

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

Disertační práce

**K formativním funkcím hudební publicistiky v období
Československé republiky (1918 – 1938)**

Mgr. et Mgr. Michaela Vaněčková

Školitel: prof. PaedDr. Jiří Luska, CSc.

Olomouc 2011

Děkuji školiteli disertační práce prof. PaedDr. Jiřímu Luskovi, CSc. za odborné a metodické vedení práce a za cenné rady při jejím zpracování.

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně a že jsem použila pouze těch zdrojů, které jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

V Olomouci dne 30. srpna 2011

.....

OBSAH	4
ÚVOD	5
1 STAV BĀDÁNĪ	11
2 FUNKCE HUDBY	14
2.1 Formativní funkce	22
3 HUDEBNĪ KRITIKA A PUBLICISTIKA	25
3.1 Stav a paradigma odborné kritiky	25
3.2 Historický vĕvoj hudebnĪ kritiky a publicistiky	26
3.3 HudebnĪ publicistika v období Āeskoslovenskĕ republiky (1918 – 1938)	30
3.3.1 Charakteristika hudebnĪch Āasopisŭ	31
3.3.2 Zkoumání periodik z hlediska druhu	33
3.4 HudebnĪ kritika v zrcadle hudebnĪ publicistiky v letech 1918 – 1938	70
4 REFLEXE ŐKOLSKĕ A MIMOŐKOLSKĕ HUDEBNĪ VĀCHOVY V HUDEBNĪCH PERIODIKĀCH ĀESKOSLOVENSKĕ REPUBLIKY V LETECH 1918 – 1938	85
4.1 Formování spoleĀnosti ve vztahu k hudebnĪmu umĕnĪ na pozadí hudebnĪ publicistiky v letech 1918 – 1938	85
4.2 Systĕm vzdĕlávání na ŭzemĪ Āeskoslovenskĕ republiky v letech 1918 – 1938 vyjádřeno legislativní ŭpravou	92
4.2.1 Reformní hnutí v letech 1918 – 1938	96
4.3 Őkolská hudebnĪ vĀchova	98
4.3.1 Őkolská hudebnĪ vĀchova na pozadí legislativních ŭprav	98
4.3.2 HudebnĪ vĀchova jako souĀást vĕsobecnĕho vzdĕlání	104
4.3.3 Nĕzev a obsah pŕedmĕtu, osnovy pŕedmĕtu	106
4.3.4 Institucionální zaŕtĕnĪ odbornĕ hudebnĪ vĀchovy	113
4.3.5 Vzdĕlání ŭĀitelŭ hudby a hudebnĪ vĀchovy	118
4.4 MimoŐkolská hudebnĪ vĀchova	122
4.4.1 SpoleĀnost pro hudebnĪ vĀchovu	123
4.4.2 Āeskoslovenskĕ rozhlas	128
4.4.3 Gramofonovĕ zĕvody	135
4.4.4 VĀchovnĕ koncerty	139
4.4.5 Spolkovĕ Āinnost	146
5 SYNTĕZA REFLEXE HUDEBNĪCH PERIODIK	152
5.1 Tematickĕ kategorie	152
5.2 Funkce sdĕlenĪ	158
ZĀVĕR	164
ANOTACE	176
ANNOTATION	178
ZUSAMMENFASSUNG	180
LITERATURA A PRAMĕNY	182
SEZNAM TABULEK	193
SEZNAM PUBLIKAĀNĪ ĀINNOSTI	194

Úvod

*„Čím je fyziologickému životu krmení a rozplozování,
tím je společenskému životu výchova.“¹*

John Dewey

Výchova hraje v životě jedince zásadní roli, jež se projevuje v mnoha různých podobách, a ve své komplexnosti a stálosti reprezentuje nezaměnitelnou složku celoživotního lidského formování. Mluvíme tedy o oblasti, bez jejíhož působení a vlivu nelze uvažovat o rozvoji člověka v globálním slova smyslu a v důsledku není možné tuto složku vydělovat z celistvé charakteristiky vývoje jedince jakožto samostatnou či zbytnou. Vzdělávání může být ve vnitřní struktuře prezentováno rozmanitými vlastnostmi dle charakteru výchovného předmětu. Jedna z částí zmíněné struktury je umělecká výchova, jež má za cíl vést jedince k rozpoznávání estetických hodnot, jež jsou nesené kulturními projevy. Jedinec se navíc učí kvality těchto jevů rozlišovat, přičemž je veden ke kritickému postoji vůči umělecké tvorbě. V důsledku má tento proces tříbit vkus jedince, potažmo vkus společnosti, která je schopna vyjadřovat své hodnotící soudy, a to na základě vlastního vzdělání, alespoň dílčího, v oblasti umění.

Úroveň společnosti lze charakterizovat právě její vyspělostí z pohledu schopnosti vyjádřit a vlastním názorem demonstrovat vnitřní postoje vůči společenským jevům. Ne vždy je však jedinec formován způsobem jemu vyhovujícím a navíc nelze u každého uplatňovat stejný způsob vzdělávacích metod. Z toho důvodu je výchovná metodika vnitřně velmi rozmanitá a nabízí mnoho druhů výukových a vzdělávacích postupů k dosažení potřebného a žádoucího cíle. Tomuto zdokonalování napomáhá řada dalších metod výchovy funkcionální povahy, díky níž lze oslovit jedince i společnost.

Kultura je chápána jako projev lidského působení a myšlení a představuje na jedné straně artefakty, hmotné předměty vytvořené člověkem a na straně druhé je prezentována prostřednictvím hodnot a idejí ve smyslu duchovního bohatství. Mezi nemateriální projevy kultury patří i hudební umění. Na to můžeme nahlížet z mnoha úhlů: hodnotit hudební kvality jednotlivých děl či se zamýšlet nad přínosy stylových epoch. Zde nám může racionalita v prvních fázích velmi pomoci.

¹ DEWEY, J. *Demokracie a výchova*, s. 15.

Při hodnocení estetické úrovně děl je nezbytné dané problematice do určité míry rozumět, čemuž napomáhá výchova v úctě k umění a zvláště ke kritickému postoji vůči němu. K intencionální výchově v tomto okamžiku přistupují projevy umělecké mimoškolské platformy, jež působí na jedince díky metodám jim vlastním. Jejich nástroje jakožto média uměleckých hodnot lze prezentovat například výchovnými koncerty, rozhlasovými a televizními naučnými programy či formováním společnosti hudebními publicistickými příspěvky, formou recenze, kritiky nebo odborného článku.

Objektem vědeckého zkoumání disertační práce je právě poslední zmíněný typ – hudební periodika. Sledujeme projevy hudební žurnalistiky v období meziválečného Československa a zaměřujeme se na periodika vycházející v letech 1918 až 1938, jež představují ve vztahu k veřejnosti mocné médium přinášející sdělení s přidanou informační hodnotou. Vybrané aspekty působení odborného periodického tisku zkoumáme na předmětu disertační práce, kterým je školská a mimoškolská hudební výchova. Výzkumné téma je pak sledováno v kontextu s nejrozmanitějšími charakteristikami jednotlivých druhů odborných časopisů. Středem zájmu se stávají vybraná hudební periodika, u nichž zkoumáme formativní funkci ve vztahu ke společnosti. Cílem disertační práce je reflexe problematiky školské a mimoškolské hudební výchovy v odborných hudebních časopisech v kontextu konkretizace a specifikace formativní funkce. Hlavní výzkumná otázka zní: Byla problematika školské a mimoškolské hudební výchovy v odborných hudebních časopisech reflektována? A pokud ano, tak jakým způsobem z hlediska kvantitativního i kvalitativního vyjádření. Na základě výzkumu budou také formulovány jednotlivé funkce uvedených sdělení.

Struktura práce

Východiskem vědeckého bádání je studium odborné literatury vztahující se k dané problematice v úzce vymezeném časovém úseku. Přehled informačních zdrojů je nastíněn v první kapitole.

Druhá část práce je věnována objasnění používané terminologie – definujeme pojem „funkce“ v obecné rovině a pojednáváme o významu formativní funkce ve vztahu k předmětu bádání včetně pojednání o funkcích sdělení v rámci všeobecných teorií o masových komunikacích.

Československá hudební žurnalistika neměla v době první republiky (1918 – 1938) příliš dlouhou tradici a teprve hledala způsob i formu vyjadřování. Navazovala

na obecnou žurnalistiku i na obecně uměleckou podobu kritického hodnocení. Historický vývoj odborné hudební kritiky nastíníme ve třetí kapitole. V té následně uvedeme charakteristiku hudební publicistiky v letech 1918 – 1938, jež bude formulována na základě primárního výzkumu disertační práce. Hudební publicistika sehrála v období první republiky při utváření uměleckého vkusu veřejnosti významnou roli. Předmětem výzkumu jsou periodika vybraná dle objektivně stanovených znaků (viz podkapitola „Hudební publicistika v období Československé republiky“), která vycházela v letech 1918 – 1938. Objekt zkoumání představuje širokou paletu nejrůznějších druhů periodik. Pro dosažení stanoveného cíle je nezbytné provést selekci časopisů na základě požadované odbornosti, celostátního zaměření a časové významnosti. Časová etapa výzkumu je zvolena s ohledem na ucelenost období vývoje Československé republiky. Rozsáhlá část této kapitoly je věnována samotnému výzkumu hudebních periodik v období první republiky v letech 1918 – 1938. Předložíme v ní seznam zkoumaných hudebních časopisů vycházejících v daném období, u nichž se zaměříme na jejich obecnou charakteristiku s přihlédnutím k estetickým, ideovým a hudebně odbornostním hlediskům. Dále popíšeme jejich strukturu a uvedeme formu a způsob hodnocení.

Hlavní část disertační práce (kapitola 4) je zaměřena na problematiku školské a mimoškolské hudební výchovy zrcadlící se v hudebních periodikách vycházejících v Československé republice v letech 1918 – 1938. Prvně je prezentována obecná pedagogika s důrazem na hudební výchovu a její místo v celém vzdělávacím systému dané doby. Hlavní pozornost je věnována nejdříve školské hudební výchově z pohledu legislativních úprav Ministerstva školství a národní osvěty, struktury školského systému, budování a vybudování institucionální základny, osnov a návrhů na reformy. Intencionální výchova je však jen jednou částí celé struktury formování jedince i společnosti. Tu doprovází oblast funkcionální výchovy, tedy mimoškolské formy výchovy, která se odehrává díky dalším subjektům se zaměřením na hudební produkci či na reflexi tohoto dění. Výzkumný zřetel je tedy kladen také k základním reprezentantům funkcionální hudební výchovy. Tyto kategorie popíšeme a dokumentujeme na výstižných citacích hudebních časopisů.

V poslední kapitole předložíme syntézu reflexe hudebních periodik (kapitola 5), v níž nejdříve vyhodnotíme hlavní tematické kategorie reprezentující obraz hudebního dění v odborných periodikách a dále uvedeme seznam formativních funkcí sdělení.

V závěru vyhodnotíme reflexi hudebních časopisů ve vztahu k předmětu zkoumání, tedy k problematice školské a mimoškolské hudební výchovy reprezentované výše uvedenými tématy.

Metodologické uchopení zkoumané problematiky

Hudební časopisy podrobíme základnímu heuristickému výzkumu analytického charakteru, na jehož základě shromáždíme kvantitativní data dle obsahového zaměření.² Z metodologického hlediska se v této fázi stávají středem zájmu námi vybraná témata zohledňující aspekty školské a mimoškolské hudební výchovy. Vlastní bádání je realizováno na základě komparační metody na synchronní i chronologické ose. Témata srovnáme napříč všemi médii a zohledníme je i v časové posloupnosti. Zkoumaná témata neshledáváme v podřazeném či nadřazeném postavení, nýbrž se vyjevují v rovnocenné poloze a nalézají se vedle sebe v jedné hodnotové rovině. Zastupují okruh jevů vykazující určité společné znaky, přičemž je zohledněna i obsahová konotace významů.³ Výzkumná oblast je vyjádřena dvěma kategoriemi: školskou a mimoškolskou hudební výchovou. Tyto dvě kategorie jsou dále charakterizovány

² Provedeme obsahovou analýzu vybraných dokumentů, které podrobíme rozboru textu. Jarmila Doubravová prezentovala v roce 1988 metodu obsahové analýzy, kterou vystihují pojmy „klíčová slova“ a „křížové citace“. Tyto pojmy reprezentují „text po stránce tématu, metody a zaměření“. Metoda obsahové analýzy pracuje s několika zástupnými kategoriemi, které až normativně vystihují určité dogma, jež je určujícím faktorem při hodnocení vybraných děl. Na základě určitého klíče, tedy pojmu, je sledována kvantitativní stránka výzkumu, která je dále interpretována v úrovni kvalitativního hodnocení. „V padesátých letech téměř nebylo v oblasti muzikologie možné publikovat studii bez klíče ‚socialistický realismus‘.“ Autorka pokračuje ve svém příspěvku ukázkou dalších příkladů, přičemž se jí vybrané projevy vyjevují jako zástupný znak určité epochy, nabývají povahy generalizujících soudů a předurčují svojí intenzitou a významem odbornostní úroveň oboru. „Klíčová slova a křížové situace jsou pak používána jako nálepky, počínají plnit funkci garanta jedině možné, správné“ interpretace.“ Klíčová slova nesla předem jasný význam, který byl následně zohledňován při interpretaci hudebního umění, tedy určoval podobu a smysl výkladu ve prospěch generalizujícího nadřazeného pojmu. Námi zvolené nadřazené kategorie témat jsou definovány na základě studia odborné literatury (viz stav bádání), v nichž jsou syntetizujícím pohledem prezentovány hlavní oblasti, které vystihují zkoumanou časovou epochu z hlediska problematiky hudební výchovy jako takové. DOUBRAVOVÁ, J. Mýtus klíčových slov a křížových citací. *Estetika*, 1988, roč. 25, č. 1, s. 8.

³ Ve všeobecné rovině metodologie práce by mohly být shledány paralely k Volkově „Taxonomii umění“, prostřednictvím které formuluje základní pravidla klasifikace umění. Zkoumané jevy třídí dle společných znaků do předem stanovených, významově specifikovaných kategorií. Vytváří tak komplexní systém na základě vybraných kritérií, kdy tříděním je myšleno „rozdělování nějakého souboru prvků na menší soubory“, kdežto klasifikací pak „zařazení prvků do tříd“. „Třídění dále může mít ráz víceméně striktní kategorizace, [...] vznikají – li relativně oddělené ‚kategorie‘, izolované skupiny, pevné ‚rámce‘ atd. Za nikoli méněcenné však pokládáme i takové třídění, které je vybudováno na principech typologické polarizace, tj. kde rozhodujícím faktorem není funkce nějaké vytčené meze, ‚nepřekročitelné‘ hranice, ba kde třeba ani žádnou takovou ‚přepážku‘ nemůžeme najít, kde vůbec hranice tohoto typu neexistují, ale kde funkci diferenciacního činitele tvoří naopak určité jádro, pól, ‚čistý‘, ‚ideální‘ typ, který danou oblast polarizuje.“ Taxonomie podle Volka vyžaduje strukturovanou hierarchii zkoumaných jevů, jež lze tříditi a klasifikovat. VOLEK, J. Otázky taxonomie umění. *Estetika*, 1970, roč. 7, č. 3, s. 202.

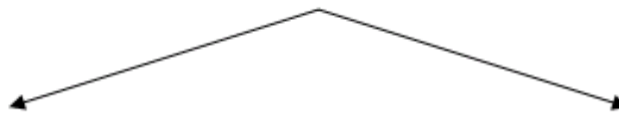
tématy rovnocenného významu. Z hlediska reprezentace názorových postojů vybraných hudebních periodik a celkové dobové diskuze uveřejňované v tiskových médiích jsou uvedené tematické kategorie ilustrovány prostřednictvím výstižných citací. Předpokládáme, že na základě zhodnocení kvantitativního výskytu a kvalitativního pojetí zkoumané problematiky bude možné zodpovědět základní výzkumnou otázku: Zda byla problematika školské a mimoškolské hudební výchovy reflektována v odborných časopisech a pokud ano, tak jakým způsobem. Prismatickým hudebních periodik budeme moci vyhodnotit aktuální hudební dění v ČSR v oblasti školské a mimoškolské hudební výchovy a prezentovat tak částečný obraz hudebního života zrcadlícího se právě v jednotlivých médiích, což je smyslem vědeckého zkoumání.

Výzkumná témata

Předmětem výzkumu jsou dvě základní kategorie – školská a mimoškolská hudební výchova, které jsou reprezentovány tématy, jež vystihují oblast hudební výchovy z pohledu zájmu dané doby. Tato témata jsou také reflektována v odborné literatuře zabývající se dobou první republiky (1918 – 1938) a reprezentují tak syntetizující pohled vědecké obce na problematiku školské a mimoškolské hudební výchovy (viz kapitola Stav bádání).

Školská hudební výchova měla své stabilní institucionální zaštitění, a proto je tato kategorie v předložené práci prezentována prostřednictvím požadavků a námětů odborné obce na změny stávající situace. Návrhy směřovaly k institucím, jež měly moc zvažovat a zapracovávat předkládané požadavky do podoby legislativního uzákonění. Mimoškolská hudební výchova je pak reprezentována jednotlivými objekty, jež zajišťovaly hudební výchovu funkcionální povahy a doplňovaly tak základní školskou hudební výchovu.

Hudební výchova



Školská hudební výchova

- Školská hudební výchova na pozadí legislativních úprav
- Hudební výchova jako součást všeobecného vzdělání
- Název a obsah předmětu, osnovy předmětu
- Institucionální zaštitění odborné hudební výchovy
- Vzdělání učitelů hudby a hudební výchovy

Mimoškolská hudební výchova

- Společnost pro hudební výchovu
- Československý rozhlas
- Gramofonové závody
- Výchovné koncerty
 - Festivaly
- Spolková činnost
 - Spolek pro moderní hudbu
 - Přítomnost

1 Stav bádání

V české muzikologické literatuře se tématem reflexe školské a mimoškolské hudební výchovy v hudebních periodikách v letech 1918 – 1938 nezabývá žádná odborná publikace. Oblast hudební publicistiky jako taková se stává součástí rozsáhlých syntetických prací, pro které je však dané téma vzhledem ke svému charakteru jen prostředkem k dokreslení celkové atmosféry doby, k nastínění hlavních stylových proudů či k dokumentování myšlenkových směrů. Ani téma hudebního časopisectví v období první republiky doposud nebylo publikováno.

Část kolektivně zpracované publikace Dějiny české hudební kultury II. nazvaná „Celková situace v oblasti publicistiky“ pojednává ve stručné a syntetizující podobě o vývoji hudebního časopisectví od roku 1918 – 1945, kde plynule navazuje na první díl zmíněného díla. Časopisy Dalibor, Smetana a Hudební revue, jež nabyly v předválečném období zásadního významu a byly i v prvním díle vyhodnoceny jako stěžejní periodika, jsou hodnoceny v éře meziválečného Československa jako média upadajícího významu. Dle autorského kolektivu nebyly redakční týmy časopisů schopny reagovat na radikální změny doby a v důsledku toho ukončily po několika letech svoji působnost. Dalibor je v nové době hodnocen jen jako propagační tisk nakladatelství Mojžíra Urbánka a Hudební revue je okomentováno pouze poznámkou zániku již po dvou letech svého působení. U časopisu Smetana je uvedena zmínka o poklesu časopisu, který byl dle autorů z části zapříčiněn vzrůstající absencí autorského podílu Zdeňka Nejedlého. Ze všech periodik je věnována největší pozornost časopisu Listy Hudební Matice, později přejmenovaných na Tempo, Listy Hudební Matice, který je posuzován jako nestranné médium zaměřené na nejširší veřejnost. Hlavní periodika doprovází informace o německém časopise Der Auftakt a o časopise Hudební rozhledy vydávaném v Brně. Dále jsou jmenovitě uvedena jen některá vybraná periodika s krátkým sdělením o délce působení časopisu, o obsazení šéfredaktorského postu a v jednoduchosti o charakteristice média. Přehledový charakter umožňuje rychlou orientaci ve vývoji hudební publicistiky v období první republiky, avšak neposkytuje hlubší analýzu jednotlivých časopisů.

Téma hudební publicistiky se také prolíná publikací Hudba v českých dějinách, konkrétně v kapitole V. Lébla a J. Ludvové „Nová doba (1860 – 1938)“. Taktéž jako výše zmíněná publikace, i toto dílo má za úkol podat shrnující, komplexní pohled

na danou dobu, a proto ani zde nenacházíme hlubší analýzu zkoumaného tématu. Syntetizující metodou je zde zachycena daná problematika v několika větách. „Zhruba po roce 1918 nastala v charakteru a tónu hudební publicistiky změna, která vcelku souhlasila s celkovými změnami v hierarchii národních a státních zájmů: odborný hudební tisk se specializoval a přednostně se obracel k obci odborníků, prostor pro denní hudební žurnalistiku začal být omezován a funkce hudebního kritika (referenta) se také u nás stávala povoláním či vítaným výdělečným prostředkem pera schopných skladatelů. Nová a významná kritická a zejména popularizační tribuna zato vznikla nástupem rozhlasu a také rostoucí vliv gramofonové produkce si vyžádal vznik nových recenzních forem.“⁴ Výčtu jednotlivých periodik se autorská dvojice věnuje na straně 395 – 396, přičemž hlavní důraz je kladen na situaci v českých zemích před první světovou válkou a jen v datech působení daného periodika se projevuje přesah sdělení do následujícího období první republiky.

První Československá republika v letech 1918 – 1938 z pohledu hudebního vývoje zaujala Jaroslava Smolku natolik, že zpracoval zmíněnou etapu do ucelené publikace s názvem „Hudba v první Československé republice“. Útlá publikace studijního charakteru má za účel zpřehlednit danou dobu a podat komplexní obraz významných časových i věcných milníků prvních dvaceti let demokratické Československé republiky. Téma hudební publicistiky je přehledně interpretováno v datech a ve stručné charakteristice časopisů, přičemž ze všech vycházejících periodik doby zmiňuje pouze některé.

Uvedená syntetizující díla svým objemem prezentovaných informací neumožňují hlubší analýzu jednotlivých periodik a ani si to nekladou za cíl. Všechny autorské týmy se však shodují ve výběru časopisů, kterým věnují svoji pozornost alespoň stručné povahy. Ze všech vydávaných časopisů, kterých v průběhu dvaceti let Československé republiky bylo až čtyřicet, je v rámci uvedených publikací zmínka pouze o vybraných médiích, kterými jsou: Dalibor, Hudební revue, Listy Hudební Matice, později přejmenované na Tempo, Listy Hudební Matice, Smetana, Hudební rozhledy, Klíč, Rytmus, Der Auftakt. Výčet prezentovaných periodik napříč významnými publikacemi poskytuje určitou kvalitativní selekci, která byla provedena na základě fundovaného studia a výsledků vědeckých týmů. Při výběru pramenné základny bylo při vlastním výzkumu přihlédnuto i k názoru vědecké odbornosti.

⁴ LÉBL, V., LUDOVOVÁ, J. *Hudba v českých dějinách, Nová doba (1860 – 1938)*, s. 396.

Hudební periodika se stala středem zájmu Jiřímu Dostálovi, který vydává v roce 1940 v časopise *Hudba a národ* svůj příspěvek na téma „České hudební časopisectví“. V devítistránkovém článku se zaměřuje na vývoj českých hudebních časopisů od roku 1843 až po rok 1940. Odstavec věnovaný vždy jednomu periodiku obsahuje jména šéfredaktorů, dobu vydávání, přehled hlavních příspěvatelů a krátkou charakteristiku časopisu. Článek je nakonec doplněn o tabulku s přehledem českých hudebních časopisů od roku 1843 až do roku 1940. Příspěvek je velmi cenným zdrojem informací poskytující základní přehledové údaje, ale z hlediska hodnocení daných periodik nezaujímá významnější postavení.

Školní a mimoškolní hudební výchovou v hudební publicistice v období první republiky se podrobněji zabývá dvojice autorů Vladimír Gregor a Tibor Sedlický v publikaci „Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku“. Jak autoři zmiňují, vznikl v době meziválečného Československa speciální časopis založený za účelem poskytování úplných informací o školní i mimoškolní hudební výchově. Byla to *Hudební výchova* zprvu redigovaná A. Hromádkou. Komplexní pojetí problematiky školské hudební výchovy bylo doposud suplováno dílčími oddíly či pouhými zmínkami v jiných, hudebně zaměřených časopisech. Až zahájením vydavatelské činnosti nového periodika byla podrobně postihnuta významná kapitola o hudbě v rámci školské výchovy. Autorská dvojice dále informuje o vydávání dalšího časopisu s názvem *Hudba a škola* vedeným A. Cmíralem. I tento časopis měl za úkol poskytnout platformu pro diskuzi o hudební výchově v nejširším slova smyslu. Tak jako v předešlých případech, i publikace *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku* představuje syntetizující dílo, které pro dokreslení celkového vývoje hudební výchovy v českých zemích zahrnuje i informace o hudební výchově v časopisech. Nepřináší však hlubší ani podrobnější analýzu periodik a taktéž si neklade za cíl hodnotit funkce daného časopisu.

2 Funkce hudby

Zajímá – li nás podstata jevů, pak často pátráme po příčinách jejich existence a ptáme se, k čemu slouží a na jakém principu, tedy po smyslu věcí. Žádáme vysvětlení a hledáme odpovědi na otázky, jak a proč dané jevy fungují. Funkce sledovaných jevů se prokazuje vždy v souvislosti s konkrétními, nezávislými proměnnými, z čehož lze vyvodit nezpochybnitelnou úlohu vztahových zákonitostí, jež hrají důležitou roli při projevu zkoumané oblasti.⁵

Etymologie slova „funkce“ nás vede k jazyku latinskému, kde nalézáme původní smysl slova „functio“, jakožto vykonávání, konání, úkon.⁶ Slovo „funkce“ je dnes běžně používaným pojmem vyjadřujícím řadu významů a je vyslovováno i ve smyslu společenském, kdy určuje výši či úroveň pracovního postavení ve firemním či institucionálním prostředí (jde například o funkci ředitele, jeho zástupce atd.).

Používání pojmu „funkce“ se v historii rozšířilo zejména díky vědnímu vývoji, kdy si výraz našel své uplatnění v oblastech vědeckého zájmu. Do matematiky zavedl tento termín G. W. Leibniz. „Matematika chápe funkci jako závislost jedné proměnné veličiny na jedné či více jiných proměnných. [...] V dějinách matematiky byly objeveny četné funkce a jejich třídy.“⁷ Nejen v matematickém výzkumu došlo k novým objevům, jež si žádaly vědecké využití termínu „funkce“, potřeba vzešla i z oblasti logiky a psychologie, později sociologie. Ve 20. století je již „funkce“ bezpečně zabydlena ve většině vědních disciplín (etnologie, estetika, lingvistika), kde prezentuje význam: působení v určitém systému za účelem vlastního zachování či rozvíjení.⁸

Pojem funkce se na začátku 20. století uplatnil i v umění, a to již ve zmíněném slova smyslu. Protěžovat ho začal významný český strukturalista Jan Mukařovský, jenž se problematice estetické funkce věnoval ve svém příspěvku „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“ již v roce 1936. „Existují ovšem – v umění i mimo ně – věci, které jsou svým ustrojením k estetickému působení určeny; je to dokonce bytostná vlastnost umění. Avšak aktivní způsobilost k estetické funkci není reálnou vlastností předmětu, byť záměrně vzhledem k ní stavěného, nýbrž projevuje se jen za jistých

⁵ Celá kapitola - Srov. LUSKA, J., VANĚČKOVÁ, M. Funkce hudby v kontextu edukačního procesu. In *Hudební výchova 2009*. ISSN 1802 – 6540. 2009, č. 4.

⁶ FUKAČ, J., VYSLOUŽIL, J. *Slovník české hudební kultury*, s. 234.

⁷ FUKAČ, J., POLEDŇÁK, I. Funkce hudby. *Hudební věda*, 1979, roč. 16, č. 2, s. 124 – 125.

⁸ FUKAČ, J., VYSLOUŽIL, J. *Slovník české hudební kultury*, s. 235.

okolností, totiž v jistém kontextu společenském.⁹ Zda daný umělecký předmět je estetický či nikoliv, závisí zajisté na předmětu samém, ale podle Mukařovského se k samotnému atributu existence musí připočíst dané okolnosti, ve kterých je jev hodnocen. Každá doba upřednostňuje jiné normy a s ohledem na ně přisuzuje estetickou funkci i výjevům z dob minulých. Největší přínos Mukařovského příspěvku k problematice estetického hodnocení uměleckých děl lze spatřovat v upozornění na souvislosti s aspektem sociálního působení, tedy na hodnocení v kontextu společenském.¹⁰

Náměty Jana Mukařovského ohledně sociální funkce byly ve své době vnímány jako přelomové, ale již o několik let později byly přijímány s obecnou platností. „To, o čem se dříve hovořilo jako o působnostech, účincích, účelech nebo afektech umělecké tvorby, bylo zastřešeno precizně definovaným pojmem „funkce“. Začalo se chápat, že jeden a týž objekt může současně fungovat – tak či onak... a že celé toto dění je normativními a hodnotícími procesy silně socializováno...“¹¹ V díle „Sociálna funkcia hudby“ se na ně odkazoval slovenský muzikolog Jozef Kresánek, který aspekty sociálního kontextu aplikoval přímo na oblast hudby. Přívlastek „sociální“ ve vztahu k hudbě chápe jako určující moment charakteru hudby. Právě společnost požaduje po skladateli hudební kompozice určitého a vyhraněného typu hudby, čímž formuje povahu a podobu daného uměleckého díla. Na základě zkoumání některých děl jednoho období můžeme vysledovat povahu uměleckého uvažování v souvislosti se společenským požadavkem. Díky induktivní metodě lze definovat obecné premisy postihující ve svých abstraktních konturách charakteristiku chování a uvažování dané společnosti a vyvozovat tak jeho úroveň ve vztahu k chronologickému vývoji dějin společnosti. Podle Kresánka však nelze hodnotit vztah společenského požadavku na hudební tvorbu pouze jednostranně. „Sociálna funkcia hudby je v prevažnej míre determinovaná spoločenským vývojom, no rovnako hudba sledujúc spoločenské úlohy (vedome, či nevedome) spoluvytvára alebo aspoň ovplyvňuje vývoj spoločnosti.“¹² Kresánek se pokouší podat výčet funkcí, přičemž hledá pojmy zastřešujícího charakteru, jež mohou globálně pojmut hudební projevy vybrané doby. Funkce hudby totiž

⁹ MUKAŘOVSKÝ, J. *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, s. 19.

¹⁰ Hodnotit umělecký projev lze na základě jeho srovnání. „V prvním srovnání vycházíme z představy cíle, smyslu, účelu, jinak řečeno z funkce a ptáme se, jak hodnocený fenomén svou úlohu plní, a podle lepšího nebo horšího výsledku přičkneme danému fenoménu takovou či onakou hodnotu.“ POLEDŇÁK, I. Variace na téma. *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. Opus musicum*, 1996, roč. 28, č. 6, s. 261.

¹¹ FUKAČ, J. *Estetická funkce jako sociální fakt anno 1997. Opus musicum*, 1997, roč. 29, č. 2, s. 41.

¹² KRESÁNEK, J. *Sociálna funkcia hudby*, s. 11.

Kresánek přiřazuje k celému komplexu hudebně společenských projevů, a to na základě chronologického vývoje dějin hudby. Inklinuje k již vžitě periodizaci dějin hudby Vladimíra Helferta. Ke každé historické etapě přiřazuje jednu funkci, která má vyjadřovat v komplexním slova smyslu charakter hudebních projevů. Dějiny hudby rozdělil do šesti etap, přičemž pro ně použil tyto funkce: účelovost, slavnostnost, ušlechtilé pobavení, subjektivní výraz, programovost a novátorství. První účelovou funkci navíc rozvrstňuje do dalších podřadných funkcí, kterými jsou: magická, interpretační, eticko – výchovná a užitková.¹³ Tyto funkce však Kresánek vyjadřuje vždy ve spojitosti se sociálními aspekty doby, což lze zohlednit při hodnocení jeho striktně vymezující stratifikace. Nelze totiž hudební projevy konkrétní historické doby charakterizovat vždy pouze jednou funkcí, i přes její zřetelnou nadvládu. Kresánkovy funkce zjevně a přesvědčivě vyjadřují psychologický charakter hudební tvorby určité etapy, což bylo patrně autorovi zmíněné publikace hlavní osou celého přehledu dějin hudby. Publikace je hodnotným příspěvkem do vědecké knihovny v kategorii „Dějiny hudby“, přičemž Kresánek poukazuje jako první v československém prostoru na společenské paradigma hudebních dějin. „Sociálna funkcia hudby“ představuje ojedinělý příspěvek k problematice funkcí hudby.

O dopadu proměny společnosti na funkci hudby mluví v roce 1936 Jaroslav Tomášek, šéfredaktor Listů Hudební Matice, který zdůrazňuje vážné rozpory s tím spojené. „Byl to především problém nové sociální funkce hudby, který pramení odtud, že hudba neexistuje v našem životě jen ve formě ryzího umění, nýbrž také a z větší části jako řemeslný průmysl, který poskytuje široké mase posluchačstva jen přesně to, čeho si tato masa žádá: zábavu za každou cenu bez ohledu na hlediska umělecká.“¹⁴ Sociální funkci hudby proklamoval svojí disertační prací také Vojislav Vučkovič, který popisoval umění jako jev sociálního řádu. Autor vyzdvihuje požadavek využití hudby právě na základě sociální potřeby společnosti. Zdůrazňuje, že je nutné se zabírat funkcionalností a praktickou úlohou hudby jako vlastního smyslu hudebního umění. Mimo to uvádí: „... že se vývojem vytvoří podmínky pro vznik intimní zákonitosti hudební, která byla určena jednak povahou materiální, jednak lidskou schopností využívatí jej k praktickému užitku, t. j. sociální potřebou. Tato potřeba stala se potřebou třídní současně se vznikem třídní společnosti, poněvadž hověla zájmům lidí,

¹³Taktéž můžeme nalézt tyto čtyři typy účinků v příspěvku Heinricha Hüschena, který je uvádí v kontextu středověké traktátové literatury. Jedná se o účinek estetický, terapeutický, propedeutický a religiózní. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, s. 984.

¹⁴TOMÁŠEK, J. Úvodník. *Listy Hudební Matice*, 1935 – 1936, roč. 15, č. 16, s. 177.

rozvrstvených v třídy. Proto nazývám realizaci této potřeby propagandou [...] Nepovažuji tedy za rozhodující morální podnět, nýbrž morální účinek umění.“¹⁵

O sociální funkci hudby můžeme uvažovat také v kontextu normativní funkce, která vystupuje zvláště ve spojení politické tendenčnosti hudby a její využitelnosti při zprostředkování politických idejí. Ač mluvíme o období demokratické Československé republiky, již zde se objevují úvahy o hudbě a její imanentnosti, ale také o hudbě a její úloze naplňovat požadavky a potřeby společnosti při její přestavbě. Dalibor C. Faltis si klade otázku: „Jaká je nebo má být sociální funkce hudby? Zhruba rozděleno, jsou tu dva tábory. Bojovníci z prvního tábora přejí si hudbu čistou, absolutní, tudíž netendenční. [...] Jejich odpůrci: Posláním hudby není svět popisovat a vykládat, nýbrž jej pomáhat měnit. Neexistuje umění netendenční. Nejpodstatnější znaky nové hudby jsou: Kolektivnost a z ní vyplývající vztah k přírodě. Jen umění sloužící má právo na život. [...] Čistá hudba sama o sobě je sociálně funkční. V druhém případě: Hudba ať je funkční sociálně. [...] Říkají – li tu druzí, že by hudba měla mít funkci sociální, míní tím, že by se měla zúčastnit společenské přestavby.“¹⁶

Úvahy o funkcích umění, konkrétně ve vztahu k hudbě, byly zakomponovány do vědecky pojatého oboru systematické hudební vědy a staly se součástí teoretické platformy oboru. Mukařovský poukázal na hodnocení umění v kontextu sociologických souvislostí, Kresánek tento aspekt využil při zpracování dějin hudby z pohledu společenských formací a Ivan Poledňák šel ještě dál, přičemž jeho pojetí je daleko komplexnější. Prezentuje myšlenku o působení hudby na člověka a tvrdí, „že hudba není jen lidským výtvořem, ale sama se naopak podílí na antropogenezi, tedy na zrodu a formování člověka. [...] Ve styku s hudbou člověk [...] probouzí a kultivuje nejen svůj smysl pro hudbu, ale šířeji svůj smysl pro krásu. Otevírá si zvláštní způsob osvojování světa, učí se vyjadřovat a sdělovat výsledky tohoto osvojování.“¹⁷ Tudíž má hudba v tomto smyslu formativní antropologickou a osvojovací funkci.

Pro oblast hudebních jevů ve smyslu funkce či fungování se běžně v historii používalo slov účinek, účel či úkol. Ještě ve vědeckých pojednáních Otakara Hostinského se vyskytuje výraz „účel“.¹⁸ V dnešním slova smyslu je funkce hudby teoreticky velmi dobře podchycena a její stratifikace rozpracována. „Poměrně čilé české

¹⁵ VUČKOVIČ, V. Hudba jako propagační prostředek. *Klíč*, 1932 – 1933, roč. 3, č. 12 – 13, s. 172.

¹⁶ FALTIS, D., C. Sociální funkce umění. *Rytmus*, 1935 – 1936, roč. 1, č. 4, s. 42 – 43.

¹⁷ POLEDŇÁK, I. Smysl hudby a smysl pro hudbu. *Estetická výchova*, 1983, č. 2, s. 45.

¹⁸ FUKAČ, J., POLEDŇÁK, I. Funkce hudby. *Hudební věda*, 1979, roč. 16, č. 2, s. 124.

bádání zdůraznilo, že za funkci nelze pokládat jakékoliv její působení, ale jen takové působení vůči nebo uvnitř systému, jež je spjata s účelovostí.¹⁹ Uvedené tvrzení patrně vzešlo z klasifikace Hanse Heinricha Eggebrechta, jenž funkci hudby vnímá v interdisciplinárním pojetí, neboť si je vědom provázanosti hudebních projevů v kontextu jiných aktivit. Vzhledem k požadavku mezioborovosti Eggebrecht uvádí tři roviny funkčních souvislostí: 1) funkční dění uvnitř hudební struktury, 2) intendované fungování hudby v určitých stabilních souvislostech a 3) funkce hudby ve společnosti.²⁰ K předmětu námi zkoumané oblasti také přispěla Sigrid Abel–Struth, jejíž odborně zpracovaná problematika hudební pedagogiky obohacuje německou hudební vědu a zároveň doplňuje již propracovanou oborovou systematiku. Ve své publikaci “Grundriß der Musikpädagogik“ věnuje problematice fungování hudby jednu celou kapitolu, přičemž mluví o specifických společenských požadavcích, jejichž uspokojení je plněno v rámci pedagogického hudebního procesu vystavěného k tomu účelu. Výstupem je pak praktická implementace požadavků na hudbu do výchovných osnov daných studijních programů. Obecně lze říci, že pedagogické zásady a předmět hudebního působení vychází z institucionálních či společenských potřeb. Autorce tedy hudba vystupuje v kontextu plnění společenské úlohy vždy ve službách konkrétní instituce, organizace či společenského zájmu. Podle Abel-Struth se jedná o čtyři druhy vnějšího působení v kontextu funkce hudby, což je na základě písemného svědectví doloženo již od antických dějin. Již tam byly uplatňovány pedagogické zásady, jež měly za úkol plnit vybrané cíle společnosti. Jedná se o podřízení hudebních projevů náboženským ideálům, politickým vyšším cílům a sociálním a společenským potřebám. Při dosahování mystické roviny prostřednictvím hudby mluvíme o terapeutických účincích, které jsou převážně doloženy ikonografickým ztvárněním.²¹

V kontextu hudebně antropologickém akcentuje Alan Merriam následující funkce hudby:²² uvolňující emocionální projevy a pocity, prohlubující intelektuální a emocionální prožitek krásna, podílející se při zábavných a odpočinkových aktivitách, fungující jako komunikativní prostředek ve společnosti, obsahující symbolický význam textů v písních, disponující vyjadřovacími schopnostmi, podněcující pohybové aktivity a tělesné fyziologické projevy, posilující přizpůsobení se společenským normám, umocňující společenské a náboženské rituály při různých státních společenských akcích

¹⁹ POLEDŇÁK, I. *Stručný slovník hudební psychologie*, s. 71.

²⁰ EGGEBRECHT, H., H. *Musikalische Denken*, s. 153 – 192.

²¹ ABEL-STRUTH, S. *Grundriß der Musikpädagogik*, s. 37 – 50.

²² MERRIAM, A., P. *The anthropology of music*, s. 3 – 4.

a bohoslužbách, přispívající ke kontinuitě a stabilitě společnosti předáváním a uchováváním kulturních hodnot, přispívající k integraci společnosti.

V adolescentním období ontogeneze postavil D. Baacke²³ na čelní místo možnost preferencí určité hudby jako součást identifikace jedince se svojí generačně příbuznou kulturou a současně jako výraz individuality. Z dalších funkcí připomíná hudbu jako zdroj informací o novém životním stylu a módních trendech, jako výraz revolty proti dospělým, jako stimulant pro sny a přání, posílení vlastní fyzické identity objevením pohybu v tanci, vystoupení z každodenní šedi běžného života, jako zdroj identifikace s rockovými hudebními idoly, jako výraz protestů a opozice vůči každodennímu životu, jako prostředek stimulace a ovlivňování nálady a psychického rozpoložení.

Obdobně A. Opekar vidí problematiku funkcí hudby prizmatem interakce rockové hudby a pubescentních a adolescentních recipientů. Akcentuje následující funkce: sociálně komunikační, pohybově stimulační, psychicky stimulační, poznávací, dekorativní a poněkud násilně i funkci výchovnou.²⁴

Problematice funkce hudby jako celku se v českém prostředí nejvíce věnoval Ivan Poledňák, který oblast funkce hudby rozpracoval v několika vědeckých příspěvcích s jistým završením ve svém Stručném slovníku hudební psychologie s heslem „Funkce“. Napříč jednotlivými příspěvky vnímá funkci hudby ve dvou stěžejních kategoriích, a těmi jsou estetická funkce a specifická jednoduchá funkce, kterou ještě vnitřně člení na funkce poznávací, funkce psychicky stimulační a harmonizační, funkce pohybově stimulační a organizační, funkce dekorativní, funkce sociálně organizační, funkce vázané k funkcím jiných uměleckých druhů.²⁵ Funkce hudby mu vystupují v konkrétním reálném bytí hudby, přičemž se nám mohou při bližším pohledu seskupovat do polarizačně vystupujících rovin: 1) dílčí profilované funkce – generalizovaná funkce, 2) osvojovací funkce hudby – poznávací a hodnotící funkce – ostatní funkce, 3) autonomní funkce – heteronomní funkce, 4) umělecká funkce – užitková funkce, 5) funkce samostatně vystupující hudby – funkce hudby v kooperacích s jiným uměním, 6) funkce hudby při uspokojování potřeb individua,

²³ BAACKE, D. Jugendkulturen und Musik. *Musikpsychologie*, s. 232.

²⁴ OPEKAR, A. Hodnotová orientace v rockové hudbě I. a II. *Opus musicum*, 1989, roč. 21, č. 4, s. 105 – 115; č. 5, s. XVII – XXII.

²⁵ FUKAČ, J., POLEDŇÁK, I. Funkce hudby. *Hudební věda*, 1979, roč. 16, č. 2, s. 134.

různých skupin a společnosti, 7) funkce znějící hudby – funkce mentálně přítomné hudby – funkce hudby zápisově thesaurované, 8) eufunkce a dysfunkce.²⁶

Hudba plní v životě člověka určitou funkci a prostřednictvím působení projevů hudby uspokojuje lidské potřeby. Potřeby každého člověka jsou vnitřně diferencované a jejich uspokojování závisí na zcela individuálních podmínkách a konkrétních situacích. Obecně však lze hudbou uspokojovat následující potřeby: 1) potřeba pohybu, změny, 2) potřeba aktivizace našich smyslů, 3) potřeba přehledně uspořádat průběh času, naplnit čas nějakým smysluplným děním, 4) potřeba fantazijního dění, citového vzrušení, 5) potřeba seberealizace, 6) potřeba soutěžní, 7) potřeba splnutí, nalezení aj.²⁷ Uspokojení lidských potřeb je základní podstatou, ze které lze vyjít při charakteristice jednotlivých druhů funkcí hudby. Podle Poledňáka jsou to tyto:²⁸

²⁶ FUKAČ, J., VYSLOUŽIL, J. *Slovník české hudební kultury*, s. 235.

²⁷ POLEDŇÁK, I. Smysl hudby a smysl pro hudbu. *Estetická výchova*. 1983, č. 2, s. 45.

²⁸ POLEDŇÁK, I. *Stručný slovník hudební psychologie*, s. 72.

1) fyziologická	23) vzdělávací	46) heteronomní
2) biologická- regenerativní	24) osvětová	47) utilitární
3) stimulační	25) dokumentární	48) hospodářská
4) pohlavně excitační	26) prognostická	49) sociální
5) koordinační	27) zábavná	50) socializační
6) terapeutická	28) poznávací	51) sociálně organizační
7) relaxační	29) hodnotící	52) sjednocovací
8) bonifikační	30) heuristická	53) mobilizační
9) antianxiózní	31) normativní	54) vojenská
10) projektivní	32) vyjadřovací	55) magická
11) sugestivní	33) subjektivně výrazová	56) náboženská
12) diagnostická	34) emocionální	57) třídně hieratická
13) hědonistická	35) náladotvorná	58) liturgická
14) mravní	36) zobrazovací	59) rituální
15) etická	37) symbolická	60) mytologická
16) katarzní	38) znaková	61) reprezentativní
17) očišťující	39) sdělovací	62) glorifikační
18) harmonizační	40) komunikativní	63) pochodová
19) výchovná	41) modelovací	64) taneční
20) propedeutická	42) osvojovací	65) slavnostní
21) iniciační	43) umělecká	66) monumentalizační
22) formativní	44) estetická	67) dekorativní
	45) autonomní	

Z uvedeného je zřejmé, že funkce hudby lze tedy nejen pojmenovávat a sumarizovat, ale také je uspořádávat ve smyslu strukturace a hierarchizace funkčních trsů, které mohou být modifikovány podle hlediska hudebně *historiografického*, jak dokládá Kresánkovo pojetí, či *sociálně společenského* kontextu Mukařovského. Všeobjímající *bipolární* hledisko akcentuje I. Poledňák, *ontogenetický* aspekt stojí v pozadí funkčního rozčlenění zmiňované D. Baackem. Opekarovo pojetí specifikuje funkce, které jsou dominantní v interakci rockové hudby a adolescentní populace.

2.1 Formativní funkce

Formativní funkce stojí ve výčtu funkcí hudby Ivana Poledňáka jako samostatná oblast, avšak je nutné nezapomínat, že se v jeho pojetí jedná o funkce hudby. My se však zaměřujeme na funkce sdělení hudebních periodik. V kontextu výchovného ovlivňování společnosti, ať už hudebně školené či laické, reflektujeme z výše uvedeného seznamu zvláště následující funkce: výchovná, stimulační, mravní, mobilizační/mobilizující a hodnotící. Pro tyto formující ukazatele představuje vybraná formativní funkce zástupnou generalizující kategorii. V zájmu komplexnosti vědeckého bádání je nezbytné si všimnout samozřejmě aspektů dílčích, ale hlavním cílem je nalézt pojmy zastřešující, jež mohou svou povahou pojmut a charakterizovat zkoumané jednotlivosti. Poledňákova formulace funkcí hudby představuje inspirační zdroj pro konkretizaci funkcí sdělení objevujících se v hudebních časopisech v letech 1918 – 1938.

Formativní funkce společně s danou vnitřní členitostí nám umožní charakterizovat zkoumaná periodika v celistvém pojetí, a to i s konkrétními jednotlivostmi. U vybraných hudebních časopisů budeme sledovat všechny funkce, které jakýmkoliv způsobem mohou formovat společnost. K hodnocení dochází tam, kde je vliv odborného periodika na potencionální čtenáře zřejmý a přímý, a to jak svým obsahem, tak i formou. Podstatný přínos při heuristické práci však objevujeme při čtení tzv. mezi řádky, přičemž získané informace konfrontujeme v kontextu celospolečenského zájmu. Formující činitel zde vystupuje víceméně skrytě, avšak vystupuje zde obraz dlouhodobého a záměrného formování nejen konkrétního periodika, ale také početné skupiny hudebních kritiků, umělců a muzikologů.

Formativní funkci žurnalistického sdělení si ve své době uvědomují i pravomocné ministerské orgány. V článku *Postátnění divadla* píše E. Sokol: „Vláda ví např., že musí doplácet na svou žurnalistiku, chce – li mít prostředek, kterým by vedla široké masy na svou cestu; stejně to ví velký průmysl a každá politická strana aj.“²⁹

Formování široké veřejnosti prostřednictvím médií je v dnešní době naprosto veřejně známým a hojně využívaným faktem. Je nutné si uvědomit, že tato formativní funkce je dnes rozředěna do několika technicky vyspělých prostředků komunikace. V době první republiky byl však tisk téměř jediným možným formujícím médiem, jehož

²⁹ SOKOL, E. *Postátnění divadla*. *Hudební rozhledy*, 1927 – 1928, roč. 4, leták č. 2.

funkci si plně uvědomovali i političtí představitelé. Tisk představoval silný mocenský nástroj, který plnil funkci sdělovací, výchovnou, hodnoticí, poznávací, komunikativní aj., ale hlavně byl využíván pro možnost formovat názory a postoje celé společnosti.

První a po dlouhou dobu také jediný komunikační nástroj, který měl moc oslovovat větší skupinu společnosti, byl tisk. Podle Jiráka a Köpplové mluvíme o „médiu, které slouží celospolečenské komunikaci, tedy zpravidla komunikaci mezi výchozím bodem a blíže neurčeným, leč vysokým počtem bodů cílových. Tato komunikace tedy směřuje od jednoho zdroje k publiku, jež se skládá z velkého množství lidí. Tradičně se takové komunikační prostředky označují výrazem masová média.“³⁰

Masová média a jejich působení bylo hodnoceno z nejrůznějších úhlů, přičemž pouze tzv. funkcionalistický přístup vymezuje funkce masových médií, a to z hlediska společenské funkce: informování, socializace, kontinuita, zábava a získávání.³¹ Úplný výčet funkcí tiskových médií však není uveden v žádné ze základních vědeckých publikací věnujících se dané problematice. Neukotvenost pramení ze závislosti definice na kvalitě a úrovni dané doby, ve které je médium používáno. Určitá funkce by mohla v časných dobách rozvíjející se etapy vystihovat jinou podstatu než ke konci té stejné doby. Výčet vybraných funkcí masové komunikace uvádí Kunczik v publikaci *Základy masové komunikace*. Jsou to podle něj například tyto: artikulování názorů, působení na veřejnost, kontrola politické činnosti, výchova a vzdělávání, politická socializace, ovlivňování hospodářské činnosti reklamou, vytváření specificky zaměřeného veřejného mínění apod.³²

Od 20. let 20. století, kdy došlo k emancipaci technického umu a s ním spojeného rozvoje rozhlasové kultury a nahrávacích společností, se objevují první kritické zmínky o „masové kultuře“ v kontextu hudebních projevů. „Kulturní průmysl“ jako pojem vyjadřující komerčně polapenou kulturu poprvé použil Theodor Wiesengrund Adorno, německý sociolog, filozof, muzikolog a skladatel.³³ Společně s „Frankfurtskou školou“ kritizoval nové obchodní taktiky, které vymazaly jedinečnost hudebního díla, o čemž konkrétně pojednává Walter Benjamin ve svém novinovém článku *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. „Umělecké dílo bylo

³⁰ JIRÁK, J., KÖPPLOVÁ, B. *Média a společnost*, s 21.

³¹ Srov. McQUAIL, D. *Úvod do teorie masové komunikace*, s. 103.

³² Srov. KUNCZIK, M. *Základy masové komunikace*, s. 33.

³³ Srov. ADORNO, T. W., HORKHEIMER, M. *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*.

v zásadě vždy reprodukovatelné. [...] I při vysoce dokonalé reprodukci odpadá jedno: „Zde a Nyní“ uměleckého díla – jeho jedinečná existence na místě, na němž se nachází. [...] Co se zde ztrácí, můžeme shrnout pojmem aura a říci: co ve věku technické reprodukovatelnosti díla hyne, je jeho aura [...]. Reprodukční technika, jak bychom to mohli obecně formulovat, vyděluje reprodukované dílo z dosahu tradice. Zmnožováním reprodukce klade na místo jedinečného výskytu tohoto díla výskyt masový. A tím, že reprodukci dovoluje, aby vyšla vstříc vnímateli v jeho nynější situaci, aktualizuje reprodukované. [...] Procesy úzce souvisejí s masovými tendencemi dnešních dnů.“³⁴

³⁴ BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. 1935. [cit. 2008–08–11]. Dostupné na WWW: michalrataj.com/vyuka/files/BENJAMIN_um_dilo.pdf.

3 Hudební kritika a publicistika

3.1 Stav a paradigma odborné kritiky

Mluvíme – li dnes o kritice či kritizujeme – li něco, většinou tím míníme hodnocení určité osoby či události v negativním slova smyslu. Současný význam slova již zcela nectí jeho původ, který vychází z etymologie řeckého slova „krino“ znamenající v překladu rozlišuji, vybírám, soudím. I přes to je po rozklíčování původního smyslu určitá souvislost s dnešním vyzněním zřejmá. Při kritizování jevu totiž hodnotíme kvality či nedostatky jeho povahy či průběhu projevu – tedy rozlišujeme pozitivní či negativní vlastnosti nebo posuzujeme a tedy vyjadřujeme hodnotící soud.

Umělecká kritika nepracuje pouze s pejorativně jednosměrným hodnocením, nýbrž se snaží předkládat před jedince a společnost ucelený, erudicí podpořený názor. Nelze nikdy prezentovat objektivní soud, neboť kritické hodnocení je povahy subjektivní, která si navíc neklade nárok na všeobecnou platnost. Je přímo v kontaktu s uměleckou praxí, které slouží svým hodnotícím soudem a napomáhá tak sblížení umění, potažmo umělce se společností. Té nabízí odborný pohled na umělecké dění a je jí partnerem v procesu tříbení vkusu, tedy formování estetického soudu. „Cílem kritikovy práce má být vysvětlování uměleckých děl a výchova k dobrému vkusu.“³⁵

Hudební kritika stejně jako umělecká kritika, jak již bylo řečeno, si neřádá všeobecné platnosti a neřídí se podle obecných, objektivizovaných norem. I přes to se dnes opírá o vědeckou základnu a využívá její erudici, jež je formována fundovanými muzikology po dlouhá staletí. Odborná kritika se ve svém historickém vývoji objevovala v rozmanitých podobách a formách a zprvu představovala pouze dílčí, nesystematicky pojaté a odborně nepodchycené názorové postoje samotných hudebníků, milovníků hudby, ale také všeznalých umělců z vyšších vrstev společnosti. Zjevná laicizace byla v konečném důsledku provázána projevy diletantismu, což dnes vede ke zkreslování objektivní historické pravdy. Setkáváme se tedy ve formě dějinné „kritiky“ s důkazy, jež pokřivují reálnou podobu tehdejších uměleckých projevů. Podávají tak značně nepravdivý obraz společnosti a je tedy nezbytné k těmto druhům

³⁵ VIČAR, J. *Hudební kritika a popularizace hudby*, s. 11.

historických výpovědí přistupovat vždy kriticky. Kritický postoj by měl zohledňovat při práci s archivními prameny každý muzikolog tak, aby ani on nepodával svědectví irelevantních faktů či dokonce nepravdivých zpráv. Mnohdy se z literárně kritických pozůstalostí nedovídáme podstatu hudební věci, ale jsme schopni z nich vyčíst jiné informace, na jejichž základě lze vykreslit obraz společnosti, jejího chování a myšlení. To obohacuje proces rekonstrukce dané doby, její povahy a charakterových rysů. Podobu dokumentů výše popsaných vlastností nacházíme v dobách, kdy hudba vystupovala z pozice funkční potřeby a plnila úlohu dle společenských požadavků. Právě Josef Kresánek vytvořil klasifikaci dějin hudby podle její sociální funkce, tedy na základě potřeby a požadavků společnosti takto:³⁶ účelovost, slavnostnost, ušlechtilé pobavení, subjektivní výraz, programovost a novátorství.

3.2 Historický vývoj hudební kritiky a publicistiky

Společnost a její politické zřízení měly výrazný vliv na vývoj samotné hudební kultury. Ta dlouhá léta žila v područí daného společenského uspořádání a až do feudálních dob sloužila účelově dle funkčních požadavků vládnoucí síly. Od stylového období „hudební klasicismus“, datovaného přibližně do první poloviny 18. století, sledujeme změny přelomového charakteru, jež vyvěraly z celkového přerodu společnosti. V obecné rovině mluvíme o osvícenském racionalismu, kdy se do popředí dostává rozumová složka a potlačuje doposud uznávaný a celistvě upřednostňovaný emocionální projev. Přeměny probíhají postupně ve všech oblastech společnosti, mění se třídní uskupení, je nastolen zcela nový systém uznávaných hodnot a celý komplex novostí je podpořen filozofickými teoriemi a vědeckými objevy.

Ne náhle, ale přeci jen zdatelně se změny projevovaly také v hudební sféře. Hudba se postupně dostávala z područí šlechty, což mimo jiné dokumentuje stále vzrůstající svobodomyslnost umělců. Ta se exemplárně projevila v uvažování významné trojice klasicistních skladatelů Haydn – Mozart – Beethoven. Josef Haydn jako jeden z posledních skladatelů a umělců sloužil plně ve šlechtických službách,

³⁶ KRESÁNEK, J. *Sociálna funkcia hudby*, s. 5.

následoval ho i Wolfgang Amadeus Mozart, u nějž však již byla znatelná revolta vůči šlechtickým mocnárům, a zcela nový postoj svobodného umělce zaujal Ludwig van Beethoven. Změny probíhaly ruku v ruce s celkovým zespolečenštěním koncertního života, který opustil uzavřené brány zámků a šlechtických sídel a byl zpřístupněn široké veřejnosti. Zcela dychtivá, nově strukturovaná společnost požadovala umělecké projevy dle svého porozumění a svojí laickou neoborností zprostředkovaně formovala umělecké projevy do požadované podoby jednoduchosti a srozumitelnosti. A právě tyto procesy neodborného posuzování iniciovaly názorové srovnání a korekci laického hodnoticího soudu. Logickým vyústěním byl jednotný umělecký požadavek odborné umělecké kritiky.

Počátky odborné hudební kritiky jsou spojovány s významnou osobností: hamburským skladatelem, hudebním teoretikem a úředníkem tamějšího anglického vyslanectví Johannem Matthesonem. „Ten vydával v Hamburku v letech 1722 – 1723 a 1725 odborné periodikum *Critica Musica*, první hudebně kriticky a zároveň vůbec první specializovaný časopis v oblasti umění. [...] Mattheson se rozhodl, že bude poskytovat veřejnosti své názory a návrhy v zájmu vývoje umění tak, že bude oddělovat zrna od plev, nové bránit a prosazovat nové proti zastaralému.“³⁷

Hudební kritika této doby nabývala specifické povahy a zvláště byla soustředěna na problematiku operního umění, které ve své době stále hrálo v kompoziční produkci primární roli. Hudební kritici pocházeli z řad žurnalistů, hudebních teoretiků či tehdejších intelektuálů. Ti se pak soustředili zvláště na hodnocení národně svébytného obrazu uměleckého dění. Mezi kritiky, jež nám přenechali svědectví nesmírné hodnoty, můžeme jmenovat anglického cestovatele a žurnalistu Charlese Burneyho, z jehož kritických zpráv se nám zachovalo i několik zmínek o hudebním životě v českých zemích. Italská opera a její manýry se staly středem zájmu Benedettu Marcellovi. Ten vydává útlý spis „*Il teatro alla moda*“, kde se neobává veřejně kritizovat soudobý stav operního podnikání, jenž je v dnešním slova smyslu zkorumpován a nepodporuje reálný obraz umění, které naopak svými nesmyslnými požadavky hyzdí a ničí.³⁸ Veřejné koncertní podnikání mělo velký význam při ušlechtilém vzdělávání. Další z hudebních kritiků té doby J. N. Forkel v roce 1780 napsal: „Při celkovém úpadku církevní a divadelní hudby jsou koncerty jediným

³⁷ VIČAR, J. *Hudební kritika a popularizace hudby*, s. 30.

³⁸ Srov. MARCELLO, B. *Divadlo podle módy*.

prostředkem, kterým se šíří vkus a kde ještě hudba může dosáhnout svého vysokého konečného cíle.“³⁹

Hudební kritika zastávala v muzikologickém a hudebně odborném světě stále významnější postavení a v 19. století rozšířila svůj vliv zvláště na propagaci svébytných národních projevů. Poetizace projevů, tak typická pro „romantiky“, prostupovala všechny umělecké oblasti a vstoupila též do odborné hudebně kritické práce. Příznačné rysy „poetizace“ nesou příspěvky významných romantických kritiků E. T. A. Hoffmanna a R. Schumanna. Oba zároveň vystupovali z pozice hudebních skladatelů, což posílilo veřejné mínění o umělecké hodnotě uveřejňovaných příspěvků. Schumannův časopis *Neue Zeitschrift für Musik* je dodnes uznávaným periodikem v oblasti hudební publicistiky. Mimo německý prostor se vyhranily v oblasti hudební kritiky osobnosti též skladatelského umu, jako H. Berlioz, F. Liszt či literát G. B. Shaw.

Česká hudební kritika je spojována s osobnostmi ještě klasicistního období – F. X. Němečkem a či J. J. Rybou. Významně do hodnocení uměleckých děl zasáhl v 19. století jeden z nejvýznamnějších uměleckých kritiků vůbec, Eduard Hanslick, jakožto obávaný vídeňský kritik českého původu. Ten se zasadil o propagaci Brahmsova díla na úkor jiných významných skladatelů. V boji „formalismus versus programní hudba“ se postavil na stranu formalistů a tvrdě bojoval za jeho uplatnění v hudbě a i v její recepci. Svým vyhraněným postojem usměrňoval kulturní dění ve Vídni a právě kvůli jeho jednostrannému působení zůstala Vídeň po dlouhá desetiletí tradiční až konzervativní hudební dílnou. Výrazně také podporoval českého skladatele Antonína Dvořáka, v němž viděl podobný kompoziční typ, jakým byl J. Brahms. Případ pojmenovaný jako Dvořákův formalismus se stal hlavním impulsem k vyhrocenému boji mezi příznivci Smetany a Dvořáka, který byl v první polovině 20. století vykonstruován a veden muzikologem Zdeňkem Nejedlým. Vzájemné střety se odehrávaly zvláště na půdě odborných časopisů.

Od první poloviny 19. století evidujeme první hudební časopisy, jež byly psány již českým jazykem a které plnily roli odborné kritiky. V polovině 19. století začala vycházet příloha k *Věnci*, což byla první hudební sbírka redigovaná F. Škroupem a J. K. Chmelenským. Ta však neměla dlouhého trvání. V zápětí poté roku 1858 se

³⁹ VIČAR, J. *Hudební kritika a popularizace hudby*, s. 34.

začal pravidelně objevovat časopis Dalibor, od jehož vzniku se datuje souvislá historie hudebního periodického tisku.⁴⁰

Konec 19. století je charakterizován výraznou hudební osobností Otakara Hostinského, jenž zásadně přispěl ke kvalitativním změnám na vědecké muzikologické půdě. Svými příspěvky obhajoval českou svébytnost a napomáhal tak k posilování národního sebevědomí. Mezi jeho žáky patřil Zdeněk Nejedlý a Vladimír Helfert, jež následovali úspěchy svého učitele a pokračovali v jeho stopách. Nejedlý je spojován se založením pražské muzikologické větve a Helfert vystupuje v roli zakladatele brněnské univerzitní hudební vědy.

Meziválečné období již samostatné demokratické republiky je prezentováno nespočetným množstvím kritických příspěvků, jež jsou systematicky a periodicky publikovány v nově založených či z předchozího období přetrvávších hudebních časopisech. Jen stručně lze vyjmenovat následující: Klíč, Rytmus, Listy Hudební Matice – později Tempo, Listy Hudební Matice, Smetana, Dalibor, Hudební revue aj. Mnohé kritiky vycházely s pravidelnou samozřejmostí v denících jako např. Lidové noviny, Den či Rudé právo. V tomto období se již vyprofilovala svébytná profesní pozice hudebního kritika, jenž svým působením třibil vkus obecnosti, zprostředkoval kontakt umělce se společností a doplňoval výchovnou funkci vzdělávacích systémů. Pražské kulturní prostředí výrazně formoval svými kritickými postoji František Bartoš, jenž publikoval na tisíce příspěvků a byl právem označován za hudebního Šaldu.⁴¹ Do paměti mnohých lidí se zapsala další z pražských osobností, Mirko Očadlík, jenž se také věnoval psaným hudebně kritickým projevům. Svoji pozornost však zaměřil hlavně na popularizační aktivity v rámci koncertů, před nimiž vystupoval jako zprostředkovatel hudebních forem, mimohudebních obsahů a hudebních struktur. Jeho podrobné analýzy významných hudebních děl soustředěné do dvou svazků „Svět orchestru I. a II.“ jsou dodnes hojně využívány. O brněnském každodenním hudebním životě psal Gracian Černušák, který naprosto překonal množstvím svých referátů všechny své kolegy z hudební oblasti. Pravidelně publikoval v Lidových novinách a podařilo se mu vydat na 3500 kritik a článků.⁴²

⁴⁰ GIEBISCH, R. *Hudební periodika v Čechách, na Moravě a na Slovensku, 1970 – 2000*. Olomouc, Vědecká knihovna [online]. [cit. 2008–08–11]. DOSTUPNÉ na WWW: <http://www.vkol.cz/refer004.htm>.

⁴¹ Srov. LADMANOVÁ, M. *František Bartoš svědek čtvrtstoletí*, obal knihy.

⁴² VIČAR, J. *Hudební kritika a popularizace hudby*, s. 48.

3.3 Hudební publicistika v období Československé republiky (1918 – 1938)

Vychovávat k ryzím hodnotám skrze média zdá se být neefektivnějším způsobem při zkvalitňování procesu úspěšného zespolečnění. Všichni dnes reflektujeme působení médií, bohužel však v negativním slova smyslu. Média skutečně hýbají světem a sílu, s jakou operují, poznáváme i nyní. Jejich vliv dokonce určuje vývoj a vkus společnosti, a to bez ohledu na hodnoty a kvalitu nabízených věcí. V začarovaném kruhu se setkáváme s předstíranou náklonností a ochotou vyslyšet potřeby jednotlivců i davů střídající se s působením firemních reklamních triků, což obojí vede k davovým mániím směřující k prázdnotě. Dnes lze tento koloběh charakterizovat pojmem „komerce – komercionalizace umění“.

Předmětem vědeckého bádání je reflexe školní a mimoškolní hudební výchovy na pozadí hudební publicistiky v období první republiky v letech 1918 až 1938. Meziválečné období je prezentováno nespočetným množstvím kritických příspěvků, jež jsou systematicky a periodicky publikovány v nově založených či z předchozího období přetrvávších hudebních časopisech. Jsou to: Klíč, Rytmus, Listy Hudební Matice, Tempo, Listy Hudební Matice, Smetana, Dalibor, Hudební revue aj. Mnohé kritiky vycházely pravidelně v denících jako např. Lidové noviny, Den či Rudé právo.

Časopisy poskytovaly platformu pro formování uměleckého názoru čtenářů. Hudební žurnalistika využívala médium k reprezentaci různých témat, k obhajobě záměrů, ke kritice či podpoře konkrétních aktivit či stanovisek. V komplexním pojetí dochází ke kultivaci uměleckého vkusu čtenářů, ale také samotných tvůrců.

„Hudební publicistika [...] neúčastní se hudebního života jen jako jeho pasivní otisk, nýbrž i jako faktor významně ovlivňující veřejné mínění. [...] Analýza obsahu hudební publicistiky poskytuje tak nejen doplnění poznatků o hudebním životě samém, ale umožňuje spatřit ve zrcadle vědomí společnosti i tendence zkreslující faktickou tvář tohoto života ještě dříve, než se prosadily jako činitelé přetvářející hudební život nikoli fiktivně, nýbrž již reálně.“⁴³

⁴³ *Dějiny české hudební kultury II.*, s. 155 – 156.

Je nutné si povšimnout velmi vzletného, často abstraktního, pro naši dobu nezvyklého vyjadřovacího aparátu autorů 20. a 30. let 20. století. Přímočarost a jednoduchost není základním kamenem při stylistické konstrukci složitých vět, jež v podobě jinotajů a vzosných výrazech skrývají obsahy reality. Dnešní čtenář musí být velmi obezřetný při práci s textem a při transferu hlavních myšlenek příspěvků jakéhokoliv druhu do dnešního jazyka.

Doba první poloviny 20. století, kterou lze charakterizovat jako éru významných společenských změn a technického zdokonalování, se nesla v duchu nových objevů a díky modernímu zázemí se tisková média dostávala do konfrontace s objevem rozhlasového přijímače. Nezřídka se vedly někdy až vášnivě vyhraněné diskuze o zavádění technologických vymožeností do praxe.

3.3.1 Charakteristika hudebních časopisů

Desítky odborných časopisů reflektovaly během dvaceti let Československé republiky dění na poli hudební kultury. „V časopisecké publicistice se odrazila dobová problematika mnohem více, a to nejen v obsahu jednotlivých časopisů, nýbrž i v samé struktuře odborného hudebního časopisectví. Nové hudební poměry po roce 1918 vyvolaly totiž potřebu nových časopisů a jejich kvantitativní vzestup. Po roce 1913, kdy bylo dosaženo předválečného maxima 10 hudebních časopisů, jich vycházelo v roce 1925 celkem 19 a po různých výkyvech na konci tzv. první republiky v sezóně 1937 – 1938 dvacet různých časopisů. Celkem v meziválečném období vycházelo téměř ke čtyřem desítkám hudebních časopisů nejrůznější úrovně, trvání a zaměření.“⁴⁴

Tabulka č. 1 znázorňuje průběh existence časopisů majoritního významu v letech 1918 – 1938. Pro dosažení cíle disertační práce byla vybrána jen některá periodika, a to na základě níže uvedených kritérií. Uvedena jsou ta periodika, která lze charakterizovat těmito znaky:

⁴⁴ *Dějiny české hudební kultury II.*, s. 153. Tato informace je doložena také: DOSTÁL, J. *České hudební časopisectví. Hudba a národ*, příloha Přehled českých hudebních časopisů od r. 1843 do r. 1940

- celostátní působnost a taktéž reflexe celonárodní hudební kultury,
- několikaleté trvání (v případě časopisů s krátkou dobou působení bylo přihlédnuto k obsahové důležitosti daného periodika),
- české časopisy (eliminací cizích časopisů v seznamu použitých zdrojů jsme se vyhnuli případnému zkreslení z pohledu národnostní otázky, což ve své době sehrálo významnou roli, zvláště v případě některých lokalit jako je Brno, aj.).

Uvedené hudební časopisy lze stručně charakterizovat jako periodika s většinovým upřednostňováním hudebního dění v Praze. Aktivity v ostatních městech Československé republiky jsou zohledňovány jen na okraj a plní spíše funkci doplňující, přehledovou. Z moravských měst je největší prostor věnován hudební kultuře v Brně, jen několik závěrečných zpráv přináší shrnující informace o aktivitách ve městě Olomouci, Prostějově či Moravské Ostravě.

Výjimku v seznamu pragoцентриcky profilovaných časopisů představuje periodikum *Hudební rozhledy*, které v Brně založil a pravidelně také do nich přispíval Vladimír Helfert. Působení časopisu trvalo pouhé čtyři roky, avšak pro Moravu a umělce působící v této lokalitě znamenal zásadní platformu pro prezentaci vlastního uměleckého působení. Další osobností, která se zasadila o propagaci brněnského kulturního života v celonárodním kontextu, byl Gracian Černušák, který každodenně uveřejňoval své příspěvky o hudebním děním v *Lidových novinách*.⁴⁵

Cílem práce je zjištění, zda bylo téma školské a mimoškolské hudební výchovy reflektováno v odborných hudebních časopisech určených široké veřejnosti. Proto byly vybrány zvláště časopisy, které nebyly primárně určeny zástupcům oborů hudební výchovy, ale skutečně široké veřejnosti. I přesto jsou zařazeny dva významné časopisy úzce zaměřené převážně na školskou hudební výchovu, a to z důvodu celkového dokreslení a zarámování zvláště problematiky školské hudební výchovy. Toto zařazení bude zohledněno při vyhodnocení reflexe výše uvedeného tématu v odborném periodickém tisku.

⁴⁵ VIČAR, J. *Hudební kritika*, s. 48. „Publikoval zde na 3500 kritik a článků vysoké kvality a lze ho považovat za dosud nejvýznamnějšího českého hudebního kritika vůbec.“

3.3.2 Zkoumání periodik z hlediska druhu

- Dalibor
- Smetana
- Hudební výchova
- Listy Hudební Matice
- Tempo, Listy Hudební Matice
- Hudební rozhledy
- Klíč
- Rytmus
- Hudební revue
- Hudba a škola

Tabulka č. 1 – Chronologický přehled vybraných hudebních časopisů⁴⁶

číslo	Časopis	1918	1919	1920	1921	1922	1923	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	
1	Dalibor																						
2	Smetana																						
3	Hudební výchova																						
4	Listy Hudební Matice																						
	Tempo Listy H. Matice																						
5	Hudební rozhledy																						
6	Klíč																						
7	Rytmus																						
8	Hudební revue																						
9	Hudba a škola																						

⁴⁶ Zdroj aktualizován dle skutečnosti – Listy Hudební Matice vycházely již od roku 1921 (J. Dostál měl v přehledu časopisů uveden až rok 1922). DOSTÁL, J. České hudební časopisectví. *Hudba a národ*, s. 113 – 121. Časopis Klíč vycházel až do roku 1939. Obsah tabulky byl vzhledem k jasně vytyčenému časovému úseku vědeckého bádání uzpůsoben na období 1918 - 1938.

Číslo	Časopis	Roky
1	Dalibor	1858 – 1926
2	Smetana	1918 – 1926, 1936 – 1938
3	Hudební výchova	1920 – 1938
4	Listy Hudební Matice	1921 – 1927
	Tempo, Listy Hudební Matice	1928 – 1938
5	Hudební rozhledy	1924 – 1928
6	Klíč	1931 – 1935
7	Rytmus	1935 – 1938
8	Hudební revue	1918 – 1920
9	Hudba a škola	1928 – 1933

Dalibor

Tabulka č. 2 – Základní informace o časopise Dalibor

Nakladatel	Mojmír Urbánek
Redaktoři	1919 – 1920 – J. M. Augusta 1920 – 1921 – J. Borecký a V. Říhový 1921 – 1922 až 1925 – 1926 – V. Balthasar
Cena	Předplatné: ročně 30 Kč, půlročně 15 Kč, jednotlivá čísla 1.50 Kč
Periodicita	20 x ročně (2x měsíčně)

Charakteristika

Časopis „Dalibor“ měl nejdelsí historii svého trvání, přičemž v období první republiky zahájil svou činnost v roce 1919 a působil do roku 1926.

Éru počátečních snah zcela ve smyslu individualizovaného směřování periodika exemplárně vystihuje několik prvních čísel časopisu „Dalibor“, jehož hlavním redaktorem byl po dobu dvou let J. M. Augusta. Ten zcela záměrně poskytoval prostor

ve prospěch jen několika vybraných osobností, a to i na úkor kvality. Byl autorem článků plných invektiv a neobával se jakýchkoliv výpadů proti vybraným jedincům, kteří měli odlišný názor nebo postoj. Příspěvatelé časopisu se ztotožňovali s obsahovým směřováním časopisu a podporovali tak mediální obraz periodika nastavený šéfredaktorem. Vyhraněnost média byla nezpochybnitelná. Absolutní absence názorové tolerance vedla k ideovému směřování časopisu a lze jej charakterizovat jako velmi konzervativní.⁴⁷ Redakce prosazovala především takové osobnosti a hudební projevy, které se svou tvorbou řadily mezi konzervativní či na tradici navazující umělce. Prvopočáteční neusazenost a hledání platform pro kulturní hodnoty nové republiky často vedly zvláště v případě nesouhlasu ke slovnímu napadání a odsuzování. První čísla Daliboru lze charakterizovat jako ukázkou neukotveného zacházení s nově nabytou demokracií.

V úvodní etapě života časopisu se jednalo o jednosměrně vyhraněný časopis, který nevypovídal o reálném kulturním dění, o hodnotách v umění ani o životě v hudební oblasti. První fáze představuje emotivně a subjektivně laděné periodikum, kterému se nepodařilo zachytit realitu tehdejší doby. Čtenář neměl možnost objektivně hodnotit danou situaci a byl závislý na uveřejňovaném sdělení. V Daliboru mu byl velmi agresivně vnucován úzce formulovaný názor a pohled pouze několika vybraných lidí. Meze osobní zangažovanosti a servilnosti neznaly hranic a snad pro tyto druhy příspěvků nelze vnímat první dva ročníky Dalibora za plnohodnotný časopis, jenž poskytuje relevantní a objektivní informace.

