

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI**

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

**VYBRANÉ KAPITOLY Z HUDBY 20. STOLETÍ JAKO INSPIRACE  
PRO KREATIVNÍ ČINNOSTI S DĚTMI NA II. STUPNI ZŠ**

Diplomová práce

**Bc. Veronika Kohutová**

Obor: Učitelství hudební výchovy pro II. stupeň a střední školy

Vedoucí práce: Mgr. Gabriela Všetická, Ph.D.

Olomouc 2017

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené odborné literatury a dalších informačních zdrojů.

V Olomouci dne

## **Poděkování**

Děkuji mnohokrát Mgr. Gabriele Všetickové, Ph.D. za odborné vedení, trpělivost a ochotu pomoci při vypracovávání mé diplomové práce.

*Mé milované paní učitelce Ludmile*

# Obsah

Úvod .....	7
1. Hudba 20. století ve škole .....	10
1. 1 Ukotvení hudby 20. století v kontextu RVP .....	15
1. 2 Aktuální učebnice hudební výchovy s přihlédnutím k hudbě 20. století.....	18
2. Hra a kreativita v hudební výchově.....	22
3. Hudba 20. století a její historický vývoj .....	26
4. Dodekafonie – Arnold Schönberg.....	33
4. 1 Aktivita – 12 písmen abecedy.....	36
4. 2 Aktivita - Trojzvučná báseň.....	38
5. Olivier Messiaen – Rytmické palindromy .....	40
5. 1 Aktivita – Obsadíme devět židlí? .....	43
5. 2 Aktivita – To, co umí naše ruce.....	45
6. Konkrétní hudba – Pierre Schaeffer .....	47
6. 1 Aktivita – Óda na krepový papír .....	52
7. Témbrová hudba – Krzysztof Penderecki .....	54
7. 1 Aktivita – Skladba pro náladového Antonína.....	57
7. 2 Aktivita – Koukejte na dirigenta! .....	59
7. 3 Aktivita – Vše, co slyšíš kolem sebe .....	61
7. 4 Aktivita – Čí zvuk je vyšší, cí zvuk je nižší?.....	63
7. 5 Aktivita – Pojd'me zahrát na kytaru.....	64
8. Aleatorika – John Cage .....	65
8. 1 Aktivita – Házíme kostkou, skládáme .....	71
8. 2 Aktivita – Cesta plná zvuků.....	73
8. 3 Aktivita – Roztoč to a splň svůj úkol! .....	75

8. 4 Aktivita – Hraj si, jak je libo .....	77
8. 5 Aktivita – Výtvarný kousek, který si zahrajeme .....	81
8. 6 Aktivita – Zahrajeme si třeba na strom, či sloup u chodníku .....	83
9. Hudební minimalismus – Philip Glass .....	84
9. 1 Aktivita – Jeden motiv v různých výškách.....	88
9. 2 Aktivita – Zvukové řetězy .....	92
9. 3 Aktivita – Hraní se slabikami .....	94
Závěr.....	95
Seznam použité literatury .....	97
Resumé .....	102
Abstract .....	102

## Úvod

V dnešním moderním světě je hudba šířená pomocí technologií všude okolo nás. Řekla bych, že nás mnohdy hudba obklopuje až přespříliš. K uším se k nám dostávají nejrůznější hudební výtvořy, které většina lidí jen pasivně přijímá a nerozeznává kvalitu od kvantity. Zvlášt' u dětí je důležité, aby rozeznaly a samy kriticky posoudily, kdy se jedná o pouhý hudební kýč a kdy se jedná o kvalitní hudební kus. Jelikož se v této práci zabývám zprostředkováním hudby 20. století žákům II. stupně základních škol a jejím kreativním využitím, záleží také na tom, jak se k artificiální hudbě tito žáci stavějí. U této cílové skupiny je mnohdy přednější a uznávanější novodobá, aktuální nonartificiální hudba. Kladu si proto otázku, co činí nonartificiální hudbu pro žáky přitažlivěší? Mohli bychom z toho vycházet při přiblížení hudby artificiální těmto žákům? Jaké postupy bychom mohli užít, abychom u žáků zvýšili zájem o toto hudební odvětví? Jistou, a nemalou roli v tomto mém zájmu hraje kreativita. Kreativní myšlení u žáků není na nízké úrovni. Pokud jsou žáci dostatečně motivovaní proto, aby něco vytvořili a sami tak hudbu poznávali, hraje při tom kreativita nemalou roli. Cílem této práce je, pomocí tvořivých aktivit přiblížit žákům II. stupně vybrané směry a techniky práce s hudbou 20. století.

Tato práce vznikla za opory nejrůznějších publikací vztahujících se k samotným vybraným tématům z hudby 20. století, jako jsou publikace dějin hudby od Šafaříka, Navrátila, Spousty, Vysloužila, Beka, Salzmana, Hrčkové, Křupkové a dalších. Dále pak odborná literatura k tématu kreativita v hudební výchově od těchto autorů: Drábek, Váňová, Malura, Kurková, Medek a další. Inspirace ke konkrétním cvičením a hudebním hrám je čerpána jak z české literatury (Dimény, Synek, Coufalová, Medek), tak ze zahraničních zdrojů (Bean, Binns, Blom, Bramhall, Davies, Dennis, Hanke, Macgregor, Shephard, Self, Tillman, Willson).

Tato práce obsahuje pouhý výběr z mého hlediska nejvhodnějších autorů a hudebních směrů, které poskytují zajímavé podněty pro kreativní práci s dětmi. Některé činnosti vycházejí přímo z vybrané syntézy, jindy jsou doplněna dílem autora, jeho stylem a kompozičními technikami. Principy kompoziční práce některých autorů jsou příliš složité a pro tuto chvíli je ponecháváme stranou.

Pokud budeme vycházet z toho, že žáci na II. stupni základních škol přeci jen poodkryjí pomyslnou pokličku z nádoby, ve které je umělejší hudba uchovávaná a do jisté míry tuto hudbu poznají, je důležité, aby ji také prožili. Zvláště pokud se jedná o hudbu 20. století, která je navíc přijímána jen těžce a o to hůře je žákům předávána. V tomto kontextu je zde řada učebnic, které by měly pomoci vyučujícím, aby mohli tuto hudbu žákům lépe předávat. Bohužel je mnohdy smutným faktem to, že i některé učebnice pro základní školy přistupují k hudbě 20. století negativně, anebo jen velice povrchně. Přitom, dle mého mínění, by právě hudba 20. století mohla být pro žáky jakýmsi klíčem k otevření, pochopení a poznání i umělejší hudby starších období. Protože to, jakým způsobem je s hudbou ve 20. století pracováno, by mohlo být pro žáky velkou truhlou pokladů, kterou když objeví, poznají, co všechno je hudba, co všechno ji tvoří, jak s ní mohou pracovat a jak to mnohdy může být zábavné.

Výuka hudební výchovy má pro žáky značný význam, pokud žáci z výuky odcházejí naplnění něčím novým, něčím co jim přineslo radost. Hudební výchova „*je oborem umožňujícím žákům pronikat do světa hudby a hudebního umění, teda poznávat zákonitosti hudby prostřednictvím vlastního aktivního a tvořivého muzicírování, ale i prostřednictvím návštěv koncertů, sledováním multimédií a práce s nimi, četby apod.*“<sup>1</sup> Další podstatným faktem je to, že probírané učivo není cílem, hlavní je „*proměna žáka, který pochopením odlišného – tedy pochopením hudebního umění – porozumí více světu kolem sebe a porozumí i lépe sám sobě.*“<sup>2</sup> Proto je důležité, abychom vyučovali zábavnou formou, s kreativním přístupem, aby si žáci k hudbě vytvořili celoživotní kladný vztah.

V této práci je kladen důraz na kreativní přístupy k výuce a k možnosti experimentování. Důležitou roli v experimentálním přístupu, a s ním spojenou kreativní složkou, hraje možnost kladení si otázek. Kam žákovo tvoření směřuje, jaké má žák osobní zkušenosti, co může takovým přístupem získat. Oproti klasické výuce, je tento přístup daleko kvalitnější, záleží ovšem na učitelích a na škole, jak jej dokáže

---

<sup>1</sup> JEŽIL, Petr. *Hudební výchova – záležitost školy nebo záležitost celoživotní?*. Musica viva in schola XXIV. Brno: Masarykova univerzita, 2014, s. 68. ISBN 978-80-210-7565-8.

<sup>2</sup> JEŽIL, Petr. *Hudební výchova – záležitost školy nebo záležitost celoživotní?*. Musica viva in schola XXIV. Brno: Masarykova univerzita, 2014, s. 69. ISBN 978-80-210-7565-8.



použít, jak s ním umí, nebo je ochotná pracovat.<sup>3</sup> Experiment a kreativita jdou spolu ruku v ruce, zvláště pak v hudebních činnostech, které čerpají inspiraci v hudbě 20. století.

*„Základní kvalitou experimentu v individuálním chápání (toto psychické očekávání je odlišné od sociálního chápání funkce experimentu) je totiž otevřenost výsledku.“*<sup>4</sup> Možná je pro žáky II. stupně něco nového, jinak pojatého, více přístupnější. Už samotná hudba nám celou věc usnadňuje. Má totiž tu vlastnost, že dokáže druhým něco sdělovat a může tak i ovlivňovat, nebo podněcovat okolí.<sup>5</sup>

Jak jsou sestaveny ukázkové aktivity pro žáky?

Každá aktivita je zařazená do historického kontextu daného tématu. Poté je uveden název aktivity a její cíl. Dále jsou zde uvedeny potřebné pomůcky, přibližná doba trvání, popis aktivity, jakým způsobem bude probíhat. Poté podrobný popis aktivity s příloženými materiály k aktivitě potřebnými a možnost dalších variant. Předposledním bodem je prostor pro reflexi žáků. Poslední bod uvádí zdroje, kterými byla aktivita inspirována.

---

<sup>3</sup> VANČÁT, Jaroslav. *Výchova k tvořivosti ve školním vzdělávacím programu*. 1. vyd. Praha: EduArt, občanské sdružení, 2007, s. 27. ISBN 978-80-86783-20-8.

<sup>4</sup> VANČÁT, Jaroslav. *Výchova k tvořivosti ve školním vzdělávacím programu*. 1. vyd. Praha: EduArt, občanské sdružení, 2007, s. 25. ISBN 978-80-86783-20-8.

<sup>5</sup> JEŽIL, Petr. *Hudební výchova – záležitost školy nebo záležitost celoživotní?*. Musica viva in schola XXIV. Brno: Masarykova univerzita, 2014, s. 69. ISBN 978-80-210-7565-8.

## 1. Hudba 20. století ve škole

V současné hudební výchově na základních školách je kladen důraz více na hudební teorii, než na tvořivé hudební činnosti. Výuka je spjatá s „evropskou drumolovou hudební tradicí, jejími schémata, notovým zápisem, zakotvením v tonalitě a podobně.“<sup>6</sup> Tento přístup nám podněty ke kreativní práci v hudební výchově nepřináší. Učivo nemá být žákům předáváno pasivním způsobem ve formě frontálního vyučování, ale tvořivou formou výuky se zapojením vlastního úsilí žáka. Komponování v hudební výchově dává prostor ke kreativnímu vyjádření i těch žáků, kteří v hudbě nejsou vzděláni. Tato kreativní cesta vede k „získávání cenných a trvalých hudebních zkušeností.“<sup>7</sup> Právě experimentální hudba je pro hudební tvoření jako stvořená. Nejedná se o systém plný složitých hudebních pravidel, naopak nabízí mnoho „hudebního materiálu, kterým se může nechat inspirovat k vlastní umělecké činnosti.“<sup>8</sup> Přestože je období 20. století podnětné pro kreativní tvoření, jsou podle Ivana Poledňáka žáci se soudobou hudbou seznamováni jen minimálně. Nemají o ní téměř žádné povědomí, neznají autory, kteří v té době tvořili a ani žádné jejich skladby. K poslechům děl se v této oblasti vůbec nedostali.<sup>9</sup> Žáci se spíše věnují tématům hudby 17. – 19. století, přitom je důležité, abychom žákům připomínali, že hudba je živá, neustále se vyvíjí a je dobré ji poznávat, sledovat nové podněty, které přináší.<sup>10</sup> Podle Poledňáka hraje v předávání hudby 20. století důležitou roli vyučující,

---

<sup>6</sup> VŠETIČKOVÁ, Gabriela. *Komponování dětí v hudební výchově s přihlédnutím k hudebnímu minimalismu*. Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011, s. 5.

<sup>7</sup> VŠETIČKOVÁ, Gabriela. *Komponování dětí v hudební výchově s přihlédnutím k hudebnímu minimalismu*. Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011, s. 13.

<sup>8</sup> VŠETIČKOVÁ, Gabriela. *Komponování dětí v hudební výchově s přihlédnutím k hudebnímu minimalismu*. Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011, s. 13.

<sup>9</sup> POLEDŇÁK, I. *Hudebně pedagogické invence. Výbor ze studií a statí k hudební pedagogice a výchově*. Citováno z: PERTLOVÁ, Adriana. *Výuka soudobé hudby na gymnáziích v České republice a Německu a možnosti jejího aktivního zprostředkování*. Diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008, s. 7.

<sup>10</sup> VŠETIČKOVÁ, Gabriela. *Komponování dětí v hudební výchově s přihlédnutím k hudebnímu minimalismu*. Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011, s. 6.

který by měl mít „*pozitivní vztah aspoň k něčemu v tom bezbřehém moři hudby dvacátého století a aby tuto lásku dovedl přenést na své žáky.*“<sup>11</sup>

První témata kreativity, hudebního tvoření a komponování se objevují již v letech 1941, kdy Dorothea Doig uvedla dva projekty „*v jejichž rámci děti skládaly vlastní melodie k vybranému textu či tématu.*“<sup>12</sup> Nejednalo se ještě o směry hudby 20. století, avšak počátky kreativního přístupu k hudbě to byly. Mezi tyto kreativní přístupy v hudební výchově řadíme elementární komponování, kdy žáci vytváří vlastní hudební skladbičky. Elementární komponování se poprvé objevuje v Americe v roce 1960, kdy o něm pojednává Janica S. Smith v článku *Elementary Composition Project*. Dále se kreativnímu přístupu a jeho vytváření věnoval John Paynter se svým *making up music*.<sup>13</sup> V letech 1959 – 1973 se rozjel americký projekt *Contemporary Music Project* pod vedením skladatele a pedagoga Normana Della Joieho, který se snažil přiblížit soudobou hudbu pomocí kreativních činností. Výuka tak byla doplněná o složku komponování.<sup>14</sup> Hlavním přínosem projektu byl způsob, „*jakým vůbec poprvé spojil učitele a skladatele v hudební výchově při vytváření programů, jakým prověřil metodiku elementárního komponování (zvuk – rytmus – struktura) a také vytvořil organizace seminářů (dominový efekt skladatel – učitel – žák), které se objevují i v mnoha dalších projektech a přetrvávají dodnes.*“<sup>15</sup>

Od roku 1965 se ve Velké Británii rodily projekty zaměřené „*na kreativní přístupy v hudební výchově.*“<sup>16</sup> Pedagogové Peter Aston a již zmíněný John Paynter byli jejich představiteli. Společně „*propojili podněty experimentální hudby s hudební*

---

<sup>11</sup> POLEDŇÁK, I. *Hudebně pedagogické invence. Výbor ze studií a statí k hudební pedagogice a výchově.* Praha: Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta. 2005, s. 106.

<sup>12</sup> DOIG, Dorothea. *Creative Music. I Music Composed for a Given Text.* Citováno z: VŠETIČKOVÁ, Gabriela. *Komponování dětí v hudební výchově s přihlédnutím k hudebnímu minimalismu.* Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011, s. 13.

<sup>13</sup> VŠETIČKOVÁ, Gabriela. *Komponování dětí v hudební výchově s přihlédnutím k hudebnímu minimalismu.* Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011, s. 11.

<sup>14</sup> VŠETIČKOVÁ, Gabriela. *Komponování dětí v hudební výchově s přihlédnutím k hudebnímu minimalismu.* Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011, s. 15.

<sup>15</sup> ZOUHAR, Vít: *Komponování ve třídách. Poznámky k prvním americkým a britským projektům,* In: *Inovace v hudební pedagogice a výchově.* K počtě Lea Kestenberga, sborník z mezinárodní muzikologické konference konané 29.11.-1.12.2007 v UC UP v Olomouci, Olomouc 2008, s. 187.

<sup>16</sup> VŠETIČKOVÁ, Gabriela. *Komponování dětí v hudební výchově s přihlédnutím k hudebnímu minimalismu.* Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011, s. 16.

*pedagogikou a své poznatky shrnuli v knize Sound and Silence. Classroom projects in creative music (1970).*<sup>17</sup>

Hlavním cílem bylo, najít co nejlepší zpřístupnění soudobé hudby žákům, pomocí kreativního přístupu a prožitku:<sup>18</sup> „*We believe that young people deserve a truly liberal education, alive with the excitement of discovery. This excitement is a first step: the details, disciplines and skills will follow. Without a sense of adventure true education is impossible.*“<sup>19</sup> Hudební vzdělávání má být pro žáky opravdu takovou pomyslnou dobrodružnou výpravou. Pokud se žáci na něco těší a jsou naplnění touhou poznávat nové věci, není pro ně vzdělávání nijak vzdálené, naopak je blízké tím, že se jedná o činnost, která je naplňuje očekáváním.

Zavedením kreativního přístupu do hudební výchovy v souvislosti se soudobou hudbou se věnovali i tito autoři: R. Murray Schaefer, Georg Self, Brian Dennis a německá autorka Gertrud Meyer-Denkman.<sup>20</sup>

Také v českém školství jsou zaznamenány snahy o změnu výuky hudební výchovy. Od druhé poloviny 60. let proběhly první pokusy o zařazení kreativních postupů a hudebních improvizací do školních osnov hudební výchovy. Záhy se však tyto snahy staly negativním terčem kritiky z řad vysokoškolských pedagogů i samotných učitelů.<sup>21</sup> Jejich názor hovořil o neschopnosti hudebně tvořit s žáky hudebně nenadanými. Dále pak tvrdí, že „*více než polovina z nich nemá k této činnosti předpoklady a ani o ni nemá zájem.*“<sup>22</sup> Také byly zavedeny nové osnovy a vyučující měl více možností k tvořivému přístupu, poněvadž zde byl prostor pro „*metodickou tvořivost učitele.*“<sup>23</sup> Co se týče hudby 20. století, pozornost byla věnována „*pečlivému*

---

<sup>17</sup> VŠETIČKOVÁ, Gabriela. *Komponování dětí v hudební výchově s přihlédnutím k hudebnímu minimalismu*. Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011, s. 16.

<sup>18</sup> VŠETIČKOVÁ, Gabriela. *Komponování dětí v hudební výchově s přihlédnutím k hudebnímu minimalismu*. Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011, s. 16.

<sup>19</sup> PAYNTER, John – ASTON, Peter: *Sound and Silence. Classroom Projects in Creative Music*, Cambridge 1970, s. 3.

<sup>20</sup> VŠETIČKOVÁ, Gabriela. *Komponování dětí v hudební výchově s přihlédnutím k hudebnímu minimalismu*. Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011, s. 16.

<sup>21</sup> VŠETIČKOVÁ, Gabriela. *Komponování dětí v hudební výchově s přihlédnutím k hudebnímu minimalismu*. Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011, s. 18.

<sup>22</sup> SEDLÁK, František a kol.: *Nové cesty hudební výchovy na základní škole*. Praha 1983, s. 218.

<sup>23</sup> GREGOR, Vladimír. - SEDLICKÝ, Tibor. *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*. Praha: Supraphon, 1990, s. 127.

výběru ukázek,“<sup>24</sup> ty byly žákům zprostředkovávány formou poslechového cvičení. Dále pak, podle Libora Melkuse, který se vyjádřil ke konferenci roku 1964 v Budapešti,<sup>25</sup> by měly být navazovány kontakty pedagogických fakult s mladými skladateli, kteří by budoucím pedagogům poskytli cenné rady k hudebně výchovným problémům.<sup>26</sup> Tuto myšlenku se u nás nepodařilo uskutečnit „ještě dalších téměř čtyřicet let.“<sup>27</sup> Roku 1969 byla vydána třídílná publikace s názvem *Česká Orffova škola „zásluhou skladatelů I. Hurníka a P. Ebena.“*<sup>28</sup> Od německého originálu *Schulwerk* obsahuje navíc „metodické návody, které podrobně popisují možnosti využití elementární improvizace v oblasti vokální, nástrojové i pohybové.“<sup>29</sup> Právě Orffův elementární instrumentál je ideálním prostředkem k přiblížení hudby 20. století žákům. Jednoduché hudební nástroje, na které dokáže zahrát každý žák „je možné využít nejen k reprodukci a imitaci skladeb či zvuků, ale také k vlastní či skupinové tvořivé činnosti.“<sup>30</sup>

Novinky, které měla výuka hudební výchovy přinést, byly shrnuty v knize I. Poledňáka a J. Budíka *Hudba – škola – zítřek* (1969). Oba autoři upozorňují na nutnost zavedení tvořivých činností do výuky a na zajištění všestranného hudebního rozvoje u žáků. Poznat pravou hodnotu děl mohou žáci jedině svým vlastním aktivním přičiněním.<sup>31</sup> „V žádném případě však nelze proniknout k obsahu jinak než aktivním pozorováním, poznáním, prožitím, pochopením struktury uměleckého díla. Soudíme,

---

<sup>24</sup> PERTLOVÁ, Adriana. *Výuka soudobé hudby na gymnáziích v České republice a Německu a možnosti jejího aktivního zprostředkování*. Diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008, s. 9.

<sup>25</sup> VŠETIČKOVÁ, Gabriela. *Komponování dětí v hudební výchově s přihlédnutím k hudebnímu minimalismu*. Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011, s. 17.

<sup>26</sup> MELKUS, Libor: *Problematika hudební výchovy na všeobecně vzdělávacích školách a příprava hudebních pedagogů*, In: HOLZKNECHT, Václav – POŠ, Vladimír (ed.): *Člověk potřebuje hudbu*, Praha 1969, s. 75-76.

<sup>27</sup> VŠETIČKOVÁ, Gabriela. *Komponování dětí v hudební výchově s přihlédnutím k hudebnímu minimalismu*. Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011, s. 17.

<sup>28</sup> PERTLOVÁ, Adriana. *Výuka soudobé hudby na gymnáziích v České republice a Německu a možnosti jejího aktivního zprostředkování*. Diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008, s. 11.

<sup>29</sup> PERTLOVÁ, Adriana. *Výuka soudobé hudby na gymnáziích v České republice a Německu a možnosti jejího aktivního zprostředkování*. Diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008, s. 11.

<sup>30</sup> PERTLOVÁ, Adriana. *Výuka soudobé hudby na gymnáziích v České republice a Německu a možnosti jejího aktivního zprostředkování*. Diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008, s. 11.

<sup>31</sup> PERTLOVÁ, Adriana. *Výuka soudobé hudby na gymnáziích v České republice a Německu a možnosti jejího aktivního zprostředkování*. Diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008, s. 12.

*že poslech by měl být motivován celou řadou předchozích hudebních činností – zpěvem, tancem, hrou na nástroje, pokusy o vlastní uměleckou tvorbu.*<sup>32</sup>

V dnešní době, kdy se na školách vyučuje podle Rámcového vzdělávacího programu, je více možností jak zavést kreativní složku do výuky. Každá škola si vytváří svůj vlastní Školní vzdělávací program, do kterého může kreativní činnosti zařadit. „*Přestože by takto pojatá hudební výchova měla mj. vést k učení se prostřednictvím vlastní tvorby, zůstávají tvořivé činnosti vokální i instrumentální pouze na úrovni řízené improvizace (rytmizace, melodizace, hudební hry: ozvěna, otázka – odpověď, tvorba předeher, meziher, doher apod.)*“<sup>33</sup> Zatímco se u nás snažíme zařadit kreativní činnosti do výuky hudební výchovy, ve Velké Británii jsou již od roku 1988 zavedené „*kompoziční aktivity spolu s improvizací (improvising), interpretací (performing) a poznáváním (apprasing)*“<sup>34</sup> Všechny tyto složky jsou součástí „*osnov britského Národního kurikula*“<sup>35</sup> Pro nás je velkou nadějí, která vede k propojení hudby s kreativitou a zcela jiným pohledem na výuku, projekt olomoucké katedry hudební výchovy *Slyšet jinak* z roku 2001.<sup>36</sup> Z tohoto projektu například vzešly tyto dvě publikace *Hudební hry jinak*<sup>37</sup> a *Hudební nástroje jinak*,<sup>38</sup> které mohou sloužit jako zdroj inspirace učitelům hudební výchovy.

---

<sup>32</sup> POLEDŇÁK, Ivan. – BUDÍK, Jan. *Hudba – škola – zítřek. Projekt modernizace pojetí a osnov hudební výchovy na ZDŠ*. Praha: Supraphon. 1969, s. 81.

<sup>33</sup> VŠETIČKOVÁ, Gabriela. *Komponování dětí v hudební výchově s přihlédnutím k hudebnímu minimalismu*. Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011, s. 18.

<sup>34</sup> VŠETIČKOVÁ, Gabriela. *Komponování dětí v hudební výchově s přihlédnutím k hudebnímu minimalismu*. Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011, s. 19.

<sup>35</sup> VŠETIČKOVÁ, Gabriela. *Komponování dětí v hudební výchově s přihlédnutím k hudebnímu minimalismu*. Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011, s. 19.

<sup>36</sup> VŠETIČKOVÁ, Gabriela. *Komponování dětí v hudební výchově s přihlédnutím k hudebnímu minimalismu*. Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011, s. 19.

<sup>37</sup> KOPECKÝ, Jiří., SYNEK, Jaromír., ZOUHAR, Vít. *Hudební hry jinak. Tvořivé hry a modelové projekty elementárního komponování*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2014. ISBN 978-80-7460-066-1.

<sup>38</sup> COUFALOVÁ, Gabriela., MEDEK, Ivo., SYNEK, Jaromír. *Hudební nástroje jinak. Netradiční využití tradičních hudebních nástrojů a vytváření jednoduchých hudebních nástrojů*. Brno: Janáčková akademie múzických umění v Brně, 2013. ISBN 978-80-7460-037-1.

## 1. 1 Ukotvení hudby 20. století v kontextu RVP

Od 1. 9. 2005 je v České republice platný *Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání*.<sup>39</sup> RVP stanovuje „*cíle, formy, délku a povinný obsah vzdělávání, a to všeobecného a odborného podle zaměření daného oboru vzdělání, jeho organizační uspořádání, profesní profil, podmínky průběhu a ukončování vzdělávání a zásady pro tvorbu školních vzdělávacích programů.*“<sup>40</sup> Dále stanovuje podmínky i pro žáky se speciálními vzdělávacími potřebami. RVP tvoří základ pro tvorbu ŠVP, který si každá škola vytváří sama podle svého zaměření.<sup>41</sup>

Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání obsahuje 9 základních vzdělávacích oblastí. Předmět hudební výchova je zařazen do oblasti *Umění a kultura*. Zde je rozdělen na I. a II. stupeň. Hudební výchova na II. stupni má v RVP ZV celkem 8 očekávaných výstupů. Učivo je rozděleno do 4 oblastí, *vokální činnosti, instrumentální činnosti, hudebně pohybové činnosti a poslechové činnosti*.<sup>42</sup>

Jak RVP poskytuje prostor pro uplatnění tvořivých činností v souvislosti s hudbou 20. století? U každého z těchto 8 očekávaných výstupů lze najít prostor pro hudbu 20. století.

*Žák využívá své individuální hudební schopnosti a dovednosti při hudebních aktivitách.*

Pokud je žák hudebně nadaný, či navštěvuje základní uměleckou školu, je v jisté výhodě oproti ostatním spolužákům. Žákova schopnost hrát na nějaký hudební nástroj je určitě výhodná, ale uplatnění při jednoduchých kreativních činnostech mohou nacházet i žáci hudebně nevzdělaní. Na mysli mám činnosti, jako jsou práce se zvuky, hluky, jednoduchými hudebními nástroji atd.

---

<sup>39</sup> *Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání*. [online]. [posl. rev. 1. 9. 2016]. Dostupné z: [http://www.nuv.cz/uploads/RVP\\_ZV\\_2016.pdf](http://www.nuv.cz/uploads/RVP_ZV_2016.pdf). [cit. 1. 3. 2017]. s. 2.

<sup>40</sup> *Rámcové vzdělávací programy*. [online]. [posl. rev. 2017]. Dostupné z: <http://www.nuv.cz/t/rvp>. [cit. 1. 3. 2017].

<sup>41</sup> *Rámcové vzdělávací programy*. [online]. [posl. rev. 2017]. Dostupné z: <http://www.nuv.cz/t/rvp>. [cit. 1. 3. 2017].

<sup>42</sup> *Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání*. [online]. [posl. rev. 1. 9. 2016]. Dostupné z: [http://www.nuv.cz/uploads/RVP\\_ZV\\_2016.pdf](http://www.nuv.cz/uploads/RVP_ZV_2016.pdf). [cit. 28. 2. 2017]. s. 85.

*Žák uplatňuje získané pěvecké dovednosti a návyky při zpěvu i při mluvním projevu v běžném životě; zpívá dle svých dispozic intonačně čistě a rytmicky přesně v jednohlase i vícehlase, dokáže ocenit kvalitní vokální projev druhého.*

I zde mohou žáci využít získaných dovedností, a to i přesto, že nedokáží zpívat čistě. Každý žák má jinou zajímavou barvu hlasu, každý umí vytvořit jiný zvuk. Někteří mohou jen pracovat s netradičními hlasovými technikami a využívat k tomu správného dýchání, pracovat s hlasitostí, atd. Zvuky, které si žáci vytvoří, mohou nahrávat na své mobilní telefony a následně s nimi pracovat, různě je míchat a propojovat.

