

## POSUDEK DIPLOMOVÉ PRÁCE

(vypracovává oponent práce)

<b>Studentka:</b>	<b>PIVOŇKOVÁ Eva</b>
<b>Studijní program:</b>	Učitelství pro základní školy
<b>Studijní obor:</b>	Učitelství pro 1. stupeň základní školy
<b>Téma diplomové práce:</b>	<b>Seznamování žáků s operou ve 3. ročníku základní školy</b>
<b>Vedoucí práce:</b>	Doc. PaedDr. Marie Slavíková, CSc.
<b>Oponent práce:</b>	Mgr. Vít Aschenbrenner, Ph.D.
<b>Akademický rok:</b>	2021/2022

Diplomantka Eva Pivoňková předkládá k obhajobě text diplomové práce věnovaný procesu seznamování žáků 3. ročníku základní školy (ZŠ) s operou.

### Koncepce práce a její struktura:

Práce je členěna do čtyř kapitol. První z nich je věnována žánru opery (přestože v názvu je uvedeno také její uplatnění ve výuce hudební výchovy na 1. stupni základní školy, je tato tematika řešena až v následujících pasážích). Druhá kapitola se zabývá psychologickými východisky hudebního vnímání a poslechu hudby u žáků 1. stupně ZŠ, třetí pak tematizuje vlastní didaktiku poslechu. Ve čtvrté kapitole pak autorka prezentuje vlastní metodický postup při práci s úseky vybraných oper.

### Obsahová stránka:

První kapitola zaměřená z podstaty věci logicky historicko-přehledově, by měla prezentovat žánr opery jako fenomén hudebního vývoje 17.-20. století, jenž se významným způsobem podílel na formování evropské hudební kultury této epochy. Formátem práce vyžadovaná stručnost a pregnantnost formulací této kapitoly se pro autorku stala pastí, z níž nedokázala najít cestu. I když slibuje podat *charakteristiku* opery jako hudebního žánru v rámci jednotlivých vývojových epoch (baroko, klasicismus, 19. a 20. století) a seznámit nás *s dramatickými a hudebními složkami opery*, děje se tak velmi nahodilým, neuceleným a ve výsledku značně chaotickým a neúplným způsobem. Přitom by pro účely tohoto textu stačilo využít základní slovníková hesla či dostupná kompendia hudebních dějin. Autorka v této kapitole vychází převážně z publikace Anny Hostomské *Průvodce operní tvorbou* (aniž by v pozn. pod čarou uváděla přesné místo, odkud čerpá, formou čísla stránky), avšak zde získané informace nedokáže (pře)formulovat pro potřeby svého textu, nehledě na to, že je pro tuto kompilační část zapotřebí využívat také dalších informačních zdrojů. Krom vlastního

nevelkého rozhledu po tomto žánru a jeho (nejen) vývojových specifikách jí ubližuje také jistá formulační neobratnost.

Vzhledem k tomu, že se jedná o poměrně značnou míru výskytu obsahově kolizních momentů, nezbyvá, než většinu z nich zde uvést.

#### A. Kap. 1. 1

1) s. 3, odst. 3: autorka vnímá textovou složku opery jako *vokální*, hudební pak jako *instrumentální*. Jako by vokální pěvecký projev nepatřil do hudby. A podobně: *text se zpívá buď po celou dobu nebo z větší části* – jak tomu máme rozumět? Zpívá se text celý, příp. proč ne? Jaký text? Jak máme rozumět údaj *po celou dobu*? Etc.

2) s. 3, odst. 4: *mezi vyjadřovací prostředky opery patří dramatický děj*. Má autorka snad na mysli tzv. *hudební výrazové prostředky*? A skutečně mezi tyto „hudební“ prostředky patří děj?

3) s. 3-4, odst. 5: jak máme rozumět formulaci: *komická libreta zasahují reálným smyslem pozorování i ironickým přízvukem do příběhů zdrobnělých (...)*?

