

**Západočeská univerzita v Plzni  
Fakulta pedagogická**

**Bakalářská práce**

**2014**

**Milada Nejdlová**

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI  
FAKULTA PEDAGOGICKÁ  
KATEDRA HUDEBNÍ KULTURY

**ELEMENTÁRNÍ HUDEBNÍ INTERPRETACE  
INSPIROVANÁ MODERNÍMI ČESKÝMI TEORETIKY**  
BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Milada Nejdlová**

*Specializace v pedagogice, obor Hudba se zaměřením na vzdělávání*

Vedoucí práce: Doc. Mgr. Mg A. Jiří Bezděk, Ph.D.

**Plzeň, 2014**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

Plzeň, 3. dubna 2014

.....  
vlastnoruční podpis

Děkuji panu Doc. Mgr. Mg A. Jiřímu Bezděkovi, Ph.D. za podněty, které se staly inspirací k napsání této práce, a rovněž za fundované odborné vedení, které jí dalo výsledný tvar.



## OBSAH

1 ÚVOD.....	2
2 MODERNÍ ČESKÁ HUDEBNÍ TEORIE JAKO INTERPRETAČNÍ ISPIRACE.....	4
3 INTERPRETACE OČIMA JAROSLAVA ZICHA.....	8
4 SPECIFIKA VĚKOVÝCH SKUPIN INTERPRETŮ.....	12
5 PRÁCE S JEDNOTLIVÝMI VĚKOVÝMI SKUPINAMI V PŘÍKLADECH.....	16
5.1 Předškolní věk a počátek školní výuky.....	16
5.2 Mladší školní věk.....	22
5.3 Starší školní věk .....	29
6 SMYSL SYSTEMATICKÉ INTERPRETAČNÍ PRÁCE NA ELEMENTÁRNÍ ÚROVNI.....	33
7 VYUŽITELNOST VĚDECKÝCH POZNATKŮ V PRAXI .....	36
8 ZÁVĚR.....	40
9 RESUMÉ.....	41
10 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ.....	43
11 SEZNAM UVEDENÝCH PŘÍKLADŮ Z HUDEBNÍ LITERATURY .....	45

# 1 ÚVOD

Každý druh umění v sobě ukrývá estetická poselství. Dílo chce působit svou krásou na příjemce. Tím, že zaujme jeho pozornost, vynutí si jakési znovuprožívání inspirace, která stála na počátku vzniku a byla přetavena tvůrčím procesem ve finální produkt.

Hudba je uměním, které nemůže plnit svá estetická poselství bez zvukové realizace. Tato realizace je možná jen v přímé časové vazbě. Konečný vjem je takovým časovým průběhem přímo vnucován.<sup>1</sup> Způsob realizace tónového materiálu v čase ovlivňuje prožívání díla i konečné estetické uspokojení.

Průběh zpracování hudebního materiálu by neměl zásadním způsobem zkreslit či poškodit skladatelův záměr. Naopak by se měl stát opěrnou konstrukcí pro přenos uměleckých poselství. Je lhostejno, v jaké fázi řemeslné zručnosti se výkonný umělec nachází. I interpret učedník by měl usilovat o dosažení co možná nejvyšší kvality uměleckého sdělení těmi prostředky, které má zatím k dispozici.

Provozování hudby je ryze praktickou činností, ale pokud se nemá minout svým estetickým účinkem, nemůže se obejít bez teoretického promýšlení. Některé interpretační postupy používá instrumentalista zcela intuitivně, osvojil si je jako posluchač opakovaným prožitím podobné zkušenosti. Jiné postupy je třeba více teoreticky promýšlet. Velkou inspirací se nám mohou stát díla moderní české vědy.

Ta vznikala v období nám historicky blízkém, a tak, snad kromě problematiky zvukového záznamu hudby, neztratily tyto poznatky nic na své aktuálnosti. Zároveň jsou to práce velkého rozsahu (např. díla Janečkova), která se rodila na pozadí dlouhodobé vědecké činnosti. Jsou uceleným teoretickým materiálem, jehož životnost byla mnohokrát prověřena dostatečným časovým odstupem.

Pokusme se najít inspirační zdroje v období, které přálo systematické vědecké práci. Předmětem této studie není podrobný rozbor jednotlivých vědeckých pojednání. Záměrem je dokázat využitelnost poznatků moderní české hudební teorie v praxi, konkrétně v období získávání elementárních dovedností nástrojové hry.

---

<sup>1</sup> Srovnej ZICH, Jaroslav. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. 1.vyd. Praha: Supraphon, 1975. s. 10. 02-268-75

Právě v tomto období si adept umění osvojuje základy interpretační techniky. Učí se zacházet s hudebním materiálem tak, aby se stal jakýmsi médiem přenosu jeho vlastních estetických ambicí směrem k posluchači.<sup>2</sup> Inspirační zdroje jeho umělecké kreativity by měly mít empirický charakter. Na počátku je tedy záměr opřít metodiku hry na nástroj o teoretickou oporu.

Pomocí vědeckých informací je tak buď popsán výsledný artefakt, nebo jsou objeveny a tříděny jeho konstrukční části. Tyto části jsou dále podrobeny důkladnému výzkumu a předmětem dalšího bádání je objevení jejich vzájemné souvislosti a provázanosti v systému.

Bohatá historie našeho evropského prostoru je zároveň dějinami hledání estetických ideálů, ke kterým člověk směřuje své umělecké projevy. Hudba je jedním ze způsobů, kterým člověk vyjadřuje svoji touhu po hodnotách, překračujících rámec běžného praktického života, a obrací tak svoji pozornost k nadčasovým mravním, duchovním i estetickým ideálům.

Pokud se probudí touha poznávat tyto vyšší hodnoty již v raném věku, je velká pravděpodobnost, že se člověk stane jejich celoživotním ctitelem a nespokojí se s neplnohodnotnými náhražkami. Proto je dobré co nejdříve v dětském věku povzbuzovat citlivost k uměleckým hodnotám nadčasové dimenze. Pokud se nepokoušíme předávat hodnoty dalším generacím, zužujeme jejich budoucí obzory. Takové mezery bývají vyplněny tím, co je na trhu estetických hodnot k okamžitému odebrání.

Dítě si bez problémů převede i složitější materiál k zpracování do svého způsobu kódování. Obrisy zůstanou zachovány, i když třeba ještě není schopno strávit celou informaci v plné šíři. Nebojme se proto teoretizování, pokud je důkladně připraveno, je podáno způsobem blízkým dětskému prožívání a je předáváno v emotivně příznivě laděném prostředí.

---

<sup>2</sup> Srovnej ZICH, Jaroslav. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. 1.vyd. Praha: Supraphon, 1975. s. 9. 02-268-75



Nutno podotknout, že tyto úvahy nejsou jen hypotetického rázu, ale že se opírají o zkušenosti pětadvacetileté pedagogické praxe autora této práce a jsou výsledkem porovnávání a srovnávání uměleckého růstu adeptů umění různých vrozených dispozic.

Materiály, které jsou použity jako ukázky praktických činností, byly vyzkoušeny v praxi v konkrétních situacích běžné výuky hry na nástroj s frekvencí jedna vyučovací hodina hry na nástroj týdně. Použité příklady instruktivní klavírní literatury mají být hlavně inspiračním zdrojem pro zvažování interpretační strategie. Jejich volba je ovlivněna konkrétním pedagogickým zaměřením autora. Způsob práce lze použít v jakékoli nástrojové výuce a řada společných postupů lze uplatnit i v pěvecké hlasové výchově.

Ale vraťme se k pramenům ryze historickým. Pokusme se tedy krátce seznámit s historií moderní české hudební vědy a přenesme se za tímto účelem do dvacátých let minulého století.

## **2 MODERNÍ ČESKÁ HUDEBNÍ TEORIE JAKO INTERPRETAČNÍ INSPIRACE**

Kolem roku 1920 vznikají první hudebně teoretická díla tří významných osobností české moderní hudební teorie, Otakara Šína, Aloise Háby a Karla Janečka. Jejich vědecké práce se staly základem pro tuto disciplínu v českých podmínkách.<sup>3</sup> Začíná se psát historie české moderní hudební teorie.

Tomuto období předcházelo hledání organizačního principu hudebních zákonitostí způsobem, který vychází z kontextu doby konce 19. a počátku 20. století. Vymezuji se dva proudy, které se převážně věnují nauce o harmonii. Proud přírodovědecký se zabývá podněty z hudební akustiky (F. Z. Skuherský) a podněty psychofyzilogickými (L. Janáček). Záměrem bylo nespokojit se s pouhým konstatováním jevů, ale dobrat se hlubších vědeckých souvislostí popisovaných jevů.

---

<sup>3</sup> Viz. RISINGER, Václav. *Vůdčí osobnosti české moderní hudební teorie*. 1.vyd. Praha: Supraphon, 1975. s. 5. 02-178-63

Druhý empiricko-pedagogický směr vycházel z předpokladu, že jevy prověřené dlouhou historickou praxí lze považovat za dostatečně ověřené a demonstrativní (J. Foerster). Na odkaz Skuherského a Janáčka navazuje Alois Hába. Na směr empiricko-pedagogický Otakar Šín, který se však snaží o podstatně hlubší pochopení harmonických zákonitostí a inspiruje tak i Karla Janečka.

Oblast hudebních forem byla v této době popisována bez hlubšího organizačního principu. Žánry a formy byly často směřovány. Až Karel Janeček vymezil přesně pojem žánr a forma a celou nauku o formách byl schopen systematicky utřídit. Také melodika jako hudebně teoretická disciplína se v té době ocitá na samém počátku svých dějin. A je to opět Karel Janeček, kdo se stává průkopníkem tohoto oboru.

Zastavme se nyní u objektů tvůrčího vědeckého zájmu jednotlivých průkopníků české hudební teorie.

Velmi zásadními harmonickými poznatky přispěl k rozvoji české vědy Otakar Šín a jeho koncepce ovlivnila způsob výuky harmonie po dobu dalších čtyřiceti let. Zajímavá je Šínova teorie dualismu.<sup>4</sup> Ten považuje tóniny dur a moll za historicky prokázané pilíře evropské hudební řeči. Nazývá je rovnocennými protiklady, které se staly základem evropské hudby. Dualistické pojetí zdůrazňuje jejich naprostou rovnocennost.

Za další z vědeckých objevů je považován Šínův modulační princip, kdy na základě dominantní a subdominantní víceznačnosti akordů vysvětluje všechny druhy modulace. Tento princip je nejjednodušším a přitom nejobecnějším výkladem modulace, kterého bylo dosaženo v prostředí domácí hudební teorie.

Šínovým přínosem je také zavedení horizontálního pohybového pohledu na harmonické jevy. Proti dřívějšímu statickému pojetí akordů zkoumá jejich funkce z hlediska dalšího pohybu. Zabývá se statickým a dynamickým působením akordů ve smyslu vnitřního napětí mezi tóny akordu a naopak vnějším napětím, které vzniká jejich spojováním.

---

<sup>4</sup> Viz. RISINGER, Václav. *Vůdčí osobnosti české moderní hudební teorie*. 1.vyd. Praha: Supraphon, 1975. s. 62. 02-178-63

Jiným předmětům bádání se věnuje další osobnost- Karel Hába. Nejznámější je jeho přínos v oblasti tónového systému.<sup>5</sup> Jeho práce se čtvrttónovými intervaly otvírá nové výrazové možnosti. Nutno připomenout, že Hába nezůstává jen ve fázi příprav a nezpracovává danou problematiku jen teoreticky. Praktickou skladatelskou činností uvádí své experimenty v život.

