

Univerzita Palackého v Olomouci

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

**Interpret a mladé publikum
v kontextu esteticko-recepční
zkušenosti na počátku 21. století**

Disertační práce

MgA. Zuzana Berešová

Olomouc, červenec, 2016

Doktorský studijní program: Hudební teorie a pedagogika

Školitel: Prof. Mgr. art Irena Medňanská, PhD.

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně, jen s použitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci, dne 8. července 2016

Poděkování

Tímto chci poděkovat své školitelce profesorce Ireně Medňanské za konzultace, které mi pomohly proniknout do podstaty problému disertační práce a za pomoc při organizaci kvalitativního výzkumu.

Poděkování patří také všem respondentům za jejich otevřenost a ochotu podělit se o své názory a zkušenosti.

Výzkum byl realizován s podporou grantu IGA č.: SPP 4250/43414091

Seznam použitých zkratk

AMU – Akademie múzických umění v Praze

ČR – Česká republika

JAMU – Janáčkova akademie múzických umění v Brně

KPH – Kruhy přátel hudby

MaK – Mládež a kultura

MDW - Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien / Univerzita hudebních a dramatických umění ve Vídni

MŠMT – Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy České republiky

RUV – Registr uměleckých výkonů

RVP – Rámcový vzdělávací program

SPARC - Sheffield Performer & Audience Research Centre / Sheffieldské výzkumné centrum interpreta a posluchače

ŠVP – Školní vzdělávací program

UNIPO – Prešovská univerzita v Prešově

UPOL – Univerzita Palackého v Olomouci

VŠMU – Vysoká škola múzických umění v Bratislave

ZUŠ – Základní umělecká škola

ZUV – Základní umělecké vzdělávání

OBSAH

ÚVOD.....	8
TEORETICKÁ ČÁST	
1 PŘEDMĚT ZKOUMANÉ PRÁCE.....	12
1.1 Zdůvodnění, význam a potřeba disertační práce.....	12
1.2 Oborové ukotvení disertační práce.....	14
1.3 Definice pojmů.....	17
1.4 Formulace, stanovení a charakteristika problému.....	18
2 HUDEBNÍ INTERPRET.....	20
2.1 Hudební interpret v kontextu vědecko-odborné literatury.....	21
2.2 Tvůrčí prostředí interpreta v sociálním prostoru.....	38
3 INSTITUCIONÁLNÍ VZDĚLÁVÁNÍ HUDEBNÍHO INTERPRETA...43	
3.1 Základní umělecká škola.....	43
3.2 Konzervatoř	47
3.3 Vysokoškolské instituce hudebního vzdělávání.....	51
3.4 Interpret a jeho esteticko-recepční zkušenost s hudebním dílem v kontextu vzdělání.....	53
3.4.1 Základní umělecká škola.....	54
3.4.2 Konzervatoř.....	56
3.4.3 Vysokoškolské instituce hudebního vzdělávání.....	57
3.5 Názory a postoje současných interpretů k výběru hudebního díla v kontextu jejich vzdělání.....	59
4 MLADÉ PUBLIKUM A JEHO ESTETICKO-RECEPČNÍ ZKUŠENOST.....	81
4.1 Historický přehled vývoje koncertů pro mládež.....	81
4.2 Mladé publikum versus umělecká hudba.....	87

4.3	Zkušenosti současných interpretů s mladým publikem.....	94
4.4	Aplikace esteticko-recepční zkušenosti do vybraných teorií učení.....	102

EMPIRICKÁ ČÁST

5	ESTETICKO-RECEPČNÍ ZKUŠENOST MLADÉHO POSLUCHAČE FORMOU PŘÍMÉHO PROVEDENÍ HUDEBNÍCH DĚL.....	107
5.1	Předmět, cíl a objekt výzkumu.....	107
5.1.1	Otázky a hypotézy výzkumu.....	107
5.1.2	Metody a organizace výzkumu.....	108
5.2	Výzkumný vzorek.....	109
5.2.1	První výzkumný vzorek respondentů ve věku 11-13 let.....	109
5.2.2	Druhý výzkumný vzorek respondentů ve věku 22-24 let.....	112
6	VÝSLEDKY VÝZKUMU, VYHODNOCENÍ A VERIFIKACE HYPOTÉZ.....	115
6.1	Výsledné pořadí skladeb ve věkové skupině 11–13 let.....	115
6.2	Výsledné reakce respondentů 11-13 let na právě získanou esteticko-recepční zkušenost	118
6.2.1	Reflexe esteticko-recepční zkušenosti respondentů v Olomouci (CZ).....	136
6.2.2	Reflexe esteticko-recepční zkušenosti respondentů v Prešově (SK).....	137
6.3	Výsledné pořadí skladeb ve věkové skupině 22- 24 let.....	139
6.3.1	Reflexe respondentů v Olomouci (CZ) na jednotlivé skladby.....	140
6.3.2	Reflexe respondentů v Prešově (SK) na jednotlivé skladby.....	144
6.4	Výsledné reakce respondentů 22- 24 let na právě získanou esteticko-recepční zkušenost	149

6.4.1	Reflexe esteticko-recepční zkušenosti respondentů v Olomouci (CZ).....	160
6.4.2	Reflexe esteticko-recepční zkušenosti respondentů v Prešově (SK).....	163
6.5	Verifikace hypotéz a doporučení pro pedagogickou praxi.....	166
	ZÁVĚR.....	170
	ANOTACE.....	172
	ANOTATION.....	173
	LITERATURA.....	174
	PŘÍLOHY.....	186
	ODBORNÁ A PUBLIKAČNÍ ČINNOST AUTORA.....	203

„Právě teď jsou tisíce uzavřených místností naplněny tóny hudebního interpreta, který tvůrčím způsobem vdechuje život hudebnímu dílu, které zanedlouho uslyší jeho posluchač.“

Zuzana Berešová

ÚVOD

V ČR dlouhodobě chybějí šetření, která objasňují vztah hudebního interpreta a hudebního posluchače probíhající na koncertě. Autorka práce, která je sama hudebním interpretem, se o problematiku dlouhodobě zajímá. Usiluje o objasnění jevů, které předcházejí setkání interpreta s posluchačem na koncertě. Zjišťuje reakce posluchače, které mají vliv na jeho účast na koncertech artificiální hudby. Na základě dlouhodobé osobní zkušenosti z koncertních podíí se soustředila na mladého posluchače, který většinou na jejich koncertech absentuje. Souběžná pedagogická praxe autorku motivuje k hledání způsobu maximálního propojení všeobecného a specifického hudebního vzdělávání.

Práce zahrnuje teoretickou a empirickou část.

1/ Hlavním cílem teoretické části je charakterizovat interpretovu tvůrčí činnost.

Díličí cíle:

- charakterizovat myšlení hudebního interpreta,
- prezentovat třístupňové hudební vzdělávání interpreta,
- představit a zdůvodnit koncepci koncertního hudebního programu určenou i mladému posluchači.

2/ Hlavním cílem empirické části je diagnostikovat vztah mladého posluchače k esteticko-recepční zkušenosti získané na koncertě prostřednictvím osobnosti hudebního interpreta.

Dílčí cíle:

- definovat nové esteticko-recepční zkušenosti získané na základě percepce koncertního předvedení skladeb,
- zaznamenat hodnocení a názory mladých posluchačů na interpretovaná díla umělé hudby,
- zjistit předcházející esteticko-recepční zkušenost s komorním koncertem.

Předmět zkoumané práce (1) navazuje a obšírněji rozpracovává předmět zkoumání, oborově ho ukotvuje, usazuje použité pojmy. Autorčiným východiskem jsou idey Sheffieldského výzkumného centra interpreta a posluchače (SPARC), které vzniklo na základě potřeby zkoumání vzájemných postojů obou subjektů, které se setkávají na koncertě.

Hudební interpret (2) a Institucionální vzdělávání hudebního interpreta (3) se věnuje obšírné charakteristice hudebního interpreta. Popisuje všechny aspekty jeho činnosti, které předcházejí předvedení hudebního díla umělé hudby hudebnímu posluchači. Po vyjasnění distinkce znělé podoby hudebního díla od jeho zapsané formy, definuje školní legislativou určené prostředí, ve kterém se interpret formuje s cílem získat potřebné dovednosti k výkonu své tvůrčí práce. Po předestření náplně všeobecných rámců tříступňového uměleckého vzdělávání, které jsou dostupné v ČR, se zaměřuje na vybrané aspekty umělecké tvorby hudebního interpreta. Předkládá informace, které stojí za výběrem koncertně předvedeného hudebního díla hudebním interpretem. Vychází z vydaných publikací, které se věnují hudební interpretaci, příp. její aplikaci v souvislosti s dalšími problematikami. Ve vybraných publikacích hledá souvislosti s osobností interpreta a zabývá se podstatou tvorby zvukové podoby hudebního díla, které zní na koncertě. Na podkladě vztahu hudebního interpreta k hudebnímu dílu předkládá vzorec, podle kterého interpret postupuje při tvorbě hudebního programu. Jeho platnost ověřuje na současných hudebních interpretech a zaznamenává způsob jejich osobního myšlení v návaznosti na hudební vzdělání.

Mladé publikum a jeho esteticko-recepční zkušenost (4) poukazuje na konsekvenci zkoumané problematiky ve 20. století, kdy se osobnosti nejen umělecko-pedagogického zaměření a státní kulturní systémy snažili intervenovat

esteticko-recepční zkušenost do prostředí mladého posluchače. Hypoteticky aplikuje právě nabytou esteticko-recepční zkušenost ve formě hudebního zážitku do již zpracovaných teorií učení Linhart, Skennera a Piagetta. Hledá způsob, jakým je možné přenést pozitivní esteticko-recepční zkušenost do budoucího chování mladého jedince. Přináší zjištění z hudebně sociologických a pedagogických a psychologických výzkumných šetření, která se vážou ke vztahu mladých lidí k umělé hudbě. Závěr kapitoly předkládá osobní zkušenosti současných interpretů s účastí mladých posluchačů na jejich koncertech, což autorce umožňuje pracovat se zkušenostmi reprezentantů širší skupiny hudebních interpretů.

Empirická část přináší Kvalitativní hudební experiment¹ (5), kterým autorka intervnuje komorní koncert do prostředí mladých posluchačů dvou věkových skupin 11 - 13 a 22 - 24 let. Předkládá jeho metodologii, výzkumné otázky a hypotézy. Zaznamenané hodnocení a reflexe respondentů metodou dotazníku, které se vážou k samotné události i k vzniklé esteticko-recepční zkušenosti jsou součástí kapitoly Výsledky výzkumu a vyhodnocení (6), ve které jsou verifikovány hypotézy a nastíněná doporučení pro praxi hudebního všeobecného a hudebně-uměleckého vzdělávání.

V disertační práci se autorka nezabývá teorií hudební interpretace v jednotlivých hudebních obdobích. Nepouští se do porovnávání způsobu pedagogických metodik spojených se zpřístupňováním složitějších hudebních děl v rámci hodin hudební výchovy, které jsou označovány jako pedagogická interpretace hudebního díla. Jejím cílem není samotný proces recepce, percepce a apercepce². Složitý proces samotné recepce, percepce a apercepce je zpracován ve specifických publikacích. „...množství kvalitních hudebních podnětů jsou v receptivní hudební výchově faktory, které vytvářejí podmínky pro vznik tezauru hudebních zkušeností dítěte, jako důležitého předpokladu aktivizace psychických funkcí recepce hudby“³ Zaměřuje se na tvůrce zvukové podoby hudebního díla a realizaci jeho hudebního záměru na koncertě. Zajímá ji výhradně zkušenost získaná ve spojitosti s přímou tvorbou znějícího hudebního díla, a proto v empirickém šetření posuzuje právě

¹ Jedná se o kvalitativní výzkum formou quasi experimentu, protože výzkum nemá kontrolní skupiny.

² POLEDŇÁK, Ivan. *Stručný slovník hudební psychologie*. 1984. ABC. s. 23-34.

³ KALAFUTOVÁ-BALCÁROVÁ, Božena. *Recepce hudby*. 2001. s. 103.

získanou esteticko-recepční zkušenost. Nezabývá se významem tvůrce notového zápisu hudebního díla ani prostředky, které využívá.

1 PŘEDMĚT ZKOUMANÉ PRÁCE

Problém, který otevíráme v předkládané práci *Interpret a mladé publikum v kontextu esteticko-recepční zkušenosti na počátku 21. století*, je postupně zpracováván v dílčích oblastech muzikologie. Spojujeme jednotlivé zjištěné poznatky z oblasti hudební sociologie, hudební pedagogiky a hudební psychologie a využíváme je při rekonstrukci nového problému nazvaném esteticko-recepční zkušenost mladého člověka na koncertě. Jev, který mladý člověk vnímá na koncertě je simultánně znějící a přímo tvořené hudební dílo, při kterém je hudební interpret jedním z nejdůležitějších činitelů konečné kvalitativní hodnoty celé události. Zaznění hudebního díla na koncertě předchází dlouhodobá systematická příprava hudebního interpreta.

1.1 Zdůvodnění, význam a potřeba disertační práce

Sumarizací poznatků, které jsou součástí disertační práce, otevíráme pro odbornou veřejnost nový pohled na předloženou problematiku. Naším záměrem je:

- dosáhnout bližšího vzájemného poznání obou subjektů, které se potkávají při získávání nové esteticko-recepční zkušenosti na koncertě komorní hudby
- upozornit na způsob poslechu hudby spojeného s osobností interpreta, který v přímém přenosu v bezprostřední blízkosti posluchače tvoří pomocí hudebního nástroje znějící zvuk.

Zaměřujeme se na identifikaci slyšené podstaty hudebního díla ve spojitosti s jejím tvůrcem. Hudební dílo vždy potřebuje ke svému znění hudebního interpreta, kterým může být i autor hudebního zápisu. Ve většině případů v současné umělé hudbě jsou to dvě různé osobnosti: tvůrce zápisu hudebního díla a tvůrce zvukové podoby hudebního díla. Proto je předvedení hudebního díla vysoce variabilní.

Historie hudby v sobě zahrnuje nespočetné množství hudebních děl nejrůznějších žánrů. Tvorba nových děl stále probíhá. Mladý posluchač si na základě nabyté recepční zkušenosti vytváří jednostranný návyk oblíbené slyšené hudby, kterým si uzavírá možnost nových poznání v hudební oblasti. Pravděpodobnost, že na počátku 21. století získá recepční zkušenost v rámci umělé hudby, je ve srovnání

s nonartificiální hudbou mnohem nižší. V dostatečné míře si neuvědomuje existenci jiných hudebních děl postavených na stejných hudebních principech, která v sobě mají potenciál nových nevšedních zážitků.

Různé kvality předvedení artificiálního díla, mají různou kvalitu působení na posluchače. Ze zápisu hudebního díla vnímatel posuzuje záměr hudebního skladatele. K porozumění zápisu hudebního díla je nezbytná znalost hudebních stavebních prvků, ale na koncertě je důležitější předvedení. Vnímatel není obeznámen s notovým zápisem a vnímá interpretem předkládanou zvukovou stavbu díla. Aby byl člověk schopný sám zahrát hudební dílo a porozumět jeho stavbě, musí mít vyšší hudební vzdělání. Pro vnímání prvků obsažených ve zvukové realizaci díla potřebuje být pouze na určitém stupni ontogenetického vývoje. Složitost stavební struktury hudebního díla v tomto vztahu řeší hudební interpret. Skladbu analyzuje, rozčleňuje a vytváří prostřednictvím svých schopností vlastní hudební záměr a předkládá ho posluchači jako znějící formu hudebního díla. Součástí hudebního záměru jsou interpretační prostředky, které nejsou součástí notového zápisu. Tím se u hudebního interpreta a hudebního posluchače vytvářejí nové zážitky z esteticko-recepční zkušenosti.

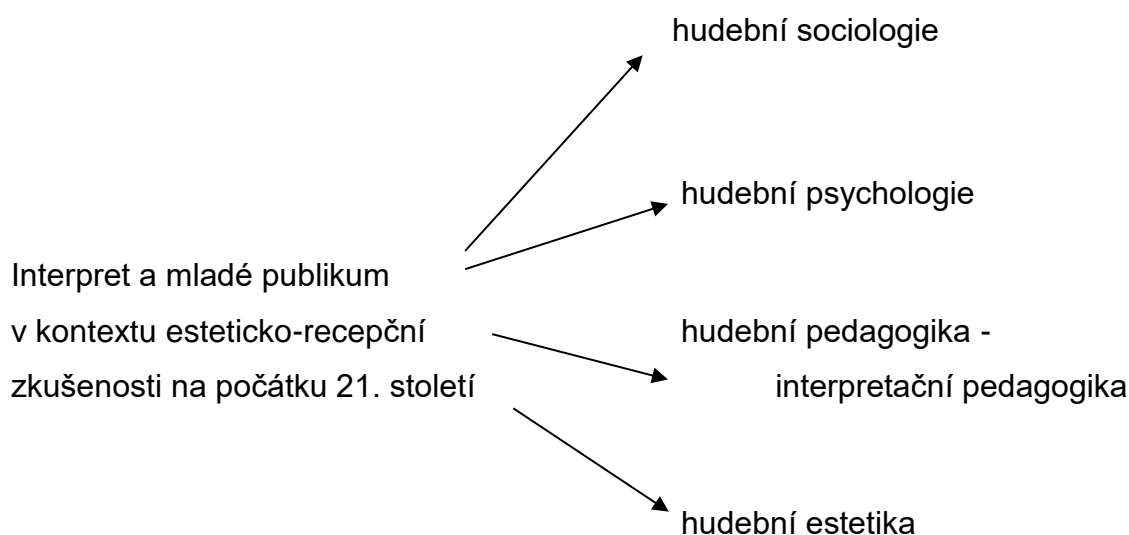
V ČR existuje vzdělávací systém, který vychovává hudebního interpreta v oblasti klasické hudby, a přesto mladý jedinec na počátku 21. století není dostatečně obeznámen se společenským významem hudebního interpreta a s výsledky jeho tvorby. Hudební interpretace je úzce propojena s hudebním dílem, které si interpret sám vybírá. Jeho výběr podléhá dosud získaným recepčním zkušenostem a počtu informací z hudební oblasti. Diapazon napsaného hudebního díla je obrovský. Považujeme za důležité, aby byly osvětleny skutečnosti, které hudebního interpreta vedou k výběru znějícího hudebního díla.

Pozorujeme psychický proces nastartovaný esteticko-recepční zkušeností, který se odráží ve vlastním samostatném úsudku mladého jedince, který vyhodnocuje svůj postoj k hudebnímu interpretovi a znějícímu obsahu interpretem vybraných skladeb. Zjišťujeme, jestli se v něm vytvořil další zájem nebo nezájem o budoucí událost v dané oblasti. Do jeho závěrečného úsudku nevstupuje žádný subjekt, který zhodnocený slyšený vjem dodatečně deformuje svým verbálně projeveným názorem.

Disertační práce má význam pro třístupňový vzdělávací systém, kde se interpret připravuje na svoji budoucí profesi, se kterou souvisí i výběr hudebních děl pro jednotlivé posluchačské skupiny. Pojednáváme i o úloze nadstandardně vzdělávaných jedinců v počátečním stádiu získávání návyků v oboru a jejich propojením s osobností, která se ve vzdělanosti nachází vysoko nad nimi. S námi získanými výsledky mohou pracovat hudební sociologové řešící návštěvnost koncertů klasické hudby, hudební pedagogové zabývající se specifickým uměleckým i všeobecným hudebním vzděláváním a částečně vědci z oboru hudební psychologie. Námi získané výsledky neřeší problematiku tvorby hudebního programu pro jednotlivé věkové skupiny, ani z nich nevzejde jednoznačný recept na přitáhnutí větší části mladé generace k poslechu umělé hudby, ale přinese fakta a poznatky, které jsou zásadní pro poslech klasické hudby uskutečňovaný ve spojení s hudebním interpretem.

1.2 Oborové ukotvení disertační práce

Disertační práci zasazujeme do systematiky hudební vědy, kde ji dále specifikujeme v oborech hudební pedagogiky, hudební sociologie, hudební psychologie a hudební estetiky. (Obr. č. 1)



Obr. č. 1

Hudební interpret umělé hudby, který získává dovednosti ke své profesi v třístupňovém vzdělávacím procesu, je nositelem vznikajícího hudebního života ve společenském prostoru. Jeho profese je spojena s hudební sociologií, ve které je

řešena problematika vztahu hudby a společnosti.⁴ Hudba je zprostředkována společnosti člověkem, který si schopnost přenášet hudbu osvojuje vzděláváním v hudební pedagogice. Člověk schopný přijímat hudbu dosahuje určitého stupně kulturní rozvinutosti. Stává se součástí hudební kultury⁵, též vysvětlované jako tradice představy zvuků a hudby⁶, která je součástí a projevem lidské kulturnosti a je spojena se vzdělávacím procesem. Charakterizujeme faktory vzdělávání člověka zprostředkovávajícího hudbu a některé faktory vzdělávání člověka přijímajícího hudbu, které tvoří základní paradigma hudby.

Jednou z možností, kde je možné vytvořit probíhající vztah mezi znělou hudbou a společností, je koncert. Koncert je součástí hudební kultury jako jedna z forem poznávání a tvorby člověka. Proměnnými účastníky koncertu jsou dva subjekty - hudební interpret a hudební posluchač. Hudební interpret zprostředkovává hudbu a hudební prožitek posluchači. Posluchač přijímá hudbu i hudební prožitek předávaný hudebním interpretem. Posluchač si může pravidelnou koncertní účastí celoživotně vytvářet nevšední hudební zážitky, hudebně se vzdělávat pro jejich vyšší účinek a motivovat se k dosahování vlastních cílů. Poslech hudby i její interpretace závisí na vnímání člověka, a proto je založen na poznacích hudební psychologie. Při výkonu hudební činnosti dochází k probíhajícímu jevu nonverbální komunikace člověka-tvůrce s člověkem-přijímatelem. Jejím předmětem je hudební dílo ve formě zvukové vlny tvořené a zároveň přijímané člověkem. Aby mohl nastat tento zvukový jev, musí hudební posluchač projít určitým procesem vlastního vývoje a zahrnout ho do svého poznání.

⁴ FUKAČ, Jiří. Hudební sociologie. 1982. s. 11.

⁵ Roger Scruton hudební kulturu zakládá na jednotlivých postupech, jako jsou: a) kompozice ve smyslu tvorby nejen hudebních děl, ale i hudebního materiálu, ze kterého jsou hudební díla vystavěná, b) předvádění dvojího druhu: realizace hudebního díla podle skladatelových pokynů a volná improvizace, která může mít za východiskový bod jiné dílo, c) společné muzicírování: zvláštní druh předvádění, při kterém hráči hrají pro vlastní potěšení a pohybují se způsobem zprostředkovaným hudbou, d) muzicírování pro jiné: druh hraní, na kterém se účastní publikum tancem, zpěvem, nebo tichým nasloucháním, e) transkripce, úprava a zdobení – postupy, které šíří materiál skrze všechny hudební formy a média, f) využití hudby v každodenním životě: při tanci, písni, práci a bohoslužbě. Toto použití by nebylo možné bez praxe. Úpravy, zdobení a improvizace byla už v době Bacha jedním z faktorů vytvářejících jednotu vysoké a nízké kultury. Scruton říká, že dnes je tato praxe omezená na populární kulturu, zatímco předvádění umělé hudby pod vlivem vědeckosti neustále kostnatí. Scruton popisuje, že kult autentické interpretace je jedním ze znaků odstupů mezi vážnou a populární hudbou, jako i znakem hrozící smrti hudební kultury, g) poslech jako ústřední zážitek všech zúčastněných: skladatele, interpreta, obecnstva a tanečníka a jako fórum, ve kterém žije hudební objekt. Více: SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*. 2009. s. 408.

⁶ COOK, Nicholas. *Music, Imagination and Culture*. 1990. s. 223.

V letech 2010 - 2015 uskutečnilo Sheffieldské výzkumné centrum interpreta a posluchače⁷ (SPARC) pod vedením Stephanie Pitts a Jonathana Grosse několik výzkumů, jejichž základním tématem byl společenský zážitek z poslechu.⁸ Spolupracovali na nich s hudebními tělesy vystupujícími na jazzových festivalech, komorními soubory i symfonickými orchestry.⁹ Zaměřovali se na posluchačskou komunitu, ve které se při pravidelné účasti na koncertech vytváří společná identita. Usilovali o hlubší vztah s uměleckými organizacemi a navázání vzájemné spolupráce. Zjistili, že konvence sdíleného poslechu na koncertě, ze které etablovaní posluchači odvozují sociální potěšení, může být odrazující pro nové diváky.¹⁰ Bylo prokázáno, že noví posluchači vedle znalostmi překypujících posluchačů se cítili méněcenní a měli potřebu vytvořit si poslechové předpoklady. Nabyli dojmu, že poslech klasické hudby vyžaduje přípravu a vzdělávání a přesahuje čistý zážitek z uměleckých forem, jakými jsou film nebo divadlo.

Hudební sociologie, se zabývá společností a jejími specifickými potřebami. Řeší problémy spojené s věkem a jednotlivými generačními rozdíly. Věkové složení publika je zásadním problémem bádání v oblasti hudebně sociologických výzkumů, které poukazují na absenci mladé generace na koncertech umělecké hudby.

⁷ Sheffieldské výzkumné centrum interpreta a posluchače (SPARC) založila v roce 2010 Stephanie Pitts jako důležitou součást hudebně-psychologického výzkumu na Sheffieldské univerzitě. Zakládajícími členy se stali čerství absolventi doktorandského studia z Katedry hudby. Ve spolupráci se školiteli z katedry psychologie dokončili výzkumný projekt v Birminghamském symfonickém orchestru (Pitts, Dobson, Gee & Spencer, 2013, s. 65-95). Od počátku své existence SPARC zkoumá interdisciplinární perspektivy zapojení publika a možnosti spolupráce s externími uměleckými organizacemi. Jonathan Gross přišel do týmu SPARC v říjnu 2014, aby vedl spolupráci s Birminghamskou skupinou pro současnou hudbu (BCMG). Stejně jako Pitts, Gross dokončil projekt zabývající se hodnotou kultury (Gross et al., 2014). Oba vědci řeší společenské a kulturní dopady při zapojení živých umění. Jejich cílem je pochopit bezprostřední zážitek posluchače i jeho pozdější odrazy. Více: *Research / SPARC. SPARC-Research-Summary.pdf*. [online]. Dostupné: <http://www.sparc.dept.shef.ac.uk/wp-content/uploads/2013/08/SPARC-Research-Summary.pdf>

⁸ Stanovené výzkumné cíle: a) prozkoumat účely a praktické aspekty vyplývající z empirického výzkumu mezi posluchači a interprety, b) uvažovat o roli jednotlivého posluchače jako hudebního účastníka, c) doložit hudební, sociální a bohatost osobní zkušenosti posluchačů v různých souvislostech, d) vyšetřit vnímané vztahy mezi posluchači a interprety, e) prozkoumat pohledy hudebníků na živé vystoupení, f) zvážit význam výzkumu pro umělecké organizace, hudebníky, pedagogy a výzkumné pracovníky. In: *Aims / SPARC. SPARC-Aims* [online]. [Cit.29.6.2016]. Dostupné: <http://www.sparc.dept.shef.ac.uk/aims/>

⁹ PITTS, S. E. - BURLAND, K. *Listening to live jazz: an individual or social act?* In: Arts Marketing, 3 (1). s. 7-20.

BURLAND, K. - PITTS, S. E. *Rules and expectations of jazz gigs*. In: Social Semiotics, 22 (5). s. 523 - 543.

¹⁰ DOBSON, M. C. - PITTS, S. E. *Classical cult or learning community? Exploring new audience members' social and musical responses to first-time concert attendance*. Ethnomusicology Forum, 20 (3): 2011. s. 353-383.

Pro interpreta je rozhodujícím prvkem při hledání díla, které zahrne do svého repertoáru, soulad nebo nesoulad s jeho estetickým cítěním. Tento základní úsudek vychází z jeho osobnostních rysů, esteticko-recepční zkušenosti a absolvovaného vzdělání. Hodnocení na bázi libosti a nelibosti využívá i posluchač ve vztahu k poslouchané hudbě. Prvotní reakce je směrodatná pro jeho budoucí preference v oblasti poslechu hudby. Posluchačem získané hudební preference jsou proměnné a mohou se při jeho dalším vzdělávání vyvíjet.

1.3 Definice pojmů

Hudební interpret je osobnost, která tvoří v uměleckém hudebním oboru. Vytváří své vlastní hudební záměry z již napsaných hudebních děl. Při jejich tvorbě je ovlivněn několika faktory: vzděláním, vlastní recepční zkušeností, osobnostními rysy a technickými dovednostmi. Hudební záměry realizované interpretem ve zvukové podobě si posluchač může přiřadit k jeho osobnosti na rozmanitých hudebních fórech, především na koncertech. Hudební záměr interpreta je nejvíce patrný při veřejném provádění hudebních děl. Součástí tohoto tvořivého aktu je hudební posluchač. Při vnímání probíhajícího hudebního záměru se oběma zároveň tvoří nová esteticko-recepční zkušenost.

Mladý posluchač získává esteticko-recepční zkušenost prostřednictvím hudebního záměru interpreta, který realizuje na jím vybraných dílech. Při tomto tvořivém aktu posluchač vnímá a zpracovává slyšené zvuky, následně je vyhodnocuje a zaujímá k nim vlastní stanovisko, které předurčuje, jaký typ hudby bude preferovat ve svém výběru. Většinou disponuje nižším počtem informací ve vztahu k notovému zápisu vybraného hudebního díla, ale zároveň je podobně vybaven pro vnímání slyšeného zvuku¹¹, který je předmětem hudebního záměru interpreta. To je dáno fyziologickou podstatou zdravého člověka.

Esteticko-recepční zkušenost je každá recepční zkušenost v životě jedince, které se účastnil tvůrce zvukové podoby díla i její vnímatel. Oba účastníci esteticko-recepční zkušenosti procházejí neustálým procesem. Každá získaná vzájemná zkušenost posunuje jejich myšlení v poznávání hudebních děl umělé hudby. Námí

¹¹ Rozdílnost sledujeme v počtu získaných esteticko-recepčních zkušeností.

předkládaný způsob získání esteticko-recepční zkušenosti je doplnění množiny možností, jak posunout hudební vnímání mladého jedince.

Hudební dílo je výsledek záměrné činnosti člověka. Vzhledem k zvláštnostem hudby, jako projevu vázaného na časový průběh a vytvářeného často jen přibližně časově ohraničenou aktivitou, definuje muzikologie dílo jako záměrně produkováný zpravidla komponovaný a *k následnému rozeznání určený hudební objekt*, jehož určujícími vlastnostmi jsou zejména: existence pomocí notace zaznamenané struktury objektu, tím daná relativní stálost identity objektu, uzavřenost a ohraničenost v čase, jedinečnost a vázanost na autora¹². Má historickou proměnlivost. Reálná existence díla ve společenské praxi je dána souvztažností notačně fixovaného invariantu a jeho rozmanitých zvukových realizací.¹³

Komorní koncert je forma veřejné prezentace hudby, ve které dominuje poslechová a esteticko-umělecká funkce.¹⁴ Na komorním koncertě se interpretují hudební skladby vytvořené pro malá hráčská seskupení v rozmezí 2-9 interpretů. Hlavními aktéry koncertu jsou dva subjekty - interpret a publikum. Hudební dílo hrané na koncertě je v dikci hudebního interpreta, i když jeho výběr může podléhat vnějším vlivům.

1.4 Formulace, stanovení a charakteristika problému

Předmět samotného poslechu hudby na koncertě charakterizujeme jako vztah vznikající esteticko-recepční zkušenosti mezi interpretem a mladým posluchačem uskutečněný v uzavřeném prostoru na bázi poslechu bez slovních komentářů.

Interpreta vymezujeme v kontextu jeho profesního růstu v českém vzdělávacím systému. Charakterizujeme jeho způsob výběru díla, který pramení z jeho školního vzdělávání a vlastních preferencí získaných esteticko-recepční zkušeností. Definujeme podstatu osobnosti hudebního interpreta a jeho interpretaci v předkládaném esteticko-recepčním vztahu. Vybíráme osobnosti z charakterizované skupiny, které se stanou interpretačními subjekty znějícího díla a následně projdou hodnotícím mechanismem vybraných respondentů z řad mladé generace.

¹² Projevuje se v něm autorova individualita, talent, školení, teoretické a produkční znalosti.

¹³ FUKAČ, Jiří. – VYSLOUŽIL, Jiří. – MACEK, Petr. *Slovník české hudební kultury*, 1997. s. 153.

¹⁴ FUKAČ, Jiří. – VYSLOUŽIL, Jiří. – MACEK, Petr. *Slovník české hudební kultury*. 1997. s. 459.

Mladého posluchače vymezujeme věkově podle jeho schopnosti vnímat slyšené složky hudebního díla. V předkládané práci je zastoupen vymezenými věkovými skupinami v rozmezí 11-13 (n-236) a 22-24 let (n-125). Provádíme empirické šetření ve formě kvalitativního hudebního experimentu, při kterém se v prostředí základních a vysokých škol odehrává komorní koncert. Na podkladě předcházejících šetření zabývajících se postojem mladé generace ke klasické hudbě řešíme její předcházející zkušenost s podobnou událostí, průběžně vytvářený hodnotitelský postoj k jednotlivým hudebním dílům artificiální hudby a způsob budoucí práce se získanou zkušeností. Zachycujeme rozdílnost v hodnocení nadstandardně hudebně vzdělaných jedinců a jedinců s esteticko-recepční zkušeností v kontextu celkového zkoumaného vzorku. Zachycujeme odlišnosti v hodnocení podle pohlaví a etnické příslušnosti.

2 HUDEBNÍ INTERPRET

Hudební interpret, pomineme-li latinský základ slova interpret a kategorizaci hudebního interpreta, přináší hlubší náhled do vědecko-odborné literatury, která se zaměřuje na základní charakteristiku a vymezení pojmu. Dotýkáme se tvůrčího prostředí, které formuje psychiku osobnosti interpreta. Základní význam slova interpret nacházíme v latinském „*interpres*“ vykladač, zprostředkovatel, člověk vytvářející interpretaci. Od samého začátku je interpret vázán k interpretaci ve svém specifickém oboru. Hudební interpretace se využívá v hudební komunikaci, kde výklad je zásadní faktor pro celkové porozumění dílu. V novější hudební publicistice se interpretace vztahuje na akt rozezvučení hudby. Interpretem se rozumí bezprostřední nositel dané aktivity - hudebník, instrumentalista, nebo vokalista¹⁵. Interpretace z latinského „*interpretare*“ je výklad určité věci, nebo problému. Zároveň poukazuje na moment jisté formy zprostředkování. Harvardský stručný slovník hudby a hudebníků definuje interpretaci jako myšlenku, jejímž prostřednictvím jednotliví interpreti přispívají k unikátní realizaci díla¹⁶.

Kategorizace hudebního interpreta

Podle rozdělení v RUV¹⁷ se držíme jednotlivých kategorií interpretace - interpretační výkony:

¹⁵ FUKAČ, Jiří. – VYSLOUŽIL, Jiří. – MACEK, Petr. *Slovník české hudební kultury*. 1997. s. 382.

¹⁶ RANDEL, Don Michael. *The Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians*. Cambridge, Mass. 1999. s. 323.

¹⁷ Na počátku projektu Registr uměleckých výstupů (RUV) byla snaha o zrovnoprávnění umělecké činnosti vysokých škol s činnostmi vědeckými. Vznikl pro potřeby vědy a výzkumu na českých vysokých školách za účelem registrace a hodnocení výstupů z tvůrčí umělecké činnosti na celostátní úrovni. Díla a výkony musí být realizovány jako veřejné akce v profesionálním režimu dle autorského zákona. Pilotní fáze projektu RUV se od 1. ledna 2013 otevřela nejen vysokým uměleckým školám, ale i vysokým školám, v jejichž studijních programech jsou výrazně zastoupeny umělecké předměty. RUV se inspiroval slovenským systémem CREUČ (Centrálny register evidencie umeleckej činnosti). RUV umožňuje vkládat a editovat záznamy o uměleckých výstupech pedagogů a studentů, které jsou následně podrobeny odbornému posouzení nezávislými certifikátory. Umělecká díla v RUV jsou hodnocena ve třech základních oblastech: význam a originalita – rozsah – ohlas. V závěrečné fázi hodnocení matematický model vypočítá pomocí kombinace kvalitativních a kvantitativních ukazatelů podíl dané vysoké školy na financích určených státním rozpočtem na vědu, výzkum a tvůrčí činnosti. RUV je rozdělen do osmi samostatných segmentů: architektura, design, film, hudba, literatura, scénická umění a výtvarná umění. V oblasti hudební interpretace se dále rozděluje na kategorie: Interpretace koncertu – záznam koncertu (výstup sólový, dirigování, klavírní spolupráce, instrumentální doprovod). Do kategorie Interpretace – výkon jsou zařazeny všechny interpretační výkony sólové, s doprovodem klavíru, orchestru, sólové vokální, vokální s doprovodem a výkony v rámci komorního uskupení v počtu 2-6 členů. Při hodnocení certifikátory se přihlíží k originalitě interpretace, inovaci, přístupu interpreta. Interpretační výkon se zaznamenává samostatně, nikoliv jako součást většího celku - výkonu. Poprvé v historii je interpretace považována za plnohodnotný

- sólové,
- s doprovodem klavíru,
- orchestrální,
- sólové vokální,
- vokální s doprovodem,
- v rámci komorního uskupení v počtu 2-6 členů.

2.1 Hudební interpret v kontextu vědecko-odborné literatury

Hudební slovník Huga Riemanna¹⁸ (1849-1919) se nezabývá heslem interpret, ale „interpretací“. Hudební interpretace oživuje přednes hudebního díla, který je charakteristický pro jeho výsledné vyjádření. Skladatel v notovém zápisu pouze nepřímým způsobem stanovuje podobu svého díla. Následné vytvoření díla („Nachschöpfung“), vycházejícího z notového zápisu, se dostává k posluchači prostřednictvím zpěváka, instrumentalisty, dirigenta. Vzájemné myšlenkové sblížení interpreta se skladatelem dává dílu optimální podobu. Osobnostní vklad účinkujícího do již napsaného díla je z estetického hlediska zcela legitimní, i když podle Riemanna v omezeném rozsahu. Nalezení správné míry subjektivity je odvozené od podrobnosti skladatelova zápisu v reprodukováném díle. Z této charakteristiky vyplývá, že vytvoření díla skladatelem („Schöpfung“) a následné vytvoření díla interpretem („Nachschöpfung“) jsou dvě okolnosti, které se odehrávají současně.

Ivan Poledňák¹⁹ (1931-2009) v *Stručném slovníku hudební psychologie*²⁰ podává interpretaci jako živé provedení notově fixované hudební skladby. České synonyma nachází v pojmech výkonné umění, reprodukční umění – používané pro mechanické netvůrčí, jsou podle něj vhodné používat při uskutečňování záznamu technickými cestami. Konotační význam nachází také v latinském kořenu výrazu „intepretation“ - tvůrčí, vykládající, jdoucí po smyslu. V závorce připouští též koncertní umění. *„Velmi často se samotná hudba přímo označuje za interpretační umění - zdůrazňuje se tím, že nejvlastnější formou existence hudby je proces její zvukové realizace. V něm je fixovaná skladba východiskem, jež musí být více či*

umělecký výkon svázaný s osobností interpreta a s jeho profesní činností. Více: RUV. Média. [online]. [Cit. 3.7.2016]. Dostupné: <https://www.iruv.cz/doc/5/element/1325/download>

¹⁸ RIEMANN, Hugo. *Musiklexikon*. 1928. s. 810.

¹⁹ Ivan Poledňák byl český muzikolog, hudební psycholog, hudební publicista a vysokoškolský učitel.

²⁰ POLEDŇÁK, Ivan. *Stručný slovník hudební psychologie*. 1984. s. 171-178.

*méně dotvářeno subjektem interpreta.*²¹ Je samotná hudba interpretačním uměním? Kdo realizuje zvukovou podobu hudebního díla? Při absenci interpreta není uskutečnitelná zvuková realizace skladby. Pokud měl autor na mysli neživotný subjekt, tak pro něj nemohl použít pojem interpret, kterého v procesu realizace hudebního díla zařadil na posledním místo. Poledňák poukazuje na psychologický aspekt teoretické problematiky hudební interpretace, kam zahrnuje otázky předpokladů pro interpretační činnost a jejich rozvíjení a využívání: „*absolutní sluch, diagnostiku, dovednosti, hudební sluchové schopnosti, hudební výchovu, motoriku, nadání, paměť, prognostika, schopnost učení (různé momenty této činnosti - emoce, inspiraci, pozornost, prožitek, představu, trému, tvořivost) i různé širší souvislosti (hru a hudbu, motivaci, osobnostní typ*“²². Hudební interpretace nemůže mít předpoklad pro interpretační činnost. Všechny autorem vyjmenované prvky se vážou k osobě, která vykonává interpretační činnost. Osobnost interpreta nemůže považovat za *širší souvislost*, když právě na ní je postavená interpretační činnost. Vyslovuje požadavek na soubornou práci *Psychologie hudební interpretace*, kterou opět váže na abstraktní psychologii hudební interpretace a nikoliv na psychologii hudebního interpreta. Základ nachází v torzovitých pracích umělců - pedagogů. Za nejvíce rozvinutou považuje teorii klavírní interpretace. Výuku na hudební nástroj ovšem zužuje na technické problémy. Všímá si „*knih a statí, jež pronikají i do větší hloubky a podávají jakousi 'filozofii' interpretačních přístupů k hudbě, v níž je silně zastoupen i psychologický aspekt.*“²³ Odvolává se na Nejgauze, Manturzevskou, Seashora, kteří už přímo pracují s osobností interpreta a problematikou interpreta při předvedení hudebního díla.

Genrich Gustavovič Nejgauz²⁴ (1888-1964) se hudební interpretací a interpretem zabýval celý život. Interpreta považuje za osobnost, hudebník-specialista vychovaný hudebním vzděláním a rozvinutý prostřednictvím odborné komunikace. Interpretaci považuje za umělecký výklad obsahu hudebního díla, který interpret může dosáhnout interpretační činností. Výklad uměleckého obsahu je naplněn uvědoměním si celkové koncepce díla a materiálním vyjádřením vlastní obrazové představy. Bez potřebných technických prostředků, přesného ovládnutí pohybového

²¹ POLEDŇÁK, Ivan. *Stručný slovník hudební psychologie*. 1984. s. 171.

²² POLEDŇÁK, Ivan. *Stručný slovník hudební psychologie*. 1984. s. 172.

²³ POLEDŇÁK, Ivan. *Stručný slovník hudební psychologie*. 1984. s. 173.

²⁴ KREMENŠTEJNOVÁ, Berta, Lejbaševna. *Pedagogika G. G. Nejgauza*. 2004. s. 219-335.

aparátu a vytvoření mechanismu systematické interpretovy práce, není práce na hudebním díle možná. Interpretova činnost spočívá v neustálé práci na hudebním díle a jeho obsahu s citlivým přístupem k němu. *Hudební obsah* díla je u Nejpgauze synonymum k Zichovu *pojetí díla*. V hudebně vzdělávacím procesu prosazuje práci s hudební a psychickou volností interpreta, která stimuluje duševní vývoj a maximálně podněcuje tvůrčí možnost při dosáhnutí ovládnutí interpretace určité umělecké hodnoty. Osobnostní kvality jsou neoddělitelnou součástí komplexu interpreta, které mu umožňují dosáhnout při své činnosti dostačující uměleckou úroveň. Pojem *umělecká interpretace* dává Nejpgauz do přímé úměry k *osobnostním vlastnostem*. Dosažení uspokojivých výsledků práce na uměleckém obraze je možné pouze nepřetržitým rozvíjením se interpreta po hudební, intelektuální, umělecké i technické stránce. Vytvořil vlastní etický základ výchovy interpreta: uvědomění si spolupatříčnosti se společností a činnosti v její prospěch, uvědomění si disciplíny, pocitu povinnosti, uznání práva na svůj vlastní názor a na *svůj interpretační záměr*.

Stanley Sadie²⁵ (1930-2005) podává interpretaci v hudbě jako nezbytný element z důvodu rozdílu mezi anglickým *notation* - zachovávat hudební záznam a *performance* -přenášet hudební zážitek do nové existence. Klade do popředí nezbytnost přenesení hudebního zážitku do oživení hudebního díla. Ve všeobecné umělecké činnosti je obsažen výraz interpretovy vlastní osobnosti. Hudební zážitek v sobě zahrnuje hudební uměleckou činnost více osob. Skladatel dává svému hudebnímu dílu vlastní charakter, ale interpret není dobrým interpretem, pokud přispívá k provedení hudebního díla pouhou reprodukcí notového zápisu. Aktivní interpretační výkon závisí na velké míře empatie. Jejím prostřednictvím umocňuje percepční zážitek, a zároveň nepopírá skladatelovu původní inspiraci. Spolupráce dvou činitelů (někdy spojená v jedné osobě) nemá vliv na posluchače, kteří nemají dostatek empatie na sdílení uceleného hudebního zážitku. V tomto případě nezávisí výsledný ohlas na kvalitě společného hudebního vyjádření skladatele a interpreta, ale hovoří spíše o porozumění a nikoliv o interpretaci. Každý posluchač, který pasivně chápe umělecké dílo, k tomu využívá stejný druh schopností, které potřebuje aktivní interpret při svém uměleckém výkonu.

²⁵ SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 29-Volume Set 2nd Edition. 2005. s. 276.

Erich Mistrík²⁶ (*1954) pohlíží na interpreta z estetického hlediska. Interpret není modifikovaný přes latinský ekvivalent, ale souvztažný k synonymu umělec, který pro tvorbu svého díla využívá určitou předlohu. Zasazuje ho do interpretačních umění, kde umělcovy předlohy jsou neúplné zápisy děl, pro naši specifikaci hudební. Kromě notového zápisu mu jako předloha může sloužit i jiné umělecké dílo. Umělec nikdy nereprodukuje věrnou předlohu, protože neobsahuje množství souvislostí realizovaného díla a zůstává pouze jeho schématem. Interpretace může mít podle Mistríka v některých případech podobu přepisu obsahu i formy předlohy, ale zároveň připouští i velmi volné variace na téma předlohy. Jestliže východisko interpreta spatřuje v interpretačních uměních, interpretaci uměleckého díla považuje za realizaci předlohy uměleckého materiálu. Jejím autorem je interpret, nebo skupina interpretů, které považuje za plnohodnotné umělce, rovnocenné autorovi díla a jejich tvorbu za plnohodnotnou uměleckou tvorbu. Nová myšlenka Mistríka je, že poslední fázi umělecké tvorby - uměleckou interpretaci, která začíná u autora předlohy a končí u interpreta, nepovažuje za plnohodnotné umělecké dílo. Předlohu tvoří invariant díla a jednotlivé interpretace jsou jeho varianty. Předlohu považuje za potenciální stav díla, interpretaci za reálný stav díla. Teoretickou interpretaci považuje za významový a kulturně-historický výklad uměleckého díla, jejímž hlavním záměrem je pochopení různých úrovní významu díla v daném kontextu.

Jaroslav Zich (1912-2001) označuje výkonné umění²⁷ za samostatný umělecký obor. Jeho specializaci vidí ve zvyšování hodnoty hudebních výkonů. V odlišné práci skladatele a výkonného umělce vidí odlišné prostředky, které oba využívají při stavbě hudebního díla, čímž rozvíjí myšlenky Huga Riemanna. Zich se ve své publikaci *Prostředky výkonného umění* zabývá vysvětlením jednotlivých prostředků, jako je práce s časem, se zvukem a okrajově i práce se zprostředkováním hudby na koncertě. Jeho teorie jednotlivých prostředků je spjata se snahou o nejlepší provedení hudebního díla. Dále se zabývá časovými prostředky vázanými k celku - volba, změna, návaznost, či odstín tempa v časové představě hudebníka. Časovými prostředky vázanými k menším oddílům má autor na mysli zpožděné nástupy, zadržované tóny, stupňování kontrastu mezi spádem a klidem. Určuje chyby ve stavbě časových útvarů při interpretaci hudebního díla. V práci se

²⁶ MISTRÍK, Erich. *Estetický slovník*. Bratislava : Album, 2013. ISBN 978-80-971533-4-2. Dostupné: www.estetickyslovník.sk

²⁷ Pojmem výkonné umění označuje interpretační umění.

zvukem se věnuje zřetelnosti tónové výšky a jednomu z nejdůležitějších prostředků – dynamice, v kontextu teorie jejího průběhu v rámci malých i velkých ploch hudebního díla. Charakterizuje estetický účinek jednotlivých prostředků i jejich kombinací. Rozhodující úlohu v interpretačním umění hrají kombinace prostředků. Pokud interpret při své práci využije dostatečné množství prostředků, může vytvářet neomezený počet jejich kombinací. „*Tvůrčí proces interpreta neprobíhá náhodně. Je neustále zaměřen k tomu, aby se výběrem a kombinací prostředků vystihl určitý výraz, který chce umělec skladbě, nebo místu v skladbě, dát. Tento výraz má umělec při studiu neustále pevně na mysli. Jím tedy neustále ověřuje působnost prostředků, zkouší různé možnosti a zamítá je tak dlouho, až nalezne řešení nejpůsobivější*“.²⁸ Samotnou působnost prostředků přirovnává k rovnoběžníku sil ve fyzice. Stejná síla „S“ se dá dosáhnout kombinací A1 s B1, ale též A2 s B2, nebo A3 s B3. Zich nastiňuje celkové pojetí skladby, kterému dává základní výraz. Základní výraz hudebního díla není dosahován jedinou možnou interpretací.²⁹ Různé interpretace stejným interpretem vždy směřují k základnímu výrazu skladby. Interpretační způsob pojetí díla je elementární faktor interpretova výkonu, který se při opakovaných provedeních liší v zanedbatelných odstínech. Tím se podle Zicha vysvětluje teorie, proč interpret při nezměněné základní obsahové náplni jednotlivých interpretačních prostředků interpretace, může při opakovaných koncertních provedeních změnit výběr prostředků a přitom stále prohlubovat a dotahovat svoji výrazovou představu. Interpret pracuje s poznatky, které získal svými konkrétními zkušenostmi z vlastních výkonů, nebo pozorováním a osvojením si výkonů jiných interpretů.

Náplní pojmu interpretace není pouze reprodukce notačně zapsaného díla, ale je aktem ucelené formy lidské činnosti. Interpret si nejprve dílo vybere a následně ho interpretuje ve svém osobitém pojetí.

Václav Drábek (1943-2008) sepsal publikaci *ABC výchovných koncertů* věnovanou výchovným koncertům v tehdejší Československu. Ve třetí kapitole *Metodika výchovných koncertů* s podtitulem *Tvorba a realizace*³⁰ se věnuje i heslu

²⁸ ZICH, Jaroslav. *Prostředky výkonného hudebního umění*. 1959. s. 116.

²⁹ Zich používá namísto výrazu interpretace výraz reprodukce, což je zastaralejší označení interpretace. Zich ve své publikaci používá oba pojmy ve stejném významu. My se snažíme pojem reprodukce nepoužívat, protože v nás evokuje mechanický proces. Náš pohled zdůrazňuje tvůrčí význam interpretace.

³⁰ DRÁBEK, Václav. *ABC výchovných koncertů*. 1987. s. 48-62.

interpret. Interpreta považuje za osobnost, na které záleží, jestli osloví posluchače, nebo nikoliv. Interpret může zajistit úspěch i průměrné skladbě, ale zároveň poškodit i vynikající dílo. Interpreta z názvu svého zaměření vztahuje k výchovnému koncertu, nebo i jinak zvanému koncertu pro mládež. Drábek interpretovi přisuzuje akt výběru repertoáru. Jako samozřejmost od něho vyžaduje dokonalé technické zvládnutí a tvůrčí uchopení skladby. Mladý posluchač srovnává dosud slyšené. Už v mladém věku může určit kvalitativní rozdíly mezi jednotlivými interprety. Čím přitažlivější hudba a přesvědčivější provedení, tím silnější a hlubší zážitek. Prohlubování vnímavosti a citlivosti při poslechu u mladé generace vidí v pravdivém znění skladby. Tím má na mysli dodržování skladatelova zápisu, předepsaného obsazení a využívání autorizovaného nebo kritického vydání díla. Drábek se řadí k muzikologům, kteří se domnívají, že zápis obsahuje všechny atributy znějící skladby, kterou posluchač slyší. My se s tímto postojem neztotožňujeme. K dokonalému zážitku z hudby patří ztotožnění posluchače nejen se skladbou, ale i s interpretem. Mistrné ovládnutí nástroje interpretem vzbuzuje u mladé generace obdiv prostřednictvím sympatií k hrané hudbě. Drábek interprety výchovných koncertů po formální stránce rozděluje na profesionály, poloprofesionály z řad hrajících pedagogů a umělců s regionální působností a na amatéry. Poukazuje, že na koncerty pro mladé posluchače musí být vybíráni interpreti na nejvyšší úrovni ve svém oboru. Interpretace nesplňující kvalitativní kritéria má na mládež, z hlediska jejího možného budoucího zařazení do posluchačské obce, zničující účinek.³¹

Roger Scruton³² (*1944) v knize *Hudební estetika* věnuje interpretaci - realizaci hudby spojené s jejím poslechem kapitolu *Předvedení*. Jako první z výše uvedených autorů spojuje tento pojem s nesémantickým jevem. Realizaci hudby spojenou s jejím poslechem zasazuje do společenských činností s religiózními ceremoniálními konotacemi. Popisuje zejména hudbu klasické tradice, která nese pečeť křesťanské kultury. Identifikuje tiché poslouchání jako primární zážitek. Přihlíží k faktu, že veřejný koncert se jako hlavní hudební fórum objevuje až v určitém historickém období. Polemizuje s Jamesem Johnsonem, ale v souladu s ním si klade otázku, kdy publikum utichlo. Scruton neumí pojmovit nový druh poslechu – *soukromý poslech interpreta* nahraného před lety na záznamové médium. Hudba

³¹ DRÁBEK, Václav. *ABC výchovných koncertů*. 1987. s. 59-61.

³² Roger Vernon Scruton je britský filosof, estetik, politolog, spisovatel a hudebník.

realizovaná tímto způsobem ztrácí společenský kontext. Ale i při digitálním poslechu hudba zůstává předváděcím uměním. Scruton souhlasí s Alfredem Schutzem³³, „...že předvedení poskytuje paradigma nesémantické komunikace, či vztahu vzájemného sladování se, který překračuje bariéru mezi já a ty a dostává se do říše my“.³⁴ Hudba spojuje ty, co spolu hrají a zároveň hudebníky s jejich posluchači. Filozoficky přirovnává hudbu západní tradice k formalizovanému rituálu, při kterém jsou posluchači zneužíváni hudbou, která je využívá. S tímto výrokem nemůžeme souhlasit. Posluchač, který navštívil koncert, se pro tento akt svobodně rozhodl a nikdo ho k tomu násilím nepřinutil. Pokud se mu koncert nelíbí, nic mu nebrání vstát a odejít. Kvůli současné zažité konvenci v chování posluchače na koncertě své právo zřídka využívá. Interpret zanechává stopu na tom, co slyší posluchač. Při spojení napsaného díla s jeho předvedením odlišuje rysy, které přináležejí k dílu samotnému, a které interpretovi. Scruton připomíná, že pokud by neexistovala tato distinkce, nikdy bychom se nemohli bavit o koncepci díla, která je neměnná na různých místech a v různých časech, jako o něčem, co je odlišné od svého předvedení, které má estetický charakter. Každé předvedení posuzuje s ohledem na *estetický potenciál díla*, které musí hudebník realizovat, pokud si má zasloužit posluchačův poslech. I v případě, že by osoba interpreta byla negována a na přenos partitury přímo do zvuku by byl použit mechanický prostředek, jednalo by se též o předvedení posuzované porovnáním s lidskou verzí. *Předvedení* estetickým vlastnostem díla něco přidává, nebo je mění. V poslechu předvedení je slyšet nepřeborné množství věcí, které nejsou v zápisu. Interpret neprodukuje zvuky uvedené v partituře, ale uplatňuje vlastní *hudební záměr*, který může být v souladu se skladatelovým záměrem, ale může mu i konkurovat. Notový zápis by se měl stejně jako každý soubor instrukcí dodržovat, ale mimo kontextu vytvořeného *interpretační tradicí* není jasné, co přesně pojem „dodržovat“ znamená. Zde se Scruton vrací k ontogenezi hudebního díla a k pojmu autenticity díla, které považuje za problém každé kultury, ve které se hudba zapisuje. Tvrdí, že identita hudebního díla není určena jeho povahou ale konvencí. Konvenci identifikuje jako časově uspořádané vzorce zvuků s určitou výškou. Podle Scrutona je stejně jako v případě samostatných zvukových událostí nepodstatné, jestli zvukové vzorce nazveme *typy*, případně *druhy*, nebo je identifikujeme jako abstraktní individua. Podstatné je to, že tyto vzorce jsou

³³ SCHUTZ, Alfred. *Collected Papers*. 1964.

³⁴ SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*. 2009. s. 393.

realizovatelné. V současnosti je tento problém dost palčivý. Část skladatelů je přesvědčena, že jejich notový zápis obsahuje všechny, pokud se držíme Scrutonovy terminologie, črty potřebné k realizaci díla. Tento názor podporuje i Nelson Goodman³⁵, vůči kterému je Scruton v opozici: „*Je pouze záležitostí konvence, jestli ve shodě s Goodmanem prohlásíme, že všechny črty, které jsou zachyceny v partituře, identifikují předvedení jako předvedení onoho jednotlivého díla. Ke Goodmanově striktnímu kritériu totožnosti bychom měli přistupovat obezřetně, protože je indiferentní vůči distinkci mezi chybami a odchylkami a privileguje zapsanou partituru na úkor zvuků, které jsou jí popsány a převrací tím skutečné pořadí věcí*“.³⁶ Scruton dochází k závěru, že předvedení je zaměřené na prezentaci jednotlivých vzorců jako předmětů skutečného zájmu. Docílený záměr předvedení obsahuje mnohem více črtů a ne pouze ty, které jsou uvedeny ve vzorci a může se odchýlit v mezích ustálených konvencí, ale i tak zůstane předvedením daného vzorce. Scruton v podstatě svého vysvětlení striktně odděluje obyčejnou realizaci konkrétních výškových vzorců v podobě produkce určitých zvuků od záměrného předvedení, při kterém jsou výškové vzorce doplňovány aplikací libovolných dodatků a úprav potřebných k pochopení hudby. Jedná se o přetlumočení zvuků do uspořádaných tónů. V předvedení připouští značnou volnost, která nemění totožnost díla. Percepci výškových relací u posluchače považuje za neměnnou, proto každé předvedení zachovávající skladatelem předepsané výškové relace bude vždy předvedením díla daného skladatele. Odchytky při předvedení v podobě transpozice, tempových změn, odlišné instrumentace nemění totožnost díla. Na tomto místě Scruton diskutuje s Jerroldem Levinsonem³⁷, který se snaží o začlenění určité specifikace interpretačních prostředků do totožnosti hudebních děl. Scruton tento názor rozbíjí spolu s Petrem Kivym³⁸, který prokazuje, že ve výškových vzorcích není zřetelně určen odstín realizačního vzorce skladby. Tím Scruton znovu potvrzuje vlastní závěr, že numerická totožnost nepodmiňuje shodu v estetickém charakteru. Distinkce zápisu hudebního díla a jeho předvedení nás vrací k autenticitě předvedení. Pokud bychom připustili neautentičnost předvedení, podpořili bychom tím názor mnohých filozofů i samotných skladatelů, kteří přes výše vysvětlené mylně

³⁵ GOODMAN, Nelson. *Languages of Art*. Hackett Publishing Company, 1976. kap. 5.

³⁶ SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*. 2009. s. 395.

³⁷ LEVINSON, Jerrold. *Music, Art and Metaphysics*. 2011. s. 63-88.

³⁸ KIVY, Peter. *The Fine Art of Repetition*. 1993. s. 75-94.

tvrdí, že zapsané dílo obsahuje všechny potřebné črty k jeho realizaci. Scruton za autentické předvedení považuje „*takový druh předvedení, jaké by mohl slyšet sám skladatel*“.³⁹ Ale zároveň vysvětluje marnou snahu o rekonstrukci díla: „*je těžké najít nějaký smysl jeho rekonstrukce, protože takové předvedení by bylo asi neuspokojující*“.⁴⁰ Stephen Davies a Peter Kivy rozeznávají ideu skladatelových záměrů a pojem jejich ideální optimální realizace. Davies⁴¹ definuje míru autentičnosti předvedení tím, jak úspěšně je v něm vytvářen zvuk daného díla v interpretaci dobrých hudebníků hrajících na dobré nástroje v dobrých podmínkách. Pojem *dobry* se vztahuje k tomu nejlepšímu, co bylo skladateli v jeho době známé, bez ohledu na dostupnost těchto prostředků pro samotného skladatele. Scruton usuzuje, že skladatel i interpret vědí, že hudba má být identifikovaná intencionálně: pořádek slyšený ve zvucích přináší interpretova muzikalita, která vynášší tento pořádek do popředí i na úkor akustické přesnosti. To, co skladatel nedokáže vypsát je slyšený hudební život. Posлуhač tento hudební život vnímá nejzřetelněji a reaguje na něj nejbezprostředněji „*...jen díky jisté specifické kombinaci nástrojů, specifickému způsobu předvádění, ale i specifickému souboru fyzických zvuků určených jinými parametry, než jsou jejich výškové relace a časové uspořádání*“.⁴² Jako vysvětlení použil interpretaci děl Johanna Sebastiana Bacha Glennem Gouldem⁴³ (1932-1982), kterou by podle Scrutona specialisti na starou hudbu vesměs neschválili, pokud by oním interpretem nebyl uznávaný klavírista Glenn Gould se svým nezpochybnitelným interpretačním záměrem. Scruton se ještě jednou vrací k definici autentického předvedení, která přehlíží tzv. historicitu lidského sluchu a zaobírá se samotným poslechem. „*To jak něco zní, závisí od člověka, který poslouchá a od nevyslovených porovnání pronikajících jeho percepce*“.⁴⁴ Posлуhač, jehož poslech je orientován jednostranně na určité hudební období nebo konkrétního jednoho skladatele, vnímá stejné zvuky jinak než posluchač jiného hudebního období nebo jiného skladatele. Zamýšlí se nad možností předvedení díla Johanna Sebastiana Bacha v jeho éře, s jeho pěveckým sborem a orchestrem v Lipsku, s přesnými vibracemi ve vzduchu. Tvrdí, že neexistuje způsob, jak určit, zda tyto

³⁹ SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*. 2009. s. 397.

⁴⁰ SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*. 2009. Preklady. s. 397.

⁴¹ DAVIES, Stephen. *Authenticity in Musical Performance*. In: *British Journal of Aesthetics*, 1987.

⁴² SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*. 2009. s. 398.

⁴³ Glenn Gould byl kanadský klavírista, skladatel a publicista.

⁴⁴ SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*. 2009. s. 399.

vibrace slyšíme tak, jako je slyšel Bach sám. Hudba je dle Scrutona živou tradicí. Když posloucháme, porovnáváme právě poslouchané hudební dílo s díly slyšenými předtím i potom. To je způsob poslechu, kterému s přihlédnutím k tvůrci zvukové podstaty díla, říkáme vlastní esteticko-recepční zkušenost jednotlivce. Hudbu Scruton spojuje s ostatním životem. Když hudba vstupuje do života, *hudební kultura rozkvétá*. Znovu naráží na problém autenticity předvedení. Jestliže bychom chtěli tento pojem dodržet, museli bychom dodržet i autentické společenské podmínky a v takovém případě jde o autentickou historicitu nemožností. Stejně jako Scruton se i my v předkládané práci oprošťujeme od možnosti autenticity předvedení v souvislosti s autentickými společenskými podmínkami. Předvedení chápeme jako živou hudební tradici, která má nezanedbatelné místo i v dnešní společnosti. V souladu se Scrutonem zahrnujeme do hudebního předvedení soustavný dialog mezi skladatelem a interpretem a zároveň i dialog mezigenerační, ve kterém mrtví, pokud svůj záměr nezvratně zapsali, sehrávají stejně významnou úlohu jako živí. Scruton tímto způsobem charakterizuje povahu každé zdravé kultury. Skladatel dává instrukce interpretovi a naopak interpret instruuje skladatele tím, že skladbu zasazuje do nového společenského a hudebního kontextu. V živé kultuře jsou mrtví stále přítomní mezi živými.⁴⁵

Adrian C. North a David J. Hargreaves v publikaci *The Social and Applied Psychology of Music*, se v kapitole *Composition and Musicianship* zaměřují na interpretaci. V podkapitole *Performance*⁴⁶ na ni autoři pohlížejí v kontextu disertační práce novým pohledem. Považují ji za jev, při kterém se vytváří mezilidský vztah, se kterým daní jednotlivci musí pracovat. Velmi důležitou úlohu plní zejména při hře více interpretů současně. V interpretačním výkonu existují jasně definované sociálně psychologické problémy. Nejdůležitější z nich se týká mezilidských vztahů mezi členy hudebních uskupení. Autoři knihy popisují v hudebních kruzích známý příběh odehrávající se v devatenáctém století. Německému dirigentovi jménem Hans von Bülow⁴⁷ (1830-1894) se nelíbili dva členové jeho orchestru Schultz a Schmidt. Na zprávu o náhlé smrti Schultze okamžitě reagoval Bülow slovy: A Schmidt? Vědci

⁴⁵ SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*. 2009. s. 399.

⁴⁶ HARGREAVES, David, J. – NORTH, Adrian, C. *The Social and Applied Psychology of Music*. 2008. s. 64.

⁴⁷ Hans Guido von Bülow byl německý dirigent, klavírista a hudební skladatel období romantismu.

ignorují mnoho zdánlivě zřejmých sociálně psychologických vlivů na hudbu, jakým je interpersonální konflikt.

J. Keith Murnighan a Donald E. Conlon v jedné z mála studií o mezilidských vztazích v hudebních souborech *The dynamics of intense work groups: a study of British string quartets*⁴⁸ přibližují fungování smyčcového kvarteta jako uzavřené hudební sociální skupiny. Tvrdí, že úspěšnější kvarteta ignorují skutečnost, že vybraná hudební vystoupení jsou položena do širšího sociokulturního kontextu, kde je přijatelný různorodý postup. Vnější pohled na posluchače koncertu klasické hudby, je jiný, než na posluchače koncertu populární hudby. Od každého z nich se očekává jiný typ chování. Rozdílná měřítka sociokulturních mravů jsou rozšířena i na chování účinkujících a mění se v průběhu času. Umělci z oblasti populární hudby často komunikují s publikem. Udělují mu pokyny, kdy tleskat i v průběhu písně a naopak kdy mají zůstat potichu.⁴⁹ Když se zamyslíme nad publikem artificiální hudby, současná konvence je, že se interpret do vztahu se svým publikem nezapojuje jinou formou než čistě pomocí hudebního zvuku.

