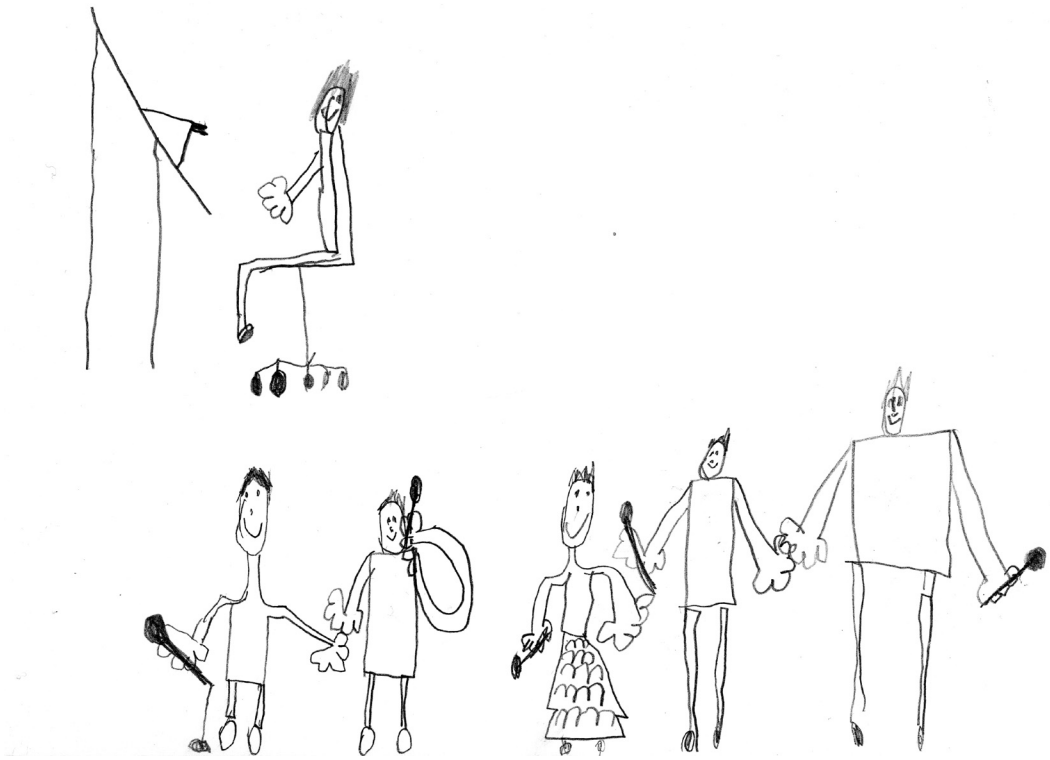


Sborový zpěv na počátku nového milénia aneb Sborová hudba – memento a výzva

Ivan Poledňák

Mohu se snad pokládat za osobu v určité míře kompetentní v oblasti hudební pedagogiky a šířeji hudební vědy, avšak za osobu podstatně méně kompetentní přímo v problematice sborového zpěvu. Úkolem tohoto článku proto je načrtnout spíše jakési širší horizonty problematiky než řešit konkrétní dílčí otázky sborového umění a sborové praxe.

Vokální projevy tvoří od počátku dějin vývojovou páteř hudby a celé hudební kultury, a byly to (a v nemalé míře stále jsou) především vokální projevy kolektivní, v tom nejširším významu slova sborové. Podoby hudby a těles, které toto muzicírování umožňují, funkce, které tento typ muzicírování plní, to jsou otázky, jež mají nejen aspekty hudební, ale i obecnější stránky psychologické, sociologické, pedagogické. Uvažovat o sborové tvorbě a sborovém zpěvu tedy znamená zároveň uvažovat o smyslu, existenciální podobě, teorii a praxi hudby jako psychologického a společenského jevu.

I když nehodlám podnikat souvislý historický exkurz, je jistě záhodno si připomenout, že v úsvitu naší evropské kultury, tedy v raném vývojovém stadiu antického Řecka, byly kolektivní vokální projevy součástí obřadů spjatých s náboženstvím a s kolektivním utvrzováním identity. Kolektivní chorus je kolektivním vědomím, je reflexí, a právě jako takový se stává významným prvkem antického dramatu. Tuto **kolektivnost**, toto poslání být nositelem společného vědomí a povědomí, či dokonce kolektivního podvědomí, a tedy protikladu pouhého jednotlivého osudu či subjektivního názoru, mají sborové projevy i v dalších dějinách umění a speciálně hudby: v chorálu, v oratoriích, v operách, ale i v samotné hudbě sborové jako takové. Významnost a osobitost sborového vokálního projevu vyplývá tedy již z tohoto dávno vzniklého a dějinami utvrzovaného rysu jakési **nadindividuálnosti.** Jinými slovy: významné myšlenkové poselství je v podání pěveckého sboru (zejména pak mužského) pociťováno jako ještě naléhavější, než kdyby se ozvalo v jiné verzi. Jako příklady bych tu uvedl úderné vyznění Janáčkových sociálně laděných sborů nebo mobilizační efekt provedení Klusákova mužského sboru „Čechům" (Rudolfinum, Pražský Hlahol, polovina 80. let). Provedení tehdy vyznělo jako jednoznačný politický protest.

Dalším rysem sborových vokálních projevů je jejich opět dlouhodobě dějinně přítomná a formovaná a mnou již připomenutá **sakrálnost,** kterou si uchovávají, aspoň v jisté podobě, až do dnešních dnů. Snad všechna náboženství ve svých obřadech využívají nejen úlohy kněze jako osoby zastupující božstvo nebo vyvolené ke kontaktům s božstvem, ale aktivizují i celou obec věřících, která se tancem, hlasitými modlitbami a zpěvem zúčastňuje na tomto kontaktu; tato obec vede dialog jak s knězem, tak i se samotným božstvem. Tyto více či méně stylizované kolektivní pohybové projevy a hlavně zpěvy nalézáme ve vyspělé podobě, jež se promítla do dodnes fungující tradice, například ve starožidovských bohoslužbách i v raném křesťanství. V tomto druhém případě se ovšem záhy formovala vedle celebrujícího kněze a naslouchající anebo zpívající obce věřících ještě další složka, která umnějším zpěvem oslovuje boha i náboženskou obec: sbor kolektivně zpívajících kleriků, vzdělávaných ve speciální instituci schola cantorum a vedených cantorem. Ta dávná vazba mezi kolektivním zpěvem a bohoslužbou je dodnes zdrojem oné připomenuté – byť často jen podvědomě cítěné – sakrálnosti sborových projevů a vystoupení. Sborové těleso pak představuje jakýsi sbor zasvěcených, vyvolených, což je vnějškově podporováno i obvyklým jednotným úborem příslušníků sborového tělesa.

Ve zmínce o úloze kněze a náboženské obce jsem naznačil i další rys sborovosti: vždy je tu přítomen, aspoň v potenciální podobě, i prvek **dialogičnosti**, tedy polarity celého sboru a možného vydělení se menšího tělesa či jednotlivce-

-sólisty, tedy prvek kontrastu, někdy až konfliktu, moment právě tak obsahový jako strukturálně formový. Ovšem nejedná se tu vždy jen o dialogičnost nebo kontrastnost uskutečňovanou v rovině čistě hlasových projevů. Existuje množství hudby, a to v oblasti chrámové i světské, kde vokální živel je propojen s nástrojovým zvukem, někdy tak, že jeden je volně zastupitelný druhým, jindy (historicky vzato spíše později) tak, že jednomu či druhému živlu jsou svěřovány specifické úkoly.

Význam sborového zpěvu spjatého s náboženstvím a chrámem byl dlouho veliký, ba stěžejní, ale počínaje 18. stoletím začaly velké proměny. Vzestup měšťanstva přinesl nový typ kolektivismu, jiný, než byl kolektivismus náboženské obce; bylo to také něco odlišného od dřívějšího individualismu aristokracie. Tento nový kolektivismus se v období osvícenství a romantismu vyjevoval v hledání identity početných společenských skupin utvářených na základě etnickém, národním, profesním, sociálním, názorovém i jiném; do oběhu se dostávaly pojmy jako kmen, národ, lid, svoboda, rovnost, volnost, bratrství, důstojnost člověka. Začala se formovat všelijaká sdružení, začaly fungovat všelijaké spolky, mezi jiným i spolky hudební. Skutečnost, že to byla namnoze sdružení pěvecká, pěstující právě společný zpěv, měla celou řadu různorodých příčin: sborový zpěv nepotřeboval drahé hudební nástroje, vyžadoval jen určitou míru přípravy a školení, byl dostupnou formou kulturního vyžití v dobách, které neznaly konzervovanou a reprodukovanou hudbu, umožňoval programově naplnit všelijaká shromáždění, umožňoval svou textovou složkou vyjádřit určité aktuální postoje těch, kdož ho pěstovali, vytvářel ve svých nositelích pocit skupinové sounáležitosti a solidarity. Sborový zpěv se v podobě rozmanitě utvářených a zaměřených těles ocitl zejména v 19. století v četných evropských zemích v roli jednoho ze stěžejních stavebních prvků hudebního života a hudební kultury vůbec. Tím spíše ovšem, že se pro mnohé lidi a společenské skupiny sborový zpěv stal náhradním polem za aktivity, jež tehdejší politické autority, způsoby organizace společenského života, technické a ekonomické možnosti nedovolovaly nebo aspoň omezovaly.

Toto hegemonní postavení sborového zpěvu na hudební scéně ovšem netrvalo věčně, a tak lze pozorovat, jak se od počátku 20. století postupně drolí, což bylo a někdy dosud je provázeno přehnaně katastrofickými pocity úpadku a zmaru. A zase tady byla ve hře celá řada činitelů:

– **objevy nových technických prostředků k uchovávání a šíření hudby**. Díky nim už si nemusí každý dělat hudbu sám nebo s nějakým svým kolektivem, jímž dříve nejčastěji bývala právě sborová tělesa;
– **dalekosáhlé rozšiřování občanských svobod** (tady pravda s četnými regresy, viz totalitní režimy fašistické či komunistické): mnozí lidé už naštěstí pro sebe a společnost, ale tak trošku naneštěstí pro hudbu a kulturu vůbec nemusí hledat ona již zmíněná úniková pole pro svou vůli k občanské a tvůrčí aktivitě, k nimž právě patřil i sborový zpěv;
– **lavinovitě se rozšiřující nabídka možností aktivního vyžití**: jestliže dříve působení v pěveckém sboru patřilo k těm nemnohým relativně dostupným aktivitám pro lidi nižších a středních vrstev, dnes je tu pro ně k dispozici prakticky přímo nepřehledně bohatý svět sportu, politiky, cestování, internetového surfování atd.;
– **stylová evoluce samotné hudby**: v ní ty novější, zajímavější, originálnější projevy mnohdy mají technicko-strukturální podobu, která se vymyká interpretačním možnostem většiny sborových těles;
– doslova **revoluční zvrat v dějinách hudby** znamená skutečnost, že se v průběhu 20. století zformovala svým sociálním a ekonomickým dosahem, ale i svou hudební podobou a povahou obrovitá a významná sféra **moderní populární hudby** (včetně jazzu a rocku). V této sféře se postupně prosazovala nová hudební řeč vycházející z afroamerické hudby a jazzu a objevily se v ní nové sociofunkční typy hudby. Ty v mnohém převzaly úlohy, jež tradičně plnil třeba „klasický“ sborový zpěv – viz společenský zpěv v podobě trampské písně, folkové zpěvnosti atp. Je tu ovšem třeba poznamenat, že obecně vzato moderní populární hudba sborové zpěvnosti příliš nepřeje a je spíše doménou receptivní hudebnosti;
– technikou nesená **proměna zvukového pěveckého ideálu**, jak jej zřejmě pociťuje většina běžných konzumentů hudby: od 20. let jsou před zvukově kompaktními, klasicky školenými hlasy upřednostňovány v nonartificiální hudbě (ale nejenom v ní) hlasy třeba nepříliš zdravé, velké, školené, ale individualizovaně výrazné. Ty navíc díky takřka povinnému a záměrnému využití mikrofonní a další techniky nabývají na nosnosti a barvě a získávají možnosti různých specifických výrazových fines, čehož se tradiční sborový zpěv vzdává. Při této proměně zvukového ideálu jako by nejvíce na příznivcích tratil kolektivní zpěv mužský, nahrazovaný nanejvýš ansámblovým zpěvem jiné než právě mužné charakteristiky (např. Beatles);
– nikoli v poslední řadě hraje svou roli v určitém regresu sborového zpěvu též **proměna vnější podoby nositelů hudby**: film, televize a video přinesly nebývalou vizualizaci hudby, respektive jejích nositelů. To, co bylo dříve výsadou divadelní scény, totiž líčení, kostýmy, dekorace, světelné efekty, pohybové kreace spjaté s hudbou, se postupně stává jakousi druhou podstatou hudby, které lidé velmi rychle uvykají. Naopak si odvykají – zejména pak lidé z kategorie „televizní divák“ – spokojit se se samotnou hudbou či s jejími tvůrci a nositeli bez onoho vnějšího poutavého vizuálního obalu. Anonymně vyhlížející, často uniformně kostýmovaní, nehybně stojící členové sboru prostě nejsou atraktivní podívanou a očekávaně pestrým zážitkem. Kritika masové kultury je zde určitě na místě, ovšem zůstává otázkou, zda a jak si pouhou kritikou pomůžeme. Spíše zde vyvstává otázka, zda a v jaké míře a případně jak se do tohoto trendu k vizualizaci hudby může sborový zpěv zapojit.

Avšak vraťme se ještě k někdejším úlohám a podobám sborového zpěvu a pokusme se o určité prohloubení pohledů, chcete-li o úvahy, jak ten nebo onen moment traktovat dnes. Povšimněme si nejdříve **vztahu amatérismu a profesionality.** Stačí letmý pohled do hudební historie, abychom si ozřejmili, že zatímco vývoj v oblasti ansámblové instrumentální hry spěl záhy a dost frontálně k profesionalismu a k profesionálním tělesům, až na výjimky (viz zejména různé církevní sbory) tomu bylo v oblasti sborového zpěvu jinak. Jako by se zdálo, že přirozené možnosti lidského hlasu, vlastně jeho traktování jsou poměrně limitované a že úlohy, jež na sbory vkládají či mohou vkládat komponisté, jsou zvládnutelné i vyspělými amatéry případně poloprofesionály. K nim patřila tradičně sborová učitelská tělesa (u nás kdysi zejména PSMU či PSPU), která byla doslova pýchou celé české hudební kultury. Morálka a úroveň těchto a podobných těles byla nesena právě oním již připomenutým kolektivním vědomím, které je sice dovedlo na umělecké výšiny a mnohdy i výšiny veřejného ocenění, ale které pod tlakem nových sociálních a uměleckých poměrů nutně časem vyprchávalo. S úpadkem prestiže učitelského povolání, s rozšířením spektra hudebního života, s příklonem široké veřejnosti k novým hudebním typům a ideálům upadla nikoli snad úroveň všech takovýchto těles, ale jejich atraktivnost. Dnes nemá smysl lkát nad tím, že učitelská sborová kultura už není tím, čím bývala, některé z jejích funkcí prostě přejala profesionální tělesa. Spíše je zapotřebí formulovat pro amatérská sdružení tohoto rázu nové úkoly a cíle. Možná na první pohled skromnější a ne tak vysoké, ale přesto velmi důležité, například: pomoci při překonávání prokletí domácké „televizní kultury“, při formování nových mezilidských kontaktů založených na svobodně projevovaných

společných zájmech, při formování kultury regionů, při restituci onoho učitelského kolektivního vědomí.

Trend k profesionalizaci sborového zpěvu vyplývá hned z několika příčin. Jeho jakýmsi pozadím je obecný trend k profesionalizaci všech možných lidských činností, který je sám zase nesen několika důvody, například faktem nemilosrdného srovnávání výkonů amatérů a profesionálů, jež se uskutečňuje vlastně neustále díky moderní, zejména pak televizní technice. Dalším důvodem je povaha dnešního hudebního provozu, který potřebuje vysoce disponibilní interprety, nevázané jinými povinnostmi. Ostatně soudobé tlaky na výkon občanského, „nehudebního" povolání jsou tak vysoké, že amatérské zájmy a snažení prostě podvazují. Dalším důvodem pro profesionalizaci sborové kultury je povaha hudební řeči, kterou většinou operují skladatelé 20. století: studijní a interpretační nároky tu často překračují možnosti amatérů i poloprofesionálů. I když mnohá tělesa spolu se svými sbormistry často překonávala sebe sama (připomeňme třeba jen služby, které geniálním, leč náročným sborovým skladbám Janáčkovým průkopnicky vykonalo PSMU), stále se zvyšující nároky hudebních tvůrců si přechod k profesionalismu, alespoň v podobě několika špičkových sborových souborů v každé národní hudební kultuře, prostě vynucují.

Pokud jde o vztah amatérismu a profesionalismu v oblasti sborového zpěvu, lze obecně říci, že profesionální soubory sice přejímají určité úlohy plněné dříve amatéry a poloprofesionály, ale nikoli v plném rozsahu; na to i v soudobém hudebním provozu chybí dostatek finančních prostředků. Tradičně pojímaný amatérský a poloprofesionální sborový zpěv má tedy stále ještě dost operačního prostoru ve smyslu uměleckém, a i ve smyslu sociálním by to s ním též nemuselo, po funkční transformaci, vypadat špatně.

