak podmínkou dobrého hudebního díla je podle něj také „...*projev duše, neboť není pravé krásy bez výrazu lidské duše, bez lícné duševních*



stavů, bez poetické ideje“⁵. Hudba se tak stává *krásnou řečí*, která zasahuje duši vnímavého posluchače.

Po estetickém úvodu se Branberger zastavil u některých základních pojmů z hudební teorie a hudebních forem: co je to homofonie a polyfonie, instrumentace atd. Vokálně instrumentální hudbu přirovnal k ideálnímu manželství, jaké v životě sotva kdy bylo uzavřeno, neboť hudba se musí slovu přizpůsobit, musí se podřídít svému účelu a cíli.

V dobově aktuálním sporu o hudbu programní a absolutní Branberger zachoval neutrální stanovisko. Každá dobrá hudba vyvolává jistý poetický ohlas a vzbuzuje určitou náladu, která však není u všech posluchačů stejná. Rozdíl vidí pouze v tom, že u programní hudby je nálada a básnický obsah přesně vymezen a u absolutní je obsah volný a spíše *pudově vytušen*. V absolutní hudbě má skladatel dvě možnosti. Buďto pracuje s již ustálenými a tradičními formami, anebo utváří formu volnou. V tomto případě se řídí pouze základním formotvorným principem zákonem *souměrnosti*. Od těchto teoretických pojmů se Branberger dostal k vysvětlení základních hudebních forem a žánrů. Nejsložitějším útvarem je podle něj sonáta, respektive čtyřvětý sonátový cyklus, který tvoří základ *nejvyšších oborů hudební tvorby*. Dále se věnoval symfonické básni, formě staré opery a opery wagnerovské a nakonec písni.

Na hudebně teoretické minimum navazuje kapitola o hudebním slohu. Pro tzv. sloh *lidový* je příznačná průhlednost, prostota, čistota, klidná linie. Na lidovém slohu je pak založen tzv. sloh *národní*. Umělecky nejnáročnější je tzv. sloh *velký*, v němž převládá bohatost různých myšlenek, jež zpravidla vzájemně kontrastují a spolupodílejí se na hudební pestrosti díla. Na nejvyšší úrovni tzv. sloh *vznešený*, který se liší větší složitostí a bohatostí.

Z pohledu tzv. *osobních* skladatelských slohů Branberger rozlišuje dva směry. Směr *idealistický*, který reprezentují hudební klasici a typickým znakem je průhlednost, čistota a jednoduchost. Opakem je směr *realistický*,

jehož synonymem je např. operní verismus usilující o bohatý a výstižný projev ve slohu velkém či vznešeném.

V závěrečných odstavcích knihy se Branberger dotkl také zásadních estetických kategorií a položil si několik otázek. V první formuloval svůj názor na otázku *co je dobré a špatné umělecké dílo?* Podstatou dobrého díla je dokonalé ovládnutí formy, technická zdatnost, osobitost a duše tvůrce, je to dílo myšlenkově bohaté a hluboké s poetickým obsahem. U špatného díla chybí forma a není vyhověno jejím zákonům, nedostává se různosti a síly výrazu, dílo je jednotvárné, všední, myšlenky nejsou původní a jsou podle osvědčených vzorů. Takové výtvořiny jsou hodnoceny jako epigonské nebo eklektické.

V odpovědi na otázku *co jsou díla pokroková a zpátečnická?* se zamýšlel nad dobově velmi citlivým tématem a hned v úvodu můžeme nalézt jeho protinejedlovské stanovisko – tedy nesouhlas s Nejedlého jednostranným pojetím vývoje české hudby, v němž figurují jen některé skladatelské osobnosti (Smetana, Fibich, Foerster, Ostrčil). Zdeňka Nejedlého sice nejmenuje, avšak je jasné, že se kritický názor vztahuje hlavně na něj. Podle Branbergera je termín *pokrok* pro umění nevhodný a spíše by tuto dichotomii vyjádřil slovy *modernost a zastaralost*. Tím by se však problematika zúžila hlavně na oblast kompoziční techniky. Kritika se vztahuje na současné estetiky, kteří svůj kritický soud budují pouze na rozlišování pokrokovosti a zpátečnictví a to zejména na určitých zevnějších znacích skladeb. Podle Branbergera je to problém složitější. Zahnuje jak kvalitu hudebního jazyka, zda je dílo technicky povrchní, tak i duševní obzor skladatele, zda je dílo výrazově bohaté či naopak chudé.

