Univerzita Hradec Králové

Pedagogická fakulta

Historický ústav

Hudba, píseň a písňový text jako školní historický pramen ve výuce dějepisu na SŠ

Diplomová práce

Autor: **Bc. Michaela Mohylová**

Studijní program: N0114A300053 Učitelství pro střední školy

Forma studia: Prezenční

Specializace: Dějepis – Hudební výchova (N3SDE – N3SHV)

Vedoucí práce: Mgr. Milan Hes, Ph. D.

Hradec Králové 2022

Univerzita Hradec Králové
Pedagogická fakulta

Zadání diplomové práce

Autor:	**Bc. Michaela Mohylová**
Studium:	P20P0422
Studijní program:	N0114A300053 Učitelství pro střední školy
Studijní obor:	Dějepis, Hudební výchova
Název diplomové práce:	**Hudba, píseň a písňový text jako školní historický pramen ve výuce dějepisu na SŠ**
Název diplomové práce AJ:	Music, songs and lyrics as school historical source during history lessons at high school

Cíl, metody, literatura, předpoklady:

Diplomová práce se zabývá hudbou jako výrazným kulturním a sociálním fenoménem. Předkládaný text zpřehledňuje původ hudby, její funkce, vývoj i možnosti interpretace. Jádrem diplomové práce je analýza hudby jako školního historického pramene a svébytného zdroje historického poznání. Autorka analyzuje možnosti práce s tímto školním historickým pramenem v podmínkách střední školy. Nedílnou součástí textu je inspirativní metodický model pro práci s písní a písňovými texty v dějepisném vzdělávání.

ČORNEJ, Petr, *Dějepis 1 pro gymnázia a SŠ – Pravěk a Starověk*, Praha, 2016.

ČORNEJ, Petr, *Dějepis 2 pro gymnázia a SŠ – Středověk a raný novověk*, Praha, 2010.

ČORNEJ, Petr, *Dějepis 3 pro gymnázia a SŠ – Novověk*, Praha, 2017.

ČORNEJ, Petr, *Dějepis 4 pro gymnázia a SŠ – Nejnovější dějiny*, Praha, 2010.

HRČKOVÁ, Naďa, *Dějiny hudby I., Evropský středověk*, Praha, 2005.

HRČKOVÁ, Naďa, *Dějiny hudby II., Renesance*, Praha, 2005.

HRČKOVÁ, Naďa, *Dějiny hudby V., Hudba 19. století*, Praha, 2011.

HRČKOVÁ, Naďa, *Dějiny hudby VI., Hudba 20. století (1)*, Praha, 2013.

HRČKOVÁ, Naďa, Dějiny hudby VI., Hudba 20. století (2), Praha 2007.

KAČIC, Ladislav, *Dějiny hudby III., Baroko*, Praha 2009.

Kolektiv autorů, Starší dějiny pro střední školy – část první, Praha, 2018.

Kolektiv autorů, Starší dějiny pro střední školy – část druhá, Praha, 2018

Kolektiv autorů, Dějiny 19. století pro střední školy, Praha, 2016.

Kolektiv autorů, Moderní dějiny pro střední školy, Praha, 2014.

KRATOCHVÍL, Viliam, *Metafora stromu ako model didaktiky dejepisu*, Bratislava 2019. (vlastním doma)

MÁRC, Josef. *Dějepisné výzvy mezioborovým vztahům: (stupínek, jeviště, plátno)*. Ústí nad Labem: Filozofická fakulta Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 2010. Acta Universitatis Purkynianae, Facultatis Philosophicae. Studia historica didactica, 1. ISBN 978-80-7414-257-4.

MCLUHAN, Marshall, Jak rozumět médiím: extenze člověka, Praha, 2011.

MODZELEWSKI, Karol, *Barbarská Evropa*, Argo, 2017.

NEMO, Philippe. *Hudební cesta*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2014. ISBN 978-80-7325-341-7.

RICE, Timothy, *Etnomuzikologie. Velmi krátký úvod*, Praha, 2020.

STRATILKOVÁ, Martina. *Vývoj fenomenologického myšlení o hudbě*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012. Monografie. ISBN 978-80-244-3422-3.

ŠÍŠKOVÁ, Ingeborg, *Dějiny hudby IV., Klasicismus*, Praha, 2012.

VIČAR, Jan a Roman DYKAST. *Hudební estetika*. 2. vyd. Praha: HAMU, 2002. Studijní texty. ISBN 80-85883-86-4.

ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*. Praha: Supraphon, 1981.

Zadávající pracoviště:	Historický ústav, Filozofická fakulta
Vedoucí práce:	Mgr. Milan Hes, Ph.D.
Oponent:	Mgr. Irena Kapustová, Ph.D.

Datum zadání závěrečné práce: 27.11.2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala pod vedením vedoucího bakalářské práce samostatně a uvedla jsem všechny použité zdroje informací.

V Hradci Králové dne 13. 7. 2022

Poděkování

Děkuji panu Mgr. Milanovi Hesovi, Ph.D. za odborné vedení diplomové práce a poskytnutí cenných rad.

Anotace

MOHYLOVÁ, Michaela, Bc., *Hudba, píseň a písňový text jako školní historický pramen ve výuce dějepisu na SŠ*. Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové, 2022. 70 s. Diplomová práce.

Diplomová práce se zabývá užitím hudebních pramenů ve výuce. V první kapitole je popsán vývoj dějin hudby a jeho prolínání s velkými dějinami. V druhé a třetí kapitole se věnuji hudbě jako školnímu pramenu. Čtvrtá kapitola obsahuje analýzu učebnice a pátá je zaměřena na praktickou část, která s sebou přináší užití několika rozdílných vyučovacích metod.

Klíčová slova: Hudba, píseň, protestní píseň, práce s pramenem, dějiny hudby, studená válka, válka ve Vietnamu

Anotation

MOHYLOVÁ, Michaela, Bc., *Music, songs and lyrics as school historical source during history lessons at high school.* Faculty of Education, University of Hradec Králové, 70 pp. Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové, 2022. Magister thesis.

The Magister thesis deals with the use of musical sources in teaching. The first chapter describes the development of the history of music and its interweaving with history. In the second and third chapters, I focus on music as a school resource. The fourth chapter contains an analysis of history textbook, and the fifth is focused on practical part, which entails the use of several different teaching methods.

Keywords: Music, songs, protestsong, work with a historical source, music history, Cold war, Vietnam War

Prohlášení

Prohlašuji, že bakalářská práce je uložena v souladu s rektorským výnosem č. 13/2017.

Datum:..... Podpis studenta:.....

Obsah

Úvod....8
1) Hudba v dějinách lidské civilizace....9
1.1. Původ hudby....9
1.2. Funkce hudby....10
1.3. Vývoj hudby....12
2. Hudba jako historický pramen....24
2.1 Primární a sekundární prameny....26
2.2 Hudba v písemných a obrazových pramenech....28
2.3 Hudba jako zvuk....30
3. Hudba jako historický pramen: Kategorie analýzy....33
3.1 Popis a charakteristika....33
3.2 Hudební pramen: vnější a vnitřní kritika pramene....34
3.2.1 Vnější kritika pramenů....35
3.2.2 Vnitřní kritika pramenů....36
3.3 Provedení a historický kontext....38
3.4 Současné vnímání a hodnocení....40
3.5 Interpretace: kladení smysluplných historických otázek....42
4. Analýza učebnice....42
5. Metodický fond....55
5.2 Metody k úvodu hodiny....55
5.2.1 Národní hymna trochu jinak....55
5.2.2 Poslech: Standardizovaný postup....57
5.2.3 Srovnávací poslechový protokol....58
5.2.4 Podoba pracovního listu....63
Závěr....65
Použitá literatura....66

Úvod

Spojení hudby a historie je zcela přirozeným projevem, jak ukazuje Josef Märc ve svém díle *Dějepisné výzvy mezioborovým vztahům*.[1] Současná všudypřítomnost hudby je všechno, jen ne samozřejmá, jak dokazuje pohled na původ a historii hudby. Ve skutečnosti hudba sama o sobě není nic jiného než speciální znakový systém, který většině lidí připadá jako uzavřená kniha. Tyto symbolické či konkrétní notační systémy se v průběhu tisíciletí měnily, takže i v dnešní době je téměř nemožné zjistit, jak hudba v dřívějších staletích zněla. Technický vývoj od 19. století umožnil konzervaci zvuků. Tím se hudba stala nezávislá na čase a místě a dnes máme možnost slyšet, jak hudba od 19. století přesně zněla. Tato práce si klade dva hlavní cíle: rozšířit na středních školách práci s hudebním historickým pramenem a zároveň přesvědčit učitele dějepisu, že i bez hlubokých znalostí hudební teorie mohou běžně s těmito prameny v hodinách dějepisu pracovat.

První kapitola s názvem *Hudba v dějinách civilizace* má za úkol vylíčit hudební dějiny od vzniku hudby do první světové války a představit pár základních funkcí hudby. Soupisů hudebních dějin existuje velké množství. I tato diplomová práce z některých vychází. Hlavními pracemi pro tuto kapitolu jsou *Dějiny hudby* od Jaroslava Smolky a edice sedmi knih *Dějiny hudby I – VI (2)* od muzikologů Nadi Hrčkové, Ladislava Kačice a Ingeborg Šíškové. Tyto souhrny hudebních dějin jsou ale obsáhlé a zaměřují se nežli na propojování historického a hudebního dění spíše na rozbor jednotlivých skladeb, kterým nehudebně vzdělaný člověk nemá šanci porozumět. Proto bych tuto kapitolu ráda pojala jako souvislý vývoj historie a dějin hudby a jejich vzájemné ovlivňování, ke kterému dochází dodnes. Účelem této diplomové práce není obsáhnout všechna témata. Tato kapitola by mohla být inspirativní sbírkou nápadů pro učitele dějepisu, kteří se o dějinách hudby ve svých hodinách zmiňují nedostatečně nebo vůbec.

Druhá kapitola se zaměřuje na hudbu jako na historický pramen. Díky titulům Miroslava Hrocha, *Úvod do studia dějepisu*,[2] Denisy Labischové, *Příručka ke studiu didaktiky dějepisu*[3]

[1] MÄRC, Josef. Dějepisné výzvy mezioborovým vztahům: (stupínek, jeviště, plátno). Ústí nad Labem: Filozofická fakulta Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 2010. Acta Universitatis Purkynianae, Facultatis Philosophicae. Studia historica didactica, 1., s. 13.
[2] HROCH, Miroslav. Úvod do studia dějepisu. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985.
[3] LABISCHOVÁ, Denisa a Blažena GRACOVÁ. Příručka ke studiu didaktiky dějepisu. V Ostravě: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 2008.

a Juliana Brauera, *Lied und Musik im Geschichtsunterricht*[4] se snažím dokázat důležitost hudebních pramenů a jejich neocenitelnou složku v hodině dějepisu na střední škole.

Ve třetí kapitole vycházím opět hlavně z knihy Juliana Brauera, kde rozebírám jeho kategorie analýzy hudebního pramene a uvádím zde obecný katalog otázek pro práci s každým hudebním pramenem.

Pro čtvrtou kapitolu analýzy učebnice jsem si vybrala publikaci Státního pedagogického nakladatelství *Dějepis 4 – Moderní dějiny*[5] a ukázat na ní, jak málo se s hudbou v česky vydaných učebnicích pracuje.

Pátá kapitola je praktickou částí diplomové práce. Obsahuje metodické inspirace pro učitele dějepisu pro střední školu z tematických oblastí hlavně pro 20. století ze světových i československých dějin. Právě pro kapitolu československých dějin uvádím možný návrh pracovního listu vhodný pro středoškolské žáky.

1) Hudba v dějinách lidské civilizace

1.1. Původ hudby

Tak jako neexistuje správná odpověď, jestli bylo dřív kuře nebo vejce, hudební věda se několik století zabývá otázkou, zda byla dřív hudba nebo řeč.

K této problematice se v 19. století vyjádřil i britský sociolog Herbert Spencer[6], který ve své eseji *Původ a funkce hudby*[7] snažil dokázat, že hudba se vyvinula z rytmických a melodických charakteristik řeči. Opačný názor razil britský přírodovědec Charles Darwin, který soudil, že zpěv byl dorozumívacím prostředkem, a tedy musel předcházet řeči. Odvolával se přitom na ptačí zpěv, který má obdobnou funkci. Darwin ve své knize *O původu člověka* vysvětluje, že biologická nutkání zvířat (hlavně při namlouvacích rituálech) dala vzniknout hudebním zvukům, které se pak vyvinuly v řeč.[8]

[4] BRAUER, Juliane, Lied und Musik im Geschichtsunterricht, Wochenschau, 2021.
[5] ČORNEJ, Petr, Dějepis 4 pro gymnázia a SŠ – Nejnovější dějiny, Praha, 2010.
[6] Žijící v letech 1820-1903.
[7] SPENCER, Herbert, The origin and Function of Music, in: Essays: Scientific, Political and Speculative – Volume II., 1891.
[8] DARWIN, Charles. The descent of man and selection in relation to sex. New edition. London: John Murray, 1901, s. 367.

K dalším zastáncům Spencerovy teorie ohledně prvenství řeči patřili např. francouzský filozof Jean Jacque Rousseau nebo český hudební skladatel Leoš Janáček.

Existuje spousta dalších názorů, které poukazují na to, jak mohla vzniknout hudba. K takovým řadíme i teorii českého hudebního teoretika Otakara Hostinského, který ve své studii *Umění a společnost* poukazoval na souvislost hudby a tělesné činnosti.[9] K uspokojivému a jednotnému řešení problému vzniku hudby však v brzké době pravděpodobně nenalezneme.

„Hudební aktivita existuje u všech lidských společenství bez ohledu na rasu, stupeň historického vývoje a druh společenského zřízení. Je proto považována za bezprostřední a trvalou potřebu člověka.“[10]

1.2. Funkce hudby

Zpěv a hudba provází lidskou civilizaci od jejího vzniku a tím pádem se podílí na jejím vývoji v oblasti sociální, estetické a kulturní. Hudba nás naplňuje a má na nás spoustu blahodárných účinků. Hudba byla vždy považována za silnou ideovou a společenskou složku, za obávanou sílu při bitvách a revolucích či za hlasatelku ideálů a myšlenek v podobě masových písní. Různé osoby a instituce v průběhu staletí si uvědomovaly sílu hudby na člověka a využívaly jejího emocionálního vlivu pro své politické nebo náboženské účely.

„Hudební vnímání považujeme za psychofyziologický proces, v němž dochází k aktivnímu, výběrovému a smysluplnému zpracování hudby a jejich informací v lidském vědomí prostřednictvím analyzátorů.“[11] Samotný proces vnímání hudby ale není přímočarý a je ovlivňován několika činiteli: osobnost vnímajícího jedince (subjekt vnímání), hudebním dílem (objekt vnímání) a komunikativním procesem, představujícím vztah vnímajícího subjektu k hudbě a její cesty k němu.[12] Každý z nás má tedy tu schopnost vnímat hudební dílo zcela individuálně.[13]

„Oprávněnost toho, abychom zkoumali vztah hudby k náladám a citům jí buzeným, dána jest vlastně již tím prostým faktem, že všechny vjemy (i představy) vyvolávají v nás nějaké city

[9] HOSTINSKÝ, Otakar. Umění a společnost: [kurs šestipřednáškový]. Praha: J. Otto, 1907. Sbírka přednášek a rozprav (J. Otto). s. 27.
[10] SMOLKA, Jaroslav. Dějiny hudby jako vědní obor a jejich periodizace. Praha: SPN, 1990, s. 31.
[11] S VIČAR, Jan a Roman DYKAST. *Hudební estetika*. 2. vyd. Praha: HAMU, 2002. Studijní texty. ISBN 80-85883-86-4, s. 180.
[12] SEDLÁK, František. Základy hudební psychologie: celostátní vysokoškolská učebnice. Praha: SPN, 1990, s. 181.
[13] NEMO, Philippe. Hudební cesta. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2014, s. 12.

nebo nálady (přesně psychologicky řečeno: jsou provázeny nějakým citem).“[14] Podle českého hudebního skladatele a estetika Otakara Zicha lze empiricky dokázat, že „existuje jakýsi vztah mezi hudbou a city, jež v nás budí“.[15]

Zpěv má na naše tělo prospěšné účinky hned v několika rovinách: fyzické, psychické a sociální. Z fyzického hlediska je základem správný postoj při zpěvu, správné brániční dýchání a správná technika zpěvu. Pokud zpěvák dodržuje tato jednoduchá pravidla, prokazatelně to ovlivňuje „okysličování krve a výdej oxidu uhličitého, což je způsobeno prohloubením dechu a pravidelným dýcháním, které zároveň rozšiřuje hrudník a kapacitu plic.“[16] Prokazatelné je i zrychlení metabolických procesů, lepší trávení, stabilnější krevní tlak, stimulace srdeční aktivity nebo krevního oběhu.[17] Dále jen zkratkovitě zmiňuji další prokázaná pozitiva užitečnosti zpěvu: podpora fyzické výkonnosti nebo posílení imunitního systému.[18]

Tyto fyzické jevy jsou předpokladem správného vývoje lidské psychiky, ať už se jedná o náladu, psychickou odolnost nebo sebevědomí. Tyto benefity se využívají v produktivní formě muzikoterapie, která pomáhá lidem s variabilními psychickými potížemi (deprese, neurózy…). Časté je využití zpěvu i při specifických poruchách učení a lehkých mozkových dysfunkcích.[19] Vědeckým zkoumáním je dokázáno, že IQ dětí, které se aktivně věnují hudbě (nejlépe skrze základní umělecké školy hrou na nástroj nebo zpěvem) je celkově vyšší než IQ u ostatních dětí.[20] Sociální rovina zpěvu je důležitá hlavně v pěveckých sborech, kdy se sboristé učí vzájemnému naslouchání a spolupráci.

Muzikolog Miloš Schnierer se mj. zabýval funkcí hudby a takto roztřídil její sociální funkce[21]:

A. Funkce historicky podmíněné

[14] ZICH, Otakar. Estetické vnímání hudby: estetika hudby. Praha: Supraphon, 1981, s. 27.
[15] ZICH, Otakar. Estetické vnímání hudby: estetika hudby. Praha: Supraphon, 1981, s. 29.
[16] VONDROUŠOVÁ, Jindra. Členství v dětském pěveckém sboru jako socializační činitel [online]. Ostrava, 2012 [cit. 2022-06-25], s. 58. Dostupné z: https://theses.cz/id/g0sogu/. Disertační práce. Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce Doc. PhDr. Jan Lašek, CSc.
[17] SEDLÁK, František. Naučíme zpívat všechny děti. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966, s. 10-11; SLAVÍKOVÁ, Marie. Psychologické aspekty hlasové výchovy žáků základní školy. Plzeň: ZČU v Plzni, 2004, s. 24-25.
[18] VONDROUŠOVÁ, Jindra. Členství v dětském pěveckém sboru jako socializační činitel [online]. Ostrava, 2012 [cit. 2022-06-25], s. 58. Dostupné z: https://theses.cz/id/g0sogu/. Disertační práce. Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce Doc. PhDr. Jan Lašek, CSc.
[19] BENÍČKOVÁ, Marie. Muzikoterapie a specifické poruchy učení. Praha: Grada, 2011, s. 60-61, 122-123.
[20] POWELL, John. Emoční síla krásných zvuků, aneb, Proč máme rádi hudbu. Přeložil Kateřina ORLOVÁ. Olomouc: ANAG, [2018], s. 35.
[21] SCHNIERER, M. Společenské funkce hudby. Č. Budějovice: PF JU Č. Budějovice, 1995, s. 89-137.

Mezi funkce historicky podmíněné Schnierer zařazuje – magickou, obřadní, náboženskou, liturgickou a slavnostní funkci.

B. Funkce komunikativní

Mezi tyto funkce patří funkce komunikativní, vyjadřovací a znaková.

C. Funkce formativní

Do této skupiny Schnierer zařazuje formativní, modelovací, emocionální, katarzní, etickou a estetickou funkci hudby.

D. Funkce výchovné

Sem patří např. funkce vzdělávací, didaktické nebo poznávací jako součást osvojování objektivní reality.

E. Funkce fyziologicko-psychologické

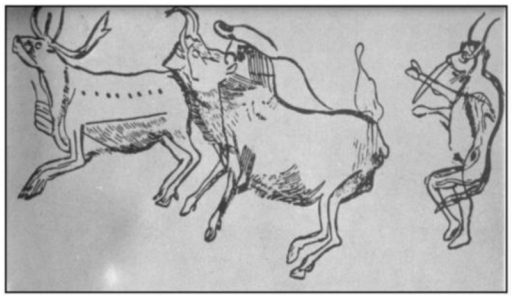
Do této poslední skupiny jsou zařazeny např. funkce sugestivní, koordinační, stimulující, vojenská, relaxační nebo zábavná.

1.3. Vývoj hudby

I když nejsme schopni určit, kdy hudba vznikla, obecně mezi muzikology převládá názor, že to bylo na prahu lidské vzdělanosti, ve starší době kamenné (asi 30 000 let před naším letopočtem), kdy uměl člověk hrát na jednoduchý nástroj a zpívat si. Už v této rané vývojové fázi se v mnoha kulturách stala hudební dovednost součástí výsadní profese (kouzelníci, šamani). Že byl pravěký člověk člověkem estetickým nám mj. potvrzují archeologické nálezy hmotných pramenů.[22] Mezi první hudební nástroje řadíme kostěné flétny s maximálním rozsahem pěti tónů, hliněné bubny nebo chřestítka. Bohužel ale bez dochovaného notového zápisu nebudeme nikdy schopni určit, jak hudba v pravěku opravdu zněla. Dalším pramenným zdrojem k poznání způsobu života pravěkého člověka jsou četné objevy reliéfů a rytin zejména v severním Španělsku a v jižní Francii. Jedním takovým nálezem důležitý pro muzikologii je malba z Jeskyně tří bratří[23] ve francouzské obci Montesquieu-Avantès. Obsahuje výjev „malého čaroděje s hudebním lukem“, který je oděn do zvířecí kůže, předvádí rituální tanec

[22] SMOLKA, Jaroslav. Dějiny hudby jako vědní obor a jejich periodizace. Praha: SPN, 1990, s. 31.
[23] Franc. Grotte des Trois-Frères.

a v ruce třímá jakéhosi předchůdce smyčcových nástrojů.[24] Do dnešní doby se muzikologové přou o významu tohoto jeskynního výjevu, a hlavně o jeho funkci. Inspiraci proto berou z další hudební vědy, a to etnomuzikologie, která zkoumá hudební aktivity jednotlivých národů a etnických skupin.[25]



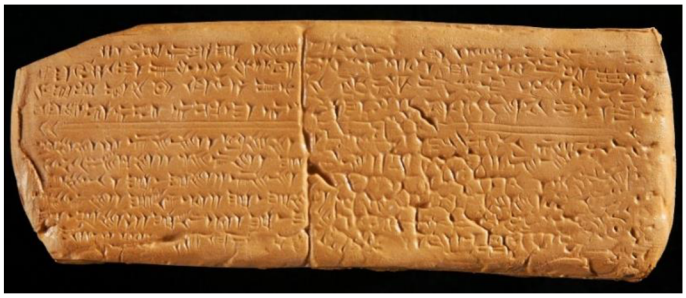
Jeskynní malba Malého čaroděje s hudebním lukem (vpravo) v Jeskyni tří bratří

Zrod starověkých civilizací je typický svým rozvinutým zemědělstvím, které následně bereme jako základní předpoklad pro vznik trvalého osídlení obyvatel a tím i prostor pro společenskou dělbu práce, rozvoj obchodu či vzniku úřednického aparátu. K posledním dvěma zmíněným položkám neodmyslitelně řadíme i vznik písma. Ve staroorientálních státech se kultura bere již za poměrně vyspělou, protože v tomto období vznikají první vzdělávací zařízení, první literární díla a první zákoníky. Až do 20. století byly za první vyspělé kultury pokládány antické Řecko a židovská Palestina, jež měly zásadní vliv na evropskou kulturu a její odkaz je dodnes stále živý. „Rozsáhlý archeologický výzkum v oblasti Předního východu však vedl k vytvoření nové perspektivy historického vývoje, jehož počátky se nyní kladou do větší časové hloubky.“[26] Nejstarší rozvinuté hudební kultury řadíme už do oblasti Mezopotámie – Sumer, Akkadská říše, Babylonská říše, Asýrie.