Můžeme-li přece jenom v oblasti tradičně pojímaného sborového zpěvu dospělých hovořit o určité krizi (jde tu o odliv aktivních zájemců i odliv posluchačů), **některé jiné oblasti sborového zpěvu zažívají spíše určitý boom, což platí zejména o sborovém zpěvu dětském.** Ten se zaprvé v pravém slova smyslu profesionalizovat nemůže (tedy až na sbormistry), zadruhé pak je stále dost pedagogů a rodičů, kteří věří (ostatně důvodně), že činnost v dětském pěveckém sboru všestranně pomáhá rozvoji dítěte. Vskutku: pozitiva zde sahají od probouzení a pěstování hudebních schopností přes kultivaci estetického cítění až po formování smyslu pro pracovní disciplínu a smyslu pro kolektivní spolupráci. Pro některé rodiče pak hraje určitou roli snad i úvaha, že prací ve sboru se dítěti možná pootevírají vrátka k příští umělecké kariéře. To vše činí z dětského sborového zpěvu pole velmi perspektivní, byť nikoli neproblematické. Stále se proměňující životní situace totiž nastolují vždy s novou akcentací a specifikací řadu otázek, k nimž například patří otázky repertoárově stylové, ale i psychologicko-pedagogické. Například: Do jaké míry je dětská činnost ve sboru prostředkem (ve smyslu hudebního rozvoje) a do jaké účelem (ve smyslu hudební produkce), do jaké míry lze používat dítě jako interpreta hudby dospělých a vlastně pro dospělého posluchače, jak slaďovat přirozené hudební prostředí dětí, ovlivňované zejména moderní populární hudbou, a odlišné hudební prostředí, jež je dáno tradičním dětským sborovým repertoárem, zda by nebylo možné, aby v dětském sborovém prostředí nebyly děti odchovávány hudbou, jež by jim učinila samozřejmým to, co právě v inovacích hudební řeči přineslo 20. století atd.

Sborový zpěv na zlomu 20. a 21. století bychom ovšem v žádném případě neměli chápat jen jako tradičně zformovaná sborová tělesa s jejich více méně tradičním „klasickým" repertoárem a stylovým zaměřením. Hudební scéna v době, kdy se svět komunikačně otevřel a umožnil synchronní existenci projevů z celé hloubky historického vývoje a z celé teritoriální šíře světa, je mnohem bohatší. Pokusme se o hrubou rekognoskaci existujících a případně tušených **typů sborového zpěvu** včetně jeho uplatnění, byť bez hierarchického uspořádání:

– vokální soubory složené z příslušníků určitého etnika a obyvatel daného teritoria, uplatňující více méně autentický folklor, a to v prvé řadě pro vlastní uspokojení;
– vokální soubory interpretující vlastní nebo cizí, ponejvíce upravovaný folklor, a to jak pro uspokojení vlastní, tak i pro uspokojování širšího okruhu posluchačů. Oba právě zmíněné typy vokálních souborů mohou v dnešních podmínkách plnit i zcela jiné poslání, viz například velkou pozornost, kterou vzbudil zejména ve Velké Británii bulharský lidový sborový zpěv, jehož nahrávky se prodávaly už v 80. letech v kategorii moderní populární hudby, příp. v podkategorii tzv. world music;
– vokální soubory vznikající a fungující v procesech institucionální hudební výchovy (tedy sborový zpěv v hodinách hudební výchovy a na školách vůbec), kdy důraz je položen především na formování hudebnosti a kultivaci uměleckých a hudebních zájmů a nikoli na estetický efekt veřejného vystoupení;
– vokální soubory ve smyslu špičkových „poloprofesionálních" dětských sborů, fungujících především pro potřeby hudebního života, tedy dětských sborů spjatých s chrámovou hudbou či s koncertním provozem;
– vokální soubory dospělých amatérů, kde důraz je opět položen na estetické uspokojení aktivních účastníků tohoto dění, a teprve v druhé řadě na estetický zážitek případných posluchačů;
– vokální soubory sice ne profesionální, ale složené z hudebně vzdělaných členů, jež mohou plnit i náročnější interpretační úkoly;
– vokální soubory ve smyslu profesionálních těles, jež plní interpretační úkoly v celém spektru hudební literatury;
– specializované vokální soubory spjaté s divadelním provozem, zejména operním;
– vokální soubory profesionálně vysoce specializované na určitý vyhraněný repertoárový úsek a dosahující tu maximálních špičkových výkonů (viz např. orientaci na gregoriánský chorál).

Toto členění ovšem zdaleka nepodává úplnou topografii scény, která nás zajímá. Jsou tady ještě jiná hlediska, daná např. teritoriální příslušností (sborový zpěv a sborové umění mají nejrůznější podoby podle toho, o který kontinent, zemi, oblast a tradici se jedná) nebo polaritou hudba artificiální (vážná) a hudba nonartificiální (populární).

V závěru se pokusím o bodovou sumarizaci současného stavu sborového umění a jeho možné výhledy:

- Soudobá hudební scéna představuje až neuvěřitelně vnitřně bohatý a složitý systém projevů nejrozmanitějšího typu, bráno funkčně, druhově, stylově, hodnotově.
- I když stále významnější úlohu v usměrňování procesů v tomto systému hraje trh, funkční vztahy jsou mnohem bohatší než vztahy tržní (potěšení z amatérského provozování hudby, úloha sborového zpěvu v hudebně výchovných procesech atp.).
- Sborový (ansámblový) zpěv patří k nejcennějším hudebním tradicím lidstva a vzhledem k tomu, že patří i k nejpřirozenějším způsobům muzicírování, není důvodů se domnívat, že by se měl stát čímsi jako vymírajícím druhem.
- Podoby sborového (ansámblového) zpěvu jsou dnes mnohem bohatší než ty, s nimiž jsme se tradičně nejčastěji setkávali a stále ještě setkáváme, tedy jak je představuje sborový zpěv v podobě víceméně amatérských sborových sdružení zaměřených na tradiční repertoár artificiální hudby.
- Lze se domnívat, že stále zřetelnější bude rozestup mezi sborovými činnostmi zaměřenými spíše k repertoárové všestrannosti, jež přinášejí estetické požitky samotným amatérským provozovatelům hudby, a sborovými činnostmi specializovaných profesionálů, přinášejícími vrcholné estetické zážitky posluchačské obci.
- Lze též předpokládat, že příští vývoj přinese nové možnosti

dalších konkrétních fúzí sfér artificiální a nonartificiální hudby, a to nejenom v muzikálové oblasti. Obě sféry se zatím do hloubky málo navzájem znají, a tak možností vzájemného ovlivňování je tu bezpočet.

- Stejně tak se lze domnívat, že se objeví a prosadí další, dnes sotva tušené a využívané možnosti, jak spojovat přirozené hlasové prostředky s prostředky, jež předkládá a bude předkládat zvuková technika, a to ať již v rovině technického „obrábění" přirozených hlasových projevů nebo v rovině kombinací hlasů a nástrojů, resp. elektronických zvuků.
- Jen zdánlivě je s tím v protikladu tvrzení, že zpěv a právě sborový zpěv ze samých antropologických svých daností byl v hudbě 20. století a bude i v hudbě 21. století korektivem toho, čemu by se dalo říci „zběsilý úprk vpřed". Tedy jakýmsi lidským ukotvením hudby, vazbou, která brání tomu, aby se až příliš svázala s odlidštěným světem pouhé kombinatoriky možností či pouhých technických možností a vymožeností.

Zbývá jediná věta na úplný závěr: sborový zpěv nemůže zaniknout, jeho fungování a postavení však můžeme škodit, ale i pomáhat.

Poznámka redakce:

S laskavým svolením autora přetiskujeme ve zkrácené podobě text jeho přednášky, publikované ve sborníku Mezinárodní sympozium o sborovém zpěvu CANTUS CHORALIS '99. Ústí nad Labem : Univerzita J. E. Purkyně, 2000, s. 12-23 a dále ve sborníku POLEDŇÁK, I. Hudebně pedagogické invence. Praha : Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, 2005, s. 83-94.

Dětský hlas a faktory ovlivňující jeho vývoj

Alena Tichá

Tělesné a duševní dozrávání každého jedince je provázeno změnami v kvalitě jeho hlasu. Věnujme pozornost první etapě hlasového rozvoje – tj. od narození dítěte do jedenáctého roku jeho života. Paul Nitsche[1] vnímá dětský věk jako počáteční fázi růstu člověka a neuznává *dětský hlas* jako pojem, tj. jako pevně stanovenou, nezměnitelnou veličinu. Vychází z poznatku, že **hlas sice prochází vývojem, ale jeho „naprogramování přírodou" je dáno již od narození. Záleží pouze na podmínkách, zda se tyto dispozice plně rozvinou, potlačí či chybným užíváním hlasu deformují.** Poznatky současné vědy dokazují, že už v raném věku je předurčován psychosomatický vývoj dítěte a jeho hlasotvornost. Hlas je od počátku spojen s psychickou podstatou a projevy osobnosti. Jeho kvalita nesouvisí pouze se stavbou hlasového ústrojí, ale je podmíněna celkovým psychosomatickým vybavením organismu. Proto se už v tomto věku projevují individuální rozdíly v hlasovém projevu dětí.

Integrita hlasového orgánu

Období kojence je označováno jako obdobím křiku. Křik je reflexní akt. Ihned po narození je prvním projevem života. Později se stává zvukovým signálem, jímž dítě „přivolává" matku. Pomocí křiku navazuje kojenec sociální kontakt, hledá pocit jistoty a bezpečí. Matka už podle charakteru křiku pozná, zda je projevem bolesti, nepříjemného pocitu, či zda si dítě jen vynucuje pozornost. P. M. Fischer[2] je přesvědčen, že hlasité projevy u dítěte neslouží pouze k vyjádření spokojenosti nebo nevole, ale že současně podporují i fyziologickou činnost celého hlasotvorného aparátu. Při několikahodinovém křiku kojenci „trénují" svou přírodou danou dechovou a hlasovou výkonnost. Je pravdou, že žádný jiný orgán neunese takovou zátěž, jako hlas novorozeněte. Co způsobuje, že malé děti užívají vytrvale svůj hlas, aniž by si ublížily? V čem spočívá hlasová vitalita jejich hlasového orgánu? Odpověď lze najít jen v přirozenosti lidské existence – hlas kojenců vychází z přirozených reflexů, vše probíhá bez vědomého zasahování. Při křiku je celé tělo dítěte v souladu s jeho psychickým naladěním. Na hlasotvorbě se tak zúčastní jen nezbytně potřebné svalové skupiny, které vykonávají účelné pohyby, a to v harmonické, zcela vyvážené souhře. Lze souhlasit s Fischerem, že přiměřený křik u zdravých dětí upevňuje a posiluje jejich fonační a dechový aparát. Pokud však nejsou základní potřeby dítěte uspokojeny nebo přetrvávají-li nepříjemné pocity příliš dlouho, pak negativní tělesné a citové podněty vyvolávají spastické návyky, jež se postupně utvrzují v oblasti dechu, fonace a artikulace. (Obdobně je tomu u dětí psychicky labilních, nemocných, ohrožených). Přirozená koordinace hlasotvorby je tak narušena a u kojence může dojít k onemocnění hlasu.

Jak bylo výše uvedeno, kvalita hlasu a dechu úzce souvisí s duševním rozpoložením jedince. Narušený hlas většinou bývá vnějším zvukovým projevem vleklého psychického problému: hysterie, permanentní nejistoty, strachu, úzkosti atd. Hlasová porucha tak velmi často poukazuje na nevyřešený problém v oblasti psychiky, a to jak u kojenců, starších dětí, tak i u dospělých jedinců.

Pohyb a tělesný kontakt jsou pro zdravý vývoj dítěte nezbytné. Kůže zpočátku kojenci plní úlohu média v komunikaci s druhými. Matčino hlazení, dotýkání, kolíbání povzbuzuje vnímavost dítěte, provokuje jeho aktivitu v poznávání okolního světa, učí ho být citlivé. Hmatové kontakty jsou bezprostředně provázeny matčiným hlasem a tyto vjemy spojené s citovou hloubkou jsou základním předpokladem pro rozvoj řeči a zpěvu. I když dítě nerozumí obsahu slov a vět, působí na něj rytmus a melodie mluvy, případně matčina zpěvu. Dítě zpočátku na tyto podněty reaguje pohybem očí, pohybem těla, od šestého týdne života úsměvem. Sluchové soustředění posiluje vývoj podmíněných sluchových reflexů, které se začínají utvářet mezi druhým a čtvrtým měsícem.

Geneze mluvního hlasu

Příprava k mluvnímu hlasovému projevu spočívá již v období kojeneckého křiku. Koncem druhého měsíce je hlas dítěte schopen sdělovat emocionální pocity díky vyvinutí dostředivé nervové dráhy. Příjemné pocity projevuje vysokými, měkkými zvuky nebo „broukáním" ve střední hlasové poloze. Bolest a nespokojenost sděluje modifikovaným křikem s tvrdými hlasovými začátky. Hlas se stává emotivní výpovědí. Broukání je kromě výskotu a křiku specifickým znakem lidských projevů. Zvuky, které děti vydávají při broukání, jsou velmi pestré, někdy netradičně tvořené. Některé z nich nemají nic společného se zvukovým inventářem řeči, např. hlásky *rr*, *hch*, *kch*, které děti tvoří rozkmitáním hlasivek proudícím vzduchem při otevřených ústech a používají je k vyjádření příjemného pocitu. Řada v pozdější mluvě důležitých hlásek vzniká zcela náhodně podle postavení mluvidel. Mnohé se vytvářejí na místech, jež plní základní funkci pro zachování života, tj. v oblastech a svalových komplexech, které se zúčastní přijímání potravy. Náhodné a především reflexně řízené pohyby při sání a polykání zanechávají „informaci" o pohybu zúčastněných orgánů, tj. měkkého patra, jazyka a hrtanu. Výsledkem aktivního používání rtů (v tomto věku slouží především k uchopení prsu) jsou retné hlásky

[1] NITSCHE, P. *Die Pflege der Kinder und Jugendstimme*. Mainz : Schott, 1952.

[2] FISCHER, P. M. *Die Stimme des Sängers*. 1965, s. 119.

p, *b*, *m*. Lze je vyposlouchat z pláče dítěte, jímž se dožaduje uspokojení svých základních potřeb. Hlásky *t*, *d*, *n*, *k*, *g* jsou paralelou pohybů jazyka, které se uplatňují při sání (vytvářejí podtlak v dutině ústní).[3] V prvních artikulovaných slabikách (*ma-ma*, *ba-ba*), užívají děti retnice *m*, *b*, později svůj „slovník" rozšiřují o zubnice *t*, *d* (*ta-ta*, *de-de*) atd. Hlasové projevy často spojují s impulzivními pohyby končetin.

Vedle reflexů sání, polykání a dýchání je pro rozvoj hlasu důležitý sluch. Seeman jako první upozornil na důležitý fakt, že v tomto období se vytváří tzv. akusticko-fonační reflex. Kojenci se „baví" vydáváním různých zvuků, jež nevědomě formují svými mluvidly. Postupně si uvědomují, že pohyby mluvidel způsobují určitý zvuk. V důsledku zrání mozkové kůry následně dochází k postupné korelaci mezi akustickými a motorickými reakcemi. Slabiky, které zpočátku při broukání jen naznačovaly prvky článkované řeči, si děti později začínají spojovat s funkčními významy. S oblibou opakují slyšené. Opakují nejen zvuky, ale pokoušejí se kopírovat i stejné pohyby rtů, mimiku. Jde o fyziologickou echolálii, tedy „papouškování". Při této pro děti „zábavné" komunikaci často slabiky zdvojují.

Období napodobování a opakování slov se objevuje mezi 9. až 12. měsícem života. Z melodie projevu, barvy a síly hlasu děti poznají, zda jsou chváleny, či kárány. První slova začínají vnímat s porozuměním nejčastěji až v mezidobí od 12 do 18 měsíců. Značné individuální rozdíly vývoje řeči u jednotlivých dětí jsou dány částečně geneticky. Rozhodující je však míra a kvalita vnějších podnětů. Obecně však platí, že v mezidobí od 18 do 30 měsíců děti dokáží spojit slova ve věty (dvousloví, víceslovné věty) a od 36. měsíce jsou již schopny samostatné promluvy, vyprávění.

V odborné literatuře je často kladena otázka, co bylo dříve: zpěv – nebo řeč? Fyziolog F. Husler je přesvědčen, že v dávných dobách byl člověk se vší pravděpodobností po celé dlouhé epochy obdařen zpěvním hlasem a ústrojí hrtanu bylo „plánováno a založeno jako specifický pěvecký nástroj … k řeči by stačil mnohem méně komplikovaný mechanismus".[4] S myšlenkou, že hlas byl původně naprogramován na zpěvní funkci, koresponduje i fakt, že hudební sluch je fylogeneticky starší než sluch fonematický, řečový. To platí i v ontogenezi vývoje každého zdravého jedince. František Lýsek[5] ve svých výzkumech prokázal, že děti upoutávají více múzické faktory slov než jejich obsah. Dítě může snadněji zpívat než mluvit, nejen proto, že výslovnost řečových hlásek a prvních slov je ztížena vývojem mluvního aparátu (rty, jazyk, měkké patro se teprve vyvíjejí, výslovnost ovlivňuje i nedostatek zubů), ale že je závislá i na celkovém intelektovém rozvoji. F. Husler považuje mluvu (a chybné návyky mluvního hlasu) za hlavní příčinu narušení zpěvní funkce hlasu. S jeho názory je třeba souhlasit v případě jednostranného využívání hlasu pouze k mluvnímu projevu, které „vede pravidelně k rozštěpení hlasu do takzvaných rejstříků". Náprava narušené souhry součinnosti dechu a hrtanu s následnou registrální dysfunkcí pak představuje u dítěte základní pěvecký problém při obnově jeho zdravé hlasové funkce.