Po dvouleté specifické epizodě však vedení časopisu přešlo do rukou J. Boreckého a V. Říhovského (1920 – 1921), čímž periodikum získalo na kvalitě a zvláště „žurnalistické pravdě“. Od roku 1921 – 1922 byl Dalibor redigován V. Balthasarem, který hned na počátku svého působení uvedl: „Dalibor bude i letos bezpečně informujícím a všemi odbory hudby se zabývajícím odborným listem. Aktuální otázky současného hudebního života nezůstanou nikdy bez pozornosti a budeme pilně bdít nad rozvojem našeho uměleckého života, a bránit ze všech sil tomu, aby náš mladý rozmach byl uměle brzděn těmi z vedoucích, jimž otázky umělecké a kulturní jsou poslední a nejméně důležitou otázkou pro existenci státu. Stejná pozornost bude věnována i otázkám teoretickým, estetickým a historickým [...]“

⁴⁷ Pojmem konzervativní je v této práci vyjádřeno hodnocení hudebního umění, které preferuje již historii ověřené a přijímané skladatele, díla či skladebné techniky. Progresivní směr je pak prezentován v souvislosti s propagací nových, avantgardních a hranice dosavadně uznávaného umění překračujících tendencí.

jest povinnost hudebních listů bráti v ochranu i práci ryze vědeckou a výzkumnou, a otiskovati i prameny k dějinám hudby. List zůstane přirozeně věren svému pokrokovému stanovisku, které však mu nikdy nedovolí podporovati směry extrémní, jež jsou jediným a pravým nepřítelem pokroku. [...] Do nového ročníku jdeme s oprávněnou nadějí, že obhájíme i nadále tradiční pověst našeho listu a zdárně vyplníme svůj úkol býti listem spolehlivým, přístupným a potřebným nejen hudebnímu životu hlavního města, nýbrž i našeho venkova, jeho hudebnímu ruchu věnujeme, jako dosud, nejbedlivější pozornost.⁴⁸

Od ročníku 1921 – 1922 „Dalibor“ proměňoval svůj vzhled i zaměření. Časopis nabýval filozoficko – estetického charakteru, čímž povyšoval svůj status na rovinu výlučného a osobitého periodika. Již to nebyl pouze časopis pro běžnou veřejnost, ale redaktoři zacílili své působení na vybranou úzce vyprofilovanou skupinu, jež lze charakterizovat jako umělecky zaměřená, kulturně vzdělaná a hudebně vytříbená se zájmem o širší znalost hudebního paradigmatu. V tomto čísle byla preferována prezentace osobností dobového hudebního umění, což znamenalo zásadní obsahový přerod časopisu. Jeho poslání naplňovalo potřebu tehdejší generace stále se neohlížet za starým, ale věnovat pozornost současnému, aktuálnímu dění. Tento stav jen kopíroval situaci v obecném měřítku, kdy si národ uvědomoval svoji svébytnost, hleděl na současnost a snažil se podporovat vývoj nového, vlastního, československého umění. Určitá víra ve vlastní schopnost se promítla i v kultuře, konkrétně v hudební publicistice.

Svým obsahem byl časopis velmi úzce zaměřen na osobnost Bedřicha Smetany, který se stal kultem hudební kultury vůbec a prostupoval celým časopisem jako hodnoticí kritérium. Tento postoj je evidentní v nejpočetnějším uveřejňování článků o Bedřichu Smetanovi.

Z formálního hlediska je vhodné poukázat na periodicitu časopisu. První číslo časopisu Dalibor vycházelo počátkem června, což je s ohledem na časové rozvrstvení kulturních aktivit dle sezón nezvyklé a nelogické.

⁴⁸ BALTHASAR, V. Do nového ročníku. *Dalibor*, 1922 – 1923, roč. 39, č. 1, s. 1.

Struktura časopisu

Struktura časopisu nabyla pod novým vedením Vl. Balthasara svou jasnou podobu. Dvě třetiny tvořily rozsáhlejší články nejrůznějšího zaměření, na něž navazoval přehled hudebního dění. Zde byl ve velké míře reflektován hudební život v Praze, a to prostřednictvím příspěvků týkajících se koncertů a představení Spolku pro komorní hudbu, Státní konzervatoře, Národního divadla a České Filharmonie. Dále byla uvedena kapitola (ne však v každém čísle) „Ruch venkova“, ve které byl nastíněn kulturní život např. v Olomouci, Prostějově, v Brně, v Hradci Králové, v Havlíčkově Brodu nebo v Litomyšli, velká část byla pak věnována kultuře v zahraničních centrech. Autoři se záměrně soustředili na prezentaci tvůrčího snažení v evropském kontextu, přičemž se jednalo o pohled na historii hudební kultury – Bruckner, Mahler, Chopin, Gounod, aj. Snaha poukázat na národní hudbu, její podobu a vývoj byla deklarovaná na základě komparace české tvorby s díly cizích skladatelů. Zprávy byly však zaměřeny spíše retrospektivně, kdy středem pozornosti byly osobnosti a díla české hudební minulosti – Smetana, Dvořák, Fibich – mimo hudební oblast také i Komenský. Snaha o podporu a prosazení národní hudby, tedy posílení vlastního národního statutu a vážnosti v oblasti hudebního umění, byla evidentní. Tento postoj je naprosto pochopitelný, zvláště v prvních letech po založení nové republiky. Tato tendence však postupně slábla a častěji byly uváděny jednoduché přehledy či shrnutí dění v mezinárodním kontextu, které představovaly alespoň částečnou reflexi cizího umění.

Nepravidelně byla zařazována kapitola – „Drobné zprávy“. Redakce se také zaměřovala na zprostředkování upoutávek na kurzy či soutěže vyhlašované kulturními institucemi, čímž podporovala tvůrčí snažení a formování hudebního dění v ČSR. V nepravidelných frekvencích byl na konci periodika řazen oddíl Hudebniny a odborné publikace. Redakce rozšířila svou působnost i díky občasnému přidávání příloh časopisu, například v podobě 1. jednání opery „Hypolyta“.

Časopis nebyl svým formátem a rozsahem příliš objemný, což se odrazilo v publikování článků na pokračování. Příspěvek rozložený do tří i více čísel nebyl výjimkou, z čehož vyplývá, že pravděpodobně měla být zachována struktura časopisu útlejšího formátu, nežli obsáhlého periodika. Redakce vnímala časopis jako platformu pro prezentaci myšlenek, ale také jako místo vzájemné diskuze. Nebránila se tedy uveřejňování reakcí příspěvatelů na výroky publikované v jiných odborných listech. Tento přístup otevřené a nediskriminující diskuze povyšuje hudební časopis Dalibor

na moderní, zásady kritiky respektující médium. Reakce přispěvatelů dokazují vzájemnou sledovanost kulturního dění, a to i jejich reflexí uveřejňovaných na stránkách jiných médií.

Forma a způsob hodnocení

Hudební dění bylo reflektováno zvláště s ohledem na svoji působnost. Preferovány byly aktivity lokalizované v Praze, které byly zachyceny z retrospektivního pohledu pouze přehledově, avšak maximálně komplexně. Tyto výčty měly dokumentovat pouze četnost aktivit, proto byly uvedeny bez jakékoliv hodnotící zprávy. Přínosnější pro veřejnost by bylo uvádět v podobě přehledů plánované aktivity, které by zároveň znamenaly pro příslušné instituce i jistý druh propagace. Hudební žurnalistiku lze v této době charakterizovat jako začátečnickou oblast zpravodajství, která se etablovala a hledala správný způsob působení. Ojedinělé recenze na interpretovaná díla měly vždy podobu kladného hodnocení, což budí dojem naprosto ideálního stavu interpretačního i kompozičního umění v Československu v letech 1938 – 1938.

Časopis lze hodnotit jako informační médium pro širší hudební veřejnost. Snad je možné také říci, že z dnešního pohledu se nejednalo o médium propagační. Z toho lze vydedukovat, že se návštěvnost koncertů v této epoše nejevila jako výraznější problém, což potlačovalo potřebu předem avizovat plánované koncerty.

Listy Hudební Matice; Tempo, Listy Hudební Matice

Tabulka č. 3 – Základní informace o časopise Listy Hudební Matice; Tempo, Listy Hudební Matice

Nakladatel	Hudební Matice Umělecké Besedy (Hudební Matice UB) ⁴⁹
Redaktoři	1922 až 1926 – B. Vomáčka 1926 až 1927 až 1934 až 1935 – B. Vomáčka a S. Hanuš 1935 až 1936 – J. Tomášek a F. Bartoš
Cena	1922 – 1925 Předplatné: ročně 30 Kč, pro členy UB 25 Kč, jednotlivá čísla 3.60 Kč 1926 – 1927 Předplatné: ročně 50 Kč, pro členy UB 45 Kč, jednotlivá čísla 6 Kč 1930 – 1931 Předplatné: ročně 56 Kč, pro členy UB 50 Kč, jednotlivá čísla 6.60 Kč
Periodicita	Proměnlivě, v měsíční periodicitě, celkem až 20 čísel ročně

Charakteristika

„Listy Hudební Matice“, od roku 1928 přejmenované na „Tempo, Listy Hudební Matice“ vycházely od roku 1921 a jejich činnost byla po dobu celé první republiky aktivní. Hlavní pracovní náplní Hudební Matice bylo vydávání hudebnin a hudebních publikací a k tomuto účelu byl přizpůsoben i obsah měsíčníku. Prezenci nově vydaných děl, či kompletů a jiných hudebních materiálů byl věnován dostatečný prostor. Hudební Matice vydávala a podporovala novou tvorbu, ale usměrňovala svou profilaci jak ediční činnost, tak i výstupy hudební žurnalistiky směrem k „mainstreamu“ – k nevyhraněnému středu produkce. Lze tedy Listy Hudební Matice charakterizovat

⁴⁹ Archiv nakladatelství Hudebního odboru Umělecké Besedy není zpracován ani lokalizován na jednom centrálním místě a není ani přesná evidence rozmístění jednotlivých dokumentů. Z toho důvodu jsou informace ohledně nakladatelství Hudební Matice Umělecké Besedy nedostupné.

jako propagační materiál hudebního nakladatelství, a to se všemi znaky informačního charakteru.

Redakce se zaměřovala na dění v celé Československé republice, avšak početně převažovaly články reflektující hudební aktivity v Praze. Celoplošné zaměření se projevovalo v závěrečných souhrnných přehledech koncertního a divadelního dění. Tyto části byly zpracovávány samotným redakčním kruhem, regionální kulturní dění pak bylo zprostředkováváno místními kritiky, osobnostmi aktivního hudebního života, popřípadě zaangažovanými příznivci hudebního umění. Redakční kruh, jehož členové přispívali do Listů Hudební Matice pravidelně, umožňoval také vyjádření samotným skladatelům, kteří tak měli možnost přiblížit se k běžnému čtenáři. Ten je mohl lépe pochopit, porozumět jejich kompozičním záměrům a pocítit určitou blízkost sdělení.

Listy Hudební Matice, později Tempo, Listy Hudební Matice postupně rozšiřovaly své portfolio na všechny oblasti týkající se umění, tudíž zpravovaly o hudebních koncertech, divadelní scéně, rádiu, filmu, knihách, reflexích na vydané skladby aj. Na počátku 30. let byl profil časopisu ovlivněn celosvětovou celospolečenskou krizí. Kritici pojednávali o hospodářsky neúnosné situaci – zmiňovali celkovou krizi doby, která se mimo jiné také promítla v malé návštěvnosti obecnstva. Hodnotili přístupy jednotlivých hudebních institucí při hledání cest k záchraně – některé snižovaly počet koncertů, ale zachovávaly stávající kvalitu programovou i interpretačním, jiné sahaly k prostředkům soukromých subvencí a další volily cestu nejmenšího odporu, což bylo přizpůsobení programu co nejpočetnější posluchačské základně, díky které mohly svoji činnost udržet stále v chodu. Všechny alternativní způsoby řešení nelehké situace přinášely negativní aspekty nepodporující ani úroveň hudební kultury ani výchovný apel.

Časový harmonogram časopisu přesně kopíroval uměleckou sezónu, začínal tedy v období podzimních měsíců – září, spíše počátek října a končil na konci června. Logicky tak zpravoval veřejnost o hudebním dění v obdobích plné kulturní činnosti.

Vývojová linie referátů a příspěvků sledovala politicko – umělecké souvislosti dané doby. Periodikum zprvu přinášelo mnohé kritiky a neobávalo se uvádět hodnotící soudy zvláště s tematikou vztahových souvislostí Čechů a Němců. Postupně se však proměňovalo v informační měsíčník přinášející přehledový seznam aktivit uměleckého charakteru. Snad lze pozitivně hodnotit jeho celoplošné pokrytí, které zahrnovalo větší města Československé republiky, včetně občasných zpráv ze zahraničí – opět pouze s informační funkcí. Redakce časopisu poskytovala prostor širokému spektru kritických

názorů, což nasvědčuje určitému demokratickému přístupu, ale také nevyhraněnému postoji vůči obsahové složce časopisu.

Tempo se snažilo být nezaujatým a nestranným médiem poskytující prostor všem příspěvatelům spravedlivě a rovnocenně. Setkáváme se tedy s propagací koncertů, stejně jako operních představení nebo baletních a tanečních vystoupení. Bylo poukazováno na jednotlivé osobnosti kulturního světa, jimž byly zvláště v době jejich jubilea věnovány zprávy s gratulacemi. Stejný prostor byl vyhrazen jak produkcím s moderní hudbou, tak i koncertům s tradičním hudebním obsahem. Hlavním charakteristickým znakem Tempa, Listů Hudební Matice byla nestrannost. Jejich hlavní ideou bylo přinášet průřez celým kulturním děním, nebylo tedy jejich cílem stranit některému směru či podniku, ale pouze přinést objektivní povšechné informace o dění v kulturně významných: Praha, Brno a Bratislava. Vyhraněnost či náklonnost tedy nebyla očekávanou doménou tohoto média. Dočítáme se o aktivitách realizovaných v hudební kultuře, ale málokdy se objeví vyjádření postoje či názoru. Snaha o nestrannost je jednoznačná. Svým neutrálním či nezaujatým postojem bylo Tempo, Listy Hudební Matice sice periodikem vhodným pro širokou veřejnost, kterou maximálně zpravovalo o veškerém dění v ČSR, ale nezaujímalo vůči kulturním činnostem názorový postoj, což z dnešního pohledu vykazuje absenci formativní funkce. Pokud se již setkáme s názorem na uvedené dílo, je tato zpráva psána velmi odborným způsobem, a tudíž určena zase jen hudebním profesionálům. „Listy Hudební Matice se tak staly skutečně ideovým kolbištěm dvacátých let a centrem ideového kvasu, široce a celkem rovnoměrně informující o světovém i domácím proudění. Nestrannost a soustředění k vlastní tvůrčí problematice si hodlaly zprvu zajistit i tím, že se zřekly vlastní kritické činnosti.“⁵⁰

Redakce navazovala přímý kontakt se čtenáři, což sklízelo pozitivní hodnocení. „Protože 7. číslo vyjde v polovici ledna, využíváme měsíční přestávky k tomu, abychom vešli v přímý styk se svými čtenáři a požádali je, aby nám oznámili svůj úsudek a svoje přání. Za tím účelem přikládáme k dnešnímu číslu dotazníkový lístek a prosíme své čtenáře o jeho vyplnění a zaslání. Nežli však dotazník vyplníte a odešlete, přečtěte si pozorně naše vlastní připomínky k učiněným změnám a k dosavadnímu obsahu listu.“⁵¹

⁵⁰ *Dějiny české hudební kultury II*, s. 154.

⁵¹ TOMÁŠEK, J. Čtenářům a odběratelům Tempa. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1935 – 1936, roč. 15, č. 6, titulní list.

Struktura časopisu

Struktura časopisu byla již od prvních čísel ustálena na hlavní část s rozsáhlejšími příspěvky různého charakteru, často s hodnotícím rázem a na přehledový, spíše informativní díl s rubrikami Z hudebního života, Směs, Novinky. Od roku 1924 – 25 byla zařazena do informačního bloku kapitola „Česká hudba v cizině“. Čtenář se dozvěděl o aktivitách a úspěších českých hudebníků v zahraničí, získal povědomí a pohybu v cizině, ale hlavně bylo posilováno jeho národnostní sebevědomí. Lze tady mluvit o funkci národnostní. Od roku 1930, tedy od 9. ročníku Tempa byly zařazovány články o hudební pedagogice.

V části „Z hudebního života“ byl četnými příspěvky prezentován hudební život v Praze, Plzni, Brně Olomouci, Prostějově, Mor. Ostravě, Hradci Králové či Bratislavě. Jednalo se o přehled aktivit, ke kterým přidávali různí recenzenti své kritiky. Časopis umožňoval uvést široké spektrum kritických názorů, což nasvědčuje určitému demokratickému přístupu, ale také nevyhraněnému postoji vůči obsahové složce časopisu. Redakce časopisu kladla zjevně také důraz na výchovný zřetel hudebního umění a přinášela zprávy o koncertech konzervatoře a také o jejich úrovni.

Rubriku „Z hudebního života“ zaměřenou na pražské kulturní dění naplňoval z hlavní části Boleslav Vomáčka v podobě pouhého přehledu, přičemž zohledňoval spíše tvorbu české provenience. Brněnskému kulturnímu dění se věnoval Ludvík Kundera, jenž pravidelně přispíval do tohoto celostátního periodika. Od roku 1928 byla část „Z hudebního života“ koncipována jako souhrn chystaných děl – jednalo se o strohý seznam koncertních a divadelních programů, bez jakéhokoliv slova doporučení, hodnocení či přiblížení.

V části „Směs“ bylo referováno o novinkách z oblasti divadelní, koncertní, pedagogické, dále o aktivitách uměleckých institucí či o významných osobnostech. Jednalo se o pouhé informování, konstatování, autoři nehodnotili kulturní dění, ale zprostředkovávali přehled aktivit, které se konaly po celé ČSR, ale také za hranicemi. Vždy však aktivity měly souvislost s uměleckým děním v ČSR.

„Novinky“ přinášely reflexi koncertů či operních a operetních vystoupení. Byla hodnocena návštěvnost, uváděn program a z reakcí návštěvníků a návštěvnosti byl vyvozován úspěch či neúspěch. V novinkách byl uveden aktuální přehled kulturního dění ve formě „kdy – kde – co“. Ve vztahu ke skladatelům bylo upozorňováno na různá výročí a také na jeho umělecký vývoj. Vyzdvihovány byly hlavně přední osobnosti

českého původu, jako byl J. B. Foerster, V. Novák, K. B. Jirák, E. Axman. Tento oddíl obsahoval seznam vydaných not v rámci nakladatelství „Hudební Matic“⁵². Během „Novinek“ redaktoři nehodnotili uměleckou úroveň skladeb či koncertů, pouze referovali a zpravovali o nových objevech v oblasti hudebního umění. Redakce informovala o nových pracovních místech v hudebních institucích, prezentovala úspěchy hudebních těles a dbala na komplexní informační pokrytí hudební kultury. Primárně bylo pro redaktory časopisu důležité zprostředkovat komplexní obraz společnosti se zaměřením na hudbu, což bylo dokumentováno ve stručných novinkových přehledech na konci každého čísla.

Třicátá léta byla charakterizována mnohočetnými příspěvky o rozhlasu. „Vedle hlavních našich ústavů a institucí hudebních budeme věnovat zvýšenou pozornost a podporu našemu rozhlasu v jeho snahách hudebně kulturních, jimž naše hudební veřejnost nevěnuje tolik pozornosti, kolik by zasloužily. Není pochyby, že rozhlas je nejúčinnějším a nejuniverzálnějším prostředkem k vybudování a zformování hudebně kulturní úrovně našeho národa do budoucna.“⁵²

Časopis fungoval jako zprostředkující médium pro prezentaci vyhlášených soutěží o tvorbu skladeb různého druhového uskupení.

Forma a způsob hodnocení

Redaktoři podávali přehled o novinách, informovali o kulturním dění a ve svých přehledech aktivit zdůrazňovali také moderní hudbu, moderní ztvárnění hudebních děl a dobové trendy v umění. Ve srovnání s ostatními časopisy bylo zaměření časopisu spíše tradiční, neboť mezi moderní skladatele, které podporovali a propagovali, patřili například Novák, Foerster, Suk.

V prvních letech po roce 1918 byly ještě v rámci kapitoly Z hudebního života uvedeny přehledy kulturního dění v různých městech nejen ČSR společně s jednoduchým interpretačním hodnocením. Záměr byl jednoznačný – časopis byl určen široké veřejnosti s uměleckým, potažmo hudebním zájmem. Hodnocení děl či jejich analýza byla zcela srozumitelná široké i méně odborně znalé veřejnosti. Od roku 1928 byly zveřejňovány jen strohé přehledové seznamy koncertů a divadelních představení.

⁵² TOMÁŠEK, J. Úvodník. *Tempo, Listy Hudební Matic*, 1936 – 1937, roč. 16, č. 1, s. 1.

Hodnocení koncertního a divadelního dění postrádalo hlubší odbornostní poučení, takže nepřivádělo čtenáře k lepší znalosti umění skrze rozbor skladby ani nepřibližovalo jejich obsah či záměry skladatele.

Hudební revue

Tabulka č. 4 – Základní informace o časopise Hudební revue

Nakladatel	Hudební Matice Umělecké Besedy (UB) ⁵³
Redaktoři	Řídí redakční kruh
Cena	1919 Předplatné: ročně 15 Kč, pro členy UB 12 Kč, jednotlivá čísla 1.80 Kč 1919 listopad, sešit 2 Předplatné: ročně 30 Kč, pololetně 15 Kč, pro členy UB 25 Kč, jednotlivá čísla 3.30 Kč
Periodicita	10 x ročně

Charakteristika

Časopis „Hudební revue“ navazoval po roce 1918 na svou předválečnou publicistickou činnost jako periodikum Hudebního odboru Umělecké Besedy, ale bohužel se redakci podařilo v nové době vydat pouze dva ročníky. Periodicita vydávání časopisu pokrývala kulturní události dle sezónního rozložení.

Rok 1918 byl ve všech časopisech prodchnut národnostní otázkou. Zde se tomu dělo obhajobou či naopak výtkou určenou hudebním umělcům za jejich podniknuté aktivity v období Rakouska-Uherska. Jednalo se o retrospektivní zhodnocení činů pro budoucí ČSR.

⁵³ Archiv nakladatelství Hudebního odboru Umělecké Besedy není zpracován ani lokalizován na jednom centrálním místě a není ani přesná evidence rozmístění jednotlivých dokumentů. Z toho důvodu jsou informace ohledně nakladatelství Hudební Matice Umělecké Besedy nedostupné.

Na místo Hudební revue nastoupily Listy Hudební Matice, které se však záhy zřekly vši programové kontinuity s Hudební revue.⁵⁴

Struktura

Struktura časopisu byla obdobná jako v jiných periodikách. Hlavní část byla věnována článkům pojednávající o hudební historii i reflexím ze současného života, přičemž byl zohledněn celoevropský kontext. Hudební revue nezužovala svůj pohled pouze na hudební umění, ale také se zaměřovala na jiné druhy kultury, např. výtvarný obor. V prvním ročníku byl uveden přehledový oddíl zpráv „Z hudebního života“. Rubrika byla strukturována dle činnosti jednotlivých hudebních institucí v Praze. Jen výjimečně bylo referováno o kulturních akcích v jiných městech, např. v Brně, Č. Budějovicích, Dobříši, Kladně, Kutné Hoře, Lošticích, Mladé Boleslavi, Příbrami, Táboru. Vždy na konci byl zařazen oddíl Směs s drobnými zprávami informačního charakteru. Struktura druhého ročníku byla obdobná, a to v následujícím pořadí: články, In Memoriam, Zápisník, Posudky, Z hudebního života, Z českého venkova, Přehled časopisů a Směs.

S pravidelnou frekvencí byly uveřejňovány články Viléma Petrželky o hudebním dění v Brně. Lze tedy toto periodikum vnímat jako médium, které si uvědomovalo nejen pragocentrický pohled na kulturní dění v ČSR, ale svoji pozornost věnovalo v dostatečné míře také hudebním činnostem v Brně.

V oddílu „Posudky“ byla soustředěna pozornost také na výchovné aspekty v hudbě.

Forma a způsob hodnocení

V hodnotící části Z hudebního života se z počátku dočteme o kulturním dění v hlavních institucích v Praze. Tato zpravodajská část byla pojata zajímavým způsobem, neboť hodnocení bylo zaměřeno pouze na interpretační umění sólistů i celého

⁵⁴ *Dějiny české hudební kultury II*, s. 154.

hudebního souboru. Dovídáme se například o sólistce Ruzzkowské, která nazpívala Normu, Bludného Holanďana aj. Paní Vachková se představila v Libuši...atd.⁵⁵

Při hodnocení koncertního a divadelního dění byla zvláště zohledňována interpretační schopnost / zdatnost, poté až například dramaturgický záměr. Kompoziční snahy skladatelů nebyly reflektovány či řešeny vůbec. Postupně byla v dalších číslech zaměřena pozornost i na pojednání o obsahu díla a také z hlediska výchovné funkce bylo velmi přínosné začlenění vzniku skladby do celistvého historického i společenského kontextu. V některých případech byla připojena zmínka o původnosti námětu. Ten byl sledován ve vztahu ke skladatelovu životu, jeho životním útrapám či etapám prosperity, spojován s jeho sounáležitostí k určitému skladatelskému směru. Vůbec zde nebylo hovořeno o skladbě v dnešním slova smyslu, o jeho stavbě, tektonice, formě či harmonii – tímto lze časopis hodnotit jako tiskové médium, které bylo určeno široké veřejnosti, jež nebylo možné zatěžovat či formovat prostřednictvím odborných charakteristik díla, ale pomalu ji přivádět k pochopení díla na základě životních zkušeností skladatele, které byly každému jedinci snadno uchopitelné.

Z hlediska formování kritického úsudku čtenářstva redakce Hudební revue zvolila jeden z možných způsobů hodnocení. V případě, že svoji pozornost zaměřila retrospektivně, posuzovala dané vystoupení na základě výkonu interpretační složky.

Pozornost byla také věnována interpretovaným dílům vzniklým v předešlých obdobích, přičemž autor čtenáři představoval skladbu v komplexních souvislostech jejího vzniku, v kontextu s jinými skladateli, v návaznosti na filozofické směřování té doby a také ve vztahu k ideji a námětu. Čtenář tak putoval s autorem daleko do historie a poznával předkládané dílo ve své celistvé podobě, mimo jiné také s aspekty mimohudebními.

⁵⁵ V části Koncerty je například věnován prostor umění Talichovu, který diriguje Sukovo dílo. O Sukově díle poučení nejsme, ale o Talichovi a kvalitě jeho dirigentského umění je pojednáno dopodrobna.

Smetana

Tabulka č. 5 – Základní informace o časopise Smetana

Nakladatel	Knihtiskárna a litografie Melantrich v Praze ⁵⁶
Redaktoři	Redaktor 1919 – A. Rektorys 1921 – H. Doležil 1936 až 37 – A. Rektorys, J. Bartoš, F. Pala, A. J. Patzaková, J. Plavec
Cena	Číslo 1920 – 1.40 Kč 1921 – 3.60 Kč, 7.20 Kč (dvojčíslo) 1923 – 3.50 Kč 1924 – 3.60 Kč
Periodicita	20 x ročně (2x měsíčně)

Charakteristika

Časopis Smetana vycházel pod vedením Zdeňka Nejedlého od roku 1911, přičemž i po válce obsahově pokračoval v duchu jeho názorů.

V poválečné etapě vycházel Smetana dvakrát měsíčně, mimo srpen a září. Zahájení vydávání časopisu bylo načasováno na jaro, nejčastěji na březen či duben, což nepokrývalo hlavní kulturní dění, které bylo zahajováno v září či říjnu.

Mezi hlavní přispěvatele patřili příznivci Nejedlého kultu, jako byl J. Hutter, H. Doležil, E. Axman, F. Bartoš, J. B. Foerster, F. Pala a L. Vycpálek.

Většinou byl časopis naplňován články z pera Zdeňka Nejedlého, jež byly psány s velkým subjektivním zabarvením ve prospěch skladatele Bedřicha Smetany. Zdeněk Nejedlý vnímal Smetanu jako ikonu hudebního umění, vůči němuž poměřoval všechny ostatní představitele. Jednostrannost jeho zaměření znamenala neobjektivnost a inklinaci k posmetanovskému směru jako jedinému platnému kritériu hodnocení.

⁵⁶ Archivní fond nakladatelství Melantrich není dostupný – viz <http://aplikace.mvcr.cz/vozidla/peva/index.php?lang=cs&fondx=substring&submit=-+vyhledej+-&fond=melantrich&archivx=substring&archiv=&mistovzx=substring&mistovz=&puvodcex=substring&puvodce=&tpopisx=substring&tpopis=&od=&do=&tema=&temat=&vse=and>

Kromě opěvování Smetanovského kultu byla první čísla časopisu oslavou vzniku nové demokratické republiky. Nejedlého příspěvky nabývaly formy postřehů a polemik, kdy rozsah článku často přesahoval i deset stránek. Uveřejnění článku Zdeňka Nejedlého znamenalo zaplnění téměř celého čísla. Objemných „vypravěčských“ rozměrů Nejedlý dosáhnul na základě svého sociologického vnímání problému, kdy na zkoumaný jev nahlížel ze širokého pohledu společenského, politického, výchovného, hospodářského aj. Za tím vším bylo však skryto pouze málo z konkrétních návrhů, řešení či hodnocení.

Z devadesáti procent se objevovaly příspěvky Z. Nejedlého, jednalo se tedy o individualizované formování postojů čtenářů, navíc velmi osobně a vysoce jednostranně protknutým názorem jedince. Periodikum bylo silně stranické a neobjektivní, a to z důvodu jeho vedení Nejedlým. Ostatní spolupracovníci byli v souladu s jeho názory a jen těžko lze časopis vnímat jako objektivní zdroj informací. Vyhraněný postoj osobitého vnímání Zdeňka Nejedlého se nejednou stal příčinnou časopisecké výměny názorů. Nejedlého hodnocení děl pouze na základě vhodné ideje odsoudilo mnohé skladatele v lepším případě k ignorování jím samotným i redakcí časopisu nebo dokonce podnítilo veřejný tisk k útočným článkům proti nim. Idea sama se mu postupně stala jediným argumentem při obhajobě nebo spíše kritice vybraného skladatele a představovala dogma v jeho odborném pohledu.

Profilace časopisu byla s ohledem na politicko – společenský aspekt směřována k socialismu, jejich návrhy inklinovaly k řešení kulturní situace jejím znárodněním. Jednalo se o časopis se silně prosociálně zaměřenými názory. Příspěvatelé cítili, že umění je součástí společnosti a je tudíž primárně nutné řešit jeho uchopení a chápání jako jeden prvek, jednu část – součást celkového směřování společnosti.⁵⁷

⁵⁷ „Tématem našim je tedy zcela speciálně stát a hudba čili jinak státní péče o hudbu, nic více a nic méně. [...] Ba ani hospodářství subvenční nezdá se mi být správným řešením hmotných otázek výkonného umění. Prospěch ústavů a institucí stává se tu závislým na kolísavých státních poměrech finančních a politických, a celá praxe v získávání subvencí vede k nedůstojnému pro umění pokořování, kompromisům a ohledům, jež mohou umění těžce pokořovati. Zde nelze dosti hájiti požadavku, že umění musí býti všestranně, tedy i finančně zcela nezávislé na rozhodování a vlivech se stran cizích a že řízení všeho uměleckého dění musí býti v plném rozsahu slova autonomní, v rukou umělců samotných. [...] jak zabezpečíme jejich hospodářskou rovnováhu. [...] Cestou tou jest znárodnění nebo chcete – li socialisování všech důležitých institucí výkonných. Ne stát, ale národ sám ať jest majitelem i vydržovatelem těchto ústavů. [...] A bylo by to zároveň řešením naléhavé a dnes již zrovna pohoršlivé otázky o přístupnosti umění všem vrstvám národa, jedné z hlavních kapitol t. zv. socializace umění. Dnes divadlo i síně koncertní nejen v Praze, nýbrž i v městech menších stávají se drobnějšímu lidu, studentstvu, dělnictvu atd. něčím naprosto nedostupným. Mělo – li to potrvati dále, dojdeme konců zcela zhoubných a příšera kapitalismu udusí nám i to poslední, co ještě zbývá z lepších našich statků. [...] Národ vydržuje si státní umění sám, to znamená: budiž uložena zcela zvláštní, od ostatních státních berní zcela oddělená, ale stejně povinná daň, řekněme stručně daň pro umění, uložená progresivně na všechny větší majetky a příjmy, nevylímají ani eventuálních majetků státních. [...] instituce súčasťněna na tomto příjmu byla by zákonem vázána udržovati ceny vstupného na lidové výši s nevelikým jen dostupňováním cen

Názor o požadované socializaci umění výrazně figuroval i ve smýšlení Zdeňka Nejedlého, což bylo dokumentováno například i jeho článkem o Kurtu Eisnerovi, jenž pojednával o Beethovenově deváté symfonii prismatem revolučního vzepětí národa. Nejedlý tuto myšlenku dále rozvinul směrem k socialistickému dělnictvu a zdůraznil jeho poslání v nové republice. Eisnerem prezentované ideové poslání Beethoveny poslední symfonie zapadalo Nejedlému do jeho teorie hodnocení kvality díla na základě ideje.⁵⁸ Sociální tendence prosazoval také Hubert Doležil, jeden z nejbližších spolupracovníků Z. Nejedlého. Ten viděl hlavní sílu národa v dělnické třídě, do které vkládal naději budoucího kulturního rozvoje. Prezentoval úspěchy dělnických sborů a zdůrazňoval jejich úlohu v nové republice. „Nespatřuji tedy v rozdělení cen, poskytnutých ministerstvem školství a národní osvěty [...] hlavního smyslu závodů, ba dokonce ani tento způsob nepovažuji za nejvhodnější pro soutěž sborů dělnických, protože je pro tento účel přinejmenším zastaralý a peněžitou příchutí svojí málo sociální.“⁵⁹ Jako stálý přispěvatel časopisu se Hubert Doležil věnoval tématům nejširšího zaměření. Všechny články jsou však prodchnuty myšlenkou socializace umění ve smyslu zpřístupnění hudební kultury nejširším vrstvám společnosti. Umění mělo být uchopitelné i lidovým vrstvám, na které je nutné myslet i při komponování hudebních děl. Přizpůsobování vkusu nejširší společnosti však není správnou cestou k formování uměleckého vkusu a postoje společnosti. Podle autorů Dějin české hudební kultury se publicistika H. Doležila vyznačovala věcností, jasnými stanovisky a celkovým pokrokovým duchem. Doležil domyslíl hned v prvních poválečných měsících ideový program, postavení a funkci hudby v samostatném státě a zároveň sledoval organizační problémy hudebního života.⁶⁰ K názorům kolektivu autorů Dějin české hudební kultury se však musíme postavit kriticky, neboť nazírání Doležila

jednotlivých míst, aby konečně z chrámů umění zmizelo ohavně svatokupectví a uměleckých požitků nemohlo se zneužívat k banalitám peněžní vychloubačnosti. [...] Žádná instituce umění výkonného nemohla a nesměla by nadále býti podnikem výdělečným. Věřejné účtování, kontrola podniky ostatními v jakémsi ústředním výboru rozdělovacím by to prostě znemožnila. Komory měly by úkoly mnohem závažnější a obecnější nežli dosavadní organizace spolkové, jež slouží namnoze jen zájmům jednotlivých skupin nebo stran. Po vzoru komor jiných, lékařských, advokátní apod. bylo by možno vypraviti je i jakousi mocí výkonnou, zejména disciplinární. Spíše o věcném rozdělení prací je třeba uvažovati od počátku... Rozdělením v třídy zaručilo by se především, že na žádné odvětví by se nezapomnělo ani by nemohlo být utlačováno. Dělbá práce vedla by ku zvýšené činnosti i prohloubenějšímu postupu, připoutala by také více pracovníků a vyvolávala by nové síly.“ DOLEŽIL, H. Organizační potřeby české hudby. *Smetana*, 1919, roč. 9, č. 2, s. 18 – 21.

⁵⁸ NEJEDLÝ, Z. Kurt Eisner o Beethovenově „Deváté“. *Smetana*, 1919, roč. 9, č. 7 – 8, s. 89.

⁵⁹ DOLEŽIL, H. Soutěž dělnických pěveckých spolků. *Smetana*, 1920, roč. 10, č. 4 – 5, s. 72.

⁶⁰ *Dějiny české hudební kultury II*, s. 126.

na kulturní život bylo výrazně ovlivněno levicově ideologickým smyšlením a taktéž neobjektivně přijal Nejedlého teorii hodnocení děl na základě ideje za vlastní.

I přes své vyhraněné názory ohledně hodnocení díla na základě idejí a i přes tendenci politicky levicového smýšlení, na které nahlížíme s dnešní perspektivou, byl časopis Smetana svým obsahem a hloubkou pojednání nestandardním periodikem. Na rozdíl od ostatních časopisů se velmi výrazně odlišoval tím, že vyslovoval své postoje vůči hudebnímu dění. Ostatní periodika zúžila svůj pohled na pouhé souhrny kulturních aktivit v ČSR nebo na nepřiliš kritické či hodnotící příspěvky. Redakce časopisu Smetana se velmi často pouštěla na tenký led a neobávala se vyřknout svůj názor. Kriticky však musíme konstatovat, že postoj autorů Smetany byl zcela osobitý, velmi ideově vyhraněný a subjektivně zbarvený ve prospěch několika vybraných osobností hudebního prostředí. Tato nekritičnost a zaujatost vycházela z výrazného působení Z. Nejedlého. Jeho názor byl pro ostatní spolupracovníky naprosto vzorový a v jejich příspěvcích lze vyzorovat ztotožnění se s jeho smýšlením.

Časopis skončil svoji činnost v roce 1926, ale redakční kruh ve složení J. Bartoše, F. Paly, A. J. Patzakové, J. Plavce, A. Rektoryse jej znovu obnovil v roce 1936 – 1937. První čísla vycházela v říjnu, což na rozdíl od Smetany dvacátých let již logicky kopírovalo uměleckou sezónu. „Zakládáme nový hudební časopis, časopis svobodné a nezávislé kritiky, jíž se dnes nedostává dosti míst a volnosti v denním tisku nebo v nakladatelských a spolkových revuích. Vydáváme časopis, který nechce řešit úzké zájmy hudebnické, nýbrž chce hodnotit hudební události v souvislosti s ideovými, hospodářskými a sociálními zápasy dnešní přechodné doby a s celým vývojem našeho duchovního života. Chceme hájiti umělecké hodnoty proti zhoubné nedůvěře...Chceme přispívat k uvolnění hudby a umělce z područí byrokratického ducha [...], chceme je vyvést ze zajetí kupčící spekulace a konjunkturálního pletichaření. Chceme zabrániti, aby základní ideové principy české hudby byly mateny útoky nedovzdělanosti a hesly módnosti. [...] Zvedáme jako program požadavek odmítaný a vysmívaný, požadavek ideové náplně a ideové spojitosti české hudby s duchovním a myšlenkovým vývojem. [...] Smetanovo jméno ztělesňuje nám úsilí o nejvyšší umělecké a etické cíle, ukazuje nám spojitosti přes generace [...] naznačuje dále i sociální funkci a místo, jež si v našem duchovním životě hudba osvojila. [...] Navazujeme na kritickou práci a tradici, která z odborné znalosti věci, z vůle a odvahy k ideovému zápasu zasáhla pronikavě

do uměleckého vývoje domácího a vybojovala spravedlivé hodnocení děl mistrů Zdeňka Fibicha a J. B. Foerster, jimiž bylo upíráno místo, které jim ve vývoji české hudby a české opery po právu náleží. Křivdy, které se děly dílu Zd. Fibicha a J. B. Foerster, stejně jako předsudky, které stihaly dílo Otakara Zicha, odčinila průkopnická, organizační a objevitelská práce Otakara Ostrčila, v němž se v českém životě hudebním především v Národním divadle opět naplnily smetanovské zásady nadosobní práce a umělecké spravedlnosti. [...] Dnes, kdy úzké stranictví neumělecké a protiumělecké ohrožuje velký rozmach domácího umění a potlačuje principy, z nichž rostla doba rozvoje, dnes, kdy pod tímto falešným stranictvím trpí i díla mistrů, k nimž se toto stranictví hlásí jako ke svým, Ant. Dvořáka, Vít. Nováka, Josefa Suka a Leoše Janáčka, pozvedáme i pro ně závazek služby českému umění v jeho úplnosti [...] Skutečnost prudkého vývoje i umělecky tvůrčího na východě Evropy postavila nám před oči nové problémy výchovné a propagační a znamená i hudbě pronikavé povinnosti nového hodnocení, jež má zření i k proměně sil sociálních.⁶¹

Ideové směřování směrem k sociální politice a již znatelná inklinace a propagace tendencí Sovětského svazu byly neskrývané i v této nové podobě. Prosazování politického zaměření se nedělo jen v náznacích, nýbrž zde bylo deklarováno otevřeně a přímo, a to jak po obsahové stránce, tak bylo prosazováno také vysokou četností příspěvků k tomu tématu. Tyto tendence jsou však vzhledem k politické situaci té doby pochopitelné.

V novém ročníku časopisu *Smetana* byla řešena často témata sociální, společenská, politická, kulturní. Preferovány byly úvahy o dobové úrovni vnímání hudby. Redakce časopisu upřednostňovala polemiky a diskuze o dané situaci, o vybraném tématu. Autoři se zamýšleli nad aktuálními problémy a snažili se najít příčiny a upozorňovat na důsledky.

A. J. Patzaková byla jednou z mála žen v hudební žurnalistice, a to navíc velmi aktivní příspěvatelkou. Její články pokrývaly většinu prostoru časopisu. Názor Patzakové naplňoval a víceméně určoval ideové zaměření časopisu.

⁶¹ BARTOŠ, F., PALA, F., PATZAKOVÁ, A., J., aj. Úvodník. *Smetana*, 1936 – 37, roč. 1, č. 1, s. 1 – 2.

Struktura

Struktura časopisu byla z počátku nesystematická a neusazená. Ale již druhý ročník přinášel ustálenou strukturu, kdy v hlavní části byly články dle aktuální problematiky, následovala rubrika „Z hudebního života“, v níž byly reflektovány vybrané koncerty či operní představení. Již dle výběru lze hodnotit časopis jako silně stranický, s inklinací jen k některým skladatelům a také je znatelně prosociálně tendenční. Redakce neuváděla pouze strohé výčty kulturních aktivit, ale vybírala jen některé z nich a těm se podrobněji věnovala. Výběr skladatelů byl však čistě subjektivní a hodnocena byla díla skladatelů, kteří vyhovovali výběru dle teorie Zdeňka Nejedlého.

Redaktoři referovali zvláště o kulturním dění v Československu, ale prostor věnovali i hudebním aktivitám v cizině, jednalo se však o pouhý přehled s jednou větou hodnocení (např. zprávy z Německa, Polska, SSSR aj.).

Smetana rozšiřoval svoji pozornost kromě reflektování hudebního dění také na hodnocení a recenze knih.

Nové vydání Smetany po roce 1936 bylo strukturou velmi odlišné od předešlých ročníků, neboť většina obsahu byla naplňována polemikami a úvahami o současné kulturní politice či o činnostech vybraných institucí – nejvíce se autoři zabývali institucemi České Filharmonie a Národního divadla. Na konci každého čísla byly věnovány pouze 2 – 3 stránky nepravidelným událostem a rubrice „K hudebním událostem“.

Forma a způsob hodnocení

Forma a způsob hodnocení byly ovlivněny Nejedlého teorií, kterou vybudoval na základě skladatelova výběru té správné ideje. Nejedlého analýzy skladeb měly podobu bohatě komentovaných příspěvků vycházejících z historických a společenských souvislostí. Přes rozsáhlost příspěvků nelze mluvit o skutečné analýze, neboť skladby byly hodnoceny pouze na základě volby námětů. Autor si vůbec nevšímal podstatných stránek hudebního díla jako je harmonie, práce s melodií, využití hudebních prostředků, tektonika, nástrojová barevnost, forma aj., ale pouze schopnosti skladatele vyjádřit námět.

Obsáhlost a obšírnost Nejedlého příspěvků, jejich prezentování v hávu dějinných a společenských událostí je dnes polemizováno v kontextu jeho neznalosti základů hudební analýzy díla. Je možné dnes i fabulovat, že nedostatky hudebních znalostí kompenzoval rozsáhlými spisy, které nabývaly výpravného charakteru hluboko do minulosti včetně zakomponování mnohých i zcela irelevantních souvislostí. Sám si byl vědom svého nedostatku, přesto „nebyl ochoten jej přiznat a vzdát se možnosti vstupovat na půdu hudebního umění, jež mu bylo (možná právě proto, že mu analyticky nerozuměl) pocitově nejbližší. Proto si vybudoval svůj zástupný hodnotový systém, založený na ideji hudebního díla. Ideu mohl popsat i bez hudebních znalostí a co víc – mohl s její pomocí demagogicky rozsuzovat, co je správné a co nikoliv. Tato možnost se mu nesmírně zalíbila.“⁶²

V hodnoceníh divadelních oper byli opět vyzdviženi pouze skladatelé dle Nejedlého preferencí.⁶³ Mezi ideově korektní skladatele kromě smetanovské linie Smetana – Fibich – Foerster – Ostrčil patřil také K. B. Jiráček nebo E. Axman.

Kromě požadavku správné ideje byla zohledňována dle Huberta Doležila demokratičnost díla. „[...] tj. demokratický rys, jenž zde umění tak „aristokratické“, za jaké bývá hudba prohlašována, staví do služeb každodenního života v prostých poměrech. To je nám vskutku na tomto díle neobyčejně milé, zrovna blaživé.“⁶⁴

Po roce 1936 byl kladen větší důraz na rozsáhlejší úvahy a polemiky o aktuální problematice hudebního dění v ČSR i v zahraničí. Té se autoři věnovali v hlavní části časopisu a navíc ji ještě připomínali v závěrečných poznámkách. Časopis byl velmi kritickým médiem ve smyslu hodnocení chování či směřování institucionálního života. Jednalo se jim hlavně o procesní stránku řízení hudebních institucí, nežli o samotnou podstatu hudby. I když ta byla vždy příčinou k vyhocení daného problému. Stálá inklinace k posmetanovskému ideálu přetrvávala i v této nové podobě.

V tomto ročníku objevujeme prostor pro dialog a reakce na jiné recenze či články. Je stále znatelná soupeřivost mezi jednotlivými autory a jedná se spíše

⁶² BÁRTOVÁ, J. Podivnosti kritických soudů [online]. [cit. 2011-07-15]. *Opus musicum*, 1999, č. 4. Dostupné na WWW: <http://www.opusmusicum.cz/cz/index.php?dir=casopis&detail=1929>. „Oproti otci měl však zásadní handicap v tom, že jeho hudební znalosti – abychom parafrázovali jeho výrok uvedený na str. 15 – nebyly bezpečné.“

⁶³ Například J. B. Foerster je Nejedlým vychválen až do nebes, jen režisér uchopil zpracování opery naprosto nevhodně. A navíc ostatní kritika je také neoborná, neboť stejně jako režisér nechápe obsahovou hodnotu díla.

⁶⁴ DOLEŽIL, H. Koncerty. *Smetana*, 1920, roč. 10, č. 1, s. 13.

o personifikované napadání jiných názorů, nežli o odbornostní a profesionální výměnu postojů.

Smetana byl časopis, kterému se podařilo vytvořit platformu pro dialog, hodnocení, polemiku. To bylo jistě velmi přínosné nežli holé konstatování bez kritického soudu či bez přidané hodnoty k uvedené holé informaci.⁶⁵

Hudební rozhledy

Tabulka č. 6 – Základní informace o časopise Hudební rozhledy

Nakladatel	Ol. Pazdírek Brno
Redaktoři	Vl. Helfert s redakčním kruhem
Cena	<p>1924</p> <p>Předplatné: ročně 25 Kč, jednotlivá čísla 3 Kč, <i>Hudební besídka – časopis pro mládež</i> (ročně 10 čísel) Předplatné: ročně 10Kč, jednotlivá čísla 1Kč</p> <p>1925</p> <p>Předplatné: najednou obnosem 23 Kč, ve třech splátkách po 9 Kč, ročně 30 Kč, jednotlivá čísla 3 Kč</p>
Periodicita	10 x ročně

⁶⁵ František Pala rozvíjel polemiku vzešlou z kulturního dění. „Do vánočního čísla týdeníku Přítomnost napsal Dalibor C. Faltis obsírněji článek O činnosti naší hudební kritiky. [...] Podle Faltise ‚vynikají současní čeští hudební kritici leda šejdířstvím, negramotností a lajdáctvím. Překážejí pokroku a vývoji moderní hudby, kterou bezmezně nenávidí. Nemají ani nejprimitivnějších vědomostí hudebních a nedovedou tudíž ani o skladbě, ani o reprodukci nic kloudného říci. Ve svých referátech nezmohou se na víc než na bezhlavé žvástání, papouškování nejotřelejších klišé a troufalé chytračení. Stranickými chvalozpěvy svádějí chabé skladatele a interprety na scestí, skutečným talentům však umějí ztrpčit a otrávit uměleckou dráhu. Nejsou vůbec schopni, aby plnili vyšší úkoly a zasáhli platně do problémů současné hudby. Jejich Vinou žije hudba v ČSR v závěťtí uměleckých zápasů. [...] Přítomnost si vzpomene na českou hudbu sotva jednou za uherský měsíc – a jen náhodně, bez výběru autorů a v případech, které zavánějí sensačností.‘ Faltisova invektiva, poněvadž šla za sensací a mimo jádro problému, zůstane asi bez účinku.“ PALA, F. Kritika hudební kritiky. *Smetana*, 1936 – 1937, roč. 1, č. 10, s. 76 – 77.

Charakteristika

Časopis *Hudební rozhledy* vycházel v letech 1924 – 1928, v redakci Vladimíra Helferta. Brněnské periodikum netrpělo žádným moravským separatismem, jak o Moravě a moravských hudebních institucích bylo v některých jiných časopisech pojednáváno, a zaměřovalo pozornost kromě brněnského dění také na kulturní ruch v Praze či v Bratislavě. Svůj rozhled rozšiřovalo i na hudební dění v zahraničí, nejčastěji například v Sovětském svazu.

Časový harmonogram časopisu přesně kopíroval uměleckou sezónu, začínal tedy v období podzimních měsíců – září, spíše počátek října a končil na konci června. Logicky tak zpravoval veřejnost o hudebním dění v obdobích plné kulturní činnosti.

Redaktoři *Hudebních rozhledů* považovali periodikum za velmi odborné médium, a to i z vědeckého pohledu. Neváhali uveřejňovat články například o postavení hudební vědy v ČSR ve srovnání s jinými státy. Tento aspekt tedy naznačuje profilaci časopisu směrem k odbornému čtenářstvu, na druhou stranu byly tyto příspěvky psány velice srozumitelně tak, aby byly vhodné i pro širší veřejnost.

Redakce časopisu počítala se čtenářským zájmem a tedy s možností působení na společnost. Formativní funkce je shledávána právě v možnosti komunikovat s veřejností, reagovat na jejich přání a poskytovat jim zpětnou vazbu. Toto propojení s veřejností je navíc potvrzeno několika dopisy, které redakce zveřejňovala. „Zprávy a glosy. Redakce je vedena snahou, sporné a nevyjasněné otázky naší hudební praxe a hudebního života řešiti s myslitelně největší věcností. Z toho důvodu vítá věcnou diskusi o takových otázkách a ráda věnuje v tomto listě místo odchylnému mínění, přináší – li něco věcného. Poslouží jistě věci, vyvine – li se vážná diskuse v jednom listě, kde čtenář má možnost všechny mínění sledovati, nežli v listech různých. Naším nejvyšším příkazem je dobrati se pravdy. Čtenáře pak prosíme, aby nám posílali svá přání, která by měli k obsahu tohoto listu. Postupné zdokonalování listu jistě je možné nejlépe na základě takové spolupráce čtenářů s redakcí.“⁶⁶

Snaha o formování veřejnosti skrze zprávy a informace zveřejňované v časopise je zřejmá – bohužel redakce narážela na zásadní problém nezájmu čtenářstva. Zohledňujeme při hodnocení recenzentů zamýšlenou formativní funkci časopisu, která je nezpochybnitelná – ale již zde nelze mluvit o působení na čtenářstvo, neboť působení

⁶⁶ Zprávy a glosy. *Hudební rozhledy*, 1924 – 1925, roč. 1, č. 6, s. 106 – 107.

je možné hodnotit na základě zjištění dopadu na společnost. „Nebudeme se šířit o tom, proč nevydáváme letos „Hudební Rozhledy“ v bývalém rozsahu; musili bychom činit výtky odběratelstvu, a to nechceme, poněvadž bychom neradi porušili dobrý poměr k němu. V částečnou náhradu za „Hudební Rozhledy“ budeme pro letošek vydávat v měsíčních lhůtách letáky, které nebudou v nejstručnější formě registrovat a glosovat hlavní událost našeho hudebního života. Zásada kritického a nezávislého poměru k naší hudbě bude takto aspoň v této zestručnělé formě zachována.“⁶⁷

Struktura

Struktura periodika byla obdobná jako v jiných časopisech. Příspěvky byly však věcné, hodnotící a přinášející informace. Preferovány byly takové články, v nichž bylo co nejobektivněji pojednáváno o hudební kultuře v kontextu historického, estetického a společenského vnímání. Autoři příspěvků se vyjadřovali k danému tématu do hloubky, kriticky na něj nahlíželi a představovali ho bez subjektivních emocí. Setkáváme se také s osobnostními profily vybraných umělců.

Průběžně byly zveřejňovány zprávy ze zahraničí o produkci naší české hudby. Jednalo se spíše o přehledovou záležitost, ale i touto formou bylo posilováno národní vlastenectví a zdůrazňována expanzivní tendence české kultury.

Závěrečný díl byl opět věnován průběžným kulturním aktivitám „Divadla a koncerty“. Tato část byla uspořádána velmi podrobně s hlavním zřetelem k hudebnímu dění v Brně, dále také v Prostějově, Moravské Ostravě, Plzni nebo Olomouci, ale také zde byl přesah do ciziny – Francie, Sovětský svaz aj. Rozpoznáváme zde čitelnou snahu o zachycení tehdejšího stavu hudební výchovy. Zajímavé je si povšimnout řazení jednotlivých částí v rámci posledního oddílu Divadla a koncerty, kdy na prvním místě se často objevují zprávy o koncertním dění v Praze a až poté v Brně. To dosvědčuje naprosto zdravý vztah k Praze a popírá a zároveň vyvrací domnělé představy pražského uměleckého prostředí o tzv. moravském separatismu.

Na úplném závěru byla vždy zařazena kapitola „Zprávy a glosy“, prostřednictvím které byl uveden přehled vydaných publikací, kulturních akcí, plánovaných aktivit či komentáře plné polemik. Vždy se jednalo o strohé informování,

⁶⁷ Redakce. *Hudební rozhledy*, 1926 – 1927, roč. 3, leták 1, s. 1.

avšak nikdy nescházelo hodnocení. Každé číslo bylo překvapivě zakončeno uvedením aktuálních obsahů několika jiných časopisů, jako byl Dalibor, Hudební Besídka, Věstník, Listy Hudební Matice, Smetana.

Ve snaze oslovit a formovat mladé lidi vydávala redakce přílohu „Hudební Besídka“, s podtitulem „Časopis pro mládež“.

Forma a způsob hodnocení

Všechna hodnocení koncertního dění jak v Praze nebo v Brně či jiných městech byla vždy pojímána retrospektivně. Uvedená skladba byla posuzována z hlediska interpretačního umění, byla zohledněna i kompoziční práce, kterou redaktoři zasadili do souvislostí historických, psychologických, politických či estetických. Uvedeným způsobem je možné vychovávat či formovat čtenáře k vyšším uměleckým cílům a naučit je vnímat současné umění jako přirozený vývoj hudební kultury.

V rubrice „Divadla a koncerty“ autoři uváděli programové přehledy jednotlivých institucí a hodnotili skladby vždy v širších souvislostech. V každém případě se jednalo pouze o krátký příspěvek, ale čtenář získal povědomí o tom, co se kde hraje, jakou toto dílo má interpretační úroveň a také jak je možné dílo uchopit z kompozičního či uměleckého pohledu.

Klíč

Tabulka č. 7 – Základní informace o časopise Klíč

Nakladatel	Aventinum
Redaktoři	Mirko Očadlík
Cena	Předplatné: ročně 35 Kč, jednotlivá čísla 2 Kč
Periodicita	20 x ročně

Charakteristika

Mezi mladé síly, které patřily k výrazným osobnostem hudební kultury, patřil také Mirko Očadlík, který „začal koncem roku 1930 vydávat a redigovat ,nezávislou revue soudobé hudby *Klíč*“, z které utvořil bojovnou tribunu svých vlastních názorů...“⁶⁸

Periodicita vydávání časopisu byla zahájena v listopadu a trvala do srpna následujícího roku.

Články časopisu *Klíč* byly nejen zpravodajskou záležitostí, ale jejich autoři se neobávali ony skladby, hudební tvary či interpretační výstupy hodnotit, kritizovat, posuzovat. Periodikum bylo zcela významným, výrazným, stimulujícím časopisem v zástupu hudební publicistiky té doby. Nejen, že přinášelo pohled na novou tvorbu, ale navíc ji přispěvatelé nenechali pouze stát osamoceně bez vztahu k ostatním událostem, nýbrž ji zasadili do kontextu vývoje současné hudby a komentovali její přínos odborné hudební sféře. Otevřenost a jasný postoj byl podepřen fundovaností a nezpochybnitelnou vizí, prognózou, jasnozřivostí, schopností pohledu do budoucna, schopností predikovat.

Významný přínos periodika typu „*Klíč*“ lze spatřovat v jeho kritickém postoji k umění vůbec. Časopis přinášel novinky, upozorňoval na dění, ale také se neobával ho hodnotit a kritizovat. Zdůrazňoval nutnost poslání umění jakožto přetrvávající kulturní hodnoty. Autoři periodika byli zarmoucení postoji některých velmi často nevzdělaných představitelů umělecké sféry, kteří však v mnohých momentech určovali chod dané instituce či ovlivňovali její mocí propagaci určité oblasti.

Struktura

Struktura časopisu byla číslo od čísla téměř shodná, přičemž úvodník byl věnován vždy hodnocení určité aktuální problematiky či vzpomínce na významnou hudební osobnost. Střední část vyplňovaly články hodnotícího charakteru ze všech oblastí umění, neopomínaje ani například oblast tance. V závěru 14-ti deníku se objevovalo několik kritických pojednání „Posudky z divadel“, „Z koncertů“ různých

⁶⁸ *Dějiny české hudební kultury II*, s. 176.

míst Československa – převážně z Prahy, Brna. Vždy byla kriticky posuzována premiéra skladeb. Často publikované příspěvky pocházely z pera M. Očadlíka, posléze také V. Holzkněchta.

Na konci se mohl čtenář seznámit s knižními novinkami, které v poslední době vyšly.

Forma a způsob hodnocení

Časopis zprostředkoval a inicioval komunikaci a debatu o různě laděných tématech, které se však účastnili pouze zasvěcení autoři z řad skladatelů či umělců. Docházelo zde tedy ke tříbení názorů přímo před čtenářem. Někdy ostře laděná diskuze byla kolbištěm obhajoby vybraných představitelů či uměleckých počinů, což mělo ve své podstatě formativní účinek při směřování kulturního vývoje. Tímto způsobem byl zároveň ovlivněn postoj běžných čtenářů.

Periodikum bylo oddáno boji za modernost, současnost. Redaktoři hodnotili zvláště kompoziční práci či interpretaci současných děl. Zcela minimálně byl uveden příspěvek věnovaný dílům minulosti v pozitivním smyslu (zvláště romantičtí skladatelé byli představiteli zastaralých technik a uměleckých idejí). O období baroka či klasicismu autoři skoro ani nezavadili. Příspěvky byly plny boje za přítomnost a obhajoby za úroveň a kvalitu moderního snažení.

Hodnocení se ujal v největším rozsahu Mirko Očadlík, který přistupoval k dílu s komplexním pojetím, jemuž předcházela rozbor dílčích složek – kompoziční práce, myšlenková kvalita – hloubka, námět, celkové propracování tématu, aktuálnost tématu, nadčasovost, technické zpracování, kompoziční technika, modernost, progresivnost x konzervativnost, eklekticismus x vlastní přínos a v neposlední řadě kompoziční vývoj autora a interpretační dovednost hráče. Byla to vesměs hodnocení spíše s negativním nádechem, prezentována jako nedostačující v mnoha ohledech. Jen ve výjimečných případech bylo dílo autorem po všech stránkách chváleno. Vyhraněný kritický postoj Mirka Očadlíka byl přínosem, neboť fundované hodnocení spoluutváří a reguluje umělecké směřování doby, ale je nezbytné zkoumané události také objektivizovat v kontextu současného vývoje se všemi klady i zápory a zohlednit alespoň snahu, koncentraci či potenciál. Mirko Očadlík byl ve svých úvahách velmi neoblomný, striktní, nekompromisní – což lze vnímat velmi pozitivně, neboť obecné zohledňování

a promíjení nestimuluje vývoj, nýbrž konejší současné dění. Referoval také o novinkách technického rázu, ve kterých pojednával o objevech v oblasti nové instrumentace, u nichž opět hodnotil účelnost a využití.

Mirko Očadlík si zaslouhuje veliký obdiv za obsáhlost uměleckého zaměření. Je však diskutabilní, zda je v moci jednoho člověka obsáhnout s ohledem na odbornostní hloubku tak široký záběr všech druhů umělecké činnosti. Zcela suverénně se pouštěl do recenzí a kritik vážné hudby – stejně jako hodnotil všechny složky operní tvorby, potažmo divadelní, tak se také neobával kritizovat Osvobozené divadlo, tedy činohru, kterou sice hodnotil více z pohledu hudebního, avšak protagonisté se mu stali terčem mnohých výtek. Na Jaroslava Ježka nahlížel pozitivně – vysoké stylizační niveau Ježkových tanečních kreačí.⁶⁹

Mirko Očadlík analyzoval dané dílo a zasazoval do kontextu vývoje kompozičních technik. Často jej porovnával s jinými autory, ale hlavně kladl důraz na znaky objevující se v samotném díle. Velmi fundované hodnocení bylo spíše namířeno k poučenému čtenáři – autor počítal s tím, že čtenář časopisu byl vzdělán v hudební oblasti a že časopis byl čten hudebními odborníky, spíše nežli laiky, čemuž nasvědčují velmi fundovaně prezentované analýzy.

Rytmus

Tabulka č. 8 – Základní informace o časopise Rytmus

Nakladatel	Přítomnost sdružení pro soudobou hudbu a Československá sekce Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu v Praze
Redaktoři	1. až 3. roč. řídil výbor sdružení Přítomnost – K. Ančerl, E. F. Burian, Al. Hába, K. Hanf, V. Polívka, J. Stanislav, K. Reiner, 4 roč. řídil výbor sdružení Přítomnost – E. F. Burian, Al. Hába, K. Hanf, V. Polívka, J. Stanislav, K. Reiner, 5 roč. řídil výbor sdružení Přítomnost – E. F. Burian, Al. Hába, K. Hanf, V. Polívka, J. Stanislav, A. Střížek

⁶⁹ OČADLÍK, M. Posudky z divadel. *Klíč*, 1931 – 1932, roč. 2, č. 10 – 11. s. 165.

Cena	Předplatné: ročně 15 Kč, pro členy sdružení Přítomnost 12 Kč, jednotlivé číslo 1.50 Kč
Periodicita	1. a 2. roč. – 10 x 3. až 5. roč. – 12 x

Charakteristika

Společnost „Přítomnost“, sdružení pro soudobou hudbu a Československá sekce Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu v Praze vydávala k prezentaci moderního umění a také k propagaci vlastní činnosti časopis „Rytmus“. Ten vycházel v letech 1935 – 1939. Společnost ke svým potřebám uveřejňovala zprávy z jednání sdružení, či další provozně organizační záležitosti.

Časový harmonogram časopisu přesně kopíroval uměleckou sezónu, začínal tedy v měsíci říjen a končil na konci června. Logicky tak zpravoval veřejnost o hudebním dění v obdobích plné kulturní činnosti.

Redakce připravovala publikum na koncerty pořádané společností Přítomnost. Právě v Rytmu, v ne příliš rozsáhlých zprávách podávala základní informace o skladebné technice daného tvůrce, o zázemí vzniku interpretované skladby. Současně byla hudební díla zasazována do kontextu svého okolí a doby vzniku. Lze velmi pozitivně hodnotit zodpovědný postoj k výchově publika.

Úvodem každého ročníku vydávalo sdružení Přítomnost prohlášení o záměru a plánovaných činnostech, informovalo čtenáře o hlavních úkolech, které by rádo svým působením naplnilo, dále se zavazovalo uveřejňovat příspěvky pojednávající o kulturním dění v ČSR, ale také se rozhodlo reflektovat umění v cizině. Kladlo si za cíl propagovat rozhlasovou produkci, která byla dle jejich názoru velmi významným prostředkem zastávajícím výchovnou funkci sloužící hudebnímu umění. „Předkládáme veřejnosti prvé číslo hudebního měsíčníku ‚Rytmus‘ a upozorňujeme, že časopis chce sloužiti především domácím a i zahraničním hudebním zjevům soudobým, pokud se jejich skladatelský, reprodukční a nebo hudebně vědecký význam dotýká svými novými hodnotami našeho uměleckého života. Úmysl vydávati měsíčník, týkající se výhradně otázek, které souvisejí se soudobým hudebním životem a jeho odezvou široké veřejnosti, je odůvodněn okolností, že u nás není odborného hudebního časopisu, který

by problémům soudobé hudby věnoval tolik místa, kolik by zasluhovaly.⁷⁰ Časopis byl skutečně periodikem určeným k propagaci soudobého umění. Všem, co spadalo do okruhu moderní hudby, byla věnována pozornost. Bylo to: divadlo Burianovo D 36, Hábova čtvrttónová hudba, problematika rozhlasu, festival soudobé hudby, současné skladby československých skladatelů žijících v cizině aj. Co v časopise chybělo, což však vycházelo z výše uvedené prezentované obsahové představy, byly přehledy kulturního dění jako takové. Redakce velmi pečlivě naplňovala svůj cíl, kterým byla propagace soudobého hudebního umění. V časopise byly uveřejňovány názory, polemiky či zprávy o dalších druzích umění tehdejší doby – byl uveden například článek F. Pujmana „Tanec, rytmika gymnastika“. Pro redakci časopisu bylo velmi jednoduché prezentovat svůj záměr, dodržet jednotnou a vnitřně konzistentní linii. Jednalo se o tiskové médium sdružení Přítomnost, které již na začátku deklarovalo úzce profilovaný cíl svého působení, jenž byl zaměřen jen na soudobou hudbu a její propagaci. Jasně vymezený cíl tak umožňoval komplexní pohled na problematiku soudobé hudby v jejích celistvějších konturách.

Rytmus informoval o kulturní úrovni jiných zemí, přičemž uplatňoval formativní funkci vůči čtenářstvu. Díky uvedeným informacím si tak čtenář mohl vlastní zkušenosti a znalosti o soudobém umění zařadit do celistvějších souvislostí, což jistě napomáhalo komplexnímu vzdělávání společnosti. „Namítá se, že ‚Rytmus‘ postrádá jednotícího hlediska. Není tomu tak. Seznamuje – li se veřejnost v ‚Rytmu‘ s různými, i třeba vzájemně si odporujícími názory hudebních odborníků, získává tím základnu k vlastnímu úsudku o názorech jednotlivců i o celkové situaci soudobého snažení, pokud běží o tvorbu, provozování, poslouchání, poznávání, propagaci hudby a hudební výchovu.“⁷¹

Dle obsahu lze konstatovat, že časopis byl velmi liberální a nechával prostor více přispěvatelům. Redakce byla vůči referentům velmi otevřená a neuzavírala se jen na ustálenou, některými autory vymezenou skupinu, o čemž vypovídalo zastoupení každého autora jednou, maximálně dvakrát v jednom ročníku. Jen Aloisi Hábovi byly uveřejněny tři články.

Velmi často se objevovaly články zaměřené nebo podporující kulturu v Sovětském svazu, statisticky se jedná o nejfrekventovanější zmínky o cizí hudební

⁷⁰ HANF, K. *Rytmus*, 1935 – 1936, roč. 1, č. 1, s. 1.

⁷¹ HÁBA, A. Poznámky k tvůrčím a poznávacím problémům hudebním. *Rytmus*, 1936 – 1937, roč. 2, č. 8, s. 81.

kultuře. Mohlo by to více napovídat o ideovém zaměření časopisu právě směrem k SSSR. Postupem doby se více a častěji objevovaly zprávy o německém živlu na území ČSR.⁷²

Sdružení mělo snahu navázat kontakt se samotnými tvůrci hudebního umění a tuto komunikaci zprostředkovávalo v časopise *Rytmus*. Přítomnost vyzvala výkonné umělce, skladatele, ale i kritiky, aby se zapojili do ankety a zveřejnili otázky s názvem: Československým hudebním skladatelům, kritice a výkonným hudebním umělcům.

- „1) V čem záleží dle Vašeho názoru idea pokroku v české hudbě?
- 2) Obráží se existence ČSR ve vývoji československé hudby o hudbě samé ve srovnání s předválečnou tvorbou? Jeví se nějak i ve Vaší tvorbě?
- 3) Jaké nové hodnoty přináší česká hudba a Vaše dílo do vývoje světové hudby? Jsou tyto hodnoty známy a uznány?
- 4) Rozrušuje rozmanitost těchto nových hodnot nějak jednotné úsilí československé tvorby umělecké? Jak je možno dle Vašeho názoru překonati rušivé tendence ve vývoji československé hudby a uvést je v souhlas s rostoucími demokratickými, politickými zájmy a nevplouti přitom do gleichšaltujících snah fašismu?
- 5) Jaký vztah má Vaše hudební dílo k myšlení, cítění a chtění? Co soudíte o svobodě uměleckého tvoření a vztahu veřejnosti k hudebnímu dílu?
- 6) Co soudíte o svobodě uměleckého tvoření a vztahu veřejnosti k hudebnímu dílu?⁷³

Sdružení Přítomnost mělo snahu komunikovat také s veřejností a zajímalo se o zpětnou vazbu vzájemného působení. „Naší redakci docházejí často projevy souhlasu nebo i nesouhlasu s otištěnými články a poznámkami. A s jakou pohotovostí a vtípem reagují čtenáři *Rytmu* na hudební události a polemiky dne, svědčí zaslané nám verše jednoho z čtenářů našeho časopisu, adresované ‚Milému Němci Süsskundovi do památníku jeden český ctitel‘ a psané na telegramním formuláři.

⁷² „Band der Deutschen, vedoucí nacionální organizace našich Němců, zřídil středisko pro hudební výchovu národa. [...] Má pečovat především o národní zpěv, lidové tance a hudbu v rodinách. Založení tohoto střediska jde zřejmě ruku v ruce s bojem o národní ráz projektovaného německého vysílače, s útoky proti české pokrokové hudbě a se soustavným štváním říšsko německého tisku proti pražské Společnosti pro hudební výchovu. Béla Bartók poslal maďarskému rozhlasu dopis, v němž si přeje, aby jeho díla nebyla přenášena rozhlasem německým a italským.“ *Rytmus*, 1937 – 1938, roč. 3, č. 2, s. 16 – 17.

⁷³ *Rytmus*, 1937 – 1938, roč. 3, č. 9, s. 37 – 38.

Výstraha kritikům
České a zvláště německé národnosti

Poslední když ‚rytmus‘ vyšel
S pláčem Axman k Palovi šel:
‚Považ, jak Sladké Dítě
Znalecky si potupní tě!!‘

Starý Pala čelo vraštil
Těž ‚Tagblatem‘ o stůl praštil:
Seidl o Češích tam píše
Při tom neleží na břiše!!!

Do nich do těch nezvedenců
Vynadám jim zkrátka ‚Němců‘ –
To by bylo – Krinda – pánka
šahatí mi na Axmánka!!!!

Alap⁷⁴

Říjen roku 1938 byl poznamenán i v oblasti hudebního umění politickou situací v Československu a celý ročník musel vycházet ve velmi omezené podobě. Redakce hned úvodem upozorňovala na tento dopad vycházející ze stávajícího stavu, který byl definitivně zpečetěn podepsáním Mnichovské dohody.⁷⁵

Struktura časopisu

Struktura periodika byla naznačena obsahem časopisu, který byl dodržen ve stejné podobě ve všech ročnících: 1. články, 2. různé, 3. rozborů skladeb, data o skladatelích a interpretech, 4. posudky o provedené soudobé hudbě, 5. knihy, hudebniny a časopisy, 6. zprávy, 7. programy koncertů sdružení ‚Přítomnosti‘.

⁷⁴ Poznámky. *Rytmus*, 1936 – 1937, roč. 2, č. 5 – 6, s. 58.

⁷⁵ „Za spádu událostí, které nás zastihly v posledních zářijových dnech, stál celý náš lid v plné pohotovosti k obraně svých práv, nelekaje se žádných obětí. Tato jednota a pohotovost lidu, z historie již neznatelná, uskutečnila řadu úkolů bezvadně splněných, a překvapila celou světovou veřejnost. Situace, do níž byl 1. října 1938 tento lid proti své vůli postaven, byla neočekávaným popřením předpokladů jeho vítězství. Její náhlost zastihla i sdružení ‚Přítomnost‘ právě, když rozeslala mezi své příznivce program své činnosti, řídicí se duchem memoranda, zaslánoho současně na vládní a tiskové činitele. Memorandum toto zdůrazňovalo bratrskou spolupráci všech národností, ras a uměleckých směrů, které vždy Přítomnost sdružovala na své půdě. V druhé spolupráci bylo započato mohutné dílo obrany našeho státu i v oblasti kulturní. [...] Jestliže tyto síly se snaží zničit výsledky práce všeho lidu, pak jest jasno, že vlády, které reprezentují tyto síly, nejsou tímto lidem. Jsou dvě Francie, jsou dvě Anglie, jsou dva světy: Jeden, který se bojí vlastní historie, druhý, který tuto historii dělal.“ *Rytmus*, 1938 – 1939, roč. 4, č. 1, s. 1.

Průběžně se objevovaly zprávy o mimopražském dění v Brně, v Moravské Ostravě nebo Bratislavě. Redakce neupozadovala ani reflexi české hudby provozované v zahraničí. Své místo pro prezentaci získal například koncert čtvrttónové hudby Aloise Háby uspořádán za velké návštěvy hudebního obecnstva v Bělehradě v Jugoslávii, referováno bylo o zájezdu České filharmonie s dirigentem V. Talichem po hlavních městech Anglie, Belgie a Francie, aj.

Klub moravských skladatelů byl sdružením Přítomnost vnímán jako rovnocenný partner při propagaci soudobé hudby. V časopise byly pravidelně uveřejňovány zprávy o jeho činnosti. Reflexe jeho aktivit a koncertního působení doplňovala snahu Přítomnosti předkládat čtenáři komplexní informace o soudobé hudbě.

Formální úprava vnitřní dispozice článků periodika byla velmi nepřehledná – redakce uváděla dva články vedle sebe na jedné stránce, přičemž některý z nich pokračoval i na dalších stranách, některý skončil a navázal na něj jiný příspěvek. Jeden článek byl velikostí písma zdůrazněn jako důležitější, druhý byl uváděn jako marginálie na okraji.

Forma a způsob hodnocení

Jako jeden z mála časopisů avizoval koncerty dopředu – jednalo se tedy pouze o koncerty sdružení „Přítomnost“. Redakce prezentovala přehled skladeb, které byly na programu koncertu sdružení a ty byly doprovázeny podrobným popisem. Tento přístup lze pozitivně hodnotit jako výchovnou funkci periodika nejen vůči čtenářstvu, ale hlavně ve vztahu k posluchačstvu. Ostatní časopisy pouze informovaly o již konaných aktivitách, Rytmus však avizoval plánovaná vystoupení a připravoval publikum na jejich poslech. U skladeb byl prezentován námět, téma, východiska skladatele, ale také byly uvedeny informace ohledně odborné hudební stránky kompozice – melodie, harmonie / polyfonie, rytmus aj.

Hudba a škola

Tabulka č. 9 – Základní informace o časopise Hudba a škola

Nakladatel	Státní nakladatelství v Praze
Redaktoři	1928 až 1933 – A. Cmíral, 1929 až 1930 – V. Blažek
Cena	<i>Cena neuvedena ani v jednom čísle</i>
Periodicita	10 x ročně

Charakteristika

Časopis Hudba a škola byl určen pro školskou a lidovou výchovu a v pěti ročnících v letech 1928 – 1933 vycházel v redakci Adolfa Cmírala, ke kterému se pouze na rok 1929 (ročník 1929 – 1930) připojil Vlastimil Blažek. Periodicita vydávání byla zahájena v říjnu a poslední číslo vycházelo na přelomu června a července, což kopírovalo s jednoměsíčním zpožděním školní rok. Tento posun byl jistě vzhledem k reflexi určitého dění úmyslný.