Na počátku stojí snaha obohatit výrazové intervalové možnosti moderní hudby. Z dnešního pohledu, kdy se různými komunikačními mosty zkracují vzdálenosti mezi jednotlivými světovými kulturami, chápeme čtvrttóny jako zajímavý inspirační prvek převzatý nejen z exotických kultur, ale i na příklad z kultury židovské, která je nám historicky velmi blízká. Čtvrttóny známe i z lidové hudby Slovenska a Moravy.

Čtvrttónová hudba zřejmě v blízké budoucnosti nevytrhne náš půltónový systém ze staletých kořenů. Dávno už se ale stala jeho zajímavou modifikací. Vždyť například lidský hlas je nástroj, který je okamžitě připraven k takovým experimentům.

V souvislosti s Hábovým teoretickým dílem hovoříme dále o netematickém slohu a nových svobodných hudebních formách. Nutno předeslat, že tematismus je dříve chápán téměř výhradně v souvislosti s melodickou složkou. Hába z touhy po co největší svobodě sice pracuje s melodickým netematismem, ale nahrazuje jej opakováním jiné hudební složky. Ta se stává nositelkou periodicity. Jedná se o harmonii, rytmus, tempo, dynamiku, barvu zvuku... Podobný netematický sloh můžeme najít i v historické vokální polyfonii.

Nakonec si připomeňme Hábov přínos v prezentaci názorů na rozvolnění harmonické a melodické hudební řeči. Již Janáček vyslovuje názor, že je možné stavět libovolně zahuštěné mnohozvuky a spojovat je s naprostou volností. Hába se jako první pokusil transponovat tuto techniku z praktické skladby do abstraktní mluvy hudební teorie. To vše se stalo inspirací k dalším hudebním experimentům, tak, jak je postupně přinášelo 20. století. Staly se zdrojem inspirace a nadhledu.

Prvním syntetikem moderní české hudební teorie se stal až Karel Janeček. Předmětem jeho zájmu se staly s obrovským záběrem a autorským nasazením všechny

---

<sup>5</sup> Srovnej RISINGER, Václav. *Vůdčí osobnosti české moderní hudební teorie*. 1.vyd. Praha: Supraphon, 1975. s. 105. 02-178-63

oblasti hudební teorie.<sup>6</sup> Zastavme se u jeho přínosu v oboru harmonie, systematizace hudebních forem a zejména vědecké práci zaměřené na problematiku melodiky a rytmiky.

Janeček v předmluvě své knihy *Harmonie* rozborem píše o tom, jakému druhu hudební veřejnosti je kniha určena. Adresuje ji především hudebníkům „neskladatelům“, a to nejen profesionálním instrumentalistům, ale i prostým milovníkům hudby, návštěvníkům koncertů apod.<sup>7</sup> Svým rozsahem, fundovaností a zejména přehledným způsobem uspořádání jistě splňují tyto publikace autorovy ambice zaujmout i méně fundované čtenáře.

Hlavně jde ale o systematicky utříděný vědecký materiál o harmonii, který nemá v českých poměrech do té doby obdoby. Jedná se o rozsáhlé vyčerpávajícím způsobem zpracované dílo naší hudebně teoretické literatury.

Také v oblasti výzkumu hudebních forem přináší Janeček vědeckému světu jedinečný systém, který vymezuje pojmy forma a tektonika. Dále charakterizuje nejmenší prvky hudebních forem v kontextu jejich funkcí ve vyšších formových celcích. Tyto celky pak třídí s fundovaností, která může bez obav konkurovat světové teoretické literatuře.

Rovněž Janečkova *Melodika* je svým rozsahem a zpracováním dílem, které zásadně ovlivnilo moderní českou vědu a je vůbec první vědeckou prací svého druhu u nás. Na základě svých vědeckých zkušeností staví ještě své studie o rytmu do souvislosti s ostatními hudebními složkami a tvoří tak celek unikátního významu a rozsahu.

Z hlubokých hudebně teoretických znalostí, praktických zkušeností a širokého uměleckého rozhledu vyrostlo odborné dílo dalšího českého teoretika Jaroslava Zicha.<sup>8</sup> Své poznatky z oboru teorie interpretace shrnul v knize *Kapitoly z hudební estetiky*.

---

<sup>6</sup> Srovnej RISINGER, Václav. *Vůdčí osobnosti české moderní hudební teorie*. 1.vyd. Praha: Supraphon, 1975. s. 189. 02-178-63

<sup>7</sup> Viz. JANEČEK, Karel. *Harmonie rozborem*. 1.vyd.Praha: Státní hudební nakladatelství, 1963. s. 8. 02-072-63

<sup>8</sup> TICHÝ, V. – HLAVÁČ, J. Sté výročí narození Jaroslava Zicha. *HUDEBNÍ ROZHLEDY: měsíčník pro hudební kulturu*, 2012, roč. 65, č. 1, s. 56-57

### 3 INTERPRETACE OČIMA JAROSLAVA ZICHA

Zich v souvislosti s hudební interpretací hovoří o procesu uchopení hudebního materiálu. Na jeho konci je nové umělecké sdělení. V této situaci nestačí spokojit se jen s empirií, ale je třeba celý proces promýšlet. Sám jej staví do nových souvislostí. Za klíčovou funkcí výkonného umění označuje funkci estetickou. Hudební útvar definuje jako „zákonitou konstelaci hudebních lokalit“.<sup>9</sup> Její modifikaci porovnává interpret s jakousi konstelací ideální a zkoumá jejich vtaž. Notový záznam je vodítkem výkonného umělce, důležitá je ale jeho samostatnost. Interpretační problematiku nahlíží z různých hledisek.

Jedním z nich je čas v hudbě. Práce s časem v hudebním materiálu představuje vhodnou volbu tempa v souvislosti s tempovou výstavbou celku. Jedná se o změny tempa, jejich navazování, odstiňování, agogiku, rozložení akcentace v čase. Zich hovoří o kontrastu tempového spádu a klidu, o procesu rozběhu a vrcholového povolení v tempovém plánu. Nepřehlíží ani problematiku volby délky tónu ve frázi.

Dalším z hledisek je práce se zvukem. Při práci se zvukem vnímá Zich výšku tónu jako lokalitu. Tu je žádoucí modifikovat například při intonaci půltónových kroků s citlivými tóny (vyšší intonování). Dále přemýšlí o významu zřetelnosti tónové výšky, glissandu a vibratu.

Dynamiku posuzuje z hlediska toho, jak velkých lokalit se týká. Rozlišuje dynamiku velkých ploch a místní výkyvy. Přemýšlí o jejím odstínění v detailech, posuzuje vertikální vztahy mezi hlasy.

O barvě zvuku hovoří v souvislosti s barevnými odstíny, které vycházejí z druhu hudebního prostředku (nástroj, lidský hlas). Jejich charakteristické vlastnosti je možné opět dále modifikovat podle uměleckého záměru interpreta. V této souvislosti se zamýšlí také nad jejich míšením – slučováním či přibarvováním například při míšení jednotlivých nástrojových skupin orchestru.

---

<sup>9</sup> Viz. ZICH, Jaroslav. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. 1.vyd. Praha: Supraphon, 1975. s. 14. 02-268-75

Při sdělování hudebního materiálu – interpretaci je třeba vzít v úvahu, jakým komunikačním mostem se to děje. Podle Zicha jinak pracujeme se zmíněnými prostředky při hudebním výkonu v koncertním sále, kde je třeba brát v úvahu i jeho velikost a akustické vlastnosti, a rozdílně budeme pracovat při pořizování záznamu přes mikrofon.

Výrazové prostředky je také třeba podřídit celkovému interpretačnímu pojetí. Zich se zamýšlí nad postulátem historické věrnosti. Zpochybňuje ověřitelnost jeho správnosti, která většinou není možná.<sup>10</sup>

Dalším tématem je pro Jaroslava Zicha sdělovací schopnost hudby.<sup>11</sup> Zamýšlí se nad vlastností hudby odkazovat k jiným asociacím. Odkazuje k jevům, které s ní přímo nesouvisí, ale vyvolávají u posluchače potřebu srovnávat hudbu s jinou skutečností. Tato skutečnost může mít základ v nějaké vnější realitě, se kterou ji posluchač srovnává na základě podobnosti. Může mít ale také podobu vnitřní – duševní. Tato poloha evokuje vnitřní prožitky na bázi citového hnutí. Poslech hudby většinou aktivizuje obě tyto polohy.

Hudba nám touto cestou zprostředkovává další nové poznání a děje se tak podobným způsobem, jakým zprostředkovává estetické hodnoty. Na začátku tohoto pochodu je smyslový vjem. Vnímáme zvuk v kontrastu s plynoucím časem. Ten si organizujeme opět do jakýchsi menších lokalit. Vztahy těchto lokalit mezi sebou posuzujeme z aspektu časového, tónovýškového a také z hlediska obou těchto pohledů.

Z časového aspektu sledujeme především tempo, taktové metrum a další rytmické útvary včetně detailních lokalit. Z tónovýškového aspektu si všímáme především akordů, které chápeme jako chvíli trvajícím vztah napětí mezi výškovými lokalitami. Z tohoto pohledu vnímáme stupeň disonantnosti, stupeň těsnosti a vytváříme si určité prototypy. Jejich modifikací vzniká střídání statické a kinetické energie v hudbě. To vše na pozadí

---

<sup>10</sup> Srovnej ZICH, Jaroslav. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. 1.vyd. Praha: Supraphon, 1975. s. 113. 02-268-75

<sup>11</sup> Viz. ZICH, Jaroslav. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. 1.vyd. Praha: Supraphon, 1975. s. 188. 02-268-75

tóniny a jejich harmonických vztahů. V kontrastu s plynoucím časem vnímáme rychlost harmonického pohybu nebo naopak klidová pole různého rozsahu.

Smíšeným aspektem, kterým sledujeme se Zichem jak časové, tak výškové lokality, vnímáme jednoduché hudební útvary – melodie a hudební myšlenky. Sledujeme jejich strukturu a práci podle skladatelova záměru. Uvědomujeme si, že podmínkou myšlenky je její výraznost. Musí upoutat naši pozornost. Podle délky ji nazýváme motivem či tématem. Součástí tématu bývá často jeden i více motivů.

Práce s krátkým nápadem je realizována jeho opakováním či variováním. Častá je také imitační práce a míšení motivů. Delší hudební myšlenka je zpravidla exponována najednou jako hotový celek. Tematická práce s ní se opět podobá práci s motivem. Téma je variováno, rozvíjeno pomocí jeho dílčích motivů, případně kombinována s novými motivy. Delší myšlenka může také vzniknout postupným nabalováním materiálu na zcela malý motiv. A dokonce lze tvořit ve skladbě plochy, ve kterých vůbec nedojde k exponování nějaké delší myšlenky. Úsek skladby je pak vyplněn jen střídáním několika motivů, jak to lze sledovat například ve skladbách impresionistů.

Velký vliv na sdělovací schopnost hudby mají také její jemné modifikace. Jedná se o drobné intonační či agogické odchylky tak, jak je provádí výkonný umělec. Tyto výkyvy často podtrhují introvertní charakter interpretace a probouzejí u posluchače podobné citové hnutí.