Vývoj dětského zpěvního hlasu

Hlasové experimenty z poslední fáze broukání vyúsťují v tónové hry, „dětskou melodickou preimprovizaci. V její spontánní povaze se už projevují prvky hudebních vloh a schopností, předzvěsti hudebního nadání, hudební představivosti a myšlení".[6] Je třeba si uvědomit, že též při výkřiku, výskání, smíchu nebo při broukání se rozvíjí pěvecký hlas. Toto hlasité vyjadřování se nachází ve značném hlasovém rozsahu a svědčí o vitalitě dětského hlasu jako instrumentu. Každý hlas tak má v inventáři již od narození značné hlasové možnosti, jimiž by mohl při zdravém vývoji celkové osobnosti v budoucnu disponovat.

Bezprostřední, přirozené hlasové projevy (výskání, smích, broukání atp.) se vztahují na nefixovaná svalová napětí a uvolnění. Při zpívání se však musí fixování napětí svalů a jejich funkční uvolnění podřídit časovému průběhu melodie. Tato dovednost nabývá na kvalitě tréninkem, který si intuitivně stanoví dítě samo, z vlastního popudu. První zpěvní pokusy dětí vznikají často bezděčně při hře nebo jen tak, z rozmaru pro krácení dlouhé chvíle. Často jsme svědky, že se dítě baví hrou se svým hlasem, „zpívá si". Pěvecky se uplatňují nejprve samohlásky *o, u*. Uspokojuje ho změna zvuku, kterou dosahuje nejčastěji výraznou artikulací rtů. Souhlásky při tom vyslovuje krátce a výrazně. U malých dětí jde o integrální vytváření hlasu. Jejich zpívání není nikdy bezobsažné, vždy je začleněno do hry, doprovází činnost nebo je doprovázeno činností, hra je základ – ne zpěv. Hra vytváří propojení – integraci hlasu, pohybu a fantazie.[7] Když dítě (zejména mezi 3–6 roky) hlasem doprovází hru, často při tom prozkouší celý svůj hlasový rozsah. Někdy se v jeho experimentech objeví i náznak známé melodie. Zpočátku dítěti vůbec nejde o přesnou „intonaci". Zpívá spontánně, s plným zaujetím, cvičí si výdrž, sílu a přirozený hlas. Nekopíruje ještě rodiče. Při nacházení vlastního hlasu hlasovou improvizací je aktivní a svobodné. Není zde žádný záměr, chuť zpívat je bezděčná, zpěv je pro něj přirozený projev sebevyjádření, sebeobjevování.

Nejsou-li děti při hře rušeny, vyjadřují zpěvem celé „árie", improvizují, jsou intuitivně kreativní. Těmto prvním pokusům o zpívání je třeba věnovat stejnou pozornost jako prvnímu pokusu o řeč. Nikoli násilným zasahováním (dítě často přestane zpívat, zaměříme-li na něj příliš svou pozornost), ale vytvářením podmínek[8] ke zpěvu, podporováním přirozeného pudu (pocitu nutkání) ke zpěvu. Jednou z možností, jak lze nenásilně vstoupit do jeho hry, je tzv. „hra na operku". Při ní můžeme s dítětem v rámci jeho hry komunikovat přes uvolněný zvuk, modulaci hlasu, imaginární „řeč".

Aby nezůstalo pouze u bezbřehého hudebního „blábolení", je třeba obklopit dítě adekvátními hudebními podněty, z nichž nejcennější je zpěv matky, zpěv písní spojený s pohybovým vyjádřením, hudební hádanky atp. Významnou roli při tom sehrává bezpečná atmosféra (až intimita prostředí), v němž k „hudební komunikaci" mezi dítětem a dospělým dochází. Zůstává-li dítě při svých hudebních pokusech stále samo, pak se nedostatečně vyvíjí propojení hlas – sluch – hudební představa, což se v konečné fázi projeví především v nejisté či chybné intonaci.

V období 4–6 let věku dítěte se vokální projevy neustále zlepšují díky značnému rozvoji sluchového analyzátoru a jeho výškově diferenciační schopnosti. Sedmileté dítě už pěvecky dokáže reprodukovat delší melodické úryvky. V období mezi 8. až 9. rokem prochází pěvecký vývoj intenzivním rozvojem na základě zkvalitňování hudebního sluchu, tonálního cítění, rytmického a harmonického cítění. Není-li dětský pěvecký hlas narušen, je schopen zvládat v období mezi 10. až 12. rokem i pěvecky náročnější úkoly. Je to období „vyzrání" dětského hlasu.

Případné „překřiknutí" a následné krátkodobé ochraptění neznamená v tomto věku nenapravitelný prohřešek. Plastičnost dětské psychiky, elasticita dětské muskulatury a přizpůsobivost jsou ještě v tomto období ve srovnání s dospělými veliké. Díky jim je dítě schopno znovu odstranit vzniklé poruchy (a to v činnosti celého těla). To však neznamená, že lze s hlasem v období mladšího školního věku neomezeně nakládat. Naopak je třeba využít zvýšené plasticity organismu pro budování správných pohybových, sluchových a představových stereotypů, návyků, které si dítě ponese s sebou do mutace, při níž je jeho tělesný, psychický a hlasový vývoj snadno zranitelný.

[3] Podle psychologů vyjadřují nosovky *m*, *n* pozitivní emoci, explozívy *p*, *b*, *t* a *d* naopak emoci negativní.

[4] HUSLER, F.; RODDOVÁ-MARLINGOVÁ, Y. *Zpěv.* Ostrava, 1995, s. 13.

[5] LÝSEK, F. *Vox liberorum.* Brno : Blok, 1977, s. 43.

[6] Tamtéž.

[7] Z téhož principu vychází i Orffova metodika práce s dětmi.

[8] Jednou významnou podmínkou, na první pohled banální, je vytvoření zvukového prostoru pro dětský hlasový projev. Znamená to nerušit jeho vnitřní svět přemírou vnějšího hluku (např. zvukem stále zapnuté televize).

Rehabilitace zpěvního hlasu (z diplomové práce)

Bronislava Tomanová

Moje diplomová práce na téma **Szamosiho rehabilitační pěvecká metoda** má podtitul Zkušenosti s jejím využitím při nápravě hlasových vad a poruch u nás. S touto metodou jsem se poprvé setkala na Pražské konzervatoři na hodinách u paní profesorky J. Krásové. Jedná se o ucelenou metodu rehabilitačního charakteru, která je původem z Maďarska a jejímž autorem je Lajos Szamosi.* Vzhledem k tomu, že tato tematika není nikde podrobně zpracována, zavedla jsem pro svou práci termín Szamosiho rehabilitační pěvecká metoda. Autor sám nazývá tento způsob vedení a nápravy hlasu a shodně i svou publikaci **Cesta volného zpěvu**. Zpracovala jsem toto téma na základě pozorování hodin jednotlivých učitelů, kteří touto metodou rehabilitují hlas, a také na základě konzultací s nimi. Přílohou diplomové práce jsou videonahrávky hodin těchto učitelů. Nejde o vědecké zpracování této tematiky, ale cílem je metodu popsat a čtenáře s ní obecně seznámit. Myslím, že mnoho lidí má problémy se zpěvním či mluvním hlasem, které se zdají neřešitelné a mnohdy si s nimi ani lékaři nevědí rady. Věřím, že tato metoda je jednou z možností návratu ke zdravému hlasu a k jeho správnému používání.

Lajos Szamosi (1894–1979) byl maďarský pěvecký pedagog. Ve třicátých letech dvacátého století sestavil na základě řešení vlastních hlasových problémů pěveckou metodu rehabilitačního charakteru. Její výslednou podobu konzultoval s předními odborníky foniatrie v Ústavu pro léčení hlasu a řeči v Mnichově, který vedl v té době profesor Max Nadoleczny. Lékaři a vědci zde pokrokovým způsobem řešili léčbu poškozených hlasových orgánů.

Lajos Szamosi propracoval a sestavil logický systém na sebe navazujících pomůcek a cvičení, kterými se připravuje správné tvoření tónu a správná práce s hlasem. Minimálně zatěžuje žákovu mysl a psychiku. Metoda se neopírá o pěvecké představy a pocity, jak je tomu běžné u jiných pěveckých metod, ale pracuje čistě na bázi fyzického uvědomování hlasu pomocí systému hmatových pomůcek. Toto je přínosné zvláště v případech, kdy student již prošel ne zrovna ideálním pěveckým školením.

Významnou osobností, spojenou s touto metodou, je profesorka Terezie Blumová (1909), která pochází z Budapešti. Zde se ve třicátých letech seznámila s profesorem Szamosim a po krátké době, kdy byla jeho žákyní, s ním začala úzce spolupracovat. Naučila se základní principy jeho metody a začala také sama učit. Pracovala většinou s hlasovými profesionály, kteří měli výrazné problémy s mluvním hlasem (např. učitelé, právníci, herci, vojáci z povolání, kněží). Velmi významná je její práce s profesionálními zpěváky. Pro mnohé sólisty i sborové zpěváky se stala oporou a poradcem v oblasti hlasové hygieny.

V roce 1938 vydal profesor Szamosi knihu, ve které popsal základní principy volného zpěvu. Vše, co ve své knize psal, podrobně konzultoval s profesorkou Blumovou. Kniha byla vydaná v maďarštině a později přeložena do jiných jazyků, např. do italštiny (La via ´al libero canto, Roma, 1947).

Profesorka Blumová spolupracovala s Lajosem Szamosim celkem devět let. Po válce v roce 1945 přišla se svým manželem Ladislavem Blumem do Čech, kde se dále věnovala své pedagogické činnosti, a tak přinesla tuto metodu do naší země.

Metoda je vhodná především pro ty, kteří mají poruchy a vady hlasu vzniklé nadměrnou hlasovou zátěží. Poruchy mohou vznikat též nesprávným používáním a tvorbou hlasu (např. u sytě zabarvených ženských hlasů, které jsou školeny jako mezzosoprán nebo alt, přestože ve skutečnosti jde o soprán).

Práce s metodou

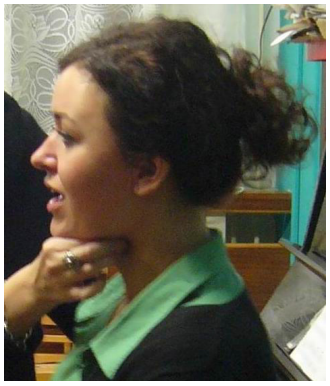
Hlavním cílem je volný zpěv bez námahy, správná funkce všech svalů hlasového ústrojí a obnovení přirozené a správné tvorby tónu. Základem je obnovit a upevnit (alespoň částečně) správné fungování hlasu bez velkých pěveckých nároků. Žák by měl při cvičeních vnímat své fyzické pocity a neřídit se zpočátku zvukovým ideálem a autocenzurou. Každý učitel, který tuto metodu používá, má svůj specifický přístup, vycházející z jeho pěvecké i pedagogické zkušenosti. Pěvecká lekce je zpočátku řízena jen daným systémem cvičení. Učitel se uchýlí k hodnocení a komentování výkonu žáka jen v případě, pokud je žák schopen na jeho připomínky reagovat. Není vhodné žáka zatěžovat pěveckými představami, mohlo by to být v danou chvíli zavádějící a zatěžující.

Žák po celou dobu rozezpívání sedí na židli zády ke klavíru. Během jednotlivých cvičení, která jsou systematicky řazena a svou náročností a skladbou odpovídají žákově pěvecké vyspělosti, učitel kontroluje žáka pomocnými hmaty (viz níže). Učitel záměrně hraje na klavír jednotlivé tóny cvičení spolu se zpěvem žáka a využívá různých hlasových dynamik. Podobný způsob užití hmatových pomůcek je možno aplikovat i na jednotlivé skladby či jejich obtížné části. Cílem hodiny je, aby žák na závěr zazpíval ve stoje danou skladbu bez pomoci jednotlivých hmatů.

Systém hmatových cvičení

Držení hrtanu

- Hrtan se drží v místě mezi jazylkovou kostí a chrupavkou štítnou, tedy v určitém „dolíku“, kde je štítnojazylkový vaz.
- Při držení hrtanu se zamezuje velkému napětí v této oblasti a také jeho extrémním pohybům nahoru a dolů. Hrtan by měl zůstat na jednom místě a neměl by se hýbat. Tímto hmatem je mu v pohybu zabráněno.
- Tento hmat zamezuje činnosti nesprávně zapojeným svalům.



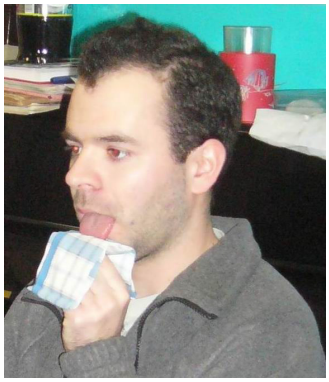
Držení brady

- Brada se drží tak, že palec směřuje do „důlku“, kde jsou svaly spodiny dutiny ústní.
- Při správném držení tak vyloučíme napětí kořene jazyka a strnulé držení brady.
- S bradou je také možné pohnout lehce do stran, pokud učitel cítí, že je strnulá.

* čti (samoši)

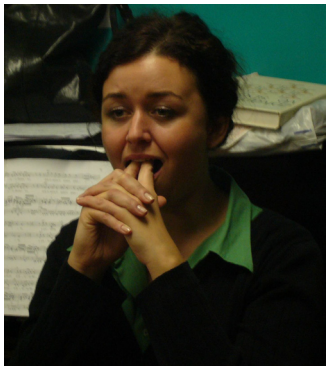
Držení jazyka

- Kapesníkem se přidržuje jazyk lehce vysunutý z úst.
- Vzniká tak více prostoru v hrtanu nad hlasivkami a dochází k volné fonaci. Uvolní se prostor pro epiglottis a hrtan se více otevře.



Prsty

- Ruce se sepnou tak, že spojené ukazováčky zůstanou natažené a ostatní prsty se propletou nebo pokrčí. Ukazováčky se nasměrují do otevřených úst na konec tvrdého patra.
- Vytvoří se správný rezonanční prostor.
- V klasické pěvecké výuce tomu odpovídají představy: „nazívnutí“, zdvižené patro, údiv, horká brambora v ústech.
- Ke zpěvu s touto pomůckou se přistupuje až po určité době hlasové rehabilitace.
- Tento hmat přidala k metodě profesorka Blumová.



Hlasová cvičení

Hlasová cvičení se zpívají na velmi jednoduchých melodických pasážích za pomoci jednotlivých hmatových pomůcek v daném pořadí. Důležitá je intenzita zvuku. Začáteční cvičení se zpívají vždy v nízké intenzitě, přičemž se upevňuje „jádro“ hlasu. Lidé, kteří mají problém s hlasem a jsou zvyklí na něj tlačit, se bojí zpívat v nízké intenzitě, protože se hlas vždy neozývá. Je důležité tuto zábranu překonat. V nízké intenzitě se do cvičení přidává hodně dechu. V dalších cvičeních se pracuje s narůstající intenzitou, a to především s pomocí držení brady a s pomocí prstů.

Tónový rozsah při rehabilitaci hlasu se řídí individuálními možnostmi žáka. Někdy se zpívá i dlouhou dobu jen v omezeném rozsahu. Díky systému cvičení a hmatovým pomůckám může žák sám cvičit a kontrolovat, zda zpívá správně. Rozhodující není jen pěvecká představa nebo pocit, ale hmatová kontrola.

Rozhovory

Důležitou kapitolou mé práce jsou rozhovory se dvěma dívkami, které měly závažné hlasové problémy a prošly rehabilitací hlasu Szamosiho metodou. V rozhovoru je zachycen jejich příběh od počátečních náznaků hlasových problémů přes velmi náročné období hlasové rehabilitace. Toto období je pro člověka, pro kterého je zpěv součástí každého dne, velmi zásadní a také psychicky náročné. Uvádím vybrané části z těchto rozhovorů:

První dívka se věnovala zpěvu již od dětství. Zpívala v dětských sborech, kde byla zařazena do prvního altu. Na střední škole se začala věnovat sólovému zpěvu. Byla opět vedena jako mezzosoprán a zpívala i altový repertoár. Často vystupovala na školních koncertech, patřila mezi nejlepší žáky pěveckého oddělení. V předposledním roce studia se však objevily vážné hlasové problémy.

Jaké problémy tě přivedly k této metodě?

Ztrácela jsem hlavový tón, nemohla jsem zpívat do výšek a zpívání bylo velmi namáhavé. Už po deseti minutách byl hlas unavený. Tón se zhoršoval, zhoršovala se i jeho slyšitelnost a tmavla mi barva hlasu. Po několika letech školení jsem najednou nemohla zazpívat skladby, které jsem zpívala u přijímacích zkoušek na školu. Byly pro mne moc vysoké, přestože jsou pro alt nebo mezzosoprán. Posléze se ukázal i foniatrický problém.

Jak jsi řešila tuto situaci?