Cílem časopisu, jak už sám název prozrazuje, byla propagace umělecké hudební výchovy ve všech typech škol Československé republiky a dále vytvoření platformy pro diskusi o soustavné hudební výchově. Periodikum bylo určeno zvláště pedagogům všech škol, ministerským i jiným úředníkům, ale také hudbymilovné veřejnosti. Předmětem zájmu se stávala témata české školní i mimoškolní hudební výchovy, ale redakce se také zaměřila na průběžné informování o vývoji hudební výchovy v cizině. Hlavními oblastmi zájmu časopisu byla témata zahrnující všechny aspekty vývoje předmětu hudební výchovy jakožto integrální součásti školských osnov. Hudební výchova byla také prezentována prostřednictvím lidových a národních písní a také byla reflektována syntéza hudebního výchovy s jinými umělecky zaměřenými oblastmi, které dohromady tvořily estetickou, komplexně pojatou výchovu. Dále se čile diskutovalo o organizaci lidové hudební výchovy v městech i na venkově a v neposlední řadě byla uvedena také ožehavá témata nových médií (rozhlas a gramofon) ve výuce.⁷⁶

⁷⁶ Srov. CMÍRAL, A. Náš program. *Hudba a škola*. 1928, roč. 1, č. 1, s 1 – 3.

Struktura časopisu

Hlavní část časopisu byla věnována článkům o hudební výchově diskutované z nejrůznějších úhlů pohledu. Jednalo se nejčastěji o příspěvky s portréty významných osobností, které působily na poli hudební výchovy. Ty vycházely nejčastěji na pokračování, a to v průběhu i několika čísel za sebou. Nedílnou dokumentační součástí článku byla také notová ukázka z tvorby daného skladatele. Autoři příspěvků se zajímali o projevy hudebnosti a zpěvnosti žáků, dále byla velká pozornost zaměřena na formy a prostředky hudební výchovy ve školách i mimo ně a také na integraci lidových písní do výuky. Obsáhlou oblast představovaly příspěvky o legislativních úpravách hudební výchovy na všech typech škol.

Pro odlehčení diskutované problematiky a také z hlediska komplexní prezentace estetické výchovy byly zařazovány do textu básně s hudební tematikou. Ojedinele se vyskytovaly dopisy významných osobností.

Závěr časopisu byl věnován představení nově vydaných knih a not, dále nebyly opomenuty ani zprávy kulturně společenského charakteru jak z domácího prostředí, tak i z ciziny. Právě v této části byly nejčastěji uváděny i změny legislativního charakteru. Na závěr byl ponechán prostor na náměty, otázky a podněty.

Forma a způsob hodnocení

Většina článků byla koncipována jako příspěvek poukazující na danou problematiku s dějinnými souvislostmi, na základě historických milníků nebo prismatickým výchovných tendencí doby. Portfolio autorů bylo velmi široké od pedagogů, přes skladatele či představitele státní úřední moci. Výjimkou nebyly články autorů cizích států.

Oddíl Zprávy přinášel informace o dění ve školském prostoru i v obecnějším kulturním prostředí. Vždy se jednalo o zprostředkování zprávy s informační hodnotou, nikdy však nedocházelo k hodnocení uvedených zpráv. Popis aktivit koncertního a divadelního charakteru měl retrospektivní povahu. Příspěvky oznamující zásadní změny či úpravy legislativní školské povahy byly vkládány právě do oddílu Zprávy.

Hudební výchova

Tabulka č. 10 – Základní informace o časopise Hudební výchova

Nakladatel	Československá Jednota hudební stavů v Praze
Redaktoři	1920 až 1928 – A. Heřman 1929 až 1938 – A. Cmíral, J. Bušek
Cena	Předplatné: ročně 36 Kč, pro členy Čsl. Jednoty hudebních stavů zdarma, jednotlivá čísla 3.60 Kč
Periodicita	10 x ročně

Charakteristika

Problematika zvláště školské hudební výchovy získala odbornou časopiseckou platformu v periodiku Hudební výchova, které vycházelo od roku 1920 soustavně až do roku 1938 v měsíční periodicitě pokrývající školní rok.

Časopis sloužil jako médium pro prezentaci a diskuzi o výchově a výchovných cílech zvláště v oblasti školské hudební výchovy. Periodikum bylo založeno Jednotou hudebních stavů a zpočátku se do vedení postavil Ant. Heřman. List později přešel pod redakci Jana Buška a Adolfa Cmírala. Adolf Cmíral se stal hlavní osobností v propagaci a prosazování hudebně výchovných cílů napříč všemi hudebními časopisy.

Pravidelně byly v periodiku uveřejňovány novely zákonů, popř. vydání nových zákonů, kterým předcházela velmi obsáhlá i několik čísel se vyvíjející diskuze k danému problému.

Jednou měsíčně se konala schůze Jednoty hudebních stavů a právě Hudební výchova se jí stala tribunou při prezentaci průběhu a závěrů setkávání a pro vyvolání požadované debaty k probíhajícím událostem v ČSR:

Struktura časopisu

Časopis Hudební výchova sloužil k prezentaci příspěvků, zpráv a dalších dokumentů, které se úzce týkaly školské hudební výchovy. Jasná profilace časopisu tedy předurčovala samotné tematické zaměření časopisu, které lze spatřovat v rovině

didaktické, normativní a informační, a to v oblasti dějin i současného stavu hudební výchovy. Ta byla často dokumentována prostřednictvím významných osobností reprezentujících hudební výchovu.

Současné dění zvláště v kontextu hudební výchovy bylo uváděno v částech Referáty a Zprávy. Popularizační a odlehčený charakter naplňoval oddíl Humor a satyra.

Normativní sdělení bylo předkládáno v podobě přílohy Věstníku spolkového a sociálního, který byl věnován organizačním a sociálním snahám hudební výchovy. V příloze byl uveden program jednání a poté byly nastíněny jednotlivé body s navrhovanými závěry, které se měly promítnout v praxi. Východiskem pro jednání byla stávající podoba a náplň zákonů, ministerských závazných stanovisek a dalších normativních dokumentů.

Forma a způsob hodnocení

Příspěvky měly informativní povahu didaktického rázu. Autoři se zaměřovali na nejrůznější oblasti hudební výchovy ve snaze obohatit známá témata o nové postřehy či informace. Didaktický pohled se dotýkal nejrůznějších oblastí hudební výchovy, od nástrojové hry až po výuku hudební výchovy jako takové. Kritický postoj se promítal zvláště do článků s tematikou normativního uzákonění, popřípadě reforem stávající legislativy vztahující se k hudební výchově. Této úlohy se převážně ujímal Adolf Cmíral, který byl také autorem většiny takto pojatých příspěvků.

3.4 Hudební kritika v zrcadle hudební publicistiky v letech 1918 – 1938

Samotná oblast hudební kritiky se stávala středem zájmu hudebních publicistů odborných periodik vycházejících v letech 1918 – 1938. Autoři článků se zamýšleli nad úlohou a funkcí odborné kritiky, jejím dosahem a také možnostmi působení hudebních aktivit na odbornou, ale i širokou laickou veřejnost. Uvědomovali si, že právě kritici jsou hlavním médiem pro zprostředkování hodnocení uměleckých aktivit, že jsou to právě oni, kteří svými soudy spoluutváří a významně ovlivňují vývoj hudební kultury.

Počátky hudební žurnalistiky byly ovlivněny situací v novém státě a teprve pozvolna docházelo k budování fungujícího systému. Odborná kritika byla z počátku formulována v podobě osobně vyostřených výroků a individuálních, zcela subjektivních hodnocení. Tyto projevy byly charakteristické zvláště v prvních letech nové Československé republiky a svou měrou zastiňovaly samotnou podstatu hudební publicistiky. Hodnocení osobního charakteru vyvěrala zvláště z dosavadního vnímání předních osobností jakožto představitelů široce otevřené společnosti, kterou měly reprezentovat v plné šíři svého života. „Český skladatel měl být veřejným, všestranně působícím činitelem; ještě hluboko do 20. století si hudební kritika brala právo sledovat každý jeho krok, zkoumat jeho chování a formulovat jeho povinnosti. Z prvotní situace zrodu národní kultury také pramenila tendence zdůrazňovat zvláštnosti české kulturní situace a vytvářet pro domácí hudební tvorbu specifická měřítká. Čeští skladatelé byli většinou porovnáváni jen mezi sebou navzájem a trvalá nechuť vidět širší souvislosti vedla k nebezpečí provincialismu v hodnocení; odhady o roli české hudby v evropském kontextu silně kolísaly mezi přeceňováním a podceňováním a při sporých konfrontacích české tvorby s tvorbou cizích skladatelů se leckdy ztratily skutečné proporce...“⁷⁷

Navzdory prvotní, neprofesionálně pojaté etapě postupně narůstala konsolidace a etablování odborné platformy. Kritická hodnocení nabývala požadované podoby a kvality a naplňovala imanentní funkci kritiky. Určitá stabilizace se projevila v hodnocení kvality a úrovně samotné hudební žurnalistiky.

V předešlých obdobích se hudební kritice věnovali převážně hudební skladatelé, popřípadě organizátoři hudebních aktivit. Jednalo se o reprezentanty hudebního umění,

⁷⁷ LÉBL, V., LUDOVOVÁ, J. *Hudba v českých dějinách, Nová doba (1860 – 1938)*, s. 384 – 385.

kteří vystupovali zcela individuálně, bez příslušnosti k centralizované skupině. Po roce 1918 byly ustanovovány ve vztahu k hudebnímu časopisu stabilnější redakční týmy. Pracovní vytížení jednotlivých členů představovalo v některých případech i každodenní účast na uměleckých akcích, jejichž hodnocení bylo následující den otisknuto v příslušném tisku. Můžeme mluvit o prvním období, kdy se vyprofilovala svébytná profesní pozice hudebního kritika. I přesto se často v pozici autora příspěvku setkáváme se jmény samotných skladatelů. Pro některé z nich představovalo průběžné přispívání do hudebních periodik řešení ekonomické situace, zvláště však využívali možnosti zapojovat se svým názorem do aktuálního dění a také pocíťovali příležitost k představení svých kompozičních záměrů a snah.

Téma hudební kritiky se odráží ve čtyřech hlavních oblastech:

- 1) Osobně vyostřené kritiky a hodnotící soudy
- 2) Funkce kritiky
- 3) Kritika kritiky
- 4) Hudební kritik

Osobně vyostřené kritiky a hodnotící soudy

Časopis Dalibor byl z pohledu osobních výpadů proti jednotlivcům i větším korporacím velmi činný a první čísla vydána v novém demokratickém státě byla plná útočných poznámek, intrik a vzájemného osočování. První etapa Dalibora nepředstavovala z profesního a odbornostního hlediska žádný přínos, neboť sloužila skutečně jen jako tribuna individuálních invektiv. Nemůžeme tedy mluvit o kritice jako takové, jejímž hlavním cílem má být hodnocení uměleckého dění, ať jsou to koncerty, či divadelní představení z pohledu interpretačního nebo kompozičního nebo sledování funkčního řízení a organizace hudebních institucí.

Jan Marian Augusta, jakožto hlavní redaktor časopisu Dalibor, podnikal ostré útoky vůči znepráteným jedincům či institucím. „Takovým způsobem Umělecká Beseda zmocňuje se diktatury v uměleckém veřejném životě. Nejvlivnější politický deník ‚Národní Listy‘, je na její straně. Nyní Umělecká Beseda dokonce obsadila ministerstvo, kde v poradním sboru zasedá více než dvojnásobná většina hudebníků

z jejich kruhu. [...] Na prvním místě v poradním sboru sedí Talich, jenž tím vyhrožoval svým odpůrcům v době, kdy neměl ještě dekretu v ruce. Rovněž konservatoř obsazena takto po bolševicku: byla k ní přiřazena mistrovská škola, v níž Hoffmann má učiti houslím, Štěpán klavíru, Suk kompozici a Talich dirigování. Nyní již zbývá obsaditi vinohradské divadlo, brněnské divadlo a Českou Filharmonii, aby bylo možno vykonávati neomezený vliv na celý veřejný život.⁷⁸ Příspěvky obdobného charakteru naplňovaly první čísla časopisu *Dalibor* a potvrzují jen neprofesionalitu a nestabilitu hudební žurnalistiky. První ročník *Dalibora* pod vedením Augusty lze vnímat jako hledající se médium s nevypovídající informační hodnotou. Na základě zpráv a článků se vyprofilovaly dva tábory, kdy na jedné straně stáli příznivci a přispěvatelé *Dalibora* a na druhé straně redaktoři *Národní Listů* či členové spolku *Mánes* a *Umělecké Besedy*. „Spolky jako ‚*Mánes*‘ nebo ‚*Umělecká Beseda*‘, které chtějí být jedinými representanty českého umění v cizině, které teroristicky obsadily vládu, aby nikdo ani v tomto směru nemohl vytýkati České republice – spravedlnost a jsouce kruhy oficielními, provádějí kampaně proti všem umělcům, kteří nejsou z jejich strany. Za této štvavé a podryvačné činnosti jim přichází vhod, že někteří z mladé generace nemohou se dočkati umělecké vlády a jejich duševní choroba – slavomam – dohání jich tak daleko, že považují uznané umělce za své nepřátele a drzými štvanicemi podryvají jejich uměleckou činnost. [...] Takovým způsobem *Umělecká Beseda*, pařeníště všeho tupého laictví, rozvířila boj v Praze i v Brně, kde jsou intriky a štvance nevypásatelné. Jak jsou při tom všem ubozí a jejich jejich idiosynbrasie jest jen degenerovanou pseudomorálkou.“⁷⁹

V podobném tónu se nesly i další články členů redakčního kruhu časopisu *Dalibor*. Vymezení si svého prostoru, uchopení nové demokracie a urputná zainteresovanost při etablování československé hudební kultury zamezilo některým představitelům nadhled nad situací. Neschopnost objektivního hodnocení se promítla také ve vztahu k osobnosti dirigenta L. V. Čelanského. Podpora Čelanského na postu šéfdirigenta České Filharmonie ze strany redakčního týmu se projevovala svou četností během celého prvního ročníku časopisu *Dalibor*. V jeho prospěch redakce časopisu uveřejňovala nejrůznější kladné kritiky a hodnocení jeho práce. V souvislosti s jeho upřednostňováním hanila redakce činnost Václava Talicha, který byl nominován na tento post významné instituce oproti Čelanskému. „... očekávána svoboda [...] zastihla orchestr a s ním spjaté umělecké kruhy ve vášnivém sporu o budoucího šéfa

⁷⁸ AUGUSTA, J., A. Zapisník. *Dalibor*, 1919 – 1920, roč. 36, č. 1, s. 10.

⁷⁹ VAČKÁŘ, V. Kampaně, které se vedou v nečistém žoldu. *Dalibor*, 1919 – 1920, roč. 36, č. 11, s. 84.

České filharmonie, zaštitěnému skupinou Vladimíra Helferta (kolem časopisu Smetana) a redakcí Dalibor (J. M. Augusta). Boj byl veden tak úporně, že jeho potřebám byla podřízena jeden čas i klíčová otázka existenčního zabezpečení České filharmonie.⁸⁰ Až příliš nápadná a jednolitá struktura časopisu Dalibor dokládá reálné rozložení kulturní klaky. Jednalo se o zainteresovanou propagaci bez kritického přístupu. K výměně názorů k obsazení postu šéfdirigenta tedy došlo také v dalších časopisech, jako byl Smetana či Hudební rozhledy, kde Vladimír Balthasar nebo Vladimír Helfert obhajovali své názory, své vyřčené soudy, ale k hodnocení již nevolili vulgární projevy výše zmíněné, nýbrž bylo jejich sdělení opřeno o věcné připomínky doprovázené fundovaným komentářem. Dalibor představoval jednosměrně vyhraněný časopis, který nevypovídal o reálném kulturním dění, o hodnotách v umění ani o životě v hudební oblasti té doby. Popis časopisu lze shrnout do několika výstižných slov – velice emotivně a subjektivně laděné periodikum bezhodnotového přínosu. Formativní účinek je zde z dnešního pohledu zcela nulový. Dogmatické přesvědčování čtenáře dokládá neschopnost redakce pracovat s nástroji demokratického sdělování.

Výraznou platformu pro obhajobu zvláště soudobé hudby a moderních směrů představoval časopis Klíč, jakožto veřejný prostor pro široké spektrum postojů a pohledů. Záměrně se názorové neshody stylové či kompoziční řešily takto veřejně, neboť zapojovaly do debaty větší společenskou základnu, od které bylo očekáváno její vyjádření či dokonce podpora. Ještě ve třicátých letech, kdy se projev hudební žurnalistiky profesionalizoval, se objevil v časopise Klíč Očadlíkův článek, ve kterém se autor zamýšlel nad sebevědomím Josefa Huttera, jenž ve veřejném prostoru uveřejňoval nepravdy a další omyly. „Prvým znakem [...] byl Hutterův zvláštní sklon k nepravdám. [...] Hutter si ani sám není vědom, že by po dlouhý čas svými nejbližšími spolupracovníky kontrolován a že o jeho chlubitvém velikášství kolují anekdotické cykly. Pomineme jeho hovory do nezapnutého telefonu s mocnými politiky. Jiným znakem Hutterovy povahy je záměrná úmyslnost spojená s osobním pletichářstvím a prospěchářstvím. [...] Dr. Hutter nedbal a nedbá na to, že ‚soudit není pomlouvat a klevetit: soudit je funkce rytířská a ne babí‘. [...] Stal se případ, že Dr. Hutter pohrozil umělci negativní kritikou, nezařídí – li jistou věc v jiném oboru své činnosti. [...] Kdysi nám řekl Šalda: ‚nemusím vypít celý osud, abych poznal, že piju patoky‘. [...] ‚Dostavují se valné pochybnosti o tom, je – li ten, kdo se pokouší nejmázněji (?) nalézt

⁸⁰ *Dějiny české hudební kultury II*, s. 65.

u Dalibora rysy homosexuální [...] vskutku povolán Smetanova Dalibora scénicky vést.' [napsal Hutter o Pujmanovi]. Kde a kdy se to Pujman pokoušel, nejvážnější podobné objevy? Známe jeho essaye, i celý jeho poměr k dílu Smetanovu, ale tento rys ‚objevil‘ zase Dr. Hutter.⁸¹

Hudební umění a jeho představitelé měli na etablování platformy k fungování hudební kultury dvacet let. Je tedy pochopitelné, že obzvláště v prvních letech první republiky převládal v projevech představitelů hudební publicistiky bojovný postoj prosazovaný velmi vyhraněným sdělením i volbou nevhodných jazykových prostředků.

Funkce kritiky

Odborná kritika na základě analýzy uvedených hodnocení se projevovala určitými znaky, které by z pohledu zkoumání bylo vhodné kategorizovat. Zásadní problém však vyvstal v nejednotnosti kritického měřítko a v subjektivnosti sledovaného objektu. Obecně se zamyslel nad povahou a podobou kritiky redaktor *Tempa* J. Tomášek, který navíc zohlednil vnější faktory, jež měly nezpochybnitelný vliv na konečnou podobu kritiky. „A tu by měla odpovědná veřejná kritika našim výkonným institucím pomáhat ze všech sil, nestranně rozsuzovat, co je dobré a co špatné. Že tu naše kritika často selhává, to má své důvody jednak v rázu a povaze našeho hudebního života, jednak v diametrálních směrech, jimiž se naše veřejná kritika hudební vyvíjela a dosud vyvíjí. Dotkneme se zde některých jejích všeobecných bolestí a problémů. Především kritika účinná, vybavená možností zasahovat do veřejných otázek jak směrem k obecnstvu, tak k hudebním producentům i reproducentům, jest vesměs koncentrována v denních listech velkých politických stran; není tedy zcela nezávislá a – to jest ještě povážlivější; není ani umělecky ani věcně kontrolována. Důsledek toho je, že kritik dostává absolutní volnost slova, aniž by měl za ně také plnou odpovědnost se všemi důsledky. Zde je určité nebezpečí, jež lze částečně paralyzovat přísným výběrem kritických pracovníků pro denní list. [...] Jde tu totiž o důvěru veřejnosti i hudebních umělců ke kritice, bez níž by kritika pozbyla své nejdůležitější funkce a své působivosti kulturní.“⁸² Tomášek dále zdůrazňoval a požadoval po kritikách vlastní autokritiku, která by se opírala o neustálé třibení odborných znalostí i zkušeností, což by vedlo

⁸¹ OČADLÍK, M. Hutter. *Klíč*, 1932 – 1933, roč. 3, č. 19 – 20, s. 283 – 288.

⁸² TOMÁŠEK, J. Úvodník. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1936 – 1937, roč. 16, č. 4, s. 42 – 43.

k odpovědnému hodnocení. Hlavním předpokladem odborné kritiky bylo podle autora neustálé kritické zhodnocování a kontrola kritických metod a jejich praktických výsledků. Upozorňoval přispěvatele na předmět jejich hodnocení, kterým bylo a vždy je umělecké dílo, jeho hudební tvar v nejširším smyslu.

Napříč všemi časopisy se promítalo několik forem kritiky, které zároveň naplňovaly určitou konkrétní funkci. Kritiky se objevovaly buď jako samostatný příspěvek rozsáhlejších rozměrů, který byl zařazen do hlavního oddílu časopisu, nebo se jednalo o krátké zprávy umístěné většinou v závěrečné přehledové části. Všechna hodnocení měla ve vztahu k prezentovaným informacím několik forem:

- zprávy retrospektivní, které přinášely pouhý přehled konaných aktivit, což naplňovalo funkci informativní,
- avizované pozvánky na koncerty, které byly ve vybraných periodikách doprovázeny popisem a analýzou díla. Tady lze mluvit o funkci výchovné.
- příspěvky s hodnocením konaných koncertních a divadelních vystoupení, a to z pohledu interpretačního nebo kompozičního. Jedná se o funkci hodnotovou, třídící názor veřejnosti.

Všechna funkční hlediska spoluvytvářejí komplex, jenž je zastřešen formativní funkcí, která ovlivňuje interakci mezi několika subjekty – interprety, skladateli a hudebními kritiky, včetně hudebních periodik a právě veřejností, společností. Každý časopis byl vnitřní strukturou jedinečný a v každém se profilovala jiná forma hodnocení.

Kritika kritiky

Odborná hudební kritika si v nové demokratické republice teprve vydobývala své postavení mezi ostatními muzikologickými disciplínami a pomalu konstituovala své zázemí, své muzikologické paradigma. Počátky hudební kritiky v ČSR lze charakterizovat jako nesystematické, neodborné, osobně vyhraněné, roztříštěné a nekoncepční. Určitou paralelu hudební kritici nacházeli také v jiných druzích umění a právě to se stávalo častým inspiračním zdrojem. Rané kritiky svou nezakotveností a dezorientací inklinovaly spíše k obhajobě starších mistrů, již ověřených a společností přijímaných představitelů hudebního umění. To se však dělo na úkor nových směrů,

odvážných skladatelských počinů a progresivních snah.⁸³ „Denní kritika, jejímž předním úkolem jest vychovávatí obecnostvo výkladem nových zjevů uměleckých, nemá pro novou hudbu zpravidla více než několik slov chladného uznání nebo velkopanského odmítnutí. Dnes dávno už nestačí konstatovati, že Smetana jest zakladatelem české hudby, opakovati při každé reprise jeho děl vždy tytéž pravdy, nestačí hlásati, že Dvořák má bohatou invenci, že Foerster je ušlechtilý lyrik, že Novák a Suk jsou talentovaní vůdcové moderny atd.“⁸⁴ Hudební kritici vyzdvihovali osvědčené skladatele výše uvedené či další jako byl J. S. Bach, L. van Beethoven a v porovnání s těmito velikány poukazovali na nedokonalost a malost současníků. Kritizován byl také výběr hodnocených hudebních produkcí. Středem zájmu hudebních referentů se stávala právě nekvalitní díla operetního či varietního žánru.

Kritiky prvních let nové demokratické republiky byly také často zabarveny národnostní otázkou a doléhala na ně zvláště na počátku dvacátých let politická situace v Evropě. „Rich. Strausse ‚Symphonia domestica‘ dostala se na program abonentních koncertů České filharmonie. [...] V dnešní naší situaci hudebně – politické je to jistě událost pozoruhodná jakožto jedna ze známek, že již nastává rekonvalescence z chorobného stavu našich hudebních poměrů. Náš strach a hrůza z hudby německé nás tedy pomalu zase opouští. [...] Celá spornost této skladby, zuřivé útoky na její ‚bláznovství‘, jimiž je zahrnula právě německá kritika, všechno to rozpitvávání díla až do nejmenších detailů co možná již při poslouchání v koncertní síni – všechno toto vnímání uchem a ne duší je vskutku naší povaze cizí. Nevyjímám tu ani kritiku, neboť jde – li kritika u nás výlučně za formálním ustrojením skladby a za jejími detaily atd., pak jest věrnou kopií právě kritiky německé. Je jisto, že člověk cítící neporušeně česky hledá i v uměleckém díle především jeho souhlas s životem – i když si to neuvědomuje.“⁸⁵

Paradigma hudební kritiky vycházelo stále z metod hodnocení, jež v 19. století ustanovil Otakar Hostinský, jakožto poslední reprezentant odborné hudební kritiky.

⁸³ Také autoři V. Lébl a J. Ludvová v kapitole Nová doba publikace *Hudbě v českých dějinách* potvrzují sklon hudební žurnalistiky upřednostňovat jen některé vybrané skladatele. „Česká hudební žurnalistika byla v každé době silně fixována na několik málo domácích autorů považovaných za špičkové a jimi měřila ostatní. Tím se stávalo, že skladatelé dalších sledů byli buď násilně adaptováni do jim nepřipadné podoby tvůrčí osobnosti, nebo naopak odkládáni do kategorie eklektiků a epigonů. Ačkoliv síla české hudby spočívala nejen v několika skutečných osobnostech, ale také v široké základně dobrého tvůrčího poměru, nebylo chuti se tímto průměrem pozorněji zabývat a přiznat mu jeho specifickou funkci.“ LÉBL, V., LUDVOVÁ, J. *Hudba v českých dějinách, Nová doba (1860 – 1938)*, s. 385.

⁸⁴ LÖWENBACH, J. Zápisník – K začátku saisony. Nová hudba a denní kritika. *Hudební revue*, 1918 – 1919, roč. 12, sešit 1, s. 26 – 27.

⁸⁵ DOLEŽIL, H. *Koncerty. Smetana*, 1920, roč. 10, č. 1, s. 12 – 13.

Herbartovské zásady, které představovaly východisko pro hodnocení děl konce 19. století, byly však zastaralé a nedostačující pro soudobou hudbu. Žáci Hostinského uplatňovali stejná hodnoticí měřítka jako u posuzování děl Bedřicha Smetany. Ta byla vnímána jako jediné možné kritérium pro hudbu současníků. To však velmi výrazně brzdilo vývoj české hudby, která neměla možnost soupeřit či se stát konkurentem hudebnímu umění jinde v Evropě. „V hudební literatuře nevznikl dosud křehký útvar *essaie*, jež pro kritiku literární, divadelní a výtvarnou vytvořili Karásek, Procházka a Šalda. Je tu ještě kritika žurnalistní, která ve většině denních listů je svěřena právě lidem nejnevhodnějším, laikům, kteří tlačí kritiku hudební na prázdné, efemérní referentství, diktované zájmy osobními a stranickými.“⁸⁶

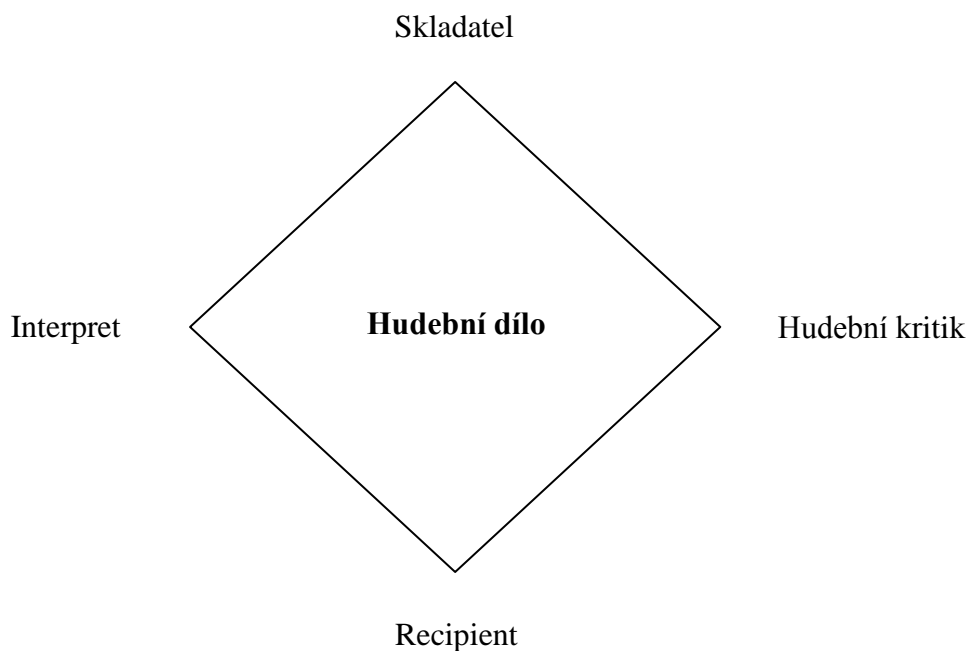
Projevy hudebních kritiků nezůstávaly vzájemně bez povšimnutí a nevyhnuly se připomínkování redakcí hudebních periodik. Zásahy ze strany tiskových médií dokazují určitou moc hudebních periodik ovlivňovat konečnou podobu hodnoticího příspěvku. „...každé zasahování censure v umění jest považováno za nepřipustné. Umění jest svědomím národní duše, veřejnou zповědí, která hledá jiného zповědníka, nežli jí může býti dočasná censura nebo kritika. Proto censura uměleckých děl, která v poslední době zvířila pozornost veřejnosti, považovati jest za překážku vývoje lidského myšlení.“⁸⁷

Odborná hudební kritika dotváří konečný obraz hudebního díla, spoluutváří konečnou podobu vnímání a přijetí dané skladby a formuje svými soudy a postoji názory široké veřejnosti ve věci hodnocení kompozice. Grafické znázornění naznačuje působení jednotlivých článků skladatel – recipient – hudební kritik – interpret na konečnou podobu díla.

⁸⁶ AUGUSTA, V., M. Česká hudební kritika. *Hudební revue*, 1918, roč. 12, sešit 1, s. 68 – 69.

⁸⁷ Směs. *Listy Hudební Matice*, 1924 – 1925, roč. 4, č. 5, s. 174.

Obrázek č. 1 – Subjekty působící na konečnou podobu vnímání hudebního díla⁸⁸



Skladatelé tuto provázanost velmi dobře vnímali a bylo i v jejich zájmu, aby svá díla prezentovali tak, aby je veřejnost snáze přijímala. Nebylo tedy výjimkou, když se v odborných periodikách objevily referáty samotných skladatelů, které se týkaly jejich vlastních děl nebo kompozic jiných současníků. Častým přispěvatelem byl Bohuslav Martinů, který referoval o kulturním dění ve Francii a také prezentoval vlastní uměleckou tvorbu. Právě on byl jedním z těch, kteří kritizovali českou hudební žurnalistiku. „O hudbě se referuje, ale neklasifikuje se. Není řečeno, proč to ne ono se děje, proč ta a ta doba se vyjádřila v určitý a ne jiný směr, co diktovalo tuto hudbu. [...] Nikdo mi však nenamluví, že naše národní charakteristika má smysl spíše pro německou těžkopádnost, až někdy i surovost, než pro francouzskou ušlechtilost a měkkost projevu. K tomuto článku mne přiměla situace posledních let, kde je zřejmá bezradnost určité části kritiky, která zůstává zcela pohodlně na povrchu věcí a nevysvětluje nic z toho, co vysvětlení skutečně vyžaduje. [...] Výsledky jsou patrné u děl mladých nebo u děl cizích, neznámých. A tak se stane případ dosti nezvyklý, že obecnstvo přijme novou, současnou věc, a kritika ji zamítne. [...] Kritik musí tvořit a zápasit právě tak jako skladatel, a musí jej doplňovati. Právě nyní, když přichází nová

⁸⁸ Vlastní zpracování autorkou.

epocha a to jedna z největších a nejkrásnějších v historii, která povážlivě opravuje všechny omyly kritiky i estetiky, je nutno, aby kritik byl si vědom své posice. Je třeba mít přehled celé historie hudby, jejích odboček a různých stadií, vědět, co který směr chtěl, jaký byl jeho význam, kam chtěl dojít a jaké důsledky z toho vznikly.“⁸⁹ Dále hudební kritice vyčítal její bázlivost a opatrnost při vyslovování hodnotících soudů. Žádal po nich větší odvahu, tvrdil, že osobitá díla nepotřebují poklonování a mírných kritik. „Ostatně silné dílo nepotřebuje takového bavlnkového opatrování, silné dílo žije samo svůj život nezávisle na příznivém či nepříznivém výkladu.“⁹⁰

Odbornostním profilem hudebního kritika se zabývalo mnoho přispěvatelů nejrůznějších časopisů. Snažili se identifikovat vlastnosti kritika a požadavky na jeho znalosti a vědomosti. Mnozí z kritiků pocházeli z řad hudebních skladatelů či muzikologů, kteří požadovali od ostatních recenzentů větší odbornost, fundovanost, profesionalitu a všeobecný a hudební rozhled. Vladimír Helfert, jakožto zakladatel brněnské muzikologické větve, začal v roce 1924 vydávat *Hudební rozhledy*, kde právě upozorňoval na omyly mnohých kritiků. „V jednom brněnském listě – není to deník ani týdeník – čtou se tato slova při příležitosti Psohlavců: ‚Populární Kovařovicova opera dovede i hudebními kvalitami upoutati přes všechno bagatelisování mnohých hypermoderních nebo přeucených ‚odborníků‘ hudby často znalých jen od psacího stolu.‘ Přemýšlíme, přemýšlíme – tak nám nějak ta slova o hypermodernosti, přeucenosti a odbornosti připadají známá! Ach ano! Ve Starých rodinných časopisech tak asi před 70 lety se tak psávalo, aby se počestní občané chránili před zbytečným rozčilováním, a pak ještě někde – kde jen to bylo? Aha! V jedné zapadlé větší obci, v takovém typickém maloměstě. Nuže, miláčkové, jen hodně zaostale, hodně neodborně a hodně ‚neučeně‘ a naivně – pak nebudete potřebovati ani toho psacího stolku!“⁹¹

Hudební kritika byla v mnohých směrech negativně posuzována i v průběhu 30. let a byla jí stále vyčítána její neodbornost, plytkost, senzacechtivost. Zaznívala pak velmi často otázka, jak mohou hudební referenti vychovávat veřejnost k hodnotám uměleckých děl, jak mohou na ně působit ve prospěch hudební kultury, když sami dělají chyby nejnižšího řádu. „Má snad kritika poučovati? Ona část kritiky hrdá na minulost (patrně proto, že jí sama náleží) nemůže poučovat, proto, že by musela napřed poučit sama sebe. Ještě dnes setkáte se v čelném pražském žurnále s kritikem, který nemá

⁸⁹ MARTINŮ, B. Ke kritice o současné hudbě. *Listy Hudební Matice*, 1924 – 1925, roč. 4, č. 6, s. 184 – 187.

⁹⁰ MARTINŮ, B. *Tempo*, *Listy Hudební Matice*, 1934 – 1935, roč. 14, č. 5, s. 143.

⁹¹ HELFERT, V. Něco o kritice. *Hudební rozhledy*, 1927 – 1928, roč. 4, leták č. 2.

pojmem o gotice, kterou si plete s kubismem. Jakýkoliv sloh, jehož tolik požaduje, sám nerozeznává a jak je dílo tak někde maximálně u impresionismu, stává se v očích této kritiky kubismem, který nutno zatratit, jakožto poslední výhonek módy. Lze jí také vynadat, že je expresionistická. To jsou jedna slova, kterých se v kritice o výtvarné stránce jeviště mnoho dodnes používá. Víc neexistuje pro jedince, kteří zápasíce se svým vlastním oborem, hudbou, jsou povoláni i k tomu, aby referovali čtenářům i o neznámých pevninách výtvarnictví. Kdyby výtvarný kritik referoval o hudbě, zlomil by si vaz. Ale hudební referent beze všeho referuje o výtvarnictví, aniž by měl mnoho tolik morálních ohledů k sobě samému, aby se aspoň informoval u svých poučenějších druhů, oč vlastně jde.⁹²

Hudební kritika narážela na neodbornost samotných referentů. Ta byla mnohdy ještě umocňována důsledkem vlivu vnějšího vývoje státu. Spojením těchto dvou predispozic mělo za následek zkreslení komplexního obrazu hudebního díla i celkového dění, který byl skrze hudební časopisy zprostředkováván čtenářům. Z vnějších vlivů výrazně utvářela podobu a kvalitu hudební kritiky celosvětová krize třicátých let. „Pfitznerovu poslední operu *Srdce* uvádějí v posledním měsíci houfně všechna operní jeviště německá na scénu. Děje se tak všude s jakýmsi rozpaky umělecké kritiky, která by ráda vytýkala, ale bojí se poškozovati krisí ohrožený provoz německých divadel, i domácí uměleckou produkci. Tím se snad stane, že Pfitznerovo pozdní dílo bude nejúspěšnější operou této sezóny. Pfitzner je stále týž, jako byl ve svých dřívějších pracech, jen je vysušenější, sterilizovanější. Vězí v něm neustále kletba minulosti...“⁹³

V průběhu třicátých let se konsolidovalo postavení hudebních kritiků, stejně jako samotných odborných hudebních časopisů. Profesionalizovaná periodika poskytovala a vytvářela platformu pro polemiku a diskuzi vzešlou z dění na kulturním poli či jako reakci na jiné příspěvky. V časopise *Smetana*, v jeho druhé existenční fázi, se podařilo vytvořit zázemí pro dialog, hodnocení, polemiku, což bylo ve srovnání s holým konstatováním bez jakéhokoliv kritického soudu či bez přidané hodnoty k uvedené strohé informaci velmi přínosný jev. František Pala, příspěvatel časopisu *Smetana*, reaguje na Faltisovu kritiku vlastním posouzením. „Podle Faltise vynikají současní čeští hudební kritici leda šejdířstvím, negramotností a lajdáctvím. Překázejí pokroku a vývoji moderní hudby, kterou bezmezně nenávidí. Nemají ani nejprimitivnějších vědomostí hudebních a nedovedou tudíž ani o skladbě, ani o reprodukci nic kloudného říci.“

⁹² ZELENKA, F. Obecenstvo. *Klíč*, 1931 – 1932, roč. 2, č. 3, s. 42 – 43.

⁹³ OČADLÍK, M. Německé divadlo. *Klíč*, 1931 – 1932, roč. 2, č. 3, s. 42 – 43.

Ve svých referátech nezmohou se na víc než na bezhlavé žvástání, papouškování nejotřelejších kliše a troufalé chytračení. [...] Faltisova invektiva, poněvadž šla za sensací a mimo jádro problému, zůstane asi bez účinu.⁹⁴

Velkou kapitolu v rámci hudební kritiky představovala kritika rozhlasová, která se objevovala z počátku jen sporadicky, ale s celoplošným rozšiřováním rozhlasového dosahu napříč celým Československem vzrůstala i kritika jeho vysílání. Již v prvních momentech jeho existence se vynořovaly připomínky vztahující se k technické kvalitě rozhlasového přenosu, který byl mnohdy skutečně natolik špatný, že zkresloval konečnou podobu přijímaného vysílání. Technologický vývoj byl rok do roku zdokonalován a zmíněné nedostatky se objevovaly již jen ve výjimečných situacích. Kritika se tak postupně začala ohlížet po dramaturgické náplni nabízených programů, přičemž bylo hned od počátku zřejmé, že se díky rozhlasu rozšířila poslechovost i do vzdálenějších míst a tudíž že je podporována výchovná funkce v oblasti hudebního umění. Programy rozhlasových hudebních relací naplňovaly funkci výchovnou, ale musely také být sestavovány s ohledem na širokou posluchačskou základnu. Již tento fakt eliminoval po hodnotové stránce nejčistší výběr hudebních děl, neboť byl v prvé řadě plněn požadavek uspokojit co nejširší posluchačskou veřejnost.

K propagačním a informačním účelům byly v některých denních listech a také i v časopisech jako *Tempo* zřízeny stále rubriky zabývající se kritikou rozhlasové produkce. Podle K. B. Jiráka mělo být rozlišováno mezi kritikou přímého hudebního vystoupení a rozhlasovým vysíláním, které je specifické zvláště tím, že není schopno zvolit si posluchačský segment. Na ten by pak mohli jakožto na vnitřně ucelenou cílovou skupinu působit a upravit pro něj programovou nabídku. Rozhlas bylo médium zprostředkovávající hudební díla, avšak muselo počítat s rozmanitou posluchačskou základnou. „Nelze totiž aplikovat jednoduše kritické stanovisko a směrové zásady, které mohl kritik uplatňovat při posuzování hudebního života a literatury v dosavadním smyslu, na rozhlas, zejména ne na rozhlasový program. Kritika rozhlasové produkce, i když by měla být také poučena o technických zvláštностech radiových možností [...] na reprodukci musí být přísnost, v tom úplně souhlasím. [...] Něco jiného je bohužel [...] s programem. [...] Zde třeba počítat s masou hudebně ngramotných posluchačů, kteří [...] před vynálezem radia neslyšeli symfonický orchestr, neviděli operu, nevědí, co je to kvartet a pod. [...] Marně se [...] psalo o lidovýčovném poslání radia. [...]

⁹⁴ PALA, F. Kritika hudební kritiky. *Smetana*, 1936 – 1937, roč. 1, č. 10, s. 76 – 77.

Rozhlas však jde za lidmi do domu, a to většinou za lidmi, kteří se nechtějí dát vychovávat. Zavedli jsme populární přednášky Kříčkovy s názvem: ‚Nebojte se vážné hudby!‘ a dostali jsme spousty dopisů tohoto obsahu: ‚My se ji nebojíme, protože ji neposloucháme; jakmile začne, zavíráme honem aparáty‘.⁹⁵

Hudební kritik

V tomto období se již vyprofilovala svébytná profesní pozice hudebního kritika, jenž svým působením tříbil vkus obecnstva, zprostředkovával kontakt umělce se společností, doplňoval výchovnou funkci vzdělávacích systémů a garantoval kvalitu a pravdivost přenosu informací.

Dlouho však trvalo, než si hudební kritik vydobyl své místo mezi ostatními pracovními pozicemi. Po dobu celých dvacátých let se hudební recenzenti rekrutovali z řad muzikologů, skladatelů nebo byli zaměstnáni jako referenti denních listů, bez specializace na hudební kulturu. V jiných druzích umění se již vytvořilo odborné paradigma i s jednotlivými hodnoticími kritérii a se specifickými žurnalistickými útvary, kdežto hudební umění mohl posuzovat kdokoliv.

Často se setkáváme s otázkou, kdo je vlastně vhodným kandidátem na post hudebního kritika, je to skutečně skladatel, který ví o díle nejvíc, zná z vlastní zkušenosti hudební strukturu, bez problémů se orientuje v harmonii, sleduje hudební dění kolem sebe nebo je to muzikolog, který se může fundovaně vyjádřit ke skladbě v kontextu historických či společenských událostí? Bohužel i samotný skladatel může preferovat jen určitý směr komponování, jen některou skladebnou techniku, což je jistě zkreslující fakt při hodnocení díla. Odborná kritika z pera muzikologa je však také subjektivním dílem, což se může odrazit v hodnoticích soudech založených na ideovosti v hudbě, na programnosti hudebního díla nebo na jeho společenské uplatnitelnosti.

K. B. Jiráček se zamýšlel nad kritiky skladatelů, kteří provozovali referentskou činnost jako doplňující zdroj financí, neboť skladatelskou činností si jedinec nevydělával na základní obživu. Skladatelé byli podle něj nuceni ubírat se k doplňující pracovní činnosti, která jim však ukrádala drahocenný čas ke komponování. Tak, aby nemuseli dennodenně obíhat hudební aktivity a dlouho do noci psát recenze a kritiky, navrhoval

⁹⁵ JIRÁK, K., B. O rozhlasovou kritiku. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1932 – 1933, roč. 12, č. 1, s. 23 – 26.

Jiráková lepší finanční podmínky pro skladatelskou činnost. Existovala pak druhá skupina referentů – neskladatelů, kteří měli referentství také jako druhé zaměstnání ke svým hlavním pracovním poměrům úřednickým nebo učitelským. „V čem spočívá však vůbec kvalifikace pro funkci hudebně kritickou? Je to kvalifikace dvojí: jednak vědecká, t. j. historická a estetická, jednak umělecká, vyžadující podrobnou znalost všech odvětví hudební teorie [...]“⁹⁶ Upozorňoval také na takové kritiky, o kterých se v hudebních kruzích vědělo, že nemají základní hudební znalosti základního řádu, jako je znalost not v basovém klíči, nebo se u nich objevují nedostatky v harmonii. „...hudební veřejnost důvěřuje celkem více kritikům – skladatelům, jež pokládá po stránce hudební za kvalifikovanější. [...] Vždyť nejvýznamnější hudební kritikové minulosti byli právě skladatelé! [...] Třeba ovšem loyálně uvážit, že t. zv. Teoretická hudební kritika je, jako ostatně celá hudební věda, poměrně mladá, a že snad proto nemohla odsud přinést zjevy podobně epochálního významu.“⁹⁷ Vladimír Helfert reagoval na Jirákovu příspěvek v *Hudebních rozhledech*, kde nesouhlasil s tvrzením, že kritici skladatelé jsou vhodnějšími referenty nežli kritici neskladatelé. „A vázati kritickou činnost na jakousi formální kvalifikaci? Co je špatných literátů, špatných politiků, špatných žurnalistů atd. – a přece není prostě možno jim zabraňovati v psaní. Zde jde o zásadu svobodné a volné soutěže, v níž dobrá věc nakonec vždy zvítězí. Je pravda: špatná kritika může natropiti mnoho zla. Ale tvrdím: dobré věci trvale neublíží. Ostatně daleko horší, nežli špatná, rozuměj nekvalifikovaná kritika, je kritika zaujatá, zlá, zlomyslná a úzce stranická. [...] Touto nemocí trpí velká část pražské kritiky. Říkati: mezi kritiky – neskladateli je mnoho špatných nežli dobrých a proto by bylo lépe, aby psali kritikové – skladatelé – dalo by se také vším právem obrátit: mezi skladateli je více špatných nežli dobrých a proto by měli všichni nechat komponování.“⁹⁸

Hudební kritik musí zodpovědně a nezaujatě posuzovat, co v obrovském množství vyprodukovaných hudebních skladeb je hodnotné dílo vhodné pochvalné řeči a co si zaslouží kritického posouzení. Čistota a nezaujatost kritického projevu však byla často zkreslována vnějšími faktory, na které upozornil Jaroslav Tomášek. „Především kritika účinná, vybavená možností zasahovat do veřejných otázek jak směrem k obecnstvu, tak k hudebním producentům i reproducentům, jest vesměs koncentrována v denních listech velkých politických stran; není tedy zcela nezávislá a –

⁹⁶ JIRÁK, K., B. Mají být skladatelé kritiky? *Tempo, Listy Hudební Matice*. 1927 – 1928, roč. 7, č. 3 – 4, s. 157 – 159.

⁹⁷ Tamtéž.

⁹⁸ HELFERT, V. Něco o hudební kritice. *Hudební rozhledy*, 1927 – 1928, roč. 4, leták č. 1.

to jest ještě povážlivější; není ani umělecky ani věcně kontrolována. Důsledek toho je, že kritik dostává absolutní volnost slova, aniž by měl za ně také plnou odpovědnost se všemi důsledky. Zde je určité nebezpečí, jež lze částečně paralyzovat přísným výběrem kritických pracovníků pro denní list. [...] Jde tu totiž o důvěru veřejnosti i hudebních umělců ke kritice, bez níž by kritika pozbyla své nejdůležitější funkce a své působivosti kulturní.“⁹⁹

Kritikovi byly připisovány charakteristiky odborně zdatného, fundovaného referenta, se širokým kontextuálním povědomím, s časovými možnostmi každodenního publikování. Bylo po něm požadováno objektivní zhodnocení uměleckého díla včetně jeho znalostního vyjádření ke kritizované problematice. Jedna vlastnost však nebyla nikde prezentována ani zmiňována, a to skromnost. „Milý Stanislave Hanuši, článek ‚Masaryk a hudba‘ Vám na mou duši nemohu napsat. Vím totiž o poměru pana presidenta k hudbě jen tyto tři věci. 1. že má zvláště rád Beethovena a Smetanu, 2. ale že neméně rád má staré šumařské polky a sousedské; že jeho nejmilejší písnička není ‚Teče voda, teče‘, nýbrž ‚Ach synku, synku, doma – li jsi‘. Jak uznáte, tyto znalosti na článek naprosto nestačí. Vám srdečně oddaný Karel Čapek.“¹⁰⁰

Mezi československou hudební žurnalistkou se vyprofilovalo několik hudebních kritiků, kteří se ještě své činnosti nevěnovali na plný úvazek, ale již lze mluvit o částečném zaměstnání. Do skupiny referentů s nejpočetnější kritickou činností můžeme zařadit tyto:

František Bartoš	Karel Boleslav Jirák
Mirko Očadlík	Ludvík Kundera
Gracian Černušák	Jaroslav Tomášek
Anna. J. Patzaková	Boleslav Vomáčka
Vladimír Balthasar	Bohuslav Martinů
František Pala	Zdeněk Nejedlý
Adolf Cmíral	Vladimír Helfert
Hubert Doležil	Karel Hanf
Alois Hába	

⁹⁹ TOMÁŠEK, J. Úvodník. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1936 – 37, roč. 16, č. 4, s. 42 – 43.

¹⁰⁰ ČAPEK, K. Směs. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1929 – 30, roč. 9, č. 7, s. 264.

4 Reflexe školské a mimoškolské hudební výchovy v hudebních periodikách Československé republiky v letech 1918 – 1938

4.1 Formování společnosti ve vztahu k hudebnímu umění na pozadí hudební publicistiky v letech 1918 – 1938

V nejširším smyslu slova je společnost vnitřně velmi rozmanitá a je to právě ona, která je iniciátorem vývoje, příčinou změn a nakonec tvůrcem nové doby. Převážně jsou to však jen jednotlivé skupiny, které jsou nositelem myšlenek a činů s dopadem na celou společnost. Ta je poté prostřednictvím nejrůznější nástrojů formována a usměrňována k uchopení nových pohledů, postojů a názorů spojených se společenským vývojem. Cílem zastupujících skupin prezentujících hudební umění je zprostředkovávat společnosti nové směry hudebního vývoje a dále formovat a vychovávat společnost ke zdravému kritickému postoji vůči nim.

Již na počátku dvacátých let však čteme o krizi v umění, o nezájmu společnosti o kulturním dění a o nevhodném chování společnosti při kulturních událostech. Krize byla tedy často shledávána v úpadku společnosti, v absenci výrazných osobností na poli hudebním, v nevzdělanosti publika, v ekonomických zřetelech doby či v komercializaci umění. Autoři článků řešili příčiny tohoto stavu, ale také se zamýšleli nad řešením situace. Někteří přispěvatelé viděli problém v chování a postojích obecnstva a v nedostatečné výchově k hudebnímu umění, jiní zase dávali za vinu povaze hudebního umění, které bylo dle jejich soudů komponováno samo pro sebe, a jejich tvůrci zapomínali na diváka či posluchače, který byl jen trpěným přihlížitelem. A. J. Patzaková vnímala dobu „jako konglomerát tolika vzájemně se potírajících sil [...] a která není zabezpečena jednotným, pevným světovým názorem, z něhož vždy rostlo a mohlo vyrůstati veliké dílo umělecké, [a která] je velmi nepříznivá pro vznik uměleckých děl.“¹⁰¹

Úpadek kulturní úrovně byl vnímán hlavně jako selhání institucionální základny. Právě hudební organizace, zaštiťující uměleckou produkci, měly mít za úkol iniciovat kroky vedoucí ke zkvalitňování úrovně hudebního umění, současně být průvodcem

¹⁰¹ PATZAKOVÁ, A., J. Sociální příčiny dnešní hudební krise. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1931 – 1932, roč. 11, č. 3, s. 81.

publika v hudebním vývoji a vychovávat své posluchače k uměleckým hodnotám. V časopisech byly zmíněny některé subjekty, které se tohoto úkolu měly primárně zhostit: Národní divadlo, Česká filharmonie a brněnské Národní divadlo. Právě tyto uvedené instituce, s několika poznámkami také o bratislavském Národním divadle, byly uváděny nejčastěji jakožto hlavní hybatelé kulturního pokroku. Redakce časopisů si uvědomovaly svoji povinnost vůči umělecké výchově a uveřejňovaly komentáře, hodnocení a jiné kritické soudy o fungování hudebních institucí. „Je vůbec nutno říci, že přes jednotlivé velmi pěkné večery trpí repertoár zřejmou nesoustavností a vytrvalost, s jakou je znovu a znovu na obě nedělní představení zařadována revue Z Brna do Brna, kombinovaná v nejlepším případě s nějakou otřískanou operetou, nesvědčí zrovna příznivě o tom, že by si divadelní správa byla vědoma svých povinností k umělecké výchově. Převaha hospodářských hledisek a ochotné hovění vkusu a zálibám nejširšího obecnstva uplatňují se znepokojivou měrou.“¹⁰²

Vybranými autory byl však viděn hlavní problém v samotné umělecké tvorbě, která nedokázala navázat vztah k dané době. Nejvhodnější formou, vyhovující požadavkům doby, tedy takové formy, která bude schopna uchopení reálného tématu doby, originálního ztvárnění a zpracování inovativními způsoby, se zdálo být divadelní představení. „Kde je nové publikum? Co chce toto nové publikum? Nové divadlo musí dát publiku nového hrdinu dramatu, s atletickým tělem a se sportovním duchem. Místo nadutého důstojníka jakéhokoliv dobového a místního kostýmování sebevědomého gentlemana. Místo rytířské fair play. Místo hry slov konflikt osobností. Nové publikum chce nový rytmus scény. Filmové tempo poučilo nás o dynamice dějů a jazzová hudba dala zas jednou poslechnout tepu srdce. [...] Nové publikum chce nového pohyblivého herce na živě fungující scéně. [...] Nové publikum chce nový pathos slova, melodie a gesta. Na počátku je publikum.“¹⁰³ Na řešení krize bylo možné nahlížet tímto způsobem, reagovat citlivě na novou dobu, nové výboje a myšlenky, zohledňovat kreativní prostředí a netradiční prvky, jež vycházely a odpovídaly charakteru doby. Od tvůrců hudebního umění se však v každé době očekává, že budou schopni navazovat a reagovat na předchozí stylové epochy, kriticky přistupovat k vyjadřovacím prostředkům hudebních tvůrců minulosti, zkušeně využívat skladebné techniky předchůdců a naučit se řemeslu umělecké tvorby. Ale jejich hlavním úkolem a posláním je posouvat dosavadní hranice umění. „Divadlo slouží publiku tím, že jeho přáním

¹⁰² Brno. Z hudebního života. *Listy Hudební Matice*, 1926 – 1927, roč. 6, č. 4, s. 230.

¹⁰³ SOMMER, V. Orientace nového hlediště. *Klíč*, 1931 – 1932, roč. 2, č. 1, s. 8.

vtiskuje svůj vkus. Divadelníci musí naslouchat pozorně své době, aby věděli, co hrát. Touto cestou služby dobýt, zajmout a připoutat si nové hlediště, to je ctižádostí nového divadla. Jak vidíte, vyhýbám se úmyslně termínu „výchova publika“, ačkoliv by se mohlo mluvit o „převýchově publika k novému stylu“. [...] Namítněte uštěpačně: Tato avantgarda, která počíná poslušáním přání doby a slibuje převýchovu neuměleckého publika – tato avantgarda nevypadá příliš revolučně. Odpovídám: Nenamáháme se vypadat revolučně. Naše ctižádost je jiného druhu.“¹⁰⁴

Ke stanovisku o příčině krize, jež byla shledávána v úpadku vzdělanostní úrovně společnosti a v její nedostatečné výchově k moderní uměleckému projevu, se přikláněla většina autorů. „Důsledným uveřejňováním uměleckých plodů, liberalizací a demokratizací kultury vstoupil do kulturních dějin nový činitel – obecnstvo: sociologicky pestrý vzorek populace, spjatý společným zájmem o určitou uměleckou událost a podílející se na jejím vzniku.“¹⁰⁵ Nový stav byl ovlivněn politickými i sociálními aspekty. Přijímání hodnot nového života významně determinovalo směřování společnosti a také její strukturu. Tehdejší doba vytvořila novou posluchačskou třídu a postupně přeměňovala tu stávající. Do té doby bylo hudební umění určeno především vyšším vrstvám, jejichž všeobecné vzdělání obsahovalo i estetickou výchovu, včetně té hudební. Od nejujtějších let bylo umění samozřejmou součástí jejich života. Představitelé vyšších tříd mohli intenzivně vstřebávat umělecké podněty a byli vedeni k recipování umění. Koncertní a divadelní produkce byly součástí jejich každodenního života a sami se aktivně podíleli na provozování domácího umění, jež pozitivně ovlivňovalo jejich postoj k umění. V době silně se prosazující socializace umění vznikla nová společenská třída publika, která však nebyla vzdělána „aristokratickým“ způsobem a nyní jí bylo předkládáno umění, ke kterému si musela teprve najít cestu plnou porozumění. Umění ji vycházelo vstříc a postupně byl nastavován lidovýchovný zřetel ve vztahu ke vzdělanostní úrovni společnosti. „A v tom bych spatřoval hlavní příčinu krize dnešního obecnstva v tom, že hudební život nejen ztratil celou sociální třídu jakožto své obecnstvo, nýbrž hlavně v tom, že dosud nové třídy nezískal, nenašel náhrady. Které společenské třídy spadají pro nás v této řeči v úvahu? Zajisté třídy pouze městské, tedy na jedné straně kapitalisti, na druhé straně dělnictvo. [...] Nejdříve kapitalisti. Je jisto, že popřevratoví kapitalisti tvoří u nás zcela novou kategorii této třídy, kterou možno označit souhrnně známým slovem „zbohatlíci“.

¹⁰⁴ SOMMER, V. Orientace nového hlediště. *Klíč*, 1931 – 1932, roč. 2, č. 1, s. 40.

¹⁰⁵ LÉBL, V., LUDOVOVÁ, J. *Hudba v českých dějinách, Nová doba (1860 – 1938)*, s. 394.

[...] tuto třídu, která v našem veřejném a kulturním životě tvoří zcela novou složku, bohužel z největší části negativní. Nás zde zajímá poměr této třídy ke kultuře a k umění. Od třídy, která přišla ke svým netušeným majetkům často beze vší schopnosti dušení, jen za cenu chytré obratnosti, kramářské vypočítavosti a většinou surové bezohlednosti, od třídy která nedovedla vyvážit bohatství peněz bohatstvím duševním, nelze očekávat nějakého kladného vztahu ke kultuře a k umění. Dále [...] tato třída nemá ve věcech kultury a umění žádné tradice. [...] Tomuto obecnstvu vyhovuje ovzduší barů, operet, varieté a senzáčních filmů, tedy takové požitky které se obracejí k nižším instinktům. [...] Zbývá třída dělnická. Jsem přesvědčen, že zde vytvoří se obecnstvo, které bude mít přísný a vážný vztah k umění. [...] Koncerty, pořádané pro dělnictvo, přednášky o uměleckých otázkách proslovené dělnictvu, snahy dělnictva po sebevzdělání, po zdvižení vlastní kulturní úrovně, to vše ukazuje, jak tato třída je naplněna opravdovou touhou, vyrovnati se s kulturou a umění. Proto zde jistě je dnes nejúrodnější půda pro vznik dobrého obecnstva.¹⁰⁶ Vladimír Helfert dále zmiňoval ještě jednu skupinu posluchačské základny, kterou byli studenti. Často právě student byl hlavním prostředníkem mezi skladatelem a obecnstvem, sám v mnoha případech představoval interpreta hudebních děl. Zájem i této posluchačské základny však výrazně poklesl a autor příspěvku se s obavou pozastavoval nad budoucím vývojem společnosti a právě její budoucí inteligencí, která bude pozbývat potřeby podpory umění. Na tento problém již dříve poukazoval ředitel konzervatoře Karel Hoffmeister, který ve svém projevu mluvil o úkolech koncertů: „...vrátiti mládež, tendencí doby oddalovanou od požitků duchovních, hudbě, aby ta se stala hlubší potřebou duše, a tak zároveň vychovati pro tvořící i provozující umělce vděčné posluchačstvo.“¹⁰⁷

Nová struktura obecnstva měla vliv také na přijímání nových směrů, v dnešním jazyce vytvářela poptávku po druzích a žánrech umění a nastavovala tak mechanismus podpory a rozvoje hudební kultury. „... nejsilnější a trvalou oponenturu vytvářel samotný diktát konzumentů, kteří byli ochotni akceptovat běžný kmenový repertoár, nikoliv však soudobou tvorbu, a to vcelku bez ohledu na míru její novosti.“¹⁰⁸ Hlavní instituce pociťovaly úbytek obecnstva, ale stále byla jejich představení s klasickým programem navštěvována. Progresivní tvorba, díla v avantgardní formě či skladby

¹⁰⁶ HELFERT, V. Krise moderní hudby či obecnstva? *Hudební rozhledy*, 1925 – 1926, roč. 2, č. 5, s. 74 – 77.

¹⁰⁷ HOFFMEISTER, K. Umělecko výchovné koncerty pro studentstvo. *Dalibor*, 1923 – 1924, roč. 40, č. 4 – 5, s. 38.

¹⁰⁸ LÉBL, V., LUDOVOVÁ, J. *Hudba v českých dějinách, Nová doba (1860 – 1938)*, s. 422.

komponované novým netradičním hudebním jazykem se potýkaly s výrazným nezájmem posluchačstva a s jejich odmítavým postojem. „Moderní hudba u nás a snad i jinde ocitá se ve zjevné krizi [...]. Všude přímo zjevný odpor proti moderní hudbě. Talich bombardován dopisy, [ohrazujícími] se proti novinkám, mentalita abonentů Národního divadla jest příliš známa, než aby byla potřeba připomínati, že v Ostrčilovi čují nebezpečného modernistu, průkopnické naše sbory zjevně slevují ze své odvahy, a krize vyabonovaného dříve Spolku pro moderní hudbu, který stojí před likvidací, jest nejpádňejším důkazem úpadku citění a smyslu pro nové proudy v hudbě [...]. Jde o to, kde tato krize jest – zda v hudbě, či v obecnstvu. Zjev tento vysvětlují si reakcí a zpožděním našeho myšlení. Společnost má právo slyšeti standardní díla. Společnost jako celek má právo po celodenní dřině žádati díla jasná, určitá a spontánně povznášející. Tato společnost má též povinnost k jisté gymnastice mozku, aby sílil pro nová a nová citová vzrušení.“¹⁰⁹ Samotní umělci a skladatelé si uvědomovali náladu doby, její změny a hledali možnosti řešení. Dennodenně se setkávali s obecnstvem, ale také i komerčně zaměřenými agenturami organizujícími umělecké aktivity, které upřednostňovaly výběr známých skladeb či hudební produkci jako doplněk k těžkému pracovnímu životu. Tento postoj však měnil umění ve zboží, kdy hlavním hlediskem hodnocení byl ekonomický zřetel. Umění je však ze své podstaty neziskovou oblastí. „Mnozí umělci se domnívali, že vznikající propast lze překonat osvětovou výchovou. Nikdy předtím nevydali sami skladatelé tolik programových prohlášení, komentářů ke svým skladbám a časopiseckých článků k hudebně sociologické problematice.“¹¹⁰ I přes veškerou snahu zůstala většina aktivit přijímána pouze uzavřenou skupinou posluchačů, kteří se převážně sdružovali v nejrůznějších skupinách či spolcích, jejichž poslání bylo provozovat soudobou či jinou tvorbu, jež byla na okraji zájmu většinové společnosti.

Krise umění byla dokumentována zvláště na kulturním dění v Praze, které bylo v časopisech akcentováno, ale celoplošný dosah krize potvrzovaly také články z jiných měst, zvláště pak z Brna či Bratislavy. Brněnské prostředí bylo nasyceno kulturními projevy českého a německého snažení, které se však potýkalo se stejnými znaky jako pražské prostředí. „Divadelní i mimodivadelní hudební život trpí také v Brně krizí

¹⁰⁹ VOMÁČKA, B. Krise moderní hudby a hudebního obecnstva. *Listy Hudební Matice*, 1925 – 1926, roč. 5, č. 3, s. 7 – 8.

¹¹⁰ LÉBL, V., LUDOVOVÁ, J. *Hudba v českých dějinách, Nová doba (1860 – 1938)*, s. 422 – 423.

obecenstva. Je třeba podniky odkládat, po případě odříkat.“¹¹¹ Čelní představitelé hudební kultury v Brně se rozhodli zmírnit, ne – li zcela eliminovat úpadek vzdělanostní úrovně společnosti svým způsobem. O. Zítek a Vl. Helfert pořádali cykly besed, kde se zamýšleli nad krizí doby, nad požadavky škol a úrovní vzdělání v oblasti hudby. Doufali, že svými příspěvky změni stávající úroveň zvláště u mládeže, která ztrácela zálibení v hudebním umění.

Krise ve vztahu k hudebnímu umění byla tedy spatřována v nízké vzdělanostní úrovni posluchačstva, což bylo zapříčiněno přerodem její vnitřní struktury. Již některými autory byla zdůrazněna úloha školy i rodiny, ale také dalších institucí, jako rozhlas, gramofonové závody a jiná média s formativní funkcí. Vzdělání v oblasti hudebního umění bylo v dřívějších dobách považováno za samozřejmou součást všeobecného vzdělání, které se dostalo nejvyšším vrstvám společnosti. S novou dobou a změnou struktury společnosti byly vyhledávány nové způsoby, jak společnost přivést ke vnímání hodnot umění a k přijímání hudební díla. Hudební umění se otevřelo všem bez rozdílu postavení a moci a bohužel také bez hlubšího vzdělání v umělecké oblasti. Nový fenomén, kterým bylo publikum, sledovali také autoři Lébl a Ludvová¹¹². Dle jejich soudu by bez zhodnocení tohoto aspektu nebyl výklad dějin vůbec myslitelný. O publiku prozatím dle autorů není soustavného pojednání, i přes to je napříč vybranými časopisy mnoho příspěvků zamýšlejících se zvláště nad úrovní a chováním obecenstva. A právě mnohé články byly kritické vůči obecenstvu. Tyto výtky byly oprávněně zmiňovány v souvislosti s jejich nevzdělaností v oblasti umění, konkrétně soudobého hudebního umění. Poukazovaly na špatné výchovné působení, na nedostatečné vzdělání ve školách a také na společenskou situaci, která nepřispívala podpoře vážného umění vyžadujícího plnou pozornost. Společnost se chtěla bavit a v kabaretech zapomínat na starosti a strasti těžkého a náročného života. „Je to problém hudební výchovy obecenstva. [...] Je to soustavné a cílevědomé vedení posluchače, který projevil zájem o hudbu, k stále hlubšímu a soustředěnějšímu pojímání hudby, usnadňování proniknutí skladeb stále těžších a náročnějších, podchycování jeho rozhořené zájmu a umožňování, aby došel co nejúplnějšího poznání hudební literatury. [...] Byly doby, kdy velmi mnoho návštěvníků koncertu si skladbu doma napřed přehrálo a připravilo se tak na její poslech v koncertní síni. Těchto šťastných však v poslední době značně ubývá, především proto, že soukromé pěstování hudby

¹¹¹ Brno. Z hudebního života. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1930 – 1931, roč. 10, č. 2, s. 78.

¹¹² LÉBL, V., LUDVOVÁ, J. *Hudba v českých dějinách, Nová doba (1860 – 1938)*, s. 394.

samo o sobě značně upadá, dále mladá generace se dá snadněji zlákatí sladkou nenáročností šlágrů než klasickou hudbou a konečně také tíživá hospodářská situace tu nemilosrdně zasahuje a znemožňuje nákup beztak drahých not, právě vrstvám, které jsou páteří našeho hudebního života. [...] Uměleckému tělesu přibývá pak úkol nejen obecenstvo získati, nýbrž je i vésti a můžeme říci přímo, vychovávatí.¹¹³ Autor dále popisoval systém, který by měl být zaveden koncertními organizacemi a jenž by směřoval ke zkvalitnění postoje veřejnosti k hudebnímu umění. Dle Pražáka by bylo vhodné posluchači představit celkový vývoj hudebního umění s prezentací významných děl, včetně uvedení jejich charakteristiky a zasazení do souvislostí historické povahy. Bez tohoto dlouhodobého a časově náročného působení na veřejnost nedojde k zásadní změně v postoji publika vůči umění, konkrétně soudobému umění. Vzdělané publikum je ochotno navštěvovat pravidelně koncertní a divadelní představení s klasickým programem a jen intenzivním a systematickým vychováváním pak najde cestu k modernímu umění, jež vyžaduje daleko hlubší poznání hudební struktury díla a jeho kontextuálních souvislostí. „Skandál v Nár. divadle ztropila „vlastenecká“ mládež a pobouření abonenti, kteří protestovali proti dílu, aniž je znali. [Jednalo se o provedení Bergova Vojčka.] Při druhé repríze došlo k vypískání díla a divadlo bylo policejně uzavřeno. Obecenstvo, které nikdy nereptalo při plytkých, laciných, konverzačkách, které snižovaly Nár. divadlo, vzbouřilo se právě nyní, aby si dobylo „práva“ na svůj „národní“ repertoár, jímž se rozumí Traviaty, Manony, Buterterfly, Rigoletti a Troubadouři.“¹¹⁴

Téma „přizpůsobování výběru uměleckých produkcí obecenstvu“ se objevovalo v člancích dalších přispěvatelů velmi často. Samotné instituce byly však okolnostmi nuceny brát ohled na zaplnění koncertních či divadelních prostor a pro zisk, jenž jim sloužil k přežití a zajištění chodu organizace, upravovaly program na míru publika. Jednalo se však o program s nižší uměleckou hodnotou, který vedl posluchače k pasivitě. Takovéto instituce opomíjely jeden z hlavních požadavků jejich činnosti, což byla výchova obcenstva k hodnotám umělecké tvorby. „Ředitelství Národního divadla buduje repertoár podle vůle obcenstva, jemuž rozesílá dotazníky o tom, co se má hrát a kdo má zpívat. [...] Pak se stává vedení divadla jeho otrokem a teror vyhrůžkou mezi

¹¹³ PRAŽÁK, P. Česká filharmonie a obecenstvo. *Smetana*, 1936 – 1937, roč. 1, č. 10, s. 75.

¹¹⁴ PATZAKOVÁ, A., J. Deset let od premiéry Vojčka. *Smetana*, 1936 – 1937, roč. 1, č. 4 – 5, s. 25 – 26.

trpělivosti hrozí troufale a směle, aby ještě více byla snižována úroveň toho zbytku uměleckého, co se mu podává.“¹¹⁵

4.2 Systém vzdělávání na území Československé republiky v letech 1918 – 1938 vyjádřeno legislativní úpravou

Pedagogika jako teoretická platforma praktické výchovy tvoří živý komplex integrujících činností, které jsou v neustálém pohybu a přeměně. Vnitřně již definovaný a uspořádaný systém představuje širokou oblast, jejímž smyslem je předávání kulturních a společenských hodnot za účelem uchování si duchovních statků civilizace pro další generace. Pedagogika vnímána jako teoretická věda je v neustálé koexistenci s praktickou výchovou, z čehož vyplývá jejich neoddělitelnost. Častěji je teorie inspirována novými požadavky či návrhy z praxe, tedy „zdola“, které poté zpracovává a kodifikuje do platných norem.

Postavení hudební pedagogiky a výchovy v rámci struktury obecné pedagogiky je zcela významné, neboť jako součást estetické výchovy formuje vývoj člověka s ohledem na kulturní hodnoty a umělecké cítění.

Občanská společnost doznala za první republiky mnohých proměn a díky nově nabyté svobodě po roce 1918 byly realizovány dlouho očekávané a žádané změny. Nové požadavky se týkaly všech oblastí lidské činnosti a velmi významně zasáhly i oblast výchovy a vzdělávání. Jasně impulsy se objevily již dříve, v průběhu 2. poloviny 19. století a těsně před první světovou válkou, ale čas dozrál až v nově vzniklém Československém státě. Zákonodárnou moc v oblasti vzdělávání vykonávalo Ministerstvo školství a národní osvěty (dále také MŠANO), které pravidelně vydávalo Věstník MŠANO, ve kterém průběžně zveřejňovalo přehled zákonů, nařízení a výnosů.

Těsně po vzniku nové demokratické republiky vypluly opět na povrch již dříve vyřčené požadavky ohledně reformy dílčích pedagogických procesů. „Ty byly vyslyšeny a následně kodifikovány v tzv. Malém školském zákonu z 13. července roku

¹¹⁵ REKTORYS, A. Obecenstvo. *Smetana*, 1936 – 1937, roč. 1, č. 7, s 49 – 50.

1922, který byl doplněním říšského zákona z roku 1869 a zůstal zákonným podkladem naší školské soustavy až do roku 1948.¹¹⁶ Byly však jen pouhou úpravou rakouské legislativní podoby. V novém zákoně nebylo přihlíženo k svébytnostem nové demokratické země a taktéž nebyly akceptovány již z dřívější doby požadavky pedagogů vykonávající samotnou praxi i odborníků na dějinný vývoj hudební pedagogiky. „Zákon dále dovoľoval mnoho soukromých škol, takže v českých zemích a hlavně na Slovensku byly četné církevní školy. Školství [...] se dlouho řídilo rakouskými vyučovacími osnovami, jak dokládá i skutečnost, že nové učební osnovy byly vydány až od školního roku 1933/34, a že obecné školy na vesnicích byly stále převážně malotřídní.“¹¹⁷ K malému upřesnění došlo v roce 1925 výnosem MŠANO ze dne 15. května 1925, jímž se měnily a upravovaly zákony o školách obecných a občanských. Zejména bylo tímto výnosem zdůrazněno zavedení československého jazyka na všech školách obecných a občanských, pokud již tomu nenastalo dříve. Celý druhý oddíl zákona byl věnován otázce náboženství, jejíž výuka nebyla podmíněna povinností, avšak žák musel předložit ohlášku o osvobození od výuky náboženství. Výuka na středních školách zůstala dlouho bez povšimnutí a byla spravována na základě legislativních úprav císařského nařízení ze dne 16. 9. 1849. Až v roce 1933 byly konečně vydány nové osnovy pro střední školy. „Malý školský zákon byl novelizován zákonem ze dne 26. června 1937...“¹¹⁸

Během první republiky zazněly v rámci snah o reformu české pedagogiky mnohé a pro následný vývoj důležité připomínky. Daly se charakterizovat zvláště svojí četností a bohatostí a dotýkaly se zřejmých problémů na všech typech škol. Praktické požadavky vyvstaly ze samotné praxe učitelů a z dlouhodobých zkušeností ve vzdělávacím prostředí. Nově nabytá demokracie po roce 1918 umožnila zkvalitnění výchovných procesů a dosti hlasitě zazníval požadavek národnosti a jejího uplatnění při výchově, zvláště v kontextu dlouhého podrobování a přizpůsobování se rakousko-uherskému systému.¹¹⁹ Jako velmi závažný nedostatek byly shledány nejasněné požadavky na vzdělání pedagogů jednotlivých stupňů škol, které byly následně

¹¹⁶ GRECMANOVÁ, H., HOLOUŠOVÁ, D. a kol. *Obecná pedagogika II*, s. 76.

¹¹⁷ GREGOR, V., SEDLICKÝ, T. *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*, s. 71.

¹¹⁸ CMÍRAL, A. Přehled rozdělení našeho školství. In *Hudební pedagogika II*, 1940, s. 32.

¹¹⁹ „Slova o významu národní výchovy jsou stará, ale nové bude to, že si je uvědomíme a dáme se do práce, abychom měli svou českou a národní školu [...]. Národní škola naše musí být vedena národním duchem českým, musí se v ní učit o českých věcech, uvažovat o českých problémech.“ MASARYK, T., G. *Ideály humanitní*, s. 85.

doprovázeny i zjevným institucionálním neukotvením. Ministerstvo školství a národní osvěty svolalo dne 1. února 1921 schůzi k anketě, která byla zaměřena na reformu učitelského vzdělání. Pozváni byli zástupci předních organizací zabývající se problematikou pedagogiky.¹²⁰ Program setkání vzešel z celospolečenské potřeby vyřešit a sjednotit požadavky na vzdělání učitelů národních škol. Na jednání byla prezentována nová úprava vzdělání učitelstva a byla očekávána bohatá diskuze přítomných. Zástupci ministerstva očekávali náměty, které zapracují do předloženého návrhu. Pro srovnání byly uvedeny také příklady ze zahraničí, např. z USA, kde byla pedagogika řešena kurzy při vysokých školách nebo dokonce již od 90. let 19. století existovala v New Yorku zvláštní Teachers College jako samostatná školská fakulta s rozsáhlými pomocnými ústavami, v Chicagu bylo možné získat dokonce titul doktora v pedagogice.¹²¹ Příkladem byla také situace v Německu, kde byl návrh získání pedagogického vzdělání v rámci střední školy, ale vzápětí v roce 1920¹²² proběhla k tomuto tématu konference, kde byl podpořen názor a požadavek na vysokoškolskou úroveň vzdělání učitelů. Výstupem jednání byl návrh na legislativní úpravu takového zákona, kterým budou odstraněny učitelské ústavy, předběžně bude požadováno středoškolské vzdělání a bude vytvořena platforma pro odborné vzdělání vysokoškolského rázu. Náměty a návrhy zaznívající napříč časopisy se týkaly vzdělanostní úrovně učitelů působících na všech typech škol. „[...] jak vyplývalo z diskuzí na nejrůznějších úrovních, vytvořily se tři směry, které navrhovaly reformu učitelského vzdělání. Jeden směr chtěl jen reformovat učitelské ústavy s rozšířením studijní doby na těchto školách o jeden, případně o dva ročníky s ponecháním středoškolského rázu studia. Druhý směr chtěl vzdělání učitelů obecných a měšťanských škol uskutečňovat na univerzitách, třetí chtěl uskutečnit vysokoškolské vzdělání, ale na jiných vysokých školách, kterými měly být např.