V závěru Branberger věnoval několik úvah *úloze a významu výkonného umělce* a podal svou definici *dobrého posluchače*. Ideální interpret je umělec, který *básní v tónech*, skladbu psychologicky rozebírá, všechny její význačné rysy rozpoznává, procituje případnou náladu a snaží se všemi směry vyhovět skladatelovým požadavkům.

Mezi dobrými posluchači Branberger rozlišuje dva typy. První, jako nízký *smyslový stupeň hudební estetiky*, je stav, kdy běžný posluchač-neodborník klade všechen důraz při poslechu na citovou stránku skladby. Hudba se mu líbí a vyvolává u něj různé nálady, veselou či chmurnou. Při poslechu se mu vybavují i některé asociace na náladu, když skladbu slyšel poprvé. Jako příklad takového přístupu k hudbě předložil A. N. Tolstého povídku *Kreutzerova sonáta*. V ní se spisovatel vyjadřuje o hudbě ponížujícím způsobem a řadí ji na stejný stupeň smyslových dráždivel jako je alkohol, nikotin atp. Tolstoj nakonec došel k závěru, že hudba jen dráždí, je strašným prostředkem v rukou zlých lidí, kteří jí mohou hypnotizovat a potom se svými oběťmi dělat, co chtějí. Druhý typ posluchače reprezentuje *rozkošnický přístup*, jehož podstatu vyjádřil např. německý estetik a filozof Friedrich Nietzsche. Podle něj hudba měla především bavit a obveselovat.

Podle Branbergera se při poslechu a vnímání hudby spojuje smyslový dojem s rozumovou úvahou. Obě složky musejí být nerozlučně spojeny a žádná nesmí dominovat. Jinak by za dobrá díla mohly být považovány skladby sentimentální a nejpovrchnější a na druhé straně by bylo umění matematikou, suchopárným, šedivým zákonem zvuků. Dobrý posluchač naslouchá se zvýšenou pozorností. Hudbu cítí a vědomě ji ihned rozebírá a odůvodňuje její přednosti nebo vady. Uvědomuje si hudební formu, pozoruje, jak se dílo z myšlenek organicky vyvíjí, roste a člení, jak postupují hlasy, následují za sebou akordy, rozeznává barvu nástrojů. Oporou těmto procesům je jemný hudební sluch a důležitou součástí k dosažení vysokého stupně hudebnosti je důkladné studium hudební *gramatiky*, čtení populárních rozborů koncertních a operních děl a vlastní hudební praxe. Němci tento trend označují jako *Hausmusik*, ale podle Branbergera by přiléhavější byl název hudba *intimní*.

Také kniha významného teoretika a spolupracovníka Leoše Janáčka **Ludvíka Kundery**⁶, vznikající před druhou světovou vál-

kou, má obligátní název ***Jak poslouchati hudbu***⁷ a reprezentuje pokračující snahy po hudebním vzdělávání společnosti a po zlepšení úrovně hudební pedagogiky. Jako novum se v tomto textu objevuje sociologický akcent a specifická názorová orientace v předválečné společnosti. Podle Kundery má být hudba zejména pro lid a nikoli pouze pro odborníky. Kniha je tematicky rozdělena do pěti kapitol od úvodního psychologického pojednání o podstatě hudebního vnímání k teoretickému minimu, hudebním slohům a estetickým otázkám hudby absolutní a programní. Poslední kapitola je jen stručným výkladem o vztahu hudby a slova v různých vokálních žánrech.