Šla jsem na konzultaci k různým profesorům a profesorkám zpěvu. Upozornili mě na problémy, o kterých jsem věděla. Sledovala jsem, jak se mnou pracují, a u profesorů, pracujících klasickou metodou, jsem pozorovala, že mi jejich rady nepomáhají. Věděla jsem, co po mně učitel chce, ale všechny dobré představy jsem už měla podvědomě spojené se špatnými návyky. Každý pokus byl poznamenán nějakou formou tlaku, nějakou chybou, které jsem se potřebovala zbavit, ale místo toho jsem ji znova fixovala. Byl to pohyb v kruhu. Například jsem nemohla zazpívat jakýkoliv tón v jakékoliv poloze, ani říct jediné slovo, aniž by mi hrtan vyskočil úplně nahoru. Na foniatrii mi byl doporučen dlouhodobý hlasový klid.

Po půl roce jsem mohla pozvolna začít zpívat. Začala jsem chodit k profesorce, která učí Szamosiho metodou, a cítila jsem, že mi to pomáhá. Místo některých představ se používají hmaty, což mi vytvořilo jiný fyzický pocit a umožnilo mi účinnějším způsobem zapomínat na stará naučená schémata. Najednou se dostavily i známky zlepšení.

Měla jsi od první chvíle k této metodě důvěru?

Od první chvíle jsem cítila, že mi to pomáhá. Po určité době jsem měla pocit, že se spíš odnaučuji zpívat, než učím, ale byla jsem ráda, že se zbavuji všech nepříjemných pocitů při zpívání, se kterými jsem si předtím dlouho nevěděla rady. Cítila jsem, že nacházím hlavový tón, a věřila jsem, že hlas jde správným směrem. Byla jsem nadšená z toho, že můžu cvičit i sama a že cvičení přináší dobrý (i když třeba dílčí) výsledek, což dříve neplatilo.

Po pěti letech intenzivní rehabilitace hlasu (2–4 hodiny týdně) se dívka dnes opět věnuje na profesionální úrovni sólovému zpěvu. Je vedena jako soprán.

Druhá studentka naopak neměla dostatek odborného pěveckého školení. Dva a půl roku docházela na sólové hodiny k profesorce do ZUŠ. Aktivně zpívala ve třech sborech a byla tak hlasově velmi zatížena. Postupně začala mít potíže při zpívání v nižší intenzitě, s nasazováním tónů, rozsah do výšek se zmenšoval, hlas zněl tlačeně, zpívání provázela čím dál tím větší námaha a únava. Hlasivky byly často namožené a překrvené a byly tak lehko náchylné k infekcím. Několikrát do roka byla léčená antibiotiky na zánět hrtanu. Po určité době na foniatrii potvrdili nález uzlíků vyvinutých na obou hlasivkách. Během tříměsíčního hlasového klidu se uzlíky samy vstřebaly. Sborové aktivity dívka částečně omezila, ale problém s hlasovou technikou a námahou při zpěvu přetrvával. Díky své kamarádce se dostala k profesorce, která učí Szamosiho metodou, a začala k ní intenzivně docházet na hodiny.

Jaký byl tvůj první dojem z této metody?

Když jsem se přišla podívat na hodinu, připadalo mi to velmi drastické. Když jsem si to ale vyzkoušela sama, věděla jsem, že to je cesta, která mi může pomoci. Toto první období jasně ukázalo rozdíl mezi starým a novým zpíváním. Postaru mě zpěv stále unavoval, z hodiny u nové profesorky jsem šla naopak odpočinutá.

Pociťovala jsi při cvičení příjemné, nebo nepříjemné pocity?

Ze začátku pro mne bylo držení krku nepříjemné. Někdo je třeba tak volný, že mu to vůbec nevadí, já jsem ale měla krk tak zatuhlý, že profesorka ze začátku musela „škrtit“ velice pevně. I přes počáteční nepříjemnost „pomůcek“ jsem cítila, že je to velmi zdravé pro hlas a že to uvolňuje moje minulé křeče, což bylo naopak příjemné fyzicky i psychicky. Tělo i mozek držení rychle přijaly a hlas se mi zázračně lepšil. Teď už nemusím vyvíjet takový tlak a držení mi nepříjemné není.

Jaká je podle tebe role učitele, který učí nebo rehabilituje hlas?

Mezi žákem a učitelem musí fungovat snad ještě větší důvěra než normálně. U rehabilitace je důležitá psychologická stránka. Učitel totiž nenapravuje jen hlas,

ale i duši zlomených zpěváků, dává jim naději.

Co všechno pro tebe znamená rehabilitace touto metodou?

Znamená to, že můžu zase zpívat, že jsem zdravá, a to, myslím, v rekordním čase. Asi by mě dokázal „ozdravit" i někdo jiný, můj stav byl neudržitelný a ze sborů bych stejně musela odejít, takže šance na odbourání starých návyků by měl i jiný učitel, ale jsem přesvědčená o tom, že by to trvalo mnohem déle.

Učitelé

Z učitelů, kteří učí Szamosiho metodou, jsem ve své práci věnovala pozornost především Pavle Zumrové, která se věnuje hlasové rehabilitaci, Michaelu Havlíčkovi, který se také věnuje rehabilitaci hlasu a prof. Jarmile Krásové, která při učení sólového zpěvu využívá hlavní principy této metody.

Závěrem

Závěrem bych chtěla napsat několik postřehů. Díky zaznamenaným příběhům jsem si uvědomila závažnost situace, ve které se nachází člověk s poruchou či vadou hlasu. Jak je pro něho důležité najít učitele, ke kterému bude mít naprostou důvěru, který mu dá naději v uzdravení hlasu a ještě ho naučí, jak se svým hlasem může sám v tomto období pracovat. Během hlasové rehabilitace se totiž s hlasem uzdravuje i duše.

Szamosiho metoda působí na ty, kteří její principy neznají, poněkud neobvykle a nepřirozeně, neboť ji posuzují pouze podle vnějšího dojmu. Avšak prokazatelné výsledky práce učitelů, kteří tuto metodu používají při nápravě hlasu, jsou zárukou, že jde o velmi účinnou a propracovanou rehabilitační metodu, která dává lidem s poškozeným hlasem šance.

I kdyby Szamosiho metoda nebyla plně univerzální a nepomohla všem, již v tuto chvíli vrátila mnohým lidem schopnost zpívat nebo mluvit, což opravdu není málo, a už proto si zaslouží pozornost a své místo v oboru.

Co s nezpěváky?

Ladislav Daniel

Máte ve své třídě nebo rodině dítě, nebo dokonce více dětí, které neumějí zpívat? Jistě vám učitelé vysvětlili, že to je proto, že tyto děti nemají hudební sluch a vy jste nuceni tomu věřit. Ještě si to potvrzujete tím, že také rodiče těchto dětí nezpívali a že se s tím zkrátka nedá nic dělat. Vědeckost tohoto faktu dokazuje přece i to, že tomu vědci vymysleli i latinský název. Takže … jak by mohli nebýt lidé bez hudebního sluchu, když na to máme termín amúzie?

Tak na to všechno zapomeňte! Takoví lidé opravdu neexistují, já jsem se s nimi za svůj osmdesátiletý život ještě nesetkal. Kdo svou profesi umí, ten je zpívat naučí. Každý slyšící člověk dovede výšku tónu rozlišit a také ji svým hlasem realizovat, protože jinak by se nedomluvil. Naše řeč má melodii a tato má významovou platnost. Když něco jinak „zazpíváme", říkáme něco jiného. Vyslovte si nahlas vedle sebe třeba: „Prší?" a „Prší." Slyšíte ten rozdíl? A jsou to daleko jemnější výškové rozdíly, než jaké používáme v hudbě. A vaše dítě „bez hudebního sluchu" to také dokáže? Již slyším Vaši odpověď, kterou mě definitivně odrovnáte: Ano, ale zpívat neumí, nezazpívá ani desetkrát opakovaný tón. A co mluvit španělsky, vařit, řídit auto, chodit po provaze, to umí? Také ne. To tedy je asi tím, že nemá na všechny tyto dovednosti příslušné schopnosti, že? Ale ne. Je to tím, že se to prostě ještě dosud nenaučilo. A se zpěvem je to také tak.

Přejdeme nyní ze zábavného laického rozhovoru na pole vědeckých důkazů. Tedy zaprvé, žádný člověk se nerodí s hotovými schopnostmi, jako je hudební sluch, tonální cítění, smysl pro rytmus a dalšími, nýbrž pouze s hudebními vlohami. Vlohou rozumíme vrozené dispozice, které člověku umožňují na tomto vrozeném základě výše jmenované hudební schopnosti pomocí hudebních činností rozvinout. Avšak bez těchto hudebních činností, jako je sluchový výcvik, zpěv, zvláště zpěv z not a další, se tyto schopnosti neobjeví a (chudák) člověk zpívat umět nebude. V hudební výchově na štěstí osnovy a nové rámcové vzdělávací programy takové činnosti vyžadují, ale bohužel se na našich školách mnohdy neprovádějí. Tyto hudební činnosti musí rozvinout oba faktory, které se na této činnosti podílejí: sluch, ale hlavně hlas.

Jak se to dělá? K rozvíjení sluchu máme sluchová cvičení, která mohou začít již v předškolním věku. Je to rozlišování tónů vysokých a nízkých, v tomto stadiu těch, které se hrají až na obou koncích klaviatury. Postupně výškový rozdíl pomalu zmenšujeme a po nějaké době se obě ruce sejdou uprostřed klaviatury, kde už nemůžeme zahrát tón a ptát se, je-li vysoký nebo nízký. Musíme zahrát dva tóny a ptát se, který tón je vyšší a který nižší. Souběžně s tím se dítě učí reprodukovat kratičké předzpívané a pak i předehrané motivky dvou a třítónové (hoří, pět peněz, Halí, belí aj.), vždy však v rozsahu jeho zpěvního hlasu.

Na tomto základě pak dále rozvíjíme na základní škole sluch zpěvem z not. Máme vyvinutou a čtyřicet let osvědčenou metodu, podle níž je zpěv z not snadný a bezpečně každého intonovat naučí. Nejprve jej naučíme zpívat podle názornosti not a s kontrolou našeho tonálního cítění postupovat po stupních nahoru a dolů či zůstávat na stejné výši. K tomu pak jej učíme intonovat i poznávat jednotlivé stupně tóniny. Naštěstí každý, kdo si umí zazpívat písničku, dovede každý tón, který mu řekneme, v dané tónině zazpívat a každý tón, který uslyší, poznat. Musíme s ním však mluvit jeho jazykem a nikoli žádat, aby zazpíval třeba g, sol, nebo pátý stupeň. Nejprve jej uvedeme do nějaké tóniny (zazpíváním nějaké melodie, akordu nebo pouze glissandem po bílých klávesách) a vyzveme jej, aby zazpíval třeba píseň To je zlatý posvícení. Budeme se divit, že ji zazpívá právě od onoho g, sol, nebo pátého stupně. Stejně tak zazpívá píseň Ovčáci od c, Malička su od e atd. Pro každý stupeň tóniny si zavedeme nějakou dětem předem dobře známou tzv. opěrnou píseň, která tímto stupněm začíná. Přitom k tomu, abychom mohli zpívat všechny písně podle not, stačí naučit každý rok pouze jeden stupeň. To snad stihneme, či ne? Souběžně s tím učíme žáky reprodukovat jednotlivé předehrané tóny, nejprve v oktávě jednočárkované, pak i hrané o oktávu výše a níže. Když zvládneme za rok, za dva jednu oktávu navíc, je to dostatečná rychlost. Později k tomu přidáme i reprodukci dvojhlasu. Nejprve bude žák zpívat vrchní tón (důležité!!!), potom teprve spodní, pak oba, avšak před každým z nich mu oba tóny zopakujeme, teprve potom žádáme oba tóny po jednom zahrání. Každý z těchto úkolů opět zabere půl roku nebo celý, pokud tomu věnujeme 3–5 minut v každé hodině hudební výchovy. Následuje reprodukce konsonantního trojhlasu, příp. čtyřhlasu. Samozřejmě jsou tato cvičení určena především pro žáky v tomto oboru zaostávající.

Zpěv z not přitom nechápeme jako cíl své práce, nýbrž jako jediný osvědčený prostředek k rozvíjení hudebních schopností. To nám navíc umožní šetřit čas a zpívat všechny písně podle not. Zároveň tím přesvědčíme žáky o smysluplnosti hudební výchovy a získáme je pro spolupráci. Zpívání písní nápodobou schopnosti nerozvíjí. Kdyby ano, musely by všechny děti umět zpívat, protože se písně zpívat učily. To, že zpívat neumějí, je snad přesvědčivý důkaz, že je to špatný postup. Proto bylo největší chybou v minulém období, že se intonace ze škol vypustila. Nejde o to, že děti zůstanou hudebně negramotné, ale o to, že zpěv z not je

jediným fungujícím prostředkem na rozvíjení hudebnosti.

Paralelně s výcvikem sluchu musíme spravit také hlas, který je mnohem závažnější příčinou špatného zpěvu. Nápodobou nevycvičených hlasů rodičů a vinou špatné metodiky učitelek mateřských škol zpívají děti již od útlého dětství namísto zpěvním hlasem s hlavovou rezonancí mluvním hlasem s rezonancí hrudní. Tím si osvojí návyk špatného tvoření zpěvního tónu, který nemá hezkou barvu, nosnost, klesá a hlavně nemá žádné výšky. Nepoučení skladatelé jim píší písně většinou v C dur. A tak z mateřské školy odcházejí děti s velkým handicapem: neumějí zpívat hezky a všichni si myslí, že to jinak být ani nemůže. Tím končí působení mateřské péče či mateřské školy. Na prvním stupni se pak dítě obvykle nenaučí nic nového, protože až do devátého ročníku pouze zpívá písničky, které se líbí paní učitelce, nápodobou. Samozřejmě zpívají všichni kromě „těch, kteří nemají hudební sluch a zpívat neumějí". Protože nezpívají, musí to nahradit znalostmi hudební nauky (na co, když nezpívají?) nebo textu dalších slok oněch pro ně bezcenných písní.

Učitelé často nevědí, jak s dětským hlasem pracovat, jak dát dětem krásný hlas velkého rozsahu, aby děti z radosti nad svým hlasem rády zpívaly. Přitom nácvik této dovednosti nevyžaduje, aby učitel byl sólovým zpěvákem. Stačí mu znát ono know-how, jak převést žáka z mluvního čili hrudního hlasu do zpěvního hlavového tónu. Vyvinuli jsme a úspěšně vyzkoušeli postup, který zvládne každý svědomitý učitel s každým žákem a výsledky můžeme předvést na videozáznamu, který každému, kdo o to požádá, rádi zašleme. Je na něm zaznamenána hodina hudební výchovy pátého ročníku ZŠ, který za rok dohnal učivo předchozích ročníků a dnes zpívá po a^2. Přitom ve třídě zmizeli nezpěváci, kterých bylo před tím ve třídě asi osm. Postup je velice jednoduchý a pro žáky i učitele velice snadný. Hlavový tón, na který musíme žáky převést, má totiž každý žák a běžně ho denně používá ve zvucích, které jinak než hlavově tvořit neumí. Je to třeba houkání jako lokomotiva, mňoukání, výskání, kukání a mnoho jiných. Naším úkolem je pouze tento způsob tvoření tónu převést do zpěvu. Podrobně je tento postup popsán v Metodických příručkách k učebnicím z Pantonu. Proto jen stručně:

Vyjdeme, jak jsme již řekli, ze zvuků, které jinak než hlavovým tónem vyloudit nelze. Je to třeba houkání jako lokomotiva. Aby to bylo hlavově, musí to být nejméně na tónu c^2. Potom od téhož tónu třeba zakukáme (c^2-a^1) a nakonec opět na slabiku „ku" zazpíváme od téhož tónu začátek nějaké vhodné písně, třeba „To je zlatý posvícení". Tento motivek pak po půltónech transponujeme výše. I kdybychom se i v první hodině mohli dostat třeba až po g^2, nebudeme to zpočátku přehánět. Mnohem více nám jde o ty žáky, kteří ještě neumějí hlavovým tónem zahoukat. Při prvním pokusu je vynecháme a zapamatujeme si je. V dalších hodinách se snažíme, aby nápodobou učitelky (bohužel nikoli učitele!) nebo spolužáků přišli na onen trik, jak přejít do hlavového tónu. Tato dovednost nepotřebuje dlouhé cvičení. Jakmile na ni děti přijdou, vytvoří si základ pro správný zpěv, který jim dá vyšší tóny a tím rozšíří jejich rozsah hlasu. Pokud se toto děje na mateřské škole nebo v první třídě, netrvá to dlouho. Čím jsou děti starší (= čím je špatný návyk více utvrzen), tím s nimi bude více práce. Podaří se to však vždy, záleží pouze na učiteli. Platí tu zásada, že **dobrý učitel nemá ve třídě nezpěváky**. Při systematické práci každého udiví, že žák, který byl schopen zazpívat nanejvýš jednočárkované a, nyní zazpívá o celou oktávu výše, aniž by se namáhal nebo přepínal hlasový orgán.