*Žák reprodukuje na základě svých individuálních hudebních schopností a dovedností různé motivy, témata i části skladeb, vytváří a volí jednoduché doprovody, provádí jednoduché hudební improvizace.*

Improvizace hraje důležitou roli v hudební kreativitě, v hudbě 20. století, kde je rozmanitost možných hudebních činností vysoká, je opravdu důležitá a potřebná. Tady můžeme pracovat s prvky náhody. Žáci mohou při tvorbě vlastních skladeb používat hrací kostky, mohou losovat a náhodně skládat jeden zvuk za druhým. Práce s náhodou nemusí zůstat jen u zvuků, ale může se pracovat s rytmem i dynamikou.

*Žák interpretuje podle svých individuálních schopností a dovedností písně a skladby různých stylů a žánrů.*

Žák má možnost vytvořit své hudební dílo, svůj hudební kus. Jistou motivací by pro žáky mohla být tvorba amerického skladatele Johna Cage. Žáci tak mohou zjistit, že vytvořit vlastní dílo není nic složitého, pokud k tomu použijí prostředky, které mi to umožní. Zde to mohou být věci denní potřeby, Orffův instrumentář, nebo jednoduché vlastnoručně vyrobené hudební nástroje. S tím souvisí i *rozvoj hudebního sluchu a hudební představivosti – reprodukce tónů, převádění melodií z nezpěvné do zpěvné polohy, zachycování rytmu, popřípadě i melodie zpívané (hrané) písně pomocí grafického (notového) záznamu*. Tvorba grafických partitur není pro žáky složitá, proto je to ideální metoda tvoření v hudební výchově.

*Žák se orientuje v proudu znějící hudby, vnímá užitě hudebně výrazové prostředky a charakteristické sémantické prvky, chápe jejich význam v hudbě a na základě toho přistupuje k hudebnímu dílu jako k logicky utvářenému celku.*

Žáci pochopí moderní hudbu proto, že si sami vyzkouší práci s jejími principy a poznají tak hudbu zevnitř. Zprostředkování hudby pomocí aktivit, pohybových činností a vlastního tvoření žáků.



*Žák zařadí na základě individuálních schopností a získaných vědomostí slyšenou hudbu do stylového období a porovnává ji z hlediska její slohové a stylové příslušnosti s dalšími skladbami.*

V hudbě 20. století je mnoho skladeb z různých směrů, které by žáci po poslechu mohli rozeznávat, nebo si alespoň uvádět odlišnosti, co jim připadá jiné, co je podobné, co jim to připomíná. Žáci by mohli vytvářet grafické partitury na různé hudební směry (minimalismus, témbrová hudba) a poté je interpretovat spolužákům. Také by mohli ve skupinách vytvořit partituru, která by byla poskládaná s více hudebních směrů. Část by byla utvořená s prvky minimalismu, část z hudby témbrové atd. K takovému tvoření slouží *vyjadřování hudebních i nehudebních představ a myšlenek pomocí hudebního nástroje – představy rytmické, melodické, tempové, dynamické, formální*. Hudební nástroje to mohou být jednoduché, například orffův instrumentář, nebo mohou žáci hrát netradičně na tradiční hudební nástroje.

*Žák vyhledává souvislosti mezi hudbou a jinými druhy umění.*

Například při tvorbě grafických partitur je využití výtvarného umění ideálním prostředkem. Žáci vytváří partitury, které slouží i jako výtvarné dílo, nemusí být ani hratelné.

Každá škola si do svého ŠVP může konkrétní učivo zařadit.

U vokálních činností mohou žáci předvést to, jak umí být kreativní. V hudbě 20. století žáci nemusí umět jen čistě zpívat a správně intonovat. Tuto hudbu lze aktivně zpracovávat všemi vymezenými činnostmi. Žáci ze sebe mohou vyloudit jakýkoli zvuk, mohou být kreativní, protože všechno se počítá, všechno je hudba. A tak i žáci, kteří se jeví jako žáci hudebně nenadání, mají možnost se uplatnit.

Instrumentální činnosti jsou k práci s hudbou 20. století dostatečně otevřeny. Žákům je nabízen Orffův instrumentář, nemusí nutně ovládat melodický hudební nástroj, aby se mohli do výuky zapojit. Žáci mohou sami vytvořit hudební doprovod, nebo jen doprovázet skladbu aniž by jim to činilo potíže. Také mohou vyjadřovat své hudební myšlenky právě pomocí rytmických nástrojů.

Hudebně pohybové činnosti, kde mohou žáci zapojit do hry celé své tělo a dokonce jej používat jako nástroj, jsou také příznivě nakloněny hudbě 20. století. Žáci hudbu nemusí poznávat jen skrze klasický notační zápis, skrz klasický poslech hudby, kdy žáci sedí a pasivně poslouchají, ale mohou využít celé své tělo.

Poslechové činnosti si žáci mohou realizovat i sami. Při aktivitách, kdy žáci vytvářejí vlastní skladby, nebo jen utváří hudbu v prostoru své třídy. Jakmile žáci něco vytvoří, ostatní si to poslechnou a společně o tom můžou diskutovat.

## **1. 2 Aktuální učebnice hudební výchovy s přihlédnutím k hudbě 20. století**

Pokud se bavíme o tom, jak hudbu 20. století dostat do škol a zpřístupnit ji pomocí tvořivých aktivit, jak nám v tom mohou pomoci současně používané učebnice? Uvádím příklady aktuálně používaných učebnic na II. stupni základních škol a gymnáziích.

Státní pedagogické nakladatelství vydalo v letech 2003 – 2007 dvě učebnice hudební výchovy: *Hudební výchova pro gymnázia I*<sup>43</sup> a *Hudební výchova pro gymnázia II*.<sup>44</sup> První díl obsahuje dějiny hudby od starověké kultury po baroko a vybrané oblasti nonartificiální hudby, jazz a swing. Učebnice má v každé kapitole část označenou jako interaktivní, kde jsou notové ukázky a náměty k poslechům. V druhém díle se přes klasicismus, romantismus a impresionismus dostáváme k hudbě 20. století. V kapitolách o hudbě 20. století je stručně pojednáváno o dodekafonii a serialismu, modální hudbě, neoklasicismu, neofolklorismu, témbrové hudbě, elektroakustické a elektronické hudbě a minimalismu. Součástí těchto kapitol jsou rovněž ukázky vybraných skladeb, ukázky grafických partitur a životopisy jednotlivých autorů, kteří se o rozvoj daného směru zasloužili nebo byli jejich představiteli.

O 3 roky později byla v témže nakladatelství vydána sada čtyř učebnic hudební výchovy pro 6. – 9. ročník základních škol. *Hudební výchova pro 6. ročník základní školy*,<sup>45</sup> *Hudební výchova pro 7. ročník základní školy*,<sup>46</sup> *Hudební výchova pro 8.*

---

<sup>43</sup> CHARALAMBIDIS, Alexandros. et al., *Hudební výchova pro gymnázia I*. 1. vyd. Praha: SNP, 2003. ISBN 80-7235-211-3.

<sup>44</sup> CHARALAMBIDIS, Alexandros. et al., *Hudební výchova pro gymnázia II*. 1. vyd. Praha: SNP, 2007. ISBN 80-7235-219-9.

<sup>45</sup> CHARALAMBIDIS, Alexandros. *Hudební výchova pro 6. ročník základní školy*. 1. vyd. Praha: SPN, 2010. ISBN 80-7235-296-2.

ročník základní školy<sup>47</sup> a *Hudební výchova pro 9. ročník základní školy*.<sup>48</sup> V učebnicích pro 6. a 7. ročník téma hudby 20. století prostor nemá. V učebnici pro 8. ročník je hudba 20. století rozdělena na dvě části. Jsou zde hudební směry, styly první a druhé poloviny 20. století. Například seriální hudba a dodekafonie, elektronická hudba, grafická hudba, aleatorní hudba a postmoderní hudba. Každá kapitola začíná charakteristikou daného směru, jeho vysvětlením, dále seznamuje s konkrétním autorem a jeho díly. Každý text přímo navádí žáka k poslechu té, či oné ukázky autorova díla. Učebnice opět obsahuje notové ukázky vybraných skladeb, grafické partitury či různé doprovodné fotografie například studio pro elektronickou hudbu. V učebnici pro 9. ročník se na hudbu 20. století díváme pouze z pohledu českých zemí. Najdeme zde skladatele jako Antonín Dvořák, Bohuslav Martinů, Josef Suk, Vítězslav Novák nebo Alois Hába, jejich díla a náměty k poslechům.

Mezi nejnovější učebnice hudební výchovy patří 2 díly hudební výchovy od nakladatelství Fraus. Součástí tohoto vydání jsou i příručky k učebnicím pro učitele. *Hudební výchova, učebnice pro 6. a 7. ročník ZŠ a odpovídající ročníky víceletých gymnázií*<sup>49</sup> a *Hudební výchova pro 8. a 9. ročník ZŠ a odpovídající ročníky víceletých gymnázií*.<sup>50</sup> Zde je žákům hudba předávána interaktivně. Je zde málo textu, hodně obrázků, cvičení, doplňovaček, příběhu, podle kterých si žáci mohou hudbu lépe osvojit a více ji zažít. Zde uvádím konkrétní příklady cvičení. Žáci pracují s dynamikou. Jeden žák je dirigentem a ostatní zpívají známou písničku, dirigent ukazuje různými jednoduchými gesty, kdy mají zesilovat a kdy zeslabovat. Dalším příkladem je hra s flétnou. Podle obrázku v učebnici si žáci nachystají daný hmat a dle zvoleného tempa jej začnou hrát. Postupně se přidávají další spolužáci, kteří drží jiný

---

<sup>46</sup> CHARALAMBIDIS, Alexandros. *Hudební výchova pro 7. ročník základní školy*. 1. vyd. Praha: SPN, 2010. ISBN 80-7235-297-0.

<sup>47</sup> CHARALAMBIDIS, Alexandros. *Hudební výchova pro 8. ročník základní školy*. 1. vyd. Praha: SPN, 2010. ISBN 80-7235-298-9.

<sup>48</sup> CHARALAMBIDIS, Alexandros. *Hudební výchova pro 9. ročník základní školy*. 1. vyd. Praha: SPN, 2010. ISBN 80-7235-310-1.

<sup>49</sup> ŠEDIVÝ, Jakub., ROHLÍKOVÁ, Lucie. *Hudební výchova. Učebnice pro 6. a 7. ročník ZŠ a odpovídající ročníky víceletých gymnázií*. 1. vyd. Plzeň: Fraus, 2014. ISBN 978-80-7238-901-8.

<sup>50</sup> KUHN, Tomáš., LIŠKOVÁ, Štěpánka. *Hudební výchova. Učebnice pro 8. a 9. ročník ZŠ a odpovídající ročníky víceletých gymnázií*. 1. vyd. Plzeň: Fraus, 2016. ISBN 978-80-7489-313-1.

hmat a vnikají tak různé souzvuky.<sup>51</sup> Učebnice žáky neustále motivuje ke hře na hudební nástroje, k hudebně pohybovým aktivitám, ke zpěvu i k poslechu hudby. Pracuje s žáky jako s cílovou skupinou, snaží se je motivovat způsobem, který je žákům blízký. Celou učebnici provází parta kamarádů, vrstevníků, kteří mají svůj příběh a vtahují do něj i žáky. O hudbě 20. století pojednávají kapitoly v učebnici pro 8. a 9. ročník ZŠ a odpovídající ročníky víceletých gymnázií. Podle časového plánu je tato hudba řazená do 9. ročníků. Jedná se o témata: Pařížská šestka, na hranici tonality, aleatorika, hudba seriální, hudba grafická a elektroakustická hudba. Obě tyto učebnice se snaží žáky přimět k aktivnímu zapojení se do výuky, ale ke kreativním činnostem a vlastnímu tvoření žáky příliš nevede. Činnosti, které tyto dvě učebnice nabízí, jsou spíše statického rázu. Žáci většinou sedí ve svých lavicích s tužkou v ruce.

Pokud porovnáme učebnice pro gymnázia se sadou čtyř učebnic pro II. stupeň základních škol od nakladatelství SPN, z hlediska zpracování tématu hudba 20. století, nejsou patrné žádné větší rozdíly. Obě tyto sady obsahují učivo, které je žákům předáváno spíše pasivním způsobem. Jsou zde texty, které pojednávají o určitém období, směru, stylu, o autorovi, jeho životě, o skladbách které napsal. I když jsou v učebnicích obrázky, notové přílohy a grafické partitury, chybí zde náměty ke kreativním činnostem, k prožívání hudby, k tvoření něčeho vlastního. Pozitivní stránka těchto učebnic je, že podávají dostatečné množství informací k těmto tématům. Texty jsou zpracovány čtivou formou a jsou pro žáky snadno pochopitelné. Jako značně problematické lze vnímat, zejména u učebnice pro 8. ročník základní školy, možná nechtěné uvádění negativních názorů a poznámek k těmto směrům, nebo skladbám. Například komentář k hudebnímu serialismu: „*Je jasné, že tato takřka ‚matematicky‘ tvořená hudba je pro běžného posluchače těžko srozumitelná a poslouchatelná jen se sebezapřením.*“<sup>52</sup> Jak říká Jaromír Synek ve svém článku o *Zpřístupňování soudobé hudby v rámci projektu ‚Slyšet jinak‘*: „*Jakoby se autoři snažili mladého posluchače již předem před soudobou hudbou ochránit či přímo od ní odradit – nebylo-li ovšem záměrem autorů vyvolat u revoltujících ‚pubertáků‘*

---

<sup>51</sup> ŠEDIVÝ, Jakub., ROHLÍKOVÁ, Lucie. *Hudební výchova. Učebnice pro 6. a 7. ročník ZŠ a odpovídající ročníky víceletých gymnázií*. 1. vyd. Plzeň: Fraus, 2014, s. 36. ISBN 978-80-7238-901-8.

<sup>52</sup> CHARALAMBIDIS, Alexandros. *Hudební výchova pro 8. ročník základní školy*. 1. vyd. Praha: SPN, 2010, s. 136. ISBN 80-7235-298-9.

*opoziční postoj.*<sup>53</sup> Navíc hudba 20. století má ten potenciál (na rozdíl od starších období) být uchopená netradičními a experimentálními způsoby a metodami. Žáci jsou plní očekávání a záleží na vyučujícím, jak se k dané problematice postaví. S tím, jaké bohatství hudebních podnětů (mnohdy velmi blízkých hudebním preferencím žáků) hudba 20. století přináší, by byla velká škoda žáky informovat jen tak povrchně o její existenci.

Pár slov závěrem k těmto učebnicím. Co se týče volby témat, myslím si, že je o všech hlavních a stěžejních tématech dostatečně pojednáno. Jinými slovy, učebnice poskytují informace, o kterých by žák II. stupně měl mít povědomí. Pokud jde o tvořivý kontext s tématy a hudebními principy zvláště hudby 20. století, nalézáme jej v těchto učebnicích jen stěží.

---

<sup>53</sup> SYNEK, Jaromír. Zpřístupňování soudobé hudby v rámci programu „Slyšet jinak“. In: *Inovace v hudební pedagogice a výchově k poctě Lea Kestenberga (1882 – 1962)*. Sborník z mezinárodní muzikologické konference konané 29. listopadu – 1. prosince 2007 v Uměleckém centru Univerzity Palackého v Olomouci. 1. vyd. Olomouc: Solen print, s. r. o., 2008, s. 191. ISBN 978-80-903776-5-3.

## 2. Hra a kreativita v hudební výchově

Hra je pro dítě činnost, která přináší především uspokojení, požitky a radost. Rovněž je důležitým faktorem pro jeho zdravý vývoj. Když si dítě hraje, není pro něj důležitý výsledek, význam pro něj má průběh jeho hraní. Dalším podstatným činitelem ve hře je slovo *jako*, které dítěti poskytuje neohraničené možnosti. Dítě v takovéto hře věří svým citům, přáním, uplatňuje a zároveň rozvíjí svou fantazii. Ví, že jeho jednání je pravdivé a skutečné. Zvláště v raném věku je hra pro dítě hlavní činností.<sup>54</sup> Pedagogický slovník definuje hru jako „*formu činnosti, která se liší od práce i od učení. Člověk se zabývá hrou po celý život, avšak v předškolním věku má specifické postavení – je vůdčím typem činnosti.*“<sup>55</sup>

Hrou dítě poznává svět kolem sebe a snaží se na něj působit. Při hře získává nové dovednosti, rozvíjí svou obratnost, obrazovost, pozorovací schopnosti. Při hře se projevují zájmy dítěte, jeho preference, utvářejí se vztahy k ostatním dětem, k dospělým a k okolí. Hra poskytuje dítěti citové uspokojení. V dětské hře je také důležitá tvořivost, dítě si hraje svým originálním způsobem, nekráčí po vyšlapaných cestách, ale samo si určuje směr hry. Dítě, které bylo vedené k tvořivosti, promítá tyto návyky do činností i v dospělosti. Jak uvádí již J. A. Komenský ve svém díle: „*Život každého člověka je takový, že musí mluvit a jednat. Proto velmi prospívá, jestliže je mládež (...) zcela stručně a příjemně vedena k tomu, aby si zvykla pozorovat rozmanitost věcí, na různé věci bez přípravy odpovídat, úsporně užívat gest, ruce a celé tělo přirozeně ovládat, modulovat a měnit hlas...*“<sup>56</sup> Tento výrok souvisí i s hudbou 20. století, možná daleko víc, než třeba v jiných hudebních oblastech. Právě v hudbě 20. století je hra důležitým prostředkem k bližšímu poznání a pochopení jednotlivých směrů této hudební epochy.

S hrou souvisí také kreativita a tvořivá činnost. Jedna z definic hovoří o kreativitě takto: „*Pojem kreativita z latinského *creare* (tvořit) se vztahuje jak*

---

<sup>54</sup> MLEJNEK, Josef. *Dětská tvořivá hra*. Praha: IPOS, 1997, s. 11 – 12. ISBN 80-7068-104-7.

<sup>55</sup> PRŮCHA, Jan., WALTEROVÁ, Eliška., MAREŠ, Jiří. *Pedagogický slovník*. Praha: Portál, 2009, s. 82. ISBN 978-80-7367-647-6.

<sup>56</sup> KOMENSKÝ, J. A. *O dětské hře*. Citováno z: MLEJNEK, Josef. *Dětská tvořivá hra*. Praha: IPOS, 1997, s. 12 – 13. ISBN 80-7068-104-7.

*k složce činnostní (proces tvorby), tak k složce osobnostní (tvořivé předpoklady individua) a zahrnuje vedle elementární i vysokou míru tvořivých schopností.*<sup>57</sup>

Co se týče požadavku tvořivost v hudební výchově, nejedná se o nic nového, je uveden již J. A. Komenským v jeho didaktice nebo jej nalezneme v dílech J. J. Rousseaua a J. H. Pestalozziho. Dále cesta k tvořivosti směřuje k F. W. Fröbelovi, který svým požadavkem tvořivého rozvoje hudebních schopností stál u zrodu hudební pedagogiky 20. století. S komplexnějším pojetím tvořivosti ve 20. letech přišel E. J. Dalcroze, který stavěl na spojení hudby s pohybem, hudební improvizací a intonačním výcvikem. Toto tvořivé pojetí v hudební výchově propagovala také S. Colemannová (*Creative music for Children*, 1922), nebo F. Jöde (*Das schafende Kind in der Musik*, 1928).<sup>58</sup>

Pojem tvořivost zahrnuje mnoho činností různého druhu, které mají společnou tuto důležitou složku: „*je to radost a uspokojení provázející samotný průběh tvořivé práce i její výsledek.*“<sup>59</sup> Otázkou je, zda chápat tvořivost jako proces, nebo jako produkt. Podle Reynolda Beana je tvořivost obojím. „*Myslí-li dítě tvořivě, jedná se o proces, který se jistě nějakým způsobem projeví. Projevem – produktem může být cokoliv, počínaje neartikulovaným žvatláním až po malbu, která by mohla soupeřit s díly Vincenta van Gogha.*“<sup>60</sup> Tvořivá činnost někdy vyžaduje velké úsilí, jindy zase oddych a osvěžení. I když je tvořivá práce náročná, nikdy není nezajímavá, a tak by tvořivé činnosti nejrůznějšího charakteru měly být východiskem pro veškerou výuku v hudební výchově (podobně, jako je tomu ve výchově výtvarné.)

Důležitost tvořivosti a aktivního přístupu k hudbě 20. století potvrzuje výzkum Václava Drábka z roku 1992 o aktivním osvojování si hudby 20. století. Drábek provedl výzkum na dvou skupinách respondentů. U skupiny A probíhala výuka pomocí tvořivých činností a aktivního osvojování si hudby, u skupiny B probíhala výuka klasickým způsobem (frontálním předáváním informací). U klasické hudby

---

<sup>57</sup> DRÁBEK, Václav. *Tvořivost a integrace v receptivní hudební výchově*. Praha: Studia Paedagogica 23, 1998, s. 48.

<sup>58</sup> DRÁBEK, Václav. *Tvořivost a integrace v receptivní hudební výchově*. Praha: Studia Paedagogica 23, 1998, s. 6.

<sup>59</sup> KURKOVÁ, Libuše. *Dětská tvořivost v hudbě a pohybu pro lidové školy umění*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1981, s. 9.

<sup>60</sup> BEAN, Reynold. *Jak rozvíjet tvořivost dítěte*. 1. vyd. Praha: Portál, 1995, s. 15. ISBN 80-7178-035-9.

byly výsledky hodnocení hudby relativně stejné. Jakmile byly hodnoceny díla atonální hudby, byly hodnocení různorodá. Obě skupiny se shodovaly na různorodých názorech. Při dalším testování, po určitém počtu odučených hodin byly výsledky rozdílné. Skupina A hodnotila ukázky pozitivně díky většímu podílu tvořivých zkušeností s danou kompoziční technikou. Skupina B měla kladné hodnocení méně výrazné. Hudební ukázka byla pro respondenty spíše nezajímavá a špatná. V hodnocení této skupiny se projevovala určitá nejistota. Žádná skupina nekladla důraz na znalost skladby či autora. Výsledek výzkumu tedy potvrdil hypotézu o faktu, že<sup>61</sup> „*tvořivé činnosti výrazně ovlivňují percepční schopnosti studentů v oblasti soudobé hudby, jakožto i kladné postoje k ní.*“<sup>62</sup>

Pokud si žáci hrají, používají svůj hlas, nástroje, předměty a různé zvuky zažívají tak hudbu prostřednictvím vlastní zkušenosti. Hudba jim je bližší i přesto, že na ně působí složitě, vzdáleně a nesrozumitelně.

Značný podíl na aktivním zprostředkování hudby má i vyučující, který žáky k tvořivému myšlení nabádá. Měl by sám vyvolat a přijmout princip estetické hry tak, aby své řešení nepovažoval za cílové bez spoluúčasti žáků.<sup>63</sup> Myšlenky a pocity žáků mohou být zajímavé a pozoruhodné. Pokud žáky správně povedeme, zaznamenáme tyto jejich myšlenky právě v produktu, kterým pro nás může být tanec, kresba při poslechu hudby nebo tvoření v tzv. hudebním tichu, vlastní kompozice, hudební projekt, atd.

Další možností ve výuce je uplatnění zásad tzv. bezbariérové hudební výchovy. Jedná se o takový přístup k hudební výchově, kdy se mohou do hudebních činností zapojit všichni žáci bez rozdílu. Žáci, kteří z pohledu tradiční hudební výchovy nejsou hudebně nadáni nebo hudebně vzděláni a žáci se speciálními vzdělávacími potřebami. Všichni tito žáci mají možnost uplatnit své schopnosti prostřednictvím práce se zvuky, s vlastním hlasem, s vlastním tělem, s tradičními i netradičními hudebními nástroji. Jinými slovy se všemi jednoduchými a všem přístupnými prostředky. Hudebními nástroji se tak stávají i věci každodenní potřeby jako jsou tužky, klíče, přezůvky, židle nebo dveře. Nástroje mohou být z různých přírodních či umělých materiálů. Žáci

---

<sup>61</sup> DRÁBEK, Václav. *Tvořivost a integrace v receptivní hudební výchově*. Praha: Studia Paedagogica 23, 1998, s. 59 – 67.

<sup>62</sup> DRÁBEK, Václav. *Tvořivost a integrace v receptivní hudební výchově*. Praha: Studia Paedagogica 23, 1998, s. 67.

<sup>63</sup> MALURA, Miroslav. *Imitační hudební hry*. 1. vyd. Ostrava: Zeross, 1994, s. 7. ISBN 80-85771-20-9.



si mohou vyrobit i svůj originální, jednoduchý nástroj a objevovat, jak na něj budou hrát, jaké nové zvuky bude jejich nástroj vydávat.<sup>64</sup> Hlavním principem tedy je, že důležitý je samotný tvůrčí proces, nikoliv výsledek.<sup>65</sup>

Jak tedy vytvořit kreativní prostředí v hudební výchově? Vyučující žákům zprostředkovává novou cestu k vnímání hudby. To znamená, že vyučovací hodina již neprobíhá jen frontálním působením na žáky, ale vedením žáků k činnostem, tvořit hudbu, vyjadřovat ji pohybem, a obrazem, snažit se nacházet netradiční řešení. Tím se u žáků zvyšuje citlivost i pro zvláštní hudební útvary, které se v hudbě 20. století vyskytují.<sup>66</sup> Žáci mohou kreativně tvořit hudbu například v oblastech hudebního ticha, kde se hudbou stává kdejaký šramot a dokonce i samotné ticho, které podle Johna Cage neexistuje, tvoří hudbu. Cokoli si žáci budou přát, aby byla hudba, hudbou se stane. Žákovo kreativní zapojení se do aktivních činností tak může přinášet podivuhodné výsledky.

K tomu, abychom u žáků hudební tvořivost mohli rozvíjet, je nutná tzv. hudební motivace, kterou je dle Váňové „*dynamický proces, jenž evokuje žákovu hudební aktivitu a reguluje ji tak, aby uspokojil hudební potřeby a dosáhl vytčeného cíle.*“<sup>67</sup> Pokud jsou žáci dostatečně motivováni, jsou jejich výsledky hodnotnější. Žáci tvoří rádi, když se pro ně proces tvoření stává zábavným, odpočinkovým a smysluplným.

---

<sup>64</sup> KOPECKÝ, Jiří., SYNEK, Jaromír., ZOUHAR, Vít. *Hudební hry jinak. Tvořivé hry a modelové projekty elementárního komponování*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2014, s. 95 – 97. ISBN 978-80-7460-066-1.

<sup>65</sup> MEDEK, Ivo. *Několik poznámek k hudební kreativě*, In: ZOUHAR, V. – MEDEK, I – SYNEK, J. (ed.): *Slyšet jinak '03. Tvořivost a improvizace v hudební výchově na zvláštních školách*, Sborník ze semináře zaměřeného na rozvoj kreativity v hudebních činnostech konaného 18. – 20. 11. 2003 na Katedře hudební výchovy PdFUP v Olomouci. Brno: 2004, s. 25.

<sup>66</sup> DRÁBEK, Václav. *Tvořivost a integrace v receptivní hudební výchově*. Praha: Studia Paedagogica 23, 1998, s. 47.

<sup>67</sup> VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební tvořivost žáků mladšího školního věku*. Praha: Supraphon, 1989. s. 55. ISBN 80-7058-149-2.

### 3. Hudba 20. století a její historický vývoj

*„In fact, at the end of the peaceful century, a general advance became more marked, more rapid, more varied.“<sup>68</sup>*

Podle Roberta Morgana je téměř nemožné určit výchozí bod hudby 20. století. Přelomový rok 1900 není vhodným měřítkem. Morgan ale hledal ono lomítko, přibližný začátek: *„Among other possible choices, perhaps the most appealing is 1907, the year Arnold Schoenberg made a final break with the traditional tonal system that the new century had inherited from the previous two.“<sup>69</sup>* Přesné stanovení počátku tohoto hudebního období bychom nenašli ani u Jiřího Vysloužila, který píše o tomto milníku obecně jako o plynulém přechodu z období romantismu k postupným změnám, které přicházely zcela přirozeně. Hudební vývoj se na počátku vyznačoval mnohými odlišnými uměleckými principy se společným dědictvím, které s sebou neslo hledání samostatného diferencovaného přístupu k tvorbě hudebních uměleckých děl.<sup>70</sup> Oba výše uvedené názory jsou odlišné. Mohli bychom si položit otázku, zda je pro nás opravdu důležité znát přesný počátek. Není pro nás naopak zásadnější a daleko zajímavější to, co se v tomto období odehrávalo?

Během 20. století se přihodilo několik událostí, které ovlivnily nejen hudební tvorbu, ale celé lidstvo. Velkou zkouškou byla 1. a 2. světová válka, totalitní režimy, světová hospodářská krize, a další. V této etapě kráčelo lidstvo rychleji kupředu, než v etapách předchozích. Dokazují to mnohé vynálezy, jako jsou televize, nebo počítač. V oblasti umění se v průběhu 20. století setkáváme s desítkami vlivných i okrajových směrů kubismu, futurismu, surrealismu atd. Rychlost rozvoje vědy a techniky mohla lidstvu přinést bezproblémový a bohatý život. 20. století ale ukázalo i stinnou stránku tohoto rychlého posunu vpřed.<sup>71</sup>

---

<sup>68</sup> MORGAN, Robert. *The Norton Introduction to Music History. Twentieth-century music. A history of Musical Styl in Modern Europe and America*. First Edition. New York, London: W. W. Norton Company, 1991, s. 12. ISBN 0-393-95272-X.