¹²⁰ Československé obce učitelské, Zemský ústřední spolek učitelský v Žilině, Ústřední spolek českých profesorů, děkanství filosofické fakulty university Karlovy, děkanství přírodovědné fakulty university Karlovy, filosofické fakulty university Masarykovy v Brně, Spolek pedagogických odborníků ve školských úřadech republiky Československé „Pedagogická správa školská“ a dále organizace zastupující německou stranu: Deutscher Lehrerbund im Tschechoslovakischen Staate, Reichsverband der deutschen Bürgerschullehrerschaft in der Tschechoslovakischen Republik, Zentralverband der deutschen Lehrerinnen in Böhmen, Zentralverband der deutschen Lehrerinnen der Mähren, Vorbereitender Ausschuß der Reichsgewerkschaft der deutschen Mittelschulprofessoren in der Tschechoslovakischen Republik, Verein der deutschen Lehrerbildner in der Tschechoslovakischen Republik, děkanství filosofické fakulty německé university, Verein der pedagogischen Fachmänner in der Schulverwaltung in der Tschechoslovakischen Republik. Věstník ministerstva školství a národní osvěty, Část informační, roč. 3, č. 6 – 7, s. 41.

¹²¹ Věstník ministerstva školství a národní osvěty, Část informační, roč. 3, č. 6 – 7, s. 44.

¹²² Tamtéž, s. 45.

pedagogické fakulty nebo pedagogické akademie. Ministerstvo uvažovalo o třetí variantě...¹²³

Tyto a mnohé další návrhy zůstaly bohužel pouze ve formě požadavků. I přes to, že se jedná o období plné tvůrčích myšlenek a nápadů na inovaci vzdělávacích procesů, bylo nakonec kodifikováno jen dílčí úsilí připomínek pedagogických odborníků. Většina navrhovaných kroků zůstávala v pojetí, jež přetrvávalo z dob Rakouska-Uherska, a s tragickými událostmi roku 1938 a zejména 1939 zapadly všechny na několik let v zapomenutí.

Nadcházející roky útrap a poroby byly mnohými lidmi vytušeny již několik let před samotnými excesy německé politiky. Příspěvky a projevy předních osobností byly prodchnuty předzvěstí dalšího vývoje demokratické země a někdy méně a někdy více vyzývaly své okolí k větší soudržnosti, toleranci a odpovědnosti. „Je nutné, aby si však duchovní člověk dobře a vděčně uvědomoval – zvláště v dnešní době – že žije a tvoří v prostředí této těžce vybojované a hájené demokracie, přičiňoval se i svým dílem o její rozvoj a je – li třeba i očistu, o stále zdokonalování těchto pracovních možností bez pýchy a bez malomyslnosti, neboť oba tyto zjevy jsou stejně příznaky chudoby ducha. Vzněcování pýchy osobní, národní a rasové je právě nejúčinnějším prostředkem propagandy v státech diktátorských a ovšem i hlavním motivem duševní tvorby vládně schválných autorů.“¹²⁴ Právě důsledky rasové segregace se v době okupace německou diktaturou velmi ostře vyhrtily a negativně zasáhly všechny oblasti života, což se samozřejmě velmi výrazně promítlo i do oblasti kultury.¹²⁵ O období Protektorátu Čechy a Morava nelze mluvit jako o absenci veškerého uměleckého snažení, avšak musíme při jeho hodnocení brát v úvahu nelehké životní podmínky primárního řádu, které znemožňovaly v plné míře rozvoj umění tak, jako v období svobodné demokratické republiky.

¹²³ GRECMANOVÁ, H., HOLOUŠOVÁ, D. a kol. *Obecná pedagogika II*, s. 103.

¹²⁴ ROJ, J. K osmnáctému prosinci 1935. *Rytmus*, 1935 – 36, roč. 1, č. 5 – 6, s. 57.

¹²⁵ „Poměry se však na jiných frontách přiosťují den ze dne. Po Hindemithovi vyřízeno pojednou i známé Klínerovo smyčcové kvarteto, neboť Říšská hudební komora na základě arijského paragrafu odepřela členství jeho cellistovi E. Silbersteinovi. President této instituce Dr. P. Raabe pracuje však též ruku v ruce s „pověstným“ [...] ministrem propagandy Goebbelsem. Tak sáhnuto znovu na životní nerv oněch skladatelů, kteří opustili zemi po hitlerovském převratu. Ani jedno z jejich děl nesmí vyjít v německém nakladatelství, jejich jméno se nesmí vůbec objevit na knihkupeckém a hudebním trhu.“ HANF, K. Několik glos k poměrům v Německu. *Rytmus*, 1935 – 36, roč. 1, č. 5 – 6, s. 55 – 56.

V roce 1945 opět ožily reformní myšlenky, ale záhy byly politickými prosovětskými tendencemi potlačeny a nahrazeny jednotnou školskou úpravou zajišťující formování společnosti k socialistickým „hodnotám a idejím“.

4.2.1 Reformní hnutí v letech 1918 – 1938

Přelom 19. a 20. století se nese v duchu výchovně vzdělávacích reforem a o tomto období plném inovací mluvíme jako o éře „reformní pedagogiky“. Jak již zaznělo, mnohé podněty byly vysloveny již v druhé polovině 19. století, ale až v kontextu vyzrálosti jiných oblastí společenskovedního zaměření mohla i pedagogika proměňovat dřívější návrhy a požadavky v reálné činy.

Doposud většinou přijímaný způsob výchovy německého filozofa, psychologa a pedagoga Johanna Friedricha Herbart, tzv. „herbartismus či herbartovský intelektualismus“ s projevy frontální výuky a nezpochybnitelné autority učitele, byl většinou kritizován a osobnosti pedagogicky zainteresované navrhovaly nový systém výchovy a vzdělávání, který ve většině případů akcentoval osobnost dítěte jako centrum výchovného působení, avšak nově s akceptací jeho vrozených schopností. Pedocentrismus reflektující psychologické vlastnosti žáka dával prostor tvořivému postoji jedince a jeho svobodné vůli. „Pro pedagogické směry první poloviny 20. století je příznačná řada styčných rysů typických pro pluralistické pojetí pedagogiky jako vědy. Je to především její demokratické zaměření, její snaha o pedagogický dialog a její úsilí o vytvoření kladné citové atmosféry v celém výchovně vzdělávacím procesu.“¹²⁶

I přes to, že se jedná o jev mezinárodního dosahu se skutečně celosvětovým zájmem, lze jeho projevy diferencovat podle národnostních specifikací. Pedagogické směry ve své podstatě vycházely z filozofických teorií, které byly aplikovány ve smyslu svého zaměření, tedy na výchovu dítěte. V souvislosti s novými podněty jiných společenskovedních oborů byly rozpoznány chyby, které se objevovaly ve školství, a formulovány nové cíle s požadavky potřebných náprav. „Škole bylo vytýkáno

¹²⁶ JŮVA, V. *Stručné dějiny pedagogiky*, s. 37.

zejména: chybějící či nedostatečné spojení školy se životem, přetěžování výuky nadměrným množstvím vyučovací látky, nedostatečný zřetel k výchovnému programu školy. Dále bylo kritizováno autoritativní postavení učitele a centrálně schválené závazné učební osnovy, učebnice, strnulá koncepce vyučovacího obsahu, nedostatečný zřetel k individualitě, potřebám a zájmům žáka, používáním uniformních vyučovacích metod i nevyhovující měřítko pro hodnocení výsledků výchovně vzdělávací práce.¹²⁷

Reformní směry iniciovaly mnohé žádané změny v přístupu k výchově dítěte. Jejich konkrétní náplň je však velmi obsáhlá, což není předmětem našeho bádání, a proto si zde pro přehlednost uvedme pouze výčet jednotlivých hnutí podle Vladimíra Jůvy.¹²⁸

- 1) Reformismus, behaviorismus, esencialismus
- 2) Psychologicky, sociálně – psychologicky a sociologicky orientovaná pedagogika
- 3) Duchovědná pedagogika
- 4) Pedagogika existencialistická a neotomistická
- 5) Sovětská pedagogika
- 6) Antiautoritativní pedagogika
- 7) Postmodernismus a výchova
- 8) Alternativní školy
 - a. Daltonská
 - b. Winnetská
 - c. Montessoriovská
 - d. Waldorfská
 - e. Jenská
 - f. Freinetova

Pokusné školy

Pokusné školy existovaly za první republiky v rámci systému individuálně řešených projektů, které byly primárně zaměřeny na rozvoj osobnosti, jeho samostatnosti a tvořivosti a uplatnění svobody dítěte.

¹²⁷ GRECMANOVÁ, H., HOLOUŠOVÁ, D. a kol. *Obecná pedagogika II*, s. 116.

¹²⁸ JŮVA, V. *Stručné dějiny pedagogiky*, s. 37 – 57.

„Nejvíce se do historie pokusného školství zapsaly tyto školy: „Dům dětství v Horním Krnsku, jednotřídní škola Antonína Kavky v Jedlině u Klášterce nad Orlicí (výroba „jedlinských hraček“), hudebně zaměřená škola Františka Bakule v Praze, kladenská „Volná škola práce“, „Domov radosti a lásky“ Josefa Bartoně v Brně, sociálně orientovaná pracovní škola Karla Žitného a Jaroslava Sedláka v Praze Holešovicích ad.“¹²⁹

4.3 Školská hudební výchova

4.3.1 Školská hudební výchova na pozadí legislativních úprav

Hudební výchova v rámci vzdělávací struktury výchovně vzdělávacích systémů stála v průběhu 19. století ve srovnání s ostatními obory na okraji zájmu. Ale již během druhé poloviny 19. století se začaly ozývat hlasy, které požadovaly vytvoření samostatné teoreticko – umělecké disciplíny a jejího institucionálního zaštitění.

Naplňování obrozeneckého odkazu se promítalo i do hudební sféry, což si žádalo za účelem srovnání výchozích podmínek s ostatními národnostmi určitou profesionalizaci, jak z hlediska tvůrčího, tak i pedagogického. Druhá polovina 19. století představuje éru budování nových hudebních škol společně s ustalující se hudebně – pedagogickou terminologií a strukturou školství, která se však musela shodovat s rakousko-uherským vzdělávacím systémem.

Spolkový život, jenž hrdě nesl myšlenku národní cti, proměňoval vlastenecké ideály ve skutečnost a podněcoval stávající českou hrdost pod znatelnou tíhou rakousko-uherské mocnosti. Měšťanský způsob hudebního života posiloval myšlenku češství a reálně jej podporoval provozováním domácích koncertů s tvorbou českých skladatelů. Vše jako by bylo v očekávání nové doby.

Se vznikem nové demokratické republiky byl převzat starý systém školství Rakouska-Uherska, který se jen pozvolna měnil a zákonně ustanovoval na základě

¹²⁹ JÚVA, V., *Stručné dějiny pedagogiky*, s. 59.

návrhů převážně vzešlých ze samotné praxe. Reformu si tedy žádalo hudební školství, které se v počátcích řídilo při organizování svých činností spíše intuicí a praktickými zkušenostmi, nežli ověřenými postupy kodifikovanými znalostní základnou. Mnohé inspirace vzešly z reformy obecné pedagogiky, ale častěji byly vyjadřovány myšlenky konkrétní hudební povahy.

Již v roce 1918 formuloval základní nedostatky hudební výchovy Václav Zubatý, který uvedl dva hlavní úkoly nového hudebního školství: 1) nutnost odborného vzdělání učitelů hudby, k čemuž je nutné upravit strukturu školství, 2) zavádění hudební výchovy do všech typů škol, což v sobě zahrnuje také tvorbu nových učebních metod a učiva.¹³⁰

Systém hudebního školství, jenž se mohl opírat o institucionální základnu, byl realizován reformami dvojího druhu. Jeden nabýval své podoby prostřednictvím státem schválených zákonů a nařízení ministerských institucí, druhý byl prezentován skrze nové postupy při praktickém provozu v tzv. pokusných školách, které se však projevovaly spíše individualizovanými projevy zainteresovaných pedagogů.

Mnohé regule a zvyklosti přežily z předešlého rakousko–uherského školství a jen prostřednictvím postupných návrhů a z nich vzešlých reform docházelo k napravování a zdokonalování zastaralého a nevyhovujícího systému, jenž by fungoval plně v souladu s hudebně výchovnou praxí. „Hned po převratu počalo se však čile pracovati. Byla to zejména anketa v Umělecké Besedě, kde se sešli odborníci všech typů škol, připravili podrobný výčet požadavků školské hudební výchovy a podali ministerstvu školství memorandum týkající se zlepšení dosavadního stavu. Také nově zřízené hudební oddělení ministerstva školství všimlo si horlivě této otázky.“¹³¹ Výstup v podobě memoranda představoval završení ankety, a to v již demokratickém duchu, prostřednictvím které bylo možné získat hlavní připomínky a podklady k vypracování zmíněného dokumentu. Hlavní předkládané body k jednání vycházely z návrhů, jež zazněly v podobě reformních snah vztahující se k obrodě hudební výchovy ještě v době Rakouska-Uherska.

„Memorandum Umělecké besedy v Praze o 15 bodech nebylo ani trochu nakloněno kostelní hudbě a vůbec bylo prvoplánovějším a soubornějším hlasem učitelů HV na všech typech škol, zástupců učitelských ústavů, konzervatoří, universit

¹³⁰ ZUBATÝ, V. Úkoly české hudby v českém státě. *Hudební revue*, 1918 – 19, roč. 12, sešit 1, s. 90.

¹³¹ CMÍRAL, A. Glosy ke kongresu hudební výchovy. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1935 – 36, roč. 15, č. 14, s. 159.

i soukromých hudebních škol a jiných korporací. Lze tedy toto memorandum v mnoha bodech chápat jako program celého dvacetiletého boje za HV v první republice.¹³²

Školská hudební výchova byla v novém demokratickém státu spravována Ministerstvem školství a národní osvěty, které záhy po převratu reagovalo na výzvy vzešlé z námětů i memorand v podobě prohlášení tajemníka hudebního odboru dr. Jana Branbergera. Plán reformy v oblasti hudební výchovy společnosti v nejširším slova smyslu byl vyjádřen v pěti bodech, přičemž školské problematice byl věnován jeden samostatný bod. „V další části si plán MŠANO všímá hudebního školství laického i odborného. Slibuje reformu pěvecké i hudební výchovy na všeobecně vzdělávacích školách, organizaci státních zkoušek hudebních, vybudování nižšího, středního i vysokého hudebního školství (státního, státem subvencovaného i soukromého), zestátnění pražské konzervatoře, založení státní konzervatoře v Brně a státní hudební školy na úrovni konzervatoře na Slovensku. Poslední okruh problematiky se týká rozvoje hudební vědy na univerzitách a založení státního hudebního institutu s lidovými úkoly.“¹³³ Pro naplňování předložených cílů v odborné kvalitě byl zřízen při MŠANO poradní sbor. Ten sestával z předních odborníků hudebního umění: H. Doležil, L., Janáček, A. Kolísek, Z. Nejedlý, F. Spilka, O. Šourek, V. Štěpán, a V. Talich. Tato základní sestava byla později rozšířena až na skupinu 21 členů.¹³⁴ Zástupci významných kulturních organizací a subjektů využívali nejrůznějších možností, které směřovaly k reorganizaci a reformě hudebního školství. Pro prosazení svých zájmů pocítovali potřebu silné opory, která by hájila jejich zájmy a prosazovala je při rozhodovacích procesech. Toto významné a mocenské postavení měly politické strany. Jednota hudebních stavů se proto rozhodla pro úzkou spolupráci s Československou národní stranou. „Účelem tohoto dobře předem promyšleného kroku bylo hlavně utváření zvláštní sekce hudebních umělců při této straně.“¹³⁵

Náměty na reformu hudebního školství i předmětu hudební výchovy v rámci vzdělávacích systémů nabývaly povahy nejrůznějších rezolucí sdružených organizací nebo se objevovaly v podobě vybraných hlasů v rámci memoranda. Na svou akceptaci však čekaly dlouhé roky, v některých případech nebyly do legislativní podoby vůbec zpracovány. „Mnozí z nás pracovali v době po převratu v mnohých anketách a byli účastni v četných schůzích, kde se rodily plány a návrhy směřující k zlepšení naší

¹³² GREGOR, V., SEDLICKÝ, T. *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*, s. 72.

¹³³ *Dějiny české hudební kultury II.*, s. 63.

¹³⁴ Tamtéž.

¹³⁵ SYCHRA, M., L. Hlídka sociální. *Hudební revue*, 1919, roč. 12, sešit 7, s. 304.

hudební výchovy Rakouskem podceňované a přezírané. Mnohé z těchto návrhů byly jistě takového rázu, že jejich provedení neznamenal příliš velké zatížení finanční. Přesto však bylo uskutečněno celkem velmi málo a většina našich tužeb zůstala nesplněna.¹³⁶

Hudební vzdělávání se vyskytovalo ve dvou rovinách: 1) obecné hudební vzdělání, které bylo součástí povinné i dobrovolné školní docházky, 2) specializované hudební vzdělání v rámci hudebně zaměřených institucí.

Tabulka č. 11 – Institucionální základna s přihlédnutím k hudebnímu vzdělání¹³⁷

Úroveň dosaženého vzdělání	Obecné vzdělávání	Specializované vzdělávání
Nejnižší  Nejvyšší	Obecná škola	Soukromé školy na všech úrovních
	Občanská škola	Soukromé školy na všech úrovních
	Měšťanská škola	Soukromé školy na všech úrovních
	Střední škola	Konzervatoř (střední škola, mistrovská škola, hudebně pedagogické oddělení)
		Univerzita – Hudební věda

Organizace a institucionalizace hudební výchovy v nové republice podléhala patentu z roku 1850, který byl vzhledem k výše uvedeným požadavkům a návrhům na reformu nevyhovujícím legislativním dokumentem.¹³⁸ Situace byla dlouho řešena v podobě individuálních námětů i organizovaných protestů. Konkretizace požadovaných změn na komplexní úpravu dosavadní podoby výuky zpěvu, statutu pedagogů či institucionálního zaštitění výchovy byla v roce 1926 předána ve formě návrhu zákona

¹³⁶ CMÍRAL, A. O hudební výchově ve školách středních. *Hudební výchova*, 1927, roč. 8, č. 1 – 2, s. 7.

¹³⁷ Vlastní zpracování.

¹³⁸ Srov. Návrh zákona o vyučování hudbě. *Věstník spolkový a sociální*, 1927, roč. 8, č. 1 – 2, s. 7.

parlamentu Československé republiky. Návrh byl zpracován na popud Československé Jednoty hudebních stavů zástupci pedagogických organizací českých i německých. Dosavadní výuka hudební výchovy byla zajišťována státem garantovaným výchovným procesem a dále prostřednictvím soukromých škol, které však nepodléhaly žádné legislativní úpravě. Z toho důvodu bylo také nutné definovat zvláště statut, procesy a výstupy soukromého školství. Československá Jednota hudebních stavů musela reagovat na několik výtek proti definitivní podobě návrhu, ale svou několikaletou práci obhajovala ve jménu naděje na narovnání mnohých pochybení a nešvarů, jež se vyskytovaly v oblasti výuky zpěvu. Předseda Jednoty A. Heřman připustil nedokonalost navrhovaného zákona, ale vzápětí dodal, že není možné zpracovat všechny náměty a že je nutné se v některých oblastech smířit s kompromisem. Návrh zákona podepsali poslanci Beran, Anděl, Stašek, Lukavský, Hlinka.¹³⁹ Návrh obsahoval 20 paragrafů, ve třech základních oddílech – 1) Veřejné hudební neb pěvecké školy, 2) Soukromé hudební neb pěvecké školy, 3) Soukromí učitelé hudby neb zpěvu.¹⁴⁰

- 1) Za veřejné školy lze považovat ty školy, které jsou spravovány státem, dále mezi ně jsou zařazeny konzervatoře a hudební nebo pěvecké akademie. V rámci uvedených paragrafů je taktéž upřesnění užívání titulu profesora, které podléhá schválení MŠANO.
- 2) Soukromé hudební školy mohou být ve vlastnictví měst, korporací či jednotlivců, avšak jejich činnost vždy podléhá schválení MŠANO. Tyto organizace jsou povinny používat k názvu školy přívlastek „soukromá“. Na soukromých školách musí být zřízen orgán Kuratoria a dále musí být jmenován správce školy. Veškeré administrativní procesy a jejich výstupy podléhají jednotně schválené podobě MŠANO a zakladatelský subjekt je zodpovědný za dodržování standardů schválených státem. Tyto a jiné náležitosti budou kontrolovány státem v zastoupení jmenovaného inspektora, který je oprávněn v případě nedodržení předepsaných požadavků předložit návrh k ukončení činnosti dané soukromé školy.
- 3) Status soukromého učitele podléhá oznámení zemské politické správě, a to minimálně tři měsíce před plánovaným zahájením činnosti. Učitel musí předložit doklady o složení státní zkoušky v daném oboru anebo doklad o tříletém působení v oboru. Taktéž musí doložit způsobilý prostor

¹³⁹ Návrh zákona byl výše uvedenými poslanci podepsán 30. října 1926.

¹⁴⁰ Srov. Návrh zákona o vyučování hudbě. *Věstník spolkový a sociální*, 1927, roč. 8, č. 1 – 2, s. 6 - 7.

k soukromé výuce. Jeho činnost taktéž podléhá kontrole státem jmenovaného inspektora. Pro hodnocení výuky není oprávněn udělovat žákovi standardizované doklady platné na jiných školách.

Návrh zákona dále upřesňuje sankce za přestupky či nedodržení uvedeného zákona.

I přes konkrétní návrh nebyl zákon státním orgánem akceptován a ještě v roce 1930 byly opět vzneseny požadavky na uzákonění a jasné stanovení organizace hudby a hudebníků v ČSR. Návrhy vznesl 5. prosince 1930 na členské schůzi Svaz organizace hudebníků (SOH). Výstupem schůze byla rezoluce pojednávající o stavu hudebníků v Československé republice. SOH upozorňoval zvláště na možné ohrožení hudebníků v souvislosti s rozšířením nového fenoménu, kterým byl zvukový film či zmechanizovaná hudba.¹⁴¹ V patnácti člancích rezoluce byly uvedeny požadavky na jasné stanovení podmínek, za kterých lze soukromě vyučovat hudbě. Dále bylo pojednáno o stavu hudebních organizací, které fungují v provizorním stavu, nebo nejsou státními institucemi a tudíž nepobírají potřebné subvence. SOH taktéž zmiňovalo neutěšený stav ředitelů kůrů či kapelníků. Jeden ze článků zdůrazňoval nutnou reformu školského zákona ve smyslu úpravy hudební výchovy, jakožto povinného předmětu v učebních osnovách všech kategorií škol. Pod rezolucí byly podepsány tyto instituce: Unie čsl. Hudebníků, Čsl. Jednota hudebních stavů, Kruh profesorů státní konzervatoře Praze, Umělecké sdružení učitelek hudby, Společenstvo kapelníků, Svaz kapelníků, Musiker – pedagogischer – Verband, Musiker – Verband, Jednota hudebníků Smíchov, Svaz slezských hudebníků v Karviné, Spolek vzájemně se podporujících hudebníků v Rakovníku.

Téměř za jeden rok byla na základě schůze Svazu organizace hudebníků v Praze v Perštýně vydána další rezoluce, ve které se opakovaly stejné námitky výše uvedené, avšak již s důrazem své neodkladnosti ve věci veřejného zájmu. Požadavek zněl jasně – vydání nového zákona, který by chránil učitele hudby i výkonné hudebníky, je neodkladný. Další rezoluce se stejnou obsahovou náplní byla schválena na veřejné schůzi SOH 14. listopadu 1933 v Praze.¹⁴²

Legislativní úpravy reagovaly na nejpálčivější otázky spojené se školskou hudební výchovou. Promítaly se v nich především dosavadní problémy. S novou dobou a vývojem celé společnosti v nové republice však postupně vyvstaly

¹⁴¹ Srov. Svaz organizací hudebníků. *Hudební výchova*, 1931, roč. 12, č. 1, s. 2.

¹⁴² Srov. Veřejná schůze Svazu organizací hudebnických. *Hudební výchova*, 1931, roč. 12, č. 10, s. 30 – 31.

další skutečnosti, které bylo potřeba nově řešit. Krize třicátých let 20. století se pochopitelně promítla i do kulturní sféry a s mnohými jejími následky se potýkaly téměř všechny subjekty zabývající se uměleckou činností. Na dopady nelehké situace upozorňovala i odborná publicistika, která nabádala ostatní subjekty zajišťující výchovný proces, aby reagovaly na nastalou situaci, a to s ohledem na uplatnitelnost absolventů v nelehké době. Bylo potřeba přehodnotit náplň a cíle vzdělávání v kontextu uplatnitelnosti absolventů v praxi. „Konzervatoř, zdá se, není příliš znepokojena krizí, která se silně rozmáhá mezi výkonnými i produkčním hudbníky. Počet absolventů, produkujících se na veřejných výstupních zkouškách [...], se zatím nijak neztenčuje. Řádné umístění tohoto přílivu nového dorostu je ovšem věc tak ožehavá, že se bude muset chtět nechtět věnovat této otázce větší pozornost a podle toho reorganizovat celá hudební výchova.“¹⁴³

Návrhy v podobě rezolucí a memorand měly svou moc a ministerstvo se snažilo urgenci odborné obce akceptovat. Byrokratizace ministerského procesu však nemohla v podobě platných zákonů flexibilně přijímat všechny návrhy přicházející z více stran. Tuto roztržičnost měla řešit nová organizace, která by plnila funkci poradního orgánu Ministerstva školství a národní osvěty a připravovala společně s ostatními významnými hudebně pedagogickými subjekty podklady pro ministerské jednání. Toto místo zastupovala Společnost pro hudební výchovu (viz kap. 4.4.1)

4.3.2 Hudební výchova jako součást všeobecného vzdělání

Hudební výchova byla odbornou obcí vnímána jako součást všeobecného vzdělávání a měla podle ní své nezpochybnitelné místo v rámci estetické výchovy, jež společně se systémem vzdělávání kultivovala a rozvíjela celou osobnost jedince. Stále se však ozývaly hlasy o nedostatečné podpoře široké veřejnosti v diskuzi, ve které by jednoznačně zazněla obhajoba nezastupitelnosti hudební výchovy v rámci vzdělávacího systému, a to na všech stupních i ve všech druzích povinné i dobrovolné školní docházky. Osvětovou formou přesvědčoval K. B. Jiráček veřejnost o nutnosti

¹⁴³ BARTOŠ, F. Z hudebního života. Výstupní zkoušky pražské konzervatoře. *Tempo, Listy Hudební Matice*. 1931 – 1932, roč. 11, č. 1, s. 20.

všeobecného vzdělání člověka a upozorňoval na to, že hudební výchova je právě její integrální součástí. O českém národu se vždy mluvilo v souvislosti s nadprůměrnou hudebností, zpěvností a muzikálností, o celkové hudební vyspělosti nejširších vrstev.¹⁴⁴ V nové době však byl odbornou obcí silně zpochybnován názor o výrazné hudebnosti českého národa zaznívající v minulých staletích. Ta byla přesvědčena, že upadající úroveň byla zapříčiněna právě nedostatečným pokrytím výuky hudební výchovy na všech stupních obecného vzdělání.¹⁴⁵ Odborná veřejnost byla znepokojena setrvalým stavem, kdy nejenže nebyl předmět „Zpěv“ či „Hudební výchova“ povinně zařazován na všechny typy a stupně škol, ale postupně se stále více stával nepovinným. Částečně nepovinným se stal na středních školách a omezen byl také na měšťanských školách. Na základě nespokojenosti se stávajícím stavem byla přijata rezoluce uzavírající hudebně – pedagogický sjezd, který byl pořádán v Brně ve dnech 3. – 10. června 1928. Na závěrečné schůzi dospěli účastníci sjezdu k jednomyslnému přesvědčení o potřebě soustavné a povinné hudební výchově na školách nehudebních. „Účastníci sjezdu obrací se tedy na ministerstvo školství a národní osvěty se snažnou žádostí, aby ministerstvo svolalo stálou poradní komisi, která by otázku soustavné a povinné hudební výchovy na našich nehudebních školách podrobně připravila a propracovala.“¹⁴⁶ Nevyřešenou otázkou o povinném začlenění předmětu na všechny typy a stupně škol se zabývali představitelé hudební obce ještě v roce 1930, kdy například Ludvík Kundera píše o snahách Vladimíra Helferta tlumočit veřejnosti na přednáškách v Besedě Brněnské způsoby řešení upadající úrovně hudebnosti českého národa prostřednictvím řádného vzdělání na všech školách.¹⁴⁷ Komplexní pojednání o tomto problému podává Vladimír Helfert v publikaci *Základy hudební výchovy na nehudebních školách*, která vyšla v roce 1930. „Příčinou této krise [...] je bídný a zahanbující stav hudební výchovy v našem školství. [...] Otázka povinné hudební výchovy je základní životní otázkou naší budoucí hudby.“¹⁴⁸

¹⁴⁴ Srov. JIRÁK, K., B. O lepší hudební výchovu. *Hudba a škola*. 1928, roč. 1, č. 1, s. 3 – 4.

¹⁴⁵ Tento názor potvrdil ve svém článku také F. Waic, který psal, že je nutné, aby vyučování zpěvu bylo na všech školách upravenou ucelenou soustavou. WAIC, F. Hudební výchova na veřejných školách. *Hudební rozhledy*, 1924, roč. 1, č. 5, s. 84 – 85.

¹⁴⁶ CMÍRAL, A. Zprávy. *Hudba a škola*. 1928, roč. 1, č. 1, s. 14.

¹⁴⁷ Srov. KUNDERA, L. Z hudebního života. Brno. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1929 – 1930, roč. 9, č. 3 – 4, s. 154.

¹⁴⁸ HELFERT, V. *Základy hudební výchovy na nehudebních školách*, s. 11.

4.3.3 Název a obsah předmětu, osnovy předmětu

Boje o zařazení předmětu Hudební výchova, potažmo Zpěv na všechny stupně i typy škol byly vedeny od prvních dnů nové Československé republiky. To však byl pouze formální problém, dále byla hojně diskutována otázka názvu, obsahu, kvality, cílů a poslání předmětu, který měl rozvíjet žáka v komplexním hudebním pojetí. Náplň předmětu standardizovalo a legislativně spravovalo prostřednictvím učebních osnov Ministerstvo školství a národní osvěty, avšak věcná stránka byla vždy navrhována znalci z oblasti praktického školství. „Máme – li nějaké plus vůči jiným národům, je to vrozená hudebnost, která se ovšem má dostati ve všech kategoriích škol náležitě výchovy. Toto stanovisko se mohlo a mělo uplatniti také v osnově středoškolského zákona. [...] Není požadavkem hudebního, ale všeobecného vzdělání, aby se žactvu středoškolskému dostalo ucelené esteticko – hudební výchovy, jež by byla v trvalé spojitosti s hudbou slyšenou a jež by systematicky vzdělávala hudebnost žactva a vedla k lásce a porozumění pro ušlechtilé umění hudební. [...] O výchovné hodnotě zpěvu a hudby a o tom, že třeba žactvo hudbou a zpěvem zušlechťovati, není v osnovách slůvka.“¹⁴⁹

Název předmětu, tedy „Zpěv“ se zachoval ještě z dob Rakouska-Uherska. Byl však z několika směrů kritizován kvůli své omezenosti a zaměřenosti pouze na zpěv. Ve své podstatě se nejednalo pouze o svár ohledně názvu, nýbrž autorům šlo zvláště o vystižení samotné podstaty předmětu, a to i v samotném názvu. „Věc tak důležitá jako hudební výchova (ne pouhý „zpěv“) se nesmí nechat náhodě, ať se strany rodičů ať se strany školy.“¹⁵⁰ Do této doby byla výuka realizována z většinové části jako výchova zpěvu a jen okrajově byla zohledňována hudební teorie či harmonie. Mnozí pedagogové tedy žádali, aby bylo všeobecné vědění v rámci hudební výuky rehabilitováno a nově zařazena metoda recepce hudby, která přišla z německého hudebního prostoru. „V našich školách [...] přece jen dosud plně neproniklo poznání, že k rozvoji hudebnosti mládeže nestačí jen účelné pěstování zpěvu; je potřeba si uvědomiti, že ve všech kategoriích škol musí býti zastoupena také pečlivá a soustavná výchova, jež

¹⁴⁹ CMÍRAL, A. Jsme národem hudebním? *Listy Hudební Matice*, 1925 – 26, roč. 5, č. 6, s. 221 – 227.

¹⁵⁰ FIALA, J. Střední škola a hudba. *Listy Hudební Matice*, 1924 – 1925, roč. 4, č. 6, s. 204. Na druhou stranu se objevily i příspěvky, kde byl prosazován názor o obsahu předmětu zaměřeného na rozvoj hudebnosti v rámci školské hudební výchovy prostřednictvím zpěvu. „Hudební výchova na našich veřejných školách zastoupena jest vyučováním zpěvu. Jest to nejpřirozenější způsob hudební výchovy.“ WAIC, F. Hudební výchova na veřejných školách. *Hudební rozhledy*, 1924, roč. 1, č. 5, s. 85.

naučí mládež hudbu náležitě poslouchati [...].¹⁵¹ Skupina soustředěná kolem osobnosti Vladimíra Helferta přispěla k řešení samotného názvu předmětu, který do té doby nesl název zpěv, což bylo hodnoceno jako nevýstižné a přeceněné upřednostňování jedné složky mnohostranné hudební výchovy. „...viděli širší náplň a cíl tohoto předmětu, tj. nejen výchovu žactva k aktivní pěvecké reprodukci, ale i recepci, porozumění hudebním dílům a jejich poznání jakožto potřebné součásti všeobecného vzdělání.“¹⁵² Komplexně a systematicky se otázkou hudební výchovy na nehudebních školách zabýval Vladimír Helfert. Svoji koncepci komplexního rozvoje žáka podal v publikaci *Základy hudební výchovy na nehudebních školách*.¹⁵³ Při výchově viděl dvě základní složky, a to aktivní, kterou doporučoval pěstovat na specializovaných odborných školách a receptivní, kterou bylo možné uplatňovat na všech typech škol. Nikterak nezvrhoval samotný zpěv, naopak, měl se stát integrální součástí hudební výchovy. Helfert vždy zdůrazňoval nutný komplexní přístup při rozvoji hudebnosti žáka, a proto měl podle Helferta předmět „Hudební výchova“ obsahovat základy dějin hudby, nauku o formách a nástrojích, estetiku. Při výuce měla být propojena teorie s praxí a aktivní složka realizována prostřednictvím zpěvu nebo hry na nástroj. Pro takto strukturovaný předmět stanovil přesnou hodinovou dotaci. Inovativní přístup k hudební výchově může nabývat podoby nových forem ve výuce. Adolf Cmíral doporučoval, jak konkrétně provést sblížení žáka s hudbou. „Zcela jinak než tyto nezdravé zjevy působí také intimní hudební beseda [...], kdy se mládeži ve vhodné chvíli dostane náležitého a pochopitelného výkladu o skladateli a jeho díle. [...] Vyberme několik děl mistrových pokud lze tak, aby jimi byly zachyceny hlavní rysy osobnosti autorovy nebo aspoň některý oddíl jeho tvorby. Program nebudiž dlouhý, stačí celkem 1 hodiny nebo 1 ½ hodiny [...]. Sestavujíc program, mějme na mysli zásadu kontrastu a pamatujme, že hudba vokální bývá mládeži přijímána vděčněji než díla instrumentální [...]. Nezbytnou podmínkou dobré hudební besedy nebo koncertu je dobře připravené úvodní slovo.“¹⁵⁴

Také díky Vladimíru Helfertovi, který se blíže zabýval otázkou reforem hudební výchovy v rámci institucionálního zajištění, byl zahájen v Nymburku na střední škole výzkum. Reformní proces byl realizován pod přímým dohledem ministerských orgánů. Základní osnovy výuky hudební výchovy byly pro tento experiment obohaceny o nauku o hudebním umění. Nová součást výuky byla integrována jako pevná součást osnov

¹⁵¹ CMÍRAL, A. Novákovo dílo a naše školy. *Listy Hudební Maticy*, 1930 – 31, roč. 10, č. 2, s. 162 – 163.

¹⁵² GREGOR, V., SEDLICKÝ, T. *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*, s. 73.

¹⁵³ Srov. HELFERT, V. *Základy hudební výchovy na nehudebních školách*.

¹⁵⁴ CMÍRAL, A. Novákovo dílo a naše školy. *Listy Hudební Maticy*, 1930 – 31, roč. 10, č. 2, s. 162 – 163.

a studenti dokonce z dané oblasti absolvovali zakončení v podobě součásti maturitní zkoušky. Průběh výzkumu byl podrobně zaznamenáván, avšak i přes pozitivní výstupy nebyly tyto výsledky dále začleněny do celostátně požadovaného kurikula předmětu hudební výchova.¹⁵⁵ Působení Vladimíra Helferta ovlivnilo prostřednictvím jeho pamětního spisu podaného roku 1929 MŠANO ministerské rozhodnutí o relativní povinnosti předmětu „Zpěv“ v I. a II. ročníku středních škol. Nejvyšší školský úřad uvedl tento požadavek v platnost roku 1930.¹⁵⁶

Vnitřní konzistenci a kontrolu výuky předmětu „Zpěv“ zajišťoval ministerstvem pověřený inspektor. „Podrobné učební osnovy podléhají v zemi České a Moravskoslezské schválení okresního (městského) školního výboru, v zemi Slovenské a v dozorčích obvodech škol menšinových příslušného školního inspektora.“¹⁵⁷ Konkrétní náplň výuky byla stanovována prostřednictvím osnov, kterých v letech 1918 – 1938 vyšlo několik, a to v podobě výnosů MŠANO.¹⁵⁸

Tabulka č. 12 – Vydání vyučovacích osnov předmětu Zpěvu (Hudební výchovy) pro školy v českých zemích¹⁵⁹

Rok a den vydání	Druh osnov	Pro jaký typ škol
1919, 30. VII.	Normální	Učitelské ústavy
1919, 11. IX.	Doplňky a změny v učebních osnovách jednotlivých předmětů	Střední
1924, 13. VI.	Všeobecné	Jednoroční učební kursy připojené ke školám občanským ¹⁶⁰
1925, 19. V.	Normální ¹⁶¹	Střední
1930, 6. V.	Zatímní normální	Obecné

¹⁵⁵ Srov. CMÍRAL, A. Hudební výchova ve školství veřejném. In *Hudební pedagogika II*, 1940, s. 39.

¹⁵⁶ Srov. CMÍRAL, A. Snahy o povznesení hudební výchovy školské. In *Hudební pedagogika II*, 1940, s. 49.

¹⁵⁷ *Věstník ministerstva školství a národní osvěty, Výnos ministerstva školství a národní osvěty ze dne 6. května 1930*, s. 175.

¹⁵⁸ Následující informace jsou čerpány z *Věstníků ministerstva školství a národní osvěty*.

¹⁵⁹ Tabulka byla vytvořena na základě dvou zdrojů. Srov. GREGOR, V., SEDLICKÝ, T., *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*, s. 215; CMÍRAL, A. Přehled rozdělení našeho školství. In *Hudební pedagogika II*, 1940, s. 41 – 42.

¹⁶⁰ V obou výše uvedených zdrojích bylo u jednoročních kurzů uvedeno, že byly připojeny ke školám měšťanským. Dle věstníku MŠANO se však jednalo o kurzy připojené k občanským školám.

¹⁶¹ Dle Věstníku ministerstva školství a národní osvěty z roku 1925 se jedná o prozatímní osnovy, s. 179.

1930, 4. VII.	Zatímní, návrh	Střední
1032, 9. VI.	Normální	Měšťanské, uč. kurz
1933, 10. VII.	Definitivní	Obecné
1933, 14. VII.	Zatímní, souborně	Střední

30. VII. 1919

Na základě rakouského organizačního statutu učitelských ústavů byly vydány osnovy pro Ústavy učitelské. Cílem výuky předmětu Zpěv a nauka o hudbě bylo vzdělání žáků ve sluchu, hlasu a rytmickém citu. Absolvent měl být schopen učít hudební výchovu na obecných školách. Předmět měl vyměřenou dotaci ve všech čtyřech ročnících 2 hodiny týdně.¹⁶²

11. IX. 1919

Doplňky a změny v učebních osnovách jednotlivých předmětů na středních školách v Čechách vyšly na konci roku 1919 a upravovaly platné osnovy gymnázií, reálných škol, vyšších reformních reálných gymnázií a učitelských ústavů. Pouze osnovy pro učitelské ústavy zahrnovaly úpravy týkající se předmětu „Zpěv a hudba“. Cílem bylo poskytnout takovou výchovu a znalosti, které povedou k získání způsobilosti vyučovat „zpěv“ na obecných školách. Ve všech čtyřech ročnících byla dvouhodinová dotace předmětu, jejíž náplní byly základy hudební nauky v podobě čtení a znalosti notového zápisu, přes pěvecká cvičení ke zdokonalování hlasových schopností. Ve třetím ročníku přibyly dvě hodiny týdně „Hra na housle“.¹⁶³

13. VI. 1924

V osnovách pro jednoroční učebné kurzy byl předmět „Zpěv“ zahrnut mezi nepovinné předměty, a to pouze s jednoduhodinovou dotací pro dívky. „Teoretické a praktické učivo poslední třídy školy občanské se vhodně doplňuje.“¹⁶⁴

¹⁶² Srov. CMÍRAL, A. Hudební výchova ve školství veřejném. In *Hudební pedagogika II*, 1940, s. 42.

¹⁶³ *Věstník ministerstva školství a národní osvěty, Výnos ministerstva školství a národní osvěty ze dne 11. října 1919*, s. 266 – 267.

¹⁶⁴ *Věstník ministerstva školství a národní osvěty, Výnos ministerstva školství a národní osvěty ze dne 16. června 1924*, s. 313.

19. V. 1925

Výnosem MŠANO ze dne 19. května 1925 byly vyhlášeny prozatímní osnovy zpěvu jako předmětu nepovinného na středních školách. Cílem učební osnovy bylo pěstovat žáka ve sluchu, rytmu, hlasových dovednostech a vést ho k pozitivnímu vztahu k estetickému umění. Hodinová dotace nepovinného předmětu „Zpěv“ měla dvě hodiny týdně, přičemž v podrobných bodech osnovy byla vyjmenována cvičení pouze v oblasti zpěvu popř. podpůrných cvičení. Tudíž se stále nejednalo o rozvoj žákovy schopnosti v hudební výchově, nýbrž byla zdokonalována jen jeho pěvecká schopnost.

V roce 1927 se živě diskutovalo o reformě zákona středních škol, neboť návrhy z dřívějších let nebyly do schválených osnov z roku 1925 zapracovány. Hlavním bodem k nespokojenosti byla nepovinná výuka „Zpěvu“ od třetí třídy. Hlavním argumentem pro nepovinnost hudební výchovy byla mutace žáků v tomto věku.

6. V. 1930 – osnovy pro obecné (ľúdové) školy

V úvodním ustanovení byla zdůrazňována podstata učebních osnov, která spočívala v přirozeném vývoji osobnosti v oblasti estetické výchovy. Ta byla charakterizována několika zásadními pojmy jako mravnost žákovy osobnosti, socializace v kulturním a národnostně vnímajícím státě. Výuka tedy měla vést ke zdokonalování vlastního i společenského života.

Již v roce 1930 se psalo o kvalitě školské výuky školy v podobě pouhých pamětních úkonů, na což právě reagovali navrhovatelé osnov, kteří zdůrazňovali aktivitu a činnost žákovy pobytu ve škole. Té bylo možné dosáhnout „vlastní prací, kterou nabudou trvalých vědomostí a dovedností potřebných pro život“.¹⁶⁵ Kromě toho měla škola rozvíjet žákovu vůli a city. Přístup učitele měl být vůči žákovi individualizován, a to dle duševní vyspělosti jedince. Učitel je osobností, jež je schopna najít takové vyučovací metody, které povedou k naplnění výše uvedených požadavků.

Předmět byl stále nazýván „Zpěvem“ a taktéž obsah byl většinou věnován pěstování pěveckých dovedností. Kostra hudební výchovy byla tvořena cvičením hlasovým, dechovým, sluchovým, rytmickým a intonačním. Hudební teorie byla zastoupena pouze krátkým odstavcem a měla za úkol být spíše podpůrným doplňkem k pěveckým cvičením.

¹⁶⁵ *Věstník ministerstva školství a národní osvěty, Výnos ministerstva školství a národní osvěty ze dne 6. května 1930, s. 176.*

4. VII. 1930

Jedná se o výnos MŠANO pouze pro úpravu učebních osnov pro první a druhou třídu středních škol. Předmět „Zpěv“ je charakterizován jako předmět relativně povinný, kdy měl být kladen důraz na hlasová, sluchová, intonační a rytmická cvičení s podporou v jednodlasých lidových písních. Z teoretické části byly zmíněny pouze základy hudební nauky.¹⁶⁶

9. VI. 1932

Výnosem MŠANO ze dne 9. června roku 1932 byly stanoveny normální učebné osnovy pro měšťanské školy. „Měšťanskou školu je potřeba osvobodit od didaktického materialismu, který pěstuje vědění pro vědění a mnohot vědomostí místo jejich jakosti, a vésti ji k uskutečňování zásad činné školy. Zvláště se mají zdůrazňovat vědomosti a dovednosti, které mají význam pro rozvoj žákových schopností pro potřeby praktického života.“¹⁶⁷ Již v roce 1932 byl zdůrazňován synergický efekt výuky, který měl vzejít z propojení znalostních požadavků odborné stránky výuky společně se společenským aspektem rozvoje jedince a skupiny. Předměty neměly stát osamoceně a tvořit samostatný díl soustavy, nýbrž se měly spojovat v jeden propojený celek. Cíl předmětu Zpěv směřoval k rozvoji celé osobnosti jedince, a to v širokém zaměření estetické výchovy. Avšak podrobné body osnovy se opět věnovaly cvičením zpěvu a formám, které vedly ke zdokonalení pěvecké zdatnosti žáka. V rámci nepovinných předmětů byl vypsán také předmět Hudba, pod kterým se skrývala Hra na housle či na jiný hudební nástroj.

K osnovám pro měšťanské školy byly připojeny také osnovy kurzů předmětu Zpěv (Hudební výchova). Kurzy byly určeny pro dívky, a to s jednohodinovou dotací. Náplň předmětu byla koncipována jako doplněk k hlavní výuce.

10. VII. 1933

Výnos ministerstva MŠANO ze dne 10. července 1933, jímž se upravují a vyhlášují definitivní normální učebné osnovy pro obecné (řadové) školy.

Osnovy vyšly z návrhu prozatímních osnov vydaných roku 1930. V nové podobě se začalo učit od školního roku 1934/35. I v těchto osnovách byl hlavní důraz

¹⁶⁶ *Věstník ministerstva školství a národní osvěty, Výnos ministerstva školství a národní osvěty ze dne 4. července 1930, s. 359.*

¹⁶⁷ *Věstník ministerstva školství a národní osvěty, Výnos ministerstva školství a národní osvěty ze dne 9. června roku 1932, s. 90.*

kladen na zpěv a hlasová cvičení. Taktéž tomu odpovídal i název předmětu „Zpěv“. Na jednotlivých stupních byla specifikována požadovaná úroveň pěveckých dovedností, které měly být procvičovány prostřednictvím známých lidových písní, rytmických cvičení a dále individuálního zpěvu doplňovaného postupně vícehlasem. Jen v osnovách pro vyšší stupeň byla zmíněna poznámka o prezentaci významných skladatelů, jejich dílech a o významných světových a českých událostech. V osmi bodech byly pak podrobněji konkretizovány požadavky a výstupy předmětu „Zpěv“. Šest z nich bylo věnováno cvičením, která zdokonalovala pěvecké dovednosti, jen jeden bod zmiňuje možnost podpory předmětu rozhlasovým vysíláním, návštěvou koncertních či divadelních představení.

14. VII. 1933

Jednalo se o prozatímní výnos MŠANO o učebních osnovách pro střední školy, který měl být implementován do samotné výuky postupně a prozatím jen ve vyšších ročnících. Dále se mělo vyučovat podle předešlého návrhu osnov pro střední školy. Zdůrazněn byl pouze rozdíl v obsahu předmětu zeměpis a přírodopis, kde za požadovanou aktualizaci vzešlou z tehdejších hospodářských změn měl nést odpovědnost samotný profesor garantující předmět.

Výše uvedené přehledy osnov byly reflektovány na pravidelných schůzích Československé Jednoty hudební stavů, jejichž program, včetně návrhů na řešení či připomínky byly vždy otištěny v příloze časopisu Hudební výchova, ve Věstníku spolkovém a sociálním. Jednalo se vždy o zápis z jednání. Nelze tedy mluvit o reflexi žurnalistiky, nýbrž o reflexi organizace zabývající se otázkou hudební výchovy. Z toho důvodů nejsou průběhy porad zprostředkovávané prostřednictvím zápisů nijak komentovány a ani zde citovány.

4.3.4 Institucionální zaštitění odborné hudební výchovy

Hned v počátcích působení nové demokratické země došlo k výrazným změnám a zvláště k vybudování funkčního systému hudební výchovy zaštitěného institucionálním zázemím. „Po vzniku samostatného Československa v roce 1918 byla zestátněna pražská konzervatoř a byla ustanovena hudební konzervatoř v Brně navazující na tradice brněnské varhanické školy. V roce 1920 bylo založeno hudebně pedagogické oddělení pražské konzervatoře a rozvíjí se i činnost mistrovských tříd obou konzervatoří.“¹⁶⁸

Další institucionální změny jsou zachyceny v následující tabulce.

Tabulka č. 13 – Přehled vývoje nižšího, středního a vysokého hudebního školství v ČSR¹⁶⁹

Rok, den a měsíc založení	Založená instituce, provedení změn, vydání osnov HŠ
1919, 4. XII.	Zestátnění konzervatoře hudby v Praze, mistrovská škola tamže
1919, 25. IX.	Založení hudební a dramatické konzervatoře v Brně
1919, 30. IX.	Založení Hudobné školy v Bratislavě (při Hudobnom spolku)
1920, 22. III.	Zestátnění hudební a dramatické konzervatoře v Brně, do r. 1928 tamže 2 třídy mistrovské školy
1920, 19. VIII.	Zřízení hudebně pedagogického oddělení při státní konzervatoři v Praze
1926	Přejmenování Hudobné školy na Hudobná a dramatická akadémia pre Slovensko v Bratislave (s právem verejnosti)

Výnos z roku 1920 „Prozatímní statut státní konzervatoře hudby v Praze“¹⁷⁰ definoval v deseti článcích zásadní otázky týkající se správy této instituce. Zdůrazněna byla zvláště struktura konzervatoře jako střední školy, včetně specifikace pedagogické příslušnosti k dané části konzervatoře. V čele učitelského sboru stál rektor, jenž byl

¹⁶⁸ HOLAS, M. *Hudební pedagogika*, s. 32.

¹⁶⁹ GREGOR, V., SEDLICKÝ, T. *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*, s. 219.

¹⁷⁰ *Věstník ministerstva školství a národní osvěty, Výnos ministerstva školství a národní osvěty z roku 1920*, s. 487 – 489.

volen z řad pedagogů mistrovské školy, a byla mu přidělena rozhodovací a administrativní pravomoc. Statut také zmiňoval organizační zásady práce a velmi podrobně se věnoval pravidlům volby a jmenování rektora a nových pedagogů do řad zvláště mistrovské školy.

V rámci téhož roku byl vydán Prozatímní organizační status hudebně-pedagogického oddělení při státní konzervatoři hudby v Praze. Hlavním účelem zřízení tohoto oddělení bylo „I. vychovávatí řádně vzdělané učitelstvo hudební škol státních i soukromých s vyučovacím jazykem českým, II. poskytovatí učitelstvu všech kategorií československých škol veřejných (občanských, středních a odborných), pokud učí zpěvu a hudbě, důkladného vzdělání teoretického a praktického v oboru hudební výchovy.“¹⁷¹ V rámci vydaného statutu pro hlavní obory Sborový zpěv, Sólový zpěv, Hra na klavír, Hra na housle, Hra na varhany byly stanoveny povinné předměty, které byly v rámci nově zřízeného oddělení vyučovány¹⁷²:

Tabulka č. 14 – Povinné předměty hudebně-pedagogického oddělení při státní konzervatoři v Praze

Ročník	Předměty
1.	Nauka o harmonii, nauka o hudebních formách, dějiny hudby, estetika všeobecná, úvod do pedagogiky, všeobecná psychologie, základy fonetiky, akustika, fyziologie a hygiena hlasového ústrojí, fyziologie a hygiena sluchového ústrojí, hospitace při vyučování zpěvu školy obecné, občanské a střední, cvičení hlasová.
2.	Teoretický kontrapunkt, dějiny hudby, dějiny výtvarných umění, estetika speciální (hudební), pedagogika a pedopsychologie (se zvláštním zřetelem k hudební výchově dítěte), psychopatologie a psychotechnika, estetika umění slovesného, deklamace, výchova dětského hlasu, výchova, praxe zpěvu školy obecné, občanské a střední, cvičení hlasová, řízení školského sboru a hra partitur, doprovázení, rytmika, speciální metodiky zpěvu školy obecné, občanské a střední, speciální metodika zpěvu sólového, speciální metodiky hry na klavír, speciální metodiky hry na housle, speciální metodiky hry na varhany.

¹⁷¹ *Věstník ministerstva školství a národní osvěty, Výnos ministerstva školství a národní osvěty z roku 1920, s. 279.*

¹⁷² Srov. Tamtéž.

Zájem hudebních periodik se vztahoval výhradně k činnosti pražské konzervatoře. Ta se na základě reflexe článků stala hlavním reprezentantem institucionální odborné hudební výchovy. Chod organizace byl regulován státními předpisy Ministerstva školství a národní osvěty, které volilo do čela instituce přední osobnosti hudebního světa. Ministerstvo mělo přímý vliv na nominovanou osobu do vedení konzervatoře, ale také korigovalo volbu kandidátů do řad profesorů. Dosti nelibě byla vnímána dosavadní volba profesorů, která opomíjela při personálním zajištění konzervatoře nejvýznamnější osobnosti, což bylo podle Zdeňka Nejedlého zásadním omylem. „Tento ústav měl dosud tradici nepovolávati za profesory síly k tomu právě nepovolanejší: odmítl kdysi žádost Smetanovu na místo ředitele, nepovolal potom ani Fibicha, nejlepšího našeho učitele komposice své doby, a také Jos. B. Foerster a neznal až do jeho takřka 60. roku. [...] Musela přijít revoluce, muselo se zbořiti Rakousko, miliony lidí musilo padnout, než bylo vůbec možno povolati na konservatoř umělce tohoto významu a rozhledu.“¹⁷³ Jednou z navrhovaných a následně také jmenovaných osobností byl přední dirigent Václav Talich, který v době své nominace a jmenování pobýval dlouhou dobu v cizině. „... tímto jmenováním byl učiněn první krok k Talichovu brzkému návratu. [...] Rozhodlo – li pro přivolání Talicha na konservatoř, že má vedlejším úkolem nového profesora býti umělecká sanace Filharmonie, pak se dá očekávati, že svou školu dirigentskou Talich prosadí a umožní ji alespoň takové umělecké uplatnění, aby se o ní vůbec vědělo. [...] Na Talichově jmenování je však jedno velmi potěšitelné: postup státní administrativy, která při nominování Talichově dovedla myslet na potřeby hudebního umění a hleděla především na uměleckou kvalifikaci umělcovu.“¹⁷⁴ Právě ve Václava Talicha byla vkládána naděje na povznesení celkové umělecké úrovně Filharmonie a také při té příležitosti byl viděn nadějný výhled do budoucnosti s výchovou nové dirigentské generace, kterou by si sám vypěstoval na konzervatoři.

Ministerstvo školství a národní osvěty tedy schvalovalo volbu rektora konzervatoře a její přímý vliv na řízení konzervatoře byl tedy nezpochybnitelný. V roce 1935 byl opět do své funkce zvolen Josef Suk, který již předešlé období řídil konzervatoř právě z rektorské pozice. Nová volba rektora nastala paradoxně po předložené rezignaci Suka na další setrvání v této funkci. Poté, co „došlo mezi zástupci konservatoře s mistrem Novákem v čele a ministrem dr. J. Krčmářem

¹⁷³ NEJEDLÝ, Z. Jos. B. Foerster profesorem konservatoře. *Smetana*, 1919, roč. 9, č. 2, s. 32.

¹⁷⁴ OČADLÍK, M. Talich na obzoru. *Klíč*, 1931 – 32, roč. 2, č. 10 – 11, s. 153 – 155.

k dohodě, že společným jednáním konzervatoře a ministerstva bude připravována reorganizace ústavu a změna jeho statutu.¹⁷⁵ souhlasil Suk se setrváním ve vedení konzervatoře. Rektor konzervatoře byl vždy volen z řad profesorů tříd mistrovské školy, a to vždy na funkční období jednoho roku, což bylo právně zaneseno v platném zákoně Československé republiky. „Suk byl zvolen celkem čtyřikrát, poprvé pro školní rok 1924/25 a hned pro rok následný 1925/6, pak po dalších sedmi letech pro školní rok 1933/34 a 1934/35. Zvolen byl vždy jednohlasně.“¹⁷⁶

Hudební časopis naplňoval také roli prostředníka, kdy jen uveřejnil určité sdělení. To zůstalo v nezměněné podobě a nebylo ani nijak hodnoceno. Přesto lze již aktem otištění projevu či prohlášení mluvit o vyjádření určitého postoje redakce. Tak to bylo i v případě proslovu rektora konzervatoře Josefa Suka, který projevil nespokojenost ohledně slibů MŠANO ve vztahu k výstavbě a rozšiřování konzervatoře. „Stěžuji si na neupřímnost mnohých slibů, jež nám byly v otázce stavby státní konzervatoře příslušnými odpovědnými činiteli dány. A ještě více jsem nucen stěžovati si na nedostatek úcty k našemu umění hudebnímu, na nedostatek vědomí, co jest nutno pro hudební umění naše učiniti.“¹⁷⁷ Dále Suk hodnotí úroveň konzervatoře a velmi jemně také mluví ve smyslu nadřazenosti konzervatoře nad ostatními středními školami. „Naše konservatoř byla postátněna a děkujeme všem, kteří se o to přičinili. Ale co dále? Není – li hodnocen její význam více než jako význam školy střední, dejte nám alespoň budovu, jakou honostiti se mohou mnohé školy střední. A při té bídě ukládají všecy vrstvy národa naší hudbě úkoly nesmírné. Má nás representovati v cizině a před cizinou.“¹⁷⁸

Velmi palčivou se však zdála otázka zařazení konzervatoře a navazující mistrovské školy do stávajícího systému středních škol. Autoři napříč časopisy v letech 1924 – 1926¹⁷⁹ nezpochybňovali úroveň ostatních středních škol a také připouštěli zařazení konzervatoře jakožto odborné hudební školy do kategorie středního vzdělávacího stupně. Nemohli se však ztotožnit se začleněním mistrovské školy

¹⁷⁵ Směs. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1934 – 35, roč. 14, č. 3, s. 95.

¹⁷⁶ HALLOVÁ, M. 200 let pražské konzervatoře. *Hudební rozhledy*, 2009, č. 6 [online]. [cit. 2010-05-12] DOSTUPNÉ na WWW:

http://www.hudebnirozhledy.cz/www/index.php?page=clanek&cislo_id=93&id_clanku=981.

¹⁷⁷ Zprávy. *Dalibor*, 1924 – 1925, roč 41, č. 13, s. 300.

¹⁷⁸ Tamtéž.

¹⁷⁹ Srov. KUNDERA, L. Naše vyšší hudební školství. *Hudební rozhledy*, 1924 – 1925, roč. 1, č. 5, s. 73 – 75; LÖWENBACH, J. Konservatoř. *Listy Hudební Matice*, 1924 – 1925, roč. 4, č. 1, s. 30, CMÍRAL, A. Státní zkoušky z hudby a jejich přičlenění ke konservatořím. *Hudební rozhledy*, 1924 – 1925, roč. 1, č. 6, s. 93. REDAKCE. Zprávy. *Hudební rozhledy*, 1925 – 1926, roč. 2, č. 7, s. 119.

na středoškolskou úroveň. Mistrovská škola s úzkým oborovým zaměřením hry na klavír, na housle, na violoncello a na skladbu podle autorů článků měla mít status vysoké školy. Kategoricky jednostranně vyjádřený postoj ohledně vnímání konzervatoře a navazující mistrovské školy v rámci systému vzdělávání byl prezentován na půdě několika časopisů, což naznačuje ožehavost a nespokojenost odborné veřejnosti. Autoři upozorňovali na charakteristiku i délku studia na konzervatoři, které bylo ve srovnání se středními školami rozdílené – střední škola trvala 4 roky, kdežto konzervatoř 5 – 7 let. Navíc ve vyšších ročnících byla prezentována látka vysokoškolského rázu. „Ještě méně možno souhlasiti s názory naléhajícími, aby konservatoř byla školou vysokou. Není možno, aby někdo, aniž by prokázal všeobecnou inteligenci středoškolskou, mohl se státi posluchačem vysokoškolským.“¹⁸⁰ Mistrovská škola neobsahovala mnoho všeobecných předmětů, ale byla spíše zaměřena na vedení jedinců k vyšším reprodukčním cílům. Navíc dvouleté, někdy i jednoroční studium mistrovské školy bylo pro dosažení kýžených cílů nedostačující. Pro začlenění konzervatoře i mistrovské školy do nastaveného systému školského vzdělávání v Československé republice bylo potřeba změnit dosavadní podobu osnov i délku studia. Podle odborníků mohlo být studium konzervatoře zkráceno na 4 roky a zbylé ročníky přidány ke stávající délce studia mistrovské školy. Ta by pak mohla za podmínek obohacení učebních osnov být zahrnuta mezi vysoké školy. Návrh se také dotýkal rozšíření nabídky oborů mistrovské školy například o dechové nástroje.

V roce 1926 byl ministerstvu předložen návrh na změnu dosavadního zákona s výše uvedenými náměty. Tyto podklady byly projednány, avšak nedošlo k jejich zpracování a schválení do úrovně platného zákona.

Pražská konzervatoř, jakožto státní instituce plnila primárně funkci výchovnou, jejímž cílem bylo vychovávat nové generace všestranně zaměřených a rozvinutých umělců, kteří budou schopni převzít nelehký úkol při předávání kulturních hodnot dalším pokolením. Často jsme se ve vybraných hudebních periodikách setkávali také s dalšími funkcemi vzdělávací instituce, a to s prezentací konzervatoří navenek, tedy snahou zapojit se svojí činností do veřejného života a obohatit ho o další rovinu kulturního snažení. Posluchači pražské konzervatoře za vedení Otakara Šína vytvořili tzv. „Osvětové sdružení“ a rozhodli se pořádat koncerty pro středoškolské studenty. „Koncerty konají se každou sobotu dopoledne v sále konzervatoře a program jejich,

¹⁸⁰ KUNDERA, L. Naše vyšší hudební školství, *Hudební rozhledy*, 1924 – 1925, roč. 1, č. 5, s. 73 – 75.

sestavený z význačných skladeb provedených na veřejných večerech ústavu, bude vždy stylový, aby tak návštěvníkům byl poskytnut každým koncertem, pokud lze jasný vhled v díla některého skladatele, po případě určité doby, nebo skladatelského směru.¹⁸¹ Díky novému cyklu koncertů studentů konzervatoře byla posílena a rozšířena funkce dalších forem mimoškolského formování veřejnosti. „Nejradostnějším zjevem zde jest, že naši mladí v „Osvětovém sdružení“ uskutečňujíce zdravou myšlenku, správně pochopili, že právě v činnosti výchovné tkví základní problém otázky hudebnické, problém, jehož šťastné vyřešení ve všech svých složkách má pro hudebníky z povolání – a zvláště pro absolventy konservatoří – veliký význam sociální.“¹⁸² Je zřejmé z pohledu formativní funkce hudebního periodika, že se jednalo o přímý výchovný apel na čtenáře, potažmo na obecnost, kdy byla skrytě podsouvána čtenáři zodpovědnost za budoucí vývoj společnosti, který je také formován hudebním uměním a kulturními aktivitami.

„Vysoké hudební školství v pravém slova smyslu, jako ho chápeme dnes, po převratu vybudováno nebylo. Na vysokoškolské úrovni se pěstovala pouze hudební věda, a to při Karlově univerzitě v Praze a na nově zřízených univerzitách v Brně a Bratislavě.“¹⁸³

4.3.5 Vzdělání učitelů hudby a hudební výchovy

Být pedagogem je poslání. Učitel musí zvládnout odbornost dané předmětové profilace a navíc musí být schopen tuto odbornost dále předat. Nestačí umět zpívat či hrát na hudební nástroj, je nezbytné znát a orientovat se v příslušné teorii a dějinách oboru, receptivně přijímat interpretovanou hudbu a pohybovat se v prostředí dané specializace. „Bylo by dobře před zavedením hudební výchovy do škol hudebně vychovati a náležitě informovati ty, kteří mají býti jejími apoštoly. [...] Poměrně nejmladší a z nejnovějších směrů filosofického myšlení odvozena jet výchova hudbou. Má býti páteří nové metody výchovně, jakési školní liturgie, která všemu počínání školnímu dá oduševnělejší a slavnostní ráz. Hlavním jejím působištěm mají býti školní slavnosti lidovýchovné podniky častěji pořádané a koncentrované vždy kolem jisté idey

¹⁸¹ CMÍRAL, A. Umělecko výchovné koncerty pro studentstvo. *Listy Hudební Matice*, 1923 – 24, roč. 3, č. 2, s. 69 – 70.

¹⁸² Tamtéž.

¹⁸³ *Dějiny české hudební kultury II.*, s. 65.

nebo kolem nějaké osobnosti. [...] Nejde o rozumové chápání hudby, nýbrž o využití jejího citového vlivu k inspirování krásných myšlenek a činů a tím i k tvoření mladých charakterů.¹⁸⁴

Častým středem pozornosti hudebně pedagogické kritiky byly nejednotné požadavky na vzdělání učitelů hudební výchovy ve všeobecném školství. Hudební výchovu vyučovali jak soukromí učitelé bez pedagogického vzdělání, což zvyklostně přetrvávalo ještě z 19. století, tak i pedagogové v rámci institucionalizované hudební výchovy. Úsilí reformátorů směřovalo právě k nápravě těchto nejednotných podmínek, neboť hlavně v oblasti privátního učení se nevzdělanost učitelů mnohdy projevovala nedostatečným systémovým vedením a nerespektováním didaktických výchovných zásad. I přes to, že soukromé vyučování podléhalo kontrole státního inspektorátu, který byl zřízen ústavní listinou z 29. 2. 1920 č. 121 Sb., nebylo možné důsledně zamezit „nebezpečí nekalé soutěže a diletantismu, protože tvůrčí ani reprodukční ani soukromoučitelská činnost za první republiky nepodléhala žádnému právnímu omezení.“¹⁸⁵

Avšak ani budoucí učitelé hudby absolvující vzdělání završené státní závěrečnou zkouškou z hudby neskládali toto závěrečné přezkoušení podle představ zástupců odborné obce. „Státní zkoušky konají se stále ještě podle starého, nynějším poměrům naprosto neodpovídajícího zkušebního řádu. Ministerstvo školství neodvažuje se stále pohnout touto otázkou a vydat nový zkušební řád, ačkoli návrhů na něj má dost a dost.“¹⁸⁶ Již rok před uveřejněním této zprávy informoval Adolf Cmíral o tištěném vydání Návrhu zákona o vzdělání učitelstva škol národních. „Pojem moderní výchovy hudební žádá na učiteli dnes mnohem více, než mohla dáti rakouská pedagogie, jejichž hudební osnova byla pochybena a hlavně v elementárním zpěvu značně nedokonalá. Učitelé netřeba býti virtuosem, ale přes to je nutné míti solidní úroveň hudebně teoretická i praktická a zejména je zapotřebí vřelého poměru k umění hudebnímu, tak aby činnost hudebně – výchovná byla prodchnuta ušlechtilým vkusem a porozumění hudbě. [...] Kromě hudební otázky středoškolské a otázky hudebního studia učitelstva škol národních existuje ještě jedna bolest. Je to dědictví po Rakousku. Na našich školách měšťanských mohou odborní učitelé konati trojí druh hudebních zkoušek, které jsou dnes úplně zbytečné a měly býti již dávno zrušeny. Jsou to tak zkoušky ze hry

¹⁸⁴ VOKÁL, F. Hudební výchova, hudební výuka a výchova hudbou. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1930 – 1931, roč. 10, č. 6, s. 310.

¹⁸⁵ *Dějiny české hudební kultury II*, s. 16.

¹⁸⁶ *Zprávy. Hudební rozhledy*, 1926 – 1927, roč. 3, č. 3, s. 53.

na housle, na klavír a na varhany. [...] Z fakt svrchu uvedených, je, tuším zřejmo, že materialistický názor dneška považuje zpěv a hudbu v našich školách za něco, co nemá praktických hodnot.¹⁸⁷ V zápětí Adolf Cmíral navrhl řešení této situace. Připomněl připravované změny osnov konzervatoře a zdůraznil jejich zásadní úlohu ve výchově hudebních absolventů. Kriticky se však stavěl k vybudování takové školy, která bude vychovávat pouze virtuosy k aktivnímu koncertnímu životu. Podle autora bylo však mnoho absolventů, kteří plánovali svoji budoucnost v profesi hudebního učitele. A právě s přihlédnutím k uplatnitelnosti všech absolventů konzervatoře by měla být více posílena složka hudebně pedagogická a didaktická v rámci výuky konzervatoře. A z toho také přímo pramenil jeho návrh na přiřazení státních zkoušek z hudby ke konzervatořím. „Zkušební komise nechť si zůstanou autonomními útvary, jež úředně nebudou podřízeny správám konservatoří, [...] ale celý duch zkoušek [...] budiž přizpůsoben učebním osnovám a studiu na konservatoři na tolik, aby posluchači konservatoří, ukončivše studium určitého oboru doplněné vzděláním pedagogickým, mohli vykonávat příslušnou [...] pedagogickou státní zkouškou učitelství způsobilosti. [...] Externisté, nestudující na konservatoři, kteří se přihlašují ke zkouškám, musí nutně vykázat ve všech předmětech stejnou úroveň, která jest žádána na posluchačích dotčeného stupně konservatoře.“¹⁸⁸ S tímto návrhem souhlasil také Gracian Černušák, který velmi otevřeně mluvil o nedostatečné úrovni zkoušek, a to jak z pohledu zkoušejícího, tak i kandidáta. Pro přihlášení se ke státní zkoušce z hudby navrhoval absolvování minimálního vzdělání, a to v podobě nižší střední školy nebo alespoň dokončení čtvrté třídy občanské školy.

Návrh na změny ohledně státních zkoušek z hudby vypracovaný Československou Jednotou hudebních stavů byl předán Ministerstvu školství a národní osvěty. Předložený dokument však vyvolal mohutnou kritickou reakci, a to v podobě předložení nového návrhu druhé zkušební komise v Brně. Horlivá reakce přicházející z brněnského prostředí reagovala až v desítce příspěvků na předložený návrh. „Podle nového zákona směl by vyučovat hudbě a zpěvu buď na školách soukromých anebo soukromě jen ten, kdo má státní zkoušky z oboru, jemuž vyučuje [...], 2. Novým zákonem nepřímou se zneuznává hudební a umělecká výchova konservatoří. Pedagogická schopnost jejich profesorů, mezi nimiž jsou mistři evropského jména, je

¹⁸⁷ CMÍRAL, A. Jsme národem hudebním? *Listy Hudební Matice*, 1925 – 26, roč. 5, č. 6, s. 221 – 227.

¹⁸⁸ CMÍRAL, A. Státní zkoušky z hudby a jejich přiřazení ke konservatořím. *Hudební rozhledy*, 1924 – 1925, roč. 1, č. 6, s. 95. ČERNUŠÁK, G. Státní zkoušky z hudby. *Hudební rozhledy*, 1925 – 26, roč. 2, č. 9, s. 146 – 148.

jím de facto urážlivě popřena. [...] 4. V popředí hudebního života českého stojí mnoho významných umělců, kteří mají jen soukromé hudební vzdělání. Podle návrhu nového zákona nemají práva vyučovati na žádných hudebních školách a také ne privátně.¹⁸⁹ Přípomínky byly strukturovány do pěti bodů, přičemž autor, mluvčí brněnské konzervatoře, prezentoval návrhy na změny těchto kritických bodů. Absolventi konzervatoří by nemuseli danou zkoušku vůbec skládat, neboť byli v umělecké oblasti daleko více vzděláni než kdokoli jiný, kdo se hlásil k absolvování státní zkoušky. Zákon měl podle brněnského návrhu osvobodit významné osobnosti již reprezentující hudební umění od složení státních zkoušek, neboť jejich dosavadní zásluhy dosvědčovaly jejich profesní odbornost. Upřesněna měla být nevyjasněnost, zda se jednalo o zhodnocení úrovně vzdělání v oblasti výuky hudební teorie nebo pouze o aktivní hráčskou zdatnost. V dalších článcích uveřejněných v Hudebních rozhledech byl reflektován průběh jednání a případná akceptace zaslaných návrhů, čímž se zabývala Československá Jednota hudební stavů. V hudebním periodiku byly uvedeny jednotlivé body, přesné odpovědi a případné začlenění do návrhů pro ministerstvo. Velmi kriticky byla registrována nová příručka, kterou vydala pražská zkušební komise o novém rozdělení zkušební látky. Nesouhlasné stanovisko brněnské zkušební komise bylo podpořeno i dalšími subjekty, například moravsko-ostravskou župou Jednoty Hudebních Stavů. Společné náměty pak byly zaslány v podobě memoranda ministrovi Hodžovi.

Při mnohých změnách a snahách ze strany ministerských představitelů byla až po deseti letech života Československé republiky částečně vyřešena otázka profesionálního vzdělání učitelů odborné hudební výchovy na středních školách. O nutnosti prohloubení hudebního a všeobecného vzdělání učitelů hudby a zpěvu mluvil v roce 1929 Bohumil Lieblich ve svém článku Nový zkušební řád pro učitelství hudby a zpěvu na ústavech učitelských a pro učitelství zpěvu na školách středních. „Nyní přichází ministerstvo školství a národní osvěty s publikací nového zkušebního řádu pro učitelství hudby a zpěvu na ústavech učitelských a pro učitelství zpěvu na školách středních [...]. Nelze upřít, že zmíněný ministerský výnos znamenitě prohlubuje

¹⁸⁹ BLATNÝ, J. K návrhu zákona o vyučování hudbě. *Hudební rozhledy*, 1926 – 1927, roč. 3, č. 1, s. 1 – 2. Další články zabývající se problematikou Státních zkoušek z hudby uveřejněných v Hudebních rozhledech. HELFERT, V. Zprávy a glosy. *Hudební rozhledy*, 1926 – 1927, roč. 3, č. 1, s. 17. Zprávy a glosy – nový zkušební řád. *Hudební rozhledy*, 1926 – 1927, roč. 3, č. 1, s. 53. Řád pro státní zkoušky z hudby. *Hudební rozhledy*, 1926 – 1927, roč. 3, č. 4, s. 91. Návrh zákona o vyučování hudbě. *Hudební rozhledy*, 1926 – 1927, roč. 3, č. 6, s. 108. Zprávy a glosy – Řád pro státní zkoušky z hudby. *Hudební rozhledy*, 1926 – 1927, roč. 3, č. 8, s. 140. HELFERT, V. Hudba na nehudbních školách. *Hudební rozhledy*, 1928, leták č. 1.

odborné i všeobecné vzdělání příštího středoškolského učitele hudby a zpěvu, stavě jej na roveň profesorům vědeckých předmětů.¹⁹⁰

Významného reprezentanta reformní hudební pedagogiky v období první republiky představuje Adolf Cmíral. Zasadil se o mnohé změny vedoucí primárně ke zkvalitnění hudební výchovy mládeže. Jako významný propagátor účinných výchovných metod v oblasti hudebního školství také často reagoval na připravovanou reformu a největší úskalí shledával právě v nesprávném řešení hudebních otázek našich škol. Ještě v roce 1936 upozorňoval na soubor nevyřešených problémů ohledně hudební výchovy mládeže, přičemž soustavně informoval odbornou i nejširší veřejnost o všech změnách souvisejících s ukotvením a kvalitativním posunem hudební výchovy jak ve škole, tak i mimo ni.