Zich považuje za důležité v souvislosti se sdělovací schopností hudby též členění skladby do oddílů se záměrem v jednotlivých úsecích skladby motivy či myšlenky buď předvádět (exponovat), zpracovávat nebo je znovu v jiných souvislostech reprízovat. Zásadní jsou vztahy zejména sousedních oddílů, které následují ihned za sebou. U vzdálených částí hraje roli opakování původního tektonického materiálu, či odkazování k němu.

Hudba členěná do útvaru má podle Zicha silnou sdělovací schopnost. Nelze však pominout ani význam neútvárových vlastností hudby. Přispívají spolu s útvárovými k estetickému účinku hudby a ovlivňují také její sdělovací schopnost. K takovým vlastnostem patří trvání tónu, které je dané různými odstíny od staccata po tenuto. Patří sem dynamika, barva zvuku a také vibrato a glissando. V tomto smyslu lze od sebe rozlišit různá pásma hudby (hlasy), která zaznívají současně nad sebou. Odlišit lze samozřejmě i samostatné úseky skladby. Dá se tu skvěle uplatnit práce s dynamikou a barvou. Tónové

glissando a vibrato zas může napodobit lidský hlas. Všechny tyto prostředky se mohou podílet na tom, jaký výsledný dojem sdělovaná hudba u posluchače vyvolá.

Na smyslové vnímání posluchače působí všechny tyto útvarové i neútvarové vlastnosti hudby společně. Je jich taková množství, že je nelze v plném rozsahu všechny najednou zachytit. Některé vnímáme intenzivně, jiné zas jen podprahově nebo si je uvědomíme až při opakovaném poslechu. Pěstují v nás pozorovací schopnosti.

Podle Zicha kromě pozorování zaujímáme k hudebnímu materiálu i jiné stanovisko. Je to jakési vžití, vcítění se do hudby, tendence vnitřně se s ní ztotožnit a nechávat se strhnout. Odlišně od pozorovacího stanoviska prožíváme jakési „vtělesnění“.<sup>12</sup> To vyvolává některé mimické reakce, jako je pokyvování tělem, hlavou, zápěstím, pohyby odkazující k tanci, pochodu, apod. Výkonní umělci provádějí pohyby, kterými se rozeznívá jejich nástroj. Při poslechu se s jejich pohyby do určité míry ztotožňujeme a hrajeme v duchu s nimi. Vytváříme tak vtělesnění interpretační. Čím je podnět silnější, tím silnější je i sama reakce. Při poslechu se vžíváme do tempa skladby a začínáme si uvědomovat časové lokality, které orientujeme podle základních dob. Z původně pasivního stavu se dostáváme do akce, začneme s hudbou spoluúčinkovat.

Samozřejmě potřebujeme na tento proces určitý čas. Čím více si skladbu osvojujeme, tím více se s ní sžíváme. Záleží také na délce naší interpretační praxe. Aby mohlo k vtělesnění dojít, musíme hudbu sledovat s určitou pozorností a být v jakési vnitřní motorické pohotovosti. Samotné vtělesnění probíhá bezděčně a je v podstatě reflexního původu. Pokud nejsme pozorní a vnitřně pohotoví, vtělesnění se nedostaví vůbec nebo je jen povrchní a nepodílí se na estetickém účinku hudby.

Na základě našeho pozorování a vžívání se do hudby v nás vznikají různé představy a myšlenky. Tyto asociace v nás vyvolávají různé pocity a jsou završeny tím, že nakonec hudbu nějak hodnotíme. Duševní pochod je tím ukončen. Zkušenosti si ukládáme do paměti a tam jsou k dispozici k případnému srovnávání s dalšími podněty.

---

<sup>12</sup> Viz. ZICH, Jaroslav. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. 1.vyd. Praha: Supraphon, 1975. s. 198. 02-268-75



## 4 SPECIFIKA VĚKOVÝCH SKUPIN INTERPRETŮ

Vlastní interpretace hudby je možná po zvládnutí základních výrazových prostředků, kterými ventilujeme své estetické potřeby spojené s realizací zvuku v čase. Pokud nemáme na mysli jen hru na nástroj a za interpretaci považujeme i pěvecký projev, lze hovořit o interpretování hudby už ve stádiu, kdy dokážeme hudbu vnímat a projevy vlastního těla – prvního hudebního nástroje – hudbu sami tvořit.

V raném dětském věku je motorem takové činnosti napodobování již zažitých zkušeností. Záhy je dítě schopno zažitou realitu obměňovat, improvizovat a tvořivě rozvíjet umělecké podněty.

Rozvoj umělecké osobnosti dítěte koresponduje s rozvojem intelektuálním a emocionálním, je závislý na vlastních zkušenostech s poslechem hudby a vývoji motorického aparátu. Každé vývojové období osobnosti dítěte se vyznačuje charakteristickými rysy a žádá si specifickou formu práce. Pokud je našim záměrem seznámit dítě s novými podněty a motivovat adepta umění k vlastním uměleckým aktivitám, musíme si předem rozmyslet, jaké metody práce zvolit, aby cesta k poznání nebyla příliš složitá a pro dětské vnímání nesrozumitelná.

Je třeba postupovat od zažitého k novému, od jednodušších činností k složitějším, neexperimentovat s dětskou trpělivostí a zároveň neodradit dítě od vlastní tvořivé práce. Informace, které dítě „samo objeví“, jsou pro ně nejcennější. Nebojme se experimentu, protože ten je pro dítě zábavou. Také promyšlená hra je zpestřením na cestě k dosažení cíle.

Experiment a improvizace však musí mít určité hranice a musí být připravené a smysluplné. Dobrým základem by měla být vždy fundovanost pedagoga, jeho promyšlený postup a ne nahodilé vrstvení činností, které se podbízejí dětské pozornosti. Pokusme se na tomto místě utřídit výchozí situaci jednotlivých věkových skupin interpretů i naše očekávání na konci společného tvůrčího procesu.

Na začátku si vymežeme základní věkové skupiny, které se stanou vodítkem pro systematickou hudebně interpretační práci. Klasifikace jednotlivých věkových skupin je inspirována metodickými komentáři k významnému cyklu české instruktivní klavírní literatury Klavírní školičce a Nové klavírní škole (I - IV. díl). Autorky Zdena Janžurová a Milada Borová jsou fundovanými průvodkyněmi po úskalích nástrojové hry.

Protože velkou pozornost věnovaly také práci s nadanými dětmi, mohou se někdy zdát požadovaná očekávání jako nadsazená. V tom případě mohou alespoň inspirovat k jednodušším činnostem, nebo být použity v případě setkání s mimořádným talentem.

Prvním předpokladem je ochota dítěte spolupracovat. To je možné už v předškolním věku. Vydělme si tuto skupinu zhruba od 4,5 do 7 let a pokusme se popsat její specifika. Připomeňme, že sedmileté děti jsou už schopny pracovat i s velmi jednoduchým notovým záznamem. Na začátku stojí schopnost komunikovat a pracovat v jakési kooperaci (ne izolovaně!) v týmu žák učitel. Odmítá-li dítě opakovaně spolupracovat, je lépe počkat.

Ideální je stav, kdy se dítě na nové činnosti těší. Často si tato očekávání spojuje s představou hry. Je důležité, aby se práce opravdu stala zábavou.<sup>13</sup> Nezapomeňme, že dítě je schopné se bavit jen za dobré emocionální pohody. Navodit takovou atmosféru je velmi důležité a vyplatí se této přípravě věnovat začátek společné činnosti.

U některých dětí nad přirozenou hravostí převládá zvědavost, rády objevují nové věci. Nové zvuky z říše hudby podněcují jejich představivost, avšak před emotivním vnímáním hudby dávají přednost jejímu analyzování.

Pro nejmladší věkovou skupinu je charakteristická krátká doba, po kterou je dítě schopno se soustředit a uvědoměle pracovat. Začínáme na 10-15 minutách, postupně rozšiřujeme na 20-25 minut.<sup>14</sup> Během této doby musíme stihnout vše podstatné a ideální je docílit toho, aby se dítě na další pokračování těšilo. Důležité je, aby malý interpret zažíval pocit úspěšnosti. Hybnou silou je pochvala a ocenění dětských nápadů. Ty je možné rozvíjet i v malém týmu učitel-žák.

Malý interpret je též malý vědec. Vše nové srovnává s tím, co už zná. Objevuje paralely mezi osvojeným a nově poznaným a vyvozuje své osobité závěry. Je prozíravé připravit tomuto hladu po poznání přiměřenou duchovní potravu.

---

<sup>13</sup> Viz. JANŽUROVÁ, Z. – BOROVIČKA, M. *Klavírní školička*. 3.vyd. Praha: Panton, 1989. s. 9. 35-002-89

<sup>14</sup> Viz. JANŽUROVÁ, Z. – BOROVIČKA, M. *Klavírní školička*. 3.vyd. Praha: Panton, 1989. s. 9. 35-002-89

Na konci tohoto období by měl být malý umělec schopen soustředěné práce s notovým materiálem na zcela základní grafické úrovni na velmi malé ploše drobné formy. Zároveň by měl prostřednictvím svého nástroje ovládat základní způsoby zvukové modifikace tónu a dokázat kontrolovat tuto činnost zpětnou sluchovou vazbou.

Další věkovou skupinou, u které lze orientačně vymezit shodná specifika, je mladší školní věk- zhruba ve věku 7-12 let. Jedná se o období, kdy žák na prvním stupni základní školy poznává existenci řady vědních disciplín. Je schopen delší intelektuální práce. Roste jeho schopnost soustředit se. Konfrontuje se s ostatními, vytváří si svůj subjektivní hodnotící postoj k poznávaným skutečnostem. Do určité míry se snaží ztotožňovat se skupinovým ideálem – třeba ideálem malého umělce. Dešifruje a naplňuje to, co je od něj očekáváno nejen vrstevníky, ale i autoritami z řad dospělých.

V tomto období dokáže už daleko systematičtěji pracovat. Prodlužuje se doba, po kterou je schopen soustředit se na jednotlivé činnosti. Dokáže dešifrovat notový záznam o něco větších rozměrů. Umí už lépe zacházet s abstraktními představami. Na základě vlastních zkušeností si řadí získané informace do dalších souvislostí. Na konci této etapy dokáže analyzovat i složitější notový zápis a vnímat zvukovou stránku skladby z hlediska vedení vícehlasu a základního harmonického plánu (T, S, D). Je to vhodná doba k seznámení s malými formami periodického i neperiodického charakteru.<sup>15</sup>

Završením učednického období, po němž je adept umění schopen základním způsobem ovládat nástroj jako výrazový umělecký prostředek, je starší školní věk přibližně do 15 let věku. V této fázi získává větší přehled o mnohých vědních oborech, svá poznání je schopen třídit podle vlastního uvážení do dalších souvislostí. Dokáže vyvozovat vlastní „vědecké“ závěry. Vládne rozvinutým abstraktním myšlením a dozrává k poznání vyšších intelektuálních hodnot.

Je to období vstupu do světa dospělých. V případě hudebních disciplín i do světa hlubší vědecké teorie. Důležité je v tuto dobu zachovat mladému umělci prostor pro vyjádření vlastních názorů a postojů a nevstupovat násilně do jeho uměleckého teritoria.

---

<sup>15</sup> Srovnej JANŽUROVÁ, Z. – BOROVIČKOVÁ, M. *Nová klavírní škola 1. díl*. 1.vyd. Praha: Panton, 1993. s. 5. ISBN 80-7039-169-3

Odměnou je jakési završení elementárního osobnostního uměleckého růstu a získání základních výrazových prostředků pro vyjádření estetických poselství.