<sup>69</sup> MORGAN, Robert. *The Norton Introduction to Music History. Twentieth-century music. A history of Musical Styl in Modern Europe and America*. First Edition. New York, London: W. W. Norton Company, 1991, s. 1. ISBN 0-393-95272-X.

<sup>70</sup> VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudobníci 20. storočia*. 2. vyd. Bratislava: Opus, 1981, s. 25 - 26.

<sup>71</sup> ŠAFARÍK, Jiří. *Dějiny hudby III. díl*. Věrovany: Jan Piszkiwicz, 2006, s. 72. ISBN 80-86768-17-1.

Hudba 20. století přináší pestrou paletu směrů, skladatelů a děl. Je to hudba, která je v porovnání s předchozími obdobími dostupná víc než kdykoli předtím. To vše díky vynálezům a zdokonalování nahrávací techniky, rozhlasového vysílání, zvukového filmu a již zmíněné všudypřítomné televize. Vývoj jednotlivých uměleckých směrů byl rychlejší než v předchozích obdobích, mnoho směrů probíhalo paralelně, dalo by se říct, že toto období bylo velmi pluralitní.<sup>72</sup> Složitě rozčlenění těchto směrů nám blíže popisuje Miloš Navrátil. V první polovině 20. století dlouho doznávaly tendence romantismu jako předcházejícího období (pozdní romantismus, impresionismus, secese) a začalo se objevovat velké množství současně probíhajících uměleckých směrů (expresionismus, realismus, folklorismus, abstraktivismus, dadaismus, novoklasicismus a další). Tyto směry rozčlenil Navrátil do čtyř základních stylových tendencí – expresionistická, folkloristická, civilizační a novoklasická.<sup>73</sup> Mezi skladatele moderní hudby řadíme mnoho osobností, které svým novátorským přístupem zásadně ovlivnily charakter soudobé hudební činnosti. Hudební díla, která šokovala obecnost a také je rozdělila na dvě pomyslné skupiny, z nichž první byla skupina nadšených obdivovatelů a druhá skupina byli lidé, které hudba spíše provokovala a pošlapávala tak jejich dobré hudební zvyklosti. Jako příklad můžeme uvést Arnolda Schönberga a jeho cyklus písní *Pierrot Lunaire* v roce 1912, nebo balet *Svěcení jara* od Igora Stravinského v roce 1913.

Mezi nejvlivnější skladatele patří ruský hudební skladatel Igor Stravinskij, byl tzv. protipólem Schönberga, avšak oba měli společné rysy, a to vážnost a serióznost, s kterou k hudbě přistupovali. V Paříži spolupracoval se Sergejem Ďagilevem, který založil Ruský balet. Na přání Ďagileva zde zkomponoval své první dílo, velký balet *Pták Ohnivák*. Jeho díla nejvíce charakterizuje rytmická složka s preferencí bicích nástrojů. Stravinskij během své tvůrčí kariéry ovládl všechny styly od raně středověké ars antiqua až po seriální techniku Antona Weberna. Přestože často měnil charakter své tvorby, dokázal si uchovat vlastní, nezaměnitelnou uměleckou tvář.<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> ŠAFARÍK, Jiří. *Dějiny hudby III. díl*. Věrovany: Jan Piszkiwicz, 2006, s. 73. ISBN 80-86768-17-1.

<sup>73</sup> NAVRÁTIL, Miloš. *Dějiny hudby. Přehled evropských dějin hudby*. Olomouc: Votobia s. r. o., 2003, s. 238. ISBN 80-7220-143-3.

<sup>74</sup> ŠAFARÍK, Jiří. *Dějiny hudby III. díl*. Věrovany: Jan Piszkiwicz, 2006, s. 73 - 74. ISBN 80-86768-17-1.

Dalším významným ruským skladatelem byl Sergej Prokofjev, který obohatil hudbu 20. století o slavné opery *Hráč*, *Láska ke třem pomerančům* a *Vojna a mír*. Dále pak balety *Ztracený syn*, *Romeo a Julie*.<sup>75</sup> Svou tvorbu sám rozdělil do pěti hlavních linií. „1. klasická – přesněji neoklasická, 2. novátorská, v níž usilovně hledal nové vyjadřující způsoby, 3. toccatová – motorická, 4. lyrická, nabývající na síle zvláště v jeho pozdním díle, (...), 5. groteskní – scherzózni.“<sup>76</sup> Jeho tvorba je rozsáhlá, až 138 opusových čísel. Prokofjev byl temperamentní skladatel, jeho hudba byla živá a divoká. Celkově byla jeho tvorba rozmanitého charakteru. Pro příklad to jsou klavírní koncerty, klavírní sonáty, violoncellové sonáty, balety, komické opery a další.<sup>77</sup>

Sběrem především maďarské lidové hudby, ale i slovenské, rumunské, bulharské, cikánské a maloasijské se zabýval maďarský skladatel Béla Bartók, který se svým přítelem skladatelem Zoltánem Kodályem podnikal cesty až do severní Afriky. Byl to vynikající klavírista obdivován v USA, Velké Británii a v meziválečné době i v SSSR. Ve svých skladbách vycházel z pozdního romantismu, uplatňoval i prvky lidové hudby, se kterými se seznámil na svých cestách. Vliv na něj měla i Schönbergova škola a Igor Stravinskij. Osobní skladatelův styl však nejvíce formoval východoevropský a maďarský folklor, čímž tohoto autora můžeme zařadit k neofolklorismu.<sup>78</sup>

U nás byl moravským folklorem ovlivněn skladatel a sběratel moravských lidových písní a tanců rodák z Hukvald Leoš Janáček. Jeho dílo je rozměrné, zprvu ovlivněno klasicko-romantickou hudbou, později realismem.<sup>79</sup> Ve svých dílech používal nápěvkovou metodu, melodika skladeb často vycházela z intonace lidské řeči. Rytmika byla výrazná a naostřená tzv. sčasovkami – krátkými melodickými

---

<sup>75</sup> NAVRÁTIL, Miloš. *Dějiny hudby. Přehled evropských dějin hudby*. Olomouc: Votobia s. r. o., 2003, s. 270. ISBN 80-7220-143-3.

<sup>76</sup> ŠAFARÍK, Jiří. *Dějiny hudby III. díl*. Věrovany: Jan Piszkievicz, 2006, s. 186. ISBN 80-86768-17-1.

<sup>77</sup> ŠAFARÍK, Jiří. *Dějiny hudby III. díl*. Věrovany: Jan Piszkievicz, 2006, s. 185 - 189. ISBN 80-86768-17-1.

<sup>78</sup> ŠAFARÍK, Jiří. *Dějiny hudby III. díl*. Věrovany: Jan Piszkievicz, 2006, s. 93 - 95. ISBN 80-86768-17-1.

<sup>79</sup> ŠAFARÍK, Jiří. *Dějiny hudby III. díl*. Věrovany: Jan Piszkievicz, 2006, s. 65. ISBN 80-86768-17-1.

úryvky.<sup>80</sup> Janáček se věnoval operní a sborové tvorbě, vokálně-instrumentální, klavírní a komorní tvorbě.<sup>81</sup>

Skutečným avantgardistou, ještě důraznějším než Schönberg nebo Bártok, byl německý skladatel Paul Hindemith. Jeho dílo se vyznačovalo naprostou negací romantismu, kladný vztah neměl ani k Schönbergově dodekafonii. Své dílo stavěl na dur-mollové tonalitě. Jiří Šafařík jej popisuje jako zakladatele směru nazývaného *neue Sachlichkeit* – nová věcnost „kladoucího důraz na ryze hudební, absolutně antiromantický a neprogramní hudební projev.“<sup>82</sup> Vytvořil cenná operní díla například *Mörder, Hoffnung der Frauen* (*Vrah, naděje žen*), dílo, které je naplněné tvrdou až brutální hudbou s ostrými disonancemi. Skládal i baletní díla, orchestrální a komorní skladby, jež jsou považovány za nejrozsáhlejší. Je jich mnoho, mezi nejdůležitější patří *Koncertní hudba pro malý orchestr*, *Koncertní hudba pro dechové nástroje* nebo *Koncertní hudba pro smyčce*.<sup>83</sup>

Zcela nové podněty přineslo období po roce 1945. „*Lidstvo prožívá oslňující vývoj techniky, vědecko-technickou revoluci a objevy v oblasti energií, chemie, lékařství, elektroniky, letu do vesmíru, (...) to vše se promítá pochopitelně i do filosofie umění.*“<sup>84</sup> Co se týče hudby, s hudebními umělci -Stravinskij, Satie a další začal spolupracovat francouzský básník Jean Cocteau s tzv. Ruským Baletem v Paříži. V Edinburgu byl roku 1947 zahájen festival hudby a divadla. Olivier Messiaen píše symfonie, Benjamin Britten a Peter Pears zakládají festival v Aldeburgu, kde Britten o 11 let později uvede premiéru své opery *Noye's Fludde*. V roce 1945 Carl Orff píše operu *Antigona*, která je poprvé uvedena na salcburském festivalu. John Cage píše skladbu *4'33''* (1952), kterou sestavil z náhodných zvuků, jež mohou diváci slyšet kolem sebe. Italský skladatel Edgar Varèse zkomponoval *Déserts* (1954) pro orchestr a magnetofon v USA. Bohuslav Martinů má premiéru opery *Řecké pašije* (1961)

---

<sup>80</sup> NAVRÁTIL, Miloš. *Dějiny hudby. Přehled evropských dějin hudby*. Olomouc: Votobia s. r. o., 2003, s. 277. ISBN 80-7220-143-3.

<sup>81</sup> ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby III. díl*. Věrovany: Jan Piszkiwicz, 2006, s. 62 – 71. ISBN 80-86768-17-1.

<sup>82</sup> ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby III. díl*. Věrovany: Jan Piszkiwicz, 2006, s. 98. ISBN 80-86768-17-1.

<sup>83</sup> ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby III. díl*. Věrovany: Jan Piszkiwicz, 2006, s. 98 – 100. ISBN 80-86768-17-1.

<sup>84</sup> NAVRÁTIL, Miloš. *Dějiny hudby. Přehled evropských dějin hudby*. Olomouc: Votobia s. r. o., 2003, s. 287. ISBN 80-7220-143-3.

v Curychu. V únoru 1964, kdy má premiéru opera *Zčeřená řeka* od Brittna, rozjíždí v New Yorku skupina Beatles svou hudební kariéru. Roku 1966 Iannis Xenakis zakládá školu matematické a automatické hudby ve Francii. Ve Velké Británii vytvořili orchestr *London Sinfonietta* (1968) pro provádění nové hudby. John Cage dále rozvíjí své hudební experimenty a píše skladbu *pro smíšená média, pro 7 zesílených harf, rozmanité magnetonové pásky a světelné efekty* (1969). V roce 1970 je v Osace postaveno první sférické auditorium pro koncerty elektronické hudby. Pierre Boulez použil ve své skladbě *Odpověď* (1981) hudební počítač. V Houstonu má premiéru opera *Reprezentant pro Planetu 8* (1988) Philip Glass.<sup>85</sup>

Období 2. poloviny 20. století přineslo daleko více podnětů a nových hudebních směrů. Řadíme zde umělce jako, již zmíněného francouzského skladatele, klavíristu, varhaníka a teoretika Oliviera Messiaena, který je považován za jednoho z hlavních skladatelů tzv. Nové hudby. Stejně jako Stravinskij i Messiaen výrazně ovlivnil evropskou hudbu ve všech jejích skladebních složkách. Mezi jeho žáky patřil i vynikající skladatel a dirigent Pierre Boulez. K osobnostem německé hudby patří Hans Henze, který započal svou skladatelskou kariéru jako avantgardista, nakonec se ale přiklonil k tonálně pojaté hudbě s expresivní melodikou. S Boulezem spolupracoval také Ital Luigi Nono, který se věnoval instrumentálním seriálním kompozicím, používal magnetofonové pásy často v živém hudebním provedení. Mezi zástupce tzv. témbrové hudby, která klade důraz na barvu pomocí různých nástrojů a originální hrou na ně, patří polský skladatel Krzysztof Penderecki. Svou uměleckou činností se přikláněl k neoromantismu, nevyhýbal se emocionálnímu cítění. Měl mimořádný smysl pro zvukovou barvu. Dále je to maďarský skladatel György Ligeti, jehož proslavila orchestrální skladba *Atmosféry*, stal se tak tvůrcem tzv. zvukové kompozice. Hlavním představitelem elektroakustické tvorby se stal Francouz Pierre Schaeffer. Právě ve Francii vznikla první elektroakustická tvorba *musique concrète*.

Cenné jsou i hudební přínosy Johna Cage, amerického skladatele a klavíristy, který poprvé užil tzv. preparovaný klavír. Na struny navěšel různé kovové, gumové či dřevěné předměty čímž změnil barvu zvuku a změnil nejen tónové výšky, ale celý zvuk. „Cage se stal hlasatelem neurčitosti a nepředvídatelnosti hudby, z níž postupně

---

<sup>85</sup> COTTRELL, Philip L. *20. století. Den po dni*. 1. vyd. Praha: Nakladatelský dům OP, 1994, s. 111 – 237. ISBN 80-85841-12-6.

odstraňoval jakýkoliv vnitřní řád.“<sup>86</sup> Své skladby ztvárňoval do grafických partitur, snažil se propojit hudbu s výtvarným uměním, v New Yorku dokonce upořádal výstavu svých partitur.<sup>87</sup> Byl tvůrcem tonální aleatoriky (nahodilosti). Vydal knihu s názvem *Silence*,<sup>88</sup> ve které se snaží předávat myšlenku, že i ticho je plné zvuků, kterých si často vůbec nevšímáme. Maximálně tak rozšířil pojem hudba, která má dva základní prvky a těmi jsou zvuk a ticho. Do tohoto hudebního odvětví můžeme zařadit i další americké skladatele, např. Earla Browna, Christiana Wolffa a Mortona Feldmana.

Představitel minimalismu, postmoderní hudby je americký skladatel Philipp Glass, který před pojmem minimalismus dává přednost sousloví hudba s repetitivními strukturami.<sup>89</sup> Glass pro svou tvorbu „využívá ostinátní (tvrdošijné) opakování a prosazuje polyrytmiku a aditivní princip.“<sup>90</sup> Stavěl také na koordinaci hudební a divadelní složky, „kde jednotlivé scény zjevně na sobě nezávisí, ani mezi nimi není žádná návaznost.“<sup>91</sup> Příkladem může být opera (portrétní trilogie) *Einstein on the Beach* z roku 1975.

I přesto, že se hudba 20. století mnohdy zdá něčím zcela novým, základ této hudby pramení z její minulosti. To připomíná i Naďa Hrčková: „*Tato hudba tak přináší, jak to je v dějinách hudby obvyklé, něco plně nového. Ale skladatel to navrhuje na systém již známých informací, a tak posluchač dostává sice cosi nového, ale přece jen na známém pozadí.*“<sup>92</sup> Všichni autoři hudby 20. století z něčeho vycházeli. Stavěli na již vytvořených hudebních formách, harmonii, strukturách, rytmech. Přesto vytvořili něco, co můžeme považovat za novou a originální tvorbu, za kterou stojí velké úsilí a talent těchto skladatelů.

---

<sup>86</sup> ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby III. díl*. Věrovany: Jan Piszkiwicz, 2006, s. 259. ISBN 80-86768-17-1.

<sup>87</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 65. ISBN 978-80-210-5959-7.

<sup>88</sup> ČERNUŠÁK, Gracian a kol. *Dějiny evropské hudby*. 3. vyd. Praha: Panton, 1974, s. 388.

<sup>89</sup> ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby III. díl*. Věrovany: Jan Piszkiwicz, 2006, s. 239 - 255. ISBN 80-86768-17-1.

<sup>90</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 69. ISBN 978-80-210-5959-7.

<sup>91</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 69. ISBN 978-80-210-5959-7.

<sup>92</sup> HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby VI. 20. století (I)*. 1. vyd. Praha: Euromedia Group, k. s. – Ikar, 2006, s. 9. ISBN 80-249-0808-5.

Co o rozmanitosti hudby 20. století píše Eric Salzman. „*The music of the twentieth century seems so fundamentally different from the music of the past and so varied and wide-ranging in itself that it is difficult to realize that it has deep roots in what came before and, at the same time, a pervasive unity that distinguishes it from its past.*“<sup>93</sup> Právě ona rozmanitost a rozsáhlost této hudby by měla inspirovat k jejímu hlubšímu zkoumání. Měla by pro nás, vyučující i žáky, být inspirací k větší hravosti a k realizaci konkrétních činností.

---

<sup>93</sup> SALZMAN, Eric. *Twentieth-century music an introduction*. Third edition. New Jersey: A Division of Simon & Schuster, 1988, s. 1. ISBN 0-13-935057-8.



## 4. Dodekafonie – Arnold Schönberg

U dodekafonie hovoříme o zrovnoprávnění všech dvanácti tónu stupnice. Základní pravidlo této techniky zní: „*Všech dvanáct tónů řady musí zaznít dříve, než řada může znovu začít od začátku. Kdyby se totiž nějaký tón zopakoval dříve, než ostatní zaznějí alespoň jednou, vzniklo by nebezpečí, že by se tento tón stal ‚centrem‘, a tak by ohrozil rovnoprávnost všech dvanácti tónů. Vznikl by jakýsi tonální ostrov uprostřed dodekafonické sazby.*“<sup>94</sup> Na dodekafonii se nedíváme jako na styl, nebo systém, dodekafonie je metoda. Základní řada tónu je složena z různých intervalů, které podle Schönberga mají ten význam, že rozvíjí hudební myšlenku. Tuto základní řadu dvanácti tónů můžeme nazvat motivem. K dalším pravidlům dodekafonie Schönberg říká: „*Zdvojit znamená zdůraznit a zdůrazněný tón by se mohl interpretovat jako tón základní. (...) I lehký názvuk na dřívější harmonii by vyvolával nesprávná očekávání co do konsekvencí a pokračování. Užití více než jedné řady bylo vyloučeno, protože by se v každé následující řadě musil jeden nebo více tónů opakovat příliš brzy. Opět by vzniklo nebezpečí, že bude opakováný tón interpretován jako tónika.*“<sup>95</sup> Dále s dodekafonií můžeme pracovat tak, že základní řadu užíváme buď jako celek a poté s ní dále pracujeme, nebo jí rozdělíme na části, které se řídí stejnými pravidly jako u řady základní. Tato pravidla jsou: „*zpětný pohyb neboli rak, obrat řady, kterému se také říká zrcadlo nebo inverze (postupuje-li druhý tón řady od prvního o velkou sekundu vzhůru, pak v obratu o velkou sekundu klesá) a inverze raka.*“<sup>96</sup>

Představitel této techniky Arnold Schönberg je „*nejoriginálnější i nejsvéhlavější génius novějších dějin hudby.*“<sup>97</sup>

Rakouský hudební skladatel, dirigent, malíř, který se odpoutal od tzv. staré klasicistní hudby, hledal nové myšlenky a patřil mezi nejodvážnější skladatele v prosazování svého ideálu. Často se setkával s nepochopením, urážkami a odporem ze strany veřejnosti. „*Nejednou byly vídeňské premiéry jeho nových děl uváděny*

---

<sup>94</sup> HRČKOVÁ, Naďa., *Dějiny hudby VI. 20. století (I)*. 1. vyd. Praha: Euromedia Group, k. s. – Ikar, 2006, s. 154 – 155. ISBN 80-249-0808-5.

<sup>95</sup> BEK, Josef. *Světová hudba dvacátého století*. 1. vyd. Praha: Supraphon, Praha-Bratislava, 1968, s. 33.

<sup>96</sup> BEK, Josef. *Světová hudba dvacátého století*. 1. vyd. Praha: Supraphon, Praha-Bratislava, 1968, s. 35.

<sup>97</sup> STUCKENSCHMIDT, H. Hanz. *Arnold Schönberg*. 1. vyd. Praha: Supraphon, n. p., 1971, s. 9.

v černé kronice mezi společenskými zločiny a katastrofami.“<sup>98</sup> Jako skladatel samouk ale nedbal na kritiku a dál hledal svou originální uměleckou dráhu.<sup>99</sup> Abychom o něco lépe poznali samotného skladatele a jeho pohled na umění, přečteme si jeho slova. „Umělec je něčím víc než tím, co o sobě ví. Umělcova tvorba je instinktivní. Vědomí má na ni malý vliv. Umělec má pocit, že mu cosi diktuje, co má dělat. On je tím, kdo vykonává příkazy skryté vůle, instinktu, podvědomí v něm samotném.“<sup>100</sup>

Jedno z období Schönbergové tvorby můžeme nazvat obdobím *atonálním*, kdy Schönberg začal vystupovat proti impresionismu a svou skladatelskou dráhu začal upírat k expresionismu. V těchto jeho dílech můžeme nalézt vše negativní i pozitivní, co přinesla, především 1. polovina 20. století. Schönbergova tvorba měla velmi osobitý charakter, „*naprosto netradiční, drsně znějící melodickou linií, s oblibou používající intervalů, kterým se dříve hudebníci vyhýbali – velkých septim, malých non, tritónů apod.*“<sup>101</sup> Později své hudební myšlenky ve skladbách vůbec neopakoval a posluchač se při poslechu ztrácel. Akordy byly „*sestavovány zcela volným výběrem ze všech dvanácti tónů chromatické stupnice, tonalita byla opuštěna a nahrazená čirou atonalitou.*“<sup>102</sup> Dále i ve vokálním projevu „*užil zvláštního polomluveného polozpívaného způsobu zv. Sprechgesang.*“<sup>103</sup> V posledním závěrečném období jeho tvorby, které bývá nazývané *dodekafonické*, se zaměřuje na *kompoziční metodu s dvanácti jen na sebe vzájemně se vztahujícími tóny*. Zrušil všechna harmonická pravidla a akordy se mohly spojovat jakýmkoli způsobem, viz Schönbergova pravidla *dodekafonie* uvedeny výše.<sup>104</sup>

---

<sup>98</sup> ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby III. díl (20. století)*. Věrovany: Jan Piszkievicz, 2006, s. 75. ISBN 80-86768-17-1.

<sup>99</sup> HRČKOVÁ, Naďa., *Dějiny hudby VI. 20. století (1)*. 1. vyd. Praha: Euromedia Group, k. s. – Ikar, 2006, s. 145 - 147. ISBN 80-249-0808-5.

<sup>100</sup> HRČKOVÁ, Naďa., *Dějiny hudby VI. 20. století (1)*. 1. vyd. Praha: Euromedia Group, k. s. – Ikar, 2006, s. 151. ISBN 80-249-0808-5.

<sup>101</sup> ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby III. díl (20. století)*. Věrovany: Jan Piszkievicz, 2006, s. 76. ISBN 80-86768-17-1.

<sup>102</sup> ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby III. díl (20. století)*. Věrovany: Jan Piszkievicz, 2006, s. 76. ISBN 80-86768-17-1.

<sup>103</sup> ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby III. díl (20. století)*. Věrovany: Jan Piszkievicz, 2006, s. 76. ISBN 80-86768-17-1.

<sup>104</sup> ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby III. díl (20. století)*. Věrovany: Jan Piszkievicz, 2006, s. 76 - 77. ISBN 80-86768-17-1.

Kromě dodekafonní tvorby, přispěl Schönberg také touto hudební zajímavostí. Jedná se o *Klangfarbenmelodii*, „*Melodie zvukových barev. Melodie se skládá z různých tónů, ale i z nejrůznějších barevných kombinací,*“<sup>105</sup> kterou Schönberg poprvé vyzkoušel na svých *Pěti orchestrálních skladbách op. 16*. Třetí z těchto pěti skladeb je postavená „*na jednom akordu, který se pořád opakuje, ale pokaždé v jiné instrumentaci a jen minimálně pozměněn. Zvuku se tady užívá jako takového, zvukové barvy pak jako formotvorného prostředku.*“<sup>106</sup> Schönberg tak učinil změnu, již to nebyla melodie, která stoupala a klesala a určovala tak průběh skladby, toto vše nyní náleželo zvuku.<sup>107</sup>

Schönbergův význam „*pro rozvoj moderní hudby*“<sup>108</sup>, který přinesl, si svět uvědomoval až postupem času, zato velmi značně.<sup>109</sup>

---

<sup>105</sup> HRČKOVÁ, Naďa., *Dějiny hudby VI. 20. století (1)*. 1. vyd. Praha: Euromedia Group, k. s. – Ikar, 2006, s. 150. ISBN 80-249-0808-5.

<sup>106</sup> HRČKOVÁ, Naďa., *Dějiny hudby VI. 20. století (1)*. 1. vyd. Praha: Euromedia Group, k. s. – Ikar, 2006, s. 150. ISBN 80-249-0808-5.

<sup>107</sup> HRČKOVÁ, Naďa., *Dějiny hudby VI. 20. století (1)*. 1. vyd. Praha: Euromedia Group, k. s. – Ikar, 2006, s. 150. ISBN 80-249-0808-5.

<sup>108</sup> ŠAFAŘÍK, Jirí. *Dějiny hudby III. díl (20. století)*. Věrovany: Jan Piszkievicz, 2006, s. 76. ISBN 80-86768-17-1.

<sup>109</sup> ŠAFAŘÍK, Jirí. *Dějiny hudby III. díl (20. století)*. Věrovany: Jan Piszkievicz, 2006, s. 75 – 76. ISBN 80-86768-17-1.

## 4. 1 Aktivita – 12 písmen abecedy

**Cíl:** Vytvoření vlastního dodekafonického díla.

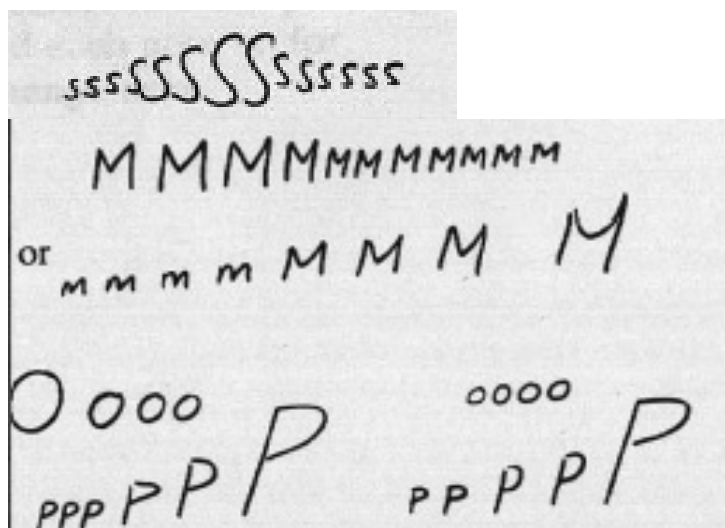
**Pomůcky:** Tabulky, tužky.

**Doba trvání:** 30 minut

**Situace:** Skupiny po 4 žácích.

**Popis aktivity:** Žáci si vyberou 12 písmen abecedy, jdoucích za sebou, tak jako v abecedě. Tato písmena zapíší do prvního řádku tabulky. Každé písmeno má své políčko. Písmena budou napsána tak, aby určovala dynamiku. Od největšího písmena po nejmenší a naopak. Viz obrázek č. 1.

Obr. č. 1 (Davies Leonora)



Do druhého řádku zapíší písmena podobným způsobem, ale pořadí mohou různě měnit. Nesmí vynechat žádné písmeno, v každé řádce může být dané písmeno pouze jednou. Do třetího řádku žáci vymyslí zase jinou kombinaci. Můžou napsat písmena pozpátku, nebo zase úplně jiným způsobem. Poté, co mají žáci ve skupinách sestavenou celou tabulku, zkusí ji předvést ostatním spolužákům. Nesmí zapomínat na dynamiku. Vyučující udává tempo. Žák si sám řekne, jak rychlé má být. Nebo zda bude nepravidelné, atd.

Příklad tabulky pro zapisování písmen. (Tabulka má 12 sloupců a 4 řádky.)

Obr. č. 2

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
AAaa	BBBB	ccCC	DDDD	EEEE	FfFf	GGgg	Hhhh	Iiiii	jjJJ	KKKK	Llll

Písmena budou žáci do tabulek vpisovat ručně. Názorněji tak vyjádří dynamiku, kterou chtějí vytvořit.

**Shrnutí:** Co bylo pro žáky na této aktivitě zajímavé? Bavilo je sestavovat písmena tak, aby se žádné neopakovalo dříve, než zazní všech 12? Jaký byl výsledek? Jak zněl druhý a třetí řádek ve srovnání s první řadou, na kterou jsou žáci zvyklí, protože ji tak znají? Jak se jim dařilo pracovat s dynamikou?

**Zdroje:**

DAVIES, Leonora. *Sounds Waves. Practical ideas for children's music making.* London: CollinsEducational, 1991, s. 46 – 47. ISBN 0-00-312529-7.

## 4. 2 Aktivita - Trojzvučná báseň

**Cíl:** Přednes básně způsobem sprechgesangu.

**Název aktivity:** *Trojzvučná báseň*

**Pomůcky:** Vybraná báseň (např. Jaroslav Seifert – Píseň o Viktorce), 15 kopií básně, klavír

### **Píseň o Viktorce**

1. To nebyl obraz, to byl stín,  
který se šinul po pěšině  
milostným hájem v Nedošíně,  
už podzimním, už bez květin.
2. S vráskami na tváři povadlé  
usedla si tam smutná paní  
a psala prstem v zadumání  
do rosy na opěradle.
3. Pak s troškou sebevědomí  
řekla si náhle: Vždyť už chvátám,  
a šťastné páry mýjela tam,  
líbající se pod stromy.
4. A její šat už nešustí,  
už dotančila. A ret pálí  
slzami, které líbávali  
dříve jí muži nad ústy.
5. Vždyť přichází již z daleka  
a jenom málo dní je před ní.  
Vlastně už čeká na poslední,  
vlastně už na nic nečeká.