Jiří Pilka⁵⁰ (*1930) nazývá interpreta termínem virtuóz-sólista v oblasti instrumentální hudby. Poukazuje na jeho celoživotní úděl spočívající v nutnosti ustavičného cvičení na hudební nástroj, aby udržoval techniku své hry na nejvyšší úrovni. Život interpreta přirovnává k životu sportovce, s tím rozdílem, že interpret musí být výkonný minimálně do 60 let. Sportovcův profesní život končí podstatně dříve. Pilka poukazuje, že nácvik skladby nemá charakter cvičení ve sportovním slova smyslu. Jeho hlavním cílem je proniknout do logiky díla, správně vyvážit dynamiku, tempové rozdíly a barevné odstíny. Ovládnutí základní techniky považuje za samozřejmost. Důležité je doplňování repertoáru novými skladbami. Pilka nehodnotí sólisty a komorní soubory pouze podle krásy jejich hry ale i na základě pestrosti a šíře programů, které mají v repertoáru. Inteligentní umělec umí z nastudovaných skladeb sestavit zajímavé koncertní programy. Tím opět připomíná

⁴⁸ MURNINGHAM, J. K. - CONLON D. E. *The dynamics of intense work groups: a study of British string quartets*. 1991. s. 165-186.

⁴⁹ DAVIDSON, J. W. *The role of the body in the production and perception of solo vocal performance: a case study of Annie Lennox*. *Musicae Scientiae* 5, 2001. s. 235-256.

FRITH, S. *Performing rites*. 1996. s. 168.

KUROSAWA, K. - DAVIDSON, J. W. *Nonverbal interaction in popular performance: a case study of The Corrs*. *Musicae Scientiae*, 9, 2005. s. 111-137.

⁵⁰ Jiří Pilka se celý život věnuje spojení posluchače s živou znějící hudbou a ve svých publikacích vysvětluje neprofesionálnímu posluchači úlohu interpreta.

úlohu interpreta v dramaturgii koncertu, ve kterém se díla řadí podle technické náročnosti, obsahu a stylu. Pilka představuje i vlastní všeobecný návod na stavbu programu. Program je vhodné otevřít kratší a lehčí skladbou, která pomůže hráčovi k tomu, aby se rozehrál a sžil se s prostředím koncertního sálu. V závěru první poloviny koncertu má zaznít rozsáhlejší náročnější skladba. Nejefektivnější skladby se často nechávají na závěr koncertu. V pořadí skladeb interpret sleduje určitou časovou posloupnost, nebo uplatňuje princip kontrastu. Program bez logického uspořádání posluchače neuspokojí. Pilka přidává i ukázky vhodného a nevhodného programu. Nevhodně sestavený program skladeb: Bach, Liszt, Tanějev, Suk. Jsou to skladatelé různých národností bez jakékoliv souvztažnosti. Jako správný příklad koncertní dramaturgie uvádí: Mozart, Brahms, Šostakovič, Musorgskij. V programu dochází ke spojení německé hudby v první polovině koncertu a ruské v jeho druhé části. Klade důraz na zakončení první poloviny koncertu rozsáhlou náročnou skladbou. Pochopení a výklad skladby vyžaduje, aby umělec využil všechny dosud získané znalosti a schopnosti. V daném díle i jeho konkrétní části musí zvolit logické tempo, přiměřenou barvu tónu, rytmizaci, frázování, dynamiku, vytáhnout melodické hlasy a proniknout do stylu autora a jeho doby. Pro uvědomění si rozdílnosti interpretace v podání různých umělců si má posluchač vyslechnout více interpretačních verzí jedné skladby. Pilka posluchače seznamuje s jevem nazvaným zvládnutí koncertu a polemizuje s myšlenkou o jeho nehudební podstatě. Koncertní činnosti se nemůže věnovat bázlivý člověk s trémou. Toto tvrzení bychom poněkud upravili. Tréma ve své zvladatelné formě je u mnohých aktivně vystupujících interpretů nedílnou součástí jejich výkonů. Přirozená tréma vycházející z fyziologické podstaty člověka dokáže interpreta přirozeně motivovat k ještě lepším výkonům. Pilka zdůrazňuje, že umělec musí zdolávat psychické nároky, které na něho klade jeho profese. Nesmí se obávat veřejných vystoupení a podléhat fyzické únavě. Toto tvrzení bychom obohatili o zásadní faktor psychické únavy. Její zvládnutí je důležité pro systematické vykonávání profese interpreta. Interpret musí i za nepříznivých okolností zvládat nevyhnutelné cestování a při tom si udržet soustředěnost pro svoje tvůrčí přístupy k dílu. Pilka se věnuje i povahovým rysům interpreta. Křehký povahový typ neobstojí. V domácím prostředí může podávat úžasné výkony, ale na pódiu neobstojí, protože neumí předvést své skutečné schopnosti. Interpret splňující

všechny vyjmenované požadavky je schopen při vytrvalosti a usilovnosti dosahovat vynikající výsledky a zároveň odkrývat posluchačům krásy hudby.⁵¹

Vít Gregor (*1957) se ve své publikaci *Klavír - černobílé tajemství interpretace*⁵² zabývá pojmem autentické a neautentické interpretace. Podobně jako Pilka srovnává práci interpreta se sportovcem. Oba věnují podstatnou část svého mládí přípravě na budoucí maximální výkony. Mládí interpreta je poznamenáno nástrojovou přípravou, která v sobě obvykle nese mimořádnou psychickou i fyzickou zátěž. Stejně jako se z vrcholového sportovce nemusí po skončení jeho kariéry stát dobrý trenér, nemusí být vynikající interpret kvalitním pedagogem. V souznění s Pilkou konstatuje, že interpret se své profesi věnuje do vysokého věku. Gregor se dále zaměřuje na klavírní interprety, kde zjišťuje, že se po skončení studií většina pianistů nestává sólovými interprety, ale působí v pedagogické praxi, kterou příležitostně obohacují o vystoupení v roli klavírních doprovazečů. Většina i velmi nadějných interpretů postupně ztrácí své nástrojové dovednosti. Upozorňuje, že interpret nestuduje na konzervatoři s představou, že chce po jejím absolutoriu vyučovat. Gregor hudebního posluchače neoznačuje pojmem posluchač, ale hudební konzument. Odůvodňuje to tím, že podle jeho názoru není schopen odlišit nadprůměrného interpreta od podprůměrného s odkazem na slyšený rozhovor s klavíristou Wilhelmem Kempffem⁵³ (1895-1991), který vyjmenoval deset vlastností interpreta, z nichž pouze pět bylo čistě hudebních. Zde si autor vzpomněl na některé své spolužáky, kteří se interpretačně neprosadili navzdory tomu, že u nich Gregor shledal vynikající hudební vlastnosti. Zároveň se pozastavuje nad prosazením se z jeho pohledu hudebně podprůměrných interpretů, kteří se uplatnili pouze kvůli svým mimohudebním vlastnostem. Argumentuje tím, že interpreti, kteří neustále pracují tvořivým způsobem, podléhají neustále kritice ze strany společnosti. Podle Gregora se nadprůměrný interpret od pouhého řemeslného hráče, kromě míry talentu, odlišuje vysokým stupněm inteligence a s ní související schopností nahlédnout a tvořit i v dalších oborech lidské činnosti. Skutečný interpret musí být přesvědčen o smyslu, hodnotě a poslání hudby, i když vnější podmínky nejsou příznivé. K tomu musí mít vrozené psychické vlohy pro práci v zátěži, na překonávání

⁵¹ PILKA, Jiří. *Zaostrené na hudbu*. 1983. s. 32-36.

⁵² GREGOR, Vít. *Klavír černobílé tajemství interpretace*. 2012. s. 85-114.

⁵³ Wilhelm Walter Friedrich Kempff byl německý klavírista, varhaník a skladatel.

únavy, pohodlnosti a dalších lákavých nástrah, jimiž je obkloповán.⁵⁴ Typologie osobnosti interpreta v kontextu jeho předpokladů pro výkon interpretační činnosti není dosud ve vědeckém oboru všeobecné psychologie prozkoumána. Neexistence daných východisek umožňuje Gregorovi v jeho publikaci pouze předkládat svá subjektivní stanoviska a reflektovat určitá vybraná kritéria na úkor druhých. Je patrné, že autor do svých hledisek neimplementoval zjištění nacházející se v publikacích Zicha a Kogana.

Markéta Štefková (*1967) v *Teorii hudební interpretace* interpreta hudby 19. století považuje pouze za tlumočnicka záznamu hudebního díla, jehož průběh se skladatel snažil zachytit do nejmenších detailů. Ve druhé části své publikace se jednostranně zaměřuje na teorie Theodora Adorna⁵⁵ (1903 – 1969). Ve své kapitole *Strukturální (formální) a komplexní esteticko-interpretační analýza* se snaží vymezit rozdíl mezi nimi. Formální analýza, kterou si hudebník potřebuje osvojit, *“nemá žádný zásadní význam pro interpretační praxi”*.⁵⁶ *„Východiskem interpretační analýzy není notový text, ale zvukové a smyslové působení znějící hudby, které nás podněcuje k imaginaci pohybu v znějících tónech, které v nás vyvolávají analogii našich vnitřních a duševních hnutí a procesů”*.⁵⁷ Štefková označuje za cíl interpretační analýzy identifikaci toho, *„co je na příslušné skladbě neopakovatelné, jedinečné, jiné, čím se odlišuje od normy”*.⁵⁸ Hudebního interpreta považuje za plniče něčích pokynů. Pokud chce být jedinečný, musí se odklonit od normy, která je už někde zaznamenaná. Autorčino chápání hodnocení interpretace se neváže k osobnosti interpreta. Nepovažuje za důležité, aby interpret zdůvodňoval svůj interpretační záměr, protože každý interpret nemá nadání, aby verbálně hodnotil podstatu svých rozhodnutí a řešení, které si neuvědomuje. Pokud bychom souhlasili s touto myšlenkou, museli bychom zároveň připustit, že interpret není osobností, která při výkonu své profese iniciuje a realizuje vlastní hudební záměry, ale je člověkem, který se ve svém volném čase snaží pomocí přednesových instrukcí intuitivně pronikat do oblasti hudební interpretace.

⁵⁴ GREGOR, Vít. *Klavír černobílé tajemství interpretace*. 2012. s. 85-114.

⁵⁵ Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno byl německý filosof, teoretik hudební vědy, estetik.

⁵⁶ ŠTEFKOVÁ, Markéta: *Teória hudobnej interpretácie*. 2011. s. 59.

⁵⁷ ŠTEFKOVÁ, Markéta: *Teória hudobnej interpretácie*. 2011. s. 59.

⁵⁸ ŠTEFKOVÁ, Markéta: *Teória hudobnej interpretácie*. 2011. s. 60.

Publikace Grigorije Michajloviče Kogana⁵⁹ (1901–1979) *Před branou mistrovství*⁶⁰ je postavena na vědeckých teoriích a důkazech ruských vědců Ivana Petroviče Pavlova⁶¹ (1849–1936) a Vasilije Pavloviče Engelhardta⁶² (1828–1915). Pavlov svá zjištění plynoucí z dvacetileté zkušenosti v objektivním výzkumu vyšší nervové činnosti zjednodušil ve svém citátu: „*Celý život, všechna zlepšení jeho kvality, všechna jeho kultura, jsou produkty reflexu cíle.*“⁶³ Tato slova mají přímý vztah k vědecké i umělecké tvorbě. Engelhardt nepochybuje o tom, že tvůrčí instinkt je příbuzný reflexu cíle, který ovlivňuje nervový systém a jeho prostřednictvím celý organismus. Chování našich rukou, nohou a dalších orgánů schopných vědomé činnosti, se podřizuje a přizpůsobuje tomu, co se nám honí hlavou. Kogan tyto poznatky přenesl do interpretační praxe. Interpret při vznikající interpretaci rozkládá dílo na drobné kousky. I když vytyčený cíl práce se nachází v jejím celku, cesta k němu vede přes skládání drobných kousků. Kvalita celku se pozná podle přesnosti a jasnosti detailů a suverénnosti jejich zobrazení. Umělecké dílo se skládá z nekonečného množství malých momentů. Nevydařená interpretace se dává vždy za vinu jejímu tvůrci z důvodu nedostatečného zaměření se na daný moment. To znamená, že interpret má vždy ve své představě několik možností a kvůli nekonkrétnímu zaměření své pozornosti není při prezentaci výsledků své práce na koncertě schopen určit tu správnou. „*Přibližnost zacílení někam do blízkosti potřebného bodu, to je příčina, proč podobná práce nerodí mistry*“⁶⁴. Posлуhači tyto interprety poslouchají lhostejně, i když se snaží napodobit interpretační záměr velkého mistra. Další bod, který Kogan označuje za profesní úspěch interpreta, je soustředěnost. Kvantitativně nedostatečný stupeň soustředěnosti přivádí interpreta ke kvalitativně neplnohodnotným výsledkům. Soustředěnost spojuje s časem, který interpret věnuje nácvičku skladby. Když se unaví dříve jeho záda, než mozek, znamená to, že dotýčný ještě ani nezačal pracovat. Nejlepší čas pro soustředění je v ranních hodinách. Vzrušení rozděluje na kulminaci a paniku. První je nabuzení, které je žádoucí a užitečné. Druhé má kořeny ve vlastním přeceňování a samolibosti ve vztahu ke společnosti. Povaha velkého umělce se podobá baterii

⁵⁹ Grigorij Michajlovič Kogan byl jeden z tvůrců disciplíny Psychologie interpretačního umění.

⁶⁰ Knihu přeložil a předslav napsal Jindřich Pazdera.

⁶¹ Ivan Petrovič Pavlov byl ruský fyziolog, psycholog a lékař. V roce 1904 obdržel za své výzkumy Nobelovu cenu za fyziologii a medicínu.

⁶² Vasilij Pavlovič Engelhardt byl ruský astronom.

⁶³ KOGAN, Grigorij, Michajlovič. *Před branou mistrovství*. 2012. s. 29.

⁶⁴ KOGAN, Grigorij, Michajlovič. *Před branou mistrovství*. 2012. s. 41.

s nevyčerpatelným energetickým nábojem. Jeho nervový systém je doslova jako vodivá síť nabitá vysokým napětím: zapíná se - *vidím* nebo *slyším*, rozsvěcuje se žárovka - *chci* a hoří neuhasitelně oslepujícím jasem až do doby, kdy přijde zpětný signál - *dosáhl jsem*. Takto definovaná potřeba cíle není jen krátkodobý rychle pominutelný popud. Skutečná vášeň nemá nic společného s netrpělivostí a křiklavostí, s jejichž pomocí se nedisciplinovaný subjekt pokouší neodkladně *čelem proti zdi* dosáhnout naplnění svých přání. Skutečná vášeň a opravdový umělecký temperament bývají ve svých projevech dlouho zdrženlivé, ale uvnitř této zdrženlivosti se tají vytrvalost, což je nevyhnutelná podmínka vítězství. Interpret s neutuchající silou, neochabující úporností a neústupnou naléhavostí pronásleduje svůj ideál a své velké i malé cíle. Při tom nehledí na nouzi, nepoddává se lákadlům, neregistruje vynaložené úsilí a nepočítá časovou náročnost. Pokud to uzná za potřebné, vytrvale pronásleduje své cíle hodiny, dny, měsíce, roky i celý život. Kogan přirovnává práci hudebního interpreta ke spisovatelům. Poukazuje při tom na Puškinovu tvorbu, jehož rukopisy jsou natolik počmárané opravami, že místy vůbec nelze rozluštit, co tam je ve skutečnosti napsáno. Tak úporně hledal ta správná slova. Obrovskou touhu neodradí ani velké překážky. Někdy jde přímo, jindy oklikou. Někdy nápirem, jindy trpělivostí. Ale nakonec se probije skrz ně a dosáhne svého tam, kde nedostatečně pevně polekaně ustoupí nebo utrpí. Na tomto místě Kogan cituje Pavlova. „*Jen ať se jako odpověď na překážky můj cílový reflex napíná. Právě tehdy dosáhnou cíle, ať by to bylo jakkoli těžké*“.⁶⁵ Překážky nezřídka vybičují umělce do takové míry, že se jeho cílový reflex napětím rozpálí až do samého dna svých možností. Takový umělec překoná i sebe sama a ve svém umění dosahuje vrcholu. Podle svědectví Ferdinanda Hillera hrával Ferenc Liszt těžké skladby raději než lehké a při prvním přehrání je hrával lépe než při opakování. Připouští, že ne každé silné přání je vždy korunováno úspěchem. Někdy se může dostavit překážka, která je pro osobnost umělce skutečně tragická. Z vyčteného textu je zřejmé, že autor má tímto druhem překážky na mysli například závažné onemocnění interpreta. Pokud možnosti překonávání překážek, i přes silnou touhu, narazí na své hranice, tak tyto hranice leží mnohem dále, než se obvykle předpokládá. Řadu nezdarů v oblasti umění Kogan vysvětluje spíše subjektivními než objektivními příčinami. Přeceněním vnějších překážek a nedoceněním vnitřních rezerv nahrazuje nedostatečné vlastní

⁶⁵ KOGAN, Grigorij, Michajlovič. *Před branou mistrovství*. 2012. s. 35

chtění. Odvolává se na výrok Francesca Petrarcy: „*Chtěl bych, aby sis přiznal, že tam kde jsi řekl, nemohl jsem, jsi ve skutečnosti nechtěl*“⁶⁶. Kogan dává odpovědi na otázky týkající se osobnostních předpokladů pro úspěšné zvládnutí profese interpreta a nazývá je *seriózně se tvářícím strašákem*. V historii umění se prosadila řada osobností, které odborná veřejnost označila pro daný obor za nepřijatelné. Připojuje příklad, kdy Konstantin Stanislavskij⁶⁷ (1863-1938) ve své knize vzpomíná, jak se v Moskevském uměleckém akademickém divadle⁶⁸ smáli, když se Michail Alexandrovič Čechov⁶⁹ (1891-1955) se svým tichým hlasem a podsaditou postavou ucházel o roli Chlestakova⁷⁰. „*Já jsem se jako jeden z velmi mála lidí nesmál a roli jsem mu dal. A on v ní okouznil nejen celé divadlo, ale i celou Moskvu*“.⁷¹ Kogan práci chápe jako nutnou činnost k udržení interpretační zručnosti a schopnosti ovládat hudební nástroj a tím i umění samotné. Stále existuje názor, že v umění jsou vášnivé zaujetí a trpělivá práce neslučitelné, navzájem se vylučující konstanty. Moření se usilovnou napjatou soustavností je považováno za úděl umělců, jakým byl Antonio Salieri, aby ve výsledku ze sebe krvavě vymučili ubohou napodobeninu mohutného a vítězného daru přírody - talentu. Umělci obdaření temperamentem, poznamenání talentem a inspirovaní Wolfgangem Amadeem Mozartem takové práce nejsou schopni a ani by jim k ničemu nebyla. Tento hloupý a škodlivý předsudek vděčí za svou existenci idealistické filozofii, která považuje tvorbu za iracionální mystický jev. Praxe již dokázala jeho naprostou neopodstatněnost, přesto projevuje udivující životaschopnost. Podle Kogana si skutečná práce žádá vášeň a opravdová vášeň chce pracovat. Práceschopnost a výkonnost jsou obvyklé vlastnosti skutečného talentu. Dotýká se emocionálního faktoru interpreta při interpretaci, který vysvětluje tím, že emocionální napětí je mobilizace všech energetických a intelektuálních rezerv organismu, při kterém se zvyšuje schopnost vnímání a zpracování informací z obklopujícího prostředí. Rozšiřuje se rámec pravděpodobnostního myšlení. Aktivizuje se schopnost mozku třídit a zpracovávat informace a tím vytvářet nové

⁶⁶ KOGAN, Grigorij, Michajlovič. *Před branou mistrovství*. 2012. s. 88.

⁶⁷ Konstantin Sergejevič Stanislavskij byl ruský herec, podnikatel, divadelní režisér, divadelní teoretik a pedagog.

⁶⁸ Moskevské umělecké akademické divadlo vzniklo v roce 1898. Jeho zakladateli byli Konstantin Sergejevič Stanislavskij a Vladimir Ivanovič Němrovič-Dančenko. V divadle bylo uváděno mnoho světových premiér, zejména hry Antona Pavloviče Čechova.

⁶⁹ Michail Alexandrovič Čechov byl rusko-americký herec a režisér. Konstantin Stanislavskij ho považoval za svého nejlepšího studenta. Byl synovcem dramatika Antona Čechova.

⁷⁰ Chlestakov je hlavní postava divadelní hry *Revizor* ruského klasika ukrajinského původu Nikolaje Vasiljeviče Gogola.

⁷¹ KOGAN, Grigorij, Michajlovič. *Před branou mistrovství*. 2012. s. 89.

kombinace. Prudce se zvyšuje svalová výkonnost. Do krve se vylučuje zvýšené množství adrenalinu a cukru. Ostře se zvyšuje srdeční činnost. Všechny rezervy organismu se orientují na zajištění gigantické aktivity. Nastává vegetativní bouře.⁷²

2.2 Tvůrčí prostředí interpreta v sociálním prostoru

Prostředí, ve kterém se formuje hudební interpret, je velmi úzce specifické. Pokud pochází z hudebnické rodiny a zároveň jsou u něj zpozorovány umělecké vlohy, které by se mohly uplatnit při rozvíjení jeho hudebního myšlení, tak jsou to právě rodiče, kteří se starají o jeho první kroky. Týká se to pouze jedinců, u kterých se jejich talent prostřednictvím hudebního vzdělávání začíná rozvíjet již v předškolním věku. Další možností, jak se může projevit hudební nadání v raném věku dítěte, jsou průzkumy nadání, které v mateřských školách provádějí pověřeni učitelé hudebních oborů ze ZUŠ. Při této příležitosti je dětem, u kterých je zjištěn předpoklad následného hudebního růstu, předána pozvánka na přijímací zkoušky, kde své potencionální interpretační vlohy předvedou před komisí pedagogických pracovníků ZUŠ. Po zvážení všech dispozic dítěte, včetně fyziologických, je po dohodě s rodiči vybrán nejvhodnější hudební nástroj.

Velmi talentovaný interpret se může vyprofilovat již v raném věku prostřednictvím různých dětských soutěží ve hře na hudební nástroj. Přesto je zároveň nutné zmínit, že interpretace je v tomto období zcela závislá na práci učitele, který interpretační výkon dítěte vypracovává do nejmenších detailů. Pokud se podaří v tomto stádiu vývoje podchytit zájem dítěte o další umělecký růst, tak přestože je nuceno od malička tvrdě pracovat, stává se pro něj hudební nástroj hlavním prostředkem zájmu i ve volnočasových aktivitách. Pozitivní dopad tohoto interpretačního vývoje je závislý na uměleckých i lidských kvalitách pedagoga, který se komplexně stará o vývoj dítěte a na bezvýhradné a aktivní podpoře ze strany rodičů. Zároveň je nutné dbát na to, aby úspěch dítěte nebyl dosahován na úkor svobody a postupného rozvíjení jeho celé osobnosti. Mnohem častější je postupný interpretační vývoj, který je vhodný pro většinu dětí. Příliš velký tlak na interpretační růst může působit kontraproduktivně a ohrozit celkový vývoj osobnosti. Teprve po ukončení prvního stupně hudebního vzdělání na ZUŠ se dítě rozhoduje, zda je pro

⁷² KOGAN, Grigorij, Michajlovič. Před branou mistrovství. 2012. s. 89.

něj vhodné pokračovat na jeho druhém stupni - konzervatoři, kde své umění může dále rozvíjet, nebo zda pro něj hudba zůstane volnočasovou aktivitou.

Při přechodu na druhý vzdělávací stupeň začíná v interpretačním vývoji jedince zcela nová etapa. Ve většině případů není interpret po absolvování ZUŠ dostatečně technicky ani umělecky vybaven a v prvních letech studia na konzervatoři jsou u něj kompenzovány nedostatky z předchozího vývoje. V tomto stádiu vývoje interpreta hrozí narušení jeho sebevědomí a zároveň vytvoření negativního postoje k hudební interpretaci i k hudbě samotné. Studia na konzervatoř jsou v odborných předmětech postavena na individuální výuce. Adepti nenabírají od pedagogů pouze hudební zkušenosti. Působí na ně i pedagogovo psychické rozpoložení. Adepti mohou kromě hudebních zkušeností získat i množství zlovyků a psychických zábran, kterých se následně obtížně zbavují. Pokud se projeví jako silné osobnosti, které dokážou formovat své osobnostní kvalitativní předpoklady, mohou nabyté vědomosti a zkušenosti využívat během celého svého života. Přestože pracovní uplatnění nacházejí absolventi konzervatoře nejčastěji v roli pedagogů ZUŠ, je v náplni studijních plánů upřednostňováno jejich uplatnění jako špičkového interpreta, což je reálné u mizivého procenta studentů. Na okraji zájmu zůstává uplatnění v roli hudebního pedagoga, hráče komorního souboru, nebo orchestrálního hráče. Přestože předměty, které mají studenty připravit na tyto alternativy jejich budoucího uplatnění, jsou ve vzdělávacích plánech obsaženy, je jim kladena nízká priorita.

Studenti, obdařeni talentem, pílí a osobnostní vyzrálostí pokračují ve studiu na třetím stupni institucionálního hudebního vzdělávání – vysokých uměleckých školách. Zde se setkávají se zcela novým prvkem interpretační práce nazývaným samostudium. Základní stavba interpretačního výkonu leží na samostatném studentovi. Pedagog působí pouze jako poradce. Student mnohdy není na nový způsob interpretační práce připraven a neumí pochopit svoji novou roli v rámci třetího stupně hudebního vzdělávacího systému. V případě, že si student osvojí vysokoškolský systém práce, setká se s pedagogem, který dokáže nastítnit budoucí vývoj osobnosti interpreta a reálně hodnotit jeho šance uplatnění na hudebním trhu, může úspěšně završit interpretační cestu celým vzdělávacím systémem. Zásadní faktor pro budoucí profesní působení interpreta je úloha pedagoga-psychologa. Ten

nemůže bez pozitivní analýzy dalšího interpretačního vývoje činit ryze negativní posouzení aktuálního výkonu studenta. V myslích pedagoga i studenta je nutné pracovat na tom, jak odstranit případné nedostatky a zdokonalit skladbu pro příští vystoupení.

Bod zlomu nastává ihned po ukončení uměleckého vzdělávání, kdy by měl interpret nastoupit dráhu koncertního umělce. Musí v sobě objevit značnou dávku umělecké kreativity, manažerských a jazykových schopností, přetavit svou houževnatou práci do podoby tvorby nových koncertních programů již bez vlivu svého pedagoga a nezměrnou aktivitou si vydobýt místo v hudebním světě. Nutností k provozování samostatné koncertní interpretační dráhy je získávat pravidelná koncertní angažmá i mimo ČR. Zdejší trh je interpretačně nasycen a není schopen a ani ochoten přijímat stále nové interprety. Navíc na poli klasického interpretačního umění neexistují koncertní agentury, které by systematicky sledovaly nové interprety již v době jejich růstu za studií na vysokých uměleckých školách a následně jim pomáhaly v realizaci jejich hudebního potenciálu. Svoji úlohu při absorpci nových interpretů dostatečně neplní ani pořadatelské organizace komorních koncertů tzv. Kluby přátel hudby. Těch najdeme zejména v menších destinacích v Česku ještě stále několik desítek. Podobné organizace v západní Evropě jsou navázány na místní občanskou společnost, která na této formě kulturního hudebního života participuje osobní nebo finanční spoluúčastí. České KPH získávají finanční prostředky převážně z celostátně působících organizací, zejména prostřednictvím Nadace Českého hudebního fondu, která každoročně aktualizuje Listinu mladých umělců⁷³, z níž si Kluby přátel hudby vybírají talentované interprety za dampingové ceny⁷⁴. Takovým podmínkám umělec působící na reálném hudebním trhu nemůže konkurovat.

⁷³ Listinu mladých umělců vydává Nadace Český hudební fond na základě usnesení rady Kruhů přátel hudby každý rok pro potřeby hudebních spolků ČR, Kruhů přátel hudby, které se ucházejí o příspěvek NČHF na koncertní činnost a ve snaze propagovat nejmladší české talentované umělce. Jednotlivé umělce, zpravidla studenty nebo absolventy vysokých hudebních škol, vybírá rada Kruhů přátel hudby především na podkladě výsledků v prestižních mezinárodních interpretačních soutěžích a na doporučení významných vysokoškolských pedagogů jednotlivých oborů. Umělci jsou uváděni na listině po 3 koncertní sezóny. Věková hranice je 30 let u sólového hráče nebo pěvce a do 30 let průměrného věku členů komorního souboru. Více: *Nadace Český hudební fond. Listina mladých umělců* [online]. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné: <http://www.nchf.cz/listinakph.html>

⁷⁴ Sólový recitál 3 000 Kč, duo 5 000 Kč, trio 6 000 Kč, kvarteto 8 000 Kč, kvinteto 10 000 Kč. Honoráře se navyšují o příslušné cestovní náklady. Zdroj: *Nadace Český hudební fond. Listina mladých umělců* [online]. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné: <http://www.nchf.cz/listinakph.html>

Velká část absolventů v oborech orchestrálních nástrojů nachází uplatnění v nejrůznějších typech orchestrů, jako jsou orchestry symfonické, komorní, operní, operetní, muzikálové. Pokud zvolí tuto alternativu, podstupují riziko, že po několika letech klesnou jejich interpretační schopnosti na úroveň, kdy již nebudou schopni sólově vystoupit a všechny jejich naděje na dráhu samostatného hudebníka skončí. Kombinace trvalého zaměstnání v hudební, nebo vzdělávací instituci a samostatného koncertního života je velmi složitá. Může se setkat s nepochopením zaměstnavatele i kolegů v práci, kteří nemají na jeho alternativní interpretační seberealizaci žádný zájem. Absolventi klávesových oborů, zejména klavíru se v naprosté většině uplatňují v pedagogické práci a v tzv. korepetování. Vzhledem k systému práce na vysokých školách, kdy skladby určené na veřejnou produkci studují i několik let, nejsou na práci korepetitora připraveni⁷⁵. Její podstata spočívá v rychlém čtení not s nutností umět se v množství předložených notových partů ihned hudebně zorientovat a při jejich interpretaci se plně přizpůsobovat potřebám hráče, kterého doprovázejí⁷⁶.

K realizaci interpretačního umění na vysoké úrovni musí interpret dokonale řemeslně ovládat svůj nástroj, aby byl schopen skladbu interpretovat. A proto musí projít dlouhou a strastiplnou cestou školního vzdělávání, kde kromě uměleckých dovedností často nechtěně získá i spoustu psychických zábran k tvůrčí interpretační práci. Pokud v tomto prostředí dokáže interpret obstát a zůstat vnitřně svobodný, aby mohl vytvářet vlastní obrazy skladeb, je to velmi silná osobnost, plná tvrdých zásad, nezměrné touhy po kreativní práci na hudebních dílech, která dovede do interpretační dokonalosti a tak dokáže obohatit posluchače o nové prožitky. Během celého studia interpret naslouchá radám a doporučením svých pedagogů a jeho práce je pedagogickou radou hodnocena podle zaznamenaných chyb matematickým způsobem s přesností na setinu bodu. Někdy i ona setina rozhoduje o kvalitativním zařazení studenta. Stává se, že studenti patřící mezi špičku a v myslích pedagogů jsou logicky předurčení pro sólovou koncertní činnost, s ní skončí zároveň s absolventským koncertem. Realita každodenního koncertního života je totiž zcela

⁷⁵ Vít Gregor ve své publikaci upozorňuje na problematiku korepetice.

⁷⁶ Jaroslav Zich stál při zrodu hudební interpretace jako oboru. Během svého působení na AMU vydal prohlášení o funkci korepetitora, ve kterém sděluje, že korepetitor na rozdíl od pedagogů hlavních oborů musí při výkonu své práce neustále vystupovat. Tím je vystavován neustálému psychickému tlaku. Proto žádal o navýšení finančních prostředků pro výkon práce korepetitora. Více: ZICH, Jaroslav. *K vysokoškolské činnosti spolupracujících pedagogů pianistů* [online]. 1989. [cit. 20. 5. 2016]. Dostupné: <http://ziva-hudba.info/article.php?id=193>

jiná a na psyché interpreta klade daleko vyšší nároky. Nevyžaduje se pouze příprava a realizace jednoho výkonu v roce, ale neustále se opakující provádění děl na různých pódích, často v podmínkách velmi vzdálených ideálu, na které se nedá dopředu připravit. Jde pouze o to při vlastním výkladu skladby předvést dostatečnou kreativitu své mysli a poutavým a jasným hudebním záměrem zaujmout posluchače.

3 INSTITUCIONÁLNÍ VZDĚLÁVÁNÍ HUDEBNÍHO INTERPRETA

Institucionální vzdělávání hudebního interpreta přináší fakta o vzdělávání současného hudebního interpreta v rámci třístupňového komplexního vzdělávacího systému v ČR, který musí hudební interpret absolvovat, aby byl schopen naplnit všechny atributy profese hudebního interpreta. Její důležitou součástí je tvorba koncertního programu. Výběr hudebního díla je podmíněn nejen osobností samotného interpreta, ale také celým školním vzdělávacím procesem a faktorem jeho pedagoga. Při specifickém vzdělávání je pedagog jedním z prvních nositelů esteticko-recepční zkušenosti interpreta s hudebním dílem. Výběr hudebních děl vytvářený jednotlivými interprety tvoří současnou hudební kulturu v našem oboru v regionech, státech i celé Evropě. Jejich výběr se stává základem esteticko-recepční zkušenosti živě prováděné hudby pro posluchače i další interprety.

Kromě teorie obecného výběru hudebních děl na jednotlivých stupních přinášíme názory současných interpretů, kteří vyvracejí nebo potvrzují předkládanou teorii vlastního výběru hudebních děl prováděných na koncertech.

3.1 Základní umělecká škola

ZUŠ jsou součástí vzdělávací soustavy ČR. V současnosti nabízí komplexní studium, základy vzdělání v jednotlivých uměleckých oborech, které jsou studijně a obsahově propojeny s navazujícím studijním programem na školách vyšších odborných, středních odborných, středních, vysokých s uměleckým a pedagogickým zaměřením. Má podobu dlouhodobého soustavného systematického studia.

„Umělecké vzdělávání má v českých zemích dlouholetou tradici. Počátky hudebního vzdělávání sahají až do 17. století. Působením vynikajících kantorů v 18. století a vznikem městských hudebních škol v 19. století byla založena tradice organizovaného hudebního vzdělávání v českých zemích. Počet hudebních škol se v době první republiky dále rozšiřoval a tehdy byl nad těmito školami stanoven i odborný dohled školní inspekce. Po druhé světové válce byl zaveden jednotný typ hudebních škol. V šedesátých letech 20. století se tyto školy transformovaly na lidové školy umění, ve kterých postupně vznikaly další obory: taneční, výtvarné a literárně-dramatické. V době tzv. normalizace význam těchto škol poklesl zařazením mezi

školská zařízení. Teprve novelizace školského zákona po roce 1989 vrátila lidovým školám umění jejich původní statut školy a dala jim i dnešní název – základní umělecká škola. V současné době jsou základní umělecké školy součástí systému na sebe navazujícího uměleckého vzdělávání“.⁷⁷

V ČR je ZUŠ prvním systematickým krokem ve vyučování hudebního interpreta. Je to prostor, ve kterém je možné najít zkušeného pedagoga, který by mladého člověka naučil základním schopnostem k uměleckému výkonu. ZUŠ není výběrovou školou interpretačního umění. Umožňuje „...*podchytit a vzdělávat většinu mimořádně nadaných jedinců a odborně je připravit na neprofesionální uměleckou činnost, popřípadě na studium ve středních a vysokých školách uměleckého nebo pedagogického zaměření a na studium na konzervatořích“.*⁷⁸

Učitelé základních uměleckých škol postupně nabývali přesvědčení, že osnovy a učební plány vytvořené na začátku minulého století nevystihují to, jak chtějí s žáky pracovat a také nenaplnují to, co žáci chtějí. Proto se inspirovali v mateřských a základních školách, kde již byl zaveden princip dvoustupňového kurikula, pro který jsou vydávány obsahové rámce a školy si podle nich vytváří vlastní vzdělávací programy.⁷⁹

Reforma, která začala v roce 2005 a vstoupila v platnost v roce 2012, se snažila vymanit z idey, že ZUŠ jsou vzdělávací prostor zejména pro hudební profesionály. Ti, kteří prováděli pod hlavičkou MŠMT jednotlivé změny, nemohli opominout, že většina českých profesionálních umělců získala základy svého uměleckého vzdělání právě v základních uměleckých školách, jejichž struktura, široká síť a provázanost v systému uměleckého vzdělávání nemá obdobu v evropském ani světovém měřítku. Základními principy reformy byla liberalizace

⁷⁷ Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy. *Rámcový vzdělávací program pro základní umělecké vzdělávání* [online]. s.8. [Cit. 20. 5. 2016]. Dostupné: <http://www.msmt.cz/vzdelavani/zakladni-vzdelavani/ramcovy-vzdelavaci-program-pro-zakladni-umelecke-vzdelavani>.

⁷⁸ Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy. *Rámcový vzdělávací program pro základní umělecké vzdělávání* [online]. s.8 [Cit. 20. 5. 2016]. Dostupné: <http://www.msmt.cz/vzdelavani/zakladni-vzdelavani/ramcovy-vzdelavaci-program-pro-zakladni-umelecke-vzdelavani>.

⁷⁹ Na základě koncepce vzdělávání a rozvoje vzdělávací soustavy v ČR zakotvené v zákoně č. 561/2004 Sb., o předškolním, základním, středním, vyšším odborném a jiném vzdělání (školský zákon), ve znění pozdějších předpisů, se ve vazbě na evropskou dimenzi ve vzdělávání do vzdělávací soustavy zavádí nový systém kurikulárních dokumentů, které jsou tvořeny na státní a školní úrovni. Státní úroveň v systému kurikulárních dokumentů představují Národní program vzdělávání a RVP. RVP vymezují závazné rámce pro jednotlivé obory vzdělávání. Školní úroveň představují ŠVP, podle nichž se uskutečňuje vzdělávání v jednotlivých školách.

vzdělávacího procesu, podpora vzdělávací autonomie ve školách, profesní odpovědnost učitelů, zavádění nových forem a metod do výuky, zdůraznění směřování žáka k osvojování si klíčových kompetencí, rovný přístup k uměleckému vzdělávání v základních uměleckých školách a udržování a rozvíjení kulturních tradic. Na těchto principech se zakládá RVP přijatý v roce 2012 pro základní umělecké vzdělávání.

ZUŠ se charakterizují, jako poskytovatel uměleckého vzdělání pro širokou veřejnost. Jedná se o základnu pro vzdělání hudebního interpreta i hudebního posluchače. Oba subjekty získávají stejnou kvalitu vzdělání. *„Vzdělávací oblasti v základním uměleckém vzdělávání zahrnují ve své vzájemné provázanosti produktivní a receptivní složku uměleckého procesu“.*⁸⁰ Za posluchače s nadstandardním hudebním vzděláním považujeme absolventa ZUŠ. Základní hudební vzdělání se mu dostane v základním vzdělání v rámci hodin hudební výchovy na základních školách.

Rozdíl mezi hudebním interpretem a nadstandardně vzdělaným posluchačem hudby je v tom, že interpret se rychleji učí zručnostem a hudebním dovednostem. Přestože se v prvním stupni vzdělávání interpreta jeho osobnost teprve formuje, rychleji si osvojuje klíčové kompetence. Diference mezi hudebním interpretem a nadstandardně vzdělaným posluchačem hudby se neprojevuje okamžitě, ale postupně během vzdělávacího procesu. Klíčové kompetence definované pro základní umělecké vzdělávání jsou kompetence specifické a představují souhrn vědomostí, dovedností a postojů důležitých pro rozvoj žáka po stránce umělecké a pro jeho budoucí uplatnění v praktickém i profesním životě. Utváření těchto specifických klíčových kompetencí je zaměřeno především na rozvoj schopností žáků tvořit, vnímat a interpretovat umělecké dílo. Osvojení těchto kompetencí umožní žákovi vytvořit si pozitivní vztah k umění a kultuře, k ostatním lidem i k sobě samému. Vyznačuje se větší touhou vkládat získané schopnosti do hudebních děl, které byly napsány v současnosti i v minulosti. Tím se interpret začíná profilovat v oblasti jeho celoživotního zájmu. U posluchače zůstává v rovině, kdy si nadstandardním

⁸⁰ Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy. *Rámcový vzdělávací program pro základní umělecké vzdělávání* [online]. s.16. [Cit. 20. 5. 2016]. Dostupné: <http://www.msmt.cz/vzdelavani/zakladni-vzdelavani/ramcovy-vzdelavaci-program-pro-zakladni-umelecke-vzdelavani>.

všeobecným hudebním poznáním obohacuje své volnočasové aktivity vlastního života, ale nestane se předmětem jeho profese.

Vyvstává otázka, jak je možné že oba subjekty - hudební interpret komorní hudby a posluchač hudby, přestože byli vzdělávání v jedné instituci a v jednom prostředí, o sobě nemají vzájemnou povědomost. Důvodem je, že veškerou pozornost na sebe strhává samotná systematická hudební příprava. Jedinec začíná poznávat jednotlivé hudební pojmy, zkouší naučené souvislosti použít při vlastní interpretaci drobných hudebních děl. Při tomto procesu překonává spoustu motorických pohybů a vnitřních operací, které jsou spojeny s vnímáním sebe sama. Aby byl schopen splnit vytýčený cíl uceleně zahrát hudební dílo, vynakládá mnohé úsilí.

Svoji veškerou pozornost napřimuje žák ZUŠ stále na umělecký pohled směrem zdola nahoru a neobrací směr pozornosti na pohled shora dolů. Pohled zdola nahoru je v chápání žáka neustálé překonávání aktuálních problémů při nácviu skladby a inspirací mu je práce svých vrstevníků, kteří překonávají podobné obtíže jako on sám. Pohled shora dolů můžeme charakterizovat jako inspiraci plně rozvinutým hudebním interpretem na koncertě. Bohužel, většina mladých jedinců i po několikaletém studiu hudby na ZUŠ nikdy nezažije koncert komorní hudby interpretovaný profesionálním hudebním interpretem, který nepracuje pouze se základními elementy hudební interpretace, ale již má ucelený obraz předvedení a všechny prostředky podřízené celkovému obrazu vkládá do zvukového proudu, který vnímá jejich posluchač. Součinnost obou pohledů by žáky obohatila, posunula jejich práci rychleji dopředu a udržela jejich zájem o hudbu i v pozdějším věku, kdy již bude jejich život obrácený jiným směrem - k svému profesnímu uplatnění, nebo k jeho budoucí rodině.

Hudební obor mladého adepta školí v dvou základních oblastech - hudební interpretace a tvorba a recepce a reflexe hudby. Hudební interpretace a tvorba v sobě zahrnuje soustavné vzdělávání k aktivní a poučené interpretaci, vlastní tvorbě a poznávání hudební kultury. Mladý interpret si osvojuje hru na vybraný nástroj, získává postupně návyky a dovednosti, které následně rozvíjí nejen jako sólový hráč, ale i jako spoluhráč ve výuce komorní hry. Výuka je realizovaná individuální hodinou. Výjimkou je komorní hra, kde je výuka kolektivní. Interpret se může vzdělávat v

jednotlivých vzdělávacích zaměřeních:⁸¹ hra na klávesové nástroje, hra na smyčcové nástroje, hra na dechové nástroje, hra na strunné nástroje, hra na bicí nástroje, sólový zpěv, sborový zpěv, elektronické zpracování hudby a zvuková tvorba, hra na akordeon, hra na cimbál, hra na dudy a skladba. Oblast recepce a reflexe hudby, většinou označovaná jako hudební nauka, je s oblastí hudební interpretace a tvorby propojena v osvojování si základních teoretických znalostí. Zároveň dává velký prostor pro teoretické poučení v oblasti interpretace hudebního díla a také pro aktivní poslech hudby. Definice „aktivní poslech hudby“ dává v RVP prostor i pro živá koncertní vystoupení, ale vše záleží na náplni ŠVP dané školy.

3.2 Konzervatoř

Druhý stupeň vzdělávání interpreta stejně jako první stupeň patří do národního programu vzdělávání v ČR. Je charakterizován v Bílé knize⁸² školským zákonem č. 561/2004 Sb. o předškolním, základním, středním, vyšším odborném a jiném vzdělávání. V roce 2010 prošel velkou kurikulární reformou z důvodu „...změny vlastního procesu výuky, její modernizace s cílem zlepšit kvalitu vzdělávání a připravenost žáků na život v 21. století“.⁸³ Kurikulární dokumenty byly tvořeny na dvou úrovních. Na státní úrovni v podobě Národního programu vzdělávání a RVP a na školní úrovni v podobě ŠVP, podle kterých se uskutečňuje vzdělávání v konkrétní škole. Vzdělávání na konzervatoři se reformovalo podle podobných kritérií jako ZUŠ.

Základem druhého vzdělávacího stupně na konzervatoři je čtyřleté studium zakončené maturitní zkouškou obdobného charakteru jako na jiných typech středních škol v ČR. Studium se odlišuje specifickým zaměřením na vzdělávání v segmentu

⁸¹Na základě vzdělávacího zaměření (stanoveného v RVP ZUV) si škola vytvoří ve svém ŠVP tzv. studijní zaměření, a to tak, že rozpracuje očekávané výstupy daného vzdělávacího zaměření do vyučovacích předmětů, jejichž názvy jsou pak uváděny na vysvědčení. Více: *Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy. Rámcový vzdělávací program pro základní umělecké vzdělávání* [online]. [Cit.20.5.2016]. Dostupné: <http://www.msmt.cz/vzdelavani/zakladni-vzdelavani/ramcovy-vzdelavaci-program-pro-zakladni-umelecke-vzdelavani>.

⁸²Národní program rozvoje vzdělávání v ČR. Formuje vládní strategii v oblasti vzdělávání. Strategie odráží celospolečenské zájmy a dává konkrétní podněty k práci škol. Více: *Rámcový vzdělávací program pro obor vzdělání. Hudba 82-44-M/01 a 82-44-P/01*. 2010. [online]. s.10. [Cit.20.5.2016]. Dostupné: http://zpd.nuov.cz/RVP_4_vlna/RVP_8244M01_Hudba_8244P01_Hudba.pdf

⁸³Národní program rozvoje vzdělávání v ČR. Formuje vládní strategii v oblasti vzdělávání. Strategie odráží celospolečenské zájmy a dává konkrétní podněty k práci škol. Více: *Rámcový vzdělávací program pro obor vzdělání. Hudba 82-44-M/01 a 82-44-P/01*. 2010. [online]. s.3. [Cit.20.5.2016]. Dostupné: http://zpd.nuov.cz/RVP_4_vlna/RVP_8244M01_Hudba_8244P01_Hudba.pdf

hudba. Studenti přímo navazují na získané vědomosti a technické zručnosti ze ZUŠ. Důležitou reformní složkou je změna tvorby klíčových kompetencí odborného vzdělávání.⁸⁴ Dříve byly tvořeny v rámci jednoho státního útvaru. Nyní se odvíjejí od Evropského referenčního rámce klíčových kompetencí pro celoživotní vzdělávání a navazují na klíčové kompetence všeobecného základního vzdělávání.

Konzervatoře a vyšší odborné školy v jednotlivých stupních a oborech vzdělání mají stejnoměrně plnit závazné požadavky Národního programu vzdělávání (NPV) a RVP. Státem vydané pedagogické (kurikulární) dokumenty obsahují požadované výsledky vzdělávání, kterých má žák v závěru studia dosáhnout, obsah vzdělávání, základní podmínky realizace vzdělávání a pravidla pro tvorbu školních vzdělávacích programů. Závazné dokumenty určené pro hudební odborné vzdělávání v sobě zahrnují výchovu hudebního interpreta. Jednotlivé školy jsou povinny je respektovat a rozpracovat do svých školních vzdělávacích programů, které jsou veřejně přístupné pro pedagogickou i nepedagogickou veřejnost. ŠVP jsou tzv. otevřenými dokumenty a mohou být průběžně inovovány. V novém RVP, který vstoupil v platnost v roce 2010, je patrná snaha o vytvoření rozmanitého vzdělávacího prostředí a podpora pedagogické samostatnosti jednotlivých škol. Jsou v nich vymezeny *„...pouze požadované výstupy (výsledky vzdělávání) a nezbytné prostředky pro jejich dosažení, zatímco způsob realizace vymezených požadavků*

⁸⁴ Klíčové kompetence k odbornému vzdělávání v segmentu hudba jsou „a) *Kompetence k učení - vzdělávání směřuje k tomu, aby absolventi byli schopni efektivně se učit, vyhodnocovat dosažené výsledky a pokrok a reálně si stanovovat potřeby a cíle svého dalšího vzdělávání, b) Kompetence k řešení problémů - vzdělávání směřuje k tomu, aby absolventi byli schopni samostatně řešit běžné pracovní i mimopracovní problémy, c) Komunikativní kompetence - vzdělávání směřuje k tomu, aby absolventi byli schopni vyjadřovat se v písemné i ústní formě v různých učebních, životních i pracovních situacích, d) Personální a sociální kompetence - vzdělávání směřuje k tomu, aby absolventi byli připraveni stanovovat si na základě poznání své osobnosti přiměřené cíle osobního rozvoje v oblasti zájmové i pracovní, pečovat o své zdraví, spolupracovat s ostatními a přispívat k utváření vhodných mezilidských vztahů, e) Občanské kompetence a kulturní povědomí - vzdělávání směřuje k tomu, aby absolventi uznávali hodnoty a postoje podstatné pro život v demokratické společnosti a dodržovali je, jednali v souladu s udržitelným rozvojem a podporovali hodnoty národní, evropské i světové kultury, f) Kompetence k pracovnímu uplatnění a podnikatelským aktivitám - vzdělávání směřuje k tomu, aby absolventi byli schopni optimálně využívat svých osobnostních a odborných předpokladů pro úspěšné uplatnění ve světě práce, pro budování a rozvoj své profesní kariéry a s tím související potřebu celoživotního učení, g) Kompetence využívat prostředky informačních a komunikačních technologií a pracovat s informacemi - vzdělávání směřuje k tomu, aby absolventi pracovali s osobním počítačem a jeho základním a aplikačním programovým vybavením, ale i s dalšími prostředky ICT a využívali adekvátní zdroje informací a efektivně pracovali s informacemi.“ Zdroj: Národní program rozvoje vzdělávání v ČR. Formuje vládní strategii v oblasti vzdělávání. Strategie odráží celospolečenské zájmy a dává konkrétní podněty k práci škol. Více: *Rámcový vzdělávací program pro obor vzdělání. Hudba 82-44-M/01 a 82-44-P/01*. 2010. [online]. s.7. [Cit.20.5.2016].Dostupné:*

http://zpd.nuov.cz/RVP_4_vlna/RVP_8244M01_Hudba_8244P01_Hudba.pdf

ponechávají na školách“.⁸⁵ Myšlenka, „...učivo není cílem vzdělávání, ale prostředkem k dosažení požadovaných výstupů...“⁸⁶, je velice sympatická.

My sami poukazujeme na to, že hudební interpret prochází určitým vývojovým obdobím, ve kterém se učí pracovat s různými elementy, aby byl schopen je použít v profesním životě při tvorbě nových programů a interpretací jednotlivých hudebních děl. Reformní novinkou je zásadní požadavek na uplatnění absolventů, ze kterého vyplývá přímá úměrnost mezi kvalitou ředitelem vybraných pedagogů a množstvím získaných zkušeností jednotlivých adeptů profese hudebního interpreta. Od množství a kvality získaných zkušeností se odvíjí v spojení s osobnostními rysy, následné uplatnění absolventů konzervatoře na trhu práce, jejich připravenost dále se vzdělávat, popřípadě se bezproblémově rekvalifikovat. RVP dbá na zvýšení kvality a účinnosti odborného vzdělávání. Umožňuje variabilitu hudební profesní činnosti. Účinnost nového RVP je závislá na pedagogických osobnostech působících na konkrétních školách, které musí projít změnou svého myšlení. Jinak nedokážou budoucí absolventy konzervatoří připravit na variabilitu jejich uplatnění. Počáteční výsledky budou patrné v roce 2016, kdy svá studia dokončí studenti, kteří byli vzdělávání již podle nového RVP.

Odborné kompetence zapsané v RVP pro konzervatoře obsahují přesný popis profese interpreta ze společenského hlediska. Odborné kompetence týkající se umělecké činnosti jsou zaměřené na interpretační výkon. Na konzervatoři má interpret získat „...základní vědomosti, které obnáší jeho umělecká činnost“.⁸⁷ Má být schopen: využít znalosti z historického vývoje sahající až po současné tendence hudebního umění, získat všeobecný kulturní přehled, znát historii a vývoj vlastního zvoleného oboru, využívat „...znalostí z hudební teorie a odborné hudební literatury k vlastní umělecké činnosti, odborné komunikaci i umělecko-pedagogické činnosti...“,⁸⁸ rozpoznávat a charakterizovat hudební druhy, žánry, styly a analyzovat významná

⁸⁵ *Rámcový vzdělávací program pro obor vzdělání. Hudba 82-44-M/01 a 82-44-P/01.* 2010. [online]. s.2. [Cit.20.5.2016]. Dostupné:

http://zpd.nuov.cz/RVP_4_vlna/RVP_8244M01_Hudba_8244P01_Hudba.pdf

⁸⁶ *Rámcový vzdělávací program pro obor vzdělání. Hudba 82-44-M/01 a 82-44-P/01.* 2010. [online]. s.2. [Cit.20.5.2016]. Dostupné:

http://zpd.nuov.cz/RVP_4_vlna/RVP_8244M01_Hudba_8244P01_Hudba.pdf

⁸⁷ *Rámcový vzdělávací program pro obor vzdělání. Hudba 82-44-M/01 a 82-44-P/01.* 2010. s. 11. Dostupné: http://zpd.nuov.cz/RVP_4_vlna/RVP_8244M01_Hudba_8244P01_Hudba.pdf

⁸⁸ *Rámcový vzdělávací program pro obor vzdělání. Hudba 82-44-M/01 a 82-44-P/01.* 2010. s. 10. Dostupné: http://zpd.nuov.cz/RVP_4_vlna/RVP_8244M01_Hudba_8244P01_Hudba.pdf

hudební díla, aktivně využívat tvůrčí fantazii, hudebně myslet, uplatňovat výrazové prostředky osobitého estetického a hudebního citění, ovládat základy hry z listu, improvizace a doprovodu, orientovat se v organizaci hudebního života a uměleckého managementu, sledovat, aktivně vyhledávat a využívat zdroje informací o nových tendencích ve svém oboru. Při vykonávání umělecké činnosti ve svém oboru má být interpret schopen „...využívat znalosti hudební historie, estetiky, struktury, tektoniky a formy díla k interpretačním činnostem, ovládat na profesionální úrovni techniku hry na zvolený hudební nástroj, dirigentské a sbormistrovské techniky nebo kompoziční techniky a využívat je ve své hudební činnosti, ovládat hru v souboru, interpretovat hudební dílo s technicky a stylově přesvědčivým výrazem, zvládat koncentraci, psychickou a fyzickou zátěž při výkonu uměleckých činností, samostatně pracovat a spolupracovat odborným tvůrčím způsobem při realizaci společného díla“.⁸⁹ V kurikulu se nacházejí i kompetence týkající se bezpečnosti a zdraví hudebního interpreta. Jejich hlavní náplní je, aby si interpret uvědomil „...význam kompenzačních a relaxačních cvičení pro zvládnutí psychické a fyzické profesní zátěže...“⁹⁰ a ovládal „zásady zdravé sluchové hygieny“.⁹¹ V části nazvané Kvalita výkonu umělecké činnosti je kladen důraz na to, aby se hudební interpret během studia na konzervatoři naučil chápat vlastní „...kvalitu jako významný nástroj konkurenceschopnosti a dobrého jména...“⁹² a zohledňovat požadavky klienta. V závěrečné části odborných kompetencí je vznesen požadavek, aby interpret uměl „...jednat ekonomicky a v souladu se strategií trvale udržitelného rozvoje“.⁹³ Hudební interpret musí umět finančně ohodnotit své profesní výkony a přistupovat k nim jako k běžnému způsobu obživy a „...zvažovat při plánování a posuzování konkrétní činnosti možné náklady, výnosy a zisk, vliv na životní prostředí, sociální dopady“.⁹⁴ Ve vzdělávání hudebního interpreta se spojuje obecná teoretická příprava se speciální přípravou ve vybraném oboru. Na základě teoretických znalostí rozvíjející

⁸⁹ *Rámcový vzdělávací program pro obor vzdělání. Hudba 82-44-M/01 a 82-44-P/01.* 2010. s. 11. Dostupné: http://zpd.nuov.cz/RVP_4_vlna/RVP_8244M01_Hudba_8244P01_Hudba.pdf

⁹⁰ *Rámcový vzdělávací program pro obor vzdělání. Hudba 82-44-M/01 a 82-44-P/01.* 2010. s. 11. Dostupné: http://zpd.nuov.cz/RVP_4_vlna/RVP_8244M01_Hudba_8244P01_Hudba.pdf

⁹¹ *Rámcový vzdělávací program pro obor vzdělání. Hudba 82-44-M/01 a 82-44-P/01.* 2010. s. 11. Dostupné: http://zpd.nuov.cz/RVP_4_vlna/RVP_8244M01_Hudba_8244P01_Hudba.pdf

⁹² *Rámcový vzdělávací program pro obor vzdělání. Hudba 82-44-M/01 a 82-44-P/01.* 2010. s. 11. Dostupné: http://zpd.nuov.cz/RVP_4_vlna/RVP_8244M01_Hudba_8244P01_Hudba.pdf

⁹³ *Rámcový vzdělávací program pro obor vzdělání. Hudba 82-44-M/01 a 82-44-P/01.* 2010. s. 11. Dostupné: http://zpd.nuov.cz/RVP_4_vlna/RVP_8244M01_Hudba_8244P01_Hudba.pdf

⁹⁴ *Rámcový vzdělávací program pro obor vzdělání. Hudba 82-44-M/01 a 82-44-P/01.* 2010. s. 12. Dostupné: http://zpd.nuov.cz/RVP_4_vlna/RVP_8244M01_Hudba_8244P01_Hudba.pdf

se interpret postupně získává žádoucí technickou vybavenost pro vlastní tvůrčí činnost a tím je neustále směřován k profesionálním uměleckým výkonům. Učí se využívat znalosti z hudební teorie a dějin hudby, uplatňovat vlastní kreativitu, aktivně využívat tvůrčí fantazii, rozvíjet hudební myšlení a hledat inspirační zdroje potřebné pro výkon odborných činností v jednotlivých zaměřeních oboru. Studenti jsou vedeni prostřednictvím individuální přípravy a samostatného vlastního cvičení k průběžnému rozvíjení svých interpretačních a tvůrčích schopností. V požadovaných výsledcích vzdělávání hudebního interpreta interpret „...ovládá na požadované úrovni techniku hry zvoleného hudebního nástroje, zahraje požadovaný repertoár v dané stylové interpretaci s uplatněním vlastní interpretační invence, interpretuje sólový part z paměti se znalostí a pochopením horizontální i vertikální struktury díla, ovládá konkurzní repertoár, zahraje orchestrální (souborový) part, vede jasnými gesty a odbornou komunikací komorní soubor jako vedoucí hráč, popřípadě sólista, spolupracuje při souhře, řídí se gesty a pokyny dirigenta, hodnotí pojetí a výkon interpretace, korepetuje.“⁹⁵

Konzervatoř provede adepta i umělecko-pedagogickou přípravou. RVP předkládá normy, podle kterých má být absolvent dostatečně vzdělán i v oblasti pedagogiky. To není vzhledem k omezenému počtu hodin předmětů vztahujících se k hudební pedagogice možné. Nemůže se rovnat absolventům pedagogických fakult, které jsou zaměřeny na hlubší poznání v pedagogicko-psychologických předmětech. Po přečtení RVP můžeme nabýt dojmu, že absolvent konzervatoře je obdobně vzdělán.

3.3 Vysokoškolské instituce hudebního vzdělávání

Vzdělávání třetího stupně hudebního interpreta v ČR mají ve své kompetenci fakulty tří vysokých škol univerzitního typu, které spadají pod Zákon o vysokých školách.⁹⁶ Jsou jimi Hudební a taneční fakulta AMU, Hudební fakulta JAMU a Fakulta umění Ostravské univerzity v Ostravě. Nabízejí komplexně pojaté studijní obory v oblasti hudebního umění, které se týkají tvůrčí činnosti hudebního interpreta.

⁹⁵ *Rámcový vzdělávací program pro obor vzdělání. Hudba 82-44-M/01 a 82-44-P/01.* 2010. s. 37.

Dostupné: http://zpd.nuov.cz/RVP_4_vlna/RVP_8244M01_Hudba_8244P01_Hudba.pdf

⁹⁶ *Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy. Zákon č. 111/1998 sb., o vysokých školách* [online]. [Cit. 02. 07. 2016]. Dostupné: <http://www.msmt.cz/vyzkum-a-vyvoj-2/zakon-c-111-1998-sb-o-vysokych-skolach>

Všechny studijní obory dostupné na vysokých školách procházejí akreditačním procesem.⁹⁷ Proto i školy uměleckého typu musejí neustále dbát na své personální, finanční, materiální a technologické zajištění. Své studenty přijímají na základě talentových a studijních předpokladů. Talentové zkoušky jsou specificky zaměřené podle oboru studia. Studijní předpoklady posuzují talentové komise, které jsou složeny z renomovaných uměleckých a zároveň pedagogických osobností, které většinou aktivně působí na dané fakultě. Následně pomáhají uchazečům přijatým ke studiu nastartovat jejich umělecké tvůrčí působení v profesionálním hudebním životě, které se odehrává již mimo třístupňový vzdělávací systém.

V materiálu *Dlouhodobý záměr vzdělávací a tvůrčí činnosti Hudební fakulty Janáčkovy akademie múzických umění v Brně na období 2016–2020* jsou uvedeny klíčové strategické cíle fakulty. Strategie vztahující se k interpretační činnosti: udržovat a rozvíjet vysoké standardy kvality vzdělávání uměleckých a dalších tvůrčích činností s cílem co nejlépe připravovat hudebního interpreta pro potřeby umělecké praxe, umělecké tvorby; neustále rozvíjet tradičně vysokou kvalitu vzdělávací a tvůrčí činnosti; plánovat počet přijímaných uchazečů, aby bylo zajištěno udržení a rozvíjení kvality vykonávaných činností; podporovat prezentaci vzdělávací a tvůrčí činnosti pro veřejnost. Rozsah vzdělávání „...zahrnuje základní teoretické znalosti a dovednosti příslušného uměleckého oboru. Praktický a koncepční základ výuky uvnitř jednotlivých oborů je samostatný a rozdílný a současně vzájemně propojený. Hudební umění není definováno jako pevná a neměnná soustava znalostí a dovedností. Respektování mnohosti, rozdílnosti a dynamičnosti je základním předpokladem svobodné umělecké tvorby a svobodného rozvíjení talentů studentů. Oblast vzdělávání a umělecké tvorby se nalézá v rozpětí mezi klasickými metodami a tradičními postupy na straně jedné a neustálou aktualizací a hledáním nových forem na straně druhé.“⁹⁸ Přestože každý studijní obor prochází vlastní akreditací, profil absolventa napříč studijními obory má společné znaky: samostatně studovat nová díla; ovládat problematiku interpretace různých období; provádět umělecko-tvůrčí

⁹⁷ Akreditaci uděluje Akreditační komise, která pečuje o kvalitu vysokoškolského vzdělávání a všestranně posuzuje vzdělávací a vědeckou, výzkumnou, vývojovou a inovační, uměleckou nebo další tvůrčí činnost vysokých škol. Národní divadlo moravskoslezské. Více: *Akreditační komise Česká republika* [online]. 2016. [Cit. 26.6.2016]. Dostupné: <https://www.akreditacnikomise.cz/cs/>

⁹⁸ *Dlouhodobý záměr vzdělávací a tvůrčí činnosti Hudební fakulty Janáčkovy akademie múzických umění v Brně na období 2016–2020*. [online]. s. 5. [Cit.26.6.2016]. Dostupné: <http://dokumenty.jamu.cz/download.php?filename>

činnost jako sólový hráč nebo v komorních seskupeních. Umělecká tvůrčí činnost je obsahem i cílem vysokoškolského studia na uměleckých školách.

Vysoká umělecká škola „...je nositelem hodnot – etických i estetických – a umí je předávat všem, kteří jsou ochotni naslouchat“.⁹⁹

3.4 Interpret a jeho esteticko-recepční zkušenost s hudebním dílem v kontextu vzdělání

Od útlého věku je vlastní zvuková představa hudebního díla hlavním cílem adepta hudebního interpreta. Prostřednictvím nových esteticko-recepčních zkušeností zahrnuje všechna jím dosud slyšená hudební díla do svého poznání, které jimi dále rozvíjí. Úloha studovat a tvůrčím způsobem provádět již napsaná hudební díla je u něj v průběhu tříступňového vzdělávání nepřetržitě formována. Neustále pracuje s hudebním dílem, na kterém staví své zručnosti a dovednosti, a je nucen provádět složité mozkové operace. Připravuje se na předvádění hudebních skladeb zapsaných pomocí hudební notace současnému posluchačovi prostřednictvím vlastní hudební představy. Proces, během kterého získává jedinec znalosti, aby dokázal sám bez pomoci svého okolí sestavit kvalitní hudební koncertní program¹⁰⁰ realizovaný na koncertě¹⁰¹ ve vysokém interpretačním hudebním umění, nazýváme autogeneze¹⁰² interpreta. Hudební program hraný na koncertě se zaměřuje na různorodý obsah a plní estetickou funkci z hlediska souvztažností jednotlivých skladeb. Při studiu tuto zodpovědnost za interpreta vykonávají jeho pedagogové. Po jeho skončení se interpret stává samostatnou autoritou a jediným programovým tvůrcem, který si vybírá koncertní program podle šířky svého repertoáru a nabytých zkušeností při výběru hudebního díla, zejména v oblasti

⁹⁹ *Dlouhodobý záměr vzdělávací a tvůrčí činnosti Hudební fakulty Janáčkovy akademie múzických umění v Brně na období 2016–2020.* [online]. s. 2. [Cit.26.6.2016]. Dostupné: <http://dokumenty.jamu.cz/download.php?filename>

¹⁰⁰ Koncert je naplněn několika hudebními díly postavených v řadě za sebou podle určité struktury.