V této fázi uměleckého růstu je ideální poznat různé varianty velkých forem periodického charakteru.<sup>16</sup> Rozhodně by měl potkat umělec junior i neperiodickou fugu. Na základě poznání tektonické konstrukce skladby lze v tomto období lépe sledovat i její harmonický plán. V obrysech jej může mladý umělec zachytit a místy i pochopit jeho lokální zvraty. Poznaná skutečnost se může stát inspirací pro vlastní interpretační záměr.

Obecně lze říci, že ve všech věkových obdobích je možné citlivě a promyšleně vést interpreta k osvojení základních prostředků vlastního uměleckého vyjádření. Bez teoretické opory se těžko hledá cíl interpretačního směřování.

Existující studie české moderní hudební teorie lze použít jako smysluplné ucelené východisko k dosažení interpretačního ideálu. Mohou se stát jakousi technickou zkratkou, která urychlí mnohdy zdlouhavé hledání pedagogických metod. Objevování konstrukčních prvků jednotlivých složek hudby přivede interpreta k poznání obrysových rysů celé konstrukce.

Při hledání výrazových prostředků je tato opora velmi důležitá. Intelekt nalezne oporu v logice opakujících se jevů, které jsou navíc vědecky zpracovány a uspořádány v systému. Jako druhá fáze zpracování interpretačního materiálu nastupuje v emotivní rovině citové ztotožnění s tímto materiálem a vysílání tohoto citového ladění směrem k posluchači.

Rovnováha rozumové a citové polohy výkladu uměleckého díla vede k nadhledu a objektivismu při hledání konkrétních interpretačních nástrojů. Vždyť jak často jsme svědky emotivně přeexponovaného uměleckého výkladu, kterému chybí řád a cit pro odhalení jemné konstrukční výstavby celku. Posluchač se pak ztrácí v záplavě střídajících se nálad a citových hnutí interpreta. I dětské výkony jsou někdy přes svoji vysokou technickou úroveň poznamenány kultem „tvoření tónu“ a „hledání výrazu“. Hledaný tón a výraz bývá k velké spokojenosti pedagoga nalezen, originalita architektury však zůstane posluchači ukryta.

---

<sup>16</sup> Srovnej JANŽUROVÁ, Z. – BOROVIČKA, M. *Nová klavírní škola 4. díl*. 1. vyd. Praha: Panton, 2001. s. 2. ISMN M 2050-0707-2

## 5 PRÁCE S JEDNOTLIVÝMI VĚKOVÝMI SKUPINAMI V PŘÍKLADY

### 5.1 Předškolní věk a počátek školní výuky

Na instruktivní úrovni je často prvním vodítkem pro chápání hudby její melodie. Pro první věkovou skupinu, která už je schopna elementární interpretační práce, je melodika skladby vodítkem velice silným.

Karel Janeček nazývá jednotlivé tóny melodie „neživým materiálem“.<sup>17</sup> Aby tento materiál ožil, je třeba spojit jednotlivé tóny v drobný smysluplný celek – v melodický článek a následně frázi. Pokud nalezneme podstatu a smysl tohoto spojení, stávají se nám tyto melodické celky první velkou interpretační oporou.

Často se setkáváme s tím, že malé děti, které nemají zažité melodické vzorce, nedokáží vnímat celistvost melodie, ani souvislosti mezi jednotlivými melodickými články. Melodii rozdrobují na jednotlivé tóny a zejména při hře z not – tedy v jistém smyslu interpretaci skladby – ztrácejí velmi často melodickou kontinuitu. Porovnáme-li tuto situaci se čtením písma, dochází k jakémusi slabikování slov.

Slovem lze v tomto případě označit melodický článek. Ten je už sám o sobě nositelem hudební myšlenky – stejně jako slovo má svůj obsah sdělení. Řazením takových slov – článků za sebou vzniká souvislý melodický proud, tedy jakési sdělení na způsob větného celku v jazyce. Taková věta má svoji hudební „intonaci“ ve smyslu vystupňování k vrcholu či uklidnění před vrcholem dalším. Střídání napětí a klidu se stává dějovými prvky celého příběhu. Je to jakýsi vnitřní pohyb, který pomáhá interpretovi přenést se přes nepříjemná technická úskalí. Pokud nevyužijeme této hybné síly, připravíme se o spoustu interpretační energie.

Při práci s elementárními melodickými prvky se mi ve výuce osvědčilo opatření melodie podpůrným textem. Kromě propojení jednotlivých tónů v melodické články lze

---

<sup>17</sup> JANEČEK, Karel. *Melodika*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. s 21. 56/VI-2

podpořit textem i melodický vrchol a příslušnou gradaci k němu. Ten se stane oporou melodické klenby.

### Příklad č. 1:

## Hloupý Honza na cestách

Ivana Loudová

Allegro

Piano

*mf*

Jed - na dvě Hon - za jde na velikou ces - tu za prin - cez - nou

Propojení tónů textem v melodický článek usnadní v první ukázce citění jednoty fráze, kterou narušují staccatované osminky.

Kromě melodické složky rozlišuje Karel Janeček ještě dvě další základní složky hudebního projevu: kinetickou – pohybovou a harmonickou – souzvukovou. „Kinetická složka je založena na délce (trvání) zvuků a jejich protikladu, ticha. Různě odměřené zvuky vytvářejí rytmus..., různá absolutní míra rychlosti představuje tempo.“<sup>18</sup>

Malý interpret se dokáže „vtělesnit“ v kinetické impulsy metra skladby pomocí představy pohybu, který zná z praktického života: chůze, běh, poskakování. Naopak protiklad pohybu – ticho, tedy jakýsi předěl mezi kinetickými impulsy, vyžaduje složitější abstrakční model – paralelu pro navození přirozeného přerušování toku zvuku. Vždyť nejtěžším interpretačním úkolem je uchopení právě takových zvukově prázdných předělů.

Často se stávají ve skladbě prvkem překvapení, momentem napětí a jako takové je výhodné je představovat i malým interpretům. V žádném případě to nejsou místa, kde lze nechat ochabovat pozornost či energii interpreta! Naopak, tyto předěly se stávají místem,

---

<sup>18</sup> Viz. JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. 1.vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955. s.9

na kterém skladba dýchá. Jsou vyvážením míst zvukově exponovaných, jejich význam nelze podceňovat. Bývají protipólem zvukově vygradovaných míst, vždyť dynamickou škálu si uvědomujeme až při konfrontaci se zvukovým protipólem.

V příkladu č. 3 je takový zvukově prázdný předěl vyplněn opět textem, který je možné jen recitovat na jednom tónu. Důležitá je v tomto případě jeho funkce udržet napětí dvou prázdných taktových dob.

## Příklad č. 2

### Vrabčák s vrabčicí

Alois Sarauer

Vrab- čák a vrab- čí- ce ská- ka- li po po- li

V interpretačních počátcích je dobré pracovat i se složkou harmonickou, byť opět na zcela elementární úrovni. Vhodné je zkusit si vedení hlasů v kánonu. Podobně jako se učí dovednosti vícehlasého zpěvu zpěváci. Příklad představuje jednoduché kánonické vedení hlasů známé melodie:

## Příklad č. 3

### Aj, padá, padá rosička

Ze Slovácka

Drahomíra Křížková, Věra Vlková

Pomalu

Tón jako součást souzvuku vytváří spolu s ostatními hlasy napětí uvnitř takového útvaru. Toto napětí lze vyjádřit celou škálou charakteristik: od klidu, smutku přes neklid, netrpělivost, gradaci až k motorickému finále, apod. Pomohou nám opět emotivní paralely z dětského života: smutek, radost, nuda, dobrodružství apod.

Všechny tyto složky hudebního projevu spolu koexistují v architektuře uměleckého díla. Lhostejno, zda se jedná o dílo jednoduché. I v tomto případě se sjednocujícím prvkem stává celkový stavební záměr autora. Také drobné skladbičky vykazují rysy smysluplné konstrukce a je užitečné odhalovat jejich stavební části. I v drobném světě dětských skladbiček se vyplatí pátrat po stavebních technikách a objevovat krásu jednoduchosti takové hudební formy.

Nezapomínejme, že dětský svět je vlastně jakýmsi mikrosvětlem a jeho obyvatelům jsou tyto rozměry vlastní a zcela přirozené. Je to svět velkých zázraků a emocí na malé ploše. Jestliže se díváme na jednotlivé části hudební skladby jako na nositelky hudebních myšlenek, hudební forma nám prozradí autorův celkový myšlenkový záměr s daným materiálem. Nalezneme důvody uspořádání jednotlivých segmentů, jejich stavění do gradace i protikladů. Pokud tento systém pochopíme, můžeme takový záměr interpretačně podpořit.

Malý interpret může objevovat formu opět sledováním vývoje melodické linie. Výhodou je, když dokáže na základní úrovni dešifrovat notový záznam a podpoří si sluchovou analýzu typu „nahore, dole“ i graficky.

Melodie má ve skladbě velký skladebně formotvorný význam. Její pohyb, který je stoupající, klesající nebo rovný, jsou schopny sledovat i malé děti včetně pozorování jednoduchého obměňování melodické linie. Jsou také připraveny učit se vnímat rozhraničení jednotlivých částí, zejména tam, kde je tvořeno pomlkou.

Někteří žáci dokáží intuitivně pracovat s drobnou periodou a jejími polovětami. Tento model je jim důvěrně znám z lidových písní, které jsou běžně používány jako hudební materiál ke hře podle sluchu či k jednoduché hře z not. Perioda mívá často jeden melodický vrchol, který stmeluje melodickou linii obou polovět. Takový melodický vrchol bývá v lidové písni podepřen akcentem v textu. V instrumentální skladbičce jej můžeme podpořit přidaným textem.

Vhodným otextováním instrumentální skladbičky lze dosáhnout využití přirozeného spádu hudby k tomuto melodickému těžišti i navodit následné uvolnění této gradace. Další



ukázka představuje podepření akcentu takového vrcholu citoslovcem *ach*, po něm následuje i v textu uvolnění v podobě rezignace, smíření se stavem- ...*to je otrava*.

#### Příklad č. 4

### Deštivý den

Klement Slavický

The musical score for 'Deštivý den' is presented in a two-staff format. The upper staff is for the voice, and the lower staff is for the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo/mood is marked 'Tranquillo' and the dynamics are 'p' (piano) for the voice and 'mp' (mezzo-piano) for the piano. The lyrics are: 'Zase prší ach, to je o - tra - va'. The piano accompaniment consists of a simple melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a mezzo-piano (mp) dynamic marking.

Představit vhodným způsobem malé periody, jejich částí – předvětí a závětí je možné za určitých podmínek i velmi malým dětem. Samozřejmě jim tyto termíny mohou zůstat zatím utajeny. Pokud na tyto stavební prvky zaměříme pozornost, připravíme půdu pro chápání dalších tektonických konstrukcí, které budou malí umělci potkávat na své interpretační cestě.

S periodou se potkáme v interpretační praxi již velmi záhy – v lidové písni.<sup>19</sup> Dítě snadno pochopí její členění, je pro něj známým a mnohokrát slyšeným materiálem k rozboru. Je dobré rozebírat píseň, která nevykazuje zbytečné zvláštnosti ve stavbě a v podstatě odpovídá jednoduchému učebnicovému schématu. Také drobná perioda umělé skladbičky je zajímavým materiálem k rozboru. Často bývá dramaturgicky více vyklenutá. V delších skladbách už lze sledovat řazení period za sebou a porovnávat jejich vzájemnou podobnost či kontrastnost v souvislosti s ostatními hudebními složkami.