Kromě hlavového tónu je třeba žáka naučit řadě základních pěveckých dovedností, které se týkají dechu, tvoření tónu a výslovnosti. Zpočátku dohánime ještě to, co bylo zanedbáno na mateřské škole. Napodobením zvuku sirény záchranné stanice se současným ukazováním rukou, jak její zvuk stoupá a klesá, se žák kromě toho učí, co je tón vyšší nebo nižší a jak se dělá vyšší nebo nižší tón. Že je to potřeba, nás přesvědčí malý pokus. Když takovému nezpěvákovi řekneme: „Zazpívej výš!" většinou zazpívá stejně vysoko, ale silněji. On totiž pojmy „nižší a vyšší" ještě nechápe, jako třeba slepému nevysvětlíte rozdíl mezi červenou a rudou barvou. Naučit žáka při zpěvu správně sedět nebo stát, otvírat ústa, nadechovat jen na určených místech a další pěvecké dovednosti dokáže každý důsledný učitel. A bez důslednosti se učitelské povolání vůbec dělat nedá. Z toho vyplývá i požadavek, aby se sluchový i hlasový výcvik jako každá dovednost prováděly důsledně každou hodinu. Pak stačí pro každý z nich pouhých 3–5 minut a výsledek se zaručeně dostaví.

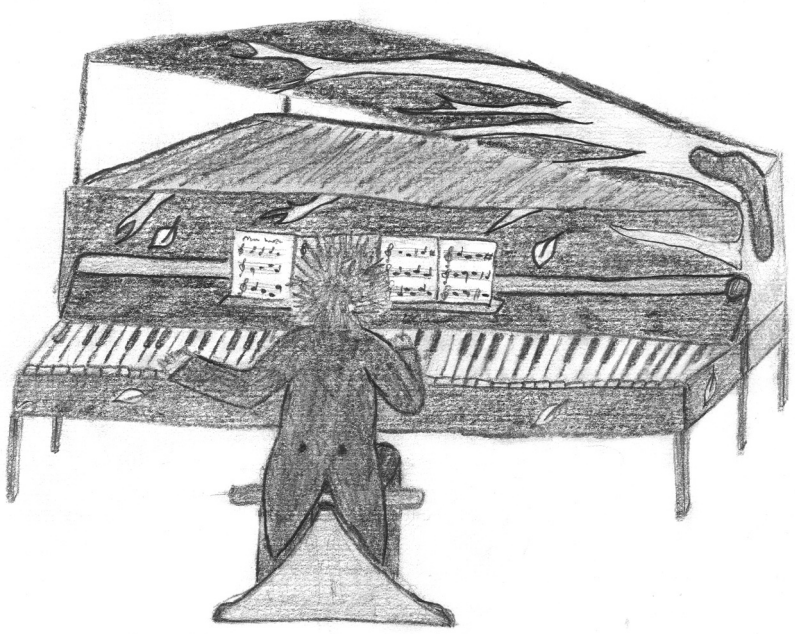
Abychom na nic nezapomněli, připomeňme si ještě, že žákům, kterým se tyto činnosti zpočátku nedaří, je třeba dodávat sebedůvěru a všestranně je povzbuzovat. Docela jistě se jim bude dařit třeba práce v rytmickém výcviku, kde je při každém sebemenším úspěchu pochválíme a ujistíme, že ještě maličkost ve zpěvu a budou z nich výborní zpěváci. Pro třídu pak platí, že se svému spolužáku při neúspěchu nebude nikdo smát, naopak ti, kteří již na hlavový tón přišli, mu budou nápomocni.

Z toho, co jsme uvedli, je vidět, že naučit žáka zpívat je časově náročný proces. Dá to určitě daleko více práce než říci žákovi, že nemá hudební sluch a vyřízeno. Toto je onen důvod, proč značné procento našich žáků opouští základní školu, aniž se naučili zpívat, nikoli nějaká a pouze dočasná amúzie. Tuto metodiku by si každý mladý učitel měl osvojit již na fakultě a na praxi by se v ní měl povinně procvičit. Dětí, které by to potřebovaly, se najde na každé dnešní škole habaděj.

Dáme se do toho? Ať se Vám to daří! A předem díky za všechny děti, kterým jste pomohli!

Klavírní výuka v českých zemích (2. část)

Vít Gregor



Jak to tedy bylo s klavírní výukou v našich zemích? Hra na klavír se stala dostihem v plnění pravidel a pouček, ale ještě více zákazů. Kdo na tuto hru nebyl ochoten přistoupit, zle narazil. V této souvislosti je třeba jít do historie. Není příznačné, že ve své době byl nejvýznamnějším klavírním pedagogem v Praze V. J. Tomášek (1774–1850), zjev silně konzervativní a nepřístupný novým vlivům? Není nápadný osud Jana Heřmana (1886–1946), Kurzova současníka, umělce bezesporu prvního řádu, což lze doložit nahrávkami? Nesnažili jsme se už odedávna každý nadprůměr srovnat směrem dolů, a pokud to nešlo, eliminovat ho jakýmkoliv způsobem? Obávám se, že tendenci k tomu máme trvalou.

Jedním z důvodů tohoto neuspokojivého stavu je např. **malá tradice klavírní hry v koncertním smyslu.** Klavírní oddělení na pražské konzervatoři vzniklo až v 80. letech 19. století a v jeho čele navíc stanul prof. Hanuš Trneček, což byl sice zběhlý multiinstrumentalista, tedy i pianista, ovšem školením harfista. Tímto poněkud chaotickým způsobem se prestiž oddělení zvyšovala jen pomalu.

Obecně u nás nebyla příliš pěstována sólová klavírní hra, od níž se pak odvíjí i podoba pedagogiky. Možná to zčásti souvisí s jistým rysem národní povahy, neboť v komorní hře jsme vždy patřili ke světové špičce. Navíc naše celková orientace byla vždy kmenově obrácena spíše na Německo a Francii, což mělo za následek, že se k nám odtud dostávaly v hojné míře různé „vědecké metody" klavírní pedagogiky. V Německu a zejména ve Francii jich vzniklo nepřeberné množství. **Jejich společným problémem bylo, že se jednak značně vzdálily praxi, jednak byly příliš komplikované, ale hlavně směřovaly jaksi spíš od hudby než k hudbě.**

Naše pedagogika převzala z těchto zdrojů předpoklad, že hra na klavír je záležitostí tak vrcholně komplikovanou, že je k ní nutno přistupovat s nejvyšší opatrností, respektem i obavami. Výuka potom často vypadala tak, že o problémech se spíše mluvilo. Vzpomínám si na jeden veřejný klavírní seminář, kde lektor strávil půl hodiny tím, že vysvětloval, jak zahrát první akord v Mozartově Sonátě D dur, KV 311. Žák byl evidentně naprosto zmaten.

Jako dobrý doklad takového přístupu ke klavírní interpretaci může posloužit knížka **O. Filipovského Estetika hry klavírní,** napsaná před koncem 2. světové války. Pokud prohlédneme obsah knihy podle kapitol, může se zdát být vše v pořádku. Jenže při bližším ohledání zjistíme, že právě to nejpodstatnější, totiž vztah hudebního obsahu ke klavírní technice (pojednání o technice hry tvoří více než polovinu práce) úplně chybí, navíc můžeme číst zcela nesprávné teze ještě k tomu právě v oblasti techniky. Cituji ze strany 17: „Prsty nejsou stejně silné a tu je důležito vyrovnat v úhozu slabé prsty se silnými…" V té době byl již dávno rozšířen princip pomoci čtvrtému prstu tzv. „hozením ruky", které chrání před přepínáním malých svalů (stačí vzpomenout, jak dopadl R. Schumann). Strana 18: „…hrajeme-li např. pravou rukou stupnici C dur, je třeba s úhozem druhého prstu (d) ihned připravit první prst na f…" Již dlouho předtím byla v přirozené klavírní technice ctěna zásada, že palec je při hře stupnic vždy na úrovni toho prstu, který právě hraje, což naprosto rozhodujícím způsobem ovlivňuje plynulost hry. Podobně nesprávné názory najdeme v pojednání o hře oktáv, akordů, trylků atd. Ostatně dosti výmluvnou je již samotná obálka knihy, na níž vidíme dvě fotografie pianistových rukou.

Stručný komentář: levá ruka nahoře – kolik „zpětného násilí" je třeba k takovému zcela zbytečnému zvednutí třetího prstu! Pravá ruka nahoře – k čemu je dobrá nepřirozená poloha zápěstí pod úrovní kláves (platí i pro levou ruku)? Levá ruka dole – proč hraje tak strašně blízko okraji bílých kláves, že prakticky riskuje sklouznutí? Pravá ruka dole – platí totéž, navíc třetí prst se musí násilně natahovat na b!

Jsou to zdánlivé maličkosti, ale právě souhrn takových detailů může interpreta zásadním způsobem omezovat, vyčerpávat a co je nejhorší, odvádět pozornost od hudby. Nepřirozeným způsobem nelze z nástroje vyloudit přirozený a hodnotný zvuk. Ostatně, abych autorovi nekřivdil, pojednání o jednotlivých složkách „klavírního přednesu", jakož i myšlenky o hudbě samotné jsou v obecných rysech správné, chybí zde však výrazně právě ono propojení a znalost moderní klavírní techniky.

V naší zemi se objevilo neuvěřitelné množství „klavírních pedagogů", kteří ovšem nehráli (jev, který je např. v ruských poměrech zcela nemyslitelný). Tím, že sami nehráli, věnovali bohužel hodně energie „vyučování". Ovšem

nešlo o vyučování hudební. Bylo to všechno možné, jen ne hudba, ta vznikala jen jako vedlejší produkt, a to víceméně náhodně. **Studium skladeb nezačínalo přiblížením hudebního obsahu díla, nýbrž strohým výčtem technických problémů, které je nutno zvládnout. Počet příkazů a ještě častěji zákazů dosahoval neuvěřitelných čísel a chudák adept klavírní hry byl jimi naprosto zahlcen. Vzpomněl-li si na hudbu, pak jen na několik vteřin, než ho opět ovládl strach z toho, že neobstojí v plnění technických požadavků…**

Hudba je praktická činnost, tedy každý klavírní pedagog by měl hrát. Už tím se začne dívat na problémy jinýma očima. Ruský učitel hrát umí a také hraje, a to bez výjimky. Dovede si také poradit s každým problémem, protože k tomu byl veden a neučil se zbytečnosti nebo nesmysly. Vůbec bych nechtěl, aby vznikl dojem, že všichni ruští pianisté jsou stejní. Jistě – společný základ tam je – a to velmi dobrý, ale co je v umění důležitější než talent, ať už interpretační, nebo umělecko-pedagogický?

Je smutné, že ačkoliv jsme žili více než 40 let pod ruskou nadvládou, přejímali jsme z východu především to špatné, což nesvědčí příliš v náš prospěch. S klavírní pedagogikou to nebylo jinak. Zavrhovali jsme snad všechno a jen naoko se tvářili, jak jsme loajální? Řekl bych, že nikoliv. V klavíru určitě ne. **Byla to zvláštní schizofrenie. Na jedné straně jsme pěli ódy na ruské interprety, na straně druhé jsme se jim zřejmě ani trochu nechtěli podobat.**

Přitom základ jejich úspěchů, principy, z nichž vyrůstají, jsou překvapivě jednoduché i pochopitelné, samozřejmě ve spojení s obrovskou pracovní pílí. Ale naši adepti byli také pracovití a pilní, ubírali se ovšem jaksi nesprávným směrem, to podstatné, co hudba obsahuje, jim někam unikalo. **Takový způsob práce bych pojmenoval jako „zmatené násilí".** Mnoho stránek ruského způsobu života pro nás může být těžko přijatelných, neplatí to ovšem o hudbě, tedy ani o klavírní hře.

Až do devadesátých let 20. století bylo u nás velmi obtížné získat kvalitní pianistické vzdělání. Do té doby zde působily pouze dvě klavírní pedagožky ruského původu (V. Kameníková v Praze a I. Janíčková v Brně) a s výjimkou několika individuálně osvícených osobností se vše ostatní ubíralo výše naznačenou cestou. Nemůže být náhoda, že drtivá většina nejlepších českých klavíristů poslední třetiny 20. století studovala právě u nich. Proces přechodu je samozřejmě pomalý a ještě dodnes jsme se světem plně nesrovnali krok.

Je to škoda, protože obecná popularita klavírní hry, zejména sólových vystoupení, citelně poklesla, a je tedy možno říci, že léta největšího rozmachu pianistických osobností jsme strávili neproduktivním objevováním dávno objeveného, navíc značně neefektivním a mnohdy vyloženě chybným způsobem.

Mám-li řečené shrnout, vyvstanou především dvě věci, které byly základem těchto nedorozumění:

1. **Kladení důrazu na technickou přípravu bez ohledu na to, co hudba v této oblasti potřebuje. Učilo se tedy zbytečné, přestože i toho potřebného je poměrně dost.**
2. **Přístup k notovému zápisu jakožto k dogmatu, nikoliv jako k více či méně přesnému návodu ke zvukové realizaci autorových představ.**

Myslím, že důkazem správnosti těchto mých úvah je prostý fakt, že po roce 1990 došlo ke zřetelnému celkovému posunu naší klavírní pedagogiky a správné zásady vyučování, a tím také rozumné nahlížení na notový zápis, mají otevřenou cestu.

Příprava sbormistrů na Pedagogické fakultě UK v Praze

Jana Veverková

V roce 1990 byl na několika pedagogických fakultách (např. v Praze, Ústí nad Labem, Hradci Králové a Ostravě) zaveden nový studijní obor Sbormistrovství. Jeho cílem bylo vychovat nejen nadšené, ale především odborně vybavené sbormistry školních pěveckých sborů, kteří svým působením posílí zájem dětí o sborový zpěv i jeho úroveň. Většina absolventů oboru pracuje úspěšně jako sbormistři ve sborech školních, při základních uměleckých školách, ve sborech gymnaziálních nebo jako sbormistři amatérských sborů dospělých. Mnozí z bývalých, ale také současných studentů působí ve významných pěveckých tělesech. Z obsáhlého výčtu mladých a dnes již renomovaných sbormistrů jmenujme např. Stanislava Mistra, který řídí smíšený sbor Pražští pěvci a spolupracuje také jako sbormistr s Pražským filharmonickým sborem, Čeněk Svoboda působí v libereckém Cum decore, řídí soubor zaměřený na autentickou interpretaci staré hudby Collegium 419, Ondřej Šedivý působí jako dirigent a sbormistr v divadle v Ústí nad Labem, Marie Bartošová spolupracuje jako sbormistryně s prof. Jiřím Chválou v Kühnově dětském sboru. V pražském sborovém dění najdeme i exotická jména zahraničních studentů oboru Sbormistrovství (mužský sbor Smetana řídil donedávna Solon Kladas z Kypru). Na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty UK v Praze dnes působí také absolventi zmíněného oboru Marek Valášek a Leona Saláková.

Studijní obor Sbormistrovství, u jehož zrodu stál prof. Jiří Kolář, prošel za dobu svého trvání řadou dílčích změn, např. v náplni souborné zkoušky ve třetím ročníku, která výrazněji propojuje teoretické poznatky a praktické dovednosti, v hodinové dotaci předmětu Příprava dirigentských výkonů, kde katedra využívá nejen fakultní pedagogy, ale ve stále větší míře zde působí externě spolupracující významné umělecké osobnosti oboru, např. M. Košler, L. Mátl, J. Rozehnal, J. Brych, J. M. Dobrodínský. Původně cvičné sborové těleso se změnilo v koncertní sbor studující významná díla sborové a kantátové literatury. Nácviku sborových skladeb a řízení jejich interpretace je určen předmět Sborové praktikum, který navštěvují studenti 3. až 5. ročníku. Absolventské koncerty se stále častěji vymaňují z běžného průměru a charakteru školní akce a stávají se prestižní kulturní událostí, na jejíž provedení se studenti dlouho a pečlivě připravují. Pokud se chtějí posluchači prezentovat nejen jako sbormistři, ale také jako orchestrální dirigenti, vynakládají mnohdy značné finanční prostředky do pronájmu sálu, kam by se účinkující tělesa vešla a který by jim umožnil optimálně realizovat zvolený koncertní program.

V roce 2005 proběhlo na Pedagogické fakultě v Praze akreditační řízení a v roce 2006 byl otevřen

první ročník nově akreditovaného oboru Sbormistrovství se zaměřením na vzdělávání. Bakalářský stupeň studia je tříletý. Jeho cílem je vybavit studenta soustavou základních teoretických poznatků a praktických dovedností v odborných disciplínách, především v taktovací technice, v analýze sborové partitury z hlediska jejího interpretačního ztvárnění a v instrumentálních činnostech. Priority oboru spočívají v rozvíjení analytických schopností hudebního sluchu, v hlasovém školení, ve výcviku pohotového čtení a v klavírní interpretaci sborových partitur. Záměrem studia je teoretická příprava budoucího sbormistra, která by měla pokračovat v navazujícím magisterském studiu Učitelství VVP pro ZŠ, SŠ a ZUŠ – sbormistrovství, a to nejen na PedF UK v Praze.

Uchazeč o bakalářské studium oboru Sbormistrovství musí složit přijímací talentovou zkoušku. Předmětem talentové zkoušky je zjištění rozsahu a kvality praktických zkušeností sborového zpěváka, pěvecké pohotovosti, dirigentských předpokladů a nástrojové pohotovosti ve hře na klavír. Požaduje se zpěv příslušných partů z připravené sborové či kantátové skladby, např. Eja mater z kantáty Stabat mater Antonína Dvořáka, Ave verum corpus W. A. Mozarta apod. Uchazeč zadiriguje připravenou sborovou partituru klasického repertoáru, např. Má hvězda a Západ slunce B. Smetany. Prokáže vyjádření hudby dirigentským gestem u připravené skladby (např. A. Dvořák – Slovanský tanec č. 8, V. Novák – Zamilovaní) i u skladby neznámé. Dále se hodnotí zpěv jednoduché tonální melodie z listu a hra nepřipravené drobné klavírní skladby.