4.4 Mimoškolská hudební výchova

Výchovně lze na jedince působit přímo, a to prostřednictvím osvědčených nebo stále modernizujících metod a na základě dohodnutých norem, ale také lze formovat jedince či společnost v mimoškolním prostředí a jinými než vyučovacími technikami. „Obecně se patrně přeceňuje záměrné (intencionální), cílené, metodické výchovné působení (realizované intencionálními činiteli exogenními). Naopak se nedoceňuje, jak „nepřímo“ (funkcionálně) působí komplex funkcionálních exogenních činitelů přírodního, sociálního a kulturního prostředí člověka. Utváření osobnosti ovlivňuje kvalita prostředí, tj. jeho sociálně ekonomická a kulturní úroveň.“¹⁹¹

V období první republiky se vyprofilovaly v rámci hudebního umění některé oblasti, které paralelně se základními formami vzdělávacího systému zajišťovaly a nabízely široké veřejnosti získání nových informací či nabytí nových zkušeností, což

¹⁹⁰LIEBLICH, B. Nový zkušební řád pro učitelství hudby a zpěvu na ústavech učitelských a pro učitelství zpěvu na školách středních. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1928 – 29, roč. 8, č. 1, s. 37.

¹⁹¹ GRECMANOVÁ, H., HOLOUŠOVÁ, D. a kol. *Obecná pedagogika II*, s. 168.

výrazně doplňovalo a obohacovalo základní platformu výchovy. Mezi subjekty s nejrozšířenější působností v této činnosti lze zmínit Společnost pro hudební výchovu, Československý rozhlas, Gramofonové závody a spolková sdružení. Dále byla společnost formována prostřednictvím výchovných koncertů. Činnost výše uvedených organizací je charakterizována prvky funkcionální výchovy společnosti. Zcela naplňují funkci výchovnou, sdělovací, socializační, formativní aj. Jejich působení lze považovat za projev nepřímé výchovy, avšak právě ta má skrytě nejzásadnější vliv při formování široké veřejnosti. Působení těchto subjektů naplňovalo převážně funkcionální hudební výchovu, ale jejich působnost dosahovala takové šíře, že bylo jejich účinku využito i v přímé intencionální výchově. Český rozhlas a gramofonové závody byly akceptovány školskými institucemi jako nástroj posilující výchovný zřetel v oblasti hudebního umění a byly tak zařazeny do samotného vzdělávacího procesu.

4.4.1 Společnost pro hudební výchovu

Mnohé inspirativní myšlenky nemohly být realizovány kvůli absenci institucionální základny, jež by nové impulsy shromažďovala, sjednocovala a zprostředkovávala již v kodifikované formě vyšším, zvláště ministerským orgánům.

Významným mezníkem proto bylo založení Společnosti pro hudební výchovu (dále také SHV) na jaře roku 1934, jejíž působnost dosahovala mezinárodního ohlasu. U jejího zrození stály významné osobnosti hudební teorie i praxe. Předsedou byl jednoznačně zvolen Kamil Krofta, pozdější ministr zahraničí, jenž se v diplomatických službách pohyboval od počátku vzniku Československé republiky a tudíž mohl poskytnout nové společnosti cenné zkušenosti získané v zahraniční politice. Mezi členy Společnosti patřil také Jaroslav Jindra, jenž byl blízkým spolupracovníkem Krofty, neboť vedl na ministerstvu zahraničí oddělení pro zahraniční kulturní styky.¹⁹² Ten vyjádřil smysl společnosti v několika větách: „Společnost pro hudební výchovu, založená 2. června 1934, vytkla si za cíl pečovat o rozvoj hudebního cítění a vzdělání u mládeže i dospělých, zejména v širokých vrstvách lidových. Společnost pro hudební

¹⁹² GREGOR, V. *Československá společnost pro hudební výchovu (1934 – 1938) a mezinárodní dosah její činnosti*, s. 16.

výchovu není a nemůže být ovšem nějakým úředním orgánem, který by měl nebo mohl osobovat právo, rozhodovati např. o reorganizaci hudební výchovy na školách. Společnosti půjde [...] o organické sjednocování hodnot, které jsou a budou obsaženy v osnovách nehudební škol všech základních typů a stupňů odborných hudebních učilišť, v předškolní a mimoškolní hudební výchově, v příslušné dosavadní činnosti lidovýchovné, v působnosti pěveckých spolků, podniků a institucí, jež pěstující hudbu v pravidelných neb občasných pořadech obrací se k domácí, po případě oficiálním jménem Československa i k zahraniční veřejnosti.¹⁹³

Za ideového vůdce byl zvolen Leo Kestenberg jakožto osobnost, které se již v německém hudebním vzdělávání podařilo vytvořit symbiózu uměleckého poslání, sociální angažovanosti a kulturně politické zodpovědnosti, a to v mezinárodním měřítku. Kestenbergův požadavek internacionálního kulturního propojení pramenil z jeho sociálně demokratického přesvědčení. Ve všech svých působištích se pohyboval ve vysoce intelektuálních kruzích a díky své houževnatosti a empatii dokázal na základě nabytých zkušeností pozvednout oblast hudební pedagogiky do roviny celospolečenského zájmu. Z pozice autora výchovných reforem požadoval vytvoření takové hudební výuky, která by prostupovala celým komplexem školního vzdělávání. Dnešními slovy řečeno, tato propojenost znamená interdisciplinární pojetí pedagogické vědy a praktické výchovy. Jednota hudebního života ve smyslu Kestenbergovy koncepce zahrnovala jak základní tak i školené muzicírování, provázené racionálními i zážitkovými procesy, založené na profesionálním i laickém přístupu k hudbě. Lze tedy jednoznačně říci, že Kestenberg propagoval všechny druhy zaujetí pro hudbu a odsuzoval a eliminoval všechny formy školní strnulosti a umělé strojenosti při rozvoji hudebnosti. Kestenberg navíc zdůrazňoval integraci hudebního vzdělání a hudební péče do běžného života, jako součást komplexního rozvoje osobnosti. Jeho hlavní motto znělo: „vzdělání k lidskosti skrze hudbu“. Společnost pro hudební výchovu se nesla v duchu Kestenbergových zásad. Myšlenka o zpřístupnění hudby v nejširším smyslu se objevovala již v 19. století a byla prosazována Otakarem Hostiským ve jménu socializace umění. Tento požadavek dále rozpracovával Vladimír Helfert, který mluvil o promyšlené výchově a poučování lidu o hudbě zdola.¹⁹⁴

¹⁹³ JINDRA, J. O společnosti pro hudební výchovu v Praze. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1935 – 36, roč. 15, č. 2, s. 15 – 16.

¹⁹⁴ *Dějiny české hudební kultury II.*, s. 9. Také K. Emingerová v letech 1922 – 1923 zdůrazňovala stejně jako později i Společnost pro hudební výchovu v čele s Leem Kestenbergem zpřístupnění hudby nejširším vrstvám jako neopomenutelné součásti výchovy jedince k hudebnímu umění. Autorčin příspěvek je

Výbor Společnosti pro hudební výchovu byl reprezentován předními osobnostmi z hudebně výchovných oblastí, jejichž zkušenosti na poli vzdělávacím byly hlavním přínosem při naplňování stanovených záměrů. Jednatelskou a organizační činnost si vzali pod patronaci Vladimír Helfert, Zdeněk Nejedlý, Alois Hába a Dobroslav Orel.

„Společnost pro hudební výchovu vznikla jako nezbytná potřeba v době, kdy na jedné straně rostly v mezinárodním skladatelském měřítku snahy po moderním hudebním výrazu, přibývalo technických prostředků pro rozšiřování veškeré hudby (rozhlas, gram. deska) a na druhé straně stagnovala školská HV a obecnější soustavné vzdělávání školní mládeže a dospělých v hudbě [...]. Měla za úkol sjednotit roztržité snahy českých a slovenských hudebních pedagogů, sdružených zatím v zájmových názorově protichůdných skupinách s různým pohledem na poslání i podoby vyučovacímho předmětu „zpěv“ či hud. výchova“.¹⁹⁵

Ideově vystavěný program na podporu kvalitativního rozvoje hudebnosti v Československé republice byl definován. Představitelé organizace si však byli vědomi potřeby mezinárodní kooperace, a tak svou pozornost zaměřili na uspořádání prvního kongresu s širokou mezinárodní účastí. Podařilo se jim plánované setkání za účasti vrcholných osobností oboru uspořádat v Praze, což mělo vliv nejen na oblast hudební výchovy, ale také na uměleckou žurnalistiku, muzikologickou odbornou veřejnost a jiné participující obory. Mezinárodní kongres byl uspořádán dva roky po zahájení samotné činnosti společnosti, a to ve dnech 4. – 9. dubna 1936.¹⁹⁶ Výjimečný a slavnostní charakter setkání byl dán svojí jedinečností a zvláště realizací takovéto akce poprvé, jejíž rozměr a podoba byla v Československé republice zcela nová. Všichni pracovali v očekávání věcí příštích a jejich nasazení bylo průběžně mapováno v odborném tisku. Hojnost zpráv napovídá velkému zájmu ze strany hudební odborné publicistiky, ale také dosvědčuje důležitost setkání. Jenom časopis *Tempo*, *Listy Hudební Matice*,

formulován na podporu mimoškolní výchovy, ale současně je v rozporu s prosazováním moderní hudby. „Nepovažuji hudební umění jakožto pouhou kratochvíli privilegovaných kruhů, jakým byla hudba od doby renesance až do velké francouzské revoluce, jejíž ořes ji uvedl do širších vrstev občanských. [...] Potřebou našich dnů by byla zásada starořecké obce athénské, kde hudba považována za součást občanské výchovy k zušlechťování povahy a k zjemnění vkusu. [...] Provedení moderní orchestrální hudby vyžaduje už pouhé technické stránky značné obtíže. Nelze si představit, že by soukromá neb vojenská kapela, na jejíž výkony pro lidovou hudební výchovu v první řadě dlužno počítati, by byla s to provést skladby Ostrčilovy, Zichovy a jejich stoupenců. Koncertní síně s velkolepými orchestrálními sdruženími tu nepomohou. Musí se tedy znovu zasáhnouti k úryvkům z ‚Prodané nevěsty‘, k jednotlivým číslům ‚Slovanských tanců‘.“ EMINGEROVÁ, K. Moderní hudba a lid. *Dalibor*, 1922 – 1923, roč. 39, č. 18 – 19, s. 139.

¹⁹⁵ GREGOR, V. *Československá společnost pro hudební výchovu (1934 – 1938) a mezinárodní dosah její činnosti*, s. 74.

¹⁹⁶ Tamtéž, s. 19.

zprostředkovával hodnocení kongresu veřejnosti ve třech po sobě jdoucích číslech.¹⁹⁷ První uveřejněný příspěvek zahajoval číslo časopisu a informoval o chystaném setkání s mezinárodní účastí. Jaroslav Tomášek zvláště zdůrazňoval mezinárodní záběr celé akce a velmi pozitivně hodnotil možný dopad i v oblasti mezinárodní politiky takového malého státu jako Československá republika. Šéfredaktor *Tempa* vyzdvihl několik cílů setkání, z nichž nejzásadnějším bylo vytvoření spolupráce na mezinárodní úrovni mezi hudebními skladateli a kulturními pracovníky, a to za účelem výchovy široké veřejnosti a vytvoření jejich vztahu ke kulturním statkům hudební minulosti. Neopomněl také vyslovit ekonomický, ale hlavně propagační dopad této události pro Prahu, respektive pro celý stát. Další dva články přinesly zpětnou vazbu na již konaný kongres. Opět Jaroslav Tomášek se zamýšlel nad celkovou úrovní současné hudební kultury a ptal se, zda je kongres jen důsledkem jejího špatného stavu. Tak jako i v jiných časopisech se velmi často mluvilo o krizi a nízké úrovni vzdělání hudebního publika, tak i zde autor zmiňoval velmi špatný stav nejširší vrstvy hudebního obecnstva u nás i v cizině a globálně tento problém vnímal jako celosvětový úpadek kultury, potažmo vztahu společnosti vůči kultuře. Adolf Cmíral hodnotil průběh kongresu k předem stanoveným cílům a s povděkem kvitoval zvláště angažovanost ministra zahraničních věcí Kamila Krofty, jenž zaštiťoval mezinárodní charakter setkání, což mělo významný dopad na stav hudební výchovy v Československu. Autor také ocenil výraznou účast odborné hudební žurnalistiky, což mělo dopad v podobě následné diskuze všech zaangażovaných institucí typu univerzity, parlamentu aj. Adolf Cmíral vnášel do svého hodnocení také politický zřetel, kdy litoval neúčasti ruských představitelů hudební pedagogiky, kterou velice vysoko vyzdvihoval a zvláště si pochvaloval odklon od německé pedagogiky. „Velmi litujeme, že nebyly v rámci sjezdového jednání vřaděny ani ukázky ani přednášky o sovětské hudební výchově. Dnešní Rusko stojí nesporně v čele evropských států zejména ve své hudební výchově elementární, a proto nemělo chybět. Každý, kdo si jen poněkud všimá světového vývoje výchovných otázek, lehce postřehne, že také v hudební výchově již dnes Rusko zaujímá a v budoucnu zaujme ještě význačnější vůdčí postavení. Potěšitelný je při tom zejména fakt, že se ruská pedagogická správa

¹⁹⁷ TOMÁŠEK, J. Úvodník. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1935 – 36, roč. 15, č. 12, s. 133 – 134; TOMÁŠEK, J. O kongresu hudební výchovy. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1935 – 36, roč. 15, č. 13, s. 145 – 146; CMÍRAL, A. Glosy ke kongresu hudební výchovy. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1935 – 36, roč. 15, č. 14, s. 159 – 163.

vymaňuje čím dál tím více z hudebního područí německé pedagogiky.¹⁹⁸ Společnost pro hudební výchovu se díky výrazným osobnostem jako byl Kamil Krofta, Jaroslav Jindra či Leo Kestenberg stala jednou z nejdůležitějších hudebně výchovných institucí nejen Československé republiky, ale také Evropy. „Že nedošlo při této mohutné akci k užší spolupráci se zástupci odborného hudebního školství, vyplynulo přirozeně ze samého programu Společnosti, která si vzala za úkol podporovat snahy o zvýšení všeobecné hudebnosti národa a připravovat tím vlastně lepší půdu odborným ústavům hudebním, jejichž život a rozmach závisí právě na tom, jaký materiál a v jakém rozsahu může jim národ v mládeži poskytnout.“¹⁹⁹

Společnost pro hudební výchovu na základě prvního mezinárodního kongresu směřovala k zaštitění celosvětového společenství v oblasti mimoškolské hudební výchovy. První mezinárodní setkání vyvolalo mezi státy potřebu zkvalitnění této oblasti, a tak se rozvinula spolupráce v podobě předávání zkušeností, zprostředkování publikací či vzájemných návštěv. Úspěch z prvního mezinárodního setkání a jeho přínos v oblasti hudební výchovy byl natolik pozitivní, že netrvalo dlouho a již ve dnech 28. až 30. června 1937 byla v Paříži zorganizována další konference s tématem „Hudební vnímavost mládeže“.²⁰⁰

Rok poté byla uskutečněna ještě dvě setkání. První naplňovalo požadavek výchovy společnosti k hodnotám lidové písně. Tento kongres byl situován na Slovensko do Trenčianských Teplic. „Společnost pro hudební výchovu věnuje zvláštní pozornost písni lidové, v níž vidí nejen jedno z průkazných měřítek národní kultury, nýbrž i účinný prostředek hudebně výchovně a rekreační za předpokladu, že výběr z nesmírného a stále ještě rostoucího materiálu a i jeho úprava se děje nejen s odbornou znalostí, ale i se základním uměleckým citem.“²⁰¹ Poslední mezinárodní konference se konala v Švýcarsku stejného roku se zaměřením na léčebnou pedagogiku.

Po podepsání Mnichovské dohody všemi zainteresovanými účastníky bylo Československo územně stlačeno do podoby tzv. druhé republiky a pozbylo své svobody a demokracie. Na podzim roku 1938 také Společnost pro hudební výchovu ukončila svoji činnost a její členové buď opustili republiku, anebo byli následky protiněmecké činnosti nebo rasové příslušnosti umlčeni.

¹⁹⁸ CMÍRAL, A. Glosy ke kongresu hudební výchovy. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1935 – 36, roč. 15, č. 14, s. 162.

¹⁹⁹ HANF, K. Doslov ke kongresu pro hudební výchovu. *Rytmus*, 1935 – 1936, roč. 1, č. 10, s. 125 – 126.

²⁰⁰ GREGOR, V. *Československá společnost pro hudební výchovu (1934 – 1938) a mezinárodní dosah její činnosti*, s. 55.

²⁰¹ ROJ, J. Hudební folklor v ČSR a dnešek. *Rytmus*, 1938 – 1939, roč. 4, č. 2, s. 11.

4.4.2 Československý rozhlas

Zdokonalování přenosových technologií přineslo společnosti rozhlasové vysílání a s ním také možnosti dalších forem vzdělávání, a to i ve vztahu k dospělým. Jedním z rysů využívání rozhlasu byla nevídaná masovost a bezprostřední hudební komunikace.²⁰² Začaly proto vznikat pro potřeby vzdělávání žáků i dospělých v rozhlasových studiích odborné pořady výchovného charakteru, které naplňovaly požadavek a potřebu propagace a popularizace hudby. Hudební pořady tak mohly oslovit všechny věkové kategorie, a to bez ohledu na jejich vzdělání či ekonomicko – společenskou úroveň. S počátkem 20. století došlo k výraznému rozmachu technologického umu a s vynálezem rozhlasového vysílání byla rozptýlena jediná mocná působnost tisku.²⁰³ „Rozhlas se stal ve veřejném životě neobyčejně důležitým činitelem. Jeho funkce zpravodajská v nejrůznějších oborech, přednášková akce o otázkách veřejného zdravotnictví, obecné výchovy, národního hospodářství aj. konají nesporně velmi záslužnou práci, jsou – li vedeny věcnými hledisky a obstarávány zdatnými pracovníky.“²⁰⁴ Také Adolf Cmíral vnímal rozhlas jako jednu z dalších forem výchovného působení v oblasti hudby, neboť v dosavadním vývoji znamenal rozhlas unikátní prostředek s neomezeným dosahem reprodukováného hudby do všech koutů země. „Tím se stává z rozhlasu velmi mocný výchovný činitel hudební, který může dobrou hudbou vychovávat všechny vrstvy národa, a ovšem zase hudbou špatnou může působiti na vývoj národní hudebnosti neblahým vlivem.“²⁰⁵

Rozhlas jako stále více se uplatňující médium muselo ve svých počátcích bojovat za své postavení a neustále dokazovat pozitivní vliv svého působení, a to i ve školském prostředí. „Vyzkoušet techniku jako prostředek efektivizace výuky byl a je neodkladný historický úkol, který škola a pedagogika nemohou neplnit [...] škola bude podporovat sledování média v době mimovyučovací jako spontánní aktivitu a bude pak na ni navazovat ve vyučování, v němž si živé slovo učitele a učební aktivita

²⁰² *Dějiny české hudební kultury II.*, s. 34.

²⁰³ Zahájení pravidelného rozhlasového vysílání dne 18. května 1923 ve 20.15 hod. oznámil jeden z našich prvních časopisů, který se soustavněji věnoval popularizaci amatérského rozhlasového vysílání a radiotelefonie, měsíčník Radioamatér. MARŠÍK, J. *Vznik rozhlasové společnosti a zahájení pravidelného vysílání* [online]. [cit. 2008–08–11]. Dostupné na WWW: http://www.rozhlas.cz/historierozhlasu/prukopnici/_zprava/434851.

²⁰⁴ ČERNUŠÁK, G. Kulturní hodnoty hudebního rozhlasu. *Hudební rozhledy*, 1926 – 27, roč. 3, č. 6, s. 112 – 114.

²⁰⁵ Srov. CMÍRAL, A. Rozhlas. In *Hudební pedagogika II*, 1940, s. 105.

žáků zachovává své dominantní postavení.²⁰⁶ Úloha rozhlasu a jeho role ve společnosti se dostala do popředí zájmu hudební žurnalistiky na dlouhá léta a mnohé aspekty fungování rozhlasu se staly cílem kritických soudů jednotlivých hudebních referentů. Pozice rozhlasu ve vzdělávacím systému však byla nezpochybnitelná, proto „dne 1. 3. 1930 zavedlo ministerstvo školství a národní osvěty nový rozhlasový útvar určený mládeži: školský rozhlas.“²⁰⁷ Výchovné instituce začaly spolupracovat s redaktory rozhlasu a pro jednotlivé školské úrovně byly připravovány rozhlasové pořady. Záhy po vysíláních relací se ozývaly kritiky o nepromyšleném plánu vysílání či nepřipravenosti koncepce pořadů pro některé stupně škol. „...upozorníme jenom na některé problémy a podáme několik námětů. [...] Dosavadní vysílání ve čtvrtek (10.20 – 11 h.) trpí značnou délkou (40') a je metodicky nesprávné. [...] Doporučuji [...], aby byl středoškolský rozhlas rozdělen na 2 stupně (nižší I. – IV. [...] a vyšší V. – VIII [...]) [...], a to po 20' [...]. Obsah středoškolského rozhlasu mají tvořit relace a programy, které se vztahují ke studentskému životu a mládí, které doplňují nenápadně středoškolské učivo a nahrazují to, čeho střední škola nemá vůbec nebo čeho poskytuje v malé míře.“²⁰⁸ Také se objevily kritiky o nedostatečném vybavení škol rozhlasovými přijímači. Měšťanské školy byly vybaveny ze 48 % a školy obecné z 23 %.²⁰⁹ Vzhledem k výše uvedeným číslům nebylo vůbec možné začlenit rozhlasové programy do osnov výuky hudební výchovy.

Hudební umění zprostředkované rozhlasem bylo v období první republiky v celospolečenském vnímání velmi kontroverzním tématem, které zaplňovalo čím dál častěji řádky odborných periodik. Autoři se odkazovali na příspěvky dalších kolegů a čile rozvíjeli diskuzi nad nejrůznějšími aspekty rozhlasového vysílání. Jaroslav Tomášek píše, že „... prof. Helfert má plnou pravdu potud, že v té záplavě rozhlasové hudby se skrývá vážné nebezpečí zevšednění, jemuž se ani nejsilnější umělecké projevy neubrání. Nesouhlasí však s tím [K. B. Jiráka], že by v hudebně – kulturní a výchovné

²⁰⁶ CIPRO, M., *Dialektika výchovy*, s. 73.

²⁰⁷ Srov. CMÍRAL, A. Rozhlas. In *Hudební pedagogika II*, 1940, s. 109. „Podle obsahu jest program našeho školského rozhlasu určen 1. třem věkovým stupňům mládeže škol obecných a měšťanských a 2. pro studentstvo středoškolské.“ Podle Cmírala byly na prvních dvou stupních zařazovány převážně lidové písně, říkadla a tance. Pro třetí stupeň byly již připravovány programy s ukázkami hudebních skladeb B. Smetany, A. Dvořáka, W. A. Mozarta, P. I. Čajkovského aj.

²⁰⁸ ŠTĚDRŇ, B. Středoškolský rozhlas. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1937 – 38, roč. 17, č. 6 – 7, s. 67.

²⁰⁹ Srov. CMÍRAL, A. Rozhlas. In *Hudební pedagogika II*, 1940, s. 110.

činnosti rozhlasu nebylo dosaženo žádných kladných výsledků.²¹⁰ K velmi čilé diskuzi docházelo hlavně na stránkách Listů Hudební Matice, později Tempa, Listů Hudební Matice – jednalo se zvláště o propagaci rozhlasového vysílání, o obhajobu prospěšnosti rozhlasu při formování společnosti. Nedílnou součástí příspěvků bylo zdůvodnění programové náplně. Články byly vedeny hlavně K. B. Jirákem s častými reakcemi na Františka Palu, což byl redaktor časopisu Smetana, dále v hojném počtu byly otištěny příspěvky z pera Jaroslava Tomáška. Poslední dva ročníky (1937, 1938) jsou doslova zaměřeny na nejrůznější charakteristiky rozhlasového vysílání.

Pohled na působení rozhlasu byl po celou dobu hodnocení rozkolísaný. Na jednu stranu byla velmi pozitivně vnímána možnost „dovést“ hudbu i do vzdálených míst, kde lidé neměli mnoho příležitostí si vyslechnout kvalitní koncertní představení či dojet do blízkého místa na hudební produkci. Díky rozhlasu byla naplňována funkce výchovná, která využívala dalších nástrojů působení a formování společnosti k hodnotám hudebního umění. „Existenci rozhlasového vysílání se sice role hudebního publika modifikovala, ale i zde dovedl posluchač uplatnit svůj vliv, jakkoliv se zprvu zdálo, že vynález rozhlasu je ideálním prostředkem „svobodné dramaturgie“, tj. programu určovaného výhradně estetickými zřeteli.“²¹¹ Na druhou stranu byla zpochybňována kvalita přenosu, což bylo postupem vývoje technologií eliminováno. Největší kritika rozhlasového působení se však dotýkala dramaturgického směřování jednotlivých pořadů. Rozhlas naplňoval svá vysílání takovými pořady, které byly žádány posluchači, o které společnostjevila zájem.²¹² To však naráželo na požadovanou a očekávanou funkci rozhlasu – vychovávat společnost ve vztahu ke kvalitní hudbě, usměrňovat jejich postoje k hodnotným dílům a učit je začleňovat hudební umění do svého života. Přizpůsobování se vkusu posluchačů jen znevažovalo a degradovalo hlavní poslání rozhlasu a vedlo ke komercionalizaci umění. „Rozhlas mění poněkud celou strukturu hudebního života, koncerty i divadla mají už jen dílčí podíl v celkové

²¹⁰ TOMÁŠEK, J. Úvodník. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1935 – 1936, roč. 15, č. 4, s. 39. K diskuzi i mezi dalšími autory, kteří byli zainteresováni při propagaci rozhlasu, při jeho obhajobě či kritice. Nejčastěji se mluví o programové náplni a o jejím působení na cílovou skupinu posluchačů.

²¹¹ LÉBL, V., LUDOVÁ, J. *Hudba v českých dějinách, Nová doba (1860 – 1938)*, s. 394.

²¹² „Mohu říci z vlastní zkušenosti, že sledování podobných pořadů, zvláště s partiturou nebo dobrým klavírním výtahem v ruce, které umožňují kontrolu a instrumentační orientaci, má velikou cenu informativní a působí mnohem nabádavěji a silněji nežli pouhé studium díla. Je to smutné, ale je to pravda; velká část, většina rozhlasového obecnstva, se nechce dát vzdělávat a věst, nýbrž bavit, platí svých 10 Kč měsíčně, za to si kupuje právo poroučet a poněvadž je právě většinou, nemůže jí vedení rozhlasu obchodně nedbat.“ ČERNUŠÁK, G. Kulturní hodnoty hudebního rozhlasu. *Hudební rozhledy*, 1926 – 27, roč. 3, č. 6, s. 113.

hudební spotřebě. Pohodlná přístupnost všech hudebních forem má dva protichůdné následky: první negativní, že do jisté míry oslabuje návštěvu koncertů uvnitř velkoměst; na druhé straně však zase získává ty posluchače, jež starými prostředky nebylo vůbec možné podchytit pro hudební vývoj. [...] Tím sveden na jedno pole onen prudký antagonismus dvou světů, jež stojí proti sobě jako protichůdné společenské formy: požadavky jedince, umělecky vzdělaného a saturovaného, a člověka lidového – dvou vrstev, jež mimo rozhlas neměly společenské platformy, neměly, kde by na sebe narazily. Jejich vyrovnání je nutným předpokladem dalšího hudebního vývoje. Rozhlas staví nás přímo před otázkou nové sociální skutečnosti, kterou jest definitivní nejširší kolektivisace uměleckých hodnot a tím i rozvitá, bohatá a důležitá funkce hudby uvnitř takto nově organizované společnosti. Neznamena to, že by zde bylo lze dosáhnout jednotné vyšší umělecké úrovně, které ani knižní nedosáhl, ale znamená to širokou specialisaci hudebních potřeb, znamená to sumu hudebního působení a jisté výchovy. Touto cestou dospívá hudební vývoj k novému diletantismu, který nabude podstatně nové formy. A existence tohoto nového výchovného postulátu dokládá nejvíce to, jak se dnes hudební výchova dostává v popředí veřejného zájmu a jak mnoho se po ní volá dnes, kdy se tolik o ní pracuje rozmnožením a obecným zpřístupněním hudebních škol, reformou hudební výchovy ve školství obecném, školským rozhlasem i výchovou dospělých prostřednictvím rozhlasu.²¹³

Pozice rozhlasu ve vztahu k ostatním kulturním institucím byla již ve třicátých letech konsolidována a technické nedostatky, které se dříve stávaly předmětem ostré kritiky, byly díky technologickému vývoji vyřešeny. Rozhlas fungoval jako rovnocenný partner dalším uměleckým subjektům, ale nově začala být diskutována sociologická otázka působení rozhlasu. Rozhlasová hudba byla považována jako součást výchovného mimoškolského aparátu a postupně byla v určitých formách a výukových podobách včleňována do vzdělávacího systému i na vysokých školách. „Dnes se pokročilo dále, k otázkám stylovým a sociologickým. Na berlínské škole [Oddělení pro hudbu v rozhlase při státní vysoké škole v Berlíně] se počátkem letošního období zahajují pravidelné přednáškové kursy z programových oborů rozhlasových. [...] Dospívá se k přesvědčení, že rozhlasová hudba si musí vedle technického přizpůsobení všimati také svým obsahem nové situace posluchačů a přijímacího aparátu, posluchačů, kteří jsou

²¹³ PATZAKOVÁ, A., J. Sociální příčiny dnešní hudební krise. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1931 – 32, roč. 11, č. 3, s. 84 – 85. O určité preferenci rozhlasových pořadů vzhledem k domácímu pohodlí, nerušenosti uměleckého zážitku potleskem a společenskými povinnostmi mluví i kolektiv autorů Dějin české hudební kultury. *Dějiny české hudební kultury II.*, s. 34.

obklopeni intimním okolím, nevidí hudebních objektů a zpravidla jsou málo zvyklí uměleckých prožitků. [...] Má – li se rozhlas sejít na společné cestě s hudbou, může se to státi jen tehdy, když se splní technické i sociologické předpoklady tohoto vynálezu. [...] Až si rozhlas získá posluchače opravdově oddané, dychtivě očekávající jeho pořady, bude lze mluvit v plném slova smyslu o jeho výchovném poslání, které zde zůstává nejvyšším cílem, ale jemuž se rozhlasové obecnstvo zatím ještě hodně vymyká.“²¹⁴

K. B. Jiráček²¹⁵ při hodnocení rozhlasového vysílání zohledňoval jeho společenskou determinaci, jež ovlivňovala hudební produkci připravovaných relací. Posluchač si žádal hudbu v rámci celého dne k různým situacím i relaxacím a dle Jiráčkovu soudu pak hudební vysílání neplnilo funkci estetickou, nýbrž fyziologickou, na základě potřeb posluchače. Ambice redaktorů byly vysoké, ale společnost si žádala více programů pro relaxaci nežli s výchovným zřetelem. „Musíme stavět od základů. Proto bude nadále mou snahou, aby program našeho rozhlasu se vyvíjel na zdravé základně dobré klasické hudby jak domácí, tak cizí. Nemůžeme a nechceme se ovšem vyhýbat ani t. zv. „moderně“ – třeba ovšem z ní volit vhodné ukázky, které mohou mít sílu propagační a nejsou takového druhu, aby většinu posluchačů neodpudivily a neodradily. Musíme však žádat, abychom nebyli přetěžováni, aby se od nás nežádalo všechno a všechno najednou. [...] Musíme však ostře jíti proti přeplněnosti programové, která se na nás žádá, proto, že ve dvou večerních hodinách má program obsahovati všechno pro každého: poučení, informace, zábavu i vážné umění.“²¹⁶ Často byl veřejností vznesen požadavek lidovosti, tedy přiblížení hudby a přizpůsobování celého dramaturgického směřování celé široké společnosti. Mnoho autorů si kladlo otázku, jak vyřešit problematiku přístupnosti a vstřícnosti hudebních produkcí vůči mase tak, aby se rozhlas nestal pouhým prostředkem či podporovatelem konzumu společnosti a aby zohlednění lidovosti neneslo zároveň tíhu ztráty úrovně a kvality rozhlasového vysílání. „Rozhlas [...] pod tlakem rozporných zájmů svého publika, dožadujícího se té ‚své‘ hudby, vytvořil dokonce vlastní, z ryze praktických programových potřeb rozhlasu

²¹⁴ VETTERL, K. Rozhlasová hudba. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1929 – 30, roč. 9, č. 1, s. 54.

²¹⁵ Karel Boleslav Jiráček působil dlouhá léta v Československém rozhlasu. Od roku 1925 se stal hudebním poradcem, o čtyři roky později byl povolán na šéfovský post, kde zodpovídal za strukturu hudebního vysílání. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. [cit. 2010 – 02 – 15]. DOSTUPNÉ na WWW: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=2268.

²¹⁶ JIRÁK, K., B. Více či méně hudby v rozhlasu? *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1935 – 36, roč. 15, č. 2, s. 15.

vzniklou nomenklaturu hudby: tzv. hudbu ‚vážnou‘, hudbu ‚populární‘ a hudbu ‚lehkou‘.²¹⁷

Československý rozhlas si již ve třicátých letech vybudoval své postavení a prestiž jakožto nejvyspělejší přenosové médium. Neustále přetrvávaly polemiky a názorové neshody o programové náplni rozhlasu a tedy schopnosti formování široké společnosti, nicméně jeho funkce výchovná byla nezpochybnitelná. „Celou tíží této situace, vzniklé v kultuře tím, že také do hodnot kulturních vnikají čím dál více principy demokratické, nese nejvíce a nejintenzivněji instituce, která je typickým plodem současného pokroku technického: rozhlas. Podobně jako knihtisk, je i rozhlas vynálezem technickým, který má všechny předpoklady pro vytvoření nového období v kulturním vývoji širokých mas [...] kulturní pracovníci v rozhlasu jsou předními budovateli budoucí kultury vskutku lidové. [...] To by mělo stačit všem kulturním pracovníkům, aby právě kulturní činnost rozhlasu podporovali ze všech sil. [...] Většina nesnází tu plyne z toho, že rozhlasem se v dějinách kulturních vůbec po prvé získává možnost šířit prakticky kulturu doslova do všech koutů světa.“²¹⁸

Rozhlasová hudba a její propagace se stala středem profesionálního zájmu Karla Vetterla, který byl již ve své době považován za největšího průkopníka v prosazování rozhlasového vysílání. Byl jeden z prvních, kdo komplexně a systematicky zpracoval problematiku rozhlasu, včetně dramaturgie programových plánů a kritiky hudebních vysílání. Upozornil na strukturu cílové skupiny, pro kterou jsou pořady připravovány. K. B. Jiráček ve svém článku „Konečně vážná studie o rozhlase“ oceňoval úsilí Karla Vetterla, jeho nasazení a přínos při prosazování a obhajování nové formy komunikace, způsobu formujícího široké masy posluchačů. Upozorňoval ostatní referenty, že Vetterlova studie je natolik zásadním dokumentem vysvětlujícím stav a působení rozhlasu na veřejnost, že je nezbytné, aby každý kritik před hodnocením rozhlasových programů měl tento spis bezpodmínečně nastudován. V doporučeném dokumentu byla zdůrazněna také historická souvislost, jejíž společensko – umělecké aspekty měly v průběhu dějin vliv na úpadek zájmu veřejnosti o vážnou hudbu. „Obecenstvo ještě dávno nestrávil hudbu romantickou; průměrně vzdělané obecenstvo zůstalo státi u Richarda Strausse, obecenstvo, ke kterému se obrací rozhlas, nechápe ještě ani celého Smetanu. [...] K tomu přistupuje, jak Dr. Vetterl dokládá, ještě osamocenosť posluchače, který ve svém neklidném příbytku a ve svém průměrném rozhlasovém

²¹⁷ *Dějiny české hudební kultury II.*, s. 34.

²¹⁸ TOMÁŠEK, J. Úvodník. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1935 – 36, roč. 15, č. 16, s. 177.

aparátu má největší překážky k duševnímu soustředění na jedné straně a k dokonalému poslechu na druhé straně. [...] Dr. Vetterl shrnuje výsledky své studie, že ‚rozhlas nalezl posluchače na novou situaci nepřipraveny ani přírodou, ani zkušenostmi, popřípadě výchovou‘ a vidí v tom odpověď na otázku, proč je posluchači odmítána t. zv. vážná hudba.²¹⁹

Hojně byla ve třicátých letech diskutovaná oblast soudobé hudby, což se promítlo také v polemikách o rozhlasovém vysílání. Karel Vetterl otevřel diskuzi o vhodnosti začlenění moderní hudby do plánovaných seznamů skladeb. Soudobá hudba pro něj představovala samozřejmě součást hudebního vývoje, tudíž neměla být ve vysílacích programech zcela vypouštěna. ‚Rozhlas má největší význam svou orientační službou v přítomnosti, tím, jak kulturní vývoj podporuje a spolutvoří [...] důležitější je jejich kvalita a forma, již posluchač má být připraven na moderní prostředky výrazové a zainteresován pro novou hudbu. V tom spočívá velikost úkolu. Jedním z příkladů, jak tento úkol řešiti, mohou být ‚autorská‘ matinee brněnského Radiojournalu, na nichž skladatelé tlumočí obecnstvu směr a cíl svého umění. Nejúčinnějším prostředkem propagace mladé hudby v rozhlase zůstanou ovšem díla psaná pro rozhlas, která respektují akustické zákony a technické zařízení rozhlasu.‘²²⁰

Vzhledem k vývoji rozhlasu jakožto média šířícího informace do nejširších koutů země se také etablovala nová větev odborné kritiky. Adolf Cmíral mluvil o propagační a výchovné²²¹ činnosti rozhlasové kritiky, ta měla však na základě rozboru jednotlivých příspěvků další dílčí funkce – zprostředkovávala zprávy o vývoji rozhlasu a jeho vysílání, prováděla komparaci s vývojem v jiných státech, hodnotila programovou náplň rozhlasových pořadů, poskytovala kritické posouzení technické i obsahové složky, propagovala působení rozhlasu, promlouvala ke společnosti a stimulovala ji k pozitivnímu vztahu k novému médiu, předkládala představy možného vývoje, tedy prognózovala a také prováděla osvětu.

²¹⁹ JIRÁK, K., B. Konečně vážná studie o rozhlase! *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1937 – 38, roč. 17, č. 13, s. 140.

²²⁰ VETTERL, K. O novou hudbu pro rozhlas. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1928 – 29, roč. 8, č. 10, s. 327. O brněnských matinee Radiojournalu psal Karel Vetterl ještě v 1931, kdy zdůrazňoval výchovný aspekt při přímém kontaktu skladatele s obecnstvem, na kterém mohou sami skladatelé přiblížit posluchačům svá díla a prezentaci tak obohatit kouzlem osobního vkladu. V letech 1929 – 1930 se k brněnským matinee přidala i rozhlasová stanice v Praze. ‚Pořad těchto ‚autorských‘ matinee tvoří vždy dílo jednoho skladatele, který v původním výkladu sám se snaží posluchačům je vyložití, usnadnit jim vnímání a pochopení hraných děl jakož i přiblížit jim obsah a cíl svého umění.‘ VETTERL, K. Moravští skladatelé v rozhlase. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1930 – 31, roč. 10, č. 1, s. 8.

²²¹ Srov. CMÍRAL, A. Rozhlas. In *Hudební pedagogika II*, 1940, s. 109.

Rozhlas v rámci první republiky sehrál velmi významnou roli při utváření uměleckého vkusu celé společnosti. Ožehavost otázky jeho vlivu a působení stálo vzhledem k čestnosti příspěvků v popředí zájmu odborné veřejnosti. Funkce rozhlasu v rozvoji společnosti byla nezpochybnitelná, ale názory o dopadech jeho využívání ve vztahu k formování společnosti nabývaly různé podoby. Jednoznačnost se však objevovala v jeho funkci výchovné. „Bude – li rozhlas takto nenásilně, ale vytrvale provozovati dobrou hudbu dobrými umělci, musí se konečně rozsvítiti veliké části posluchačů. Nesnáz je jen v tom, že taková výchova nemůže pokračovati tak rychle, jak bychom chtěli. Vždyť je tomu jen několik málo let, kdy mnohý venkovan neměl ještě ani tušení o hudebním světě. [...] konalo se několik řad výchovných relací: pěvci minulosti, pěvci přítomnosti, zábavy s hudbou, a vždy vhodné a velmi poučné i přístupné výběry lidové písně. [...] Dále musí být i při provozování nové hudby postupováno systematicky; i cykly moderních skladeb mají míti pokud možno časovou sevřenost, aby posluchač neztrácel zájmu, a má dojíti úměrně na všechny významné skladby. Je třeba stále si trpělivě uvědomovati, že leckterý posluchač bude přece jen při páté či desáté relaci chvilku ze zvědavosti poslouchat, a někteří nakonec řeknou, že to přece za něco stojí anebo dokonce že je to krásné. Lovit a vychovávat posluchače, se kterými je rozumná řeč, to je jeden z hlavních úkolů rozhlasu.“²²²

Publikované výsledky v roce 1938 z provedeného výzkumu zaměřeného na zjištění preference pořadů rozhlasového vysílání posluchačské základny byly zdrcující. „90 % všech odpovědí vyznělo ve prospěch tzv. zábavné hudby.“²²³

4.4.3 Gramofonové závody

Zpřístupnění hudby široké veřejnosti se dělo i díky dalšímu technologickému pokroku, kterými byly gramofonové desky. Ty se již objevily dříve, ale až během první republiky díky nové technologii nahrávání narostla jejich produkce. Tento rozmach však sebou zvláště s ohledem na ekonomickou stránku přinesl i riziko produkce populární hudby, včetně nejrůznějších šlágrů a hitů nevelké umělecké úrovně. Tato

²²² PÍCHA, F. Z hudebního života Rozhlas *Tempo*, *Listy Hudební Matice*, 1937, roč. 16, č. 1, s. 7.

²²³ *Dějiny české hudební kultury II.*, s. 51.

hudba se bez jakýchkoliv korigujících činitelů dostávala k veřejnosti a formovala jejich vkus a vztah k hudebnímu umění.

Gramofonovou desku ale bylo možné využít k výchovným účelům přímo ve školském prostředí. Vzdělávací organizace však musely vyvinout nemalé úsilí při prosazení moderních technologií do výukového procesu, a to za účelem formování postojů žáků a studentů. Díky intervenci školských institucí se otázkou využití rozhlasových a gramofonových nahrávek při výuce zabývaly dokonce orgány ministerstva. Velmi diskutabilní oblast zasáhla i přípravný výbor Společnosti pro hudební výchovu, která ve své době iniciovala významné změny při reorganizaci hudebně vzdělávacích ústavů a definování nových cílů hudební výchovy. „Již 27. VI. 1935 bylo v III. sekci hovořeno o návrhu zákona o gram. desce a dne 27. X. 1937 bylo jeho znění schváleno prostřednictvím SHV a posláno na MŠANO, ministerstvo vnitra, obchodu a spravedlnosti meziministerskému projednání. Bohužel události z roku 1938 a okupace opět zabránily dokončení akce. SHV byla vedena k podání zmíněného zákona rostoucí produkcí gramofonových desek, hlavně v oblasti komerčního šlágru, který brzy ovlivňoval i Čs. rozhlas a působil neblaze hlavně na školní a mimoškolní HV.“²²⁴

Využití gramofonové desky se tedy zdálo přirozenou součástí výchovného procesu a pro její integraci hlasoval ne jeden pedagog. Mezi propagátory gramofonové desky ve výuce patřil také Adolf Cmíral, který prezentoval výhody a nevýhody gramofonové desky ve srovnání s rozhlasovými pořady. Z šesti uvedených bodů vyšel výsledek jednoznačného vítězství ve prospěch gramofonové desky, jejíž využití ve výuce dle Cmírala není závislé na externě připravovaném programu s daným časovým plánem a rozvržením. Nahrávky zaznamenané na gramofonové desce bylo možné i několikrát za sebou opakovat, pozastavovat či přizpůsobovat posluchačům a také průběžně provázet přímým komentářem, který mohl být navíc doplněn gesty upozorňujícími na významné či zajímavé části prezentované skladby. Výběr gramofonových desek mohly ovlivňovat školské instituce, a tedy určovat programovou náplň výukové hodiny. Jediné pozitivum ve prospěch rozhlasu zaznělo v kontextu bohatosti, pestrosti, a živosti programu.²²⁵

²²⁴ GREGOR, V. *Československá společnost pro hudební výchovu (1934 – 1938) a mezinárodní dosah její činnosti*, s. 30.

²²⁵ Srov. CMÍRAL, A. Gramofon. In *Hudební pedagogika II*, 1940, s. 112.

Výchovou dětského publika a tedy i popularizací hudby se zabýval také přední muzikolog Vladimír Helfert, který se soustředil na oblast receptivní hudební výchovy, a to v rámci intencionálního působení ve školním prostředí. Poslech hudby jako součást výuky vyžadoval technické zabezpečení v podobě gramofonových desek, které bylo možné opatřit jen díky rozmachu techniky na přelomu 19. a 20. století. Otázka poslechu hudby ve školách zůstala dlouho živým tématem. „I když je místo poslechu hudby ve všeobecné hudební výchově otázkou dodnes diskutovanou (poslech totiž chtě nechtě vytěšňuje z vyučovacích hodin aktivní hudebně výchovné složky), nelze pochybovat o tom, že se zdůrazněním receptivní složky hudební výchovy otevřely nové cesty k výchovnému formování adekvátního porozumění hudbě.“²²⁶

V období první republiky se gramofonové desky postupně dostávaly i do škol a začaly plnit výchovnou funkci. Seznam doporučených skladeb vydaných gramofonovými závody byl pro národní a střední školy schválen Ministerstvem školství a národní osvěty. Při sestavování soupisu děl bylo myšleno na zastoupení všech významných skladatelů v dějinném vývoji hudby a také na úroveň cílové skupiny, tedy na vyspělost daného ročníku žáků a studentů škol s přímým dopadem na jejich vkusové preference. „Očekávali bychom, že v tomto výběru bude dbáno toho: 1. Aby v tomto výběru byli zastoupeni všichni skladatelé, kteří měli význam v dějinném vývoji hudby...; 2. Aby díla těchto skladatelů byla volena s ohledem na chápavost a vyspělost dětí a zejména s ohledem na výchovu vkusu mládeže; 3. Aby byly učitelům dány možnosti vysvětlovati dětem základní pojmy z hudebního názvosloví. ...všimněme si blíže seznamu [...] výběr je velmi úzký [...], bylo schváleno pouze 5 desek pochodů [...], 2 desky zdravotní gymnastiky [...], 1 deskou vzorné recitace pohádky a 2 deskami projevů p. presidenta.“²²⁷ Pro účely hudební výchovy zabudované do komplexu školských systémů byly schváleny seznamy gramofonových desek, ty však byly natolik úzce zaměřené, že v nich nefigurovali někteří velikáni klasické hudby jako byl Beethoven či Schubert. Systémy byly odbornou veřejností kritizovány a byl vznesen požadavek na jejich aktualizaci a úpravu k požadovaným potřebám hudebního rozvoje žáků a studentů.

²²⁶ FUKAČ, J., TESAŘ, S., VEREŠ, J. *Hudební pedagogika. Koncepce a aplikace hudebně výchovných idejí v minulosti a přítomnosti*, s. 59.

²²⁷ VAŘECHOVÁ, M. O výběru gramofonových desek pro školy. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1937 – 38, roč. 17, č. 14, s. 154.

Mnohé návrhy byly přijaty a shledávány jako přínosné a pro výchovu společnosti nezbytné. Stále častěji se však mluvilo o komercionalizaci umění, o kupčení s kulturními hodnotami a o ziskuchtivosti ovlivňující ryze umělecké produkce. Globálně čteme o zavlečení průmyslu do oblasti umění, přizpůsobení chodu institucí hospodářským účelům. Tyto mechanismy byly pod vlivem veřejnosti, která stejně jako v případě programové nabídky rozhlasového vysílání spouštěla a usměřovala produkci gramofonových závodů. Již v roce 1922 Zdeněk Nejedlý velmi otevřeně diskutoval o krizi, kterou nazýval krizí sociální. Vznik této krize byl způsoben právě průmyslem, jakožto největším jevem nové společnosti. „Industrie vytvořila novou společnost a v ní nového člověka, typicky moderního. [...] Naše divadlo pracuje dnes docela jako fabrika: má svůj rozpočet, má kalkulaci příjmů a vydání, a podle toho pracuje. Musí zhotoviti tolik a tolik představení do roka, poněvadž to žádá rozpočet továrny. Za tou příčinou musí se výkonnost dělníků čili umělců zvýšiti na předepsaný počet večerů do měsíce, číselné bohatství repertoaru na potřebné množství pro vystřídání koupěchtivého obecenstva, kvalita hraných kusů se musí přizpůsobiti poptávce, aby nabídka nebyla větší poptávky. Tak se vede v duchu industrialismu divadlo, tak se cení i umění a umělci. Ne podle umělecké hodnoty, nýbrž podle své hodnoty obchodní, podle toho, jak jde na odbyt. Divadlo přestalo zkrátka býti uměleckým ústavem, určené pro výjimečné, sváteční okamžiky lidí toužících se povznést nad všední skutečnost a stalo se továrnou a velkoobchodním domem. Industrie sama ovšem tento úbytek kvality na svých výrobcích nahrazuje tím, že je zhotovuje v ohromném množství a tím je činí i lacinějšími i snadno každého přístupnými. Umění však není, i když máme na mysli umění nejlidovější, taková „věc denní potřeby“, aby tu množství a láce mohly nahraditi kvalitu. ...Její [industrie] dnešní stíny jsou hlavně způsobeny jejím kapitalistickým duchem, který jest právě v příkrém odporu jak s kulturními složkami umění, tak s ethickými živly života sociálního.“²²⁸

Tituly veřejně produkované gramofonovými závody měly velmi intenzivní dopad na širokou veřejnost. Výběrem vhodných hudebních žánrů a stylů bylo možné formovat poslechovost veřejnosti nebo alespoň usměřňovat její vkusové preference. Neutěšená hospodářská situace na počátku třicátých let měla výrazný vliv i na gramofonové závody, které nebyly ušetřeny krizí s celospolečenským dopadem. Ten byl navíc zesílen úpadkem vkusu společnosti, jenž ovlivňoval nabídku samotných

²²⁸ NEJEDLÝ, Z. Dnešní krise doby. *Smetana*, 1922, roč. 12, č. 1, s. 3

gramofonových závodů. „Mohou – li se prodati během několika měsíců desetitisíce desek tanga „Cikánka“, pak se nemůže mluvit v tomto odvětví o hospodářské krizi. [...] Průmysl gramofonový jest odkázán výhradně na odbyt u širokých vrstev. [...] Trpíte ne krizí hospodářskou, ale umíněností nerozumných, a nerozumností umíněných.²²⁹

Gramofon, jakožto technická vymoženost se postupně šířila do jednotlivých domácností a gramofonová deska představovala mocný nástroj při formování veřejnosti v oblasti hudby. Záhy však představy o směřování společnosti k uměleckým hudebně hodnotným dílům podlely při prodeji ekonomickým zřetelům a gramofonové závody začaly velice rychle reagovat na poptávku společnosti. A právě vkus veřejnosti spoluurčoval nabídku gramofonových závodů. Zde byl započat začarovaný kruh, kdy vkus společnosti ovlivňoval strategii prodeje gramofonových závodů, které svými vydanými deskami dále působily a formovaly vkus veřejnosti. Gramofonové desky se zanedlouho staly součástí komerčního konzumu. Přesto se stále doufalo, že několik hodnotných děl klasické hudby mohlo oslovit vybrané jedince a že gramofonové desky stále představovaly prostředek k formování postoje společnosti. „Neboť mechanické zachycení hudebních skladeb, zejména současných, mohlo by se stát velmi účinným prostředkem propagačním mezi těmi milovníky dobré hudby, kteří nemají možnost sami si hudební díla provádět.“²³⁰

4.4.4 Výchovné koncerty

Tříbit vkus publika neboli ho hudebně vzdělávat lze realizovat několika způsoby. Nejčastěji se střetáváme s nabídkami výchovných koncertů, které jsou určeny zvláště dětským posluchačům. Ty byly organizovány již na počátku 20. století především zásluhou K. Pospíšila, F. Čády a O. Hostinského.²³¹ Během první republiky

²²⁹ SVOBODA, V. Krise zvukového filmu a gramofonové desky. *Klíč*, 1931 – 32, roč. 2, č. 7 – 8, s. 17 – 18.

²³⁰ TOMÁŠEK, J. Gramofon. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1936 – 37, roč. 16, č. 6, s. 69.

²³¹ HOLAS, M. *Hudební pedagogika*, s. 32.

se významně prosadil na poli hudební propagace Mirko Očadlík, který vzácným způsobem dokázal přiblížit hudební tvorbu běžným posluchačům.²³²

Výchovné koncerty byly realizovány i na půdě pražské konzervatoře, a to díky studentské organizaci „Osvětové sdružení“. Adolf Cmíral oceňoval aktivitu vzešlou od samotných studentů a prezentoval čtenáři smysl takového počínání ve smyslu osvětové funkce sdělení. „...jednak poskytnou pražskému studentstvu středních škol levný a cenný požitek hudební a vychovávající vnímavé obecnstvo, stanou se cennou složkou středoškolské výchovy hudební; jednak sblíží posluchače konservatoře s ostatním studentstvem, které v koncertech pozná výsledky vážného studia hudebního a naučí se hudbu ceniti hlouběji než pouhou povrchní zábavu, jak se hudba namnoze cenívá v širokých kruzích všech vrstev. Nejradostnějším zjevem zde jest, že naši mladí v ‚Osvětovém sdružení‘ uskutečňujíce zdravou myšlenku, správně pochopili, že právě v činnosti výchovné tkví základní problém otázky hudebnické, problém, jehož šťastné vyřešení ve všech svých složkách má pro hudebníky z povolání – a zvláště pro absolventy konservatoří – veliký význam sociální.“²³³ Smysl výchovných koncertů potvrdil i samotný rektor konzervatoře prof. K. Hoffmeister. Ten zdůraznil dvě pozitivní stránky věci: „vrátiti mládež, tendenci doby oddalovanou od požitků duchových, hudbě, aby ta se stala hlubší potřebou duše, a tak zároveň vychovati pro tvořící i provozující umělce vděčné posluchačstvo.“²³⁴

²³² Mirko Očadlík v médiích promlouval o problémech doby a jejích možných nápravách. „Musíme začít od abecedy. Zjistíme: kdo je naše obecnstvo, kdo jsou jeho vůdcové, kdo jsou naši umělci a jejich organisátoři: co jsou naše instituce, a čí smysly je vedou; co a kdo je základem a podstatou dnešní reakce a krise; kudy půjdeme, abychom konečně jednou došli k ozdravení našeho života. Nemohouce dočkati se činu, vyvoláme jej. [...] Půjdeme za těmi, kdo nám označí cesty k novému poznání. Spolehne se na ty, kdo skutečným dílem vybočují z chaosu k novým skutečnostem. Budeme ctíti každou hodnotu nové práce. A budeme se snažiti, aby žádná z nových hodnot nebyla ubíjena, a pomůžeme, aby se ujala, rostla a vydala plody. Nezdáří – li se nám to, pak si snad dobude respektu alespoň snaha.“ OČADLÍK, M. Úvodní slovo. *Klíč*, 1931 – 32, roč. 2, č. 1, s. 1.

²³³ CMÍRAL, A. Umělecko výchovné koncerty pro studentstvo. *Listy Hudební Matice*, 1923 – 24, roč. 3, č. 2, s. 69 – 70.

²³⁴ Umělecko výchovné koncerty pro studentstvo. *Dalibor*, 1923 – 1924, roč. 40, č. 4 – 5, s. 38.

Festivaly

Výchovný aspekt směrem k veřejnosti na mimoškolní úrovni lze spatřovat také v návštěvnosti festivalů hudby, jejichž hlavním posláním je zpřístupnit posluchačům například nové směry, nové proudy, představit moderní snahy skladatelů, popř. připomenout skladby mistrů určité časové epochy. Výchovný zřetel se promítá zvláště v prezentaci uceleného, tematicky zarámovaného hudebně uměleckého žánru či druhu. Dílčí koncerty jsou provázeny mluveným slovem, které přiblíží posluchači pro hlubší porozumění zásadní informace o díle, čímž ho určitou formou vzdělává. Moderátorem je často samotný skladatel, který fundovaně prezentuje skladbu z několika úhlů jako je námět tvorby, formální struktura díla, nástrojové obsazení, sdělení, popřípadě poslání skladby.

V rámci hudebních periodik vycházejících v letech 1918 – 1938 se psalo převážně o festivalech soudobé hudby. Mezinárodní účast zajišťovala možnost výměny zkušeností, názorů a pohledů a soudobí skladatelé se mohli přímo inspirovat či porovnávat vlastní tvůrčí směřování. Jednalo se o jakýsi pohled do tvůrčí dílny cizích skladatelů, který byl jistě formativní nejen pro skladatele, ale také pro nejširší posluchačskou základnu.

Již na počátku 20. let nacházíme zmínky o pozvání Československého kvarteta na festival do Donaueschingenu, kam se hráči vypravili s nejnovějšími novinkami z domácí tvorby. Propagace českého soudobého umění se tedy uskutečňovala záhy po konsolidaci politicko – společenského základu státu.

Ve zprávách o evropských festivalových projektech vynikal množstvím různých příspěvků, článků či hodnocení Mezinárodní hudební festival v Praze, který se konal v roce 1924 z iniciativy Mezinárodní společnosti po přítomnou hudbu se sídlem v Londýně. Festival uspořádaný v Praze znamenal pro celé Československo významnou událost, díky které se mohla česká a slovenská hudba lépe prosadit, nežli při individuálních interpretačních počinech v zahraničí. A právě v člancích Bohuslava Vomáčky z Listů Hudební Matice nebo v příspěvku Václava Kálíka bylo uvažováno o záměru pořádání tak organizačně i finančně náročné akce a o potřebě a přínosu pro českou hudbu a pro československou společnost. Oba dva autoři se shodovali, že festival realizovaný v domácím prostředí je nejlepší a nejúčelnější propagací české a slovenské hudby. Do Prahy tak přijelo mnoho hudebníků, žurnalistů a zahraničního tisku, z čehož mohl profitovat celý stát. Druhým pozitivním přínosem byl finanční

zřetel, neboť festival navštívilo mnoho cizinců nejrůznějšího profesního zaměření, kteří zvýšili svým pobytem zisky některých podniků, což mělo samozřejmě vliv na celkově příznivou ekonomickou situaci státu a byl také zmíněn zcela důležitý aspekt kulturně politický. Praha si díky organizaci festivalu vydobyla významné postavení mezi ostatními evropskými kulturními městy a vybudovala si pověst jednoho z prosperujících kulturních center. Organizace festivalu v domácím prostředí představovala jeden z dalších, avšak velmi významných dopadů – možnost účasti široké odborné i laické veřejnosti na koncertech festivalu. V tomto případě mluvíme o neformálním vzdělávání. „Znamenají tedy mezinárodní hudební festivaly, pokud budou provozovány alespoň v tak pěkné formě, jako byl pražský, výměnu duchovních statků v dobrém slova smyslu, poznávající se navzájem, a odvažují se říct, že jsou jedněmi z prvních kroků k sbratření národů, které jedině přes kulturu může být uskutečněno. [...] avšak také úcta k cizí práci. [...] Povede to ven z úzkého kruhu šovinismu a současně bude to učiti všechny vážné umělce všech národů k lásce k vlastní tradici, k tomu, co všechno velikého a krásného jejich tvůrčí duchové minulých dob přinesli.“²³⁵ Po obsahové stránce nebyl festival vzhledem k uměleckému přínosu nikterak pozitivně hodnocen. Bohuslav Vomáčka neshledal ve většině přednesených děl kompoziční vyzrálost a uvedené skladby autorů rozdělil do tří skupin: „Jedni tvoří vývojově bez přelomu ve stopách novoromantismu, druzí vývoj lámou hledající nový výraz v čisté hudbě novoklasické, a třetí si s modernou hrají.“²³⁶

Velmi zajímavým ohlednutím za zrealizovaným Mezinárodním hudebním festivalem v Praze byly uvedené reflexe této výjimečné a významné události v mezinárodním tisku. Jaroslav Vogel zpracoval na začátku sezóny v roce 1925 – 1926 v Listech Hudební Matice reakce žurnalistů do přehledového článku. Ve všech zmíněných zprávách vynikala osobnost Leoše Janáčka, jenž byl nejvíce opěvovaným a kladně hodnoceným skladatelem reprezentujícím soudobé československé hudební umění. Uvedené reakce hodnotitelů, kritiků ze zahraničí měly velmi podněcující funkci, neboť poskytovaly celé společnosti obraz aktivního dění v Československu a také jeho odraz mimo území republiky. Pozitivní reakce uváděné v zahraničním tisku posilovaly národní sebevědomí v celospolečenském kontextu. Čtenář periodika se dostal k zahraničním zprávám a byl schopen si vytvořit vlastní úsudek o dění u nás, o jeho kvalitě a hodnotách, které bylo viděno jiným, zcela nezajímavým pohledem

²³⁵ KÁLIK, V. Slovo pro mezinárodní hudební festivaly. *Dalibor*, 1924 – 1925, roč. 41, č. 9, s. 202.

²³⁶ VOMÁČKA, B. K festivalu. *Listy Hudební Matice*, 1924 – 25, roč. 4, č. 11, s. 335.

zahraničních novinářů. Je možno tedy vnímat tyto zdroje informací jako objektivní posouzení daného stavu, bez vlivů národnostních, vnitřně umělecky ovlivňovaných postojů. Na druhou stranu mohly být vybrány pouze ty reakce, které byly pochvalné či nijak neškodlivé – a tím pádem mohly zkreslit to, co bylo výše řečeno o objektivním nazírání a hodnocení.

Průřez dvacátými lety nabízel přehled dalších festivalů pořádaných na evropském kontinentu jako např. v roce 1924 Salcburku, v roce 1925 v Benátkách, v roce 1926 v Curychu. Průběh a uváděné skladby byly dokumentovány několika příspěvky v různých hudebních periodikách.

Ludvík Kundera referující o Salcburském festivalu zdůrazňoval, že festival by neměl dávat jednotný mustr pro další vývoj hudebního umění, ale naopak poskytovat vhodnou platformu pro prezentaci individuálního, národního a zcela osobnostně tvůrčího umění. Hodnotil zde vedle sebe hudbu anglickou, německou, francouzskou, italskou a českou, přičemž německá se vykazovala prvky atonálnosti a asentimentality, anglickou hudbu přirovnával k české, byla konzervativní, avšak poctivá, využívající klasické formy a nejvíce vychvaloval tvorbu francouzských skladatelů, jež komponují barevnou, vtípnou, duchaplnou hudbu, které se také přibližují Italové.²³⁷

Festivalu v Benátkách si všimnul Gracian Černušák, jehož zaujala zvláště okázalá reprezentativní stránka organizace festivalu. Realizační tým vsadil na vnější efekt pořádání významné události, kterou oděl do hávu popularity některých osobností. „Vnější inscenace festivalových podniků byla v nejedné věci mnohem okázalejší než jindy. Čestným patronem byl Mussolini a v seznamu protektorského výboru nacházíme hned tři ministry, pak politiky, finančníky, admirála, novináře, několik členek benátské aristokracie, vynikající úředníky, presidenta italského turistického spolku atd. atd. [...] Tento okázale společenský ráz nebyl jistě zdravým zjevem a přiváděl do koncertů, které by se měly intimně obracet k opravdovým interesentům, obecnstvo, které nemělo a nesnažilo se ani mít k podstatě věci jakéhokoliv vnitřního poměru a jemuž byla větší část toho, co se dalo na festivalu, jenom zajímavou podívanou po případě vítanou příležitostí pochlubiti se i mimo stagionu nádhernými toaletami.“²³⁸

Curyšský festival se konal bez účasti českých umělců a bez prezentace českého hudebního umění. Bohuslav Vomáčka litoval naší neúčasti na festivalu a polemizoval

²³⁷ KUNDERA, L. O nové komorní hudbě (K salcburskému festivalu). *Hudební rozhledy*, 1924 – 25, roč. 1, č. 1 – 2, s. 8 – 13.

²³⁸ ČERNUŠÁK, G. Mezinárodní hudební festival v Benátkách. *Hudební rozhledy*, 1925 – 26, roč. 2, č. 1, s. 1 – 4.

nad postojem Československa vůči organizačnímu výboru Mezinárodního festivalu soudobé hudby. Dle Vomáčky by spolupráce se Společností pro moderní hudbu a s ostatními národy měla být cílem hudebního podnikání v Československu, díky němuž by bylo možné získat cenné impulzy tvůrčího myšlení, možnosti srovnávání a schopnost začlenění se do mezinárodního prostředí. Autor poukázal primárně na nutnost konsolidace české sekce Mezinárodní společnosti, a to v součinnosti s českými Němci. „V činnosti této sekce jsou skryty netušené možnosti propagace české hudby do ciziny, které se teprve objeví skutkem, až činnost ta náležitě se rozvine.“²³⁹

Třicátá léta byla v odborných hudebních periodikách prezentována několika mezinárodními festivaly, z nichž četností zpráv vynikal Mezinárodní festival v Londýně v roce 1931, dále velmi bohatým výčtem příspěvků byl v roce 1932 reflektován festival ve Vídni a vyzdvihován byl v roce 1935 festival na domácí půdě, v Praze.

Alois Hába, představitel progresivního kompozičního směru, přednesl své stanovisko k hudebnímu festivalu konanému v Londýně. Ladění festivalu, jeho směřování a náplň byly dle autora odrazem složení hudební poroty. Ta byla zastoupena představiteli spíše konzervativního zaměření, což se promítlo v programu mezinárodního festivalu v Londýně. Pokroková hudba byla reprezentována v menší míře, a to zavdalo příčinu k debatě zástupců jednotlivých sekcí, kteří diskutovali o programovém obsahu, jenž bude v dalším roce realizován na festivalu ve Vídni. Dle Aloise Háby patřila mezi pokrokovou generaci taková skladatelská jména jako byl Schönberg, Busoni, Debussy, Bartók, Szymanowski, Skrjabin, Stravinski a z našich Novák, Suk, Ostrčil. „Přísně a přesně je ve 20. století jen čtvrttónová hudba pokrokem zvukovým ve srovnání se schönbergovským a jiným zvukem. Za pokrokové autory jsou však považováni i ti mladší skladatelé evropští, kteří vnitřním vývojem přibližují se alespoň nové zvukové základně Schönbergem vybudované. Vsunul jsem toto vysvětlení, aby bylo jasno, jak rozuměti pojmu ‚pokrokový‘.“²⁴⁰

Vídeňský festival představoval po konzervativně laděném festivalu v Londýně velikou naději a bylo mnoho významných představitelů hudebního umění v očekávání nadcházejícího průběhu. Mirko Očadlík poukázal ještě před samotným konáním na prapodivné zásahy do jednacího řádu jury. I přesto, že byla komise zastoupena členy z rozličných zemí, objevovala se v programu tatáž jména z Anglie nebo z Itálie, která

²³⁹ VOMÁČKA, B. Čtvrtý mezinárodní hudební festival v Curychu. *Listy Hudební Matice*, 1925 – 26, roč. 5, č. 9 – 10, s. 317.

²⁴⁰ HÁBA, A. IX. mezinárod. hudební festival. Oxford – Londýn – 21. – 28. července 1931. *Klíč*, 1931 – 32, roč 2, č. 1, s. 4.

svým kompozičním zaměřením nezapadala do festivalového rámce soudobé hudby. Autor příspěvku v této souvislosti zmiňoval předsedu festivalového výboru prof. Denta, který by mohl stát za prosazováním stále stejných jmen do listiny prezentujících skladatelů zvláště za svou domovskou zemi, za Anglii. Konečně stanovisko o zastupujících reprezentantech jednotlivých zemí předkládali členové jury, kteří vybírali ze „160 skladeb z 18 sekcí.“²⁴¹

Festival byl organizován v době nejtěžší celosvětové hospodářské krize, čímž si zasluhoval slova největší pokory a skromnosti. Svým programovým laděním byl spíše avantgardní, jak tomu již nasvědčovalo hodnocení po minulém festivalu konajícím se v Anglii. Reprezentovány byly spíše skladatelské školy, např. třída Boulangerové nebo Háby. Prezentované skladby byly převážně komorního uskupení a byly dle sdělení Mirka Očadlíka ideálním nástrojovým druhem pro soudobé skladby. „Je to důsledek nových snah, které v oboru komorní hudby mohou přinášeti nejčistší invenční i pracovní metody [...] menší rozměry aparátu nutí automaticky k vyšším myšlenkové i pracovní soustředěnosti. U mladých autorů [...] je odvětví komorní hudby tím důležitější, čím důkladněji a poctivěji e provádí nástup jejich myšlenkového směru. [...] Vzpomeňme, že nové umění našeho věku, to umění, které vytvořilo ducha i řeč naší umělecké doby, počalo drobných, takřka v miniaturních skladbách instrumentálních.“²⁴² Mirko Očadlík hodnotil festival ve Vídni ve vztahu k Československu velmi pozitivně, neboť již čtvrtým rokem byli do předsedající jury voleni čeští delegáti, což se nepodařilo žádné jiné sekci. Václav Štěpán více analyzoval v *Tempu*, *Listech Hudební Matice* programové a skladatelské zastoupení československých autorů. Povšiml si skladatelů Karla Háby, Miroslava Ponce a Karla Reinera, jakožto osobností soudobé československé hudby. Jejich kompoziční styl přirovnával k německým tendencím, ale „je v nich snad méně disciplinovanosti, méně logiky a umělosti, ale zato více života, temperamentu a hudebnosti.“²⁴³ Referent vyzdvihoval kvalitu přednesených skladeb, kterou potvrdilo i obecnostvo a přítomná kritika. Václav Štěpán si kladl otázku, kdy budou hospodářské poměry natolik konsolidované, aby mohla Praha opět uspořádat mezinárodní festival, minimálně tak úspěšný, jako byl v roce 1924. Na tuto otázku ho přivedlo celkové pozitivní hodnocení kompoziční úrovně československých skladatelů prezentujících na vídeňském festivalu. V roce 1933 autor článku pochyboval o brzké

²⁴¹ OČADLÍK, M. Vídeňský festival. *Klíč*, 1931 – 32, roč 2, č. 4 – 5, s. 49.

²⁴² OČADLÍK, M. X. festival soudobé hudby – I. dějiště. *Klíč*, 1931 – 32, roč 2, č. 16 – 17, s. 253.

²⁴³ ŠTĚPÁN, V. Mezinárodní festival soudobé hudby. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1932 – 33, roč. 12, č. 1, s. 15.

organizaci tak významné akce v Praze. Za dva roky k realizaci festivalu v Praze skutečně došlo.

Mezinárodní festival soudobé hudby v Praze v roce 1935 byl přehlídkou nejmodernějších a nejmělejších kompozičních snah mladých a perspektivních skladatelů. Takto byl hodnocen festival šéfredaktorem Rytmu Karlem Hanfem. „Uznání, kterého se dostalo průběhem festivalu právě nejprůbojnějším skladbám i u zastánců tak zvaného klasicismu a návratu k starým formám, ji musí být směrodatný, v dalším tvoření. Všechny úchytky od nových zásad, užívání starých forem a běžné, archaizující obraty harmonické i melodické, byly pocíťovány jako rušivý živel a kritikou, naší i cizí, za takový označovány.“²⁴⁴ Hana Weislová navíc poukazovala na vyspělost domácího publika, které přijímalo skladby českých i zahraničních skladatelů s nadšením a zájmem. „Zdařilým průběhem celého festivalu, jeho kulturní a politickou závažností, uměleckou úrovní a zájmem své veřejnosti vybojovalo si Československo vedoucí hudební postavení ve světě.“²⁴⁵

4.4.5 Spolková činnost

Vznik spolkové činnosti byl přirozeným vyústěním profesionalizace umění, která si žádala svou institucionální základnu. Spolky sdružovaly své členy za účelem zpřístupnění určitého druhu umění a za členský poplatek nabízely své služby s mnohými výhodami. Přihlášení se ke spolku vykazovalo zájem příslušníků spolku o danou aktivitu a svým členstvím tuto aktivitu podporovalo. Pravidelnou účastí na aktivitách spolku docházelo k formování uměleckého vkusu posluchače, což naplňuje výchovnou funkci mimoškolské úrovně. Bohužel však členská základna čítala jen několik desítek zájemců, takže míra vlivu byla nevelká. „Zvláště pražské spolky zaměřené na provozování soudobé komorní hudby stály izolovaně na okraji hudebního života a počítaly své příznivce sotva na desítky. Přitom právě tyto české a německé instituce udržovaly nejživější kontakt s hudebním životem celé Evropy, objevovaly a třídily nové

²⁴⁴ HANF, K. Umělecké výsledky pražského hudebního festivalu. *Rytmus*, 1935 – 36, roč. 1, č. 1, s. 5 – 6.

²⁴⁵ WEISLOVÁ, H. K historii mezinárodní festivalu v Praze. *Rytmus*, 1935 – 36, roč. 1, č. 1, s. 11.

hodnoty a působily jako most při jejich postupném zařazování do „oficiálního“ repertoáru.²⁴⁶

Spolková hudební činnost byla v Československé republice provozována několika spolky či sdruženími – Spolek pro komorní hudbu, Spolek pro moderní hudbu, Přítomnost, sdružení pro soudobou hudbu aj. V uvedených časopisech byl největší prostor věnován Spolku pro moderní hudbu a sdružení Přítomnost. Spolek pro komorní hudbu byl reflektován zvláště v podobě zpráv o konaných koncertech, popřípadě jako pozvánka na chystaný koncert.

Přítomnost

Sdružení pro soudobou hudbu „Přítomnost“ je v množství všech článků v hudebních periodikách zmiňováno spíše okrajově, i přes to uvedené články dosvědčují činnost a houževnatost sdružení. To v období první republiky poskytovalo platformu mladým a nadaným umělcům k propagaci jejich tvorby. Vedle sdružení pro soudobou hudbu Přítomnost existoval a obdobnou orientací na moderní hudbu se profiloval Spolek pro moderní hudbu. Ten prezentoval hudbu širokého okruhu soudobých tvůrců, kdežto Přítomnost upřednostňovala právě ty umělce, kteří byli členy sdružení. V tom tkví hlavní rozdíl mezi Spolkem pro moderní hudbu a Přítomností. „Tato korporace, vzniklá sjednocením drobnějších skupin moderních českých skladatelů (Několik, Nezávislí, Odkaz a pod.) jest vedena úmyslem svépomoci [...] předváděti díla svých členů, kterým jinak jest veřejnost těžko přístupná.“²⁴⁷

Koncerty Přítomnosti se konaly v pravidelných časových intervalech a programová náplň dosvědčuje výhradní prezentaci „členských“ umělců. Jistá pozitiva poskytnutí prostoru mladým skladatelům však skýtá také nebezpečí uzavřenosti se širší veřejností. Koncerty byly navštěvovány samotnými skladateli nebo nejbližšími příznivci z řad přátel a sdružení se tak otevřelo jen malé skupině zájemců. „V nové sezoně bude se sdružení snažit o realizaci svého pracovního programu a sice jako vždy s nejvyšším zřetelem k tvorbě domácí. Rozvržení do čtyř kategorií koncertů zůstane jako loňského roku.“²⁴⁸

²⁴⁶ LÉBL, V., LUDOVOVÁ, J. *Hudba v českých dějinách, Nová doba (1860 – 1938)*, s. 380.

²⁴⁷ FIALA, J. Přítomnost – sdružení pro soudobou hudbu, *Dalibor*, 1924 – 25, roč. 41, s. 81.

²⁴⁸ HANF, K. Přítomnost do nové sezony. *Rytmus*, 1938 – 1939, roč. 4, s. 2.

Sdružení Přítomnost vydávalo svůj měsíčník pro soudobou hudbu „Rytmus“, který sloužil výhradně k propagaci plánovaných koncertů sdružení, k jejich zpětné reflexi, ale také přinášel zajímavá témata vztahující se právě k soudobému hudebnímu umění. Určitou otevřenost časopisu naznačuje demokratické uvádění četných příspěvků různých autorů, přičemž je možné shledávat určitou roztržitost právě v přílišné otevřenosti všem autorům přicházejícím s tématem soudobé hudby. „Příliv nových sil a podnětů nastal v třicátých letech z omlazeného spolku Přítomnost po nástupu Hábovy skupiny do vedení.“²⁴⁹ A. Hába a nejbližší okruh členů sdružení představovali hlavní redakční kruh časopisu, jenž tvořil a formuloval obsah měsíčníku Rytmus. Působení sdružení Přítomnost bylo v jiných časopisech reflektováno pouze dílče.