---

<sup>19</sup> Srovnej JANŽUROVÁ, Z. – BORO VÁ, M. *Nová klavírní škola 1. díl*. 1.vyd. Praha: Panton, 1993. s. 5. ISBN 80-7039-169-3

V tomto stádiu výuky stojí za to seznámit instrumentalistu s kodou. Koda se přistavuje k periodě jako k celku a lze ji představit jako dovyprávění, doznění příběhu.<sup>20</sup> V ukázce kratičká koda promění smutný příběh v e moll tónině v šťastný konec (E dur).

### Příklad č. 5

## Smutná písnička

Ilja Hurnik

Lento

Piano

The musical score is for a piece titled 'Smutná písnička' by Ilja Hurnik. It is in 3/4 time, E major, and marked 'Lento'. The score is for piano. The right hand plays a melody that starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords: G4-B4, A4-C5, B4-A4, G4-F4, E4-D4, C4-B3, B3-A2, G2-F2, E2-D2, C2-B1. Dynamics include piano (p), crescendo, forte (f), and diminuendo. The piece ends with a repeat sign and a fermata over the final chord.

Pokud neunavujeme malé interprety složitými termíny, ale dokážeme jim převyprávět stavební řád mini artefaktu, vtahujeme je hlouběji do světa hudby. Cítí se pak mnohem jistěji při interpretaci. Oporou je jim systém, který jsou schopny vysledovat při opakování podobné skutečnosti. Fixují si jakýsi interpretační vzorec, který jim příště usnadní cestu k poznání vzorce složitější struktury. Pomůže jim dekodovat nové a neznámé. I pro pedagoga jsou položeny základy hudebně teoretické disciplíny, bez které se při dalších pokusech o interpretaci již neobejde.

---

<sup>20</sup> Viz. JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. 1.vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955. s. 83

## 5.2 Mladší školní věk

Pojďme se pokusit u další věkové skupiny o nové hudebně teoretické inspirace. Děti mladšího školního věku už dokáží číst bez problémů jednodušší notový záznam. Uvažují více logicky, mají rozvinutější abstraktní myšlení. Dokáží porovnávat nový interpretační materiál s vlastními interpretačními zkušenostmi.

Melodie skladby je pro ně opět podstatnou složkou, která upoutává jejich pozornost. Často si vybírají skladby právě podle charakteru melodie. Inspirováni Karlem Janečkem se můžeme zamyslet nad materiálem, ze kterého je melodie utvořena, přemýšlet nad celkovým charakterem, výrazem a obsahem melodického celku.

Janeček zdůrazňuje důležitost výběru autorových prostředků: „Výsledkem skladatelovy práce pak není (či aspoň nemá být) mrtvý útvar, dovedně sestavený, nýbrž myšlenkově obsažný a vyhraněně výrazný umělecký projev určitého charakteru.“<sup>21</sup> Aby mohl pracovní tým učitel-žák skladatelův záměr podpořit, měl by vystihnout jeho nejpodstatnější rysy.

V příkladu č. 6 je použita melodie sestavená z dětského popěvku- začíná v pátém taktu v levé ruce a s dětskou bezstarostností provází posluchače od začátku až do konce. Její osobitý charakter lze udržet opět případným otextováním na způsob naivního zpěvování: „Já si tu zazpívám, tralala, tralala...“

---

<sup>21</sup> JANEČEK, Karel. *Melodika*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. s. 84. 56/VI-2

## Příklad č. 6:

### Posmívání

Béla Bartók

The musical score for 'Posmívání' by Béla Bartók is presented in three systems. The first system is for Piano, starting with a *Sostenuto* tempo and a dynamic marking of *f*. The second system is for Pno. (Grand Piano), starting with a dynamic marking of *mf* and a tempo change to *Allegro vivace leggiero*. The third system is also for Pno. and continues the piece. The score is written in 2/4 time and features complex rhythmic patterns and chromaticism.

Melodika je důležitým faktorem při vytváření emotivního postoje malého interpreta k nové skladbě. Není ale faktorem jediným. Ten je už daleko vnímavějším k charakteru tempa i celkového metra skladby.

V tomto stádiu interpretace lze melodické myšlenky třídit dle myšlenkové závažnosti. Donutí nás k tomu přímo interpretační praxe. Vždyť některé úseky melodie je třeba „vyzpívat“, jiné se stanou jen materiálem k uklidnění či doplnění melodie svébytné.<sup>22</sup> Opět není nutné seznamovat se složitými termíny, ale spíše pochopit rozdíl mezi melodií, která má sílu nezávislé hudební myšlenky a té, která působí jen za účasti dalších hudebních složek.

---

<sup>22</sup> Srovnej JANEČEK, Karel. *Melodika*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. s 33. 56/VI-2

Tu nazývá Karel Janeček melodií vázanou a v žádném případě ji neklasifikuje jako jev druhořadý. Hraje ve skladbě důležitou úlohu. Interpretacním odlišením charakteru melodie se dosáhne plasticity uměleckého sdělení. Hledání melodických úseků a pokusy o identifikaci jejich závažnosti, se mohou stát pro mladé adepty umění zábavnou hrou například ve skladbě Roberta Schumanna :

### Příklad č. 7

## První ztráta

Robert Schumann

The musical score for 'První ztráta' by Robert Schumann is presented in two systems. The first system is for Piano, with a treble and bass clef. The melody is divided into three sections: 'melodie svěbytná' (marked *fp*), 'melodie vázaná' (marked *p*), and 'melodie svěbytná.....'. The score includes dynamic markings, articulation marks (accents and 'x'), and a first ending bracket labeled '1.'. Below the main score is a smaller section labeled 'Pno.' with a treble and bass clef, also featuring articulation marks.

V tomto věku je dobré položit základy vnímání vedení melodických pásem ve vícehlasu. Dosud jsme pozorovali melodické články v přímé časové posloupnosti. Ve vícehlasu dochází ke konfrontaci melodických článků zcela jinak- současně. Dochází k propojení dvou nebo více melodických pásem. Toto propojení je nositelem velkého napětí. Neustálá konfrontace hlasů udržuje interpreta i posluchače (interpret je také zároveň posluchačem) ve stavu dlouhodobého napětí. Vůdčí dominantní melodie si kříží cestu s doprovodným hlasem a díky této technice v nás probouzí autor nová a nová očekávání, uchvacuje naši pozornost až do zamýšleného finále. Zdatnější dětský interpret je schopen této dobrodružné cesty například nastudováním Pachelbelovy Fugy s vnímáním melodických pásem v jednoduchém kontrapunktu.

## Příklad č. 8

### Fuga

Johann Pachelbel



Na instruktivní úrovni lze pracovat i s harmonickou složkou skladby. Skladatel zpravidla umísťuje souzvuky tak, aby zdůraznil členění skladby.<sup>23</sup> Používá síly zostřeného souzvuku v místech vrcholového napětí jako je tomu v další ukázce autora Petra Ebena. V jeho Bílé plachetnici je poklidný charakter idylické plavby lodí vystřídán v devátém taktu novým melodickým příběhem, který pokračuje emotivní zápletkou v dalším taktu (10. takt) a následně je uklidněn tichým návratem houpavé plavby (takt č. 11).

---

<sup>23</sup> Srovnej JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. 1.vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955. s. 46

## Příklad č. 9:

### Bílá plachetnice

Petr Eben

**Moderato**

**Piano**

**Pno.**

**Pno.**

**Pno.**

Malé, prostě formované skladby, které se stanou pravděpodobně interpretačním materiálem této věkové skupiny, mají často čitelnou tonální osu. Představuje ji tónina, která začíná a končí skladbu, a tóniny vedlejší, které autor volí podle záměru dosáhnout žádanou míru tóninového kontrastu. Nutkání opustit hlavní tóninu vede autora intuitivně

zejména v drobných skladbách k tóninám blízkým – např. z C do G dur, či z a do e moll apod. Ve skladbě se vyskytují v jakési rovnováze – je jim vyměřen podobný prostor a stávají se indikátory hudební formy.

Při rozboru tóninového plánu skladby je možné nechat žáky po zvládnutí hry melodické linie harmonizovat danou melodii pomocí jednoduchých akordů základních funkcí: T, S, D, případně ještě jednodušeji jen základními tóny těchto akordů. Po zkušenostech s harmonizací lidové písně jsou obvykle schopni intuitivně podepřít melodii základním harmonickým materiálem a identifikovat správně charakter tóniny.

Dostáváme se tak k samotné formě skladby a jejímu členění. V tomto stádiu interpretačního vývoje přichází do úvahy práce s drobnou jednovětou skladbou (Janeček takto označuje skladby o rozměru 8 až 20 taktů) či s malou jednovětou skladbou (podle Janečka 30 až 50 taktů).<sup>24</sup> Děti mladšího školního věku už jsou schopny vnímat krátké hudební myšlenky – motivy. Zaujme je i jednoduchá motivická práce, kterou jsou schopny samy rozpoznat a pochopit její přerůstání v jednoduché téma jako je tomu v ukázce č. 10:

---

<sup>24</sup> Viz. JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. 1.vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955. s. 75



## Příklad č. 10:

### Sonatina

Muzio Clementi

**Allegro**  
Expozice  
Hlavní téma v C dur

Piano

6

Vedlejší téma v G dur

Pno.

*p* *f*

10

Závěrečné téma v G dur

Pno.

14

V dalším notovém textu následuje krátké provedení. V repríze zazní hlavní téma v C dur, vedlejší téma také v C dur, dokonce i závěrečné téma se pohybuje v sjednocující tónině C dur. Tu není těžké s malým interpretem identifikovat.

Je dobré na ploše malé formy ukázat její základní stavební zákony. Princip jednoty, který skladbu spojuje i princip kontrastu, který podtrhuje rozmanitost. Obojí lze přirovnat k filmovým sekvencím. Také ve filmu se střídají plochy klidové a dramatické, návraty známých záběrů uklidňují dramatický vývoj k výslednému finále.

Také ve skladbě se často vracíme ke známému a jistému. Tyto návraty působí uklidňujícím dojmem. Aby se dějová linie nestala stereotypní, návratem nebývá prosté opakování, ale pozměněná skutečnost. Interpret je vlastně spoluvůrcem tohoto příběhu a vnáší do dané situace svou vlastní invenci.

### **5.3 Starší školní věk**

V další fázi uměleckého vývoje nelze nepotkat malou dvoudílnou a třídílnou formu. Malá dvoudílná forma bez reprízy či s reprízou s náznakem třídílnosti je častým skladebným útvarem instruktivní literatury. Identifikace hranic mezi jednotlivými díly nám činí skladbu přehlednější. Odhalení konstrukce stavby zjednoduší naše interpretační záměry.

Mladý interpret chápe tyto skladby jako díla už poměrně velkého rozměru. Jejich studium po smysluplných částech usnadní cestu k celkovému zvládnutí takového repertoáru.

Mladší školní věk je také obdobím, kdy se instrumentalista poprvé setká se skladbami polyfonní faktury. Melodické neperiodické věty jsou skladebným materiálem fugy. Malá fuga či kánon se může stát příkladem pro pochopení jiné kompoziční techniky evolučního charakteru. Melodické motivy jsou v řetězcích stavěny za sebou a v oblasti harmonické a tonální má skladba charakter spíše improvizativního bloudění.