kap. I. Jak poslouchati hudbu

Podle Kundery je soudobá moderní hudba ve všech směrech stále složitější a zůstává tedy omezena na menší okruh znalců a zájemců. Dnešní běžní posluchači nedosahují dále než k hudbě romantické a tak je stále naléhavější požadavek hudby přístupnější. V Německu se tak děje pod heslem *Hausmusik*, v Sovětském Svazu pod heslem *proletarizace hudby*. Proto by i současná česká hudební tvorba měla být určena zejména lidu a nikoli jen pro okruh odborníků. Kundera v didaktické rovině vycházel z názorů Vladimíra Helferta a jeho studie *Základy hudební výchovy na nehu-debních školách* (Praha 1930) a z principu tzv. *relativní hudebnosti*. Ta se projevuje ve všeobecné schopnosti vnímat a prožívat hudbu při jejím poslechu i u lidí, kteří nemají rozvinuté pěvecká a nástrojové hudební dovednosti.

Z tohoto pohledu Kundera rozdělil posluchače do několika typů. První označil jako posluchače s vnímáním p a s i v n í m. Ten reprezentuje nejnižší poslech s m y s l o v ý, kdy se hudebník – laik nechá pouze unášet zvukovým dojmem a jeho fantazie navozuje rozličné nálady. Vyšším stupněm je poslech n á l a d o v ý, kdy je laik již schopen zachytit a rozeznat základní náladu skladby, např. hudbu slavnostní, radostnou, filosoficky hloubavou atp. Nepamatuje si melo-

die, nerozebírá tóny, ale má z hudby pocit určitého směru.

Vyšším typem je posluchač s vnímáním a k t i v n í m, představujícím vlastní tvůrčí přístup při poslechu. Tedy s neustálou aktivitou se slyšeným a snahou porozumět, např. proč je tak skladba složena, proč nemůže znít jinak, se sledováním proměn již známého motivu, jeho návratů atp. V této oblasti Kundera ještě vydělil dva typy, a sice podle určitého estetického základu. První je typ posluchače *formalisty*, který v díle slyší především hudbu. Sleduje proměny tematického materiálu, formové uspořádání atp. Druhý (Kundera jej neoznačil, ale jde o představitele estetiky *citové, výrazové*) naopak hledá především nějakou ideu, hlubší myšlenku. Podkládá motivům a tématům určitý citový obsah, neposlouchá *akusticky*, ale *ideologicky*.

Společným rysem jakéhokoli typu posluchače je sluchová analýza hlavních složek hudební struktury (melodie, pohybu, harmonie a polyfonie, dynamiky, barvy). Bez této znalosti a orientace je vše ostatní *na písku*. Avšak to neznamená, že čím hudebně vzdělanější posluchač, tím dokonalejší poslech a zážitek. Právě u odborníků, vědců či skladatelů, lze nalézt určité jednostranné, někdy i předpojaté názory. Nejdokonalejším posluchačem je ten: „*Který skladbu dokonale ovládá, při poslouchání ji vlastně nově vytváří a úměrností tónových vztahů skladby je tak plně upoután, že zapomíná na všechno kolem sebe... Tóny vyplňují v tom okamžiku celý jeho duševní život.*“⁸

kap. II. Něco z hudební teorie

Kunderův exkurz do základů hudební teorie směřuje od rozboru melodie jako základního pilíře struktury k podstatě metra, rytmu a tempa, harmonizaci melodie a systému durových a mollových tónin, základním kontrapunktickým technikám, hudební barvě a druhům nástrojů.

V oddílu o hudebních formách rozvíjí drobnou paralelu hudby s literární syntaxí. Jako příklad nejnovějšího formotvorného principu, odlišujícího se od tradičních schémat, uvádí

hudbu Aloise Hábovy a Arnolda Schönberga. Zde stručně definuje tzv. *atematickou hudbu*, v níž umělci usilují o uvádění a řazení neustálé nových motivů. Avšak pro Kunderu jako tradičně uvažujícího hudebníka byl ideálem naopak tzv. *monotematismus*, tedy tektonický princip, kdy je skladba vystavěna z jednoho motivického základu a jeho variant. Zde mu byly vzorem skladby Vítězslava Nováka a Ladislava Vycpálka. Naopak nápadné a naléhavé opakování jednoho motivu je typické pro hudbu Leoše Janáčka. Podobně jako ve všech naukách o formách Kundera na vrcholu výkladu vysvětlil sonátovou formu a tři základní tvůrčí principy – kontrastu, symetrie, gradace.