¹⁰¹ „Koncert, výraz označující druhový, žánrově i formově specifický typ instrumentální tvorby, tak i významná novodobá forma veřejné prezentace hudby (u této formy jednoznačně dominuje poslechová a esteticko-umělecká funkce). V etymologii výrazu "concerto" se skrývá i spolupůsobení hudebníka jako kvalitativně nový způsob provádění a prezentace hudby“. (Fukač – Vysloužil - Macek 1997) Více: FUKAČ, Jiří. – VYSLOUŽIL, Jiří. – MACEK, Petr. *Slovník české hudební kultury*, 1997, s. 445.

¹⁰² Autorka termín autogeneze poprvé použila ve svém sborníkovém příspěvku. Více: BEREŠOVÁ, Zuzana. *Teorie a praxe hudební výchovy III.: Autogeneza interpreta pri výbere hudobného diela*. 2014. s. 60-65.

komorní tvorby¹⁰³. Programovým tvůrcem je vždy, pokud předvedení daného hudebního díla není závislé na dalším činiteli. Spojení prvků autogeneze interpreta a koncertního programu nás ponořuje do dlouhodobého pozorování vývoje jedince, který podléhá vlivu vycházejícího ze školního vzdělávacího systému. Jako podklad jeho postupně se formujícího myšlení používáme interní kritéria pro postupové zkoušky z vybraných škol na jednotlivých stupních: klavírní oddělení ZUŠ Františka Jílka v Brně (tabulka č. 1)¹⁰⁴, klavírní oddělení Konzervatoře v Brně (tabulka č. 2)¹⁰⁵ a katedra klávesových nástrojů na VŠMÚ v Bratislavě (tabulka č. 3)¹⁰⁶. Každá škola se může v detailech lišit, ale rámce zůstávají stejné.

3.4.1 Základní umělecká škola

První roky vzdělávání na ZUŠ vytvářejí základní návyky a zručnosti při hře na hudební nástroj. Interpret poznává svůj nástroj a současně notový materiál, který se na tomto stupni váže na interpretační školy a písně. Od třetího ročníku je vnitřními pokyny školy nastaven výběr učiva, které žák během roku nastuduje. Každý ročník uzavírá absolvováním postupové zkoušky, aby mohl pokračovat ve studiu ve vyšším ročníku. Podle osmiletého plánu pedagog kontroluje, jak žák postupuje po technické stránce a prohlubuje se u něho estetické vnímání skladeb různých hudebních epoch. Skladby, které žák nastuduje k tomuto účelu, jsou zařazené do instruktivní tvorby a zřídka se setká s dílem, které může později začlenit do svého koncertního repertoáru. Interpret nepřemýšlí o celkové koncepci tvorby koncertního programu. Vystupuje na večírcích, seminářích a nabízí program vycházející ze studijního plánu. Poslední ročník zakončuje ověřitelným výstupem, kde přednáší skladby podle vlastního výběru a nacvičí program k přijímacím zkouškám na konzervatoř. Na každém stupni se adept hudebního interpreta může účastnit interpretačních soutěží. Každá z nich má vlastní kritéria obsahu hudebního programu.

¹⁰³ Z později zjištěného si interpret sám vybírá program v případě, že není nutné podřizovat se přáním pořadatele.

¹⁰⁴ BARFUSOVÁ, Helena. *Kritéria pro postupové zkoušky v klavírním oddělení Základní umělecké školy Františka Jílka v Brně*, 2013.

¹⁰⁵ HORÁKOVÁ, Eva. *Kritéria pro ročníkové zkoušky na Konzervatoři v Brně*, 2013.

¹⁰⁶ BURANOVSKÝ, Daniel. *Sylaby pre predmet hra na klavíri na VŠMÚ v Bratislave - koncertný smer*. 2013.

Základní umělecká škola Františka Jílka v Brně
kritéria pro postupové zkoušky v klavírním oddělení

Ročník	Repertoár
PHV	písnička portamento, dohromady z doprovodem dudácké kvinty - nejméně od 3 různých tónů 2 skladbičky z not obouručně (i střídavě pravou a levou rukou)
1. ročník	2 - 3 skladby různého charakteru, min. 1 nazpaměť Písnička od 3 různých tónů z doprovodem (T a D)
2. ročník	stupnice dohromady v protipohybu - durové do 4 křížků a do 2 béček zvlášť, akordy zvlášť- tenuto, staccato a rozloženě 3 skladby různého charakteru - etuda, polyfonie anebo klasika, přednes, min. 1 skladba nazpaměť písnička od 3 různých tónů z doprovodem (T, D, S)
3. ročník	stupnice dur do 4 křížků a do 2 béček, příp. moll do 2 křížků a 2 béček dohromady v protipohybu, akordy dohromady - tenuto, staccato a rozloženě 3 skladby různého charakteru - etuda, polyfonie anebo klasika, přednes min. 1 skladba nazpaměť Písnička od 4 různých tónů z doprovodem (T, D, S)
4. Ročník	stupnice dur - všechny, mol - do 4 křížků a 4 béček - dohromady v rovném pohybu, akordy dohromady v rovném pohybu trojzvuk - tenuto, staccato, rozloženě, příp. zvlášť rozložený čtyřzvuk 1 etuda delší anebo 2 kratší 1 skladba polyfonní, příp. klasická 1 přednes
5. Ročník	stupnice dur aj mol dohromady v rovném pohybu přes 4 oktávy - všechny akordy dohromady v rovném pohybu tenuto, staccato, rozloženě, příp. zvlášť rozložený čtyřzvuk 1 etuda delší anebo 2 kratší 1 skladba polyfonní anebo klasická 1 přednes
6. Ročník	Stupnice dur anebo mol dohromady kombinovaným způsobem od bílých kláves, ostatní rovným pohybem, akordy ke stupnicím - velký rozklad zvlášť, příp. dohromady 1 etuda delší, příp. 2 kratší 1 skladba polyfonní anebo klasická 1 přednesová skladba
7. Ročník	veřejné absolventské vystoupení na koncerte, příp. na absolventském večeru, příp. na žákovském večeru, příp. na třídní besídce, nejslabší žáci absolvují před komisí pedagogů libovolný výběr skladeb z oblasti hry sólové, čtyřruční, příp. komorní
II. stupeň	libovolné skladby odpovídající náročnosti II. stupni z oblasti hry sólové, čtyřruční anebo komorní

Pokud žák hrál na veřejném vystoupení, nemusí opakovat tuto skladbu na postupové zkoušce

Tabulka č. 1

3.4.2 Konzervatoř

Druhý stupeň začíná v prvním ročníku střední školy – konzervatoři, kde se model výběru skladeb nemění. Náročnost děl po technické a obsahové stránce stoupá a úměrně tomu potřebují víc času při nácviu. Cílem vyučování je naučit studenta zvládat zvýšenou technickou náročnost a připravit ho k postupové ročníkové zkoušce. Nastudováním předepsaného programu splňuje požadavky daného ročníku. Poslední šestý ročník končí absolventským koncertem, většinou ve formě polorecitálu. V průběhu šestého ročníku vykonává student přijímací zkoušku na vysokou školu, která má vlastní obsahové požadavky. Její program rozšiřuje standardní program o požadavky dané vysoké školy.

Konzervatoř v Brně – kritéria ročníkových zkoušek

Ročník	Repertoár
1. ročník	všechny stupnice dur a moll v oktávách, velký rozklad, všechno kombinovaně 3 etudy (např. Cramer, Czerny, op. 740) 2 invence J. S. Bacha 1 rychlá věta z klasické sonáty 2 přednesy různého charakteru, min. 1 z období romantismu
2. ročník	všechny stupnice dur a moll v terciích, velký rozklad, všechno kombinovaně 3 etudy (např. Cramer, Czerny, op. 740) 2 tříhlasé symfonie J. S. Bacha anebo 3 kontrastní části z Francouzské suity 1 rychlá věta z klasické sonáty anebo variace 2 přednesy různého charakteru, min. 1 z období romantismu
3. ročník	všechny stupnice dur a moll v sextách, akordy D7, všechno kombinovaně 2 etudy (Czerny, op. 740, Clementi, Moszkowski, Chopin apod.) 2 - 3 části z Bachových suit, preludium a fuga z TK, ev. i jiní barokní autoři 1 rychlá věta ze sonáty anebo variace (klasicizmu, Schubert) drobnější přednesy různého charakteru, min. 1 z období romantismu anebo 1 rozsáhlejší romantická skladba
4. ročník	preludium a fuga z TK J. S. Bacha 2 etudy, min. 1 koncertní 2 věty ze sonáty (rychlá a pomalá) 1 rozsáhlejší přednesová skladba anebo 2 různé, příp. vícero částí cyklu
5. ročník	preludium a fuga z TK JS Bacha, příp. jiná odpovídající polyfonie 2 koncertní etudy 2 věty ze sonáty (rychlá a pomalá) 1 rozsáhlejší přednesová skladba anebo 2 různé, příp. vícero částí cyklu
6. ročník	1 skladba z období baroka anebo klasicizmu 1 skladba z období romantismu anebo pozdějšího období

Tabulka č. 2

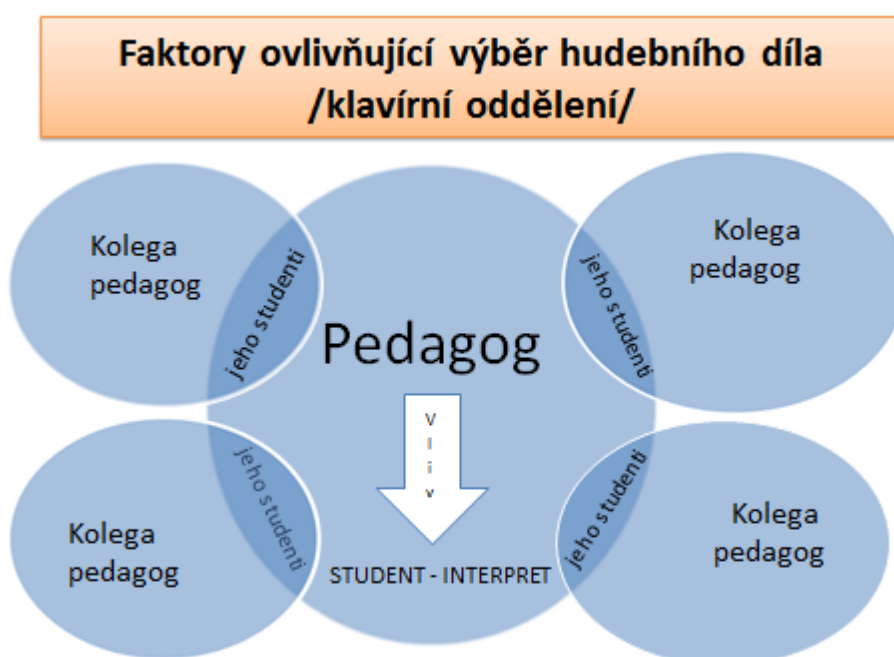
3.4.3 Vysokoškolské instituce hudebního vzdělávání

Na třetím stupni - vysoké umělecké škole se dbá na ucelenost koncertního programu, který si studenti připravují na ročníkové recitály, příp. absolventský koncert, který interpret vyplní celovečerním recitálem. Student vysoké školy končí s komplexní představou hudebních stylů jednotlivých období a má výbavu, kterou začne využívat při samostatném studiu na čtvrtém vývojovém stupni. Studium automaticky nepředkládá dostatečný repertoár¹⁰⁷ a je potřebné ho průběžně rozšiřovat. Při studiích na střední a vysoké škole se student učí vytvářet z jednotlivých elementů ucelené programové koncepty a akceptovat základní pravidlo, že ročníkovou zkouškou nekončí nácvik díla. Osvědčuje se přenesení části repertoáru, který je koncertně použitelný, do dalšího ročníku a jeho následné cizelování a předvedení na veřejném koncertě. Student může porovnat rozdílnost studijního přístupu k novým a už nastudovaným dílům. Při přednesu nových děl na pódiu není interpret schopný dosáhnout duševní svobody, protože neunese

¹⁰⁷ Repertoár je interpretova vlastní databáze nastudovaných hudebních děl připravených k veřejnému přednesení.

souběžný nápor technické a obsahové složky interpretovaného díla a zároveň i své psychiky.

Největší vliv při vývoji interpreta mají jeho pedagogové. V rámci studia se student na interpretačních seminářích setkává s jinými pedagogickými přístupy prostřednictvím děl, které nacvičují jeho spolužáci (obr. č. 2). Každá škola svým výběrem pedagogů přímo anebo nepřímo ovlivňuje autogenezi interpreta při výběru díla v jeho budoucím profesionálním působení.



Obr. č. 2

VŠMU v Bratislavě
Sylaby pro předmět hra na klavír – koncertní směr

Zaměření	ZS – zkouška	LS – zkouška	Umělecký výkon
1. Ročník	koncert s orchestrem s doprovodem druhého klavíru (volitelné)	3 etudy (min. 1 Chopin) Bach – preludium a fuga z TK klasicistní sonáta skladba 19. – 20. století /délka min. 40 minut/	vlastní výběr v délce min. 20 minut
2. Ročník	koncert s orchestrem s doprovodem druhého klavíru (volitelné)	3 etudy (1 Chopin, 2 virtuózní) skladby Scarlattioho, Couperina, Rameaua klasicistní sonáta (variacie), skladby 19. století skladby 20. – 21. století /délka min. 40 minut/	vlastní výběr v délce min. 30 minut
3. Ročník	1 virtuózní etuda, klasicistická sonáta	2 etudy, (min. 1 virtuózní) klasicistická skladba romantická skladba skladby podle vlastního výběru /délka min. 40 minut/	/Bakalářská práce/ vlastní výběr v délce min. 30 minut
4. Ročník	koncert s orchestrem s doprovodem druhého klavíru		recitál - vlastní výběr v délce min. 50 minut
5. Ročník	koncert s orchestrem s doprovodem druhého klavíru (volitelné)	skladby min. 2 stylových období /délka min. 30 minut/	/Diplomová práce/ recitál v délce min. 60 minut

Tabulka č. 3

V interpretační praxi se projevuje samostatná tvořivost hudebního interpreta. Při stavbě hudebního programu na celovečerní koncert nevyhnutelně pracuje dohromady s elementem a konceptem. Tvořivost musí projevit nejen při nácviu skladeb, protože tento aspekt se u vysokoškolsky vzdělaného interpreta automaticky předpokládá, ale zejména ve formě promyšlené koncepce hudebního programu, kterou od něho očekává jeho posluchač. Nikdy nekončící proces udržování stávajícího repertoáru a jeho neustálé doplňování, včetně podmínky časté interpretace, pomáhá scelování koncertního programu.¹⁰⁸

3.5 Názory a postoje současných interpretů k výběru hudebního díla v kontextu jejich vzdělání

Uvedená východiska (3.4) pro autogenezi výběru hudebního díla interpretem můžeme porovnat s písemnými výpověďmi interpretů. Jejich prostřednictvím je nám

¹⁰⁸ BEREŠOVÁ, Zuzana. *Teorie a praxe hudební výchovy III.: Autogenéza interpreta při výběru hudebního díla*. 2014. s. 60-65.

umožněno poznat myšlení samostatně umělecky tvořících osobností vztahující se k vlivu jejich studií na výběr skladeb, které interpretují na svých koncertech a ke kritériím tvorby koncertního repertoáru. Vybrané interprety jsme oslovili elektronickým dopisem (příloha č. 3), ve kterém byli osobně osloveni. Kritéria výběru interpretů byla: nejméně desetiletá praxe ve svém oboru, soustavná koncertní činnost sólové nebo komorní hře s mezinárodním přesahem a převážně samostatná tvorba koncertního programu.

Radoslav Kvapil¹⁰⁹ (*1934) nestudoval na ZUŠ, ani na konzervatoři. Podle svých slov, měl štěstí, že se v šesti letech stal soukromým žákem Ludvíka Kundery, u kterého po skončení gymnázia pokračoval ve studiu na JAMU v Brně. Kunderovy názory Kvapila zásadně ovlivnily. V otázce výběru skladeb Kundera zastával názor, že „hotový“ interpret má na prvním místě interpretovat soudobou hudbu, na druhém místě neznámé skladby hudební historie a nakonec tradiční repertoár. Týkalo se to samozřejmě až "hotového" interpreta. Během studia vybíral Kundera všem svým žákům běžně hrané skladby. Na absolventském koncertě na akademii hrál Kvapil pouze česká hudební díla podle svého vlastního výběru od Jana Václava Huga Voříška, Bedřicha Smetany, Antonína Dvořáka a Leoše Janáčka. Doplnil k tomu své poznání, že v padesátých letech se česká hudba s výjimkou několika děl Bedřicha Smetany, Leoše Janáčka, Josefa Suka a Vítězslava Nováka běžně nehrála. Největší otazník se v programu jeho absolventského koncertu vznášel nad Antonínem Dvořákem, kterého podle Kvapilových zjištění, tehdy naprostá většina pianistů i hudebních vědců, zavrhovala s odkazem, že pro klavír neuměl psát. Kvapil si doma přehrál všechna Dvořákova klavírní díla a nenašel mezi nimi žádné "neklavírně" napsané dílo. Metodu vlastního interpretačního ověření u všeobecně proklamovaných názorů na určitá díla uplatňoval celý život u všech skladatelů, jejichž díla chtěl hrát. Později měl možnost natočit souborné klavírní dílo Antonína Dvořáka. Později natočil i kompletní klavírní díl Leoše Janáčka a Jana Václava Huga Voříška.

¹⁰⁹ Klavírista Radoslav Kvapil se na klavír učil od šesti let u Ludvíka Kundery. Po skončení gymnázia byl přijat na Janáčkovu akademii múzických umění v Brně, kde studoval opět u Ludvíka Kundery. Vyučoval na Pražské konzervatoři a tehdejší Vysoké škole pedagogické v Českých Budějovicích. Vystupoval v 50 zemích Evropy, Severní Ameriky a Asie. V USA hrál celkem ve 26 státech. Jeho koncerty se konaly v Royal Albert Hall a The Barbican Centre v Londýně, Carnegie Recital Hall v New Yorku, Théâtre des Champs-Élysées v Paříži, v koncertní hale Seoul Arts Centre v Jižní Koreji a v Henry Crown Symphony Hall v Jeruzalémě. Stal se zakladatelem Mezinárodní společnosti Antonína Dvořáka a české pobočky Evropské asociace učitelů klavíru (European Piano Teachers Association, EPTA). Více: *Wikipedie – otevřená encyklopedie. Radoslav Kvapil [online].* [Cit. 20.5.2016]. Dostupné: https://cs.wikipedia.org/wiki/Radoslav_Kvapil

Kvapil hrál celý svůj profesní interpretační život většinou českou hudbu. Ve Velké Británii a v USA byla v jeho předvedení vydána antologie české klavírní literatury hudby na 12 CD, kde jsou zaznamenána díla, která považuje za nejlepší. K doplňování repertoáru mu posloužila výše popsaná metoda vlastního interpretačního ověření jednotlivých skladeb. Pokud v ní "našel" možnosti výkladu - interpretace, zařadil ji do svého repertoáru bez ohledu na mínění ostatních pianistů a odborníků. V pozdější době se řídil zejména názory publika v zahraničí. Nehrál tam některá česká díla proto, že byl přesvědčen o tom, že by je zahraniční publikum nepochopilo, protože jsou příliš spjata s českými domácími poměry, znalostmi a cítěním. Proto se rozhodl vůbec nehrát Novákův klavírní cyklus Pan. Na svůj kompaktní disk věnovaný Novákově klavírní tvorbě zařadil jiná díla – mj. Slováckou suitu. Klavírní cyklus Životem a snem Josefa Suka natočil pouze pro BBC. Na kompaktní disk toto dílo nenahrál, stejně jako Sukův klavírní kus O přátelství. Jako typický příklad v zahraničí nepřijatého díla Kvapilovi posloužila neklavírní kompozice - Smetanova symfonická báseň Tábor, která je podle něj pro cizince, bez vztahu k husitské "hymně" - Ktož jsú boží bojovníci, nepochopitelná až nudná. Doporučuje nám si dané dílo s tímto vědomím vyslechnout. I když Kvapil přistupuje k zařazování skladeb Bedřicha Smetany na koncerty v zahraničí obezřetně, natočil dva kompaktní disky s jeho klavírními díly.

Jela Špitková¹¹⁰ (*1947) při repertoárovém výběru na ZUŠ respektovala své učitele, kteří jí sdělovali, co bude hrát a ona je poslouchala. Stejný způsob na ní byl aplikován i na konzervatoři. Pouze si vymínila, že bude absolvovat s Čajkovského houslovým koncertem a tak se i stalo. Přednesla jej s doprovodem orchestru v sále Slovenské filharmonie 19. dubna 1968. Během svých studií na AMU v Praze a na MDW Wien nosila Špitková svým profesorům na hodiny repertoár, který si sama vybrala, anebo byl povinný na mezinárodních houslových soutěžích. Účastnila se jich

¹¹⁰ Houslistka Jela Špitková se hře na housle se věnovala od šesti let na hudební škole v Novém Městě nad Váhem. V studiu pokračovala na konzervatoři v Bratislavě u Albína Vrteľa. Už během nich koncertovala v Německu, Velké Británii, Holandsku, Itálii, Polsku a ve Švýcarsku. Následně byla přijata na Akademie für Musik ve Vídni k Ricardu Odnoposoffovi. Zároveň studovala i na AMU v Praze u Alexandra Plocka. Následně se stala sólistkou Slovkoncertu. Aspiranturu absolvovala na Čajkovského konzervatoři v Moskvě u Igora Oistracha. Po jejím dokončení se stala sólistkou Slovenské filharmonie. Založila Suchoňovo kvarteto a Slovenské trio. Ve svém životě hrála průměrně desítky až stovky koncertů ročně v 60 státech na pěti kontinentech. Mimo koncertování se věnuje i pedagogické činnosti. Vyučovala na VŠMÚ v Bratislavě, salzburškém Mozarteu a MDW ve Vídni. V současnosti působí na Akademii umění v Banské Bystrici. Více: *Jela Špitkova – Violonist. Životopis* [online]. 2016. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné z: <http://www.jelaspitkova.com/biography/sk>

jako jediný reprezentant z celého Československa. Ostatních přibližně 25 zájemců bylo podle tvrzení Špitkové vyřazeno v národním kole, které se konalo v Praze. Na aspirantuře v Moskvě si též vybírala program sama. Na hodinách u Igora Oistracha mohla hrát pouze skladby, které měla již nastudované. Oistrach se na hodinách se Špitkovou zabýval pouze skladbami, které sám znal. Pokud danou skladbu neznal, ani si ji nevyslechl. Odůvodnil to tím, že se sám s problematikou skladby nezabýval. V té době již Špitková koncertovala ve světě a přehrávala mu pouze skladby, u kterých to uznala za potřebné.

David Helfgott¹¹¹ (*1947) připomíná, že se vzdělával u učitele v Austrálii, který byl Maďar, jež absolvoval Hudební akademii Ference Liszta v Budapešti. Helfgott mu je velmi vděčný, že v něm vzbudil vášeň pro hudbu Ference Liszta. Poté Helfgott studoval na londýnské Royal College of Music u Cyrila Smithe, který se osobně setkal se Sergejem Rachmaninovem. Smith byl pro Helfgotta velkou inspirací v interpretaci Rachmaninových klavírních děl. Při tvorbě repertoáru Helfgott upřednostňuje romantický repertoár, ale silné emoce u něho probouzí i Beethovenova klavírní sonáta *Appassionata*. Obecně preferuje interpretaci děl s krásnými melodiemi, jako je hudba Chopina, Čajkovského a dalších.

Karol Medňanský¹¹² (*1948) rozděluje svoji uměleckou činnost do třech oblastí: komorní hráč na violoncello v smyčcovém kvartetu, komorní hráč na violu da gamba v souboru staré hudby a orchestrální hráč. Oblasti orchestrální interpretace se v předkládané disertační práci nezabýváme, protože orchestrální interpret není

¹¹¹ Klavírista David Helfgott se narodil v Melbourne. Na klavír se učil od pěti let. Nejprve u otce, později u Franka Arndta v Perthu. Ve 14 letech dostal od Isaaca Sterna nabídku ke studiu klavíru na Curtis Institute v USA, ale jeho otec mu neumožnil ji využít. Od 17 let studoval u Bartókovi bývalé studentky Alice Carrard. O dva roky později odešel studovat do Londýna studovat na Royal College of Music k Cyrilu Smithovi. Těsně poté, co triumfoval ve 3. klavírním koncertu Sergeje Rachmaninova v Royal Albert Hall, se nervově zhroutil a byla mu diagnostikována schizoafektivní porucha. Téměř 11 let strávil v psychiatrických léčebnách. Od roku 1986 pokračuje ve své koncertní kariéře. Sám natočil hudbu k autobiografickému filmu *Shine*. Vystupuje sólově i s orchestry v Asii, Africe, Japonsku, na Novém Zélandu a Evropě. Více: *David Helfgott. Biografie* [online]. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné z: <http://www.davidhelfgott.com/biography/>

¹¹² Violoncellista a hráč na violu da gamba Karol Medňanský studoval hru na violoncello na konzervatoři v Žilině u Júlia Mehly a Vysokou hudební školu Ference Liszta ve Výmaru u Herberta Báže. Hru na violu da gamba a uváděcí praxi barokní hudby studoval na Akademii staré hudby v Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně u Thomase Fritzsche a Pierra Pitzla. Byl uměleckým vedoucím a hráčem na violu da gamba v komorním souboru *Musica Historica Prešov* a *Collegia musica Rzeszów*. V současnosti působí na Katedře hudby Institutu hudebního a výtvarného umění Filozofické fakulty Prešovské univerzity v Prešove a je uměleckým vedoucím a dirigentem univerzitního komorního orchestru *Prešovské univerzity v Prešove Camerata Academica*. Více: *Hudobné centrum. Karol Medňanský* [online]. 2016. [Cit.20.5.2016]. Dostupné: <http://www.hc.sk/hudba/osobnost-detail/525-karol-mednansky>

tvůrcem vlastního programu. Na tehdejší lidové škole umění nacvičoval Medňanský standardní pedagogický repertoár a nemyslí si, že měl zásadně vliv na volbu budoucího repertoáru. Studium na konzervatoři v Žiline a na Vysoké hudební škole Franze Liszta ve Výmaru ovlivnilo výběr jeho repertoáru v smyčcovém kvartetu, ve kterém působil během pobytu v Německu v letech 1973 – 1980. Už při studiích na konzervatoři hrál Medňanský často hudbu 20. století a během studia ve Výmaru se stala těžištěm jeho repertoáru. Tvořila přibližně 60% nastudovaného repertoáru. V Prešovském smyčcovém kvartetu, kde Medňanský účinkoval v letech 1992 – 1997, se kromě standardního klasicistního repertoáru složeného z děl Josepha Haydna, Wolfganga Amadea Mozarta, Ludwiga van Beethovena, Johanna Stamitze, Josefa Myslivečka, Franze Schuberta, hrála i tvorba slovenských skladatelů 20. století. Kvarteto nastudovalo čtyři kvarteta Mikuláše Moyzese, Smyčcové trio Alexandra Moyzese, Vánoční kvarteto Alexandra Albrechta a Hudbu pro Miloše Urbáska Ivana Paríka. Repertoár souboru staré hudby Musica historica Prešov byl determinován Medňanského studiem na Akademii staré hudby působící v rámci Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. Medňanský nejvíce inklinoval k německému baroku, které nejvíc vyhovovalo jeho uměleckému naturelu. Jeho zaměření vycházelo ze skutečnosti, že v Německu sedm let působil jako orchestrální hráč, a též i z faktu, že jeho lektoři a vyučující na početných letních školách staré hudby byli především Němci. Medňanský se považuje za žáka Siegfrieda Panka. I v souboru Musica historica Prešov se projevil Medňanského vztah k současné hudbě. Premiéroval s ním čtyři skladby současných skladatelů – dvě od Juraje Hatríka a dvě od Dénese Legányho. Medňanský je tvůrcem programu i v roli uměleckého vedoucího komorního smyčcového orchestru Prešovské univerzity v Prešově s názvem Camerata academica. Uplatňuje zaužívaný repertoárový model – v zimním semestru se hraje barokní nebo klasicistní hudba a v letním semestru hudba 20. století, většinou slovenské provenience. Orchester premiéroval tři skladby od Milana Nováka, tři skladby od Jozefa Podprockého a po jedné od maďarského skladatele Dénese Legányho, Ladislava Burlase a Zdenka Mikuly. Tato skutečnost má podle Medňanského i pedagogický účinek, protože budoucí učitelé hudby přijdou v interpretační praxi do styku se slovenskou hudbou 20. století.

Jiří Hlaváč¹¹³ (*1948) chodil do lidové školy umění v Gottwaldově pouze rok a půl. Měl, podle svých slov, vynikajícího učitele Bohumila Dovrtěla, který ho ovlivnil šíří svých hudebních zájmů. Byl varhaník, skladatel, aranžér, sbormistr a dirigent. Dovrtěl uvedl Hlaváče do různých hudebních žánrů - taneční, zábavné, poslechové hudby. Na konzervatoři v Brně u Antonína Doležala a na AMU v Praze u Vladimíra Říhy byl veden v duchu klasického koncertního repertoáru s náhodnými exkurzy do oblastí nové hudby, moderního jazzu, potažmo hudebních syntéz. Jiří Hlaváč se celoživotně řídí instinkty a důvěrou v tvorbu konkrétních vytipovaných autorů. Snaží se pohybovat ve spektru mnoha stylových oblastí a také v součinnosti s konkrétními spoluhráči, či nástrojovým obsazením určitých skladeb. Za svůj dosavadní 48 let trvající interpretační život veřejně provedl více jak 2000 skladeb s klavírem, symfonickými orchestry, komorními soubory, jazzovými formacemi a big bandy.

Václav Hudeček¹¹⁴ (1952) měl, podle svých slov, úžasné pedagogy od tehdejší lidové školy umění přes konzervatoř až po AMU, při které zároveň absolvoval i čtyři roky pravidelných lekcí od houslisty Davida Oistracha. Výběr repertoáru, který následně interpretoval na svých koncertech, nikdo z nich neovlivňoval. Byl veden k hudbě všech epoch stejnoměrně. Do svého portfolia si většinou vybírá skladby podle vlastního vkusu a vyloženě hraje to, co se mu líbí. Velmi malou část jeho repertoáru tvoří skladby na objednávku pořadatele, nebo Hudečkova kolegy.

¹¹³ Klarinetista a saxofonista Jiří Hlaváč studoval hru na klarinet nejprve na brněnské konzervatoři, poté na AMU v Praze. Odehrál cca. 5000 koncertů v 50 zemích Evropy, Ameriky, Asie, Afriky Austrálie. Účinkoval na mezinárodních hudebních festivalech v Praze, Bratislavě, Bostonu, New Yorku, Berlíně, Budapešti, Helsinkách, Villachu, Římě, Benátkách, Miláně, Pori, Kodani, Bukurešti, Havaně, Tel Avivu, Vídni. Koncerty v sólistické rovině realizoval v součinnosti s Barock Jazz Quintetem, Českým dechovým triem, Five Star Clarinet Quartetem. V pedagogické činnosti se uplatnil nejprve na plzeňské konzervatoři. Od roku 1990 působí na AMU a je předsedou Asociace hudebních umělců a vědců. Více: *HAMU - Hudební a taneční fakulta AMU. Prof. Jiří Hlaváč – klarinet* [online]. [Cit.20.5.2016]. Dostupné: <https://www.hamu.cz/katedry/katedra-dechovych-nastroju/prof-jiri-hlavac-klarinet>

¹¹⁴ Houslista Václav Hudeček absolvoval tehdejší lidovou školu umění u Bohumila Kotmela, konzervatoř u Josefa Micky a AMU v Praze u Václava Snítily. V letech 1970 – 1974 byl žákem Davida Oistracha. V patnácti letech vystoupil jako sólista s Royal Philharmonic Orchestra v Londýně. Následně vystupoval po celém světě (Carnegie Hall, Royal Festival Hall, Suntory Hall, Osaka Festival Hall, Sydney Opera), se světovými orchestry (Berliner Philharmoniker, Cleveland Symphony Orchestra, NHK Philharmonic Orchestra, Gewandhaus Leipzig, Moskevská státní filharmonie). Více: *Wikipedie – otevřená encyklopedie. Václav Hudeček* [online]. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné: https://cs.wikipedia.org/wiki/V%C3%A1clav_Hude%C4%8Dek

Jindřich Pazdera¹¹⁵ (*1954) nám sděluje, že v dětství měly na jeho repertoárový výběr zásadní vliv školní studijní plány. Na konzervatoři a vysoké škole se při volbě skladeb postupně přizpůsoboval programům soutěží a koncertů. Do svého repertoáru zařazuje díla především podle toho, co ho hudebně zajímá a vzrušuje. Stále studuje nová díla a má v tomto směru stanoveny své plány. Dalším kritériem je u něj skladba programu, jeho jednota nebo kontrastnost, konfrontace různých hudebních stylů a sdělení. Důležitá je pro něj též snaha o vlastní interpretační kompletaci skladatelovy tvorby, pokud od daného autora hrál většinu skladeb. Zohledňuje také objednávky. Koncertní programová koncepce závisí i na diskusi s Pazderovými spoluúčinkujícími a pořadateli koncertů.

Na **Alexandra Jablokova**¹¹⁶ (*1954) měly během školních studií vliv hlavně skladby, které již slyšel a mohl se při jejich nácviu inspirovat. Ještě dlouho po skončení studii do svého repertoáru zařazoval skladby, které znal z poslechu. Skladby si vybírá především z hlediska vlastní emocionální kvality, na základě objednávky pořadatele koncertu a hlavně na základě předem stanovené mety dalšího rozvoje svých technických a hudebních dovedností.

Studia **Jána Slávika**¹¹⁷ (*1958) na ZUŠ, konzervatoři i vysoké škole měly zásadní vliv na výběr skladeb, které interpretuje na svých koncertech. Na všech

¹¹⁵ Houslista Jindřich Pazdera se hře na housle učil od šesti let. Od deseti let jej vedl na žilinské konzervatoři Bohumil Urban. Od 14 let byl jeho konzultujícím pedagogem Tibor Gašparek, u kterého později studoval na bratislavské VŠMÚ. Následně získal stipendium pro studium na Moskevské státní konzervatoři. Zde byl jeho pedagogem Leonid Kogan. Pazdera účinkoval na festivalech (Pražské jaro, Bratislavské hudební slavnosti, Kyjevský hudební podzim, Boksagol festival Seoul). Jako sólista pravidelně koncertuje v USA, Japonsku, Jižní Koreji, Německu, Španělsku, Rusku, Nizozemí aj. Uplatňuje se i v komorní oblasti. Byl členem klavírního Bohemia tria, v současnosti je primářiem Stamicova kvarteta. Jeho klavírními partnery jsou Václav Mácha a Izumi Shimura. V současné době je profesorem hry na housle na pražské AMU a působí rovněž na Pražské konzervatoři. Je autorem publikace Vybrané kapitoly z metodiky houslové hry a přeložil knihu Grigorije Michajloviče Kogana Před branou mistrovství. Více: *Jindřich Pazdera. Životopis* [online]. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné: <http://www.pazdera.biz/zivotopis/>

¹¹⁶ Houslista Alexander Jablov absolvoval studia na Čajkovského konzervatoři v Moskvě v sólové hře na housle u Olgy Kaverznevové a v kvartetní hře u Andreje Šišlova. Jako koncertní sólista vystupoval se Slovenskou filharmonií, Janáčkovou filharmonií Ostrava, Symfonickým orchestrem Slovenského rozhlasu, Severočeskou filharmonií Teplice, Státní filharmonií Košice a Cameratou Europeana. Působil jako primárius Trávníčkova kvarteta, se kterým nastudoval více než 40 smyčcových kvartet. Později stál u zrodu klavírního Tria Passionato. Koncertoval v Evropě (Holandsku, Maďarsku, Německu, Rakousku, Rusku, Francii, Švýcarsku, Španělsku) i v zámoří (USA, Kanadě, Mexiku a v Japonsku). Je pedagogem hry na housle na VŠMÚ v Bratislavě. Více: *Hudobné centrum. Alexander Jablov* [online]. 2016. [Cit.20.5.2016]. Dostupné: <http://www.hc.sk/hudba/osobnost-detail/392-alexander-jablokov>

¹¹⁷ Ján Slávik studoval hru na violoncello na bratislavské konzervatoři u Gustáva Večerného a Karola Filipoviče a VŠMÚ v Bratislavě u Jozefa Podhoranského. Komorní hru studoval ve Vídni na

jmenovaných školách se zúčastňoval množství soutěží, kde byly předepsány skladby, které bylo nutné hrát. Tyto skladby se potom staly kostrou celého jeho repertoáru. Kritéria výběru skladeb jsou u Slávika různé. Orientuje se na hudbu romantismu a 20. století, což jsou období hudebního vývoje, ke kterým inklinuje. Někdy zohledňuje též požadavky organizátorů koncertů. V neposlední řadě neustále propaguje skladby slovenských autorů. Mnozí z nich mu své skladby přímo dedikovali.

Studia na ZUŠ **Emila Drápela**¹¹⁸ (*1960) ve výběru skladeb určitě neovlivnila. Co mu pan učitel dal na pult, to hrál. Na konzervatoři měl v kontextu výběru skladeb značně autoritativního pedagoga, který preferoval své oblíbené autory a neměl rád „módní výstřelky“ ve formě různých netradičních způsobů hry na klarinet jako jsou zpívané tóny a čtvrttóny, které označoval poněkud expresivními termíny. V současnosti se Drápela již také přiklání k názoru, že skladatelé těmito technikami hry do značné míry nahrazují nedostatek invence. Na JAMU si už repertoár vybíral sám, i když svůj výběr musel přizpůsobovat interpretačním soutěžím. Často musel studovat skladbu, kterou by si sám nikdy nezvolil, protože na soutěži byla povinná. V současné interpretační praxi rozšiřuje repertoár výhradně o skladby, které ho hudebně obohacují. Kdysi ho velmi bavila soudobá hudba a byl v této oblasti velmi aktivní. Postupně si uvědomoval, že z těch několika set skladeb jich přežije do budoucnosti pouze několik. Jeho výběr skladeb značně ovlivňuje zaměstnání ve filharmonii, kde se již setkal s nejrůznějšími skladbami. Pokud jeho pozornost upoutá nějaká novinka, snaží se vypátrat, co daný autor napsal pro jeho nástroj. Nikdy by

Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien u Franze Samohyla a Güntera Pichlera. Ján Slávik je zakládajícím členem Moyzesovho kvarteta. Koncertoval s ním téměř ve všech státech Evropy, Japonsku, USA a Kanadě. Účinkoval s předními slovenskými orchestry, orchestrem Simfonietta de Barcelona a Salzburgským komorním orchestrem. Vystoupil na festivalech Wurzer Sommerkonzerte, Mladé pódium Karlove Vary, Festival Haute-Savoie, Vendrell – Festival international de Musica Pau Casals, Mezinárodní hudební festival Ljubljana, Sommerkonzerte Langenargen, Festival Est-Ouest Die, Neue Musik Hannover. V současnosti působí jako koncertní mistr skupiny violoncell v Slovenské filharmonii, profesor hry na violoncello na bratislavské VŠMU a člen Bergerova tria. Více: *Ján Slávik. O mne*. [online]. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné: <http://www.janslavik.sk/o-mne>

¹¹⁸ Klarinetista Emil Drápela se hře na klarinet věnuje od dvanácti let. Vystudoval konzervatoř v Brně u Antonína Doležala a Janáčkovu akademii múzických umění v Brně u Valtera Vítka. Je sólovým klarinetistou Filharmonie Brno. Dosud sólově vystoupil kromě ČR v Německu, Rakousku, Španělsku, Itálii, Holandsku, Dánsku, Belgii, Francii, Velké Británii, Finsku, Polsku a na Slovensku. Byl hostem řady mezinárodních hudebních festivalů - Pražský podzim, Pražské premiéry, Moravský podzim, Bratislavské hudební slavnosti, Janáčkův máj, Hudební slavnosti Emy Destinové. Vystupuje též s klavíristkou Danou Drápelovou. Je členem Filharmonického dechového tria, souboru Sonata a tre, dechového kvinteta Phoenix a dechového okteta Harmonie brněnských filharmoniků. Více: *ARS koncert. Emil Drápela klarinet* [online]. [Cit.20.5.2016]. Dostupné: <http://www.arskoncert.cz/cz/umelci/index.asp?id=26&iClanek=1>

nehrál v současnosti velmi „módní“ variace na oblíbená témata slavných skladatelů, které se v dechové literatuře vyrojily „jako houby po dešti“. Drápela tyto variace pokládá za zoufale plytké. Připouští, že tyto skladby se mladým interpretům velmi líbí, ale pokládá to pouze za dočasný jev.

Michal Kaňka¹¹⁹ (*1960) se na každém vzdělávacím stupni snažil o co nejpocitivější osvojení metod a všech dalších rad jeho pedagogů. Na tehdejší lidové škole umění jím byl Mirko Škampa, který ho vysokým tempem naučil automatický pohyb po celém hmatníku violoncella. Na konzervatoři čerpal inspiraci u Viktora Moučky, se kterým pracoval především na kvalitě tónu a dokonalosti smyčkové techniky. Naučil se samostatně přemýšlet o skladbách a zapojovat se do komorních souborů. Na AMU u Josefa Chuchra vstřebával zásady sólové hry a koncertní interpretace. Jednotlivá stádia Kaňkova vývoje souvisela i s výběrem repertoáru. Na hudební škole, kde podle něj žák obvykle nezvládne nacvičit žádné stěžejní dílo violoncellového repertoáru, se jednalo spíše o drobné skladby cílené k procvičování technických obtíží. Postupně se pouštěl i do sonát Luigiho Boccheriniho, Antonia Vandiniho a Antonia Vivaldiho. Na konzervatoři byl ovlivněn převážně předepsaným soutěžním repertoárem, do kterého se řadily sonáty Ludwiga van Beethovena a Johannese Brahmse, ale zároveň i tradiční koncerty violoncellové literatury od Antonína Dvořáka, Camilla Saint-Saënsa, Luigiho Boccheriniho a Petra Iljiče Čajkovského. Velkou vášeň u Kaňky vzbuzují skladby Bohuslava Martinů. Během svého studia na konzervatoři se naučil takřka kompletní dílo Bohuslava Martinů pro sólové violoncello. Od počátku studií hrál ve smyčcovém kvartetu a logicky si se svými kolegy budoval základní repertoár pro české i zahraniční koncerty ze skladeb Josepha Haydna, Wolfganga Amadea Mozarta, Ludwiga van Beethovena, Bedřicha Smetany, Antonína Dvořáka, Johannese Brahmse, Franze Schuberta, Leoše Janáčka, Bohuslava Martinů, Maurice Ravela, Clauda Debussyho a samozřejmě i z děl soudobých autorů. Při studiu na akademii se Kaňka zaměřoval na "hloubku" již

¹¹⁹ Michal Kaňka se učil hrát na violoncello od sedmi let u Mirka Škampy. Ve studiích pokračoval na Pražské konzervatoři u Viktora Moučky a zakončil je na pražské AMU u Josefa Chuchra. Již za studií pravidelně sólově vystupoval s orchestry jako Česká filharmonie, Symfonický orchestr Hlavního města Prahy FOK, Symfonický orchestr Českého rozhlasu, Slovenská Filharmonie, Filharmonie Brno, Pražský komorní orchestr, Pražská komorní filharmonie. Byl stálým sólistou Filharmonie Brno a Symfonického orchestru Českého rozhlasu. Spolupracoval s orchestry v Německu, Japonsku, USA, Dánsku, Španělsku, Itálii, Slovinsku. Vystoupil na recitálech ve Španělsku, Portugalsku, Francii, Anglii, Řecku, Švýcarsku, Německu, Japonsku, pěti státech Jižní Ameriky, Kosovu a USA. V současnosti je členem Pražákova kvarteta a violoncello vyučuje na AMU a Pražské konzervatoři. Více: *Michal Kaňka. Životopis [online]*. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné: <http://www.kankamichal.cz/cs/biography/>

nastudovaných skladeb a opět rozšiřoval svůj repertoár podle soutěžních kritérií, nebo na základě speciálních požadavků koncertních pořadatelů. Do svého repertoáru tak nově zařadil i skladatele, kteří jsou podle něj ve violoncellové interpretační praxi méně hraní, jako jsou Alexander Porfirjevič Borodin, Mieczysław Weinberg, Nikolaj Jakovlevič Mjaskovskij, Zoltán Kodály, Jan Novák, Karel Husa, Jindřich Feld. Všechna uvedená díla studoval se záměrem veřejného koncertního předvedení, uskutečnění rozhlasové nahrávky, nebo vydání kompaktního disku. Michal Kaňka má ve svém repertoáru více i méně oblíbené skladby. Pokud je příležitost a pořadatel koncertu projeví dobrou vůli, zařazuje do programu dílo Bohuslava Martinů – jednu ze tří violoncellových sonát, nebo některou z jeho drobných kompozic. Každý recitál se snaží sestavit ze skladeb charakterově kontrastních na základě odlišnosti stylových období nebo národnosti skladatelů. Ale zároveň je ochoten vyhovět dramaturgickému záměru pořadatele a ustoupit svým programovým preferencím. Před časem zahrál na jednom koncertě pět sonát Ludwiga van Beethovena a k tomu ještě transkripci sonáty pro lesní roh a klavír. Koncert trval dvě a půl hodiny. V současné době se podle Kaňky upouští od "klasického" koncertního programu sestaveného ze tří sonát různých stylových období (Ludwig van Beethoven – Dmitrij Šostakovič – Johannes Brahms) a volí se například jedna velká sonáta a zbývající část koncertu je vyplněna drobnějšími skladbami. Z velkých violoncellových sonát má Kaňka nejraději Sonátu g moll, op. 19 Sergeje Rachmaninova. Z velké řady drobných skladeb vybírá v zahraničí nejčastěji ty české od Antonína Dvořáka, Leoše Janáčka, Josefa Suka a Bohuslava Martinů, ruské od Petra Iljiče Čajkovského, Dmitrije Šostakoviče, Sergeje Prokofjeva, Antona Rubinsteina, Nikolaje Nikolajeviče Čerepnina, Mieczysław Weinberga, nebo romantické kusy Kol Nidrei Maxe Brucha, Elegii Gabriela Fauré aj. Kaňka hrál mnohokrát celý večer ze skladeb pro sólové violoncello. V takové konstelaci je podle jeho přesvědčení nutné vybírat skladby ze všech stylových epoch, aby se posluchač neunavil určitou zvukovou jednotvárností. Programová koncepce by měla sahat od ricercarů Domenica Gabrielli, přes suity Johanna Sebastiana Bacha a Suitu Maxe Regera až do 20. století – k Paulu Hindemithovi, Krzysztofu Pendereckemu, Jindřichu Feldovi, či Ernstu Blochovi.

Studia **Evy Dřízgové-Jirušové**¹²⁰ (*1962) na ZUŠ neměla na její budoucí repertoár žádný vliv. Některé skladby nastudované na konzervatoři zpívá koncertně dodnes. Univerzitní studia neměla na její repertoár žádný vliv, protože je absolvovala až ve zralejším věku, kdy byl její repertoár již velmi bohatý. Dřízgové koncertní repertoár je tvořen z největší části skladbami, které nastudovala na konkrétní objednávku pořadatele. Dále svůj repertoár naplňuje skladbami, které ji oslovily, zajímaly, popřípadě byly z nějakého důvodu aktuální. Základním kritériem jejího výběru je vhodnost vokálního partu pro její hlasové dispozice.

Leoši Čepickému¹²¹ (*1965) byly skladby na ZUŠ vybírány učitelem. Na konzervatoři byl u něj uplatňován podobný model výběru skladeb. Na akademii již měl větší volnost při výběru svého repertoáru. Skladby nastudované na ZUŠ na svých koncertech ve většině případů nevyužívá. Některé skladby hrané na konzervatoři a na akademii hraje na svých koncertech i v současnosti. Do svého repertoáru zahrnuje díla na základě dvou kritérií. První z nich je přání pořadatelů koncertů a druhé jeho vlastní plán, co chce hrát a na co má chuť.

U **Jana Simona**¹²² (*1966) se v každé fázi studia řídil výběr repertoáru podle jiných kritérií. V elementární fázi získával základní technické návyky. Zde vidí největší

¹²⁰ Eva Dřízgová-Jirušová vystudovala zpěv na konzervatoři v Brně. Sólovou dráhu začala v Moravském divadle v Olomouci. Poté se stala sólistkou Národního divadla moravskoslezského v Ostravě. Zpívala téměř ve všech zemích Evropy, ale také v Japonsku. Je hostem mnoha operních scén a spolupracuje s Českou filharmonií, Symfonickým orchestrem Hlavního města Prahy FOK, Filharmonií Brno, Janáčkovou filharmonií v Ostravě, Mnichovskou filharmonií, Filharmonickým orchestrem v Kolíně nad Rýnem, Göteborgs Symfoniker, Odense Symfoniorkester, Slovenskou filharmonií. Vyučuje na Janáčkově konzervatoři v Ostravě a katedře sólového zpěvu Fakulty umění Ostravské univerzity. Více: *Národní divadlo moravskoslezské*. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné: <http://www.ndm.cz/cz/osoba/240-drizgova-jirusova-eva.html>

¹²¹ Leoš Čepický absolvoval Konzervatoř Pardubice u Ivana Štrause. Na AMU v Praze studoval hru na housle u Jiřího Nováka a komorní hru u Antonína Kohouta. Již při studii na akademii se stal primárem Wihanova kvarteta, jímž je dodnes. Vystupuje na sólových recitálech, na koncertech s orchestrem doma i v zahraničí (Zagrebská filharmonie, Filharmonie Košice, Komorní filharmonie Pardubice, Filharmonie Hradec Králové, Virtuosi Pragensis). S Wihanovým kvartetem absolvoval četná evropská turné, ale koncertoval i v Singapuru, Jordánsku, Austrálii, Novém Zélandu, Japonsku a USA. Vyučuje hru na housle na AMU v Praze a je vedoucím její Katedry strunných nástrojů. Více: *Cepický-violin. Biography* [online]. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné: <http://www.cepicky-violin.com/zivotopis/>

¹²² Jan Simon začal hrát na klavír v sedmi letech pod vedením svého otce Ladislava Simona. Po absolutoriu na Pražské konzervatoři u Valentiny Kameníkové pokračoval ve studiích na pražské AMU u Ivana Moravce. Sólově vystupuje s renomovanými orchestry - Symfonický orchestr BBC v Londýně, Izraelská filharmonie, Česká filharmonie, Symfonický orchestr Českého rozhlasu, Slovenská filharmonie, Pražská komorní filharmonie, Symfonický orchestr FOK aj. Koncertní vystoupení ho zavedla do většiny evropských zemí, USA, Kanady, Mexika, Austrálie, Egypta, Japonska, do Číny a na Tchaj-wan. Jako komorní partner spolupracoval s Josefem Sukem, Václavem Hudečkem, Jiřím Bártou a dalšími instrumentalisty. V roce 1994 mu byl udělen statutární titul sólisty Českého rozhlasu.

problém, protože spousta cvičení, je podle jeho názoru, bez hudebního obsahu a při tom se podle Simona v této fázi tvoří samotná podstata vztahu žáka k hudbě. Proto považuje za důležité, aby vše, co dítě provádí na této nejjednodušší úrovni, dávalo hudební smysl a budilo u něj pozitivní emoce. Simon sám takový problém měl a spoustu úkonů vnímal jako zlo samotné, ale nikoliv zlo nutné, přestože za nimi stál výsledek - krásná hudba. Při studiu mu chyběl souběh klasického hudebního vzdělání se spontánním osobnostním hudebním projevem. Absence spontánního osobnostního hudebního projevu v klasickém hudebním vzdělání podle Simona negativně dopadá na další vývoj interpreta v tom, že se z interpreta stane „plnič zápisu“ a nikoliv interpret s tvůrčím přístupem a fantazií. V Simonově osobním případě tato "útrpná" fáze trvala až do 2. ročníku konzervatoře. Poté změnil pedagoga, připoutal svoji pozornost k tvorbě Fryderyka Chopinova a díky přípravě na soutěž pochopil, že všechny etudy, cvičení, stupnice a akordy mu dávají do rukou prostředek, jak vyjádřit obsah, aniž by průběžně narážel na technické limity. Zde nemluví o "exhibicionistickém" aspektu dokázat si, že danou etudu zahrají rychleji a precizněji než například Krystian Zimerman. Ale to je podmíněno věkem i profesním artismem. Simon skladby volil společně s pedagogy tak, aby rozšiřovaly jeho technické dispozice, byly v souladu s jeho osobnostním povahovým a citovým naturelem. Na straně druhé záměrně přicházely i volby "proti srsti" s účelem ovládnout správný typ profesionalismu, protože i tento aspekt interpretační praxe přináší. Takovým případem podle Simona bývají často tzv. povinné skladby na soutěžích. Do absurdní roviny to bylo, podle jeho mínění dotaženo, ve finále soutěže královny Alžběty v Bruselu 1991, kdy soudobý nepublikovaný klavírní koncert musel Simon zvládnout nastudovat a veřejně s orchestrem provést během 7 dnů. Při volbě svého repertoáru vychází ze zásady, že pokud má o své hudební výpovědi přesvědčit publikum, musí být o ní nejprve přesvědčen on sám. Takto popsal ideální stav, který si podle něj může v koncertní praxi dovolit jen úzká skupina vyvolených. Pokud nelze tento předpoklad zcela naplnit, nastupuje podle něj druhý předpoklad, což je přistoupení interpreta na hledisko poptávky na koncertním trhu. Zde považuje za nutné si vztah k interpretovanému repertoáru vybudovat studiem, argumentací a hloubáním. Podobně to podle něj funguje i v lidských vztazích. Jsou lásky na první pohled, možná spíše zamilování a potom jsou lásky vzešlé z poznání. Podle

Více: Český rozhlas. Jan Simon. [online]. [Cit.20.5.2016]. Dostupné: http://www.rozhlas.cz/socr/osoby/_zprava/375331

Simonova přesvědčení, každý, kdo chce působit na koncertním trhu a být z toho živ, musí zohlednit poptávku a v ní najít to, co mu osobnostně a umělecky konvenuje. Prohlašuje, že se interpret zásadně nesmí pouštět do něčeho, k čemu nemá vytvořen vztah a například hrát skladbu jen z důvodu, že ji nikdo jiný nehraje a vznikla tím "díra na trhu". To bývá velmi často Achillova pata soudobé tvorby, kdy díla svým způsobem hodnotná mnohdy utrpí "účelovou" interpretací. Potom jsou tímto způsobem etablována a bývá velmi těžké přesunout je do jiné „škatulky“. Dále zdůrazňuje, že po přijetí díla do repertoáru musí interpret naslouchat autorovi a nepostavit do popředí defilé sebe sama.

Kateřina Englichová¹²³ (*1969) byla na ZUŠ zcela pod vlivem učitelů, kteří jí podle schopností v dané době vybírali skladby. Na konzervatoři se v prvních letech studia de facto teprve seznamovala se svým nástrojem a byla zcela pod vlivem svého profesora. V posledních dvou až třech letech konzervatorních studií si už skladby i sama vybírala, nicméně většinou podle požadavků na splnění kritérií daného ročníku. Na akademii múzických umění si již budovala repertoár sama po dohodě se svým profesorem, ale většinou se výběr skladeb odvíjel od repertoáru soutěží. V samostatné repertoárové volbě nachází dvě možnosti. V první z nich se řídí požadavky pořadatele, který jí sdělí, jaké skladby nebo hudební období by chtěl na koncertě mít. Druhou možností je, že pořadatel koncertu nechá celou dramaturgii na interpretovi. V tom případě postaví koncertní program sama podle vlastních preferencí.

V době, kdy **Adam Skoumal**¹²⁴ (*1969) studoval, neexistoval žádný internet s hudebními servery jako je např. YouTube. Skladby, které studoval, poprvé slyšel ve

¹²³ Harfenistka Kateřina Englichová studovala harfu na Pražské konzervatoři u Libuše Váchalové a The Curtis Institut of Music ve Filadelfii u Marilyn Costellové. Vystupuje jako sólistka s komorními a symfonickými orchestry po celé Evropě, Severní Americe, Japonsku, Hongkongu a Novém Zélandu. Vystoupila s Filadelfským symfonickým orchestrem, San Francisco Chamber Orchestra, Vancouver Symphony Orchestra, Hongkongským komorním orchestrem, Budapešťským symfonickým orchestrem, Českou filharmonií, Filharmonií Brno, George Solti komorním orchestrem a Talichovým komorním orchestrem. V duu s hoboistou Vilémem Veverkou premiérovala řadu skladeb pro toto nástrojové obsazení. Řadu let spolupracuje s violistkou Jitkou Hosprovou, se kterou objevují nový repertoár pro violu a harfu. Více: *Kateřina Englichová. Životopis [online]*. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné: http://www.englishova.cz/zivotopis_dlouhy.html

¹²⁴ Klavírista Adam Skoumal studoval na Pražské konzervatoři u Evy Boguniové a na pražské AMU u Jana Panenky a Petera Toperczera. Vzdělával se i v USA na Southern Methodist University v Dallasu a Manhattan School of Music v New Yorku. Zde studoval pod vedením Ruth Laredo. Koncertuje v Evropě, USA a v Japonsku. Sólově vystupoval např. se Slovenskou filharmonií, s Bamberskými symfonií. Představil na festivalech Pražské jaro, Moravský podzim, Janáčkův máj, Concentus

škole, v knihovně nebo na koncertě. Repertoár si většinou vybírá podle toho, co se mu líbí a co mu interpretačně „sedí“. Na publikum se příliš neohlíží. Repertoár jeho sólových koncertů s orchestrem si většinou sám nevybírá. Volí jej dirigent spolu s managementem orchestru nebo hudebního festivalu.

Jindřich Macek¹²⁵ (*1973) vidí zásadní vliv na své budoucí umělecké vzdělání v tom, že vyrůstal v hudební rodině, otec absolvoval hru na klarinet na AMU. Již v útlém mládí byl Macek fascinován vážnou hudbou, zejména kompozicemi starších stylových období. Velmi rád hrál složité transkripce barokní hudby - preludia, fugy aj. například z díla Johanna Sebastiana Bacha. Jeho matka ho často napomínala s odkazem na to, proč nehraje něco líbivého s ohledem na posluchače a výsledný efekt. I když se jí vystoupení líbila, zněla hudba jí připadala moc složitá a posluchačsky náročná. Macek se chce ve své koncertní činnosti vždy pohybovat v oblasti vážné hudby, koncertovat v zámeckých sálech, na hradech, v koncertních síních, galeriích, kostelech, kaplích. Směřování pro tyto kulturní prostory a vhodné události je u něj jednoznačné, mnohými lety jeho interpretační praxe tříbené a ověřené. Aktivně interpretuje asi 20 koncertních pořadů - v sólové hře i duu, má pořady i čistě stylové s historickým repertoárem. Chce poučeně interpretovat historii, ale také vnímá svůj hudební nástroj jako výpověď „sám o sobě“ v dnešní době. Záleží mu na barevnosti pořadů, střídání zvuku. Často sám upravuje díla, někdy i novější, pro svůj nástroj – loutnu. Komponuje též vlastní pocitové skladby v názvu a myšlence programní. Nebojí se spolupracovat netradičně např. s koncertním akordeonem.

Andrea Kalivodová¹²⁶ (*1977) měla štěstí na pedagogy, kteří dobře dokázali rozpoznat, kde je doména jejího hlasového zabarvení a tak se dostávala k

Moraviae, Lípa Musica. Více: *Český rozhlas. Adam Skoumal, klavír* [online]. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné: http://www.rozhlas.cz/socr/kdojekdo/_zprava/776310

¹²⁵ Loutnista Jindřich Macek absolvoval kytarovou hru a loutnu na Konzervatoři Pardubice u Stanislava Juřici. Byl prvním absolventem oboru loutna na Akademii staré hudby působící v rámci Filozofické fakulty Masarykovy Univerzity v Brně u Miloslava Študenta. V současné době působí jako ředitel ZUŠ v Havlíčkově Brodě. Koncertuje jako sólista i jako loutnista rozmanitých komorních seskupení. Jeho hru mohlo ocenit italské, německé, švýcarské, finské, slovenské, maďarské, polské, slovinské, chorvatské, lucemburské, holandské a americké publikum. Vystoupil na hudebních festivalech - Festival duchovní hudby Česká Lípa, Ars Antiqua Europae, Mezinárodní letní škola staré hudby Valtice, Ars Antiqua Europae, Pražské brány, Kampanila, Haydnovy hudební slavnosti, Hofer Konzerte, Ars Antiqua Europae in Via Gothica, Veselská ozvěna a Na dvanácti strunách. Více: *Loutna. Jindřich Macek – profil* [online]. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné: <http://www.loutna.cz/cs/profile>

¹²⁶ Mezzosopranistka Andrea Kalivodová absolvovala brněnskou konzervatoř u Jarmily Janíčkové a pražskou AMU u Naděždy Kniplové. Již za studií spolupracovala s předními operními divadelními

nacvičování skvělé tvorby pro mezzosoprán, což pozitivně ovlivnilo její další repertoár. Svůj repertoár rozšiřuje především na základě své intuice. Konkrétní repertoárovou náplň koncertního vystoupení zvažuje podle publika, prostředí, parametrů sálu, druhu vystoupení. Zásadně nezpívá skladby mimo svůj hlasový obor mezzosoprán a alt. Velký vztah má k Bizetově Carmen, ale ráda zpívá i české velikány – Antonína Dvořáka, Bedřicha Smetanu, Petra Ebena, Leoše Janáčka a árie světových skladatelů – Giuseppe Verdiho, Petra Iliče Čajkovského, Georga Friedricha Händela, Johanna Sebastiana Bacha. V posledním čase jsou od ní velmi žádané písně ze slavných světových muzikálů Kočky, Bídníci a Fantom opery.

Pavel Burdych¹²⁷ (*1978) si z repertoáru, který si vytvořil během studií na ZUŠ a konzervatoři převzal do svého repertoáru pouze Dvořákovu Sonatinu G dur, op. 100, kterou nastudoval ještě na ZUŠ. Vyplývá to z toho, že těžiště jeho interpretační praxe je v komorní tvorbě pro housle a klavír. Na konzervatoři byl jeho přednesový základ tvořen především houslovými koncerty, které na svých koncertech neuplatní. Studium komorní hudby zde nebylo ve studijních osnovách v popředí zájmu. Na Konzervatoři Pardubice, kde studoval u členky Komorní filharmonie Pardubice Anny Reinišové, si především vytvářel technické předpoklady k dalšímu interpretačnímu růstu. Jeho repertoár byl odvislý od podmínek ročníkových zkoušek a vznikl po vzájemné dohodě s pedagogem. Na JAMU pod vedením Bohumila Smejkalů již mohl plně rozvinout svůj zájem o komorní hudbu. V době Burdychova studia tam byly vytvořeny předpoklady pro nadstandardní interpretační realizaci studentů. Kromě předepsaného ročníkového repertoáru se mohl věnovat dalším hudebním aktivitám. Jeho velkým rádcem při výběru repertoáru byl pedagog Bohumil Smejkal, kterého Burdych považuje za zásadní osobnost, která ovlivnila jeho současnou koncertní činnost. Burdych při repertoárovém výběru první řadě

scénami - Státní operou Praha, ostravským Národním divadlem. Koncertuje takřka v celé Evropě, několikrát navštívila Japonsko, Koreu a USA. V rámci své koncertní činnosti vystupovala po celé Evropě, Americe, Japonsku a dalších zemích. V současnosti působí jako sólistka Státní opery v Praze. Více: *Andrea Kalivodová. Curriculum vitae* [online]. [Cit.20.5.2016]. Dostupné: <http://www.kalivodova.cz/cv>

¹²⁷ Houslista Pavel Burdych započal studium houslové hry na ZUŠ v Červeném Kostelci. V rozvíjení svého houslového talentu pokračoval na Konzervatoři Pardubice a JAMU v Brně. Od roku 2004 působí v Československém komorním duu se slovenskou pianistkou Zuzanou Berešovou. Oba umělci se účastní hudebních festivalů v Německu, Rakousku, Česku a Slovensku. Koncertovali v mnohých světových metropolích – Řím, Paříž, Vídeň, Lisabon, Soul, Bukurešť, Sofia, Atény, Bělehrad, Budapešť, Praha, Bratislava. Každoročně připravují aktuální koncertní projekty. Od roku 2014 je Burdych uměleckým ředitelem Společnosti Bély Kélera. Berešová & Burdych. Více: *Československé komorní duo* [online]. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné: <http://www.komorniduo.com/>

zohledňoval, zda jeho pedagog měl danou skladbu sám ve svém repertoáru, což považoval za zásadní vzhledem k nesrovnatelně vyššímu počtu informací, které mu v takovém případě mohl ke skladbě poskytnout. Smejkal dokázal do svého pedagogického přístupu implementovat obě své nejvýznamnější interpretační role, primáše Brněnského rozhlasového orchestru lidových nástrojů a primária Janáčkova kvarteta, a vytvořit v něm symbiózu technických požadavků s osobitou hudebností. Burdych právě na akademii založil spolu se slovenskou pianistkou Zuzanou Berešovou soubor Československé komorní duo, se kterým vystupuje dodnes. V tomto obsazení již tehdy nastudoval kromě drobnějších skladeb i Schumannovu Sonátu d moll a 2. Sonátu Bély Bartóka. Kromě nich dnes obnáší repertoár dua zásadní sonátová díla pro housle a klavír z období romantismu a 20. století - Césara Francka, Johannese Brahmse, Maxe Regera, Eugena Suchoně, Mikuláše Schneidra-Trnavského, George Enesca, Edvarda Griega, Miloslava Ištvana, Krzysztofa Pendereckeho a jiných autorů – a také bezpočet drobných virtuózních skladeb, které s úspěchem vedle zmíněných sonát zařazuje na své koncerty. Na většině z nich se snaží o vytvoření smysluplné koncertní dramaturgie, která má jasnou a pro posluchače srozumitelnou podstatu. Pro Burdycha je prvním faktorem při rozšiřování repertoáru dotvoření koncertní dramaturgie, která je aktuální, například vzhledem k blížícímu se výročí narození či úmrtí určité skladatelské osobnosti. Druhým faktorem je objednávka pořadatele, na kterou reflektuje v případě, že se jedná o dílo se smysluplným tvůrčím potenciálem. Třetím faktorem je rozšiřování repertoáru z tvorby bardejovského rodáka Bély Kélera, jehož obnovené premiéry skladeb pro housle a klavír jsou každoroční náplní festivalu Kulturní léto Bély Kélera. V rámci festivalu se Burdych realizuje i v roli uměleckého ředitele Společnosti Bély Kélera, která je spolupořadatelem festivalu.