Děti dokáží po patřičném navození atmosféry vycítit přemýšlivý až meditativní charakter takovéto skladby a její interpretace se stává velkým obohacením jejich uměleckých zkušeností.

Interpret staršího školního věku má za sebou řadu interpretačních zkušeností. A nejen to, rozšiřuje svůj okruh poznání i v jiných vědních disciplínách, je schopen sofistikovaného abstraktního myšlení. Preferuje originalitu v uměleckém vyjadřování, často cítí potřebu vyjádřit svůj vlastní názor a svůj osobitý styl. Dokáže se věnovat problematice, která ho zaujme s větší vehemencí a s větším časovým nasazením.

Na pedagoga to klade vyšší nároky ve smyslu důkladnější teoretické přípravy. To, co bylo možné sdělit zjednodušenou zkratkou u dětí mladšího věku, již vyžaduje promyšlené teoretické vysvětlení. Oporou se nám stává opět systematické teoretické dílo české hudební vědy.

Prvním zastavením budiž opět nahlédnutí do Janečkovy Melodiky. Starší děti jsou už schopny třídit melodie pro další interpretační účely. Podle závažnosti jako nejvyšš možnou myšlenkovou kondenzaci představme delší melodii – téma, nebo kratší melodii – motiv. Na nižší úrovni pak hledejme melodickou evoluci, melodickou epizodu či melodické provedení – zpracování. S každým takovým druhem by mělo být jinak interpretačně pracováno. Zajímavou nadčasovou úvahou o odstupňování melodií nás inspiruje Janeček ve své Melodice: „V průběhu melodie se totiž často střídají melodické články různého stupně myšlenkové závažnosti; po výrazném a nejvíc obsažném článku následuje zcela přirozeně článek menšího významu nebo i zcela bezvýznamný. Takové střídání není na úkor celkové umělecké hodnoty; je právě naopak nejvyšš přirozené a pro možnosti stavebné výstavby nezbytné. Stejně jako slovní věta nemůže vždy obsahovat jen slova, jež „něco znamenají“, nýbrž musí se uchýlovat i k slovům pomocným, vlastní smysl věty jen blíže vymezujícím, tak i melodie střídá články pádného či zase jímavého melodického smyslu s články výrazově méně vyhraněnými, jen doplňkovými, jež však přesto jsou pro její celkovou výstavbu nezbytné“.<sup>25</sup>

Znalost melodického motivu jako významného krátkého melodického článku a melodického tématu jako významné delší části melodie uplatníme při studiu sonátové formy, ronda a variací. Tyto formy by alespoň zběžně měl poznat každý instrumentalista. S nadanými žáky má smysl rozvažovat o melodických člancích, které mají povahu evoluční- jsou to takové, které přirozeně navazují na předchozí články tematické a jsou jejich přirozeným pokračováním, a o člancích, které mají charakter melodické epizody- jsou od předchozí tematické hudby zřetelně odděleny a obsahově s ní souvisí jen velmi málo. Janeček k těmto druhům řadí ještě melodické variace článků, které ornamentálně varíují téma a mají podobný význam jako evoluce.

Inspirujme se v příkladech, které uvádí K. Janeček. Ke studiu a následnému rozboru doporučuje malé formy, jež se vyskytují v Beethovenových klavírních sonátách. Jejich

---

<sup>25</sup> Srovnej JANEČEK, Karel. *Melodika*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. s 33. 56/VI-2

přehled včetně samotného rozboru najdeme v Janečkových Hudebních formách.<sup>26</sup> K dalšímu interpretačnímu využití poslouží i ostatní Janečkovy materiály k rozboru:

Francouzské suity J. S. Bacha, klavírní sonáty Haydnovy a Mozartovy, Schumannovy Dětské scény a Album pro mládež, Čajkovského Album pro mládež či Novákovo Mládí.<sup>27</sup>

Melodické články spolu nejsou konfrontovány jen v přímé časové posloupnosti. Mohou být konfrontovány současně jako melodická pásma ve vícehlasu. Na nejvyšším místě v kontrapunktu stojí melodie tematické povahy- cantus firmus, připojením stejně hodnotného melodického pásma vzniká kontrapunkt. Pokud stojí svým významem níže, mluvíme o doprovodném hlasu. Můžeme pozorovat i další melodicky podřadnější složky- melodickou figuru či myšlenkově ještě chudší melodickou výplň.

Velkou zkušeností na interpretační cestě je seznámení s vrcholnou formou kontrapunktu – fugou. Hudba, která nekompromisně odmítá periodicitu a uplatnění melodického návratu. Je charakteristická svým jednosměrným dynamickým vývojem a uchvacuje svou motorickou dynamikou. Nepřítomnost stmelujícího prvku-návratu nahrazuje jiný stmelující prvek- základní tematická jednota.

Aperiodicita fugy je dána už neperiodickou stavbou svého tématu. Zůstává často neuzavřeno a bývá vnitřně velmi rozmanité. Po energické hlavě tématu následuje jeho evoluce v jiném výrazu. Nadané interprety se vyplatí ve zkratce seznámit s dalším průběhem fugy. Po fugové expozici, tedy po jednohlasém uvedení tématu, následuje fugové provedení, kde se citace tématu střídá s mezivěťami čili epizodami. Kompoziční linie bývá velmi křivolaká a vede oklikami k cíli – závěrečnému dílu fugy.

Charakteristický je neustálý rozvoj hudebního proudu vpřed. Ten může představovat chvíli dramaticky vypjaté zápolení nebo naopak kontemplativní rozjímání. Fuga jako zápas dynamiky a mnohdy až mystického rozjímání je nejen historickým odkazem předklasické hudby, ale i nadčasovou obraznou zkratkou plnou mimohudebních asociací.

---

<sup>26</sup> JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. 1.vyd. Praha, 1955. s. 211- 213

<sup>27</sup> JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. 1.vyd. Praha, 1955. s. 213

Při nácviu polyfonní skladby je vhodné zahrát nejprve každý hlas samostatně. Lze také kombinovat hru a zpěv – co zatím žák nezahraje, učitel dozpívá. Nejprve je dobré najít dvojhlas, který můžeme zatím rozložit mezi dvě ruce, pak postupně přidávat hlas třetí – může jej také nejdříve hrát či zpívat učitel. Zpívaný hlas můžeme podpořit němou hrou na povrchu kláves. Ta podporuje rozvoj vnitřního slyšení, které je důležité pěstovat v souvislosti s interpretací polyfonie. Pomůže hráči orientovat se ve struktuře lineárně vedené melodie, navede jej k hledání horizontálně pohybujícího se vícehlasu.<sup>28</sup>

Jednoduchou tematickou práci si žák už dovede představit. V polyfonii se pro něj může stát oporou hledání hlavy opakujícího se tématu. Ta se dá obvykle v kontextu snadno rozpoznat. Její nástup je vhodné též výrazově podpořit. Další rozvedení tématu stačí vnímat spíše intuitivně jako kontrapunktické střídání napětí a uvolnění. Není třeba tuto problematiku na instruktivní úrovni dále rozpitvávat.

Prostřednictvím fugy se dostáváme k obecnějším interpretačním úvahám, které lze aplikovat na všechny zmíněné věkové skupiny interpretů. Vžíváme-li se do hudby, jsme jí vlastně vedeni. Připomíná nám jiné mimohudební reality. Proud hudby koexistuje s interpretem i posluchačem v těsné časové vazbě.

Tento relativně malý časový prostor je třeba velmi promyšleně vyplnit s ohledem na účinek, kterého je třeba dosáhnout. Autor jej využije jako místo pro realizaci své umělecké invence. Interpret by se měl pokusit o umocnění tohoto sdělení, které má často i mimohudební poselství. Vtěsněním do takového proudu hudby se interpret ztotožňuje s takovým mimohudebním posláním. Často jsou takové autorské ambice zcela zjevné a jsou heslovitě formulovány například v názvu skladby. Jindy jsou tato skrytá poselství zašifrována a lze je dekodovat jen hlubším teoretickým rozborem.

Obecně lze s Jaroslavem Zichem předpokládat, že hlavním úkolem interpretačního umění je jakýsi přenos estetických hodnot. Tyto hodnoty se vyvíjejí na historickém pozadí kulturního vývoje společnosti. V našem středoevropském prostoru představují jednotlivé

---

<sup>28</sup> Srovnej JANŽUROVÁ, Z. – BOROVIČKA, M. *Nová klavírní škola 4.díl*. 1.vyd. Praha: Panton, 2001. s. 148. ISMN M 2050-0707-2

fáze takového procesu bohatou zásobárnu inspirací. Je velkým interpretačním úkolem umět tuto zásobárnu využít.

Česká hudební věda nám v mnohém připravila také cestu k objevování pokladů kompoziční techniky. Díla autorů našeho geografického prostoru jsou vyhledávanými interpretačními cíli světových hudebníků. Na našem území vznikala a vzniká též instruktivní literatura vysoké umělecké hodnoty. Promyšlenou interpretační činností lze navést interpreta k objevování těchto kvalit a k ocenění jejich řemeslné úrovně.

V tomto věkovém období lze obracet pozornost instrumentalisty také k mimohudebním poselstvím díla, řadit jej do historických souvislostí a diskutovat o postoji k zpracovanému tématu.

## **6 SMYSL SYSTEMATICKÉ INTERPRETAČNÍ PRÁCE NA ELEMENTÁRNÍ ÚROVNI**

Dostáváme se k řešení otázky, zda má systematická interpretační práce vůbec smysl. Vždyť pro učitele hudby je cílem především naučit své žáky praktickým činnostem, ať už hře na nástroj, či zpěvu. Adepty umění kompozičního si dovoluji ponechat stranou. A otázka číslo dvě zní: Je pro tento účel nutné orientovat se v celém spektru hudebně teoretických disciplín?

Pokusme se zastavit u prvního problému. Nejprve je třeba vysvětlit samotný termín interpretace. Interpretací nazýváme provedení hudebního díla, přenos tvůrčího záměru skladatele na posluchače. Důležitou roli v tomto procesu hraje prostředek přenosu-interpret. Vycházejme z předpokladu, že autorovým záměrem je, aby dílo bylo interpretováno. Volí takové prostředky svého sdělení, které je posluchač schopen dekódovat. Jazyk své hudební řeči zaměřuje na posluchače. On je adresátem jeho uměleckých kreačí. Pro pochopení autorova záměru je zapotřebí, aby neselhal článek uprostřed tohoto procesu – interpret.

Aby přenos myšlenek proběhl pokud možno co nejvěrněji, je nutné, aby interpret pochopil autorův záměr. Pak je schopen restaurovat architekturu celého díla a vložit do tohoto projektu i vlastní tvůrčí myšlenky. Samozřejmě je možné postupovat z valné většiny intuitivně. Ale i intuice pracuje s převzatými interpretačními vzorci, které ve svém

prvopočátku nevznikaly nahodile. Stavba artefaktu je tvořena konstrukcemi z melodického, rytmického i tónově barevně diferencovaného materiálu. Tyto konstrukce propojují dílčí nosné prvky ve smysluplnou uměleckou stavbu.

A zde se dostáváme opět k Zichovu pohledu na věc. Podle něj velmi záleží na tom, jak tento hudební materiál interpret uchopí.<sup>29</sup> Je nutné, aby celý proces svého výkladu pečlivě promýšlel. Vždyť na konci tohoto procesu vzniká nové umělecké sdělení. Interpret svým originálním způsobem modifikuje určitou konstelaci hudebních lokalit. Konfrontuje ji se svými uměleckými ideály.