V tomto období se zároveň setkáváme i s prvními pokusy o zaznamenání písně do notačního systému. Nejstarší skladba, která byla částečně objevena a rozluštěna je *Churritský hymnus č. 6*.[27] Hymnus byl nalezen v 50. letech minulého století ve městě Ugarit[28] v dnešní Sýrii a datuje se do období 14. století před naším letopočtem.[29] Píseň je zapsaná do hliněné desky klínovým písmem, bohužel se zachovala pouze její část. Desku analyzovali v 70. letech Anne

[24] Nejužívanějšími smyčcovými nástroji jsou dnes: housle, viola, violoncello, kontrabas.
[25] RICE, Timothy, *Etnomuzikologie. Velmi krátký úvod*, Praha, 2020, s. 10.
[26] SMOLKA, Jaroslav. Dějiny hudby jako vědní obor a jejich periodizace. Praha: SPN, 1990, s. 32.
[27] Z angl. Originálu: Hurrian hymn no. 6 nebo taky známo pod názvem Hurrian hymn to Nikkal.
[28] Dnes užívaný název města je Ras Šamra.
[29] DUCHESNE-GUILLEMIN, Marcelle, Sur la restitution de la musique hourrite, in: Revue de Musicologie 66, č. 1/1980, s. 10.

Draffkorn Kilmer a muzikolog Marcelle Duchesne-Guillemin a zjistili, že hymnus je zasvěcený semitské bohyni Nikkal, ochránkyni ovocných sadů[30]. Deska je zajímavá doplněnými pokyny pro hráče na sammûm, typu lyry. První performance hymnu proběhla v roce 1974. Tato verze však během dalších studií nezůstala nezměněna a na internetu jich existuje k poslechnutí hned několik. Pravou podobu písně se asi nikdy nedozvíme.



Zápis Churritského hymnu č. 6 na hliněné desce

Výjimečné postavení antického Řecka v evropských dějinách je zcela nevyvratitelné. Kromě plně rozvinuté třídní společnosti je současně i důležitým zprostředkovatelem mezi starověkými kulturami Předního východu s Evropou. Antické Řecko položilo trvalé základy mnoha odvětví evropské vzdělanosti, kultury a také hudby. „Poprvé se setkáváme se společností, která bere hudbu jako složku společenské praxe, která ji bezprostřední promítá i do své mytologie. Zároveň se hudba stává předmětem filozofického zkoumání, je vybudována její teorie a je úspěšně vyřešen způsob grafického záznamu hudby (notace).“[31] Řečtí matematici, zejména Pythagoras, se pustili do problému ladění jednotlivých tónů a půltónů – od toho vznik tzv. Pythagorejského ladění.

Velice zajímavou složkou dějin hudby je fakt, že do 5. století před naším letopočtem řečtina neznala pojem „hudba“. Existovala slova pro činnosti „zpívat“, „zpívat a tancovat“ nebo „hrát na kitharu“. To se změnilo tzv. *„1. olympijskou ódou“* největšího představitele řecké sborové lyriky Pindara[32], který objevil slovo „músiké“ ve smyslu přídavného jména „múzické“ od slova „Múzy“. Právě mytologie se stává novým druhem záznamu antického umění, bez níž nelze porozumět ani hudebním zvláštnostem dané epochy. Antropomorfní princip antické mytologie dává řeckým bohům nejen lidskou podobu, ale i vlastnosti. „Múzická umění byla považována za jejich dar, byli uctíváni jako patronové hudby a vynálezci hudebních nástrojů. Apollon, syn

[30] DUCHESNE-GUILLEMIN, Marcelle, Sur la restitution de la musique hourrite, in: Revue de Musicologie 66, č. 1/1980, s. 11.
[31] SMOLKA, Jaroslav. Dějiny hudby jako vědní obor a jejich periodizace. Praha: SPN, 1990, s. 38.
[32] SMOLKA, Jaroslav. Dějiny hudby jako vědní obor a jejich periodizace. Praha: SPN, 1990, s. 40.

nejvyššího boha Dia, byl také bohem básnického nadšení, miloval zpěv a hru na lyru, byl vůdcem Múz.“[33] Důsledkem staré víry o očistném způsobu hudby – daru bohů – na duši člověka, která zbavuje vášně, bylo intenzivní zapojení hudby do výchovného procesu. „První výchova se děje skrze Múzy a Apollona. Nevychovaný bude pro nás znamenat tolik co neznalý chórů a sborů.“[34] Zvláště v Athénách byl výchovným ideálem soulad krásy a zdatnosti tělesné a duševní, tzv. kalokagathia. „A tak tyto dvě části (múzické a gymnastické vzdělání a cvičení), takto připraveny a každá ve své oblasti skutečně vzdělány a vychovány, povedou část žádostivou, která v každém člověku tvoří největší část duše a je přitom svou vlastní povahou nanejvýš nenasytná. Tu budou obě hlídat, aby se nepřeplnila takzvanými tělesnými rozkošemi, nezbytněla a nezmohutněla natolik, že by nemohla vykonávat to, co jí přísluší, nýbrž by se pokoušela naopak zotročit a ovládnout ty, jež ovládat jejímu druhu nepřísluší – a tak by úplně zvrátila celý život všech.“[35]

Co se týče olympiády, jak antické olympijské hry, tak i ty novodobé obsahovaly umělecké disciplíny. V roce 1932 na Letních olympijských hrách v Los Angeles soutěžil Josef Suk, zeť slavného českého skladatele Antonína Dvořáka, ve skladbě se svým slavnostním pochodem *V nový život*, který napsal pro český tělocvičný spolek Sokol. Komise Sukovi přisoudila stříbrnou medaili, přičemž zlato a bronz ten rok nebyly uděleny.[36]

Do dnešního dne bylo nalezeno celkem 41 antických notovaných hudebních památek – obvykle jen fragmenty –, a to v rozmezí sedmi staletí.[37] Jediným dochovaným zpěvem i s melodií je *píseň tzv. Seikila* (2. nebo 1. století před naším letopočtem). Asi v 6. století před naším letopočtem se v Řecku objevila písmenná hudební notace, ve které má písmeno symbolizovat jeden určitý tón. Co se týče rytmu, nebyla potřeba jej vyznačovat, protože u jednohlasé hudby vyplýval rytmus z textu. To je i případ *Seikilovy písně*.

Náhrobek tzv. Seikila byl nalezen v roce 1883 ve starověkém městě Tralles[38], během stavby železnice Aydin-Izmir. Stélu, na níž je píseň zaznamenána, našel generální ředitel a hlavní inženýr společnosti Ottoman Aydin Railway Company Edward Purser a přidal ji do své soukromé sbírky. Odlomený spodní konec náhrobku byl také zařazen do sbírky, ale jeho

[33] SMOLKA, Jaroslav. Dějiny hudby jako vědní obor a jejich periodizace. Praha: SPN, 1990, s. 41.
[34] PLATÓN, Zákony, Kniha sedmá, II, 796 d, s. 180.
[35] PLATÓN, Ústava, 1993 IV, 442 a-b.
[36] BERKOVEC, Jiří. Josef Suk. Praha: Supraphon, 1970, s. 126.
[37] SMOLKA, Jaroslav. Dějiny hudby jako vědní obor a jejich periodizace. Praha: SPN, 1990, s. 44.
[38] Město Tralles je dnes známé pod jménem Aydin. Jedná se o město v Turecku.

manželka tuto část využila jako květináč, a proto se dnes uvádí, že jeden řádek nápisu chybí.[39] Dnes je náhrobek uložen v Národním dánském muzeu, ve městě Copenhagen. Na internetu i v učebnicích hudební výchovy je k nalezení přepis písně do dnešní notace, s výslovností řeckého textu, ale i českým přepisem.[40]

Transkripce Seikilovy písně. Větší písmena znázorňují text, menší jednotlivé tóny.

Antický Řím představoval v evropských dějinách vyspělou civilizaci, která položila základ např. některým dnešním jazykům, evropskému právu a státovědě. Řecká kultura byla v době nadvlády Říma přejata a v mnoha směrech dále rozvinuta, hlavně v oblasti výtvarných umění, literatury, práva a státní správy. Hudební kulturu Říma ale bohužel nelze zrekonstruovat, i když máme velké množství druhotných literárních a ikonografických pramenů. Do dnešního dne nebyly nalezeny žádné notové hudební památky. To ale nepotvrzuje dlouho tradovanou představu hudební historiografie o „úpadku hudby v Římě“. Dochované nástěnné malby prokazují široké uplatnění hudby v každodenním životě, včetně hudby k práci a ke sportovním příležitostem (pěstní zápasy).[41]

Hudba starověkých civilizací ovlivnila následující kulturní vývoj v Evropě a některé její části se dostaly i do tradice křesťanských zpěvů.

Jedna z největších událostí raného středověku je rok 313, kdy císař Konstantin I. pro své politické účely zvolil náboženskou toleranci a zajistil tak beztrestné šíření křesťanství na území celé Římské říše. Církev si záhy uvědomila agitační, a hlavně propagační funkci hudby a skrze duchovní zpěvy rychle pronikla ke všem vrstvám obyvatelstva. Při rozšiřování do vzdělaných vrstev ve 2. a 3. století vznikají nové filozofické směry (alexandrijská církevní škola, novoplatonismus a učení Filona z Alexandrie), které zavrhují všechny materialistické

[39] ČERNÝ, Miroslav K. Hudba antických kultur. Vyd. 2., rev. a dopl. Praha: Academia, 2006, s. 95.
[40] Český přepis ve SMOLKA, Jaroslav. Dějiny hudby jako vědní obor a jejich periodizace. Praha: SPN, 1990, s. 44.
[41] SMOLKA, Jaroslav. Dějiny hudby jako vědní obor a jejich periodizace. Praha: SPN, 1990, s. 45.

a pozitivistické rysy řecké filozofie a cestu poznání naopak vidí v bezprostředním božském zjevení. V rámci těchto učení hraje právě hudba důležitou roli prostředku duševní askeze a spojení s božstvím.[42]

Od počátku křesťanství souvisely náboženské obřady vždy s hudbou. Hlavními hudebními zdroji bylo řecko-helénistické dědictví, židovský náboženský zpěv, vliv Byzance a zároveň folklorní prvky různých národů Římské říše.[43] I když křesťanství ze začátku tyto vlivy silně potlačovalo, do církevního zpěvu pronikají lidové prvky, a dokonce jsou momenty, kdy lidová slovesnost je využívána vědomě. Je tomu tak například dochované u milánského biskupa sv. Ambrože, který používá lidové myšlení ve svých rytmických hymnech[44] velmi účinně v boji proti ariánům. Když ariáni chtěli obsadit baziliku, kde se sv. Ambrož nacházel, udržoval své věřící několik dní a nocí v bdělém stavu díky zpěvu hymnů.[45]

Po hudební stránce vyšlo křesťanství z obřadů a hudby starověkého židovského náboženství.[46] Protože první křesťané žili v ilegalitě, nenavázali na slavnostní židovské bohoslužby. Měli velmi omezené možnosti a nejjednodušším způsobem se stal jednoduchý jednohlasý latinský zpěv bez doprovodu hudebních nástrojů. Při mších se tak společně četly modlitby z Bible[47] a zpívaly prosté zpěvy, tzv. žalmy. Žalmy se zpívaly sólově, sborově, anebo se střídal sólista s obcí. V případě sólistů se uplatňovali kantoři, hudebně vzdělaní laici.[48] Ti byli pro vývoj křesťanské liturgie důležití, přesněji řečeno pro formu responsoriální psalmodie, kdy sólista zazpíval první řádek žalmového verše a věřící mu odpovídali zpěvem druhého řádku.

Jednou z nejvýznamnějších postav liturgické mše je papež Řehoř I. Veliký.[49] Nejen, že to byl první z papežů, který začal používat titul „*servus servorum Dei*“[50], nechal taktéž sesbírat a setřídit všechen liturgický zpěv římskokatolické církve a vytvořil tak duchovnímu zpěvu jednotnou formu. Tato forma se jednotně nazývá gregoriánský chorál.

Světská hudba se na rozdíl od duchovní hudby, ve středověku nejvíce projevuje v písních s texty v národních jazycích zpívaných trubadúry, truvéry a minnesängery. Oblíbenou formou

[42] HRČKOVÁ, Naďa, Dějiny hudby I., Evropský středověk, Praha, 2005, s. 8.
[43] MODZELEWSKI, Karol, *Barbarská Evropa*, Argo, 2017, s. 11.
[44] Hymnus = oslavná píseň.
[45] MODZELEWSKI, Karol, *Barbarská Evropa*, Argo, 2017, s. 12.
[46] HRČKOVÁ, Naďa, Dějiny hudby I., Evropský středověk, Praha, 2005, s. 13.
[47] Hlavně Starý zákon a evangelia.
[48] HRČKOVÁ, Naďa, Dějiny hudby I., Evropský středověk, Praha, 2005, s. 13.
[49] Na papežském stolci v letech 590-604.
[50] Sluha služebníků Božích.

se stal epos. Přes tyto hrdinské zpěvy poznáváme hlavně západoevropskou kulturu 11. až 13. století.[51] Pro tento typ písní je stěžejní složkou text. Nejznámějším eposem[52] této doby je *Píseň o Rolandovi*. Tento národní francouzský klenot se datuje asi do druhé poloviny 11. století.[53] *Píseň o Rolandovi* opěvuje ideály středověkého rytíře, probouzí národní cítění, vyzývá k boji proti všem nepřátelům křesťanství a motivuje tak k účasti na křížové výpravě.[54]

Pro české dějiny jsou nejpodstatnější první liturgické písně nalezené na našem území – *Svatý Václave* a *Hospodine, pomiluj ny*, které se staly prvními hymnami.[55]

Že hudba může být součástí úspěšné vojenské taktiky, vypovídá bitva u Domažlic. Husitskou hymnu *Ktož jsú boží bojovníci* si vyslechlo vojsko kardinála Cesariniho už sedm kilometrů před místem střetu.[56] Tato vzdálenost stačila, aby se křižácké vojsko dalo na útěk. První zápis tohoto husitského chorálu byl dochován v Jistebnickém kancionálu. Bohužel, vývoj české hudby v době husitství stagnovalo. Vlivem válek byla zničena spousta kostelních varhan.

Ve středověku vzniká vícehlas.[57] Nemůžeme s přesností na rok zjistit, kdy vznikl. Skladatelé období tzv. „nejstaršího vícehlasu“ (7.-12. století) zkoušeli, jak budou znít dva hlasy hrající zároveň. Vzali tedy melodie, které dobře znali z gregoriánského chorálu, a pod něj napsali další melodii pro nižší hlas. Těmto písním se říkalo organum a nejlépe tyto písně psali v katedrále Notre Dame. Proto se tomuto období také říká období Nottredamské školy. Nejznámější zástupce této školy byl Leoninus.

„Hudba renesance dynamizuje především trend směrem k člověku, k humanitě: přináší smyslovou krásu, přirozenost, zpěvnost, živnost, individualizaci autorství, původnost hudebního materiálu, polidštění kritérií hudební tvorby, která je šitá na míru člověka, určená jeho sluchu, pro požitek z hraní a pro přemýšlení o hudbě.“[58]

---

[51] HRČKOVÁ, Naďa, Dějiny hudby I., Evropský středověk, Praha, 2005, s. 62.
[52] Přesněji chansons de geste.
[53] Porovnání: HRČKOVÁ, Naďa, Dějiny hudby I., Evropský středověk, Praha, 2005, s. 62 a Píseň o Rolandovi. Ilustroval Miloslav TROUP, přeložil Jiří PELÁN. Praha: Odeon, 1986, s. 227.
[54] První křížová výprava byla vyhlášena roku 1095.
[55] STRNAD, František. O našich hymnách a jejich osudech: československým školám a rodinám. Praha: Ústřední nakladatelství a knihkupectví učitelstva československého, 1924, s. 6.
[56] DOLEJŠÍ, Josef a Leonid KŘÍŽEK. Husité: vrchol válečného umění v Čechách 1419-1434. Praha: Elka Press, 2009, s. 105.
[57] Vícehlasem se myslí hudba, ve které se uplatňují dvě a více melodií (hlasů) zároveň.
[58] HRČKOVÁ, Naďa, Dějiny hudby II., Renesance, Praha, 2005, s. 12.

Projevem mimořádně významné funkce hudby v renesanci je zájem, jaký jí věnovali králové a knížata. Je velice málo známo, že i králové byli hudebníky, zpěváky, mistry baletu[59] a dokonce i skladateli. Např. Jindřich VIII. napsal dvě pětihlasé polyfonní mše, do kterých se podepsal jako „The kyng H. VIII.“[60]. Obě tyto skladby jsou obsaženy v rukopise Old Hall.[61]

Pěstování hudby však v období renesance nebylo pouhým privilegiem šlechty. V tomto období se hudební amatérství rozmohlo i v měšťanských kruzích, a hlavně v severní Evropě podstatně zasáhlo do vývoje hudby.[62] Na jednu stranu období renesance je charakteristické rozmachem všeobecného hudebního umění pro široké vrstvy obyvatelstva, na stranu druhou se hudební amatérismus a neprofesionalita některých „hudebníků“ stává velmi důležitým činitelem hudby. Ve šlechtických a měšťanských kruzích té doby byla dokonce povinnost umět hrát na nástroj, zpívat a improvizovat. Pokud tyto dovednosti příslušník dané vrstvy neuměl, byl společností považován za nevzdělance bez vybraného chování. Brzy se i tito amatéři pustili do skládání vícehlasých duchovních písní. Tyto různé pokusy o „vylepšení“ mešní liturgie se velice brzy setkaly s nevolí duchovních představitelů. Proto Tridentský koncil konaný v letech 1545 až 1563 řešil kromě reformace i podobu liturgie a chtěl vícehlas ve mši zakázat. Italský skladatel Giovanni Pierlugi da Palestrina svou mší *„Missa Papae Marcelli“*[63] dokázal přesvědčit, že vícehlas v liturgii má své místo a od roku 1570 do roku 1962 byla fixována podoba tzv. tridentské mše.[64]

Nejrozšířenějším hudebním nástrojem byl nástroj původně arabského původu: loutna. Loutna měla v renesanci podobnou úlohu jako v dnešní době klavír. Nesměla chybět v žádné domácnosti, v Anglii byla dokonce obvyklou rekvizitou holičských „oficín“, aby si s ní zákazníci mohli krátit dobu čekání.

V této době vzniká pojem skladatel; předtím existoval pouze „muzicus“, který zároveň skládal, interpretoval písně a při zpěvu se i doprovázel.

Hudební baroko datujeme od vzniku dur-mollové tonality roku 1600 do smrti největšího barokního hudebního skladatele Johanna Sebastiana Bacha roku 1750. Tento sloh je typický

[59] Velký pohybový talent měl Ludvík XIV., který i prostřednictvím baletu znázorňoval své postavení a politické myšlenky.
[60] HRČKOVÁ, Naďa, Dějiny hudby II., Renesance, Praha, 2005, s. 22.
[61] Tento sborník významných britských duchovních písní je dostupný online na stránkách britské knihovny: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_57950_fs001r
[62] HRČKOVÁ, Naďa, Dějiny hudby II., Renesance, Praha, 2005, s. 22.
[63] Mše papeži Marcellu (papež Marcellus II. 1501–1555).
[64] HRČKOVÁ, Naďa, Dějiny hudby II., Renesance, Praha, 2005, s. 34.

svým vzhlížením k antickému ideálu i grandiózními skladbami k velebení Boha. Z hudebního hlediska je důležitý svou novou mnohohlasou skladatelskou technikou, polyfonií, ve které exceloval právě Bach. Jako první pojmenovává baroko v hudbě Jean Jacques Rousseau ve svém *Dictionnaire de musique*.[65] Pod heslem baroko najdeme, že barokní hudba je taková, jejíž „harmonie je zmatená, přetížená modulacemi a disonancemi, zpěv je tvrdý a nepřirozený, intonace těžká“.[66]

Hlavní směr pro raně barokní hudbu představil spolek s názvem Florentská camerata. Tato skupina vzdělaných lidí, jejíž hlavní aktivní osobností byl hudební teoretik, loutnista a skladatel Vincenzo Galilei (otec slavného toskánského astronoma), se pokoušela oživit ducha antické hudby prostřednictvím madrigalu, předchůdce opery[67]. Pro nově vznikající hudbu kladla Camerata na první místo srozumitelné slovo, na druhé rytmus a až na třetí místo tón.

Novou a rychle populární hudební formou se stala opera. První zcela dochovanou operou je z roku 1600 dílo od Jacopa Periho, *Euridice*.[68] V duchu Florentské cameraty se jedná o zhudebnění řecké báje o pěvci Orfeovi a jeho milované.

Dovršitel hudebního baroka, Johann Sebastian Bach, pocházel z páté generace hudebních skladatelů. Hudebnímu světu dal spoustu důležitých děl. Z historického hlediska bychom mohli spatřit unikátnost v jeho Matoušových pašijích. Na Bachovo dílo se po jeho smrti zapomnělo, ovšem právě díky jeho pašijím, které byly provedeny v roce 1829 v Berlíně Felixem Mendelssohnem-Bartholdym, získal Bach celosvětový věhlas. Protože byl Bach protestantského vyznání, text pro pašije čerpal z protestantského chorálu. K jeho vrcholným dílům řadíme *Umění fugy* (kde z tónů B–A–C–H originálně zapracovává své příjmení jako základní téma pro 3 fugy), Braniborské koncerty či Dobře temperovaný klavír (nástroj, který vzniká právě v této době).

Hudební baroko v Čechách nastoupilo po bitvě na Bílé hoře (1620) a bylo ovlivněno třicetiletou válkou. V některých městech se ale ani za války kulturní rozvoj nezastavil. Dokazuje to tvorba Adama Michny z Otradovic[69], která vznikla v Jindřichově Hradci ještě před uzavřením Vestfálského míru.[70] Jedná se o prvního českého skladatele, jehož dílo přežilo svou dobu.