Velká část skladeb nastudovaných na akademii je dodnes součástí repertoáru **Jany Bezpalcové**¹²⁸ (*1979) a běžně je zařazuje do programů svých koncertů. ZUŠ ani konzervatoř ji ve výběru současně interpretovaných skladeb nijak neovlivnila.

¹²⁸ Akordeonistka Jana Bezpalcová se začala učit hře na akordeon v prachatické ZUŠ. Poté studovala na konzervatoři v Českých Budějovicích u Aleny Pustějovské, VŠMÚ v Bratislavě u Lubomíra Žovice a Rajmunda Kákonih, Hochschule für Musik Franz Liszt v německém Výmaru u Ivana Kovala. Následně byla přijata k postgraduálnímu studiu „Konzertexamen“ u stejného pedagoga. Jako sólistka vystoupila se Symfonickým orchestrem Slovenského rozhlasu v Bratislavě. Svoji koncertní činnosti realizuje v ČR, Německu, Rakousku, Chorvatsku či Libanonu. Je autorkou Školy hry na knoflíkový akordeon. Více: *Česká akordeonistka Jana Bezpalcová. Biografie*. [online]. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné: <http://www.janabezpalcova.com/>

Studia na konzervatoři jí v tomto ohledu posloužila spíše k zorientování se v různých žánrech, seznámení s různými stylovými obdobími a ve vymezení vůči typům hudby či skladatelských škol, které chce hrát a které nikoliv. Svůj repertoár rozšiřuje o skladby, které jsou v jejich očích kvalitní, a které mohou posluchačům přinést něco pozitivního a příjemného.

Konstrukce repertoáru na všech třech školních stupních vzdělávacího systému se podle **Iva Kahánka**¹²⁹ (*1979) vyvíjí podobně. Rozdíl je v obtížnosti, která průběžně narůstá. Jak potvrzuje na vlastním příkladu, vždy jsou dány určité mantinely, ze kterých vykrystalizuje klasická repertoárová konstrukce – baroko, klasicismus atd., aby vznikl určitý průřez stylovými obdobími naplňující dané rámce vzdělávacího systému. Pokud vznikne prostor pro volné doplnění repertoáru, je vhodné zařadit skladbu stylového období, ke které student přirozeně inklinuje. Při výběru soutěžního repertoáru počínaje ZUŠ by podle Kahánka měl pedagog dokázat zvýraznit přednosti studenta a naopak zakrýt jeho nedostatky. Kahánkovou předností byla hudba období romantismu, tak se při stavbě jeho soutěžního repertoáru na ni kladl maximální důraz. Během studií na AMU u Ivana Klánského „objevil“ i hudbu předcházejících stylových období, která se následně stala součástí jeho běžně hraného repertoáru. Zdůrazňuje prozíravost pedagoga a jeho hudebně-diagnostické schopnosti v kontextu vhodného obohacení studentova repertoáru i o skladby, o kterých student sám neuvažoval a ani nemyslel si, že jsou pro něho vhodné. Vždy je důležitý vzájemný repertoárový konsensus mezi pedagogem a studentem. Základem Kahánkova repertoáru jsou skladby nastudované na konzervatoři a na akademii. K tomu podotýká, že dnes i ve vyšších ročnících základních uměleckých škol hrají vyspělí interpreti, kteří mají ambici se uplatnit na národních a zejména mezinárodních soutěžích, repertoár, který lze běžně využít v interpretační praxi. Rezervy v možnosti celkového zvýšení úrovně výuky na ZUŠ vidí Kahánek v nedostatečném počtu kvalitních pedagogů. V tomto směru nepomůže ani

¹²⁹ Klavírista Ivo Kahánek je absolventem Janáčkovy konzervatoře v Ostravě u Marty Toaderové a AMU v Praze u Ivana Klánského. Po debutech na festivalu Beethovenfest v Bonnu a na Pražském jaru koncertoval se Symfonickým orchestrem BBC, Berlínskou filharmonií, Českou filharmonií, BBC Scottish Symphony Orchestra Glasgow, Orchestrem WDR Kolín nad Rýnem, Filharmonií Essen, Symfonickým orchestrem Hlavního města Prahy FOK, Symfonickým orchestrem Českého rozhlasu, Pražskou komorní filharmonií, Filharmonií Brno a mnoha jinými. V roce 2015 absolvoval koncertní turné po Japonsku, vystoupil na mezinárodních festivalech Styriarte Graz, Dresdner Festspiele, Dvořákova Praha, Smetanova Litomyšl a dále koncerty v Itálii, Německu, Dánsku, Polsku a ČR. Více: *Ivo Kahánek | klavírista. Životopis* [online]. [Cit.20.5.2016]. Dostupné: <http://ivokahanek.cz/zivotopis>

nejkvalitnější nástrojová metodika, pokud ji pedagog neumí správně použít. V bývalém Československu byl trend ruské klavírní školy, ale implementace v celém jejím rozsahu nebyla zdaleka dokonalá. V kontextu nácviu skladeb Kahánek zdůrazňuje, že skladby, které se naučil do svých dvaceti let, je schopen při opětovném nácviu uvést do koncertního stavu již během několika hodin. Naproti tomu skladby, které hrál před rokem, musí „oprašovat“ delší čas. Podotýká, že má na mysli zejména hledisko interpretační paměti. Celkově se podle Kahánka v současném klavírním interpretačním umění klade důraz na brilantní technické nástrojové schopnosti, které jsou vlastní stále většímu počtu umělců, a jejich věk se při jejich dosažení neustále snižuje. Důležitost obsahu umělecké hudební výpovědi se naopak upozaďuje. Motivace k rozšiřování repertoáru jsou u něj různé – od uměleckých až po prozaické. Rozhodující pro něj je, zda je skladba opakovaně využitelná na jeho koncertech. Uvádí hypotetický příklad, na kterém dokazuje, že v určitých případech může být interpretační práce z komerčního i uměleckého hlediska nerentabilní. Pokud nastuduje klavírní koncert ze současné hudby, který se mu bude líbit, ale nebude pro něho v blízké budoucnosti opětovně využitelný, několikaměsíční práce na jeho nácviu se mu nevrátí, což si při současném vytížení nemůže dovolit. V nedávné době se Kahánek rozhodl rozšířit svůj repertoár přibližně třiceti klavírních koncertů o 2. klavírní koncert Bély Bartóka. Rozhodující pro něj byla symbióza, že se jedná o skladbu světového repertoáru, o kterou je mezi pořadateli zájem, zároveň měl chuť uvedenou skladbu hrát a považuje ji pro sebe za interpretačně vhodnou. Lákalo by ho i zařazení 3. klavírního koncertu Sergeje Rachmaninova, který je ovšem podle Kahánka kvůli své délce dramaturgicky složitěji zařaditelný. Není možné ho zařadit do klasického koncertního programu – orchestrální předehra, koncert se sólistou, symfonie a pro část pořadatelů tak nebude přijatelný. Druhým problémem je Kahánkuv předpoklad, že někteří pořadatelé u tohoto koncertu mohou preferovat autentické národní provedení ruským umělcem. Raději se rozhodne pro zařazení 2. klavírního koncertu, který je pro něj umělecky stejně hodnotný, ale je kratší a tudíž vhodnější pro častější provedení. Je nutné umělecká a komerční hlediska při volbě repertoáru nestále vyvažovat.

Hilary Hahn¹³⁰ (*1979) pokládá studia houslové hry za součást své osobní historie. K tehdy nastudovaným skladbám se často vrací a ovlivňují i její současný repertoárový výběr. Od svých pedagogů se naučila jak při nacvičování nové skladby spjaté s aktuálním koncertním využitím, dokázat tvůrčím způsobem naslouchat jejím hudebním požadavkům bez toho, že by dané dílo dříve slyšela, nebo se s ním setkala během školního vzdělávání. Často je výběr jejího repertoáru založen na vlastní hudební preferenci, bez jakékoliv spojitosti s jejím studiem. Při jeho rozšiřování musí pro určitou skladbu projevovat nadšení a mít jistotu, že bude mít dostatek času na jeho nastudování, aby mohla přesvědčivým způsobem zprostředkovat hudbu svému publiku.

Studia **Ladislava Fančoviče**¹³¹ (*1980) měly jen velmi malý vliv na výběr skladeb pro jeho současnou koncertní činnost. Repertoár běžně hraný na konzervatoři a VŠMÚ v Bratislavě považuje za velmi omezený. S méně hranými opusy jsou studenti seznamováni zřídka, což úzce souvisí s repertoárovým rozhledem pedagogů. Největším výukovým hendikepem je podle Fančoviče malý důraz na komorní hudbu, zejména v souvislosti v podstatě s neexistujícím sólistickým uplatněním. Těžiště repertoáru, byť i nejlepšího slovenského výkonného umělce, tvoří minimálně ze dvou třetin komorní hudba. Do svého repertoáru se snaží v první řadě vybírat skladby, které ho určitým způsobem osloví. V posledních letech je to hlavně hudba začátku 20. století. Zpravidla již delší čas se snaží vyhýbat "profláknutým" opusům, které jsou zaznamenané v několika tisících interpretací, i když zcela se tomu vyhnout nedá. Někdy sehrává velkou úlohu při výběru repertoáru konkrétní poptávka.

¹³⁰ Houslistka Hilary Hahn začínala studium houslové hry ve čtyřech letech v rámci Suzukiho metody v Peabody Institutu. Od pěti let se učila u Klary Berkovich. V deseti letech přešla na Curtis Institute of Music ve Filadelfii k profesoru Jashovi Brodskému. Naučila se u něj dvacet osm houslových koncertů. Již v té době vystoupila s Baltimore symfonickým orchestrem, Philadelphia Orchestra, Cleveland Orchestra, Pittsburgh Symphony Orchestra a New York Philharmonic, Symfonickým orchestrem Bavorského rozhlasu. Od té doby měla Hilary Hahn celkem přes 800 koncertů, z toho přes 500 s orchestry. Vystupovala ve více než 200 měst 27 zemí na čtyřech kontinentech. Více: *Wikipedia, The Free Encyclopedia. Hilary Hahn* [online]. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné: https://en.wikipedia.org/wiki/Hilary_Hahn

¹³¹ Klavírista Ladislav Fančovič studoval na konzervatoři v Bratislavě u Petra Čermana. Vysoké hudební vzdělání absolvoval na AMU v Praze a VŠMÚ v Bratislavě u Mariana Lapšanského. Jako sólista vystupoval se Slovenskou filharmonií, Symfonickým orchestrem Slovenského rozhlasu, Symfonickým orchestrem Českého rozhlasu, Pražskou komorní filharmonií, Filharmonií Bohuslava Martinů ve Zlíně, Filharmonií Hradec Králové, Státní filharmonií Košice, Státním komorním orchestrem v Žilině, Vedle sólistické činnosti se věnuje i komorní hudbě. Účinkoval i na významných festivalech ve většině evropských zemí, Malajsii a USA. Více: *Ladislav Fanzowitz, pianist. Životopis* [online]. [Cit.20.5.2016]. Dostupné: <http://www.fanzowitz.com/slovak/zivotopis.html>

Zuzana Berešová¹³² (*1980) se na ZUŠ nesetkala s dílem, které může zařadit do svého koncertního repertoáru. První vzdělávací stupeň pro ni sloužil zejména k získání zručností a rozvíjení hudebních schopností, které jí umožnily přijetí na konzervatoř, přestože ji šest let učil pedagog bez profesionálního vzdělání v oboru. Na konzervatoři plnila Berešová ročníkové požadavky a proto byl její hudební program naplněn povinným ročníkovým repertoárem, který se skládal z etud Carla Czerného, Johanna Baptista Cramera, Ference Liszta a Fryderyka Chopina, invencí, preludií a fug Johana Sebastiana Bacha, klasicistních děl Josepha Haydna, Wolfganga Amadea Mozarta a Ludwiga van Beethovena, romantických kompozic Fryderyka Chopina a Bedřicha Smetany a děl 20. století Sergeje Prokofjeva. Daný repertoár měl za cíl seznámit klavíristku se základními prvky jednotlivých stylových období. Od doby, kdy Berešová začala pohlížet na hudební dílo jako na prostor vlastní zvukové tvorby, ji fascinovalo spojení harmonicko-melodických celků a dalších prostředků které tvoří jednotlivá hudební díla. Bakalářská studia na VŠMÚ v Bratislavě u Stanislava Zamborského jí sloužila k prohloubení znalostí jednotlivých hudebních období a vlastních nástrojových schopností. Velký posun v jejím interpretačním vývoji nastal přijetím na magisterské studium na Janáčkovu akademii múzických umění v Brně, kde studovala sólový klavír u Jiřího Skovajsy a komorní hru u Jaroslava Smýkala. Vstupem na brněnskou akademii se Berešové otevřel živý prostor, který jí umožňoval pracovat na jednotlivých skladbách s konkrétní představou jejich koncertní realizace a tím si plnit vlastní interpretační mety. Skovajsu považovala za pedagoga s velmi rozvinutými psychologickými a diagnostickými schopnostmi. Skovajsa se snažil neustále působit na psychiku Berešové s cílem dopomoci jí plně zvládnout interpretační zátěž. Upozorňoval na nutnost psychického udržení interpretačního záměru hudebního díla jako celku a nedopustit, aby se interpret přehlučil vlastním zvukem a tím následně ztratil kontrolu nad jejím průběhem. Skovajsa učil své studenty zvládat v kontextu technické

¹³² Klavíristka Zuzana Berešová absolvovala hru na klavír na ZUŠ v Michalovcích, konzervatoři v Košicích, VŠMÚ v Bratislavě u Stanislava Zamborského (bakalářské studium) a JAMU v Brně u Jiřího Skovajsy (magisterské studium). Komorní hru studovala u Jaroslava Smýkala. Svoji koncertní činnost realizuje v Československém komorním duu s houslistou Pavlem Burdychem. Oba umělci jsou pravidelnými hosty hudebních festivalů v Německu, Rakousku, Česku a Slovensku. Často koncertují ve světových metropolích – Řím, Paříž, Vídeň, Lisabon, Soul, Bukurešť, Sofia, Atény, Bělehrad, Budapešť, Praha, Bratislava. V současnosti dokončuje doktorský studijní program Hudební teorie a pedagogika na Katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Více: *Katedra hudební výchovy PdF UP Olomouc. Pedagogové – MgA. Zuzana Berešová* [online]. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné: <http://khv.upol.cz/pedagogove/Zuzana-Beresova>

náročnosti proud hudby v psané formě. Ovlivňoval Berešovou i ve stavbě recitálového programu. Podle Skovajsovy koncepce má interpret koncert otevřít dílem, které mu umožní „sžít“ se s pódiem. Prakticky to znamená seznámit se v daných podmínkách se sebou samým, s vlastnostmi nástroje – klavíru, navázat kontakt s posluchači a vnímat jejich reakce na znělou hudbu s cílem dále je rozvíjet. Na tomto základě vybrala Berešová se Skovajsou díla na absolventský koncert. V jeho úvodu zazněla Elegie Sergeje Rachmaninova a poté Poslední Beethovenova klavírní Sonáta č. 32. Po přestávce následovaly Rachmaninovovy Variace na Corelliho téma a koncert vyvrcholil Prokofjevovou klavírní Sonátou č. 1. Komorní hru, která je doménou její interpretační činnosti, studovala u Jaroslava Smýkala. Programový výběr zahrnoval skladby, které hrál i sám Smýkal – Bartókovu Sonátu č. 2. a Schumannovu Velkou sonátu d moll, op. 121. Smýkal Berešovou naučil zvukově vystavět díla, ve kterých, na rozdíl od sólové hry, není neustále dominantním činitelem. Jejím komorním partnerem se stal Pavel Burdych, se kterým založila Československé komorní duo a vytvořila na současné hudební scéně prakticky ojedinělé exkluzivní hudební spojení. Díla nastudovaná v průběhu prvních dvou „školních“ let společného hudebního působení se staly základem jejich budoucího koncertního programu. Koncertní repertoár Zuzany Berešové, která interpretačně působí výhradně v Československém komorním duu, je doplňován podle preferencí obou jeho členů. Jejich program se postupně vykrystalizoval a je zaměřen zejména na období romantismu a hudbu 20. století, ale nevyhýbá se ani interpretacím současné skladatelské tvorby. Zásadní prostor v repertoáru dua zaujímá česká a slovenská hudba, zejména v souvislosti se dvěma jejími nejvýznamnějšími představiteli – Antonínem Dvořákem a Eugenem Suchoněm. Tvorbu obou skladatelů postupně repertoárově kompletizují a tím se jim daří lépe pochopit kompoziční východiska obou skladatelů. Berešová pokládá skladatele a interprety jejich tvorby za nositele národní kultury. Pokud Československé komorní duo interpretuje díla českých a slovenských autorů považuje Berešová vzniklý jev za ještě více umocněný.

Adam Plachetka¹³³ (*1985) se studium zpěvu započal až na konzervatoři. Vzděláním na ZUŠ neprošel. Repertoár na konzervatoři mu téměř exklusivně vybíral

¹³³ Basbarytonista Adam Plachetka je absolventem Pražské konzervatoře a HAMU. Debutoval v Národním divadle v Praze. Je stálým členem ansámblu Wiener Staatsoper. Jeho závazky čítají

jeho pedagog Luděk Löbl. Plachetkovým vlastním návrhům většinou nevyhověl s ohledem na stupeň vývoje a hlasové možnosti. Při výběru každé skladby byl Löbl velmi opatrný a raději zvolil hlasově „bezpečnější“ variantu, tedy lehčí skladbu. Přístup svého pedagoga Plachetka přejal a dodnes volí repertoár, ve kterém si je jistý a jen zřídka se pouští do experimentů. Obsah jeho repertoáru je kombinací nabídky a poptávky. Když sestavuje programy pro recitály, vychází z přání promotéra, ale při výběru má více méně volnou ruku. Repertoár přizpůsobuje podle příležitosti a hudebnímu doprovodu. Záleží na tom, zda je doprovodným nástrojem klavír, komorní orchestr nebo symfonický orchestr. Snaží se sestavit program tak, aby se neopakoval. V případě interpretace vokálně symfonického díla je oslovován na konkrétní titul. Při posuzování nabídky zvažuje, jestli je pro něho hlasově vhodná.

Salzburger Festspiele, Bayerische Staatsoper v Mnichově, Pražské jaro, Théâtre Royal de la Monnaie v Bruselu, Royal Opera House Covent Garden v Londýně, Musikverein ve Vídni, Festpielhaus Baden-Baden, Glyndebourne Festival, Deutsche Oper a Deutsche Staatsoper v Berlíně, Carnegie Hall v New Yorku, Teatro alla Scala v Miláně, Wigmore Hall v Londýně nebo Metropolitan Opera v New Yorku. Více: *Adam Plachetka – basbaryton. Biografie* [online]. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné: <http://www.adamplachetka.com/cz/1/htc/bio>

4 MLADÉ PUBLIKUM A JEHO ESTETICKO-RECEPČNÍ ZKUŠENOST

V kapitole *Mladé publikum a jeho esteticko-recepční zkušenost* popisujeme způsob činnosti významných osobností a kulturních systémů, které se snažili zpřístupnit mladému publiku poslech artificiální hudby. Do teorie učení hypoteticky aplikujeme koncertní esteticko-recepční zkušenost a její odraz v chování mladých posluchačů. Na základě výzkumných šetření sledujeme postoje mladého publika k artificiální hudbě v širších souvislostech. Předkládáme zkušenosti současných hudebních interpretů, s mladými posluchači na jejich koncertech. Autentické výpovědi interpretů nám pomáhají pochopit současný stav problematiky.

4.1 Historický přehled vývoje koncertů pro mládež

Zprostředkování uměleckého hudebního díla mladým lidem je v českých zemích z historického hlediska neustále vyvíjejícím se tématem. Jak se postupně vytvářel obraz hudební výchovy v systému základního vzdělávání, tak se vyvíjel způsob, jakým mladé lidi zapojit do procesu poznávání hudebních děl pomocí koncertních esteticko-recepčních zkušeností.

Až do padesátých let 20. století seznamovaly významné osobnosti z řad pedagogů a hudebníků mladé lidi se skladbami klasické hudby. Se změnou režimu po roce 1948 režimu nastala změna, která tuto kontinuitu přetrhla. Podpora kulturnosti mladých lidí byla rozmělněna na všeobecné kulturní poznání. Nárůst počtu zvukových nahrávek relativizoval vztah hudebního interpreta a jeho posluchače. S dostupností hudebních nahrávek se do popředí zájmu v hudebním vzdělávání posunula pedagogická interpretace. Mladí školou povinní tím byli ochuzeni o spojení zvukové tvorby díla s činností interpreta a zároveň o z toho vzniklou esteticko-recepční zkušenost. Narušilo se spojení tvůrce notového zápisu s tvůrcem zvukové podoby díla artificiální hudby.

Počátky koncertních esteticko-recepčních zkušeností pro žáky se na českém území spojují s evropským hnutím za uměleckou výchovu. V jeho čele stáli Otakar Hostinský¹³⁴ (1847-1910) a Zdeněk Nejedlý¹³⁵ (1878 – 1962), kteří usilovali o zvýšení

¹³⁴ Otakar Hostinský byl významný český estetik, teoretik hudby a divadla a profesor pražské univerzity, který se řadil k českému realistickému hnutí.

hodnoty života uměleckými prožitky, které jsou snadno přístupné i mladému člověku. Podobné pohnutky se dochovali i u Josefa Patočky, který je ovšem nesměroval všeobecně k umění, ale k hudebnímu umění ve formě komorního koncertu.

Otakar Hostinský své zanícení pro tuto problematiku získal z vlastní zkušenosti. Hostinský již jako gymnaziální student zažil několik silných uměleckých dojmů, které otřásly celou jeho bytostí, pronikly do hloubky jeho duše a ukázaly mu nový smysl života. Tyto zásadní dojmy nabyt při živých provedeních velkých uměleckých děl. Hostinský vychází vždy z určitého uměleckého zážitku - konkrétního uměleckého faktu, ale vidí v něm celý umělecký mikrokosmos. Zde se rodí jeho vysoké mínění o umění i jeho hluboké přesvědčení, že umění je nejvyšší a nejhlubší projev, jehož je lidská duše schopna. Není tu proto, aby bylo požitkem nebo zábavou, ale vrcholem veškeré kultury mravní i osvětové. Z toho u něj plyne touha poznávat umění a procesy, které se v něm odehrávají. Je patrné, že Hostinský umělecké zážitky nejen nepodněcuje, ale považuje je za prostředek k hlubšímu poznání v předmětu bádání vztahující se k hudebnímu dílu. Hostinský se stává jednou z prvních osobností, ve vymezeném období, která se snaží, aby se tento přístupný prožitek mohl dostat mezi mladé lidi a vyvolat v nich zvědavost. Zdeněk Nejedlý, v *Esthetice Otakara Hostinského*, považuje Hostinského za člověka s jasnými cíli, pro které byl schopen vhodnými prostředky překonávat spoustu překážek. Dokázal se správně a rychle rozhodovat a volit bezpečná východiska pro svou další práci. Těmito rysy se podle Nejedlého vyznačují naši nejlepší umělci a učenci, což dodává jejich dílu ráz klasičnosti v očích budoucích generací. Dané sdělení si vysvětlujeme tím, že lidé s podobnou osobnostní výbavou můžou věcně prosazovat své myšlenky a postupně je implikovat do společenského života.¹³⁶

Josef Patočka ve stejném období v estetickém pojednání *Ideály umělecké výchovy a půda české skutečnosti*¹³⁷ uvádí, že je nezbytné, prostřednictvím koncertu komorní hudby, umožnit dospívající generaci přístup k vyšším a složitějším

¹³⁵ Zdeněk Nejedlý byl český historik, muzikolog, literární historik, politik a veřejný činitel, který výrazně ovlivnil české kulturní ovzduší dvacátých až padesátých let 20. století.

¹³⁶ NEJEDLÝ, Zdeněk. *Esthetika Otakara Hostinského I*. 1921. s. 5 - 51.

¹³⁷ PATOČKA, Josef. *Ideály umělecké výchovy a půda české skutečnosti*. 1902.

hudebním prožitkům a učinit tak hudbu její životní potřebou. Tímto spisem se inspiruje Josef Simla a začíná organizovat koncerty pro žáky.¹³⁸

V jednotlivých částech českých zemí se do roku 1918 intenzivně pracuje na zařazení poslechu hudby, kde je přítomný i tvůrce zvukové podoby díla, do vyučovacího procesu. František Čáda¹³⁹ pozorně sleduje světový vývoj v oblasti pedagogiky a psychologie. Učitelsky i autorsky se věnuje spíše psychologii, především noetice - nauce o poznání. Začíná s prvními hudebně-psychologickými výzkumy ve spojení s mladou generací.

Významní pedagogové, muzikologové a hudební interpreti se na přelomu 19. a 20. století zasazují, aby se koncerty staly součástí základního vzdělávání, jmenovitě Otakar Zich, Adolf Cmíral, Konrád Pospíšil, František Spilka a Karel Konvalinka¹⁴⁰. O poslech hudby a poznávání vrcholných hudebních děl minulosti a současnosti se zasazuje i skupina brněnských pedagogů okolo Vladimíra Helferta¹⁴¹. V meziválečném období rozvíjí projekt koncertů na školách Otakar Šín a Karel Hoffmeister¹⁴². Doplnkem koncertů na školách se od roku 1931 až do začátku druhé světové války stávají hudební besedy¹⁴³. V meziválečném období přebírají iniciativu zprostředkování a organizaci komorních koncertů pro žáky spolky pro komorní hudbu. Paralelně *Společnost pro hudební výchovu* založená v roce 1934 podporuje myšlenku příležitostných živých koncertů pro děti a mládež. Rozvoji koncertů pro školy po skončení druhé světové války napomáhá vznik vysokých uměleckých škol – Akademie múzických umění v Praze (1945) a Janáčkovy akademie múzických umění v Brně (1947). V tomto období se pojetí koncertů pro mladé posluchače zásadně mění. Iniciativu od komorních souborů přebírají symfonické orchestry.

V letech 1949-1956 vytváří František Blaha ucelenou koncepci už orchestrálních koncertů pro hudební výchovu¹⁴⁴. Forma Blahových koncertů se

¹³⁸ DRÁBEK, Václav. *ABC výchovných koncertů*. 1987. s. 7.

¹³⁹ ČÁDA, František. *Vývoj dětské schopnosti hudební. Hudební sborník II*. 1914. s. 1-26.

¹⁴⁰ DRÁBEK, Václav. *ABC výchovných koncertů*. 1987. s. 8.

¹⁴¹ HELFERT, Vladimír. *Základy hudební výchovy na nehudebních školách*. 1930.

¹⁴² DRÁBEK, Václav. *ABC výchovných koncertů*. 1987. s. 9.

¹⁴³ Pro hudební besedy stanovil Adolf Cmíral hlavní zásady pořádání: soustavnost, věkovou přiměřenost, předběžný výklad a stylové provedení. Více: DRÁBEK, Václav. *ABC výchovných koncertů*. 1987. s. 9.

¹⁴⁴ Koncerty získaly promyšlenou formu a respektovaly věkovou diferenci u dětí. Při plánovaném počtu 2-3 koncerty za rok se jich každý žák zúčastnil asi 20 krát. V průběhu školní docházky vyslechl cca. 100 uměleckých děl. Více: DRÁBEK, Václav. *ABC výchovných koncertů*. 1987. s. 11.

následně rozšiřuje i do dalších českých měst. Od poloviny 50. let se na téma koncertů pro mladou generaci uspořádává několik celostátních konferencí, které se zabývají jejich koncepcí a organizací.¹⁴⁵

V 50. letech přebírá iniciativu v začlenění živě prováděných děl do systému školní výuky hudební výchovy nově se formující systém MaK.¹⁴⁶ Přes zaměření na všeobecnou podporu kulturní vzdělanosti mladé generace se recepční zkušenost na koncertě stává důležitým segmentem podpory ze strany systému MaK.¹⁴⁷ V první vývojové fázi se systém MaK pojímal především jako zprostředkování uměleckých a kulturních hodnot.¹⁴⁸ Další vyšší fáze rozvoje systému se zaměřila na výchovu k vlastní aktivní tvořivosti. Mladí lidé si doplňovali a prohlubovali znalosti a vědomosti získané ve škole, ale zároveň se učili novým dovednostem, které patří k základnímu všeobecnému vzdělání. Pro kulturní zařízení byla realizace systému příležitostí k prohloubení konkrétní spolupráce se školou a školními zařízeními při rozvoji zájmové umělecké činnosti.¹⁴⁹ Nezbytnost zařazení zájmových aktivit do systému zdůrazňoval také metodický pokyn „*Obsahové zaměření systému Mládež a kultura - kulturní minimum*“¹⁵⁰. V roce 1986 se systém rozšířil na většinu škol. Koncerty se pořádaly ve spolupráci s pedagogy diferencované podle věkových kategorií i podle socioprofesionálních skupin mládeže. Zastupitelé krajů a okresů se pravidelně setkávali a

¹⁴⁵ 1956 Gottwaldov, 1961 Brno a Nitra, 1969 Bratislava, 1976 Pardubice, 1977 Cheb, 1978 Brno, 1979 Ostrava, 1980 Tábor, 1985 Litomyšl. Zdroj: DRÁBEK, Václav. *ABC výchovných koncertů*. 1987. s. 11.

¹⁴⁶ Začínají vycházet jednotlivé metodické materiály připomínající potřebu vzdělávat mladé lidi uměním a tím usměrňovat jejich volný čas. Iniciativa ve vzdělávání mladé generace vycházela ze sjezdů Ústředního výboru Komunistické strany Československa. Do praxe ji uváděla rozhodnutí vlády České socialistické republiky. Způsob prezentace kulturní výchovy úzce souvisel s ideovým ukotvením státu. Zásady společenského ovlivňování volného času dětí a mládeže patřily ke klíčovým a dlouhodobým úkolům tehdejšího politického systému. Více: *Pražská mládež a kultura*. Praha. 1986. s. 1-88.

¹⁴⁷ Náplní systému MaK bylo zprostředkování uměleckých děl a kulturních hodnot v soustavě výchovně vzdělávacích programů a zájmových aktivit dětí a mládeže. Systém zahrnoval celou dobu jejich vzdělávání od mateřské školy až k dovršení studia na střední škole, střední odborné škole nebo učilišti, tzn. od 5 – 19 let. V rámci jeho aktivit měly významné místo i zájmové umělecké činnosti z celého spektra uměleckých směrů. Více: PILÁTOVÁ, Agáta. *Metodika zájmové umělecké činnosti v návaznosti na systém Mládež a kultura*. 1985. s. 15.

¹⁴⁸ V roce 1980 se uskutečnilo 11 458 akcí pro téměř jeden a čtvrt miliónu školní mládeže. Více: *Mládež a kultura: problémy rozvoje kulturní výchovy mladé generace*. 1982. s. 113.

¹⁴⁹ Plán rozvoje zájmové umělecké činnosti ukládal úseku zájmové umělecké činnosti dětí a mládeže závažné úkoly. Měl se systémem MaK shodné principy, společné poslání a cíle i obdobnou institucionální základnu. Naplňování programových cílů Plánu rozvoje zájmové umělecké činnosti je zároveň významnou součástí realizace systému MaK. Více: PILÁTOVÁ, Agáta. *Metodika zájmové umělecké činnosti v návaznosti na systém Mládež a kultura*. 1985. s. 19.

¹⁵⁰ Tento metodický materiál z roku 1982 poprvé konkrétně zařadil zájmové aktivity dětí a mládeže do struktury systému a zároveň přistupoval s žádoucí diferenciací k jednotlivým věkovým kategoriím mladé generace. Více: PILÁTOVÁ, Agáta. *Metodika zájmové umělecké činnosti v návaznosti na systém Mládež a kultura*. 1985. s. 15.

diskutovali o další práci v této oblasti. Všechny akce byly garantovány státem. Vyšlo mnoho příruček z jednotlivých sezení. Název *Mládež a kultura* nesly i mnohé publikace, které tehdy vycházely.¹⁵¹ V roce 1986 byla krajským kulturním střediskem v Českých Budějovicích vydána publikace, která obsahovala rejstřík nabídky výchovně vzdělávacích pořadů na čtyři roky dopředu. Zmíněné kulturní středisko zároveň každoročně vydávalo nabídky dramaturgicky ucelených programů. Jejich součástí byly i výchovné koncerty. Nabídkový seznam se stal materiálem okresních kulturních středisek a dotvářel komplex kulturních příležitostí v rámci systému MaK.¹⁵² Při tvorbě systému zájmových uměleckých činností se jeho součástí staly kulturní hodnoty vytvářené špičkovými kolektivy či jednotlivci. Obohacování nabídky uměleckých a kulturních programů o produkci z oblasti zájmových uměleckých činností přinášelo mladé generaci svědectví o bohatosti a rozmanitosti české národní kultury. Kulturně výchovná zařízení musela od vyspělých hudebních souborů s předstihem obdržet repertoárovou náplň koncertu, aby posoudila jeho ideovou vhodnost a uměleckou úroveň ze třech hledisek: zařaditelnosti představení (koncertu) na základě společenské objednávky hudebních skladeb; spolupráce oblasti zájmových uměleckých činností s profesionálními umělci nebo uměleckými tělesy; tvorby a realizace pořadu komorního typu. Pořady komorního typu měly i aktivizační účinnost. Provokovaly mladé publikum k zapojení a projevení vlastních schopností.¹⁵³ Od ledna 1977 měl oblast komorní hudby na starosti Jiří Pilka. Náplní jeho práce bylo sledovat a analyzovat dění v oblasti komorní hudby¹⁵⁴. Při výchově hudbou vyznával zásady kontinuitní práce. Skvělý koncert jednou za dlouhý čas nevytvoří pocit kontinuity, neumožňuje souvisle rozvíjet poznávací proces, ani řetězit zážitkové zkušenosti. Je proto třeba dbát na přiměřenou koncertní frekvenci. Aby

¹⁵¹ Politické vzdělávání *Mládež a kultura*. Praha, 1975. Metodické materiály pro propagandisty kroužku politických aktivit.

¹⁵² Usnesení vlády ČSR č. 397 z 22. prosince 1980 ukládá, v souladu se závěry 15. plenárního zasedání ÚV KSČ a s dokumentem „Další rozvoj československé výchovně vzdělávací soustavy“, dále rozvíjet kulturně výchovný systém „*Mládež a kultura*“ jako program soustředěného koordinovaného využívání prostředků kultury k socialistické a komunistické výchově mladé generace. Usnesení zvláště akceptuje rozvoj kulturní aktivity mládeže, jako nedílné velice závažné součásti systému. Více: *Politické vzdělávání Mládež a kultura*. 1975. s. 6.

¹⁵³ *Mládež a kultura: nabídkový seznam kulturně výchovných pořadů 1986-1990*. 1986. s. 16.

¹⁵⁴ Pilka získal první zkušenosti s popularizací klasické hudby v padesátých letech během svého působení v organizaci Československá společnost pro šíření politických a vědeckých znalostí. Byl vysílán na koncerty do městeček a vesnic. Stával se svědkem minimální návštěvnosti koncertů, okázalého nezájmu pořadatelů a nulové propagace. Zaznamenaná situace ukazuje, že žádný systém nemůže správně fungovat, pokud není podporován kvalitně pracujícími lidskými zdroji v místě samotné realizace. Více: PILKA, Jiří. *Výpravy proti času*. 2005. s. 96, 120.

žáci neztratili kontinuitu, doporučuje pořádat pedagogická kolokvia a takzvané výběrové rejstříky hudebních skladeb.¹⁵⁵

Postupně se systém MaK rozrostl i o hodnotící prvek, při kterém se daný pořad rekapituloval a kontroloval se jeho výchovný účinek¹⁵⁶. Evaluace je samozřejmě součástí i všech dnešních projektů s tím rozdílem, že hodnotícím subjektem není pořádající organizace, ale subjekt, kterému je projekt určen. Poslední metodické materiály, zahrnující nabídku kulturních pořadů pro celý školní rok, byly vydány v roce 1989. V důsledku změny politického režimu se systém MaK následně zhroutil.

Odkaz některých osobností první poloviny 20. století, které se snažili myšlenku živé recepce hudby posunout mezi mladé lidi, přetrvával i v období po roce 1989. Jedním z nich byl Václav Talich,¹⁵⁷ (1883–1961) který se na svých mezinárodních cestách v roce 1947 inspiroval myšlenkou společenství Hudební mládeže.¹⁵⁸

Mezi instituce, které neustále pracují na šíření vzdělávání v oblasti hudební mezi mladými lidmi, patří státní a oblastní filharmonie. V posledních letech, s podporou dotací z evropských fondů a rozpočtových prostředků svých zřizovatelů, výrazně zintenzivnily nabídku edukačních koncertních programů určených pro mladou generaci na prvním a druhém vzdělávacím stupni. Přes veškerou snahu se

¹⁵⁵ PILKA, Jiří a Jaroslav ŠEDA. *Metodika a výběrové rejstříky pro výchovu hudebním uměním*. 1987. s. 1-39.

¹⁵⁶ Skupina hodnotitelů se skládala s třídního učitele, rodičů a pracovníků kulturních středisek. Více: PILKA, Jiří a Jaroslav ŠEDA. *Metodika a výběrové rejstříky pro výchovu hudebním uměním*. 1987. s. 34.

¹⁵⁷ Václav Talich byl český dirigent.

¹⁵⁸ Organizace Hudební mládež vznikla v Bruselu roku 1940. Její prvotní členská základna se rekrutovala z mládežnických organizací se zájmem o kulturu. Kladla za cíl rozvíjení aktivit v oblasti kultury a umění. Do nich spadal i poslech hudby na koncertě. Česká pobočka Hudební mládeže se po svém vzniku v roce 1947 zaměřovala především na poslech umělé hudby mezi mládeží. Po komunistickém převratu v roce 1948 následoval její rychlý zánik. Při obnovené činnosti v roce 1971 byla v dotována ministerstvem kultury. Sdružovala stovky mladých lidí, kteří vytvářeli svoje kluby, vlastní programy a pořádali koncerty. Dávali příležitosti mladým interpretům a učili se kulturní akce nejen vnímat ale i pořádat. (Pilka, 2005) V současnosti Hudební mládež ČR uvádí v popisu činnosti, že systematicky mapuje měnící se potřeby a nároky mladé generace v kulturní oblasti po roce 1990. Její jednotlivé kluby mají za cíl prohlubovat vztah mladých lidí k trvalým kulturním hodnotám. Prostřednictvím festivalů, seminářů, tvůrčích dílen, letních škol a dalších akcí umožňují setkávat se s vrstevníky podobných zájmů. Poslech živé umělé hudby je jednou ze složek, kterým se věnuje na svém letním táboře. Výkladní skříní činnosti Hudební mládeže v této oblasti je spolupořádatelství festivalu Mladá Smetanova Litomyšl. Zdroj: KOVAŘÍČEK, František. *Příspěvek k historii a práci Hudební mládeže České republiky*. 2000, s. 2 – 4.

jim nedaří pokrýt celé území ČR. Proto většina vzdělávaných na prvním stupni v současnosti nemá esteticko- recepční zkušenost s hudebním dílem klasické hudby.

Na podkladě zjištěného si uvědomujeme, že v průběhu celého 20. století existovala snaha, aby se klasická koncertně prováděná hudební díla dostávala k mladým posluchačům. Subjekt interpreta zůstával zcela na okraji zájmu. Pozornost byla obrácena pouze k tvůrci zápisu hudebního díla a nikoliv k tvůrci zvukové podstaty díla – hudebnímu interpretovi.

4.2 Mladé publikum versus umělecká hudba

V současné době je do systému školství v ČR zahrnuto komplexní jednooborové vzdělání hudebního interpreta. Vycházíme z toho, že profese hudebního interpreta je regulérní jev a pracujeme s potvrzenou informací o funkci hudby u člověka. Dostáváme se k problému, proč velmi málo lidí z mladé generace využívá výsledky práce této profese k obohacení vlastního života. Zabýváme se úlohou všeobecně-vzdělávacích institucí, které mají ve svých RVP prostor pro začlenění komorního koncertu do svých ŠVP. Resorty školství a kultury nejsou na nejvyšší státní úrovni úzce provázány, jako tomu bylo do roku 1989, kdy byla jejich společná aktivita součástí státního plánovacího systému MaK¹⁵⁹. Kulturní aktivity včetně účasti na živém vystoupení v podobě komorního koncertu byly označovány jako jeden z nejdůležitějších úkolů při formování osobnosti mladého člověka. Po roce 1989 se nastavení pravidel pro vzdělávání mladých lidí zásadně změnilo. V důsledku společenských změn situace vyústila do stavu, kdy mladá generace přestala být součástí posluchačské základny jedné části kulturního hudebního života - živých komorních koncertů. Toto tvrzení dokládáme hudebně sociologickými výzkumy Beka¹⁶⁰ a Kolbové¹⁶¹, které potvrzují, že generace mladých posluchačů na koncertech umělecké hudby chybí. Specifické výzkumné práce v oblasti recepce

¹⁵⁹ Cílem systému bylo propojení kulturní a estetické výchovy dětí a mládeže se systémem školské a mimoškolské výchovy. Systém předpokládal koordinované působení zapojených kulturních a vzdělávacích institucí i společenských organizací v rámci školní výuky a mimoškolních aktivit dětí a mládeže, ovlivňování jejich zájmových oblastí a snahu o vyvolání vlastní potřeby kulturní či jiné činnosti. ADAMCOVÁ, Věra.: *Metodika systému mládež a kultura*. 1985. s. 56.

¹⁶⁰ BEK, Mikuláš. *Konzervatoř Evropy? K sociologii české hudebnosti*. 2003. s. 186.

¹⁶¹ KOLB, Bonita M. *The decline of the subscriber base: a study of the Philharmonia Orchestra audience*. 2001. s. 51 – 59.

komorních koncertů v segmentu umělé hudby absentují, proto se odvoláváme na výzkumy zabývající se recepcí umělé hudby ve všeobecném kontextu.

V oblasti našeho výzkumného šetření je v celosvětovém měřítku nedostatek vědecké literatury zabývající se vztahem interpreta a jeho publika na komorním koncertě. Proto se v našem výzkumném šetření zaměřujeme na řešení problematiky recepčního vztahu interpreta a jeho posluchače i v jiných souvislostech.

Když přijmeme jako fakt, že v zemích střední a západní Evropy mladí lidé na většině koncertech absentují, klademe si otázky v oblasti příčin zjištěného stavu. Můžeme se opřít o poznatky z výzkumů, které se prováděly na území dnešní ČR a přinesli zásadní fakta o všeobecné společenské neoblíbenosti umělé hudby, zejména ve skupině mladých lidí. Zjištění Jaroslava Kasana a Vladimíra Karbusického¹⁶², Milana Šimka a Anny Randlíkové¹⁶³, Ivy Maříkové¹⁶⁴, Josefa Kotka¹⁶⁵, Pavla Mužíka¹⁶⁶ jsou taková, že umělé vážná hudba ve všeobecné preferenci, patří v porovnání s jinými hudebními žánry k méně a někdy i nejméně oblíbeným. Musíme nutně zmínit, že všechny výše zmiňované výzkumy nebyly zaměřeny pouze na umělé hudbu, ale zjišťovaly preference posluchačů ve vztahu k jiným hudebním žánrům. Bedřich Crha¹⁶⁷ a Jaroslav Secký¹⁶⁸ zmírňují v předcházejících studiích zjištěné zásadní odmítání vážné hudby. Crhův výzkum u hudebních děl klasické hudby zcela pominul zásadní faktor její interpretace.¹⁶⁹

¹⁶² KARBUSICKÝ, Vladimír – KASAN, Jaroslav. *Výzkum současné hudebnosti, hudebního vkusu a zájmů v roce 1963 a jeho výsledky*. 1964.

KARBUSICKÝ, Vladimír – KASAN, Jaroslav. *Výzkum současné hudebnosti*. Praha: Svoboda, 1969.

¹⁶³ Rozsáhlý výzkum proběhl technikou rozhovoru s mladými lidmi ve věku 15-24 let. Když si mládež mohla vybrat mezi návštěvou 12 různých kulturních akcí, byl koncert na posledním místě. Více: RANDLÍKOVÁ – ŠIMEK. *Mládež a kultura*. 1972. s. 5-75.

¹⁶⁴ MAŘÍKOVÁ, Iva. *Rodina a kulturní život společnosti: závěrečná zpráva o řešení výzkumného úkolu*. 1979.

Ve výzkumech z let 1975, 1978 a 1988 se Maříková zaměřovala na vliv společenských faktorů na dynamiku kulturních procesů. Více: MAŘÍKOVÁ, Iva – BALEK, Petr. *Vliv základních společenských faktorů na dynamiku kulturního procesu*. 1988.

¹⁶⁵ Výzkum se okrajově dotýká i posluchačů klasické hudby. Více: KOTEK, Josef. *O české populární hudbě a jejích posluchačích: od historie k současnosti*. 1990. s. 45, s. 452.

¹⁶⁶ MUŽÍK, Pavel. *Hudba v životě adolescentů - hudební preference v souvislostech*. 2009.s.42.

¹⁶⁷ CRHA, Bedřich - SEDLÁČEK, Marek - KOŠUT, Michal - JURČÍKOVÁ, Taťána - PRUDÍKOVÁ, Markéta. *Výzkum hudebních preferencí vysokoškolské mládeže*. 2012.

¹⁶⁸ Cílem práce nebyly obecné preference mladých, kterých se dotkl jen okrajově. Více: SECKÝ, Josef. *Vztah hudební percepce a aktivního provozování hudby u středoškolské mládeže*. 2009. s. 57.

¹⁶⁹ U non-umělých žánrů interpreta zvukové ukázky uvádí přímo u názvu skladby. Interpret díla klasické hudby není v některých případech uveden ani ve zdrojové literatuře.

Z výše uvedených výzkumů se roli interpreta věnují pouze Šimek a Randlíková. Poukazují na obrácení pozornosti na hudebního interpreta jako na člověka, kterým jsou mladí lidé inspirováni. Zjištěním o chybějící mladé generaci na koncertech klasické hudby oponují šetření Ladislava Hrdého.¹⁷⁰ Dokládá, že mladá generace na těchto koncertech nechybí a je jejich stálým účastníkem.¹⁷¹ Svá tvrzení opírá pouze o výzkumné šetření realizované v koncertním prostředí hlavního města Prahy. Zde musíme brát v úvahu výlučné postavení Prahy v kulturní oblasti v rámci tehdejšího Československa i dnešní ČR a logicky se jí netýkají palčivé problémy ostatních oblastí.

Svá stanoviska stavíme na předpokladu, že problémem není zásadní odmítání poslechu klasické artificiální hudby, ale její sociální nezačlenění do rodinného a školního života. Hrdého výzkum proběhl v době, kdy se ve školách konaly koncerty pro mládež. Z toho vyplývá, že se tato skutečnost odrážela i v mimoškolním životě. Je prokázáno, že mladí v současnosti tráví s hudbou průměrně 3,5 hodiny denně. Ve většině času jim slouží jako kulisa k jiné činnosti.¹⁷² Hudba jako zvuková kulisa není novým jevem. Existovala i v minulosti, ale v menší míře, protože ji museli vytvářet živí hudebníci.¹⁷³ Současný zásadní rozdíl mezi hudební kulisou a znějící hudbou na komorním koncertě je v tom, že se nedá slyšet při jiné činnosti. Poslech živé klasické hudby na koncertě vyžaduje aktivní rozhodnutí a zároveň přizpůsobení ostatních činností této skutečnosti. Tento problém řeší hudebně-pedagogická praxe ve třístupňovém vzdělávacím systému. Věkové ohraničení prvního stupně (6-15 let) nedovoluje mladému jedinci učinit samostatné rozhodnutí o návštěvě koncertu, protože je podmíněno funkcí rodiny nebo školy.

V roce 1963 proběhlo mezi mladými lidmi šetření, ve kterém mj. oceňovali klasickou poslouchanou hudbu¹⁷⁴. Díky jejímu poslechu se cítili kulturně vzdělanějšími. Svým sdělením dokázali, že můžou mít rádi jiný druh hudby stejně

¹⁷⁰ HRDÝ, Ladislav. *Kolik Pražanů navštěvuje koncerty umělecké hudby*. In: Hudební rozhledy, č.7. Praha: 1973. s. 330.

HRDÝ, Ladislav. *Mladí lidé a koncerty*. In: Opus Musicum, r. 6, č. 6. Brno: 1974. s. 257-263.

¹⁷¹ Výzkumem „Kolik Pražanů navštěvuje koncerty umělecké hudby“, ve formě standardizovaných rozhovorů s 1172 Pražany, bylo zjištěno, že v koncertní sezóně 1969-70 se na jejím území konalo 298 koncertů klasické hudby na vysoké interpretační úrovni. Více: HRDÝ, Ladislav. *Kolik Pražanů navštěvuje koncerty umělecké hudby*. 1973. s. 330.

¹⁷² MUŽÍK, Pavel. *Hudba v životě adolescentů - hudební preference v souvislostech*. 2009.

¹⁷³ FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. 2005. s. 199.

¹⁷⁴ VAŘECHOVÁ, Milica - KAŇÁK, Zdeněk. *Naše mládež a hudba*. 1964. s. 1-47.

jako vážnou hudbu. Ovšem pouze za předpokladu, že jim nebude vnucován názor, který jim bude předurčovat, co se jim má líbit a co nikoliv. Toto tvrzení nevyvrací fakt, že si při možnosti volby zvolí jiný žánr než klasickou hudbu.

Mladí lidé hledají v hudbě výraz současného života. Hudba jim umožňuje intenzivní a radostné uvědomování si svého společenského bytí. Mladí hledá v hudbě optimismus, na který kladou důraz.¹⁷⁵ Ke stejnému závěru dospěl i Mužík. Mladí lidé nejpozitivněji vnímají hudbu energickou, rytmickou a optimistickou.¹⁷⁶ Z důvodu lepšího prožitku mají raději poslech vážné hudby přímo na koncertě než prostřednictvím médií.¹⁷⁷ Hudba zaujímá v životě neobyčejně důležité místo. Patří mezi nejoblíbenější činnosti ve volném čase a souběžně s tím se řada interpretů hudby stávají důležitým kulturním vzorem mládeže.¹⁷⁸ Novější výzkumy Ryana¹⁷⁹, Wapnicka, Lacailleho a Darrowa¹⁸⁰ zjistili, že pro ně je na koncertě důležitá i atraktivita interpretů. V případě, že se jedná o interprety na velmi vysoké interpretační úrovni, obdiv se neváže k jejich atraktivnímu vzhledu, ale ke zručnostem a dovednostem.¹⁸¹ Vnucování umělé hudby a kladení její hodnoty nad jiné druhy hudby z důvodu vyššího sociálního zařazení, se logicky nesetkává s pozitivním přijetím.¹⁸² Nemůžeme stavět na neustálém porovnávání klasické hudby s jinými hudebními žánry. Podle Barvíka je poslech komorní hudby záležitostí pravých milovníků a znalců hudby. Vysvětluje ho citlivým sledováním jednotlivých nástrojů a melodických hlasů. Vidí v tom největší požitek.¹⁸³ Přestože má naprostá většina mládeže kladný vztah k hudbě, na koncerty chodí v relativně nízkém počtu.¹⁸⁴ Mladí lidé nemají rádi, když se jim vnucuje předem vyhraněný názor, jaký hudební žánr, příp. jaká skladba se jim má líbit. Označení *líbí-nelíbí* je emocionální

¹⁷⁵ VAŘECHOVÁ, Milica - KAŇÁK, Zdeněk. *Naše mládež a hudba*. 1964. s. 1-47.

¹⁷⁶ MUŽÍK, Pavel. *Hudba v životě adolescentů - hudební preference v souvislostech*. 2009.

¹⁷⁷ VAŘECHOVÁ, Milica - KAŇÁK, Zdeněk. *Naše mládež a hudba*. 1964. s. 1-47.

¹⁷⁸ Autoři primárně neměli na mysli klasickou hudbu. Více: RANDLÍKOVÁ – ŠIMEK. *Mládež a kultura*. 1972. s. 38.

¹⁷⁹ RYAN, C. - COSTA-GIOMI, E. Attractiveness bias in the evaluation of young pianist's performances. *Journal of Research in Music Education*, č. 52, 2006. s. 141 - 154.

¹⁸⁰ WAPNICK, J. - LACAILLE, N. - DAROW, A. The effects of various physical characteristics of high-level performer's adjudicator's performance ratings. *Psychology of music*, č. 34, s. 559 - 572.

¹⁸¹ HARGREAVES, David, J. – NORTH, Adrian, C. *The Social and Applied Psychology of Music*. 2008. s. 64.

¹⁸² VAŘECHOVÁ, Milica - KAŇÁK, Zdeněk. *Naše mládež a hudba*. 1964. s. 1-47.

¹⁸³ BARVÍK, Miroslav. *Jak poslouchat hudbu*. 1962. s. 52.

¹⁸⁴ RANDLÍKOVÁ – ŠIMEK. *Mládež a kultura*. Praha: Ústav pro výzkum kultury Praha, 1972. *Mládež a kultura*. s. 5-75.

kvalita tonálního cítění.¹⁸⁵ My usilujeme o naplnění emocionální kvality a jejich představy o poslechu dobré hudby. Zajímají nás jejich postoje ke konkrétním skladbám komorní hudby. Tím přijímáme další fakt, že se nejedná o úplnou averzi vůči klasické hudbě. Následně si klademe další otázky týkající se možnosti vnímání hudby. Je klasická hudba skutečně natolik složitá, že mladí nemají dostatečně vyvinuté percepční vjemy, aby byli schopni zpracovat prostředky užívané v hudebním díle klasické hudby?

O tuto otázku se zajímal Marek Franěk (*1956) ve své knize *Hudební psychologie*. V kapitole *Hudební vývoj v raném věku* dokládá, že nejdůležitější a nejzákladnější lidské dovednosti se vyvíjejí v průběhu prvních tří let života. V tomto období lidský mozek disponuje nejvyšší mírou plasticity pro vývoj rozsáhlých systémů neuronových sítí. *"Všechny funkce primárních sensorických oblastí mozkové kůry jsou sice geneticky předurčeny, avšak šíře těchto oblastí a stupeň jejich propojenosti se může rozvíjet podle množství zkušeností a praxe"*¹⁸⁶. Při učení člověk využívá plasticitu mozku. Ta mu umožňuje budovat rozsáhlé systémy neuronových sítí, které zabezpečují různé funkce podle nových požadavků. Učení z hlediska neurofyziologie znamená vytváření a další rozvoj určitých neuronových spojení. Již v předškolním věku jsou u dítěte značně rozvinuty sluchové dovednosti a je plně připraveno pro hudební činnost. Do hudebních činností se zařazuje i recepce hudby. *„Dítě umí zpracovávat časové informace a rozlišovat tak zvuky podle jejich délky, vnímat délku pauzy, tempo a rozdíly v různých rytmických útvarech. U dětí již fungují procesy sluchového seskupování, což jim dovoluje strukturovat zvuky z okolního prostředí a seskupovat je do koherentních vzorců a tím rozlišovat zvuk pocházející z různých zvukových zdrojů“*.¹⁸⁷ Franěk tvrdí, že u dítěte jsou již v předškolním věku dostatečně rozvinuty percepční schopnosti. Spolu s Elliotem a Katzem a Yoneshigem a Elliotem tvrdí, že sluchová citlivost dětí se až do desátého roku života postupně zlepšuje. Experimenty Clarksona a Cliftona prokázaly, že děti již ve věku sedmi měsíců rozpoznávají výšku komplexních tónů včetně tónu s chybějícím základem stejně dokonale jako dospělí¹⁸⁸. V návaznosti na Trehuba¹⁸⁹ a jeho kolektiv Franěk

¹⁸⁵ SEDLÁK, František. – FEDOR, Viliam. Úvod do hudební psychologie - II. díl. Praha: Ústřední ústav pro vzdělávání pedagogických pracovníků, 1975. Str. 44-54.

¹⁸⁶ FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. 2005. s. 133.

¹⁸⁷ FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. 2005. s. 134.

¹⁸⁸ FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. 2005. s. 134.

poukazuje, že vnímat barvu tónu jsou schopné už děti ve věku od 7. do 9. měsíce. Taky podotýká, že vnímání tónové barvy vyžaduje rozpoznat spektrální kompozici tónu, což je charakteristický počátek a konec tónu a děje v průběhu jeho trvání. Franěk předestírá i vnímání času. Tento jev je hojně využíván v klasické hudbě, protože se v ní vyskytují rozsáhlejší hudební formy. Poukazuje na Stampsovy výzkumy, které dokazují, že i děti jsou schopny anticipovat periodicky se objevující události, dále rozlišovat krátké časové intervaly a rytmické vzorce.¹⁹⁰ Vývoj v chápání hudební struktury Franěk rozděluje a seřazuje do čtyř mechanismů, které se vyvíjejí postupně. Nejprve výšková oblast, následně melodická linka, poté tonalita a nakonec velikost intervalu. To nám naznačuje počátek vnímání harmonie. Franěk předkládá zjištění, že zapamatování si melodie pomocí melodické linky vyžaduje určitou míru abstrakce. Na základě Trehuba, Bulla a Thorpa tvrdí, že k tomu dochází ve věku od osmi do jedenácti měsíců. Smysl pro tonalitu se objevuje v rozmezí pěti až šesti let. Nejpozději se rozvíjí vnímání a rozpoznávání melodických změn, které je závislé na hudební zkušenosti a hudební aktivitě. U dětí, které se aktivně hudbě v raném věku nevěnovaly, se zmíněné stadium objevuje mezi desátým a dvanáctým rokem života.¹⁹¹

Podle Sedlákovy teorie, zpracované v *Úvodu do hudební psychologie*,¹⁹² je v 10 letech věku dítěte již plně rozvinuto tonální citění. Mladý člověk je schopný vnímat hudbu analyticky a postihnout vzájemné tonální, rytmické, dynamické vztahy i jednoduchou hudební formu. V tomto věku značně vzrůstá úmyslná pozornost. Mladý člověk se dovede soustředit a vyslechnout aktivně i časově delší hudební skladby. Vznikají u něho hudební zážitky nezapomenutelné pro další život.¹⁹³

Kratochvilův experiment potvrdil, že mladí lidé ve věku 13-17 let jsou schopni vnímat a hodnotit dílo většího rozsahu, i když se s možností jeho poslechu dosud nesetkali. Potvrzuje se tím oprávněnost a vhodnost zařazení podobných děl mezi jejich poznání, protože v tomto vývojovém období se upravuje jejich vztah k hudbě. Účast jedince na hudebním dění se projevuje i recepcí hudby. Kvalita této formy

¹⁸⁹ FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. 2005. s. 135.

¹⁹⁰ FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. 2005. s. 135.

¹⁹¹ FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. 2005. s. 138.

¹⁹² V přepracovaném vydání publikace z roku 2013 je posílen kognitivní přístup ke zkoumání psychických procesů při komunikaci s hudbou. Více: SEDLÁK, František – VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. 2013. s. 147-150.

¹⁹³ SEDLÁK, František. – FEDOR, Viliam. *Úvod do hudební psychologie - II. díl*. 1975. s. 44-54.

hudebního projevu je podmíněna kvalitou hudebnosti jedince, na kterou má vliv i hudební poslechová zkušenost projevující se v hudebním vnímání a hodnocení hudby. Výpovědi zkoumaných osob o zážitcích z recepce hudby dokazují, že vnímání a hodnocení je aktivní proces.¹⁹⁴ Mladí vnímají v tomto období bystře. Jejich vnímavost je podporována zvědavostí a radostí z poznání. V dalším životním období se smysly a zvláště zrak a sluch dále zdokonalují. Vjemy jsou jasnější a zřetelnější.¹⁹⁵

Jiří Luska (*1951) potvrzuje, že kognitivně nasycené složky sluchu pro harmonii se vyvíjejí poměrně dlouho v průběhu ontogenetického vývoje vymezeného zhruba období povinné a středoškolské docházky a jejich rozvoj graduje v období pubescence a adolescence.¹⁹⁶ Z toho usuzujeme, že skladby s bohatou a složitou harmonií jsou plně schopni vnímat jedinci ve vývojovém období adolescence.

Na základě vhodně zvoleného hudebního programu předneseného kvalitními interprety, kteří rozumí složité struktuře hudebního díla a vnášejí do ní vlastní interpretační záměr, vyhodnocujeme reakce a myšlenkové procesy mladého jedince vztahující ke skladbě, interpretům i k němu samotnému. Mají mladí lidé zkušenost s komorním koncertem? Zjišťujeme, co je spojeno s rozhodnutím, které by je v budoucnu vedlo k návštěvě koncertu komorní hudby a zapojením se do společenského kulturního hudebního života. Silný impuls k takovému rozhodnutí dodáváme mladému člověku prostřednictvím mimořádného esteticko-recepčního zážitku z koncertu, který mu předvedeme v jeho přirozeném prostředí školní třídy. Za vzor si bereme i americký model, který popisuje Eva Jacob. Na projektu spolupracuje vedení tamních vysokých uměleckých hudebních škol s malými profesionálními soubory, které přinášejí komorní koncert mezi mladé lidi.¹⁹⁷

Pro dospívající mládež je přitažlivější kulturní činnost v malých kolektivech, v nichž se sdružují lidé podle jednotlivých zájmů. V tomto období mají mladí široké spektrum charakteristicky neprofesionálních zájmů, které realizují v malých

¹⁹⁴ KRATOCHVIL, František. *Vnímání a hodnocení hudby: vnímání a hodnocení hudby absolutní a programní mládeží ve věku 13 až 17 let, studující povinnou hudební výchovu ve škole střední a gymnasiu*. 1953. s. 160.

¹⁹⁵ KRATOCHVIL, František. *Vnímání a hodnocení hudby: vnímání a hodnocení hudby absolutní a programní mládeží ve věku 13 až 17 let, studující povinnou hudební výchovu ve škole střední a gymnasiu*. 1953. s. 103.

¹⁹⁶ LUSKA, Jiří. *Sluch pro harmonii a jeho diagnostika*. 1996. s. 52.

¹⁹⁷ JACOB, Eva. *Educating audiences for music: Training performers to teach*. 1996. s. 15-21.

skupinách. Organizovaná mládež realizuje více kulturních činností v oblasti uměleckých zájmových činností, kam můžeme zařadit i návštěvu koncertu komorní hudby.¹⁹⁸ V období sedmdesátých let bylo pro mládež nad dvacet let charakteristické, že koncert vážné hudby navštívili, pokud byl organizován jejich zaměstnavatelem, nebo jinou autoritou. Z vlastního rozhodnutí by koncert ve většině případů nenavštívili.

4.3 Zkušenosti současných interpretů s mladým publikem

Zkušenosti současných interpretů s mladým publikem vycházejí z předmětu disertační práce, který se věnuje koncertní esteticko-recepční zkušenosti mladého publika. V písemném oslovení jsme interprety požádali, aby popsali své zkušenosti s mladým posluchačem. Zaznamenané informace jsme získali stejným způsobem, jako informace o tvorbě hudebního programu. Prostřednictvím elektronické pošty jsme položili otázku: *Byli a jsou mladí lidé běžnou součástí publika na Vašich koncertech?*

Paul Badura-Skoda¹⁹⁹ (*1927) se v publiku na svých koncertech v Rakousku, Francii, Švýcarsku, Itálii, Rusku a v dalších zemích se vždy setkával s mnoha mladými posluchači. Jejich největší podíl zaznamenal v Číně.

Podle **Radoslava Kvapila** je počet mladých lidí závislý na zemi a místě, kde právě koncertuje. Na koncertech, které se konají na univerzitách v USA i Evropě je jeho publikum převážně mladé. Pokud hraje pro seniory, mladí tam nejsou vůbec. Obecně nejvyspělejší zahraniční publikum Kvapil nachází v Anglii, Německu a Izraeli. V USA je to velmi proměnlivé podle místa koncertu.

Podle **Jely Špitkové** mladé publikum neznalé klasické hudby na koncerty nechodí nikde na světě. Připomíná, že se kdysi konaly na každé základní škole čtyřikrát ročně výchovné koncerty pro žáky. To bohužel již neplatí. V roce 2015 vyučovala Špitková na hudební univerzitě v Soulu, kde se setkala se všeobecně

¹⁹⁸ HUDEČEK, Jaroslav. *Postavení sféry práce mezi faktory rozvoje kulturního života*. 1978. s. 75-98.

¹⁹⁹ Klavírista Paul Badura-Skoda získal své hudební vzdělání ve Vídni, nejprve soukromě, poté na vídeňské konzervatoři u Violy Therna. Od té doby je pravidelným hostem v mezinárodních hudebních centrech, na festivalech, účinkuje s velkými orchestry a je vysílán na rozhlasových a televizních stanicích po celém světě. Jeho repertoár čítá více než 200 LP a desítky kompaktních disků, včetně kompletního sonátových cyklů Beethovena, Mozarta a Schuberta. Je autorem kadencí klavírních koncertů Mozarta a Haydna. Více: *Willkommen auf der offiziellen Website von Paul Badura-Skoda. Biographie* [online]. [Cit.20.5.2016]. Dostupné: <http://www.badura-skoda.cc/biographie.html>

vysokým zájmem o hudbu. Podobnou zkušenost má i z německy mluvících zemí. V ostatních státech je zájem mladých o klasickou hudbu velmi malý.

David Helfgott si zvyšujícího zájmu mladých lidí všiml na svém koncertním turné se Stuttgartskými symfoniky. Koncerty byly spojeny s natáčením celovečerního dokumentárního filmu s názvem „Hello, I am David - Eine Reise mit David Helfgott“²⁰⁰ (Ahoj, já jsem David – cesta s Davidem Helfgottem). Věřící, že dokument, který začátkem roku 2016 vstoupil do německých kin, povzbudí i více mladých lidí k účasti na koncertech klasické hudby.

Karol Medňanský konstatuje, že pokud z hodnocení vyloučíme výchovné koncerty jako specifické koncerty určené mladým lidem, tak v zemích, ve kterých jsem koncertoval jako komorní hráč – Německo, Polsko, ČR, Maďarsko, Ukrajina – mělo převahu publikum střední a starší generace. Podle Medňanského různé statistiky dokládají, že je to celosvětový trend.