**Doba trvání:** 15 minut

**Situace:** Rozdělení třídy na dvě skupiny.

**Popis aktivity:** Žáci dostanou do skupiny báseň, která má v našem případě 5 slok. Každá skupina si mezi sebou rozdělí sloky básně. Žáci si v těchto skupinách přečtou svou sloku, alespoň dvakrát, aby ji pak mohli přečíst plynule. Před třetím čtením si každý jednotlivec ze skupiny určí, buď sám, nebo podle klavíru, výšku svého hlasu s jakou bude sloku číst. Výšku si nemusí pamatovat, jakmile na něj přijde řada, zvolí si svůj tón tak, aby mu vyhovoval na základě svých dispozic. Následně si skupina přečte potřetí svou sloku polohlasem, aby nerušila ostatní skupiny a taky z toho důvodu, aby daný souzvuk byl pro ostatní spolužáky překvapením. Jakmile budou mít všechny skupiny tyto dva kroky úspěšně za sebou, postaví se skupiny vedle sebe do řady. První skupina přečte svou sloku básně. Následují další 4 skupiny. Skupina, která odříkala svou sloku, poslouchá ostatní skupiny spolužáků, jak jim to zní.

**Jiná varianta:** Žáci si ve své skupině mohou verše své sloky rozdělit. Například, mohou první dva verše říkat v jedné tónové výšce a na třetí a čtvrtý verš mohou výšku změnit. Můžou tak učinit všichni členové skupiny, nebo může být změna jen nepatrná, tím, že výšku tónu změní jen jeden, nebo dva členové skupiny. Záleží na tom, jak se žáci v dané skupině dohodnou. Stejně tak mohou výškově měnit každý jednotlivý verš sloky. Taktéž mohou být skupiny početnější, pro výraznější zvukovou podobu. Báseň mohou číst i všichni žáci najednou a pracovat s tempem (zrychlování, či zpomalování) podle toho, jak si to skupina určí.

**Shrnutí:** Žáci si vyzkoušeli, jak by mohl vypadat Sprechgesang. Co při jeho tvoření vznikalo, jaké to byly souzvučky, líbily se jim? Jak na ně takto provedená báseň působila? Bylo to neobvyklé provedení?

### **Zdroje:**

1. DIMÉNY, Judit. *Zvuk jako hra*. Praha: Panton, 1992, s. 55 – 57. ISBN 80-7039-152-9.
2. SEIFERT, Jaroslav. *Píseň o Viktorce*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1950, s. 16.

## 5. Olivier Messiaen – Rytmické palindromy

„Byl geniálním syntetikem a novátorem, jenž započal novou epochu kompozičního vývoje.“<sup>110</sup>

Messiaen vytvořil v hudbě „zcela nové postupy rytmicko-témbrové, které se naprosto vymykají evropským tradicím.“<sup>111</sup> Svou vlastní tvorbu sám autor charakterizuje, poněkud poeticky, následovně. „Při nejlepší vůli nevím, jestli patřím k nějaké estetice. Ale mohu říct, že nacházím zalíbení v hudbě zářivých barev, v hudbě zjemnělé, ba smyslné, v hudbě, která zná něhu i prudkost, lásku i živelnost, v hudbě, která posluchače kolébá a zpívá mu, v hudbě jež je živena čerstvou krví, zná jasná gesta, šíří dosud nepoznanou vůni, podobá se neklidnému ptáku, v hudbě na způsob barevných kostelních oken, v nichž víří komplementární barvy, v hudbě, která dává tušit hranice času a jeho všudypřítomnost, v hudbě, která se jeví jako religiózní duhový oblouk.“<sup>112</sup>

V roce 2008 vydal Miloš Navrátil *Medailon ke 100. výročí Messiaenova narození*. Hned v úvodu popisuje, jak bychom měli k Messiaenově hudbě přistupovat. „Hudbě O. Messiaena může těžko porozumět posluchač, který postrádá aspoň trochu pozitivní vztah k literatuře, poezii, malířství, filozofii a přírodě. A také, kdo nechce uvažovat o smyslu života, o lásce k bližnímu a světu ve vesmíru, v němž plujeme odněkud někam.“<sup>113</sup> Každý posluchač a zvláště interpret Messiaenovy tvorby by se měl zaměřit na to, kdy skladba vznikla, kam směřuje, co o ní autor řekl, jaký k ní napsal úvod apod.<sup>114</sup> Lépe pak skladbu vnímáme a mnohé věci jsou nám jasnější.

---

<sup>110</sup> HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby VI. 20. století (1)*. 1. vyd. Praha: Euromedia Group, k. s. – Ikar, 2006, s. 228. ISBN 80-249-0808-5.

<sup>111</sup> NAVRÁTIL, Miloš. *Dějin hudby. Přehled evropských dějin hudby*. Olomouc: Votobia s. r. o., 2003, s. 282. ISBN 80-7220-143-3.

<sup>112</sup> HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby VI. 20. století (1)*. 1. vyd. Praha: Euromedia Group, k. s. – Ikar, 2006, s. 229. ISBN 80-249-0808-5.

<sup>113</sup> NAVRÁTIL, Miloš. *Olivier Messiaen – osobnost nové hudby. (Medailon ke 100. výročí narození)*. Ostrava: Montanexm, a. s., 2008, s. 6. ISBN 978-80-7225-279-4.

<sup>114</sup> NAVRÁTIL, Miloš. *Olivier Messiaen – osobnost nové hudby. (Medailon ke 100. výročí narození)*. Ostrava: Montanexm, a. s., 2008, s. 6. ISBN 978-80-7225-279-4.



Hudbu Oliviera Messiaena tvoří rozsáhlé dílo a celou jeho tvorbu je obtížné popsat. Ve zkratce je jeho tvorba originální v melodice, kdy „*melodie je výchozím bodem, ať tedy zůstane nezávislá! Ani ty nejsložitější rytmy a harmonie si nemohou melodii podřídít, naopak, jsou jejími sluhy,*“<sup>115</sup> říká autor. Dále jeho originalita spočívá v harmonii, zvucích, akordice, formě i instrumentaci.<sup>116</sup>

Jeho významné dílo, *Kvartet pro konec času*, mělo premiéru 15. ledna roku 1941 právě v zajateckém táboře. Již tímto dílem Messiaen ukázal, v jakém duchu se jeho tvorba ponese, jakým způsobem bude pracovat s časem „*jako sled samostatných okamžiků.*“<sup>117</sup> Jeho dílo mělo být reakcí na „*mechanizované šílenství druhé světové války pomocí těch nejčistších a nejjednodušších tónů, jaké dokázal najít.*“<sup>118</sup> K rytmické složce se zase vyjádřil takto, „*hudba se již nebude držet pravidelného rytmu. Pravidelný rytmus (...) v sobě nemá žádný život.*“<sup>119</sup>

K serialistické tvorbě řadíme dílo *Modus délek a dynamiky* (1949). Zaměřuje se na rozvoj rytmické stránky a to tak, „*že délky not – šestnáctiny, osminy, čtvrtky a tak dále – by měly být uspořádány ve stupnici paralelní ke stupnici výškové.*“<sup>120</sup> Dále pak vytvořil řady, které *sestavil „podle dynamiky (ppp, fff, pp, ff a tak dále) a typu úhozu (zdůrazněný, staccato, legato a tak dále).*“<sup>121</sup> Ve výsledku byla například noty f<sup>1</sup> vždy šestnáctinová, vždy v pp atd. Tento princip použil ve skladbě, *Mode de valeurs et d'intensités*, která byla součástí čtyř rytmických etud. Tímto dílem ohromil a také inspiroval nejen své žáky a příznivce.<sup>122</sup>

---

<sup>115</sup> NAVRÁTIL, Miloš. *Olivier Messiaen – osobnost nové hudby. (Medailon ke 100. výročí narození)*. Ostrava: Montanexm, a. s., 2008, s. 17. ISBN 978-80-7225-279-4.

<sup>116</sup> NAVRÁTIL, Miloš. *Olivier Messiaen – osobnost nové hudby. (Medailon ke 100. výročí narození)*. Ostrava: Montanexm, a. s., 2008, s. 15 – 19. ISBN 978-80-7225-279-4.

<sup>117</sup> ROSS, Alex. *Zbývá jen hluk. Naslouchání dvacátému století*. 1. vyd. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007, 329. ISBN 978-80-257-0558-2.

<sup>118</sup> ROSS, Alex. *Zbývá jen hluk. Naslouchání dvacátému století*. 1. vyd. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007, 329. ISBN 978-80-257-0558-2.

<sup>119</sup> ROSS, Alex. *Zbývá jen hluk. Naslouchání dvacátému století*. 1. vyd. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007, 329. ISBN 978-80-257-0558-2.

<sup>120</sup> ROSS, Alex. *Zbývá jen hluk. Naslouchání dvacátému století*. 1. vyd. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007, 332. ISBN 978-80-257-0558-2.

<sup>121</sup> ROSS, Alex. *Zbývá jen hluk. Naslouchání dvacátému století*. 1. vyd. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007, 332. ISBN 978-80-257-0558-2.

<sup>122</sup> ROSS, Alex. *Zbývá jen hluk. Naslouchání dvacátému století*. 1. vyd. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007, 332. ISBN 978-80-257-0558-2.

Na podobném principu fungují tzv. ireverzibilní rytmy, které „*podléhají (podobně jako mody) omezením, protože jsou uzavřeny do sebe. Rytmický postup vpřed, směrem k centrální rytmské hodnotě, se směrem od ní pohybuje opačně, zrcadlově, čímž dochází k symetrii, kterou skladatel odpozoroval z přírody: zaujala jej symetrie lidské tváře, motýlích křídel, rostlin a krystalů.*“<sup>123</sup> Messiaenovo hledání inspirace v přírodě poskytuje vhodnou příležitost k přiblížení této skladatelské techniky žákům. Pro Messiaena je rytmus „*základní a prvotní tvárnou složkou hudby.*“<sup>124</sup> Důležitým faktem také je, že Messiaenovi nešlo o to, aby jeho posluchači pochopili jeho komplikované postupy, nechtěl nikoho nějakým způsobem ohromovat. „*Jedinou jeho touhu bude – nechat se okouzlit.*“<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup> HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby VI. 20. století (1)*. 1. vyd. Praha: Euromedia Group, k. s. – Ikar, 2006, s. 233. ISBN 80-249-0808-5.

<sup>124</sup> HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby VI. 20. století (1)*. 1. vyd. Praha: Euromedia Group, k. s. – Ikar, 2006, s. 233. ISBN 80-249-0808-5.

<sup>125</sup> HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby VI. 20. století (1)*. 1. vyd. Praha: Euromedia Group, k. s. – Ikar, 2006, s. 237. ISBN 80-249-0808-5.

## 5. 1 Aktivita – Obsadíme devět židlí?

**Cíl:** Vytvoření vlastních rytmických palindromů.

**Pomůcky:** 9 židlí, pomocné tabulky s devíti políčky, tužka

**Doba trvání:** 30 minut

**Situace:** Jeden žák, který bude hrát, stojí za židlemi umístěnými viditelně v řadě vedle sebe před ostatními spolužáky.

**Popis aktivity:** Každý žák dostane tabulku s devíti políčky. Do této tabulky zaznačí křížkem ta políčka, která mají být nějakým způsobem ozvučená. Například tlesknutím, dupnutím, bouchnutím dlaní o lavici, lusknutím, atd. Žáci musí políčka označit tak, aby od poloviny tabulky byla zrcadlově shodná s první polovinou tabulky.

Například takto:

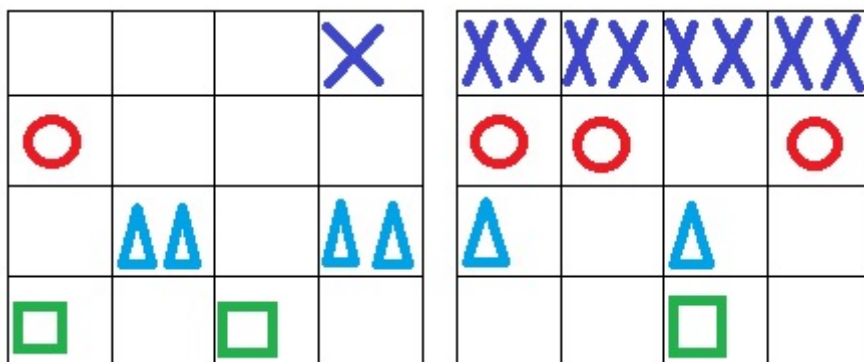
Obr. č. 3



Žáci mohou umístit do políčka jeden křížek, který představuje jeden zvuk, nebo dva křížky, kdy daný zvuk zazní dvakrát po sobě. Každé políčko představuje jednu dobu, máme tedy devět dob. Dále máme nachystaných devět židlí tak, aby na ně všichni žáci dobře viděli. Žák, který bude v roli dirigenta vlastní skladby, se postaví za židle a vybere si tolik dobrovolníků, jaký je jeho počet křížků v tabulce. Postupně, podle svého vytvořeného vzoru, posadí dobrovolníky na židle. Pokud má v tabulce jedno políčko označeno dvěma křížky, znamená to, že na jedné židli budou sedět dva dobrovolníci vedle sebe. V momentě, kdy má žák vše připraveno a ostatní spolužáci se soustředí, můžeme začít. Žák, který je dirigentem, udá gesto rukou na znamení začátku skladby. Dirigent ukazuje postupně nad hlavy žáků svou rukou. Začne u prvního. Jakmile je jeho ruka nad prvním žákem, tedy je to obsazená židle, spolužáci v obecnstvu tlesknou, nebo vydají jiný, předem domluvený zvuk. Podle našeho vzoru, je-li ruka nad druhou židli, která je prázdná, žáci netleskají. Ve třetím políčku tlesknou žáci dvakrát. Jakmile dirigent dojde na konec řady, na poslední políčko ukáže dvakrát a posouvá svou ruku zpět až na začátek řady. Celou řadu může žák v roli dirigenta zopakovat, kolikrát chce, podle svého rozhodnutí.

Ještě před začátkem této aktivity se žáci mohou rozcvičit na těchto rytmických tabulkách. Rozdělení do skupin po čtyřech.

Obr. č. 4 (Hanke Maureen)



Nástrojové obsazení tabulky na levé straně: triangel, činel, tamburína, buben.

Nástrojové obsazení tabulky na pravé straně si mohou žáci zvolit sami. Hra na tělo, práce s hlasem, orffovy hudební nástroje, atd.

Čísla nahoře nad tabulkou značí doby. Všechny řádky hrají najednou. V první tabulce hraje triangel až na 4. dobu, činel na 1 dobu, tamburína hraje 2x na 2 a 4 dobu a buben na 1 a 3 dobu.

**Jiná varianta:** Žáci mohou měnit tempo svých rytmických u kompozic. Nebo mohou spolužákům říct, jaký zvuk mají vydávat. (Bouchání, pískání, luskání, nebo vydávání určité hlásky.) Také se můžou rozdělit na dvě poloviny. První polovina bude mít na starosti první část tabulky, druhá polovina druhou část. Dirigent také může říct spolužákům, že nad obsazenou židlí mohou vydat jakýkoli zvuk. Pokud bude dirigent schopný, může jednou rukou ukazovat nad spolužáky na židlich a druhou ruku může zvedat výš nebo níž, a spolužáci budou vydávat zvuky slaběji, či naopak hlasitěji.

**Shrnutí:** Jak se žáci cítili v roli dirigenta? Jak aktivita působila na žáky, kteří vydávali zvuky? Bylo těžší udržet rychlejší tempo, nebo pomalejší tempo? Která rytmická tabulka se žákům líbila nejvíce? Která byla nejnáročnější a proč?

**Zdroje:** Vlastní tvorba.

HANKE, Maureen. – SANDERSON, Ana. – CHADWICK, Stephen. – HAWARD, Emily. *Music express. Year 6. Lesson plans recordings activities and photocopyables.* London: A & C Black Publisher, 2003, s. 50. ISBN 0-7136-6230-1.

## 5. 2 Aktivita – To, co umí naše ruce.

**Cíl:** Vytvoření rytmických struktur pomocí vlastních rukou.

**Pomůcky:** Tabulka s obrázky rukou.

Obr. č. 5



Popis k obrázkům (zleva doprava po řádcích: Tlesknutí konečky prstů, třít dlaněmi o sebe celými dlaněmi, odpružení prstů od palce směrem ven, lusknutí, tlesknutí dvěma prsty o dlaň, poškrábání dlaně, narážení prstů o sebe tam a zpět, ťukání nehty u palce o sebe, vytváření zvuku dlaněmi k sobě a od sebe (tzv. mušličky)

**Doba trvání:** 20 minut

**Situace:** 3 skupiny po 9 žácích, všechny skupiny tvoří jeden velký kruh

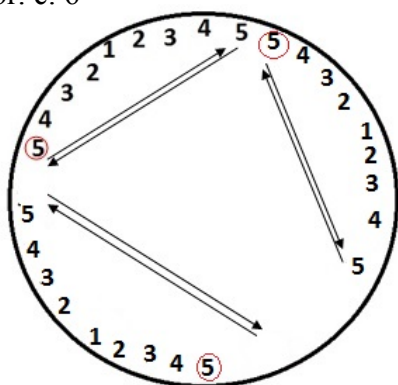
**Popis aktivity:** V každé skupině utvoří žáci 4 dvojice. Jeden ze skupiny zůstane sám. Každá dvojice si vybere jeden zvuk z tabulky, stejně tak i jednotlivec si vybere zvuk. Zvuk představuje daný znak v tabulce. Poté, co mají všichni ze všech skupin zvolený znak, utvoří velký kruh. Někdo z žáků může mlčet a být tzv. pauzou, žádný zvuk nemusí vydávat.

Jak žáci utvoří kruh? Každá skupina musí v kruhu stát pospolu, tak aby následné vydávání zvuků, bylo provedeno zrcadlově tam i zpět. Viz obrázek pro lepší vysvětlení.

Začíná vždy hráč na jednom okraji skupiny. Na obrázku je označen číslem v červeném kroužku. Číslo pět tedy vydává zvuk a v tempu pokračují ostatní až k pětce na konci

dané skupiny, poté se zase vrací zpět. Každý žák vydává svůj zvuk tak dlouho, jak dlouho trvá jeho doba. Žáci na kraji svých skupin vydají zvuk 2x za sebou (tedy na dvě doby), protože se celá řada zase vrací zpět. Uprostřed kruhu stojí vyučující, který pomocí ozvučných dřivek udává tempo. Nejdříve bude tempo pomalé. Vyučující také na začátku určí, jaké bude pořadí skupin, které budou hrát. Jakmile odehraje první skupina, druhá skupina a třetí skupina, ihned poté začnou hrát všechny skupiny společně. Vyučující stále udává tempo, které může postupně zrychlovat. Žáci vnímají dané tempo, soustředí se, kdy mají vydat svůj zvuk a zároveň poslouchají ostatní spolužáky.

Obr. č. 6



**Jiná varianta:** Žáci mohou pracovat se zvuky vydávanými na různé části těla, vlastním hlasem nebo mohou použít orffův instrumentář, či vlastnoručně vyrobené hudební nástroje, nebo použít jako nástroj cokoli, co bude vydávat nějaký zvuk. Skupiny mohou být menší a může jich být více. Žáci si mohou vyzkoušet i roli toho, kdo udává tempo uprostřed kruhu. Po delším procvičování mohou žáci pracovat také s dynamikou. Jednoduše ten, kdo je uprostřed a udává tempo, kývne na vybranou skupinku a ta bude vydávat zvuk, co nejhlasitěji dovede. Pro ostatní skupinky to znamená, že se co nejvíce ztiší.

**Shrnutí:** Žáci si vyzkouší tyto rytmy, které se neustále vracejí, společně. Je to pro žáky náročné soustředit se na tolik složek najednou? (Tempo, koordinace se svou skupinkou, sledování okolí a zvuku?) Co bylo pro žáky nejtěžší? Jak pracovali s dynamikou?

### Zdroje:

HANKE, Maureen., MACGREGOR, Helen. *Music express. Year 1. Lesson plans recordings activities and photocopyables*. London: A & C Black Publisher, 2002, s. 9. ISBN 0-7136-6231-X.

## 6. Konkrétní hudba – Pierre Schaeffer

V 50. letech 20. století se začaly rozvíjet další významné hudební proudy *Nové hudby*. Například proudy elektronické a konkrétní hudby.

Elektronickou hudbu definuje Lébl jako, „*zvláštní metodu využití přístrojů zvukové techniky k výrobě, přetváření a organizaci zvukového materiálu a k autentické reprodukci výsledku tohoto kompozičního procesu, existujících na magnetickém záznamu.*“<sup>126</sup> Elektroakustický hudební proud „*objevuje svět zvuků a obohacuje svůj zvukový materiál o neotřelé, jedinečné a něčím výjimečné zvuky.*“<sup>127</sup> Jako elektroakustickou hudbu můžeme podle Spousty označit hudbu, „*kteřá je z části, nebo úplně prezentována reproduktory.*“<sup>128</sup> Toto hudební odvětví se jako všechny předchozí také rozvíjelo postupně. Skladatelé se nejdříve zaměřovali pouze na zdroje zvuků, které šly vyrobit za pomoci elektriky. V 50. letech začali pro svou hudbu využívat reproduktory a vůbec nešlo o to, aby z reproduktorů vycházely konkrétní tóny nebo akordy. Tvořily se nejrůznější hluky a šramoty.<sup>129</sup>

Elektroakustická hudba se dále dělí na tzv. *musique concrète*, která je označována za první elektroakustickou tvorbu a vznikla ve Francii. „*Základním materiálem není uměle elektronicky vytvořený tón nebo zvuk, ale tón či zvuk může vznikat buď v hudebním nástroji, nebo může být vytvořen lidským hlasem.*“<sup>130</sup> Dále se využívají různé zvuky, které se vyskytují v našem okolí. Všechny zvuky jsou poté zpracovány „*pomocí elektroakustických přístrojů.*“<sup>131</sup> Představitelem této hudby je francouzský skladatel Pierre Schaeffer.

---

<sup>126</sup> LÉBL, Vladimír. *Elektronická hudba*. 1. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966, s. 9.

<sup>127</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 48 – 49. ISBN 978-80-210-5959-7.

<sup>128</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 50. ISBN 978-80-210-5959-7.

<sup>129</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 50. ISBN 978-80-210-5959-7.

<sup>130</sup> ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby III. díl (20. století)*. Věrovany: Jan Piszkiwicz, 2006, s. 206. ISBN 80-86768-17-1.

<sup>131</sup> ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby III. díl (20. století)*. Věrovany: Jan Piszkiwicz, 2006, s. 260. ISBN 80-86768-17-1.

Další odvětví vzniklo v Kolíně nad Rýnem pod názvem *elektronische Musik*, kterou rozvíjel Karlheinz Stockhausen.<sup>132</sup> Nebyly to jen tyto dvě školy, pařížská *musique concrète* a kolínská *elektronische Musik*, které stály u počátku této nové hudební metody. V USA v roce 1951 provedli Vladimír Ussachevsky a Otto Luening na Kolumbijské univerzitě „první experimenty s *Tape-Music*“,<sup>133</sup> který „chtěl zdůraznit rozhodující podíl magnetických mixáží a montáží.“<sup>134</sup> *Musique concrète* používal jen zvuky konkrétní, jak je odvozeno z názvu. Konkrétní zvuky jsou neelektronické, z přírody, civilizace nebo běžných hudebních akustických nástrojů a lidského hlasu.<sup>135</sup> Lébl pod pojem elektronická hudba zahrnuje „celou oblast *Tape-Music (TM)*, *hudby elektronické (EH)* a *konkrétní (KH)*.“<sup>136</sup>

Základním pojmem konkrétní hudby je *l'objet sonore* neboli zvukový objekt.<sup>137</sup> Tato hudba „představuje jednu z odnoží elektroakustické hudby.“<sup>138</sup> Za zakladatele považujeme již zmíněného francouzského skladatele Pierra Schaeffera. V roce 1948 vznikly „ve státním francouzském rozhlasovém studiu *R. T. F. v Paříži první montáže ze zvuků zaznamenaných na deskovou fólii*.“<sup>139</sup> K vytváření těchto zvukových montáží slouží konkrétní nahrané zvuky. Výše je uvedeno, že se jedná o zvuky přírodní, kde řadíme „například svištění větrů, burácení hromů, hlasy různých zvířat (*krákorání havrana*)“,<sup>140</sup> dále mimo přírodní zvuky například „šustění papíru, klepot, ozvěna kroků, siréna, ale i smích, pláč, nářek.“<sup>141</sup> Při utváření těchto koláží je nutno zmínit i tento fakt, a to, že „je prováděn akt zcizování reálných objektů vytržením z jejich

<sup>132</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 50. ISBN 978-80-210-5959-7.

<sup>133</sup> LÉBL, Vladimír. *Elektronická hudba*. 1. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966, s. 9.

<sup>134</sup> LÉBL, Vladimír. *Elektronická hudba*. 1. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966, s. 9.

<sup>135</sup> LÉBL, Vladimír. *Elektronická hudba*. 1. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966, s. 9.

<sup>136</sup> LÉBL, Vladimír. *Elektronická hudba*. 1. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966, s. 10.

<sup>137</sup> LÉBL, Vladimír. *Elektronická hudba*. 1. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966, s. 30.

<sup>138</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 53. ISBN 978-80-210-5959-7.

<sup>139</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 53. ISBN 978-80-210-5959-7.

<sup>140</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 53. ISBN 978-80-210-5959-7.

<sup>141</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 53. ISBN 978-80-210-5959-7.



*původní existence a absurdní, ‚nadreálnou‘ konfrontací.*<sup>142</sup> Pro lepší pochopení tohoto výroku nám může sloužit definice francouzského básníka Lautréamonta: „*Krása jako náhodné setkání šicího stroje a deštníku na operačním stole.*“<sup>143</sup> Je zcela zřejmé, že tato hudba má velmi málo společného s hudbou tradiční. „*Je však dobře použitelná k scénickým, rozhlasovým, televizním a jiným podobným produkcím, kde plní funkci zvukové kulisy.*“<sup>144</sup> Konkrétní hudba je tedy taková, kde se „*kromě tónů vyskytují hlavně různé ‚obyčejné‘ zvuky, které nás obklopují. Celá skladba často vychází z nahrávky určitého konkrétního zvuku (např. startování motoru u auta).*“<sup>145</sup>

Hudební skladatel a teoretik Pierre Schaeffer byl původním povoláním elektroinženýr.<sup>146</sup> Jeho tvorba v souvislosti s konkrétní hudbou byla velkým přínosem. Hudbu zpracovával v akustickém studiu *d'Essa*, které založil roku 1942 při pařížském rozhlase. Začátky a první experimenty byly jednoduché, „*založené na obratné rozhlasové manipulaci a experimenty s běžnými přístroji.*“<sup>147</sup> Na formách a principech, které při skládání hudby uplatňoval hlavně ve filmové hudbě, pracoval také s Messiaenem, Bolulezem a Stockhausenem.<sup>148</sup>

Jak probíhala Schaefferová práce, můžeme vidět na konkrétním díle *Étude aux chemins de fer* (Železniční etuda). Zvukový materiál pro tuto skladbu sbíral a nahrával na vlakovém nádraží. Následně z hudebních motivů, které sesbíral, vybral konkrétní objekty, „*které přetvářel tím, že měnil rychlost nahrávky, reprodukoval je pozpátku aj. Konečná fáze pak spočívala v montáži vybraných a přetvořených objektů, aplikací tradičních formálních a instrumentačních postupů.*“<sup>149</sup> Významným posunem a jistým

---

<sup>142</sup> LÉBL, Vladimír. *Elektronická hudba*. 1. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966, s. 30.

<sup>143</sup> LÉBL, Vladimír. *Elektronická hudba*. 1. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966, s. 30.

<sup>144</sup> VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého. Díl první, věcná část*. 1. vyd. Vizovice: Lípa – A. J. Rychlík, 1995, s. 149. ISBN 80-901199-0-5.

<sup>145</sup> VRKOČOVÁ, Ludmila. *Slovníček základních hudebních pojmů*. 1. vyd. b. m.: b. n., 1994, s. 93 – 94. ISBN 80-90 1611-1-1.

<sup>146</sup> VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník II. díl. Skladatelé a spisovatelé*. Vizovice: Lípa – A. J. Rychlík, 2001, s. 467. ISBN 80-86093-23-9.

<sup>147</sup> KŘUPKOVÁ, Lenka. *Dějiny hudby 20. století II*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 18. ISBN 978-80-244-3632-6.

<sup>148</sup> ČERNUŠÁK, Gracian a kol. *Dějiny evropské hudby*. 3. vyd. Praha: Panton, 1974, s. 354.