[65] KAČIC, Ladislav, Dějiny hudby III., Baroko, Praha 2009, s. 9.
[66] ROUSSEAU, Jean Jaccques, Dictionnaire de musique, 1768, str. 40.; online: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k850406b/f56.item
[67] KAČIC, Ladislav, Dějiny hudby III., Baroko, Praha 2009, s. 47.
[68] KAČIC, Ladislav, Dějiny hudby III., Baroko, Praha 2009, s. 50.
[69] Narozen kolem roku 1600 a zemřel v roce 1676.
[70] ČERNÝ, Jaromír. Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby. vyd. Praha: Supraphon, 1989, s. 153.

K jeho stěžejním dílům řadíme 3 sbírky duchovních písní – *Česká mariánská muzika, Svatoroční muzika a Loutna česká*. První zmiňovaná sbírka obsahuje zlidovělou koledu *Chtíc, aby spal*.

Když mluvíme o klasicismu, musíme si dávat pozor při používání pojmu „klasický“, který se využívá hned ve dvou významech:

a) „Klasický“ ve významu maximálně pozitivně hodnotícím může znamenat totéž co dokonalý, vynikající, nadčasový, tedy i typický, vzorový.
b) „Klasický“ jako úzce souvisící s pojmy klasicismus i klasika.[71]

Hudba klasicismu se rozvíjí přibližně v letech 1730-1827[72]. Vývoj v oblasti hudební řeči probíhal paralelně s celoevropským děním. Právě myšlenky osvícenství měly za následek opustit napětí, neklid a monumentálnost směrem k výrazovému zklidnění, projasnění, ke zjednodušení a zmenšení formy.[73] „Základem hudebního myšlení se stal princip periodicity a symetrie, který pronikl do všech složek hudební formy, od nejmenší formálně samostatné jednotky – motivu – až k rozměrným formálním celkům včetně vícevětých tzv. cyklických forem.“[74]

První vídeňská škola je skupina skladatelů působících ve Vídni. Mezi nejvýznačnější skladatele, jejichž tvorba reprezentuje období vrcholného klasicismu, řadíme Josepha Haydna[75], Wolfganga Amadea Mozarta[76] a Ludwiga van Beethovena[77].

Ludwig van Beethoven se ztotožnil s myšlenkami Francouzské revoluce a ty chtěl přenést i do svých skladeb. Jedna takto „poznamenaná“ skladba je *symfonie č. 3*. Tato symfonie byla původně věnována Napoleonovi, který se ještě hlásil k ideálům revoluce. Po Napoleonově korunovaci císařem dne 14. května 1804 Beethoven věnování zaškrtal, až zlostí potrhal, a nakonec ji věnoval svému mecenáši knížeti Josefu Františku Maxmiliánovi z Lobkovic s italským titulkem „Sinfonia eroica composta per festeggiare il sovveniere di un grand uomo“.[78]

---

[71] SMOLKA, Jaroslav. Dějiny hudby jako vědní obor a jejich periodizace. Praha: SPN, s. 291.
SMOLKA, Jaroslav. Dějiny hudby jako vědní obor a jejich periodizace. Praha: SPN, s. 291, Srov. ŠÍŠKOVÁ, Ingeborg, Dějiny hudby IV., Klasicismus, Praha, 2012, s. 5.
[73] SMOLKA, Jaroslav. Dějiny hudby jako vědní obor a jejich periodizace. Praha: SPN, s. 291.
[74] SMOLKA, Jaroslav. Dějiny hudby jako vědní obor a jejich periodizace. Praha: SPN, s. 293.
[75] Joseph Haydn žil v letech 1732-1809.
[76] Wolfgang Amadeus Mozart žil v letech 1756-1791.
[77] Ludwig van Beethoven žil v letech 1770-1827. Jeho smrt ukončuje hudební klasicismus.
[78] Z it. překladu „Symfonie zkomponovaná na počest velkého člověka“.

S utvářením národního sebevědomí v době romantismu vzniká potřeba hledat umělecké prostředky k vystižení národního charakteru hudby. Skladatelé tento charakter hledají na venkově u lidové hudby v domnění, že nachází její historicky pravdivou podobu.[79] Pozornost se upřela na člověka, především na jeho niterné požitky. Pro tyto účely byla hudba tím nejlepším možným uměleckým vyjadřovacím prostředkem. „Od počátku 19. století byla hudba považována za nejvýznamnější obor umění. Byla vpravdě romantická, neboť vyjadřovala nejlépe ze všech umění nálady, touhy, fantazii a působila bezprostředně na city posluchače. Měla největší schopnost svými specifickými prostředky umělecky ztvárnit nový filozofický názor vyvyšující cit nad rozum, nový vztah člověka k životu a společnosti.“[80]

Pro romantismus jsou dále příznačné snahy o vzájemné propojení všeho umění, jak to bylo kdysi realizováno v antickém dramatu. Této myšlenky se chopil i německý skladatel Richard Wagner a popsal jej ve svém díle *Das Kuntswerk der Zukunft*[81]. Tento Gesamtkunstwerk Wagner použil ve své operní tvorbě. První všeuměleckým dílem se stala tetralogie *Prsten Nibelungův.*[82]

„Osvobozování z feudální závislosti a možnost svobodného rozhodování o utváření vlastního života zvýšilo teoretický zájem umělců a filozofů o individuální život člověka, především o jeho niterné prožitky. Umělci se snažili o vyjádření nejjemnějších duševních hnutí a stavů moderního člověka i jeho citového bohatství.“[83]

Naši nejvýznamnější skladatelé, Antonín Dvořák a Bedřich Smetana, se narodili v tomto období. Protože jsou jejich životopisy a díla nejpodrobněji rozebranými kapitolami z našich hudebních dějin, nepůjdu nikterak do detailu. Bedřich Smetana[84] se narodil v Litomyšli jako syn sládka. Z jeho děl jsou nejznámější opery – *Braniboři v Čechách, Dalibor* (historické náměty), *Prodaná nevěsta, Dvě vdovy, Hubička, Tajemství, Čertova stěna, Libuše* a nedokončená *Viola* – a symfonický cyklus *Má Vlast*. Opera *Libuše* má slavnostní charakter a byla vybrána pro obě slavnostní premiéry při otevření (a znovuotevření) Národního divadla 11. června 1881 a 18. listopadu 1883.[85] Co se o Smetanovi možná málo ví je uznání jeho osoby ve Švédsku a jeho osobní přítomnost v revolučních bojích roku 1848. Událostmi dané doby se

[79] SMOLKA, Jaroslav. Dějiny hudby jako vědní obor a jejich periodizace. Praha: SPN, s. 398.
[80] SMOLKA, Jaroslav. Dějiny hudby jako vědní obor a jejich periodizace. Praha: SPN, s. 399.
[81] Přeloženo jako Umělecké dílo budoucnosti.
[82] Orig. Der Ring des Nibelungen.
[83] SMOLKA, Jaroslav. Dějiny hudby jako vědní obor a jejich periodizace. Praha: SPN, s. 397-8.
[84] 2. březen 1824–12. květen 1884.
[85] SMOLKA, Jaroslav. Dějiny hudby jako vědní obor a jejich periodizace. Praha: SPN, s. 473.

Smetana inspiroval při psaní několika vlasteneckých písní jako *Pochod studentských legií* a *Pochod národní gardy*, pro zpěv a klavír bojovnou *Píseň svobody* (na slova J.J. Kolára) a pro orchestr *Slavnostní předehru D dur*.“[86]

Antonín Dvořák se narodil v Nelahozevsi, údajně se vyučil řezníkem a svým působením v New Yorku významně ovlivnil dějiny americké vážné hudby.[87] I Antonín Dvořák se ve své tvorbě po svém zaměřil na národní hudbu, a to např. díly *Moravské dvojzpěvy, Slovanské tance*, *Slovanské rapsodie* či hymnus *Dědicové Bílé hory*.[88] Jeho pedagogická kariéra na pražské konzervatoři dala vzniknout další významné vlně českých skladatelů; ke Dvořákovým žákům patřili Vítězslav Novák, Josef Suk nebo Oskar Nedbal.

21. prosince 1834 se ve Stavovském divadle v Praze hrála „*Fidlovačka, aneb žádný hněv a žádná rvačka*“.[89] Toto „čtvero obrazů ze života pražského“ od Josefa Kajetána Tyla s hudbou Františka Škroupa bylo sice pojato jako lehká satirická zpěvohra na tehdejší poněmčilou vrstvu pražského měšťanstva, její dopad ale měl celonárodní rozměr. Nejvýrazněji se to týkalo písně *Kde domov můj*, která se stala v roce 1914 společně s písní *Nad Tatrou sa blýská* československou národní hymnou. „Když píseň započala, nastalo v divadle hrobové ticho; všecko zatajilo dech. Pěvec zpíval dojemně, s pohnutím. A když umlkl, ticho potrvalo ještě několik okamžiků. Pak nastaly nekonečné projevy radosti a nadšení. Pěvec volán s básníkem i skladatelem. Tenkráte arci nikdo netušil, jaká budoucnost písni kyne. Ale po produkci každý, kdo píseň slyšel, pídil se po ní, po slovech i nápěvu, zpaměti se jim učil, a tak se úžasně rychle rozšířila nejen mezi studujícím, ale i v lidu obecném.“[90]

„Inter arma silent Musae.“[91] První světová válka další vývoj dějin hudby bezesporu ovlivnila. Od počátku 20. století je hudba kvalitativně jiná, než tomu bylo doposud. Teoretik romantismu Hans Mersmann v roce 1928 ve svých „Stylově kritických zkoumáních“ charakterizuje moderní hudbu takto: „Vůle odhodit minulost nevyrostla z čehosi neduchovního, neelementárního, ale pramenila ze samotné hudby.“[92] Skladatelé bezprostředně reagují na

[86] SMOLKA, Jaroslav. Dějiny hudby jako vědní obor a jejich periodizace. Praha: SPN, s. 473.
[87] ŠOUREK, Otakar, Život a dílo Antonína Dvořáka, Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1933, str. 35.
[88] SMOLKA, Jaroslav. Dějiny hudby jako vědní obor a jejich periodizace. Praha: SPN, s. 483.
[89] STRNAD, František. O našich hymnách a jejich osudech: československým školám a rodinám. Praha: Ústřední nakladatelství a knihkupectví učitelstva československanského, 1924, s. 23.
[90] STRNAD, František. O našich hymnách a jejich osudech: československým školám a rodinám. Praha: Ústřední nakladatelství a knihkupectví učitelstva československanského, 1924, s. 23-24.
[91] Uprostřed zbraní Múzy mlčí. Pozměněný Cicerův výrok, který původně „Uprostřed zbraní zákony mlčí“.
[92] HRČKOVÁ, Naďa, Dějiny hudby VI., Hudba 20. století (1), Praha, 2013, s. 7.

události své doby. Není proto divu, že při koncertech těchto děl se udávaly skandály končící i rvačkami a demolováním sálu jako například na premiéře *Svěcení jara* od Igora Stravinského.

Paralelně se v tomto období hudebních dějin vyskytuje mnoho směrů – doznívající romantismus (díla Gustava Mahlera, Richarda Strausse nebo Richarda Wagnera), impresionismus (hlavně díla Clauda Debussyho a Maurice Ravela) či expresionismus (zejména působení tzv. Druhé vídeňské školy a u nás např. tvorba Aloise Háby).

S propuknutím první světové války dostala hudba na frontě nový význam. Ať už to bylo užití armádních hudebních souborů a hraní užitkových pochodů při postupu do dalekých nepřátelských území (např. irská pochodová píseň *It's a long way to Tipperary*), nebo pouhý společný zpěv vojáků pro zlepšení morálky a nálady (např. slavný příběh o vánoční koledě *Tichá noc)* či pouhá nutnost člověka „vyprávět" silné zážitky z vojny (*Hoši od Zborova, Pětatřicátníci, Válka na Itálii, Přišel befel od císaře, Tam na břehu řeky Driny, Zlaté slunko nad černými lesy*). Vznikají rovněž i první „protestsongy" upozorňující na zbytečnost války (*Oh, it's a Lovely War; I didn't Raise My Boy to Be a Soldier*).

Další vývoj dějin hudby spojuji ve čtvrté kapitole této práce: Analýza učebnice dějepisu.

2. Hudba jako historický pramen

Pokud vezmeme hudbu jako historický pramen, musíme si nejprve uvědomit, s jakými všemi jejími složkami můžeme v dějepisném vyučování pracovat. K psaným pramenům budeme řadit noty, zpěvníky, kancionály, poznámky skladatelů, hudební kritiky, brožurky vydané k porozumění jednotlivých děl atd… K hmotným pramenům bychom dále mohli zařadit hudební nástroje, přehrávače hudby, audio techniku (mikrofony, Edisonův válec, LP desky, gramofon…). Obohatit vizuální prameny můžeme o hudebními plakáty, karikatury, kartičky oblíbených celebrit či obaly CD disků.

Miroslav Hroch v *Úvodu do studia dějepisu* řeší problematiku pramenů, kdy (dle Topolskiho) mj. řadí: Prameny nepsané – prameny vyjádřené v historických symbolech – auditivní povahy.[93] Jak ale dále píše, je nutné při historické interpretaci dbát na metody specializovaných historických disciplín (jako jsou třeba dějiny umění nebo muzikologie) a že jednotlivé zkoumané předměty skupiny nepsaných pramenů mohou být zařazeny do několika

[93] HROCH, Miroslav. Úvod do studia dějepisu. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985, s. 132.

různých skupin třídění. Funkční hledisko by mělo dle Miroslava Hrocha být podle toho, z jakého hlediska tvorby informační struktury k nim přistupujeme.[94]

V této publikaci se ještě v rámci kapitoly nepsaných pramenů objevuje podkapitola Umělecké památky[95], kde dělí tyto prameny na a) nepsané umělecké památky vizuální (výtvarná díla, architektonická, film), b) nepsané umělecké památky auditivní (zvukový záznam uměleckého díla, magnetofonový pásek, gramofonovou desku a hudební i jinou nahrávku uměleckého díla, píseň tradovanou bez notového záznamu atd.).[96] Kategorie uměleckých památek je jedinečná tím, že vznikla jako „soubor výtvorů umělce, který chtěl společnosti něco říct, něco vyjádřit, a to jinými prostředky než konvenčními znaky písma a často i bez použití řeči“[97], a proto u těchto pramenů musíme rozlišit tři informační struktury:

1) Prostředky vyjádření – vše, co umělec potřebuje k tomu, aby mohl dílo uskutečnit (v našem případě to mohou být notační papír, hudební nástroje, hráči na hudební nástroje, nahrávací technika…)
2) Vyjádřený obsah – to, co obvykle fiktivním způsobem dílo představuje (bitevní scénu, roční období, obrázky z výstavy…)
3) Vyjádřený smysl – to, co prostřednictvím předešlých dvou struktur chce dílo povědět.[98]

Denisa Labischová, autorka *Příručky ke studiu didaktiky dějepisu*, pracuje s auditivními médii, do kterých řadí: zvukové dokumenty, záznamy rozhlasových her, hudbu a oral history. Výhodu auditivních médiích vidí, na rozdíl od audiovizuálních, v tom, že se posluchač při poslechu nerozptyluje ostatními vjemy a koncentruje se pouze na mluvené slovo.[99] Potíž naopak vidí v některých mluvených projevech, které svou dikcí (tempem řeči, artikulací) můžou působit na žáky směšně.[100] Stejně jako Juliane Brauer uvádí nutnost komparace získaných informací prostřednictvím auditivních médií s jinými druhy pramenů.[101]

[94] HROCH, Miroslav. Úvod do studia dějepisu. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985, s. 133.
[95] HROCH, Miroslav. Úvod do studia dějepisu. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985, s. 140-141.
[96] HROCH, Miroslav. Úvod do studia dějepisu. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985, s. 140.
[97] HROCH, Miroslav. Úvod do studia dějepisu. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985, s. 140.
[98] Tamtéž.
[99] LABISCHOVÁ, Denisa a Blažena GRACOVÁ. Příručka ke studiu didaktiky dějepisu. V Ostravě: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 2008, s. 117.
[100] Tamtéž
[101] Tamtéž, Srov. BRAUER, Juliane, Lied und Musik im Geschichtsunterricht, Wochenschau, 2021, s. 47.

Práci se zvukovým dokumentem v *Příručce* uvádí hlavně práci s politickými proslovy. Důraz při analýze by měl být orientován zejména na: bezprostřední dojem a hypotézy z poslechu, historický kontext proslovu, analýza textu a shrnující úvahy.[102]

Co se týče práce s hudbou a písní, Labischová uvádí dělení Michaela Sauera. Ten rozlišuje čtyři základní písňové typy, na které by měla být zaměřena pozornost při historickém bádání: kramářské písně (jakožto pramen k dějinám každodennosti, sociálním a politickým dějinám viděným „zdola"), protestsongy (vyjadřují postoje a hodnotí politickou situaci), písně odrážející nálady své doby (např. revoluční písně, které vyjadřují identifikaci s novými idejemi – *Marseillaise*) a propagandistické písně (které sloužily jako nástroj k formování a ideologickému ovlivňování lidí).[103] Společně s nimi uznává Labischová za vhodná i některá rozsáhlejší vokální díla, která se zhruba v polovině 19. století stala součástí masové kultury (opera, kabaret, muzikál).

Interpretaci hudební roviny realizuje v několika dimenzích: poznávání písní (kdy jsou nejvhodnější originální dobové nahrávky), zpěv písní (může zprostředkovat emocionální zážitek skupinového zpěvu), předvedení hudby do pohybu (tleskání, pochodování) a systematizace dojmů z poslechu (při kterém se doporučuje bipolární škála pojmů), postižení vztahu hudby a textu (uvádí, že hudba a text k sobě neoddělitelně patří, bez textu by většina písní pozbyla na intenzitě svého působení; vyvstat mohou otázky: Jak obě složky navzájem korespondují? Je možno zpívat daný text na jinou melodii, změnit tempo, hlasitost?), rozbor hudebně-technických prostředků (sledujeme melodii, tempo, takt, instrumentální stránku) a kontext a historický vliv písně (zjišťuje se např. z autobiografií, policejních hlášení, soudních protokolů, zákazů či cenzury).[104]

2.1 Primární a sekundární prameny

Je nezbytně nutné rozlišovat mezi konkrétním hudebním pramenem, nahrávkou písně a pramenem, který poskytuje doprovodné informace jako je např. počet hráčů při provedení písně či skladby. Jsou to tzv. primární prameny a doprovodné, sekundární, prameny.

[102] LABISCHOVÁ, Denisa a Blažena GRACOVÁ. Příručka ke studiu didaktiky dějepisu. V Ostravě: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 2008, s. 117.
[103] LABISCHOVÁ, Denisa a Blažena GRACOVÁ. Příručka ke studiu didaktiky dějepisu. V Ostravě: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 2008, s. 118
[104] Tamtéž

V nacistickém koncentračním táboře Sachsenhausen vznikla například píseň s názvem „*Herzensgraf*“.[105] Tento údaj byl zaznamenán na zadní straně formuláře z dílen SS v roce 1944. Víc než jméno údajného autorského páru Karla a Marie Szamkových zde již nic napsáno není. O autorské dvojici nejsou žádné bližší informace, píseň se nevyskytuje v žádných memoárech, není ani jisté, kdy původně vznikla a proč byla zaznamenána.[106] Je píseň zpívaná, a pokud ano, kým? Účelem zaznamenání tohoto údaje bylo, že píseň lze zařadit do tradice německé lidové písně na téma lásky. Použitý papír a pero naznačují, že ji mohl napsat vězeň, který musel pracovat v příslušné dílně.[107] Z tohoto primárního pramene nelze získat žádné další informace. Následující příklad má zdůraznit důležitost sekundárních pramenů.

Opět si vezmeme jako příklad tábor Sachsenhausen. Je známo, že holandský skladatel Marius Hendrikus Flothius byl mezi zářím 1944 až dubnem 1945 vězněn právě v táboře Heinkel.[108] V tomto období složil nejméně tři skladby, včetně koncertu pro lesní roh a malý orchestr.[109] Tyto skladby taky obsahují poznámku, že Flothius je věnoval hornistovi Georgu Caracovi. Kromě věnování, je uvedeno spoustu doprovodných informací o skladbě. V knize hudebního bloku tábora Heinkel se nachází poznámky o složení orchestru, o nástrojích, na které vězni hráli nebo o hlasovém rozsahu. Dále pak i informace o vězních, kteří právě přijeli, ale i o těch, jež museli z různých důvodů orchestr opustit.[110] Existuje mnoho písemných memoárů vězňů, kteří si na skladatele a jeho koncerty pamatovali. Dokonce i samotný Flothius poskytl rozhlasová interview, ve kterých referoval o svém působení v koncentračním táboře Sachsenhausen[111]. Se všemi těmito doprovodnými prameny si lze snadněji představit, jak hudba pomáhala lidem v koncentračních táborech přežít a jak důležité bylo, aby se vězni věnovali hudbě a aby se i nadále cítili jako lidé. Vzhledem ke znalosti kontextu, má tato skladba pro lesní roh a malý orchestr stále zvláštní místo při vzpomínkových akcích.[112]

Z hlediska pragmatické výuky nestačí pouze zmínit název písně nebo přehrát její ukázku, bez ohledu na to, jaký obrovský motivační prvek to může být. V ideálním případě by měl učitel

[105] KUNA, Milan. Hudba na hranici života: o činnosti a utrpení hudebníků z českých zemí v nacistických koncentračních táborech a věznicích. Praha: Naše vojsko, 1990, s. 50.
[106] KUNA, Milan. Hudba na hranici života: o činnosti a utrpení hudebníků z českých zemí v nacistických koncentračních táborech a věznicích. Praha: Naše vojsko, 1990, s. 51.
[107] BRAUER, Juliane, Lied und Musik im Geschichtsunterricht, Wochenschau, 2021, s. 10.
[108] BRAUER, Juliane, Lied und Musik im Geschichtsunterricht, Wochenschau, 2021, s. 11.
[109] HRČKOVÁ, Naďa, Dějiny hudby VI., Hudba 20. století (2), Praha 2007, s. 85.
[110] BRAUER, Juliane, Lied und Musik im Geschichtsunterricht, Wochenschau, 2021, s. 13.
[111] HRČKOVÁ, Naďa, Dějiny hudby VI., Hudba 20. století (2), Praha 2007, s. 86.
[112] HRČKOVÁ, Naďa, Dějiny hudby VI., Hudba 20. století (2), Praha 2007, s. 86.

používat ty písně, o kterých již byly nějaké informace a materiály nashromážděny. Výběr písní v hodinách dějepisu je bohužel tedy definován dosavadními vědeckými výzkumy.