Vnitřní soudružnost a podporu soudobým umělcům dosvědčuje prohlášení sdružení i v době již nastupujícího nátlaku Třetí říše. „Výbor odmítá výtku nečeskosti vedení jako nesprávnou, neboť za jedinou sezonu (1934/35) provedeno 38 skladeb československých autorů. Z nich bylo 36 děl od autorů českých. Podobné číslice nedosáhlo dřívější vedení ani za několik sezon nehledě k velkému zvýšení programové i reprodukční úrovně, na niž upozorňovala sama kritika. Němců ve sdružení není. Jako stoupenci umělecké svobody a opravdové demokracie odmítáme důrazně tendenci zmíněného projevu. Odmítáme i Metody Třetí říše a neuznáváme, že nutno vylučovat z českého hudebního života význačné mladé umělce židovského původu jako Ančerl, Brock, Reiner, Schulhoff nebo Süsskind, hlásící se k spolupráci a nadto odchované českými hudebními ústavami a pedagogy.“²⁵⁰

O výchovné funkci sdružení lze mluvit pouze ve vztahu k úzké skupině členské základny. Působení sdružení nemělo větší vliv při formování široké veřejnosti.

Spolek pro moderní hudbu

Spolek pro moderní hudbu byl založen roku 1919 předními představiteli hudební kultury – V. Novák, J. Suk, K. Hoffmann, O. Ostrčil, K. B. Jiráček, V. Maixner, V. Štěpán, V. Talich, B. Vomáčka, L. Vycpávek, O. Zítek. Hlavním posláním spolku

²⁴⁹ *Dějiny české hudební kultury*, s. 135.

²⁵⁰ HÁBA, A., POLÍVKA, B., HANF, K. Prohlášení výboru sdružení „Přítomnosti“. *Rytmus*, 1935 – 1936, roč. 1. s. 43 – 44.

bylo prezentovat moderní umění právě zainteresovaným příznivcům moderních směrů. Sdružení bylo organizováno na spolkové bázi, kdy hlavní pozornost byla soustředěna na moderní českou tvorbu. „Uspořádáme ročně 10 koncertů, pravděpodobně v sále konservatoře v Emauzách. [...] Každý zralý a poctivý projev současné hudby, ať už užívá prostředků nejmělejších nebo ukazuje svoji znatelnou souvislost s tradicí, může býti u nás proveden. Ve výjimečných případech nebudeme se brániti ani proti autorům starším, pokud by totiž šlo o nějaké neznámé, málo provozované dílo, jež působilo bezprostředním vlivem na některý směr hudby moderní.“²⁵¹

Výbor spolku nesměřoval svoji pozornost na širokou veřejnost, ale jeho cílem bylo družiti členskou základnu o zhruba 300 zájemcích, kteří výhradně podporovali moderní směry v hudebním umění. Záměrem činnosti spolku bylo doprovázet koncerty přidanými doprovodnými přednáškami či ústním komentářem. „Z naší myšlenky plyne, že nepočítáme s žurnalistickou kritikou [...] každý projev skutečné kritické osobnosti bude nám ovšem vřele vítán [...] rovněž nebudeme užívati novinářské a plakátové reklamy.“²⁵²

Cíl o vysoce početné členské základně se postupně zdál být velmi ambiciózní a sezóna od sezóny ztrácela své zájemce a podporovatele moderního umění. Organizátoři každý rok vyzívali příznivce soudobé hudby o podporu projevovanou svým vstupem do Spolku, ale bohužel řady skutečných zájemců naopak řídly. „Jsem přesvědčen, že tato krise bude překonána, až naše obecnstvo dojde k názoru, že bez účasti na životě Spolku pro moderní hudby ztrácejí na životnosti svého zájmu o hudbu, že uchází jim tím přímý styk se vším novým, co u nás doma i v cizině jest utvořeno, v neposlední řadě pak stane se jim žádoucí jakost programu i výkonů spolkových koncertů, jež mají vskutku pro Prahu výjimečný ráz.“²⁵³ Programy koncertů Spolku pro moderní hudbu jsou skutečně plny významných jmen předních představitelů soudobé hudby, a to jak z české skupiny současníků, tak i ze zahraničních tvůrců.²⁵⁴

²⁵¹ NOVÁK, V., SUK, J., HOFFMANN, K., aj. Pro moderní hudbu. *Hudební revue*, 1919, roč. 8, sešit 8, s. 281 – 282.

²⁵² Tamtéž.

²⁵³ VOMÁČKA, B. Spolek pro moderní hudbu. *Listy Hudební Matice*, 1923 – 24, roč. 3, č. 2, s. 68.

²⁵⁴ Je možné mezi jinými jmenovat skladby předních současníků, které zazněly na koncertech v sezóně 1929 – 1930: K. B. Jiráček: dechový kvintet, Karel Hába: septuor, Lad. Vycpávek: „Tuláci“, kvarteta od E. F. Buriana, K. Janečka, V. Petrželky, P. Bořkovce, Kom. skladby A. Háby, Fr. Píchy, I. Krejčího, E. Axmana aj. Z hudby cizí: I. Stravinskij: Svatba, A. Schönberg: Peirrot lunaire, A. Berg: Koncert pro housle a klavír, Lyrická suita pro smyčcový kvartet, aj.

Spolku se podařilo během několika let představit veřejnosti mnohá díla předních skladatelů. Emil Axman v *Listech Hudební Matice*²⁵⁵ viděl hlavní přínos právě v prezentaci soudobého umění obecnstvu, přivyknutí ho novému výrazu a novým směrům, v představení novodobého snažení a v rozšiřování jejich obzoru v oblasti nové hudby. Díky uvedeným dílům si mohlo obecnstvo vytvořit vlastní názor, postoj, pohled na soudobou hudbu a jediné tvůrčími podněty ho lze formovat v odborně vzdělanou posluchačskou základnu.

Právě hudební periodikum s nejdelší dobou trvání *Listy Hudební Matice*, později *Tempo*, *Listy Hudební Matice* stály u zrodu Spolku pro moderní hudbu a staly se mu po dobu jeho trvání hlavním partnerem při prezentaci aktivit spolku. Podporovaly ho například uváděním pozvánek na spolkové koncerty. „*Listy* byly jeho věstníkem, upozorňovaly na jeho nutnost a důležitost. V této tradici bude „*Tempo*“ vždy podporovati jeho snahy.“²⁵⁶ Redakce se rozhodla pro obhajobu úsilí spolku, které směřovalo v kontextu vývoje společnosti k dosažení nevyšších cílů výchovných a poznávacích. Proto v souvislosti s Hábovou kritikou spolku, jež se týkala prezentace děl již zkušených čtyřicátníků, kteří dle kritizovaného již nepotřebovali tolik hájení jako nejmladší generace, se hlavní redaktor *Tempa* Boleslav Vomáčka ohradil ve prospěch Spolku pro moderní hudbu. „Chápu také snahu, aby skrovné časové místo spolkových koncertů bylo vyhrazeno projevům generace nejmladší, která nemá zatím jinaké tribuny, kde by mohla svůj prvopočáteční tvůrčí vývoj dokumentovati. Přece však bych doporučoval v zájmu spolku a z důvodů spíše výchovných jisté poshovění členstvu, které jistě není bez zájmu o moderní projevy, ale nemůže tak plně hned pochopiti překotnou složitost technických prostředků bez jisté konfrontace se zjevy retrospektivními.“²⁵⁷

Hodnocení činnosti Spolku pro moderní hudbu Mirkem Očadlíkem v roce 1932 bylo velice pozitivní a příznivé, ve kterém zvláště upozorňoval na kvalitativní úroveň a dramaturgickou vytříbenost koncertů i v období celospolečenské krize, jež postihla všechny oblasti lidského konání. „[...] jeho letošní bilance vykazuje povážlivá pasiva na instituci tak vymezeného působení. Aktiva jsou známa z výkazů spolkové činnosti: 18 premier, tolik, kolik jich nepřinesla ani instituce tak bohatá, jako je rozhlas. [...]

²⁵⁵ AXMAN, E. Spolek pro moderní hudbu. *Listy Hudební Matice*, 1926 – 27, roč. 6, č. 1, s. 18.

²⁵⁶ VOMÁČKA, B. Spolek pro moderní hudbu. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1932 – 1933, roč. 12, č. 9, s. 143.

²⁵⁷ VOMÁČKA, B. Spolek pro moderní hudbu. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1931 – 1932, roč. 11, č. 4, s. 143.

Moderní spolek je dodnes jediná instituce, která nesáhla ke kompromisu, a která se nezaprodala. [...] A tato instituce, která vydržela nápor letošních úkladů a nepřízně dovede jít po svém, i když je jí zle a obejde se bez doprošování. To budiž mementem, vzešlým z letošní sezony a zároveň i výstrahou pro sezonu příští. Ti, jichž se to týká a jimž jsou tato slova adresována, jistě dobře porozumí.²⁵⁸

Bohužel Očadlíkova vize do budoucna nebyla naplněna. Spolek pro moderní hudbu sice přečkal období největší krize, avšak hned záhy roku 1932 – 33 jeho činnost pro finanční nesnáze ustala a roku 1939 definitivně zanikla.

²⁵⁸ OČADLÍK, M. Na konec sezony Spolku pro moderní hudbu. *Klíč*, 1932, roč. 2, č. 12, s. 230 – 232.

5 Syntéza reflexe hudebních periodik

5.1 Tematické kategorie

Celá pramenná základna byla podrobena vědeckému rozboru. Prostřednictvím kvantitativní analýzy se vyprofilovaly kategorie, které z hlediska množství nejvíce charakterizovaly období Československé republiky v letech 1918 až 1938. Celkem bylo vytvořeno osm kategorií, které vzhledem k preferovanému zájmu redaktorů zastupují po obsahové stránce reálné dění a vystihují oblast hudebního umění v průřezu celé etapy dvaceti let.

Obsahovou náplň časopisů lze souhrnně vyjádřit zástupnými tematickými kategoriemi, jež vystihují nejdiskutovanější oblasti zájmu odborných redaktorů. Ti ve zkoumaných časopisech zprostředkovávali odraz celospolečenského dění v ČSR, a to s přihlédnutím k hudební oblasti. Z výzkumu vzešlo následujících osm tematických kategorií: Charakteristika doby s přihlédnutím k hudebnímu umění, Institucionální základna hudebního umění, Kritika, Mezinárodní kontext, Moderní hudba, Národnostní otázka, Osobnostní profil a Soutěže. Tyto kategorie byly vyhodnoceny v analyzovaných časopisech na základě kvantitativního hlediska jako nejvýstižnější oblasti, které globálně reprezentují danou dobu. Název kategorií již zobrazuje obsahové hledisko sdělení.

Základní uvedené kategorie rámcují zájem hudebních časopisů a poskytují pohled na dobu Československé republiky, jež se odrážela v analyzovaných časopisech. Téma školské nebo mimoškolské hudební výchovy se nevyhraňuje natolik, aby na základě příspěvků jak z kvantitativního, tak i z kvalitativního pohledu byly vytvořeny samostatné kategorie. Výše uvedená témata se prolínají napříč uvedenými kategoriemi.

První kategorie „Charakteristika doby s přihlédnutím k hudebnímu umění“ vypovídá o celkovém postoji hudební žurnalistiky ke společensko – politickým jevům. Zaznamenány jsou zvláště informace o obdobích krizí, které byly zapříčiněny buď vnějšími ekonomickými okolnostmi (přelom 20. a 30. let byl ve všech oborech a odvětvích postižen celosvětovou hospodářskou krizí), anebo společenskými aspekty projevujícími se úpadkem vzdělanostní úrovně, což mělo dopad v nezájmu veřejnosti o hudební umění.

Další nejčteněji diskutovanou kategorií byla „Institucionální základna hudebního umění“. Právě hudební instituce měly schopnost zkvalitňovat a rozvíjet vzdělanostní úroveň obecnstva a v tomto se očekávalo naplnění výchovného poslání zvláště od subjektů se státní subvencí. Nejfrekventovanější četnost článků se týkala institucí České filharmonie a Národního divadla, a to z pohledu managementu řízení, dramaturgie, návštěvnosti, vnitřní organizace práce i politického směřování. Z mimopražského prostředí zaujímalo výrazné postavení brněnské Národní divadlo či spolková činnost v Brně.

Technologický vývoj se během první republiky velmi urychlil a přinesl s sebou rozhlas, jakožto médium s téměř neomezenými možnostmi a dosahem. Působení rozhlasu, jeho technické zabezpečení i kvalita přenosu byla hojně reflektována napříč všemi časopisy. Příspěvatelé zaměřili svoji pozornost na špatné technické podmínky přenosu hudebních děl. Nejvýrazněji však byla diskutována obsahová náplň programů, tedy dramaturgie vysílání s ohledem na nejširší masy posluchačů. S těmito otázkami vyvstala také problematika masové kultury.

Soudobost v hudbě je neustále aktuálním tématem, a tak tomu bylo také v době první republiky. Často docházelo ke konfrontaci názorů, zda moderní umění naplňuje funkci ryziho hudebního umění či zda by mělo dbát víc na potřeby společnosti ve formě sociálního umění. Soudobá hudba potřebuje v každé době své podporovatele, protagonisty, kteří ji budou prosazovat a svým snažením dotovat. Taktéž si to žádala moderní československá hudba po roce 1918. Vzniklo sdružení Přítomnost, které institucionálně zaštitovalo soudobé umělce a poskytovalo jim platformu pro prezentaci vlastní hudby. Nabízelo také široké veřejnosti možnost seznámení se s novodobými technikami a hudebním myšlením soudobých tvůrců. Propagací soudobé hudby se také zabýval Spolek pro moderní hudbu.

Spolková činnost byla za „první republiky“ velmi rozvinutá a tato tendence se také projevila v hudbě, kdy na podporu komorního umění byl ustanoven Spolek pro komorní hudbu, jenž zajišťoval produkce hudby komorního obsazení.

Velká část pozornosti byla věnována střednímu odbornému školství, a to Pražské konzervatoři, jakožto instituci vychovávající nové generace ve vztahu k hudebnímu umění. Často se autoři článků dotýkali obsahové náplně školských osnov, ale také reflektovali koncertní dění zajišťované touto odbornou střední školou.

Komplexní obraz uměleckého dění v Československé republice byl v hudebních časopisech také doplněn o koncertní umění sborových těles. Ve sborové činnosti se

spojuje několik funkcí hudebního umění – její sociální rovina (dělnické sbory), vlastenecká potřeba (vznikaly skladby s národní tematikou), aj.

Hudební život v mimopražském prostředí byl reflektován jen okrajově. Jednalo se o občasný výčet koncertních a divadelních událostí ve větších městech Československé republiky. Regionální dění bylo sledováno v místním tisku, který však není předmětem našeho zkoumání. Proto můžeme na základě provedené analýzy pouze okrajově vyjmenovat některá větší města ČSR, ve kterých se jistě rozvíjel kulturních ruch. Jedná se tedy o Bratislavu, Plzeň, Moravskou Ostravu, pouze ojediněle o Olomouc, Hradec Králové aj.

Nově etablovaná hudební „Kritika“, která představuje další zástupnou tematickou kategorii, hledala a ověřovala správný způsob a formu vyjadřování a hodnocení. Z hlediska posuzování objektu zkoumání, tedy projevů hudební publicistiky, se jedná o jakousi metareflexi hudební kritiky. Analýza vybraných hudebních časopisů přinesla velmi rozmanitý obraz odborné hudební žurnalistiky. Kritické soudy lze rozdělit do několika okruhů dle jejich obsahové náplně. Zvláště v počátcích nové demokratické republiky se velmi často objevovaly osobně vyostřené kritiky a hodnotící soudy proti vybraným představitelům hudebních institucí či reprezentantům hudebních aktivit. Časopis se redaktorům stal médiem ke zprostředkování vlastních invektiv, v nichž není možné spatřovat odborné či profesionální hledisko kritického posuzování. Lze pozorovat jakési jednotné stanovisko redakčního kruhu periodika, které se projevovalo ve shodných vyjádřeních jednotlivých členů. Ti převážně zaměřovali svoji pozornost na tatáž témata, ke kterým se vyjadřovali na základě formujícího se názoru příslušné redakční skupiny. Tuto etapu lze charakterizovat jako prvopočáteční stav vymezující si teprve svůj vlastní prostor a hledající své místo v nově vznikající republice. Při hodnocení prvních let Československé republiky v podobě příspěvků hudebních časopisů je nutné přihlídnout k charakteru doby. První roky se odehrávaly ve znamení národnostního uvědomění, společenského vymezení a etablování funkčního systému. Nelze tedy mluvit o příspěvcích s formativní, výchovnou ani hodnotovou funkcí.

Po odeznění počátečního vyhroceného období se situace zklidnila a recenzenti se začali soustředit na posuzování a referování o samotné hudbě, hudebních aktivitách a skladatelských osobnostech. Oblast kritiky byla postupně profesionalizována a naplňovala tak podstatu samotné funkce kritiky. Poprvé vůbec v českém prostoru se

začalo uvažovat o hudebním kritikovi jako o pracovním povolání, zaměstnání, pozici. Kritici však často poukazovali na ne odbornost svých kolegů, kteří měli za úkol především v denních listech zabezpečovat nejširší pole možných oblastí. Požadovaný široký záběr zamezoval hlubšímu zaměření se na úzce vyprofilovanou oblast například hudebního umění. Rozvíjející se odbornostní znalost a dovednost hudebního kritika byla žádoucí a postupem doby naplňována tak, aby kritické soudy byly svým obsahem profesionální.

Projevy redaktorů a přispěvatelů nabývaly rozličných forem hudební kritiky. Na kulturní dění bylo nahlíženo dvěma způsoby – snaha o informovanost společnosti v oblasti kulturních aktivit, které veřejnost teprve čekaly (a to pouze v přehledové formě s případným doplněním kontextuálních informací ve vztahu k minulosti nebo k souvisejícím okolnostem) nebo reflexi aktivit již realizovaných, avšak s hodnotícím aspektem interpretačním, jenž byl žádoucí od tohoto druhu retrospektivního pohledu.

Umělecké projevy českých a slovenských skladatelů byly zaznamenány již v dřívějších obdobích, byly však velmi často reflektovány v kontextu národnostního sebeuvědomování a v souvislosti se schopností tuto národnostní příslušnost v díle vyjádřit. I těsně po roce 1918 bylo hodnocení skladeb a projevů hudebních tvůrců ovlivňováno teorií proklamovanou zvláště Zdeňkem Nejedlým a jeho žáky. Dle těchto představitelů bylo nutné k dílům přistupovat na základě schopnosti díla vyjádřit náměty povahy společenské či historické. „Proti Nejedlého typu [...], jemuž bylo centrem pozornosti vlastní podání vědecké výpovědi a jejich společenské funkce, byl Helfert v pravém slova smyslu muzikologem – badatelem, soustředujícím energii do poznávacího procesu. Helfert studoval především empirická fakta hudební struktury, jejího vývoje a jejich smyslu. Na rozdíl od Nejedlého se nezabýval mapováním vnějších historicko – společenských vazeb, vytvářejících pozadí hudebních faktů.“²⁵⁹ Hodnocení děl se tak ubíralo uměleckou cestou zohledňující čistě estetická kritéria, a to i v rámci kategorie „Mezinárodní kontext“.

V případě projevu hudby můžeme mluvit o ideologicko – politickém aspektu – funkce hudby v tomto případě uspokojuje potřebu ideologicko – politickou. Dvacátá léta se profilují svou averzí vůči národu německému skrze hudební sounáležitost s jinými zeměmi. Několik staletí dlouhého národnostního podrobování se projevilo

²⁵⁹ *Dějiny české hudební kultury II.*, s. 122.

záměrným vyhledáváním a soustředěním se na negermánské země. Nejbližším partnerem se nám stala Francie. Čas na rozvoj vlastní identity nastal až koncem dvacátých a počátkem třicátých let, která i přesto nesou pachů stálého srovnávání s jinými kulturami. Stačilo však dvacet let na vytvoření vlastní národní suverenity, kterou v oblasti kultury potvrzuje nesmírné množství významných osobností, které podporovaly svoji zemi i za hranicemi státu, a to hlavně v období druhé světové války. Období tvůrčího rozmachu Československého státu a jeho předních kulturních představitelů, které se však odehrávalo v zázemí našich emigrantů, lze prodloužit ještě do 40. let.

Četnost článků potvrzuje zájem odborné hudební žurnalistiky o hudební aktivity českých tvůrců, ať již interpretů, skladatelů nebo muzikologů v kontextu mezinárodního prostoru, kdy je zdůrazňována úloha české hudby v nadnárodním kontextu. V odborných periodikách je nastíněna komparace československého hudebního umění s vývojem ostatních hudebních kultur zvláště evropského prostoru a je také monitorována reflexe české hudby v zahraničních tiscích. Zprvu se velmi ostře rýsují protiněmecké ideologické postoje, které však postupně nabývají smířlivějšího tónu, přičemž v druhé polovině třicátých let dochází opět k vyhocenému projevu způsobenému politickou situací.

Téma mezinárodnosti české hudby a zároveň nabytí pocitu národního sebevědomí lze z hlediska chronologického vývoje rozdělit do dvou etap. Z počátku nové samostatné republiky byl pochopitelně kladen důraz na prezentaci československých hudebních projevů, který postupně slábnul díky získané suverenitě národa a od druhé poloviny 20. let se častěji objevovaly zprávy o československých hudebních projevech za hranicemi státu.

Komplexní pohled na českou hudbu a zaangažovanost českých interpretů či muzikologů a kritiků se odráží v četných zprávách o festivalovém dění napříč celou Evropou. Zpravodajská činnost vykresluje velmi bohatý obraz aktivního zapojování se československých představitelů do mezinárodních projektů.

Kultura českých zemí byla dlouhá léta uzavřena vnějším vlivům hudebního vývoje, což zanechalo zvláště na veřejnosti, ale také na odborné kritice výrazné stopy. Jen stěží se k nám dostával mladý, čerstvý duch a jen s velkými obtížemi byly přijímány nové impulsy a tendence soudobé hudby. Z počátku přetrvával kult osobností národního

obrození (Smetana), k němuž přibyli jen někteří vybraní skladatelé ne příliš výbojného ducha. Také veřejnost podporovala určitý konzervatismus.

Soudobost byla prezentována hlavně na festivalech moderní hudby, které byly velmi hojně reflektovány odbornou kritikou. O projevech hudby „nových dnů“ se diskutovalo zvláště ve spojitosti se sociální funkcí hudby. Dle některých kritiků měla být hudba přístupna široké veřejnosti, což na základě jejich tvrzení některé výstředky pokrokařské skupiny skladatelů neumožňovaly. Hesla „lidovost a přístupnost“ představovala pro ně hlavní požadavek při hodnocení soudobých hudebních vlivů. Potvrzením této situace byl také určitý nezáměr publika o produkce výše uvedeného druhu hudby, což se promítlo v postupném snižování počtu členské základny (např. Spolku pro moderní hudbu aj.).

„Národnostní zřetel“ nabýval své podoby v mnoha souvislostech, jak ve vztahu k mezinárodnímu kontextu, tak také k nastavení určitých podmínek fungování československé hudební kultury v samotném státě. První roky v samostatném demokratickém státě jsou poznamenány averzí vůči německému umění. Výhrady proti německým projevům se prolínaly všemi časopisy. Uklidnění vzájemných vztahů nastalo až tehdy, kdy hlavní pozornost musela být zaměřena na vnitřní konsolidaci podmínek československého státu a její hudební kultury. Velmi výrazně se profilovala problematika pragocentrismu versus moravského separatismu. Míra národnostního zřetele byla poměřována ve vztahu k vybraným osobnostem reprezentující kult české hudby. Velmi výrazně byla připomínána osobnost Bedřicha Smetany, a to ve všech možných směrech. Vlastenectví bylo navíc posilováno dokumentováním úspěchů českých interpretů v zahraničí. Reflexe aktivit našich umělců v cizině byly rok od roku čtenější. Náležitě bylo opěvováno jakékoliv zahraniční nastudování českých hudebních děl.

Doba dvaceti let Československé republiky je v tiskových médiích reprezentována několika předními osobnostmi hudebního umění, k nimž se upíraly zraky referentů napříč všemi hudebními periodiky. Mezi významné představitele české hudební kultury patřili Václav Talich, Ludvík Václav Čelanský, Otakar Ostrčil, Bedřich Smetana, Leoš Janáček, Bohuslav Martinů, Zdeněk Nejedlý, Josef Suk.

Periodikum představovalo komunikační médium, jež zprostředkovávalo informace nejširší veřejnosti. Stávalo se tak mnohým subjektům jedinou možnou platformou k prezentaci požadovaných zpráv. Tak tomu bylo také u vyhlašování „soutěží“. Ty jasným požadavkem češství výrazně stimulovaly hudební umění a naplňovaly tak formativní funkci.

5.2 Funkce sdělení

Funkce sdělení jsou formulovány na základě výstupů kvalitativní analýzy hudebních periodik vycházejících v letech 1918 – 1938. Inspirativním zdrojem pro konkretizaci funkcí se staly definované funkce používané obecnou žurnalistikou.²⁶⁰ Vždy se jedná o formulaci funkce konkrétního sdělení ve vztahu ke čtenáři. Projevy odborné žurnalistiky měly vyvolat určitou změnu, a to v jednání či chování jednotlivců, skupin či orgánů státu. Uvedené funkce jsou pro demonstraci komentovány konkrétními příklady, které vzešly ze zkoumané problematiky. Jedná se o funkce:

- **Hodnoticí**

- Příspěvky obsahovaly hodnocení konaných koncertních a divadelních vystoupení, a to z pohledu interpretačního nebo kompozičního. Mluvíme o projevech tříbících vkus veřejnosti.
- Autoři hodnotili povahu jednání a výstupů zájmových skupin ve prospěch společnosti.
- Sdělení se vztahovalo k hodnocení vztahu obecnstva a posluchačstva k umění.

²⁶⁰ JIRÁK, J., KÖPPOVÁ, B. *Média a společnost*. McQUAIL, D. *Úvod do teorie masové komunikace*. KUNCZIK, M. *Základy masové komunikace*.

- **Informativní**
 - Kritiky zaměřené retrospektivně přinášely pouhý přehled konaných aktivit. Tato forma sdělení měla pouze informativní přínos.
 - Hudební periodika informovala o stavu a vývoji školské i mimoškolské hudební výchovy, o jejich formách a změnách či o datu vzniku významných kulturních institucí.
- **Interpretující**
 - V případě vydávání nejrůznějších zákonů, novel, výnosů či osnov Ministerstvem školství a národní osvěty sehrály časopisy velmi důležitou roli při informování veřejnosti. Autoři upravovali a formulovali oficiální sdělení tak, aby byla srozumitelná, výstižná a přijatelná pro širokou veřejnost.
- **Komentující**
 - Autoři článků byli vnímáni jako zástupci odborných kruhů a očekávalo se od nich komentování uměleckého dění nebo významných politických aktů. Vysokou cenu mají komentáře shrnující postřehy a zprávy jiných kolegů napříč hudebně zaměřenými časopisy.
- **Komparační**
 - Projevy a výstupy školských i mimoškolských institucí byly srovnávány s řešením obdobných situací v jiných státech.
- **Kritizující**
 - Příspěvatelé odborných časopisů zaujímali často velmi kritický postoj, jímž chtěli upozornit na nevyhovující řešení určité situace v minulosti a také alespoň vyvolat diskuzi chystaných návrhů. Tyto zprávy se objevovaly zvláště při reflexi školské hudební výchovy v kontextu s ministerskými orgány.
 - Upadající úroveň posluchačské základy byla hojně reflektována a autoři příspěvků se nebáli kritizovat návštěvníky koncertů a divadelních představení za jejich nevhodné chování.
 - Přizpůsobování vkusu posluchačů vyvstalo zvláště v období krize třicátých let. Kritice nezůstaly ušetřeny ani samotné umělecké instituce.

- **Funkce mluvčího**
 - Autoři zde zastupují posluchače či diváky a snaží se je tímto způsobem zapojit do otevřené diskuze. Ptají se například „Kde je nové publikum? Co chce toto nové publikum? Nové publikum chce nového pohyblivého herce na živě fungující scéně. [...] Nové publikum chce nový pathos slova, melodie a gesta.“²⁶¹
- **Mobilizující**
 - Obavy z budoucího vývoje nutí autory článků k hodnocení liknavosti nejrůznějších kulturních i ministerských organizací a ženou je k mobilizaci kulturních institucí, jež by mohly společným úsilím dosáhnout kýžené změny, která je pro budoucí vývoj zásadní. Autoři tyto subjekty vyzývají ke spolupráci a aktivitě.
- **Mravní/umravňující**
 - Sdělení časopisu směřovalo ke čtenářstvu s určitým hodnocením, které však nabývalo umravňujícího charakteru. Příkladem je posuzování mravnosti určité sociální skupiny, jež je nazývána třídou kapitalistů a zbohatlíků, těch, kteří přišli ke svým majetkům vypočítavostí a bezohledností. Autoři proto vkládají svoji naději v novou třídu, dělnickou.
 - Redakce časopisů uveřejňovaly takové články, které nabádaly čtenáře k uvědomění si zodpovědnosti každého jedince za současnost i budoucnost vývoje státu. Požadovaly po něm takové chování a jednání, které povede k prosperitě celé společnosti.
- **Osvětová**
 - Mnohá sdělení měla formu kritiky či výtek vůči nejrůznějším zástupcům hudební kultury. Někteří autoři však hledali takovou formu sdělení, aby zdůvodnili konání či směřování některých institucí. Vysvětlovali a tlumočili nejširší veřejnosti význam a smysl takového snažení. Osvětovou funkci měly články obsahující zprávy o rozhlase, o gramofonové desce ve školách, o besedách a výchovných koncertech. Téměř vždy se jednalo o mimoškolskou hudební výchovu.

²⁶¹ SOMMER, V. Orientace nového hlediště. *Klíč*, 1931 – 32, roč. 2, č. 1, s. 8.

- **Podporující**
 - Autoři, v mnoha případech sami skladatelé, podporují významné osobnosti v jejich uměleckých aktivitách. Informují čtenáře o snahách skladatelů, například v kontextu vydávání programových prohlášení, komentářů ke svým skladbám apod.
- **Politická**
 - Projevy některých autorů článků byly prodchnuty politickými ideály. Ty se velmi promítly v obsahové náplni samotného sdělení. Nejčastěji se setkáváme s prosociálně až vyhraněně levicově smýšlejícími příspěvky, pochvalujícími si politiku Sovětského svazu. Naopak německá kultura byla zvláště v prvních a posledních letech první republiky velmi negativně hodnocena. Pozitivní vztah k Francii, potažmo k francouzskému umění, byl po celou dobu první republiky velmi intenzivní.
- **Poradní**
 - Školská hudební výchova v průběhu první republiky prošla mnohými změnami a autoři článků, zástupci odborné obce, navrhovali způsoby, jak řešit příslušnou záležitost. Sdělení měla formu konkrétních návrhů a podob řešení a byla směřována zvláště ministerským orgánům. Jednalo se například o návrh možného průběhu výuky hudební výchovy ve školách.
 - Mezi sdělení s poradní funkcí patřily i takové články, kdy se redakce snažily hledat nové formy přiblížení se ke čtenářům. Radily samotným skladatelům, aby realizovali například besedy, kde by mohli osvětlit své záměry.
- **Prognostická**
 - První roky Československé republiky představovaly etapu etablování nového státu. Mnozí představitelé vkládali naději v novou dobu a předvíдали budoucí vývoj za nastavení určitých podmínek.
 - Ve vztahu k funkcionální hudební výchově zprostředkovávané rozhlasem předvídají autoři budoucí vývoj rozhlasové hudby i samotného rozhlasového vysílání.

- **Propagační**
 - Příspěvky s touto funkcí byly zaměřeny na propagaci zvláště moderní hudby. Přibližovaly čtenáři záměry jednotlivých skladatelů, ale také v nich byla obsažena analýza samotných skladeb.
 - Propagační funkce sdělení se objevovala ve vztahu k rozhlasovému vysílání. Četné články nejrůznějších autorů obhajovaly působení rozhlasu i jeho dramaturgického záměru, včetně propagace zástupců rozhlasové vysílání.
- **Prosebná**
 - Autoři článků se obraceli s žádostmi, návrhy a dalšími požadavky na zainteresované subjekty a zprostředkovaně je žádali o akceptaci připomínek. Často byli těmito institucemi ministerské orgány.
- **Rekapitulující**
 - Autoři, zastupující odbornou obec, rekapitulovali úsilí, se kterým byl budován určitý systém. Redakce uváděly výčet jednotlivých kroků, návrhů, snah a shrnovaly vše, čeho se povedlo za určitou dobu dosáhnout.
- **Stimulační**
 - Příspěvatelé zmiňovali výchovné koncerty studentů konzervatoře. Poukazovali na schopnost studentů uvědomit si vlastní budoucnost a vychovávat si budoucí posluchačskou základnu. Autoři hodnotili danou činnost, ale zároveň stimulovali čtenáře k zodpovědnosti za kvalitu a úroveň vlastní budoucnosti.
- **Výchovná**
 - Avizované pozvánky na koncerty byly ve vybraných periodikách doprovázeny popisem a analýzou díla, což představuje výchovný zřetel sdělení.
- **Vysvětlující**
 - Články obsahovaly:
 - nové pojmy, jevy či entity doby (např. Obecenstvo: sociologicky pestrý vzorek populace, spjatý společným zájmem o určitou uměleckou událost a podílející se na jejím vzniku),
 - formy moderní hudby, včetně konkretizace, kdo byl považován za nositele modernosti a charakteristika toho, co je to být moderní učitel,

- příčiny krize doby z mnoha úhlů včetně důsledku či případného řešení,
 - metody a obsah výuky,
 - vznik nových institucí.
- **Zprostředkující**
- Hudební časopis naplňoval také roli zprostředkovatele, kdy jen uveřejnil určité sdělení. To zůstalo v nezměněné podobě a nebylo ani nijak hodnoceno. Přesto lze již aktem otištění projevu či prohlášení mluvit o vyjádření určitého postoje redakce. Jednalo se například o různé projevy či závěry z významných porad a jednání, návrhu memorand či složení komisí.

Závěr

Pod pojmem výchova se skrývá bohatý výčet různých metod a způsobů, jak předávat jedincům a společnosti životní zkušenosti, jež se stírají po mnohá staletí a tisíciletí a které také napomáhají kultivovat a rozvíjet společenství lidí ve vztahu k hodnotovému systému kulturních potřeb. Formujícím činitelem nemusí být samotný školský systém. Lze ho doplnit a kombinovat s dalšími činnostmi, jež vedou ke kulturnímu obohacení společnosti.

Požadavek doplnění stávajícího školského systému dalšími formami výchovy, které nenásilným způsobem přivedou posluchače k hudebním projevům a k hodnotám hudebního umění, se objevil i v první polovině 20. století. V období první republiky vzešlo mnoho zajímavých iniciativ k nápravě tehdejšího stavu hudební výchovy na školách a k posílení postavení a přijímání hudby v běžném životě. Zprofesionalizovala se celá oblast hudební kritiky a také se v tomto období již vyprofilovala téměř svébytná profesní pozice hudebního kritika, jenž svým působením třbil vkus obecnosti, zprostředkoval kontakt umělce se společností a doplňoval výchovnou funkci vzdělávacích systémů. Bohatý výčet odborných hudebních periodik dokládá potřebu informovat o hudebním umění jak ze strany hudebních tvůrců, tak tato potřeba zaznívala prostřednictvím dílčích projevů hudebních recipientů, kteří si žádali zpětnou vazbu na své návštěvy v divadlech a koncertních sálích.

Tisk za první republiky představoval médium s výrazným dosahem a mocenským vlivem. Přinášel informace ze všech koutů celé republiky, ale také ze zahraničí a formoval tak veřejné mínění společnosti. Mezi vládnoucí silou a informovanou inteligentní vrstvou čtenářů stále panoval názor, že tisk, jakožto téměř jediný zdroj cenných zpráv, přináší skutečně ověřené a hodnotné myšlenky, které demonstrují všeobecný postoj společnosti k hudebnímu umění a zprostředkovávají tak skutečnou realitu.

V rámci primárního výzkumu jsme provedli heuristický výzkum a zpracovali pramennou základnu vybraných hudebních periodik, která vycházela v období Československé republiky v letech 1918 až 1938. Objektem bádání byla převážně periodika, jež měla celostátní působnost (v člancích byla reflektována celonárodní hudební kultura), několikaleté trvání (v případě časopisů s krátkou dobou působení bylo

přihlédnuto k obsahové důležitosti daného periodika) a české časopisy (eliminací cizích časopisů v seznamu použitých zdrojů jsme se vyhnuli případnému zkreslení z pohledu národnostní otázky, což ve své době sehrálo významnou roli, zvláště v případě některých lokalit jako bylo Brno, aj.). Podle těchto kritérií bylo vybráno sedm časopisů, které svým tematickým zaměřením pokrývaly celé území Československé republiky a zároveň byly určeny nejširší veřejnosti. Na základě primárního výzkumu, kvantitativního i kvalitativního, jsme však shledali naprosto nedostatečnou reflexi problematiky školské hudební výchovy. V celkovém množství článků vydaných během celých dvaceti let napříč všemi časopisy se jednalo o pouhých několik desítek článků pojednávajících o školské hudební výchově, které byly jen ve výjimečných případech rozsáhlejšího charakteru. Příspěvky měly většinou podobu krátkých informativních zpráv či upozornění. Redakce časopisů zaměřovaly svoji pozornost na kulturní dění v nejširším kontextu a školskou hudební výchovu reflektovaly jen sporadicky. Nejpočetnějším tématem ze školského prostředí byla odborná hudební výchova na konzervatoři, popřípadě na mistrovské škole. Středem pozornosti autorů časopiseckých příspěvků byly také osobnosti, které působily v tomto prostředí. Jednalo se většinou o představitele, kteří byli zároveň skladateli, autory významných hudebních publikací, výkonnými umělci nebo reprezentanty hudebního umění. Samotná školská hudební výchova, její obsahová složka, název předmětu, úroveň dosaženého vzdělání pedagogů či budování nebo reforma institucionální základny školské hudební výchovy zůstávaly v kontextu obsahové náplně časopisů téměř bez povšimnutí. Z tohoto důvodu byl pro potřeby zarámování sledované problematiky rozšířen původní výběr časopisů o další dva, které byly již úzce zaměřeny na školskou hudební výchovu – Hudební výchova a Hudba a škola. Cílovou skupinou těchto periodik byla odborná veřejnost převážně pohybující se v rámci školské institucionální základny.

Každé periodikum je charakteristické svojí strukturou, formou a způsobem hodnocení. Specifikace devíti vybraných časopisů na základě předem stanovených kritérií byly podrobně popsány. Jedná se o časopisy: Dalibor, Listy Hudební Matice Tempo, Listy Hudební Matice, Hudební revue, Smetana, Hudební rozhledy, Klíč, Rytmus, Hudební výchova a Hudba a škola. Jejich periodicita je uvedena v přehledové tabulce (viz kap. 3.3.2).

Většina analyzovaných periodik upřednostňovala a reflektovala dění v Praze, jen v marginálních byl zohledňován také kulturní život v dalších městech jako bylo Brno,

Olomouc, Bratislava, Moravská Ostrava, Plzeň či Hradec Králové. Jedinou výjimku představovaly brněnské „Hudební rozhledy“ vycházející pod patronací Vladimíra Helferta, v nichž se odrážel hlavně obraz hudebního dění v Brně a jiných městech Moravy. I přesto byl kladen důraz také na reflexi pražského kulturního zázemí, čímž byly popřeny poznámky některých autorů o separatismu moravských institucí nebo osobností.

V obsahové náplni článků všech časopisů se promítal vzájemný přehled v aktuálně sledované problematice. Běžnou praxí byla diskuze nad uveřejněnými články, příspěvky či polemikami, a to napříč všemi druhy časopisů. Přínos bádání je shledán v odhalení celistvosti a provázanosti hudebních periodik, které tak zajišťovaly jednotnou platformou pro tříbení názorů – úsudků, jež byly vnitřně tematicky a ideově rozličné, avšak existovaly ve společném celku a byly v součinnosti. Autoři přispívající do těchto časopisů počítali s dialogem uvnitř periodika i s reakcí v jiném časopise – vzhledem k významnosti a postavení tisku je pochopitelná propojenost a dá se říci i určitá očekávaná samozřejmost pro prezentaci názorů. Díky analýze všech relevantních dobových časopisů zaměřených k odborné hudební tematice můžeme říci, že autoři o sobě navzájem velmi dobře věděli, znali okruhy svých přátel, ale i nepřátel a záležitosti společenské, ideové, hudební či hodnotící řešili právě v uvedených periodikách. Z této provázanosti je zřejmé, že časopisy během první republiky plnily formativní funkci, přinejmenším v okruhu hudebně zainteresovaných kulturních činitelů. V dnešním smyslu slova se jednalo o diskusní fórum.

Povaha článků a příspěvků jednotlivých časopisů byla velmi závislá na časovém úseku dané doby, na kontextu společenských událostí a také na stavu národa, jenž se projevuje určitou úrovní vlastní svébytnosti a národnostní i politickou vyzrálostí. Projevy žurnalistiky v prvních letech nově vzniklé republiky lze charakterizovat jako bojovné, hledající svůj prostor a projevující se národnostními tématy i náladou. Autoři článků zprostředkovávali obraz atmosféry celé země, která se po mnoha letech útisku a mocenské nadvlády projevovala potřebou svobodného projevu. Toto chování bylo v souvislosti s vývojem českých zemí naprosto logickým a pochopitelným vyústěním. V prvních ročnících odborných hudebních časopisů nelze přihlížet k obsahové náplni článků a ani vyvozovat závěry pro vývoj školské i mimoškolské hudební výchovy. Jedná se pouze o dokument dokreslující atmosféru první etapy Československé republiky. Po této éře (cca tři roky) nastupuje období profesionalizace hudebního

umění, a to jak v prostředí školském, tak i v celospolečenském kulturním prostoru. Dochází k etablování jednotlivých kulturních subjektů, které dokázaly zaměřit svoji pozornost na podstatu věcí. Již se nejednalo o osobně vyhraněné, vyostřené a útočné projevy, nýbrž v příspěvcích byla převážně hodnocena věcná stránka událostí či sledovaných uměleckých aktivit. Vzestupný vývoj směřující k profesionalizaci hudebního umění, školské a mimoškolské hudební výchovy byl přerušen ve třicátých letech celosvětovou krizí. Ta měla za následek zvláště v podobě ekonomické krize úpadek a neblahé následky odrážející se ve fungování jak velkých, tak i malých institucí či subjektů zajišťujících a zprostředkovávajících hudební umění či výchovu k hudebnímu umění. Celospolečenská krize poznamenala celá třicátá léta a krize pozvolna přešla ve stav, v němž byla potřeba řešit závažné podmínky přežití – Druhá republika, posléze Protektorát Čechy a Morava.

Shromáždili jsme kvantitativní data dle obsahového zaměření a pro nejčastěji opakující se témata jsme vytvořili výstižné, zastřešující a rovnocenné kategorie, které zastupovaly a reprezentovaly hudební dění v ČSR. Z výzkumu nám vzešlo osm tematických kategorií reflektujících v obsahové náplni časopisů kulturní hudební život. Jsou to: Charakteristika doby s přihlédnutím k hudebnímu umění, Institucionální základna hudebního umění, Kritika, Mezinárodní kontext, Moderní hudba, Národnostní otázka, Osobnostní profil a Soutěže. Školská ani mimoškolská problematika se nevyprofilovala v rámci příspěvků hudebních časopisů jako samostatná kategorie. V rámci uvedených časopisů se prolínala všemi kategoriemi napříč, přičemž nejvíce byla zohledněna v kategorii „Institucionální základna“, dále zvláště téma rozhlasového vysílání lze spatřovat převážně v kategorii „Kritika“, festivaly, jakožto mimoškolské vzdělávání zprostředkované prostřednictvím výchovných koncertů bylo reflektováno převážně v kategorii „Mezinárodní kontext“. Školská hudební výchova se objevovala velmi sporadicky a to převážně v kategorii „Charakteristika doby“.

Na základě studia odborné literatury byly z metodologického hlediska zvoleny nejvýstižnější a nejkompexnější oblasti, které ve své šíři charakterizují školskou hudební výchovu v letech 1918 až 1938. Zajímala nás hlavně témata: legislativní úpravy školské hudební výchovy, hudební výchova jako součást všeobecného vzdělávání, problematika názvu a obsahu předmětu, jeho osnovy, institucionální zaštitění a vzdělání učitelů hudby a hudební výchovy. Základní rámec předávání hodnot hudebního umění ve školách je však v každé době doprovázen dalšími formami mimoškolského

charakteru. Výchovné aspekty v mimoškolském prostředí jsme sledovali u Společnosti pro hudební výchovu, Československého rozhlasu, Gramofonových závodů, výchovných koncertů a také v rámci působení spolkových činností. Hlavní výzkumná otázka zněla, zda byla problematika školské a mimoškolské hudební výchovy v odborných hudebních časopisech reflektována a pokud ano, tak jakým způsobem z hlediska kvantitativního i kvalitativního vyjádření.

Na základě provedeného výzkumu lze prezentovat výsledky o reflexi problematiky školské a mimoškolské hudební výchovy v rámci vybraných hudebních časopisů v období první republiky v letech 1918 – 1938. Témata školské hudební výchovy byla hojně reflektována, ale až na několik výjimek pouze v časopisech zaměřených právě na problematiku školské hudební výchovy – Hudební výchova, Hudba a škola. Ty byly založeny jednak za účelem prezentace zpráv o nových legislativních úpravách či navrhovaných změnách, ale také představovaly platformu pro diskuzi nad tématy souvisejícími s intencionální hudební výchovou. Bohužel v těchto hudebních periodikách nedocházelo k diskuzi a výměně názorů na témata školské a mimoškolské hudební výchovy. Objevovaly se spíše články informační či kritizující povahy, v nichž bylo reflektováno naplňování záměrů avizovaných nejrůznějšími institucemi, v několika případech byl také prezentován názor či postoj autora k uvedené tematice. Výraznější diskuse se však napříč časopisy nerozvíjela.

Výchovné tendence v nejširším pojetí jsou vnímány v kontextu doby a nesou v sobě stopy politického, ekonomického a společenského vývoje. Již na počátku dvacátých let čteme o krizi v umění, o nezájmu společnosti o kulturní dění a o nevhodném chování společnosti při kulturních událostech. Krize byla tedy často shledávána v úpadku společnosti, v absenci výrazných osobností na poli hudebním, v nevzdělanosti publika, v ekonomických zřetelech doby či v komercializaci umění. Autoři článků řešili příčiny tohoto stavu, ale také se zamýšleli nad řešením situace. Někteří přispěvatelé viděli problém v chování a postojích obecnosti a v nedostatečné výchově k hudebnímu umění, jiní zase dávali vinu povaze hudebního umění, které bylo dle jejich soudů komponováno samo pro sebe či jejím tvůrcům. Divák se tak stal jen trpěným přihlížitelem. Mnohé články byly kritické vůči obecnosti. Tyto výtky byly oprávněně zmiňovány v souvislosti s jejich nevzdělaností v oblasti umění, konkrétně soudobého hudebního umění. Autoři poukazovali na špatné výchovné působení, na nedostatečné vzdělání ve školách a také na společenskou situaci, která nenahrávala podpoře vážného umění vyžadujícího plnou pozornost.

Hudební výchova ve školách se musela od prvopočátku nové republiky potýkat s několika problémy. Nejdříve bylo nutné vytvořit institucionální základnu a pro ni pevný systém vzdělávání, jenž povede ke komplexnímu rozvoji hudebnosti žáka. Své místo si musela vydobýt v několika ohledech, které bylo nutné uzákonit platným dokumentem. Byrokratický systém však velmi těžko reagoval na všechny návrhy a připomínky a legislativně podpořil jen některé z vyslovených požadavků. Základním požadavkem odborné obce byla změna nevyhovujícího zákona ještě z dob Rakouska-Uherska. Ministerstvo přislíbilo, že se školskou hudební výchovou bude zabývat v několika bodech: reforma pěvecké i hudební výchovy na všeobecně vzdělávacích školách, organizace státních zkoušek hudebních, vybudování nižšího, středního i vysokého hudebního školství (státního, státem subvencovaného i soukromého), zestátnění pražské konzervatoře, založení státní konzervatoře v Brně a státní hudební školy na úrovni konzervatoře na Slovensku, rozvoj hudební vědy na univerzitách a založení státního hudebního institutu s lidovými úkoly. Tyto body byly soustavně v odborném tisku projednávány, avšak ne všechny byly vyřešeny podle představy předkladatelů nejrůznějších návrhů. Mnohé z uvedených požadavků zůstaly pouze ve formě návrhů, v lepším případě byly v prozatímní podobě vydány jako výnos Ministerstva školství a národní osvěty. Nejčteněji byla napříč hudebními časopisy diskutována problematika nedořešené organizace hudby a hudebníků, dále bylo žádáno striktní nastavení podmínek soukromého vyučování a statut pedagoga hudební výchovy a hudby. Příspěvky byly kritické a ve druhé polovině třicátých let byly naplněny hořkostí a zklamáním nad nedostatečně jasným postojem k řešení ožehavých otázek, jež byly tak často a nejrůznějšími formami předkládány.

Jednou z důležitých otázek bylo zařazení předmětu hudební výchovy do systému povinných předmětů na všech typech a všech stupních škol. Neustálým bojem doprovázeným obhajobou nejvýraznějších osobností bylo dosaženo jen dílčí akceptace. Na některých školách byla hudební výchova jen částečně povinným předmětem, na jiných byla povinná jen v některých ročnících. Komplexně se touto otázkou zabýval Vladimír Helfert, který své názory pravidelně prezentoval v hudebních časopisech, nejčastěji v Hudebních rozhledech. V roce 1930 vydal publikaci *Základy hudební výchovy na nehudebních školách*, kde zdůvodňoval nutnost začlenění předmětu do povinných předmětů na všech školách s ohledem na budoucí rozkvět celé společnosti.

S tím úzce souvisel obsah samotného předmětu, včetně jeho přesného označení. Až na několik ojedinělých hlasů byl prosazován nový název předmětu – z původního

„Zpěv“ na „Hudební výchovu“, který by plně akceptoval a vystihnul komplexní rozvoj hudebnosti žáka. I při řešení této problematiky výrazně zasáhl Vladimír Helfert, který navrhl novou koncepci předmětu rozdělenou na zpěv a hudební nauku včetně specifikace časové dotace. Mluvil také o dvou složkách hudební výchovy, o aktivní, kterou doporučoval pěstovat na odborných hudebních školách a receptivní, která je vhodná pro jakýkoliv typ školy a pro všechny žáky. Tento přístup výuky nevyžadoval žádné předpoklady nadaného virtuosního hráče.

Kvalita průběhu a výstupů výuky hudební výchovy zvláště s ohledem na soukromé školy byla kontrolována státem jmenovaným inspektorem, ten však mohl podat pouze návrh na změnu či zrušení dané činnosti. Bohužel však soukromoučitelská činnost za první republiky nepodléhala žádnému právnímu omezení. Tento kontrolní článek měl zajistit kvalitu a požadovanou úroveň hudebního vzdělání zvláště v soukromém školství.

Pro dokumentování vývoje obsahu předmětu „Zpěv“ byly do textu také zpracovány osnovy hudební výchovy, a to dle chronologického vývoje.

Odborná hudební výchova byla zaštiťována konzervatořemi v Praze a v Brně, později v Bratislavě. Při konzervatoři byly zřízeny mistrovské školy a pedagogické ústavy. Na základě nejpočetnějších článků se jevila jako nejpálčivější problematika organizace a cílů učebních osnov konzervatoře a mistrovské školy. Stávající systém organizace středního a vysokého školství nemohl akceptovat zvláštnosti a ojedinelosti konzervatoře a mistrovské školy. Zazněly tedy návrhy na změnu, a to v podobě zkrácení studia konzervatoře na 4 roky a přidání zbylých ročníků ke stávající délce studia mistrovské školy. Ta pak mohla být za podmínky obohacení učebních osnov zahrnuta mezi vysoké školy. Návrh s úpravami dosavadního zákona byl předložen ministerstvu školství a národní obrany v roce 1926. Došlo k jejich projednání, avšak nebyly zpracovány do podoby legislativně platného zákona. O konzervatoři bylo také pojednáváno v kontextu pedagogického zajištění, konkrétně volby rektora. Toto téma bylo kriticky komentováno s ohlednutím na byrokratický systém státu, který pozapomínal a v některých případech se neohlížel na umělecké hodnoty a zásluhy významných osobností a navrhoval volbu i z neuměleckých kruhů.

Výchovná funkce konzervatoře byla shledávána v samotném procesu vzdělávání, ale také se objevily pochvalné články o snaze samotných studentů předávat hudební umění společnosti. Osvětové sdružení složené ze studentů konzervatoře

pod vedením Otakara Šína připravovalo koncerty pro studenty ostatních středních škol. Články přinášely pozitivní hodnocení této aktivity.

Garantem zdravého hudebního vývoje žáků byl pedagog. Zazníval požadavek, aby všichni učitelé hudby, jak soukromí, tak i pedagogové v rámci institucionalizované hudební výchovy měli státní zkoušku z hudby a tím byly nastaveny jednotné podmínky pro výuku hudby. Autoři příspěvků však neviděli vyřešení daného problému pouze absolvováním samotného aktu státní zkoušky. Požadovali jejich kvalitativní změnu. Vzhledem k požadované odbornosti bylo navrhováno přiřazení státní zkoušky z hudby ke konzervatořím, která by garantovala úroveň a kvalitu celého aktu.

Školská hudební výchova měla být doplňována nástroji a aktivitami mimoškolské hudební výchovy. Ta je v práci vyjádřena institucemi, které zaštiťovaly nebo jiným způsobem garantovaly oblast funkcionální hudební výchovy. Mimoškolská hudební výchova byla napříč vybranými časopisy velmi četně reflektována, a to v kontextu pěti organizací/oblastí – Společnost pro hudební výchovu, Československý rozhlas, Gramofonové závody, výchovné koncerty a spolková činnost.

Ministerské orgány přijímaly nejrůznější návrhy či připomínky. Mnohdy je však nebyly schopny s ohledem na četnost a rozříštěnost akceptovat. Shromažďování dokumentů, jejich vyhodnocování, iniciování nejrůznějších setkání na odborné úrovni a přípravu podkladů k ministerskému schválení měla mimo další činnost vykonávat Společnost pro hudební výchovu, která byla zřízena v roce 1934. Podařilo se jí ustanovit základní výbor, který se zabýval potřebnými a aktuálními otázkami směřujícími ke zkvalitnění hudební výchovy ve školách i mimo ni. Za ideového vůdce si zvolili Lea Kestenberga, který měl již z německého prostředí s podobnými aktivitami bohaté zkušenosti. Prvopočátky vzniku nové organizace byly velmi hojně reflektovány napříč všemi časopisy a do jejich činnosti byla vkládána velká naděje s ohledem na budoucí vývoj hudební výchovy. Středem pozornosti všech médií se Společnost pro hudební výchovu stala v roce 1936, kdy se jí podařilo v Praze zorganizovat mezinárodní kongres. Hojnost zpráv napovídá velkému zájmu ze strany hudební odborné publicistiky, ale také dosvědčuje důležitost setkání. Například časopis Tempo, Listy Hudební Matice, zprostředkoval hodnocení kongresu veřejnosti ve třech po sobě jdoucích číslech. Další příspěvky přinášely zprávy o setkáních společností na dalších festivalech v Paříži či Trienčanských Teplicích. Autoři se zaměřovali spíše na společenské události spojené s působením Společnosti pro hudební výchovu, nežli

na samotnou podstatu její činnosti. O té psali jen v době zahájení působení, a to ve formě plánů a záměrů.

Největší zainteresovanost všech časopisů lze pozorovat ve vztahu k tématu Československého rozhlasu. Rozhlasové hudební vysílání bylo reflektováno v chronologickém vývoji v několika po sobě jdoucích tematických etapách. Z počátku při zahájení působnosti rozhlasu byla zvláště kritizována jeho technická úroveň a bylo poukazováno na mnohé kvalitativní nedostatky přenosu. Zastánci rozhlasového vysílání však museli záhy toto médium hájit z hlediska pozitivního dopadu na nejširší veřejnost a vymezit jeho jednoznačnou úlohu. Ta úzce souvisela s dramaturgickým plánem jednotlivých programů. Třicátá léta lze napříč všemi hudebními odbornými časopisy charakterizovat mnohočetnou a kvalitativně velmi rozmanitou diskuzí nad dramaturgií programového vysílání a nad vlivem pořadů při formování společnosti. Socializace ve smyslu dosahu rozhlasu na celou společnost versus problém izolovanosti posluchačů představuje z kvantitativního hlediska nejvýznamnější téma působení rozhlasového vysílání. Několik autorů se také zamyslelo nad rozhlasem ve školském prostředí a formulovalo dokonce přesnou dramaturgickou náplň školského rozhlasu.

Zpřístupnění hudby nejširší veřejnosti se dělo také skrze rozšíření gramofonové desky. Výchovné organizace vyvíjely nemalé snahy při začlenění gramofonové desky do výuky. Výrazný podíl na její akceptaci ministerskými orgány měla také Společnost pro hudební výchovu, která společně s reprezentanty hudební pedagogiky zdůraznila přednost výuky se zapojením gramofonové desky. Byl také prezentován průběh hodiny, včetně časového plánu. Velmi živě a kriticky byl komentován výběr gramofonových desek Ministerstvem školství a národní osvěty pro samotnou výuku, ve kterém nebylo vůbec přihlíženo ke specifikacím výuky ani věku žáků. Gramofonová deska formovala posluchačskou základnu i mimo školské lavice. V tomto kontextu bylo upozorňováno na ekonomický zřetel gramofonových závodů, jejichž hlavní pozorností byl zisk. Tomu byly schopny přizpůsobovat spolupráci s interprety a nabízet společnosti taková díla, která budou mít u největší části společnosti zalíbení. A právě vkus veřejnosti spoluurčoval nabídku gramofonových závodů. Začarovaný kruh se nesl ve jménu komercializace umění, které se obávali a bránili zastánci kvalitní hudební produkce.

Výchovné koncerty formovaly vkus posluchačů. Vzdělávací zřetel tohoto druhu vystoupení měl podobu koncertů připravovaných pro specifickou skupinu posluchačů, pro kterou byl také vybrán adekvátní program. V tomto případě se jednalo o koncerty studentů konzervatoře, kteří připravovali vystoupení pro studenty jiných středních škol.

Formující zřetel mají i hudební festivaly, jejichž hlavním posláním je zpřístupnit posluchačům nové směry, nové proudy, představit moderní snahy skladatelů, popř. připomenout skladby mistrů určité časové epochy. Na festivalech je představován ucelený, tematicky zarámovaný hudebně umělecký žánr či druh hudebního umění. Dílčí koncerty jsou provázeny mluveným slovem, které přiblíží posluchači pro hlubší porozumění zásadní informace o díle, čímž je určitou formou vzděláván. V roli průvodce bývá často samotný skladatel, který fundovaně prezentuje skladbu z několika úhlů pohledu jako je námět tvorby, formální struktura díla, nástrojové obsazení, sdělení, popřípadě poslání skladby. Proto i festivaly jsou vnímány jako výchovné, formující působení.

V rámci hudebních periodik vycházejících v letech 1918 – 1938 se psalo převážně o festivalech soudobé hudby. Mezinárodní účast zajišťovala možnost výměny zkušeností, názorů a pohledů a soudobí skladatelé se mohli přímo inspirovat či porovnávat vlastní tvůrčí směřování. Jednalo se o jakýsi pohled do tvůrčí dílny cizích skladatelů, který byl jistě formativní nejen pro skladatele, ale také pro nejširší posluchačskou základnu. Zachycen byl festival v Donaueschingenu 1921, 1922, Mezinárodní festival soudobé hudby v Praze v roce 1924, v Salcburku v roce 1924, v Benátkách v roce 1925, v Curychu v roce 1926. Třicátá léta byla v odborných hudebních periodikách prezentována čtyřmi mezinárodními festivaly, z nichž četností zpráv vynikal Mezinárodní festival v Londýně v roce 1931, dále velmi bohatým výčtem příspěvků byl v roce 1932 reflektován festival ve Vídni a vyzdvihován byl v roce 1935 festival na domácí půdě, v Praze. Autoři se zaměřovali zvláště na odborné hodnocení jednotlivých vystupujících z hlediska interpretace, ale hlavně skladebné techniky, ale také nepozapomínali pojednat o společenských souvislostech konání festivalu.

Spolková činnost naplňovala ve vztahu ke společnosti výchovný aspekt. Spolky vykazovaly pravidelnou uměleckou činnost. Jejich stálá členská základna navštěvovala pořádané akce spolku, přičemž tak docházelo k soustavnému formování uměleckého vkusu této skupiny. Nejpočetněji se profilyovaly spolky Přítomnost a Spolek pro moderní hudbu. Autoři ve svých člancích zvali čtenáře na koncerty spolků, uváděli hodnocení interpretační složky koncertů a propagovali záslužnou činnost těchto subjektů. Na podporu aktivit sdružení Přítomnost vznikl časopis Rytmus, který sloužil k propagaci plánovaných koncertů. Záštitu nad Spolkem pro moderní hudbu se ujaly Listy Hudební Matice, později Tempo.

Formativní funkce hudebních periodik v Československé republice v letech 1918 – 1938 v kontextu školské a mimoškolské hudební výchovy byla zásadní. Hudební periodika sehrála významnou roli při tříbení názorů odborné i laické obce a dokázala vytvořit platformu pro vzájemnou diskuzi. Redakce hudebních časopisů našly způsob a formu hodnocení jednotlivých aspektů vzdělávání. Reflektovány byly hlavně aktivity zastupující mimoškolskou hudební výchovu, a to ve výše uvedených tématech.

Z prostudování článků všech analyzovaných periodik vyplývá, že diskuze o problematice školské hudební výchovy se odehrávala na jiné platformě nežli v odborných hudebních časopisech. Řešení zásadních otázek spadajících do oblasti školské hudební výchovy probíhalo na pravidelných schůzích institucionalizovaných subjektů anebo na setkáních realizovaných za účelem projednání závažných aktuálních otázek. Na základě těchto platform vznikaly závěry, memoranda a prohlášení, které byly předkládány ministerským orgánům k posouzení či jako návrh pro řešení dané oblasti. Zájem o zkvalitňování organizace i obsahu hudební výchovy na školách byl vzhledem k množství informačních článků o schůzích a poradách zainteresovaných subjektů značný. Příspěvky k této problematice měly pouze informativní ráz, bez hodnotícího charakteru. K většinovému čtenáři však tyto články přicházely ve velmi omezené míře, a to pouze v přehledových částech časopisu. V případě zájmu musel čtenář odebírat speciální časopisy zaměřené úzce na problematiku školské hudební výchovy – *Hudba a škola* nebo *Hudební výchova*. Je tedy evidentní, že se širokou veřejností se při nápravě a zkvalitňování oblasti hudební výchovy na školách příliš nepočítalo, neboť jim nebyly průběžně zprostředkovávány informace a ani nebyla příliš uskutečňována diskuze k těmto tématům. Problematika hudební výchovy na školách byla vnímána jako vysoce odborná věc, kterou mohou a mají řešit pouze instituce či organizace vysoce erudovaných zástupců. Ti řešili aktuální otázky velmi intenzivně, ale pouze v rámci organizovaných subjektů. Z toho vyplývá, že předměty a oblasti garantované státem si nežádaly účast veřejnosti, nýbrž přesně naopak se odehrávaly pouze v kruhu zainteresovaných subjektů, které poté pouze informovaly a případně předkládaly společnosti závěry v podobě například výukových osnov či obsahů předmětů. O názor veřejnosti nebyl zájem také z toho důvodu, že školská výchova byla povinná, tudíž nebylo potřeba motivovat společnost k podpoře této oblasti.

Mimoškolská hudební výchova nebyla organizována v jasně strukturovaných systémech jako školská hudební výchova. Většinou se nemohla opírat o zákonodárnou moc či legislativu státu. Při řešení vzniklých problémů a jejich nápravě tedy bylo vítáno

jakýchkoliv snah, a proto bylo využíváno všech možných platforem pro zapojení a diskuzi široké veřejnosti. Aktivity mimoškolní hudební výchovy byly dobrovolné a otevřené celé společnosti. Problém spíše vyvstal s nezájmem občanů o kulturní akce, které měly charakter volnočasových aktivit. Subjekty zabývající se uměleckou činností tedy musely vyvíjet mnohé podpůrné snahy pro udržení vztahu se společností a aktivizovat ji jakýmkoliv prostředky k zapojení se do kulturního života. Z toho důvodu byl časopis jedním z nástrojů informování, navazování kontaktů či posilování vzájemných vztahů. Příspěvatelé hudebních časopisů proto rozvíjeli diskuze nad tématy mimoškolní hudební výchovy tak, aby obhájili své aktivity, aby informovali a motivovali společnost k zapojení se do kulturního života. Je proto pochopitelné, že témata vzdělávání k hudbě prostřednictvím mimoškolních činností byly tak výrazně zastoupeny v odborném periodickém tisku a nabývaly nejrůznějších povah a kvalit obsahů článků. Formativní funkce sdělení je v kontextu mimoškolní hudební výchovy velmi rozmanitá a bohatá.

Anotace

Cílem disertační práce je reflexe problematiky školské a mimoškolské hudební výchovy v odborných hudebních časopisech vycházejících v letech 1918 až 1938, a to v kontextu konkretizace a specifikace formativní funkce ve vztahu k procesu utváření uměleckého vkusu publika. Předmětem zkoumání je školská a mimoškolská hudební výchova.

V období první republiky vzešlo mnoho zajímavých iniciativ k nápravě tehdejšího stavu hudební výchovy na školách a k posílení postavení a přijímání hudby v běžném životě. Zprofesionalizovala se celá oblast hudební kritiky a také se v tomto období již vyprofilovala téměř svébytná profesní pozice hudebního kritika.

Na základě studia odborné literatury byly zvoleny nejnávštitnějši a nejkomplesnějši oblasti, které ve své šíři charakterizují školskou hudební výchovu v letech 1918 až 1938. Zajímala nás témata: legislativní úpravy školské hudební výchovy, hudební výchova jako součást všeobecného vzdělávání, problematika názvu a obsahu předmětu, jeho osnovy, institucionální zaštitění a vzdělání učitelů hudby a hudební výchovy. Základní rámec předávání hodnot hudebního umění ve školách je však v každé době doprovázen dalšími vzdělávacími formami mimoškolského charakteru. Výchovné aspekty v mimoškolském prostředí jsme sledovali u Společnosti pro hudební výchovu, Československého rozhlasu, Gramofonových závodů, výchovných koncertů a také v rámci působení spolkových činností.

Všechna vybraná periodika byla podrobena analýze a na základě kvantifikace článků se vyprofilovaly obsahově rovnocenné kategorie, které zastupovaly a reprezentovaly hudební dění v ČSR. Kvantitou, ani kvalitou se problematika školské a mimoškolské hudební výchovy v rámci příspěvků hudebních časopisů nevyprofilovala jako samostatná kategorie. V analyzovaných časopisech se prolínala všemi kategoriemi napříč, přičemž nejvíce byly zohledněny projevy mimoškolské hudební výchovy, a to v kategorii Institucionální základna, dále zvláště téma rozhlasového vysílání lze spatřovat převážně v kategorii Kritika, festivaly, jakožto mimoškolské vzdělávání nabývající povahy výchovných koncertů, byly reflektovány převážně v kategorii Mezinárodní kontext. Školská hudební výchova se objevovala velmi sporadicky a to převážně v kategorii Charakteristika doby.

Klíčová slova:

Formativní funkce, časopisy, kritika, hudba, hudební publicistika, školská hudební výchova, mimoškolská hudební výchova, veřejnost, Československá republika.

Annotation

The aim of the thesis is to reflect on issues of school and non-school music education in professional music journals published between 1918 and 1938 in the context of concretization and specification of the formative function in relation to the process of shaping the artistic taste of the audience. The subject of investigation is the school and non-school music education.

During the First Republic many interesting initiatives originated, the aim of which was to rectify the then state of music education in schools and to empower the position and acceptance of music in everyday life. The whole area of music criticism became professional and the almost distinctive position of a professional music critic emerged.

Based on the study of specialized literature the most concise and comprehensive areas were chosen, which characterize the school music education between the years 1918 and 1938. We were interested in the following topics: legislative amendments of the school music education, music education as part of general education, the subject title and content issues, its curriculum, institutional auspices of the training of music and music education teachers. The basic framework of the musical arts values transmission in schools is accompanied by other educational forms of non-school character. Educational aspects in the non-school environment were observed at the Společnost pro hudební výchovu (Association for Music Education), Československý rozhlas (Czechoslovak Radio), Gramofonové závody (Gramophone Works), educational concerts and also the activities of music associations.

All selected journals were analysed and based on the quantification of the articles, content equal categories emerged which represented the situation in the music culture of the Czechoslovak Republic. Considering the quantity as well as quality, in the articles of music journals the issue of school and non-school music education never shaped as a separate category. In the analysed journals it penetrated all the categories, while the manifestation of the non-school music education was taken into consideration the most - especially in the category of *institutional base*. Especially the topic of radio broadcasting can be seen in the category of *criticism* mainly; festivals as non-school education mediated through educational concerts were mainly reflected in the category

international context. The school music education appeared rather rarely, especially in the category of *period characteristics*.

Keywords: Formative functions, journals, criticism, music, music journalism, school music education, non-school music education, public, Czechoslovak Republic.

Zusammenfassung

Das Ziel der Dissertation ist die Reflexion der Problematik der schulischen und außerschulischen Musikerziehung in fachlichen Musikzeitschriften, die in den Jahren 1918 bis 1938 herausgegeben wurden, und zwar im Kontext der Konkretisierung und Spezifikation der formativen Funktion im Bezug zum Prozess der Gestaltung des künstlerischen Geschmacks des Publikums. Der Gegenstand der Untersuchung ist die schulische und außerschulische Musikerziehung.

Während der "Ersten Republik" sind zahlreiche interessante Initiativen entstanden, die zur Verbesserung des damaligen Zustands der musikalischen Erziehung in den Schulen wie auch zur Verstärkung der Position der Musik im Alltag führten. Das ganze Gebiet der Musikkritik ist professionell geworden, und auch die Position des professionellen Musikkritikers wurde in diesem Zeitabschnitt fast eigenständig.

Durch das Studium der Fachliteratur wurden die präzisesten und komplexesten Gebiete gewählt, die in ihrer Breite die schulische Musikerziehung zwischen den Jahren 1918 und 1938 charakterisieren. Wir haben uns für folgende Themen interessiert: legislative Änderungen der schulischen Musikerziehung, Musikerziehung als ein Teil der allgemeinen Erziehung, Titel- und Inhalt-Problematik des Faches, sein Lehrplan, institutionelle Unterstützung und Ausbildung von Lehrern für Musik und Musikerziehung. Den Grundrahmen der Übermittlung von Werten der musikalischen Kunst in den Schulen begleiten jedoch in jeder Zeit weitere Formen der Ausbildung, die einen außerschulischen Charakter haben. Erziehungsaspekte in dem außerschulischen Milieu haben wir bei den folgenden beobachtet - Společnost pro hudební výchovu (Gesellschaft für Musikerziehung), Československý rozhlas (Tschechoslowakischer Rundfunk), Gramofonové závody (Schallplatten-Werke), Bildungskonzerte und Verein-Aktivitäten.

Alle ausgewählten Zeitschriften wurden analysiert, und aufgrund der Quantifizierung der Artikel haben sich die inhaltlich gleichwertigen Kategorien geformt, die das musikalische Geschehen in der Tschechoslowakischen Republik vertreten und repräsentiert haben. Was die Quantität und die Qualität betrifft, hat sich die Problematik der schulischen und außerschulischen Musikerziehung im Rahmen der Beiträge der Musikzeitschriften nicht als selbstständige Kategorie profiliert. In den analysierten Zeitschriften hat sie sich in allen Kategorien durchdrungen, wobei die

Äußerungen der außerschulischen Musikerziehung am meisten berücksichtigt wurden, und zwar in der Kategorie *institutionelle Basis*, und weiter insbesondere das Thema des Rundfunks kann vor allem in der Kategorie *Kritik* gesehen werden. Festivals - als außerschulische Ausbildung, die durch Bildungskonzerte vermittelt wird - wurden vor allem in der Kategorie *internationaler Kontext* reflektiert. Die schulische Musikerziehung ist nur sehr selten erschienen, und zwar in der Kategorie *Charakteristik der Zeit*.

Schlüsselwörter:

Formative Funktionen, Zeitschriften, Kritik, Musik, Musikpublizistik, schulische Musikerziehung, außerschulische Musikerziehung, Öffentlichkeit, Tschechoslowakische Republik.

Literatura a prameny

Literatura

ABEL-STRUTH, S. *Grundriß der Musikpädagogik*. Meintz: B. Schott's Söhne, 1985. 702 s. ISBN 978-3-7957-2052-0.

ADORNO, T. W., HORKHEIMER, M.. *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Leipzig, 1989.

BAACKE, D. Jugendkulturen und Musik. In H. Bruhn, R. Oerter (ed.). *Musikpsychologie*. Reinbek: Rororo, 1993, s. 232.

BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. 1935.

[cit. 2008-08-11]. Dostupné na WWW:

michalrataj.com/vyuka/files/BENJAMIN_um_dilo.pdf

CIPRO, M. *Dialektika výchovy*. Praha: SPN, 1988. 115 s.

Český hudební slovník osob a institucí. Brno: MU, 2007. Dostupné na WWW:

<http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/>

DEWEY, J. *Demokracie a výchova*. Praha, 1932. 502 s.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart IX. Kassel, 1961.

Dějiny české hudební kultury 1918/1945. Praha: Academia, 1981. 540 s.

DOUBRAVOVÁ, J. Mýtus klíčových slov a křížových citací. *Estetika*, 1988, roč. 25, č. 1, s. 8 – 12.

EGGEBRECHT, H., H. *Musikalische Denken*. Wilhelmshaven, 1977. s. 153 – 192.

FUKAČ, J. Estetická funkce jako sociální fakt anno 1997. *Opus Musicum*, 1997, roč. 29, č. 2, s. 41 – 43.

FUKAČ, J., POLEDŇÁK, I. Funkce hudby. *Hudební věda*, 1979, roč. 16, č. 2, s. 123 – 145; č. 3, s. 220 – 245.

- FUKAČ, J., TESAŘ, S., VEREŠ, J. *Hudební pedagogika. Koncepce a aplikace hudebně výchovných idejí v minulosti a přítomnosti*. Brno: Masarykova univerzita, 2000. 181 s. ISBN 80–210–2458–5.
- FUKAČ, J., VYSLOUŽIL, J. *Slovník české hudební kultury*. 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997. 1035 s. ISBN 80–7058–462–9.
- GIEBISCH, R. *Hudební periodika v Čechách, na Moravě a na Slovensku, 1970 – 2000*. Olomouc, Vědecká knihovna [online]. [cit. 2008–08–11]. DOSTUPNÉ na WWW: <http://www.vkol.cz/refer004.htm>.
- GREGOR, V. *Československá společnost pro hudební výchovu (1934 – 1938) a mezinárodní dosah její činnosti*. Praha: SPNP, 1974.
- GREGOR, V., SEDLICKÝ, T. *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*. Praha: Editio Supraphon, 1973.
- GRECMANOVÁ, H., HOLOUŠOVÁ, D. a kol. *Obecná pedagogika II*. Olomouc: Hanex, 1998.
- HOLAS, M. *Hudební pedagogika*. Praha: Akademie múzických umění, 2004. 125 s. ISBN 80–7331–018–X.
- HELPERT, V. *Základy hudební výchovy na nehudebních školách*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1956. 76 s.
- JIRÁK, J., KÖPPLOVÁ, B. *Média a společnost*. Praha: Portál, 2003. 208 s. ISBN 80–7178–697–7.
- JŮVA, V. *Stručné dějiny pedagogiky*. Brno: Paido, 1997. 76 s. ISBN 80–85931–43–5.
- KRESÁNEK, J. *Sociálna funkcia hudby*. Bratislava: SAV, 1961. 164 s.
- KUNCZIK, M. *Základy masové komunikace*. Praha: Karolinum, 1995. 308 s. ISBN 80–7184–134–X.
- LADMANOVÁ, M. *František Bartoš svědek čtvrtstoletí*. Praha: Panton, 1980.
- LÉBL, V., LUDOVOVÁ, J. *Hudba v českých dějinách*. Praha: Supraphon, 1989. 488 s. Nová doba (1860 – 1938), s. 339 – 432.

- LUSKA, J., VANĚČKOVÁ, M. Funkce hudby v kontextu edukačního procesu. In *Hudební výchova 2009*. ISSN 1802 – 6540. 2009, č. 4.
- MARCELLO, B. *Divadlo podle módy*. Praha: Editio Supraphon, 1970.
- MARŠÍK, J. *Vznik rozhlasové společnosti a zahájení pravidelného vysílání* [online]. [cit. 2008–08–11]. DOSTUPNÉ na WWW: http://www.rozhlas.cz/historierozhlasu/prukopnici/_zprava/434851.
- MASARYK, T. G. *Ideály humanitní*. Praha: Melantrich, 1990.
- McQUAIL, D. *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha: Portál, 2002. 448 s. ISBN 80–7178–714–0.
- MERRIAM, A., P. *The antropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964. s. 342.
- MUKAŘOVSKÝ, J. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakt. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966.
- OPEKAR, A. Hodnotová orientace v rockové hudbě I. a II. *Opus musicum*, 1989, roč. 21, č. 4, s. 105 – 115; č. 5, s. XVII – XXII.
- POLEDŇÁK, I. Smysl hudby a smysl pro hudbu. *Estetická výchova*, 1983, č. 2, s. 45 – 46.
- POLEDŇÁK, I. *Stručný slovník hudební psychologie*. Praha: Supraphon, 1984. 459 s.
- POLEDŇÁK, I. Variace na téma. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. *Opus musicum*, 1996, roč. 28, č. 6, s. 260 – 264.
- VIČAR, J. *Hudební kritika a popularizace hudby*. Praha: KLP, 1997. 183 s. ISBN 80–85917–27–0.