kap. III. Možnosti hudebního vývoje

Nejzajímavějším úsekem Kunderova stručného nástinu vývoje hudebního myšlení je jeho charakteristika současných stylových tendencí. Sice nikde nepoužívá dnes známého označení *neoklasicismus*, ale vyjmenuvává jeho podstatné znaky, které chápe jako nejdůležitější pro svou dobu. Ústředním heslem soudobé moderní hudby je *Zpět k jednoduchosti!* Projevuje se to v hudební struktuře a výběru žánrů, preferují se skladby pro sólové nástroje a komorní hudbu. Upřednostňuje se průhledná polyfonní faktura a tendence „prýč s harmonickou výplní“, „prýč s mnohomluvností a každou zbytečnou notou“. Apoštolem tohoto nového myšlení byl podle Kundery Leoš Janáček, který neuznával všechna oktavová zdvojování hlasů a usiloval o ekonomicky založený a intenzivní hudební výraz. Skladatelé se dnes nechávají inspirovat jazzovou rytmikou, odsuzují veškerý romantický subjektivismus, intimnost a nezdravou sentimentálnost hudby. Chtějí hudbu asentimentální, pro niž se již rozšířil přiléhavý výraz *nová věcnost*. Jejím základem je čistě akustické působení a nikoli psychologicky zatěžkaný projev. V této hudbě jde znovu do popředí význam hudební formy.

Kundera se také snažil vysvětlit nejčastější výtky na adresu moderní hudby. V těchto kritických soudech má hlavní úlohu nezvyk,



pohodlnost a nechut' pronikat hlouběji. Tak zvaná nemelodičnost a harmonická disonantnost je důsledkem vyčerpání určitých postupů a hledání dosud nevyužitých oblastí. Ztráta tonality vede k pocitu ztráty opory, hudba jakoby *visí ve vzduchu*. Mění se názory na libozvučnost a nelibozvučnost, avšak disonance slouží ve skladbách především k účelům charakterizačním, vyjadřuje i současně obecný znak doby – neklid, vydrážďení.

kap. IV. O „obsahu“ hudby

K jedné ze základních estetických otázek bylo Kunderovo stanovisko jednoznačně na pozici estetického formalismu, v němž měl velký vzor v názorech Vladimíra Helferta. Hudba je hrou tónů a velkou předností je její *bezpojmovost*. Hudba se nedá zpolitizovat, o čemž svědčí neblahé projevy v současném sovětském zideologizování literatury, dramatu a malířství. City, ideje a další podobné asociační projevy jsou pouhé přídávky k hudbě, závislé na době, situaci, subjektivním přístupu. Ve světle dvojího nazírání na hudbu se bohužel ještě dnes různí názory na Bedřicha Smetanu jako pokrokaře a Antonína Dvořáka jako konzervatistu. Kundera položil otázku bez odpovědi: *Má větší význam vlastenectví, patriotismus, nebo hudební hodnota tvorby?*

Po tomto obecném zamyšlení nad obsahovostí hudby se Kundera dobral k tématu, které bychom dnes označili jako problematiku *hudební sémiotiky*, tzn. pohled na skladbu jako znakovou strukturu. Jeho výklad je metodicky utříděn od útvarů vzácnějších – zvukomalby a techniky citátu, symbolu, až k dominantní oblasti emocionálního působení hudby. První typy znaků označuje jako *představy akustické*, tj. podobnost s lidskou řečí, tónomalba přírodních a reálných zvuků, vizuální představa směru pohybu atp. V kategorii hudebních symbolů se dotkl symboliky specifické barvy zvuku a barvy tónin, citací chorálních melodií. Snaha po vyvolání konkrétních představ vedla skladatele k programním názvům skladeb. Ten je sice vhodnou pomůckou k pochopení,

ale může mít svá nebezpečí – posluchač vyhledává jen detaily vyjadřující program a uniká mu celek, program ho odvádí od čistě hudební stránky a svádí k nesprávnému hodnocení.