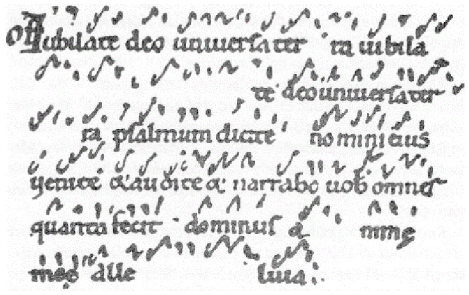
2.2 Hudba v písemných a obrazových pramenech

Hudba je psána v notách. Tato „notace je považována za nástroj pro zprostředkování a reprodukovatelnost hudby".[113] Informace o hudbě byly v historii zaznamenány v různých notačních systémech. Ty tak sloužily jako vzpomínky, ale byly i garantem ověřitelnosti a reprodukovatelnosti. Rozhodující je poznatek, že notový zápis nezaznamenává ani tak hudbu samotnou, jako spíše zviditelňuje „proces tvorby". „Hudební notace v západoevropském smyslu je nástroj, podle kterého má být konkrétní skladba reprodukována."[114]

První pokusy o notaci, jak již víme z první kapitoly této diplomové práce vznikaly ve starověku. *Churritský hymnus* a *Seikilova píseň* byly pomocí muzikologů a hudebních historiků přepsány do dnešní notace, ale musíme brát na vědomí, že je tento přepis pouze přibližný. Je to dáno právě pro nedostatek sekundárních pramenů (obsahující informace např. o nástrojích, pro které byla daná píseň napsána). I tak má ale smysl v hodinách dějepisu pustit alespoň verze nadšenců pro historickou hudbu.[115]

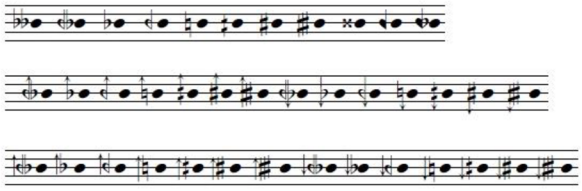
V křesťanské Evropě se první notace objevila v 9. století, a to k zápisu gregoriánského chorálu.[116] Tato neumová notace se zobrazuje systémem teček a čárek, které se zapisují nad zpívaný text. Ani tato forma notového zápisu nedokáže zapsat přesnou výšku tónu, naznačovaly pro zpěváky pouze směr melodie.

[113] BRUHN, Herbert, Notation als mediale Darstellung von Musik. In: Schramm, Holger (Hg.): Handbuch Musik und Medien. Interdisziplinärer Überblick über die Mediengeschichte der Musik. Wiesbaden, s. 256.
[114] BRUHN, Herbert, Notation als mediale Darstellung von Musik. In: Schramm, Holger (Hg.): Handbuch Musik und Medien. Interdisziplinärer Überblick über die Mediengeschichte der Musik. Wiesbaden, s. 257.
[115] Jedna z takových verzí je na následujícím linku: https://www.youtube.com/watch?v=O6ILsg3q3po&ab_channel=AncientGreeceRevisited, druhá může být z tohoto výukového videa: https://www.youtube.com/watch?v=C7wZDdVlvuA&ab_channel=M%C3%AD%C5%A1aMohylov%C3%A1
[116] HRČKOVÁ, Naďa, Dějiny hudby I., Evropský středověk, Praha, 2005, s. 50.



Skladba Iubilate deo universa v neumové notaci

Záznam tónové výšky se postupně zpřesňoval a noty se začaly zapisovat do první notové osnovy. Od 12. století se užívá černá menzurální notace, která má již známých 5 linek notové osnovy a poprvé se do ní noty zapisují i v různých rytmických hodnotách.[117] V období renesance se kvůli změně zápisu z pergamenu na levnější papír musely přestat noty vybarvovat a vznikla tak bílá mensurální notace. V období raného baroka se noty zakulatily, začaly se používat taktové čáry a zápis not se začal podobat tomu dnešnímu. Ve 20. století se díky hudebnímu teoretikovi a učiteli Aloisovi Hábovi objevuje i moderní notace k zápisu mikrointervalové hudby, jež vymyslel. Pro mikrointervalovou hudbu zkonstruoval speciální čtvrttónový klavír.[118]



Zápis čtvrttónů

Díky dochované notaci se můžeme alespoň přiblížit k poznání pravé historické hudby. Systematičtější přenos hudby přinesl až vrcholný středověk.[119] Liturgické melodie musely být zapisovány stále přesněji, aby bylo možné je na jedné straně reprodukovat, na druhé straně, aby bylo možné je ovládat církevními úřady. Tyto požadavky splňovala středověká hudební škola, tzv. Notredamská škola kde vznikla černá mensurální notace pro zapisování vícehlasého chorálního zpěvu. [120]

S postupem času a diferencovanou institucionalizací jsou prameny o každodenním i nevšedním používání hudby stále četnější a rozmanitější. Od druhé třetiny 17. století se

[117] HRČKOVÁ, Naďa, Dějiny hudby I., Evropský středověk, Praha, 2005, 60.
[118] Jeden takový čtvrttónový klavír je možné vidět v Českém muzeu hudby v Praze.
[119] HRČKOVÁ, Naďa, Dějiny hudby I., Evropský středověk, Praha, 2005, s. 88.
[120] HRČKOVÁ, Naďa, Dějiny hudby I., Evropský středověk, Praha, 2005, s. 89.

koncertuje i mimo knížecí domy a královské paláce. Za účelem rozšíření hudby do všech společenských vrstev vznikají první operní domy[121] a později i koncertní sály. Přes narůstající množství pramenů zůstává úskalím pramenná základna, která přináší informace o hudebních praktikách šlechty a později měšťanstva. O tom, jak a co se zpívalo nebo hrálo ve venkovských domech, na polích nebo při vesnických slavnostech nebo s jakými písněmi vyrůstaly děti venkovských rodin a zda a co zpívali dělníci v počátcích industrializace, máme zatím málo poznatků.

S tímto omezením se od poloviny 18. století hromadily hudební tradice v koncertních sálech a kavárnách, soukromých komnatách královské rodiny nebo šlechty. Dochovaly se nám programy, reportáže o koncertech a o publiku. Zejména rozvoj a rostoucí sebevědomí buržoazie šel ruku v ruce s téměř inflačním zaujetím pro hudbu a zpěv.

Hudba se stala reprezentačním prostředkem pro bohatou buržoazii. Nedílnou součástí měšťanského vzdělání byla výuka hry na hudební nástroj. Rostoucí nadšení pro provozování hudby doma urychlila masová výroba menších klavírů.[122] Hudební vydavatelé vypouštěli velké množství notového materiálu s populárními písněmi nebo zcela novými skladbami právě pro užití klavírní hry doma.[123]

Dalším zdrojem jsou obrazové a hmotné prameny společenského využití. Je třeba si vzpomenout na sochy Apollóna, který je často zobrazován jako bůh umění držící kitharu nebo na ilustrace biblického příběhu o Davidovi, který prý dokázal léčit melancholické nálady krále Saula hrou na harfu.[124] Tyto sochy nebo obrazy nám umožňují představit si, které hudební nástroje v dané době existovaly, jak byly konstruovány a jak se na ně hrálo. Veškeré interpretace historické hudby se snaží přiblížit původnímu zvuku pomocí hudebních nástrojů, které jsou rekonstruovány co nejvěrněji originálu. Existují hudební soubory specializují se na co největší autenticitu historické hudby (i díky hraní na historické nástroje, které se dají díky sekundárním pramenům rekonstruovat).

2.3 Hudba jako zvuk

Naše znalosti historické hudby až do 19. století jsou primárně čerpány z notových, písemných a obrazových pramenů. Teprve od konce 19. století toto poznání bylo rozšířeno o nový typ

[121] První operní dům vznikl v Benátkách.
[122] SMOLKA, Jaroslav. Dějiny hudby jako vědní obor a jejich periodizace. Praha: SPN, s. 380.
[123] ŠÍŠKOVÁ, Ingeborg, Dějiny hudby IV., Klasicismus, Praha, 2012, s. 95.
[124] SMOLKA, Jaroslav. Dějiny hudby jako vědní obor a jejich periodizace. Praha: SPN, s. 45.

pramene: zvukové nahrávky. V březnu 1857 si podal francouzský vynálezce Edouard-Lén Scott de Martinville žádost na patent zvaný fonautograf.[125] Jednalo se o zařízení, které bylo schopno zaznamenávat zvukové vlny na papír, ale ne je reprodukovat. Reprodukovat akusticky nahraný zvuk dokázal až fonograf Thomase Alvy Edisona z roku 1878.[126] Díky těmto přístrojům začala „nové éra hudby", která se vyznačuje především možností „časoprostorového oddělení" mezi provedení hudební nahrávky a její reprodukce.[127] Historie hudby od konce 19. století je tedy úzce spjata s historií jejího mediálního nahrávání a distribuce.

Studium těchto nahrávek nás může přiblížit k poznání historických skutečností díky své „smyslové přítomnosti" dané historické doby. I když historická věda začne „poslouchat" a upřednostní svůj zájem bádání historii hudby, je to jen polovina cesty k práci s hudbou jako historickým pramenem. „Hudba je sice zvuk, ale je zároveň mnohem víc než to."[128]

Hudba jako primární pramen je k dispozici v různých formách v závislosti na tom, kdy byla vytvořena. Princip uchovávání hudby na zvukových nosičích byl od svého objevení zdokonalován a měnil se ruku v ruce s obecným technickým vývojem. Z raných šelakových desek se staly vinylové desky, později se přešlo na magnetové kazety, pak kompaktní disky (CD, DVD, Blu-Ray).[129] V roce 1996 dosáhlo médium zvukových nosičů vrcholu a začala éra digitální distribuce hudby bez nosičů.[130] Historická hudba je dnes také z velké části digitalizována a lze ji takovou vyhledat na různých internetových platformách.

Ve století zvukových nosičů se změnil i obrazový doprovod hudby. Zatímco zpěvníky posledních staletí byly posety vinětami a malými komentujícími obrázky, vyvinulo se samostatné grafické umění pro obalový design zvukových nosičů s cílem vytvořit jedinečné dílo a podpořit prodejní čísla.[131] Obaly desek jsou zároveň reklamní, vyjadřují určitý obsah hudby a utváří specifickou „estetickou hodnotu", která není hmotná, tudíž je pomíjivá.[132] Myšlenka vizuálního komentáře a estetického rámcování hudby může být také metodicky

[125] GÖSSEL, Gabriel. Fonogram. Praha: Radioservis, 2006, s. 15.
[126] GÖSSEL, Gabriel. Fonogram. Praha: Radioservis, 2006, s. 17.
[127] MCLUHAN, Marshall, Jak rozumět médiím: extenze člověka, Praha, 2011, s. 159.
[128] BRAUER, Juliane, Lied und Musik im Geschichtsunterricht, Wochenschau, 2021, s. 35.
[129] MCLUHAN, Marshall, Jak rozumět médiím: extenze člověka, Praha, 2011, s. 170.
[130] WICKE, Peter, Der Tonträger als Medium der Musik. In: Schramm, Holger (Hg.), Handbuch Musik und Medien. Interdisziplinärer Überblick über die Mediengeschichte der Musik. Wiesbaden, 2019, s. 17.
[131] Tamtéž.
[132] SEIM, Roland, Plattencover und Konzertplakate. Schramm, Holger (Hg.), Handbuch Musik und Medien. Interdisziplinärer Überblick über die Mediengeschichte der Musik. Wiesbaden, s. 372.

využita pro mezipředmětovou výuku, což umožňuje žákům přistupovat k tématům soudobých dějin jak prostřednictvím specifické pop music, tak prostřednictvím „popové ikonografie“.

Od poloviny 80. let byly na německých televizních kanálech uváděny hudební videa, hudební klipy a videoklipy.[133] V západoevropských zemích, zejména ve Velké Británii, začala historie hudební televize již v 60. letech 20. století.[134] Internetová platforma YouTube byla spuštěna v roce 2005.[135] K dnešnímu dni je lídrem na trhu nahrávání a sledování videí. To dělá YouTube největším archivem krátkých hudebních filmů na světě. Jako takový se nám hodí pro reprodukci hudby v hodinách dějepisu, protože nejde jen o jakýsi archiv pro krátké hudební filmy. Uživatelé na tento portál nahrávali a nadále nahrávají obsahy svých starých CD disků, případně nahrávky koncertů či pěveckých akcí. To znamená, že pokud hledáte různé nahrávky a interpretace písní, máte k dispozici téměř nekonečnou zásobu zdrojů. Největší nevýhodou YouTube však je, že tato platforma nefunguje jako klasický archiv a u nahrávek písní či hudebních videí většinou chybí kontextové informace. Navíc kvůli reformě autorských práv, zejména ve formě transpozice směrnice o autorském právu na jednotném digitálním trhu z roku 2019 a s ohledem na čl. 13, muselo YouTube některá videa smazat.[136] Určitou auditivní konkurencí je aplikace Spotify, která obsahuje mj. i historické písně a obsahy starých alb.

Tento vývoj zvukových nosičů a digitálních přehrávačů je rozhodující pro didaktické návrhy v této diplomové práci. Je to z toho důvodu, že pro období po roce 1900 můžeme využívat i autentické auditivní nahrávky a nemusíme se tudíž spoléhat pouze na textové nebo digitalizované zdroje.

Z této specifické stručně nastíněné pramenné základny, vyplývá pragmatické doplnění témat 19. a 20. století pro využití hudby v hodinách dějepisu. Pouze se zvukovými prameny je možné odpoutat se od primárních historických pramenů. S přidanou smyslovou a estetickou hodnotou zvuku může historická hudba rozvíjet svůj potenciál právě v hodinách dějepisu. Jinak by se studium hudby jako pramene omezilo na historický rozbor doprovodných textových a obrazových pramenů.

---

[133] BRAUER, Juliane, Lied und Musik im Geschichtsunterricht, Wochenschau, 2021, 51.
[134] HANKUSOVÁ, Veronika, Vývoj výzkumu rozhlasových posluchačů v Československu a v České republice, Karolinum, 2006, s. 7.
[135] Tamtéž.
[136] Evropská komise. Proposal for a Directive of the European Parliament and of the Council on copyright in the Digital Single Market [online]. 14 September 2016. Dostupné online. (anglicky)

3. Hudba jako historický pramen: Kategorie analýzy

Juliane Brauer ve své knize[137] vymyslel postup obecné analýzy hudebního pramene. Tato analýza se skládá z pěti dílčích kroků:

1) Popis a charakteristika
2) Vnější a vnitřní kritika pramene
3) Performance a historický kontext
4) Současné vnímání a působení
5) Interpretace pramene

Ne všechny tyto složky lze v jedné hodině probrat stejně podrobně a v navrhované hloubce. V závislosti na jednotlivých cílech a orientaci otázek v hodinách dějepisu a v závislosti na dostupných doprovodných pramenech lze zaměření na každou složku individuálně nastavit.

Následující úvahy tvoří základní rámec pro analýzu historických písní, protože právě ty budou pravděpodobněji využívány v hodinách dějepisu ve větší míře než čistě instrumentální hudba. Přesto lze toto schéma přenést i na jiné hudební zdroje.

3.1 Popis a charakteristika

V rovině popisu a charakteristiky je důležité především si uvědomit mediální složení pramene. Co je náš hudební pramen? Jedná se o zvukovou nahrávku, noty, text písně, ilustrační návrh písně/skladby nebo třeba videoklip? Jde o historickou nahrávku nebo možná o její novější interpretaci? Na jakých zvukových nosičích byl zdroj zvuku dostupný, než byl poté dostupný v digitalizované podobě na internetu? Tyto různé mediální úrovně musí být od sebe odlišeny, aby bylo jasné, co je vlastně předmětem analýzy. Jedná se o živou reprodukci, studiovou nahrávku nebo dokonce neautorizovaný záznam pěveckého vystoupení? Tato první charakteristika ukazuje různé mediální roviny a tím i různé časové možnosti vzniku hudebního pramene, který se na první pohled jeví jako homogenní.

Pokud se člověk zabývá písněmi z 18. a 19. století, může se setkat s tím, že nejstarším pramenem bude text.[138] V době romantismu bylo zvykem, že se melodie psaly na nově vzniklé básně nebo byl text složen na mnohem starší melodii, jak tomu je třeba u revoluční písně *La Marseillaise*. Německý básník a průkopník dělnického hnutí Jacob Audorf napsal v roce 1864 báseň s názvem „*Marseillaisa německých dělníků*“[139] na melodii právě

[137] BRAUER, Juliane, Lied und Musik im Geschichtsunterricht, Wochenschau, 2021, s. 44.
[138] HRČKOVÁ, Naďa, Dějiny hudby V., Hudba 19. století, Praha, 2011, s. 49.
[139] HRČKOVÁ, Naďa, Dějiny hudby V., Hudba 19. století, Praha, 2011, s. 72.

francouzské státní hymny z roku 1792 (jejímž autorem je francouzský důstojník Claude Joseph Rouget de Lisle). Neexistuje žádný originální zvukový záznam Audorfovy verze Marseillaisy, takže lze pouze pomocí písemných záznamů odvodit, jak mohla píseň znít v dělnických uších. Přesto ale existují nahrávky prvních dělnických písní, které žákům připadají zvukově i interpretačně dostatečně staré. Nahrávky ale vznikly později než jejich text. Existuje například velmi raný zvukový záznam revoluční Marseillaisy z roku 1909 na Edisonově válci.[140] Do výuky má smysl použít právě tento zvukový záznam, protože je nejblíže době vzniku. Najednou tedy máme píseň se třemi různými mediálními úrovni zdroje, které jsou ve zvukovém záznamu zkombinovány: původní melodie z roku 1792, text z roku 1864 a zvukový záznam z roku 1909. Je nutné tyto úrovně aspoň takto odlišit. Identifikace zvukového nosiče vyžaduje naší další pozornost. I když je na internetu k dispozici velké množství zdrojů, jedná se většinou o digitalizované zvukové záznamy, které byly nahrány na jiné zvukové nosiče. Nahrávka dělnické *Marseillaisy* z roku 1909 byla, jak již bylo zmíněno, původně nahrána na Edisonův válec. Jak byl ale takový válec navržen a jaké byly jeho technické možnosti a omezení? Co s pramenem udělala proměna, ke které došlo při digitalizaci? Digitalizované zvukové dokumenty, které jsou tak snadno dostupné, mají svojí komplikovanou historii přenosu. A právě této historii je třeba v prvním kroku analýzy věnovat pozornost.

Stručně řečeno, je vyžadováno následující rozlišení úrovní médií:

1) Rozlišení zvukového dokumentu na různé úrovně médií
2) Objasnění zvukového nosiče jako původního média a jeho proměny

3.2 Hudební pramen: vnější a vnitřní kritika pramene

Stejně jako jiné prameny i hudební prameny můžeme podrobit vnější a vnitřní kritice. Prameny jsou speciální svým hudebním jazykem a použitím specifického znakového systému, který není shodně srozumitelný všem učitelům a studentům. Na tomto místě je třeba znovu zdůraznit: skladby lze interpretovat z hlediska toho, jakou emocionální nabídku nám skladatelé nabízejí, jaký hudební materiál (hudebně-formotvorné prostředky) používají a jak jsou kulturně zakotveny, tedy jak je lze interpretovat. V tomto bodě nejde o fundovaný muzikologický rozbor, ale o hudební prostředky jako historické prameny. Na rozdíl od muzikologické analýzy není historická analýza hudby založena na jednom hudebním prameni,

[140] https://cylinders.s3-us-west-2.amazonaws.com/2000/2602/cusb-cyl2602d.mp3

ale na celé řadě dalších pramenů, které dokážou primární pramen vysvětlit, začlenit a interpretovat.

3.2.1 Vnější kritika pramenů

Stejně jako u všech ostatních analýz historických pramenů je prvním krokem určení původu písně. Pokud si pro analýzu rovnou vybereme zvukový dokument, znamená to také vzít v úvahu všechny jeho tři mediální úrovně (vznik nahrávky, vznik melodie, vznik textu) a podrobit je analýzou typickou pro typ pramene.

Text a melodie: Pro použití v hodinách dějepisu je vhodné tyto informace žákům poskytnout předem pro vnější kritiku pramene. V zásadě by měl autor a adresát znát čas a místo původu. Zvláštností historických písní je, že někdy autor není známý[141], nebo existuje přespočet verzí a zhudebnění jedné písně, až je velice obtížné původního autora dohledat.[142] Jedním tipem pro vyhledávání online informací je online encyklopedie Lexikon písní Freiburského výzkumného centra pro populární kulturu a hudbu[143], kde se tyto základní informace nachází. Tento lexikon je v němčině. Pro klasickou hudbu je možné využít online hudební knihovnu Naxos, který je v angličtině.[144]

S pomocí odpovídajících sekundárních pramenů nebo již existující literatury by mělo být možné zjistit, jaká byla motivace k napsání textu nebo skladby, zda existovali konkrétní lidé nebo konkrétní události či příležitosti, pro které byla daná píseň/skladba napsána. Například u dětských a pionýrských písní z NDR je často vidět, že vznikly na objednávku ministerstva pro osvětu nebo Ústřední rady svobodné německé mládeže.[145] Úředníci pravidelně kontrolovali písňový repertoár a pověřovali textaře a skladatele konkrétními tématy písní.[146] Tyto informace již naznačují použití a distribuci skladeb. Podle toho je třeba zaznamenat, pro jaký účel byly písně vydávány: šlo o zpěvníky, konkrétní organizace, školní učebnice, denní tisk či časopisy?

Pokud se pracuje se zvukovou ukázkou, je třeba si stejné otázky klást i na úrovni vnější kritiky pramene. Zůstaneme u zmíněného příkladu dělnické *Marseillaisy*. Na běžné základní nebo střední škole stěží najdeme Edisonův válec. Učitel dějepisu se tedy musí poohlédnout po digitalizované verzi přes příslušný internetový odkaz. Původní nahrávka však mohla být

[141] To je typický příklad pro lidové písně.
[142] Jsou to tzv. zlidovělé písně.
[143] http://www.liederlexikon.de/
[144] https://www.naxosmusiclibrary.com/login
[145] BRAUER, Juliane, Lied und Musik im Geschichtsunterricht, Wochenschau, 2021, s. 46.
[146] Tamtéž.

digitalizací pozměněna. Můžeme přijít k informacím, kdo na nahrávce zpívá, kdo píseň kde nahrál a jaký byl záměr vydání písně? Existují různé verze této písně a dá se původní verze dohledat? Jedná se o kompletní nahrávku nebo pouze o její část? Je nahrávka upravena? Jak, kým a proč? Je to živá nebo studiová nahrávka? Poslední zmíněná otázka se týká pramenů, které vznikly až v polovině 20. století, protože nahrávací studia v moderním pojetí před tím neexistovala. Jakmile ale máme tyto otázky pro různé mediální úrovně pramene vyjasněny, můžeme přejít k vnitřní kritice pramene.

3.2.2 Vnitřní kritika pramenů

V této části jsou pro nás nejdůležitější tři složky: kompozice (melodie, harmonie), text, zvukový záznam.[147]

Nejprve si ujasníme kompoziční složku písně. Na základě dochovaných schémat pramenné analýzy vyžaduje tento krok hlubší vhled do historického kontextu a vhled do kompozičních zkušeností jednotlivých skladatelů a autorů. To znamená vědět, jaký hudební jazyk skladatel používá, co je použito nově a co z toho plyne pro výpověď písně. Je poměrně jednoduché rozlišit a zpracovat formální strukturu písně. Pracuje skladatel s repeticemi?[148] Do jaké míry se mění dynamika nebo rytmus? Jak spolu souvisí sloky a refrén? Při těchto úvahách se můžeme zamyslet i nad tím, zda je studovaná píseň na svou dobu jednoduchá nebo složitá, zda byla napsána spíše pro zpěv nebo pro poslech. Jaké závěry z těchto informací vyplývají o záměru skladatele. Není-li v tomto bodě možné jít hlouběji, pak by měla být provedena alespoň klasifikace do písňových nebo hudebních žánrů.