Mladí posluchači byli neodmyslitelnou součástí tematických koncertů, na kterých je **Jiří Hlaváč** uváděl do světa komorní hudby a komorní hry, jazzu, improvizace, hudebně-slovesných pořadů, melodramatické tvorby, filmové hudby, poezie a jazzu. Jednalo se především o posluchače středních a vysokých škol, ale i o děti na základních školách, či naopak o univerzity třetího věku. Velký potenciál mladých posluchačů zaznamenal na systematicky postavených programech osvětových a vzdělávacích subjektů - univerzit, galerií a muzeí - v Itálii, Španělsku, Francii, Spojených státech amerických, na Kubě a Jamajce. Připomněl, že v Československu existoval podobný systém nazvaný Mládež a kultura, který v roce 1990 bohužel zanikl.

Václav Hudeček začínal svoji interpretační kariéru v době, kdy na svých koncertech viděl sály zaplněné převážně mladými lidmi. Nyní shledává své publikum ve všech zemích generačně smíšeným. Na konkrétních místech bez ohledu na geografickou polohu, kde se propagaci vážné hudby věnují systematicky ve škole, se výsledek v podobě výraznějšího zastoupení mladé posluchačské generace na jeho koncertech dostavuje.

²⁰⁰ Film „Hello, I am David - Eine Reise mit David Helfgott“ je prvním dokumentem o Davidu Helfgottovi. Německá režisérka Cosima Lange jej s jeho manželkou doprovázela na evropském koncertním turné v Örebro, Vídni, Dortmundu, Stuttgartu a Leipzig. Více: *Hello I am David. David Helfgott* [online]. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné z: <http://www.helloiamdavid.de/david-helfgott.php>

Jindřich Pazdera na některých svých koncertech shledává složení publika v značné míře seniorské, ale na jiné koncerty přicházejí studenti konzervatoří i z jiných škol. V západní Evropě a v USA někdy zažívá větší počet mladých lidí na koncertech. Celkově ze svého pohledu vyhodnocuje zahraniční publikum jako spontánnější. V Česku pozoruje i po 25 letech od konce totality citelný nezvyk lidí samostatně se projevovat. Smutným jevem bývá neúčast učitelů a žáků základních uměleckých škol na koncertě, přestože koncert pořádající instituce i škola je financována z prostředků místní radnice. V Česku se problémy s návštěvností koncertu většinou svalují na nedostatečnou propagaci a na média, ale tento pohled je podle Pazdery většinou mylný. V místech, kde chodí na koncerty hodně posluchačů, vždy vidíme osobnost pořadatele, který je schopen svým charizmatem vytvořit společenství. Podle Pazdery nejsou koncerty artificiální hudby masovou záležitostí. Příkladně je ke kaviáru, což je též pochoutka pro vybrané, ke které je nutné přitáhnout příslušné vrstvy lidí.

Alexander Jablov vypovídá, že složení publika je na každém koncertě jiné. Někdy vidí na koncertě více studentů, jindy jich tam je obdivuhodně málo. Svým studentům zdůrazňuje, že je nutné chodit na koncerty jiných interpretů. Potom s nimi diskutuje o tom, jak se jim koncert líbil, co se jim líbilo, co nikoliv a co by na interpretaci změnili.

Mladí lidé byli a jsou součástí koncertů **Jána Slávika**. Pouze někdy má dojem, že v době jeho mládí se mladí koncertů účastnili ve větším počtu. Takzvanou vážnou hudbu považuje spíše za „balzám na duši“ pro seniory. S mladým publikem se shledává častěji na koncertech v rámci Slovenska než v zemích západní Evropy.

Mladí lidé byli na koncertech **Emila Drápely** vždy hojně zastoupeni. Aby navštívili určitý koncert, pokládá v současnosti za nezbytnou důmyslnou koncertní propagaci. Drápela považuje vážnou hudbu za drogu. Má vlastní zkušenost s tím, že kdo několikrát přijde na koncert klasické hudby, pravidelně se na něj vrací. Pokládá za udivující, kolik mladých chodí v Brně na koncerty tamní filharmonie. Vždy ho fascinoval vysoký počet mladých návštěvníků chodících na koncerty například v Japonsku. Je přesvědčený, že je to způsobeno tamějším systémem státem podporované kvalifikované hudební výchovy od útlého věku dětí. Vážná hudba je

tam navíc prostřednictvím popularizačních pořadů samozřejmě součástí každodenního televizního vysílání.

Michal Kaňka má zkušenost, že na koncerty klasické hudby chodí zpravidla starší generace posluchačů. Ještě více je to patrné na komorních koncertech. Tvrdí, že k této kategorii hudby je třeba v životě dospět a to vyžaduje roky času. Kaňka je v pohledu do budoucnosti optimistický a neobává se, že jednou budou koncertní sály bez obecenstva. Domnívá se, že lidská bytost a její podvědomí klasickou hudbu "potřebuje". Věkové složení publika pokládá Kaňka na celém světě za víceméně podobné. I když se pořádají vzdělávací koncerty pro školy a mladé diváky, ti si stejně nakonec najdou koncert až ve chvíli, kdy sami budou cítit potřebu tento krásný zážitek osobně prožít. Určité relativně malé procento přítomných posluchačů tvoří mladí lidé, kteří chodí na koncerty z iniciativy svých rodičů, nebo proto, že jsou sami studenty hudby.

Na koncertech **Evy Dřízgové-Jirušové** bývají mladí lidé bohužel v menšině. Srovnávat daný stav v ČR s jinými zeměmi si netroufá.

Leoš Čepický odhaduje věkový průměr svého publika minimálně na 65 let. Mladí posluchači jsou na jeho koncertech také přítomni, ale ve výrazné menšině. Tento problém je podle něj identický v Česku i v celé Evropě. V Japonsku je na koncertech Leoše Čepického mladší a starší publikum zastoupeno přibližně rovnoměrně.

Podle **Jana Simona** patří ČR k zemím s velmi vysokým věkovým průměrem publika. Důvod nachází v systému hudební *nevýchovy* na základních školách, vlivu médií a obecně v tom, co je prezentováno jako kultura. Angličané nazývají zábavu a její činitele termíny *entertainment* a *entertainer*. Podle Simona se v Česku vše nazývá uměním a kulturou. To se podepisuje na portfoliu posluchačů. Svá tvrzení dokládá příklady v mezinárodním kontextu. Vybízí nás k porovnání fungování pražského Muzea Antonína Dvořáka s varšavským Národním institutem Fryderyka Chopina, publicity Interpretační soutěže Pražského jara v kontextu Mezinárodní klavírní soutěže Fryderyka Chopina ve Varšavě a Soutěže královny Alžběty v Bruselu, jejíž vyvrcholení v podobě šesti finálových večerů přenáší čtyři celoplošné televize, zprávy o jejím průběhu jsou součástí hlavních zpravodajských relací a její

laureáti jsou skutečnými celebritami. Simon považuje marketing vážné hudby v ČR za naprosto nevyhovující. Uvádí příklady z Polska, Maďarska, Rakouska, Německa, Španělska, kde je podle jeho přesvědčení vážná hudba věcí střední generace a studentů. Simon pociťuje tento stav ještě silněji v asijských zemích, kde je patrný velký „hlad“ po evropské kultuře.

Adam Skoumal míní, že se složení publika na jeho koncertech příliš nemění. Přítomni jsou hlavně lidé starší generace, kteří mají čas chodit na koncerty. To platí pro většinu západního světa. Ale hrál i v zemích, kde klasika není běžnou součástí života lidí, jako jsou Egypt a Kuvajt. Tam byl podíl mladých lidí v publiku daleko vyšší.

Jindřich Macek je mladými lidmi občas příjemně překvapen. Považuje je za naši naději. V tradičním Mackově publiku v ČR převažuje střední a starší generace. Mladí se na koncertech, podle něj, objevují z místních okruhů základních uměleckých škol, případně se vyskytnou mladé páry ve věku 25 - 30 let. Převahu mladého publika Macek zaznamenal například v Helsinkách či v Katovicích, ale tuto zkušenost nepovažuje za relevantní, protože v Česku koncertuje mnohem častěji.

Na koncertech **Kateřiny Englichové** jsou mladí lidé s postupující dobou přítomni stále více. Nicméně uznává, že vážná hudba přitahuje především lidi vyššího věku. Důvod nachází v jejím rozsahu, obsahu a času, který je nutné jí věnovat, aby prožitek z ní splnil očekávání.

Mladí lidé jsou součástí publika **Andrey Kalivodové** v Praze i v rámci vystoupení po celé ČR, z čehož má upřímnou radost. Chodí za ní i po koncertech, diskutují s ní i na sociálních sítích. Domnívá se, že v ČR je mladé publikum velmi vyspělé a má vytříbený vkus i pro oblast vážné hudby.

Fakt absence posluchačů mladé generace na koncertech komorní hudby v ČR, Slovenské republice, Rakouské republice a Německé spolkové republice potvrzují umělci **Pavel Burdych** a **Zuzana Berešová**, kteří od roku 2004 v rámci své profesní činnosti společně vystupují na koncertních pódiiích v jimi založeném hudebním tělese s názvem Československé komorní duo. Výjimku v návštěvnosti koncertů komorní hudby mladou generací tvoří pouze vyhlášená koncertní místa v metropolích jednotlivých států, nebo koncertní řady, jejichž pořadatelé mají zájem na tom, aby se mladí lidé vzdělávali v hudební oblasti. V případě, že se na koncertě

komorní hudby interpretovaného těmito umělci ocitne mladý člověk, nabývá v kontextu složení publika, kde je zastoupena v drtivé většině starší generace, pocitu vlastní nepatřičnosti na dané produkci, což dokládá jeho mimický projev. Po koncertu však i takový mladý člověk projevuje nadšení z koncertního prožitku. V případě, že se jedná o člověka hudebně se vzdělávajícího, je to zdroj motivace pro jeho další interpretační růst. Koncertní turné Československého komorního dua v Jižní Koreji změnilo úsudek v pohledu na mladé lidi jako na neúčastníky koncertu komorní hudby. Dokázali to Série koncertů konaných na různě situovaných místech v geografickém i společenském smyslu – v koncertních centrech, na univerzitách, na uzavřených společensko-podnikatelských akcích. Na všech koncertech byla ve výrazném počtu zastoupena mladá generace, včetně maminek s dětmi v předškolním věku. Tuto situaci objasnil Dušan Bella²⁰¹ (2011), který převzal záštitu nad těmito koncerty. Sděluje, že společenské konvence v Jižní Koreji jsou nastavené tak, že k základním atributům vzdělanosti vyšších společenských vrstev patří základní orientace v oblasti klasické evropské hudby a s tím spojená i vlastní hra na hudební nástroj. Nazýváme to „nadstandardní hudební vzdělání“, kdy od útlého věku školí rodiče své děti oblasti vážné hudby po recepční stránce i k vlastní tvorbě v podobě ovládání hry na hudební nástroj. Zjištěný stav návštěvnosti koncertů komorní hudby mladými lidmi považuje Československé komorní duo v kontextu svých aktivit za výjimečný.

Skladba publika **Jany Bezpalcové** bývá různorodá. Účast mladé generace závisí na konkrétním místě vystoupení, nebo na cyklu, do kterého je koncert zahrnut, bez ohledu na zemi jeho konání. Mladí lidé nebývají většinou v převaze, ale jsou místa, kde výjimka potvrzuje pravidlo.

Mladí lidé jsou součástí koncertů **Iva Kahánka**. Jejich počet je rozdílný podle konkrétního místa koncertu. Liší se i v rámci Prahy. Na koncertě v Českém spolku pro komorní hudbu je věkový průměr kolem šedesáti let. Na koncertech, které pořádá Orchester Berg je výrazně nižší. Velmi záleží na pořadateli, jakým směrem profiluje svoji cílovou skupinu posluchačů. V menších městech, například v rámci KPH bývá

²⁰¹ Dušan Bella (1958) vykonával funkci mimořádného a zplnomocněného velvyslance na Zastupitelském úřadě Slovenské republiky v Soulu v letech 2009 – 2014. Členům Československého komorního dua poskytl osobní rozhovor. Více: *Ministerstvo zahraničných vecí a európskych záležitostí Slovenskej republiky. Bývalí veľvyslanci* [online]. [Cit.20.5.2016]. Dostupné: https://www.mzv.sk/web/seoul/o_nas/byvali_velvyslanci

obecně na jeho koncertech mladých lidí méně. Ale i zde se jednotlivé KPH od sebe výrazně odlišují a rozhodující roli v tom hraje osobnost pořadatele. Jistou nadějí na zvýšení počtu mladých lidí na koncertech Kahánek vidí v edukačních programech českých orchestrů, které se neustále rozšiřují. V kontextu poměrně vysokého počtu orchestrů a festivalů klasické hudby v ČR, nevidí v zájmu o vážnou hudbu zásadní krizi. Zároveň chápe vážnou hudbu jako menšinový žánr, o kterém se nebude psát na prvních stránkách tištěných periodik komerčního typu. V evropském kontextu nepozoruje na svých koncertech zásadní odlišnosti ve složení publika. V rámci Asie a zejména v Japonsku je klasická hudba celospolečenský fenomén a proto je v tamějším publiku oproti evropskému výrazněji zastoupena mladá generace.

Hillary Hahn je velmi potěšena tím, že mladí lidé jsou běžnou součástí publika na jejich koncertech. Nevidí žádnou „vzorovou“ zemi, která by se v podílu mladých lidí na koncertě od ostatních výrazně odlišovala. Připouští, že rozdíly v složení publika v rámci jednotlivých zemí mohou být patrné, ale pozorování vzájemných rozdílů mezi nimi se aktivně nevěnuje.

Ladislav Fančovič se s mladými lidmi na svých koncertech shledává často. Na Slovensku jsou nejvíce zastoupeni v rámci některých festivalů. Nejsignifikantnější je v tomto kontextu festival „Konvergenie“, kde mladí lidé tvoří většinu publika.

Adam Plachetka se domnívá, že zájem mladých lidí o klasickou hudbu neopadá, spíše naopak. Připouští, že většina lidí se k poslechu klasické hudby dostává až v pozdějším věku. Největší část jeho publika sice tvoří posluchači starší čtyřiceti let, ale nemyslí si, že by se věkový průměr publika celkově zvyšoval. Rozdíly ve věkovém složení posluchačů v jednotlivých zemích si netroufá generalizovat. Spíše záleží na lokální demografii. V případě, že je koncert v univerzitním městě, je účast mladé generace na koncertě pochopitelně vyšší.

Nejednoznačný vztah mladé posluchačské generace k účasti na koncertech klasické hudby nám svými autentickými výpověďmi dokládají interpreti s dlouholetou koncertní činností na domácích i světových pódii. Někteří zaznamenali větší účast mladých v asijských zemích, ve kterých ji spojovali z celkovým společenským klimatem, které v jedincích vytváří potřebu orientace v artificiální hudbě západního

světa.²⁰² Její prestiž je v tamějším televizním vysílání každodenně podporována.²⁰³ O podpoře významných televizních společností lze hovořit i v Evropě v souvislosti s významnými soutěžními přehlídkami v Bruselu a Varšavě v kontradičce s Mezinárodní hudební soutěží Pražského jara.²⁰⁴ Na účast mladého člověka na koncertě má zásadní vliv osobnost pořadatele koncertu a její marketingové metody zaměřené na mladého člověka.²⁰⁵ Proto vznikají velké nepoměry v návštěvnosti koncertu mladými lidmi. Ukazuje se, že tradiční KPH mají svou tradici, ale ve většině případů nenavazují spolupráci s vzdělávacími institucemi a dostatečně nevyužívají webovou propagaci, o komunikaci s potenciálním mladým publikem na sociálních sítích ani nemluvě. Částečně tento deficit nahrazují samotní interpreti, kteří touto formou komunikují se svými posluchači.²⁰⁶ Hudební festivaly vznikající s myšlenkou zacílení na mladé posluchače vykazují pozitivní výsledky.²⁰⁷ Z výpovědí interpretů je zřejmé, že v Česku a na Slovensku na počátku 21. století nebyla edukace v oblasti koncertního spojení hudebního interpreta a mladého posluchače v popředí společenského zájmu. V současnosti se množí aktivity českých orchestrálních těles, která se ve specifických programech orientují na mladé posluchače. K dosažení standardního povědomí mladé generace o interpretačním umění, je zapotřebí více paralelních aktivit vycházejících od vzdělávacích uměleckých institucí i od samostatně působících koncertních interpretů. Důležitá je i větší posluchačská aktivita. V chování mladých lidí, a nejen jich, je zjevný nezvyk lidí samostatně se projevovat. Na koncertech artificiální hudby v zahraničí posluchači, v porovnání s našimi, projevují větší míru spontánnosti.²⁰⁸ Mladí získávají esteticko-recepční zkušenosti především jako účastníci edukačních koncertů²⁰⁹ a na koncertech úzce zaměřených na mladé publikum jako cílovou skupinu svých projektů.²¹⁰

²⁰² Badura-Skoda, Špitková, Simon, Drápela, Kahánek, Berešová, Burdych

²⁰³ Drápela

²⁰⁴ Simon

²⁰⁵ Simon, Kahánek, Berešová, Burdych

²⁰⁶ Kalivodová

²⁰⁷ Fančovič, Kahánek, Hlaváč

²⁰⁸ Pazdera

²⁰⁹ Medňanský, Kaňka, Hlaváč

²¹⁰ Medňanský, Kahánek, Berešová, Burdych, Hlaváč

4.4 Aplikace esteticko-recepční zkušenosti do vybraných teorií učení

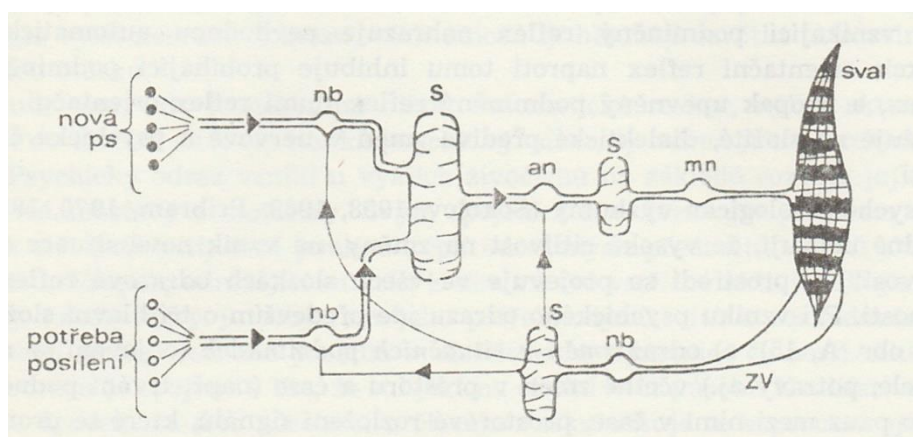
V empirické části disertační práce posuzujeme výpovědi mladých posluchačů, které se vážou k rozhodnutí navštívit koncert komorní hudby. Experimentálním komorním koncertem intervenujeme do jejich vyučovacího procesu. Předpokládáme, že většina mladých posluchačů nemá zkušenost s podobnou formou koncertu a prožijí prvotní esteticko-recepční zážitek tohoto druhu. Nabytá zkušenost posune jejich myšlení v daném oboru. Zajímá nás, zda nové informace a zážitek z koncertu u nich vytvoří myšlenkový podnět k novému způsobu chování. Zjišťujeme, jestli nastane posun v rozhodovacím mechanismu myšlení jedince v případě opětovné možnosti budoucí účasti na obdobné akci. Umí si jedinec reálně představit svoji účast na koncertě komorní hudby? Umí si představit konstelaci vlastní návštěvy koncertu s osobou jemu blízkou - kamarádem, kamarádkou? Tím se dotýkáme psychologického jevu chování.

Linhartova teorie chování z 80. let 20. století popisuje výše popsany jev jako reflexní chování se spojenou vědomou činností na základě tzv. psychického odrazu. Opírá se o nová fakta, která přináší psychologie a fyziologie vyšší nervové činnosti. Jeho teorie psychického odrazu je založena na rozvoji nervové soustavy a motoriky u subjektu. Jestli mladý člověk přijímá náš koncert vstřícně, zaujímá tím k němu určitý vztah, který se stává projevem jeho potřeb, zájmů, citu a rozhodování. Psychický odraz ze skutečnosti - koncertu probíhá v závislosti na dynamice vztahu k této činnosti. Mladý člověk v období své samostatnosti učiní rozhodnutí na základě psychického odrazu z našeho koncertu. Rozhodnutí ho aktivuje k činnosti, kterou sám působí na okolní svět. Tento psychický odraz získává svým působením kvalitativně novou úroveň, uskutečňuje-li se v procesu společenské činnosti - praxi. V našem případě tím, že se mladí lidé stanou součástí posluchačské obce komorních koncertů, nebo aspoň začnou sumarizovat potřebné informace k vyhledávání jedné formy hudebně-kulturního života - komorního koncertu. Tato naše dedukce se zatím nachází v rovině spekulace. My pouze získáváme data, která potvrdí, jak psychický odraz z komorního koncertu zapůsobí na posluchačovo

myšlenkové rozhodnutí. Neumíme určit, jak se získanou esteticko-recepční zkušeností naloží v budoucnu, ale zjistíme, jak s ní vnitřně operuje.²¹¹

Přesto nás Linhartova teorie reflexního chování a vědomé činnosti (obr. č. 3) vede k závěru, že kvalita následného rozhodnutí svým působením nabývá novou vyšší hodnotu, pokud se uskutečňuje v procesu praktické společenské činnosti. Další jeho psychofyziologické výzkumy shodně ukazují, že citlivost na změny a vznik nových situací v prostředí se projevuje ve všech složkách odrazové reflexní činnosti.

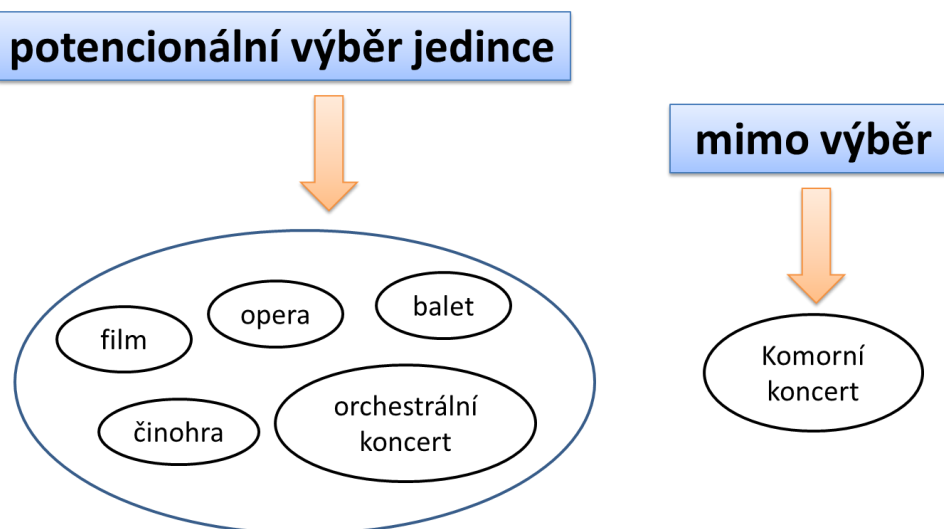
²¹¹ LINHART, Josef. *Základy obecné psychologie*. 1987. s. 104-110.



Obrázek č. 3²¹²

Vzájemné působení odrazů v jednotce chování: nová ps - nová podnětová situace; nb – nervová buňka; an – asociační neuron; mn – motorický neuron; S – synapse; ZV – zpětná vazba

Hledáme způsob, jak ovlivňovat rozhodování mladých jedinců. Jeden z cílů vzdělávání je schopnost vybrat správné řešení. Fakt je, že hudba splňuje různé funkce v životě člověka. Otázkou zůstává, jak může mladý člověk udělat správné rozhodnutí, když se komorní koncert nenachází v jeho množině možností kulturního vyžití? (Obr. č. 4) K samotnému rozhodnutí Linhart říká, že v činnosti a učení provádí člověk zpravidla volbu z množiny možností, čímž je zachován volný prostor pro jeho spontánní aktivitu.



Obr. č. 4²¹³

²¹² Pro vznik psychického odrazu a jeho řídicí funkce ve vztahu k činnosti je důležitá syntéza uvedených tří složek odrazu v jednotný celek, který řídí pohybový systém. Tato teorie představuje jeden ze způsobů získávání zkušeností učním. Více: LINHART, Josef. *Základy obecné psychologie*. 1987. s. 106.

Burrhus Frederic Skinner²¹⁴ (1904–1990) spojuje aktivitu individua s operantními reakcemi, u nichž *nejsou známé ani patrné podněty*, které by je mohly vyvolávat. Odezva na ně je podmínkou k posílení operantních reakcí. U operantního podmiňování je podnět jen příležitostí k reakci, sám však reakci nespouští.²¹⁵ Tato teorie zamítá Linhartův výklad v tom smyslu, že podnět, který vzniká na koncertě, spouští přímou reakci k opětovné návštěvě koncertu. Podle Skinnera přímou reakci nespouští, ale zařazuje koncert do množiny možností v paměti jedince a při naskytnuté příležitosti je takový podnět při rozhodování brán v úvahu.

Jean Piaget²¹⁶ (1896–1980) nepohlíží na dítě jako na pasívně přijímající subjekt podnětů biologického vývoje, které mu jsou vnucovány prostředím, ale jako na aktivního účastníka nových událostí - zážitků. Domnívá se, že na dítě je nutné pohlížet jako na zkoumajícího vědce, který provádí experimenty s okolním světem a zjišťuje, co se stane. Naši respondenti účastníci koncertu získávají nové zkušenosti. Na první pohled neprovádějí žádnou aktivní činnost, ale náplň jednotlivých prvků koncertu je podněcuje k aktivnímu vnímání. Subjekt poslouchá zvukové tvary, nová spojení nástrojů, zrakem pozoruje, jak dvě osoby ovládají hru na hudebních nástrojích, jak mezi sebou nonverbálně komunikují. Sleduje jejich mimiku a pohyby, kterými hudebníci projevují své rytmické cítění. Navíc má v rukách dotazník, ve kterém může popisovat průběh svých biologických a mentálních procesů. Nikdo mu předem neurčuje správnost, či nesprávnost jeho výpovědí. On sám zaujímá stanovisko, sám na sobě vyhodnocuje jednotlivé podněty a své reakce na ně. Otázky ho nutí k myšlenkové interakci s právě probíhajícím podnětem – poslechem koncertu. Podle Piageta si subjekt na základě interakce vytváří vlastní teorii na komorní koncert, hudební interprety a hudební díla. Jde o tvoření vlastních schémat způsobu fungování světa. Když se dítě potká s novou událostí, snaží se ji pochopit ve smyslu už nabyté zkušenosti, podle vlastního schématu. Proces, při kterém dítě novou událost - koncert začlení do svých existujících schémat, Piaget nazval asimilací. Pokud není staré schéma dostačující k přijetí nové události koncertu,

²¹³ BEREŠOVÁ, Zuzana. *Musica et educatio IV.: Interpret a publikum v kontexte esteticko-recepčnej skúsenosti na začiatku 21. storočia*. 2013. s. 92-96.

²¹⁴ Burrhus Frederic Skinner byl americký psycholog, autor, sociální filosof, vynálezce, zastánce společenských reforem a básník. Prováděl průkopnickou práci v experimentální psychologii a podporoval behaviorismus, kde se zabýval zejména operantním podmiňováním.

²¹⁵ SKINNER, B. F. *Operant behavior*. *American Psychologist*. 15, 1960, s. 28-37.

²¹⁶ Jean Piaget byl švýcarský filozof, přírodní vědec a vývojový psycholog, který se proslavil studiem dětského myšlení a teorií kognitivního vývoje či genetické epistemologie.

postupuje dítě jako správný vědec. Modifikuje schéma zkušeností a tímto způsobem rozšiřuje a obohacuje svoji teorii chápání hudebního světa. Percepční procesy jsou procesy vnímání mající vztah k vyšším úrovním nervového systému.²¹⁷

²¹⁷ NOLEN-HOEKSEMA, Susan. *Psychologie Atkinsonové a Hilgarda*. 2012. s. 306

EMPIRICKÁ ČÁST

5 ESTETICKO-RECEPČNÍ ZKUŠENOST MLADÉHO POSLUCHAČE FORMOU PŘÍMÉHO PROVEDENÍ HUDEBNÍCH DĚL

Kvalitativní výzkum jsme provedli jako dvě samostatné šetření. Vytvořili jsme společné hypotézy a výzkumné otázky. Ve formulaci otázek jsme zvolili odlišnou terminologii s ohledem na danou věkovou skupinu respondentů. Starší věková skupina měla více prostoru pro své reflexe.

5.1 Předmět, cíl a objekt výzkumu

- **předmět** – recepce znějících děl umělé hudby,
- **cíl** – přímým interpretačním provedením hudebních děl získat esteticko-recepční zkušenost mladého posluchače,
- **objekt výzkumu 1** - žáci základních škol ve věku 11-13 let,
- **objekt výzkumu 2** - studenti vysokých škol ve věku 22-24 let.

5.1.1 Otázky a hypotézy výzkumu

Výzkumné otázky jsme vytvořili na základě interpretačních zkušeností s mladým publikem na koncertech. Závěr vytvořený na teoretické bázi jsme podrobili ověření na zkoumaných vzorcích mladých respondentů a na zkušenostech námi oslovených současných hudebních interpretů s přítomností mladé generace na jejich koncertech. Výzkumné otázky jsme tvořili se záměrem dosažení jasných odpovědí k popsané problematice.

- Jaký je aktuální stav vztahu vybraných věkových skupin ke koncertu umělé hudby?
- Do jaké míry má umělecká kvalita osobnosti hudebního interpreta podíl na pozitivním vztahu k odezřeným dílům umělé hudby?
- Má vhodně zvolená koncepce hudebního programu význam při vytváření zájmu, vztahu a esteticko-recepční zkušenosti mladého posluchače?

Na základě výzkumných otázek jsme stanovili následující hypotézy:

H1 – Mladý posluchač se neúčastní koncertů umělé hudby.

H2 – Přímým provedením hudebních děl vytváříme esteticko-recepční zkušenost mladého posluchače.

H3 – Kvalitní interpretační intervence umělé hudby vzbuzuje zájem, vytváří vztah a esteticko-recepční zkušenost mladého posluchače.

5.1.2 Metody a organizace výzkumu

Ve výzkumu jsme použili induktivní metodu²¹⁸ způsobem obsahové a statistické analýzy a zároveň experimentální metodu simulačním způsobem tím, že jsme napodobili reálné podmínky koncertu komorní hudby. Jednotlivá data jsme získali technikou dotazníku a pozorováním. Dotazník obsahoval dvě části. V první části byly zapsány skladby, které se po svém odeznění stali podnětem k hodnocení. Pod každou skladbou se nacházela škálová stupnice od 1 do 5. Respondenti na základě vlastního vnímání a nabyté esteticko-recepční zkušenosti hodnotili skladby zakroužkováním vybraného hodnotícího stupně - 1 výborný, 2 chvalitebný, 3 dobrý, 4 dostatečný a 5 nedostatečný. Pětistupňovou škálovou technikou²¹⁹ jsme zvolili kvůli zřejmé zkušenosti respondentů s tímto hodnotícím systémem. Starší věková skupina se otevřeně vyjadřovala ke každé skladbě i slovně. Vysvětlili jsme jim pouze jejich novou pozici hodnotitele. Druhá část dotazníku zjišťovala věk, pohlaví a případné nadstandardní hudební vzdělání respondenta ve formě studia na základní umělecké škole. Otevřené a polootevřené otázky jsme kladli ve dvou okruzích. Jeden se vázal ke konkrétním dílům a způsobu jejich interpretace a druhý k vlastní recepční zkušenosti respondenta a k obecnému chápání interpreta, jako zprostředkovatele hudebního zážitku.

Otázky v dotazníku (příloha č. 1 a č. 2) jsme tvořili se záměrem dosažení jasných odpovědí k popsané problematice. Při formulaci otázek jsme měli na zřeteli, aby se respondenti necítili jako při písemné zkoušce a mohli ve svých výpovědích svobodně vyjádřit svoje hodnocení právě slyšeného, nové postoje, postřehy a

²¹⁸ CHYBA, Miloš. – ZENKL, Luděk. *Hudební sociologie a hudební výchova*. 1982.

²¹⁹ LIKERT, Rensis. *A Technique for the Measurement of Attitudes*. *Archives of Psychology* 140. 1932. s. 1–55.

názory. Respondenti zpracovávali dotazník bez pomoci konzultanta. Na začátku výzkumného šetření jim byly jedním z interpretů vysvětleny formální požadavky vyplňování dotazníku.²²⁰

Předvýzkum (pretest) jsme realizovali na ZUŠ v Michalovcích. Výzkumný vzorek byl pomocí dotazů podroben praktické verifikaci. Otázky jsme kladli ve dvou okruzích. Jeden se vázal ke konkrétním dílům a způsobu jejich interpretace a druhý k vlastní recepční zkušenosti respondenta a k obecnému chápání interpreta, jako zprostředkovatele hudebního zážitku. Na základě něho byly některé dotazy upraveny.

Výsledky výzkumu jsme chtěli komparovat i v zahraničním kontextu, proto jsme se rozhodli zkoumat část vzorku každé věkové skupiny respondentů na Slovensku. Je to země, která má historicky blízký vztah k Česku. Pro náš výzkum má hodnotu tamější vzdělávací systém, který je srovnatelný i po takřka čtvrtstoletí fungování Slovenska jako samostatného státu. Ani v jedné z republik nebyly učiněny zásadní školní reformy, které by rozdělovaly způsoby vzdělávání. Výzkumné šetření bylo jedinečné ve formě recepce hudby, kdy výzkumným prostředkem nebyl zvukový dotazník ve formě nahrávky, ale interprety živě provedený koncert. Skladby, hrané celé bez zastavení v originálním znění a ve vysoké hudebně-estetické kvalitě, navodily atmosféru komorního koncertu. K zpracování výsledku výzkumu jsme kromě obsahové analýzy použili statistické metody relativní a absolutní četnosti, výpočet aritmetického průměru a procentuální podíl.

5.2 Výzkumný vzorek

5.2.1 První výzkumný vzorek respondentů ve věku 11-13 let

První skupinu tvořili respondenti ve věkovém rozmezí 11 až 13 let, kteří byli přítomni na výuce předmětu hudební výchova pro 6. a 7. ročníky základní školy. V Olomouci jsme výzkum uskutečnili na vzorku (n=102) a v Prešově na (n=134). Věkový výběr respondentů jsme podřídili faktu, že jedinci ve věku 10 let mají již plně rozvinutou schopnost vnímat hudbu analyticky a postihovat vzájemné tonální, rytmické, dynamické vztahy i jednoduché hudební formy. Při výběru výzkumného

²²⁰ Během šetření zároveň vykonával funkci výzkumného asistenta a provedl druhou techniku šetření ve formě pozorování. Videozáznam nebyl povolen.

vzorku jsme zároveň přihlíželi i na dostatečný věk respondentů v kontextu možnosti zúčastnit se podobného koncertu.

- Olomouc (CZ)

Vzhledem k sídlu Univerzity Palackého, která výzkum financovala ze svých grantových prostředků, první část šetření probíhala v Olomouci. V roce 1975 vědec hudební pedagogiky Ladislav Daniel²²¹ dokončil olomoucký experiment s rozšířenou výukou hudební výchovy. Výsledky Danielova experimentu bylo prokázáno, že žáci s rozšířenou výukou hudební výchovy projevují větší zájem o poslech hudby a mají rozsáhlejší znalosti hudebních děl ve srovnání s běžnými třídami. Následkem tohoto experimentu je na některých základních školách dotace dvou hodin hudební výchovy týdně. Pro náš výzkum jsme vybrali Fakultní základní školu Olomouc Hálkova. Škola nedisponuje koncertním sálem, proto se koncert uskutečnil ve speciální hudební učebně. V rámci hodin hudební výchovy proběhli v září 2014 tři realizace komorního koncertu, jedna pro 6. ročník a dvě pro 7. ročník. (příloha č. 4)

- Prešov (SK)

Pro prešovskou část výzkumu jsme vhodnou skupinu respondentů vybírali po konzultaci s ředitelkou Institutu hudebního a výtvarného umění Prešovské univerzity v Prešově prof. Irenou Medňanskou. Zvolili jsme třídy 6. a 7. ročníků na Základní škole Šrobárova, se kterou uvedený institut často spolupracuje na různých výzkumných operacích. Koncert jsme realizovali v únoru 2014, v multifunkční místnosti s pódiem, kde se realizují koncerty a divadelní představení menších forem. Škola vyšla ve spolupráci s vyučujícím pedagogem vstříc požadavkům realizace výzkumu a koncert se realizoval dvakrát, jednou pro spojené třídy 6. ročníku a jednou pro 7. ročníky. (příloha č. 5)

Pro naše šetření byli vybráni houslista Pavel Burdych a pianistka Zuzana Berešová, kteří tvoří interpretační subjekt Československé komorní duo, působící v oblasti interpretace komorní hudby od roku 2004. Oni sestavili hudební program podle daných kritérií. Použité hudební nástroje: Akustické housle zhotovené německým mistrem houslařem jménem Otto Wolf v Altoně v roce 1930 využívá Pavel

²²¹ DANIEL, Ladislav. *Výsledky olomouckého experimentu s rozšířenou HV*. 1975. s. 109 -116.

Burdych ve své koncertní praxi. Hudební nástroj digitální klavír Clavinova P105 WH vyrobený japonskou firmou Yamaha byl zvolen příslušnou interpretkou z důvodu nemožnosti použití akustických pianin, která byla na obou školách ve špatném technickém stavu.

Koncertní program určený věkové skupině ve věku 11-13 let

Vybraná díla byla podmíněna kombinací formálně jednodušších a náročnějších skladeb, skladeb s dominancí durových tónin, skladeb s lidovými inspiračními zdroji v oblasti Česka a Slovenska a také tempovou diferencí. Zvolený interpretační subjekt do tvorby programu zahrnul vlastní recepční zkušenost a sylaby předmětu hudební výchova v daných ročnících základních škol.²²² Výběr hudebních skladeb provedli interpreti vzdělaný ve tříступňovém vzdělávacím systému s pravidelnou koncertní činností, vysokou profesionální úrovní a pozitivními referencemi. Jmenované vlastnosti zaručovaly dostatečně vysoký hudební kredit pro námi potřebný záměr. Předmět Hudební výchova na českých základních školách nemá určený výukový materiál. Výuka je ponechána na kreativité samotného učitele. Z obsahu slovenských učebnic hudební výchovy jsou v programu zastoupeny skladby Ilji Zeljenky, Vittoria Montiho a Arvo Pärta, které z interpretačního pohledu dotvářejí celistvost hudebního programu. Časový limit byl ohraničen trváním jedné vyučovací hodiny a repertoárový výběr musel být zúžen pouze na období romantismu a 20. století. Pořadí skladeb bylo určeno vystupujícími interprety podle charakteru jednotlivých děl, aby byly vytvořeny vzájemné zvukové kontrasty, např. napětí - uvolnění, pomalejší tempo - rychlejší tempo.

Antonín Dvořák - Sonatina G dur, op. 100 ²²³ (dále v textu pod zkratkou „AD“)

I. Allegro risoluto - II. Larghetto - III. Molto Vivace - IV. Allegro

Josef Suk (arr. Josef Suk ml.) – Pohádka²²⁴ (dále v textu pod zkratkou „JS“)

²²² LANGSTEINOVÁ, Eva - FELIX, Belo. *Hudobná výchova pre 6. ročník základných škôl*. 2011.

LANGSTEINOVÁ, Eva - FELIX, Belo. *Hudobná výchova pre 7. ročník základných škôl*. 2011.

²²³ Sonatina G dur op. 100 (příloha č. 7) z roku 1893 je nejoblíbenější a nejčastěji provozované dílo Antonína Dvořáka pro housle a klavír. Oba party jsou psány poměrně jednoduše, bez obtížných technických pasáží. Hudební myšlenky se i při zachování tradiční sonátové formy rozvíjejí velmi originálně, v průběhu skladby lze v expozici jednotlivých témat najít neobvyklé odchylky. Náladu sonatiny je svěží a veselá, i když v ní nechybí ani melancholická místa. Stejně jako v jiných skladbách amerického období využívá Dvořák v sonatině princip pentatoniky a synkopovaných rytmů. Více: *Antonín Dvořák. Dílo. Sonatina pro housle a klavír* [online]. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné z: <http://www.antonin-dvorak.cz/sonatina>

DVOŘÁK, Antonín. *Sonatina for Violin and Piano G Major*. 1996.

Ilja Zeljenka - Musica slovaca ²²⁵ (dále v textu pod zkratkou „IZ“)

Bedřich Smetana - Duo "Z domoviny" č. 2 ²²⁶ (dále v textu pod zkratkou „BS“)

Arvo Pärt - Zrcadlo v zrcadle ²²⁷ (dále v textu pod zkratkou „AP“)

Vittorio Monti – Čardáš ²²⁸ (dále v textu pod zkratkou „VM“)

5.2.2 Druhý výzkumný vzorek respondentů ve věku 22–24 let

Výběrem respondentů ve věku 22-24 let jsme sledovali chování dospělých jedinců při zvažování jejich budoucí účasti na komorním koncertě v kontextu jejich volnočasových aktivit. Okruh respondentů byl zúžen na posluchače pedagogických fakult, protože pedagogické fakulty odborně vzdělávají osobnosti, které jednou budou v pedagogické praxi naplňovat vzdělávací rámce v oblasti recepce hudby. Vybrali jsme Pedagogickou fakultu UPOL a Pedagogickou fakultu UNIPO. V Olomouci jsme výzkum uskutečnili na vzorku (n=66) a v Prešově na vzorku (n=59).

- Olomouc (CZ) – studenti Učitelství pro první stupeň základní školy a Speciální pedagogiky

²²⁴ Originální název kompozice je „Houslové sólo z pohádky Radúz a Mahulena“ (příloha č. 8). Pro housle s doprovodem klavíru ji aranžoval vnuk skladatele houslový virtuos Josef Suk v roce 1953 na podkladě scénické hudby k Zeyerově pohádce Radúz a Mahulena. Její forma je písňová A-B-A. Více: SUK, Josef. *Houslové sólo z pohádky Radúz a Mahulena*. 1959.

²²⁵ Musica Slovaca (příloha č. 9) je šestiminutová skladba původně napsaná pro sólové housle a komorní smyčcový orchestr v roce 1975. Její verzi pro housle a klavír autor vytvořil v roce 2000. Úsporností a přehledností faktury se blíží baroknímu concertu grossu než typickým stylizacím slovenského folklóru, i když inspiračním zdrojem skladby jsou lidové písně ze slovenských Čičmian. Forma skladby je variační, zeljenkovsky symetrická, založená na dialogu houslí a klavíru. Na poměrně krátké časové ploše se střídají rozmanité rytmické a melodické úseky, které interpretům poskytují prostor pro vlastní umělecké ztvárnění. Více: ZELJENKA, Ilja. *Musica slovaca pre husle a klavír*. 2000.

²²⁶ Duo "Z domoviny" č. 2 (příloha č. 10) spadá dobou vzniku v roce 1880 do závěrečného tvůrčího období Bedřicha Smetany. Tuto pětiminutovou skladbu charakterizují typické české národní nápěvy, ale s vlastními Smetanovými melodiemi. Více: SMETANA, Bedřich. *Z domoviny - dvě dueta pro housle a klavír*. 2009.

²²⁷ Zrcadlo v zrcadle (příloha č. 11), někdy uváděná i pod názvem Zrcadla v zrcadle, je skladba estonského skladatele Arvo Pärta. Složil ji v roce 1978 pro housle a klavír. Později byla autorem přepsána pro různé kombinace nástrojů. Je příkladem stylu, který Pärt vymyslel a nazval „tintinnabuli“. Charakteristické jsou pro něj jednoduché fragmenty zvuku vracející se jako zvonění zvonů. V první části skladby melodické prvky plavou nahoru a dolů, někdy dosednou jen těsně před začátkem nového pohybu v jiném směru. Pianista uvádí stále rostoucí arpeggia a příležitostně akordy. Houslista drží dlouhé tóny, které rovněž stoupají a klesají, ale ne vždy rovnoběžně s klavírní linkou. Harmonie a intervaly mezi tóny jsou velmi otevřené. Předvedení díla je test konzistence pro oba hráče. Pro pianistu je hlavním úkolem udržovat naprosto stabilní tempo s neměnným důrazem na každé z těchto notových pasáží. Pro houslistu je hlavním úkolem držet stabilní a neochvějný tón v rámci jednoduchých mimořádně pomalých frází. PÄRT, Arvo. *Spiegel im Spiegel*. 1986.

²²⁸ Skladba Čardáš (příloha č. 12) ve formě maďarského tance čardáš vzniklá v roce 1904. Více: MONTI, Vittorio. *Czardas per violino e pianoforte*. 1987.

Olomoučtí respondenti byli osloveni vyučujícím pedagogem předmětu Nástrojové praktikum. Výzkumný koncert se stal povinnou součástí vyučování, i když byl z organizačních důvodů přeložen do večerních hodin. Konal se v Kapli Božího Těla v září 2014, která je součástí Uměleckého centra UPOL. Interpreti využili koncertní křídlo zn. Bohemia, které se nachází v příslušenství kaple. Kaple slouží jako koncertní sál pro potřeby univerzity i externích organizací.

- Prešov (SK) - studenti Učitelství předškolní a elementární pedagogiky

V Prešově se výzkumný koncert uskutečnil s laskavou organizační pomocí Prof. Ireny Medňanské a doc. Boženy Balcárové. Koncert se uskutečnil v říjnu 2015 v aule Pedagogické fakulty Prešovské univerzity v Prešově, která je vybavená pianinem Petrof.

Koncertní program určený věkové skupině ve věku 22–24 let

Ve srovnání s koncertním programem pro skupinu respondentů 11-13 let, obsahoval program určený věkové skupině ve věku 22–24 let náročnější díla po formální i harmonické stránce. Jeho délka cca. 60 minut byla v rozsahu tradičního komorního koncertu realizovaného bez přestávky. V koncepci programu byl zohledněn probíhající Rok české hudby 2014.

Antonín Dvořák - Sonáta F dur, op. 57²²⁹ (dále v textu pod zkratkou „AD-S“)

I. Allegro, ma non troppo - II. Poco sostenuto - III. Allegro molto

Leoš Janáček - Dumka²³⁰ (dále v textu pod zkratkou „LJ“)

Bedřich Smetana - Duo "Z domoviny" č. 2 (dále v textu pod zkratkou „BS“)

Bohuslav Martinů - Česká rapsódie H. 307²³¹ (dále v textu pod zkratkou „BM“)

Josef Suk (arr. Josef Suk ml.) – Pohádka (dále v textu pod zkratkou „JS“)

Antonín Dvořák - Mazurek, op. 49²³² (dále v textu pod zkratkou „AD-M“)

²²⁹ Sonáta pro housle a klavír, op. 57 (příloha č. 13) je třívětá kompozice: 1. Allegro, ma non troppo, 2. Poco sostenuto, 3. Allegro molto. Její délka je cca. 23 min. Jedná se o jedinou dochovanou Dvořákovou kompozici s označením „sonáta“. Vznikla během patnácti dnů v březnu roku 1880. Sonáta má lyrický charakter. Všechny její témata jsou zpracována v rámci sonátového cyklu. Její předností je mistrné zvukové spojení obou nástrojů. První věta je v sonátové formě se dvěma vystavěnými základními tématy. Vedlejší téma uvedeno nepravidelně v tónině D dur. Pomalou druhou větu tvoří dvě základní myšlenky, které jsou rozvíjeny se stejným významem v obou nástrojích. Třetí věta s veselou náladou je v sonátové formě. Tvoří ji tři témata. Hlavní téma se svým charakterem přibližuje povaze Slovanských tanců. Více: Antonín Dvořák. *Dílo. Sonáta pro housle a klavír* [online]. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné z: <http://www.antonin-dvorak.cz/sonata>

DVOŘÁK, Antonín. *Sonate F dur, Op. 57*.

²³⁰ Svá raná díla píše Janáček pod Dvořákovým vlivem. Dumka pro housle a klavír (příloha č. 14) trvajících necelých pět minut je poslední z Janáčkových raných skladeb pro toto nástrojové obsazení. Dumka je forma lidové balady pocházející z Ukrajiny. Je v mollové tónině, v pomalém tempu a s elegickým zabarvením. Více: JANÁČEK, Leoš. *Dumka. In: Leoš Janáček – skladby pro housle a klavír*. 2007.

²³¹ Česká rapsódie pro housle a klavír H. 307 (příloha č. 15) je jednovětá skladba s rozsahem cca. 12 minut. Její tempový průběh je: Lento - Andante poco moderato - Moderato - Allegretto - Adagio - Allegro non troppo. Více: MARTINŮ, Bohuslav. *Rapsodie Tchéque pour violon et piano*. 1962

²³² Mazurek e moll, op. 49 (příloha č. 16) zkomponoval na objednávku svého nakladatele Simrocka, který od něj žádal drobný kus pro housle a klavír ve stylu Slovanských tanců. Forma skladby je postavena na dvou jednoduchých kontrastních tématech. První téma je výrazně rytmické, druhé lyrické. Dílo je dedikováno Pablo de Sarasatovi. Existuje i ve verzi s orchestrální doprovodnou složkou. Více: Antonín Dvořák. *Dílo. Mazurek pro housle a klavír* [online]. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné z: <http://www.antonin-dvorak.cz/mazurek-pro-housle-a-klavir>

DVOŘÁK, Antonín. *Mazurek, op. 49*. 1955.

6 VÝSLEDKY VÝZKUMU, VYHODNOCENÍ A VERIFIKACE HYPOTÉZ

6.1 Výsledné pořadí skladeb ve věkové skupině 11–13 let

Žáci skladby zařadili do třech pásem. U českých žáků (dále v textu pod zkratkou „CZŽ“) se v prvním bloku umístila Sonatina Antonína Dvořáka (dále v textu pod zkratkou „AD“) a Čardáš Vittoria Montiho (dále v textu pod zkratkou „VM“), v druhém Musica Slovaca Ilji Zeljenky (dále v textu pod zkratkou „IZ“) a Duo Z Domoviny Bedřicha Smetany (dále v textu pod zkratkou „BS“) a ve třetím se umístila Pohádka Josefa Suka (dále v textu pod zkratkou „JS“) a Zrcadlo v zrcadle Arvo Pärta (dále v textu pod zkratkou „AP“). U slovenských žáků (dále v textu pod zkratkou „SKŽ“) zaujímá VM výlučné postavení. Ve druhém bloku následují AD, IZ a BS. Třetí pásmo skladeb je v Česku i na Slovensku shodné, tvoří ho AP a JS. Když jsme sestavovali program pro věkovou kategorii 11-13 let, velký zřetel jsme přikládali na přítomnost formálně složitějšího díla s jednoduchou harmonií. Jako podklad nám posloužily Luskovy závěry, že se u mladých lidí nejpozději vyvíjí sluch pro vnímání harmonických složek. Ve výsledcích respondenti v obou zemích kladně hodnotí i čtyř větou skladbu. Etnografické rozdíly nejsou patrné. Dílo Antonína Dvořáka bylo hudebními interprety zvoleno velmi prozíravě. Jednoduchá harmonie a neustále na sebe navazující melodické linie překryly časovou náročnost hudebního díla v celkové délce 17 minut. Dílo je svým charakterem ryze optimistické, i když obsahuje pomalou větu, která prochází mollovými tóninami. Potvrzuje se paralela s jinými hudebními žánry v charakteru oblíbené hudby u mladých lidí. Hodnocení nadstandardně hudebně vzdělaných respondentů je velmi podobné s mírně vyšší průměrnou známkou. Ve skupině jedinců s recepčními zkušenostmi v celkovém kontextu, rozdíly jsou zanedbatelné. Dílo Arvo Pärta s nejjednodušší harmonií, bez melodických linií, s pomalým stupnicovým postupem jednotlivých tonů, přineslo nejmenší zážitek. Zřejmě u nich docházelo k ztrátě orientace v rytmické pulzaci. Dílo Josefa Suka obsahuje melodickou linii klenoucí se v průběhu celého díla. Harmonie je pestřejší a nestojí pouze na třech základních funkcích. Její pomalé tempo nebrání v jejím pozitivním hodnocení. Jednověté skladby s lidovými písňovými motivy, ve kterých se střídá pomalé a rychlé tempo, vykazují průměrné hodnocení. SKŽ preferují nejvíce VM, kterému dávají v esteticko-recepčním vnímání výlučné

postavení vůči ostatním skladbám zařazených v koncertním programu. Komplikovanější sonátovou formu AD hodnotí též velmi vysoko, ale v rozdělení třech pásem oblíbenosti se blíží dalším dílům IZ a BS. Nejméně preferují skladby JS a AP, které jsou hrány v pomalém tempu a jsou naplněny jednodušší harmonií. CZŽ nejvíce preferují sonátovou hudební formu AD spolu se skladbou VM. Do druhého pásma řadí skladby s lidovými prvky. Mírně vyšší potenciál vykazala skladba IZ, oproti skladbě BS. Ve třetím pásmu se stejně jako v hodnocení SKŽ nacházejí díla JS a AP. (Tabulka č. 4)

ZŠ Olomouc - všichni			ZŠ Prešov - všichni		
Pořadí	Autor Skladba	Průměrná známka	Pořadí	Autor Skladba	Průměrná známka
1	Antonín Dvořák Sonatina G dur, op. 100	1,41	1	Vittorio Monti Čardáš	1,22
2	Vittorio Monti Čardáš	1,42	2	Antonín Dvořák Sonatina G dur, op. 100	1,43
3	Ilja Zeljenka Musica slovaca	1,57	3	Ilja Zeljenka Musica slovaca	1,45
4	Bedřich Smetana Z domoviny č. 2	1,60	4	Bedřich Smetana Z domoviny č. 2	1,50
5	Josef Suk Pohádka	1,78	4	Arvo Pärt Zrcadlo v zrcadle	1,71
6	Arvo Pärt Zrcadlo v zrcadle	1,88	6	Josef Suk Pohádka	1,76

Tabulka č. 4

Žáci české i slovenské základní školy s nadstandardním hudebním vzděláním studujících na ZUŠ hodnotili jednotlivá díla celkově vyššími známkami. Trojpásmové rozdělení oblíbenosti jednotlivých skladeb zůstalo nezměněno. U českých žáků studujících na ZUŠ (dále v textu pod zkratkou „CZŽ ZUŠ“) se v prvním pásmu nachází AD spolu s VM. Ve druhém pásmu jsou opět IZ a BS, ale s rozdílem jedné desetiny mezi IZ a BS. V posledním pásmu se opět ocitají AP a JS. Slovenští žáci studující na ZUŠ (dále v textu pod zkratkou „SKŽ ZUŠ“) opět hodnotí nejlépe VM s náskokem dvou desetín na AD. V druhém pásmu je opět AD, tentokrát těsně následovaný BS, který na třetím místě vystřídal IZ. Ve třetím pásmu se již tradičně umístil JS a AP, pouze si vzájemně vyměnily svá místa. CZŽ ZUŠ preferují v rámci trojpásmového rozdělení totožné skladby jako skupina všech žáků základních škol

v Česku, pouze hodnotí jednotlivé skladby vyššími známkami a ve třetím pásmu preferují AP více než JS. SKŽ ZUŠ také dodržují tři pásma esteticko-recepčního dělení. V prvním preferují VM a ve druhém AD, BS, IZ. Poněkud překvapivě se u nich na třetí místo dostává BS a na čtvrté klesá IZ a není tak patrná etnografická preference. V třetím pásmu opět zůstává na pátém místě JS s více než desetinovým náskokem na AP. (Tabulka č. 5)

Olomouc – žáci ZUŠ			Prešov – žáci ZUŠ		
Pořadí	Autor Skladba	Průměrná známka	Pořadí	Autor Skladba	Průměrná známka
1	Antonín Dvořák Sonatina G dur, op. 100	1,26	1	Vittorio Monti Čardáš	1,09
2	Vittorio Monti Čardáš	1,30	2	Antonín Dvořák Sonatina G dur, op. 100	1,29
3	Ilja Zeljenka Musica slovaca	1,43	3	Bedřich Smetana Z domoviny č. 2	1,36
4	Bedřich Smetana Z domoviny č. 2	1,53	4	Ilja Zeljenka Musica slovaca	1,41
5	Arvo Pärt Zrcadlo v zrcadle	1,63	5	Josef Suk Pohádka	1,56
6	Josef Suk Pohádka	1,67	6	Arvo Pärt Zrcadlo v zrcadle	1,67

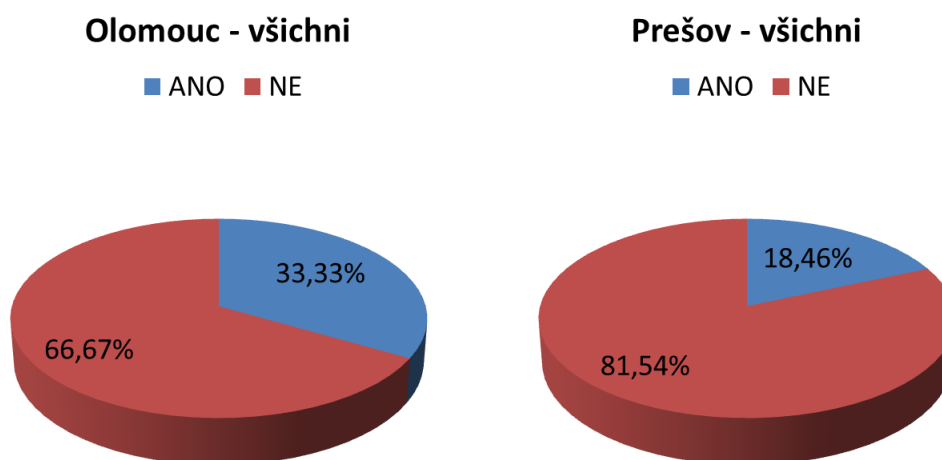
Tabulka č. 5

Formálně složitější hudební dílo, s jednoduchou tonální harmonií, jasnými melodickými linkami, převažujícím optimistickým charakterem a rychlejšími tempy, je věkovou skupinou mladých posluchačů ve věku 11-13 let hodnoceno velmi pozitivně. Naopak skladby zádušného charakteru, s převahou pomalého tempa v kombinaci s jednoduchou formou, jednoduchou tonální harmonií a nezávislostí na rozvinuté melodické linii, jsou stejnou věkovou skupinou, v porovnání s jinými skladbami, hodnoceny poměrně negativně. Skladby se střídajícími se tempy a obsahující stavební prvky s charakteristickými prvky lidové hudby jsou již při prvotním poslechu přijímány velmi vstřícně. Známé skladby, v rychlém tempu, s optimistickým tonálně harmonickým charakterem a stavebními prvky lidové hudby, jsou též přijímány pozitivně, i když je u nich patrný etnografický rozdíl, který může souviset s národnostním osobnostním ukotvením.

6.2 Výsledné reakce respondentů 11-13 let na právě získanou esteticko-recepční zkušenost

- **Otázka č. 1:** Zúčastnil(a) ses podobného vystoupení, jako je dnešní koncert?

Jedna třetina CZŽ navštívila podobné vystoupení, jaké provedlo Československé komorní duo v jejich hodině hudební výchovy, dvě třetiny nikoliv. SKŽ kladně odpověděli pouze v počtu 18 %, což znamená, že 82 % z nich podobnou zkušenost nikdy nemělo. (Graf č. 1)

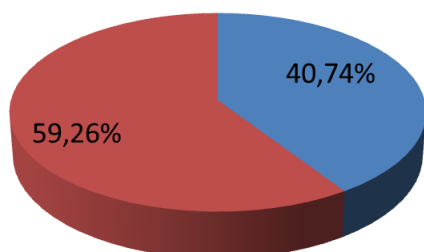


Graf č. 1

Děvčata ve skupině českých žáků (dále v textu pod zkratkou „CZŽ-d“) o 16 % předstihují v recepční zkušenosti chlapce ve skupině českých žáků (dále v textu pod zkratkou „CZŽ-ch“), u kterých je tato zkušenost výrazně nižší. Mezi děvčaty ve skupině slovenských žáků (dále v textu pod zkratkou SKŽ-d) a děvčaty ve skupině slovenských žáků (dále v textu pod zkratkou SKŽ-ch) není tento rozdíl tak značný. (Graf č. 2 a č. 3)

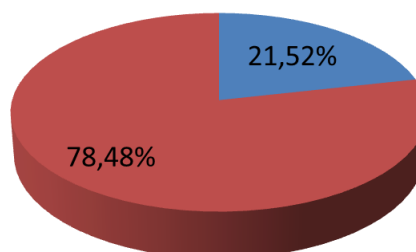
Olomouc - děvčata

■ ANO ■ NE



Prešov - děvčata

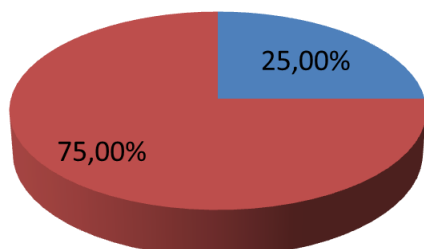
■ ANO ■ NE



Graf č. 2

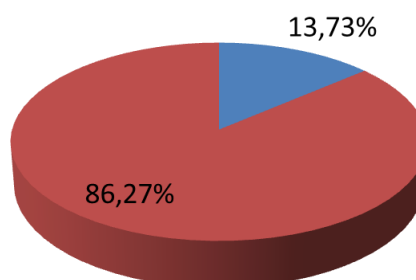
Olomouc - chlapci

■ ANO ■ NE



Prešov - chlapci

■ ANO ■ NE

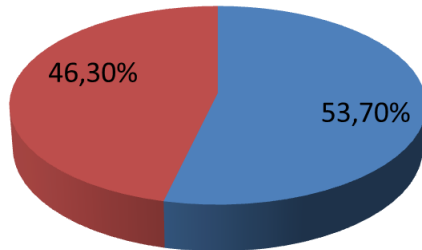


Graf č. 3

Zajímavý výsledek se zrodil ve skupině českých žáků s nadstandardním hudebním vzděláním na základní umělecké škole (dále v textu pod zkratkou „CZŽ-ZUŠ“). U nich se zkušenost s předchozí návštěvou koncertu klasické komorní hudby v kontextu k celkovému olomouckému vzorku zvyšuje. U slovenských žáků s nadstandardním hudebním vzděláním na základní umělecké škole (dále v textu pod zkratkou „SKŽ-ZUŠ“) se tento trend zkušenosti nepotvrzuje. Z toho vyplývá, že drtivá většina SKŽ-ZUŠ, u kterých je předpoklad, že se někteří z nich budou umění věnovat profesionálně, nikdy nenavštívili tento typ vystoupení. (Graf č. 4)

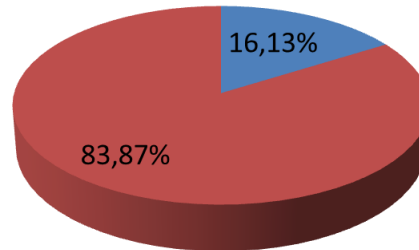
Olomouc - žáci ZUŠ

■ ANO ■ NE



Prešov - žáci ZUŠ

■ ANO ■ NE



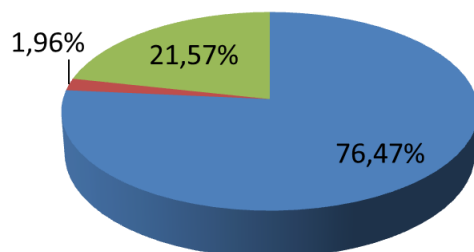
Graf č. 4

- **Otázka č. 2:** Jak se Ti líbil dnešní koncert?