Na závěr tohoto článku bychom chtěli ještě připomenout kdysi velmi populární brožurku skladatele **Jaroslava Křičky**⁹ s názvem ***Co jsou to C-dury a C-molly, opusy a věty?***¹⁰ Tato publikace souvisí s problematikou poslechu jen částečně, ale patří mezi dokumenty didaktického charakteru, které vyvolaly intenzivní a celospolečenské diskuse o moderní hudbě a její hodnotě či nehodnotě.

Křičkova brožurka vznikla na základě popularity vzdělávacích pořadů pro pražský Radiojournal. Tvoří ji tři kapitoly, jejichž obsah autor začlenil do samotného názvu spisu.

Svým obsahem, jazykem i formou výkladu se snižuje na elementární úroveň hudebně nevzdělaného posluchače, který o tzv. vážné hudbě neví takřka nic. Proto i didaktické využití analytického přístupu k hudbě je zde velmi omezené.

Hlavní motivací Křičkova výkladu byla harmonická kvalita hudby, kterou zastupuje výklad a charakteristika dur-mollového stupnicového systému. Pro laickou veřejnost údajně složitou otázku hudebního materiálu se Křička pokoušel přiblížit náladovou charakteristikou všech stupnic tak, jak si ji autor sám asi představoval. Opíral se o poslechovou znalost slavných melodií ze všech možných a známých skladeb a žánrů, což je zajímavým dokumentem o tehdejší dramaturgii pražského rozhlasu. Samozřejmě že na celkovém náladovém koloritu tóniny se spolupodílejí i další hudební složky (melodie, rytmus, harmonie a instrumentace), ale Křička zásadně varuje před transponováním skladeb do jiných tónin, než jaké předepsal skladatel, neboť tím skladba ztratí tu svou *zář a lesk* pravé tóniny. Je zřejmé, že Křičkovy náladové a vizuální charakteristiky vycházely již předem z představ konkrétních skladeb v daných tóninách. Vsadil především na

znalost Smetanových oper a cyklu *Má vlast*, Beethovenových symfonií a klavírních sonát a Dvořákových *Slovanských tanců* a symfonie *Z Nového světa*.

C dur je slavnostní tónina fanfár z přede hry k opeře *Libuše* nebo prvního *Slovanského tance*.

Des dur je také slavnostní, avšak již změkčená, choulostivější a noblesní jako ve scéně příchodu krále Vladislava v opeře *Dalibor*. Ale je to také tónina zvláštní, slavnostní tesknosti, jaká vane z *Larga* v Dvořákově symfonie *Z Nového světa*.

C moll je tónina osudová, v níž osud buší na dveře v Beethovenově 5. symfonii.

Cis moll je tónina měsíčního svitu jako v Beethovenově klavírní *Mondschein* sonátě.

D moll je čirá, vážná, přísná, jako Smetanův *Tábor* a chorál *Ktož sú boží bojovníci*, který je původně ve staré tónině dórské.

D dur je hlučně veselá a jasná. Přináší atmosféru štěstí v poslední větě Beethovenovy IX. symfonie anebo v přede hře k opeře *Hubička*.

Es dur je tónina kyprá, jadrná, zdravá a příjemná. V ní začíná Smetanův *Vyšehrad*.

Es moll je tónina blízká tomu nejhoršímu.

E moll je tónina vlhého noci, nočního nebe, tónina měsíční. Vzpomeňme na Dvořákův *Slovanský tanec č. 10* se sentimentální melodií v „bleděmodré e moll“. Také Smetanova *Vltava* má podobnou náladu a chladnou barvu.

E dur zní jako modrá obloha slunečního dne, tónina svítí a hřeje, jako v širokém toku Smetanovy *Vltavy*. Ale Škroupova píseň *Kde domov můj* je původně v *E dur* a má sentimentální, hymnický slavnostní náladu.