Nově akreditovaný obor probíhá v kreditním systému. Povinný základ tvoří předměty, které se týkají vytváření základních dirigentských dovedností. V prvním ročníku je stěžejním předmětem s největším počtem kreditů tříhodinový seminář Základy taktovací techniky, který je po druhém semestru ukončen zkouškou. K dalším odborným disciplínám patří Hudebně pohybová výchova, Řízení sboru – práce s partiturou a Příprava sbormistrovských výkonů. Instrumentální a pěvecko-intonační připravenost budoucího sbormistra rozvíjejí předměty Hra sborových partitur, Hra z listu a korepetice, Sluchová analýza, Hlasová výchova ve sboru, Ansámblová praxe a Sborová praxe. Teoreticko-historické znalosti si studenti osvojují v Dějinách sborového zpěvu a v nově zařazeném předmětu Lidová píseň. V rámci povinně volitelných předmětů si může student volit mezi disciplínami zaměřenými na různé oblasti sbormistrovské práce – pěvecké (Komorní sbor), instrumentální (Akordická hra na kytaru, Hra na cembalo, Hra na varhany, Hra na elektronické klávesové nástroje, Čtyřruční hra, Hra generálbasu), dirigentské (Základy orchestrálního dirigování, Sbormistrovské praktikum) a kompoziční (Základy aranžování). Studium je zakončeno státní závěrečnou zkouškou, která se skládá z obhajoby bakalářské práce, pokud je vypracována v oboru Sbormistrovství se zaměřením na vzdělávání, a dále ze zkoušky z oboru Sbormistrovství, která má formu písemnou, ústní a praktickou. Obsahem písemné zkoušky je esej na teoreticko-historické téma z oblasti sborové tvorby a sborového koncertního života. Předmětem ústní zkoušky je rozbor závěrečného koncertu a zkouška z dějin sborového zpěvu. Praktická část zahrnuje zkoušku z taktovací techniky, hlasové výchovy a řízení sboru – práce s partiturou. Podmínkou úspěšného složení je prokázání schopnosti propojení znalostí a dovedností ve výše zmíněných dílčích disciplínách.

Většina uchazečů přichází s praxí sborového zpěváka, ale stále častěji také již sbormistra pěveckého sboru. Přesto bez rozdílu předcházejících zkušeností navštěvují po celou dobu studia předmět Sborová praxe, kterou mohou nyní studenti vykonávat ve sboru smíšeném, ženském nebo komorním. Smíšený sbor zahájil svou činnost v r. 1993 původně jako cvičný sbor nově koncipovaného studijního oboru sbormistrovství. Později se začal uplatňovat také jako sbor koncertní. K jeho největším úspěchům patřilo absolutní vítězství na mezinárodním festivalu Pražské dny sborového zpěvu v r. 1997 a 2. místo na 15. ročníku festivalu vysokoškolských sborů IFAS 1998 v Pardubicích. Po krátké přestávce, ke které došlo především kvůli nedostatku mužských hlasů, obnovil sbor svou činnost v roce 2002 pod vedením sbormistryně Jany Veverkové. Od roku 2004 byl předmět Sborová nebo orchestrální praxe zaveden jako povinný v prvních čtyřech semestrech ve všech studijních kombinacích s hudební výchovou, v dalších letech mohou studenti chodit do sboru v rámci volitelných předmětů. Vzniklo tak více než stočlenné těleso, které je otevřené také hudebně erudovaným posluchačům jiných oborů a fakult, a členy sboru jsou také zahraniční studenti hudebních oborů. Přestože je pravidelná činnost sboru limitována dobou výuky fakulty, má sbor dnes již bohatý koncertní repertoár, který zahrnuje i významná kantátová a oratorní díla českých a světových autorů všech stylových období. K nejvýznamnějším prezentacím souboru patří nastudování oratoria Jana Hanuše Ecce homo pro smíšený sbor, sóla a orchestr, jehož premiéra se konala 20. 4. 2005 jako úvodní koncert cyklu Chrámové koncerty Pražského jara. V roce 2006 sbor několikrát provedl Dvořákovo Te Deum ve spolupráci s orchestrem Piccolo orchestra a dirigentem Markem Valáškem. Spolupracuje rovněž s Komorním orchestrem Dvořákova kraje a dirigentem Václavem Mazáčkem, s fakultním orchestrem Collegium paedagogicum připravuje kantátu Vánoční Luboše Fišera.

Členkami ženského sboru, který započal svou činnost v r. 2006, jsou převážně studentky prvních ročníků, které získávají pěvecké a sborové zkušenosti v interpretaci dvojzpěvů a snazších vícehlasých skladeb.

Komorní smíšený sbor Canzona je určený nejnadanějším studentům fakultního smíšeného sboru. Vznikl v roce 2002 původně jako šestnáctičlenný soubor, vytvořený k nastudování sborových partů opery H. Purcella Dido a Aeneas. V současné době má sbor 33 členů, převážně studentů oboru sbormistrovství a hudební výchovy, kteří jsou schopni s velkým podílem individuální přípravy studovat a provádět náročná a zajímavá sborová díla. Kromě hlasových předpokladů je v současné době podmínkou členství pohotovost ve čtení z listu, která umožňuje studovat stále nový repertoár z děl českých i světových autorů různých stylových období od renesance po soudobou hudbu. Soubor trvale spolupracuje s komorním orchestrem Collegium paedagogicum PedF UK, se kterým provedl např. Magnificat J. D. Zelenky a Gloria A. Caldary. Podmínkou členství není studium na UK – Pedagogické fakultě, ale zájem o sborový zpěv a přiměřené pěvecké schopnosti a hudební zkušenosti.

Potěšující skutečností několika posledních let je především to, že rozsah a úroveň práce pěveckých sborů přesáhly rámec školního předmětu. Mnozí studenti (především Ludmila Vacková, která působí na katedře hudební výchovy jako studentská pomocná vědecká síla) se velkou měrou podílejí na organizační činnosti. Iniciativně pořádají víkendová soustředění v Praze i mimo ni, zajišťují notový archiv, přípravu koncertů, propagaci, programy s odbornými průvodními texty. Budou tak moci ve své budoucí praxi zúročit i tuto neméně náročnou stránku sbormistrovské práce.

Pozn. redakce:

Autorka je od r. 2001 vedoucí oddělení sbormistrovství na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty UK v Praze a sbormistryně fakultních pěveckých sborů.

Lidový umělecký soubor 4. ZUŠ v Plzni

Jaroslav Fiala

O udržování lidových tradic v Plzni a okolí usiluje několik lidových uměleckých souborů, z nichž pravděpodobně nejznámější jsou Mladina a Jiskra z Plzně, či hornobřízský Úsměv. Tyto soubory dospělých mají svá dětská přípravná oddělení. K dětským souborům patří však také Meteláček, jehož dokonalé umělecké výkony můžeme obdivovat při jeho nejrůznějších vystoupeních. Soubor vznikl v roce 1982 při tehdejší 4. LŠU ve Chválenické ulici v Plzni a nese jméno své zakladatelky, učitelky školy Hany Metelkové. Ta se také zasloužila o to, že kolektiv záhy dosáhl prvních velkých úspěchů. Po jejím odchodu do Prahy (v roce 1985) vedl soubor krátce Jiří Pichlík a Lenka Šantorová. V roce 1987 převzala vedení souboru učitelka stejné školy Edita Koukolíková, která od roku 1990 stojí v jeho čele dodnes společně s další učitelkou Alexandrou Pelcovou.

V Meteláčku, stejně jako ve všech kolektivech, které pracují při školách všech stupňů, dochází každoročně téměř pravidelně k velké obměně jeho členů. Přesto si soubor stále udržuje velice pěknou úroveň, která převyšuje běžné výkony žákovských souborů a výrazně se blíží výsledkům souborů dospělých.

Meteláček se věnuje folkloru jihozápadních Čech, tj. především Plzeňska a Chodska. Jeho členy jsou vesměs výborní hráči a zpěváci, kteří hudbu dobře cítí, takže se mohou plně věnovat reprodukci profesionálních úprav lidové hudby. Využívají proto hudební tvorbu známých a obecně uznávaných znalců a upravovatelů lidové hudby západních Čech, jako jsou Zdeněk Bláha, Jaroslav Krček, Vladimír Baier či Jan Slimáček. Se zdarem se úpravám věnuje také současná umělecká vedoucí souboru Edita Koukolíková.

Celý soubor nebo alespoň jeho lidová muzika často účinkuje na kulturních akcích města Plzně, ale pořádá také vlastní vystoupení, která ani nelze spočítat. Kromě veřejných koncertů nebo příležitostných vystoupení spolupracuje soubor téměř pravidelně s Plzeňským rozhlasem, kde již mnohokrát účinkoval. Nahrál více než 20 snímků, ale vícekrát se představil také v přímých přenosech. Nechyběl ani v oblíbených relacích s názvem U muziky s Plzeňáky aj.

Brzy po svém založení (roce 1985) za vedení J. Pichlíka získal soubor v soutěži lidových muzik Lidových škol umění první místo. V roce 1998 pod vedením E. Koukolíkové a A. Pelcové obsadil soubor opět v ústředním kole soutěže druhé místo, ale již v roce 2000 a znovu v roce 2003 byl v ústředním kole celostátní soutěže oceněn za „vysokou uměleckou úroveň" opětovně místem prvním. Stejně tomu bylo také na jaře v roce 2006.

Vedle domácích úspěšných vystoupení účinkoval soubor Meteláček mnohokrát také v zahraničí, kde všude získal obdiv a uznání. Tak v roce 1993 se zúčastnil mezinárodních dětských her s názvem United Games, které se konaly ve Slovinsku. Mnohokrát účinkoval pak zejména v Regensburgu, Weiedenu, Plattlingu aj. v sousední Spolkové republice Německo. V červnu 1995 vystoupila jeho lidová muzika na Mezinárodním festivalu lidové tvořivosti v Litvě a za velice úspěšné pokládá vedení souboru také velké turné po Francii v roce 1996.

V roce 1993 se vedle instrumentální a vokální složky ustavila také taneční skupina, kterou od samého počátku vede Evženie Kabátová. V roce 1990 byl při tradičním souboru založen ještě tzv. přípravný soubor s názvem Malý Meteláček, který má asi 30 členů ve stáří od 4 let. Zatím účinkuje především v rámci školních akcí, ale je také pravidelným hostem Mezinárodního folklorního festivalu, který pořádá Plzeň. Malý Meteláček získal v roce 1997, ale také v roce 2000 i v roce 2003 v krajském kole soutěže základních uměleckých škol první místo ve své kategorii.

Zatím posledním velkým triumfem Meteláčku je skutečnost, že v celostátním finále soutěže základních uměleckých škol, které se konalo v Břeclavi na jaře roku 2006 v kategorii lidových nástrojů a folklorních souborů, se stal opět vítězem. První místo získalo také trio „malá selská muzika" ve složení housle, klarinet a dudy. Malý Meteláček si přivezl z Břeclavi čestné uznání.

Kvalitu Meteláčku potvrzuje také kompaktní disk s hodinovým pořadem písní a instrumentálních lidových skladeb. Členové souboru se zde prezentují nejen jako celek, ale také v mnoha velice zdařile provedených sólech. Pěkné výkony na disku podávají jak hráči na klarinet, tak houslisté, ale prosazují se zde i dudy. Pro odlehčení a zpestření pořadu soubor na disk zařadil např. sólo pro fanfrnoch nebo Polku pro lžíce. Mezi krátkými skladbami jsou výrazné kontrasty, a proto se nahrávka příjemně poslouchá.

Práce, kterou souboru věnují jeho vedoucí – učitelky školy, má nedocenitelný význam pro hudební, pohybový i společenský vývoj dětí.

KVÍZ

Správné řešení kvízu Dětské sbory hledají své sbormistry a naopak

ze s. 16

A)
1n, 2k, 3m, 4ch, 5h, 6g, 7f, 8e, 9l, 10b, 11c, 12i , 13a, 14d, 15j.

B)
1e, 2f, 3h, 4k, 5ch, 6n, 7d, 8c, 9l, 10b, 11j, 12i, 13a, 14g, 15m.

Nové písničky pro dětské zpěváky

Stanislav Pecháček

Díky záslužné ediční činnosti Národního informačního a poradenského střediska pro kulturu ARTAMA dostaly naše dětské pěvecké sbory k dispozici dva zajímavé a repertoárově cenné sborníky.

První z nich představuje sbírka **Ešče si zazpívám**, obsahující patnáct lidových písní z Čech a Moravy, které pro školní pěvecké sbory s doprovodem zobcové flétny a kytary nebo s doprovodem klavíru upravil **Jan Málek**. Většinou se jedná o písně méně známé nebo i zcela neznámé, mezi nimiž převažují písně jihočeské (sedm) a chodské (tři), hudebně pestřejší oblast Moravy a Slezska je naproti tomu zastoupena celkem pěti písněmi. Sborová aranžmá jsou technicky vesměs jednoduchá. Převažují jedno- až dvojhlasy, téměř zásadně jsou hlasy vedeny syrrytmicky, s častými paralelními postupy. Pokud se výjimečně objeví třetí hlas, odehrává se na prodlevě. Přes toto kompozičně omezené východisko působí aranžmá jednotlivých písní originálně a vzájemně kontrastně. Z tempového hlediska projevuje Málek zvláštní zálibu v táhlých písních recitativního typu, objeví se však i písně taneční (polka a menuet), pochodové (č. 7) i písně velmi rychlé. Některé písně jsou ozvláštněny tónorodem – vedle převažujících durových tónin se setkáme se starobyle působícím modem mixolydickým (č. 1) a aiolským (č. 10), charakteristické intervaly se objevují i v písni č. 7 a 13 (lydická kvarta) a č. 14 (dórská sexta v klavírní mezihře). Největší podíl na pestrosti a výrazové kontrastnosti jednotlivých písní má však nástrojový doprovod, v němž jsou flétna s kytarou a klavír vzájemně rovnocenné a zastupitelné. Málek používá typické taneční (č. 3, 12) a pochodové (č. 7) stylizace, v doprovodu se objevuje prodleva (č. 4, 5, 13) a ostinato (č. 9), v některých případech doprovodné nástroje imitují dudy (č. 6) či cimbál (č. 10). Dalším prvkem ozvláštnění a individualizace určité písně může být neobvyklé střídání 3/4 a 6/8 taktu (č. 11), použití imitačních postupů v doprovodu (č. 14), zvláštní napětí mezi třítaktovými frázemi v písni a proti tomu dvoutaktového doprovodného ostinata (č. 15), případně i ojedinělé, a proto kontrastně působící užití klasicko-romantické podoby doprovodu (č. 12). Obecně jsou doprovodné stylizace ve srovnání s nenáročným vokálním partem technicky poměrně náročné a vyžadují již zkušené instrumentalisty. Málkovým obsáhlým cyklem, který samozřejmě jen v ojedinělých případech bude možné interpretovat jako celek (podle odhadu skladatele zaujímá přibližně 23 minut čistého času), se středně vyspělým dětským sborovým kolektivům dostávají do rukou autorsky originální, kompozičně i zvukově moderní a neotřelé sborové úpravy, které mohou zajímavým způsobem obohatit jejich repertoár a významnou měrou přispět k podpoře zájmu dětí o lidovou píseň. Sbormistři jistě přivítají, že kromě partitury obsahuje toto vydání i samostatné party pro sborové hlasy a doprovodné nástroje.

Obsáhlý sborník písní pro menší děti **Malým zpěváčkům** vyšel na počest významného životního jubilea Milana Uherka a zahrnuje pět samostatných cyklů P. Jurkoviče, O. Máchy, A. Tučapského a M. Uherka. Vesměs se jedná o písně jednohlasé, určené pěveckým kolektivům dětí mladšího školního věku. Úvodní cyklus **Do školy a do školky pro kluky i pro holky** napsal **Pavel Jurkovič** na texty Jiřího Žáčka. Vedle klavíru se v doprovodu objevuje i obligátní zobcová flétna a dětské bicí nástroje. Úkolem klavíru je vedle ujasnění harmonického průběhu písní podpořit v pravé či levé ruce vokální part. Učitelé – elementaristé budou jistě překvapeni, když v rámci tohoto cyklu objeví i písně Kytka masožravá a cvrček a Pět minut v Africe, které dobře znají z učebnic hudební výchovy pro 2., resp. 4. třídu. Zatímco Jiří Žáček opouští ve svých písních obvyklou tematiku dětské poezie (např. Reportáž ze zabijačky v Kotěhůlkách, Turistická příhoda s detektivní zápletkou, Sněžný muž neboli Yetti, Pět minut v Africe), zůstává Jurkovičovo zhudebnění v poměrně tradičním postromantickém stylu.

Otmar Mácha napsal velké množství dětských písní pro pořady České televize (např. Uzlík a mazlík, Malované písničky, Bábrlata). Z cyklu **Bábrlata** (1999) vybral pro toto vydání deset písní na texty různých básníků. Interpretačně středně náročné písně upoutají dětské zpěváky i posluchače obsahovou pestrostí, hravostí a hudebním vtipem, jiné zase upřímnou vroucností. Atraktivnosti výrazně napomáhá jednoduše stylizovaný, ale zvukově okouzlující klavírní doprovod, v němž jsou převládající konsonantní akordy ozvláštňovány občasným vkládáním zahušťujících tónů, vytvářejících měkké disonance, neobvyklými akordickými spoji či překvapivými tóninovými vybočeními.