<sup>149</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 53. ISBN 978-80-210-5959-7.

usnadněním při nahrávání a následné práci se zvukem byl objev „*techniky uzavřené drážky*“,<sup>150</sup> „*umožňující nenásilné repetování zvoleného zvuku nebo celé hudební plošky*.“<sup>151</sup> Díky tomuto vynálezu vznikly v roce 1948 tyto čtyři zvukové etudy: *Etude aux Tourniquets* (Turniketová etuda), *Etude aux Chemins de Fer* (Železniční etuda), *Etude pour piano* (Etuda pro piano) a *Etude pathétique* (Patetická etuda).<sup>152</sup>

Než byla konkrétní hudba uvedena, než byl hrán první koncert roku 1950, vydal Schaeffer pro obecnost toto vysvětlení, či prohlášení o tom, jak by diváci i samotní skladatelé měli na tuto hudební novinku nahlížet. „*Prosíme, všimněte si smyslu, který dáváme dnešnímu představení. Zmocnili jsme se nástroje, který nám dala technika, nedurdili jsme se na řemeslo a konečný výsledek není tak docela naším dílem. Jako dítě bohů a lidí, vůle a náhody, je to věc nalezená a ne naprosto chtěná. Je jí třeba ukázat, abychom poznali, zdali může být k něčemu dobrá. Dovedl-li inženýr-hudebník něco vytěžit z vrčení strojů, má též právo na to, aby byl vystřídán. Necht' po něm přijde vynalézavý hudebník (ingénieux). Samozřejmě ne ten, který chce prefabrikáty, ale ten, který by měl zálibu v materiálu a v onom nepředvídaném způsobu hry na citlivý nástroj a který by byl ochoten zřici se linkovaného papíru za měnlivé moaré zvukového záznamu. Ten ať přijde znovu dobývat, má-li chuť. A necht' obecnost nespěchá s předčasným soudem, ani kladným, ani záporným. Musí se nejdřív znovu zaposlouchat. Jednou slyšet nestačí. Nejde nám též tolik o to, abychom se vyjádřili před posluchačstvem, ale abychom je přiměli zkoumat objekt. Snad právě objekt nám má co říci.*“<sup>153</sup> Schaefferovo prohlášení o konkrétní hudbě je dozajista výstižné a dalo by se přiřadit ke kterémukoli proudu v hudbě 20. století. Obecně je každá hudební novinka něčím, co můžeme zavrhnout pro naši nelibost, či jen proto, že jsme zvyklí na něco zcela jiného a cokoli se nějakým způsobem odlišuje, je pro nás divné. Schaeffer tímto říká, že stačí být *Nové hudbě* otevřenější, snažit se jí respektovat, mít o ní povědomí a neodsuzovat ji pro naše subjektivní pocity.

---

<sup>150</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 53. ISBN 978-80-210-5959-7.

<sup>151</sup> LÉBL, Vladimír. *Elektronická hudba*. 1. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966, s. 26.

<sup>152</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 53. ISBN 978-80-210-5959-7.

<sup>153</sup> SCHAEFFER, Pierre. *Konkrétní hudba*. Praha: Supraphon, n. p., 1971, s. 9 – 10.

Reakce na tento názor i celkově na konkrétní hudbu nebyly vždy kladné. Například Pierre Boulez měl opačný názor. Říkal, že jde jen o „*prosté zpracování zvukového materiálu*“,<sup>154</sup> o kterém dále tvrdí, že si jej skladatelé nahradili „*jakousi poetickou parádou ve smyslu surrealistické koláže, malířské či slovní*“. <sup>155</sup> O dílech, která následně vznikala, se vyjádřil jako o dílech, jež jsou „*zbavena jakéhokoliv tvůrčího záměru, omezující se na montáže málo vynalézavé a málo rozmanité, počítající vždy se stejnými efekty, mezi nimiž lokomotiva a elektřina drží prvenství*“. <sup>156</sup> Konkrétní hudba, ať byl na ní kladný či záporný pohled se dále rozvíjela.

---

<sup>154</sup> SCHAEFFER, Pierre. *Konkrétní hudba*. Praha: Supraphon, n. p., 1971, s. 9.

<sup>155</sup> SCHAEFFER, Pierre. *Konkrétní hudba*. Praha: Supraphon, n. p., 1971, s. 9.

<sup>156</sup> SCHAEFFER, Pierre. *Konkrétní hudba*. Praha: Supraphon, n. p., 1971, s. 10.

## 6. 1 Aktivita – Óda na krepový papír

**Cíl:** Vytvořit vlastní skladbu ze zvuků, které může poskytnout krepový papír.

**Pomůcky:** Krepový papír, nůžky, mobilní telefon – jako nahrávací zařízení.

**Doba trvání:** 45 minut

**Situace:** Skupiny po 8 žácích, (pokud se skupiny nenaplní, může zůstat menší počet žáků ve skupině) skupiny jsou rozmístěny tak, aby se vzájemně nerušily.

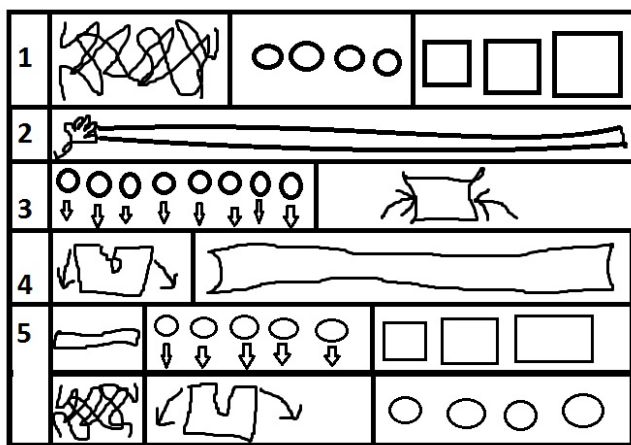
**Popis aktivity:** Aktivita je založena na tvořivosti a fantazii žáku Tyto návrhy, zde uvedené, jak aktivitu hrát, slouží jako inspirace. Každá skupina má dostatek krepového papíru. Společně, se žáci ve skupině radí, jakým způsobem z krepového papíru vyloudit ten správný zvuk.

Návrhy k tvorbě zvuku:

1. Vzít kousek krepového papíru a třít s ním o druhý kousek papíru.
2. Šustit s kouskem papíru jen tak, v rukách.
3. Papír trhat na kousky – různě rychle, nebo pomalu.
4. Vytvořit s krepového papíru kuličku a převalovat ji v rukách.
5. Vytvořit si dvě ruličky a tlouct s nimi o sebe.
6. Stříhat krepový papír.
7. Utrhnout si kousek papíru a snažit se jej odfouknout.
8. Vytvořit s krepového papíru kuličky a potom je pustit na podlahu.
9. Nastříhat si krepové stužky a rukou s nimi točit ve vzduchu.

Žáci si postupně nahrají svůj jeden vymyšlený zvuk do svého telefonu. Poté sestaví skladbu. Určí, jaký zvuk bude přehrán jako první a zda jej třeba zopakují víckrát. Kolik symbolů si žáci do svého políčka zakreslí, tolikrát má jejich zvuk zaznít. Výslednou skladbu poté zaznamenají do grafické podoby. Například takto:

Obr. č. 7



Popis políček v prvním řádku. Šustění papíru, vytvoření krepových kuliček, stříhání čtverců. Druhý řádek: vlající krepový papír. Třetí řádek: kuličky padající na podlahu a dávání krepového papíru k sobě a zpět. Čtvrtý řádek: roztržení papíru a velký kus papíru vlající po místnosti. V posledním řádku jsou uvedeny vždy dva zvuky nad sebou, znamená to, že trvají stejně dlouhou dobu a jsou pouštěny zároveň. Celá skladba se hraje lineárně po řádcích a hraje ji osm žáků. Každý žák má ke svému zvuku přidělený znak. Žáci se mezi sebou domluví, jak dlouho bude dané políčko trvat, zda bude každé políčko časově omezené, nebo bude délka trvání určena délkou daného zvuku. (Teprve až dozní jeden zvuk, může zaznít druhý zvuk.)

Jakmile bude skupina připravená, ukáže nejdříve ostatním spolužákům svůj grafický záznam a poté předvede svou skladbu.

**Jiná varianta:** Žáci si mohou zvolit své vlastní téma. Například mohou složit skladbu ze zvuků, které nabízí místnost, ve které právě jsou. Mohou také pracovat jen s vlastním hlasem. Mohou vytvořit veselou, nebo naopak smutnou skladbu a pojmenovat si ji.

**Shrnutí:** Jak žáci vnímali práci s přirozenými zvuky? Jak se jim dařilo zvuky vytvářet? Byl pro ně problém je sestavit do jednoho celku? Jak se jim pracovalo? Jak přemýšleli nad strukturou skladby?

**Zdroje:** Vlastní tvorba.

## 7. Témbrová hudba – Krzysztof Penderecki

Jedná se o hudbu, která je složená ze „zvukově barevných ploch, tónových pásů a šumů.“<sup>157</sup> Na prvním místě to byly barva a dynamika, které měly dát hudbě její celkový ráz a podobu, rytmus i harmonie nebyly podstatné.<sup>158</sup> Toto tvrzení dokládá i Navrátil. „Podstatou je zvuk, nevážící se na melodiku a harmonii.“<sup>159</sup> Hudba je dále založená na „proměnlivosti – prolínání a gradaci – témbřů zvukových ploch. Jejím základním skladebním principem je zahušťování a ředění zvuku a dynamické proměny: zvukové plochy se tak během hudebního dění proměňují (mají dynamický charakter) nebo jsou neměnné (statické).“<sup>160</sup> Jiným způsobem se pracuje s hudebními nástroji, tóny se vytváří nejrůznějšími způsoby, do bicích nástrojů se např. přidá kovadlina, do klavíru různé kovové nástroje, „a dokonce i živé ryby.“<sup>161</sup> Se sborem se pracuje taktéž rozmanitými způsoby. Sboristé vydávají, pro posluchače, nečekané zvuky, jako syčení, bouchání a různé výkřiky.<sup>162</sup> Skladatelé dále využívali „glissand rozprostřených do velkých časových úseků a čtvrttónových postupů, operují s rozloženými klastry, totály a jejich výsečemi, a to tak, že nejednou dosahují velmi drsných, až surových zvukových barev.“<sup>163</sup> Charakter témbrové hudby vystihuje i práce „s drsně vrženými zvuky, šumy a hluky.“<sup>164</sup> Nový způsobem je pojímána tzv. hudební artikulace, „hraní na kobylce, za kobylkou, klepání, ťukání, hra dřevem

---

<sup>157</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 61. ISBN 978-80-210-5959-7.

<sup>158</sup> KŘUPKOVÁ, Lenka. *Dějiny hudby 20. století II*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 30. ISBN 978-80-244-3632-6.

<sup>159</sup> NAVRÁTIL, Miloš. *Dějin hudby. Přehled evropských dějin hudby*. Olomouc: Votobia s. r. o., 2003, s. 296. ISBN 80-7220-143-3.

<sup>160</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 61 – 62. ISBN 978-80-210-5959-7.

<sup>161</sup> CHARALAMBIDIS, Alexandros. et al., *Hudební výchova po gymnázia II*. 1. vyd. Praha: SNP, 2007, s. 91. ISBN 80-7235-219-9.

<sup>162</sup> CHARALAMBIDIS, Alexandros. et al., *Hudební výchova po gymnázia II*. 1. vyd. Praha: SNP, 2007, s. 91. ISBN 80-7235-219-9.

<sup>163</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 62. ISBN 978-80-210-5959-7.

<sup>164</sup> NAVRÁTIL, Miloš. *Dějin hudby. Přehled evropských dějin hudby*. Olomouc: Votobia s. r. o., 2003, s. 296. ISBN 80-7220-143-3.

*smyčce, šumové pásky a bloky. (...) Recitace textu často nesématického, jen ve funkcích zvukového fenoménu.*<sup>165</sup> Témbrová hudba má své využití i v umění výtvarném.<sup>166</sup>

V dílech témbrové hudby, netvoří podstatu forma, posluchač se nezaměřuje na nic konkrétního, nečeká příchod něčeho nového, nečeká na závěr skladby. Jistou roli zde má určitá nesmyslnost, když se ale posluchač zaměří na celek, na barevnou strukturu díla, mohl by být to jisté míry uchvácen.

Témbrová hudba také neodmyslitelně patří k hudbě 20. století, ač byla do jisté míry omezující a i její hlavní představitel Krzysztof Penderecki na konci 70. let „*pociťoval vyčerpání z avantgardních prostředků,*“<sup>167</sup> je pro nás tato hudební záležitost přínosem.

Penderecki říká, že bychom se k hudbě měli stavět kladně a „*vstřebat všechno, co vzniklo...*“<sup>168</sup>

Tato slova skutečně pocházejí z úst polského skladatele Krzysztofa Pendereckého, narozeného roku 1933 v Dębici, který je považován za hlavního představitele témbrové hudby. Úspěch si vysloužil hned na počátku své skladatelské kariéry. Podle Navrátila „*je oslavován jako jeden z největších tvůrců přístupné a srozumitelné soudobé hudby.*“<sup>169</sup> Na vrchol své skladatelské činnosti se dostal roku 1960 „*svými clusterovými a témbrovými kompozicemi.*“<sup>170</sup> Celkově „*zakládá svoj hudboný prejav na výrazovosti.*“<sup>171</sup> Při tvorbě využíval své zkušenosti z elektronického studia ve Varšavě. Ve skladbě *Anaklasis* pracoval „*s vytvářením*

---

<sup>165</sup> NAVRÁTIL, Miloš. *Dějiny hudby. Přehled evropských dějin hudby*. Olomouc: Votobia s. r. o., 2003, s. 296. – 297. ISBN 80-7220-143-3.

<sup>166</sup> NAVRÁTIL, Miloš. *Dějiny hudby. Přehled evropských dějin hudby*. Olomouc: Votobia s. r. o., 2003, s. 296. ISBN 80-7220-143-3.

<sup>167</sup> KŘUPKOVÁ, Lenka. *Dějiny hudby 20. století II*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 33. ISBN 978-80-244-3632-6.

<sup>168</sup> HRČKOVÁ, Nad'a. *Dějiny hudby VI. 20. století (2)*. 1. vyd. Praha: Euromedia Group, k. s. – Ikar, 2007, 193. ISBN 978-80-249-0978-3.

<sup>169</sup> NAVRÁTIL, Miloš. *Dějiny hudby. Přehled evropských dějin hudby*. Olomouc: Votobia s. r. o., 2003, s. 311. ISBN 80-7220-143-3.

<sup>170</sup> KŘUPKOVÁ, Lenka. *Dějiny hudby 20. století II*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 32. ISBN 978-80-244-3632-6.

<sup>171</sup> VYSLOUŽIL, Jirí. *Hudobníci 20. storočia*. 2. vyd. Bratislava: Opus, 1981, s. 559.

zvukových ploch pomocí elektronického materiálu.“<sup>172</sup> S využitím prostředků, které přinášela *Nová hudba*, zhudebňoval také náboženské texty. V díle *Tren ofiarom Hiroszimy pre 52 sláčikov nástrojov* (1960), které vzniklo za inspirace u Benjamin Brittena a jeho *Pašiji sv. Lukáše*, excelentně využívá „koloristiku, farebnosť clustrov, glisánd i nového spôsobu artikulovania.“<sup>173</sup> Penderecki chtěl, aby publikum jeho tvorbě porozumělo, „nikdy sa nepodal ,fetišu čísel,“<sup>174</sup> srozumitelný měl být celý obsah hudebního díla. Skládal s určitou lehkostí a pečlivostí, tyto aspekty „sa prejavujú v nerovnakej umeleckej kvalite jeho diel.“<sup>175</sup> Nevěnoval se výhradně jedné skladatelské metodě či stylu, byl to všestranný skladatel, neustále se rozvíjel. Dokonce „často své kompoziční techniky mění, což mu je někdy vytýkáno.“<sup>176</sup> V závěru své tvorby se vlivem tvůrčího vyčerpání v oblasti témbrové hudby vrací „k melodice, harmonii a tonální hudební řeči.“<sup>177</sup>

Penderecki uměl s jakýmikoli tématy pracovat tak, že byly ve výsledku „takovou emocionální silou, že je jí posluchač doslova ovládnut.“<sup>178</sup> Jeho tvůrčí období začalo, když měl skladatel necelých třicet let. Přesto se nebál projevit a naplno „zapůsobil zvukovou odvahou svých sonoristických skladeb i jejich silným expresivním napětím.“<sup>179</sup>

Když čteme o skladatelské činnosti Krzysztofa Pendereckého, jsme plní očekávání a napětí, jaká jeho hudba vlastně je. Zda je plná nových barevných zvuků, souzvuků a hluků, které posluchače mnohdy překvapí? Jeho díla jsou ojedinělá tak, jako díla jiných skladatelů hudby 20. století a jsou tak neodmyslitelnou součástí tohoto období.

---

<sup>172</sup> KŘUPKOVÁ, Lenka. *Dějiny hudby 20. století II*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 32. ISBN 978-80-244-3632-6.

<sup>173</sup> VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudobníci 20. století*. 2. vyd. Bratislava: Opus, 1981, s. 559.

<sup>174</sup> VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudobníci 20. století*. 2. vyd. Bratislava: Opus, 1981, s. 559.

<sup>175</sup> VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudobníci 20. století*. 2. vyd. Bratislava: Opus, 1981, s. 559.

<sup>176</sup> VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník II. díl. Skladatelé a spisovatelé*. Vizovice: Lípa – A. J. Rychlík, 2001, s. 398. ISBN 80-86093-23-9.

<sup>177</sup> KŘUPKOVÁ, Lenka. *Dějiny hudby 20. století II*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 33. ISBN 978-80-244-3632-6.

<sup>178</sup> NAVRÁTIL, Miloš. *Dějiny hudby. Přehled evropských dějin hudby*. Olomouc: Votobia s. r. o., 2003, s. 311 - 312. ISBN 80-7220-143-3.

<sup>179</sup> NAVRÁTIL, Miloš. *Dějiny hudby. Přehled evropských dějin hudby*. Olomouc: Votobia s. r. o., 2003, s. 312. ISBN 80-7220-143-3.



## 7. 1 Aktivita – Skladba pro náladového Antonína

**Cíl:** Vytvoření skladby pomocí zvukových ploch.

**Pomůcky:** Obr. č. 8 – Tabulka pro vytvoření grafického záznamu skladby. Obr. č. 9 – Vyplněná tabulka pro inspiraci žákům – záznam skladby pro náladového Antonína. Stopky.

Obr. č. 8

Čas	10s	20s	30s	40s	50s	60s	70s	80s	90s	100s
Smích										
Pláč										
Strach										
Radost										
Zamilovanost										

Obr. č. 9

Čas	10s	20s	30s	40s	50s	60s	70s	80s	90s	100s
Smích	žlutá					žlutá	žlutá	žlutá	žlutá	žlutá
Pláč		oranžová								oranžová
Strach			červená						červená	červená
Radost				fialová				fialová	fialová	fialová
Zamilovanost					modrá		modrá	modrá	modrá	modrá

**Doba trvání:** 30 minut

**Situace:** skupiny po 5 žácích

**Popis aktivity:** První úkol, který musí žáci ve skupinách splnit je, vymyslet, jakým způsobem vytvoří zvukové plochy v daných políčkách u daných nálad a pocitů. Každé náladě náleží jeden zvuk, ten ale může mít různé podoby, nemusí být v každém políčku stejný. Například smích, může být v každém políčku odlišný. Dále musí vymyslet, zda použijí svůj hlas, nebo nějaký nástroj, více nástrojů atd. Jakmile toto žáci splní, rozdělí si jednotlivé pocity a nálady. Každá žák tedy bude mít jenu náladu na jednom řádku. Sám si pak označí políčka, v kterých bude vydávat zvuk. V části skladby, kde zaznívá pouze jedna zvuková plocha, se na utváření zvuku mohou podílet všichni žáci, nebo jen dva, či jeden žák, záleží na jejich rozhodnutí. Jakmile

se zvukové plochy překrývají, je zapotřebí se rozdělit. Když budou žáci předvádět svou skladbu ostatním spolužákům, budou mít před sebou časovač, aby přesně věděli, kdy má kdo začít.

**Jiná varianta:** Žáci si mohou do své tabulky vytvořit vlastní grafický záznam. Mohou také vymyslet úplně jiné pocity a nálady pro svého hrdinu. Jejich skladba taktéž může nést úplně jiný název. Skladba může být delší, nebo kratší.

Poté, co každá skupina předvede své dílo, mohou například dvě skupiny najednou zahrát stejnou skladbu, avšak každá trochu v jiném provedení, a to tak, že si žáci mezi sebou prohodí partitury.

**Shrnutí:** Hlavní otázka je vždy položena žákům, kteří byli jako posluchači. Právě oni mohou posoudit, jaké míry emocionality a celkového výrazového vyznění bylo při provádění skladby dosaženo. Žákům, kteří skladbu prováděli, zase náleží otázka, jak moc velké úsilí museli vynaložit, aby došlo k opravdu silnému vyjádření pocitů? Právě vzájemnou interakcí a pozorováním mezi skupinami se mohou žáci hodně naučit a vypořádat. Dále si s žáky můžeme povídat o tom, zda byly rozeznatelné pozitivní nálady od negativních nálad. Jakým způsobem žáci dosahovali toho, aby barva zvuku byla veselejší, jasnější, nebo naopak smutnější, atd.

**Zdroje:** Vlastní tvorba.

## 7. 2 Aktivita – Koukejte na dirigenta!

**Cíl:** Žáci si vyzkouší dirigovat orchestr, který provádí jeho vlastní skladbu.

**Pomůcky:** Bez pomůcek.

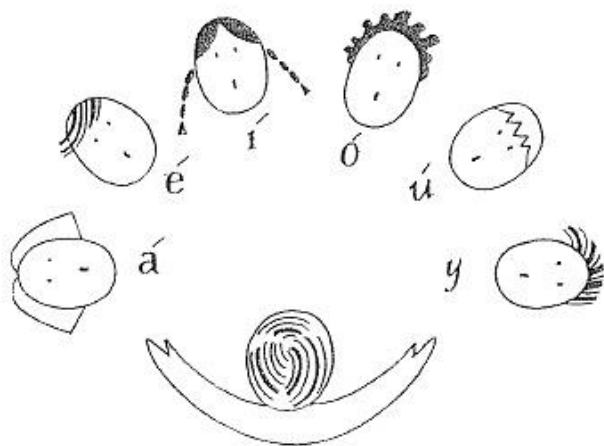
**Doba trvání:** 20 minut

**Situace:** 3 skupiny po 7 žácích

**Popis aktivity:** Jeden ze skupiny se stává dirigentem. Tuto roli si ovšem může vyzkoušet každý člen skupiny. Dirigent každému členu orchestru určí, jaký bude mít zvuk, podle toho, jakou chce mít skladbu. Dirigent zvuk předvede a vybraný žák ho zkusí napodobit. Tyto zvuky by ve skupině měly být odlišné, čím pestřejší, tím lepší, ale může zde být i více stejných zvuků. Mají-li žáci vymyšlené zvuky, představení může začít. Vystupující se postaví do půlkruhu a dirigent se postaví před ně. Poté začne svou pravou rukou ukazovat na členy svého sboru, ti postupně, tak jak na ně dirigent ukazuje, vydávají svůj připravený zvuk. Dirigent ukazováním ruky postupně zapíná a zase vypíná členy orchestru. Dále může pracovat s dynamikou, pokud ukáže na žáka, ten vydá zvuk a dirigent roztáhne ruce do široka, znamená to zvýšit hlasitost, nebo stáhne ruce blíž k sobě, což znamená snížit hlasitost. Pokud bude dirigent ukazovat rychleji, nebo naopak pomaleji na členy orchestru, může měnit tempo celé skladby. Žáci musí dobře sledovat svého dirigenta. Dirigent si sám rozhodne, kdy skladbu ukončí.

Jestliže se dirigent rozhodne udělat pauzu a nechce, aby na danou dobu zazníval jakýkoli hlas, stačí, když dá ruku v pěst.

Obr. č. 10



**Jiná varianta:** Po předchozí aktivitě, kdy žáci dirigovali jednou rukou, si mohou vyzkoušet dirigování oběma rukama. Dirigent, pokud to zvládne, může ukazovat na dva členy orchestru najednou.

Pokud vyučující bude udávat tempo na buben, který bude dobře slyšitelný pro všechny žáky, mohou vystoupit i všechny 3 skupiny najednou.

**Shrnutí:** Jaké to je být dirigentem? Je náročné být pod taktovkou dirigenta? Jaký dojem měli ostatní žáci z provedení ostatních skupin? Jak se míchaly jednotlivé zvukové plochy, když hrálo více skupin najednou, znělo to hezky? Zdálo se Vám, že je tato hudba opravdu plná barev?

**Zdroje:**

DIMÉNY, Judit. *Zvuk jako hra*. Praha: Panton, 1992, s. 111 – 112. ISBN 80-7039-152-9.

### 7. 3 Aktivita – Vše, co slyšíš kolem sebe

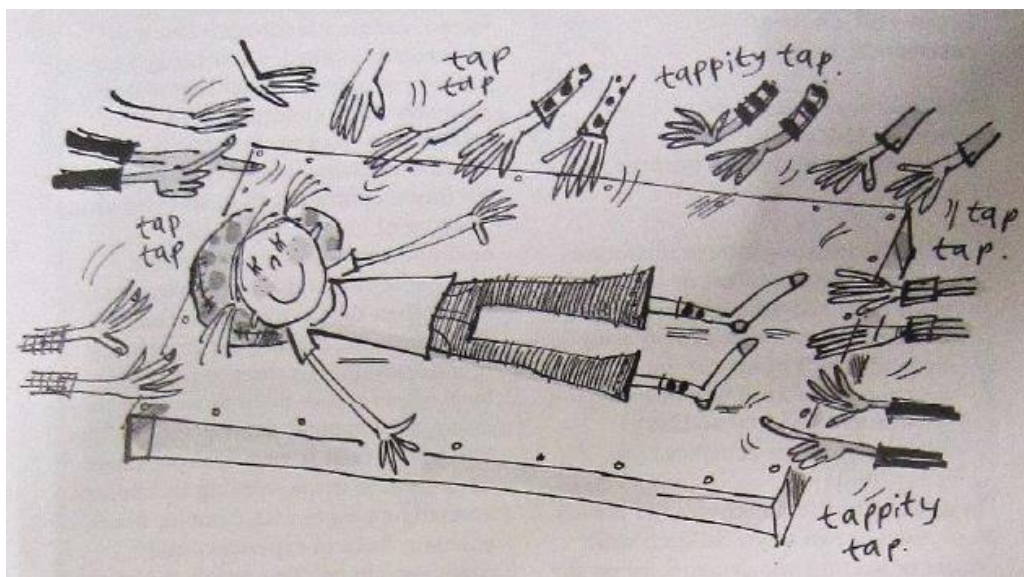
**Cíl:** Žák rozpoznává zvuky, které slyší v jiné probíhající zvukové prodlevě.

**Pomůcky:** Tužka, propiska, guma, přezůvka, prstýnek, klíče, hodinky, láhev na pití, sešit. (Jakákoli běžná věc, kterou mají žáci u sebe.)

**Doba trvání:** 15 minut

**Situace:** Jeden žák leží na podlaze, ostatní spolužáci jsou v kruhu kolem něj.

Obr. č. 11



**Popis aktivity:** Žáci kolem spolužáka, který leží na podlaze a má zavřené oči, dvěma prsty jemně bouchají o podlahu. Poté jeden z žáků, vezme nějakou věc a začne jí místo prstů ťukat o podlahu, jen na malou chvilku. Dále může přidat jiný žák jinou věc. Věci, které vstupují do prodlevy bouchajících prstů o podlahu, zazní jen krátce. Žák, který leží na podlaze, zvedne ruku pokaždé, jakmile má pocit, že se zvuk změnil. Vyučující určuje konec a střídání žáků, kteří leží a poslouchají. Po skončení aktivity řeknou spolužáci spolužákovi, kdy zvedl ruku správně a kdy špatně. Popřípadě může někdo být určen jako zapisovatel. Žák, který ležel na podlaze, může také hádat, co si myslí, že slyšel. Také spolužákům sdělí, z které strany začal počáteční zvuk, který provází celou aktivitu, vycházet.

**Jiná varianta:** Žák leží na podlaze a polovina spolužáků kolem něj ťuká o podlahu. Druhá polovina spolužáka se pohybuje po místnosti a vydává nějaké zvuky. (Listování v sešitě, chůze, otevření okna, dveří, pití z láhve, povídání, psaní na tabuli atd.) Žák se nyní soustředí na tyto zvuky. Navzdory tomu, že kolem něj probíhá neustále ťukání, se snaží poslouchat i jinou barvu zvuku. Na konci aktivity řekne spolužákům,

co slyšel, co mu to připomínalo. Pokud nebude vědět, co to bylo, o jaký zvuk se jednalo, stačí, když alespoň ukáže, z které strany zvuk vycházel, a spolužáci mu řeknou, o co se jednalo.

**Shrnutí:** V první aktivitě žáci vnímají změny barvy zvuku ve své blízkosti. Jsou pro ně změny patrné? Je náročné je vyzozorovat? V druhé aktivitě žáky neustále ruší ťukání okolo něj, je proto náročnější poslouchat jiné zvuky, které jsou vzdálené? Co všechno ve svém okolí nevnímáme, protože je to přehlušováno jiným hlasitějším zvukem, hlukem? Jak se žáci cítili při této aktivitě? Bylo to pro ně příjemné, nebo nepříjemné?

**Zdroje:**

SHEPHARD, Carol., STORMONT, Bobbie. *Jabulani! Ideas for making music*. UK: Hawthorn Press, 2005, s. 24 – 25. ISBN 1 903 458 51 X.

## 7. 4 Aktivita – Čí zvuk je vyšší, čí zvuk je nižší?

**Cíl:** Hledání zvukových možností předmětů kolem nás.

**Pomůcky:** Věci, které místnost nabízí.

**Doba trvání:** 20 minut

**Situace:** Žáci poslouchají nástroje a zvuky spolužáků nalezené v místnosti.

**Popis aktivity:** Žáci jsou v místnosti, ve třídě. Vyučující dá žákům limit 2 minuty. Během této doby si každý žák najde nějakou věc, která vydává nějaký zvuk. Po domluvě s vyučujícím, hledají nejdříve takový nástroj, věc, která vydává nejvyšší zvuk a poté nástroj s nejnižším zvukem. Po limitu dvou minut se žáci sejdou v kruhu. Žáci budou postupně hrát na své nástroje. Všichni poslouchají a určují, který zvuk již někoho svou výškou předčil. Vítězí ten, čí nástroj vydal nejvyšší zvuk. Ten žák, jehož nástroj je v místnosti dále a nelze jej přenést do kruhu, vstane a zahraje na něj mimo kruh. Stejným způsobem probíhá i soutěž o nejnižší vydaný zvuk.