4) s. 4, odst. 2 (opera v baroku): *Nejdůležitější už zde nebyly vnitřní pocity postav, ale vnější postup děje*. Tato formulace dokládá zásadní nepochopení žánru barokní opery. K čemu by byly komponovány rozsáhlé árie Da Capo (N. B.: tento pro barokní operu stěžejní termín jsem v celé práci nezaznamenal), kde se „zastaví děj“ a postava na jevišti vyzpívává své vnitřní duševní rozpoložení, afekt? Jak je tedy možné, že děj se tehdy posouval „skokově“ a v porovnání se statickými áriemi stručně (a rychle) v tzv. *secco recitativech*? Ani tento velmi důležitý parametr práce s průběhem času ve svém textu autorka nezmiňuje...

5) tamtéž: *Skladatelé se soustředili na náměty mytologické a historické, v představeních se ale odehrávaly milostné, komické nebo dramaturgické výstupy*. To se ale přece nevylučuje....

6) s. 4, odst. 3: *nejznámějšími (!) autory opery seria* byl pro autorku pouze G. F. Händel (a kdo tedy další?), jako jeden z příkladů jeho operní tvorby (?) uvádí jeho oratorium *Mesiáš*.

7) s. 4, předposlední odstavec: jakoby mimochodem je zmíněna jakási *Gluckova reforma*. Není uveden bližší kontext – o jejím autorovi, o tom, co se mělo reformovat apod. Vzhledem k významu tohoto počínu pro vývoj žánru by to bylo zapotřebí. Nutno však zmínit, že velmi zběžně o zaměření této reformy zde informování jsme.

8) s. 5, odst. 2: *v komické opeře zpívaly jen přirozené hlasy*. Toto (pravdivé) tvrzení působí podivně, když autorka nikde nezmiňuje fenomén pěvců *kastrátů*.

9) s. 5, odst. 4: styl *bel canto* autorka zmiňuje pro operu 19. století, avšak zamlčuje skutečnost, že tento pěvecký styl určoval podobu operního žánru přinejmenším od barokní *opery seria*.

10) s. 5: jako velmi závažný prohřešek považuji skutečnost, že v kapitole o opeře 19. století nejsou ani slůvkem zmíněni největší velikáni světové opery vůbec – Giuseppe Verdi a Richard Wagner (ale třeba také G. Rossini apod.), natož aby byl vysvětlen jejich význam pro vývoj tohoto žánru. Autorka hned začíná (!) italským *verismem* (přelom 19. a 20. století) a následně se věnuje francouzské opeře. Toto vnímám asi jako vůbec největší obsahový nedostatek této „historické“ kapitoly.

11) s. 5-6, opera 20. století: kapitolka je vzhledem k předchozím neúměrně krátká, prakticky pouze ve formě stručného konstatování. Krom postrádaných vysvětlení vývojových trendů žánru apod. by zde určitě neměla chybět jména jako Richard Strauss či Bohuslav Martinů apod.

#### B. Kap. 1.2 *Dramatické a hudební složky opery*

Nehledě na to, že autorka nepodává vysvětlení těchto termínů (a jejich vzájemné odlišení), působí výčet zde uvedených parametrů jako poměrně nahodilý a nesystematický. Text zároveň prozrazuje terminologickou nejasnost.

1) s. 6, předposlední odst.: je zde (náhle) pojednáno o *písni*. Pak je tedy zapotřebí vysvětlit, v jaké souvislosti je tento žánr k opeře a proč je tedy nutné jej zde uvádět.

2) s. 6, poslední odst.: krom velmi neobratné, prakticky z hovorového jazyka pocházející formulaci, že *na (!) árii může pěvec ukázat svůj rozsah zpěvu*, prokazuje autorka zásadní

nepochopení žánrové estetiky, když uvádí, že v árii obsažené *ornamentální jednotky* (N.B. opět termín, který postrádá vysvětlení), *kteř bez jakéhokoli smyslu mohou opakovat bezvýznamné slovo nebo jen jedinou slabiku. To vede ke komickému efektu árie.* Nehledě na to, že není příliš jasno, jak zrovna *ornamentální jednotky* (jsou to koloratury?) mohou přispět k opakování slov, není pochyb, že autoři oper tyto repetitivní prostředky a jejich nasazení důsledně promýšleli a zařazovali je do obsahově a dějově významných míst. Ve své době tak nedocilovali efektu *komičnosti*, ale u vzdělaného publika byly naopak tyto jejich postupy dešifrovány jako prostředky gradace děje a s ním souvisejícího kompozičního napětí.