Notový záznam je v tomto případě jen vodítko, východisko k dalšímu procesu a často i provokací k experimentu. Nezapomínejme v této souvislosti také na Zichem definovanou sdělovací schopnost hudby, která odkazuje k jiným mimohudebním asociacím. Hudba tak zprostředkovává poznání širšího než úzce profesního záběru. Stává se tak jakýmsi médiem přenosu estetických hodnot vůbec.

Kromě pozorování zažívá interpret i vžití, vcítění neboli vtělesnění do hudby. Přestože je v podstatě reflexivního původu, vyžaduje určitou vnitřní motorickou pohotovost a vnitřní koncentraci. Vtělesnění představuje jakési splynutí s estetickou hodnotou uměleckého díla.

Na základě pozorování a vtělesnění vznikají nové myšlenky a představy, které jsou završeny interpretovým postojem. Jeho paměť je uchovává k dispozici jako novou zkušenost pro další srovnávání. Posouvá hranice umělcova vědomí.

Tak složitý duševní proces nemůže probíhat nahodile, ale zaslouží si promyšlený postup. Důležité je prvotní navedení k prohlídce uměleckého díla. Jednotlivé konstrukční prvky pak, pokud vedou správným směrem, zjednoduší objevování dalších propojených konstrukcí. Analýza této skutečnosti objeví souvislosti, které spojují umělecké dílo v jediný celek.

---

<sup>29</sup> Srovnej ZICH, Jaroslav. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. 1.vyd. Praha: Supraphon, 1975. s. 113. 02-268-75

Pro vnímání hudby vůbec je důležité, abychom ji dokázali dešifrovat hned na samém počátku interpretační praxe. Tedy v době, kdy teprve přejímáme ustálené interpretační vzorce a ukládáme do paměti první vlastní zkušenosti s touto činností.

Objevování souvislostí není možné bez elementárních teoretických znalostí. Jazyk hudby je do určité míry cizí řečí s novým typem kódování znaků. Představme si nejprve pomyslný slabikář, kde je třeba poskládat písmenka do slabik, slabiky propojit v slova a věty. Teprve pak možné plynule číst a hledat obsah sdělení.

Takové úvahy nás přivedou k myšlence, že interpretační činnosti by měly mít i své promyšlené metodické postupy, které usnadní cestu instrumentalisty od jednoduchých instruktivních skladbiček až třeba k pomyslným metám výkonného umění. Na této cestě je důležité postupovat malými kroky. Zvládnutím jednoduchého úkolu připravit dovednosti k řešení složitějšího zadání.

Teprve zvládnutím drobné interpretační výzvy je možné směřovat k řešení náročnějších problémů, které jsou spojeny s výkladem uměleckého materiálu komplikovanější struktury. Jednotlivé etapy této činnosti by měly být nejen zodpovědně promyšleny z hlediska výběru vhodného interpretačního materiálu, ale měl by být pečlivě plánován i postup jejich interpretačního zpracování. To by měl režirovat zkušený vedoucí týmu učitel-žák podle konkrétní situace. Jiří Bezděk ve svém odborném článku *Režisér nebo učitel řeší takovou situaci: „Je-li interpret slabším článkem, musí být posílána role režiséra.“*<sup>30</sup>

Velkou oporou jsou nejen hudebně teoretické znalosti, ale i znalosti obecně didaktické. Z obou těchto hledisek je dobré zvažovat svá rozhodnutí spojená s prezentací hudebního díla. Zároveň by taková kritéria neměla příliš svazovat, aby neohrozila základní svobodu interpreta, zejména jeho osobitý emotivní vklad. Vždyť hlavně interpret modifikuje hudební materiál a porovnává ho s jakousi svojí imaginární ideální představou. Ta by měla být kompasem, který vede k cíli. Její základní tvar by měl existovat v představě interpreta dříve, než dojde k započetí praktické činnosti.

---

<sup>30</sup> BEZDĚK, J. Režisér nebo učitel? I. část. *Hudební výchova*, 2007, roč. 15, č. 3, s. 46. ISSN: 1210-3683.



Interpretace hudby se skládá z celé řady složitých procesů, které je třeba důkladně promýšlet a opřít o ověřené poznatky, teprve pak je možné vyplnit další prostor vlastním nápadem, experimentem, improvizací. Mnoho z toho, co popisují hudební teoretici v souvislosti s rozbořením hudebního materiálu, máme vžitě a intuitivně používáme jako zažitě interpretační vzorce.

Některé výsledky exaktního bádání mají pro instrumentalistu větší význam, jiné pouze okrajový. Zvláště pro hráče amatéra není nutné, aby se orientoval v celém spektru hudebně teoretických disciplín. Při výchově každého hráče se však vyplatí teoretická příprava, která předchází vlastní zvukové realizaci interpretačního záměru. Připraví abstraktní představy, které vyvolávají vnitřní slyšení pomyslného zvukového ideálu.

Povědomí o základních teoretických principech fungování jednotlivých složek hudby je cenný inspirační zdroj pro každého hudebníka. Produkce živé hudby se nikdy neodehrává bez posluchače. Sám interpret je totiž prvním posluchačem, jehož estetická očekávání by měla být uspokojena. Je pro něj velmi užitečné naučit se poslouchat svůj výkon jakoby cizíma ušima, oprostit se od vnitřního slyšení a pokusit se hodnotit výsledný produkt z pozice posluchače. Právě toho je třeba přesvědčit o estetických kvalitách produkce, strhnout jej, aby prožíval svůj estetický zážitek spolu s prostředníkem sdělení-interpretem.

Při práci s dětmi na elementární úrovni mnohdy stačí jediná věcná kontrolní otázka: „Co myslíš, není to nuda pro toho, kdo tě poslouchá?“ A měla by následovat tvůrčí činnost, která nezavrhne ani nápady začínajícího interpreta, protože: „Musíme s tím přece něco udělat!“

## **7 VYUŽITELNOST VĚDECKÝCH POZNATKŮ V PRAXI**

Otázka využitelnosti poznatků moderní české hudební teorie stála na počátku této studie a mělo by být na tomto místě na ni uspokojivě odpovězeno.

V prvé řadě se pokusme definovat samotný výraz moderní česká hudební teorie. Slovo teorie netřeba vysvětlovat. Možná je ale dobré připomenout, že tento termín neznamená jakousi odtrženost od praxe. Teoretický postoj k dané problematice vzniká jako výsledek výzkumu, včetně pozorování řady ryze praktických činností. Také hudební teorie se zabývá popisováním v reálu existujících jevů.

Začíná vědeckou analýzou jevu, který se stane předmětem vědeckého bádání. Analýza celku na části zjisti souvislost mezi jednotlivými segmenty. Pozorováním jejich vzájemné provázanosti lze dospět k teoriím vzájemné závislosti, které spojují jednotlivé části v celek. Pochopením daných skutečností lze usuzovat na fungování vlastního systému i tušit další vývojové tendence. Na základě podobnosti lze vyvozovat nové skutečnosti, ale i zpětně utřídit skutečnosti již známé.

Moderní česká hudební věda stojí za bližší poznání už proto, že objektem jejího zkoumání jsou jevy, které přímo souvisejí s praktickým provozováním hudby. Samotná praxe byla podnětem k popsání a souhrnnému uspořádání této problematiky. To, že na českém území vznikala díla tak velkého rozsahu, jako například teoretické studie Karla Janečka, nás zavazuje k využití takového bohatého zdroje informací. Cestu k poznání nám navíc zjednodušuje i přehledná a čtivá forma zpracování.

I když tato díla označujeme etiketou moderní, uplynulo od doby jejich vzniku již mnoho desetiletí. Přesto i dnes nám přináší nové pohledy a pedagogické úkoly. Časová setrvačnost zkoumaných jevů není novodobým vývojem nijak ohrožena. Možná i proto, že vědecký materiál je zpracováván velmi fundovaně s širokým záběrem studovaného materiálu a s přihlédnutím k historickému procesu vývoje v našem středoevropském prostoru.

Atribut český v tomto případě nedeklasuje českou moderní hudební vědu na pomyslnou provinciální úroveň. Pozorovací stanovisko je naopak pozicí velmi výhodnou. Vždyť pozorovat danou problematiku prostřednictvím děl českých skladatelských osobností světové úrovně znamená objevovat svoji kulturní identitu.

V době, kdy je česká hudební pedagogika zaplavována zahraničními studijními materiály často nevalné úrovně s povrchní úrovní zpracování, je právě čas na znovuoobjevení pokladů české hudební vědy. Jejich nadčasovost je dána nejen mimořádnou úrovní svého zpracování, ale i dobou jejich vzniku. Poklidná léta první republiky přála vědeckému výzkumu, další období se zas nebránila vydavatelské činnosti širokého záběru. Díla představitelů moderní hudební vědy rostla z poctivé mnohaleté vědecké práce a kvalitou svého odborného fundamentu nebyla některá dosud překonána. Vysoká hodnota takového vědeckého zdroje nás tedy opravňuje k dalšímu využití v jednadvacátém století.

Základů interpretace nelze vyučovat bez obecně teoretických znalostí. Na elementární úrovni nemá smysl zabíhat v oblasti melodiky, harmonie, kinetiky či hudebních forem do přílišných detailů. S přihlédnutím k věku interpreta je vhodné využít

vědecké poznatky na úrovni, kterou může instrumentalista pochopit a okamžitě použít v praxi. Cesta od jednoduchých jevů ke složitějším je přitom samozřejmostí. Současné s chápáním teoretických zákonitostí roste i obratnost v zacházení s nástrojem.

Teorie by měla jít vždy o krok napřed a navést interpreta k realizaci jakéhosi ideálního interpretačního tvaru. Pokud nestojí na začátku představa jako výsledek myšlenkového procesu, chybí impuls k smysluplnému interpretačnímu snažení. To se stává jen jakýmsi neuspořádaným intuitivním procesem, který se pouze snaží imitovat cizí interpretační vzory. Teprve aktivním a systematickým zpracováváním modelových situací si vytváříme vzorce vlastní. Systém může do této činnosti vnést cílený výběr interpretačního materiálu. Také k tomu nás fundovaně navedou představitelé české moderní hudební vědy.

Praktické hudební dovednosti nelze pěstovat odtrženě od znalostí teoretických. Velmi to zužuje výběr materiálu ke studiu. Zejména bez znalostí z oblasti hudebních forem, ale i základů melodiky či myšlenek hudební estetiky má pedagog tendenci vyhýbat se rozsáhlejší skladbám a složitějším formám.

Také skladby polyfonní faktury nebývají do repertoáru zařazovány příliš často. Jejich místo nezdědka zaujmou skladby jednodušší struktury s melodikou, která se svým charakterem blíží spíše hudbě nonartificiální. Umělecká kvalita instruktivních skladeb starých i současných autorů pak zůstává pedagogům i interpretům skryta. Důvodem mohou být rozpaky nad tím, jak umělecké dílo uchopit a jaké zvolit postupy k jeho nastudování. Pokud se takový studijní materiál jeví jako nepřehledný, komplikuje to značně situaci.

K tomu, aby mohl být hudební materiál zpracován interpretem a přetaven v nové estetické sdělení, musí jeho strukturu rozumět. Teprve pak lze zvolit strategii nastudování materiálu, která se skládá z prvotního rozboru a následné syntézy v nové umělecké dílo. Na tomto vzniku se zásadně vedle autora podílí i interpret.