Ve druhé otázce jsme u respondentů mapovali esteticko-recepční dojem z předvedeného koncertního vystoupení. Od respondentů jsme žádali celkové hodnocení vnímaného koncertu. Jednotlivá díla hodnotili již v průběhu koncertu. Měli na výběr ze třech možných odpovědí. Ke své volbě se mohli bez dalších podmínek vyjádřit pomocí vlastních slovních výpovědí. Třem čtvrtinám CZŽ se koncert velmi líbil. Negativní odpověď zvolily pouze 2 % přítomných žáků. Poměrně početná byla skupina, která si žádný názor v průběhu koncertu ani po jeho skončení nevytvořila. U SKŽ její podíl ještě narostl. (Graf č. 5)

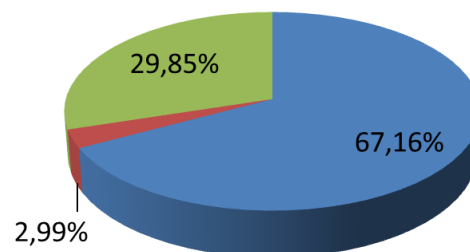
Olomouc - všichni

■ VELMI ■ VŮBEC ■ NEVÍM



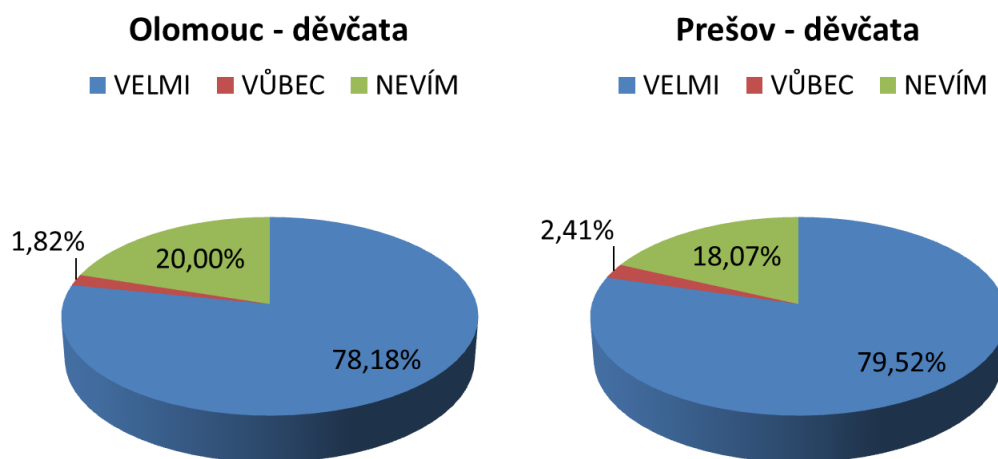
Prešov - všichni

■ VELMI ■ VŮBEC ■ NEVÍM

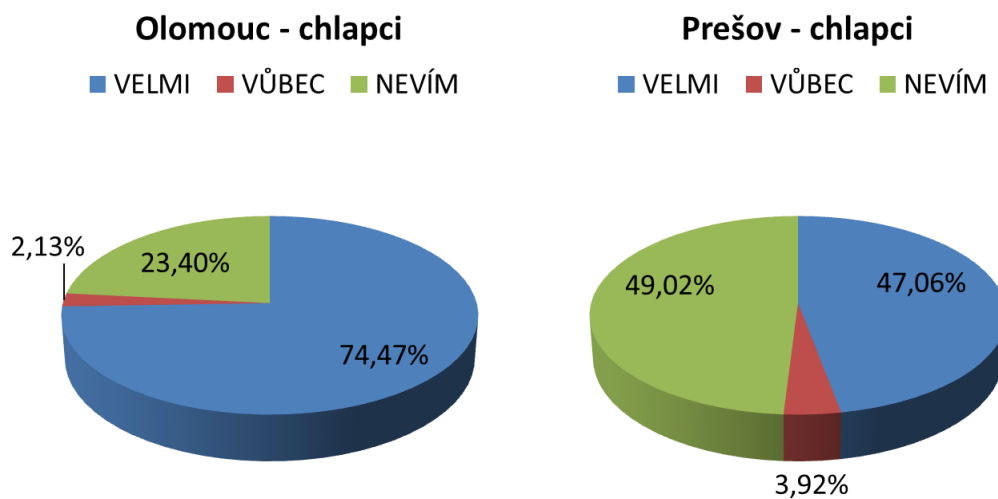


Graf č. 5

Podíl pozitivních odpovědí se takřka nezměnil ani při rozdělení podle pohlaví. Svůj dojem z koncertu nedokázalo popsat pětina CZŽ-d a čtvrtina SKŽ-d. Propastný rozdíl v hodnocení se vyskytl mezi skupinou SKŽ-d, které se koncert v drtivé většině velmi líbil a SKŽ-ch, v níž se líbil pouze necelé polovině z nich. (Graf č. 6 a č. 7)

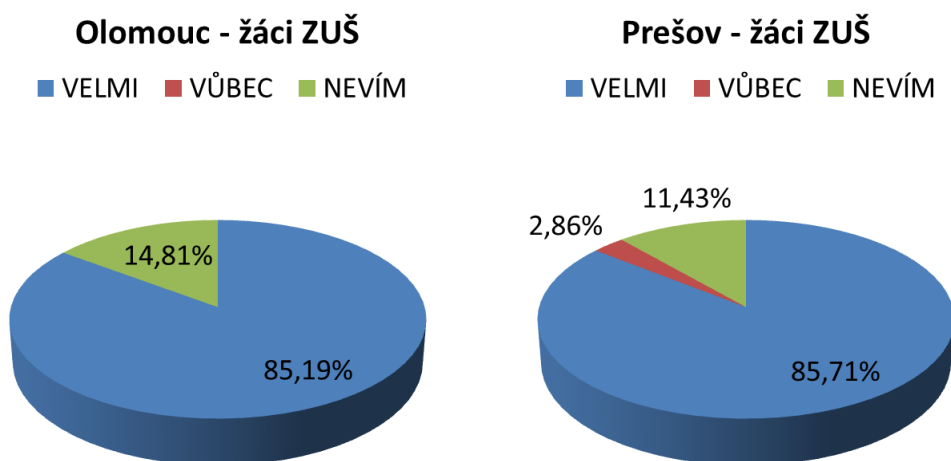


Graf č. 6



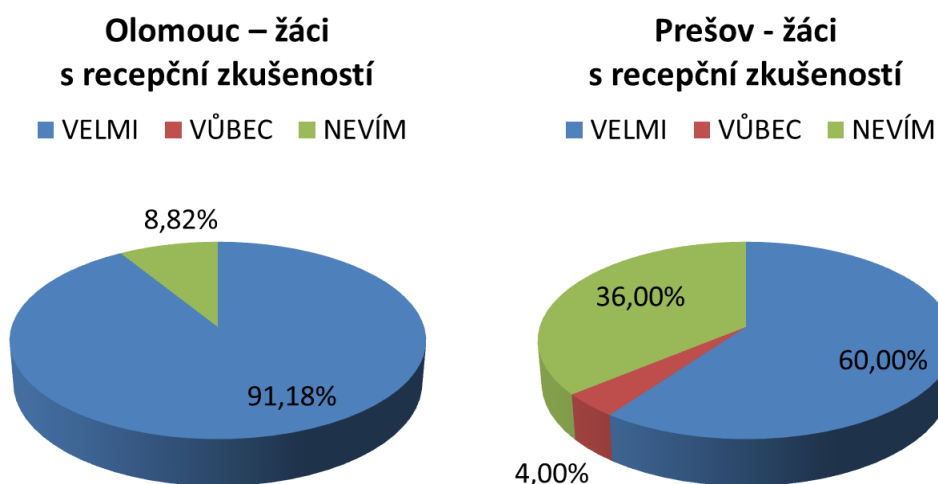
Graf č. 7

U skupin CZŽ-ZUŠ a SKŽ-ZUŠ se četnost odpovědi kladných odpovědí zvýšila. V rámci této skupiny se nevyskytl nikdo, komu se koncert vůbec nelíbil. U SKŽ-ZUŠ se tento názor vyskytl v minimální míře. V nižším poměru k celkovému počtu CZŽ zůstala u CZŽ ZUŠ a SKŽ-ZUŠ možnost názorové absence. (Graf č. 8)



Graf č. 8

Českým žákům s recepční zkušeností (dále v textu pod zkratkou „CZŽ-r“) se koncert líbil absolutní většině z nich. Navíc se zde nenašel nikdo, komu se koncert nelíbil. I nerozhodnost CZŽ-r v kontextu skupiny CZŽ klesla. U slovenských žáků s recepční zkušeností (dále v textu pod zkratkou „SKŽ-r“) byl výsledek poměrně překvapivý. Pouze 60% se koncert velmi líbil, 4 % se nelíbil a velké procento z nich neumělo vyjádřit jasný názor. (Graf č. 9)

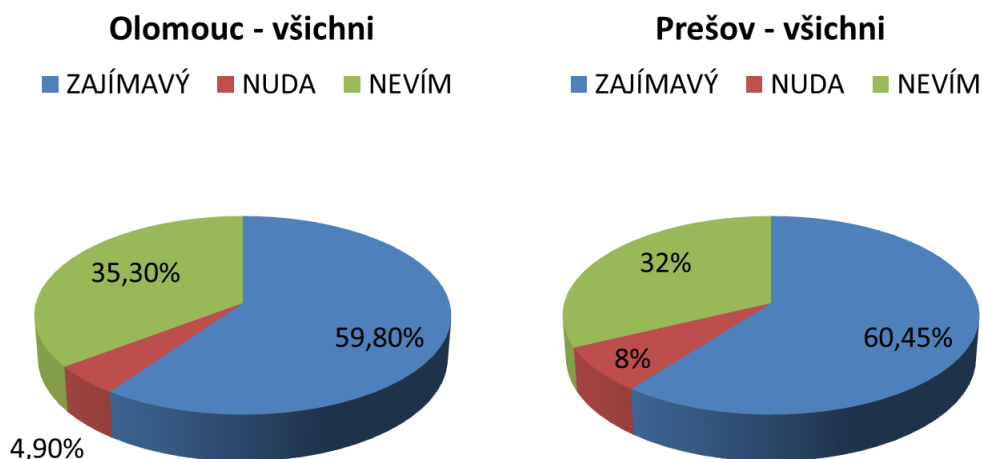


Graf č. 9

Celkové hodnocení koncertu je velmi pozitivní. Pozitivita hodnocení se poměrně zvyšuje s nadstandardním hudebním vzděláním respondentů a kulminuje u respondentů s recepční zkušeností. SKŽ-ch vykazují velkou nerozhodnost.

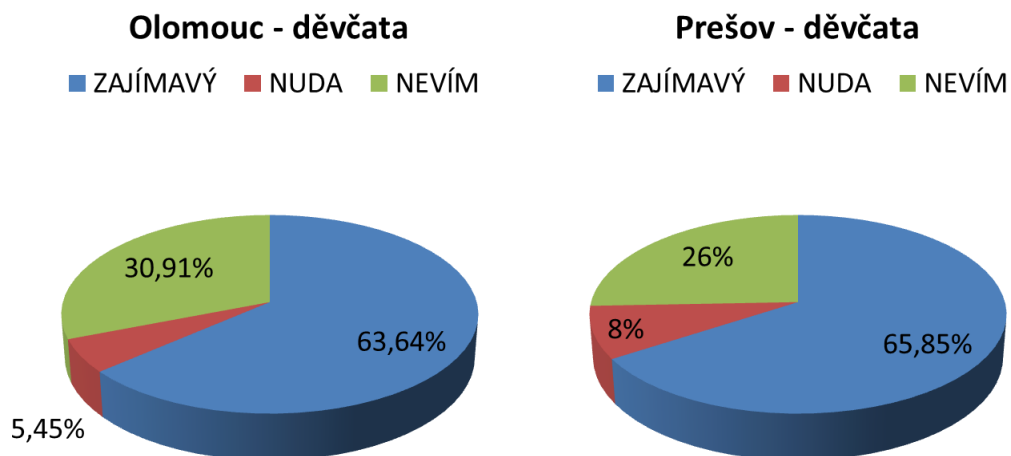
- **Otázka č. 3:** Jak bys popsal(a) dnešní koncert?

CZŽ se v otázce popisu právě odeznělého koncertu shodli se SKŽ a ve stejném počtu ho ohodnotili jako zajímavý. Ti, kteří takto odpověděli, většinou dopsali i požadované slovní hodnocení, na které byl v dotazníku vyhrazen náležitý prostor. Negativně popsal koncert necelých 5 % CZŽ a více než 7% SKŽ, když zvolili možnost „nuda“. Jedna třetina žáků se neuměla rozhodnout, zda byl koncert zajímavý, nebo nudný. (Graf č. 10)

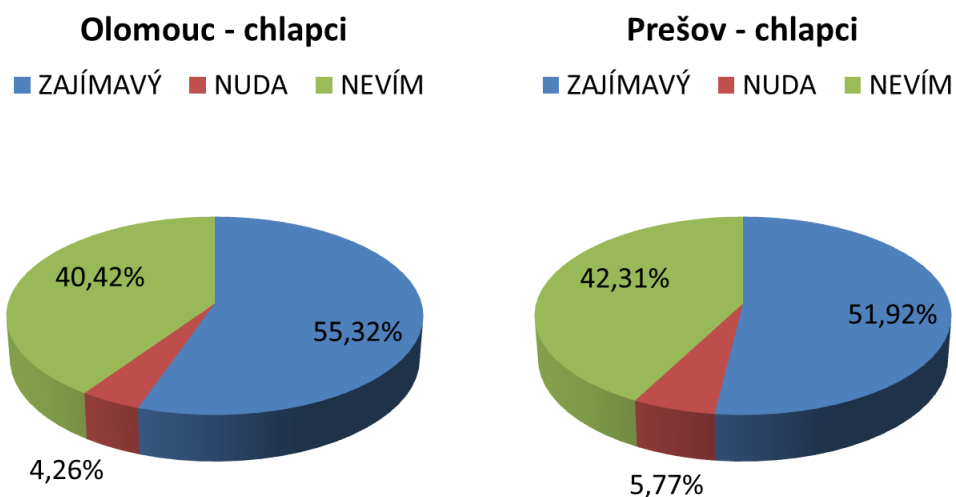


Graf č. 10

U CZŽ-d i SKŽ-d se zvýšil podíl odpovědi „zajímavý“ na 63%, resp. 66% a snížil podíl odpovědi „nevím“ na 31%, resp. 26%. Naopak u CZŽ-ch i SKŽ-ch je odpověď „nevím“ mnohem častější a tím se úměrně zmenšila skupina hodnotící koncert jako „zajímavý“. (Graf č. 11 a č. 12)

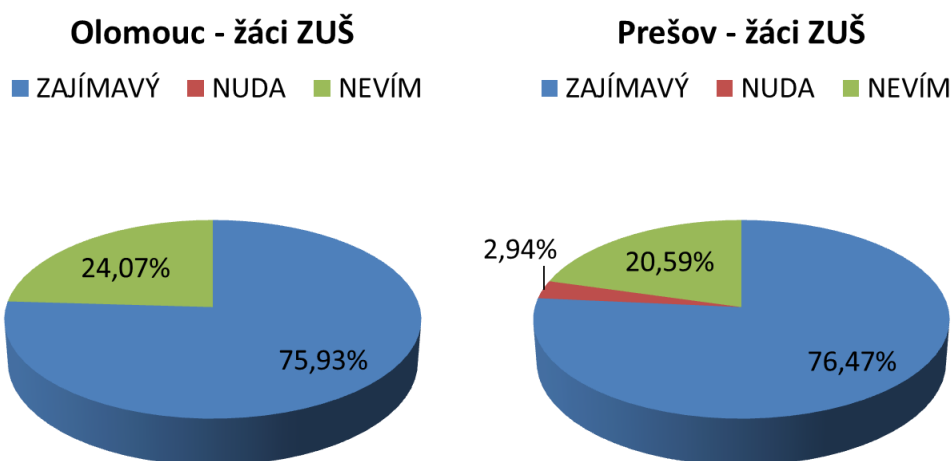


Graf č. 11



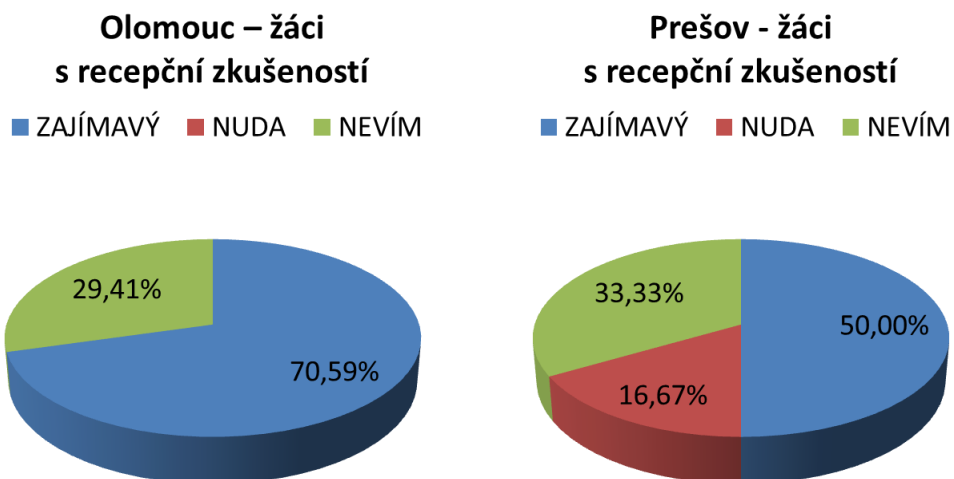
Graf č. 12

U CZŽ-ZUŠ se vůbec nevyskytl popis slovem „nuda“, a u CZŽ-ZUŠ i SKŽ-ZUŠ zvýšil se podíl odpovědi „zajímavý“. U SKŽ-ZUŠ zaškrtno možnost „nevím“ necelá pětina z nich, u CZŽ-ZUŠ se tento postoj vyskytl u necelé čtvrtiny. SKŽ-ZUŠ se v počtu tří procent na koncertě „nudili“. U CZŽ ZUŠ zůstala tato varianta nevyužita. (Graf č. 13)



Graf č. 13

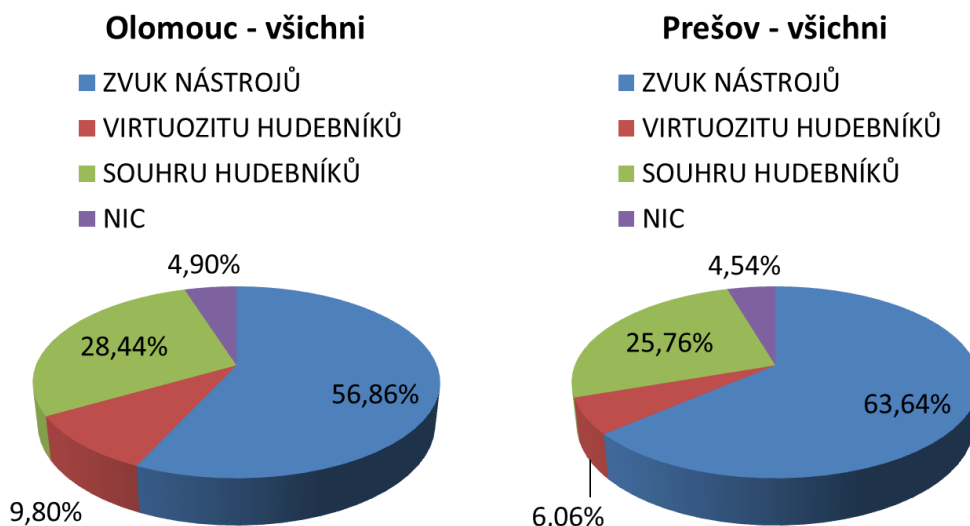
U CZŽ-r se nevyskytla odpověď „nuda“, ale navýšila se reakce „nevím“. Ve srovnání s CZŽ ZUŠ se zmenšila skupina shledávající koncertní zážitek jako „zajímavý“. Skupina SKŽ-r se stejně jako v otázce č. 2 vyjádřila poměrně překvapivě. Pro 17 % to byla „nuda“, třetina z nich neuměla popsat své pocity a pouze polovina z nich shledala koncert jako „zajímavý“. Vycházíme z potvrzeného předpokladu, že většina respondentů neměla esteticko-recepční zkušenost s předloženým zážitkem. Výsledek, že pro 60 % zúčastněných byl koncert velice zajímavou zkušeností, je velmi povzbudivý pro hudební pedagogickou praxi ve všeobecné i umělecké oblasti. Zájem je prvním faktorem pro další nadstavbu řešení předložené problematiky. Nadstandardně hudebně vzdělaní respondenti vykazují vzestupný zájem a sestupnou trend ohledně vlastního neujasnění si daného zážitku. Vyrovnanější hodnocení vykazuje skupina olomouckých respondentů. Nerozhodnost SKŽ-ch vychyluje celkové hodnocení. (Graf č. 14)



Graf č. 14

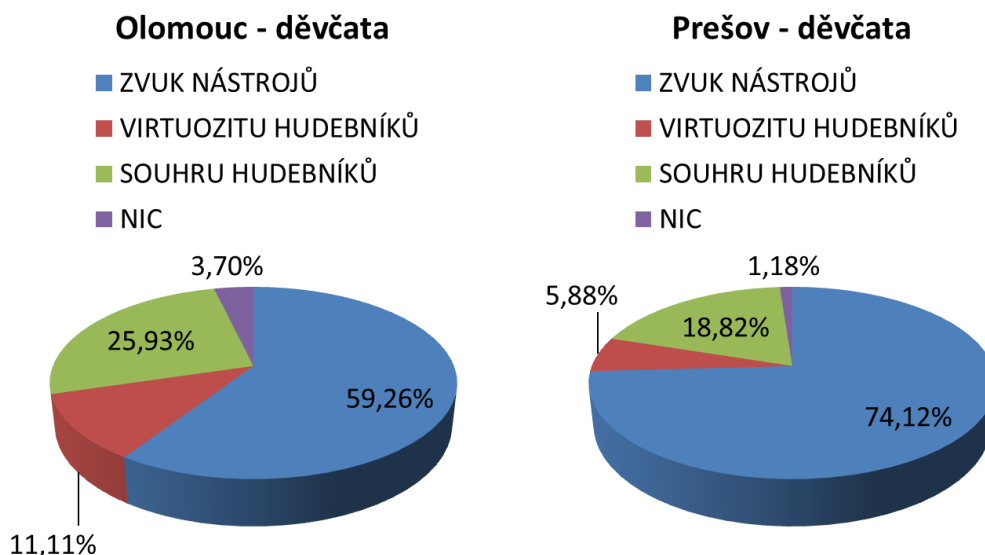
- **Otázka č. 4:** Co sis především zapamatoval(a) z dnešního koncertu?

Čtvrtá otázka se zabývala preferencí mezi slyšeným zvukem, virtuozitou a souhrou hudebníků hned po skončení koncertu, kdy ho respondenti měli ještě v živé paměti. Ve výsledcích nejsou patrné zásadní rozdíly mezi hodnocením v Olomouci a Prešově. V obou skupinách CZŽ i SKŽ zřetelně převládá preference slyšeného zvuku obou nástrojů na úkor dalších interpretačních dovedností. U SKŽ je tato disproporce ještě markantnější. (Graf č. 15)



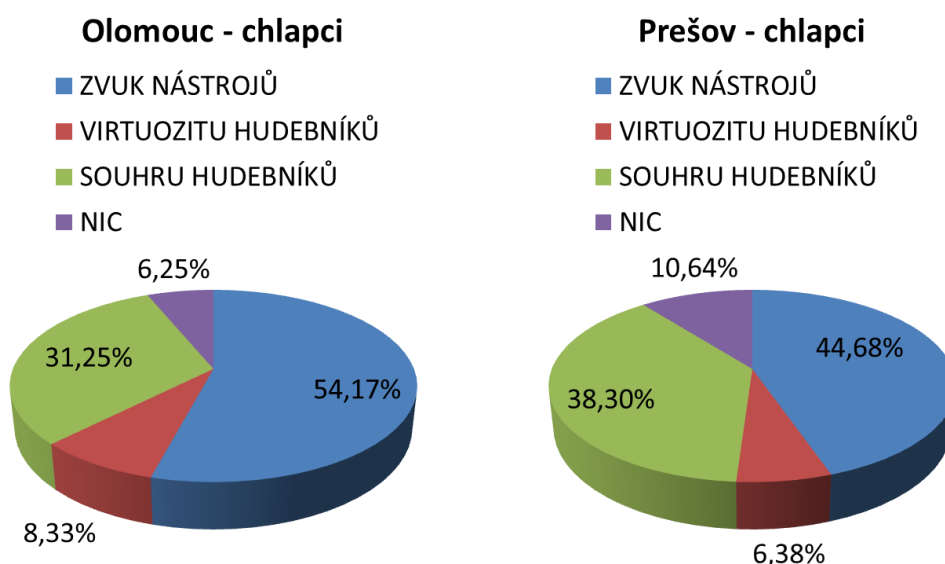
Graf č. 15

U skupin CZŽ-d a SKŽ-d jsou výsledky v kontextu celku podobné. Ještě více vyniká preference zvuku, zejména na úkor nezájmu o interpretační dovednosti. (Graf č. 16)



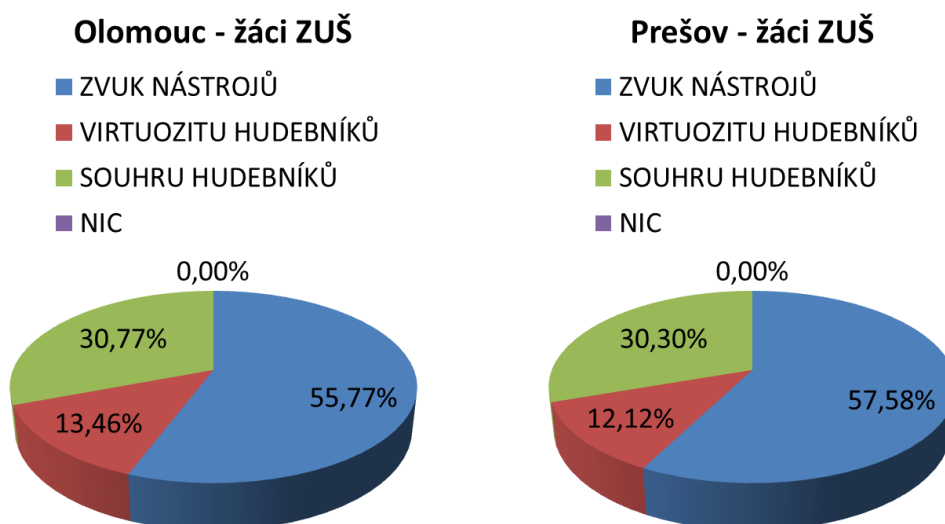
Graf č. 16

U CZŽ-ch a SKŽ-ch je vůči celé skupině respondentů patrný nárůst preference souhry hudebníků. Vyšší zastoupení má i postoj vyjadřující nezájem o interpretační dovednosti. (Graf č. 17)



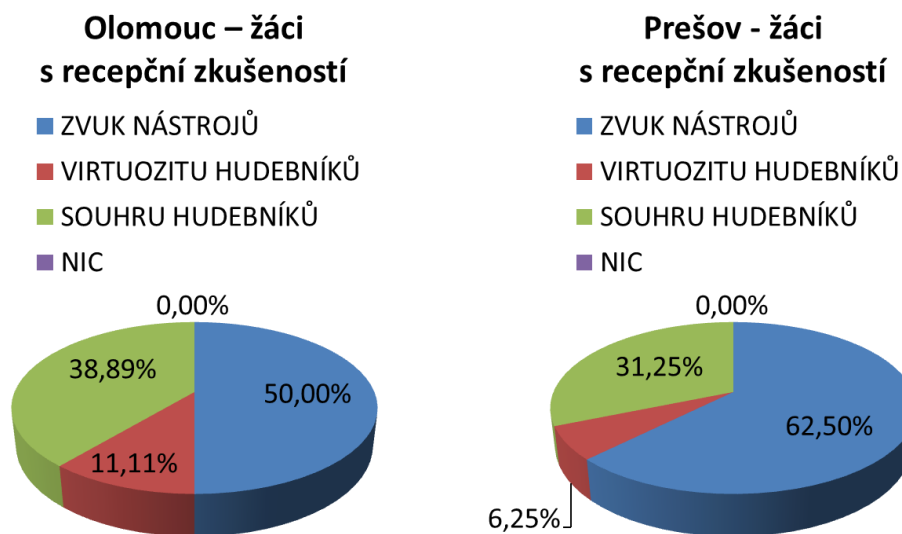
Graf č. 17

Postoje CZŽ-ZUŠ a SKŽ ZUŠ jsou téměř identické. V této kategorii respondentů nikdo nevyslovil nezájem o interpretační schopnosti. (Graf č. 18)



Graf č. 18

CZŽ-r a SKŽ-r nevyjadřují nijak rozdílné postoje, i když ve skupině CZŽ-r si lze povšimnout vyrovnanějšího spektra jednotlivých postojů k interpretačním dovednostem. (Graf č. 19)

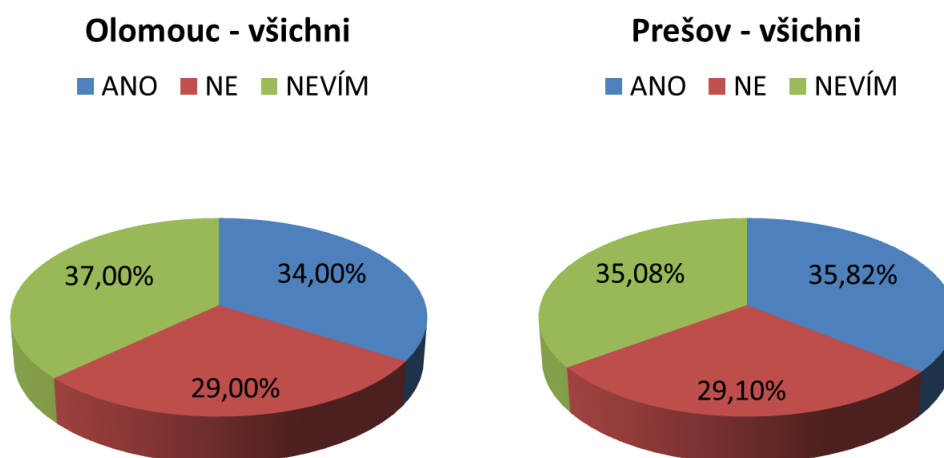


Graf č. 19

- **Otázka č. 5:** Šel (Šla) bys s kamarádem (kamarádkou) na podobný koncert?

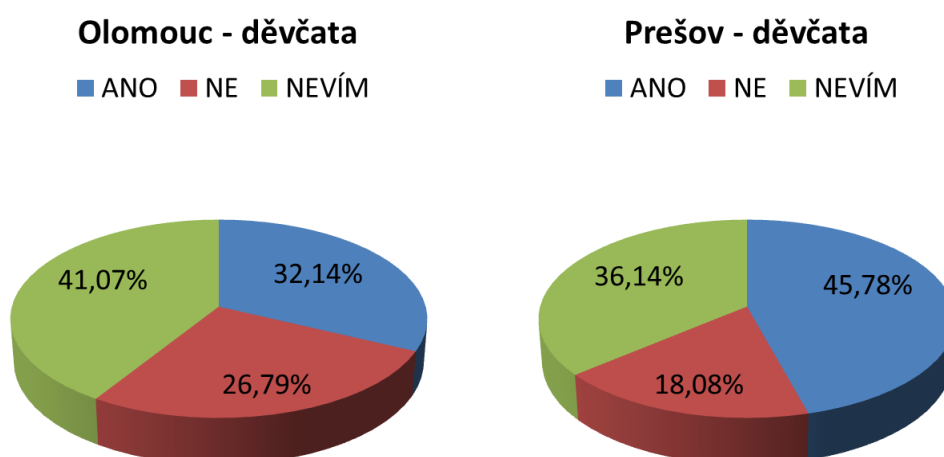
V páté otázce jsme přistoupili k predikci, zda právě získaná koncertní zkušenost může zapůsobit na rozhodovací mechanismus a vést k jejich budoucí účasti na obdobné události. Nezkoumali jsme jejich důvody, pouze aktuální myšlenkové vyhodnocení situace. Více než třetina CZŽ by uvažovala o další

návštěvě koncertu komorní hudby. SKŽ měli k úvaze o návštěvě podobné akce takřka identický postoj. (Graf č. 20)



Graf č. 20

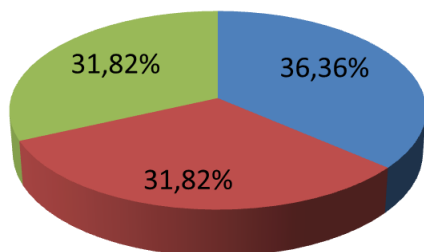
CZŽ-d se ke své účasti na obdobném koncertě postavila méně vstřícně než jejich vrstevnice ze skupiny SKŽ-d. Z grafu dále vyplývá, že o opětovném koncertním prožitku neuvažuje 26% CZŽ-d a 18% SKŽ-d. CZŽ-ch se v rámci této otázky rozdělili na tři přibližně stejně velké množiny respondentů. SKŽ-ch se opět staví k této otázce značně negativně, což je naprosto odlišný výsledek v kontextu hodnocení skupiny jejich spolužaček ze skupiny SKŽ-d. (Graf č. 21 a č. 22)



Graf č. 21

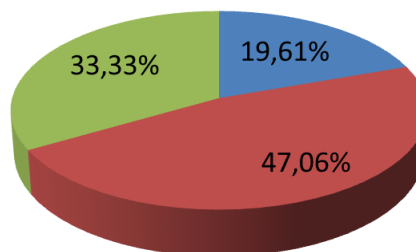
Olomouc - chlapci

■ ANO ■ NE ■ NEVÍM



Prešov - chlapci

■ ANO ■ NE ■ NEVÍM

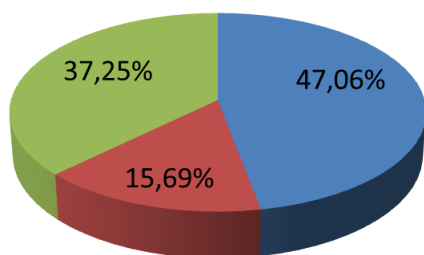


Graf č. 22

Necelá polovina CZŽ-ZUŠ se vyjádřila kladně, více než třetina z nich neví. Podobně odpovídali i SKŽ-ZUŠ, kdy polovina zvolila možnost „ano“. Relativně malý počet tuto možnost předem zavrhl. (Graf č. 23)

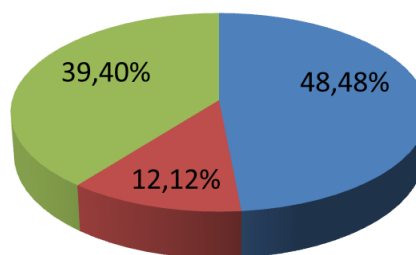
Olomouc - žáci ZUŠ

■ ANO ■ NE ■ NEVÍM



Prešov - žáci ZUŠ

■ ANO ■ NE ■ NEVÍM

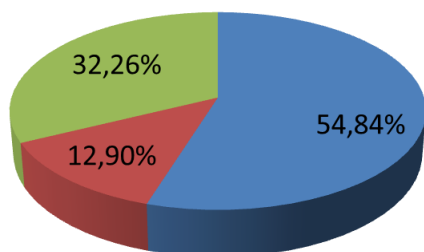


Graf č. 23

CZŽ-r zaujali k budoucí návštěvě koncertu nejvstřícnější postoj ze všech skupin, množství negativních postojů se propadlo. Třetina SKŽ-r je rozhodnuta si recepční zkušenost s komorním koncertem nezopakovat a ještě větší je v ní podíl nerozhodnutých respondentů. Jejich relativně malá množina zvolila možnost „ano“. (Graf č. 24)

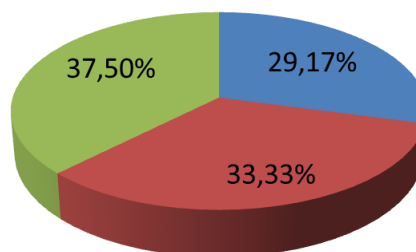
**Olomouc – žáci
s recepční zkušeností**

■ ANO ■ NE ■ NEVÍM



**Prešov - žáci
s recepční zkušeností**

■ ANO ■ NE ■ NEVÍM



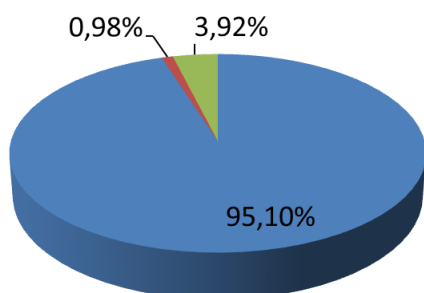
Graf č. 24

- **Otázka č. 6:** Obdivuješ schopnost hudebníka hrát na hudební nástroj, jako jsou např. housle, klavír?

V šesté otázce jsme se věnovali obdivu mladých ke schopnostem hudebních interpretů. Tato otázka obsahovala nejjednoznačnější pozitivní odpovědi v obou skupinách CZŽ i SKŽ. (Graf č. 25)

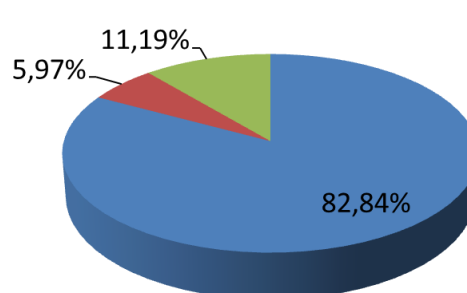
Olomouc - všichni

■ ANO ■ NE ■ NEVÍM



Prešov - všichni

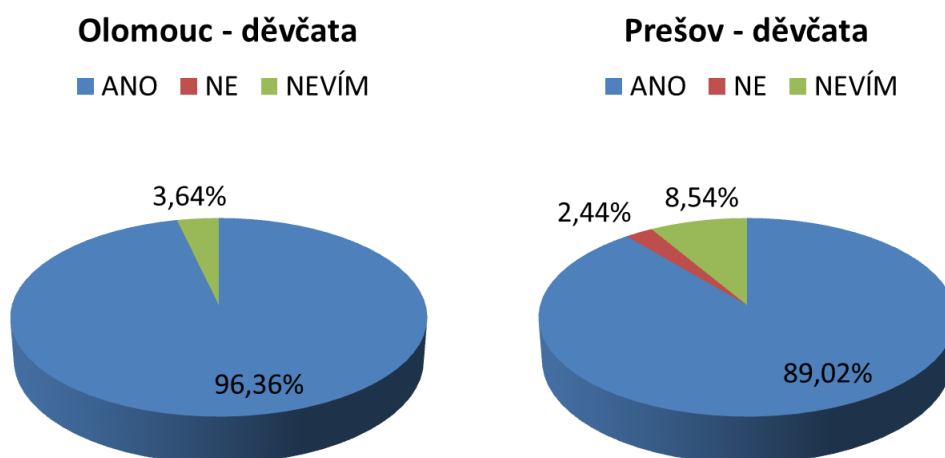
■ ANO ■ NE ■ NEVÍM



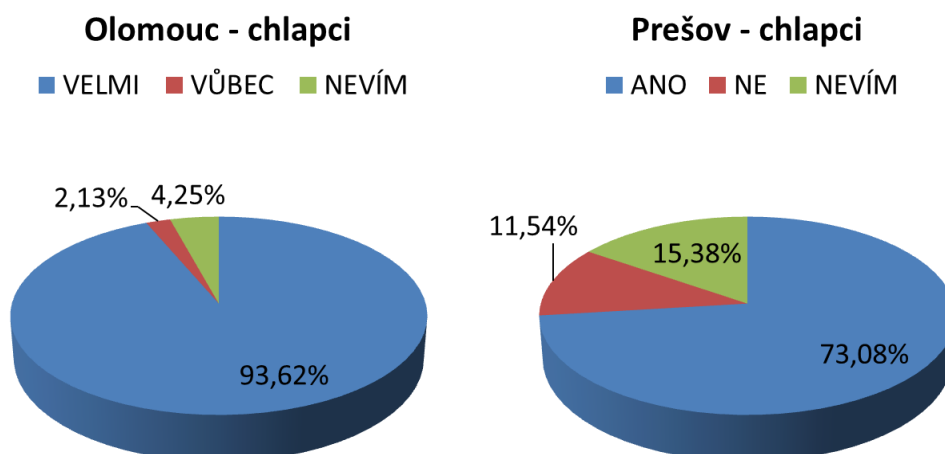
Graf č. 25

Stejně jednoznačně se hodnocení projevilo u CZŽ-d, kde jsme nezaznamenali negativní odpověď. U SKŽ-d se našlo několik respondentek, které tuto činnost neobdivují. CZŽ-ch drtivé většině skládají obdiv hudebníkům. SKŽ-ch s tradičně

nejnižším zastoupením vstřícných odpovědí dosáhli ve svém hodnocení tříčtvrtinový podíl pro možnost „ano“. (Graf č. 26 a č. 27)



Graf č. 26

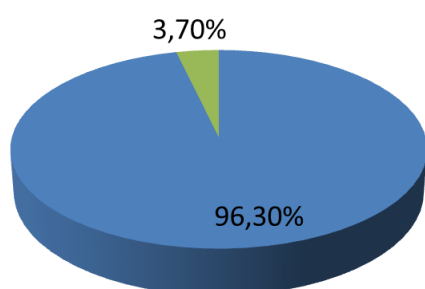


Graf č. 27

CZŽ-ZUŠ obdivují hudebníky a volí odpověď „ano“. Odpověď „ne“ není zastoupena. U SKŽ ZUŠ se negativní postoj v malé míře vyskytl. (Graf č. 28)

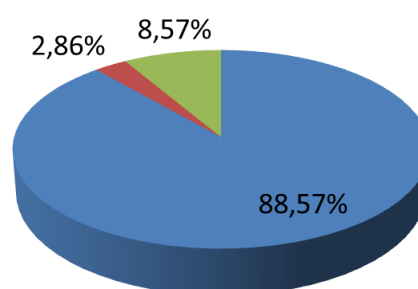
Olomouc - žáci ZUŠ

■ ANO ■ NE ■ NEVÍM



Prešov - žáci ZUŠ

■ ANO ■ NE ■ NEVÍM

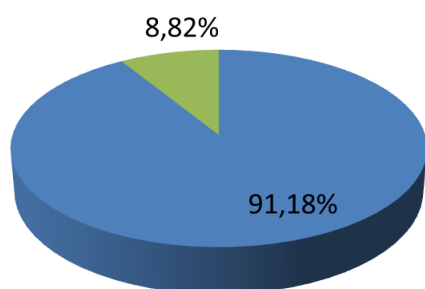


Graf č. 28

U CZŽ-r se nenašel nikdo, kdo by ve svém okolí neobdivoval někoho, kdo umí hrát na hudební nástroj. 8 % SKŽ-r hudební interprety neobdivuje. (Graf č. 29)

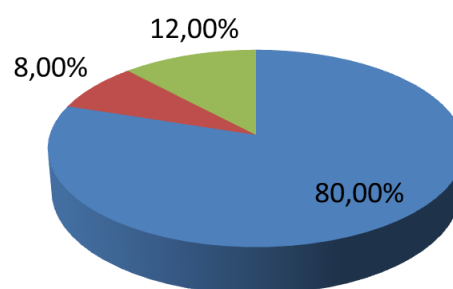
Olomouc – žáci s recepční zkušeností

■ VELMI ■ VŮBEC ■ NEVÍM



Prešov - žáci s recepční zkušeností

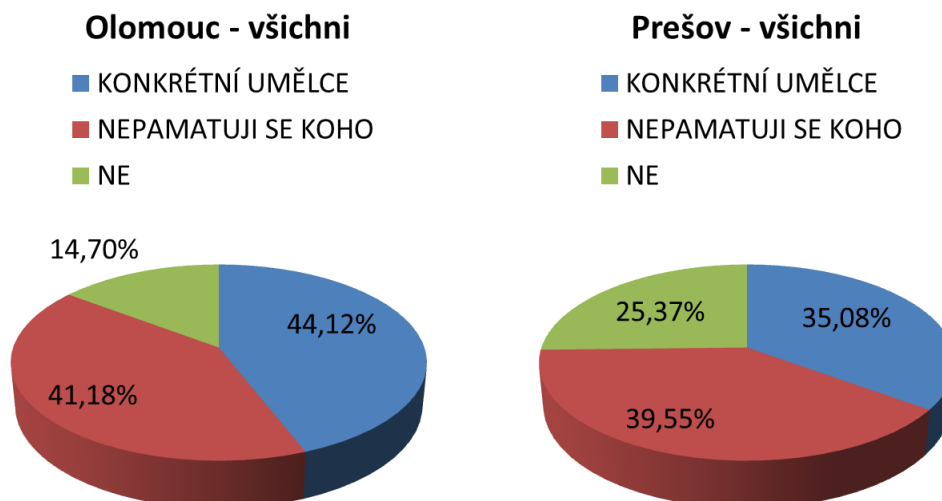
■ ANO ■ NE ■ NEVÍM



Graf č. 29

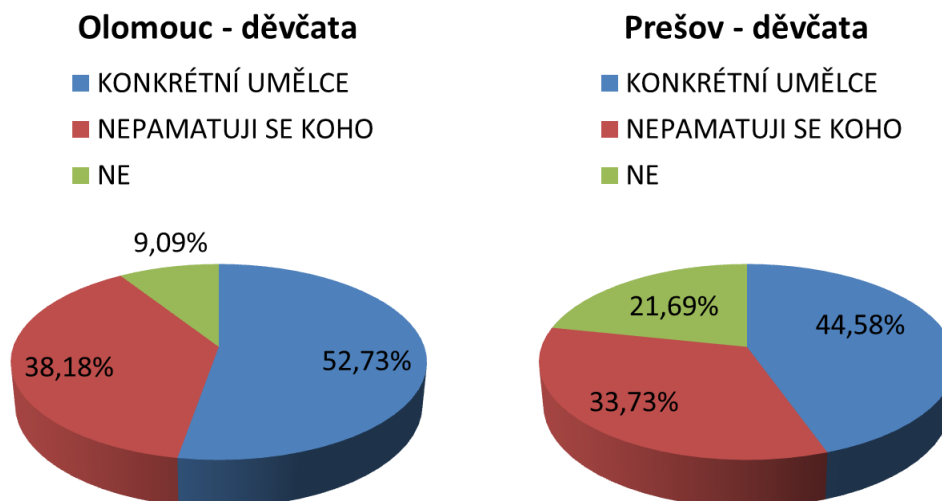
- **Otázka č. 7:** Sleduješ hudbu (hudebníky, zpěváky) na internetu?

Jedna třetina CZŽ sleduje na internetových serverech (např. na nejrozšířenějším YouTube) své idoly z řad hudebníků, zpěváků a skupin nejrůznějších hudebních žánrů. Podobná skupina je sleduje též, ale nepamatuje si konkrétní interprety. SKŽ v nižším počtu sledují konkrétní umělce. Čtvrtina SKŽ hudebníky na internetu nesleduje. (Graf č. 30)

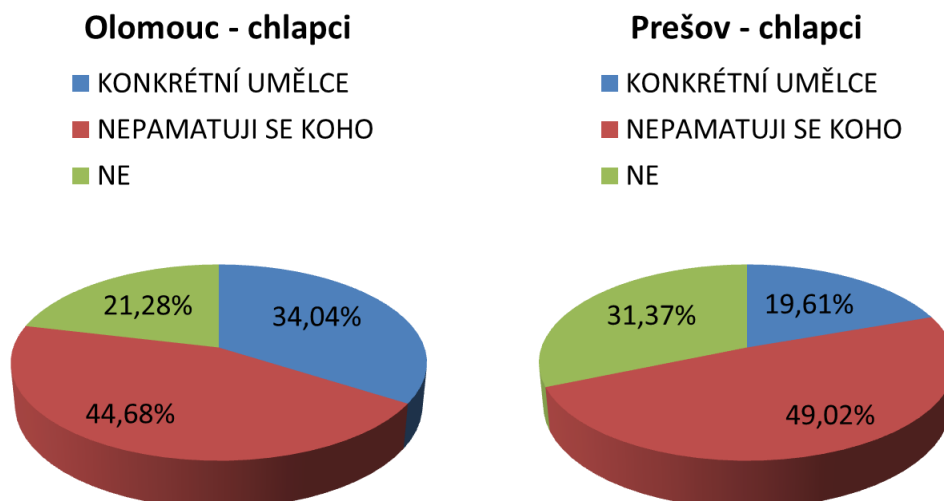


Graf č. 30

Více než polovina CZŽ-d sleduje a pamatuje si jména vyhledávaných interpretů. 9 % z nich se vyhledáváním hudebních interpretů na internetu nezabývá. SKŽ-d oproti CZŽ-d sledují hudební servery v menším procentu. U CZŽ-ch i SKŽ-ch je zájem o sledování videoserverů s hudebními umělci nižší. Skoro polovina CZŽ-ch a SKŽ-ch si nepamatuje, koho sleduje. Takřka jedna třetina CZŽ-ch tyto aktivity vůbec nevyhledává. (Graf č. 31 a č. 32)

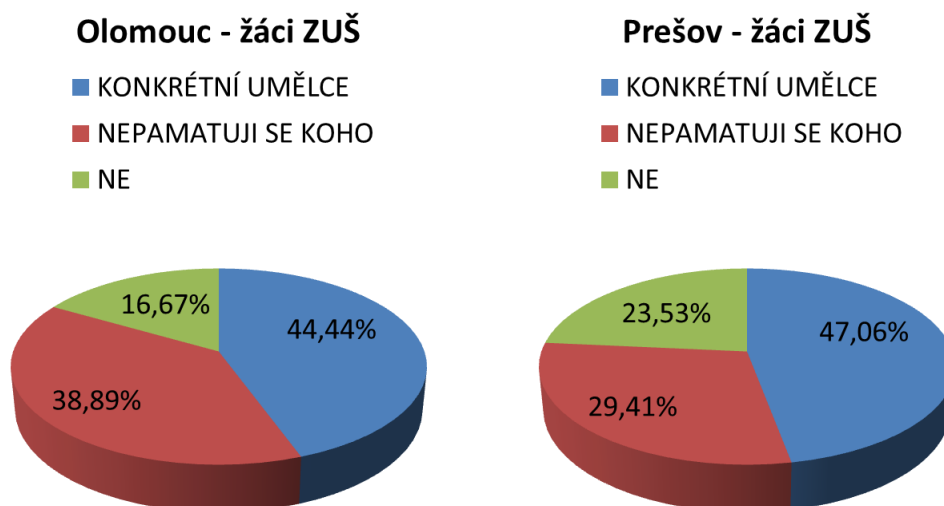


Graf č. 31



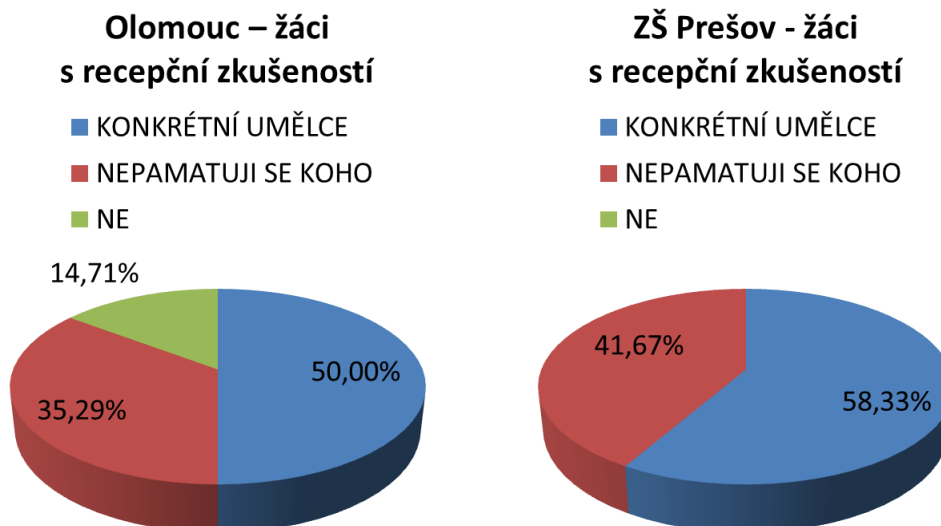
Graf č. 32

Necelá polovina CZŽ-ZUŠ a SKŽ-ZUŠ vyhledává na internetu konkrétní umělce, v 39 % sledují, ale oblíbené interprety nemají a necelých 17 % z nich nesleduje žádnou hudbu na internetu. Takřka čtvrtina SKŽ-ZUŠ nesleduje hudbu na internetu vůbec. (Graf č. 33)



Graf č. 33

Přesně polovina CZŽ-r ví, koho přesně na internetu sleduje. Podíl této odpovědi u SKŽ-r je ještě vyšší. Nikdo z nich nevěděl, že hudbu na internetu nesleduje. (Graf č. 34)



Graf č. 34

Mladí posluchači ve věku 11-13 let preferují zvuk tvořený interprety prostřednictvím hudebních nástrojů nad jejich virtuositou a souhrou. Toto hodnotící hledisko zjevně převládalo bez ohledu na pohlaví, hudební vzdělání, nebo předchozí esteticko-recepční zkušenost. Pouze třetina respondentů je rozhodnuta zopakovat si účast na podobné události. U jedinců s nadstandardním hudebním vzděláním se procento rozhodnutých zopakovat si získanou esteticko-recepční zkušenost zvyšuje na polovinu.

6.2.1 Reflexe esteticko-recepční zkušenosti respondentů v Olomouci (CZ)

„Nejvíce se mi líbilo to, jak to všechno prožívali a jak spolu dohromady hráli; líbilo se mi, jak paní hrála na klavír; nejvíce se mi líbila poslední skladba (Vittorio Monti – Čardáš – pozn. aut.); měli to pěkně provedené; nejvíce se mi líbila skladba s názvem Zrcadlo v zrcadle; koncert se mi líbil, protože byly dobře vybrané skladby; velmi se mi líbil profesionální výkon obou, obzvláště houslisty; líbil se mi výběr skladeb a hbitost muzikantových prstů; výkon muzikantů byl skvělý, ale moc se mi nelíbily části, kde hrál nástroj sám – Zeljenka (houslové kadence ve skladbě Musica Slovaca Iji Zeljenky – pozn. aut.); nikdy jsem nic podobného ve škole nezažil; hodně se mi líbila skladba Z domoviny; naprosto všechno bylo zajímavé. Byla jsem velmi dojatá; líbily se mi vysoké tóny; líbila se mi elegance, harmonie a souhra obou nástrojů; koncert byl zajímavý, jak ho interpreti pojali a jak dokázali zahrát; oba hudebníci skladby velmi prožívali a hráli s citem; hudba byla krásná a procítěná; bylo

zajímavé sledovat hudebníky při hře na hudební nástroje; nejlepší byly dvě poslední skladby (Arvo Pärt – Zrcadlo v zrcadle a Vittorio Monti – Čardáš – pozn. aut.), byly zajímavé a snesitelně dlouhé. Moc dlouhé skladby nemám ráda; líbili se mi napínavé části skladeb; Líbila se mi poslední skladba (Vittorio Monti – Čardáš – pozn. aut.) a umění hudebníků hrát tak těžké skladby; vaše souhra je úžasná; jste jako profesionálové, výraz a i to, jak jste se pohybovali do rytmu, bylo dobré; líbil se mi projev, profesionalita, hra na hudební nástroje; mně se to líbilo moc, nejvíce skladba Musica Slovaca; líbily se mi změny dynamiky; líbilo se mi, jak oba hudebníci hráli a neměli tam ani jednu chybičku; nejzajímavější bylo duo; líbily se mi skladby a sešranost nástrojů; líbilo se mi, jak rychle se hudebníkům hýbaly prsty; poslouchat vás je super; líbily se mi rychlé i pomalé písničky, jako z nějakého filmu. Líbil se mi i výraz, jak jste se vžili do těch písní. Konec první písničky (Antonín Dvořák – Sonatina G dur, rychlý závěr 4. věty – pozn. aut.) byl nejlepší; líbily se mi – pozn. aut.) dlouhé tóny houslí a souhra houslí a klavíru; neumím to posoudit, ale hodně se mi to líbilo; nikdy jsem nebyl na koncertě tak blízko hudebním nástrojům; líbilo se mi, jak jste se u těch skladeb tvářili; líbilo se mi zesilování a zeslabování, vyjadřování tělem; líbily se mi všechny skladby, představovala jsem si při nich lidi, kteří tančí; moc se mi líbilo, že hudebníci uměli skvěle hrát na nástroje a vybrali si dobré písničky; byly zde zajímavé tóny a skladby.“

„Líbilo se mi, že jsme se neučili; mně se líbí moderní skladby, ale ocením i klasiku.“

„Bylo to (všechny skladby – pozn. aut.) jedno a to samé! Já neznám rozdíl – byla to nuda; nikdy jsem nic nesledoval a nikdy nebudu; nemám ráda tuhle hudbu; nemám rád klasickou hudbu; koncerty mě moc neberou, byla to docela nuda; byla to nuda, ale neberte si to osobně, nejsem hudební typ.“

6.2.2 Reflexe esteticko-recepční zkušenosti respondentů v Prešově (SK)

„Líbilo se mi, jak to uměli zahrát, aby z toho byla pěkná melodie; líbilo se mi, jak ladil zvuk houslí a klavíru, výběr hudebníků, prostě se mi líbilo všechno – hudba a pohyby, jak to prožívali; jednoznačně byl koncert úžasný, (interpreti – pozn. aut) umí tu hudbu cítit a nejvíce se mi líbila skladba Musica Slovaca a Čardáš; nejvíce se mi líbilo, jak byly úžasně představené skladby; ty skladby hezky hráli; souhra

hudebníků, procítění skladeb, všechno bylo úžasné. Nejvíc se mi líbilo Zrcadlo a Z domoviny; myslím, že všechno, hlavně se hudebníci umí sladit; líbila se mi třetí skladba (Z domoviny – pozn. aut.) a poslední (Čardáš – pozn. aut.), ale v první skladbě v první větě mi něco chybělo (1. věta ze Sonatiny G-dur Antonína Dvořáka – pozn. aut.); nejvíce se mi líbilo to, že jste sem vůbec přišli. To, co děláte je úctyhodné, protože vážná hudba pomalu vymírá; líbilo se mi sladění různorodých tónů klavíru a houslí; úžasná práce; líbilo se mi, jak to spolu umí hezky zahrát, jak se snažili a vytvořili něco úžasného; nejvíc se mi líbil zvuk hudebních nástrojů; nejvíc se mi líbilo procítění hudby interprety a dobrá dynamika a krásné zvonivé tóny; líbilo se mi hraní na housle, nejvíc se mi líbila Zrcadla; líbil se mi tento koncert, protože při poslechu melodie, jsem cítila přírodu a velmi se mi líbila souhra hudebníků; velmi se mi líbily melodie a snaha účinkujících; líbila se mi hudba, skladby, bylo to s dramatickým nádechem, výběr písní, bylo to zajímavé; líbilo se mi, jak hezky spolu ladí nástroje; zajímavé bylo, jak se hudebníci vžili do hraní, velmi se mi to líbilo, dodávalo to dobrou atmosféru; líbilo se mi, jak se hudebníci uměli vžít do skladeb; vybrali nádherné skladby, a když je hráli, byly v nich emoce; všechno se mi líbilo, bylo to krásné, jak hrají na hudební nástroje; nejzajímavější byla skladba sonatina od Antonína Dvořáka; líbilo se mi, jak různě zněla každá skladba, kterou hráli, ze smutné přešli do krásné; nejzajímavější bylo, jak to vážně hráli a dávali najevo pocity, byl to velmi dobrý koncert; váš dnešní koncert neměl chybu, výběr písní byl skvělý a nervozitu jste jen tak hodili za hlavu, jednoduše med pro uši; všechno bylo celkem zajímavé, při jednom tónu jsem měla pocit, že jsem v rakvi a v následujícím tónu zjistím, že jsem na Bora-Bora (ostrov v souostroví Francouzské Polynésie – pozn. aut.); líbila se mi hlavně ta hudba bez zpěvu, takové netradiční; líbily se mi skladby, zajímaví talentovaní interprety, souhra; slyšela jsem hodně nových písní a slyšela jsem o dalších skladatelích; zajímavé bylo, že to bylo jako pohádka, taková, kde se nemluví; líbilo se mi všechno, a nejzajímavější bylo, jak to hezky hráli; nejzajímavější bylo, jak se to dokázali takto naučit a sladit to dohromady, aby z toho byla taková hezká hudba; bylo na tom zajímavé, jak se uměli vžít do té hudby i pohyby; zajímavý byl proto, že se mi líbilo, jak si uměli hudebníci pohrát se zvuky a to, že se ani jednou nezmýlili; nejvíc se mi líbili rychlé skladby; líbilo se mi, jak hráli na těch nástrojích a ještě k tomu i rychle; hudba a pohyby, jak to prožívali; líbilo se mi to, protože to virtuosové hezky prožívali, mají to procítěné; velmi se mi líbilo zrcadlo

v zrcadle a čardáš, střídaly se tam hezké tóny; líbil se mi pronikavý zvuk nástrojů; koncert byl zajímavý, protože jsem tyto skladby poprvé slyšela a (interpreti – pozn. aut.) krásně plynule hráli; líbilo se mi publikum, hudebníci a jejich kvalita; nejdřív mě to uspalo a potom probudilo a tak dokola; představa, myšlenka, sen; nejzajímavější bylo spojení klavíru a houslí; líbilo se mi, jak krásně a čistě ladili hudebníci se svými nástroji.“

„Byla to nuda, ale lepší než se učit; bylo to v pohodě, ale nuda.“

Mladí posluchači ve věku 11-13 let často pozitivně hodnotí samotný výběr skladeb, i když většinou používají jim blíže známý pojem „píseň“. Ve výpovědích se často vrací ke skladbám, které si uchovali v paměti. Zcela jasně si uvědomují, že důležitý faktor události ve formě komorního koncertu je výběr hudebních skladeb, který může sehrát zásadní pozitivní, příp. negativní roli při jeho výsledném hodnocení. Zároveň zdůrazňují kvalitní provedení. I bez upozornění svými slovy popisují hudební záměr obou interpretů. Dokonce jsou schopni analyzovat nástrojovou souhru a libost zvuku, který slyší. Vnímaná souhra a zvuková kvalita slyšeného tónu je výhradně v dikci osobnosti interpreta a jeho hudebního záměru, který nesouvisí s hudebním zápisem skladatele. Způsob umělecké tvorby v malém seskupení je velice průhledný a uchopitelný i pro skupinu mladých posluchačů v rozmezí 11 - 13 let.