Vnitřní kritika hudebního textu je také o rozpracování záměrů i horizontu zkušeností a očekávání autora a jejich zasazení do historického kontextu. K této analýze jsou v nejlepším případě k dispozici vlastní prohlášení nebo (v případě moderních popových písní) rozhovory s odpovídajícími umělci, které je třeba rovněž kriticky zhodnotit. Záměr autora lze vyvodit i při bližším pohledu na text: Jaká je formální struktura, dochází k opakování textu? Jaké rétorické prostředky jsou použity? Je v textu obsažena specifická slovní zásoba? Byl použit dialekt? Které nálady jsou vyjádřeny, kterými slovy? Jakým historickým horizontem se píseň zabývá (jsou zde odkazy na historické události, objevují se představy o budoucnosti, přání a touhy)? Komu nebo proti komu je píseň určena? Co se z textu dalo očekávat? Co v něm chybí?

[147] BRAUER, Juliane, Lied und Musik im Geschichtsunterricht, Wochenschau, 2021, s. 48
[148] Opakování hudebního úseku

Tyto konkrétní otázky týkající se obsahu písně lze rozlišovat a prohlubovat v závislosti na prostředí výuky a učební skupině. Cílem těchto otázek by měla být schopnost studentů vlastními slovy uchopit a interpretovat zásadní záměry a hlavní výpovědi písně. Rozdíl oproti analýze básně je v tom, že lingvistická a hudební úroveň musí být propojena. Důraz na určitá slova nebo fráze je dán především hudebním zpracováním. Stoupá melodie nebo náhle klesá? Dává to textu zvláštní nádech? Nachází se v melodii neočekávané tóny, které zdůrazňují určitá slova jako vykřičník? Liší se refrén od slok odlišnou instrumentací? Zpomalí nebo ztiší se hudba na jednom místě nebo zrychlí a zesílí na jiném? Co to znamená pro vyjádření textu?

Je třeba zvážit také technické požadavky a možnosti v době vzniku zdroje.

Brauer přehledně uvádí následující tabulku[149]: pro lepší přehled vnitřní a vnější kritiku pramene:

Název skladby/název díla	
1. První charakteristika: Zvukový pramen, zvukový nosič	
Text: Autor a rok vzniku Kompozice (hudební skladba): Skladatel a rok vzniku Zvukový záznam: Interpret, místo a datum vzniku Zvukový nosič: Původní/aktuální dostupnost	
2. Vnitřní a vnější kritika pramenů	
2.1. Formální kritéria	
Vznik	Kdy a kde? Důvod? Pro koho byla píseň napsaná? Formy zveřejnění? Verze?
Zvukový dokument	Přenos záznamu, originální zvukový nosič
Hudební jazyk	Zkušenosti autorů, skladatelů; možný záměr? Tradice?
Formální struktura	Změny mezi slokami a refrénem? Opakování?
Dynamika/rytmus	Např. zdali je píseň energická, silná, váhavá, slabá, přemítavá, vyrovnaná, rozvážná, vášnivá, klidná, tichá, hlasitá, rozhodná, tajemná, bojovná, pochodová…
První poslechový dojem	Nálada: např. oslavná, patetická, ironická, živá, žalostná Obsah: např. dobrodružný, tajemný, srozumitelný
První odhad: žánr	První přiřazení ke správnému žánru
2.2. Obsahová kritéria	
Související s historickými událostmi	Odkaz na historické události?
Narativní perspektiva	Kdo mluví? Jak mluví?

[149] BRAUER, Juliane, Lied und Musik im Geschichtsunterricht, Wochenschau, 2021, s. 52-53.

Zkušenost a očekávání	Pojmenování přání, tužeb souvisejících s minulostí, představ o budoucnosti?
Jazyk	Jaká úroveň? Neznámá slova? Dialekt?
Adresát/příjemce	Komu nebo proti komu je píseň určena/namířena?
Klíčové výrazy	
Pauzy	Co se dalo očekávat? Co chybí?
2.3. Lingvistická a hudební úroveň/forma	
Text a rytmus	Klíčová slova, která jsou zdůrazněna nápadným rytmem: pauzy, zrychlení, zpomalení, pomlky
Text a melodie	Centrální koncepty, které vynikají zejména díky hudební kompozici, např. znatelnými skoky mezi tóny, harmonickými změnami, vzestupnými i sestupnými melodickými křivkami, zlomy s očekáváním posluchače
2.4. Interpretace hudby (pokud je k dispozici zdroj zvuku)	
Kdo zpívá?	Sbor, sólista/sólistka, doprovodné hlasy; Mění se toto složení v písni? Proč?
Hudební nástroje	Mění se nástrojový doprovod? Proč?
Nahrávání zvuku	Originální zvukové nosiče? Technické podmínky? Situace nahrávání (živě, studio); Cíl nahrávky? Úplnost, úprava?
3. Závěr	
Hlavní myšlenky písně vlastními slovy	
Další otázky k historickému tématu	

3.3 Provedení a historický kontext

Ve třetím kroku analýzy jde o to osvobodit se od otázek mediálních struktur a spíše osvětlit historický kontext, ve kterém se konkrétní historická píseň zpívala a byla slyšena. Aby se píseň přiblížila k získání statutu historické události, musíme podrobit analýze i provedení hudby v konkrétním historickém kontextu. To ale vyžaduje doprovodné prameny uvedené výše.

Pokud uznáme proces performance[150], nejen jako reprodukci „hudebního textu“, ale jako nezávislou kulturní praxi, otevře se nám nový pohled do světa emocí a lepšímu porozumění konkrétní historické události. S tímto pohledem na hudbu jako performativní umění je vzájemný vztah hudby a společností očividný. Hudba neodráží jen společnost, ale zároveň ji i formuje. Prakticky tento přístup znamená zasazení historických písní do situací, ve kterých byly hrány/zpívány.

[150] Představení, provedení

Katalog otázek pro tuto část analýzy může být následující: Kdo zpívá nebo hraje? Proč a s jakým zamýšleným účinkem? Kdo určuje, co zní a jak to zní? Jsou používána jiná média jako obrázky nebo videa? Kdo poslouchá a proč? Jde o náhodný poslech nebo plánovaný poslech (třeba v kontextu koncertu)? Jaké byly reakce posluchačů? Jaké byly další prvky představení (doplňkové nástroje)? Pohybovali se při představení zpěváci nebo posluchači? Pochodovali? Tleskali při hudbě nebo po písni? Pískali? Zazněly nějaké projevy? Objevily se vlajky nebo transparenty? Jak dobře posluchači znali text?

Zvukové záznamy významných akcí, festivalů nebo koncertů lze nalézt v rozhlasových archivech od poloviny 20. století a jsou tedy přístupné pro historické bádání. Čím více se ale vyvíjí techniky mobilního nahrávání, tím více zvukových pramenů je k dispozici. V průběhu 20. století lze nalézt stále více zvukových i audiovizuálních ukázek (především nahraných na YouTube) k písním z příslušných dob, zejména v oblasti popové a rockové hudby.
Od poloviny 80. let 20. století vychází čím dál častěji písně i s doprovodným videoklipem, a to zejména v produkci popové hudby.[151] Doprovodné videoklipy specificky interpretují obsah písně. Jedním z příkladů je píseň *Rusové*[152] (1985, Sting), jejíž oficiální videoklip jedinečným způsobem komentuje obrazy a vyprávění jednoho z vrcholů Studené války.

U popových písní lze často najít nahrávky z živých koncertů. Spolu s hudbou také umožňují přístup ke specifické situaci zpěvu a zvláštnímu poselství určitých písní. Umělci často komentují své písně na živých koncertech, rádi pak například poukazují na politické souvislosti. Zde stojí za zmínku živá nahrávka vystoupení britského zpěváka Toma Robinsona, který s kytarou na benefičním koncertu Amnesty International v roce 1979 vystoupil se svojí písní *„Glad to be gay“* (1976, Tom Robinson).[153] Video, které se zaměřuje především na zpěvákovu tvář, zpěváka dokumentuje. Píseň se svým hudebním zpracováním a povrchním pohledem na text sice může působit odlehčeně, ale zpěvákovy nonverbálně sdělované pocity – Robinsonova hořká kritika postupu policie a společenské předsudky vůči homosexuálům – mění celý smysl písně.

Někdy jsou zachyceny i reakce publika: Je za tím provokace? Zpívá publikum společně se zpěvákem? Jak reaguje na určité pasáže textu, tleskáním nebo pískáním?

[151] BLÁHA, Tomáš. Proměna videoklipu a analýza jeho divadelních prvku. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Diplomová práce, 2013, s. 10.
[152] Z anglického originálu „Russians“.
[153] https://www.youtube.com/watch?v=eLc-bh_DrKw&ab_channel=gladtobegaynet

Tyto multimediální prameny pomáhají především k soudobým historickým tématům, ale existují i prameny písemné nebo obrazové, které dokumentují hudební praktiky z minulých staletí. Pokud chceme zjistit, jak zněl zvuk historických událostí, potřebujeme současné popisy nebo dokumentaci. Důležitým zdrojem jsou programové brožury, které poskytují informace o daném programu. Jako příklad lze uvést takové brožury z koncentračního tábora Sachsenhaussen.[154] Bez existence těchto brožur, na kterých byl pečlivě zaznamenán plán nedělních odpoledních koncertů oficiální vězeňské kapely, bychom neměli ani představu o důležitosti hudby v koncentračním táboře. Díky těmto pramenům jsme se dozvěděli, že vězeňská kapela hrála nejen klasický orchestrální repertoár, ale i směsici starých, známých, lidových písní a politických písní dělnického hnutí.[155] Programy bohužel nereflektují, jak tato setkání skutečně probíhala, poskytují však alespoň základní přehled toho, k čemu pravděpodobně došlo.

Kromě toho jsou potřeba prameny, které informují, dokumentují a komentují události, ve kterých hudba hrála zvláštní roli. Na prvním místě jsou novinové zprávy, vzpomínky současníků, dopisy nebo deníkové záznamy. Čím dál populárnější *oral history* bychom mohli použít na části videa Opera nás baví – Hans Krása: *Brundibár*.[156] Eva Herrmanová, vypráví dětem o svém pobytu v Terezínském koncentračním táboře, kde si jako účastnice sboru zahrála ve všech představeních této unikátní dětské opery od Hanse Krásy. Paní Herrmanová mimo jiné popisuje život v Terezíně, že jediným sólistou, který zpíval *Brundibára* byl Jan Treichlinger, kde sbor zkoušel a jak byla pro ni a pro všechny ostatní hudba důležitou oporou. O této dětské opeře vzpomíná i další pamětnice Marta Kottová, která byla v roli posluchače.[157] *Brundibár* se mj. objevil i v nacistickém propagandistickém filmu „Vůdce dal Židům město“.[158]

3.4 Současné vnímání a hodnocení

Otázka současného vnímání hudby je úzce spjata s otázkou její inscenace. Výše shromážděné otázky mají za primární cíl vyjádřit se k možnému či zamýšlenému působení hudby v konkrétních historických situací. Z hlediska didaktiky toto analytické zpracování znamená

[154] KUNA, Milan. Hudba na hranici života: o činnosti a utrpení hudebníků z českých zemí v nacistických koncentračních táborech a věznicích. Praha: Naše vojsko, 1990, s. 50.
[155] KUNA, Milan. Hudba na hranici života: o činnosti a utrpení hudebníků z českých zemí v nacistických koncentračních táborech a věznicích. Praha: Naše vojsko, 1990, s. 55.
[156] https://decko.ceskatelevize.cz/video/e20954215896 Uvedený úsek je od 8:16 do 11:50 minuty.
[157] https://www.youtube.com/watch?v=VsPQY-ztLy4&t=6s&ab_channel=matofilm
[158] Theresienstadt [film], Režie: Kurt Gerron, Karel Pečený. Německá říše. 1944. Délka 23 minut.

také určení historicity hudby a emocionálního dopadu hudby. Pohnutou minulost má například píseň *„Dnes je krásný den“*[159]. Vznikla jako lidová píseň pěveckého souboru „Meibner Hitlerjugend“ a v roce 1944 ji tento soubor často zpíval, například na jejich sborovém turné po saských městech a vesnicích s úmyslem rozptýlit a obveselit válkou zničené obyvatelstvo.[160] Stejně mladí lidé zpívali stejnou píseň v jiné sestavě v roce 1947 na svém turné po saských vesnicích. Stala se nejznámější a nejvýznamnější písní v pěveckém repertoáru školní mládeže NDR. Skupiny desetiletých až čtrnáctiletých dětí tuto píseň často zpívaly v 50. a 60. letech na prázdninových táborech v NDR po letním dni plném společenských her ideového i neideologického charakteru.[161] Šestnáctiletí žáci tuto píseň později v roce 1961 museli zazpívat v německém městu Anklamu při příležitosti zahájení školního roku. Ve školách NDR se ale tou dobou začalo s kampaní „Vlast volá – chraňte socialistickou republiku“[162] a tito mladí muži se tak „dobrovolně“ zavazovali ke dvěma letům služby v Národní lidové armádě. Docházelo tak k ústnímu vyhrožování žákům, že pokud se vyhnou armádě, budou vyloučeni ze školy. Následující den se měla zpívat ona píseň oslavného charakteru u vlajky. To už bylo pro šestnáctileté mladíky tak neúnosné, že se do zpěvu nezapojili a demonstrativně hleděli k zemi. Tato událost se stala známou jako „Protest v Anklamu“.[163]

Nebylo by to poprvé a ani naposledy, co se ticho stalo určitou formou protestu. O jeden takový tichý protest se postarala Věra Čáslavská 25. října 1968 při předávání zlatých medailí na olympijských hrách v Mexiku. Rozhodčí rozhodli zlatou remízu v disciplíně prostná pro Věru Čáslavskou a sovětskou atletku Larisu Petrikovou. Při předávání zlatých medailí nejdříve zazněla československá hymna a poté sovětská. Když začala hrát sovětská hymna, Věra Čáslavská sklonila hlavu dolů a sklopila zrak od sovětské vlajky. Tato držitelka sedmi olympijských medailí v roce 2014 v rozhovoru pro Paměť národa uvedla, že se jednalo o zcela spontánní projev z její strany: “...to jsem viděla všechno, ty tanky a jak jsme museli v pozoru stát. A tak prostě, když zazněly ty tóny, tak jsem úplně ostentativně, to vyšlo z duše, to vyšlo ze mě, jsem od tý vlajky odvrátila hlavu, a ještě takhle jsem se dívala do země, jako že tu vlajku ignoruju.”[164]

[159] „Heut` ist ein wunderschöner Tag“
[160] BRAUER, Juliane, Lied und Musik im Geschichtsunterricht, Wochenschau, 2021, s. 60.
[161] BRAUER, Juliane, Lied und Musik im Geschichtsunterricht, Wochenschau, 2021, s. 61
[162] „Das Vaterland ruft – Schützt die sozialistische Republik“.
[163] https://www.jugendopposition.de/themen/145454/oberschueler-protest-anklam
[164] https://www.youtube.com/watch?v=EUZEu_mSZBk&t

Ticho ve formě protestu i jako hudební prostředek ve skladbě, zvyšuje napětí a stává se jakýmsi pomyslným otazníkem při otázce, co bude následovat dál. Protože ticho je nedílnou součástí hudby, určitě bychom ani na něj neměli zapomínat.

3.5 Interpretace: kladení smysluplných historických otázek

Předchozí podkapitoly měly za cíl předložit vzor adekvátní pramenné kritické analýzy historických písní na jejích různých mediálních úrovní.

V tomto ohledu zpěv často doprovázel konfliktní situace v historii. Písně navíc (na rozdíl od básní) působí společensky závazně, zvláště když provázejí skupinové protesty. Hudební prameny mohou osvětlit různé perspektivy, jako jsou představy vládnoucích skupin o tom, jak by společnost a jednotlivé třídní společnosti měly být vzdělávány nebo jakými hodnotami a normami by se měly řídit.

Píseň a hudba není sice prostředek k tomu, jak vysvětlit průběh a následky třicetileté války nebo vývoj průmyslové revoluce či důvody a procesy převzetí moci Adolfem Hitlerem v roce 1933. Vzhledem ale i k moderním trendům badatelského dějepisu, když se přijde na to, co třicetiletá válka znamenala pro obyvatele střední Evropy, lze nahlédnout do lidových a selských písní, které vznikly právě v této době a odráží životní postoj a dobu těchto desetiletí. Populární pracovní písně o různých profesích, jako např. tkalcovská píseň „Ach, was soll ich Weber machen“ (kolem r. 1830, bez autora) podrobně popisuje, jak malé mzdy tkalci pobírají a dávají nahlédnout do důsledků průmyslové revoluce.

4. Analýza učebnice

Pro analýzu jsem si vybrala Učebnici *Dějepis 4 – Nejnovější dějiny*. Tato školní pomůcka je dílem Státního pedagogického nakladatelství, které bylo schváleno Ministerstvem školství a tělovýchovy ČR podle platných učebních osnov pro čtyřletá gymnázia a plně vyhovuje katalogu požadavků ke společné části maturitní zkoušky z dějepisu. Jejími autory jsou Jan a Jan Kuklíkovi. Autorem koncepce a zároveň koordinátorem autorského kolektivu je prof. PhDr. Petr Čornej, CSc. Každá kapitola sestává z těchto částí: úvod k tematickým okruhům, rozčlenění na dílčí části, výkladový text, doplňující informace, obrazový materiál, pojmy, důležitá data, otázky a úkoly, literatura. Mým hlavním cílem je vypsat z učebnice veškeré informace, které mají souvislost s hudbou a zjistit, zda se s tímto materiálem následně dá v hodině didakticky pracovat. Pokud ne, dopisuji rozšiřující údaje, které by mohly pomoci i v návaznosti na praktickou část.

První zmínku o kultuře najdeme hned na úvodní straně sedm, kde autor popisuje uspořádání světa po první světové válce: „Válka zasáhla do všech oblastí lidského života a podmínila dalekosáhlé politické, hospodářské, územní, národnostní a společensko-kulturní proměny.“[165] V hudebním prostředí přinesl s sebou vývoj po první světové válce rozsáhlý nárůst spotřební poptávky a odtud i dalšího žánrového štěpení.[166] Proto je toto období charakteristické koncepčními problémy jako právě vznik obrovského množství hudebních žánrů a stylů. Ve spoustě případech populárních písní je obtížné píseň do jednoho žánru/stylu zařadit. Pro hudební průmysl se poprvé stává důležitá otázka autorského práva skladatelů a autorů zhudebňovaných textů, která byla do první světové války zcela opomíjena.[167]

Evropa se ale z šoku z války brzy vzpamatovala a nastupují „zlatá 20. léta“, která jsou pro hudební dějiny důležitá zahájením pravidelného rozhlasového vysílání. Autor učebnice v podkapitole „Zavádění nové techniky a technologií“ představí čtyři důležité vynálezy pro hudební průmysl: rozhlas, zvukový film, gramofonovou techniku a televizi.[168] O výrobě rozhlasových přijímačů píše v tomto konceptu pouze jako o důležitém průmyslovém odvětví. O důležitosti a funkci rozhlasu v dějinách se autor v učebnici ještě několikrát zmíní. V roce 1922 bylo ve Spojených státech amerických přes 500 rozhlasových stanic, přičemž na Jihu jich bylo pouhých 89.[169]

Poválečná obnova souvisela i se změnou životního stylu, jak naznačuje název podkapitoly na straně třicet: „Měnil se i životní styl, zvláště ve vyspělých zemích. Po letech odříkání se generace, které přežily traumatické válečné události a poválečné bouřlivé zvraty, zase chtěly a mohly bezstarostně bavit, chodit do kin a divadel, prostě žít a užívat darů svobodného života. (…) Tančilo se v rytmu džezové hudby a dobové tance charleston či shimmy uchvátily nejenom Spojené státy americké, ale i Evropu. To ovšem podmiňoval a ovlivňoval hmatatelný růst životní úrovně. Nebylo divu, že si tato doba vysloužila označení „zlatá 20. léta“. Prosperitu totiž provázel i všeobecný vzestup civilizační úrovně a rozkvět vědy, umění, kultury a vzdělanosti.“[170]

---

[165] ČORNEJ, Petr, Dějepis 4 pro gymnázia a SŠ – Nejnovější dějiny, Praha, 2010, s. 7.
[166] KOTEK, Josef. Dějiny české populární hudby a zpěvu. Praha: Academia, 1998, s. 5.
[167] KOTEK, Josef. Dějiny české populární hudby a zpěvu. Praha: Academia, 1998, s. 11.
[168] ČORNEJ, Petr, Dějepis 4 pro gymnázia a SŠ – Nejnovější dějiny, Praha, 2010, s. 29.
[169] DORŮŽKA, Lubomír a Petr DORŮŽKA. Panoráma populární hudby 1918-1978, aneb, Nevšední písničkáři všedních dní. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 1987, s. 66.
[170] ČORNEJ, Petr, Dějepis 4 pro gymnázia a SŠ – Nejnovější dějiny, Praha, 2010, s. 30.

Jazzová hudba se vytvářela v průběhu 19. století v Americe ze spojení tradiční evropské populární hudby a černošského folkloru (který má své kořeny v Africe). Hudební průmysl se obohatil o prvky jazzu a spojil je s tradiční evropskou kulturou, aby v následujících letech mohly vzniknout styly populární hudby, které známe dnes. Specifika jazzové hudby tkví v improvizaci, barvě tónu (užití primárně dechových žesťových nástrojů), frázování a rytmické složce.[171]

„Jazz byla jakákoliv hudba, doprovázející to, co tehdejší střední a starší generaci děsilo. V průběhu dvacátých let však i příslušníci této generace objevili některé příjemnější aspekty nového životního stylu. Označení jazz se přeneslo téměř na veškerou hudbu, která v této době zaznívala a dvacátá léta minulého století vešla do dějin pod názvem jazzový věk.“[172]

Bezesporu k nejznámějším jazzovým interpretům řadíme Louise „Satchmo“ Armstronga. V jeho autobiografii *„Satcho – My life in New Orleans“* se dozvídáme o jeho dětství a mládí v rasově segregovaném systému města New Orleans. Armstrong v šesti letech se svojí matkou žil a pracoval v židovské rodině Karnoffskyů a ve svých memoárech popisuje, že tato rodina byla také vystavena diskriminaci ze strany „jiných bílých lidí“: „Bylo mi pouhých sedm let, ale snadno jsem viděl bezbožné zacházení, které běloši obdarovávali tuto chudou židovskou rodinu.“[173] V učebnici Státního pedagogického nakladatelství se vyskytuje obrázek č. 3 s názvem „Kreolský džezbend Kinga Olivera. Uprostřed s trubkou mladý Louis Armstrong“. Právě zásluhou jazzbandu Kinga Olivera[174] Louis Armstrong byl již krůček od toho, aby se stal sólovým hudebníkem.

Každá kapitola je uzavřena souborem otázek, které si dávají za cíl shrnout učivo celé kapitoly.[175] Kultuře se věnují dvě z nich: „1) Co charakterizovalo technické a technologické změny probíhající ve vyspělých zemích ve 20. letech 20. století? 2) Jak se projevoval nový životní styl „zlatých 20. let?“ Tyto otázky se zařazují do nejnižší úrovně Bloomovy taxonomie vzdělávacích cílů zaměřené na znalost.