Jak můžeme dále pracovat se zvuky, které žáci objevili? Žáci mohou rozeznít celou třídu. Vyučující dává pokyny, které zvuky mají znít. Například, žáci rozezvučí jen ty nástroje, které vydávají vysoký zvuk, nebo jen nízký zvuk. Žáci rozezvučí jen pravou stranu místnosti, poté levou stranu místnosti, atd. Dále mohou vybraní žáci zahrát na svůj nástroj a ostatní žáci se pokusí napodobit zvuk svým hlasem co nejvěrněji. Pokud to budou třeba tři zvuky, žák si vybere jeden, který chce napodobit. Každý žák si vybere jiný zvuk a všichni společně poslouchají zvukové masy, které vznikly.

**Shrnutí:** Žáci mohou objevovat mnoho způsobů, jak zahrát na nějakou věc. Například takové hodinky, vydávají opravdu hodně zvuků, stačí je jen objevit. Byla tato aktivita pro žáky zábavná? Bylo složité najít vysoký, čí nízký zvuk? Kolik zvukových možností nám může poskytnout jedna místnost? Je zvuků okolo nás hodně? Kolika způsoby můžeme rozeznít třeba jen obyčejnou propisku?

### **Zdroje:**

WILLSON, Beckles, Robina. *Music Maker. Instrument to make. Songs to sing. Musical games to play. Music to compose.* Great Britain: Viking Kestrel, 1986, s. 64. ISBN 0-670-80527-0.

## 7. 5 Aktivita – Pojd'me zahrát na kytaru

**Cíl:** Zahrát netradičním způsobem na tradiční hudební nástroj – kytaru.

**Pomůcky:** 4 kytary

**Doba trvání:** 30 minut

**Situace:** skupiny po 5 žácích

**Popis aktivity:** Žáci mají v každé skupině jednu kytaru a ta je položená na stole. Žáci si kytaru nebudou předávat, budou na ní hrát všichni najednou. Společně se pokusí na ni jakýmkoli způsobem zahrát. Ve skupině nemusí být vůbec žádný kytarista. Žáci můžou vyzkoušet různé způsoby. (Bouchání na luby, na krk kytary, na kobylku, škrábání nehty, ježdění po strunách, foukání do rozety, atd.) Poté zkusí společně poskládat zvuky tak, aby vznikla jednoduchá skladba. Žáci ji pak můžou pojmenovat. Mohou zahrát postupně každý svůj zvuk, nebo jeden začne a ostatní se k němu přidají a budou hrát všichni najednou. Mohou tak zvuky různě střídat a hledat zajímavé zvukové kombinace. Záleží na jejich fantazii. Jakmile žáci secvičí svůj hudební kus, předvedou jej ostatním spolužákům.

**Jiná varianta:** Žáci mohou hrát na jakýkoli jiný nástroj. (Například keyboard.) Počty žáků mohou být různé. Čím větší počet, tím je zvukovost nástroje pestřejší.

Například hra na zobcovou flétnu za předpokladu, že má každý žák svou. Do flétny lze foukat, přefukovat, měnit rychle prsty. Můžeme do flétny zpívat jeden tón a hrát jiný tón. Můžeme do flétny foukat z opačného konce. Také může do flétny říkat slova nebo jen písmena.

**Shrnutí:** Jak se žákům líbilo provedení jiných skupinek? Jaké zvukové možnosti daného nástroje objevili? Bylo těžké hrát na jeden nástroj společně?

### **Zdroje:**

Inspirace pro flétnu:

COUFALOVÁ, Gabriela., MEDEK, Ivo., SYNEK, Jaromír. *Hudební nástroje jinak. Netradiční využití tradičních hudebních nástrojů a vytváření jednoduchých hudebních nástrojů*. Brno: Janáčková akademie múzických umění v Brně, 2013, s. 46 – 48. ISBN 978-80-7460-037-1.



## 8. Aleatorika – John Cage

Podle Spousty je aleatorika „kompoziční hudební technika, která proti vázanosti a pravidlům staví svobodu, v tvorbě využívá princip náhodnosti, nejistotu a cti mnohoznačnost.“<sup>180</sup> Když skladatelé vytváří skladbu, vkládají do ní i prostor pro určitou náhodu, kterou mohou do jisté míry ovlivnit více, či méně, podle toho, jak si to sami určí. Rozdíl je mezi *velkou aleatorikou* a *malou aleatorikou*. Při použití *velké aleatoriky* se vybranému úseku náhody ve skladbě podřizuje vše, nebo téměř vše, zatímco u *malé aleatoriky* se v daném úseku řídí pouze vybraný hudební prvek, například, jen dynamika, či jen výška tónu.<sup>181</sup> S tím souvisí i tato definice od Navrátila. „*Alea – hrací kostka, jejíž vrhání vede k náhodným výsledkům, (...) proti vázanosti svoboda, proti zákonitosti náhodnost, proti jednoznačnosti mnohoznačnost.*“<sup>182</sup> Navrátil dále popisuje rozdíl mezi aleatorikou *absolutní* a aleatorikou *relativní*. Absolutní aleatorika má jen jedno pravidlo, tvoří jej náhoda bez jakéhokoli lidského zásahu, „*výsledkem je vlastně nedílo.*“<sup>183</sup> Relativní aleatorika zase staví na tom, že náhoda do jisté míry řízená být může, celé dílo je s náhodou spojené a dobře promyšlené.

Během toho, jak se aleatorika vyvíjela, přišli autoři na tento důležitý fakt. Aby posluchač tuto hudbu prožil naplno, nesmí ji jen poslouchat, musí ji také vidět, být přítomný přímo uprostřed děje a podílet se tak na její tvorbě.<sup>184</sup>

S aleatorikou dále souvisí pojem *otevřená forma*, která skladbě při realizaci dává určitou svobodu. Ve výsledku jakákoli skladba, která je nazývána aleatorní nikdy

---

<sup>180</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století.* 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 59. ISBN 978-80-210-5959-7.

<sup>181</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století.* 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 59. ISBN 978-80-210-5959-7.

<sup>182</sup> NAVRÁTIL, Miloš. *Olivier Messiaen – osobnost nové hudby. (Medailon ke 100. výročí narození).* Ostrava: Montanexm, a. s., 2008, s. 294. ISBN 978-80-7225-279-4.

<sup>183</sup> NAVRÁTIL, Miloš. *Olivier Messiaen – osobnost nové hudby. (Medailon ke 100. výročí narození).* Ostrava: Montanexm, a. s., 2008, s. 294. ISBN 978-80-7225-279-4.

<sup>184</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století.* 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 61. ISBN 978-80-210-5959-7.

nemá daný „konečný a finální tvar.“<sup>185</sup> Posлуhač ani interpret až do samého konce netuší, jaký bude výsledek hraného díla. A navíc „skladby nebývají, a to záměrně, dokončeny, protože skladatelé je nechtěli jednou provždy uzavírat.“<sup>186</sup>

Stručným shrnutím k aleatorice nám může sloužit pojednání francouzského skladatele Pierra Bouleze. „Aleatorika je uplatňována jako princip nejen při komponování díla, ale i při jeho provedení, kdy se náhodné operace interpreta prolínají (a překrývají), přičemž úzce závisí na jeho improvizčních schopnostech.“

Za hlavního představitele a tvůrce této techniky považujeme amerického skladatele Johna Cage, který uvádí svou tvorbu slovy: „Mým záměrem je nemít záměr.“<sup>187</sup>

Americký hudební skladatel a klavírista.<sup>188</sup> Vysloužilův hudební slovník jej označuje také jako hudebního spisovatele. Cage byl od samých počátků své tvorby velkým experimentátorem. Uvažoval například o tom, jaké možnosti by v hudbě měly gramofony a rádiové přijímače. Tyto své myšlenky pak použil a zrealizoval v dílech *Imaginary Landscape*. Ve 40. letech tvořil skladby pro bicí nástroje, „ve kterých se uplatňují racionální prvky v rytmické konstrukci.“<sup>189</sup> A to ve skladbách *First Construction in Mental* (1939), která je určená pro 6 perkusionistů s jedním asistentem,<sup>190</sup> nebo *Second Construction in Mental* (1940).<sup>191</sup>

---

<sup>185</sup> NAVRÁTIL, Miloš. *Olivier Messiaen – osobnost nové hudby. (Medailon ke 100. výročí narození)*. Ostrava: Montanexm, a. s., 2008, s. 294. ISBN 978-80-7225-279-4.

<sup>186</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 60. ISBN 978-80-210-5959-7.

<sup>187</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 59. ISBN 978-80-210-5959-7.

<sup>188</sup> NAVRÁTIL, Miloš. *Olivier Messiaen – osobnost nové hudby. (Medailon ke 100. výročí narození)*. Ostrava: Montanexm, a. s., 2008, s. 304. ISBN 978-80-7225-279-4.

<sup>189</sup> KŘUPKOVÁ, Lenka. *Dějiny hudby 20. století II*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 40. ISBN 978-80-244-3632-6.

<sup>190</sup> DUNN, Robert. *John Cage*. New York: Henmar Press, 1962, s. 35.

<sup>191</sup> KŘUPKOVÁ, Lenka. *Dějiny hudby 20. století II*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 40. ISBN 978-80-244-3632-6.

Jeho postoj k hudbě tvořil zcela „přirozený řád věcí,“<sup>192</sup> vývoj skladby a jakéhokoli hudebního díla neměl být ničím ovlivňován. Tento princip ve svých dílech samozřejmě uplatňoval, a aby zabránil ovlivňování díla svou vlastní osobou „využíval některých principů jedné z nejstarších knih lidstva – ze staročínského matematického traktátu I Ťing.“<sup>193</sup> Jedná se o složitý systém určování čísel, který měl skladateli sloužit „k formování parametrů pro náhodné hudební operace.“<sup>194</sup> Tuto metodu Cage uplatnil například ve skladbě pro klavír *Music of Changes*.<sup>195</sup> Cílem této strategie bylo dosáhnout toho, aby „hudba byla zcela bez plánu, bez úmyslu.“<sup>196</sup>

Při své tvorbě využívá především principy *Nové hudby*, jako již zmíněnou aleatoriku.<sup>197</sup> K té zaujímal Cage tento postoj. „Skladatel již nepotřebuje dokonale promyšlený plán, ale náhodné procesy, které vyřazují subjekt skladatele ze hry a nechávají hudbu vznikat takřka před jeho očima.“<sup>198</sup>

Nejen s principem aleatoriky, ale také se zmíněnou tvorbou pro bicí nástroje úzce souvisí vynález tzv. *preparovaný klavír*, který Cage rád používal a techniku hry na něj přivedl k dokonalosti. Významným dílem pro preparovaný klavír byla skladba *Bacchanale* (1938),<sup>199</sup> „is the first piece composed for the prepared piano,“<sup>200</sup> která vznikla, když Cage řešil problém s umístěním perkusového ansámblu v divadle. Po umístění různých předmětů na struny klavíru zastoupil tento nástroj celý perkusový

---

<sup>192</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 60. ISBN 978-80-210-5959-7.

<sup>193</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 60. ISBN 978-80-210-5959-7.

<sup>194</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 60. ISBN 978-80-210-5959-7.

<sup>195</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 60. ISBN 978-80-210-5959-7.

<sup>196</sup> KŘUPKOVÁ, Lenka. *Dějiny hudby 20. století II*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 40. ISBN 978-80-244-3632-6.

<sup>197</sup> VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník II. díl. Skladatelé a spisovatelé*. Vizovice: Lípa – A. J. Rychlík, 2001, s. 65. ISBN 80-86093-23-9.

<sup>198</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 60. ISBN 978-80-210-5959-7.

<sup>199</sup> VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník II. díl. Skladatelé a spisovatelé*. Vizovice: Lípa – A. J. Rychlík, 2001, s. 65. ISBN 80-86093-23-9.

<sup>200</sup> DUNN, Robert. *John Cage*. New York: Henmar Press, 1962, s. 15.

ansámbl.<sup>201</sup> Mezi další významná díla pro preparovaný klavír řadíme také *A Book of Music* (1945), „*is written the rhythmic structure 2, 5, 2; 2, 6, 2; 2, 7, 2 when the tempo is 88,*“ nebo *Sonatas and Interludes* (1946 – 1948) „*are an attempt to express in music the ,permanent emotions.*“<sup>202</sup> Celosvětově pak Cage proslul se svou skladbou *34'46.776''* (1954), kterou hrál na turné po Evropě společně s klavíristou Davidem Tudorem.<sup>203</sup> *34'46.776''* „*to be used in whole or part to provide a solo or ensemble for any combination up to 2 pianists, 5 string players, 1 percussionist.*“<sup>204</sup> Cage se také inspiroval francouzským skladatelem Erikem Satiem a v díle *Vexations* použil metodu založenou „*na monotónním a stálém opakování.*“<sup>205</sup> Toto dílo se mělo opakovat celkem 840 krát, celková doba provedení tedy byla 18 hodin.<sup>206</sup> Dalším Cageovým hudebním experimentem bylo dílo *Music for piano* (1955), kde skladbu tvořili nečistoty na papíře, které představovaly notový záznam.

Dalším, již zmíněným hudebním experimentováním v Cageově tvorbě bylo tzv. *Hudební ticho*. Tuto techniku použil například ve skladbě *4'33''* (1952),<sup>207</sup> také *mlčící klavír*.<sup>208</sup> „*This is a piece in three movements during all three of which no sounds are intentionally produced. The lengths of time were determined by chance operations but could be any others.*“<sup>209</sup> V této skladbě chtěl Cage uvést publikum „*k jakémusi spolunaslouchání akustického prostředí.*“<sup>210</sup> Skladbu tvořilo samotné publikum a prostředí, ve kterém se odehrávala.

---

<sup>201</sup> KŘUPKOVÁ, Lenka. *Dějiny hudby 20. století II.* 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 40. ISBN 978-80-244-3632-6.

<sup>202</sup> DUNN, Robert. *John Cage.* New York: Henmar Press, 1962, s. 17.

<sup>203</sup> VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník II. díl. Skladatelé a spisovatelé.* Vizovice: Lípa – A. J. Rychlík, 2001, s. 65. ISBN 80-86093-23-9.

<sup>204</sup> DUNN, Robert. *John Cage.* New York: Henmar Press, 1962, s. 26.

<sup>205</sup> KŘUPKOVÁ, Lenka. *Dějiny hudby 20. století II.* 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 41. ISBN 978-80-244-3632-6.

<sup>206</sup> KŘUPKOVÁ, Lenka. *Dějiny hudby 20. století II.* 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 41. ISBN 978-80-244-3632-6.

<sup>207</sup> KŘUPKOVÁ, Lenka. *Dějiny hudby 20. století II.* 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 42. ISBN 978-80-244-3632-6.

<sup>208</sup> ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby III. díl (20. století).* Věrovaný: Jan Piszkievicz, 2006, s. 259. ISBN 80-86768-17-1.

<sup>209</sup> DUNN, Robert. *John Cage.* New York: Henmar Press, 1962, s. 25.

<sup>210</sup> KŘUPKOVÁ, Lenka. *Dějiny hudby 20. století II.* 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 42. ISBN 978-80-244-3632-6.

Neodmyslitelným prvkem Cageových skladeb je neobvyklý způsob notace. Nejedná se již o nic klasického. Hovoříme zde o tzv. grafickém notačním způsobu. Vysloužilův hudební slovník definuje hudební grafiku jako, „*druh notace používaný v hudbě 20. stol. počínaje aleatorikou. Může obsahovat jak tradiční, tak netradiční notové znaky, jež jsou doplněny slovními pokyny autora k provádění kompozice.*“<sup>211</sup> Tyto záznamy mnohdy připomínaly spíše umělecké dílo, nebylo z nich vůbec jasné, jakým způsobem danou skladbu provést.<sup>212</sup> Interpret musel vynaložit určité úsilí a použít svou představivost k provedení dané skladby.<sup>213</sup> Cage se tak dostal až do fáze, kterou nazval *indeterminacy*, nebo také neurčenost. Toto smýšlení spojil také s tzv. „*typem otevřené partitury, která umožňuje skladbu interpretovat nejrůznějšími způsoby.*“<sup>214</sup> V dílech *Variations I*<sup>215</sup> (1958) a *Variations II*<sup>216</sup> (1961) propracovává pojem *indeterminacy* do daleko větších rozměrů. Tyto skladby „*jsou komponovány pro ‚nějaký‘ počet interpretů, ‚nějaké‘ zvuky nebo kombinace zvuků vytvářených prostřednictvím ‚něčeho‘ nebo bez nějakých dalších aktivit.*“<sup>217</sup> Hudební díla tedy mohla být utvářena jakýmkoli způsobem. Vše tvořilo hudbu, a pokud jsme to tak chtěli, tak se hudba do jisté míry utvářela sama, posluchač poslouchal a byl toho všeho součástí.

Označení Cage jako hudebního spisovatele je zcela na místě, v roce 1961 vydal esej o hudbě s názvem *Silence*.<sup>218</sup> Po vydání této publikace vzbudil zájem o tuto problematiku u široké veřejnosti. V publikaci se zabývá například tím, jaká je „*míra*

---

<sup>211</sup> VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého. Díl první, věcná část*. 1. vyd. Vizovice: Lípa – A. J. Rychlík, 1995, 112. ISBN 80-901199-0-5.

<sup>212</sup> HRČKOVÁ, Nad'a. *Dějiny hudby VI. 20. století (I)*. 1. vyd. Praha: Euromedia Group, k. s. – Ikar, 2006, s. 334. ISBN 80-249-0808-5.

<sup>213</sup> VŠETIČKOVÁ, Gabriela. *Komponování dětí v hudební výchově s přihlédnutím k hudebnímu minimalismu*. Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011, s. 28.

<sup>214</sup> HRČKOVÁ, Nad'a. *Dějiny hudby VI. 20. století (I)*. 1. vyd. Praha: Euromedia Group, k. s. – Ikar, 2006, s. 334. ISBN 80-249-0808-5.

<sup>215</sup> DUNN, Robert. *John Cage*. New York: Henmar Press, 1962, s. 15.

<sup>216</sup> DUNN, Robert. *John Cage*. New York: Henmar Press, 1962, s. 15.

<sup>217</sup> KŘUPKOVÁ, Lenka. *Dějiny hudby 20. století II*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 42. ISBN 978-80-244-3632-6.

<sup>218</sup> VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník II. díl. Skladatelé a spisovatelé*. Vizovice: Lípa – A. J. Rychlík, 2001, s. 65. ISBN 80-86093-23-9.

*náhody při interpretaci skladeb*,<sup>219</sup> dále se zabývá parametry hudebního díla tím, jak dlouho mají jednotlivé úseky skladby trvat a v jakém pořadí mají být hrány.<sup>220</sup>

Dalo by se říci, že hlavní myšlenkou a pomyslným cílem, kam Cage směřoval, bylo narušení „*kontury díla jako svébytného objektu a ještě více se přiblížit k ideji, hudby jako nekonečného vesmíru vzájemně se prostupujících zvuků*.“<sup>221</sup>

Ani John Cage a jeho tvorba se nevyhnula kritice veřejnosti, a přesto, jeho metody práce s hudbou, aleatorikou, hudebním tichem přinesly obsáhlé pojetí o tom, co všechno můžeme za hudbu považovat.<sup>222</sup> Cage dodává, „*že všechny zvuky mohou být hudbou*.“<sup>223</sup>

---

<sup>219</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 61. ISBN 978-80-210-5959-7.

<sup>220</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 61. ISBN 978-80-210-5959-7.

<sup>221</sup> HRČKOVÁ, Nad'a. *Dějiny hudby VI. 20. století (1)*. 1. vyd. Praha: Euromedia Group, k. s. – Ikar, 2006, s. 333. ISBN 80-249-0808-5.

<sup>222</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 59. ISBN 978-80-210-5959-7.

<sup>223</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 60. ISBN 978-80-210-5959-7.

## 8. 1 Aktivita – Házíme kostkou, skládáme

**Cíl:** Sestavení skladby pomocí házení hrací kostkou.

**Pomůcky:** Kolečka s čísly 1 – 6 pro označení jednotlivých žáků ve skupině, kartičky s různými zvuky, či otazníkem. Hrací kostka 4x, sáček 4x, tabulka pro zapsání skladby 4x.

**Doba trvání:** 30 minut

**Situace:** skupiny po 6 žácích

**Popis aktivity:** Žáci si ve skupinách vymyslí co nejvíce různých zvuků, pomocí svého hlasového aparátu, hry na tělo, orffovy hudební nástroje atd. Ty slovně napíší na malé kartičky a vloží je do sáčku. Na kartičkách mohou být například tyto zvuky: lusknutí, tlesknutí 2x, zadupání, poslání vzdušného polibku, zakašlání, zacvakání zuby, vydání nízkého tónu, zabručení 3x, zasmání se, zachrochtání, atd. Také tam může být otazník, což znamená, vydání jakéhokoli zvuku, který žáka zrovna napadne. Celkově musí mít žáci 25 kartiček. Každý žák si zvolí jedno číslo od 1 – 6. Poté, co mají žáci napsané zvuky a přiděleno každý své číslo, začínají házet kostkou a skládat svou skladbu. Veškeré parametry si budou zapisovat do tabulky. Pokud žáci hodí kostkou č. 3, znamená to, že žák s číslem 3, má na starost daný zvuk. Ten musí vylosovat ze sáčku a zapsat si jej do tabulky. Takto žáci pokračují do té doby, než zaplní celou tabulku. Pokud některé z čísel nikdy nepadne, tak žák, který měl dané číslo, hodí kostkou a podle toho jaké číslo mu padne, se přidá ke spolužákovi s tímto číslem. Například číslo pět by měli na starosti dva žáci. Políčka se svým číslem si žáci mohou barevně vyznačit pro lepší přehlednost. Jakmile mají žáci sestavenou celou tabulku, ukážou ji svým spolužákům a zahrají. Tabulku si položí před sebe tak, aby na ni všichni dobře viděli. Nejlepší je, když se žáci posadí do půlkruhu. Na oblečení mají přišpendlené kolečka s čísly 1 – 6. Žáci nemusí sedět postupně od 1 – 6. Tímto způsobem předvede každá skupina svou skladbu. Žáci si také určí tempo, kterým se budou během skladby řídit. Každý zvuk zazní pouze jednou. Žáci poté společně zhodnotí skladby, mohou říct, která je zaujala a proč. Také mohou říct, co by na skladbě změnili, pokud by nebyli svázáni házením kostky, náhodou. Pokud žáků ve skupině není 6, můžou se domluvit na daném čísle, které budou předvádět všichni společně.

Příklad tabulky.

Obr. č. 12

5	5	1	3	4	5
Dupni.	Poskoč.	Výkřik.	Áááááá.	Hej!	?
6	1	4	3	2	2
Ticho.	Poškrábej se.	Mlaskni.	Luskni! 2x	?	Ne.
2	5	4	3	6	3
?	Plácní rukou o podlahu.	Ticho.	Ťukni prstem o podlahu	Ou! Ou!	Hmm.
6	2	1	1	5	4
Iiiii.	Tlesknou 3x	Smích.	Oddechni si.	Zapíšej.	Zívni.

**Jiná varianta:** Pokud bude mít každý žák svou tabulku, mohou se postavit na různá místa v místnosti a zahrát svou skladbu různě rozestavěni. Posluchači budou sedět uprostřed a poslouchat. Jak bude znít tato verze?

**Shrnutí:** Můžeme se s žáky pobavit o tom, o jakou aleatoriku se jednalo? Byla to velká, či malá aleatorika? Co všechno bylo podřízeno náhodě? Jaké to bylo jen tak sestavovat vymyšlené zvuky do jednoho celku? Jaké dílo vzniklo? Bylo na takovém postupu vytvoření díla něco složitějšího?

### Zdroje:

WILLSON, Beckles, Robina. *Music Maker. Instrument to make. Songs to sing. Musical games to play. Music to compose.* Great Britain: Viking Kestrel, 1986, s. 48. ISBN 0-670-80527-0.



## 8. 2 Aktivita – Cesta plná zvuků

**Cíl:** Vytvoření cesty pomocí tabulky s čísly a vytvoření ozvučené cesty po třídě.

**Pomůcky:**

Pro první variantu: Tabulka hudební cesty 4x. Pastelky, tužky, malé tabulky pro vysvětlení značek.

Pro druhou variantu: čisté papíry A5, fixy, lepicí páska, nůžky.

**Doba trvání:** 30 minut

**Situace:** skupiny po 5 žácích (ve skupině může být i více žáků)

**Popis aktivity:** Žáci mají před sebou tabulku s čísly. Tato čísla značí směr, kterým cesta povede. Políčka, která mají být ozvučená, žáci vybarví. Zvuky mohou být jakékoli, dle fantazie žáků vytvářené například: hrou na tělo, dupáním o podlahu, věcmi denní potřeby, orffovými nástroji, práci s hlasem, atd. Stejný zvuk bude mít jednu barvu, která se může víckrát opakovat. Danou barvu by měl mít vždy jeden žák, tzn. jeden žák, jeden zvuk. V celé skladbě ale mohou být třeba jen dva zvuky. Jakmile mají žáci hudební cestu připravenou, určí si tempo a provedení může začít. Jeden z žáků se stává dirigentem a postupně ukazuje na políčka tak, jak jdou za sebou. Dirigent se může u některých zvuků zdržet a tím i určovat tempo, dále může různými gesty ovlivňovat i dynamiku. Může ukázat na více políček najednou a zvuky kombinovat a pohrávat si tak s připravenou partiturou.

Příklad tabulky.

Obr. č. 13

1	12	13	24	25	36	37	48
2	11	14	23	26	35	38	47
3	10	15	22	27	34	39	46
4	9	16	21	28	33	40	45
5	8	17	20	29	32	41	44
6	7	18	19	30	31	42	43

**Jiná varianta:** Žáci si společně postaví cestu z papírů velikosti A5. Zapotřebí bude alespoň 25 papírů. Cesta může vést po celé třídě. Papíry žáci po okrajích přilepí lepicí páskou k podlaze, aby nikdo neuklouzl. Na některé papíry namalují fixem křížek, tak, aby byl dobře vidět. Papíry označené křížkem, jsou papíry zvukové. Pokud na ně žák šlápne, vydá jakýkoli zvuk, který ho v daný moment napadne, slovo, hlásku, atd. Žáci si také určí, kde bude cesta začínat. Všichni žáci se postaví na začátek cesty za sebe do řady. Vyučující udává tempo, třeba na bubínek a odpočítá začátek. Jakmile zazní „start“, vydává se na cestu první žák. V rozestupech o 3 papíry se vydává na cestu další žák. Jakmile budou na cestě všichni žáci, bude místnost celá zaplněná různými zvuky. Žáci, kteří již celou cestu prošli, dojdou zase na začátek cesty a projdou ji znovu. Vyučující může měnit tempo (zrychlovat nebo zpomalovat pomocí hry na bubínek, nebo může celou cestu úplně zastavit slovem „stop“ a zase rozjet slovem „start“) a také měnit rozestupy, které mohou být delší, kratší, nebo žáci mohou jít za sebou hned, bez rozestupů. Tempo, které vyučující udává, není nutné, žáci mohou tuto cestu vytvářet i bez něj. Zvukové koláže se nám tak budou měnit. Během této aktivity si každý žák může na chvíli vystoupit z cesty a jen poslouchat, jak skladba zní.

#### **Shrnutí:**

K první aktivitě. Jak v tichu vyznívaly jednotlivé zvuky? Jak se skupina sešla, bylo to snadné, nebo obtížné?

K druhé aktivitě. Jaké to bylo spojit zvuky s pohybem? Pokud byly zvuky na hudební cestě nahuštěné za sebou, bylo to náročné? Věděli žáci, jaký zvuk mají vydat? Nerušily je zvuky před sebou a za sebou od ostatních spolužáků? Jak tato skladba zněla?

**Zdroje:** Vlastní tvorba.

### 8. 3 Aktivita – Roztoč to a splň svůj úkol!

**Cíl:** Vytvoření skladby ve stanoveném časovém prostoru.

**Pomůcky:** 3x twistrová kolečka s úkoly, které si žáci vyrobí. (Jiné věci, které budou žáci potřebovat k vytvoření skladby.)

**Doba trvání:** Aktivita probíhá ve dvou etapách. První část je přípravná: 30 minut, druhá část realizační 5 – 10 minut. Záleží na délce skladby.

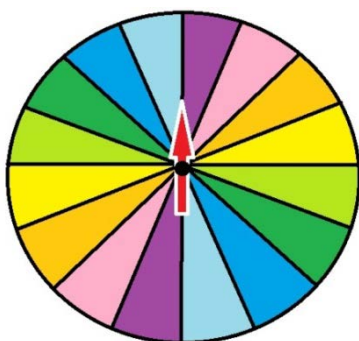
**Situace:** 3 skupiny po 8 žácích

#### Popis aktivity:

1. Část. Žáci si ve skupinách vymyslí úkoly, které budou během provádění skladby vykonávat. (Například: Běž a napij se ze své láhve. Učeš si vlasy. Běž se posadit na židli a hned se zase vrať zpět, atd.) Tyto úkoly poté zapíší do twistrového kolečka. V každém políčku bude jeden úkol, nebo tam můžou být i dva úkoly. Také může být políčko, které zůstane prázdné. Podle toho, jaké úkoly, činnosti žáci vymyslí, donesou na příští hodinu potřebné věci, které budou potřebovat k realizaci. Každý úkol, který je v daném políčku může splnit jeden žák, nebo více žáků. Pokud žáci budou chtít, mohou si k úkolu ještě připsat číslo, a to bude znamenat, kolik žáků má jít daný úkol splnit. Plnění úkolu je na žácích. Úkol, na který ukáže šipka, musí jít splnit minimálně jeden žák, pokud tam není konkrétní číslo. Žáci se mezi sebou nemusí domlouvat, kdo půjde úkol splnit. Půjde ten, nebo ti, kterým se zrovna bude chtít.