6.3 Výsledné pořadí skladeb ve věkové skupině 22- 24 let

V tabulce č. 6 prezentujeme výsledky pořadí skladeb. Potvrzuje se, že předpokládané pozitivní preference získala díla s ostrou tempovou diferencí a prvky lidové hudby BS a tanečního charakteru AD-M. Kompozice JS a LJ zabodovaly spíše v Olomouci. Skladby AD-S a BM se překvapivě ukázaly přitažlivější pro prešovské respondenty. (Tabulka č. 6)

Olomouc - všichni			Prešov - všichni		
Pořadí	Autor Skladba	Průměrná známka	Pořadí	Autor Skladba	Průměrná známka
1	Bedřich Smetana Z domoviny č. 2	1,23	1	Antonín Dvořák Mazurek, op. 49	1,25
2	Antonín Dvořák Mazurek, op. 49	1,38	2	Bedřich Smetana Z domoviny č. 2	1,34
3	Josef Suk Pohádka, op. 16	1,56	3	Antonín Dvořák Sonáta F dur, op. 57	1,90
4	Leoš Janáček Dumka	1,86	4	Bohuslav Martinů Česká rapsódie H. 307	1,93
5	Antonín Dvořák Sonáta F dur, op. 57	1,99	4	Josef Suk Pohádka, op. 16	1,93
6	Bohuslav Martinů Česká rapsódie H. 307	2,03	6	Leoš Janáček Dumka	2,07

Tabulka č. 6

6.3.1 Reflexe respondentů v Olomouci (CZ) na jednotlivé skladby

Antonín Dvořák – Sonáta F dur, op. 57

„Příliš vážná skladba; oceňuji dramaticčnost skladby; skvělý výkon hudebníků; výrazné melodie, důraz na dynamiku a měnící se tempa; jednotlivé části velmi rozdílné, 2. se mi líbila nejvíce; 1. a 2. část mě neoslovila; obdivuji rychlost hmatů houslisty; nejvíce mě zaujala první a druhá část skladby; skladba působila smutně, zahrána byla krásně; líbí se mi gradace sonáty; krásné melodie, hezké pohrávání si s dynamikou; trochu zdlouhavé, nejvíce se mi líbila druhá část; rozmanitost tempa; první část krásně uvozovala celou sonátu, příjemně uvedla téma, nastolila atmosféru, druhá část začala zvolna, úžasně lehké svěží trylky, báječné přecházení v harmoniích, zvuk houslí patřičně vše podbarvil, třetí část byla úplně jiného rázu, veselá lidová, přesto se s některými prvky vracela k části druhé svojí naléhavostí, byla místa, u kterých mě mrazilo; krásné melodie; něžná, nádherně prožitá; přesná souhra, třetí věta výborně technicky zvládnutá; agogické a dynamické změny, zastavení v čase, staccato, spiccato, skvělá sehraň, napětí, skvělý doprovod, hravost melodie; líbila se mi druhá a třetí část; vynikající přednes, poslední část mě zaujala nejvíce; trochu zdlouhavější, nelíbily se mi melodie; kombinace libozvučné a

lehce deprimující hudby; různorodé, krásná druhá část; skvěle zpracované, nejvíce se mi líbila 3. část; pozvolný začátek, postupná gradace, celá skladba se nesla v duchu zpěvu ptáků; úžasná rytmická souhra, nádherný konec; dramatická, hezká ale příliš mě neoslovila; až moc různorodé; tempo; dlouhé, třetí rychlá temperamentní versus klidná; pěkný, energický konec; líbil se mi rytmus skladby; pěkné střídání klidných a bouřlivějších částí; dynamická skladba; zaujala mě především dynamičtější část skladby; nebyl to můj žánr, ale skladbou neopovrhují; přechody temp, dynamika; při skladbě jsem měla smíšené pocity, jako bych nevěděla, kam patřím; nelíbilo se mi střídání melancholických depresivních a živých radostných prvků.“

Leoš Janáček – Dumka

„Kontrast; procítěnost; procítěnost skladby; velmi pěkné; příliš zádumčivé; pěkně vesele zahrané; už od studia na ZUŠ nepatří k mým oblíbeným; krásná citlivá hudba; byla veselejší; krásná skladba; pěkné, neoslovilo mě to tolik, možná moc chaotické; krásný souzvuk houslí a klavíru; vážná smutná; rozpoložení skladby; nádherná gradace, síla i něžnost současně, mám ráda kontrasty v hudbě; nádherný medový zvuk houslí; dramatická melodie, vznosný klavír; výborný přednes nicméně skladba mě nezaujala jako předchozí (Sonáta F dur, pozn. aut.), působila smutně; skladba byla pro mě velice nezáživná, ale výkon umělců se mně líbil; moc hezká skladba; veselé; uklidňující něžná hudby; propracované ale ponuré; temný ponurý nádech; velmi jemné, citlivé; veselejší; působilo to na mě smutně až depresivně; různá dynamika; líbí se mi dynamika písně; hudba byla příjemná k poslechu a vyvolávala silné emoce; pěkná melodie, velice příjemná na poslech; příliš mě neoslovila; velmi příjemné uklidňující pasáže ale vyvolala ve mně pocit smutku; skladba gradovala; dost vážné; skladba na mě působila s velkou lehkostí; přišlo mi, že skladba vypráví příběh.“

Bedřich Smetana – Z domoviny č. 2

„Dynamika; krásná skladba; krásná skladba; známá skladba; zajímavá skladba, skvělý přednes, hlavně síla dynamiky; živé, plné energie; líbilo se mi střídání pomalého a rychlého tempa; část byla hravá a část vážnější; občasná nesouhra; cítila jsem přijetí vlastního domova; procítěnost; skladba navozující lehčí téma,

dovedla jsem si představit milé odpoledne, potůček, přírodu, neřeší se dilemata, žádná rozervanost; změny dynamiky; energická skladba krásně zahraná; cítila jsem, jak to prožíváte, fascinující, na počátku skladby klavír přebíjí housle; intonačně i technicky úžasně zvládnuté; velmi pečlivě nastudovaný houslový part, smetanovské ozdoby a zemitost; není co dodat, krásná skladba profesionálně zahraná; tato skladba se mi velice líbila; skladba měla příběh, chvílemi smutná, chvílemi veselá; až tak moc mě nezaujala; typicky české, rytmické; moc pěkná skladba v krásném provedení; nádherná skladba plná optimismu radosti lásky a hravosti; měla jsem pocit, že housle někdy klavíru nestíhají, ale jde o náročnou skladbu; melodická, dobře na mě působila; moc expresivity; velmi živá; odvíjí se děj, uklidňující; mnoho zajímavých prvků ve skladbě; krásná dominance klavíru nad houslemi; chytlavá melodie, velmi dobře předvedené; veselá skladba; oproti ostatním skladbám trochu bez náboje; skladba mi dokázala svojí energií pozvednout náladu; velice zajímavá, trochu delší; byla veselá a svižná; svižnost; název skladby vystihuje její celý ráz, domov; líbila se mi živost skladby.“

Bohuslav Martinů – Česká rapsódie H. 307

„Smutek; náročné na poslech; oceňuji zvládnutí rychlé skladby; náročné na poslech; ale pěkné; pro mě z koncertu nejsympatičtější a určitě si skladbu zpětně vyhledám k poslechu; místy hravá, místy citlivá a uklidňující; nádherné, nepopsatelné, pro mě z koncertu nejkrásnější; hravé, rytmické; měla jsem z této písně rozpačité pocity; dokonalá houslová i klavírní technika; hezký závěr; melodie; začátek disharmonický, prostředek mě moc nebavil, ale závěr byl fenomenální; nadčasovost; hezká skladba; melodie mě natolik neoslovila; proměnlivý výraz byl podle mě vždy takový, jaký měl být; příběh melodie, dvojmaty, gradace v závěru, povznášející skladba; skladba mě moc nezaujala, ale oceňuji skvělý přednes vzhledem k náročnosti skladby; nezaujala mě skladba; ale akt přednesu; melodie se mi nelíbila; dramatické, pro mě nejlepší skladba; rozverná veselá příjemná melodie; místy dost zmatené; líbil se mi závěr; vážnější charakter, někdy jakoby schválně neharmonické pasáže; měla jsem pocit, že skladba neskončila tónikou, toto nemám moc ráda, moc jsem se ve skladbě neorientovala; neoslovila mě; vážnější než ostatní skladby; nezaujala mě; skladba je známá a příjemně se poslouchá; na můj vkus smutná skladba; moc se mi zde líbila komunikace mezi klavírem a houslemi; velice uklidňující; líbila se mi, zdála se mi

modernější; zdála se mi smutná; dost vážné; ze skladby mám pocit, jakoby nám Martinů chtěl ukázat jaká je příroda; skladba byla smutná.“

Josef Suk (arr. Josef Suk ml.) - Pohádka

„Kontrasty od pomalé do živé hudby; něžná, k poslechu příjemná skladba; bravurně zvládnuté, krásná souhra; oblíbená skladba; tato skladba mi byla nejbližší; skladba je opravdu „pohádka“ k poslechu; nádherná; ve skladbě byl cítit příběh, něžné; projela mnou husí kůže, nádhera; veselá a energická skladba; melodie mě moc nezaujala, ale flažolet na závěr byl kouzelný; líbil se mi klid, lehkost, dobrota, naivita, čistota v ní, nejlepší skladba; odpočinková; bylo to něžné, bez velkých dramát, posluchač si může odpočinout, zasnít se; jemnost; krásná skladba, střídání mollových a durových částí; hlavně závěr, přijde mi ale, že jako duo jste spíše každý za sebe; jedna z mých velmi oblíbených skladeb, jen škoda že v nejvyšších polohách byla malá intonační nepřesnost; chvílemi jsem měla husí kůži, chvílemi úsměv na tváři; jemná, klidná, navozující příjemné pocity; líbezná romantická; méně dynamiky; romantická skladba; touto skladbou jsem se opravdu dostala do pohádky a ne do jedné; krásný motiv a jeho variace, úžasný konec; působí vesele a nadějně; prostě pohádka, dokázala jsem se zasnít a prožívat pohádku; vášnivá; jemné, procítěné, klidné; moc hezké; příjemná skladba, trochu monotónní; skladba byla uklidňující; pěkná melodie; tato skladba mě tolik neoslovila; opravdu jako z pohádky, krásné; něžnost; ze skladby vyzařovala láska a radost; líbilo se mi vzájemné doplňování houslí a klavíru.“

Antonín Dvořák – Mazurek, op. 49

„Živé a hravé pasáže; náročnější skladba k poslechu; známá skladba, náročná, velmi pěkně zahraná; náročné na techniku, krásný projev; nejznámější skladba, ale nejméně příjemná k poslechu svými dynamickými akcenty; živá veselá skladba po Martinů druhá nejhezčí; temperamentní, představila jsem si boj dobra a zla; krásná tečka na závěr koncertu, zaujal mě přechod mezi lehkostí a dramatičností hrané skladby; velké napětí; pěkná skladba na zakončení; oblíbený kousek, škoda toho rozsypanějšího tempa, i tak to bylo perfektní, děkuji; hezké střídání živých a pomalých částí, pěkné vyjádření, líbily se mi části, kde byl klavír první hlas; dynamika, rychlost; veselá od podlahy; jednoduše famózní; zvláštní

skladba, zrychlování, zpomalování, dynamika, výborný závěr skladby; řeč těla, úžasné; mazurka jak má být; atypický rytmus, bravurně nacvičené rychlé party, změny nálad, krásná barva tónů houslí; opět není co dodat, výborná skladba na závěr koncertu; není co vytknout; souhra hudebníků byla neuvěřitelná; ze začátku tvrdá, potom křehčí hudba, hutná; podobnost španělskému temperamentnímu tanci a veselost, pozitivita; nejhezčí skladba večera, úžasná skladba; svižnější radostná místy dramatická, úplně odlišná od ostatních, líbila se mi nejvíce; krásné dvojzvuky u houslí, úplně jsem u této skladby zapomněla na čas, chtěla jsem, aby byla co nejdelší; velmi se mi líbila, různorodá, hravá; krásné, nemám slov; zajímavé pasáže; rychlé versus pomalé; energická, zajímavé zvraty; známá melodie, dynamika; krásná skladba; dynamika, melodie, hravost; velmi energická skladba, zaujala mě ze všech nejvíce a zanechala ve mně příjemný pocit na závěr koncertu; škoda délky skladby; líbily se mi rychlé pasáže a hra na housle; ve skladbě se na můj vkus vyskytuje moc zvrátů, chvíli mám pocit klidu a za chvíli se vše změní ve velký zmatek; nelíbila se mi počáteční tvrdost skladby a následné libé pokračování zakončené ostře, moc prvků dohromady.“

6.3.2 Reflexe respondentů v Prešově (SK) na jednotlivé skladby

Antonín Dvořák – Sonáta F dur, op. 57

„Líbil se mi hudební kontrast; mám ráda skladby, které vyprávějí příběh; živé, veselé, parádní; z této skladby se mi líbili nejvíce třetí věta protože byla nejrychlejší a nejméně zapamatovatelná; první věta napínavá, druhá uspávací, třetí rychlá; technika hry, výraz, zvolené písně byly procítěné; hezké ale trochu dlouhé, druhá věta hezčí než třetí; emocionalita ve hře; první část místy nudná, druhá a třetí perfektní souhra; představa příběhu se šťastným koncem; první věta byla pro mě nezajímavá, druhá a třetí se poslouchala velmi příjemně; barva, práce s tónem, samotná skladba; první a druhá věta se mi nelíbily, třetí super; líbila se mi synchronizace hraní houslí a klavíru; ve třetí větě byla nejvíce cítit souhra a dynamika; dramatičnost skladby, proměnlivost; neutrální pocity, třetí skladba byla nejlepší; poslední věta nejdynamičtější a nejlepší; skladba byla podle mě dlouhá, nezaujala mě; bylo to dynamické, veselé; střídání dynamiky; mělo to nečekané stupňování; líbily se mě všechny tři věty, ale poslední mě upoutala nejvíce kvůli svému začátku; byla pěkná souhra hudebníků, bylo to dynamické, veselé; souhra interpretů; výrazné, dynamické, krásně prožité; líbila se

mi její dramatičnost; nebylo to monotónní ale zajímavé; bylo to dobré, trochu zdlouhavé, ale nakonec vyvrcholení skladby se mi líbilo; bylo to hezké, ale čekám něco veselejšího; dynamická; líbily se mi různá tempa během skladeb, nejvíce třetí věta; bylo to energické a příjemně se to poslouchalo; bylo to zajímavé; hezká gradace a následné klesání písně; dynamické střídání nálad; skladba mi nějak nesesla; I. proměnlivá skladba, II. smutek, III. veselá píseň.“

Leoš Janáček - Dumka

„Líbila se mi skladba, ale smutnější melodie; citlivá a zádumčivá skladba; jak na zámku, vznešená melodie; vyvolává negativní pocity a smutek; síla a tempo hry, bylo cítit děj; velmi hezké; úžasná dynamika; nezanechalo to ve mně žádný výrazný dojem; byla poutavá zajímavá melodie a dynamická skladba; příliš melancholická skladba; zvýrazněné myšlenky; bylo to meditativní a zároveň strhující; smutná melancholická píseň, pocit nejistoty a smutku; živá, čarovná; připomínalo mně to pohádku, krásné; na začátku temná melodie přešla do veselé; pochmurní nálada; líbilo se mi, jak hudebníci mezi sebou komunikují; zahráné bez chyby ale nechytlo mě to za srdce, možná pro neznámost skladby; smutné; procítění hudby; nevzbuzovalo to ve mně emoce jako Dvořákova sonáta; ale i tak velmi hezké; skladba byla příjemná; uklidňující, procítěná; líbila se mi, měla odlišné rytmické části; líbila se mi rytmika; nebylo to šeredné, ale mně osobně se líbí dynamičtější skladby; byla to trochu vážnější hudba ale příjemná; souhra hudebníků; smutné; vážné, smutné; skladba byla celkově hezká, trochu nudná; smutná ale uklidňující.“

Bedřich Smetana – Z domoviny č. 2

„Líbila se mi dynamika, změny v hudbě; jeho (Smetanovy, pozn. aut.) skladby nemají chybu, zakomponování lidových melodií; krásné, jako vyznání lásky; top skladatel, výborné provedení; dynamická melodie; výraz přizpůsobený charakteru písně, dobře spolu ladili; úžasné provedení; perfektní dynamika a gradace; veselé, dynamické, hravé; velmi dynamická skladba, hravá melodie; zpěvnost; skladba byla dynamická; gradace; veselá radost z domova, někdy i hádky, po odeznění skladby zůstává příjemný pocit; začátek krásný ale ten konce nudný; dynamika skladby; emoce, které šli ze skladby i z muzikantů; výrazný závěr; píseň byla velmi dynamická; rázná; dobrá souhra, hezká skladba; velmi hezká skladba, dokonale

odehraná; byla velmi veselá, vzbuzovala ve mně radost, veselost; dynamické, od tohoto autora se mi líbí i Vltava; líbil se mi průběh skladby a její vyvrcholení, gradace; hezká dynamická skladba; dynamika skladby; ze skladby jsem měla příjemné pocity; velmi zajímavé a chytivé; bylo to hraní plné emocí, které byly značně viditelné; hezký zvuk nástrojů; krásné pohlazení duše; hravost; skladba byla hezká, živá; písnička na mě nepůsobila; veselá skladba.“

Bohuslav Martinů – Česká rapsódie H. 307

„Líbilo se mi vyvrcholení melodie skladby; líbilo se mi, jak jste tu skladbu prožívali; po konfliktu přišlo smíření; krásně vygradovaný závěr a klavírní části; líbil se mi dialog mezi klavírem a houslemi; empatie, procítění písně, technika hry výborná; krásné; brutální hudební provedení; na některých místech měly housle příliš pronikavý zvuk; výrazná klavírní sóla na začátku i v průběhu skladby; skladba místy veselá a hravá, místy chaotická; harmonie, už ztrácím koncentraci; líbil se mi konec, skončil rychle; jednotlivé pasáže, ve kterých dominovaly hudební nástroje; nejvíc se mi líbila hra na klavíru kvůli rychlosti; zvláštní melodie, působí na mě rozpačitě; neoslovilo mě to velmi; prožívání skladby; ničím mě skladba extra nezaujala; náročné na percepci; skladba byla velmi rychlá a temperamentní; ve skladbě byly pasáže, do kterých jsem se zaposlouchala, jiné pasáže mě zaujaly méně; veselá místa vážná; výraz tváře, procítění hry; velmi vážná skladba; skladba se mi nelíbila, byly tam však místa, kde byla umírněná; byly tam rychlé i pomalejší úseky; veselost skladby, souhra hudebníků; jako příběh se zajímavým akčním dějem; jedním slovem dokonalé; hezká souhra hudebníků, zvuk nástrojů; nelíbila se mi melodie, pochmurné; hezká skladba; veselá, radostná, dynamická.“

Josef Suk (arr. Josef Suk ml.) - Pohádka

„Pěkná skladba, ale smutnější melodie; líbilo se mi melodie, cítila jsem se jako v pohádce; málo poutavá melodie; příjemný poslech; souhra hudebníků, rychlost; super vám to spolu ladilo; příjemná melodie; nádherné provedení, cítila jsem se jako v pohádce; příjemná melodie; příjemná velmi zajímavá veselá melodie; zpěvnost; skladba skončila jemným zvukem, jakoby skladba měla děj; fantazijní skladba; na pohádku se to vůbec nepodobalo; sice pomalá ale líbila se mi, takovou skladbu si umím představit na večerní poslech; příjemné jemně romantické; nevýrazná; hezká

skladba; hra byla příjemná, uvolnila mě; bylo to zajímavé; procítění; hezky zahrané, velmi příjemná melodie; připadala mi trochu smutná; připomnělo mi to pohádku, hezky pomalé, místy něžné; líbila se mi, ale některé části zároveň nudili; nezaujala mě; rozmanitost skladby; jak písnička v pohádce; tato skladba mě nejméně oslovila; velmi mě to neoslovilo; mělo to děj jako v pohádce; velmi jemňoučká, dobře se poslouchala; veselá melodie.“

Antonín Dvořák - Mazurek, op. 49

„Velmi hezká skladba, rytmická, dynamická; jak si motiv přebírali nástroje; líbila se mi souhra hudebníků, virtuosita, a hlavně oduševnělost a radost ze hry; všechno; chtělo se mi tancovat, super závěr; hezké, rychlé, svižné; toto byla nejzajímavější skladba; dynamické opakující se pasáže; energické, živé; souhra hudebníků, cit, podání písní dynamika hry, energie během písně, napětí, příběh; bylo to perfektní, klavír; hudební mistrovství; skvělá melodie a dynamika; nejlepší provedení, skvělá skladba; souhra hudebníků; nádherná dynamická skladba; energický charakter; zaujal mě výběr skladeb, práce s tónem houslí a vzájemná spolupráce s klavírem; nástup rychlý, taneční, střed velmi dynamický, tato skladba se mi líbila nejvíce; tato píseň se mi líbila nejvíce, byla nejdynamičtější; zanechala ve mně nejsilnější pocity; síla vyjádření emocí ve skladbě, jak se říká nejlepší nakonec; příjemné veselé; neutrální skladba; krásné, energické, čarovné, mělo to šmrnc; veselost skladby, v pomalých částech krásné procítění; rovnou se šlo na věc; říznost versus jemnost; mám ráda rychlé skladby, tato začala skvěle; řízné tóny ve mně vzbudily radost a dobrou náladu, nejvíce mě zaujala; dynamická, veselá, hezká; tempo, souhra hudebníků; dynamická ale hezká; byla krásná, byla rychlá, hudebníci hráli dokonale; rychlá, dynamická, velmi se mi líbila; velmi se mi líbila, gradace skladby, úžasné byly mírnější místa; velmi se mi líbila, byla nejkrásnější z celého koncertu; zajímavost skladby; velmi zajímavá skladba, to nejlepší na konec; z hraní vyzařovala radost; příjemně se to poslouchalo, hezký zvuk nástrojů; hezké, svižné, řízné ale hrané s jemností, velký obdiv, krásné vystoupení; hezké, připomínalo mně to známé melodie; výrazná, pro mě nejkrásnější; veselá, rychlá, pomalá.“

Třívěté cyklické Dvořákově dílo - *Sonátu F dur, op. 57* - lze považovat za harmonicky složitější. Jeho celkový obsah nelze označit za radostný. Mladí posluchači při hodnocení oddělovali třetí větu sonáty, ve které je dominantní zpěvné

téma lidového charakteru, a vyjadřovali se k ní mnohem pozitivněji než k předchozím dvěma větám. Olomoučtí respondenti zmiňovali, že „*první a druhá věta nádherně propojovala celé dílo*“ a třetí byla jejím přirozeným vyvrcholením. Prešovští respondenti hodnotili třetí větu jako zástupce celé sonáty, což způsobilo, že ji ohodnotili pozitivněji než olomoučtí respondenti. Obě skupiny zdůrazňují délku skladby a s tím spojenou větší poslechovou náročnost. Ve výsledcích byla sonáta zařazena mezi nejméně oblíbené skladby. Z toho vyvozujeme, že v kontextu esteticko-recepční zkušenosti této věkové kategorie, je přijetí složitější formy závislé na jednodušší harmonii.

Janáčova *Dumka* jednoznačně vnořila respondenty do svého zádušného charakteru. Při jejím popisu obdivují dynamiku, ale mají na mysli spíše dynamiku rozpínající se ve zvuku. Olomoučtí respondenti jednoznačně rozdělují dvě složky skladby - notační zápis a předvedení. Někteří se vyjadřují: „*předvedení se mi moc líbilo, ale skladba mně až tak neoslovila*“.

Ve Smetanově duu *Z domoviny* č. 2 prešovští respondenti slyší lidové prvky. V hodnocení obou skupin respondentů je patrná hodnotící distinkce. Rozlišují, která přináší tvůrci notového zápisu, a která hudebnímu interpretovi. Dokonce si všímají malých nedostatků v souhře. Věková skupina posluchačů 22-24 let projevuje náznaky zdravé kritiky („*občasná nesouhra*“) v kontextu získané esteticko-recepční zkušenosti.

Největší distinkce zápisu a převedení je patrná u Česká rapsódie Bohuslava Martinu, protože respondenti nenacházejí vztah k složité harmonické složce a skladatelovým svébytným kompozičním postupům. Zaměřují se na rozeznání díla: „*skladba mě moc nezaujala, ale oceňuji skvělý přednes vzhledem k náročnosti skladby; nezaujala mě skladba; ale akt přednesu; melodie se mi nelíbila*. U některých mladých posluchačů došlo k souznění i s kompozičními prvky a vyjadřují chuť si skladbu znovu poslechnout: *pro mě byla z koncertu nejsympatičtější a určitě si skladbu zpětně vyhledám k poslechu*.

Sukova Pohádka byla pozitivně přijata u olomouckých respondentů zásluhou své melodie, harmonické stavby a příjemně poklidné atmosféry. Prešovští respondenti předpokládanou sounáležitost s dílem nepotvrdili. Spolu s Janáčkovou

Dumkou získaly nejhorší průměrné hodnocení. Zde se, podobně jako u 11 - 13 letých, ukazuje etnografický rozdíl ve vnímání použitých skladebních prvku mezi Čechy a Slováky. Prešovští respondenti preferují rychlejší díla s patrnými lidovými prvky v čele s duem *Z domoviny* č. 2. Skladby s pomalejším neměnným tempem přijímají rezervovaně.

Mazurek Antonína Dvořáka začíná ve svižném tempu. Jeho charakter, ve formě pulzujícího tanečního mazurkového tempa, je patrný hned od prvních taktů. I když se v průběhu skladby objevují zpěvné pomalejší části, úvodní téma skladby se opět vrací. Ve slovním hodnocení si olomoučtí respondenti u Mazurku neustále všímají tempové změny jednotlivých dílů: „*hezké střídání živých a pomalých částí; energické, zajímavé zvraty*. Pro některé je charakterových změn až příliš: „*ve skladbě se na můj vkus vyskytuje moc zvratů*“. Na prešovské respondenty skladba působí ve svém celku jako rychlá, klidné zpěvné díly opomíjejí“ „*rytmická, dynamická; dynamické opakující se pasáže; energické, živé; různé tóny ve mně vzbudily radost a dobrou náladu*“. Mazurek byl vítězem prešovského hodnocení. U olomouckých respondentů obsadil až druhé místo.

Celá skupina respondentů ve věku 22-24 let si neustále všímá dovedností a zručností, které hudební interpreti využívají při vlastní tvůrčí činnosti a jsou patrné v jeho interpretačním záměru. Klidnější artificiální díla jsou lépe přijímána olomouckými respondenty, více napětí a dynamičnosti slaví úspěch u prešovských respondentů.

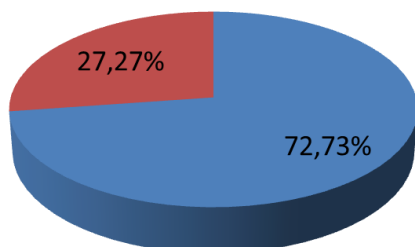
6.4 Výsledné reakce respondentů 22-24 let na právě získanou esteticko-recepční zkušenost

Otázka č. 1: Zúčastnil(a) jste se podobného vystoupení, jako je dnešní koncert?

Zjistili jsme, že výrazná většina respondentů v Olomouci i Prešově měla ve svém dosavadním životě recepční zkušenost s koncertem artificiální hudby podobného charakteru. U bývalých žáků ZUŠ byl jejich podíl ještě vyšší. (*Graf č. 35, a č. 36*)

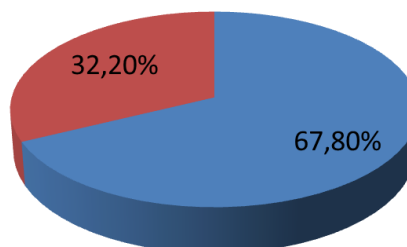
Olomouc - všichni

■ ANO ■ NE



Prešov - všichni

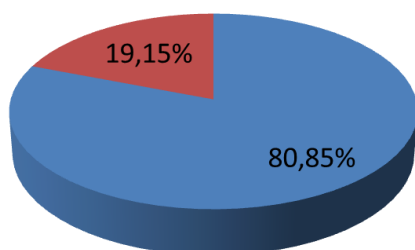
■ ANO ■ NE



Graf č. 35

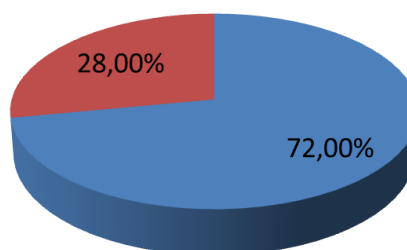
Olomouc – bývalí žáci ZUŠ

■ ANO ■ NE



Prešov – bývalí žáci ZUŠ

■ ANO ■ NE

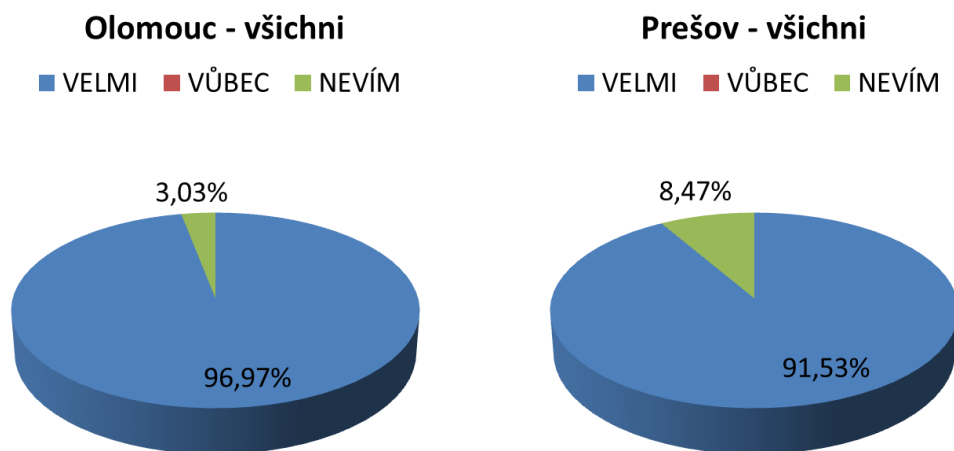


Graf č. 36

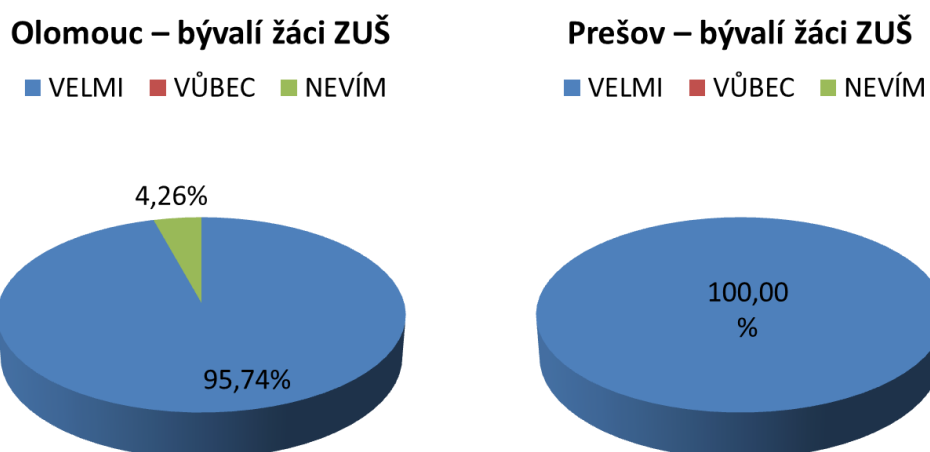
- **Otázka č. 2:** Jak se Vám líbil dnešní koncert?

V jasně formulované druhé otázce, která řešila základní esteticko-recepční zkušenost z koncertu, vybírali respondenti, podobně jako respondenti věkové skupiny 11-13 let, ze tří možných odpovědí: a) koncert se mi líbil, b) koncert se mi vůbec nelíbil, c) nevím. Drtivá většina respondentů v Olomouci i Prešově hodnotila koncert pozitivně. V prešovské skupině bývalých žáků ZUŠ dokonce všichni. Zajímavá je skutečnost, že ve skupině respondentů 22 – 24 let nikdo nezvolil

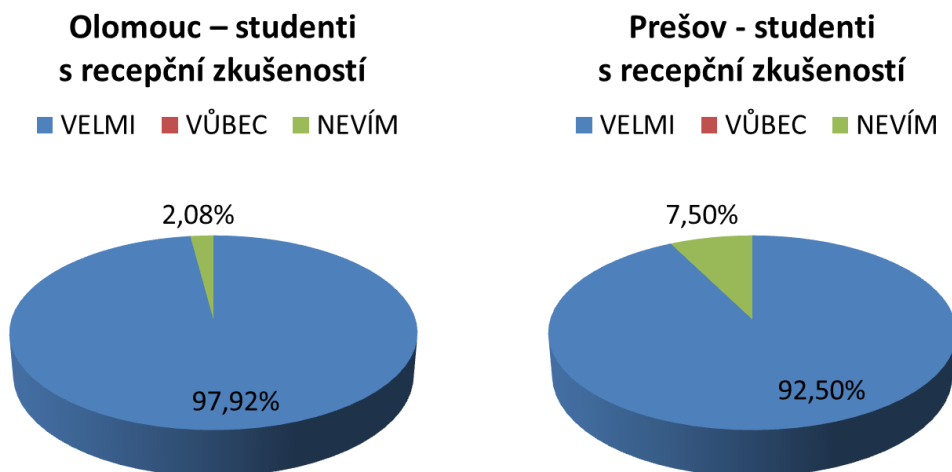
možnost „vůbec se mi nelíbil“. Velmi malý nárůst vykazuje pozitivní hodnocení koncertu u jedinců s předchozí recepční zkušeností. (Graf č. 37, č. 38 a č. 39)



Graf č. 37



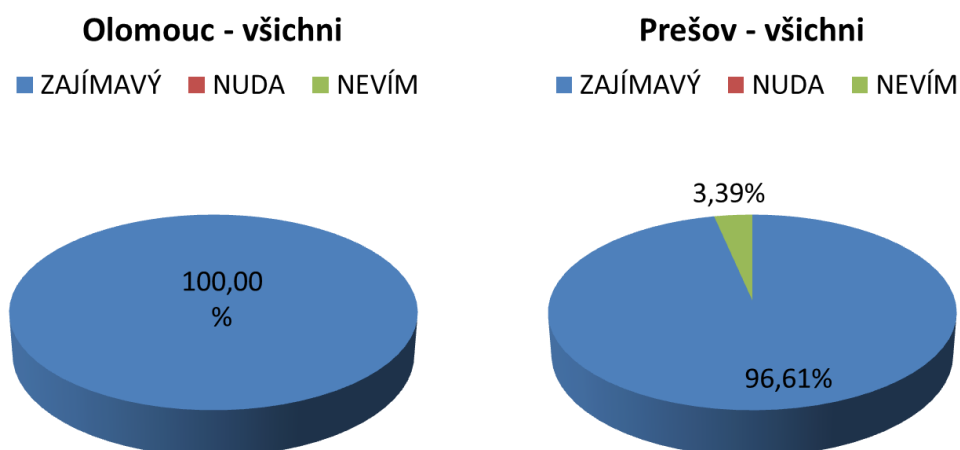
Graf č. 38



Graf č. 39

Otázka č. 3: Jak byste popsal(a) dnešní koncert?

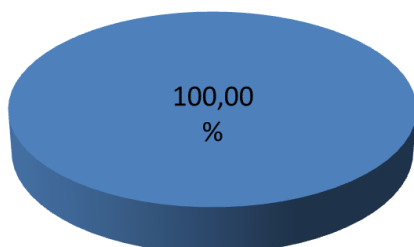
Naprosto jednoznačně pozitivně odpověděli respondenti všech skupin i na třetí otázku, ve které jsme se ptali, zda koncert považovali za „zajímavý“, nebo nikoliv. Přestože mohli volit ze tří nabízených možností, a) koncert byl zajímavý, b) byla to nuda, c) nevím, tak se na koncertě nikdo z nich nenudil. Pouze malá skupina prešovských respondentů, kteří nemají nadstandardní hudební vzdělání ani předcházející recepční zkušenost zvolila alternativu „nevím“. (Graf č. 40, č. 41 a č. 42)



Graf č. 40

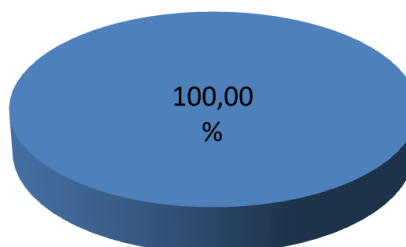
Olomouc – bývalí žáci ZUŠ

■ ZAJÍMAVÝ ■ NUDA ■ NEVÍM



Prešov – bývalí žáci ZUŠ

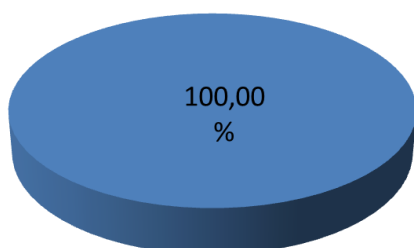
■ ZAJÍMAVÝ ■ NUDA ■ NEVÍM



Graf č. 41

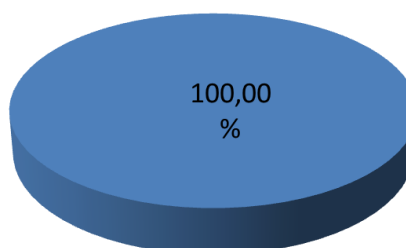
Olomouc – studenti s recepční zkušeností

■ ZAJÍMAVÝ ■ NUDA ■ NEVÍM



Prešov - studenti s recepční zkušeností

■ ZAJÍMAVÝ ■ NUDA ■ NEVÍM



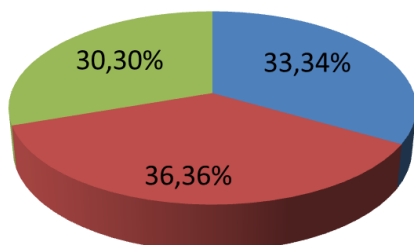
Graf č. 42

- **Otázka č. 4:** Co jste si zapamatoval(a) z dnešního koncertu?

Čtvrtá otázka se zaměřila na preferenci interpretačních dovedností. Možnosti výběru měli respondenti mezi a) zvuk nástrojů, b) virtuositu hudebníků, c) souhru hudebníků, d) nic. Ve výsledcích se rozdělili do přibližně tří stejně velkých množin s mírně převažujícím upřednostněním virtuosity. Volbu, že si z koncertu nezapamatoval "nic", nikdo nevyužil. (Graf č. 43, č. 44 a č. 45)

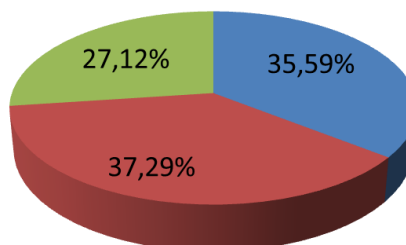
Olomouc - všichni

- ZVUK NÁSTROJŮ
- VIRTUOZITU HUDEBNÍKŮ
- SOUHRU HUDEBNÍKŮ



Prešov - všichni

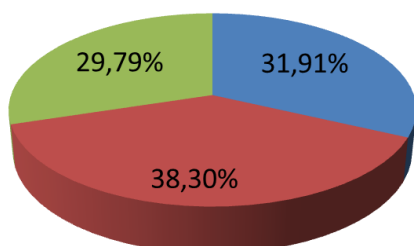
- ZVUK NÁSTROJŮ
- VIRTUOZITU HUDEBNÍKŮ
- SOUHRU HUDEBNÍKŮ



Graf č. 43

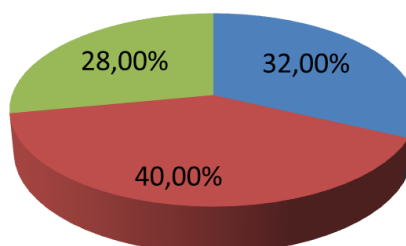
Olomouc – bývalí žáci ZUŠ

- ZVUK NÁSTROJŮ
- VIRTUOZITU HUDEBNÍKŮ
- SOUHRU HUDEBNÍKŮ



Prešov – bývalí žáci ZUŠ

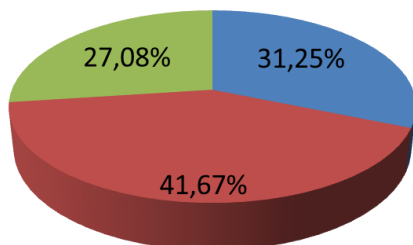
- ZVUK NÁSTROJŮ
- VIRTUOZITU HUDEBNÍKŮ
- SOUHRU HUDEBNÍKŮ



Graf č. 44

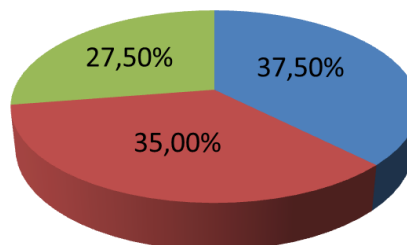
Olomouc – studenti s recepční zkušeností

■ ZVUK NÁSTROJŮ
■ VIRTUOZITU HUDEBNÍKŮ
■ SOUHRU HUDEBNÍKŮ



Prešov - studenti s recepční zkušeností

■ ZVUK NÁSTROJŮ
■ VIRTUOZITU HUDEBNÍKŮ
■ SOUHRU HUDEBNÍKŮ



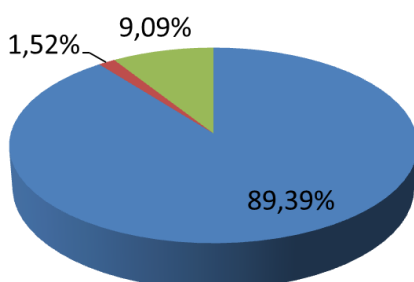
Graf č. 45

- **Otázka č. 5:** Šel (Šla) byste s někým Vám blízkým na podobný koncert?

Pátá dotazníková otázka se zaměřila na případné zopakování recepčního zážitku. Respondenti se mohli jasně vyjádřit ke své budoucí účasti, resp. neúčasti na koncertě komorní hudby: a) ano, b) ne, c) nevím. Jejich naprostá většina ve všech třech zkoumaných skupinách uvedla záměr zúčastnit se v budoucnosti podobného koncertu. Pouze u prešovských skupin vyjma bývalých žáků ZUŠ výrazně narostl podíl nerozhodnutých. (Graf č. 46, č. 47 a č. 48)

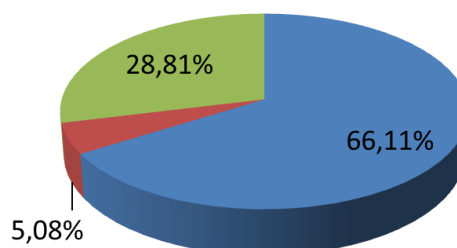
Olomouc - všichni

■ ANO ■ NE ■ NEVÍM



Prešov - všichni

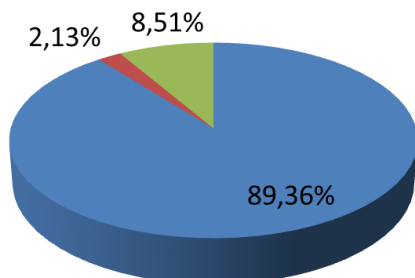
■ ANO ■ NE ■ NEVÍM



Graf č. 46

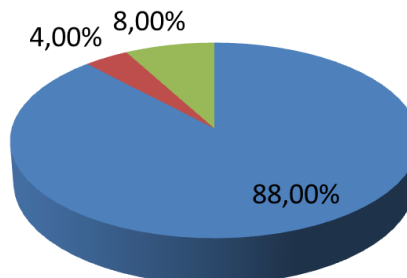
Olomouc – bývalí žáci ZUŠ

■ ANO ■ NE ■ NEVÍM



Prešov – bývalí žáci ZUŠ

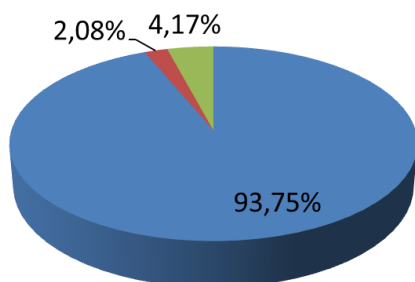
■ ANO ■ NE ■ NEVÍM



Graf č. 47

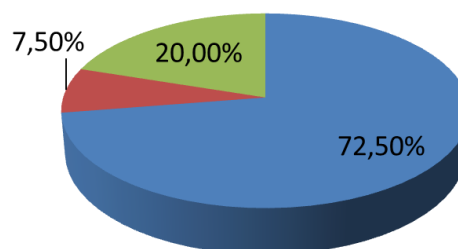
Olomouc – studenti s recepční zkušeností

■ ANO ■ NE ■ NEVÍM



Prešov - studenti s recepční zkušeností

■ ANO ■ NE ■ NEVÍM



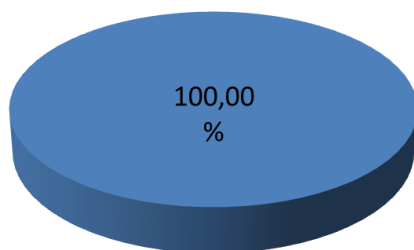
Graf č. 48

Otázka č. 6: Obdivujete schopnost profesionálního hudebníka hrát na jakýkoliv hudební nástroj?

Svůj jednoznačný obdiv k schopnostem hudebníka všichni do jednoho vyjádřili v šesté dotazníkové otázce všechny skupiny respondentů v Olomouci i Prešově. Přestože měli na výběr tři možnosti, a) ano, b) ne, c) nevím, využili pouze první z nich. (Graf č. 49, č. 50 a č. 51)

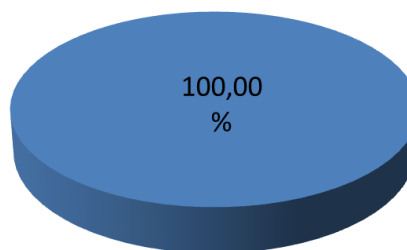
Olomouc - všichni

■ ANO ■ NE ■ NEVÍM



Prešov - všichni

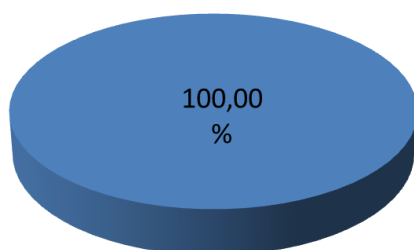
■ ANO ■ NE ■ NEVÍM



Graf č. 49

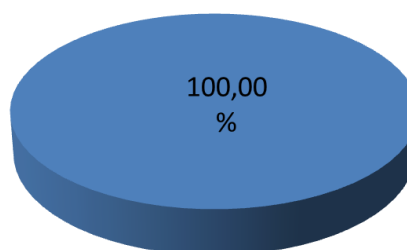
Olomouc – bývalí žáci ZUŠ

■ ANO ■ NE ■ NEVÍM

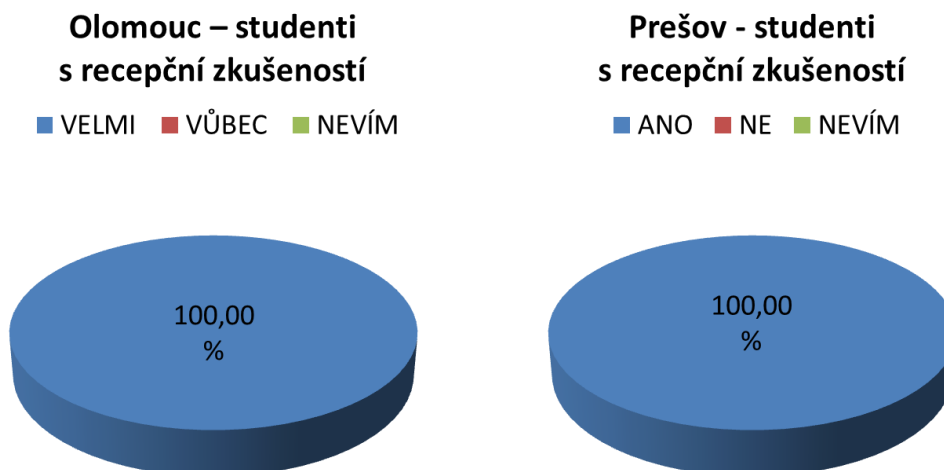


Prešov – bývalí žáci ZUŠ

■ ANO ■ NE ■ NEVÍM



Graf č. 50



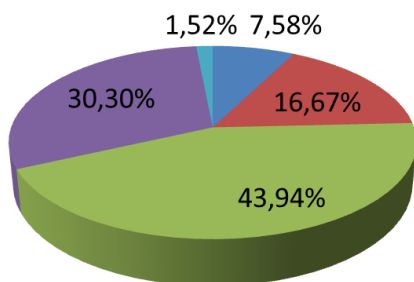
Graf č. 51

Otázka č. 7: Jakou hudbu (hudebníky) sledujete na internetu?

Nejpestřejší názorové spektrum se projevilo v poslední sedmé otázce, ve které jsme mapovali žánrové preference respondentů při sledování hudby na internetu. Na výběr bylo pět možností: a) sleduji pouze vážnou hudbu, b) sleduji různé žánry včetně vážné hudby, c) sleduji různé žánry, ale nikoliv vážnou hudbu, d) nemám žádné žánrové preference, e) hudbu na internetu nesleduji vůbec. Vyšší procento výhradního zájmu o vážnou hudbu projevili olomoucké skupiny. Pouze u respondentů s recepční zkušeností se podíl těchto odpovědí u olomoucké a prešovské skupiny vyrovnal. V odpovědích, ve kterých respondenti uváděli, že vážná hudba je součástí jejich hudebního žánrového výběru byla situace mezi olomouckými a prešovskými skupinami takřka vyrovnaná. Přes poměrně pozitivní zjištění, že významná část respondentů zahrnuje vážnou hudbu do svého výběru, přesto mírně převažovaly odpovědi, ve kterých respondenti připouštějí, že vážná hudba se nachází mimo okruh jejich zájmu. (Graf č. 52, č. 53 a č. 54)

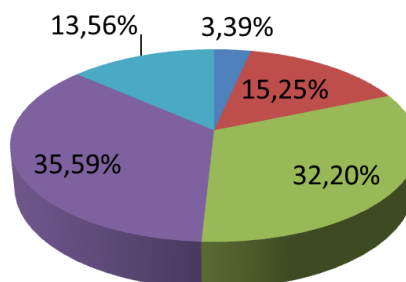
Olomouc - všichni

- VÁŽNOU HUDBU
- RŮZNÉ DRUHY VČETNĚ VÁŽNÉ
- JINOU NEŽ VÁŽNOU
- NEMÁM HUDEBNÍ PŘEERENCI
- ŽÁDNOU



Prešov - všichni

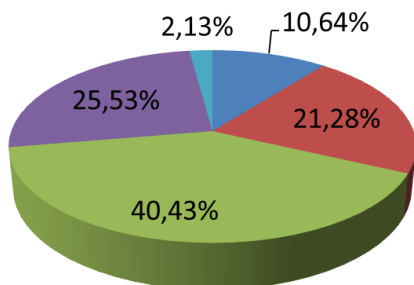
- VÁŽNOU HUDBU
- RŮZNÉ DRUHY VČETNĚ VÁŽNÉ
- JINOU NEŽ VÁŽNOU
- NEMÁM HUDEBNÍ PŘEERENCI
- ŽÁDNOU



Graf č. 52

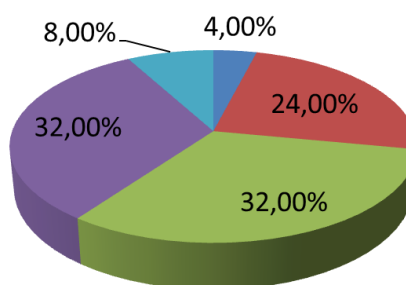
Olomouc – bývalí žáci ZUŠ

- VÁŽNOU HUDBU
- RŮZNÉ DRUHY VČETNĚ VÁŽNÉ
- JINOU NEŽ VÁŽNOU
- NEMÁM HUDEBNÍ PŘEERENCI
- ŽÁDNOU

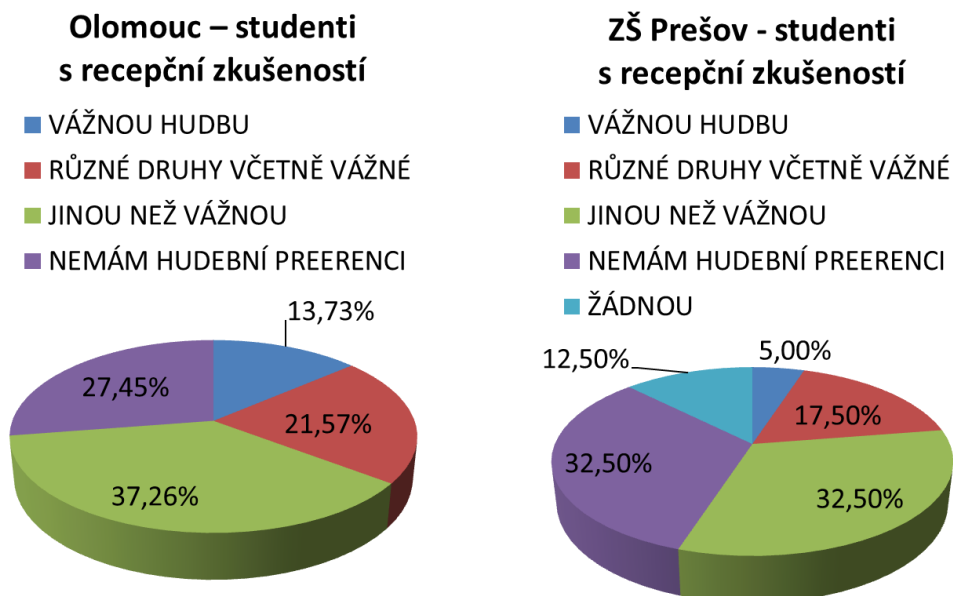


Prešov – bývalí žáci ZUŠ

- VÁŽNOU HUDBU
- RŮZNÉ DRUHY VČETNĚ VÁŽNÉ
- JINOU NEŽ VÁŽNOU
- NEMÁM HUDEBNÍ PŘEERENCI
- ŽÁDNOU



Graf č. 53



Graf č. 54

Jestliže se nadpoloviční většina respondentů ve věkové skupině 11-13 let nezúčastnila podobného koncertu, většina respondentů ve věkové skupině 22-24 let v dotazníku uvádí, že se zúčastnila. S nadstandardním hudebním vzděláním se jejich účast ještě zvyšuje. Respondenti celou událost komorního koncertu a veškeré dění v ní hodnotí vysoce pozitivně. S předestřených vybraných interpretačních prostředků nejvíce obdivují virtuozitu, následují zvuk nástrojů a souhra. Výsledné hodnocení je srovnatelné ve všech skupinách. Pokud se dotazujeme na všeobecný postoj respondentů ke schopnostem hudebníků ovládat hru na hudební nástroj, dostáváme jednohlasnou odpověď v podobě stoprocentního obdivu. Zásadním zjištěním je, že se s nově získanou esteticko-recepční zkušeností u většiny respondentů této věkové skupiny nastartoval proces směřující k rozhodnutí znovu navštívit podobnou událost. Ve srovnání s jinými hudebními žánry hudby je klasická umělecká hudba méně vyhledávaná na internetových serverech. Přesto je zjištěno, že u jedné třetiny z nich je umělecká hudba součástí jejich vyhledávání, poměrně pozitivní.

6.4.1 Reflexe esteticko-recepční zkušenosti respondentů v Olomouci (CZ)

„Svižnost prstíků; souzvuk nástrojů; zněly melodie; talent hudebníků; souhra; bezchybnost vytrvalost; výběr skladeb; naprosto ohromující souhra; velmi zajímavé skladby; velmi oslnivý zážitek; pohazení po duši; krásná hudba, příjemné prostředí, barokní kaple, krásný virtuózní výkon; líbilo se mi uspořádání skladeb, příjemný plný

zvuk houslí, krásná akustika, nejvíce mě zaujala skladba Z domoviny a Mazurek; celkový dojem kazilo, že koncert byl povinný; všechny skladby byly výborně předvedené; nejvíce se mi líbila skladba Suka; výrazový doprovod hry; zajímavý koncert; moc pěkná souhra těch dvou; líbil se mi kvalitní výběr skladeb a jejich přednes; prožitek obou hudebníků, preciznost; nejvíce mě zaujala Pohádka, líbil se mi způsob, jakým hudebníci prožívali hudbu, krásný zážitek, skvěly odpočinek a odreagování; líbila se mi hra na housle, souhra hudebníků a nástrojů, kombinace klavíru a houslí; líbily se mi písně, atmosféra, po dlouhé době příjemný kulturní zážitek, profesionalita obou účinkujících, výběr skladeb; hlavně výběr Smetanovy tvorby; úžasný kulturní zážitek v krásných prostorách kaple, skladby byly rozmanité, ale všechny mě bavily; líbila se mi souhra hudebníků, ale výběr skladeb byl pouze vážný, žádné lehké skladby na odlehčení posluchačova ucha; hudebníci byli velmi profesionální a hrané skladby důvěrně znaly; krásná souhra nástrojů a podání náročných skladeb, společné prožívání hudby; nejvíce byla zajímavá kombinace houslí a klavíru, harmonická souhra účinkujících, příjemně strávený večer; celkově pěkné, hezký vydařený koncert, baví mě poslouchat souhru hudebníků, soustředěnost a hraní si se skladbou; líbil se mi klavír, souhra obou, lehkost houslí na konci skladeb, příjemná atmosféra; provedení, rychlé tempo, atmosféra koncertu; tento druh muziky naprosto zbožňuji, klavír je mojí vášní, a jestliže se spojí s houslemi, které mají úžasnou barvu, jsem unešená, vizuální část: líbilo se mi, jak náladu hudby muzikanti vyjadřují nejen tóny, ale i mimikou a pohyby; sehranost účinkujících, perfektní provedení jako u velké části hraného výběru, především ta poslední (Mazurek, pozn. aut.); pěkný výběr skladeb, krásně zahrané, mám ráda vážnou hudbu, líbilo se mi, jak houslista hrál celým tělem a hraní prožíval; malý kontakt s obecenstvem, z koncertu sršela síla, energie, silný prožitek z hudby, z tváře bylo znát, že prožíváte každou notu, koncert se mi líbil, zapůsobila na mě síla prožitku hudebníků, volila bych pestřejší program skladeb a oživit tím koncert; výraz, profesionalita, úsměv, dokázali jste mi nahnat v některých pasážích husí kůži, děkuji za krásný zážitek; skvělá houslová technika, souhra obou nástrojů (je vidět, že spolu trávíte spoustu času), úžasně prožitý projev, různorodý repertoár; líbil se mně výběr skladeb, konečně jsem slyšela i pro mě méně známé skladby českých autorů, takové koncerty nevyhledávám, byla jsem překvapena, jak housle s klavírem krásně zní a doplňují se; výraz, cit, souhra láska k hudbě, koncert byl zajímavý tím, že člověk se

netěší na něco co je povinné; ale nakonec ho večer s hudbou mile překvapí a nelituje toho, že se koncertu zúčastnil; líbily se mi skladby, jak to hudebníci zvládli a jejich talent, nikdy nepřestanu obdivovat, jak někdo dokáže takhle hrát na hudební nástroj; dlouho jsem na koncertě nebyla, tak jsem si to užila, skladby byly vhodně proložené, práce obou hudebníků, uvítala bych, kdyby vás někdo uvedl a řekl, co bude následovat, na programu to bylo ale bylo by to lepší pro orientaci; oceňuji kvalitu hudebníků, ale není to pro mě sympatická hudba, přesto koncert byl skvělý, přece jen se mi docela líbil, příjemný večer, hudebníci mají můj obdiv, ke konci večera už to bylo náročnější na poslech, hodně mě zaujala souhra hudebníků a jejich procítění určitých skladeb; profesionální úroveň muzikantů, skladby autorů a žánrů, temperamentnost skladeb, přelivy mezi rychlými a pomalými částmi skladeb a také střídání sól mezi nástroji; obdivuji každého, kdo se naučí hodinový přednes tak obtížných skladeb téměř bez chyby s úžasnou dynamikou, líbila se mi virtuozita hudebníků; souhra hudebníků, preciznost provedení, zkrátka pohazení po duši, ladnost při hře na klavír, prožívání hry na housle, krása, duši lahodící hudba, perfektní provedení, různorodost skladeb; úžasná souhra, pestrý výběr skladeb, dynamika houslí a klavíru; hezký zážitek i prostředí, líbil se mi projev a vcítění se do skladeb; bomba; procítěná hra jak na housle, tak na klavír, změny dynamiky, tempa; souhra, dramaticčnost, elán, postoj, celá atmosféra a prožitek; dlouho jsem nebyla na podobném koncertě a po zhlédnutí tohoto koncertu se mi navrátila láska ke klasické hudbě, tímto vám děkuji, různorodost skladeb, zajímavá volba; hudební nástroje a přednes; líbí se mi, když někdo umí hrát na klavír, zvuk klavíru v kombinaci s houslemi; miluji hru na klavír, hezké prostředí, atmosféra; mám ráda klavír a housle, slyšela jsem pro mě ne tolik známé skladby; výraz v tváři, výběr písní, hudebník prožívá hudbu „Pohádka“; celkový výběr písní, skvělá příjemná komorní atmosféra, souhra klavíristky a houslisty; vhodně zvolené skladby, tento koncert považuji za krásně a příjemně strávený čas, koncert nebyl nudný, příjemné prostředí; líbil se mi výběr skladeb a celkově celý koncert; preciznost přednesu, dynamika skladeb; Ještě nikdy jsem na takovém koncertě nebyla, velmi se mi líbil, příště zase půjdu, líbila se mi sehranost houslí a klavíru; velmi příjemná a nová zkušenost, jedná se o první živý koncert vážné hudby, který jsem navštívila, skladby ve mně zanechaly příjemný pocit, vnímání atmosféry či nálady kterou skladba sdělovala; spojení hudby v tak krásných prostorech, až dnes jsem kapli poprvé navštívila, každá skladba byla

jiná; líbila se mi souhra klavíru a houslí a výběr písní, jelikož jsem na takovém koncertě byla poprvé, byl pro mě zajímavý celý, zaujalo mě, jak hudebníci hráli dohromady ale i každý zvlášť a také dynamika jejich hraní; líbilo se mi, jak člověk dokáže krásně hrát na nástroj i pocit husí kůže, profesionalita hudebníků; moc se mi líbila hra na klavír, celé mi to připadalo, jako hra s prsty na klaviatuře, působilo to strašně přirozeně, ačkoliv je jasné, jak těžké to je, a ačkoliv to byl můj první koncert zaměřený na vážnou hudbu, rozhodně nelituji, je zajímavé jak jde krásně spojit dva různé nástroje v jeden celek; líbilo se mi, jak byly housle sehrané s klavírem, nejzajímavější bylo, jak se hudebníci dokázali vcítit do skladby.“

6.4.2 Reflexe esteticko-recepční zkušenosti respondentů v Prešově (SK)

„Líbilo se mi hraní na hudební nástroj, líbily se mi skladby, které jste zahráli a vzájemná spolupráce hudebníků; koncert byl zajímavý poslechem nových neznámých písní; líbily se mi skladby, melodie, když jste se při vystoupení usmívali; všechno; líbilo se mi střídání energických skladeb s pomalými, výraz tváře klavíristky; líbila se mi muzikalita hudebníků a jejich zanícení, souhra a ladění mezi muzikanty; líbil se mi ale ne moc, možná to bylo pochmurným počasím venku, zajímavé provedení skladeb, líbilo se mi, jak umí hrát někdo na klavír; výběr skladeb a jejich provedení, souhra během hry na hudební nástroje, bylo zajímavé sledovat komunikaci mezi interprety; líbilo se mi vystupování účinkujících, všechno se mi líbilo, možná bych zvolila známější skladby nebo aspoň klasicky zahrát jednu moderní skladbu; celý koncert byl zajímavě postavený, hezký, poutavý, na vysoké umělecké úrovni a odbornosti, jste skvělí, klobouk dolů; líbilo se mi provedení skladeb hudebníky, nikdy jsem neviděla tak emocionální a na pohled dokonalé provedení skladeb, virtuozita hudebníků, úžasná schopnost spolupráce a skvělé emoce, které bylo cítit při poslechu hudby, děkuji za skvělý umělecký zážitek; velmi se mi líbilo, s jakým zanícením hudebníci hráli, jsou to velmi talentovaní lidé, výběr nových skladeb které jsem mohla slyšet; líbilo se mi, s jakým zanícením hudebníci přednášeli díla skladatelů, bylo vidět, že hudba je jejich život; běžně tento druh hudby neposlouchám, přesto to bylo pro mě zajímavé objevovat krásu vážné hudby, nejzajímavější byla souhra klavíru a houslí; profesionalita, projevené emoce, výběr skladeb; pevný soulad klavíru a houslí, zahrané skladby byly emocionálně procítěné; emocionální zážitek, hudbu vždy hodnotím na základě emocí, které ve mně hudba

vyvolala, program byl tvořen díly „našich“ skladatelů; výběr skladeb, souhra umělců; zaangażování a vcítění umělců do hry; hudba a podání hudby; souhra hudebníků, virtuosita, profesionalita, perfektní umělecký zážitek; dokonalé provedení, souhra, souzvuk a důkladná hra obou hudebníků a jejich hudebních nástrojů; profesionalita hudebníků, souhra, nejen hudební ale i dramatické podání díla; zajímavé bylo poslouchat a zároveň sledovat podání skladeb, o mnoho lepší než jen poslouchat; velmi zajímavé skladby, virtuosita; pestrost skladeb, hudební zručnosti muzikantů, zajímavý přednes obou muzikantů, vkládali do skladeb sami sebe; měla jsem smíšené pocity, u některých skladeb příjemné; hezké, obdivuji, že umíte takto hrát a prožívat hudbu; obdivuji nadání a provedení hudebníků, vžití se hudebníků do hry; oduševnělost hudebníků, je vidět že jich hudba naplňuje a mají ji rádi, rozmanitost skladeb, veselé pochmurné, temné romantické; souhra hudebníků, výrazové prožívání hudby hudebníky; střídání výrazů a dynamiky; zvuk nástrojů, virtuosita a souhra hudebníků; zvuk nástrojů, souhra hudebníků; velmi se mi líbilo, jak hudebníci komunikovali a jak samotné skladby byly zajímavé; jak hudebníci prožívali průběhy písní; koncert se mi líbil, uvítala bych ale známější skladby, aspoň jednu, hudebníci prožívali hru a jejich výraz byl pro mě rušivý; když jsem zavřela oči, cítila jsem se jako v divadelním sále, kde se odehrává koncert výjimečných umělců; bylo veselé a místy vážné, měla jsem příjemný kulturní zážitek; zajímavé bylo, jak hudebníci uměli hrát na své nástroje a jak spolu ladili; procítění hudby, souhra; výběr skladeb, jejich provedení a prožití ze strany účinkujících; možností zúčastnit se takového koncertu není mnoho, proto bylo zajímavé skoro všechno; líbila se mi souhra hudebníků, jak jim to spolu ladilo a jak to prožívali; všechny skladby byly něčím zajímavé, každá skladba ve mně vyvolala nějaký pocit, mně se velmi líbily; zvuk klavíru a houslí dohromady, milí hudebníci i to, že to bylo zajímavé jako přednáška; na takové koncerty nechodím, ale tento se mi líbil; líbila se mi různorodost skladeb, jak byly procítěné, zajímavá byla i dynamika některých skladeb; velmi se mi líbilo, jak se hudebníci vcítily do skladeb a prožívali je, nelíbily se mi výrazy tváře hudebnice; koncert se mi líbil, zaujalo mě sladění hudebníků a výraz, který zobrazoval jejich vztah k hudbě; velmi se mi líbí, jak umí profesionální hudebníci hrát na nástroje; obdivuji lidi, kteří umí hrát na jakýkoliv hudební nástroj; líbila se mně souhra hudebníků, a jak se dokázali vcítit do hudby a používat při tom perfektní mimiku tváře; líbilo se mi celkové provedení hudebního umění; protože to bylo prožité; virtuosita a

podání koncertu i výrazy tváře; ne každý má příležitost zúčastnit se něčeho tak zajímavého; líbilo se mi to krásné hraní, hned na začátku mi naskočila husí kůže a měla jsem ji celý koncert, hudebníci byli úžasní, jejich hraní bylo plné emocí a strašně silně procítovali hudbu, bylo to úžasné; neumím to posoudit, bylo to zajímavé, ale neumím jednoznačně říct; jestli se mi to líbilo nebo ne, ale spíše se přikláním ke kladnému hodnocení; velmi zajímavý koncert, souhra klavíru a houslí, hezky to ladilo; připravenost, virtuosita hudebníků, jejich prožitky; bylo zajímavé sledovat hudebníky, jak výborně ovládají své nástroje; nezaujali mě všechny skladby, ale hudebníci byli skutečně krásně zanícení; bylo to něco neobyčejného, klasickou hudbu dnes jen už málokde slyšet, příjemný zážitek; koncert se mi líbil, protože obdivuji, jak někdo dokáže tak profesionálně hrát na hudební nástroj; výborné ovládání hudebních nástrojů; zazněly různé skladby smutné i veselé, zaujala mě souhra hudebníků.“

Jednotlivé deskripce zdůrazňují uvědomování si distinkce mezi notovým zápisem a jeho znělou formou. Výpovědi zahrnující obě složky: *„perfektní provedení jako u velké části hraného výběru; líbil se mi kvalitní výběr skladeb a jejich přednes“*. Výpovědi hodnotící notový zápis skladeb: *„výběr skladeb; hlavně výběr Smetanovy tvorby; různorodý repertoár; líbil se mně výběr skladeb, konečně jsem slyšela i pro mě méně známé skladby českých autorů, takové koncerty nevyhledávám, volila bych pestřejší program skladeb“*. Výpovědi hodnotící interpretační předvedení díla: *„svižnost prstíků; souzvuk nástrojů; souhra; naprosto ohromující souhra; příjemný plný zvuk houslí“*. I posledně jmenovaný výrok patří k projevu hudebního interpreta, protože zvuk hudebního nástroje je tvořen. Housle jako takové sami nehrají. Velmi nás zaujalo svébytné hodnocení souhry, kterou interpreti komorní hudby docilují maximálním uspořádáním jednotlivých stavebních prvku do slyšené podstaty zvukového záměru hudebního díla: *„moc pěkná souhra těch dvou; hudebníci byli velmi profesionální a hrané skladby důvěrně znaly; krásná souhra nástrojů a podání náročných skladeb, společné prožívání hudby; harmonická souhra účinkujících; baví mě poslouchat souhru hudebníků.“* U jednoho z respondentů bylo patrné, že pojetí hudebního záměru na něj působilo natolik jednoznačně, že u něj po získané esteticko-recepční zkušenosti nastal zřetelný výklad hudebního díla: *„zvuk klavíru a houslí dohromady, milí hudebníci i to, že to bylo zajímavé jako přednáška“*. Další část výpovědí předestírá moment rozhodování o budoucí návštěvě podobného koncertu.

Vybrali jsme dvě ve výsledku pozitivní stanoviska s rozdílnou výchozí pozicí respondentů. První respondentka se ještě nikdy nezúčastnila podobné esteticko-recepční zkušenosti a nastartoval se u ní proces k reálnému rozhodnutí: *„ještě nikdy jsem na takovém koncertě nebyla, velmi se mi líbil, příště zase půjdu.“* Druhá respondentka si naším výzkumným koncertem připomněla někdejší esteticko-recepční zkušenost. Obě esteticko-recepční zkušenosti se v jejím myšlení propojily a obrátily její pozornost ke klasické hudbě v pozitivním smyslu: *„dlouho jsem nebyla na podobném koncertě a po zhlédnutí tohoto koncertu se mi navrátila láska ke klasické hudbě, tímto vám děkuji“.*

6.5 Verifikace hypotéz a doporučení pro pedagogickou praxi

Hypotézy

H1 – Mladý posluchač se neúčastní koncertů umělé hudby.

H2 – Přímým provedením hudebních děl vytváříme esteticko-recepční zkušenost mladého posluchače.

H3 – Kvalitní interpretační intervence umělé hudby vzbuzuje zájem, vytváří vztah a esteticko-recepční zkušenost mladého posluchače.

Verifikace hypotéz

- První skupina respondentů ve věku 11-13 let

H1 se potvrdila. Většina respondentů ve věku 11-13 let se nezúčastnila podobného koncertu komorní hudby.

H2 se potvrdila. Přímým provedením hudebních děl se vytváří esteticko-recepční zkušenost.

H3 se potvrdila. Kvalitní interpretační intervence umělé hudby vzbuzuje zájem, vytváří vztah a esteticko-recepční zkušenost mladého posluchače, což se potvrdilo velkým počtem pozitivních reflexí uvedených ve vyhodnocení výzkumu, které potvrzují osobnost interpreta jako nositele konečné kvality znějícího zvuku.