Pro dosažení vyšších myšlenkových operací navrhuji tyto doplňující otázky: Zhodnoť, jak se za jedno století změnilo postavení Afroameričanů od dob Občanské války. Kteří další Afroameričané změnili zábavní průmysl nebo politické dějiny? Jaké hudební styly vzešly

[171] KUHN, Tomáš. Stručné dějiny populární hudby a jazzu, Plzeň, 2011, s. 8.
[172] DORŮŽKA, Lubomír a Petr DORŮŽKA. Panoráma populární hudby 1918-1978, aneb, Nevšední písničkáři všedních dní. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 1987, s. 26.
[173] ARMSTRONG, Louis, Satchmo – My life in New Orleans, Mladá fronta, 1968, s. 85.
[174] King Oliver's Creole Jazz Band.
[175] ČORNEJ, Petr, Dějepis 4 pro gymnázia a SŠ – Nejnovější dějiny, Praha, 2010, s. 34.

z jazzu? Vyhledej na internetu záznam z koncertu Louise Armstronga při jeho návštěvě Prahy. Jak byl Armstrong přijat československými herci a zpěváky? Které československé osobnosti z videa poznáváš? V jakém roce nás Armstrong navštívil? Mohl by naší zemi navštívit o 3 roky později? Vytvoř Vennův diagram a zjisti, co spojuje a rozděluje Neila a Louise Armstronga. Jaké prostředky zábavného průmyslu byly typické pro 20. léta. Které prostředky jsou běžně užívané i dnes? Vyhledej na internetu a porovnej s literaturou, v jakém roce začal rozhlas pravidelně vysílat v Československé republice. Jaké rozhlasové pořady/písně byly ve 20. letech nejpopulárnější? V čem se odlišují s pořady/písněmi, které jsou populární dnes?

Ve druhém tematickém bloku Poválečná krize jsou o hudbě dvě zmínky, a to v kapitole „Nacistická kulturní politika“. První je ve spojení s ministrem propagandy Josephem Goebbelsem, který potíral veškerá umělecká díla a hodnoty, jež odporovaly nacistické ideologii.[176] A druhá v souvislosti s propagandou v nacionálně-socialistickém duchu, kdy byl využíván film, rozhlas (a sport).[177] Chybí jakékoliv další zmínky o užití masových či vojenských písní pro propagaci takových ideologických směrů jako komunismus a fašismus. K některým příkladům masových písní se v této diplomové práci ještě zmíním, proto se o nich teď nebudu rozepisovat.

Učebnice se kultuře v meziválečném období v Evropě a ve světě věnuje na celkem šesti stranách. Rozkvět umění, kultury a vzdělanosti je autorem kapitoly přisuzována prosperita na hospodářském poli a zvyšování životního standardu.[178] Z poválečných světových skladatelů jsou zde zmíněni: Arnold Schönberg, Paul Hindemith, Arthur Honegger, Benjamin Britten, Béla Bartók, Sergej Prokofjev, Igor Stravinskij a George Gershwin.[179] V politicky velmi exponované době nástupu fašismu k moci napsal Paul Hindemith v letech 1932-34 symfonii *Malíř Mathis* a rovněž na vlastní text stejnojmennou operu. Na základě osobních a uměleckých osudů německého renesančního malíře Mathiase Grünewalda (1470-1531), tvůrce slavného Isenheimského oltáře v Alsasku, se skladatel zamýšlí nad umělcovou odpovědností vůči společnosti a nad možností, jak může umělec svou tvorbou ovlivnit běh politických událostí. Premiéra této symfonie dne 12. března 1934 v Berlíně vyvolala proti Hindemithovi velkou vlnu politické nevole, tzv. *„Der Fall Hindemith“* se stal prioritní politickou událostí, Hindemith byl ze svého místa vysokoškolského pedagoga poslán na

[176] ČORNEJ, Petr, Dějepis 4 pro gymnázia a SŠ – Nejnovější dějiny, Praha, 2010, s. 43.
[177] ČORNEJ, Petr, Dějepis 4 pro gymnázia a SŠ – Nejnovější dějiny, Praha, 2010, s. 44.
[178] ČORNEJ, Petr, Dějepis 4 pro gymnázia a SŠ – Nejnovější dějiny, Praha, 2010, s. 55.
[179] ČORNEJ, Petr, Dějepis 4 pro gymnázia a SŠ – Nejnovější dějiny, Praha, 2010, s. 55.

„trvalou dovolenou“, následně odchází z Německa a jeho dílo je zde zakázané. Důkaz, jak může i hudba, ač dosud beze slov, vyvolat vlnu politické represe.

Učebnice se dále zabývá „Úspěchy československé kultury a její zápas na obranu demokracie“. Věnuje se jednotlivě architektuře, sochařství, malířství, literatuře a hudbě. Hudba a divadlo patří neodmyslitelně k sobě, hlavně pokud se jedná o Osvobozené divadlo a trojici Jana Wericha, Jiřího Voskovce a Jaroslava Ježka. Píseň, která určitě nesmí chybět v hodinách dějepisné výuky je z divadelní hry Těžká Barbora[180] z roku 1937, David a Goliáš. Tyto biblické postavy mají v přeneseném významu poukazovat na malé Československo, které bojuje proti stále sílícímu vlivu Hitlerovského Německa. Jaroslav Ježek v letech 1928-1938 napsal písně a hudbu k 21 revuím a hrám Voskovce a Wericha.[181] Jeho písně sehrály důležitou úlohu v boji proti hrozbám nacismu v druhé polovině 30. let.

Jazzový věk měl u nás zvláštní rysy, protože po letech izolace první světové války otevřel pro mladou generaci zcela nový svět. „Umělecká avantgarda dvacátých let usilovala i o nové postavení umění ve společnosti, a proto přivítala s otevřenou náručí podněty nové hudby, již znala pod názvem jazz.“[182] Emil František Burian, jehož jméno je zmíněno v učebnici na straně 60, jakožto výrazná osobnost divadelní avantgardy meziválečného období, režisér a hudební skladatel[183], byl zároveň i nejvýraznějším představitelem této generace. I přes to, že pocházel z rodiny zabývající se primárně klasickou hudbou[184] (jeho otec byl barytonista a jeho strýc významný tenorista), Burianovy úspěchy tkví i ve sféře populární hudby. Stal se autorem první české teoretické práci o jazzu[185], která zároveň patřila k prvním v Evropě. [186]

Na rozhraní 20-30. let s rozvojem moderních masových médií začíná éra lidovky. Lidovka vznikla přestylizováním lidových a pololidových idiomů na profesionální úrovni.[187] Lidovka se stala rychle populárním žánrem díky snadno přístupných, široce oblíbených a textem vybavených skladeb k pochodu, tanci a poslechu a zároveň i ke společnému zpěvu.[188]

---

[180] Kus této hry je dostupný na internetu v pořadu Hledání ztraceného času s Karlem Čáslavským.
[181] SMOLKA, Jaroslav. Hudba v první Československé republice. Praha: Akademie múzických umění, 1999, s. 65.
[182] DORŮŽKA, Lubomír a Petr DORŮŽKA. Panoráma populární hudby 1918-1978, aneb, Nevšední písničkáři všedních dní. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 1987, s. 210.
[183] ČORNEJ, Petr, Dějepis 4 pro gymnázia a SŠ – Nejnovější dějiny, Praha, 2010, s. 60.
[184] DORŮŽKA, Lubomír a Petr DORŮŽKA. Panoráma populární hudby 1918-1978, aneb, Nevšední písničkáři všedních dní. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 1987, s. 210.
[185] BURIAN, Emil František, Jazz, Aventinum, 1928.
[186] DORŮŽKA, Lubomír a Petr DORŮŽKA. Panoráma populární hudby 1918-1978, aneb, Nevšední písničkáři všedních dní. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 1987, s. 210.
[187] KOTEK, Josef. Dějiny české populární hudby a zpěvu. Praha: Academia, 1998, s. 97.
[188] KOTEK, Josef. Dějiny české populární hudby a zpěvu. Praha: Academia, 1998, s. 97.

K největším jménům lidovky řadíme Karla Hašlera – významný český písničkář, jehož život a písně jsou úzce spojeny s politickými dějinami a k jehož nejznámějším dílům patří písně: *Ta naše písnička česká, Hoši od Zborova, Pětatřicátníci, Legionáři jdou, Svoboda je svoboda nebo Kampak na nás, bolševici?* Refrén ze slavné písně *My jsme ti Pražáci:* „My Prahu nedáme, radši ji zbouráme" se nese v duchu českého lidového furianství. Text písně se stal aktivizující součástí celonárodního vědomí po nacistické okupaci. V učebnici je Karel Hašler zmíněn jako pražský písničkář sklízející úspěchy v Lucerně. Hašler byl zatčen gestapem kvůli provozování vlasteneckých písní v Protektorátu Čechy a Morava. Nejpopulárnější *„Ta naše písnička česká"* byla na jednom z koncertů Hašlerem prodloužena o další sloku, ve které připodobňuje „státeček" k roztrhanému šátečku, jejž zlí sousedi nemilosrdně roztrhali na kusy. Po válce byla píseň podle vzpomínek pamětníků zčásti rekonstruována: „Měli jsme státeček, jako ten šáteček, jako ten šáteček, krumplovaný, ale zlí sousedi div že ho nesnědí, jenom ho trhají z každé strany."[189]

Dále učebnice krátce vyjmenuje skladatele klasické hudby, především žáky Antonína Dvořáka, Josefa Suka a Vítězslava Nováka. Z dalších významných osobností je potom ještě zmíněn Josef Bohuslav Foerster, Otakar Ostrčil a Leoš Janáček. Právě Janáčkovo dílo „překročilo rámec doby vzniku a je u nás i ve světě přijímáno a objevováno dodnes. První mezinárodní úspěch zaznamenával také Bohuslav Martinů."[190] Z dějepisného hlediska má určitě cenu se zmínit o Klavírní sonátě Leoše Janáčka s názvem *„1. X. 1905"*. Janáček tuto kompozici napsal jako poctu pracovníkovi Františku Pavlíkovi, který byl zabit při demonstracích spojených se založením druhé české univerzity a následnými nepokoji a střety mezi brněnskou majoritou a českou minoritou.[191]

Autor kapitoly se na stejné straně rovněž zmiňuje o rozvoji operního a koncertního života v Československu a spojuje jména Česká filharmonie a jejího dirigenta Václava Talicha[192] jehož jméno a renomé bylo zneužito nacistickým režimem. Další věta v učebnici se zabývá místy, kde se provozovaly opery. Je uvedeno: Národní divadlo v Praze, Stavovské divadlo a scény v Moravské Ostravě, Olomouci a Českých Budějovicích.[193]

---

[189] KOTEK, Josef. Dějiny české populární hudby a zpěvu. Praha: Academia, 1998, s. 185. Srov. KUNA, Milan. Hudba na hranici života: o činnosti a utrpení hudebníků z českých zemí v nacistických koncentračních táborech a věznicích. Praha: Naše vojsko, 1990, s. 16.
[190] ČORNEJ, Petr, Dějepis 4 pro gymnázia a SŠ – Nejnovější dějiny, Praha, 2010, s. 60.
[191] HRČKOVÁ, Naďa, Dějiny hudby VI., Hudba 20. století (2), Praha 2007, s. 64.
[192] ČORNEJ, Petr, Dějepis 4 pro gymnázia a SŠ – Nejnovější dějiny, Praha, 2010, s. 60.
[193] ČORNEJ, Petr, Dějepis 4 pro gymnázia a SŠ – Nejnovější dějiny, Praha, 2010, s. 60.

K posledním informacím o hudbě konce 20. let patří opět technickým prostředkům: rozhlas a gramofonový průmysl, kde se nejvíce prosazovaly česká společnost Esta a českoněmecké firma Ultraphon.[194] „Na gramofonových deskách ovšem vycházela hudba všech žánrů, tedy i trampské písničky, soudobá lidová dechovka nebo moderní taneční hudba, jak ji provozoval orchestr R. A. Dvorského.“[195]

Poslední zmínka o hudbě v učebnici je v části literatuře. Jediná věta patří spisovateli Maxu Brodovi, který se zasadil o propagaci děl hudebního skladatele Leoše Janáčka[196].

Na konci kapitoly se opět nachází otázky ke shrnutí celé kapitoly. Přímo k hudbě se vztahuje pouze jediná otázka. Zbytek se většinou týkají obecně kultury. Zmíním tedy ty otázky, které se dají rozšířit i na hudbu: 1) Co určovalo vysokou úroveň vzdělání a kultury v ČSR? 2) Jak se rozvíjel kulturní život na Slovensku? Jaké podmínky mělo německé školství a kultura? 5) Kteří významní hudební skladatelé se tehdy proslavili? 7) Jak vystupovala česká kultura na obranu demokracie a republiky? 8) V televizních filmech pro pamětníky vystupuje řada herců a hereček z meziválečného období. Kteří z nich vás svým hereckým uměním nejvíce zaujali? 9) Seznamte se blíže s životem a dílem libovolné kulturní osobnosti tohoto období. Připravte si referát. Proč jste si vybrali právě tuto osobnost? 10) Napište úvahu o souvislostech a vzájemném ovlivňování evropského a českého avantgardního umění v meziválečném období.

Hudba za druhé světové války měla stejné funkce jako při první. Povzbuzovala morálku, pochodovala do rytmu, byla proti válce, utahovala si z nacistického vůdce nebo se jí stýskalo po domově. Bohužel ani tato hudba není v učebnici zmíněna. Proto aspoň opět zmíním Jaroslava Ježka a jeho jednu z posledních skladeb *„Vítězné V“*. Píseň vznikla již v exilu na text spoluemigranta Adolfa Hoffmeistera.[197] Melodicky Ježek vychází z Beethovenovy Osudové symfonie a rytmicky cituje písmeno „V“ z Morseovy abecedy. Největší pozornost by ale měl získat pochodový refrén:

> Veliké V je ve vítězství víra,
> veliké V je víra v nový svět.
> Vítr se točí, hakenkrajc už zmírá.
> Věřte ve V, vítězné V, věřte ve svobodný svět!

[194] ČORNEJ, Petr, Dějepis 4 pro gymnázia a SŠ – Nejnovější dějiny, Praha, 2010, s. 60.
[195] ČORNEJ, Petr, Dějepis 4 pro gymnázia a SŠ – Nejnovější dějiny, Praha, 2010, s. 60.
[196] ČORNEJ, Petr, Dějepis 4 pro gymnázia a SŠ – Nejnovější dějiny, Praha, 2010, s. 60.
[197] KOTEK, Josef. Dějiny české populární hudby a zpěvu. Praha: Academia, 1998, s. 191.

Věřte ve V a zatřesou se zrádci,
věřte ve V a zatřese se zem.
Veliké V vymýtí všechny náci,
veliké V volá, že vyhrajem!

Jak se válka protahovala a armáda čelila rostoucímu počtu zraněných a traumatizovaných vojáků vracejících se z bojů, začaly se ozbrojené síly zajímat o hudbu z jiného důvodu: její léčivé schopnosti byly možné využít k terapeutickým účelům. V tomto ohledu se stejné koncepty „dobré hudby“ a platónské estetiky, které oddalují obecný hudební program v armádě, sblížily s moderní experimentální hudební psychologií a vývojem v neuropsychologii, aby identifikovaly léčebný potenciál hudby a vyvinuly institucionalizované programy ve vojenských nemocnicích.“[198]

Samostatnou kapitolu by si zasloužila hudba v koncentračních táborech. V diplomové práci jsem se o několika příkladech již zmínila. Hudba se na těchto místech stávala potěšením, ale i mučícím nástrojem. Jeden příklad za všechny může být praktika dozorců v Buchenwaldu. Pokud přijela návštěva z řad významných německých generálů či politických osobností, museli Židé před ně nastoupit a zpívat k tomuto účelu nacvičenou „židovskou“ píseň, jejíž text pojednává o Židech jako o lhářích, podvodnících s křivými nosy. Protože je ale Němec prokoukl a dal je za ostnatý drát, už se nikde nekrade a není hladomor.

Jahrhundert haben wir das Volk betrogen,
Kein Schwindel war uns je zu groß und stark,
Wir hab'n geschoben nur, geschoben und gelogen,
Sei's mit der Krone oder mit der Mark. [...]

Jetzt endlich hat der Deutsche uns durchschauet
und hinter sichern Stacheldraht gebracht
uns Volksbetrügern hat längst davor gegrauet,
Was war geworden plötzlich über Nacht.

Nun trauern unsre krummen Judennasen,
Umsonst ist alle Giftsaat angesät

[198] FAUSER, Annegret, Sounds of war, Oxford university Press, 2013, s. 127.

Jetzt gibt's kein Stehlen mehr, kein Schieben und kein Prassen,
Es ist zu spät, für immer ist's zu spät.[199]

Vítězným únorem roku 1948 se do Československa zavádí masová píseň. Tento termín u nás obvykle naznačuje žánrový druh písně spjatou s ideologií komunistické strany a propagandisticky využívané k hromadnému, kolektivně stmelujícímu zpěvu nebo alespoň agitačně uplatňovanému poslechu.[200] Učebnice se o masové písni nezmiňuje, obsahuje však jeden odstavec v rozšiřující kapitole č. 11 „Kultura a věda ve druhé polovině 20. století (závěrečné úvahy)". Autor píše o tzv. „dvojí kultuře" (kultuře nezávislé a oficiální), která se vyvíjí v Sovětském svazu a v zemích sovětského bloku s totalitním uspořádáním společnosti. Oficiální kulturu charakterizuje dogmatická a mechanická interpretace mezilidských vztahů, vtěsnaná do formy socialistického realismu. Tuto formu v průběhu let určovaly ústřední výbory komunistických stran, jelikož bylo nakonec rozhodující ovlivnit „široké masy" obyvatelstva pro „velmi zjednodušeně a falešně interpretované socialistické ideály."[201]

Žáci by v hodině dějepisu měli slyšet alespoň jednu masovou píseň a mělo by jim být umožněno s ní pracovat právě kvůli agitační funkci těchto písní. Pro příklad alespoň uvádím: *„Internacionála", „Píseň práce", „Budujeme", „Zpěv svobody", „Příchod rudé armády", „Kupředu levá, zpátky ni krok!", „Já jsem horník a kdo je víc", „S prezidentem Gottwaldem", „Tankistům" nebo „Zítra se bude tančit všude".*[202]

V 50. a 60. letech nastává vývoj v oblasti populární hudby. V 50. letech Spojené státy americké uchvátí rock'n'roll a fenomén zvaný Elvis Presley. Mimořádný význam měl též rozvoj sdělovací techniky, elektroakustiky a elektrofonických i elektronických hudebních nástrojů.[203] Díky magnetofonům a tranzistorům vznikly nové cesty v šíření starých i nových hudebních žánrů: jazz, pop, rock, folk a country. „Rozvoj, konkrétní výsledky i masový ohlas některých stylově žánrových druhů začaly tak od rozhraní 50.-60. let přinášet nemálo nových

[199] KUNA, Milan. Hudba na hranici života: o činnosti a utrpení hudebníků z českých zemí v nacistických koncentračních táborech a věznicích. Praha: Naše vojsko, 1990, s. 22.
[200] KOTEK, Josef. Dějiny české populární hudby a zpěvu. Praha: Academia, 1998, s. 250.
[201] ČORNEJ, Petr, Dějepis 4 pro gymnázia a SŠ – Nejnovější dějiny, Praha, 2010, s. 205.
[202] Další masové a budovatelské písně můžete slyšet třeba na CD „Budovatelské písně" od hudebního vydavatelství Supraphone: https://www.supraphonline.cz/album/2137-budovatelske-pisne-zitra-se-bude-tancit-vsude-pisen-kombajni
[203] KOTEK, Josef. Dějiny české populární hudby a zpěvu. Praha: Academia, 1998, s. 284.

podnětů. Nejednou vedly i k výraznému obohacení naší populární hudby a domácí hudební kultury vůbec.“[204]

Po XX. stranickém sjezdu v roce 1956 při myšlence částečného politického uvolnění se pomalu začalo upouštět od takřka spasitelského významu folkloru, masových písní a estrádní hudby.[205] „Do kulturního života promluvily nové nastupující generace. V Praze, v Brně i jinde začaly vznikat nové divadelní scény, takzvaná divadla malých forem. Mezi první malá divadla patřilo Divadlo Na zábradlí.“[206] V roce 1959 vzniklo divadlo Semafor. Jméno pochází z akronymu Sedm malých forem a mělo spojovat hudební komedie, film, jazz, výtvarné umění, loutkové divadlo, tanec a poezii. V učebnici na straně 173 se nachází snímek Jiřího Suchého a Ljuby Hermannové z premiéry hry *Kdyby tisíc klarinetů*.[207] Tato hra se později v roce 1964 stala prvním československým filmovým muzikálem. Co se týče tvorby dvojice Suchý-Šlitr, je v učebnici zmíněna pouze věta, že „Písničky Jiřího Suchého a Jiřího Šlitra ze Semaforu dosahovaly mezi mládeží asi takové obliby jako písně Voskovce, Wericha a Jaroslava Ježka před druhou světovou válkou.“[208] Díky velmi zpěvné melodice písní této dvojice opravdu hudební repertoár Semaforu vstupoval do povědomí mladých posluchačů. „Působení dvojice S+Š se významně spolupodílelo i na formování postojů celé tehdy nastupující generace spontánně směřující k pražskému jaru 1968“.[209]

Právě politika 60. let a konkrétně události ze dne 21. srpna 1968 přinesly vzestup protestní písně[210]. Definice protestní politické písně není zas tak jednoznačná, jak by se mohla na první pohled zdát. Abychom mohli mluvit o písni politické, musí splňovat několik atributů:

a) Díky svému obsahu je užívána v kontextu určitého sociálního, politického či kulturního tématu a přispívá k diskusi na dané téma nebo ji otevírá.[211]
b) Musí přesahovat hranice soukromé oblasti a stát se veřejným dílem.[212]

[204] KOTEK, Josef. Dějiny české populární hudby a zpěvu. Praha: Academia, 1998, s. 285.
[205] KOTEK, Josef. Dějiny české populární hudby a zpěvu. Praha: Academia, 1998, s. 309.
[206] ČORNEJ, Petr, Dějepis 4 pro gymnázia a SŠ – Nejnovější dějiny, Praha, 2010, s. 173.
[207] ČORNEJ, Petr, Dějepis 4 pro gymnázia a SŠ – Nejnovější dějiny, Praha, 2010, s. 173.
[208] ČORNEJ, Petr, Dějepis 4 pro gymnázia a SŠ – Nejnovější dějiny, Praha, 2010, s. 174.
[209] KOTEK, Josef. Dějiny české populární hudby a zpěvu. Praha: Academia, 1998, s. 325.
[210] Z anglického originálu „protestsong“.
[211] DENISOFF, R. Serge. 1966. Songs of persuasion: A sociological analysis of urban propaganda songs. The Journal of American Folklore [online]. 1966, roč. 79, č. 314, str. 581-589 [cit. 2022-6-28]. Dostupné z: http://www.jstor.org/stable/pdf/ 538223.pdf
[212] STREET, John. 2012. Music and Politics. 1. vydání. Cambridge: Polity Press.

c) Je zahrnuta ve schématu politické komunikace[213] a odpovídá modelu informačního přenosu.[214]

Protože v učebnici je zmíněná pouze osoba Karla Kryla, a to v souvislosti, kdy již oslovoval posluchače svými písněmi skrze Svobodnou Evropu[215], nebudu problematiku protestní písně dále rozepisovat. Jedná se o velmi obsáhlé téma, které není hlavním cílem této diplomové práce. Osobnost Karla Kryla ale přeci jen nelze vynechat, proto se k němu vrátím v praktické části. Jak byly bezprostředně viděny události roku 1968 očima československých hudebníků bych do výuky dějepisu doporučila následující písně: *„Bratříčku, zavírej vrátka"* (Karel Kryl), *„Zachovejte klid!"* (Petr Ulrych), *„Modlitba pro Martu"* (Marta Kubišová), *„Podivná ruleta"* (Karel Kryl), *„Jednou budem dál"* (Spirituál kvintet) nebo *„Dobře míněná rada"* (Jaromír Vomáčka).