F dur je tónina idylická, pastýřská, tónina pohody a spokojenosti jako v Dvořákově

čtvrtém *Slovanském tanci* nebo Beethovenově *Pastorální symfonii*.

F moll je velmi smutná a nařikavá, jako Vaškova scéna z *Prodané nevěsty*.

Ges dur je jako mech, stinný les, tmavá zeleň. To vše je v Rusalčině árii *Měsíčku na nebi hlubokém*.

Fis dur má ohromný lesk, jako vstupní scéna z *Dalibora*.

G dur je tónina oblíbená, i když všední, prostá, srdečná, nelíčená. Také všechny gondoliéry a barkaroly jsou do *G dur*. A je to také tónina lidových scén jako *Proč bychom se netěšili* z *Prodané nevěsty*.

G moll je tklivá jako úvodní fanfáry k *Daliboru* anebo Blaženčina bolestná píseň *Což ta voda s výše strání* z opery *Tajemství*.

As dur je tónina měkká, vlhák, něžná, citová, dojemná, stejně jako Mařenčina árie *Ten lásky sen* anebo jako ve scéně rusalek ve *Vltavě*. Janáček touto tóninou vyjadřoval něco zvláště pěkného, vroucího.

As moll, tónina nevšední, je jejím opakem a také hojně u Janáčka v situacích smutku, bolesti.

A dur je tónina veselá. Prochází celou Smetanovou operou *Dvě vdovy*, v ní je ohnivý úvod opery *Carmen*. Je to také tónina jara, lásky, zamilovanosti, jako v několika áriích a duetech v *Prodané nevěstě*.

A moll je čistě měkká, základní, lidová.

B dur je boдрá, zdravá tónina, jako v triu čtvrtého *Slovanského tance*.

B moll je stejně jako *es moll* tónina pro *funus*, jako je smuteční pochod Chopinův.

H dur je velmi stříbrná a stejně lesklá jako *Fis dur*. Z ní se line nadzemské světlo jako při umírání Wagnerovy *Isoldy*.

H moll je teskný, deštivý den, žluté a kalné proudy vod. Je to nejmollovější tónina, jako v Schubertově *Nedokončené symfonii*.

Poznámky

- 1 V roce 1916 publikoval estetik a muzikolog Josef Bartoš zajímavou knihu s názvem *Jak naslouchati hudbě. Úvod do hudby v šesti přednáškách* (Melantrich, Praha 1916, 2. vydání 1921), která je také dokladem zmíněných hudebně vzdělávacích tendencí. Tomuto spisu již byla věnována samostatná studie, viz Hons, Miloš. *Josef Bartoš: Jak naslouchati hudbě*. In *Hudební výchova*, č. 3, 2012.