- Druhá skupina respondentů ve věku 22-24 let

H1 se nepotvrdila. Většina respondentů ve věku 22-24 let se zúčastnila podobného koncertu komorní hudby.

H2 se potvrdila. Přímým provedením hudebních děl se vytváří esteticko-recepční zkušenost, která má návaznost na budoucí chování mladých respondentů ve věku 22-24 let ohledně predikované účasti na koncertě komorní hudby.

H3 se potvrdila. Kvalitní interpretační intervence artificiální hudby vzbuzuje zájem, vytváří vztah a esteticko-recepční zkušenost mladého posluchače, což se potvrdilo velkým počtem pozitivních reflexí uvedených ve vyhodnocení výzkumu, které potvrzují osobnost interpreta jako nositele konečné kvality znějícího zvuku.

Doporučení pro pedagogickou praxi

V pedagogické praxi doporučujeme vytvořit workshopy, které poukazují na spojení hudebního interpreta s mladým publikem.

Navrhujeme uspořádání workshopu s názvem „Hudební interpret a mladý posluchač“ pro cílovou skupinu studentů uměleckého vzdělávání na středoškolském a vysokoškolském stupni, a pro studenty učitelských studijních programů, ve kterých je zahrnuta všeobecná hudební výchova.²³³ Navrhovaný vzdělávací rámec workshopu čerpá z poznatků odborné literatury zabývající se podstatou tvůrčí činnosti hudebního interpreta a vnímáním artificiální hudby mladými posluchači.

Zaměřuje se na:

- vyjasnění distinkce mezi notačně zapsaným dílem a hudebním záměrem interpreta,
- objasnění autogeneze výběru hudebního díla hudebním interpretem na koncertě,
- objasnění přijímání jednotlivých slyšených prvků mladými posluchači na koncertě pomocí poznatků z hudební psychologie,
- tvorbu hudebního programu pro vybrané věkové skupiny zejména pro umělecké vzdělávání,
- prezentaci výsledku realizovaného hudebního experimentu,

²³³ Kvůli různorodosti akreditovaných studijních programů na jednotlivých vysokých školách není specifikováno. Bude upřesněno při realizaci workshopu.

- diskuse

Na základě výsledků šetření je patrné, že mladí posluchači jsou otevření k poznávání hudebních děl artificiální hudby prostřednictvím tvůrce zvukové podoby hudebního díla. Obě zkoumané věkové skupiny vykazují otevřenost k přijímání nových esteticko-recepčních zkušeností na komorním koncertě s velmi vysokou umělecko-estetickou kvalitou. Aby byli schopni definovat rozdílnou kvalitu znějící formy hudebního díla, potřebují znalosti o způsobu umělecké tvůrčí činnosti hudebního interpreta. Malou výhodou mají v této oblasti nadstandardně vzdělaní hudební posluchači na ZUŠ, i když jejich interpretační dovednosti nedosahují plně vzdělaných hudebních osobností. Proces rozvoje hudebního interpreta akceleruje na druhém vzdělávacím stupni, kde si začíná uvědomovat svou samostatnou tvůrčí činnost a na třetím stupni již přemýšlí jako začínající umělec, který je tvůrcem vlastních hudebních programů. Vývoj hudebního interpreta svého vrcholu dosahuje až v samostatném tvůrčím období, v němž už není ovlivňován svými pedagogy a může plně uplatňovat autogenezi vlastního výběru hudebních děl podle svých preferencí, které mohou být částečně ovlivňovány vnějšími faktory. Jedním z nich může být mladý posluchač s minimem esteticko-recepčních zkušeností. Jeho prostřednictvím získává hudební interpret poznatky o potřebách různých věkových skupin bez nutnosti podcenění vnímacích schopností mladého posluchače s důvodu absence jeho hudebního vzdělání.

Každá esteticko-recepční zkušenost posouvá u mladého jedince myšlenkové poznání. Nadstandardně hudebně vzdělaní posluchači mohou celoživotně pěstovat své zájmy v této oblasti a mít před sebou neustále inspirační zdroje, které je budou motivovat i k vlastní tvorbě. Zde se otevírá prostor i pro vzdělávací rámce studijních programů v celoživotním vzdělávání. Navázání spolupráce s vysokými uměleckými školami, které mají vytýčené ve svých dlouhodobých cílech: „...uznání umění jako plnohodnotného způsobu poznávání světa...“. Podporovat všechny stupně a formy vzdělávání v oblasti umění²³⁴ je dobrým východiskovým bodem. Jistě by bylo přínosné zřídit podobně zaměřené výzkumné centrum, jakým je SPARC působící v rámci Sheffieldské univerzity, které bude obšírně zkoumat oba činitele potkávající se

²³⁴ *Dlouhodobý záměr vzdělávací a tvůrčí činnosti Hudební fakulty Janáčkovy akademie múzických umění v Brně na období 2016–2020.* [online]. s. 3. [Cit. 26.6.2016]. Dostupné: <http://dokumenty.jamu.cz/download.php?filename>

při esteticko-recepční zkušenosti na koncertě. Získáme aktuální poznatky, které nám umožní reagovat na nově vzniklé výzvy ve vztahu hudebního interpreta a mladého hudebního posluchače.

ZÁVĚR

V předložené disertační práci jsme uceleně popsali prostředí vývoje hudebního interpreta. Zjistili jsme, že v ČR je vytvořen kvalitní systém výchovy hudebního interpreta. Systém školí osobnosti v oborech hudební interpretace, které jsou nositeli zvukové podoby hudebních děl znějících na koncertech umělé hudby. Vlastní kompoziční výběr je součástí jejich autogeneze. Během studia jsou budoucí interpreti ovlivněni svými pedagogy a celým souvisejícím vyučovacím procesem. Po skončení studia se stávají samostatně působícími jedinci, kteří si sami koncipují hudební program. Největší autonomii v tvorbě programu mají interpreti působící v oblasti komorní hudby. Pokud je jejich interpretace spojena se sólovými výkony s orchestrálním doprovodem, podléhá jejich výběr hudebního díla více vnějším faktorům.

První stupeň výchovy hudebního interpreta je spojen s výchovou nadstandardně hudebně vzdělaného posluchače. Dané období nemá, z hlediska výběru hudebního díla, na profesionální koncertní činnost výraznější vliv. Většina hudebních interpretů se v něm neseťká s hudebním dílem, které může provést na svých koncertech. Konzervatoř je druhým stupněm interpretačního vzdělávání. Zde si je interpret již více vědom své aktivní role v oblasti hudební kultury. Teprve na třetím vývojovém stupni - vysoké škole - začíná tvořit samostatné programy. Uměleckou interpretaci v Česku mají ve svém portfoliu pouze tři vysoké umělecké školy – AMU, JAMU a OU, které adepta jednotlivých studijních interpretačních oborů připravují na působení v samostatné profesní činnosti.

Při realizaci výzkumného experimentu, který analyzoval paradigma hudebního interpreta a mladého hudebního posluchače na koncertě, jsme zároveň ověřili způsob výchovy hudebního interpreta. Zvolený koncertní program přihlížel k specifickým respondentů obou věkových kategorií - 11-13 a 22-24 let. K velmi pozitivnímu přijetí koncertu mladými posluchači obou skupin přispěl jednoznačný hudební záměr interpretů promítnutý do předvedených hudebních děl. Ukazuje se, že prostřednictvím osobnosti hudebního interpreta a jím předloženého hudebního záměru, je možné měnit vztah mladých k umělé hudbě. Zásadním výzkumným zjištěním je, že mladí posluchači rozpoznávají distinkci mezi zápisem hudebního díla a jeho předvedením. Nižší věková skupina se vyjadřuje bez správného hudebního

pojmosloví: píseň – zvuk, vyšší věková skupina již volí přesné termíny: skladba - hudební ztvárnění.

Věková skupina 11-13 let se dosud nezúčastnila esteticko-recepčního zážitku, ve formě komorního koncertu, což je očekávané zjištění. Je zejména na jednotlivých hudebních interpretech, i adeptech hudebních interpretů pohybujících se na všech stupních uměleckého hudebního vzdělávání, aby se zapojovali do edukačních programů a stávali se řešiteli této situace. Nově získanou esteticko-recepční zkušeností z komorního koncertu se u většiny respondentů věkové skupiny 22-24 let nastartoval proces směřující k rozhodnutí znovu navštívit podobnou událost.

ANOTACE

BEREŠOVÁ, Zuzana. *Interpret a mladé publikum v kontextu esteticko-recepční zkušenosti na počátku 21. století.* Disertační práce. Olomouc: PdF UPOL, 2016.

Teoretická část disertační práce *Interpret a mladé publikum v kontextu esteticko-recepční zkušenosti na počátku 21. století* pojednává o hudebním interpretovi a hudebním posluchači a jejich vzájemném vztahu probíhajícím na koncertě. Zabývá se všemi aspekty činnosti hudebního interpreta, které předcházejí koncertnímu předvedení hudebního díla artificiální hudby hudebnímu posluchači. Popisuje interpretův vzdělávací proces, profesní činnost, výběr hudebního díla a tvorbu vlastního hudebního záměru. Zaznamenává zkušenosti hudebních interpretů s účastí mladé generace na jejich koncertech a zjišťuje vlivy působící na výběr hudebních děl, která zařazují do svého repertoáru. Vymezuje mladého posluchače v rámci výzkumných šetření, která se zabývají jeho vztahem k artificiální hudbě. Čerpá východiska z poznatků umělecké interpretace, hudební sociologie, hudební pedagogiky a hudební psychologie. Empirická část disertační práce předkládá výsledky kvalitativního hudebního experimentu, který byl realizován ve dvou věkově odlišných skupinách mladých posluchačů - 11 až 13 let (n=236) a 22 až 24 let (n=125). Vybraní respondenti, na základě právě získané esteticko-recepční zkušenosti, hodnotili díla skladatelů artificiální hudby a hudební záměry hudebních interpretů, která byla předvedena na komorním koncertě realizovaném v jejich vzdělávacím prostředí. Použitou technikou dotazníku zaznamenává hodnocení, názory a postoje, které se vážou k samotné události i k vzniklé esteticko-recepční zkušenosti.

Klíčová slova: Hudební interpret, Mladé publikum. Komorní koncert. Komorní hudba. Recepce. Výzkum.

ANOTATION

BEREŠOVÁ, Zuzana. *Performer and Young Audience in Relation with Receptive Aesthetic Experiences at the Beginning of the 21st Century.* Dissertation thesis. Olomouc: PdF UPOL, 2016.

The theoretical part of the thesis *Performer and Young Audience in Relation with Receptive Aesthetic Experience at the Beginning of the 21st Century* discuss a music performer and music audience as well as their mutual relationship within a concert. It deals with all aspects of a music performer activities that precede a public presentation of a musical piece. It describes the education process of musicians, their professional work, as well as the process of selection of a repertoire, and the creation of their own musical intention. It includes depiction of a performer's experience of the young audience participation in the concerts and determines factors that affect the choice of a musical pieces, which become a part of a repertoire. It defines a young audience as a participant within the executed surveys that are devoted to a concert attender perception of the classical music. Theoretical foundations of the dissertation draw on knowledge from the music education, sociology of music, psychology of music and the praxis of the professional classical music performance. The empirical part of the thesis presents the results of a qualitative research which had been carried out within two distinct groups of young listeners in the 11-13 age range (n=236) and in the 22-24 age range (n=125). Selected respondents, on the basis of gained receptive aesthetic experience, evaluated the musical intention of instrumentalists as well as the compositions of the classical music authors presented at a chamber concert which took place at respondent's educational institutions. The evaluations, opinions and attitudes concerning the event itself as well as the arisen receptive aesthetic experience had been explored by using the questionnaire technique.

Key words: Musical Performer. Young Audience. Chamber concert. Chamber music. Listening. Research.

LITERATURA

Knižní publikace

ADAMCOVÁ, Věra.: *Metodika systému mládež a kultura*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1985. s. 56.

BARVÍK, Miroslav. *Jak poslouchat hudbu*. 2. vyd. s. 52. Praha: Práce, 1962.

BEK, Mikuláš. *Konzervatoř Evropy? K sociologii české hudebnosti*, sv. 1.. Praha: Koniasch Latin Press, 2003. s. 186. ISBN 80-85917-99-8.

BEREŠOVÁ, Zuzana. *Musica et educatio IV.: Interpret a publikum v kontexte esteticko-recepčnej skúsenosti na začiatku 21. storočia*. Příspěvek ve sborníku. Ružomberok: Verbum: 2013. s. 92-96. ISBN 978-80-561-0018-9.

BEREŠOVÁ, Zuzana. *Teorie a praxe hudební výchovy III.: Autogenéza interpreta při výběru hudebního díla*. Příspěvek ve sborníku. Praha: Univerzita Karlova v Praze: 2014. s. 60-65. ISBN 978-80-7290-724-3.

BURLAND, K. & PITTS, S. E. *Rules and expectations of jazz gigs. Social Semiotics*, 22 (5): 2012. s. 523-543.

COOK, Nicholas. : *Music, Imagination and Culture*. Oxford: Clarendon Press, 1990. ISBN 0-19-816154-9. s.223.

CRHA, Bedřich - SEDLÁČEK, Marek - KOŠUT, Michal - JURČÍKOVÁ, Taťána - PRUDÍKOVÁ, Markéta. *Výzkum hudebních preferencí vysokoškolské mládeže*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2012. ISBN 978-80-210-6103-3.

ČÁDA, František. *Vývoj dětské schopnosti hudební*. Hudební sborník II. 1914. s. 1-26

DANIEL, Ladislav. *Výsledky olomouckého experimentu s rozšířenou HV*. In: *Musica viva in schola II.*, s. 109 -116. Brno: 1975.

DAVIDSON, J. W. *The role of the body in the production and perception of solo vocal performance: a case study of Annie Lennox*. *Musicae Scientiae* 5, 2001. 235-256

DAVIES, Stephen. *Authenticity in Musical Performance*. In: *British Journal of Aesthetics*, 1987.

DOBSON, M. C. & PITTS, S. E. *Classical cult or learning community? Exploring new audience members' social and musical responses to first-time concert attendance*. *Ethnomusicology Forum*, 20 (3): 2011. s. 353-383.

DRÁBEK, Václav. *ABC výchovných koncertů*. Praha: Edice informací hudebního oddělení Divadelního ústavu, 1987. s. 7-9, 48-62.

DVOŘÁK, Antonín. *Mazurek, op. 49*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955. H1550.

DVOŘÁK, Antonín. *Sonate F dur, Op. 57*. Leipzig: N. Simrock, 8164.

DVOŘÁK, Antonín. *Sonatina for Violin and Piano G Major*. Vienna: Schott, 1996. PR.UT050162.

FEDOR, Viliam a František SEDLÁK. *Úvod do hudební psychologie*. Praha: Ústav pro učitelské vzdělávání na UK, 1975.

FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. V Praze: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-0965-7. s. 199.

FRITH, S. *Performing rites*. Oxford: Oxford University Press. s. 168

FUKAČ, Jiří. *Hudební sociologie*. Materiály ze semináře o využití hudební sociologie v rámci přípravy učitelů hudební výchovy na pedagogických fakultách: str. 11. 1982.

FUKAČ, Jiří. – VYSLOUŽIL, Jiří. – MACEK, Petr.: *Slovník české hudební kultury*, Praha 1997, Editio Supraphon Praha, ISBN 80-7058-462-9. s. 153, 382, 445, 459.

GOODMAN, Nelson. *Languages of Art*. Hackett Publishing Company, 1976. ISBN: 978-0915144341. Kap. 5.

GREGOR, Vít. *Klavír černobílé tajemství interpretace*. Univerzita Karlova v Praze: Karolinum, 2012. ISBN 978-80-246-2141-8. s. 85-114.

HARGREAVES, David, J. – NORTH, Adrian, C. *The Social and Applied Psychology of Music*. Oxford University Press, s. 64, 2008. ISBN 978-0-19-856742-4.

HELFERT, Vladimír. *Základy hudební výchovy na nehudebních školách*. Praha: Státní nakladatelství v Praze, 1930.

HRDÝ, Ladislav. *Kolik pražanů navštěvuje koncerty umělecké hudby*. In: *Hudební rozhledy*, č.7. Praha: 1973. s.330.

HRDÝ, Ladislav. *Mladí lidé a koncerty*. In: *Opus Musicum*, r. 6, č. 6. Brno: 1974. s. 257-263.

HUDEČEK, Jaroslav. *Postavení sféry práce mezi faktory rozvoje kulturního života*. Praha: Ústav pro výzkum kultury, 1978. s. 75-98. Mládež a kultura.

CHYBA, Miloš. – ZENKL, Luděk. *Hudební sociologie a hudební výchova*. Praha: Česká hudební společnost, 1982.

JACOB, Eva. *Educating audiences for music: Training performers to teach*. In: *Arts education policy review*, 97(5), s. 15-21. University of Michigan: 1996. ISSN: 1063-2913. ISSN: 1940-4395 (electronic).

JANÁČEK, Leoš. *Dumka*. In: Leoš Janáček – skladby pro housle a klavír. Praha: Editio Bärenreiter, 2007. BA 9508 – ISMN M-2601-0383-2.

KALAFUTOVÁ-BALCÁROVÁ, Božena. *Recepcia hudby*. Prešov: Pedagogická fakulta Prešovskej univerzity, 2001. ISBN 80-968566-4-2. s 103.

KARBUSICKÝ, Vladimír – KASAN, Jaroslav. *Výzkum současné hudebnosti, hudebního vkusu a zájmů v roce 1963 a jeho výsledky*. Praha: Československý rozhlas, 1964.

KARBUSICKÝ, Vladimír – KASAN, Jaroslav. *Výzkum současné hudebnosti*. Praha: Svoboda, 1969.

KASAN, Jaroslav. *Výzkum hudebnosti 1963 – 70*. In: *Estetická výchova* č. 5, str. 119. Praha: SPN, 1971.

KIVY, Peter. *The Fine Art of Repetition*. Cambridge University Press, 1993. ISBN: 978-05-214-3598-7. s. 75-94.

KOGAN, Grigorij, Michajlovič. *Před branou mistrovství*. Akademie múzických umění v Praze, 2012. ISBN 978-80-7331-227-5. s. 29-89.

KOLB, Bonita M. *The decline of the subscriber base: a study of the Philharmonia Orchestra audience.* s. 51 – 59. Market Research 3.2, 2001.

KONVALINKA, Karel. *Hudební výchova zpěvem.* Praha: B. Kočí, 1919. Umělecké snahy.

KOTEK, Josef. *O české populární hudbě a jejích posluchačích: od historie k současnosti.* Praha: Panton, 1990. s. 45, s. 452.

KOVAŘÍČEK, František. *Příspěvek k historii a práci Hudební mládeže České republiky.* 1. vydání. Praha, 2000, s. 2 – 4.

KRATOCHVIL, František. *Úvod do problematiky výchovy receptivní hudebnosti.* Praha, 1953. Učební texty vysokých škol. s. 3-38

KRATOCHVIL, František. *Vnímání a hodnocení hudby: vnímání a hodnocení hudby absolutní a programní mládeží ve věku 13 až 17 let, studující povinnou hudební výchovu ve škole střední a gymnasiu.* Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1953. s. 103. s. 160.

KREMENŠTEJNOVÁ, Berta, Lejbaševna. *Pedagogika G.G.Nejgauza.* Bratislava: Hudobné Centrum, 2004. ISBN 80-88884-52-7. s. 219-335

KUROSAWA, K. - DAVIDSON, J. W. *Nonverbal interaction in popular performance: a case study of The Corrs.* Musicae Scientiae, 9, 2005. 111-137.

LANGSTEINOVÁ, Eva - FELIX, Belo. *Hudobná výchova pre 6. ročník základných škôl.* Bratislava: SPN, 2011. ISBN 978-80-10-02038-6.

LANGSTEINOVÁ, Eva - FELIX, Belo. *Hudobná výchova pre 7. ročník základných škôl.* Bratislava: SPN, 2011. ISBN 978-80-10-02038-6.

LEVINSON, Jerrold. *Music, Art and Metaphysics.* Oxford University Press, 2011. ISBN: 978-0199596621. s. 63-88

LIKERT, Rensis. *A Technique for the Measurement of Attitudes.* Archives of Psychology 140. 1932. 1–55.

LINHART, Josef. *Základy obecné psychologie.* 2. upr. a dopl. vyd. s. 69 - 79, 104-110, 445 - 503. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1987.

LUSKA, Jiří. *Sluch pro harmonii a jeho diagnostika*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1996. ISBN 80-7067-671-X. s. 52.

MARTINŮ, Bohuslav. *Rapsodie Tchéque pour violon et piano*. Paris, France: Éditions Max Esching, 1962

MAŘÍKOVÁ, Iva – BALEK, Petr. *Vliv základních společenských faktorů na dynamiku kulturního procesu*. Praha: Ústav pro výzkum kultury, 1988.

MAŘÍKOVÁ, Iva. *Rodina a kulturní život společnosti: závěrečná zpráva o řešení výzkumného úkolu*. Praha: Ústav pro výzkum kultury, 1979.

Mládež a kultura: nabídkový seznam kulturně výchovných pořadů 1986-1990. České Budějovice: Krajské kulturní středisko, 1986. s. 16

Mládež a kultura: problémy rozvoje kulturní výchovy mladé generace: materiály ze semináře pořádaného 12. a 13. května 1981 v Ústí nad Labem. Praha: Horizont, 1982. Studijní materiály na pomoc lektorům. S. 113

MONTI, Vittorio. *Czardas per violino e pianoforte*. Roma: Ricordi, 1987. ISBN 1458424111.

MURNINGHAM, J. K. - CONLON D. E. *The dynamics of intense work groups: a study of British string quartets*. Administrative Science Quarterly, June 1991, s. 165 - 186.

MUŽÍK, Pavel. *Hudba v životě adolescentů - hudební preference v souvislostech*. Disertační práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Pedagogická fakulta, 2009.

NEJEDLÝ, Zdeněk. *Esthetika Otakara Hostinského I*. Praha: Jan Laichter, 1921. s. 5 - 51.

NOLEN-HOEKSEMA, Susan. *Psychologie Atkinsonové a Hilgarda*. Vyd. 3., přeprac. Praha: Portál, 2012. ISBN 978-80-262-0083-3. s. 306

PÄRT, Arvo. *Spiegel im Spiegel*. Wien: Universal Edition, 1986. ISBN 978-3-7024-1472-6.

PATOČKA, Josef. *Ideály umělecké výchovy a půda české skutečnosti*. Praha: Dědictví Komenského, 1902.

PELIKÁN, Jiří. *Základy empirického výzkumu pedagogických jevů*. Praha: Karolinum, 1998. ISBN 80-7184-569-8.

PILÁTOVÁ, Agáta. *Metodika zájmové umělecké činnosti v návaznosti na systém Mládež a kultura*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1985. Mládež a kultura. s. 15., 19.

PILKA, Jiří. *Výpravy proti času*. Praha: Doron, 2005. ISBN 80-7297-059-3. s. 96, s. 120.

PILKA, Jiří. *Zaostrené na hudbu*. Bratislava: Opus, 1983. s. 32-36

PILKA, Jiří a Jaroslav ŠEDA. *Metodika a výběrové rejstříky pro výchovu hudebním uměním*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1987. Mládež a kultura. s. 1-39

PITTS, S. E. - BURLAND, K. *Listening to live jazz: an individual or social act?* Arts Marketing, 3 (1): 2013. s. 7-20

PITTS, S. E., DOBSON, M. C., GEE, K. A., & SPENCER, C. P. *Views of an audience: Understanding the orchestral concert experience from player and listener perspectives*. Participations: Journal of Audience & Reception Studies, 2013/10, 65-95.

POLEDŇÁK, Ivan. *Stručný slovník hudební psychologie*. Praha: Supraphon, 1984. ABC. s. 23-34, 171-178,

Politické vzdělávání Mládež a kultura. Praha, 1975. Metodické materiály pro propagandisty kroužku politických aktivit. s. 6.

Pražská mládež a kultura. 1-88. Praha: Pedagogický ústav hl. m. Prahy, 1986.

RANDEL, Don Michael. *The Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999. ISBN: 0-674-00084-6. s. 323

RANDLÍKOVÁ – ŠIMEK. *Mládež a kultura*. Praha: Ústav pro výzkum kultury Praha, 1972. Mládež a kultura. s. 5-75

RIEMANN, Hugo. *Musiklexikon*. Max Hessen Verlag: Berlin, 1928. s. 810

RYAN, C. - COSTA-GIOMI, E. *Attractiveness bias in the evaluation of young pianist's performances*. *Journal of Research in Music Education*, č. 52, s. 141 - 154. 2006.

SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: 29-Volume Set* 2nd Edition. Oxford University Press, 2005. ISBN 0-333-60800-3. s. 276

SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*. Bratislava: Hudobné centrum, 2009. Preklady. ISBN 978-80-89427-11-6. s. 393-409

SECKÝ, Josef. *Vztah hudební percepce a aktivního provozování hudby u středoškolské mládeže*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta. 2009. s. 57

SEDLÁK, František. – FEDOR, Viliam. *Úvod do hudební psychologie - I. díl*. Praha: Univerzita Karlova. Ústav pro učitelské vzdělání, 1972.

SEDLÁK, František. – FEDOR, Viliam. *Úvod do hudební psychologie - II. díl*. Praha: Ústřední ústav pro vzdělávání pedagogických pracovníků, 1975. Str. 44-54

SEDLÁK, František – VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2060-2. s. 147-150

SCHUTZ, Alfred. *Collected Papers*. 2, zv. The Hague, 1964.

SKINNER, B. F. *Operant behavior*. *American Psychologist*. 15, 1960, s. 28-37

SLOBODA, J. A. Music in everyday life: *The role of emotions*. *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications*, s. 493 – 514. New York: Oxford University Press, 2010.

SMETANA, Bedřich. *Z domoviny - dvě dueta pro housle a klavír*. Praha: Bärenreiter Urtext, 2009. ISMN 979-0-2601-0431-0.

SUK, Josef. *Houslové sólo z pohádky Radúz a Mahulena*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959. H1231.

ŠTEFKOVÁ, Markéta: *Teória hudobnej interpretácie*. Bratislava: VŠMU, 2011. ISBN 978-80-89439-19-5. s. 59-60

VAŘECHOVÁ, Milica - KAŇÁK, Zdeněk. *Naše mládež a hudba*. Brno: Ústav pro další vzdělávání učitelů a výchovných pracovníků, 1964. s. 1-47

WAPNICK, J. - LACAILLE, N. - DAROW, A. *The effects of various physical characteristics of high-level performer adjudicator's performance ratings.* Psychology of music, č. 34, s. 559 - 572.

ZELJENKA, Ilija. *Musica slovaca pre husle a klavír.* Bratislava: Hudobný fond, 2000. 1035-Kh-1386.

ZICH, Jaroslav. *Kapitoly a studie z hudební estetiky.* Praha: Supraphon, 1975. s.5-238.

ZICH, Jaroslav. *Prostředky výkonného hudebního umění.* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1959. s. 5-116.

Internetové zdroje

Adam Plachetka – basbaryton. Biografie [online]. © FinalTek.com, 2011 – 2016. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné: <http://www.adamplachetka.com/cz/1/htc/bio>

Aims / SPARC. SPARC-Aims [online]. © James Pearson @ The University of Sheffield, 2010-13. [Cit.29.6.2016]. Dostupné: <http://www.sparc.dept.shef.ac.uk/aims/>

Akreditační komise Česká republika [online]. © Akreditační komise Česká republika, 2016. [Cit.26.6.2016]. Dostupné: <https://www.akreditacnikomise.cz/cs/>

Andrea Kalivodová. Curriculum vitae [online]. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné: <http://www.kalivodova.cz/cv>

Antonín Dvořák. Dílo. Sonatina pro housle a klavír [online]. www.antonin-dvorak.cz, © 2005-2016. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné z: <http://www.antonin-dvorak.cz/sonatina>

Antonín Dvořák. Dílo. Sonáta pro housle a klavír [online]. www.antonin-dvorak.cz, © 2005-2016. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné z: <http://www.antonin-dvorak.cz/sonata>

Antonín Dvořák. Dílo. Mazurek pro housle a klavír [online]. www.antonin-dvorak.cz, © 2005-2016. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné z: <http://www.antonin-dvorak.cz/mazurek-pro-housle-a-klavir>

ARS koncert. Emil Drápela klarinet [online]. [Cit.20.5.2016]. Dostupné: <http://www.arskoncert.cz/cz/umelci/index.asp?id=26&iClanek=1>

Berešová & Burdych. Československé komorní duo [online]. © Website by Lighting Beetle, 2005 [Cit. 20.5.2016]. Dostupné: <http://www.komorniduo.com/>

Cepicky-violin. Biography [online]. © 2008. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné: <http://www.cepicky-violin.com/zivotopis/>

Česká akordeonistka Jana Bezpalcová. Biografie. [online]. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné: <http://www.janabezpalcova.com/>

Český rozhlas. Jan Simon. [online]. © Český rozhlas, 1997-2016. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné: http://www.rozhlas.cz/socr/osoby/_zprava/375331

Český rozhlas. Adam Skoumal, klavír [online]. © Český rozhlas, 1997-2016. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné: http://www.rozhlas.cz/socr/kdojekdo/_zprava/776310

David Helfgott. Biografie [online]. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné z: <http://www.davidhelfgott.com/biography/>

HAMU - Hudební a taneční fakulta AMU. Prof. Jiří Hlaváč – klarinet [online]. © Akademie múzických umění v Praze, 2007-2016. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné: <https://www.hamu.cz/katedry/katedra-dechovych-nastroju/prof-jiri-hlavac-klarinet>

Hello I am David. David Helfgott [online]. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné z: <http://www.helloiamdavid.de/david-helfgott.php>

Hudební mládež. Roční zpráva Hudební mládeže ČR za rok 2015 [online]. Hudební mládež. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné z: http://www.hudebnimladez.cz/Rocni_zpravaHMCR2014.pdf

Hudobné centrum. Alexander Jablokov [online]. © Hudobné centrum, 2016. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné z: <http://www.hc.sk/hudba/osobnost-detail/392-alexander-jablokov>

Hudobné centrum. Karol Medňanský [online]. © Hudobné centrum, 2016. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné z: <http://www.hc.sk/hudba/osobnost-detail/525-karol-mednansky>

Ivo Kahánek | klavírista. Životopis [online]. © Ivo Kahánek, 2014. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné: <http://ivokahanek.cz/zivotopis>

Ján Slávik. O mne. [online]. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné: <http://www.janslavik.sk/o-mne>

Jela Špitkova – Violonist. Životopis [online]. © Jela Špitkova, 2016. [Cit. 20.5.2016].
Dostupné z: <http://www.jelaspitkova.com/biography/sk>

Jindřich Pazdera. Životopis [online]. © Jindřich Pazdera, 2003 - 2010. [Cit. 20.5.2016].
Dostupné: <http://www.pazdera.biz/zivotopis/>

Katedra hudební výchovy PdF UP Olomouc. Pedagogové – MgA. Zuzana Berešová [online]. © KHV, 2006-2016. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné:
<http://khv.upol.cz/pedagogove/Zuzana-Beresova>

Kateřina Englichová. Životopis [online]. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné:
http://www.englichova.cz/zivotopis_dlouhy.html

Ladislav Fanzowitz, pianist. Životopis [online]. © Ladislav Fanzowitz, 2015. [Cit. 20.5.2016].
Dostupné: <http://www.fanzowitz.com/slovak/zivotopis.html>

Loutna. Jindřich Macek – profil [online]. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné:
<http://www.loutna.cz/cs/profile>

Michal Kaňka. Životopis [online]. © Michal Kaňka, 2008-2016. [Cit. 20.5.2016].
Dostupné: <http://www.kankamichal.cz/cs/biography/>

Ministerstvo zahraničných vecí a európskych záležitostí Slovenskej republiky. Bývalí veľvyslanci [online]. © Ministerstvo zahraničných vecí- a európskych záležitostí- Slovenskej republiky, 2009-2016 [Cit. 20.5.2016]. Dostupné:
https://www.mzv.sk/web/seoul/o_nas/byvali_velvyslanci

MISTRÍK, Erich. *Estetický slovník*. Bratislava : Album, 2013. ISBN 978-80-971533-4-2. Dostupné: www.estetickyslovník.sk

Nadace Český hudební fond. Listina mladých umělců [online]. [Cit. 20.5.2016].
Dostupné z: <http://www.nchf.cz/listinakph.html>

Národní divadlo moravskoslezské. Eva Dřizgová-Jirušová - životopis [online]. © Národní divadlo moravskoslezské, 2010 – 2016. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné:
<http://www.ndm.cz/cz/osoba/240-drizgova-jirusova-eva.html>

Research I SPARC. SPARC-Research-Summary.pdf. [online]. © James Pearson @ The University of Sheffield, 2010-13. [Cit. 29.6.2016]. Dostupné:

<http://www.sparc.dept.shef.ac.uk/wp-content/uploads/2013/08/SPARC-Research-Summary.pdf>

RUV. Média. [online]. © RUV - Registr uměleckých výstupů. [Cit.3.7.2016]. Dostupné: <https://www.iruv.cz/doc/5/element/1325/download>

Wikipedie – otevřená encyklopedie. Václav Hudeček [online]. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné: https://cs.wikipedia.org/wiki/V%C3%A1clav_Hude%C4%8Dek

Wikipedie – otevřená encyklopedie. Radoslav Kvapil [online]. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné: https://cs.wikipedia.org/wiki/Radoslav_Kvapil

Wikipedia, The Free Encyclopedia. Hilary Hahn [online]. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné: https://en.wikipedia.org/wiki/Hilary_Hahn

Willkommen auf der offiziellen Website von Paul Badura-Skoda. Biographie [online]. © Paul Badura-Skoda,2016. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné: <http://www.badura-skoda.cc/biographie.html>

ZICH, Jaroslav. *K vysokoškolské činnosti spolupracujících pedagogů pianistů* [online]. Živá hudba, 1989. [cit. 20. 5. 2016]. Dostupné z: <http://ziva-hudba.info/article.php?id=193>

Zóna24.cz. Reforma v základním uměleckém vzdělávání. Motivační DVD pro všechny učitelé ZUŠ v ČR. [online]. © Zóna 24 média v.o.s. [Cit. 20.5.2016]. Dostupné: <http://www.zona24.cz/video/reforma-v-zakladnim-umeleckem-vzdelavani-812>

Legislativní a školní dokumenty

BARFUSOVÁ, Helena. *Kritéria pro postupové zkoušky v klavírním oddělení Základní umělecké školy Františka Jílka v Brně.* 2013.

BURANOVSKÝ, Daniel. *Sylaby pre predmet hra na klavíri na VŠMÚ v Bratislave, koncertný smer. Bratislava: VŠMÚ.* 2013.

Dlouhodobý záměr vzdělávací a tvůrčí činnosti Hudební fakulty Janáčkovy akademie múzických umění v Brně na období 2016–2020. [online]. s. 2 - 5. [Cit. 26.6.2016].
Dostupné: <http://dokumenty.jamu.cz/download.php?filename>

HORÁKOVÁ, Eva. *Kritéria pro ročníkové zkoušky na Konzervatoři v Brně.* 2013

Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy. Rámcový vzdělávací program pro základní umělecké vzdělávání [online]. © 2013 – 2016 MŠMT. [Cit. 20.5.2016].
Dostupné: <http://www.msmt.cz/vzdelavani/zakladni-vzdelavani/ramcovy-vzdelavaci-program-pro-zakladni-umelecke-vzdelavani>.

Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy. Zákon č. 111/1998 sb., o vysokých školách [online]. © 2013 – 2016 MŠMT. [Cit. 02. 07. 2016]. Dostupné:
<http://www.msmt.cz/vyzkum-a-vyvoj-2/zakon-c-111-1998-sb-o-vysokych-skolach>

Rámcový vzdělávací program pro obor vzdělání. Hudba 82-44-M/01 a 82-44-P/01.
Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy dne. 2010. č. j. 1606/2010-23. s. 3-10.
Dostupné:
http://zpd.nuov.cz/RVP_4_vlna/RVP_8244M01_Hudba_8244P01_Hudba.pdf

PŘÍLOHY

- č. 1 - Dotazník pro věkovou skupinu 11-13 let
- č. 2 - Dotazník pro věkovou skupinu 22-24 let
- č. 3 - Elektronický dopis hudebním interpretům
- č. 4 - Fotodokumentace z realizace výzkumu na FZŠ Hálkova v Olomouci
- č. 5 - Fotodokumentace z realizace výzkumu na ZŠ Šrobárova v Prešově
- č. 6 - Dokumentace prezentace výsledků výzkumu na Doktorandském fóru EAS na Univerzitě v Nikósii 20. – 25. 5. 2014
- č. 7 - Antonín Dvořák - Sonatina G dur, op. 100
- č. 8 - Josef Suk (arr. Josef Suk ml.) – Pohádka
- č. 9 - Ilya Zeljenka - Musica slovaca
- č. 10 - Bedřich Smetana - Duo "Z domoviny" č. 2
- č. 11 - Arvo Pärt - Zrcadlo v zrcadle
- č. 12 - Vittorio Monti – Čardáš
- č. 13 - Antonín Dvořák - Sonáta F dur, op. 57
- č. 14 - Leoš Janáček - Dumka
- č. 15 - Bohuslav Martinů - Česká rapsódie H. 307
- č. 16 - Antonín Dvořák - Mazurek, op. 49

Příloha č. 1 – Dotazník pro věkovou skupinu 11- 13 let

Program koncertu:

Antonín Dvořák - Sonatina G dur, op. 100

I. Allegro risoluto - II. Larghetto - III. Molto Vivace - IV. Allegro

Líbí - 1 2 3 4 5 - Nelíbí

Josef Suk – Pohádka

Líbí - 1 2 3 4 5 - Nelíbí

Iľja Zeljenka - Musica slovaca

Líbí - 1 2 3 4 5 - Nelíbí

Bedřich Smetana - Duo "Z domoviny" č. 2

Líbí - 1 2 3 4 5 - Nelíbí

Arvo Pärt - Zrcadlo v zrcadle

Líbí - 1 2 3 4 5 - Nelíbí

Vittorio Monti - Čardáš

Líbí - 1 2 3 4 5 - Nelíbí

DOTAZNÍK

Československé komorní duo

**Pavel Burdych, housle
&
Zuzana Berešová, klavír**

www.komorniduo.com

Jsem - a) chlapec - b) děvče

Věk:

Ročník:

Jsem žákem ZUŠ: a) ano - b) ne

Obor: a) hudební - b) taneční - c) dramatický

napiš hudební nástroj:.....

Kolik let se učíš hrát?.....

1. Zúčastnil(a) ses podobného vystoupení, jako je dnešní koncert?

a) ano/ kde.....

b) ne

2. Jak se Ti líbil dnešní koncert?

a) velmi se mi líbil (napiš, co se Ti líbilo)

b) vůbec se mi nelíbil (napiš, co se Ti nelíbilo)

c) nevím

.....

.....

3. Jak bys popsal(a) dnešní koncert?

a) byl zajímavý - (napiš, co bylo nejzajímavější)

b) byla to nuda

c) neumím posoudit

.....

.....

.....

4. Co sis především zapamatoval(a) z dnešního koncertu? (uveďte pouze jednu odpověď)

a) zvuk nástrojů (houslí a klavíru)

b) virtuozy hudebníků

c) souhru hudebníků

d) nic

5. Šel (Šla) bys s kamarádem (kamarádkou) na podobný koncert?

a) ano b) ne c) nevím

6. Obdivuješ schopnost hudebníka hrát na hudební nástroj, jako jsou např. housle, klavír?

a) ano

b) ne

c) nevím

7. Sleduješ hudbu (hudebníky, zpěváky) na internetu?

a) ano/ napiš skladbu, hudebníka, zpěváka

.....

.....

b) sleduju, ale přesně si nepamatuji

c) nesleduju

Příloha č. 2 – Dotazník pro věkovou skupinu 22-24 let

Program koncertu:

Antonín Dvořák - Sonáta F dur, op. 57

I. Allegro, ma non troppo - II. Poco sostenuto - III. Allegro molto

Líbí - 1 2 3 4 5 - Nelíbí

Proč?.....

Leoš Janáček - Dumka

Líbí - 1 2 3 4 5 - Nelíbí

Proč?.....

Bedřich Smetana - Z domoviny č. 2

Líbí - 1 2 3 4 5 - Nelíbí

Proč?.....

Bohuslav Martinů - Česká rapsódie

Líbí - 1 2 3 4 5 - Nelíbí

Proč?.....

Josef Suk - Pohádka, op. 16

Líbí - 1 2 3 4 5 - Nelíbí

Proč?.....

Antonín Dvořák - Mazurek, op. 49

Líbí - 1 2 3 4 5 - Nelíbí

Proč?.....

Jsem - a) muž - b) žena

Věk:

Katedra:

Byl(a) jste zákem ZUŠ? - a) ano - b) ne

Obor: a) hudební - b) taneční - c) dramatický

Napište hudební nástroj:.....

1. Zúčastnil(a) jste se podobného vystoupení, jako je dnešní koncert?

a) ano/ kde.....

b) ne

2. Jak se Vám líbil dnešní koncert?

a) velmi se mi líbil (napište, co se Vám líbilo)

b) vůbec se mi nelíbil (napište, co se Vám nelíbilo)

c) nevím

.....

.....

3. Jak byste popsal(a) dnešní koncert?

a) byl zajímavý - (napište, co bylo nejzajímavější)

b) byla to nuda - (napište proč)

c) neumím posoudit

.....

.....

.....

DOTAZNÍK

Československé komorní duo

**Pavel Burdych, housle
&
Zuzana Berešová, klavír**

www.komorniduo.com

Pořadatel:

Katedra hudební výchovy PdF UP

4. Co jste si především zapamatoval(a) z dnešního koncertu? (uveďte pouze jednu odpověď)

a) zvuk nástrojů (houslí a klavíru)

b) virtuozy hudebníků

c) souhru hudebníků

d) nic

5. Šel (Šla) byste s někým Vám blízkým na podobný koncert?

a) ano b) ne c) nevím

6. Obdivujete schopnost profesionálního hudebníka hrát na jakýkoliv hudební nástroj?

a) ano

b) ne

c) nevím

7. Jakou hudbu sledujete na internetu?

a) sleduji pouze vážnou hudbu

b) sleduji různé žánry včetně vážné hudby

c) sleduji různé žánry, ale nikoliv vážnou hudbu

d) nemám žádné žánrové preference

e) hudbu na internetu nesleduji vůbec.

Příloha č. 3 - Elektronický dopis hudebním interpretům



Zuzana Berešová (zberes@seznam.cz)

[Zobrazit konverzaci](#)

Dizertace - Charakteristika interpreta

14. 3. 2016, 23:28:36

Komu: jindrich@pazdera.biz

Vážený pane Pazdero,

v současnosti dokončuji svoji dizertační práci s názvem
"Interpret a mladé publikum v kontextu esteticko-recepční zkušenosti na počátku 21. století."

V charakteristice interpreta se věnuji i jeho profesnímu vývoji, vlivu jeho studia na výběr skladeb, které ve svém profesním životě zařazuje do svých koncertních programů.
Budu moc ráda, pokud budu moci zaznamenat Vaši zkušenosti a názory.

1. Jaký vliv měla Vaše studia na ZUŠ, konzervatoři a akademii na výběr skladeb interpretovaných na Vašich koncertech ?

2. Podle jakých kritérií si vybíráte skladby do Vašeho koncertního repertoáru ?

3. Byli a jsou mladí lidé běžnou součástí publika Vašich koncertů?
Jsou země, ve kterých jich bylo více v porovnání s jinými zeměmi ?

Předem moc děkuji za Váš čas.

Srdečně zdraví

—

Zuzana Berešová

interní doktorand Katedry hudební výchovy
Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci



Zuzana Berešová (zberes@seznam.cz)

Characteristic of an performer

28. 3. 2016, 10:31:59

Komu: davidhelfgott1947@gmail.com

Dear Mr. Helfgott,

at present I am finishing my dissertation with the title
"Performer and young audience in relation with an aesthetic reception experiences at the beginning of the 21st century."

Within the characteristic of an performer I also write about his development and influence of his study on the choice of music compositions, which he chooses for his solo recitals, chamber music concerts or solo concerts with orchestra during his career.

I would be very pleased, if I could record your experiences and opinions.

1. How did your studies at any education level influence the repertoire performing at your concerts?

2. What are your criteria to choose music pieces for your repertoire in solo recitals, chamber music concerts or solo concerts with orchestra ?

3. Are (were) young people a common part of the audience at your concerts ?
Are there any countries, where young listeners would be more likely to be present?

Thank you in advance for your time.

Yours sincerely

Zuzana Beresova
Palacky University in Olomouc (Czech Republic)

Příloha č. 4 – Fotodokumentace z realizace výzkumu na FZŠ Hálkova v Olomouci



Zdroj: vlastní archiv

Příloha č. 5 - Fotodokumentace z realizace výzkumu na ZŠ Šrobárova v Prešově



Zdroj: vlastní archiv

Příloha č. 6 - Dokumentace prezentace výsledků výzkumu na Doktorandském fóru EAS na Univerzitě v Nikósii 20. – 25. 5. 2014

Musical Performer

Three-stage journey of musical performer in the school educational system in the Czech and Slovak schools of arts

1. Primary school of arts provides basic education in various fields of art and prepares for studies of teaching as well as for programs in secondary schools of arts and conservatories; it also prepares for studies at universities with artistic focus.
2. The conservatoire is a specific type of secondary vocational school that prepares in majors: singing, performing arts, dance or drama. It prepares for studies at a university as well. According to regulations it lasts six years; studies of dance lasts eight years and finishes with graduate examination.
3. Colleges – Universities are institutions of higher education, research and art. The main task of universities is to provide higher education and environment for creative scientific research or creative artistic activity. Universities have the prerogative to provide higher education and exclusive right to grant academic degrees and scientific and educational titles, to use academic insignia and carry out academic ceremonies.

(The Statistical Office of the Slovak Republic)

Palacký University Olomouc

Performer and Audience in Relation with Esthetic Reception Experiences at the Beginning of the 21st Century

MgA. Zuzana Berešová

Supervisor: Prof. Irena Medňanská
University of Prešov in Prešov

Musical Audience

The young generation
pupils and students of primary, secondary and high schools

The middle generation
working population

Older generation audience
pensionable age

Criteria of musical repertoire to advancement to the following year/grade with major in piano playing

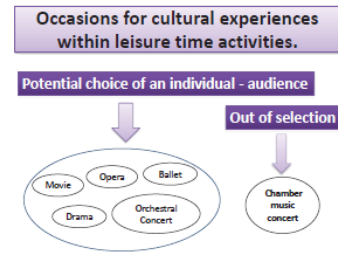
František Jílek Primary School of Arts in Brno (CZ)
Criteria for final exams for advancement to upper level (Piano Department)

Year	Repertoire
Preparatory Division	1. Song (preparation of 2-3 songs) 2. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs)
1st Year	1. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs) 2. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs)
2nd Year	1. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs) 2. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs)
3rd Year	1. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs) 2. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs)
4th Year	1. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs) 2. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs)
5th Year	1. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs) 2. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs)
6th Year	1. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs) 2. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs)
7th Year	1. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs) 2. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs)

Musical work
Musical work presented by a performer as a result of a professional performing arts is an element of interaction between a musician and a listener

Chamber music concert
(2-8 players)
Live performance of a musical work

Live performance of musical works (within a coherent concert program) by a musician on the basis of experiences gained by graduated from a three-stages school education system



Criteria of musical repertoire to advancement to the following year/grade with major in piano playing

Conservatoire in Brno (CZ) - criteria for final year exams

Year	Repertoire
1st Year	1. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs) 2. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs)
2nd Year	1. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs) 2. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs)
3rd Year	1. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs) 2. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs)
4th Year	1. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs) 2. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs)
5th Year	1. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs) 2. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs)
6th Year	1. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs) 2. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs)

Criteria of musical repertoire to advancement to the following year/grade with major in piano playing

College - Academy of Performing Arts Bratislava (SK)
Syllabus for the subject - piano playing - music performance specialization

Year	Winter semester - exam	Summer semester - exam	Public performance
1st Year	1. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs) 2. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs)	1. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs) 2. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs)	1. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs) 2. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs)
2nd Year	1. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs) 2. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs)	1. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs) 2. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs)	1. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs) 2. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs)
3rd Year	1. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs) 2. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs)	1. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs) 2. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs)	1. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs) 2. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs)
4th Year	1. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs) 2. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs)	1. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs) 2. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs)	1. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs) 2. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs)
5th Year	1. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs) 2. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs)	1. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs) 2. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs)	1. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs) 2. 2-3 compositions of folk songs (preparation of 1-2 songs)

CONCERT OF CHAMBER MUSIC?

What is it?
I would like to go, but it never crossed my mind...

Only two of you are playing the all evening?

Where can I find it?



Zdroj: vlastní archiv

Příloha č. 7 - Antonín Dvořák - Sonatina G dur, op. 100

SONATINE für Violine und Klavier Op. 100

Antonín Dvořák
(1841-1904)

I

Allegro risoluto

Violine

Klavier

9

17

fz *fz* *p*

mf *p*

f *mp*

pp *mf*

pp *p*

ped. * *ped.* * *ped.* *

Příloha č. 8 - Josef Suk (arr. Josef Suk ml.) – Pohádka

HOUSLOVÉ SÓLO Z POHÁDKY „RADÚZ A MAHULENA“ Violinsolo aus dem Märchen „Radúz und Mahulena“

JOSEF SUK
(1874–1935)
Arr. Josef Suk jun.

Adagio, ma non troppo

VIOLINO

PIANO

p
espress.

pp *dim.*

poco espress.

pp *sempre con Ped.*

cresc.

cresc.

Při veřejném provozování musí být upravovatel uveden na programu.

Příloha č. 9 - Ilja Zeljenka - Musica slovaca

- 1 -

1. zeljenka

Musica slovaca

2/4 Grazioso

vl - no

Klavír } p

p ①

sim.

mf

3/4 con passione

est. bizz. - atro bizz.

mf

sf

②

Příloha č. 10 - Bedřich Smetana - Duo "Z domoviny" č. 2

II.

Violine.

Andantino.

Pianoforte.

mf *tr* *espressivo* *p dolce*

Mit freiem Vortrag

ff *sf* *sf* *sf* *sempre f*

sf cresc. *sf* *sf* *sf*

sf *dim.*

A. Moderato.

Moderato.

tr *sf* *sf*

Příloha č. 11 - Arvo Pärt - Zrcadlo v zrcadle

Spiegel im Spiegel

Arvo Pärt

$\text{♩} = 100$

Violin

Piano

The first system of the score consists of four staves. The top staff is for Violin, the second for Piano (treble clef), and the third and fourth for Piano (bass clef). The music is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 100. The key signature has one flat (B-flat). The violin part begins with a whole note G4. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and whole notes in the left hand.

6

The second system continues the composition from measure 6. The violin part has a whole note G4. The piano part continues with the same rhythmic pattern. The system ends with a double bar line.

11

15^{me}

The third system continues from measure 11. The violin part has a whole note G4. The piano part continues with the same rhythmic pattern. A measure rest of 5 measures is indicated above the piano staff at measure 15. The system ends with a double bar line.

16

The fourth system continues from measure 16. The violin part has a whole note G4. The piano part continues with the same rhythmic pattern. The system ends with a double bar line.

Příloha č. 12 - Vittorio Monti – Čardáš

CZARDASZ

do druku připravovali
Szabrdóna i J. Baster

V. MONTI

Andante maestoso

Skrzypce

Portepian

The score is written for Violin (Skrzypce) and Piano (Portepian) in 2/4 time. It begins with a tempo marking of **Andante maestoso**. The piano part starts with a dynamic of *f* and includes several *Red* (pedal) markings. The violin part features a melodic line with a *rall.* section and a *cresc.* section. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings. The piano part includes a *cresc.* section and a *molto rall.* section. The score concludes with a *mf a tempo* section.

M-5127

Příloha č. 13 - Antonín Dvořák - Sonáta F dur, op. 57

Aufführungsrecht vorbehalten
Droits d'exécution réservés

SONATE

F DUR F MINOR FA MAJEUR

I

Allegro, ma non troppo

Antonín Dvořák, Op. 57
Revidierte Ausgabe

Violino

Pianoforte

The musical score is written for Violino and Pianoforte. It begins with a 3/4 time signature and a key signature of one flat (F major). The tempo is marked 'Allegro, ma non troppo'. The score is divided into systems, each containing staves for the Violino and the Pianoforte. The Pianoforte part is written in grand staff notation. The score includes various dynamic markings: *p* (piano), *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *fp* (fortissimo). There are also markings for *dimin.* (diminuendo) and *acc.* (accent). Fingerings are indicated by numbers 1-5. Breath marks are shown as curved lines above notes. A section marked with a circled 'A' is located in the middle of the score. The score concludes with a final *f* dynamic marking.

Příloha č. 14 - Leoš Janáček - Dumka

Dumka

vn
Živě (Con moto) *mf*
2/d.

pft
mf

4

cresc.

8

f

f

12

p

cresc.

p

cresc.

3:2

3:2

3:2

3:2

3:2

3:2

The musical score is written for violin (vn) and piano (pft) in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor). The tempo is marked 'Živě (Con moto)' and the dynamic is 'mf'. The piece is in 2/4 time. The score is divided into four systems, each with a measure number (4, 8, 12) at the beginning of the first staff. The piano part features a prominent triplet rhythm (3:2) in the bass line. Dynamics include 'mf', 'f', and 'p', with 'cresc.' indicating crescendos. The violin part has a melodic line with some grace notes and slurs.

Příloha č. 15 - Bohuslav Martinů - Česká rapsódie H. 307

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIE INTERDITE
Même partielle
(Loi du 11 Mars 1957)
constituerait contrefaçon
(Code Pénal, Art. 425)

RAPSODIE TCHÈQUE

B. MARTINU

Lento

Violon

PIANO

The musical score consists of three systems. The first system shows the beginning of the piece with a 'Lento' tempo marking. The violin part is mostly silent, with a few notes in the first measure. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with various dynamics including forte (f), mezzo-forte (mf), and piano (p). The key signature is one flat (B-flat). The second system continues the piano part with more complex rhythmic patterns and dynamics. The third system shows the piano part concluding with a final chord and a 'p' dynamic marking.

Příloha č. 16 - Antonín Dvořák - Mazurek, op. 49

MAZUREK

ANTONÍN DVOŘÁK, OP. 49
(1841—1904)

Allegro $\text{♩} = 66$

VIOLINO

PIANO

5

10

15

20

25

30

f [*fz*] [*fz*]

f *dimin.* *p*

cresc. [*fz*] [*fz*]

cresc. *f* *dimin.* *p*

cresc. *f* *dimin.*

poco ritard. *p* *molto ritard.* *pp*

f *mp* *poco ritard.* *dimin.* *molto ritard.*

ODBORNÁ A PUBLIKAČNÍ ČINNOST AUTORA

Články:

BEREŠOVÁ, Zuzana. *Tvorba bardejovského rodáka Bélu Kélera z pohľadu muzikológov a interpretov 21.storočia: Historický aspekt a revízia hudobného obrazu Bélu Kélera Noc v Benátkach*. Príspevek ve sborníku. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove: 2013. s. 110-120. ISBN 978-80-555-0997-6.

BEREŠOVÁ, Zuzana. *Musica et educatio IV.: Interpret a publikum v kontexte esteticko-recepčnej skúsenosti na začiatku 21. storočia*. Príspevek ve sborníku. Ružomberok: Verbum: 2013. s. 92-96. ISBN 978-80-561-0018-9.

BEREŠOVÁ, Zuzana. *Teorie a praxe hudební výchovy III.: Autogenéza interpreta pri výbere hudobného diela*. Príspevek ve sborníku. Praha: Univerzita Karlova v Praze: 2014. s. 60-65. ISBN 978-80-7290-724-3.

BEREŠOVÁ, Zuzana. *Musica et educatio V.: Tvůrčí prostředí hudebního interpreta a jeho psychologické důsledky*. Príspevek ve sborníku. Ružomberok: Verbum: 2014. s. 219-224. ISBN 978-80-561-0129-2.

Recenze:

BEREŠOVÁ, Zuzana. *Amadeus Brno 2013*. Recenze. Brno: Opus Musicum 2/2012. s.71-74. ISSN 0862-8505.

BEREŠOVÁ, Zuzana. *Tvorba bardejovského rodáka Bélu Kélera z pohľadu muzikológů a interpretů 21. století*. Recenze. Brno: Opus Musicum 6/2014. s.107-110. ISSN 0862-8505.

Aktivní vystoupení na konferencích:

19. 11. 2012 **Návrat hudebního skladatele, bardejovského rodáka, Bélu Kélera do evropského hudebního dědictví**
vědecká konference v Bardejově

BEREŠOVÁ, Zuzana. Historický aspekt a revízia hudobného obrazu Bélu Kélera Noc v Benátkach.

20. - 21. 11. 2012 **MUSICA ET EDUCATIO IV**
doktorandská konference s mezinárodní účastí - Katolická univerzita v Ružomberku

BEREŠOVÁ, Zuzana. Interpret a publikum v kontexte esteticko-recepčnej skúsenosti na začiatku 21.storočia.

14. - 15. 11. 2013 **Teorie a praxe hudební výchovy III**
 mezinárodní doktorandská konference hudebních kateder
 pedagogických fakult – Univerzita Karlova v Praze
 BEREŠOVÁ, Zuzana. Autogenéza interpreta pri výbere
 hudobného diela.
19. – 20. 11. 2013 **MUSICA ET EDUCATIO V**
 doktorandská konference s mezinárodní účastí - Katolická
 univerzita v Ružomberku
 BEREŠOVÁ, Zuzana. Tvůrčí prostředí hudebního
 interpreta a jeho psychologické důsledky.
20. – 22. 5. 2014 **EAS Doctoral Student Forum** (příloha č. 6)
 European Association for Music in Schools Conference,
 University of Nicosia, Cyprus
 BEREŠOVÁ, Zuzana. Performer and Audience in
 Relation with Aesthetic Reception Experiences at the
 Beginning of the 21st Century.
18. – 20. 11. 2014 **ARS ET EDUCATIO I**
 vědecká konference s mezinárodní účastí – Katolická
 univerzita v Ružomberku
 BEREŠOVÁ, Zuzana. Výzkum preferencí hudebních děl z
 uceleného koncertního programu u žáků 6. a 7. ročníků
 základních škol v Česku a na Slovensku.

Vědecko-výzkumná činnost:

Studentská grantová soutěž Univerzity Palackého v Olomouci

Zvýšení a upevnění senzomotorických a afektivních schopností v percepci klasické hudby u žáků 6. a 7. ročníků základních škol v Česku a na Slovensku

IGA_Pedagogická fakulta 2014

Číslo projektu: IGA_PdF_2014010

Datum trvání od: 1. 3. 2014 do 28. 2. 2015

Hlavní řešitel: MgA. Zuzana Berešová

stav projektu: ukončený

Pedagogická činnost na PdF UPOL:

Nástrojové praktikum (2012 – 2015)

Certifikované výstupy v Registru uměleckých výkonů 2013 - 2015

BEREŠOVÁ, Zuzana – BURDYCH, Pavel. *Johannes Brahms & Freunde in Kloster Langwaden*. In: Registr uměleckých výkonů, 2013. ID: 5628. Kód: BLZ. Interpretace - komorní koncert.

BEREŠOVÁ, Zuzana – BURDYCH, Pavel. *38. Konzert: Hommage à Antonín Dvořák*. In: Registr uměleckých výkonů, 2013. ID: 5419. Kód: BLZ. Interpretace - komorní koncert.

BEREŠOVÁ, Zuzana – BURDYCH, Pavel. *Tschechoslowakisches Kammerduo "Dreiklang-Klassik im Landkreis Rottweil"*. In: Registr uměleckých výkonů, 2013. ID: 5187. Kód: BLZ. Interpretace - komorní koncert.

BEREŠOVÁ, Zuzana – BURDYCH, Pavel. *Tschechoslowakisches Kammerduo in Creglingen*. In: Registr uměleckých výkonů, 2013. ID: 5599. Kód: BLZ. Interpretace - komorní koncert.

BEREŠOVÁ, Zuzana – BURDYCH, Pavel. *Tschechoslowakisches Kammerduo: Pavel Burdych (CZ) & Zuzana Berešová (SK)*. In: Registr uměleckých výkonů, 2013. ID: 5327. Kód: CLZ. Interpretace - komorní koncert.

BEREŠOVÁ, Zuzana – BURDYCH, Pavel. *Koncert k výročí 20 let od vzniku samostatných států České a Slovenské republiky*. In: Registr uměleckých výkonů, 2013. ID: 5185. Kód: CLZ. Interpretace - komorní koncert.

BEREŠOVÁ, Zuzana – BURDYCH, Pavel. *бў міжнародный фестиваль камерной музики «Одесские диалоги»*. In: Registr uměleckých výkonů, 2013. ID: 5603. Kód: CLY. Interpretace - komorní koncert.

BEREŠOVÁ, Zuzana – BURDYCH, Pavel. *Československé komorné duo v Turčianskej galérii*. In: Registr uměleckých výkonů, 2013. ID: 5412. Kód: CLZ. Interpretace - komorní koncert.

BEREŠOVÁ, Zuzana – BURDYCH, Pavel. *Československé komorné duo a Béla Kéler*. In: Registr uměleckých výkonů, 2013. ID: 5457. Kód: CLZ. Interpretace - komorní koncert.

BEREŠOVÁ, Zuzana – BURDYCH, Pavel. *XXXVIII. Kežmarská hudobná jar - 20 let ČR a SR*. In: Registr uměleckých výkonů, 2013. ID: 5413. Kód: CLZ. Interpretace - komorní koncert.

BEREŠOVÁ, Zuzana – BURDYCH, Pavel. *Brahms & Reger 2013 Tschechoslowakisches Kammerduo*. In: Registr uměleckých výkonů, 2013. ID: 5329. Kód: CLZ. Interpretace - komorní koncert.

BEREŠOVÁ, Zuzana – BURDYCH, Pavel. *Tschechoslowakisches Kammerduo im Hummers Kultursalon*. In: Registr uměleckých výkonů, 2013. ID: 5414. Kód: CLZ. Interpretace - komorní koncert.

BEREŠOVÁ, Zuzana – BURDYCH, Pavel. *"KAROL ELBERT NEZNÁMY ZNÁMY"*. In: Registr uměleckých výkonů, 2013. ID: 5640. Kód: CLZ. Interpretace - komorní koncert.

BEREŠOVÁ, Zuzana – BURDYCH, Pavel. *бү міжнародный фестиваль камерной музики «Одеськие диалоги»*. In: Registr uměleckých výkonů, 2013. ID: 5641. Kód: CLY. Interpretace - komorní koncert.

BEREŠOVÁ, Zuzana – BURDYCH, Pavel. *Vánoční koncert 2013 na Státním zámku Duchcov*. In: Registr uměleckých výkonů, 2013. ID: 5636. Kód: CLZ. Interpretace - komorní koncert.

BEREŠOVÁ, Zuzana – BURDYCH, Pavel. *Československé komorní duo Turnovské hudební večery*. In: Registr uměleckých výkonů, 2013. ID: 5331. Kód: CLZ. Interpretace - komorní koncert.

BEREŠOVÁ, Zuzana – BURDYCH, Pavel. *Hudba u Fullu - Československé komorné duo*. In: Registr uměleckých výkonů, 2013. ID: 5643. Kód: DLZ. Interpretace - komorní koncert.

BEREŠOVÁ, Zuzana – BURDYCH, Pavel. *Koncert komorní hudby v Galerii 14 - Československé komorní duo*. In: Registr uměleckých výkonů, 2013. ID: 5189. Kód: DLZ. Interpretace - komorní koncert.

BEREŠOVÁ, Zuzana – BURDYCH, Pavel. *XII. Benefiční koncert v Uničově*. In: Registr uměleckých výkonů, 2013. ID: 5638. Kód: DMZ. Interpretace - komorní koncert.

BEREŠOVÁ, Zuzana – BURDYCH, Pavel. *Karol Elbert - Sonáta pro housle a klavír e mol, op. 4*. In: Registr uměleckých výkonů, 2014. ID: 10656. Kód: CMZ. Interpretace.

BEREŠOVÁ, Zuzana – BURDYCH, Pavel. *Miloslav Ištvan: Sonáta pro housle a klavír*. In: Registr uměleckých výkonů, 2014. ID: 10667. Kód: BMZ. Interpretace.

BEREŠOVÁ, Zuzana – BURDYCH, Pavel. *Cíferská hudobná jar*. In: Registr uměleckých výkonů, 2014. ID: 10663. Kód: CLZ. Interpretace - komorní koncert.

BEREŠOVÁ, Zuzana – BURDYCH, Pavel. *Dny České republiky v Užhorodě a Lvově*. In: Registr uměleckých výkonů, 2014. ID: 10670. Kód: CLY. Interpretace - komorní koncert.

BEREŠOVÁ, Zuzana – BURDYCH, Pavel. *Forfest Czech Republic*. In: Registr uměleckých výkonů, 2014. ID: 10664. Kód: BLY. Interpretace - komorní koncert.

BEREŠOVÁ, Zuzana – BURDYCH, Pavel. *Kultúrne leto Bélu Kélera*. In: Registr uměleckých výkonů, 2014. ID: 10665. Kód: CLZ. Interpretace - komorní koncert.

BEREŠOVÁ, Zuzana – BURDYCH, Pavel. *Rok české hudby 2014*. In: Registr uměleckých výkonů, 2014. ID: 10662. Kód: CLZ. Interpretace - komorní koncert.

BEREŠOVÁ, Zuzana – BURDYCH, Pavel. *Závěrečný koncert Roku české hudby v Poličce*. In: Registr uměleckých výkonů, 2014. ID: 10676. Kód: BLZ. Interpretace - komorní koncert.

BEREŠOVÁ, Zuzana. *Slyšet jinak a Paulo Chagas: Gravity and Grace II.*. In: Registr uměleckých výkonů, 2015. ID: 17847. Kód: BMY. Interpretace - komorní koncert.

BEREŠOVÁ, Zuzana. *Kultúrne leto Bélu Kélera*. In: Registr uměleckých výkonů, 2015. ID: 17834. Kód: CLY. Interpretace - komorní koncert.

BEREŠOVÁ, Zuzana. *Robert Schumann und Freunde*. In: Registr uměleckých výkonů, 2015. ID: 17828. Kód: CLZ. Interpretace - komorní koncert.

BEREŠOVÁ, Zuzana. *Slowakische Musik gestern und heute*. In: Registr uměleckých výkonů, 2015. ID: 17829. Kód: CLZ. Interpretace - komorní koncert.