Modlitba pro Martu měla být zpočátku „pouhou" závěrečnou písní pro jeden z dílů populárního seriálu *„Píseň pro Rudolfa III."*[216] Skladatel Jindřich Brabec a textař Petr Rada měli pro tento díl napsat celkově osm písní, přičemž poslední měla mít „slavnostní charakter".[217] Po 21. srpnu se píseň musela co nejrychleji natočit, a protože spousta umělců byla na prázdninách a kvůli nedostatku informací se ten den raději nechala „zadržet" ve Vídni,[218] bylo domluveno, že píseň zazpívá Marta Kubišová. Píseň se nakonec musela dokončit dřív, než se předpokládalo a text musel být dokonce nadiktován přes telefon.[219] Modlitba byla nahrána 23. srpna 1968 v nahrávacím studiu Petynka, a ještě toho večera byla epizoda i s písní odvysílána.[220] Další den píseň zněla i v Československém rozhlasu a nikdo už nemohl zabránit, aby se stala symbolem revoluce nejen pro rok 1968.

S vpádem sovětských tanků přišla opět cenzura a ti, kteří se postavili proti „pomoci" museli přestat vystupovat (zákaz se týkal např. Marty Kubišové, která na Bratislavské lyře ještě stihla zazpívat protestní píseň s názvem *Tajga blues 69*, a pak na dalších 20 let se nesměla na

[213] MCNAIR, Brian. 2003. An Introduction to Political Communication. 1. vydání. Londýn, New York: Routledge
[214] LASSWELL, Harold D. 1948. The Structure and Function of Communication in 56 Society. In: SCHRAMM, Wilbur. Mass Communications. 2. vydání. Urbana: University of Illinois Press.
[215] ČORNEJ, Petr, Dějepis 4 pro gymnázia a SŠ – Nejnovější dějiny, Praha, 2010, s. 198.
[216] Dle scénáře Jaroslava Dietla.
[217] TABÁŠEK, Arnošt. Cesta k Modlitbě, aneb, Textař Petr Rada vypráví. Praha: Pragoline, 2004, s. 86.
[218] NEČAS, Luboš a Marta KUBIŠOVÁ. Marta Kubišová. Praha: XYZ, 2012, s. 41.
[219] TABÁŠEK, Arnošt. Cesta k Modlitbě aneb textař Petr Rada vypráví. Praha: Pragoline, 2004, s. 87.
[220] RODAN, Kamil. Československá populární hudba a její projevy v krizových letech 1968/69. In: SKLENÁŘOVÁ, Sylva. České, slovenské a československé dějiny 20. století II.. Hradec Králové: OFTIS Ústí nad Orlicí, 2007. ISBN 978-80-86845-81-4. s. 233.

veřejnosti objevit[221]). Dalším zásadním krokem bylo usnesení Ministerstva kultury, které od roku 1972 mělo lépe evidovat hudebníky a kapely a současně mělo upevnit vliv krajských agentur, které musely dohlížet na kvalitu a ideologickou nezávadnost hudební tvorby.[222] V rámci efektivnější evidence a kontroly byly znovu zavedeny rekvalifikační zkoušky, které měly za cíl prověřit umělce v jejich schopnost v oblasti hudební teorie, a hlavně pak prověřit politické smýšlení. Zkoušek se museli zúčastnit všichni, kdo chtěl legálně vystupovat. Komise se skládala z minimálně tří členů, a kromě již výše zmíněného měli přihlédnout i k celkovému zjevu kapely.[223] Jeden z příkladů kapel, která rekvalifikační zkoušky nesplnila je The Plastic People of the Universe. Ti sice 16. května 1973 úspěšně absolvovali přehrávky pro Pražské kulturní středisko, ale protože začali koncertovat dřív, než dostali oficiální povolenku, profesionální kvalifikace jim byla odebrána.[224]

V srpnu 1974 vydal sekretariát ústředního výboru KSČ „Zprávu o situaci a návrh opatření v oblasti zábavné hudby v ČSSR".[225] Tato zpráva i mediální kampaň směřovala k veřejné ostrakizaci vlasatců („Máš-li dlouhý vlas, nechoď mezi nás") a neoficiální kultuře.

Akce „Kapela" byl název pro celostátní akci tajné policie, která trvala od poloviny února do 10. května 1976 jako tažení proti undergroundové hudební scéně.[226] „Správa státní bezpečnosti Praha registrovala více než 100 bigbeatových kapel, jejichž zřizovatelem byl v drtivé většině případů Socialistický svaz mládeže. Osmapadesát z nich (na prvním místě The Plastic People of the Universe a DG 307) bylo shledáno nebezpečnými a následně rozloženo."[227] Za rok 1976 provedla správa StB Praha 168 rozkladných a profylaktických opatření v prostředí „závadové" mládeže.[228]

---

[221] NEČAS, Luboš a Marta KUBIŠOVÁ. Marta Kubišová. Praha: XYZ, 2012, s. 59.
[222] Srov. HOUDA, Přemysl. *Intelektuální protest, nebo masová zábava?: folk jako společenský fenomén v době tzv. normalizace*. Praha: Academia, 2014. Šťastné zítřky, s. 63–64.
[223] Srov. HOUDA, Přemysl. Intelektuální protest, nebo masová zábava?: folk jako společenský fenomén v době tzv. normalizace. Praha: Academia, 2014. Šťastné zítřky, 65–66.
[224] Kudrna, Od máničeк k undergroundu, str. 26. Srov. POSPÍŠIL, Ivo a Vladimír JURÁSEK. Příliš pozdě zemřít mladý. V Praze: BiggBoss, 2015, s. 37–39.
[225] V úvodu tohoto vládního usnesení se mj. píše, že v zábavní hudbě 60. let došlo k pronikání negativních tendencí anglosaské provenience (hlavně vliv rádia Luxemburk) a postupně ovládly socialismu cizí vlivy. V krizových letech byla značná část zábavné hudby dokonce jako aktivní nástroj kontrarevoluce (Karel Kryl, Jaromír Vomáčka, Marta Kubišová.
[226] KUDRNA, Ladislav a František STÁREK. "Kapela": pozadí akce, která stvořila Chartu 77. Praha: Academia, 2017, s. 100.
[227] KUDRNA, Ladislav a František STÁREK. "Kapela": pozadí akce, která stvořila Chartu 77. Praha: Academia, 2017, s. 107.
[228] Tamtéž.

Martin Jirous v únoru 1975 napsal zásadní text, „Zprávu o třetím českém hudebním obrození“. Kromě toho, že se jednalo o určitý undergroundový hudební manifest, který byl mezi přívrženci tohoto hnutí brán pozitivně i rezervovaně, byla to zároveň i příležitost StB jak naroubovat právě underground na ideologickou diverzi.[229] „2. dubna 1976 StB zatkla a vyslýchala devatenáct přátel rockové skupiny The Plastic People of the Universe, protože texty písní prý vyzývaly ke vzpouře.“[230] Zatčení a následní proces se samotnými členy kapely (kvůli údajným „závadným“ písním) vyvolalo iniciativu s názvem Charta 77, která svým textem kritizovala politickou i státní moc za nedodržování občanských práv, k jejichž dodržování se ČSSR zavázala při podpisu Závěrečného aktu Konference o bezpečnosti a spolupráci v Evropě, v Helsinkách. Co vše dokázala Charta 77 víme z velkých historických událostí. V kontextu Charty 77 se samozřejmě musím zmínit o kampani „Za nové tvůrčí činy ve jménu socialismu a míru“, tzv. Anticharty. Dodnes tato akce budí silné pocity hlavně v otázkách, zda umělci věděli, co tenkrát podepisovali. Karel Gott na Antichartu vzpomíná ve své poslední autobiografii velmi nerad a mrzí jej, že lidi si ho nespojují zároveň i s písní o Palachovi (*Kam tenkrát šel můj bratr Jan*) a s podpisem pod manifest Dva tisíce slov.[231] „Od těch tragických událostí uplynulo už přes půl století. Z mnoha rozhovorů a setkání dnes vím, že lidé mladší generace o tehdejších dějích nemají vesměs ani ponětí. Z pohledu současnosti viděno očima lidí žijících v demokracii, je třeba takřka nepochopitelné, že jsme byli všichni, lidé anonymní i známé osobnosti, přinuceni „sypat si popel na hlavu“ a točit se jako korouhvičky, pokud jsme si chtěli zachovat práci a neocitnout se v konfliktu s novou totalitní mocí.“[232]

Učebnice se o hudbě zmiňuje už jen párkrát. Nejprve ještě v souvislosti 80. let, kdy povědomí o činnosti opozičních aktivit informovala Svobodná Evropa a Hlas Ameriky, pro který z Vídně komentoval domácí dění Ivan Medek.[233] Poté v průběhu roku 1988, kdy se v aktivní nezávislé ediční činnosti úspěšně věnovala tzv. Jazzová sekce a následně zvoníme klíči jako konec komunistického režimu.

Zcela poslední zmínka o hudbě je v poslední kapitole s názvem „Kultura a věda ve druhé polovině 20. století (závěrečné úvahy), která patří svým označením za rozšiřující text.

---

[229] KUDRNA, Ladislav a František STÁREK. "Kapela": pozadí akce, která stvořila Chartu 77. Praha: Academia, 2017, s. 129.
[230] KABALA, Jan: Zpráva z českého hudebního podzemí. Svědectví, 1976, č. 51, s. 571-586.
[231] GOTT, Karel, Má cesta za štěstím, Karel Gott Agency, 2021, s. 337.
[232] GOTT, Karel, Má cesta za štěstím, str. 269.
[233] ČORNEJ, Petr, Dějepis 4 pro gymnázia a SŠ – Nejnovější dějiny, Praha, 2010, s. 198

Ve třech odstavcích jsou hlavně zmíněny evropské dějiny hudby. Opět jsou zmíněna hlavně jména hudebních skladatelů a osobností jak z klasické (Paul Hindemith, Béla Bartók, Igor Stravinskij…) tak i populární hudby (Bill Haley, Elvis Presley, Beatles, Rolling Stones, Bob Dylan…). Z českých zpěváků jsou uvedena jména Karla Gotta, Evy Pilarová, Marty Kubišové, Heleny Vondráčkové a skupiny Olympic.[234]

5. Metodický fond

Zde prezentované metody mají za cíl vytvořit stimulující, aktivizující a adaptovaní příležitosti k učení. Nejde tedy ani tak o zdůvodnění příkladného významu písní, ale o představení různých metod pomocí konkrétních písní, které lze přenést do jiných písní a výukových situací. Soubor metod by měl zároveň umožnit nahlédnout do škály témat a písní a povzbudit učitele i žáky, aby samy definovaly historické písně jako obsah hodin dějepisu.

Pro lepší orientaci metody vždy začínají tematickou lokalizací, konkrétní hudební ukázkou a navrženými audio ukázkami.

5.2 Metody k úvodu hodiny

Historická píseň může být atraktivním vstupním médiem do úvodu hodiny. Dosud často sloužila k upoutání pozornosti, vzbuzení zájmu a snad i zvědavosti. Historickou píseň lze využít i jako úspěšný vstup do lekce. Žáci jsou při práci s hudebním pramenem skrze problémové vyučování vedeni k cílenému pokládání otázek, které směřují do souvislostí mezi historickým výkladem a chápáním tehdejší a současné perspektivy. Cílem je tedy použít historickou píseň jako prostředek k otázkám, které tápají po příčinách a důsledcích historických událostí. Hudební didaktika prosazuje k zintenzivnění zážitku samostatný zpěv žáků nebo učitele. To ale samozřejmě záleží na vkusu a dovednostech zúčastněných.[235]

5.2.1 Národní hymna trochu jinak

Když slyšíme národní hymnu, většinou je to při nějaké slavnostní příležitosti. Ať už je tato příležitost sportovní nebo politická, často slýcháváme studiovou nahrávku, která je doplněna zvukem plného složení orchestru a profesionálního sboru. Občas se ale vyskytnou i jiné interpretace. V historii byly za národní hymny považovány i takové písně, které dnes našim uším zní jakkoli jinak než hymnicky.

Kontrast

[234] ČORNEJ, Petr, Dějepis 4 pro gymnázia a SŠ – Nejnovější dějiny, Praha, 2010, s. 207
[235] JENČKOVÁ, Eva, Hudba a pohyb ve škole, Hradec Králové, 2002, s. 11.

Tematický okruh: Mírová hnutí, válka ve Vietnamu, studená válka Hudební ukázka: *Star-Spangled Banner* (hymna USA) Audio ukázka: hymna USA se sborem a orchestrem (https://www.youtube.com/watch?v=gKHF-a0ooLY) VS. Hymna USA Jimi Hendrix na Woodstock 1969 (https://www.youtube.com/watch?v=sjzZh6-h9fM)

Americká státní hymna *Star-Spangled Banner* (text: Francis Scott Key, 1814, melodie: John Stafford Smith)[236] je od roku 1931 státní hymnou Spojených států amerických.[237] Píseň byla napsána v září 1814 před koncem britsko-americké války o Britskou Kanadu. Touto písní o vlajce Spojených států amerických vyjádřil právník a básník radost z úspěšného odporu americké armády vůči britskému bombardování.[238] Na znamení vítězství oslavil vlajku, která nikdy nespadla. Jako melodii své písně radosti si zvolil známou pijáckou píseň: *To Anacreon in Heaven* od anglického zpěváka a hudebníka Johna Stafforda Smithe.[239]

Tato metoda vyžaduje kontrastní dvojici, kterou tvoří studiová nahrávka americké státní hymny s velkým orchestrem a sborem (tedy klasicky konzervativní interpretace) a zvláště protikladná nahrávka hymny. Nejznámější alternativní interpretací americké národní hymny je verze rockového hudebníka Jimi Hendrixe na legendárním festivalu Woodstock v létě 1969. [240]Tato verze je tak slavná díky použitému stylu hry: akustická zpětná vazba a kytarové vibrato podpořené bicími. Tato perkusní složka má napodobit dopady bomb a rachot kulometů. Svou interpretaci státní hymny tím podtrhl jasné politické poselství. Tímto vystoupením se postavil proti působení Spojených států ve válce ve Vietnamu. Jimi Hendrix dal svůj zvuk americkému mírovému hnutí, které bylo v té době na vrcholu.[241]

Kromě katalogu otázek pro kritiku hudebního pramene ze třetí kapitoly, je možno do výuky zařadit i tyto doplňující otázky: Proč Jimi Hendrix změnil hymnu tímto způsobem? Proti komu nebo proti čemu zaujímá postoj? Jaké prostředky pro to zvolil? Další možné otázky s použitím národní hymny můžou být: Jakou funkci mají státní hymny v době krize? Kdy a proč země potřebují národní hymny?

[236] FERRIS, Marc, Star-spangled banner: the unlikely story of America´s national anthem, Smithsonian Libraries, 2014, s. 183.
[237] FERRIS, Marc, Star-spangled banner: the unlikely story of America´s national anthem, Smithsonian Libraries, 2014, s. 183.
[238] FERRIS, Marc, Star-spangled banner: the unlikely story of America´s national anthem, Smithsonian Libraries, 2014, s. 184.
[239] Tamtéž.
[240] LANG, Michael, The road to Woodstock, Ecco, 2010, s. 17
[241] WELCH, Chris, Jimi Hendrix – Život a dílo, Havran, 2001, s. 52.

5.2.2 Poslech: Standardizovaný postup

Tematický okruh: Nacionálně socialistické perzekuce a vyhlazování, vzpomínkové kultury
Hudební ukázka: Arnold Schönberg: *Ten, který přežil Varšavu* (1947)
Audio ukázka: Maxmilian Schell, Claudio Abbado, European Community Youth Orchestra. Salzburger Festspiele, 1979 (https://www.youtube.com/watch?v=rGWai0SEpUQ)

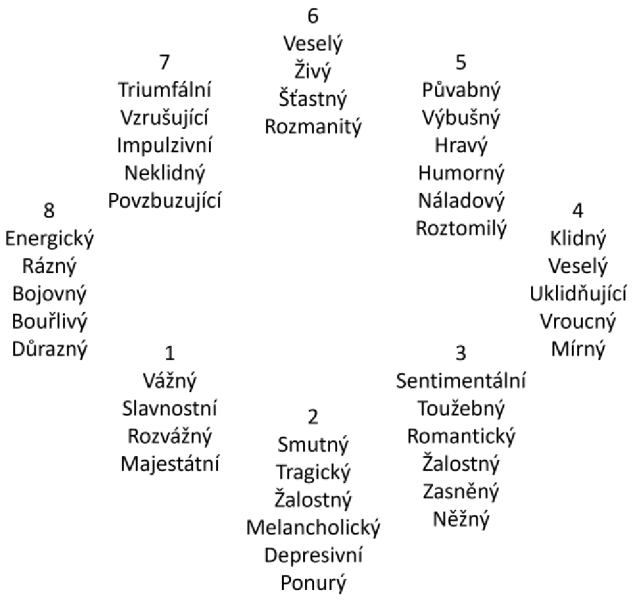
Práce s hudbou a o hudbě v zásadě zahrnuje výzvu. Hudba vyvolává v posluchači různé reakce, od uznání pocitu pohody až po nudu a averzi v závislosti na vlastních poslechových zvyklostech.

Vídeňský skladatel Arnold Schönberg osobnostně reprezentuje avantgardní dvanáctitónovou hudbu, sériovou techniku či dodekafonii, kterou jako kompoziční techniku rozvinul ve Vídni 20. let 20. století. Arnold Schönberg emigroval do USA jako židovský hudebník na konci roku 1933. Tam složil kantátu s názvem *Ten, který přežil Varšavu* v roce 1947, která je založená na fiktivním příběhu přeživšího židovského povstání ve varšavském ghettu v dubnu 1943.[242] Kantáta se skládá z anglicky psané zprávy ve formě chorálu, křičených povelů německých SS a na závěr sborově zpívané židovské *Shema Israel*, židovské pohřební modlitby v hebrejštině.[243] Skutečnost, že se zde popisuje jedna z nejhroznějších kapitol německých dějin, činí z této skladby úctyhodné dílo, zejména potud, že se jím skladatel dovolává vědomí kolektivní viny.[244]

Kantáta není pro zvolenou dvanáctitónovou techniku hudebně snadno poslouchatelná, značně objemná a náročná. Skladba se však hodí zejména pro úvod do tématu připomínání nacionálně socialistických zločinů, právě proto, že nezní tak chytlavě a je tedy ukázkou obtíží po masovém vraždění evropských Židů, Sintů a Romů a jiných skupin nacionálně socialistickým režimem.

Žáci si poslechový dojem mohou znázornit skrze kruhu přídavných jmen. Kruh přídavných jmen je rozdělen do osmi skupin. Žáci při poslechu kroužkují přídavná jména, která považují za nejvíce vypovídající hudební ukázce. Třída pak může vyhodnotit, která skupina adjektiv má nejvíce bodů, tedy jak je emocionální vnímání ve třídě rozděleno v procentech. Přídavná jména mohou být modifikována. Žáci mohou a měli by být požádáni k přidání vlastních přídavných jmen, jejíž význam dobře chápou.

[242] SCHÖNBERG, Arnold, Styl a idea, Arbor vitae, 2004, s. 37.
[243] SCHÖNBERG, Arnold, Styl a idea, Arbor vitae, 2004, s. 38.
[244] HRČKOVÁ, Naďa, Dějiny hudby VI., Hudba 20. století (1), Praha, 2013, s. 158.



Kruh přídavných jmen

Podobné vlastnosti i skýtá metoda profily polarity, kdy žák vybírá jedno přídavné jméno, které je si navzájem opačné (př. smutný: šťastný).

Pro příklad Schönbergovy kantáty tento typ vizualizace sluchového dojmu znamená povzbuzení k diskusi o tématu nad rámec společensky žádoucích a replikovaných frází. Studenti mohou komunikovat ve dvojicích nebo v malých skupinkách o svých dojmech z poslechu pomocí svých vyplněných kruhů adjektiv nebo profilů polarity. Můžou najít rozdíly, ale také podobný sluchový dojem. V závislosti na učící se skupině by součástí úkolu mělo být i doplňování standardizovaných šablon, aby žáci byli hned od začátku motivovány k hledání vlastního jazyka.

Cílem tohoto přístupu bylo měla být schopnost převést spontánní dojem do mateřského jazyka nebo diagramu.

5.2.3 Srovnávací poslechový protokol

Tematický okruh: Studená válka, vietnamská válka, mírové hnutí Hudební ukázky: The Ballad of the Green Berets (1966, Barry Sandler), Bring them home (1965, Pete Seeger) Audio ukázky: Živý zpěv Barryho Sadlera (1966), The Ballad of the Green Berets https://www.youtube.com/watch?v=8kj9qv6rmG8 Živý zpěv Petea Seegera v TV show Johnnyho Cashe: https://www.youtube.com/watch?v=h4-w2FYIJbw

Multiperspektivita je ústředním didaktickým principem, který lze realizovat především prostřednictvím zdrojů, které představují různé současné perspektivy. Politické písně nebo protestsongy zejména odráží různé pohledy, takže často vznikaly ke konkrétním historickým událostem a sloužily jako médium k prosazení názorů. Zpívání určitých písní je proto také považováno za prohlášení, signál k rozpoznání, na čí straně jste, pro nebo proti komu chcete zaujmout jaké stanovisko. To platí zejména o mezinárodních sociálních hnutích 60. a 70. let 20. století. Zvuk protestu tvořily písně. Demonstranti se v nich našli svými cíli a názory. Zároveň s těmito písněmi byly zveřejňovány i ty s opačným názorem. Se zde navrženou metodou komparativních poslechových protokolů lze porovnat různé pohledy, názory a argumenty a rozpracovat je alespoň ve dvou písních.