2. Část. Žáci předvedou svou skladbu ostatním spolužákům. Sedí v kruhu kolem svého twistrového kolečka a postupně roztáčejí šipku. Ta se zastaví na určitém úkolu, který bude následně splněn. Do svých úkolů mohou žáci zapojit i diváky. Pro provádění skladby si skupina určí časový limit, ve které ještě můžou hrát. Jakmile čas vyprší, skladba končí, i když je právě prováděn určitý úkol. Skladby můžou být jakkoli dlouhé, či krátké. Důležité je, aby se během provádění opravdu vykonávaly předeepsané úkoly, nikdo by neměl mluvit, pokud zrovna nemá atd. Všichni jen poslouchají zvuky a vykonávají svůj úkol. Příklad twistrového kolečka na obrázku.

Obr. č. 14



**Jiná varianta:** Realizace může probíhat se všemi žáky najednou. Žáci nemusí být rozdělení do skupin. Může být jen jedno nebo více twistrových koleček a všichni společně mohou vytvářet hudbu v daném časovém úseku.

Žáci si také mohou skladbu pojmenovat a tematicky ji zaměřit. Mohou pracovat například jen s úkoly, při kterých budou mluvit, nebo pracovat jen s předměty dřevěnými, kovovými atd. Vyučující může dát žákům mnoho podnětů a žáci si mohou vybrat, nebo vymyslet svůj originální námět.

**Shrnutí:** Jaká pro žáky byla tato práce s hudbou? Dokázali vnímat to, co se děje kolem, jako hudbu? Jak se cítili, když skladbu realizovali? Jak působilo představení na ostatní spolužáky?

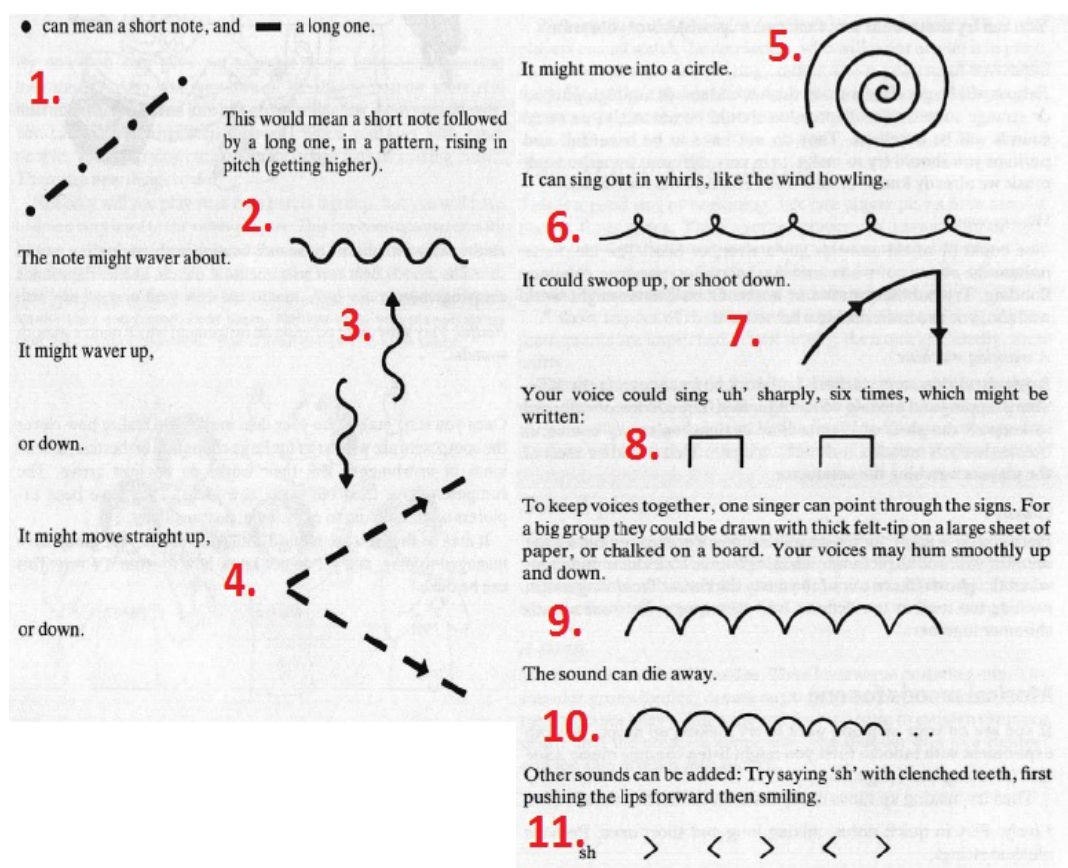
**Zdroje:** Vlastní tvorba

## 8. 4 Aktivita – Hraj si, jak je libo

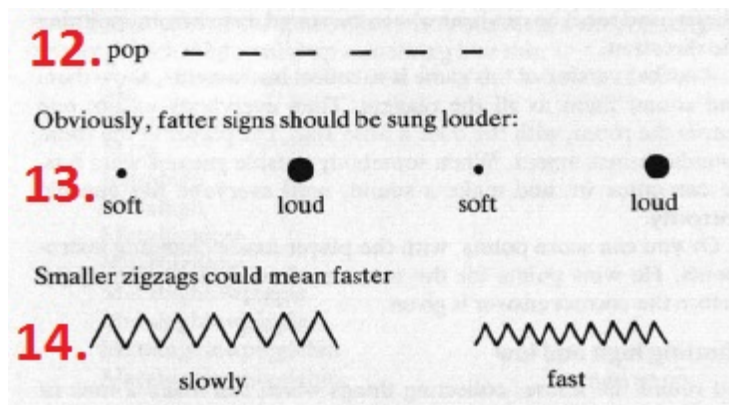
John Cage a grafické partitury. Grafické partitury slouží k takovému záznamu hudby, kde se jednotlivé zvuky nedají zapsat jen za pomoci klasických not do notové osnovy. Jedná se o různé zvuky a hluky, proto je zapotřebí zapisovat je pomocí různých značek.

Pro inspiraci, nebo jako příklad uvádím takovéto značky z publikace Music Maker od Becklese Robina Willsona. Další příklady můžeme najít u autorů: Paynter, Self, Dennis aj.

Obr. č. 15 (Willson Beckles)<sup>224</sup>



<sup>224</sup> WILLSON, Beckles, Robina. *Music Maker. Instrument to make. Songs to sing. Musical games to play. Music to compose.* Great Britain: Viking Kestrel, 1986, s. 45 – 46. ISBN 0-670-80527-0.



Vysvětlení jednotlivých značek podle čísel.

1. Krátký, nebo dlouhý zvuk, nota, hluk.
2. Zvuk může být kolísavý.
3. Kolísání nahoru, nebo dolů.
4. Zvuk může stoupat nebo klesat.
5. Zvuk se pohybuje v kruhu.
6. Zvuk se pohybuje ve víru, jako když fouká vítr.
7. Zvuk je vržen nahoru a hned zase padá dolů.
8. Zvuk, je několikrát po sobě ostře, rychle zazpíváný, či provedený.
9. Bzučení hlasem plynule nahoru a dolů. (Výšku kopečků si žáci mohou určit sami.)
10. Zvuk vydávaný hlasem kolísá nahoru a dolů a pomalu zeslabuje.
11. Zuby jsou zaťaté, jazyk je přitisklý na zuby, nejprve s vyšpulenými rty, poté s ústy roztaženými do úsměvu a snažíme se říct souhlásky „š“.
12. Snažíme se na souhlásku „ch“ vytvářet v zadní části úst šum. Ústa přitom otevíráme a zavíráme.
13. Tlustší značky znamenají větší hlasitost, tenčí značky menší hlasitost.
14. Kličky s širšími mezerami znamená pomalejší tempo, kličky s užšími mezerami znamená rychlejší tempo.

Jakýkoli zvuk se dá zaznačit různými způsoby. Není těžké vymyslet si svá označení pro své zvuky.

**Cíl:** Zahrát předloženou grafickou partituru.

**Pomůcky:** Grafická partitura podle Davida Bramhalla.

**Doba trvání:** 30 minut

**Situace:** skupiny po 5 žácích

**Popis aktivity:** Žáci mají za úkol zahrát danou partituru. Je zcela na jejich fantazii, jak partituru zahrají. Podle toho, jaké žáci použijí zvuky, hluky, hlasy, nástroje, domluví se ve skupině a pak mohou dát své skladbě název. Vyučující dá žákům také další návrhy, podle kterých se můžou, ale nemusí řídit.

1. Skladba může být zahrána, tak, aby diváci jen poslouchali a nebyla použita vizuální složka. (Posluchači by měli zavřené oči.)
2. Součástí skladby může být i divadelní složka. Pokud se žáci naučí partituru z paměti a nebudou ji potřebovat.
3. Žáci mohou vymyslet příběh, který bude celou skladbu provázet.

Partitura dle Davida Bramhalla.

Obr. č. 16

## **PLAY-AS-YOU-PLEASE MUSIC**

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
A								....		
B	....	....		....	....		....		....	
C			·					·		
D						·				·
E									....	

	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
....	....	·	·		·			·		
....	....	·		·			·		·	
		·	·	·	·	·	·	·		·
		·	·	·	·	·	·		·	·
....	....	·	·	·	·	·	·			·

**Shrnutí:** Jak se žáci dokázali vypořádat s partiturou? Byla pro ně nejasná, nebo bylo vše zřetelné? Dokázali si určit, co budou jaké znaky znamenat? Jak se jim podařilo partituru zahrát? Jak moc se od sebe lišilo provedení ostatních skupinek, i když partituru měli všichni stejnou? Co by případně na skladbě změnili? Dokázali by vytvořit na podobném principu zcela novou skladbu?

**Zdroje:**

BRAMHALL, David. *Composing in the Classroom. Opus 1*. UK: Boosey & Hawkes, 1989, s. 18 – 19. ISBN 0 85162 046 9.



## 8. 5 Aktivita – Výtvarný kousek, který si zahrajeme

**Cíl:** Vytvoření grafické partitury jako uměleckého, výtvarného díla a následné zahrání partitury spolužákům.

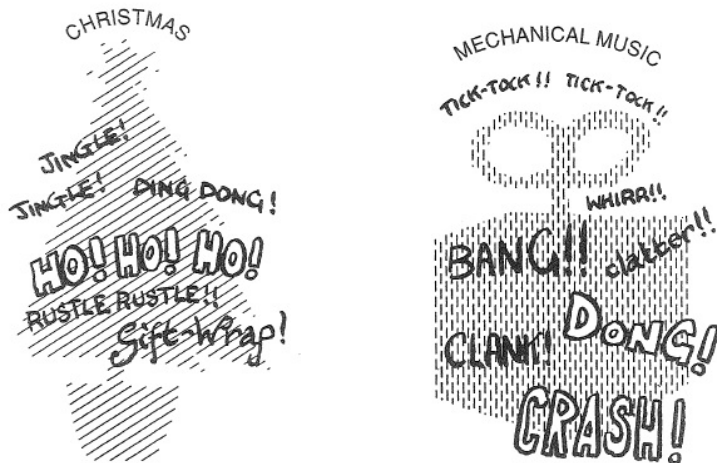
**Pomůcky:** Inspirační partitury Davida Bramhalla. Výkresy A4, pastelky, fixy, tužky.

**Doba trvání:** 90 minut (Práce je rozdělená do dvou vyučovacích hodin)

**Situace:** Práce ve dvojicích.

**Popis aktivity:** První část. Žákům je do dvojice zadáno jedno téma. Například: Velikonoce, Vánoce, rodina, dovolená, narozeninová oslava, dort, atd. Všechny dvojice pracují na stejném tématu. Jak říká Bramhall, nejlepší je sledovat konečný stav, kdy každý pracuje se stejným tématem, ale výsledky jsou naprosto odlišné.<sup>225</sup> Úkolem žáků je vytvořit partituru tak, aby měla podobu výtvarného díla, aby měla nějaký tvar. Pro inspiraci uvádím partitury Bramhalla. Při tvoření partitury se žáci musí soustředit na podobu díla i na to, co bude jakým způsobem hráno. Následuje druhá část. Po dokončení tohoto úkolu, sevíčí každá dvojice své dílo a předvede jej spolužákům. Každý znak partitury, slova, písmena, pozadí partitury, vše má svůj zvuk. Zvuky mohou žáci vydávat pomocí vlastního hlasu, hrou na tělo, nástroji, věcmi denní potřeby, atd. Na konci všichni žáci vytvoří kruh a do něj položí své partitury. Mohou je společně porovnávat, hledat shodné prvky, nebo obdivovat zcela jiné pojetí stejného námětu.

Obr. č. 17



<sup>225</sup> BRAMHALL, David. *Composing in the Classroom. Opus 1*. UK: Boosey & Hawkes, 1989, s. 40. ISBN 0 85162 046 9.

**Shrnutí:** Žáci po skončení aktivity diskutují nad partiturami ostatních spolužáků. Vyučující se žáků může zeptat, jaké to bylo, když měli spojit výtvarné dílo s hudebním? Kdyby takovou partituru viděli, aniž by tušili, o co se jedná, napadlo by je, že se jedná o hudební dílo, které se dá zahrát?

**Zdroje:**

BRAMHALL, David. *Composing in the Classroom. Opus 1*. UK: Boosey & Hawkes, 1989, s. 40. ISBN 0 85162 046 9.

## 8. 6 Aktivita – Zahrajeme si třeba na strom, či sloup u chodníku

**Cíl:** Rozezvučit strom v přírodě.

**Pomůcky:** Paličky, dřívka, špejle od nanuku, paličky od triangu. Papíry, tužky.

**Doba trvání:** 45 minut

**Situace:** Venkovní prostředí, skupiny po 3 žácích.

**Popis aktivity:** Žáci jdou s vyučujícím do parku. Každá trojice si najde jeden strom. Pomocí nástrojů, které si žáci vzali sebou, se pokusí strom rozeznít. Samozřejmě s podmínkou, že strom nesmí nijak poškodit. Zvuky, které se jim nejvíce líbí, si zapíší pomocí grafických symbolů na arch papíru a tyto zvuky se posléze pokusí uspořádat do krátké kompozice. Poté, co mají žáci strom rozezvučený a skladbu připravenou, pozvou ostatní skupiny na podívanou.

**Jiná varianta:** Žáci mohou rozeznít třeba sloup u cesty, nebo lavičku v parku, chodník, trávu, atd. Rozdělení žáků může být různé. Pokud se mezi žáky najde nějaký sólista, může si vytvořit vlastní skladbu.

Tuto aktivitu můžeme zařadit také k tématu konkrétní hudby. Žáci si jednotlivé zvuky nejprve zaznamenají na mobilní telefony a poté z nich ve třídě vytvoří konkrétní skladbu.

Obr. č. 18



Playing a tree in the playground

**Shrnutí:** Jaké to bylo zahrát si na strom v parku? Stromy nejsou tiché, mohou vydávat mnoho zvuků. Zněly různé stromy jinak? Co bylo pro žáky nejzajímavější?

**Zdroje:**

BINNS, Tricia. *Children Making Music*. UK: Simon & Schuster education, 1994, s. 23. ISBN 0 7501 0458 9.

## 9. Hudební minimalismus – Philip Glass

V hudební postmoderně směřujeme spíše k nějakému postoji, nejedná se o nějaký určitý styl. Je to postoj, který v sobě zahrnuje konkrétní vlastnosti. Jako například, „sklon k ironii, nespátřuje hranice mezi postupy minulosti a přítomnosti,“<sup>226</sup> na hudbu je nahlíženo jako na „autonomní fenomén, ale vždy v kontextu kulturním, sociálním a politickém.“<sup>227</sup> Postmoderní hudba je nejednotná a může mít mnoho významu. Vysloužil o postmoderní hudbě říká, že je to „situace umění a hudby v sedmdesátých a osmdesátých letech.“<sup>228</sup> Je reakcí také na směry z padesátých a šedesátých let. Projevuje se „návratem k výrazové oprostěnosti, k tonalitě, formální přehlednosti a jednoduchosti.“<sup>229</sup> K postmoderní hudbě patří také tvorba těchto skladatelů La Monte Younga, Terryho Rileyho, Steva Reicha a Philipa Glasse, jejichž tvorbu označujeme jako minimalistickou.<sup>230</sup> Minimalismus tedy tvoří významnou část postmoderny.<sup>231</sup>

*Minimal music*, v překladu malá hudba. Je to směr, který vznikl v USA kolem roku 1960,<sup>232</sup> do Evropy se dostal o něco později.<sup>233</sup> Jeho hlavní myšlenka „spočívá v nepřetržitém opakování a variování jednoduchých zvukových a rytmicko-

---

<sup>226</sup> KŘUPKOVÁ, Lenka. *Dějiny hudby 20. století II*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 48. ISBN 978-80-244-3632-6.

<sup>227</sup> KŘUPKOVÁ, Lenka. *Dějiny hudby 20. století II*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 48. ISBN 978-80-244-3632-6.

<sup>228</sup> VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého. Díl první, věcná část*. 1. vyd. Vizovice: Lípa – A. J. Rychlík, 1995, 231. ISBN 80-901199-0-5.

<sup>229</sup> VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého. Díl první, věcná část*. 1. vyd. Vizovice: Lípa – A. J. Rychlík, 1995, s. 231. ISBN 80-901199-0-5.

<sup>230</sup> HRČKOVÁ, Nad'a. *Dějiny hudby VI. 20. století (2)*. 1. vyd. Praha: Euromedia Group, k. s. – Ikar, 2007, s. 224. ISBN 978-80-249-0978-3.

<sup>231</sup> KŘUPKOVÁ, Lenka. *Dějiny hudby 20. století II*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 48. ISBN 978-80-244-3632-6.

<sup>232</sup> VŠETIČKOVÁ, Gabriela. *Komponování dětí v hudební výchově s přihlédnutím k hudebnímu minimalismu*. Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011, s. 113.

<sup>233</sup> ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby III. díl (20. století)*. Věrovany: Jan Piszkiwicz, 2006, s. 263. ISBN 80-86768-17-1.

*melodických tvarů.*<sup>234</sup> Toto časté opakování vybraných úseků není nic složitého, a přesto jsou tímto způsobem utvářeny „*velice zajímavé zvukové výsledky.*“<sup>235</sup> Prvních znaků minimalismu si můžeme všimnout již u skladatele Messiaena, v jeho díle *Kvartet pro konec času.*<sup>236</sup> Techniku opakování využíval také Erik Satie ve své skladbě *Vexations.*<sup>237</sup> Stejně jako hudba minimalismu, má i toto dílo určitou monotónnost, která posluchače zklidňuje a obdobně jako minimalistická tvorba vychází z buddhismu, hinduismu a dalších filozofických směrů východu. V hudbě minimalismu nenajdeme žádné drama, napětí ani konflikt. Naopak je charakteristické spíše „*užití dlouhých, zvukově takřka neměnných ploch, které jsou schopny vhodně navodit relaxační nebo dokonce meditativní záměry.*“<sup>238</sup> Nejvýstižnější a hlavní znak minimalistické hudby „*je jednoduchý motiv, stále se opakující a jen nepatrně obměňovaný.*“<sup>239</sup> Jinými slovy se vyznačuje „*extrémní redukcí jednoho či více parametrů skladby (výchozího tónového materiálu, rytmu, barvy zvuku a podobně.)*“<sup>240</sup> U minimalismu má skladatel možnost využít hudbu pro svou libost, pro to, co je mu příjemné. „*Skladatel opakuje to, co se mu líbí.*“<sup>241</sup> Za další charakteristický rys minimalismu můžeme považovat „*koncentraci na současnost – na ,ted‘.*“<sup>242</sup> Minimalismus se v hudbě vyvíjel přes 20 let a souvisí s ním i pojem

---

<sup>234</sup> VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého. Díl první, věcná část.* 1. vyd. Vizovice: Lípa – A. J. Rychlík, 1995, s. 176. ISBN 80-901199-0-5.

<sup>235</sup> VŠETIČKOVÁ, Gabriela. *Komponování dětí v hudební výchově s přihlédnutím k hudebnímu minimalismu.* Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011, s. 121.

<sup>236</sup> ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby III. díl (20. století).* Věrovany: Jan Piszkievicz, 2006, s. 263. ISBN 80-86768-17-1.

<sup>237</sup> VŠETIČKOVÁ, Gabriela. *Komponování dětí v hudební výchově s přihlédnutím k hudebnímu minimalismu.* Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011, s. 121.

<sup>238</sup> ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby III. díl (20. století).* Věrovany: Jan Piszkievicz, 2006, s. 263. ISBN 80-86768-17-1.

<sup>239</sup> ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby III. díl (20. století).* Věrovany: Jan Piszkievicz, 2006, s. 263. ISBN 80-86768-17-1.

<sup>240</sup> VŠETIČKOVÁ, Gabriela. *Komponování dětí v hudební výchově s přihlédnutím k hudebnímu minimalismu.* Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011, s. 121.

<sup>241</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století.* 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 69. ISBN 978-80-210-5959-7.

<sup>242</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století.* 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 69. ISBN 978-80-210-5959-7.

*repetitivní hudba*, který více vystihuje hudební praktiky tohoto hudebního tvoření.<sup>243</sup> Opět se jedná o objev, který významně obohatil hudbu 20. století, i když reakce na tuto hudbu mohou být různé, mnohdy je pro publikum „*nuda jako přirozená reakce*.“<sup>244</sup> Odůvodnění spočívá v tom, že stálým opakování určitého motivu se posluchač brzy přestane soustředit. Ovšem jedna z hlavních podmínek, kterou má posluchač dodržovat, je meditace, pomocí které lze hudbu prožívat naplno.<sup>245</sup>

Jeden z hlavních představitelů minimalistické hudby je americký skladatel Philipp Glass.<sup>246</sup> Druhým významným představitelem této hudby byl Steve Reich. Počátky Glassovy tvorby byly zprvu ovlivněny seriální hudbou, ale když se roku 1965 seznámil s Ravim Shankarem, který pocházel z Indie, kterou Glass později také navštívil, začal se zajímat o hudbu východu. Jakmile se vrátil z pobytu v Indii, založil si vlastní ansámbl pod názvem *Philip Glass ensemble*.<sup>247</sup> Díky tomuto pobytu byl Glass ve své tvorbě ovlivněn indickou hudbou a filozofií.<sup>248</sup> Například využíval typickou práci s rytmem, „*(aditivní a subtraktivní postupy) a cyklické struktury (cyclic structure, kdy dochází k překrývání hlasů s odlišnými metry a těžkými dobami, a vznikají tak složitější polyrytmické struktury*.“<sup>249</sup> Tyto techniky uplatnil ve skladbě *One + One* (1968).<sup>250</sup> Ke Glassově tvorbě by měl posluchač přistupovat otevřeně, připravit se na něco nového a snažit se to přijmout. „*Jeho hudba vyrůstá z myšlenky*

---

<sup>243</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 70. ISBN 978-80-210-5959-7.

<sup>244</sup> ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby III. díl (20. století)*. Věrovany: Jan Piszkievicz, 2006, s. 263. ISBN 80-86768-17-1.

<sup>245</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 71. ISBN 978-80-210-5959-7.

<sup>246</sup> ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby III. díl (20. století)*. Věrovany: Jan Piszkievicz, 2006, s. 235. ISBN 80-86768-17-1.

<sup>247</sup> KŘUPKOVÁ, Lenka. *Dějiny hudby 20. století II*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 51. ISBN 978-80-244-3632-6.

<sup>248</sup> VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník II. díl. Skladatelé a spisovatelé*. Vizovice: Lípa – A. J. Rychlík, 2001, s. 154. ISBN 80-86093-23-9.

<sup>249</sup> VŠETIČKOVÁ, Gabriela. *Komponování dětí v hudební výchově s přihlédnutím k hudebnímu minimalismu*. Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011, s. 128 – 129.

<sup>250</sup> VŠETIČKOVÁ, Gabriela. *Komponování dětí v hudební výchově s přihlédnutím k hudebnímu minimalismu*. Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011, s. 121.

„nového slyšení“, z něhož je vyloučena paměť a anticipace.“<sup>251</sup> Celosvětově známým skladatelem se stal díky svému opernímu dílu *Einstein on the Beach* (1975).<sup>252</sup> Tato opera je provedená tak, že poskytuje prostor pro divadelní složku i hudební složku, ovšem obě tyto složky na sobě nejsou závislé, každá si jde svou cestou. Celá opera má čtyři části a trvá přes pět hodin.<sup>253</sup> „Hudba je založená na neustálém opakování rytmických vzorců a velmi jednoduchém harmonickém vývoji.“<sup>254</sup> V opozici tomuto dílu stojí opera *Satyagraha* (1980), která je zaprvé o dost klidnější, s „pomalými chlácholivými melodiemi“<sup>255</sup> a druhým rozdílem je zcela odlišná sestava hudebního seskupení, které opery provádělo. U opery *Einstein on the Beach* to byl soubor „neškolených zpěváků“<sup>256</sup> a u opery *Satyagraha* to byli profesionální hudebníci.<sup>257</sup>

S jakými kompozičními technikami minimalismu Glass pracoval? Jsou to, „adice, subtrakce, substituce, tedy postupné přidávání nebo odebrání tónů, respektive nahrazování pomlk tóny a naopak.“<sup>258</sup>

Glass ve svém tvoření usiloval „o maximální srozumitelnost hudby.“<sup>259</sup> Dále je podle Glasse ideální taková hudba, „kterou člověk vnímá jakožto jediný zážitek, bez začátku a konce.“<sup>260</sup>

---

<sup>251</sup> KŘUPKOVÁ, Lenka. *Dějiny hudby 20. století II.* 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 51. ISBN 978-80-244-3632-6.

<sup>252</sup> KŘUPKOVÁ, Lenka. *Dějiny hudby 20. století II.* 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 51. ISBN 978-80-244-3632-6.

<sup>253</sup> KŘUPKOVÁ, Lenka. *Dějiny hudby 20. století II.* 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 52. ISBN 978-80-244-3632-6.

<sup>254</sup> VŠETIČKOVÁ, Gabriela. *Komponování dětí v hudební výchově s přihlédnutím k hudebnímu minimalismu.* Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011, s. 129.

<sup>255</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století.* 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 69. ISBN 978-80-210-5959-7.

<sup>256</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století.* 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 69. ISBN 978-80-210-5959-7.

<sup>257</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století.* 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 69. ISBN 978-80-210-5959-7.

<sup>258</sup> VŠETIČKOVÁ, Gabriela. *Komponování dětí v hudební výchově s přihlédnutím k hudebnímu minimalismu.* Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011, s. 122.

<sup>259</sup> VYSLOUŽIL, Jirí. *Hudební slovník II. díl. Skladatelé a spisovatelé.* Vizovice: Lípa – A. J. Rychlík, 2001, s. 154. ISBN 80-86093-23-9.



## 9. 1 Aktivita – Jeden motiv v různých výškách


Zaměříme na tvorbu minimální hudby, a v některých principech se budeme inspirovat americkým hudebním skladatelem Philipem Glassem.

Ukázku toho, jak práce s krátkými motivy může vypadat ve skladbě, přináší Diana Blom. Autorka dodává, že interpret může opakovat každou buňku tak často, jak se mu líbí.

Obr. č. 19 (Blom Diana)

Instruments: any tuned instruments, although not too many recorders.  
Repeat each cell as often as you like.

Fast-as fast as  can be played. Pulse: (piano) 



**Cíl:** Vytvoření skladby pomocí krátkých hudebních motivů, (patternů).

**Pomůcky:** Pomocná tabulka pro grafický záznam, tužky, pastelky, stopky.

**Doba trvání:** 45 minut

**Situace:** skupiny po 6 žácích

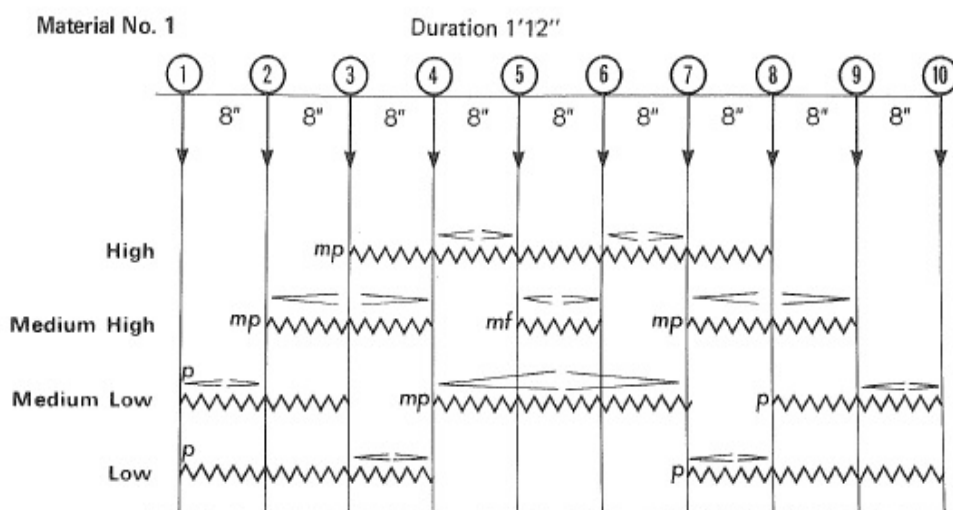
**Popis aktivity:** Žáci dostanou do skupin pomocnou tabulku. Nad jednotlivé sloupečky v tabulce napíší čísla čas v sekundách, tak dlouho bude trvat zvuk v daném políčku.