Dětská tvorba **Antonína Tučapského** je u nás prakticky neznámá. Na popud vydavatele shromáždil skladatel v souboru **Písničky pro dětičky** deset písní, které vznikaly jednotlivě v časovém rozpětí od konce 50. let až do roku 2003. U šesti z nich sáhl skladatel po lidových textech říkadlového charakteru, tři zhudebňují verše Jana Hostáně a k závěrečné ukolébavce Hajej, nynej si skladatel napsal text sám. Z předložených pěti souborů považuji Tučapského písničky za nejjednodušší, mohou je zpívat již děti předškolního věku. U skladatele, kterého známe především z jeho vrcholných sborových kompozic, které se ocitají až na hranici proveditelnosti, překvapí výrazová prostota, cudnost a uměřenost.

První z dvou cyklů **Milana Uherka** představují **Hrátky se zvířátky** na verše Emanuela Frynty pro menší děti, klavír a nejrůznější bicí nástroje ad libitum. Uherek je napsal v roce 2000 a věnoval Silvii Pálkové a přípravnému oddělení Severáčku Broučci II. Písničky na dadaisticky hravé Fryntovy texty jsou určeny již pěvecky vyspělejším kolektivům. Jejich atraktivnost vyplývá především ze skladatelovy inspirace typickými harmonickými postupy a rytmickými obraty z oblasti populární hudby. Hudebně nejmladším z celé sbírky je druhý Uherkův cyklus z roku 2004, tentokrát čtyřdílný, **Od jara do zimy** na slova Miroslava Hajduka, který skladatel připsal novopackým Cvrčkům. Vedle klavíru zde lze použít ad libitum i další doprovodné nástroje – flétnu, violoncello, zvonkohru a dřívka. Také tento cyklus předpokládá již vyspělejší zpěváčky, vedle převažujícího jednohlasu s větším hlasovým rozsahem se zde objevují i plochy dvojhlasé. Podle mého názoru však bude tento cyklus pro dnešní děti méně přitažlivý, a to z důvodu poeticky tradičních a málo inspirativních textů.

Vcelku lze shrnout, že sborník Malým zpěváčkům přináší mladším dětem hudebně i výrazově bohatý a pestrý soubor celkem téměř padesáti písní různé technické náročnosti, které mohou významným způsobem obohatit poněkud tradicionalisticky orientovaný repertoár pěveckých sborů dětí mladšího školního věku a přípravných oddělení koncertních sborů. Jednotlivé písně mohou být využity i ve školní hudební výchově.

Literatura:

MÁLEK, J. *Ešče si zazpívám.* Praha : NIPOS ARTAMA, 2004. 34 s. ISBN 80-7068-178-0.

Malým zpěváčkům. Sborník písní pro menší děti. Praha : NIPOS ARTAMA, 2005. 99 s. ISBN 80-7068-197-7.

Doporučujeme

Josef Říha

Významné a výrazné zastoupení českých knižních titulů jak v knihovnách kateder hudební výchovy, tak i v běžných knihkupectvích na Slovensku potěší jistě každého, kdo nepřerušil po dlouhá léta pěstované vztahy s našimi slovenskými kolegy. Poněkud horší je zastoupení opačné, slovenské literatury je u nás nedostatek. Přitom existují u každé univerzity vlastní „Acta universitatis", produkující řadu titulů, které by obohatily i naši hudební výchovu.

Jednou z takových publikací je útlý spis docentky PhDr. Dagmar Michálkové, CSc., s názvem „Detské piesne a hry so spevom", vydané Univerzitou Mateja Bela v Banské Bystrici. Na více než sedmdesáti stranách se nejprve seznámíme s pojmem hra v edukačním procesu, s různými pohledy na tento žánr, na vztah hudebních schopností k dětským hrám se zpěvem. Takto teoreticky poučeni máme možnost sledovat podle ročních období přes padesát slovenských lidových písní s formálním rozborem i návodem na hudebně pohybovou činnost. Soudím, že by se této příručky dalo široce využít při hodinách hudební výchovy na 1. stupni ZŠ, kde je ještě na mnoha místech hudebně pohybová výchova popelkou. A byli bychom spokojeni, kdyby se i touto formou, tak vlastní dětskému věku, vyplnila mezera v absenci slovenštiny v životě našich školáků.

Literatura:

MICHÁLKOVÁ, D. *Detské piesne a hry so spevom*. Banská Bystrica : Pedagogická fakulta UMB, 2002. ISBN 80-8055-722-5.

Snadné pochopení hudební abecedy pomocí písniček

Eva Vachudová

V roce 2003 se v hudební literatuře objevila nová publikace Josefa Říhy s názvem ***„Zpíváme z not aneb hudební abeceda v písničkách s klavírními doprovody na CD"*** vydaná Kulturním střediskem Albis v Ústí nad Labem.[1] Představuje významný příspěvek k efektivní práci učitelů nejen na klasických základních školách, ale i na základních uměleckých školách, víceletých gymnáziích a základních školách s rozšířeným vyučováním hudební výchovy. Přiléhavý název „abeceda" svědčí o příkladu, který autor našel v počátcích výuky čtení. Tam je totiž zcela přirozené spojení zápisu a zvuku – písmeno představuje vždy patřičnou a bezprostředně vyslovenou hlásku. Hudební vzdělávání však tyto dva jevy někdy zbytečně izoluje. Daleko důležitější než jednotlivé noty a tóny jsou však jejich vzájemné vztahy. A právě ty jsou jádrem tohoto hudebního slabikáře – vtipných písniček komponovaných primárně na vytčený problém a přitažlivých také pokyny pro působivou dramatizaci.

V úvodu učebnice nalézáme metodickou stať Ivany Ašenbrenerové, jakýsi návod k řešení jednotlivých cvičení a nácviku popěvků. Základní podmínkou při práci s touto učebnicí je podle autorky metodický postup od jednoduššího ke složitějšímu a přistoupení k další kapitole až po perfektním zvládnutí všech úloh kapitoly předchozí.

Těžištěm učebnice jsou popěvky J. Říhy, jejichž prostřednictvím se dítě jednoduchou cestou seznamuje s hudební abecedou, s jednotlivými intervaly i s dalšími hudebními problémy a úkoly k procvičení těchto problémů.

Jednotlivé celky jsou řazeny metodicky podle obtížnosti, jak je patrné i z některých jejich názvů:

1. Kukačka (procvičení sestupné malé tercie)
2. Dokolečka (spoj 5.–6. stupeň)
3. Malá opera (sled tónů od 1. po 5. stupeň durové stupnice)
4. Tercie (terciové postupy v rozsahu 1.–5. stupeň durové stupnice)
5. Hoří (nácvik vzestupné i sestupné čisté kvarty)
6. Pašáci, zpěváci (kvintový skok vzestupně i sestupně)
7. Sexty (vzestupná i sestupná velká sexta)
8. Citlivý tón (nácvik 7. stupně ve spojení s 8.)
9. Půltón (cílem je vytvoření spodního i vrchního půltónu k předehranému tónu)
10. Sláva, oktáva (intonace oktávového skoku za pomoci stupnicových postupů)
11. Dur a moll (vyvození mollové stupnice z paralelní durové a porovnání jejich tónických kvintakordů)
12. Tónika a dominanta (cílem je naučit děti vycítit, kdy se v doprovodu písničky použije tónika a kdy dominanta)

Po důkladném procvičení učiva všech kapitol následuje závěrečná zkouška, která má za úkol prověřit, jak děti zvládly a pochopily jednotlivé popěvky. Skládá se z intonačních úkolů, sluchové analýzy, kontrolních diktátů (dítě má poznat chybu v melodii), určování popěvků podle jejich zápisu na tabuli apod.

V závěru učebnice nalézáme křížovku, do které mají žáci doplňovat různé hudební pojmy. Na následující straně je malá nápověda k jednotlivým řádkům křížovky, kdyby si děti neuměly s něčím poradit.

Součástí tohoto hudebního slabikáře je CD s klavírními doprovody jednotlivých popěvků, nahranými přesně podle notového zápisu, které výrazně ulehčí studium těchto písní i neaprobovaným učitelům hudební výchovy.

Prezentovanou učebnici považuji za velmi inspirující, protože na rozdíl od běžných učebnic, se kterými si po metodické stránce nezkušený či neaprobovaný učitel někdy neví rady, je tato publikace naprosto srozumitelná, jednoduchá a pro děti zajímavá. Na malém počtu stran je přístupnou formou zpracován velký úsek učiva, který je v jiných učebnicích rozvržen i do několika ročníků.

[1] ŘÍHA, J. *Zpíváme z not aneb hudební abeceda v písničkách s klavírními doprovody na CD.* Ústí nad Labem : Kulturní středisko Albis, 2003. 28 s. ISBN 80-85030-08-X.

KVÍZ

Správné řešení kvízu Významná hudební výročí roku 2007

z 3. s. obálky

1. Edvard Hagerup Grieg; v letech 1903 a 1906 navštívil Prahu, **2.** Anna Hostomská (z. 28. 3. 1995); např. Opera, Příběhy, pohádky a pověsti paní Hudby, Labyrint hudby a ráj srdce, **3.** Vác-

lav Trojan (z. 5. 7. 1983); dětská opera Kolotoč, balet Sen noci svatojánské, filmy Špalíček, Císařův slavík, Bajaja, Staré pověsti české, Sen noci svatojánské, **4.** Jan Václav Stamic (n. 19. 6. 1717); např. F. X. Richter, A. Filtz, I. Holzbauer; Stamicovo kvarteto, založeno 1985, složení: V. Černoch, J. Kekula, J. Pěruška, V. Leixner, **5.** Michail Ivanovič Glinka (n. 1. 6. 1804); Ivan Susanin, Ruslan a Ludmila, **6.** František Ondříček (z. 12. 4. 1922), **7.** Carl Czerny (n. 21. 2. 1791; Škola zručnosti, Průprava zběhlosti, Škola zběhlosti, 125 pasážových cvičení, 160 osmitaktových cvičení, Etudy pro levou ruku aj., **8. a)** Jean Sibelius (n. 8. 12. 1865), **b)** Arturo Toscanini, **9.** Joseph Haydn (z. 31. 5. 1809); např. Lukavická, Ráno, Poledne, Večer, Na odchodnou, Lovecká, 6 tzv. Pařížských, 12 Londýnských symfonií – mezi nimi S úderem kotlů, Vojenská, Hodiny, S vířením kotlů; oratoria Stvoření světa, Roční doby, **10.** František Xaver Brixi (z. 14. 10. 1771), **11. a)** Zoltán Kodály (z. 6. 3. 1967), **b)** Igor Stravinskij (z. 6. 4. 1971); balety Pták Ohnivák, Petruška, Příběh vojáka, Pulcinella, Polibek víly, Persefona, Hra v karty, Orfeus, Agon; opera–oratorium Oidipus rex; opery: Slavík, Mavra, Život prostopášníka; Žalmová symfonie pro sbor a orchestr; kantáty: Svatba, Threni, Canticum sacrum, Abrahám a Izák; Ebony concerto pro klarinet a jazzový orchestr, houslový koncert, koncert pro dva klavíry aj., **c)** Karol Szymanowski (z. 29. 3. 1937), **12. a)** Gracian Černušák (z. 13. 10. 1961), **b)** Jaroslav Křička (z. 23. 1. 1969); např. Písně a pochody, Jiříčkovy písničky, Daniny písničky a říkadla, Míšovy písničky pro děti, Jdou zvířátka, jdou, Maminkám k svátku, Zvířátka v lese, Modré nebe, O vláčcích a mašinkách aj., **c)** Ladislav Vycpálek (z. 9. 1. 1969), **13.** Ilja Hurník (85 let, 25. 11.), Marek Kopelent (75 let, 28. 4.), Otmar Mácha (85 let, 20. 10.), Zdeněk Zouhar (80 let, 8. 2.).

KVÍZ
Dětské sbory hledají své sbormistry a naopak

A. Přiřaďte správně ke jménům dětských sborů jména jejich sbormistrů (jsou uvedena bez titulů):

1. Český chlapecký sbor Boni pueri Hradec Králové, 2. Rolnička Praha, 3. Šumperský dětský sbor Motýli, 4. Radost Praha, 5. Tachovský dětský sbor, 6. Dětský sbor Primavera Brno, 7. Pražský dětský sbor, 8. Severáček Liberec, 9. Zvoneček Praha, 10. Jitro Hradec Králové, 11. Pardubický dětský sbor Iuventus cantans, 12. Štývarův dětský sbor, 13. Canzonetta České Budějovice, 14. Podorlický dětský sbor Jablonné nad Orlicí, 15. Kantiléna Brno.

a) Anna Knotková, b) Jiří Skopal, c) Vlastislav Novák, d) Jaroslav Keprta a Jaroslav Haman, e) Silvie Pálková, f) Čestmír Stašek, g) Jaroslav Dostalík a Natalja Zmrzlá, h) Josef Brabenec, ch) Vladislav Souček, i) Alena Kostková, j) Ivan Sedláček a Jakub Klecker, k) Karel Virgler, l) Jarmila Novenková, m) Tomáš Motýl, n) Pavel Horák a Jakub Martinec.

B) Přiřaďte správně ke jménům sbormistrů jména jejich dětských sborů:

1. Jan Míšek, 2. Jiří Chvála, 3. Alena a Václav Brádlovi, 4. Karel Štrégl, 5. Zdeňka Součková, 6. Anna a Vlastimil Kobrlovi, 7. Dana Škardová, 8. Blanka Kulínská, 9. Pavel Žur, 10. Marie Nováková, 11. Josef Zajíček, 12. Pavel Zerzán, 13. Josef Baierl, 14. Alena a Ladislav Hejlovi, 15. Milan Chromík.

a) Sušický dětský sbor, b) Mariella Plzeň, c) Bambini di Praga, d) Jiskřička Praha, e) Bonifantes Pardubice, f) Kühnův dětský sbor, g) Zvonky Mnichovo Hradiště, h) Jizerka Semily, ch) Pueri gaudentes Praha, i) Rubínek Vysoké Mýto, j) Ondrášek Nový Jičín, k) Rychnovský dětský sbor Carmina, l) Vrabčáci Jablonec nad Nisou, m) Ostravský dětský sbor, n) Ústecký dětský sbor Ústí nad Labem.

J.K.

Správné řešení kvízu najdete na s. 13

Jaroslav Dostalík: Louka široká

Jiří Kolář

Přechod od jednohlasu k vícehlasu představuje v práci dětského pěveckého sboru novou kvalitu. Vícehlas obohacuje a aktivizuje harmonickou představivost zpěváků a rozvíjí jejich cit pro polyfonní vedení hlasů, které svými nároky na přesnost komplementárních rytmů příznivě ovlivňuje rozvoj jejich rytmického cítění.

První etapu přechodu k vícehlasému zpěvu tvoří dvojhlas. Je důležitý i pro výchovu intonační čistoty. Z. Kodály říká, že teprve dvojhlasý zpěv, v němž se oba hlasy vzájemně vedou a podporují, umožňuje kontrolu čistoty melodické linky a zhmotňuje latentní harmonii jednotlivých tonálních a intervalových vztahů.

Výbornou pomůcku k překonání prvních úskalí dvojhlasého zpěvu připravil pro naše dětské sbory zkušený hudební pedagog, sbormistr a skladatel, nositel národních sbormistrovských Cen Františka Lýska a Bedřicha Smetany **PhDr. Jaroslav Dostalík**. V nakladatelství Panton International Praha vyšlo v roce 2005 již druhé, revidované a doplněné vydání jeho publikace **„Louka široká“,** nabízející v progresivně uspořádané metodické řadě dvojhlasé úpravy našich lidových písní ze všech folklorních oblastí Čech a Moravy.

V krátké předmluvě definuje autor nejprve předpoklady vokálního vícehlasu – schopnost provádět dvě základní hudebně myšlenkové operace: sluchovou analýzu a pěveckou syntézu, které probíhají v našem vědomí současně. *„Dobře naučená a v paměti usazená melodie (včetně textu)“*, uvádí autor, *„dává zpívajícímu možnost odpoutat část pozornosti od vlastního pěveckého výkonu a zaměřit ji aktivně k hudebním prvkům, jejichž vznik je mimo hudební vědomí. Kapacita této ‚vedlejší‘ pozornosti je však zpočátku velmi malá; stačí postihovat obvykle jen jeden cizí prvek (tj. tón) a teprve postupně se adaptuje na rostoucí počet i kvalitu těchto prvků a na jejich pohyb. Jakmile to však zpěvák dokáže, vytváří si vlastně novou, syntetickou tónovou i tónově-pohybovou představu svého i cizího hlasu, v níž cizí tóny tvoří jakýsi index vlastního vokálního projevu – už ne jeho ohrožení, nýbrž jeho obohacení.“* Při stanovení jednotlivých metodických kroků se opírá o hudební historii a aplikuje principy vývoje evropského vícehlasu na vhodné melodie lidových písní. Tuto metodickou řadu tvoří:

1. stranný pohyb (spojení cantu firmu s prostou nebo rytmicky členěnou prodlevou ve vrchním nebo spodním hlase, č. 1–9),
2. protipohyb (č. 10–19),
3. paralelní pohyb (č. 20–48) a
4. křížení hlasů (č. 49–55).

Dalších deset písní (č. 56–65) přináší prvky trojhlasu dělením jednoho z hlasů protipohybem, nepravý trojhlas (dvojhlas se sólem), trojhlas využitím prodlevy s protipohybem nebo s paralelním

pohybem a konečně výhled do čtyřhlasu. Sbírku uzavírají Tři kánony na modální nápěvy lidových písní z moravských Kopanic.