Zde vybrané ukázkové písně komentují účast Spojených států amerických ve válce ve Vietnamu. V roce 1964 začaly USA vojensky zasahovat do konfliktu mezi komunisty ovládaným Severním Vietnamem za prezidenta Ho Či Mina a antikomunistickým Jižním Vietnamem.[245] Tím zahájili jednu z největších zástupných válek éry studené války. Jejich cílem bylo bránit Jih v jeho boji proti komunisty ovládanému Severu (který byl naopak podporován Sovětským svazem a Čínou) a zabránit tak plně komunistické Asii.[246]

Na jaře 1965 se doutnající vojenský konflikt změnil v otevřenou válku. Operací Rolling Thunder zahájily Spojené státy rozsáhlé nálety proti Severnímu Vietnamu.[247] Zároveň byly do válečné zóny vyslány pozemní jednotky. Do konce této ofenzívy 30. října 1968 absolvovalo americké letectvo v Severním Vietnamu 304 000 bojových letů. V roce 1968 bylo v této zemi jihovýchodní Asie umístěno více než 550 000 amerických vojáků.[248] Válka se pro americký národ stávala stále traumatičtější. Protože přes vojenskou a ekonomickou převahu se americké armádě nepodařilo porazit nepřítele. Po více než 58 000 mrtvých a 300 000 zraněných amerických vojáků se Amerika stáhla z Vietnamu mírovou dohodou z Paříže v lednu 1973.[249] O život přišlo milion jihovietnamských vojáků. Použití jedovatého plynu a zápalných bomb zabilo více než 2 miliony civilistů a odhaduje se, že stejný počet byl zmrzačen.[250]

Zejména tento typ války, který byl namířen proti civilnímu obyvatelstvu, vedl v USA k širokému protestnímu hnutí proti válce ve Vietnamu. Otázka rozmístění amerických jednotek

[245] KAMAS, Daniel, Válka ve Vietnamu, Votobia, 1997, s. 62.
[246] KAMAS, Daniel, Válka ve Vietnamu, Votobia, 1997, s. 63.
[247] KAMAS, Daniel, Válka ve Vietnamu, Votobia, 1997, s. 75.
[248] BISHOP, Chris, Vietnamský válečný deník 1964-1975, Naše vojsko, 2005, s. 39.
[249] BISHOP, Chris, Vietnamský válečný deník 1964-1975, Naše vojsko, 2005, s. 39
[250] BISHOP, Chris, Vietnamský válečný deník 1964-1975, Naše vojsko, 2005, s. 40

v zemi jihovýchodní Asie rozdělila společnost na tábory protestujících protiválečných a konzervativních vlasteneckých příznivců. Protesty – většinou prováděné představiteli hnutí za občanská práva, studenty, ale i dělníky a intelektuály – měly podobu shromáždění a projevů a probíhaly také v umění. Tyto protiválečné protesty doprovázely speciálně komponované písně. Lidé, kteří byli pro válku, měli své vlastenecké písně, které oslavují americké vojáky jako hrdiny.

Vlastenecký postoj představuje píseň *Balada o zelených baretech*.[251] Složil ji voják z povolání a vietnamský veterán štábní seržant Barry Sadler v roce 1966, aby posílil morálku vojáků ve Vietnamu. Sadler byl zraněn ve vietnamské válce a byl členem elitní vojenské jednotky „Zelení bareti".[252] Píseň, kterou osobně nahrál v únoru 1966, se stala bestsellerem. V dobách nejhorších protiválečných protestů se píseň o hrdinných amerických elitních vojácích stala nejprodávanější a zůstala na 1. místě americké hitparády po dobu pěti týdnů. Dodnes se provádí na památku statečnosti a úspěchu jednotky Zelených baretů.

Jako doporučenou ukázku volím živý záznam Barryho Sadlera v The Jimmy Dean Show (1966).

Protipól nabízí píseň *Bring Them Home* (1969) amerického folkového zpěváka a písničkáře Peta Seegera. Pete Seeger byl vedle Boba Dylana, Joan Baez a Country Joe McDonalda jedním z nejvýznamnějších hudebníků, kteří v Americe veřejně protestovali proti válce ve Vietnamu.

V průběhu lekce jsou tyto dvě písně porovnávány z hlediska obsahu, hudebního provedení a příslušného živého provedení. Zaprvé lze vyjasnit různé postoje k vietnamské válce a zadruhé lze zjistit, které konkrétní emoce by měly být u příslušné cílové skupiny osloveny. Pro tento účel je vhodné připravit srovnávací záznamy o poslechu.

Právě proto, že jsou písně hudebně tak odlišné, dává smysl nejprve věnovat pozornost hudebnímu efektu z živých vystoupení, aniž by učitel musel písně nejprve dávat do historického kontextu. Účelem srovnávacího poslechového protokolu je upozornit studenty na různé efekty a různá použití písní. Je to první přístup ke skladbám, které studenti mohou mít pouze na základě svého poslechu a vizuálního dojmu. Text může, ale nemusí být předložen v tomto prvním kroku k vývoji.

[251] The Green Berets.
[252] MOORE, Robin, The Green Berets, Crown Publishing Group, 2016, s. 254.

Vývoj dvou skladeb může probíhat i ve skupinách, které si pak vzájemně vyměňují své výsledky. Je však důležité, aby každý student vyplnil srovnávací záznamy o poslechu.

Ve druhém kroku žáci pracují s texty. V závislosti na učební skupině lze termíny a slovní zásobu přeložit nebo vysvětlit předem. Při zkoumání obsahu je však stále důležité pozorně naslouchat. Kritéria, podle kterých by žáci měli obě skladby mezi sebou porovnávat, lze předem upravit a částečně naplnit v závislosti na požadovaném zaměření učitele, náročnosti a úrovni učení jednotlivých žáků.

Kritéria	**Ballad of the Green Berets**	**Bring them home**	**Závěr**
Základní informace	1966, Sergeant Barry, Sadler	1969, Folkový zpěvák Pete Seeger	
Formální struktura: Sloky, refrén, změny, opakování			
Jaká slova jsou v hudbě zvláště zdůrazněna?			
Dynamika: hlasitá, tichá, proměňuje se			
Rytmus: Rychlý-pomalý, plynulý, trhaný			
Zhodnoť, jak těžké je naučit se píseň a zazpívat ji			
Ke které historické události se píseň vztahuje?			
Živé vystoupení			
Konkrétní situace	**Televizní show**	**Živý koncert**	

Jaké oblečení má zpěvák na sobě?			
Jak se zpěvák pohybuje? Jak reaguje publikum?			
Hudební doprovod: Zpívá sbor? Je viditelný orchestr?			
Jak reaguje publikum?			
Srovnávací kritéria	**Ballad of the Green Berets**	**Bring them Home**	
Kdo je interpret?			
Komu je skladba určena?			
Jak popisuje vojáky?			
Jakou cenu má voják?			
Jaký význam má vlast?			
Jaký je základní emoční postoj?			
Jaký postoj zaujímá k válce?			
Jaké je hlavní poselství písně?			
Poznámka/dodatek. Čeho sis všiml/a?			

Pomocí této metody srovnávacích poslechových protokolů lze objasnit několik věcí v závislosti na zaměření: emocionální dopad a/nebo různé perspektivy a pozice. Pokud se rozhodneme pro obě těžiště analýzy, lze velmi dobře zjistit, jak důležitá byla hudba a zpěv pro přenos politických sdělení.

5.2.4 Podoba pracovního listu

Poslední didaktická podkapitola se bude týkat československých událostí srpna 1968. Jedná se o návrh na podobu pracovního listu pro žáky k tomuto tématu.

Tematický okruh: Invaze vojsk Varšavské smlouvy do Československa Hudební ukázky: Bratříčku, zavírej vrátka, Karel Kryl Audio ukázky: Z recitálu: Přehlídka skončila, vězení je místo, kde žijeme; natočeno pro norskou veřejnoprávní televizi, 1969; https://www.youtube.com/watch?v=L07nKHHX58Q

Zpěv: Karel Kryl

Skladatel/Text: Karel Kryl

Nahrávka dokončena: 31. 3. 1969

Místo nahrání: Československý rozhlas Ostrava

Rok prvního vydání desky: 1969

Karel Kryl – Bratříčku, zavírej vrátka

Bratříčku, nevzlykej, to nejsou bubáci,
vždyť už jsi velikej, to jsou jen vojáci,
přijeli v hranatých železných maringotkách.
Se slzou na víčku hledíme na sebe,
buď se mnou, bratříčku, bojím se o tebe
na cestách klikatých, bratříčku, v polobotkách.

Prší a venku se setmělo,
tato noc nebude krátká,
beránka vlku se zachtělo,
bratříčku, zavřel jsi vrátka?

Bratříčku, nevzlykej, neplýtvej slzami,
nadávky polykej a šetři silami,
nesmíš mi vyčítat, jestliže nedojdeme.
Nauč se písničku, není tak složitá,
opři se, bratříčku, cesta je rozbitá,
budeme klopýtat, zpátky už nemůžeme.

Prší a venku se setmělo,
tato noc nebude krátká,
beránka vlku se zachtělo,
bratříčku, zavírej vrátka! Zavírej vrátka!

1) Poslechni si píseň *Bratříčku, zavírej vrátka* a proveď vnitřní kritiku pramene výběrem z následujících možností

Zvukový pramen: CD nahrávka, LP nahrávka, noty, záznam z koncertu

Nálada písně je: slavnostní, pochodová, melancholická, živá, bojovná, silná, toužebná, klidná

Píseň zpívá: sbor, sólista, duo

Znějící hudební nástroje: žádné, jedna kytara, orchestr

2) Doplň vnější kritiku pramene

Jaké byly důvodu vzniku písně? Jedná se o nezúčastněného pozorovatele nebo pravděpodobně o přímého účastníka události?

Kolik má píseň slok? Kolikrát zazní refrén?

První odhad žánru písně:

Jaká je úroveň jazyka textu? Vyskytují se v něm slova, kterým nerozumíš? Nejednoznačná slovní spojení?

3) Vlastními slovy vysvětli:

Co to jsou hranatý železný maringotky –

Koho nebo co představuje v písni vlk a beránek –

Proč tato noc nebude krátká? –

Jaká „vrátka“ měl Kryl na mysli –

4) Napiš krátký text, ve kterém popisuješ myšlenky a pocity Karla Kryla a podobně smýšlejících československých obyvatel na základě textu písně a úvodního slova Karla Kryla z nahrávky

„Někdy se tomu říká láska, někdy nenávist.

Někdy se tomu říká válka, jindy vstup.

Někdy se tomu říká okupace, jindy realita.“

- Karel Kryl (Z recitálu: Přehlídka skončila, vězení je místo, kde žijeme; natočeno pro norskou veřejnoprávní televizi, 1969)

5) Vyhledej na internetu definici protestsongu. Která části v textu podpoří domněnku, že Krylova píseň *Bratříčku, zavírej vrátka* je protestsong?

6) Kdo nebo co může být vnímán jako „bratříček“?

7) Fotka na Krylově stejnojmenné LP desce je ze srpna 1968, jejímž autorem je Josef Koudelka. Jak by se mohla jmenovat deska, pokud by jí autor pojmenoval po její ústřední fotce?

Obal desky Bratříčku, zavírej vrátka

Závěr

Práce s hudebními prameny je nevyčerpatelnou sbírkou nápadů, jak nově dojít k historickému poznání v hodinách dějepisu na středních školách. Díky digitalizovaným nahrávkám můžeme pouze s pomocí internetového připojení a obecného katalogu otázek zefektivnit hodinu a zapojit do výuky i ty žáky, kteří nejsou běžně aktivní.

V první kapitole jsem se zaměřila na neustálé prolínání hudebních dějin s velkými dějinami od období vzniku hudby do období první světové války. Hudební skladatelé po celá staletí reagují na historické události a své emoce „zakonzervovali“ do svých děl.

Ve druhé kapitole jsem rozebrala hudbu jako historický pramen. Důraz byl podán na rozpoznání několika mediálních úrovní pramene a na důležitost vývoje nahrávacích zařízení hudby.

Třetí kapitola obsahuje obecnou analýzu hudebního pramene podle Juliana Brauera. Ta se skládá z pěti kroků: Popis a charakteristika, vnější a vnitřní kritika pramene, performance a historický kontext, současné vnímání a působení, interpretace písně.

Analýza učebnice je věnována čtvrté kapitole. Tyto česky psané učební pomůcky se o kultuře zmiňuje poměrně málo. Pokud ano, tak se nejvíce věnuje literatuře, architektuře a popřípadě malířství. Proto jsem tento materiál pro učitele dějepisu obohatila o několik kontextových informací. Tyto informace mohou sloužit i pro použití vyučovacích metod z páté kapitoly.

Praktická část diplomové práce je opět souborem nápadů pro obohacení výuky dějepisu. Protože je historická práce s hudbou omezena badatelskou činností, vyskytují se v ní pouze tematické okruhy 20. století. Tyto okruhy jsou: Studená válka, válka ve Vietnamu, druhá světová válka a invaze vojsk v srpnu 1968 do Československa.

Metody pro práci s hudebními prameny použity v této práci: metoda kontrastu, kruh přídavných jmen, metoda polarity a metoda poslechového protokolu.

Ukázka pracovního listu se zaměřuje hlavně na obecnou práci s hudebním pramenem – jeho vnější a vnitřní kritikou doplněné o kontextové otázky pro danou historickou dobu.

Hlavním cílem bylo vysvětlit práci s hudebními prameny bez nutných znalostí teorie. Píseň se tak může stát vhodným prostředkem pro poznávání dějin i v hodinách dějepisu na středních školách.

Použitá literatura

ARMSTRONG, Louis, Satchmo – My life in New Orleans, Mladá fronta, 1968.

BENÍČKOVÁ, Marie. Muzikoterapie a specifické poruchy učení. Praha: Grada, 2011.

BERKOVEC, Jiří. Josef Suk. Praha: Supraphon, 1970.

BISHOP, Chris, Vietnamský válečný deník 1964-1975, Naše vojsko, 2005.

BLÁHA, Tomáš. Proměna videoklipu a analýza jeho divadelních prvku. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Diplomová práce, 2013.

BRAUER, Juliane, Lied und Musik im Geschichtsunterricht, Wochenschau, 2021.

BRUHN, Herbert, Notation als mediale Darstellung von Musik. In: Schramm, Holger (Hg.): Handbuch Musik und Medien. Interdisziplinärer Überblick über die Mediengeschichte der Musik. Wiesbaden.

BURIAN, Emil František, Jazz, Aventinum, 1928.

ČERNÝ, Jaromír. Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby. vyd. Praha: Supraphon, 1989.

ČERNÝ, Miroslav K. Hudba antických kultur. Vyd. 2., rev. a dopl. Praha: Academia, 2006.

ČORNEJ, Petr, *Dějepis 4 pro gymnázia a SŠ – Nejnovější dějiny*, Praha, 2010.

DARWIN, Charles. The descent of man and selection in relation to sex. New edition. London: John Murray, 1901.

DENISOFF, R. Serge. 1966. Songs of persuasion: A sociological analysis of urban propaganda songs. The Journal of American Folklore [online]. 1966, roč. 79, č. 314, str. 581-589 [cit. 2022-6-28]. Dostupné z: http://www.jstor.org/stable/pdf/ 538223.pdf

DOLEJŠÍ, Josef a Leonid KŘÍŽEK. Husité: vrchol válečného umění v Čechách 1419-1434. Praha: Elka Press, 2009.

DORŮŽKA, Lubomír a Petr DORŮŽKA. Panoráma populární hudby 1918-1978, aneb, Nevšední písničkáři všedních dní. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 1987.

DUCHESNE-GUILLEMIN, Marcelle, Sur la restitution de la musique hourrite, in: Revue de Musicologie 66, č. 1/1980.

FAUSER, Annegret, Sounds of war, Oxford university Press, 2013.

FERRIS, Marc, Star-spangled banner: the unlikely story of America´s national anthem, Smithsonian Libraries, 2014.

GÖSSEL, Gabriel. Fonogram. Praha: Radioservis, 2006.

GOTT, Karel, Má cesta za štěstím, Karel Gott Agency, 2021.

HANKUSOVÁ, Veronika, Vývoj výzkumu rozhlasových posluchačů v Československu a v České republice, Karolinum, 2006.

HOSTINSKÝ, Otakar. Umění a společnost: [kurs šestipřednáškový]. Praha: J. Otto, 1907. Sbírka přednášek a rozprav (J. Otto).

HOUDA, Přemysl. *Intelektuální protest, nebo masová zábava?: folk jako společenský fenomén v době tzv. normalizace*. Praha: Academia, 2014. Šťastné zítřky.

HRČKOVÁ, Naďa, *Dějiny hudby I., Evropský středověk*, Praha, 2005.

HRČKOVÁ, Naďa, *Dějiny hudby II., Renesance*, Praha, 2005.

HRČKOVÁ, Naďa, *Dějiny hudby V., Hudba 19. století*, Praha, 2011.

HRČKOVÁ, Naďa, *Dějiny hudby VI., Hudba 20. století (1)*, Praha, 2013.

HRČKOVÁ, Naďa, Dějiny hudby VI., Hudba 20. století (2), Praha 2007.

HROCH, Miroslav. Úvod do studia dějepisu. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985

JENČKOVÁ, Eva, Hudba a pohyb ve škole, Hradec Králové, 2002.

KABALA, Jan: Zpráva z českého hudebního podzemí. Svědectví, 1976, č. 51, s. 571-586.

KAČIC, Ladislav, *Dějiny hudby III., Baroko*, Praha 2009.

KAMAS, Daniel, Válka ve Vietnamu, Votobia, 1997.

KOTEK, Josef. Dějiny české populární hudby a zpěvu. Praha: Academia, 1998.

KRATOCHVÍL, Viliam, *Metafora stromu ako model didaktiky dejepisu*, Bratislava 2019.

KUHN, Tomáš. Stručné dějiny populární hudby a jazzu, Plzeň, 2011.

KUDRNA, Ladislav a František STÁREK. "Kapela": pozadí akce, která stvořila Chartu 77. Praha: Academia, 2017.

KUNA, Milan. Hudba na hranici života: o činnosti a utrpení hudebníků z českých zemí v nacistických koncentračních táborech a věznicích. Praha: Naše vojsko, 1990.

LABISCHOVÁ, Denisa a Blažena GRACOVÁ. Příručka ke studiu didaktiky dějepisu. V Ostravě: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 2008.

LANG, Michael, The road to Woodstock, Ecco, 2010.

LASSWELL, Harold D. 1948. The Structure and Function of Communication in 56 Society. In: SCHRAMM, Wilbur. Mass Communications. 2. vydání. Urbana: University of Illinois Press.

MÄRC, Josef. *Dějepisné výzvy mezioborovým vztahům: (stupínek, jeviště, plátno)*. Ústí nad Labem: Filozofická fakulta Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 2010. Acta Universitatis Purkynianae, Facultatis Philosophicae. Studia historica didactica, 1. ISBN 978-80-7414-257-4.

MCLUHAN, Marshall, Jak rozumět médiím: extenze člověka, Praha, 2011.

MCNAIR, Brian. 2003. An Introduction to Political Communication. 1. vydání. Londýn, New York: Routledge.

MODZELEWSKI, Karol, *Barbarská Evropa*, Argo, 2017.

MOORE, Robin, The Green Berets, Crown Publishing Group, 2016.

NEČAS, Luboš a Marta KUBIŠOVÁ. Marta Kubišová. Praha: XYZ, 2012.

NEMO, Philippe. *Hudební cesta*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2014. ISBN 978-80-7325-341-7.

PLATÓN, Zákony, Kniha sedmá, II, 796 d.

PLATÓN, Ústava, 1993 IV, 442 a-b.

POSPÍŠIL, Ivo a Vladimír JURÁSEK. Příliš pozdě zemřít mladý. V Praze: BiggBoss, 2015.

POWELL, John. Emoční síla krásných zvuků, aneb, Proč máme rádi hudbu. Přeložil Kateřina ORLOVÁ. Olomouc: ANAG, [2018].

RICE, Timothy, *Etnomuzikologie. Velmi krátký úvod*, Praha, 2020.

RODAN, Kamil. Československá populární hudba a její projevy v krizových letech 1968/69. In: SKLENÁŘOVÁ, Sylva. České, slovenské a československé dějiny 20. století II.. Hradec Králové: OFTIS Ústí nad Orlicí, 2007. ISBN 978-80-86845-81-4.

SEDLÁK, František. Základy hudební psychologie: celostátní vysokoškolská učebnice. Praha: SPN, 1990.

SEDLÁK, František. Naučíme zpívat všechny děti. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966.

SEIM, Roland, Plattencover und Konzertplakate. Schramm, Holger (Hg.), Handbuch Musik und Medien. Interdisziplinärer Überblick über die Mediengeschichte der Musik. Wiesbaden.

SCHNIERER, M. Společenské funkce hudby. Č. Budějovice: PF JU Č. Budějovice, 1995.

SCHÖNBERG, Arnold, Styl a idea, Arbor vitae, 2004.

SLAVÍKOVÁ, Marie. Psychologické aspekty hlasové výchovy žáků základní školy. Plzeň: ZČU v Plzni, 2004.

SMOLKA, Jaroslav. Dějiny hudby jako vědní obor a jejich periodizace. Praha: SPN, 1990.

SPENCER, Herbert, The origin and Function of Music, in: Essays: Scientific, Political and Speculative – Volume II., 1891.

STRATILKOVÁ, Martina. *Vývoj fenomenologického myšlení o hudbě*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012. Monografie. ISBN 978-80-244-3422-3.

STREET, John. 2012. Music and Politics. 1. vydání. Cambridge: Polity Press.

STRNAD, František. O našich hymnách a jejich osudech: československým školám a rodinám. Praha: Ústřední nakladatelství a knihkupectví učitelstva československého, 1924.

ŠÍŠKOVÁ, Ingeborg, *Dějiny hudby IV., Klasicismus*, Praha, 2012.

ŠOUREK, Otakar, Život a dílo Antonína Dvořáka, Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1933.

TABÁŠEK, Arnošt. Cesta k Modlitbě, aneb, Textař Petr Rada vypráví. Praha: Pragoline, 2004.

VIČAR, Jan a Roman DYKAST. *Hudební estetika*. 2. vyd. Praha: HAMU, 2002. Studijní texty. ISBN 80-85883-86-4.

VONDROUŠOVÁ, Jindra. Členství v dětském pěveckém sboru jako socializační činitel [online]. Ostrava, 2012 [cit. 2022-06-25], s. 58. Dostupné z: https://theses.cz/id/g0sogu/. Disertační práce. Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce Doc. PhDr. Jan Lašek, CSc.

WELCH, Chris, Jimi Hendrix – Život a dílo, Havran, 2001.

WICKE, Peter, Der Tonträger als Medium der Musik. In: Schramm, Holger (Hg.), Handbuch Musik und Medien. Interdisziplinärer Überblick über die Mediengeschichte der Musik. Wiesbaden, 2019.

ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*. Praha: Supraphon, 1981.

Internetové zdroje:

Karel Kryl – Bratříčku, zavírej vrátka: https://www.youtube.com/watch?v=L07nKHHX58Q

Barryho Sadlera – The Ballad of the Green Berets: https://www.youtube.com/watch?v=8kj9qv6rmG8

Pete Seeger – Bring them home: https://www.youtube.com/watch?v=h4-w2FYIJbw

Star-Spangled Banner (https://www.youtube.com/watch?v=gKHF-a0ooLY)

Jimi Hendrix – Star-Spangled Banner, Woodstock 1969: https://www.youtube.com/watch?v=sjzZh6-h9fM

Maxmilian Schell, Claudio Abbado, European Community Youth Orchestra. Salzburger Festspiele, Arnold Schönberg – Ten, který přežil Varašavu:
(https://www.youtube.com/watch?v=rGWai0SEpUQ