<sup>260</sup> SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století.* 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 69. ISBN 978-80-210-5959-7.

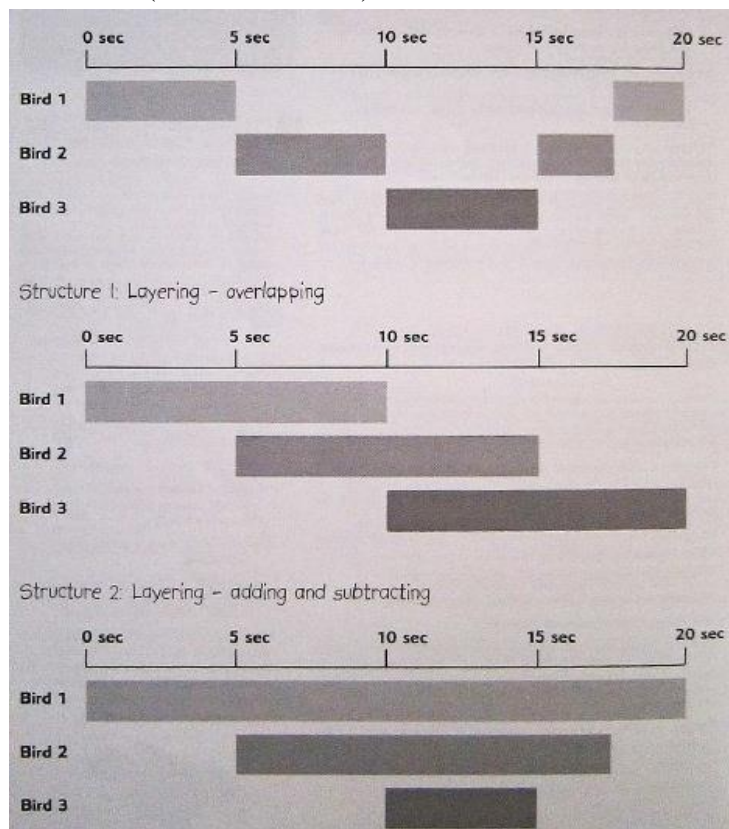


Všechna políčka by měla mít stejný čas, pro lepší přehlednost. Na levou stranu tabulky žáci napíší výšky, v kterých má zaznívat zvuk. Mohou mít jen dvě položky (vysoký, nízký), nebo více položek (střední, středně nízký, středně vysoký.) Znaky, kterými budou žáci dané úseky vyznačovat, mohou být pro každou výšku stejné, ale mohou být i odlišné. Jako příklad uvádím vypracovanou tabulku, obr. č. 20 Briana Dennise, druhou možnost zpracování výšek zvuků od Maureen Hankeho obr. č. 21, a třetí tabulku od Georga Selfeho obr. č. 22.

Obr. č. 20 (Dennis Brian)



Obr. č. 21 (Hanke Maureen)





**Shrnutí:** Jak se žákům pracovalo s jednoduchým motivem? Byli žáci spokojeni s tím, jakou grafickou tabulku si vytvořili? Bylo těžké udržet svou výšku, když motiv zároveň zazníval v několika dalších výškách? Jaké souzvuky byly vytvořeny?

**Zdroje:**

1. DENNIS, Brian. *Experimental music in schools. Towards a New World of Sound.* London: Oxford University Press, 1970, 24 – 25. ISBN 0 19 323195 6.
2. BLOM, Diana. *The Pulse Music Album.* Australia: Po Box 642, 1947, s. 19. ISBN 02-4499784.
3. HANKE, Maureen., JARJOU, Xanthe., SANDERSON, Ana., GIBSON, Barry., ROBERTS, Sheena. *Music express. Year 5. Lesson plans, recordings, activities, photocopyables and videoclips.* London: A & C Black Publisher, 2003, s. 56. ISBN 0-7136-6228-X.

## 9. 2 Aktivita – Zvukové řetězy

**Cíl:** Vytvoření dvou zvukových řetězů, které se vzájemně prolínají.

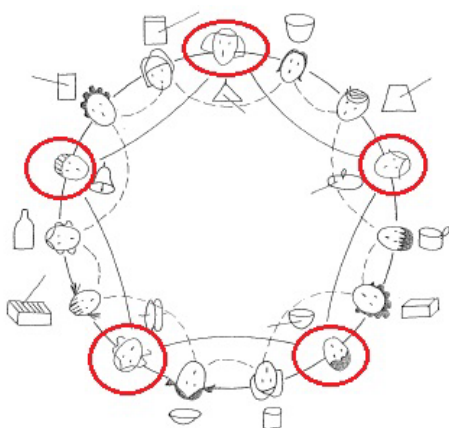
**Pomůcky:** 4x buben, 4x zvoneček, 4x dřívka, barevné papíry ve dvou odlišných barvách.

**Doba trvání:** 20 minut

**Situace:** 2 skupiny po 12 žácích, skupiny mohou být i s menším počtem žáků.

**Popis aktivity:** Žáci sedí v kruhu tak, že vedle sebe sedí jednotlivci, dvojice, jednotlivci, dvojice a takto je utvořen celý kruh. Jednotlivci i dvojice dostanou barevný papír. Jednotlivci mají např. žlutou barvu a dvojice mají jeden společný papír, např. červené barvy. Papír zmuchlají do kuličky, kterou si položí před sebe. Tato barevná kulička slouží k lepší orientaci při hře. Jednotlivci dostanou nástroj, který vydává krátký zvuk (např. dřívka, buben, zvonek.) Rozdělí si je, jak chtějí, každý bude mít jeden nástroj. Následně si každá dvojice vymyslí zvuk, který musí být jednoslabičný, delší. Dvojice vydávají zvuk pomocí svého hlasu. Oba žáci ve dvojici vydají zvuk najednou. Vše je připraveno. Vznikly nám dva zvukové řetězy. Nejdříve spustíme ten, co vydává krátké zvuky. Tento řetěz tvoří svůj hudební motiv. Vyučující začne udávat tempo vytleskáváním. Poté kývne na konkrétního žáka, ten zahraje na svůj nástroj. Pokračuje další žák po směru hodinových ručiček. Jakmile se kolečko projede dvakrát, zkusí si totéž druhý zvukový řetěz, který si připravil jednoslabičné zvuky. Nyní budou hrát oba zvukové řetězy společně. Vyučující odpočítá. Začíná žák z prvního zvukového řetězce. Jakmile tento žák začne, následuje dvojice vedle něj a až poté jednotlivci a tak se pořád střídají. Vzniká tak hudební kus složený ze dvou motivů, které se neustále opakují. Vyučující může skladbu zrychlit nebo zpomalit. Žáci při předávání zvuku navazují oční kontakt, podívají se na spolužáka, jemuž zvuk předávají.

Obr. č. 24



**Jiná varianta:** Motivy se mohou různě obměňovat. Žáci mohou pracovat s dynamikou, vyučující odpočítá tempo, které budou žáci udržovat, a rukou bude udávat hlasitost. Bude-li ruka nízko, znamená to, že žáci ztiší, bude-li ruka vysoko, znamená to vyšší hlasitost, atd.

Oba zvukové řetězy také mohou začít společně, krátké zvuky se spojí s jednoslabičnými, delšími zvuky.

**Shrnutí:** Líbil se žákům zvukový řetězec, který společně vytvořili? Bylo pro žáky při provádění něco obtížné? Jaké další zvukové řetězy by žáci mohli vytvořit? Mohly by to být úryvky ze známých písniček? Mohly by to být například témata: Hluky mého města, Klid na vesnici, Život pod vodou, atd.?

**Zdroje:**

DIMÉNY, Judit. *Zvuk jako hra*. Praha: Panton, 1992, s. 47. ISBN 80-7039-152-9.

### 9. 3 Aktivita – Hraní se slabikami

**Cíl:** Odhalení struktury skladby pomocí aditivní techniky.

**Pomůcky:** Papír, tužka.

**Doba trvání:** 15 minut

**Situace:** 4 skupiny po 5 žácích, (žáci se mohou do skupin rozdělit také podle toho, kolik slov chtějí vytvořit)

**Popis aktivity:** Žáci ve skupině vymyslí 5 slov, každé slovo bude mít jiný počet slabik. Jednoslabičné, dvojslabičné, trojslabičné, čtyřslabičné a pětislabičné. Do horního levého rohu papíru napíší jednoslabičné slovo, pod něj dvojslabičné atd. Jakmile budou mít napsaných svých pět slov, pokusí se utvořit rytmický souzvuk. Žáci sedí v kruhu, pomocí prstů na ruce začnou ťukat o podlahu. Pokud mají žáci pět slov, odpočítají si pět dob. První začne žák s jednoslabičným slovem. Při druhém počítání se přidá žák s dvojslabičným slovem. Například takto: Slovo ‚pes,‘ bude při druhém opakování zaznívat společně s první slabikou slova ‚kočka‘, slovo ‚kočka‘ bude při třetím opakování zaznívat na první dvě slabiky slova ‚papoušek‘ atd. Tak se postupně přidávají všichni žáci ve skupině. Jakmile se žáci secvičí, přidají svému slovo jiné zabarvení. Mohou změnit výšku, náladu, nebo dynamiku. Nakonec vše předvedou spolužákům.

**Jiná varianta:** Na stejném principu mohou žáci utvořit skladbu s vlastními jmeny, nebo si jména vymyslí.

Obr. č. 25

*				*			
John				John			
*	*			*	*		
Ca-	-rol			Ca-	-rol		
*	*	*		*	*	*	
Hi-	-la	-ry		Hi-	-la	-ry	
*	*	*	*	*	*	*	*
Al-	-ex	-and	-er	Al-	-ex	-and	-er

**Shrnutí:** Jak zněla skladba v momentě, kdy zaznívala všechna slova? Bylo lepší, když byla slova jinak zabarvená, jinak hlasitá? Byla tato aktivita pro žáky náročná?

**Zdroje:**

SHEPHARD, Carol., STORMONT, Bobbie. *Jabulani! Ideas for making music*. UK: Hawthorn Press, 2005, s. 42. ISBN 1 903 458 51 X.

## Závěr

Hlavní cíl a smysl práce, kterým bylo přiblížení vybraných směrů hudby 20. století pomocí kreativních činností žákům, byl splněn. Práce by mohla být mnohem rozsáhlejší, neboť témat ke zpracování se stále nabízí dostatek. Co se týče již zpracovaných témat a tvořivých činností k nim vytvořených, mohou sloužit k dalšímu vytváření podobných aktivit a mohou inspirovat a podněcovat k tvořivému vyučování hudební výchovy. Kreativní přístupy k výuce hudby 20. století se u nás stále vyvíjí. Tato práce je tedy jedním z dalších inspiračních zdrojů, jak můžeme k hudbě 20. století přistupovat s žáky na základních školách. Hlavním východiskem a inspirací pro zpracování byly podněty ze zahraniční literatury, kterou můžeme pokládat za bohatý inspirační zdroj. Činnosti v této práci jsou aktivním zpracováním učiva a doplňují tak učebnice na našich školách, které žákům zprostředkovávají učivo spíše pasivním způsobem.

Záměrem práce také bylo, ukázat žákům, co všechno může být hudba, a jak si ji žáci mohou vytvořit i sami. Pomocí tvořivých činností rozšířit u žáků povědomí o cenném přínosu hudby 20. století, o bohatství, které jednotlivé směry, syntézy, estetiky a autoři, kteří je vytvořili, přinesli. Tímto se pokusit u žáků změnit postoj k této hudbě, nemusí to být postoj vždy kladný, ale žáci by měli vědět, že se jedná o kvalitní hudbu, která posunula práh hudby mnohdy až za hranice hudebních možností.

Dalším faktem, který je stejně důležitý jako kreativní přístup k výuce, je pozitivní postoj vyučujícího. Ten by měl dokázat žáky motivovat a nadchnout pro práci. Pokud budou žáci pracovat s radostí, aktivity je budou naplňovat, budou mít dobrý pocit z toho, že něco mohli vytvořit sami, tak byl cíl splněn. Žáci by opravdu měli mít radost z hudby, měli by být její součástí a stejně tak by měli mít právo se k ní vyjádřit. V jednotlivých aktivitách je proto vždy prostor pro reflexi, který je podněcen vloženými otázkami k žákům.

Cílem této diplomové práce bylo především teoretické uchopení a zpracování tématu, tedy návrh konkrétních tvořivých aktivit. Nicméně jsem měla možnost také vybrané hry ověřit v praxi. Při jednotlivých tvořivých činnostech, které jsem s žáky zkoušela, se potvrdil fakt, že pokud mohou žáci vytvářet něco sami, zkoušet si činnosti „na vlastní kůži,“ a až poté se zabývat teorií, má to pozitivní dopad. Přistupovat k výuce metodou „nejdříve něco vytvořit, a poté si k tomu něco říct“ se jeví jako

vhodný postup. Žáci neznali představitele daného směru, nevěděli nic bližšího o jeho životě, ale to nebylo důležité, protože znali hudbu, kterou tvořil, věděli, jak se taková hudba tvoří a sami to mohli vyzkoušet. Při tvořivých činnostech nebylo nic, co by pro žáky bylo obtížné a nezvládnutelné. Jediným problémem, s kterým jsem se setkávala v počátcích výuky, byl ostych ze strany žáků. Ten byl zapříčiněn neobvyklou formou výuky, na kterou žáci nebyli zvyklí, avšak netrval dlouho a brzy opadl.

Pokud je tato práce alespoň malým krůčkem k tomu, abychom u žáků vytvářeli celoživotně kladný vztah k hudbě, je to určitě dobře.



## Seznam použité literatury

- BEAN, Reynold. *Jak rozvíjet tvořivost dítěte*. 1. vyd. Praha: Portál, 1995. ISBN 80-7178-035-9.
- BEK, Josef. *Světová hudba dvacátého století*. 1. vyd. Praha: Supraphon, Praha-Bratislava, 1968.
- BINNS, Tricia. *Children Making Music*. UK: Simon & Schuster education, 1994. ISBN 0 7501 0458 9.
- BLOM, Diana. *The Pulse Music Album*. Australia: Po Box 642, 1947. ISBN 02-4499784.
- BRAMHALL, David. *Composing in the Classroom. Opus 1*. UK: Boosey & Hawkes, 1989. ISBN 0 85162 046 9.
- DUNN, Robert. *John Cage*. New York: Henmar Press, 1962.
- COTTRELL, Philip L. *20. století. Den po dni*. 1. vyd. Praha: Nakladatelský dům OP, 1994. ISBN 80-85841-12-6.
- COUFALOVÁ, Gabriela., MEDEK, Ivo., SYNEK, Jaromír. *Hudební nástroje jinak. Netradiční využití tradičních hudebních nástrojů a vytváření jednoduchých hudebních nástrojů*. Brno: Janáčková akademie múzických umění v Brně, 2013. ISBN 978-80-7460-037-1.
- ČERNUŠÁK, Gracian a kol. *Dějiny evropské hudby*. 3. vyd. Praha: Panton, 1974.
- DAVIES, Leonora. *Sounds Waves. Practical ideas for children's music making*. London: CollinsEducational, 1991. ISBN 0-00-312529-7.
- DENNIS, Brian. *Experimental music in schools. Towards a New World of Sound*. London: Oxford University Press, 1970. ISBN 0 19 323195 6.
- DRÁBEK, Václav. *Tvořivost a integrace v receptivní hudební výchově*. Praha: Studia Paedagogica 23, 1998.
- DIMÉNY, Judit. *Zvuk jako hra*. Praha: Panton, 1992. ISBN 80-7039-152-9.
- GREGOR, Vladimír.- SEDLICKÝ, Tibor. *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*. Praha: Supraphon, 1990.
- HANKE, Maureen., MACGREGOR, Helen. *Music express. Year 1. Lesson plans recordings activities and photocopyables*. London: A & C Black Publisher, 2002. ISBN 0-7136-6231-X.
- HANKE, Maureen., JARJOU, Xanthe., SANDERSON, Ana., GIBSON, Barry., ROBERTS, Sheena. *Music express. Year 5. Lesson plans, recordings, activities,*

- photocopyables and videoclips*. London: A & C Black Publisher, 2003. ISBN 0-7136-6228-X.
- HANKE, Maureen., SANDERSON, Ana. CHADWICK, Stephen., HAWARD, Emily. *Music express. Year 6. Lesson plans recordings activities and photocopyables*. London: A & C Black Publisher, 2003. ISBN 0-7136-6230-1.
- HRČKOVÁ, Nad'a. *Dějiny hudby VI. 20. století (1)*. 1. vyd. Praha: Euromedia Group, k. s. – Ikar, 2006. ISBN 80-249-0808-5.
- HRČKOVÁ, Nad'a. *Dějiny hudby VI. 20. století (2)*. 1. vyd. Praha: Euromedia Group, k. s. – Ikar, 2007. ISBN 978-80-249-0978-3.
- CHARALAMBIDIS, Alexandros. *Hudební výchova pro 6. ročník základní školy*. 1. vyd. Praha: SPN, 2010. ISBN 80-7235-296-2.
- CHARALAMBIDIS, Alexandros. *Hudební výchova pro 7. ročník základní školy*. 1. vyd. Praha: SPN, 2010. ISBN 80-7235-297-0.
- CHARALAMBIDIS, Alexandros. *Hudební výchova pro 8. ročník základní školy*. 1. vyd. Praha: SPN, 2010. ISBN 80-7235-298-9.
- CHARALAMBIDIS, Alexandros. *Hudební výchova pro 9. ročník základní školy*. 1. vyd. Praha: SPN, 2010. ISBN 80-7235-310-1.
- CHARALAMBIDIS, Alexandros. et al., *Hudební výchova pro gymnázia I*. 1. vyd. Praha: SNP, 2003. ISBN 80-7235-211-3.
- CHARALAMBIDIS, Alexandros. et al., *Hudební výchova po gymnázia II*. 1. vyd. Praha: SNP, 2007. ISBN 80-7235-219-9.
- JEŽIL, Petr. *Hudební výchova – záležitost školy nebo záležitost celoživotní?*. Musica viva in schola XXIV. Brno: Masarykova univerzita, 2014. ISBN 978-80-210-7565-8.
- KOMENSKÝ, J. A. *O dětské hře*. Citováno z: MLEJNEK, Josef. *Dětská tvořivá hra*. Praha: IPOS, 1997. ISBN 80-7068-104-7.
- KOPECKÝ, Jiří., SYNEK, Jaromír., ZOUHAR, Vít. *Hudební hry jinak. Tvořivé hry a modelové projekty elementárního komponování*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2014. ISBN 978-80-7460-066-1.
- KŘUPKOVÁ, Lenka. *Dějiny hudby 20. století I*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013. ISBN 978-80-244-3574-9.
- KŘUPKOVÁ, Lenka. *Dějiny hudby 20. století II*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013. ISBN 978-80-244-3632-6.

- KUHN, Tomáš., LIŠKOVÁ, Štěpánka. *Hudební výchova. Učebnice pro 8. a 9. ročník ZŠ a odpovídající ročníky víceletých gymnázií*. 1. vyd. Plzeň: Fraus, 2016. ISBN 978-80-7489-313-1.
- KURKOVÁ, Libuše. *Dětská tvořivost v hudbě a pohybu pro lidové školy umění*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1981.
- LÉBL, Vladimír. *Elektronická hudba*. 1. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966.
- MALURA, Miroslav. *Imitační hudební hry*. 1. vyd. Ostrava: Zeross, 1994. ISBN 80-85771-20-9.
- MEDEK, Ivo. *Několik poznámek k hudební kreativité*, In: ZOUHAR, V. – MEDEK, I – SYNEK, J. (ed.): *Slyšet jinak '03. Tvořivost a improvizace v hudební výchově na zvláštních školách*, Sborník ze semináře zaměřeného na rozvoj kreativity v hudebních činnostech konaného 18. – 20. 11. 2003 na Katedře hudební výchovy PdF UP v Olomouci. Brno: 2004.
- MELKUS, Libor: *Problematika hudební výchovy na všeobecně vzdělávacích školách a příprava hudebních pedagogů*, In: HOLZKNECHT, Václav – POŠ, Vladimír (ed.): *Člověk potřebuje hudbu*, Praha 1969.
- MIHULÍK, Jaroslav. *Hudba a její svět. Učebnice pro střední pedagogické školy 2*. 2. vyd. Praha: SPN, 1989.
- MLEJNEK, Josef. *Dětská tvořivá hra*. Praha: IPOS, 1997. ISBN 80-7068-104-7.
- MORGAN, Robert. *The Norton Introduction to Music History. Twentieth-century music. A history of Musical Styly in Modern Europe and America*. First Edition. New York, London: W. W. Norton Company, 1991. ISBN 0-393-95272-X.
- NAVRÁTIL, Miloš. *Dějiny hudby. Přehled evropských dějin hudby*. Olomouc: Votobia s. r. o., 2003. ISBN 80-7220-143-3.
- NAVRÁTIL, Miloš. *Olivier Messiaen – osobnost nové hudby. (Medailon ke 100. výročí narození)*. Ostrava: Montanexm, a. s., 2008. ISBN 978-80-7225-279-4.
- PAYNTER, John – ASTON, Peter: *Sound and Silence. Classroom Projects in Creative Music*, Cambridge 1970.
- PERTLOVÁ, Adriana. *Výuka soudobé hudby na gymnáziích v České republice a Německu a možnosti jejího aktivního zprostředkování*. Diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008.
- POLEDŇÁK, Ivan. *Hudebně pedagogické invence. Výbor ze studií a statí k hudební pedagogice a výchově*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta. 2005.

- POLEDŇÁK, Ivan. – BUDÍK, Jan. *Hudba – škola – zítřek. Projekt modernizace pojetí a osnov hudební výchovy na ZDŠ*. Praha: Supraphon. 1969.
- PRŮCHA, Jan., WALTEROVÁ, Eliška., MAREŠ, Jiří. *Pedagogický slovník*. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-647-6.
- Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání*. [online]. [posl. rev. 1. 9. 2016]. Dostupné z: [http://www.nuv.cz/uploads/RVP\\_ZV\\_2016.pdf](http://www.nuv.cz/uploads/RVP_ZV_2016.pdf) . [cit. 28. 2. 2017].
- Rámcové vzdělávací programy*. [online]. [posl. rev. 2017]. Dostupné z: <http://www.nuv.cz/t/rvp>. [cit. 1. 3. 2017].
- ROSS, Alex. *Zbývá jen hluk. Naslouchání dvacátému století*. 1. vyd. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007. ISBN 978-80-257-0558-2.
- SALZMAN, Eric., *Twentieth-century music an introduction*. Third edition. New Jersey: A Division of Simon & Schuster, 1988. ISBN 0-13-935057-8.
- SEDLÁK, František a kol.: *Nové cesty hudební výchovy na základní škole*. Praha 1983.
- SEIFERT, Jaroslav. *Píseň o Viktorce*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1950.
- SHEPHARD, Carol., STORMONT, Bobbie. *Jabulani! Ideas for making music*. UK: Hawthorn Press, 2005. ISBN 1 903 458 51 X.
- SCHAEFFER, Pierre. *Konkrétní hudba*. Praha: Supraphon, n. p., 1971.
- SCHNIERER, Miloš. *Proměny hudebního neoklasicismu. Deset studií k dějinám hudby 20. století*. 1. vyd. Praha: Academia, 2005. ISBN 80-200-1207-9.
- SELF, George. *Make a new sound*. London: Universal edition, 1976. ISBN 900938-46-3.
- SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník. Hudební díla inspirovaná slovesným uměním. III. Skladatelé 20. století*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013. ISBN 978-80-210-5959-7.
- STUCKENSCHMIDT, H. Hanz. *Arnold Schönberg*. 1. vyd. Praha: Supraphon, n. p., 1971.
- SYNEK, Jaromír. Zpřístupňování soudobé hudby v rámci programu „Slyšet jinak“. In: *Inovace v hudební pedagogice a výchově k poctě Lea Kestenberga (1882 – 1962)*. Sborník z mezinárodní muzikologické konference konané 29. listopadu – 1. prosince 2007 v Uměleckém centru Univerzity Palackého v Olomouci. 1. vyd. Olomouc: Solen print, s. r. o., 2008, ISBN 978-80-903776-5-3.
- ŠAFARČÍK, Jiří. *Dějiny hudby III. díl (20. století)*. Věrovany: Jan Piszkiwicz, 2006. ISBN 80-86768-17-1.

- ŠEDIVÝ, Jakub., ROHLÍKOVÁ, Lucie. *Hudební výchova. Učebnice pro 6. a 7. ročník ZŠ a odpovídající ročníky víceletých gymnázií*. 1. vyd. Plzeň: Fraus, 2014. ISBN 978-80-7238-901-8.
- VANČÁT, Jaroslav. *Výchova k tvořivosti ve školním vzdělávacím programu*. 1. vyd. Praha: EduArt, občanské sdružení, 2007. ISBN 978-80-86783-20-8.
- VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební tvořivost žáků mladšího školního věku*. Praha: Supraphon, 1989. ISBN 80-7058-149-2.
- VRKOČOVÁ, Ludmila. *Slovníček základních hudebních pojmů*. 1. vyd. b. m.: b. n., 1994. ISBN 80-90 1611-1-1.
- VŠETIČKOVÁ, Gabriela. *Komponování dětí v hudební výchově s přihlédnutím k hudebnímu minimalismu*. Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011.
- VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého. Díl první, věcná část*. 1. vyd. Vizovice: Lípa – A. J. Rychlík, 1995. ISBN 80-901199-0-5.
- VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník II. díl. Skladatelé a spisovatelé*. Vizovice: Lípa – A. J. Rychlík, 2001. ISBN 80-86093-23-9.
- VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudobníci 20. století*. 2. vyd. Bratislava: Opus, 1981.
- WILLSON, Beckles, Robina. *Music Maker. Instrument to make. Songs to sing. Musical games to play. Music to compose*. Great Britain: Viking Kestrel, 1986. ISBN 0-670-80527-0.
- ZOUHAR, Vít: *Komponování ve třídách. Poznámky k prvním americkým a britským projektům*, In: *Inovace v hudební pedagogice a výchově. K počtě Lea Kestenberga*, sborník z mezinárodní muzikologické konference konané 29.11.-1.12.2007 v UC UP v Olomouci, Olomouc 2008, s. 187.

## **Resumé**

Hlavním tématem diplomové práce jsou vybrané kapitoly z hudby 20. století jako inspirace pro kreativní práci s dětmi na II. stupni ZŠ. Jednotlivé aktivity jsou inspirované z menší části českou a z větší části zahraniční literaturou, například těmito autory: Dimény, Self, Paynter, Blom a další. Ke každé aktivitě je uveden stručný historický kontext a popsán směr, syntéza, či estetika, které je věnován prostor v jednotlivých aktivitách. Vedlejším tématem práce, avšak stejně důležitým je předání tohoto učiva žákům aktivním způsobem tak, aby žáci mohli samostatně tvořit a využívat svou kreativitu. Práce poskytuje tzv. herní sety, které vedou k aktivnímu zprostředkování hudby 20. století žákům.

## **Abstract**

The main topic of dissertation thesis are selected chapters of the music of the 20th century, which are the inspiration for creative work with children at the 2nd stage of primary school. Individual activities inspired from the smaller part of the Czech literature and from the larger part of the foreign literature, for example, the authors: Dimény, Self, Paynter, Blom and the others. To each activity is adduced a brief historical context and is described direction, synthesis or aesthetics, which is dedicated space in the individual activities. The minor topic of this work, but it is anyway important too, is handover this curriculum to students an active way so that students can create single-handed and they can use their creativeness. This work offer so-called sets of games, which lead to the active mediation of the music of the 20th century to students.

<b>Jméno a příjmení:</b>	Veronika Kohutová
<b>Katedra:</b>	Katedra hudební výchovy
<b>Vedoucí práce:</b>	Mgr. Gabriela Všetická, Ph.D.
<b>Rok obhajoby:</b>	2017

<b>Název práce:</b>	Vybrané kapitoly z hudby 20. století jako inspirace pro kreativní činnosti s dětmi na II. stupni ZŠ
<b>Název v angličtině:</b>	Selected chapters of the 20th century music as an inspiration for creative activities with children at primary schools
<b>Anotace práce:</b>	Hlavním tématem diplomové práce jsou vybrané kapitoly z hudby 20. století jako inspirace pro kreativní práci s dětmi na II. stupni ZŠ. Jednotlivé aktivity jsou inspirovány z menší části českou a z větší části zahraniční literaturou, například těmito autory: Dimény, Self, Paynter, Blom a další. Historický kontext k aktivitám vychází z publikací těchto autorů: Šafařík, Navrátil, Salzman a dalších.
<b>Klíčová slova:</b>	Hudba 20. století, kreativita, hra, dodekafonie, serialismus, rytmické palindromy, konkrétní hudba, témbrová hudba, aleatorika, hudební minimalismus. Arnold Schönberg, Olivier Messiaen, Pierre Schaeffer, Krzysztof Penderecki, John Cage, Philip Glass.
<b>Anotace v angličtině:</b>	Dissertation thesis introduces selected directions from the music of the 20th century and to them presents creative activities as inspiration for students of 2nd stage of primary school. Historical context for these activities comes from the publications of these authors: Šafařík, Navrátil, Salzman and the others. An inspirational resource for creative activities comes from the authors: Blom, Dennic, Paynter, Self, Dimény and the others.
<b>Klíčová slova v angličtině:</b>	20th century music, creativity, game, dodecaphony, serialism, rhythmic palindromes, specific music, timbre music, aleatorice, Minimal Music. Arnold Schönberg, Olivier Messiaen, Pierre Schaeffer, Krzysztof Penderecki, John Cage, Philip Glass.
<b>Přílohy vázané v práci:</b>	
<b>Rozsah práce:</b>	103
<b>Jazyk práce:</b>	čeština