Prameny

AUGUSTA, V., M. Česká hudební kritika. *Hudební revue*, 1918 – 1919, roč. 12, sešit 1, s. 68 – 69.

AUGUSTA, J., A. Zápisník. *Dalibor*, 1919 – 1920, roč. 36, č. 1, s. 10.

BALTHASAR, V. Do nového ročníku. *Dalibor*, 1922 – 1923, roč. 39, č. 1, s. 1.

BARTOŠ, F. Z hudebního života. Výstupní zkoušky pražské konzervatoře. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1931 – 1932, roč. 11, č. 1, s. 20.

BARTOŠ, F., PALA, F., PATZAKOVÁ, A., J., aj. Úvodník. *Smetana*, 1936 – 1937, roč. 1, č. 1, s. 1 – 2.

BÁRTOVÁ, J. Podivnosti kritických soudů [online]. [cit. 2011-07-15]. *Opus musicum*, 1999, č. 4. Dostupné na WWW:

<http://www.opusmusicum.cz/cz/index.php?dir=casopis&detail=1929>.

BLATNÝ, J. K návrhu zákona o vyučování hudbě. *Hudební rozhledy*, 1926 – 1927, roč. 3, č. 1, s. 1 – 2.

CMÍRAL, A. Glosy ke kongresu hudební výchovy. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1935 – 1936, roč. 15, č. 14, s. 159 – 163.

CMÍRAL, A. Gramofon. In *Hudební pedagogika II*, 1940, s. 112.

CMÍRAL, A. Hudební výchova ve školství veřejném. In *Hudební pedagogika II*, 1940, s. 39.

CMÍRAL, A. Jsme národem hudebním? *Listy Hudební Matice*, 1925 – 1926, roč. 5, č. 6, s. 221 – 227.

CMÍRAL, A. Náš program. *Hudba a škola*, 1928, roč. 1, č. 1, s. 1 – 3.

CMÍRAL, A. Novákovo dílo a naše školy. *Listy Hudební Matice*, 1930 – 1931, roč. 10, č. 2, s. 162 – 163.

CMÍRAL, A. O hudební výchově ve školách středních. *Hudební výchova*, 1927, roč. 8, č. 1 – 2, s. 7 – 9.

- CMÍRAL, A. Přehled rozdělení našeho školství. In *Hudební pedagogika II*, 1940, s. 32 – 38.
- CMÍRAL, A. Rozhlas. In *Hudební pedagogika II*, 1940, s. 105.
- CMÍRAL, A. Snahy o povznesení hudební výchovy školské. In *Hudební pedagogika II*, 1940, s. 49.
- CMÍRAL, A. Státní zkoušky z hudby a jejich přiřčení ke konservatořím. *Hudební rozhledy*, 1924 – 1925, roč. 1, č. 6, s. 93.
- CMÍRAL, A. Umělecko výchovné koncerty pro studentstvo. *Listy Hudební Matice*, 1923 – 1924, roč. 3, č. 2, s. 69 – 70.
- CMÍRAL, A. Zprávy. *Hudba a škola*, 1928, roč. 1, č. 1, s. 14.
- ČAPEK, K. Směs. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1929 – 1930, roč. 9, č. 7, s. 264.
- ČERNUŠÁK, G. Kulturní hodnoty hudebního rozhlasu. *Hudební rozhledy*, 1926 – 1927, roč. 3, č. 6, s. 112 – 114.
- ČERNUŠÁK, G. Mezinárodní hudební festival v Benátkách. *Hudební rozhledy*, 1925 – 1926, roč. 2, č. 1, s. 1 – 4.
- ČERNUŠÁK, G. Státní zkoušky z hudby. *Hudební rozhledy*, 1925 – 1926, roč. 2, č. 9, s. 146 – 148.
- DOLEŽIL, H. Koncerty. *Smetana*, 1920, roč. 10, č. 1, s. 12 – 13.
- DOLEŽIL, H. Organizační potřeby české hudby. *Smetana*, 1919, roč. 9, č. 2, s. 18 – 21.
- DOLEŽIL, H. Soutěž dělnických pěveckých spolků. *Smetana*, 1920, roč. 10, č. 4 – 5, s. 71 – 72.
- DOSTÁL, J. České hudební časopisectví. In Václav Mikota (ed.). *Hudba a národ*. Praha: Svaz českých knihkupců a nakladatelů, 1940. s. 113 – 121.
- EMINGEROVÁ, K. Moderní hudba a lid. *Dalibor*, 1922 – 1923, roč. 39, č. 18 – 19, s. 139.
- FALTIS, D., C. Sociální funkce umění. *Rytmus*, 1935 – 1936, roč. 1, č. 4, s. 42 – 43.

- FIALA, J. Přítomnost – sdružení pro soudobou hudbu. *Dalibor*, 1924 – 1925, roč. 41, s. 81.
- FIALA, J. Střední škola a hudba. *Listy Hudební Matice*, 1924 – 1925, roč. 4, č. 6, s. 204.
- HÁBA, A., POLÍVKA, B., HANF, K. Prohlášení výboru sdružení „Přítomnosti“. *Rytmus*, 1935 – 1936, roč. 1, s. 43 – 44.
- HÁBA, A. Poznámky k tvůrčím a poznávacím problémům hudebním. *Rytmus*, 1936 – 1937, roč. 2, č. 8, s. 81.
- HÁBA, A. IX. mezinárod. hudební festival. Oxford – Londýn – 21. – 28. července 1931. *Klíč*, 1932 – 1933, roč. 2, č. 1, s. 4.
- HALLOVÁ, M. 200 let pražské konzervatoře. *Hudební rozhledy*, 2009, č. 6 [online]. [cit. 2010-03-11]. DOSTUPNÉ na WWW:
http://www.hudebnirozhledy.cz/www/index.php?page=clanek&cislo_id=93&id_clanku=981.
- HANF, K. Doslov ke kongresu pro hudební výchovu. *Rytmus*, 1935 – 1936, roč. 1, č. 10, s. 125 – 126.
- HANF, K. Několik glos k poměrům v Německu. *Rytmus*, 1935 – 1936, roč. 1, č. 5 – 6, s. 55 – 59.
- HANF, K. Přítomnost do nové sezony. *Rytmus*, 1938 – 1939, roč. 4, č. 1, s. 2.
- HANF, K. Umělecké výsledky pražského hudebního festivalu. *Rytmus*, 1935 – 1936, roč. 1, č. 1, s. 5 – 6.
- HELFERT, V. Hudba na nehudebních školách. *Hudební rozhledy*, 1928, leták č. 1.
- HELFERT, V. Krise moderní hudby či obecnstva? *Hudební rozhledy*, 1925 – 1926, roč. 2, č. 5, s. 74 – 77.
- HELFERT, V. Něco o hudební kritice. *Hudební rozhledy*, 1927 – 1928, roč. 4, leták č. 1.
- HELFERT, V. Něco o kritice. *Hudební rozhledy*, 1927 – 1928, roč. 4, leták č. 2.
- HELFERT, V. Zprávy a glosy. *Hudební rozhledy*, 1926 – 1927, roč. 3, č. 1, s. 17.

- JINDRA, J. O společnosti pro hudební výchovu v Praze. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1935 – 1936, roč. 15, č. 2, s. 15 – 16.
- JIRÁK, K., B. Konečně vážná studie o rozhlase! *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1937 – 1938, roč. 17, č. 13, s. 139 – 140.
- JIRÁK, K., B. Mají být skladatelé kritiky? *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1927 – 1928, roč. 7, č. 3 – 4, s. 157 – 159.
- JIRÁK, K., B. O lepší hudební výchovu. *Hudba a škola*, 1928, roč. 1, č. 1, s. 3 – 4.
- JIRÁK, K., B. O rozhlasovou kritiku. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1932 – 1933, roč. 12, č. 1, s. 23 – 26.
- JIRÁK, K., B. Více či méně hudby v rozhlase? *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1935 – 1936, roč. 15, č. 2, s. 15.
- KÁLIK, V. Slovo pro mezinárodní hudební festivaly. *Dalibor*, 1924 – 1925, roč. 41, č. 9, s. 201 – 202.
- KUNDERA, L. Naše vyšší hudební školství. *Hudební rozhledy*, 1924 – 1925, roč. 1, č. 5, s. 73 – 75.
- KUNDERA, L. O nové komorní hudbě (K salcypurskému festivalu). *Hudební rozhledy*, 1924 – 1925, roč. 1, č. 1 – 2, s. 8 – 13.
- KUNDERA, L. Z hudebního života. Brno. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1929 – 1930, roč. 9, č. 3 – 4, s. 154.
- LIEBLICH, B. Nový zkušební řád pro učitelství hudby a zpěvu na ústavech učitelských a pro učitelství zpěvu na školách středních. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1928 – 1929, roč. 8, č. 1, s. 37.
- LÖWENBACH, J. Konservatoř. *Listy Hudební Matice*, 1924 – 1925, roč. 4, č. 1, s. 30.
- LÖWENBACH, J. Zápisník – K začátku saisony. Nová hudba a denní kritika. *Hudební revue*, 1918, roč. 12, sešit 1, s. 26 – 27.
- MARTINŮ, B. Ke kritice o současné hudbě. *Listy Hudební Matice*, 1924 – 1925, roč. 4, č. 6, s. 184 – 187.
- MARTINŮ, B. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1934 – 1935, roč. 14, č. 5, s. 143.

Návrh zákona o vyučování hudbě. *Věstník spolkový a sociální*, 1927, roč. 8, č. 1 – 2, s. 5 – 8.

Návrh zákona o vyučování hudbě. *Hudební rozhledy*, 1926 – 1927, roč. 3, č. 6, s. 108.

NEJEDLÝ, Z. Dnešní krise hudby. *Smetana*, 1922, roč. 12, č. 1, s. 1 – 4.

NEJEDLÝ, Z. Jos. B. Foerster profesorem konservatoře. *Smetana*, 1919, roč. 9, č. 2, s. 32.

NEJEDLÝ, Z. Kurt Eisner o Beethovenově „Deváté“. *Smetana*, 1919, roč. 9, č. 7 – 8, s. 89.

NEJEDLÝ, Z. Z hudebního života. *Smetana*, 1920, roč. 10, č. 2, s. 30.

NOVÁK, V., SUK, J., HOFFMANN, K., aj. Pro moderní hudbu. *Hudební revue*, 1919 – 1920, roč. 13, sešit 8, s. 281 – 282.

OČADLÍK, M. Hutter. *Klíč*, 1932 – 1933, roč. 3, č. 19 – 20, s. 283 – 288.

OČADLÍK, M. Na konec sezony Spolku pro moderní hudbu. *Klíč*, 1931 – 1932, roč. 2, č. 12, s. 230 – 232.

OČADLÍK, M. Německé divadlo. *Klíč*, 1931 – 1932, roč. 2, č. 3, s. 42 – 43.

OČADLÍK, M. Talich na obzoru. *Klíč*, 1931 – 1932, roč. 2, č. 10 – 11, s. 153 – 155.

OČADLÍK, M. Posudky z divadel. *Klíč*, 1931 – 1932, roč. 2, č. 10 – 11, s. 165.

OČADLÍK, M. Úvodní slovo. *Klíč*, 1930 – 1931, roč. 1, č. 1, s. 1.

OČADLÍK, M. Vídeňský festival. *Klíč*, 1931 – 1932, roč. 2, č. 4 – 5, s. 49.

OČADLÍK, M. X. festival soudobé hudby – I. dějiště. *Klíč*, 1931 – 1932, roč. 2, č. 16 – 17, s. 243 – 259.

PALA, F. Kritika hudební kritiky. *Smetana*, 1936 – 1937, roč. 1, č. 10, s. 76 – 77.

PATZAKOVÁ, A., J. Deset let od premiéry Vojčka. *Smetana*, 1936 – 1937, roč. 4 – 5, s. 25 – 26.

PATZAKOVÁ, A., J. Sociální příčiny dnešní hudební krise. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1931 – 1932, roč. 11, č. 3, s. 81 – 86.

- PÍCHA, F. Z hudebního života. *Rozhlas. Tempo, Listy Hudební Matice*, 1936 – 1937, roč. 16, č. 1, s. 7.
- PRAŽÁK, P. Česká filharmonie a obecnostvo. *Smetana*, 1936 – 1937, roč. 1, č. 10, s. 75; č. 11 – 12, s. 92.
- REKTORYS, A. Obecnostvo. *Smetana*, 1936 – 1937, roč. 1, č. 7, s. 49 – 50.
- ROJ, J. Hudební folklor v ČSR a dnešek. *Rytmus*, 1938 – 1939, roč. 4, č. 2, s. 11 – 12.
- ROJ, J. K osmnáctému prosinci 1935. *Rytmus*, 1935 – 1936, roč. 1, č. 5 – 6, s. 53 – 61.
- Řád pro státní zkoušky z hudby. *Hudební rozhledy*, 1926 – 1927, roč. 3, č. 4, s. 91.
- SOKOL, E. Postátnění divadla. *Hudební rozhledy*, 1927 – 1928, roč. 4, leták č. 2.
- SOMMER, V. Orientace nového hlediště. *Klíč*, 1931 – 1932, roč. 2, č. 1, s. 8.
- SVOBODA, V. Krise zvukového filmu a gramofonové desky. *Klíč*, 1932, roč. 2, č. 7 – 8, s. 17 – 18.
- SYCHRA, M., L. Hlídka sociální. *Hudební revue*, 1919, roč. 12, sešit 7, s. 304 – 305.
- ŠTĚDRŇ, B. Středoškolský rozhlas. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1937 – 1938, roč. 17, č. 6 – 7, s. 67.
- ŠTĚPÁN, V. Mezinárodní festival soudobé hudby. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1932 – 1933, roč. 12, č. 1, s. 15 – 23.
- TOMÁŠEK, J. Čtenářům a odběratelům Tempa. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1935 – 1936, roč. 15, č. 6, titulní list.
- TOMÁŠEK, J. Gramofon. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1936 – 1937, roč. 16, č. 6, s. 69.
- TOMÁŠEK, J. O kongresu hudební výchovy. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1935 – 1936, roč. 15, č. 13, s. 145 – 146.
- TOMÁŠEK, J. Úvodník. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1935 – 1936, roč. 15, č. 4, s. 39.
- TOMÁŠEK, J. Úvodník. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1935 – 1936, roč. 15, č. 12, s. 133 – 134.

TOMÁŠEK, J. Úvodník. *Tempo, Listy Hudební Matice*. 1935 – 1936, roč. 15, č. 16, s. 177 – 178.

TOMÁŠEK, J. Úvodník. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1936 – 1937, roč. 16, č. 1, s. 1.

TOMÁŠEK, J. Úvodník. *Tempo, Listy Hudební Matice*. 1936 – 1937, roč. 16, č. 4, s. 42 – 43.

Umělecko výchovné koncerty pro studentstvo. *Dalibor*, 1923 – 1924, roč. 40, č. 4 – 5, s. 38.

VAČKÁŘ, V. Kampaně, které se vedou v nečistém žoldu. *Dalibor*, 1919 – 20, roč. 36, č. 11, s. 84 – 85.

VAŘECHOVÁ, M. O výběru gramofonových desek pro školy. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1937 – 1938, roč. 17, č. 14, s. 154.

VETTERL, K. Moravští skladatelé v rozhlase. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1930 – 1931, roč. 10, č. 1, s. 8.

VETTERL, K. O novou hudbu pro rozhlas. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1928 – 1929, roč. 8, č. 10, s. 327.

VETTERL, K. Rozhlasová hudba. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1929 – 1930, roč. 9, č. 1, s. 53 – 57.

Věstník ministerstva školství a národní osvěty. 1919, 1924, 1925, 1930, 1932, 1933.

VOKÁL, F. Hudební výchova, hudební výuka a výchova hudbou. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1930 – 1931, roč. 10, č. 6, s. 309 – 310.

VOLEK, J. Otázky taxonomie umění. *Estetika*, 1970, roč. 7, č. 3, s. 194 – 211 a č. 4, s. 293 – 307; 1971, roč. 8, č. 1, s. 19 – 46 a č. 2, s. 146 – 165.

VOMÁČKA, B. Čtvrtý mezinárodní hudební festival v Curychu. *Listy Hudební Matice*, 1925 – 1926, roč. 5, č. 9 – 10, s. 316 – 317.

VOMÁČKA, B. K festivalu. *Listy Hudební Matice*, 1924 – 1925, roč. 4, č. 11, s. 335 – 338.

VOMÁČKA, B. Krise moderní hudby a hudebního obecnstva. *Listy Hudební Matice*, 1925 – 26, roč. 5, č. 3, s. 7 – 8.

VOMÁČKA, B. Spolek pro moderní hudbu. *Listy Hudební Matice*, 1923 – 1924, roč. 3, č. 2, s. 68.

VOMÁČKA, B. Spolek pro moderní hudbu. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1931 – 1932, roč. 11, č. 4, s. 143.

VOMÁČKA, B. Spolek pro moderní hudbu. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1932 – 1933, roč. 12, č. 9, s. 143.

VUČKOVIC, V. Hudba jako propagační prostředek. *Klíč, Rok 1932 – 1933*, roč. 3, č. 12 – 13, s. 172.

WAIC, F. Hudební výchova na veřejných školách. *Hudební rozhledy*, 1924, roč. 1, č. 5, s. 84 – 85.

WEISLOVÁ, H. K historii mezinárodní festivalu v Praze. *Rytmus*, 1935 – 1936, roč. 1, č. 1, s. 4 – 11.

ZELENKA, F. Obecenstvo. *Klíč*, 1931 – 1932, roč. 2, č. 3, s. 42 – 43.

Zprávy a glosy – nový zkušební řád. *Hudební rozhledy*, 1926 – 1927, roč. 3, č. 1, s. 53.

Zprávy a glosy – Řád pro státní zkoušky z hudby. *Hudební rozhledy*, 1926 – 1927, roč. 3, č. 8, s. 140.

ZUBATÝ, V. Úkoly české hudby v českém státě. *Hudební revue*, 1918 – 1919, roč. 12, sešit 1, s. 90.

Časopisecké prameny

1. **Dalibor**, 1919/1920 – 1928/1929
2. **Listy Hudební Matice**, 1921/1922 – 1926/1927
3. **Tempo, Listy Hudební Matice**, 1927/1928 – 1938/1939
4. **Hudební revue**, 1918/1919 – 1920
5. **Smetana**, 1919 – 1924, 1936 – 1937
6. **Hudební rozhledy**, 1924 – 1928
7. **Klíč**, 1930/1931 – 1932/1933
8. **Rytmus**, 1935/1936 – 1938/1939
9. **Hudební výchova** – 1920 – 1938
10. **Hudba a škola** – 1928 – 1933

Seznam tabulek

Tabulka č. 1 – Chronologický přehled vybraných hudebních časopisů	33 - 34
Tabulka č. 2 – Základní informace o časopise Dalibor	34
Tabulka č. 3 – Základní informace o časopise Listy Hudební Matice; Tempo, Listy Hudební Matice	39
Tabulka č. 4 – Základní informace o časopise Hudební revue	44
Tabulka č. 5 – Základní informace o časopise Smetana	47
Tabulka č. 6 – Základní informace o časopise Hudební rozhledy	54
Tabulka č. 7 – Základní informace o časopise Klíč	57
Tabulka č. 8 – Základní informace o časopise Rytmus	60 - 61
Tabulka č. 9 – Základní informace o časopise Hudba a škola	66
Tabulka č. 10 – Základní informace o časopise Hudební výchova	68
Tabulka č. 11 – Institucionální základna s přihlédnutím k hudebnímu vzdělání	101
Tabulka č. 12 – Vydání vyučovacích osnov předmětu Zpěvu (Hudební výchovy) pro školy v českých zemích	108
Tabulka č. 13 – Přehled vývoje nižšího, středního a vysokého hudebního školství v ČSR	113
Tabulka č. 14 – Povinné předměty hudebně-pedagogického oddělení při státní konzervatoři v Praze	114

Seznam publikační činnosti

Účast na konferencích

- KOMÁRKOVÁ, M. Tři životy Spolku pro komorní hudbu v Olomouci. Studentská vědecká odborná konference PdF UP, 2007, 19. dubna 2007, Olomouc.
- KOMÁRKOVÁ, M. Sympóziium „Leo Kestenberg“ v Berlíně 2005. Mezinárodní muzikologická konference – Inovace v hudební pedagogice a výchově. K počtě Lea Kestenberga (1882 – 1962). 29. listopadu – 1. prosince 2007, Olomouc.
- VANĚČKOVÁ, M., MRÁZOVÁ, J. Celoživotní vzdělávání zaměřené na e-learning. Vysokoškolský pedagog: člověk nebo počítač? aneb Výukové metody na vysokých školách. Odborná konference. 29. května 2008, Olomouc.

Odborné publikace

- PODLAHOVÁ, L., VANĚČKOVÁ, M. *Profese vysokoškolského učitele*. Olomouc: Moravská vysoká škola Olomouc, 2009. 57 s. ISBN 978–80–87240–10–6.
- JURIČKOVÁ, L., VANĚČKOVÁ, M. *Bakalářské práce na Moravské vysoké škole Olomouc*. Olomouc: Moravská vysoká škola Olomouc, 2009. 63 s. ISBN 978–80–87240–11–3.
- PODLAHOVÁ, L. a kol. *Profese vysokoškolského učitele II*. Olomouc: Moravská vysoká škola Olomouc, 2011. V tisku.
- VANĚČKOVÁ, M., HEŘMÁNKOVÁ, P. *Didaktika ekonomických předmětů*. Olomouc: Moravská vysoká škola Olomouc, 2011. V tisku.

Odborné příspěvky

- KOMÁRKOVÁ, M. Spolek pro komorní hudbu v Olomouci. In *Miscellanea doctorandica III*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2006, s. 33 – 39. ISBN 80–244–1492–9.

- KOMÁRKOVÁ, M. Tři životy Spolku pro komorní hudbu v Olomouci. In Sborník Pdf. V tisku. 2007.
- KOMÁRKOVÁ, M. Sympóziium „Leo Kestenberg“ v Berlíně 2005. In *Inovace v hudební pedagogice a výchově. K počtě Lea Kestenberga (1882 – 1962)*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008, s. 45 – 50. ISBN 978–80–903776–5–3.
- VANĚČKOVÁ, M. Funkce „public relations“ v současné hudební kultuře. *E – pedagogium. Olomouc*. Univerzita Palackého v Olomouci, 2008. s. 32 – 42. ISSN 1213 – 7499. DOSTUPNÉ také na WWW:
http://www.upol.cz/fileadmin/user_upload/PdF/e-pedagogium/05-E-pedagogium_3_2008_exportem.pdf
- VANĚČKOVÁ, M., MRÁZOVÁ, J. Celoživotní vzdělávání zaměřené na e-learning. In *Vysokoškolský pedagog: člověk nebo počítač? aneb Výukové metody na vysokých školách*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008, s. 24 – 28. ISBN 978–80–87240–00–7.
- LUSKA, J., VANĚČKOVÁ, M. Funkce hudby v kontextu edukačního procesu. In *Hudební výchova 2009*. ISSN 1802 – 6540. 2009, č. 4. (recenzovaný sborník)
- VANĚČKOVÁ, M. Spolek pro komorní hudbu při Moravské filharmonii Olomouc. In *Hudební výchova 2009*. ISSN 1802–6540. 2009, č. 4. (recenzovaný sborník)
- VANĚČKOVÁ, M. Management vybraných hudebních institucí se zaměřením na regionální kulturu v zrcadle hudebních periodik (Československá republika 1918 – 1938). In *Hudební výchova 2009*. ISSN 1802 – 6540. 2009, č. 6. (recenzovaný sborník)

Absolvování odborných kurzů

- Název kurzu: Manažer mediace umění.
Garant kurzu: prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.
Organizace: Univerzita Palackého v Olomouci

Hudební časopis Harmonie

Harmonie – recenze

- 2005 – recenze hudebního festivalu
 - *Podzimní festival duchovní hudby*
- 2007 – recenze hudebního festivalu
 - *Janáčkův Máj*
- 2007 – recenze hudebního festivalu
 - *Duchovní rozměr olomouckého podzimu*
- 2007 – recenze hudebního festivalu
 - *Podzimní festival duchovní hudby*

Harmonie – recenze CD

- A. Bruckner – V. symfonie, Lovro von Matačić, Česká filharmonie
- C. Franck – Symfonie d moll, John Barbirolli, Česká filharmonie
- Natalie Clein (violoncello), Charles Owen (klavír), Sonáty F. Chopina a S. Rachmaninova
- L. Janáček – Lašské tance, Suita pro smyčcový orchestr, Idyla, František Bílek, Brněnská filharmonie

- L. Janáček – Sinfonietta, Symfonie Dunaj, Houslový koncert „Putování dušičky“, Schluck und Jau, Karolína Dvořáková (zpěv), Ivan Ženatý (housle), František Jílek, Filharmonie Brno,
- L. Janáček – Taras Bulba, Adagio pro orchestr, Suita pro orchestr, op. 3, Žárlivost, Kozáček a Srbské kolo, Šumařovo dítě, Balada blanická, František Jílek, Filharmonie Brno
- G. Bizet, R. Strauss
Kammerorchester Basel, Christopher Hogwood
- I. Stravinsky, Malipiero, Capella,
Kammerorchester Basel, Christopher Hogwood
- L. Janáček – Smyčcový kvartet č. 1 "Kreutzerova sonáta", Smyčcový kvartet č. 2 "Listy důvěrné", Výběr z korespondence mezi Leošem Janáčkem a Kamilou Stösslovou, Jitka Molavcová, Alfred Strejček, Janáčkovo kvarteto
- F. Liszt – Symfonická báseň „Les Préludes“, L. Bárta – Koncert pro violu a orchestr, D. Šostakovič – Koncert pro violoncello a orchestr č. 1 Es dur op. 107, Jaroslav Karlovský, Mstislav Rostropovič, Karel Ančerl, České filharmonie
- M. A. Turnage: Études and Elegie, W. Rihm: Canzona per Sonare „Über die Linie“ V, Cuts and Dissolves, Orchesterskizzen, G. Benjamin: Olicantus for 15 players, Michael Svoboda – alto trombone, Orchestre Symphonique de la Monnaie, Kazushi Ono
- O. Messiaen – Préludes, Quatre Études de rythme, Cantéjodjayá, Martin Zehn (klavír)
- J. S. Bach – Partita II in d moll, P. Hindemith – Sonáta pro sólové housle op. 11 č. 6, B. A. Zimmermann – Sonáta pro sólové housle, Rebekka Hartmann – sólové housle
- G. Mahler – Titan – Symfonie č. 1, Panno Philharmonic Orchestra – Pécs, Hungary, Zsolt Hamar
- F. Chopin Nocturnes, Maurizio Pollini – klavír
- A. Dvořák – Trio e moll „Dumky“ op. 90, L. Janáček – Pohádka pro violoncello a klavír, Sonáta pro housle a klavír, Josef Suk – Elegie op. 23, Dresden Klaviertrio

„Symfonický orchestr hl. m. Prahy FOK“

Průvodní slova ke koncertům

- Leden 2006
 - W. A. Mozarta – Haffnerova symfonie
 - R. Schumann – Koncert pro violoncello a orchestr a moll
 - I. Stravinskij – Symfonie in C
- Únor 2006
 - J. Brahms – Serenáda D dur, op. 11
 - J. Haydn – Symfonie č. 67 F dur Hob I/67
 - O. Messiaen – Un Sourir de Mozart
- Říjen 2006
 - I. Stravinskij – Apollón Musagetes
 - H. Wolf – Italská serenáda G dur
- Listopad 2006
 - J. Brahms – Variace na Haydnovo téma op. 56a
 - L. van Beethoven – V. klavírní koncert Es dur
 - R. Strauss – opera Růžový kavalír
- Listopad 2006
 - M. Ravel – Orchestrální ouvertura „Šeherezáda“
 - E. Lalo – Balet Namouna
 - E. Chausson – Poème de l'amour et de la mer op. 19
- Únor 2007
 - Skladby francouzských skladatelů
 - C. Koechlin, G. Furé, Cl. Debussy, M. Ravel, A. Jolivet

Deníky

Olomoucký den – recenze koncertů Moravské filharmonie Olomouc

- Benedict Kramer (klavír), Vladislav Czarnecki, Moravská filharmonie
 - P. I. Čajkovskij – Italské capriccio
 - I. J. Paderewski – Klavírní koncert
 - M. Bruch – Symfonie č. 1, Es dur

- Martin Válek (housle), Jan Simon (klavír), Vladimír Válek, Moravská filharmonie
 - G. Rosini – Předehra k opeře Vilém Tell
 - F. Mendelssohn – Koncert d moll pro housle, klavír a smyčcový orchestr
 - A. Dvořák – Symfonie č. 7 d moll

- Petr Vronský, Moravská filharmonie
 - B. Smetana – Má vlast

- Jiří Bárta – violoncello
 - D. Šostakovič – Koncert pro violoncello a orchestr č. 1

- Mi-Kyung Kim – klavír
 - F. Chopin – Koncert pro klavír a orchestr f moll

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

Autoreferát k disertační práci na téma:

**K formativním funkcím hudební publicistiky v období
Československé republiky (1918–1938)**

Mgr. et Mgr. Michaela Vaněčková

Školitel: prof. PaedDr. Jiří Luska, CSc.

Olomouc 2011

Jména oponentů:

prof. PhDr. Alena Burešová, CSc.

doc. PhDr. Roman Dykast, CSc.

Místo a termín obhajoby:

Katedra hudební výchovy

Říjen 2011

Místo, kde bude disertační práce s posudky vystavena 14 dnů před vykonáním její obhajoby:

Sekretariát Katedry hudební výchovy

OBSAH DISERTAČNÍ PRÁCE

ÚVOD	5
1 STAV BĀDÁNÍ	11
2 FUNKCE HUDBY	14
2.1 Formativní funkce	22
3 HUDEBNÍ KRITIKA A PUBLICISTIKA	25
3.1 Stav a paradigma odborné kritiky	25
3.2 Historický vývoj hudební kritiky a publicistiky	26
3.3 Hudební publicistika v období Československé republiky (1918 – 1938)	30
3.3.1 Charakteristika hudebních časopisů	31
3.3.2 Zkoumání periodik z hlediska druhu	33
3.4 Hudební kritika v zrcadle hudební publicistiky v letech 1918 – 1938	70
4 REFLEXE ŠKOLSKÉ A MIMOŠKOLSKÉ HUDEBNÍ VÝCHOVY V HUDEBNÍCH PERIODIKÁCH ČESKOSLOVENSKÉ REPUBLIKY V LETECH 1918 – 1938	85
4.1 Formování společnosti ve vztahu k hudebnímu umění na pozadí hudební publicistiky v letech 1918 – 1938	85
4.2 Systém vzdělávání na území Československé republiky v letech 1918 – 1938 vyjádřeno legislativní úpravou	92
4.2.1 Reformní hnutí v letech 1918 – 1938	96
4.3 Školská hudební výchova	98
4.3.1 Školská hudební výchova na pozadí legislativních úprav	98
4.3.2 Hudební výchova jako součást všeobecného vzdělání	104
4.3.3 Název a obsah předmětu, osnovy předmětu	106
4.3.4 Institucionální zařazení odborné hudební výchovy	113
4.3.5 Vzdělání učitelů hudby a hudební výchovy	118
4.4 Mimoškolská hudební výchova	122
4.4.1 Společnost pro hudební výchovu	123
4.4.2 Československý rozhlas	128
4.4.3 Gramofonové závody	135
4.4.4 Výchovné koncerty	139
4.4.5 Spolková činnost	146
5 SYNTÉZA REFLEXE HUDEBNÍCH PERIODIK	152
5.1 Tematické kategorie	152
5.2 Funkce sdělení	158
ZÁVĚR	164
ANOTACE	176
ANNOTATION	178
ZUSAMMENFASSUNG	180
LITERATURA A PRAMĚNY	182
SEZNAM TABULEK	193
SEZNAM PUBLIKAČNÍ ČINNOSTI	194

Úvod

*„Čím je fyziologickému životu krmení a rozplozování,
tím je společenskému životu výchova.“²⁶²*

John Dewey

Výchova hraje v životě jedince zásadní roli, jež se projevuje v mnoha různých podobách, a ve své komplexnosti a stálosti reprezentuje nezaměnitelnou složku celoživotního lidského formování. Mluvíme tedy o oblasti, bez jejíhož působení a vlivu nelze uvažovat o rozvoji člověka v globálním slova smyslu a v důsledku není možné tuto složku vydělovat z celistvé charakteristiky vývoje jedince jakožto samostatnou či zbytnou. Vzdělávání může být ve vnitřní struktuře prezentováno rozmanitými vlastnostmi dle charakteru výchovného předmětu. Jedna z částí zmíněné struktury je umělecká výchova, jež má za cíl vést jedince k rozpoznávání estetických hodnot, jež jsou nesené kulturními projevy. Jedinec se navíc učí kvality těchto jevů rozlišovat, přičemž je veden ke kritickému postoji vůči umělecké tvorbě. V důsledku má tento proces tříbit vkus jedince, potažmo vkus společnosti, která je schopna vyjadřovat své hodnotící soudy, a to na základě vlastního vzdělání, alespoň dílčího, v oblasti umění.

Úroveň společnosti lze charakterizovat právě její vyspělostí z pohledu schopnosti vyjádřit a vlastním názorem demonstrovat vnitřní postoje vůči společenským jevům. Ne vždy je však jedinec formován způsobem jemu vyhovujícím a navíc nelze u každého uplatňovat stejný způsob vzdělávacích metod. Z toho důvodu je výchovná metodika vnitřně velmi rozmanitá a nabízí mnoho druhů výukových a vzdělávacích postupů k dosažení potřebného a žádoucího cíle. Tomuto zdokonalování napomáhá řada dalších metod výchovy funkcionální povahy, díky níž lze oslovit jedince i společnost.

Kultura je chápána jako projev lidského působení a myšlení a představuje na jedné straně artefakty, hmotné předměty vytvořené člověkem a na straně druhé je prezentována prostřednictvím hodnot a idejí ve smyslu duchovního bohatství. Mezi nemateriální projevy kultury patří i hudební umění. Na to můžeme nahlížet z mnoha úhlů: hodnotit hudební kvality jednotlivých děl či se zamýšlet nad přínosy stylových epoch. Zde nám může racionalita v prvních fázích velmi pomoci.

²⁶² DEWEY, J. *Demokracie a výchova*, s. 15.

Při hodnocení estetické úrovně děl je nezbytné dané problematice do určité míry rozumět, čemuž napomáhá výchova v úctě k umění a zvláště ke kritickému postoji vůči němu. K intencionální výchově v tomto okamžiku přistupují projevy umělecké mimoškolní platformy, jež působí na jedince díky metodám jim vlastním. Jejich nástroje jakožto média uměleckých hodnot lze prezentovat například výchovnými koncerty, rozhlasovými a televizními naučnými programy či formováním společnosti hudebními publicistickými příspěvky, formou recenze, kritiky nebo odborného článku.

Objektem vědeckého zkoumání disertační práce je právě poslední zmíněný typ – hudební periodika. Sledujeme projevy hudební žurnalistiky v období meziválečného Československa a zaměřujeme se na periodika vycházející v letech 1918 až 1938, jež představují ve vztahu k veřejnosti mocné médium přinášející sdělení s přidanou informační hodnotou. Vybrané aspekty působení odborného periodického tisku zkoumáme na předmětu disertační práce, kterým je školská a mimoškolní hudební výchova. Výzkumné téma je pak sledováno v kontextu s nejrozmanitějšími charakteristikami jednotlivých druhů odborných časopisů. Středem zájmu se stávají vybraná hudební periodika, u nichž zkoumáme formativní funkci ve vztahu ke společnosti. Cílem disertační práce je reflexe problematiky školské a mimoškolní hudební výchovy v odborných hudebních časopisech v kontextu konkretizace a specifikace formativní funkce. Hlavní výzkumná otázka zní: Byla problematika školské a mimoškolní hudební výchovy v odborných hudebních časopisech reflektována? A pokud ano, tak jakým způsobem z hlediska kvantitativního i kvalitativního vyjádření. Na základě výzkumu budou také formulovány jednotlivé funkce uvedených sdělení.

Struktura práce

Východiskem vědeckého bádání je studium odborné literatury vztahující se k dané problematice v úzce vymezeném časovém úseku. Přehled informačních zdrojů je nastíněn v první kapitole.

Druhá část práce je věnována objasnění používané terminologie – definujeme pojem „funkce“ v obecné rovině a pojednáváme o významu formativní funkce ve vztahu k předmětu bádání včetně pojednání o funkcích sdělení v rámci všeobecných teorií o masových komunikacích.

Československá hudební žurnalistika neměla v době první republiky (1918 – 1938) příliš dlouhou tradici a teprve hledala způsob i formu vyjadřování. Navazovala

na obecnou žurnalistiku i na obecně uměleckou podobu kritického hodnocení. Historický vývoj odborné hudební kritiky nastíníme ve třetí kapitole. V té následně uvedeme charakteristiku hudební publicistiky v letech 1918 – 1938, jež bude formulována na základě primárního výzkumu disertační práce. Hudební publicistika sehrála v období první republiky při utváření uměleckého vkusu veřejnosti významnou roli. Předmětem výzkumu jsou periodika vybraná dle objektivně stanovených znaků (viz podkapitola „Hudební publicistika v období Československé republiky“), která vycházela v letech 1918 – 1938. Objekt zkoumání představuje širokou paletu nejrůznějších druhů periodik. Pro dosažení stanoveného cíle je nezbytné provést selekci časopisů na základě požadované odbornosti, celostátního zaměření a časové významnosti. Časová etapa výzkumu je zvolena s ohledem na ucelenost období vývoje Československé republiky. Rozsáhlá část této kapitoly je věnována samotnému výzkumu hudebních periodik v období první republiky v letech 1918 – 1938. Předložíme v ní seznam zkoumaných hudebních časopisů vycházejících v daném období, u nichž se zaměříme na jejich obecnou charakteristiku s přihlédnutím k estetickým, ideovým a hudebně odbornostním hlediskům. Dále popíšeme jejich strukturu a uvedeme formu a způsob hodnocení.

Hlavní část disertační práce (kapitola 4) je zaměřena na problematiku školské a mimoškolské hudební výchovy zrcadlící se v hudebních periodikách vycházejících v Československé republice v letech 1918 – 1938. Prvně je prezentována obecná pedagogika s důrazem na hudební výchovu a její místo v celém vzdělávacím systému dané doby. Hlavní pozornost je věnována nejdříve školské hudební výchově z pohledu legislativních úprav Ministerstva školství a národní osvěty, struktury školského systému, budování a vybudování institucionální základny, osnov a návrhů na reformy. Intencionální výchova je však jen jednou částí celé struktury formování jedince i společnosti. Tu doprovází oblast funkcionální výchovy, tedy mimoškolské formy výchovy, která se odehrává díky dalším subjektům se zaměřením na hudební produkci či na reflexi tohoto dění. Výzkumný zřetel je tedy kladen také k základním reprezentantům funkcionální hudební výchovy. Tyto kategorie popíšeme a dokumentujeme na výstižných citacích hudebních časopisů.

V poslední kapitole předložíme syntézu reflexe hudebních periodik (kapitola 5), v níž nejdříve vyhodnotíme hlavní tematické kategorie reprezentující obraz hudebního dění v odborných periodikách a dále uvedeme seznam formativních funkcí sdělení.

V závěru vyhodnotíme reflexi hudebních časopisů ve vztahu k předmětu zkoumání, tedy k problematice školské a mimoškolské hudební výchovy reprezentované výše uvedenými tématy.

Metodologické uchopení zkoumané problematiky

Hudební časopisy podrobíme základnímu heuristickému výzkumu analytického charakteru, na jehož základě shromáždíme kvantitativní data dle obsahového zaměření.²⁶³ Z metodologického hlediska se v této fázi stávají středem zájmu námi vybraná témata zohledňující aspekty školské a mimoškolské hudební výchovy. Vlastní bádání je realizováno na základě komparační metody na synchronní i chronologické ose. Témata srovnáme napříč všemi médii a zohledníme je i v časové posloupnosti. Zkoumaná témata neshledáváme v podřazeném či nadřazeném postavení, nýbrž se vyjevují v rovnocenné poloze a nalézají se vedle sebe v jedné hodnotové rovině. Zastupují okruh jevů vykazující určité společné znaky, přičemž je zohledněna i obsahová konotace významů.²⁶⁴ Výzkumná oblast je vyjádřena dvěma kategoriemi: školskou a mimoškolskou hudební výchovou. Tyto dvě kategorie jsou dále

²⁶³ Provedeme obsahovou analýzu vybraných dokumentů, které podrobíme rozboru textu. Jarmila Doubravová prezentovala v roce 1988 metodu obsahové analýzy, kterou vystihují pojmy „klíčová slova“ a „křížové citace“. Tyto pojmy reprezentují „text po stránce tématu, metody a zaměření“. Metoda obsahové analýzy pracuje s několika zástupnými kategoriemi, které až normativně vystihují určité dogma, jež je určujícím faktorem při hodnocení vybraných děl. Na základě určitého klíče, tedy pojmu, je sledována kvantitativní stránka výzkumu, která je dále interpretována v úrovni kvalitativního hodnocení. „V padesátých letech téměř nebylo v oblasti muzikologie možné publikovat studii bez klíče ‚socialistický realismus‘.“ Autorka pokračuje ve svém příspěvku ukázkou dalších příkladů, přičemž se jí vybrané projevy vyjevují jako zástupný znak určité epochy, nabývají povahy generalizujících soudů a předurčují svojí intenzitou a významem odbornostní úroveň oboru. „Klíčová slova a křížové situace jsou pak používána jako nálepky, počínají plnit funkci garanta jedině možné, správné‘ interpretace.“ Klíčová slova nesla předem jasný význam, který byl následně zohledňován při interpretaci hudebního umění, tedy určoval podobu a smysl výkladu ve prospěch generalizujícího nadřazeného pojmu.

Námi zvolené nadřazené kategorie témat jsou definovány na základě studia odborné literatury (viz stav bádání), v nichž jsou syntetizujícím pohledem prezentovány hlavní oblasti, které vystihují zkoumanou časovou epochu z hlediska problematiky hudební výchovy jako takové. DOUBRAVOVÁ, J. Mýtus klíčových slov a křížových citací. *Estetika*, 1988, roč. 25, č. 1, s. 8.

²⁶⁴ Ve všeobecné rovině metodologie práce by mohly být shledány paralely k Volkově „Taxonomii umění“, prostřednictvím které formuluje základní pravidla klasifikace umění. Zkoumané jevy třídí dle společných znaků do předem stanovených, významově specifikovaných kategorií. Vytváří tak komplexní systém na základě vybraných kritérií, kdy tříděním je myšleno „rozdělování nějakého souboru prvků na menší soubory“, kdežto klasifikací pak „zařazení prvků do tříd“. „Třídění dále může mít ráz víceméně striktní kategorizace, [...] vznikají – li relativně oddělené ‚kategorie‘, izolované skupiny, pevné ‚rámce‘ atd. Za nikoli méněcenné však pokládáme i takové třídění, které je vybudováno na principech typologické polarizace, tj. kde rozhodujícím faktorem není funkce nějaké vymezené meze, ‚nepřekročitelné‘ hranice, ba kde třeba ani žádnou takovou ‚přepážku‘ nemůžeme najít, kde vůbec hranice tohoto typu neexistují, ale kde funkci diferenačního činitele tvoří naopak určité jádro, pól, ‚čistý‘, ‚ideální‘ typ, který danou oblast polarizuje.“ Taxonomie podle Volka vyžaduje strukturovanou hierarchii zkoumaných jevů, jež lze tříditi a klasifikovat. VOLEK, J. Otázky taxonomie umění. *Estetika*, 1970, roč. 7, č. 3, s. 202.

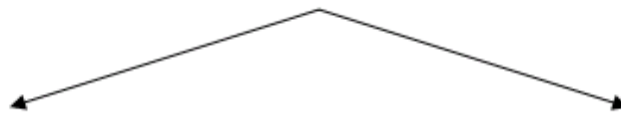
charakterizovány tématy rovnocenného významu. Z hlediska reprezentace názorových postojů vybraných hudebních periodik a celkové dobové diskuze uveřejňované v tiskových médiích jsou uvedené tematické kategorie ilustrovány prostřednictvím výstižných citací. Předpokládáme, že na základě zhodnocení kvantitativního výskytu a kvalitativního pojetí zkoumané problematiky bude možné zodpovědět základní výzkumnou otázku: Zda byla problematika školské a mimoškolské hudební výchovy reflektována v odborných časopisech a pokud ano, tak jakým způsobem. Prismatickým hudebních periodik budeme moci vyhodnotit aktuální hudební dění v ČSR v oblasti školské a mimoškolské hudební výchovy a prezentovat tak částečný obraz hudebního života zrcadlícího se právě v jednotlivých médiích, což je smyslem vědeckého zkoumání.

Výzkumná témata

Předmětem výzkumu jsou dvě základní kategorie – školská a mimoškolská hudební výchova, které jsou reprezentovány tématy, jež vystihují oblast hudební výchovy z pohledu zájmu dané doby. Tato témata jsou také reflektována v odborné literatuře zabývající se dobou první republiky (1918 – 1938) a reprezentují tak syntetizující pohled vědecké obce na problematiku školské a mimoškolské hudební výchovy (viz kapitola Stav bádání).

Školská hudební výchova měla své stabilní institucionální zaštitění, a proto je tato kategorie v předložené práci prezentována prostřednictvím požadavků a námětů odborné obce na změny stávající situace. Návrhy směřovaly k institucím, jež měly moc zvažovat a zapracovávat předkládané požadavky do podoby legislativního uzákonění. Mimoškolská hudební výchova je pak reprezentována jednotlivými objekty, jež zajišťovaly hudební výchovu funkcionální povahy a doplňovaly tak základní školskou hudební výchovu.

Hudební výchova



Školská hudební výchova

- Školská hudební výchova na pozadí legislativních úprav
- Hudební výchova jako součást všeobecného vzdělání
- Název a obsah předmětu, osnovy předmětu
- Institucionální zaštitění odborné hudební výchovy
- Vzdělání učitelů hudby a hudební výchovy

Mimoškolská hudební výchova

- Společnost pro hudební výchovu
- Československý rozhlas
- Gramofonové závody
- Výchovné koncerty
 - Festivaly
- Spolková činnost
 - Spolek pro moderní hudbu
 - Přítomnost

1 Stav bádání

V české muzikologické literatuře se tématem reflexe školské a mimoškolské hudební výchovy v hudebních periodikách v letech 1918 – 1938 nezabývá žádná odborná publikace. Oblast hudební publicistiky jako taková se stává součástí rozsáhlých syntetických prací, pro které je však dané téma vzhledem ke svému charakteru jen prostředkem k dokreslení celkové atmosféry doby, k nastínění hlavních stylových proudů či k dokumentování myšlenkových směrů. Ani téma hudebního časopisectví v období první republiky doposud nebylo publikováno.

2 Funkce hudby

Etymologie slova „funkce“ nás přivádí k jazyku latinskému, kde nalézáme původní smysl slova „functio“, jakožto *vykonávání, konání, úkon*. Používání pojmu se v historii rozšířilo zejména díky vědnímu vývoji do vědních oblastí, kde si výraz našel své uplatnění.

Pojem funkce se uplatnil i v umění, a to již v dnešním slova smyslu. Protěžovat ho začal významný český strukturalista Jan Mukařovský, jež se problematice estetické funkce věnoval ve svém příspěvku „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“ již v roce 1936. Největší přínos Mukařovského příspěvku k problematice estetického hodnocení uměleckých děl lze spatřovat v upozornění na souvislosti s aspektem sociálního působení, tedy na hodnocení umění v kontextu společenském.

Náměty Jana Mukařovského byly ve své době vnímány jako přelomové, ale již o několik let později byly přijímány s obecnou platností. V díle *Sociálna funkcia hudby* se na ně odkazoval slovenský muzikolog Jozef Kresánek, který aspekty sociálního kontextu aplikoval přímo na oblast hudby.

Pro okruh hudebních jevů se zprvu používalo ve smyslu funkce či fungování slov *účinek, účel či úkol*. V dnešním slova smyslu je funkce hudby teoreticky velmi dobře podchycena a její stratifikace rozpracována. Významnou měrou tomu napomohl Ivan Poledňák, jenž se během své vědecké kariéry zabýval charakteristikou jednotlivých druhů funkcí hudby.²⁶⁵

²⁶⁵ POLEDŇÁK, I. *Stručný slovník hudební psychologie*. Praha: Supraphon, 1984.

2.1 Formativní funkce hudby

Formativní funkce stojí ve výčtu funkcí hudby Ivana Poledňáka jako samostatná oblast. Vzhledem k předmětu našeho bádání však demonstruje i projevy funkcí podobného formujícího charakteru (např. funkce výchovná, vzdělávací, stimulační, mravní a etická), pro které představuje vybraná formativní funkce zástupnou kategorii. Pro oblast našeho bádání je z hlediska požadované komplexnosti žádoucí všimnout si aspektů dílčích, ale hlavně zastřešujících. Tento postoj nám umožní charakterizovat zkoumaná periodika v celistvém pojetí.

3 Hudební kritika a publicistika

3.1 Stav a paradigma odborné kritiky

Současný význam slova již zcela nectí jeho původ, který vychází z etymologie řeckého slova „krino“ znamenající v překladu rozlišuji, vybírám, soudím. I přes to je po rozklíčování původního smyslu určitá souvislost s dnešním vyzněním zřejmá. Při kritizování jevu totiž hodnotíme kvality či nedostatky jeho povahy či průběhu projevu – tedy rozlišujeme pozitivní či negativní vlastnosti nebo posuzujeme a tedy vyjadřujeme hodnotící soud.

Hudební kritika stejně jako umělecká kritika, si nežadá všeobecné platnosti a neřídí se podle obecných, objektivizovaných norem. I přes to se dnes opírá o vědeckou základnu a využívá její erudici, jež je formována fundovanými muzikology po dlouhá staletí.

3.2 Historický vývoj hudební kritiky

Po umění dychtící společnost požadovala hodnocení uměleckých projevů dle svého porozumění a svojí laickou neoborností zprostředkovaně formovala umělecké projevy do požadované podoby jednoduchosti a srozumitelnosti. A právě tyto procesy neoborného posuzování iniciovaly názorové srovnání a korekci laického hodnotícího soudu. Logickým vyústěním byl jednotný umělecký požadavek odborné umělecké kritiky.

Počátky odborné hudební kritiky jsou spojovány s významnou osobností: hamburským skladatelem, hudebním teoretikem a úředníkem tamějšího anglického vyslanectví Johannem Matthesonem. Hudební kritici té doby pocházeli z řad žurnalistů, hudebních teoretiků či tehdejších intelektuálů.

Hudební kritika zastávala v muzikologickém a hudebně odborném světě stále významnější postavení a v 19. století rozšířila svůj vliv zvláště na propagaci svébytných národních projevů.

Česká hudební kritika je spojována s osobnostmi ještě klasicistního období – F. X. Němečkem a či J. J. Rybou. Významně do hodnocení uměleckých děl zasáhl v 19. století jeden z nejvýznamnějších uměleckých kritiků vůbec, Eduard Hanslick, jakožto vídeňský obávaný kritik českého původu.

Z první poloviny 19. století evidujeme první hudební časopisy neboli média odborné kritiky, jež byly psány již českým jazykem. V polovině 19. století začala vycházet příloha k Věnci, což byla první hudební sbírka redigovaná F. Škroupem a J. K. Chmelenským. Ta však neměla dlouhého trvání. V zápětí poté roku 1858 se začal pravidelně objevovat časopis Dalibor, od jehož vzniku se datuje souvislá historie hudebního periodického tisku.

Konec 19. století je charakterizován výraznou hudební osobností Otakara Hostinského, jenž zásadně přispěl ke kvalitativním změnám na vědecké muzikologické půdě. Mezi jeho žáky patřil Zdeněk Nejedlý a Vladimír Helfert, kteří následovali úspěchy svého učitele a pokračovali v jeho stopách.

3.3 Hudební publicistika v období Československé republiky (1918 – 1938)

Objektem vědeckého bádání jsou hudební časopisy v období „první republiky“ v letech 1918 až 1938. Meziválečné období je prezentováno nespočetným množstvím kritických příspěvků, jež jsou systematicky a periodicky publikovány v nově založených či z předchozího období přetrvávších hudebních časopisech. Jsou to: Klíč, Rytmus, Listy Hudební Matice, později Tempo, Listy Hudební Matice, Smetana, Dalibor, Hudební revue aj. Mnohé kritiky vycházely pravidelně v denících jako např. Lidové noviny, Den či Rudé právo.

Časopisy poskytovaly platformu pro formování uměleckého názoru čtenářů. Hudební žurnalistika využívala médium k reprezentaci různých témat, k obhajobě záměrů, ke kritice či podpoře konkrétních aktivit či stanovisek. V komplexním pojetí dochází ke kultivaci uměleckého vkusu čtenářů, ale také samotných tvůrců.

3.3.1 Charakteristika hudebních časopisů

Desítky odborných časopisů reflektovaly během dvaceti let nové Československé republiky dění na poli hudební kultury. Některá periodika se etablovala až po roce 1918, jiná ještě přetrvala z období druhé poloviny 19. století. Počátky odborné hudební publicistiky v Českých zemích můžeme datovat na konec první poloviny 19. století, což je také pro snazší orientaci uvedeno v přehledovém schématu (Literární příloha Věnce). Tabulka č. 1 znázorňuje průběh existence časopisů majoritního významu v letech 1918 - 1938. Uvedena jsou ta periodika, která lze charakterizovat několika znaky:

- celostátní působnost a taktéž reflexe celonárodní hudební kultury,
- několikaleté trvání (v případě časopisů s krátkou dobou působení bylo přihlédnuto k obsahové důležitosti daného periodika),
- české časopisy (eliminací cizích časopisů v seznamu použitých zdrojů jsme se vyhnuli případnému zkreslení z pohledu národnostní otázky, což ve své době sehrálo významnou roli, zvláště v případě některých lokalit jako je Brno, aj.).

3.3.2 Zkoumání periodik z hlediska druhu

- | | |
|-----------------------------|--------------------|
| • Dalibor | • Hudební rozhledy |
| • Smetana | • Hudební rozhledy |
| • Hudební výchova | • Klíč |
| • Listy Hudební Matice | • Rytmus |
| Tempo, Listy Hudební Matice | • Hudební revue |
| | • Hudba a škola |

Tabulka č. 1 – Chronologický přehled vybraných hudebních časopisů²⁶⁶

číslo	Časopis	1918	1919	1920	1921	1922	1923	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938
1	Dalibor																					
2	Smetana																					
3	Hudební výchova																					
4	Listy Hudeb. Matice																					
	Tempo Listy H. Matice																					
5	Hudební rozhledy																					
6	Klíč																					
7	Rytmus																					
8	Hudební revue																					
9	Hudba a škola																					

Číslo	Časopis	Roky
1	Dalibor	1858 – 1926
2	Smetana	1918 – 1926, 1936 – 1938
3	Hudební výchova	1920 – 1938
4	Listy Hudební Matice	1921 – 1927
	Tempo, Listy Hudební Matice	1928 – 1938
5	Hudební rozhledy	1924 – 1928
6	Klíč	1931 – 1935
7	Rytmus	1935 – 1938
8	Hudební revue	1918 – 1920
9	Hudba a škola	1928 – 1933

²⁶⁶ Zdroj aktualizován dle skutečnosti – Listy Hudební Matice vycházely již od roku 1921 (J. Dostál měl v přehledu časopisů uveden až rok 1922). DOSTÁL, J. České hudební časopisectví. *Hudba a národ*, s. 113 – 121. Časopis Klíč vycházel až do roku 1939. Obsah tabulky byl vzhledem k jasné vytyčenému časovému úseku vědeckého bádání uzpůsoben na období 1918 - 1938.

4 Reflexe školské a mimoškolské hudební výchovy v hudebních periodikách Československé republiky v letech 1918 - 1938

4.1 Formování společnosti ve vztahu k hudebnímu umění na pozadí hudební publicistiky v letech 1918 – 1938

Již na počátku dvacátých let však čteme o krizi v umění, o nezájmu společnosti o kulturním dění a o nevhodném chování společnosti při kulturních událostech. Krize byla tedy často shledávána v úpadku společnosti, v absenci výrazných osobností na poli hudebním, v nevzdělanosti publika, v ekonomických zřetelech doby či v komercionalizaci umění. Autoři článků řešili příčiny tohoto stavu, ale také se zamýšleli nad řešením situace. Někteří přispěvatelé viděli problém v chování a postojích obecnosti a v nedostatečné výchově k hudebnímu umění, jiní zase dávali za vinu povaze hudebního umění, které bylo dle jejich soudů komponováno samo pro sebe, a jejich tvůrci zapomínali na diváka či posluchače, který byl jen trpěným přihlížitelem.

4.2 Systém vzdělávání na území Československé republiky v letech 1918 – 1938 vyjádřeno legislativní úpravou

Pedagogika jako teoretická platforma praktické výchovy tvoří živý komplex integrujících činností, které jsou v neustálém pohybu a proměně. Vnitřně již definovaný a uspořádaný systém představuje širokou oblast, jejímž smyslem je předávání kulturních a společenských hodnot za účelem uchování si duchovních statků civilizace pro další generace. Pedagogika vnímána jako teoretická věda je v neustálé koexistenci s praktickou výchovou, z čehož vyplývá jejich neoddělitelnost. Častěji je teorie inspirována novými požadavky či návrhy z praxe, tedy „zdola“, které poté zapracovává a kodifikuje do platných norem.

Postavení hudební pedagogiky a výchovy v rámci struktury obecné pedagogiky je zcela významné, neboť jako součást estetické výchovy formuje vývoj člověka s ohledem na kulturní hodnoty a umělecké citění.

Občanská společnost doznala za první republiky mnohých proměn a díky nově nabyté svobodě po roce 1918 byly realizovány dlouho očekávané a žádané změny. Nové požadavky se týkaly všech oblastí lidské činnosti a velmi významně zasáhly i oblast výchovy a vzdělávání. Jasně impulsy se objevily již dříve, v průběhu 2. poloviny 19. století a těsně před první světovou válkou, ale čas dozrál až v nově vzniklé Československé republice. Absence jednotného stanoviska komplexního rozvoje hudebních schopností a dovedností či neujasněné požadavky na vzdělání pedagogů jednotlivých stupňů škol byly shledány jako velmi závažný nedostatek, který byl následně doprovázen i zjevným institucionálním neukotvením. Mnohé návrhy zůstaly bohužel pouze ve formě požadavků. I přes to, že se jedná o období plné tvůrčích myšlenek a nápadů na inovaci vzdělávacích procesů, bylo nakonec kodifikováno jen dílčí úsilí pedagogických odborníků. Většina navrhovaných kroků zůstávala v pojetí, které přetrvávalo z dob Rakouska-Uherska, a s tragickými událostmi roku 1938 a zejména 1939 zapadly všechny na několik let v zapomenutí. V roce 1945 opět reformní myšlenky ožily, ale záhy byly politickými prosovětskými tendencemi potlačeny a nahrazeny jednotnou školskou úpravou zajišťující formování společnosti k socialistickým „hodnotám“.

4.2.1 Reformní hnutí v období „první republiky“

Přelom 19. a 20. století se nese v duchu výchovně vzdělávacích reforem a o tomto období plném inovací mluvíme jako o éře „reformní pedagogiky“. Jak již zaznělo, mnohé podněty byly vysloveny již v druhé polovině 19. století, ale až v kontextu vyzrálosti jiných oblastí společenskovedního zaměření mohla i pedagogika proměňovat dřívější návrhy a požadavky v reálné činy.

4.3 Školská hudební výchova

4.3.1 Školská hudební výchova na pozadí legislativních úprav

System hudebního školství, jenž se mohl opírat o institucionální základnu, byl realizován reformami dvojího druhu. Jeden nabýval své podoby prostřednictvím státem schválených zákonů a nařízení ministerských institucí, druhý byl prezentován skrze nové postupy při praktickém provozu v tzv. pokusných školách, které se však projevovaly spíše individualizovanými projevy zainteresovaných pedagogů.

Školská hudební výchova byla v novém demokratickém státu spravována Ministerstvem školství a národní osvěty, které záhy po převratu reagovalo na výzvy vešlé z námětů i memorand v podobě prohlášení tajemníka hudebního odboru dr. Jana Branbergera. Plán reformy v oblasti hudební výchovy společnosti v nejširším slova smyslu byl vyjádřen v pěti bodech, přičemž školské problematice byl věnován jeden samostatný bod. „V další části si plán MŠANO všimá hudebního školství laického i odborného. Slibuje reformu pěvecké i hudební výchovy na všeobecně vzdělávacích školách, organizaci státních zkoušek hudebních, vybudování nižšího, středního i vysokého hudebního školství (státního, státem subvencovaného i soukromého), zestátnění pražské konzervatoře, založení státní konzervatoře v Brně a státní hudební školy na úrovni konzervatoře na Slovensku. Poslední okruh problematiky se týká rozvoje hudební vědy na univerzitách a založení státního hudebního institutu s lidovými výchovnými úkoly.“²⁶⁷

Náměty na reformu hudebního školství i předmětu hudební výchovy v rámci vzdělávacích systémů nabývaly povahy nejrůznějších rezolucí sdružených organizací nebo se objevovaly v podobě vybraných hlasů v rámci memoranda. Na svou akceptaci však čekaly dlouhé roky, v některých případech nebyly do legislativní podoby vůbec zapracovány.

4.3.2 Hudební výchova jako součást všeobecného vzdělání

Hudební výchova byla odbornou obcí vnímána jako součást všeobecného vzdělávání a měla podle ní své nezpochybnitelné místo v rámci estetické výchovy, jež společně se systémem vzdělávání kultivovala a rozvíjela celou osobnost jedince.

²⁶⁷ *Dějiny české hudební kultury II.*, s. 63.

V nové době však byl odborníky silně zpochybňován názor o výrazné hudebnosti českého národa zaznívající v minulých staletích. Ti byli přesvědčeni, že upadající úroveň byla zapříčiněna právě nedostatečným pokrytím výuky hudební výchovy na všech stupních obecného vzdělání. Bylo vyvinuto mnoho snah k zařazení předmětu „Zpěv“, „Hudební výchova“ do systému povinných předmětů garantovaných Ministerstvem školství a národní osvěty.

4.3.3 Název a obsah předmětu, osnovy předmětu

Boje o zařazení předmětu Hudební výchova, potažmo Zpěv na všechny stupně i typy škol byly vedeny od prvních dnů nové Československé republiky. To však byl pouze formální problém, dále byla hojně diskutována otázka názvu, obsahu, kvality, cílů a poslání předmětu, který měl rozvíjet žáka v komplexním hudebním pojetí. Náplň předmětu standardizovalo a legislativně spravovalo prostřednictvím učebních osnov Ministerstvo školství a národní osvěty, avšak věcná stránka byla vždy navrhována znalci z oblasti praktického školství.

4.3.4 Institucionální zaštitění odborné hudební výchovy

Hned v počátcích působení nové demokratické země došlo k výrazným změnám a zvláště k vybudování funkčního systému hudební výchovy zaštitěného institucionálním zázemím. „Po vzniku samostatného Československa v roce 1918 byla zestátněna pražská konzervatoř a byla ustanovena hudební konzervatoř v Brně navazující na tradice brněnské varhanické školy. V roce 1920 bylo založeno hudebně pedagogické oddělení pražské konzervatoře a rozvíjí se i činnost mistrovských tříd obou konzervatoří.“²⁶⁸

²⁶⁸ HOLAS, M. *Hudební pedagogika*, s. 32.

Tabulka č. 1 – Přehled vývoje nižšího, středního a vysokého hudebního školství v ČSR²⁶⁹

Rok, den a měsíc založení	Založená instituce, provedení změn, vydání osnov HŠ
1919, 4. XII.	Zestátnění konzervatoře hudby v Praze, mistrovská škola tamže
1919, 25. IX.	Založení hudební a dramatické konzervatoře v Brně
1919, 30. IX.	Založení Hudobné školy v Bratislavě (při Hudobnom spolku)
1920, 22. III.	Zestátnění hudební a dramatické konzervatoře v Brně, do r. 1928 tamže 2 třídy mistrovské školy
1920, 19. VIII.	Zřízení hudebně pedagogického oddělení při státní konzervatoři v Praze
1926	Přejmenování Hudobné školy na Hudobná a dramatická akadémia pre Slovensko v Bratislave (s právem verejnosti)

4.3.5 Vzdělání učitelů hudby a hudební výchovy

Častým středem pozornosti hudebně pedagogické kritiky byly nejednotné požadavky na vzdělání učitelů hudební výchovy ve všeobecném školství. Hudební výchovu vyučovali jak soukromí učitelé bez pedagogického vzdělání, což zvyklostně přetrvávalo ještě z 19. století, tak i pedagogové v rámci institucionalizované hudební výchovy. Úsilí reformátorů směřovalo právě k nápravě těchto nejednotných podmínek, neboť hlavně v oblasti privátního učení se nevzdělanost učitelů mnohdy projevovala nedostatečným systémovým vedením a nerespektováním didaktických výchovných zásad.

²⁶⁹ GREGOR, V., SEDLICKÝ, T. *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*, s. 219.

4.4 Mimoškolská hudební výchova

Výchovně lze na jedince působit přímo, a to buď prostřednictvím osvědčených, nebo stále modernizujících metod a na základě dohodnutých norem, ale také lze formovat jedince či společnost v mimoškolním prostředí a jinými než vyučovacími technikami. „Obecně se patrně přeceňuje záměrné (intencionální), cílené, metodické výchovné působení (realizované intencionálními činiteli exogenními). Naopak se nedoceňuje, jak „nepřímo“ (funkcionálně) působí komplex funkcionálních exogenních činitelů přírodního, sociálního a kulturního prostředí člověka. Utváření osobnosti ovlivňuje kvalita prostředí, tj. jeho sociálně ekonomická a kulturní úroveň.“²⁷⁰

V období první republiky se vyprofilovaly v rámci hudebního umění některé oblasti, které paralelně se základními formami vzdělávacího systému zajišťovaly a nabízely široké veřejnosti získání nových informací či nabytí nových zkušeností, což výrazně doplňovalo a obohacovalo základní platformu výchovy. Mezi subjekty s nejrozšířenější působností v této činnosti lze zmínit Společnost pro hudební výchovu, Československý rozhlas, Gramofonové závody a spolková sdružení. Dále byla společnost formována prostřednictvím výchovných koncertů.

4.4.1 Společnost pro hudební výchovu

Významný mezník v hudebně institucionálním vývoji představuje založení Společnosti pro hudební výchovu na jaře roku 1934, jejíž působnost dosahovala mezinárodního ohlasu. U jejího zrození stály významné osobnosti hudební teorie i praxe. Ideovým vůdcem byl jednoznačně zvolen Leo Kestenberg jakožto osobnost, které se již v německém hudebním vzdělávání podařilo vytvořit symbiózu uměleckého poslání, sociální angažovanosti a kulturně politické zodpovědnosti, a to v mezinárodním měřítku.

²⁷⁰ GRECMANOVÁ, H., HOLOUŠOVÁ, D. a kol., *Obecná pedagogika II*, s. 168.

4.4.2 Československý rozhlas

Zdokonalování přenosových technologií přineslo společnosti rozhlasové vysílání a s ním také možnosti dalších forem vzdělávání, a to i ve vztahu k dospělým. Pro potřeby vzdělávání žáků i dospělých začaly v rozhlasových studiích vznikat odborné pořady výchovného charakteru, které splňovaly požadavek a potřebu propagace a popularizace hudby. Hudební vzdělávání tak mohlo oslovit všechny věkové kategorie, a to bez ohledu na jejich vzdělání či ekonomicko – společenskou úroveň.

4.4.3 Gramofonové závody

Na počátku 20. století musely hlavně výchovné organizace bojovat za přijetí moderních technologií do vzdělávacího procesu, a to za účelem formování postojů veřejnosti. Díky intervenci školských institucí se otázkou využití rozhlasových a gramofonových nahrávek při výuce zabývaly dokonce orgány ministerstva. Na výchovu dětského publika a tedy i na popularizaci hudby se zaměřil přední muzikolog Vladimír Helfert, který se však soustředil na oblast receptivní hudební výchovy, a to v rámci intencionálního působení ve školním prostředí.

V rámci mimoškolské výchovy společnosti se stále častěji mluvilo o komercializaci umění, o kupčení s kulturními hodnotami a o ziskuchtivosti ovlivňující ryze umělecké produkce. Tituly veřejně produkováné gramofonovými závody měly velmi intenzivní dopad na širokou veřejnost.

4.4.4 Výchovné koncerty

Výchovný aspekt směrem k veřejnosti na mimoškolské úrovni lze spatřovat také v návštěvnosti festivalů hudby, jejichž hlavním posláním je zpřístupnit posluchačům například nové směry, nové proudy, představit moderní snahy skladatelů, popř. připomenout skladby mistrů určité časové epochy. Výchovný zřetel se promítá zvláště v prezentaci uceleného, tematicky zarámovaného hudebně uměleckého žánru či druhu. Dílčí koncerty jsou provázeny mluveným slovem, které přiblíží posluchači pro hlubší porozumění zásadní informace o díle, čímž ho určitou formou vzdělává. Moderátorem je často samotný skladatel, který fundovaně prezentuje skladbu z několika úhlů jako je

námět tvorby, formální struktura díla, nástrojové obsazení, sdělení, popřípadě poslání skladby.

4.4.5 Spolková činnost

Vznik spolkové činnosti byl přirozeným vyústěním profesionalizace umění, která si žádala svou institucionální základnu. Spolky sdružovaly své členy za účelem zpřístupnění určitého druhu umění a za členský poplatek nabízely své služby s mnohými výhodami. Příslušníci přihlášením do spolku ukazovali zájem o danou aktivitu a svým členstvím tuto aktivitu podporovali. Pravidelnou účastí na aktivitách spolku docházelo k formování uměleckého vkusu posluchače, což naplňuje výchovnou funkci mimoškolské úrovně. Bohužel však členská základna čítala jen několik desítek zájemců, takže míra vlivu byla nevelká. „Zvláště pražské spolky zaměřené na provozování soudobé komorní hudby stály izolovaně na okraji hudebního života apočítaly své příznivce sotva na desítky. Přitom právě tyto české a německé instituce udržovaly nejživější kontakt s hudebním životem celé Evropy, objevovaly a třídily nové hodnoty a působily jako most při jejich postupném zařazování do „oficiálního“ repertoáru.“²⁷¹

Spolková hudební činnost byla v Československé republice provozována několika spolky či sdruženími – Spolek pro komorní hudbu, Spolek pro moderní hudbu, Přítomnost, sdružení pro soudobou hudbu aj. V uvedených časopisech byl největší prostor věnován Spolku pro moderní hudbu a sdružení Přítomnost. Spolek pro komorní hudbu byl reflektován zvláště v podobě zpráv o konaných koncertech, popřípadě jako pozvánka na chystaný koncert.

²⁷¹ LÉBL, V., LUDOVOVÁ, J. *Hudba v českých dějinách, Nová doba (1860 – 1938)*, s. 380.

5 Syntéza reflexe hudebních periodik

5.1 Tematické kategorie

Celá pramenná základna byla podrobena vědeckému rozboru. Prostřednictvím kvantitativní analýzy se vyprofilovaly kategorie, které z hlediska množství nejvíce charakterizovaly období Československé republiky v letech 1918 až 1938. Celkem bylo vytvořeno osm kategorií, které vzhledem k preferovanému zájmu redaktorů zastupují po obsahové stránce reálné dění a vystihují oblast hudebního umění v průřezu celé etapy dvaceti let.

Obsahovou náplň časopisů lze souhrnně vyjádřit zástupnými tematickými kategoriemi, jež vystihují nejdiskutovanější oblasti zájmu odborných redaktorů. Ti ve zkoumaných časopisech zprostředkovali odraz celospolečenského dění v ČSR, a to s přihlédnutím k hudební oblasti. Z výzkumu vzešlo následujících osm tematických kategorií: Charakteristika doby s přihlédnutím k hudebnímu umění, Institucionální základna hudebního umění, Kritika, Mezinárodní kontext, Moderní hudba, Národnostní otázka, Osobnostní profil a Soutěže. Tyto kategorie byly vyhodnoceny v analyzovaných časopisech na základě kvantitativního hlediska jako nejuvýstižnější oblasti, které globálně reprezentují danou dobu. Název kategorií již zobrazuje obsahové hledisko sdělení.

Základní uvedené kategorie rámcují zájem hudebních časopisů a poskytují pohled na dobu Československé republiky, jež se odrážela v analyzovaných časopisech. Téma školské nebo mimoškolské hudební výchovy se nevyhraňuje natolik, aby na základě příspěvků jak z kvantitativního, tak i z kvalitativního pohledu byly vytvořeny samostatné kategorie. Výše uvedená témata se prolínají napříč kategoriemi.

5.2 Funkce sdělení

Funkce sdělení jsou formulovány na základě výstupů kvalitativní analýzy hudebních periodik vycházejících v letech 1918 – 1938. Inspirativním zdrojem pro konkretizaci funkcí se staly definované funkce používané obecnou žurnalistikou.²⁷² Vždy se jedná o formulaci funkce konkrétního sdělení ve vztahu ke čtenáři. Projevy odborné žurnalistiky měly vyvolat určitou změnu, a to v jednání či chování jednotlivců, skupin či orgánů státu. Uvedené funkce jsou pro demonstraci komentovány konkrétními příklady, které vzešly ze zkoumané problematiky. Jedná se o funkce:

- **Hodnotící**

- Příspěvky obsahovaly hodnocení konaných koncertních a divadelních vystoupení, a to z pohledu interpretačního nebo kompozičního. Mluvíme o projevech třibících vkus veřejnosti.
- Autoři hodnotili povahu jednání a výstupů zájmových skupin ve prospěch společnosti.
- Sdělení se vztahovalo k hodnocení vztahu obecnstva a posluchačstva k umění.

- **Informativní**

- Kritiky zaměřené retrospektivně přinášely pouhý přehled konaných aktivit. Tato forma sdělení měla pouze informativní přínos.
- Hudební periodika informovala o stavu a vývoji školské i mimoškolské hudební výchovy, o jejich formách a změnách či o datu vzniku významných kulturních institucí.

- **Interpretující**

- V případě vydávání nejrůznějších zákonů, novel, výnosů či osnov Ministerstvem školství a národní osvěty sehrály časopisy velmi důležitou roli při informování veřejnosti. Autoři upravovali a formulovali oficiální sdělení tak, aby byla srozumitelná, výstižná a přijatelná pro širokou veřejnost.

²⁷² JIRÁK, J., KÖPPLOVÁ, B. *Média a společnost*. McQUAIL, D. *Úvod do teorie masové komunikace*. KUNCZIK, M. *Základy masové komunikace*.

- **Komentující**
 - Autoři článků byli vnímáni jako zástupci odborných kruhů a očekávalo se od nich komentování uměleckého dění nebo významných politických aktů. Vysokou cenu mají komentáře shrnující postřehy a zprávy jiných kolegů napříč hudebně zaměřenými časopisy.
- **Komparační**
 - Projevy a výstupy školských i mimoškolských institucí byly srovnávány s řešením obdobných situací v jiných státech.
- **Kritizující**
 - Příspěvatelé odborných časopisů zaujímali často velmi kritický postoj, jímž chtěli upozornit na nevyhovující řešení určité situace v minulosti a také alespoň vyvolat diskuzi chystaných návrhů. Tyto zprávy se objevovaly zvláště při reflexi školské hudební výchovy v kontextu s ministerskými orgány.
 - Upadající úroveň posluchačské základny byla hojně reflektována a autoři příspěvků se nebáli kritizovat návštěvníky koncertů a divadelních představení za jejich nevhodné chování.
 - Přizpůsobování vkusu posluchačů vyvstalo zvláště v období krize třicátých let. Kritice nezůstaly ušetřeny ani samotné umělecké instituce.
- **Funkce mluvčího**
 - Autoři zde zastupují posluchače či diváky a snaží se je tímto způsobem zapojit do otevřené diskuze. Ptají se například „Kde je nové publikum? Co chce toto nové publikum? Nové publikum chce nového pohyblivého herce na živě fungující scéně. [...] Nové publikum chce nový pathos slova, melodie a gesta.“²⁷³ Na počátku je publikum.
- **Mobilizující**
 - Obavy z budoucího vývoje nutí autory článků k hodnocení liknavosti nejrůznějších kulturních i ministerských organizací a ženou je k mobilizaci kulturních institucí, jež by mohly společným úsilím dosáhnout kýžené změny, která je pro budoucí vývoj zásadní. Autoři tyto subjekty vyzývají ke spolupráci a aktivitě.