Ten bývá často poučen až v momentě, kdy je postaven před nelehký úkol nastudovat skladbu větších rozměrů, tedy již ve fázi určité interpretační zralosti. Nezapomeňme ale, že začínajícímu instrumentalistovi se zdají i malé plochy drobných skladbiček často neproniknutelnou džunglí.

Dětský interpret se může v malé ploše ztratit. Vždyť dětský mikrosvět používá jiné měrné jednotky. Jejich převod do světa dospělých není vždy jednoduchý. Dvouřádková skladbička se může stát strašákem, který odpuzuje už třeba jen svým grafickým zpracováním. Například příliš zhuštěná sazba není vhodná pro začínající čtenáře notového

zápisu. Stejně jako ve slabikáři při výuce mateřského jazyka- a nezapomeňme, že se jedná často o stejný věk- používáme velkých přehledných grafémů, tak i notový materiál by měl vsadit na jednoduše zobrazené grafické symboly.

Pro náš účel je ale ještě důležitější fáze – moment spojování not do článků melodie, tak jako spojujeme písmena v slabiky a v celá slova. Vyhledáváním spojovacích článků melodie, jejich řazení do motivu či drobného tématu dostává čtení přirozený spád a hudba svůj metrický tok. Melodie je na počátku studia skladby důležitým vodítkem. V drobných instruktivních skladbičkách bývá i graficky snadno identifikovatelná.

V první fázi nácviku bývá oddělena od doprovodu a studována samostatně. Je to ale zpravidla příliš velký celek – vyjádřeno opět paralelou – čteme najednou nejen několik slov najednou, ale často i celé věty. Nebojme se melodii poněkud rozpitvat, abychom z ní vytáhli a přednostně zpracovali například výrazově nosné prvky. Často se po sobě opakují a mají tendenci vycházet ze stejného melodického nápadu- dají se tedy dobře identifikovat.

Zbydou nám melodicky méně závažné výplně, které je možné dostudovat později. Krátké nosné motivy často svým pohybem kopírují frázi a lze z nich sestavit jakousi melodickou osnovu. Ta nám zjednoduší další práci. Z džungle vystupuje cestička, která nás navede k správnému přednesu polověty či celé periody.

Výběrem opěrných melodických prvků už začínáme stavět pomocnou konstrukci, která nám velmi záhy pomůže části obsahově propojit. Notový záznam můžeme zjednodušit tím, že zatím hrajeme jen určité prvky melodie. Odstraníme tím počáteční nedůvěru k novému studijnímu materiálu. Notový text, který samozřejmě nejdříve interpret prohlédne co do délky a hustoty notové sazby od začátku do konce, se může mnohdy jevit příliš velkým soustem. Nácvik rozsáhlejších úseků najednou, které navíc mnohdy nemají obsahovou souvislost, často komplikuje výuku. Nevhodně volený zářez v polovině skladby se nemusí krýt s žádným funkčním melodickým či formotvorným předělem. Výhodnější je členit studovanou skladbu podle melodických předělů v souvislosti s formálními stavebními prvky.

V první fázi seznamování se s novým materiálem je výhodné zjednodušeným způsobem zmapovat její formální plán a základní melodický materiál. Pak je teprve možné volit postupy dalšího interpretačního zpracování. Adept výkonného umění si pak lépe dokáže představit pracovní postup nastudování a ztrácí počáteční zábrany, které jsou mnohdy závažnou překážkou vytvoření tvůrčí pracovní atmosféry.

Na konci takového tvořivého procesu stojí výsledný produkt, který se svou estetickou hodnotou snaží přiblížit hráčovým ideálům. Prvním spokojeným by měl být tedy samotný interpret, který se přiblížil k cíli a zakusil uspokojení ze setkání s vytčeným estetickým ideálem. Očekávání dalšího uspokojení je motorem k započetí další tvůrčí činnosti. Pokud se takové uspokojení nedostaví, ztrácí chuť k opakování podobných zážitků. Jinými slovy vlastní estetický zážitek na konci interpretační cesty je zásadním motivačním prvkem k opakování takového procesu.

## **8 ZÁVĚR**

Nedílnou součástí výuky hry na nástroj je získávání interpretačních dovedností. Nestačí však pouze se naučit po technické stránce instrument ovládat. Taková řemeslná zručnost by měla být jen prostředkem uchopení uměleckého díla.

Hned na začátku tohoto procesu by měl interpret přemýšlet nad tím, jak umělecký materiál, který je pro něj estetickou výzvou, zpracuje. Jeho osobní vklad je vlastně modifikací původního tvaru.

Hned od prvopočátku nástrojové hry je důležité připravit cestu k hledání estetického ideálu transformovaného, tedy interpretovaného díla. K nalezení uspokojivého výsledného tvaru nelze dojít jen intuitivní cestou. Hledání podpůrného systému nás přivede k využitelnému zdroji informací, jakým jsou českými autory fundovaně zpracované okruhy hudební teorie.

Jejich pomocí lze odkrýt strukturu díla tak, aby malý interpret vytušil i na malé ploše jeho vnitřní řád. Sleduje-li rozmanitost i vzájemnou provázanost konstrukce, upoutá to jeho hlubší pozornost. Navození takového zaujetí je nezbytné k tomu, aby bylo probuzeno emotivní prožívání díla.

Pozitivní citové zážitky vedou k chuti věnovat se opakovaně podobné činnosti. I malý interpret, sám také v roli posluchače, chce uspokojit svá estetická očekávání. Proto je velmi důležité, aby od počátku výuky zakoušel být na malém prostoru drobné skladby velké estetické zážitky.

V emotivním dětském světě je možné i tam dosáhnout velkých prožitků. Stojí tedy za to promyšleně směřovat k velmi těžkému úkolu – k dosažení jakési imaginární interpretační dokonalosti.<sup>31</sup> Tento ideál by se měl stát naším velkým pracovním úkolem při zdolávání jednotlivých stupňů instrumentálních dovedností. Studovaný materiál, byť jednoduché instruktivní stavby, by měl být interpretován s velkou estetickou ctižádostí.

## 9 RESUMÉ

The main point of the introduction of this work contemplates if it is possible the modern Czech music theory can become an inspiration for interpretation work.

In the opening part the author shortly describes the development of exact disciplines, introduces their protagonists and periods of origin of scientific works. Lots of them were written in the Czech territory over a period of many years. Some of them are still used for another scientific activities including of theory of interpretation.

The second part of this work mentions name Jaroslav Zich too. He was an important Czech author who was focused on interpretation.

In the third chapter there are described particularities of musicians who should be divided into various age groups.

In next chapter there is a practical manual with regard to achieved degree of elementary skills. The author drew inspiration from the literature of Czech musical theorists of the 20th century. The knowledge of the theory is suitable to compact view. On the other side in practical experience we should use it in sphere of melody, harmony and rhythm.

In the fifth chapter the author asks the question: Shouldn't be interpretation of work of art intuitive and isn't more preferable the author's individuality than his/ her

---

<sup>31</sup> Srovnej JANŽUROVÁ, Z. – BORO VÁ, M. *Klavírní školička*. 3.vyd. Praha: Panton, 1989. s. 6. 35-002-89

originality? After careful consideration it is necessary to combine intuition and scientific foundation. There is a sense of being concerned with interpretation of work of art.

In the sixth chapter and in conclusion there is evaluated the connection of theory and practise in instrumental classes. It can make easier dealing with new activities and comprehending the artistic value of work of art.

## 10 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

JANEČEK, Karel. *Harmonie rozborem*. 1.vyd.Praha: Státní hudební nakladatelství, 1963. 216 s. 02-072-63

JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. 1.vyd.Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955. 493 s.

JANEČEK, Karel. *Melodika*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. 202 s.

RISINGER, Karel. *Vůdčí osobnosti české moderní hudební teorie*. 1.vyd. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1963.204 s. 02-178-63

ZICH, Jaroslav. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. 1.vyd. Praha: Supraphon 1975. 240 s. 02-268-75

BARTÓK, B. *Album pro mládež*. 1.vyd. Praha: Supraphon, 1972. 02-103-72

EBEN, P. *Svět malých*. 5.vyd. Praha: Supraphon, 1985. 02-109-85

JANŽUROVÁ, Z. – BOROVÁ, M. *Klavírní školička*. 3.vyd. Praha: Panton, 1989. 35-002-89

JANŽUROVÁ, Z. – BOROVÁ, M. *Nová klavírní škola 1. díl*. 1.vyd. Praha: Panton, 1993. ISBN 80-7039-169-3

JANŽUROVÁ, Z. – BOROVÁ, M. *Nová klavírní škola 3. díl*. 1.vyd. Praha: Panton, 1999. ISMN M 2050-0621-1

JANŽUROVÁ, Z. – BOROVÁ, M. *Nová klavírní škola 4. díl*. 1.vyd. Praha: Panton, 2001. ISMN M 2050-0707-2

KŘÍŽKOVÁ, D. – VLKOVÁ, V. *1. knížka polyfonní hry*. 4.vyd. Praha: Bärenreiter Editio Supraphon, 1980. ISBN 80-7058-226-X

LOUDOVÁ, I. *Pohádky a obléžky: instruktivní skladby pro klavír*. 1. vyd. Praha: Panton, 1986. 35-032-86

BEZDĚK, J. K problému klasifikace studentských uměleckých výkonů na poli hudby. *Hudební výchova*, 2011, roč. 19, č. 4, s.58-60. ISSN: 1210-3683.



BEZDĚK, J. Režisér nebo učitel? I. část. *Hudební výchova*, 2007, roč. 15, č. 3, s. 46- 47. ISSN: 1210-3683.

BEZDĚK, J. Režisér nebo učitel? II. část. *Hudební výchova*, 2007, roč. 15, č. 4, s. 57-59. ISSN: 1210-3683.

FEIFERLÍKOVÁ, R. - BEZDĚK, J. Zichova teorie interpretace v nových interdisciplinárních vazbách. *Hudební výchova*, 2012, roč. 20, č. 4, s. 58-60. ISSN: 1210-3683.

TICHÝ, V. – HLAVÁČ, J. Ste výročí narození Jaroslava Zicha. *HUDEBNÍ ROZHLEDY: měsíčník pro hudební kulturu*, 2012, roč. 65, č. 1, s. 56-57. ISSN 0018-6996

## 11 SEZNAM UVEDENÝCH PŘÍKLADŮ Z HUDEBNÍ LITERATURY

BARTÓK Béla: Posmívání, př. 6 (kap. 5.2)

CLEMENTI Muzio: Sonatina C dur, př. 10 (kap. 5.2)

EBEN Petr: Bílá Plachetnice, př. 9 (kap. 5.2)

HURNÍK Ilja: Smutná písnička, př. 5 (kap. 5.1)

KŘÍŽKOVÁ Drahomíra – VLKOVÁ Věra: Aj, padá, padá rosička, př. 3 (kap. 5.1)

LOUDOVÁ Ivana: Hloupý Honza na cestách, př. 1 (kap. 5.1)

PACHELBEL Johann: Fuga, př. 8 (kap. 5.2)

SARAUER Alois: Vrabčák s vrabčicí, př. 2 (kap. 5.1)

SCHUMANN Robert: První ztráta, př. 7 (kap. 5.2)

SLAVICKÝ Klement: Deštivý den, př. 4 (kap. 5.1)