- 2 Jan Branberger (1877–1952), autor nejstarších dějin pražské konzervatoře, byl více historicky zaměřeným muzikologem, ale projevil i teoretické ambice. Na přelomu století absolvoval Filozofickou fakultu UK a současně studoval na varhanickém oddělení konzervatoře. V roce 1905 obhájil doktorský spis s názvem *René Descartes, filosof hudby* a pokračoval ve studiu hudební vědy v Berlíně. Brzy po návratu se stal členem profesorského sboru konzervatoře a po vzniku republiky 1918 také úředníkem na nově vzniklém ministerstvu školství. V krátkém období 1906–1918 vyučoval na konzervatoři teorii a dějiny a současně redaktorsky vedl časopis *Smetana*. V roce 1928 vstoupil mezi elitu českého hudebního školství a stal se profesorem na mistrovské škole konzervatoře. Kromě již zmíněných dějin pražské konzervatoře, zahrnujících i Ambrosův nedokončený spis, byl Branberger autorem několika moderních teoretických a didaktických prací. Spis s názvem *Rythmus a tón (hudební nauka pro konzervatoristy)* z roku 1909 je jednou z prvních česky psaných hudebních nauk, jejíž název jasně evokuje pohled na základní vyjadřovací prostředky hudby. Nejvýznamnější publikace: *Katechismus všeobecných dějin hudby* (1905), *Konzervatoř hudby v Praze* (1911), *Jak naslouchat hudbě* (1914).
- 3 Třicetistránkový spis Jana Branbergera vyšel v pražském nakladatelství J.R. Vilímka v roce 1914.
- 4 Branberger ve spisu odkazuje na svou teoretickou publikaci *Rythmus a tón* (1909).
- 5 Branberger, str. 6.
- 6 Ludvík Kundera (1891–1971) získal v roce 1925 jako první moravský vědec na nové Masarykově univerzitě doktorát z filozofie a obhájil dizertační práci s názvem *Příspěvek k analýze hudební reprodukce*. V letech 1912–1914 byl stálým dopisovatelem *Hudební Revue*. Po zániku *Hudební Revue* přispíval jako hudební referent do brněnských novin *Tribuna* (1921–1922), *Venkov* (1923), od roku 1923 v *Moravských novinách*. Zásadní událostí pro Kunderovu kritickou činnost byl vznik Helfertových *Hudebních rozhledů* v roce 1924, které, vedle pražského *Tempa a Smetany*, patřily k nejvýznamnějším českým hudebním periodikům. Po dobu trvání časopisu do roku 1928 byl Kundera členem redakce a nejbližším Helfertovým spolupracovníkem. Svůj kritický a vědecký zájem soustředil na Janáčkovu tvorbu. Po zániku *Hudebních rozhledů* dlouhodobě spolupracoval s pražským *Tempem* (1928–1941), kde dále publikoval cenné články o Janáčkově a jeho žácích Vítězslavu Kaprálovi, Vilému Petrželkovi, Janu Kuncovi a Jaroslavu Kvapilovi, které byly prvními profilovými texty o těchto autorech. Spolu s Helfertem a Černušákem patřil Kundera k nejvýznamnějším moravským i českým kritikům meziválečných let. Z pražských kritiků jeho generace je srovnatelný s Václavem Štěpánem, Josefem Bartoše a K. B. Jirákem. Od roku 1947 byl profesorem na JAMU a určitou dobu i jejím rektorem.
- 7 Vydal Bohuslav Hendrich v Praze roku 1941.
- 8 Kundera, str. 31.
- 9 Jaroslav Křička (1882–1969) proslul jako jeden z neplodnějších českých skladatelů. Skladbu vystudoval na pražské konzervatoři u Karla Steckera v letech 1911–1920 působil jako sbormistr pražského sboru Hlahol. Poté se stal profesorem skladby na pražské konzervatoři, v letech 1936–1945 profesorem mistrovské školy a v letech 1943–1945 dokonce jejím rektorem. Ve dvacátých a třicátých letech psal také články do časopisu *Smetana* a *Hudební Revue*.
- 10 Vydalo Státní nakladatelství v Praze v roce 1931.

Résumé

V první polovině 20. století vznikly tři větší publikace zabývající se problematikou poslechu hudby. Jejich autory byly muzikologové a estetici z pražské konzervatoře a pražské brněnské univerzity. Publikace Jana Branbergera, Josefa Bartoše a Ludvíka Kundery spojuje jak stručný název – *Jak poslouchat hudbu*, tak i širší přístup. Poslech hudby je součástí syntetického vzdělávacího komplexu, obsahujícího i kapitoly z mnoha teoretických oblastí: harmonie, hudebních forem a druhů a k tomu i názory na estetickou stránku interpretace.

Miloš Hons je pedagogem katedry hudební výchovy Pedagogické fakulty UJEP v Ústí nad Labem a katedry teorie a dějin hudby Hudební fakulty AMU v Praze. K jeho nejvýznamnějším publikacím patří monografie *Česká sborová tvorba 20. století* (2000), *Hudba zvaná symfonie* (2005), *Hudební analýza* (2010), *Boj o českou moderní hudbu (1860–1900)* (2012), *Boj o českou moderní hudbu (1900–1938)* (2013).