²⁷³ SOMMER, V. Orientace nového hlediště. *Klíč*, 1931 – 32, roč. 2, č. 1, s. 8.

- **Mravní/umravňující**

- Sdělení časopisu směřovalo ke čtenářstvu s určitým hodnocením, které však nabývalo umravňujícího charakteru. Příkladem je posuzování mravnosti určité sociální skupiny, jež je nazývána třídou kapitalistů a zbohatlíků, těch, kteří přišli ke svým majetkům vypočítavostí a bezohledností. Autoři proto vkládají svoji naději v novou třídu, dělnickou.
- Redakce časopisů uveřejňovaly takové články, které nabádaly čtenáře k uvědomění si zodpovědnosti každého jedince za současnost i budoucnost vývoje státu. Požadovaly po něm takové chování a jednání, které povede k prosperitě celé společnosti.

- **Osvětová**

- Mnohá sdělení měla formu kritiky či výtek vůči nejrůznějším zástupcům hudební kultury. Někteří autoři však hledali takovou formu sdělení, aby zdůvodnili konání či směřování některých institucí. Vysvětlovali a tlumočili nejširší veřejnosti význam a smysl takového snažení. Osvětovou funkci měly články obsahující zprávy o rozhlase, o gramofonové desce ve školách, o besedách a výchovných koncertech. Téměř vždy se jednalo o mimoškolskou hudební výchovu.

- **Podporující**

- Autoři, v mnoha případech sami skladatelé, podporují významné osobnosti v jejich uměleckých aktivitách. Informují čtenáře o snahách skladatelů, například v kontextu vydávání programových prohlášení, komentářů ke svým skladbám apod.

- **Politická**

- Projevy některých autorů článků byly prodchnuty politickými ideály. Ty se velmi promítly v obsahové náplni samotného sdělení. Nejčastěji se setkáváme s prosociálně až vyhraněně levicově smýšlejícími příspěvky, pochvalujícími si politiku Sovětského svazu. Naopak německá kultura byla zvláště v prvních a posledních letech první republiky velmi negativně hodnocena. Pozitivní vztah k Francii, potažmo k francouzskému umění, byl po celou dobu první republiky velmi intenzivní.

- **Poradní**
 - Školská hudební výchova v průběhu první republiky prošla mnohými změnami a autoři článků, zástupci odborné obce, navrhovali způsoby, jak řešit příslušnou záležitost. Sdělení měla formu konkrétních návrhů a podob řešení a byla směřována zvláště ministerským orgánům. Jednalo se například o návrh možného průběhu výuky hudební výchovy ve školách.
 - Mezi sdělení s poradní funkcí patřily i takové články, kdy se redakce snažily hledat nové formy přiblížení se ke čtenářům. Radily samotným skladatelům, aby realizovali například besedy, kde by mohli osvětlit své záměry.
- **Prognostická**
 - První roky Československé republiky představovaly etapu etablování nového státu. Mnozí představitelé vkládali naději v novou dobu a předvíдали budoucí vývoj za nastavení určitých podmínek.
 - Ve vztahu k funkcionální hudební výchově zprostředkovávané rozhlasem předvídají autoři budoucí vývoj rozhlasové hudby i samotného rozhlasového vysílání.
- **Propagační**
 - Příspěvky s touto funkcí byly zaměřeny na propagaci zvláště moderní hudby. Přibližovaly čtenáři záměry jednotlivých skladatelů, ale také v nich byla obsažena analýza samotných skladeb.
 - Propagační funkce sdělení se objevovala ve vztahu k rozhlasovému vysílání. Četné články nejruznějších autorů obhajovaly působení rozhlasu i jeho dramaturgického záměru, včetně propagace zástupců rozhlasové vysílání.
- **Prosebná**
 - Autoři článků se obraceli s žádostmi, návrhy a dalšími požadavky na zainteresované subjekty a zprostředkovaně je žádali o akceptaci připomínek. Často byli těmito institucemi ministerské orgány.
- **Rekapitulující**
 - Autoři, zastupující odbornou obec, rekapitulovali úsilí, se kterým byl budován určitý systém. Redakce uváděly výčet jednotlivých kroků, návrhů, snah a shrnovaly vše, čeho se povedlo za určitou dobu dosáhnout.

- **Stimulační**
 - Příspěvatelé zmiňovali výchovné koncerty studentů konzervatoře. Poukazovali na schopnost studentů uvědomit si vlastní budoucnost a vychovávat si budoucí posluchačskou základnu. Autoři hodnotili danou činnost, ale zároveň stimulovali čtenáře k zodpovědnosti za kvalitu a úroveň vlastní budoucnosti.
- **Výchovná**
 - Avizované pozvánky na koncerty byly ve vybraných periodikách doprovázeny popisem a analýzou díla, což představuje výchovný zřetel sdělení.
- **Vysvětlující**
 - Články obsahovaly:
 - nové pojmy, jevy či entity doby (např. Obecenstvo: sociologicky pestrý vzorek populace, spjatý společným zájmem o určitou uměleckou událost a podílející se na jejím vzniku),
 - formy moderní hudby, včetně konkretizace, kdo byl považován za nositele modernosti a charakteristika toho, co je to být moderní učitel,
 - příčiny krize doby z mnoha úhlů včetně důsledku či případného řešení,
 - metody a obsah výuky,
 - vznik nových institucí.
- **Zprostředkující**
 - Hudební časopis naplňoval také roli zprostředkovatele, kdy jen uveřejnil určité sdělení. To zůstalo v nezměněné podobě a nebylo ani nijak hodnoceno. Přesto lze již aktem otištění projevu či prohlášení mluvit o vyjádření určitého postoje redakce. Jednalo se například o různé projevy či závěry z významných porad a jednání, návrhu memorand či složení komisí.

Závěr

Pod pojmem výchova se skrývá bohatý výčet různých metod a způsobů, jak předávat jedincům a společnosti životní zkušenosti, jež se střádají po mnohá staletí a tisíciletí a které také napomáhají kultivovat a rozvíjet společenství lidí ve vztahu k hodnotovému systému kulturních potřeb. Formujícím činitelem nemusí být samotný školský systém. Lze ho doplnit a kombinovat s dalšími činnostmi, jež vedou ke kulturnímu obohacení společnosti.

Požadavek doplnění stávajícího školského systému dalšími formami výchovy, které nenásilným způsobem přivedou posluchače k hudebním projevům a k hodnotám hudebního umění, se objevil i v první polovině 20. století. V období první republiky vzešlo mnoho zajímavých iniciativ k nápravě tehdejšího stavu hudební výchovy na školách a k posílení postavení a přijímání hudby v běžném životě. Zprofesionalizovala se celá oblast hudební kritiky a také se v tomto období již vyprofilovala téměř svébytná profesní pozice hudebního kritika, jež svým působením tříbil vkus obecnosti, zprostředkoval kontakt umělce se společností a doplňoval výchovnou funkci vzdělávacích systémů. Bohatý výčet odborných hudebních periodik dokládá potřebu informovat o hudebním umění jak ze strany hudebních tvůrců, tak tato potřeba zaznívala prostřednictvím dílčích projevů hudebních recipientů, kteří si žádali zpětnou vazbu na své návštěvy v divadlech a koncertních sálích.

Tisk za první republiky představoval médium s výrazným dosahem a mocenským vlivem. Přinášel informace ze všech koutů celé republiky, ale také ze zahraničí a formoval tak veřejné mínění společnosti. Mezi vládnoucí silou a informovanou inteligentní vrstvou čtenářů stále panoval názor, že tisk, jakožto téměř jediný zdroj cenných zpráv, přináší skutečně ověřené a hodnotné myšlenky, které demonstrují všeobecný postoj společnosti k hudebnímu umění a zprostředkovávají tak skutečnou realitu.

V rámci primárního výzkumu jsme provedli heuristický výzkum a zpracovali pramennou základnu vybraných hudebních periodik, která vycházela v období Československé republiky v letech 1918 až 1938. Objektem bádání byla převážně periodika, jež měla celostátní působnost (v člancích byla reflektována celonárodní hudební kultura), několikaleté trvání (v případě časopisů s krátkou dobou působení bylo

přihlédnuto k obsahové důležitosti daného periodika) a české časopisy (eliminací cizích časopisů v seznamu použitých zdrojů jsme se vyhnuli případnému zkreslení z pohledu národnostní otázky, což ve své době sehrálo významnou roli, zvláště v případě některých lokalit jako bylo Brno, aj.). Podle těchto kritérií bylo vybráno sedm časopisů, které svým tematickým zaměřením pokrývaly celé území Československé republiky a zároveň byly určeny nejširší veřejnosti. Na základě primárního výzkumu, kvantitativního i kvalitativního, jsme však shledali naprosto nedostatečnou reflexi problematiky školské hudební výchovy. V celkovém množství článků vydaných během celých dvaceti let napříč všemi časopisy se jednalo o pouhých několik desítek článků pojednávajících o školské hudební výchově, které byly jen ve výjimečných případech rozsáhlejšího charakteru. Příspěvky měly většinou podobu krátkých informativních zpráv či upozornění. Redakce časopisů zaměřovaly svoji pozornost na kulturní dění v nejširším kontextu a školskou hudební výchovu reflektovaly jen sporadicky. Nejpočetnějším tématem ze školského prostředí byla odborná hudební výchova na konzervatoři, popřípadě na mistrovské škole. Středem pozornosti autorů časopiseckých příspěvků byly také osobnosti, které působily v tomto prostředí. Jednalo se většinou o představitele, kteří byli zároveň skladateli, autory významných hudebních publikací, výkonnými umělci nebo reprezentanty hudebního umění. Samotná školská hudební výchova, její obsahová složka, název předmětu, úroveň dosaženého vzdělání pedagogů či budování nebo reforma institucionální základny školské hudební výchovy zůstávaly v kontextu obsahové náplně časopisů téměř bez povšimnutí. Z tohoto důvodu byl pro potřeby zarámování sledované problematiky rozšířen původní výběr časopisů o další dva, které byly již úzce zaměřeny na školskou hudební výchovu – Hudební výchova a Hudba a škola. Cílovou skupinou těchto periodik byla odborná veřejnost převážně pohybující se v rámci školské institucionální základny.

Každé periodikum je charakteristické svojí strukturou, formou a způsobem hodnocení. Specifikace devíti vybraných časopisů na základě předem stanovených kritérií byly podrobně popsány. Jedná se o časopisy: Dalibor, Listy Hudební Matice Tempo, Listy Hudební Matice, Hudební revue, Smetana, Hudební rozhledy, Klíč, Rytmus, Hudební výchova a Hudba a škola. Jejich periodicita je uvedena v přehledové tabulce (viz kap. 3.3.2).

Většina analyzovaných periodik upřednostňovala a reflektovala dění v Praze, jen v margináliích byl zohledňován také kulturní život v dalších městech jako bylo Brno,

Olomouc, Bratislava, Moravská Ostrava, Plzeň či Hradec Králové. Jedinou výjimku představovaly brněnské „Hudební rozhledy“ vycházející pod patronací Vladimíra Helferta, v nichž se odrážel hlavně obraz hudebního dění v Brně a jiných městech Moravy. I přesto byl kladen důraz také na reflexi pražského kulturního zázemí, čímž byly popřeny poznámky některých autorů o separatismu moravských institucí nebo osobností.

V obsahové náplni článků všech časopisů se promítal vzájemný přehled v aktuálně sledované problematice. Běžnou praxí byla diskuze nad uveřejněnými články, příspěvky či polemikami, a to napříč všemi druhy časopisů. Přínos bádání je shledán v odhalení celistvosti a provázanosti hudebních periodik, které tak zajišťovaly jednotnou platformou pro tříbení názorů – úsudků, jež byly vnitřně tematicky a ideově rozličné, avšak existovaly ve společném celku a byly v součinnosti. Autoři přispívající do těchto časopisů počítali s dialogem uvnitř periodika i s reakcí v jiném časopise – vzhledem k významnosti a postavení tisku je pochopitelná propojenost a dá se říci i určitá očekávaná samozřejmost pro prezentaci názorů. Díky analýze všech relevantních dobových časopisů zaměřených k odborné hudební tematice můžeme říci, že autoři o sobě navzájem velmi dobře věděli, znali okruhy svých přátel, ale i nepřátel a záležitosti společenské, ideové, hudební či hodnotící řešili právě v uvedených periodikách. Z této provázanosti je zřejmé, že časopisy během první republiky plnily formativní funkci, přinejmenším v okruhu hudebně zainteresovaných kulturních činitelů. V dnešním smyslu slova se jednalo o diskusní fórum.

Povaha článků a příspěvků jednotlivých časopisů byla velmi závislá na časovém úseku dané doby, na kontextu společenských událostí a také na stavu národa, jenž se projevuje určitou úrovní vlastní svébytnosti a národnostní i politickou vyzrálostí. Projevy žurnalistiky v prvních letech nově vzniklé republiky lze charakterizovat jako bojovné, hledající svůj prostor a projevující se národnostními tématy i náladou. Autoři článků zprostředkovávali obraz atmosféry celé země, která se po mnoha letech útisku a mocenské nadvlády projevovala potřebou svobodného projevu. Toto chování bylo v souvislosti s vývojem českých zemí naprosto logickým a pochopitelným vyústěním. V prvních ročnících odborných hudebních časopisů nelze přihlížet k obsahové náplni článků a ani vyvozovat závěry pro vývoj školské i mimoškolské hudební výchovy. Jedná se pouze o dokument dokreslující atmosféru první etapy Československé republiky. Po této éře (cca tři roky) nastupuje období profesionalizace hudebního

umění, a to jak v prostředí školském, tak i v celospolečenském kulturním prostoru. Dochází k etablování jednotlivých kulturních subjektů, které dokázaly zaměřit svoji pozornost na podstatu věcí. Již se nejednalo o osobně vyhraněné, vyostřené a útočné projevy, nýbrž v příspěvcích byla převážně hodnocena věcná stránka událostí či sledovaných uměleckých aktivit. Vzestupný vývoj směřující k profesionalizaci hudebního umění, školské a mimoškolské hudební výchovy byl přerušen ve třicátých letech celosvětovou krizí. Ta měla za následek zvláště v podobě ekonomické krize úpadek a neblahé následky odrážející se ve fungování jak velkých, tak i malých institucí či subjektů zajišťujících a zprostředkovávajících hudební umění či výchovu k hudebnímu umění. Celospolečenská krize poznamenala celá třicátá léta a krize pozvolna přešla ve stav, v němž bylo potřeba řešit závažné podmínky přežití – Druhá republika, posléze Protektorát Čechy a Morava.

Shromáždili jsme kvantitativní data dle obsahového zaměření a pro nejčastěji opakující se témata jsme vytvořili výstižné, zastřešující a rovnocenné kategorie, které zastupovaly a reprezentovaly hudební dění v ČSR. Z výzkumu nám vzešlo osm tematických kategorií reflektujících v obsahové náplni časopisů kulturní hudební život. Jsou to: Charakteristika doby s přihlédnutím k hudebnímu umění, Institucionální základna hudebního umění, Kritika, Mezinárodní kontext, Moderní hudba, Národnostní otázka, Osobnostní profil a Soutěže. Školská ani mimoškolská problematika se nevyprofilovala v rámci příspěvků hudebních časopisů jako samostatná kategorie. V rámci uvedených časopisů se prolínala všemi kategoriemi napříč, přičemž nejvíce byla zohledněna v kategorii „Institucionální základna“, dále zvláště téma rozhlasového vysílání lze spatřovat převážně v kategorii „Kritika“, festivaly, jakožto mimoškolské vzdělávání zprostředkované prostřednictvím výchovných koncertů bylo reflektováno převážně v kategorii „Mezinárodní kontext“. Školská hudební výchova se objevovala velmi sporadicky a to převážně v kategorii „Charakteristika doby“.

Na základě studia odborné literatury byly z metodologického hlediska zvoleny nejnávštěvnější a nejkompaktnější oblasti, které ve své šíři charakterizují školskou hudební výchovu v letech 1918 až 1938. Zajímala nás hlavně témata: legislativní úpravy školské hudební výchovy, hudební výchova jako součást všeobecného vzdělávání, problematika názvu a obsahu předmětu, jeho osnovy, institucionální zaštitění a vzdělání učitelů hudby a hudební výchovy. Základní rámec předávání hodnot hudebního umění ve školách je však v každé době doprovázen dalšími formami mimoškolského

charakteru. Výchovné aspekty v mimoškolském prostředí jsme sledovali u Společnosti pro hudební výchovu, Československého rozhlasu, Gramofonových závodů, výchovných koncertů a také v rámci působení spolkových činností. Hlavní výzkumná otázka zněla, zda byla problematika školské a mimoškolské hudební výchovy v odborných hudebních časopisech reflektována a pokud ano, tak jakým způsobem z hlediska kvantitativního i kvalitativního vyjádření.

Na základě provedeného výzkumu lze prezentovat výsledky o reflexi problematiky školské a mimoškolské hudební výchovy v rámci vybraných hudebních časopisů v období první republiky v letech 1918 – 1938. Témata školské hudební výchovy byla hojně reflektována, ale až na několik výjimek pouze v časopisech zaměřených právě na problematiku školské hudební výchovy – Hudební výchova, Hudba a škola. Ty byly založeny jednak za účelem prezentace zpráv o nových legislativních úpravách či navrhovaných změnách, ale také představovaly platformu pro diskuzi nad tématy souvisejícími s intencionální hudební výchovou. Bohužel v těchto hudebních periodikách nedocházelo k diskuzi a výměně názorů na témata školské a mimoškolské hudební výchovy. Objevovaly se spíše články informační či kritizující povahy, v nichž bylo reflektováno naplňování záměrů avizovaných nejrůznějšími institucemi, v několika případech byl také prezentován názor či postoj autora k uvedené tematice. Výraznější diskuse se však napříč časopisy nerozvíjela.

Výchovné tendence v nejširším pojetí jsou vnímány v kontextu doby a nesou v sobě stopy politického, ekonomického a společenského vývoje. Již na počátku dvacátých let čteme o krizi v umění, o nezájmu společnosti o kulturní dění a o nevhodném chování společnosti při kulturních událostech. Krize byla tedy často shledávána v úpadku společnosti, v absenci výrazných osobností na poli hudebním, v nevzdělanosti publika, v ekonomických zřetelech doby či v komercializaci umění. Autoři článků řešili příčiny tohoto stavu, ale také se zamýšleli nad řešením situace. Někteří přispěvatelé viděli problém v chování a postojích obecnosti a v nedostatečné výchově k hudebnímu umění, jiní zase dávali vinu povaze hudebního umění, které bylo dle jejich soudů komponováno samo pro sebe či jejím tvůrcům. Divák se tak stal jen trpěným přihlížitelem. Mnohé články byly kritické vůči obecnosti. Tyto výtky byly oprávněně zmiňovány v souvislosti s jejich nevzdělaností v oblasti umění, konkrétně soudobého hudebního umění. Autoři poukazovali na špatné výchovné působení, na nedostatečné vzdělání ve školách a také na společenskou situaci, která nenahrávala podpoře vážného umění vyžadujícího plnou pozornost.

Hudební výchova ve školách se musela od prvopočátku nové republiky potýkat s několika problémy. Nejdříve bylo nutné vytvořit institucionální základnu a pro ni pevný systém vzdělávání, jenž povede ke komplexnímu rozvoji hudebnosti žáka. Svě místo si musela vydobýt v několika ohledech, které bylo nutné uzákonit platným dokumentem. Byrokratický systém však velmi těžko reagoval na všechny návrhy a připomínky a legislativně podpořil jen některé z vyslovených požadavků. Základním požadavkem odborné obce byla změna nevyhovujícího zákona ještě z dob Rakouska-Uherska. Ministerstvo přislíbilo, že se školskou hudební výchovou bude zabývat v několika bodech: reforma pěvecké i hudební výchovy na všeobecně vzdělávacích školách, organizace státních zkoušek hudebních, vybudování nižšího, středního i vysokého hudebního školství (státního, státem subvencovaného i soukromého), zestátnění pražské konzervatoře, založení státní konzervatoře v Brně a státní hudební školy na úrovni konzervatoře na Slovensku, rozvoj hudební vědy na univerzitách a založení státního hudebního institutu s lidovýchovnými úkoly. Tyto body byly soustavně v odborném tisku projednávány, avšak ne všechny byly vyřešeny podle představy předkladatelů nejrůznějších návrhů. Mnohé z uvedených požadavků zůstaly pouze ve formě návrhů, v lepším případě byly v prozatímní podobě vydány jako výnos Ministerstva školství a národní osvěty. Nejčastěji byla napříč hudebními časopisy diskutována problematika nedořešené organizace hudby a hudebníků, dále bylo žádáno striktní nastavení podmínek soukromého vyučování a statut pedagoga hudební výchovy a hudby. Příspěvky byly kritické a ve druhé polovině třicátých let byly naplněny hořkostí a zklamáním nad nedostatečně jasným postojem k řešení ožehavých otázek, jež byly tak často a nejrůznějšími formami předkládány.

Jednou z důležitých otázek bylo zařazení předmětu hudební výchovy do systému povinných předmětů na všech typech a všech stupních škol. Neustálým bojem doprovázeným obhajobou nejvýraznějších osobností bylo dosaženo jen dílčí akceptace. Na některých školách byla hudební výchova jen částečně povinným předmětem, na jiných byla povinná jen v některých ročnících. Komplexně se touto otázkou zabýval Vladimír Helfert, který své názory pravidelně prezentovat v hudebních časopisech, nejčastěji v Hudebních rozhledech. V roce 1930 vydal publikaci Základy hudební výchovy na nehudebních školách, kde zdůvodňoval nutnost začlenění předmětu do povinných předmětů na všech školách s ohledem na budoucí rozkvět celé společnosti.

S tím úzce souvisel obsah samotného předmětu, včetně jeho přesného označení. Až na několik ojedinělých hlasů byl prosazován nový název předmětu – z původního „Zpěv“ na „Hudební výchovu“, který by plně akceptoval a vystihnul komplexní rozvoj hudebnosti žáka. I při řešení této problematiky výrazně zasáhl Vladimír Helfert, který navrhl novou koncepci předmětu rozdělenou na zpěv a hudební nauku včetně specifikace časové dotace. Mluvil také o dvou složkách hudební výchovy, o aktivní, kterou doporučoval pěstovat na odborných hudebních školách a receptivní, která je vhodná pro jakýkoliv typ školy a pro všechny žáky. Tento přístup výuky nevyžadoval žádné předpoklady nadaného virtuosního hráče.

Kvalita průběhu a výstupů výuky hudební výchovy zvláště s ohledem na soukromé školy byla kontrolována státem jmenovaným inspektorem, ten však mohl podat pouze návrh na změnu či zrušení dané činnosti. Bohužel však soukromoučitelská činnost za první republiky nepodléhala žádnému právnímu omezení. Tento kontrolní článek měl zajistit kvalitu a požadovanou úroveň hudebního vzdělání zvláště v soukromém školství.

Pro dokumentování vývoje obsahu předmětu „Zpěv“ byly do textu také zpracovány osnovy hudební výchovy, a to dle chronologického vývoje.

Odborná hudební výchova byla zaštiťována konzervatořemi v Praze a v Brně, později v Bratislavě. Při konzervatoři byly zřízeny mistrovské školy a pedagogické ústavy. Na základě nejpočetnějších článků se jevila jako nejpalčivější problematika organizace a cílů učebních osnov konzervatoře a mistrovské školy. Stávající systém organizace středního a vysokého školství nemohl akceptovat zvláštnosti a ojedinělosti konzervatoře a mistrovské školy. Zazněly tedy návrhy na změnu, a to v podobě zkrácení studia konzervatoře na 4 roky a přidání zbylých ročníků ke stávající délce studia mistrovské školy. Ta pak mohla být za podmínky obohacení učebních osnov zahrnuta mezi vysoké školy. Návrh s úpravami dosavadního zákona byl předložen ministerstvu školství a národní obrany v roce 1926. Došlo k jejich projednání, avšak nebyly zpracovány do podoby legislativně platného zákona. O konzervatoři bylo také pojednáváno v kontextu pedagogického zajištění, konkrétně volby rektora. Toto téma bylo kriticky komentováno s ohlednutím na byrokratický systém státu, který pozapomínal a v některých případech se neohlížel na umělecké hodnoty a zásluhy významných osobností a navrhoval volbu i z neuměleckých kruhů.

Výchovná funkce konzervatoře byla shledávána v samotném procesu vzdělávání, ale také se objevily pochvalné články o snaze samotných studentů předávat

hudební umění společnosti. Osvětové sdružení složené ze studentů konzervatoře pod vedením Otakara Šína připravovalo koncerty pro studenty ostatních středních škol. Články přinášely pozitivní hodnocení této aktivity.

Garantem zdravého hudebního vývoje žáků byl pedagog. Zazníval požadavek, aby všichni učitelé hudby, jak soukromí, tak i pedagogové v rámci institucionalizované hudební výchovy měli státní zkoušku z hudby a tím byly nastaveny jednotné podmínky pro výuku hudby. Autoři příspěvků však neviděli vyřešení daného problému pouze absolvováním samotného aktu státní zkoušky. Požadovali jejich kvalitativní změnu. Vzhledem k požadované odbornosti bylo navrhováno přiřazení státní zkoušky z hudby ke konzervatořím, která by garantovala úroveň a kvalitu celého aktu.

Školská hudební výchova měla být doplňována nástroji a aktivitami mimoškolské hudební výchovy. Ta je v práci vyjádřena institucemi, které zaštiťovaly nebo jiným způsobem garantovaly oblast funkcionální hudební výchovy. Mimoškolská hudební výchova byla napříč vybranými časopisy velmi četně reflektována, a to v kontextu pěti organizací/oblastí – Společnost pro hudební výchovu, Československý rozhlas, Gramofonové závody, výchovné koncerty a spolková činnost.

Ministerské orgány přijímaly nejrůznější návrhy či připomínky. Mnohdy je však nebyly schopny s ohledem na četnost a roztříštěnost akceptovat. Shromažďování dokumentů, jejich vyhodnocování, iniciování nejrůznějších setkání na odborné úrovni a přípravu podkladů k ministerskému schválení měla mimo další činnost vykonávat Společnost pro hudební výchovu, která byla zřízena v roce 1934. Podařilo se jí ustanovit základní výbor, který se zabýval potřebnými a aktuálními otázkami směřujícími ke zkvalitnění hudební výchovy ve školách i mimo ni. Za ideového vůdce si zvolili Lea Kestenberga, který měl již z německého prostředí s podobnými aktivitami bohaté zkušenosti. Prvopočátky vzniku nové organizace byly velmi hojně reflektovány napříč všemi časopisy a do jejich činnosti byla vkládána velká naděje s ohledem na budoucí vývoj hudební výchovy. Středem pozornosti všech médií se Společnost pro hudební výchovu stala v roce 1936, kdy se jí podařilo v Praze zorganizovat mezinárodní kongres. Hojnost zpráv napovídá velkému zájmu ze strany hudební odborné publicistiky, ale také dosvědčuje důležitost setkání. Například časopis Tempo, Listy Hudební Matice, zprostředkoval hodnocení kongresu veřejnosti ve třech po sobě jdoucích číslech. Další příspěvky přinášely zprávy o setkáních společností na dalších festivalech v Paříži či Trienčanských Teplicích. Autoři se zaměřovali spíše

na společenské události spojené s působením Společnosti pro hudební výchovu, nežli na samotnou podstatu její činnosti. O té psali jen v době zahájení působení, a to ve formě plánů a záměrů.

Největší zainteresovanost všech časopisů lze pozorovat ve vztahu k tématu Československého rozhlasu. Rozhlasové hudební vysílání bylo reflektováno v chronologickém vývoji v několika po sobě jdoucích tematických etapách. Z počátku při zahájení působnosti rozhlasu byla zvláště kritizována jeho technická úroveň a bylo poukazováno na mnohé kvalitativní nedostatky přenosu. Zastánci rozhlasového vysílání však museli záhy toto médium hájit z hlediska pozitivního dopadu na nejširší veřejnost a vymezit jeho jednoznačnou úlohu. Ta úzce souvisela s dramaturgickým plánem jednotlivých programů. Třicátá léta lze napříč všemi hudebními odbornými časopisy charakterizovat mnohočetnou a kvalitativně velmi rozmanitou diskuzí nad dramaturgií programového vysílání a nad vlivem pořadů při formování společnosti. Socializace ve smyslu dosahu rozhlasu na celou společnost versus problém izolovanosti posluchačů představuje z kvantitativního hlediska nejvýznamnější téma působení rozhlasového vysílání. Několik autorů se také zamyslelo nad rozhlasem ve školském prostředí a formulovalo dokonce přesnou dramaturgickou náplň školského rozhlasu.

Zpřístupnění hudby nejširší veřejnosti se dělo také skrze rozšíření gramofonové desky. Výchovné organizace vyvíjely nemalé snahy při začlenění gramofonové desky do výuky. Výrazný podíl na její akceptaci ministerskými orgány měla také Společnost pro hudební výchovu, která společně s reprezentanty hudební pedagogiky zdůraznila přednost výuky se zapojením gramofonové desky. Byl také prezentován průběh hodiny, včetně časového plánu. Velmi živě a kriticky byl komentován výběr gramofonových desek Ministerstvem školství a národní osvěty pro samotnou výuku, ve kterém nebylo vůbec přihlíženo ke specifikacím výuky ani věku žáků. Gramofonová deska formovala posluchačskou základnu i mimo školské lavice. V tomto kontextu bylo upozorňováno na ekonomický zřetel gramofonových závodů, jejichž hlavní pozorností byl zisk. Tomu byly schopny přizpůsobovat spolupráci s interprety a nabízet společnosti taková díla, která budou mít u největší části společnosti zalíbení. A právě vkus veřejnosti spoluurčoval nabídku gramofonových závodů. Začarovaný kruh se nesl ve jménu komercializace umění, které se obávali a bránili zastánci kvalitní hudební produkce.

Výchovné koncerty formovaly vkus posluchačů. Vzdělávací zřetel tohoto druhu vystoupení měl podobu koncertů připravovaných pro specifickou skupinu posluchačů,

pro kterou byl také vybrán adekvátní program. V tomto případě se jednalo o koncerty studentů konzervatoře, kteří připravovali vystoupení pro studenty jiných středních škol.

Formující zřetel mají i hudební festivaly, jejichž hlavním posláním je zpřístupnit posluchačům nové směry, nové proudy, představit moderní snahy skladatelů, popř. připomenout skladby mistrů určité časové epochy. Na festivalech je představován ucelený, tematicky zarámovaný hudebně umělecký žánr či druh hudebního umění. Dílčí koncerty jsou provázeny mluveným slovem, které přiblíží posluchači pro hlubší porozumění zásadní informace o díle, čímž je určitou formou vzděláván. V roli průvodce bývá často samotný skladatel, který fundovaně prezentuje skladbu z několika úhlů pohledu jako je námět tvorby, formální struktura díla, nástrojové obsazení, sdělení, popřípadě poslání skladby. Proto i festivaly jsou vnímány jako výchovné, formující působení.

V rámci hudebních periodik vycházejících v letech 1918 – 1938 se psalo převážně o festivalech soudobé hudby. Mezinárodní účast zajišťovala možnost výměny zkušeností, názorů a pohledů a soudobí skladatelé se mohli přímo inspirovat či porovnávat vlastní tvůrčí směřování. Jednalo se o jakýsi pohled do tvůrčí dílny cizích skladatelů, který byl jistě formativní nejen pro skladatele, ale také pro nejširší posluchačskou základnu. Zachycen byl festival v Donaueschingenu 1921, 1922, Mezinárodní festival soudobé hudby v Praze v roce 1924, v Salcburku v roce 1924, v Benátkách v roce 1925, v Curychu v roce 1926. Třicátá léta byla v odborných hudebních periodikách prezentována čtyřmi mezinárodními festivaly, z nichž četností zpráv vynikal Mezinárodní festival v Londýně v roce 1931, dále velmi bohatým výčtem příspěvků byl v roce 1932 reflektován festival ve Vídni a vyzdvihoval byl v roce 1935 festival na domácí půdě, v Praze. Autoři se zaměřovali zvláště na odborné hodnocení jednotlivých vystupujících z hlediska interpretace, ale hlavně skladebné techniky, ale také nepozapomínali pojednat o společenských souvislostech konání festivalu.

Spolková činnost naplňovala ve vztahu ke společnosti výchovný aspekt. Spolky vykazovaly pravidelnou uměleckou činnost. Jejich stálá členská základna navštěvovala pořádané akce spolku, přičemž tak docházelo k soustavnému formování uměleckého vkusu této skupiny. Nejpočetněji se profilovaly spolky Přítomnost a Spolek pro moderní hudbu. Autoři ve svých člancích zvali čtenáře na koncerty spolků, uváděli hodnocení interpretační složky koncertů a propagovali záslužnou činnost těchto subjektů. Na podporu aktivit sdružení Přítomnost vznikl časopis Rytmus, který sloužil

k propagaci plánovaných koncertů. Záštitu nad Spolkem pro moderní hudbu se ujaly Listy Hudební Matice, později Tempo.

Formativní funkce hudebních periodik v Československé republice v letech 1918 – 1938 v kontextu školské a mimoškolské hudební výchovy byla zásadní. Hudební periodika sehrála významnou roli při tříbení názorů odborné i laické obce a dokázala vytvořit platformu pro vzájemnou diskuzi. Redakce hudebních časopisů našly způsob a formu hodnocení jednotlivých aspektů vzdělávání. Reflektovány byly hlavně aktivity zastupující mimoškolskou hudební výchovu, a to ve výše uvedených tématech.

Z prostudování článků všech analyzovaných periodik vyplývá, že diskuze o problematice školské hudební výchovy se odehrávala na jiné platformě nežli v odborných hudebních časopisech. Řešení zásadních otázek spadajících do oblasti školské hudební výchovy probíhalo na pravidelných schůzích institucionalizovaných subjektů anebo na setkáních realizovaných za účelem projednání závažných aktuálních otázek. Na základě těchto platform vznikaly závěry, memoranda a prohlášení, které byly předkládány ministerským orgánům k posouzení či jako návrh pro řešení dané oblasti. Zájem o zkvalitňování organizace i obsahu hudební výchovy na školách byl vzhledem k množství informačních článků o schůzích a poradách zainteresovaných subjektů značný. Příspěvky k této problematice měly pouze informativní ráz, bez hodnotícího charakteru. K většinovému čtenáři však tyto články přicházely ve velmi omezené míře, a to pouze v přehledových částech časopisu. V případě zájmu musel čtenář odebrat speciální časopisy zaměřené úzce na problematiku školské hudební výchovy – Hudba a škola nebo Hudební výchova. Je tedy evidentní, že se širokou veřejností se při nápravě a zkvalitňování oblasti hudební výchovy na školách příliš nepočítalo, neboť jim nebyly průběžně zprostředkovávány informace a ani nebyla příliš uskutečňována diskuze k těmto tématům. Problematika hudební výchovy na školách byla vnímána jako vysoce odborná věc, kterou mohou a mají řešit pouze instituce či organizace vysoce erudovaných zástupců. Ti řešili aktuální otázky velmi intenzivně, ale pouze v rámci organizovaných subjektů. Z toho vyplývá, že předměty a oblasti garantované státem si nežádaly účast veřejnosti, nýbrž přesně naopak se odehrávaly pouze v kruhu zainteresovaných subjektů, které poté pouze informovaly a případně předkládaly společnosti závěry v podobě například výukových osnov či obsahů

předmětů. O názor veřejnosti nebyl zájem také z toho důvodu, že školská výchova byla povinná, tudíž nebylo potřeba motivovat společnost k podpoře této oblasti.

Mimoškolská hudební výchova nebyla organizována v jasně strukturovaných systémech jako školská hudební výchova. Většinou se nemohla opírat o zákonodárnou moc či legislativu státu. Při řešení vzniklých problémů a jejich nápravě tedy bylo vítáno jakýchkoliv snah, a proto bylo využíváno všech možných platforem pro zapojení a diskuzi široké veřejnosti. Aktivity mimoškolské hudební výchovy byly dobrovolné a otevřené celé společnosti. Problém spíše vyvstal s nezájmem občanů o kulturní akce, které měly charakter volnočasových aktivit. Subjekty zabývající se uměleckou činností tedy musely vyvíjet mnohé podpůrně snahy pro udržení vztahu se společností a aktivizovat ji jakýmkoliv prostředky k zapojení se do kulturního života. Z toho důvodu byl časopis jedním z nástrojů informování, navazování kontaktů či posilování vzájemných vztahů. Příspěvatelé hudebních časopisů proto rozvíjeli diskuze nad tématy mimoškolské hudební výchovy tak, aby obhájili své aktivity, aby informovali a motivovali společnost k zapojení se do kulturního života. Je proto pochopitelné, že témata vzdělávání k hudbě prostřednictvím mimoškolských činností byly tak výrazně zastoupeny v odborném periodickém tisku a nabývaly nejrůznějších povah a kvalit obsahů článků. Formativní funkce sdělení je v kontextu mimoškolské hudební výchovy velmi rozmanitá a bohatá.

Anotace

Cílem disertační práce je reflexe problematiky školské a mimoškolské hudební výchovy v odborných hudebních časopisech vycházejících v letech 1918 až 1938, a to v kontextu konkretizace a specifikace formativní funkce ve vztahu k procesu utváření uměleckého vkusu publika. Předmětem zkoumání je školská a mimoškolská hudební výchova.

V období první republiky vzešlo mnoho zajímavých iniciativ k nápravě tehdejšího stavu hudební výchovy na školách a k posílení postavení a přijímání hudby v běžném životě. Zprofesionalizovala se celá oblast hudební kritiky a také se v tomto období již vyprofilovala téměř svébytná profesní pozice hudebního kritika.

Na základě studia odborné literatury byly zvoleny nejuvýstižnější a nejkompexnější oblasti, které ve své šíři charakterizují školskou hudební výchovu v letech 1918 až 1938. Zajímala nás témata: legislativní úpravy školské hudební výchovy, hudební výchova jako součást všeobecného vzdělávání, problematika názvu a obsahu předmětu, jeho osnovy, institucionální zaštitění a vzdělání učitelů hudby a hudební výchovy. Základní rámec předávání hodnot hudebního umění ve školách je však v každé době doprovázen dalšími vzdělávacími formami mimoškolského charakteru. Výchovné aspekty v mimoškolském prostředí jsme sledovali u Společnosti pro hudební výchovu, Československého rozhlasu, Gramofonových závodů, výchovných koncertů a také v rámci působení spolkových činností.

Všechna vybraná periodika byla podrobena analýze a na základě kvantifikace článků se vyprofilovaly obsahově rovnocenné kategorie, které zastupovaly a reprezentovaly hudební dění v ČSR. Kvantitou, ani kvalitou se problematika školské a mimoškolské hudební výchovy v rámci příspěvků hudebních časopisů nevyprofilovala jako samostatná kategorie. V analyzovaných časopisech se prolínala všemi kategoriemi napříč, přičemž nejvíce byly zohledněny projevy mimoškolské hudební výchovy, a to v kategorii Institucionální základna, dále zvláště téma rozhlasového vysílání lze spatřovat převážně v kategorii Kritika, festivaly, jakožto mimoškolské vzdělávání nabývající povahy výchovných koncertů, byly reflektovány převážně v kategorii Mezinárodní kontext. Školská hudební výchova se objevovala velmi sporadicky a to převážně v kategorii Charakteristika doby.

Klíčová slova:

Formativní funkce, časopisy, kritika, hudba, hudební publicistika, školská hudební výchova, mimoškolská hudební výchova, veřejnost, Československá republika.

Annotation

The aim of the thesis is to reflect on issues of school and non-school music education in professional music journals published between 1918 and 1938 in the context of concretization and specification of the formative function in relation to the process of shaping the artistic taste of the audience. The subject of investigation is the school and non-school music education.

During the First Republic many interesting initiatives originated, the aim of which was to rectify the then state of music education in schools and to empower the position and acceptance of music in everyday life. The whole area of music criticism became professional and the almost distinctive position of a professional music critic emerged.

Based on the study of specialized literature the most concise and comprehensive areas were chosen, which characterize the school music education between the years 1918 and 1938. We were interested in the following topics: legislative amendments of the school music education, music education as part of general education, the subject title and content issues, its curriculum, institutional auspices of the training of music and music education teachers. The basic framework of the musical arts values transmission in schools is accompanied by other educational forms of non-school character. Educational aspects in the non-school environment were observed at the Společnost pro hudební výchovu (Association for Music Education), Československý rozhlas (Czechoslovak Radio), Gramofonové závody (Gramophone Works), educational concerts and also the activities of music associations.

All selected journals were analysed and based on the quantification of the articles, content equal categories emerged which represented the situation in the music culture of the Czechoslovak Republic. Considering the quantity as well as quality, in the articles of music journals the issue of school and non-school music education never shaped as a separate category. In the analysed journals it penetrated all the categories, while the manifestation of the non-school music education was taken into consideration the most - especially in the category of *institutional base*. Especially the topic of radio broadcasting can be seen in the category of *criticism* mainly; festivals as non-school education mediated through educational concerts were mainly reflected in the category

international context. The school music education appeared rather rarely, especially in the category of *period characteristics*.

Keywords: Formative functions, journals, criticism, music, music journalism, school music education, non-school music education, public, Czechoslovak Republic.

Zusammenfassung

Das Ziel der Dissertation ist die Reflexion der Problematik der schulischen und außerschulischen Musikerziehung in fachlichen Musikzeitschriften, die in den Jahren 1918 bis 1938 herausgegeben wurden, und zwar im Kontext der Konkretisierung und Spezifikation der formativen Funktion im Bezug zum Prozess der Gestaltung des künstlerischen Geschmacks des Publikums. Der Gegenstand der Untersuchung ist die schulische und außerschulische Musikerziehung.

Während der "Ersten Republik" sind zahlreiche interessante Initiativen entstanden, die zur Verbesserung des damaligen Zustands der musikalischen Erziehung in den Schulen wie auch zur Verstärkung der Position der Musik im Alltag führten. Das ganze Gebiet der Musikkritik ist professionell geworden, und auch die Position des professionellen Musikkritikers wurde in diesem Zeitabschnitt fast eigenständig.

Durch das Studium der Fachliteratur wurden die präzisesten und komplexesten Gebiete gewählt, die in ihrer Breite die schulische Musikerziehung zwischen den Jahren 1918 und 1938 charakterisieren. Wir haben uns für folgende Themen interessiert: legislative Änderungen der schulischen Musikerziehung, Musikerziehung als ein Teil der allgemeinen Erziehung, Titel- und Inhalt-Problematik des Faches, sein Lehrplan, institutionelle Unterstützung und Ausbildung von Lehrern für Musik und Musikerziehung. Den Grundrahmen der Übermittlung von Werten der musikalischen Kunst in den Schulen begleiten jedoch in jeder Zeit weitere Formen der Ausbildung, die einen außerschulischen Charakter haben. Erziehungsaspekte in dem außerschulischen Milieu haben wir bei den folgenden beobachtet - Společnost pro hudební výchovu (Gesellschaft für Musikerziehung), Československý rozhlas (Tschechoslowakischer Rundfunk), Gramofonové závody (Schallplatten-Werke), Bildungskonzerte und Verein-Aktivitäten.

Alle ausgewählten Zeitschriften wurden analysiert, und aufgrund der Quantifizierung der Artikel haben sich die inhaltlich gleichwertigen Kategorien geformt, die das musikalische Geschehen in der Tschechoslowakischen Republik vertreten und repräsentiert haben. Was die Quantität und die Qualität betrifft, hat sich die Problematik der schulischen und außerschulischen Musikerziehung im Rahmen der Beiträge der Musikzeitschriften nicht als selbstständige Kategorie profiliert. In den analysierten Zeitschriften hat sie sich in allen Kategorien durchdrungen, wobei

die Äußerungen der außerschulischen Musikerziehung am meisten berücksichtigt wurden, und zwar in der Kategorie *institutionelle Basis*, und weiter insbesondere das Thema des Rundfunks kann vor allem in der Kategorie *Kritik* gesehen werden. Festivals - als außerschulische Ausbildung, die durch Bildungskonzerte vermittelt wird - wurden vor allem in der Kategorie *internationaler Kontext* reflektiert. Die schulische Musikerziehung ist nur sehr selten erschienen, und zwar in der Kategorie *Charakteristik der Zeit*.

Schlüsselwörter:

Formative Funktionen, Zeitschriften, Kritik, Musik, Musikpublizistik, schulische Musikerziehung, außerschulische Musikerziehung, Öffentlichkeit, Tschechoslowakische Republik.

Literatura a prameny

Literatura

ABEL-STRUTH, S. *Grundriß der Musikpädagogik*. Meintz: B. Schott's Söhne, 1985. 702 s. ISBN 978-3-7957-2052-0.

ADORNO, T. W., HORKHEIMER, M.. *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Leipzig, 1989.

BAACKE, D. Jugendkulturen und Musik. In H. Bruhn, R. Oerter (ed.). *Musikpsychologie*. Reinbek: Rororo, 1993, s. 232.

BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. 1935.

[cit. 2008-08-11]. Dostupné na WWW:

michalrataj.com/vyuka/files/BENJAMIN_um_dilo.pdf

CIPRO, M. *Dialektika výchovy*. Praha: SPN, 1988. 115 s.

Český hudební slovník osob a institucí. Brno: MU, 2007. Dostupné na WWW:

<http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/>

DEWEY, J. *Demokracie a výchova*. Praha, 1932. 502 s.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart IX. Kassel, 1961.

Dějiny české hudební kultury 1918/1945. Praha: Academia, 1981. 540 s.

DOUBRAVOVÁ, J. Mýtus klíčových slov a křížových citací. *Estetika*, 1988, roč. 25, č. 1, s. 8 – 12.

EGGEBRECHT, H., H. *Musikalische Denken*. Wilhelmshaven, 1977. s. 153 – 192.

FUKAČ, J. Estetická funkce jako sociální fakt anno 1997. *Opus Musicum*, 1997, roč. 29, č. 2, s. 41 – 43.

FUKAČ, J., POLEDŇÁK, I. Funkce hudby. *Hudební věda*, 1979, roč. 16, č. 2, s. 123 – 145; č. 3, s. 220 – 245.

- FUKAČ, J, TESAŘ, S., VEREŠ, J. *Hudební pedagogika. Koncepce a aplikace hudebně výchovných idejí v minulosti a přítomnosti*. Brno: Masarykova univerzita, 2000. 181 s. ISBN 80–210–2458–5.
- FUKAČ, J., VYSLOUŽIL, J. *Slovník české hudební kultury*. 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997. 1035 s. ISBN 80–7058–462–9.
- GIEBISCH, R. *Hudební periodika v Čechách, na Moravě a na Slovensku, 1970 – 2000*. Olomouc, Vědecká knihovna [online]. [cit. 2008–08–11]. DOSTUPNÉ na WWW: <http://www.vkol.cz/refer004.htm>.
- GREGOR, V. *Československá společnost pro hudební výchovu (1934 – 1938) a mezinárodní dosah její činnosti*. Praha: SPNP, 1974.
- GREGOR, V., SEDLICKÝ, T. *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*. Praha: Editio Supraphon, 1973.
- GRECMANOVÁ, H., HOLOUŠOVÁ, D. a kol. *Obecná pedagogika II*. Olomouc: Hanex, 1998.
- HOLAS, M. *Hudební pedagogika*. Praha: Akademie múzických umění, 2004. 125 s. ISBN 80–7331–018–X.
- HELPERT, V. *Základy hudební výchovy na nehudebních školách*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1956. 76 s.
- JIRÁK, J., KÖPPLOVÁ, B. *Média a společnost*. Praha: Portál, 2003. 208 s. ISBN 80–7178–697–7.
- JŮVA, V. *Stručné dějiny pedagogiky*. Brno: Paido, 1997. 76 s. ISBN 80–85931–43–5.
- KRESÁNEK, J. *Sociálna funkcia hudby*. Bratislava: SAV, 1961. 164 s.
- KUNCZIK, M. *Základy masové komunikace*. Praha: Karolinum, 1995. 308 s. ISBN 80–7184–134–X.
- LADMANOVÁ, M. *František Bartoš svědek čtvrtstoletí*. Praha: Panton, 1980.
- LÉBL, V., LUDOVOVÁ, J. *Hudba v českých dějinách*. Praha: Supraphon, 1989. 488 s. Nová doba (1860 – 1938), s. 339 – 432.

- LUSKA, J., VANĚČKOVÁ, M. Funkce hudby v kontextu edukačního procesu. In *Hudební výchova 2009*. ISSN 1802 – 6540. 2009, č. 4.
- MARCELLO, B. *Divadlo podle módy*. Praha: Editio Supraphon, 1970.
- MARŠÍK, J. *Vznik rozhlasové společnosti a zahájení pravidelného vysílání* [online]. [cit. 2008–08–11]. DOSTUPNÉ na WWW: http://www.rozhlas.cz/historierozhlasu/prukopnici/_zprava/434851.
- MASARYK, T. G. *Ideály humanitní*. Praha: Melantrich, 1990.
- McQUAIL, D. *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha: Portál, 2002. 448 s. ISBN 80–7178–714–0.
- MERRIAM, A., P. *The antropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964. s. 342.
- MUKAŘOVSKÝ, J. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakt. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966.
- OPEKAR, A. Hodnotová orientace v rockové hudbě I. a II. *Opus musicum*, 1989, roč. 21, č. 4, s. 105 – 115; č. 5, s. XVII – XXII.
- POLEDŇÁK, I. Smysl hudby a smysl pro hudbu. *Estetická výchova*, 1983, č. 2, s. 45 – 46.
- POLEDŇÁK, I. *Stručný slovník hudební psychologie*. Praha: Supraphon, 1984. 459 s.
- POLEDŇÁK, I. Variace na téma. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. *Opus musicum*, 1996, roč. 28, č. 6, s. 260 – 264.
- VIČAR, J. *Hudební kritika a popularizace hudby*. Praha: KLP, 1997. 183 s. ISBN 80–85917–27–0.

Prameny

AUGUSTA, V., M. Česká hudební kritika. *Hudební revue*, 1918 – 1919, roč. 12, sešit 1, s. 68 – 69.

AUGUSTA, J., A. Zápisník. *Dalibor*, 1919 – 1920, roč. 36, č. 1, s. 10.

BALTHASAR, V. Do nového ročníku. *Dalibor*, 1922 – 1923, roč. 39, č. 1, s. 1.

BARTOŠ, F. Z hudebního života. Výstupní zkoušky pražské konzervatoře. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1931 – 1932, roč. 11, č. 1, s. 20.

BARTOŠ, F., PALA, F., PATZAKOVÁ, A., J., aj. Úvodník. *Smetana*, 1936 – 1937, roč. 1, č. 1, s. 1 – 2.

BÁRTOVÁ, J. Podivnosti kritických soudů [online]. [cit. 2011-07-15]. *Opus musicum*, 1999, č. 4. Dostupné na WWW:

<http://www.opusmusicum.cz/cz/index.php?dir=casopis&detail=1929>.

BLATNÝ, J. K návrhu zákona o vyučování hudbě. *Hudební rozhledy*, 1926 – 1927, roč. 3, č. 1, s. 1 – 2.

CMÍRAL, A. Glosy ke kongresu hudební výchovy. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1935 – 1936, roč. 15, č. 14, s. 159 – 163.

CMÍRAL, A. Gramofon. In *Hudební pedagogika II*, 1940, s. 112.

CMÍRAL, A. Hudební výchova ve školství veřejném. In *Hudební pedagogika II*, 1940, s. 39.

CMÍRAL, A. Jsme národem hudebním? *Listy Hudební Matice*, 1925 – 1926, roč. 5, č. 6, s. 221 – 227.

CMÍRAL, A. Náš program. *Hudba a škola*, 1928, roč. 1, č. 1, s. 1 – 3.

CMÍRAL, A. Novákovo dílo a naše školy. *Listy Hudební Matice*, 1930 – 1931, roč. 10, č. 2, s. 162 – 163.

CMÍRAL, A. O hudební výchově ve školách středních. *Hudební výchova*, 1927, roč. 8, č. 1 – 2, s. 7 – 9.

- CMÍRAL, A. Přehled rozdělení našeho školství. In *Hudební pedagogika II*, 1940, s. 32 – 38.
- CMÍRAL, A. Rozhlas. In *Hudební pedagogika II*, 1940, s. 105.
- CMÍRAL, A. Snahy o povznesení hudební výchovy školské. In *Hudební pedagogika II*, 1940, s. 49.
- CMÍRAL, A. Státní zkoušky z hudby a jejich přiřazení ke konservatořím. *Hudební rozhledy*, 1924 – 1925, roč. 1, č. 6, s. 93.
- CMÍRAL, A. Umělecko výchovné koncerty pro studentstvo. *Listy Hudební Matice*, 1923 – 1924, roč. 3, č. 2, s. 69 – 70.
- CMÍRAL, A. Zprávy. *Hudba a škola*, 1928, roč. 1, č. 1, s. 14.
- ČAPEK, K. Směs. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1929 – 1930, roč. 9, č. 7, s. 264.
- ČERNUŠÁK, G. Kulturní hodnoty hudebního rozhlasu. *Hudební rozhledy*, 1926 – 1927, roč. 3, č. 6, s. 112 – 114.
- ČERNUŠÁK, G. Mezinárodní hudební festival v Benátkách. *Hudební rozhledy*, 1925 – 1926, roč. 2, č. 1, s. 1 – 4.
- ČERNUŠÁK, G. Státní zkoušky z hudby. *Hudební rozhledy*, 1925 – 1926, roč. 2, č. 9, s. 146 – 148.
- DOLEŽIL, H. Koncerty. *Smetana*, 1920, roč. 10, č. 1, s. 12 – 13.
- DOLEŽIL, H. Organizační potřeby české hudby. *Smetana*, 1919, roč. 9, č. 2, s. 18 – 21.
- DOLEŽIL, H. Soutěž dělnických pěveckých spolků. *Smetana*, 1920, roč. 10, č. 4 – 5, s. 71 – 72.
- DOSTÁL, J. České hudební časopisectví. In Václav Mikota (ed.). *Hudba a národ*. Praha: Svaz českých knihkupců a nakladatelů, 1940. s. 113 – 121.
- EMINGEROVÁ, K. Moderní hudba a lid. *Dalibor*, 1922 – 1923, roč. 39, č. 18 – 19, s. 139.
- FALTIS, D., C. Sociální funkce umění. *Rytmus*, 1935 – 1936, roč. 1, č. 4, s. 42 – 43.

- FIALA, J. Přítomnost – sdružení pro soudobou hudbu. *Dalibor*, 1924 – 1925, roč. 41, s. 81.
- FIALA, J. Střední škola a hudba. *Listy Hudební Matice*, 1924 – 1925, roč. 4, č. 6, s. 204.
- HÁBA, A., POLÍVKA, B., HANF, K. Prohlášení výboru sdružení „Přítomnosti“. *Rytmus*, 1935 – 1936, roč. 1, s. 43 – 44.
- HÁBA, A. Poznámky k tvůrčím a poznávacím problémům hudebním. *Rytmus*, 1936 – 1937, roč. 2, č. 8, s. 81.
- HÁBA, A. IX. mezinárod. hudební festival. Oxford – Londýn – 21. – 28. července 1931. *Klíč*, 1932 – 1933, roč. 2, č. 1, s. 4.
- HALLOVÁ, M. 200 let pražské konzervatoře. *Hudební rozhledy*, 2009, č. 6 [online]. [cit. 2010-03-11]. DOSTUPNÉ na WWW:
http://www.hudebnirozhledy.cz/www/index.php?page=clanek&cislo_id=93&id_clanku=981.
- HANF, K. Doslov ke kongresu pro hudební výchovu. *Rytmus*, 1935 – 1936, roč. 1, č. 10, s. 125 – 126.
- HANF, K. Několik glos k poměrům v Německu. *Rytmus*, 1935 – 1936, roč. 1, č. 5 – 6, s. 55 – 59.
- HANF, K. Přítomnost do nové sezony. *Rytmus*, 1938 – 1939, roč. 4, č. 1, s. 2.
- HANF, K. Umělecké výsledky pražského hudebního festivalu. *Rytmus*, 1935 – 1936, roč. 1, č. 1, s. 5 – 6.
- HELFERT, V. Hudba na nehudebních školách. *Hudební rozhledy*, 1928, leták č. 1.
- HELFERT, V. Krise moderní hudby či obecnstva? *Hudební rozhledy*, 1925 – 1926, roč. 2, č. 5, s. 74 – 77.
- HELFERT, V. Něco o hudební kritice. *Hudební rozhledy*, 1927 – 1928, roč. 4, leták č. 1.
- HELFERT, V. Něco o kritice. *Hudební rozhledy*, 1927 – 1928, roč. 4, leták č. 2.
- HELFERT, V. Zprávy a glosy. *Hudební rozhledy*, 1926 – 1927, roč. 3, č. 1, s. 17.

JINDRA, J. O společnosti pro hudební výchovu v Praze. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1935 – 1936, roč. 15, č. 2, s. 15 – 16.

JIRÁK, K., B. Konečně vážná studie o rozhlase! *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1937 – 1938, roč. 17, č. 13, s. 139 – 140.

JIRÁK, K., B. Mají být skladatelé kritiky? *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1927 – 1928, roč. 7, č. 3 – 4, s. 157 – 159.

JIRÁK, K., B. O lepší hudební výchovu. *Hudba a škola*, 1928, roč. 1, č. 1, s. 3 – 4.

JIRÁK, K., B. O rozhlasovou kritiku. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1932 – 1933, roč. 12, č. 1, s. 23 – 26.

JIRÁK, K., B. Více či méně hudby v rozhlase? *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1935 – 1936, roč. 15, č. 2, s. 15.

KÁLIK, V. Slovo pro mezinárodní hudební festivaly. *Dalibor*, 1924 – 1925, roč. 41, č. 9, s. 201 – 202.

KUNDERA, L. Naše vyšší hudební školství. *Hudební rozhledy*, 1924 – 1925, roč. 1, č. 5, s. 73 – 75.

KUNDERA, L. O nové komorní hudbě (K salcypurskému festivalu). *Hudební rozhledy*, 1924 – 1925, roč. 1, č. 1 – 2, s. 8 – 13.

KUNDERA, L. Z hudebního života. Brno. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1929 – 1930, roč. 9, č. 3 – 4, s. 154.

LIEBLICH, B. Nový zkušební řád pro učitelství hudby a zpěvu na ústavech učitelských a pro učitelství zpěvu na školách středních. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1928 – 1929, roč. 8, č. 1, s. 37.

LÖWENBACH, J. Konservatoř. *Listy Hudební Matice*, 1924 – 1925, roč. 4, č. 1, s. 30.

LÖWENBACH, J. Zápisník – K začátku saisony. Nová hudba a denní kritika. *Hudební revue*, 1918, roč. 12, sešit 1, s. 26 – 27.

MARTINŮ, B. Ke kritice o současné hudbě. *Listy Hudební Matice*, 1924 – 1925, roč. 4, č. 6, s. 184 – 187.

MARTINŮ, B. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1934 – 1935, roč. 14, č. 5, s. 143.

Návrh zákona o vyučování hudbě. *Věstník spolkový a sociální*, 1927, roč. 8, č. 1 – 2, s. 5 – 8.

Návrh zákona o vyučování hudbě. *Hudební rozhledy*, 1926 – 1927, roč. 3, č. 6, s. 108.

NEJEDLÝ, Z. Dnešní krise hudby. *Smetana*, 1922, roč. 12, č. 1, s. 1 – 4.

NEJEDLÝ, Z. Jos. B. Foerster profesorem konservatoře. *Smetana*, 1919, roč. 9, č. 2, s. 32.

NEJEDLÝ, Z. Kurt Eisner o Beethovenově „Deváté“. *Smetana*, 1919, roč. 9, č. 7 – 8, s. 89.

NEJEDLÝ, Z. Z hudebního života. *Smetana*, 1920, roč. 10, č. 2, s. 30.

NOVÁK, V., SUK, J., HOFFMANN, K., aj. Pro moderní hudbu. *Hudební revue*, 1919 – 1920, roč. 13, sešit 8, s. 281 – 282.

OČADLÍK, M. Hutter. *Klíč*, 1932 – 1933, roč. 3, č. 19 – 20, s. 283 – 288.

OČADLÍK, M. Na konec sezony Spolku pro moderní hudbu. *Klíč*, 1931 – 1932, roč. 2, č. 12, s. 230 – 232.

OČADLÍK, M. Německé divadlo. *Klíč*, 1931 – 1932, roč. 2, č. 3, s. 42 – 43.

OČADLÍK, M. Talich na obzoru. *Klíč*, 1931 – 1932, roč. 2, č. 10 – 11, s. 153 – 155.

OČADLÍK, M. Posudky z divadel. *Klíč*, 1931 – 1932, roč. 2, č. 10 – 11, s. 165.

OČADLÍK, M. Úvodní slovo. *Klíč*, 1930 – 1931, roč. 1, č. 1, s. 1.

OČADLÍK, M. Vídeňský festival. *Klíč*, 1931 – 1932, roč. 2, č. 4 – 5, s. 49.

OČADLÍK, M. X. festival soudobé hudby – I. dějiště. *Klíč*, 1931 – 1932, roč. 2, č. 16 – 17, s. 243 – 259.

PALA, F. Kritika hudební kritiky. *Smetana*, 1936 – 1937, roč. 1, č. 10, s. 76 – 77.

PATZAKOVÁ, A., J. Deset let od premiéry Vojcka. *Smetana*, 1936 – 1937, roč. 4 – 5, s. 25 – 26.

PATZAKOVÁ, A., J. Sociální příčiny dnešní hudební krise. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1931 – 1932, roč. 11, č. 3, s. 81 – 86.

- PÍCHA, F. Z hudebního života. *Rozhlas. Tempo, Listy Hudební Matice*, 1936 – 1937, roč. 16, č. 1, s. 7.
- PRAŽÁK, P. Česká filharmonie a obecnstvo. *Smetana*, 1936 – 1937, roč. 1, č. 10, s. 75; č. 11 – 12, s. 92.
- REKTORYS, A. Obecnstvo. *Smetana*, 1936 – 1937, roč. 1, č. 7, s. 49 – 50.
- ROJ, J. Hudební folklor v ČSR a dnešek. *Rytmus*, 1938 – 1939, roč. 4, č. 2, s. 11 – 12.
- ROJ, J. K osmnáctému prosinci 1935. *Rytmus*, 1935 – 1936, roč. 1, č. 5 – 6, s. 53 – 61.
- Řád pro státní zkoušky z hudby. *Hudební rozhledy*, 1926 – 1927, roč. 3, č. 4, s. 91.
- SOKOL, E. Postátnění divadla. *Hudební rozhledy*, 1927 – 1928, roč. 4, leták č. 2.
- SOMMER, V. Orientace nového hlediště. *Klíč*, 1931 – 1932, roč. 2, č. 1, s. 8.
- SVOBODA, V. Krise zvukového filmu a gramofonové desky. *Klíč*, 1932, roč. 2, č. 7 – 8, s. 17 – 18.
- SYCHRA, M., L. Hlídka sociální. *Hudební revue*, 1919, roč. 12, sešit 7, s. 304 – 305.
- ŠTĚDRŇ, B. Středoškolský rozhlas. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1937 – 1938, roč. 17, č. 6 – 7, s. 67.
- ŠTĚPÁN, V. Mezinárodní festival soudobé hudby. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1932 – 1933, roč. 12, č. 1, s. 15 – 23.
- TOMÁŠEK, J. Čtenářům a odběratelům Tempa. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1935 – 1936, roč. 15, č. 6, titulní list.
- TOMÁŠEK, J. Gramofon. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1936 – 1937, roč. 16, č. 6, s. 69.
- TOMÁŠEK, J. O kongresu hudební výchovy. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1935 – 1936, roč. 15, č. 13, s. 145 – 146.
- TOMÁŠEK, J. Úvodník. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1935 – 1936, roč. 15, č. 4, s. 39.
- TOMÁŠEK, J. Úvodník. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1935 – 1936, roč. 15, č. 12, s. 133 – 134.

TOMÁŠEK, J. Úvodník. *Tempo, Listy Hudební Matice*. 1935 – 1936, roč. 15, č. 16, s. 177 – 178.

TOMÁŠEK, J. Úvodník. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1936 – 1937, roč. 16, č. 1, s. 1.

TOMÁŠEK, J. Úvodník. *Tempo, Listy Hudební Matice*. 1936 – 1937, roč. 16, č. 4, s. 42 – 43.

Umělecko výchovné koncerty pro studentstvo. *Dalibor*, 1923 – 1924, roč. 40, č. 4 – 5, s. 38.

VAČKÁŘ, V. Kampaně, které se vedou v nečistém žoldu. *Dalibor*, 1919 – 20, roč. 36, č. 11, s. 84 – 85.

VAŘECHOVÁ, M. O výběru gramofonových desek pro školy. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1937 – 1938, roč. 17, č. 14, s. 154.

VETTERL, K. Moravští skladatelé v rozhlase. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1930 – 1931, roč. 10, č. 1, s. 8.

VETTERL, K. O novou hudbu pro rozhlas. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1928 – 1929, roč. 8, č. 10, s. 327.

VETTERL, K. Rozhlasová hudba. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1929 – 1930, roč. 9, č. 1, s. 53 – 57.

Věstník ministerstva školství a národní osvěty. 1919, 1924, 1925, 1930, 1932, 1933.

VOKÁL, F. Hudební výchova, hudební výuka a výchova hudbou. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1930 – 1931, roč. 10, č. 6, s. 309 – 310.

VOLEK, J. Otázky taxonomie umění. *Estetika*, 1970, roč. 7, č. 3, s. 194 – 211 a č. 4, s. 293 – 307; 1971, roč. 8, č. 1, s. 19 – 46 a č. 2, s. 146 – 165.

VOMÁČKA, B. Čtvrtý mezinárodní hudební festival v Curychu. *Listy Hudební Matice*, 1925 – 1926, roč. 5, č. 9 – 10, s. 316 – 317.

VOMÁČKA, B. K festivalu. *Listy Hudební Matice*, 1924 – 1925, roč. 4, č. 11, s. 335 – 338.

VOMÁČKA, B. Krise moderní hudby a hudebního obecnstva. *Listy Hudební Matice*, 1925 – 26, roč. 5, č. 3, s. 7 – 8.

VOMÁČKA, B. Spolek pro moderní hudbu. *Listy Hudební Matice*, 1923 – 1924, roč. 3, č. 2, s. 68.

VOMÁČKA, B. Spolek pro moderní hudbu. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1931 – 1932, roč. 11, č. 4, s. 143.

VOMÁČKA, B. Spolek pro moderní hudbu. *Tempo, Listy Hudební Matice*, 1932 – 1933, roč. 12, č. 9, s. 143.

VUČKOVIČ, V. Hudba jako propagační prostředek. *Klíč, Rok 1932 – 1933*, roč. 3, č. 12 – 13, s. 172.

WAIC, F. Hudební výchova na veřejných školách. *Hudební rozhledy*, 1924, roč. 1, č. 5, s. 84 – 85.

WEISLOVÁ, H. K historii mezinárodní festivalu v Praze. *Rytmus*, 1935 – 1936, roč. 1, č. 1, s. 4 – 11.

ZELENKA, F. Obecnstvo. *Klíč*, 1931 – 1932, roč. 2, č. 3, s. 42 – 43.

Zprávy a glosy – nový zkušební řád. *Hudební rozhledy*, 1926 – 1927, roč. 3, č. 1, s. 53.

Zprávy a glosy – Řád pro státní zkoušky z hudby. *Hudební rozhledy*, 1926 – 1927, roč. 3, č. 8, s. 140.

ZUBATÝ, V. Úkoly české hudby v českém státě. *Hudební revue*, 1918 – 1919, roč. 12, sešit 1, s. 90.

Časopisecké prameny

11. **Dalibor**, 1919/1920 – 1928/1929

12. **Listy Hudební Matice**, 1921/1922 – 1926/1927

13. **Tempo, Listy Hudební Matice**, 1927/1928 – 1938/1939

14. **Hudební revue**, 1918/1919 – 1920

15. **Smetana**, 1919 – 1924, 1936 – 1937

16. **Hudební rozhledy**, 1924 – 1928

17. **Klíč**, 1930/1931 – 1932/1933

18. **Rytmus**, 1935/1936 – 1938/1939

19. **Hudební výchova** – 1920 – 1938

20. **Hudba a škola** – 1928 – 1933

Seznam publikační činnosti

Účast na konferencích

- KOMÁRKOVÁ, M. Tři životy Spolku pro komorní hudbu v Olomouci. Studentská vědecká odborná konference PdF UP, 2007, 19. dubna 2007, Olomouc.
- KOMÁRKOVÁ, M. Sympózium „Leo Kestenberg“ v Berlíně 2005. Mezinárodní muzikologická konference – Inovace v hudební pedagogice a výchově. K poctě Lea Kestenberga (1882 – 1962). 29. listopadu – 1. prosince 2007, Olomouc.
- VANĚČKOVÁ, M., MRÁZOVÁ, J. Celoživotní vzdělávání zaměřené na e-learning. Vysokoškolský pedagog: člověk nebo počítač? aneb Výukové metody na vysokých školách. Odborná konference. 29. května 2008, Olomouc.

Odborné publikace

- PODLAHOVÁ, L., VANĚČKOVÁ, M. *Profese vysokoškolského učitele*. Olomouc: Moravská vysoká škola Olomouc, 2009. 57 s. ISBN 978–80–87240–10–6.
- JURIČKOVÁ, L., VANĚČKOVÁ, M. *Bakalářské práce na Moravské vysoké škole Olomouc*. Olomouc: Moravská vysoká škola Olomouc, 2009. 63 s. ISBN 978–80–87240–11–3.
- PODLAHOVÁ, L. a kol. *Profese vysokoškolského učitele II*. Olomouc: Moravská vysoká škola Olomouc, 2011. V tisku.
- VANĚČKOVÁ, M., HEŘMÁNKOVÁ, P. *Didaktika ekonomických předmětů*. Olomouc: Moravská vysoká škola Olomouc, 2011. V tisku.

Odborné příspěvky

- KOMÁRKOVÁ, M. Spolek pro komorní hudbu v Olomouci. In *Miscellanea doctorandica III*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2006, s. 33 – 39. ISBN 80–244–1492–9.

- KOMÁRKOVÁ, M. Tři životy Spolku pro komorní hudbu v Olomouci. In Sborník Pdf. V tisku. 2007.

- KOMÁRKOVÁ, M. Sympóziium „Leo Kestenberg“ v Berlíně 2005. In *Inovace v hudební pedagogice a výchově. K poctě Lea Kestenberga (1882 – 1962)*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008, s. 45 – 50. ISBN 978–80–903776–5–3.

- VANĚČKOVÁ, M. Funkce „public relations“ v současné hudební kultuře. *E – pedagogium. Olomouc*. Univerzita Palackého v Olomouci, 2008. s. 32 – 42. ISSN 1213 – 7499. DOSTUPNÉ také na WWW:
http://www.upol.cz/fileadmin/user_upload/PdF/e-pedagogium/05-E-pedagogium_3_2008_exportem.pdf

- VANĚČKOVÁ, M., MRÁZOVÁ, J. Celoživotní vzdělávání zaměřené na e-learning. In *Vysokoškolský pedagog: člověk nebo počítač? aneb Výukové metody na vysokých školách*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008, s. 24 – 28. ISBN 978–80–87240–00–7.

- LUSKA, J., VANĚČKOVÁ, M. Funkce hudby v kontextu edukačního procesu. In *Hudební výchova 2009*. ISSN 1802 – 6540. 2009, č. 4. (recenzovaný sborník)

- VANĚČKOVÁ, M. Spolek pro komorní hudbu při Moravské filharmonii Olomouc. In *Hudební výchova 2009*. ISSN 1802–6540. 2009, č. 4. (recenzovaný sborník)

- VANĚČKOVÁ, M. Management vybraných hudebních institucí se zaměřením na regionální kulturu v zrcadle hudebních periodik (Československá republika 1918 – 1938). In *Hudební výchova 2009*. ISSN 1802 – 6540. 2009, č. 6. (recenzovaný sborník)

Absolvování odborných kurzů

- Název kurzu: Manažer mediace umění.
Garant kurzu: prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.
Organizace: Univerzita Palackého v Olomouci

Hudební časopis Harmonie

Harmonie – recenze

- 2005 – recenze hudebního festivalu
 - *Podzimní festival duchovní hudby*
- 2007 – recenze hudebního festivalu
 - *Janáčkův Máj*
- 2007 – recenze hudebního festivalu
 - *Duchovní rozměr olomouckého podzimu*
- 2007 – recenze hudebního festivalu
 - *Podzimní festival duchovní hudby*

Harmonie – recenze CD

- A. Bruckner – V. symfonie, Lovro von Matačić, Česká filharmonie
- C. Franck – Symfonie d moll, John Barbirolli, Česká filharmonie
- Natalie Clein (violoncello), Charles Owen (klavír), Sonáty F. Chopina a S. Rachmaninova
- L. Janáček – Lašské tance, Suita pro smyčcový orchestr, Idyla, František Bílek, Brněnská filharmonie

- L. Janáček – Sinfonietta, Symfonie Dunaj, Houslový koncert „Putování dušičky“, Schluck und Jau, Karolína Dvořáková (zpěv), Ivan Ženatý (housle), František Jílek, Filharmonie Brno,
- L. Janáček – Taras Bulba, Adagio pro orchestr, Suita pro orchestr, op. 3, Žárlivost, Kozáček a Srbské kolo, Šumařovo dítě, Balada blanická, František Jílek, Filharmonie Brno
- G. Bizet, R. Strauss
Kammerorchester Basel, Christopher Hogwood
- I. Stravinsky, Malipiero, Capella,
Kammerorchester Basel, Christopher Hogwood
- L. Janáček – Smyčcový kvartet č. 1 "Kreutzerova sonáta", Smyčcový kvartet č. 2 "Listy důvěrné", Výběr z korespondence mezi Leošem Janáčkem a Kamilou Stösslovou, Jitka Molavcová, Alfred Strejček, Janáčkovo kvarteto
- F. Liszt – Symfonická báseň „Les Préludes“, L. Bárta – Koncert pro violu a orchestr, D. Šostakovič – Koncert pro violoncello a orchestr č. 1 Es dur op. 107, Jaroslav Karlovský, Mstislav Rostopovič, Karel Ančerl, České filharmonie
- M. A. Turnage: Études and Elegie, W. Rihm: Canzona per Sonare „Über die Linie“ V, Cuts and Dissolves, Orchesterskizzen, G. Benjamin: Olicantus for 15 players, Michael Svoboda – alto trombone, Orchestre Symphonique de la Monnaie, Kazushi Ono
- O. Messiaen – Préludes, Quatre Études de rythme, Cantéjodjayá, Martin Zehn (klavír)
- J. S. Bach – Partita II in d moll, P. Hindemith – Sonáta pro sólové housle op. 11 č. 6, B. A. Zimmermann – Sonáta pro sólové housle, Rebekka Hartmann – sólové housle
- G. Mahler – Titan – Symfonie č. 1, Panno Philharmonic Orchestra – Pécs, Hungary, Zsolt Hamar
- F. Chopin Nocturnes, Maurizio Pollini – klavír
- A. Dvořák – Trio e moll „Dumky“ op. 90, L. Janáček – Pohádka pro violoncello a klavír, Sonáta pro housle a klavír, Josef Suk – Elegie op. 23, Dresden Klaviertrio

„Symfonický orchestr hl. m. Prahy FOK“

Průvodní slova ke koncertům

- Leden 2006
 - W. A. Mozarta – Haffnerova symfonie
 - R. Schumann – Koncert pro violoncello a orchestr a moll
 - I. Stravinskij – Symfonie in C
- Únor 2006
 - J. Brahms – Serenáda D dur, op. 11
 - J. Haydn – Symfonie č. 67 F dur Hob I/67
 - O. Messiaen – Un Sourir de Mozart
- Říjen 2006
 - I. Stravinskij – Apollón Musagetes
 - H. Wolf – Italská serenáda G dur
- Listopad 2006
 - J. Brahms – Variace na Haydnovo téma op. 56a
 - L. van Beethoven – V. klavírní koncert Es dur
 - R. Strauss – opera Růžový kavalír
- Listopad 2006
 - M. Ravel – Orchestrální ouvertura „Šeherezáda“
 - E. Lalo – Balet Namouna
 - E. Chausson – Poème de l'amour et de la mer op. 19
- Únor 2007
 - Skladby francouzských skladatelů
 - C. Koechlin, G. Furé, Cl. Debussy, M. Ravel, A. Jolivet

Deníky

Olomoucký den – recenze koncertů Moravské filharmonie Olomouc

- Benedict Kramer (klavír), Vladislav Czarnecki, Moravská filharmonie
 - P. I. Čajkovskij – Italské capriccio
 - I. J. Paderewski – Klavírní koncert
 - M. Bruch – Symfonie č. 1, Es dur

- Martin Válek (housle), Jan Simon (klavír), Vladimír Válek, Moravská filharmonie
 - G. Rosini – Předehra k opeře Vilém Tell
 - F. Mendelssohn – Koncert d moll pro housle, klavír a smyčcový orchestr
 - A. Dvořák – Symfonie č. 7 d moll

- Petr Vronský, Moravská filharmonie
 - B. Smetana – Má vlast

- Jiří Bárta – violoncello
 - D. Šostakovič – Koncert pro violoncello a orchestr č. 1

- Mi-Kyung Kim – klavír
 - F. Chopin – Koncert pro klavír a orchestr f moll