3) s. 7, odst. 2: obsahově zcela chybná je definice *recitativo secco*, který podle autorky je doprovázen *jen obyčejnými nástroji*. Zdá se tedy, že pro *recitativ accompagnato* museli hudebníci z futrálu vytáhnout nástroje *neobyčejné*....

4) s. 7, odst. 4: vysvětlení si žádá také formulace *ansámblové hlasy se vyznačují tím, že v nich zní dva i více hlasů*.

5) s. 7, poslední odst.: a podobně: *orchestr v opeře je držitel nálad a dramatickými stavy* (?). *Vybavují ho malé rytmicko-melodické jednotky* (?).

Rovněž za nepříliš uspokojivou lze označit autorčinu prezentaci tří vybraných operních autorů – W. A. Mozarta, B. Smetany a L. Janáčka (proč jako první je uveden Janáček?). I když lze pochopit požadavek maximální stručnosti každého z medailonků, chybí zde mnohdy základní informace o jejich významných dílech a hlavně o kompozičně-stylovém přínosu těchto osobností. Např. u L. Janáčka bych vzhledem k zaměření práce očekával alespoň stručnou informaci o tzv. *nápěvcích mluvy*, u B. Smetany pak jeho žánrovou stratifikaci jeho operní tvorby a její význam v dobovém kontextu apod.

Dalším – a vzhledem k již tak jako tak překročenému prostoru vymezenému pro posudek – posledním důkazem zkresleného vnímání jemných obsahových nuancí u některých užívaných termínů je následující pasáž (s. 12, odst. 4). K formulaci I. Ašenbrennerové, uvádějící, že to, *zda se jedná o dětskou operu, nám určuje směrodatná intonace* (tedy v pořenesném slova smyslu „vzněnění“ apod. - pozn. VA), *kteř slučuje hudební tvorbu, reprodukci a poslech do společného proudu* autorka hned přidává definici intonace v původním smyslu slova od H. Váňové: *čistota intonace, tj. správně zpívané výšky tónů v rámci tóniny nebo metoda nácivku písně, tj. postup, který se používá při zpěvu, neznámé písně z not.*

Nutno podotknout, že v dalších kapitolách již nebyly shledány prohřešky podobné závažnosti. Zejména kapitolu, v níž autorka prezentuje své metodické postupy při práci s úryvky oper ve 3. ročníku ZŠ lze rozhodně vnímat jako přínosnou. I zde bych však ocenil, aby od počátku lépe formulovala skutečnost, že se jedná zároveň o její praktickou aplikaci uplatnění těchto postupů. Dozvídáme se to spíše až v průběhu textu.

### **Jazyková stránka:**

Práce se vyznačuje poměrně solidní stylistickou úrovní. O to více překvapí, že – jak již bylo ukázáno výše – autorka mnohdy není schopna ve své písemné stylizaci přehledně a smysluplně formulovat problematiku zvoleného tématu. Drobné pravopisné prohřešky lze vnímat spíše jako přehlédnutí.

### **Formální stránka:**

Předkládaná práce splňuje všechny na ni kladené formální požadavky. Jednotlivé kapitoly jsou přehledně číslovány, práce je vybavena poznámkovým aparátem, seznamem použité literatury

a elektronických zdrojů, stejně jako českým závěrem a českým a anglickým resumé; nechybí textové a obrazové přílohy.

**Hodnocení:**

Vzhledem k výše uvedeným skutečnostem nedoporučuji práci k obhajobě a navrhuji hodnocení **n e v y h o v u j í c í .**

V Plzni dne 21. 8. 2022

.....  
Mgr. Vít Aschenbrenner, Ph.D.