Navzdory klesajícímu uplatnění lidových písní v současných učebnicích hudební výchovy pro základní školy zůstává lidová píseň jako hudební mateřština ideálním, přirozeným východiskem i pro rozvíjení základů vícehlasého zpěvu. Přibližně polovinu z 68 číslovaných úprav tvoří písně české, druhou písně moravské. Více než polovina uvedených písní bude pro sbormistry milým překvapením, protože se s nimi budou mít příležitost setkat asi poprvé. Pokud jde o jejich tónorod, přibližně dvě třetiny jsou v tónině dur, zbývající pak v tónině moll (aiolské, melodické i harmonické) nebo tóninách modálních (dórské, lydické, mixolydické). Jen vzácně se objevuje vybočení nebo modulace. Z hlediska rytmicko-metrické struktury má převážná většina písní pravidelný tvar, pouze ve čtyřech případech najdeme střídavé metrum a v dalších čtyřech metricky neukotvený deklamační rytmus (halekačky). Autor správně preferuje a cappellové úpravy, jen čtyři písně využívají klavírní doprovod a dvě doprovod zobcové flétny.

Při výběru písní využil autor i svých bohatých didaktických zkušeností. Úpravy plní svůj didaktický úkol, aniž by sebeméně narušily obsahový charakter písní, jejich folklorní pel. Přitom však zůstávají i v těch nejjednodušších formách malými, kompozičně originálními, nápaditými, interpretačně atraktivními uměleckými díly. „Moravské uspávanky z Karlovic, Laškova a Hrozenkova“, temperamentní „Muzikanti, co děláte“ nebo již zmíněné poněkud náročnější „Tři kánony na modální nápěvy lidových písní z moravských Kopanic“, ale i další úpravy Dostalíkova zpěvníku se jistě stanou úspěšnými čísly koncertních programů nejen přípravek našich dětských sborů.

Publikaci „Louka široká“ je možno zakoupit v prodejně nakladatelství Panton International Praha, spol. s r. o., Radlická 99, 150 00 Praha 5.

Z hudebních výročí
(leden – březen 2007)

1. 1. Jaroslav Ježek, skladatel, dirigent a klavírista, z. 1942 – **Johann Christian Bach**, německý skladatel, n. 1787,

2. 1. Otakar Hostinský, estetik a hudební vědec, n. 1847 – **František Xaver Brixi**, skladatel, n. 1732,

3. 1. Josef Förster, varhaník a skladatel, z. 1907,

5. 1. Otakar Mařák, operní pěvec, n. 1872,

6. 1. Alexandr Nikolajevič Skrjabin, ruský skladatel a klavírista, n. 1872,

9. 1. Richard Zika, houslista, primárius Ondříčkova kvarteta, n. 1897,

10. 1. Vilém Petrželka, skladatel a pedagog, z. 1967,

14. 1. Zuzana Růžičková, cembalistka, n. 1927,

16. 1. Arturo Toscanini, italský dirigent, z. 1957 – **František Lýsek**, sbormistr a pedagog, z. 1977,

17. 1. Jaroslav Zich, estetik, skladatel a pedagog, n. 1912,

19. 1. Otakar Trhlík, dirigent, n. 1922,

20. 1. Emil Pollert, operní pěvec, člen ND, n. 1877,

22. 1. Josef Stanislav, skladatel, n. 1897 – **Ivan Večtomov**, violoncellista, n. 1902,

25. 1. Emil Hlobil, skladatel a pedagog, z. 1987,

28. 1. Arthur Rubinstein, americký pianista polského původu, n. 1887,

29. 1. Daniel Francois Esprit Auber, francouzský skladatel, n. 1782,

31. 1. Franz Schubert, rakouský skladatel, n. 1797 – **Jiří Srnka,** skladatel, z. 1982.

* * *

1. 2. Josef Vycpálek, filolog a sběratel lidových písní, n. 1847,

6. 2. Bohuš Heran, violoncellista a pedagog, n. 1907,

7. 2. František Jan Škroup, skladatel a dirigent, z. 1862,

8. 2. Zdeněk Zouhar, skladatel, pedagog a teoretik, n. 1927,

11. 2. Rudolf Firkušný, klavírista, n. 1912,

12. 2. Břetislav Bakala, dirigent, n. 1897,

13. 2. Karel Weis, skladatel a sběratel lidových písní, n. 1862,

14. 2. Milada Musilová, operní pěvkyně, n. 1912,

15. 2. Michail Ivanovič Glinka, ruský skladatel, z. 1857,

21. 2. Oldřich Kovář, operní pěvec, n. 1907 (z. 5. 4. 1967),

23. 2. Ladislav Vycpálek, skladatel, n. 1882,

29. 2. Zdeněk Kožina, klavírista a pedagog, n. 1932.

* * *

5. 3. Otakar Jeremiáš, skladatel a dirigent, z. 1962,

6. 3. Zoltán Kodály, maďarský skladatel a pedagog, z. 1967,

9. 3. Josef Mysliveček, skladatel, n. 1737,

10. 3. Arthur Honegger, švýcarský skladatel, n. 1892 – **Muzio Clementi**, italský skladatel, klavírista a hudební nakladatel, z. 1832 – **Vítězslav (Slávek) Volavý**, primáš, folklorista, n. 1922,

11. 3. Zdeněk Otava, operní pěvec, n. 1902,

12. 3. Friedrich Kuhlau, německý skladatel a hudební pedagog, z. 1832,

15. 3. Luigi Cherubini, italský skladatel a hudební pedagog, z. 1832,

20. 3. Ladislav Dusík, skladatel a klavírista, z. 1812 – **Albert Pek**, skladatel a folklorista, z. 1972**,**

22. 3. Otakar Ševčík, houslista a hudební pedagog, n. 1852 – **Jean Baptiste Lully**, francouzský skladatel italského původu, z. 1687,

24. 3. Václav Zítek, operní pěvec, n. 1932,

25. 3. Arturo Toscanini, italský dirigent, n. 1867 (z. 16. 1. 1770),

26. 3. Ludwig van Beethoven, německý skladatel, z. 1827,

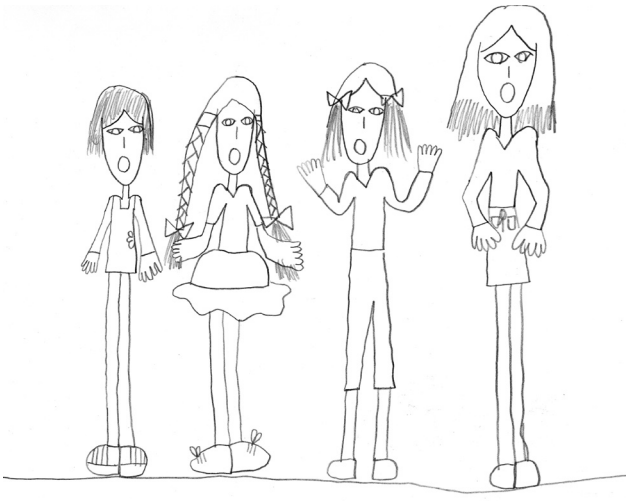
27. 3. Jan Václav Antonín Stamic, skladatel, houslista a kapelník, z. 1757,

28. 3. Jaromír Vejvoda, skladatel a kapelník, n. 1902,

29. 3. Karol Szymanowski, polský skladatel, z. 1937,

31. 3. Joseph Haydn, rakouský skladatel a kapelník, n. 1732.

Jiří Kolář



O hudbě anglicky – Tempo, Dynamics and Mood

Music notation was at first concerned only with the *barest* facts: the pitches of the notes and their duration, later with time signatures and key signatures. Even J. S. Bach very rarely gave any instructions about speed, or about softness and loudness (dynamics), or about how notes are to be grouped into phrases or smaller *units* (phrasing or articulation). These things could sometimes be deduced from the character of music – people *were* more or less *agreed* about suitable speeds for different types of dances, for example – but a great deal was left to the performer to decide. However, by the time Bach died in 1750 he had become *distinctly old-fashioned* in this respect. Indeed, from the late 17th century *onwards* composers became more and more concerned to show as precisely as possible how they wanted their music performed, until by the early 20th century very *meticulous* directions were given, and the freedom of performers to decide things for themselves was vastly reduced.

Good performers, it should be said, do not *resent* this. After all, they *are seeking* to turn into real sound the music which the composer had in his imagination; the more they can discover what exactly he had in mind, the more they are helped. And they are still left with important responsibilities of *judgement*. What is loud in a concert hall, for example, will be far too loud in a small room; a contrast of speed or a balance between melody and accompaniment, which might be right in some *circumstances*, might not be satisfactory in others, and so on. Music can never be written down so exactly and in such detail that performers become simply mechanic: always their artistic sensibilities are demanded.

There are two ways of specifying the speed at the beginning of a piece: either a metronome mark or a direction in words. Metronome marks are sometimes written with ´c.´ (for circa = about) in front of the figure. Probably no composer ever expects his metronome speeds to be *observed* absolutely exactly, and speeds may have to be modified slightly in the light of practical circumstances.

Directions in words do not *pretend* to be as precise as metronome marks and they have other *pitfalls*. The most *obvious* is that they may be written in a language which the performer does not understand. Fortunately, Italian was for so long the international language of music that all the words it commonly used for music – e.g. adagio, andante, allegro etc. – are universally understood by musicians and are still universally used.

Another pitfall is that, even *assuming* the words are understood, they may be *exaggerated*. Allegro, for example, might reasonably be interpreted as ´quick´, but it does not mean ´very quick´, still less ´as quickly as possible´. Words which denote gradual changes of speed are often exaggerated or *distorted*. Accelerando, for example, means ´gradually getting faster´ not ´suddenly faster´: the listener should only gradually *become aware* that the music is speeding up.

Yet another pitfall is that words sometimes gradually change their meaning over the centuries. Allegro, for example, was originally used to describe not so much speed as a mood: ´cheerful´ or ´lively´ (the *literal* meaning of the word). Largo, which is usually thought of as *implying* a very slow tempo, was described by Henry Purcell as a ´middle movement´, meaning a medium speed. Ritenuto is another case *in point*: literally it means ´held back´ and *thus* a sudden change to a slower tempo, but it is now generally used in the same sense as rallentando and ritardando, i.e. a gradual slowing down.

Word directions concerning *softness* and *loudness* are nowadays always written as abbreviations, e.g. **f** for forte (loud), **mf** for mezzo-forte (medium – literally ´half´- loud), **p** for piano (soft), **mp** for mezzo-piano (medium soft). Very loud is written as **ff** (for fortissimo), and very soft as **pp** (pianissimo). Dynamic marks can never be exact indications of the volume of sound needed: they always have to be *assessed* in relation to other dynamic marks in the piece, and to the mood of the music as a whole – and also to its style and historical period. A late sonata by Beethoven, for example, can be expected to have a wider dynamic range and more extreme contrasts than a sonata by, say, Mozart.

Gradual changes of dynamic level can be shown by words or sings. Crescendo (usually written in abbreviated form as cresc.) means ´getting louder´. Diminuendo (dim. or dimin.) and decrescendo (decresc.) both mean ´getting softer´, though the *former* is the more usual term.

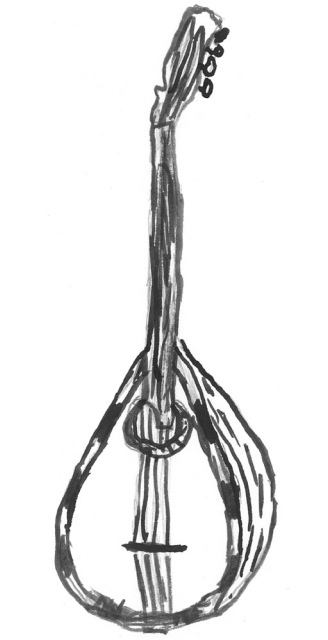
Word directions are often given to describe the general mood or character of the music: words such as risoluto (resolute), mesto (sad), giocoso (playfull) and tranquillo (peaceful). *Invariably* such directions have implications concerning tempo or dynamics or phrasing, or possibly all of these. It would clearly be inappropriate to play a piece marked tranquillo very fast or very loud or in a very *jerky* way.

SLOVNÍČEK

mood	nálada, výraz
bare	pouhý, holý, základní
unit	jednotka, celek, uskupení
be agreed	být obeznámen
distinctly	zřetelně
old-fashioned	staromódní, zastaralý
onwards	dál (směrem, kupředu)
meticulous	pečlivý, pedantský
resent	odmítat, nesnášet, vadit
seek	hledat, usilovat
judgement	názor, mínění, úsudek
observe	splnit, zachovat
circumstance	okolnost
pretend	činit si nároky
pitfall	léčka, nástraha, úskalí
obvious	nápadný, zjevný, zřejmý
assume	domnívat se, mít za to
exaggerate	přehánět, zveličovat
distort	deformovat, zkreslit
become aware	uvědomit si
yet	ještě
literal	doslovný, přesný
imply	znamenat, naznačit, vyjádřit
in point	uvažovaný
thus	tudíž, čili, tedy
softness	měkkost, jemnost
loudness	hlasitost
assess	stanovit, zhodnotit
former	první (ze dvou)
invariably	pravidelně, stále, vždy
jerky	trhavý, přerývaný

Text byl přejat ve zkrácené a upravené podobě z publikace TAYLOR, E. *The AB Guide To Music Theory*. Part I, Associated Board of The Royal Schools of Music (Publishing). England. Ltd. 1. vyd. 1989.

Stanislav Pecháček



KVÍZ
Významná hudební výročí roku 2007

1. K nejvýznamnějším výročím patří vždy ta, která jsou zakončena dvěma nulami. 4. září uplyne 100 let od úmrtí známého norského hudebního skladatele, dirigenta a klavíristy, který se narodil 15. června 1843 v Bergenu. K jeho identifikaci vám poskytneme názvy jeho některých skladeb: 10 sešitů Lyrických skladeb pro klavír, Klavírní koncert a moll, Symfonické tance a dvě orchestrální svity z hudby k Ibsenově dramatu Peer Gynt (druhá obsahuje známou Solvejžinu píseň). A jedna otázka na závěr: Navštívil tento umělec při svých koncertních cestách někdy také Prahu?

2. 6. srpna uplyne 100 let od narození české hudební spisovatelky a překladatelky operních libret, která od roku 1938 působila jako redaktorka hudebního odboru Čs. rozhlasu a vedoucí operní redakce (pořady Hudba, kterou mám rád a Co máte nejraději). Zabývala se popularizační a přednáškovou činností v oblasti české a světové operní tvorby. Znáte některá její díla?

3. A ještě jedno české stoleté hudební jubileum: 24. dubna 1907 se narodil hudební skladatel, který se soustředil na tvorbu hudby pro kreslený, loutkový a trikový film, zvláště ve spolupráci s J. Trnkou. Jeho jméno si jistě snadno vybavíte, ale vzpomenete si na název jeho dětské opery, baletu a názvy některých filmů s jeho hudbou?

4. V druhé řadě významných jubileí stojí data narození nebo úmrtí hudebních osobností, od nichž v roce 2007 uplyne 250, 150 nebo 50 let. 27. března si připomeneme např. 250. výročí úmrtí českého skladatele, který působil jako houslista a koncertní mistr známého orchestru v Mannheimu. Svou tvorbou ovlivnil vývoj klasické sonátové formy a vybudování „mannheimského" orchestru. Věděli byste, kteří další skladatelé působili v kurfiřtské kapele v Mannheimu a patřili k zakladatelské generaci „mannheimské školy"? Jméno tohoto hudebního skladatele nese i jedno z našich předních smyčcových kvartet. Znáte jména některých jeho členů?

5. I rok 1857 se zapsal svými událostmi spojenými s životní poutí hudebních osobností významně do hudební historie. 15. února onoho roku, tedy před 150 lety, zemřel zakladatel ruské národní hudby, jehož dílo se stalo vzorem skupině Mocná hrstka. Z jeho díla vám připomeneme např. předehry Jota aragonese, Noc v Madridu nebo orchestrální scherzo Kamarinskaja. Jeho skladatelský význam je však zvláště v oblasti opery. Vzpomenete si na ty nejznámější?

6. V tomtéž roce, 29. dubna 1857 se narodil český houslista a pedagog, na přelomu 19. a 20. století jeden z nejproslulejších světových houslistů. Od roku 1879 podnikal koncertní cesty po Evropě, Rusku i Severní Americe. Od roku 1909 byl profesorem (od roku 1912 ředitelem) mistrovské školy konzervatoře ve Vídni, 1912–22 profesorem mistrovské školy konzervatoře v Praze.

7. A ještě jedno 150. výročí: 15. června 1857 zemřel rakouský skladatel, klavírista a pedagog českého původu, autor mnoha instruktivních klavírních, dodnes používaných skladeb. Prozradíme vám tentokrát jeho křestní jméno – Carl. Dokázali byste uvést názvy některých jeho instruktivních sbírek?

8. a) Připomenout se sluší i výročí padesátá. 29. září 1957 zemřel známý finský skladatel a dirigent, autor zejm. sedmi symfonií, symfonických básní (Finlandia), svity Karelia nebo houslového koncertu d moll. V řadě děl se inspiroval finským národním eposem Kalevala (symfonická kantáta Kullervo, symfonické básně Labuť tuonelská a Návrat Lemokainenův).

b) 16. ledna letošního roku jsme si pak mohli připomenout 50. výročí úmrtí jednoho z nejvýznamnějších světových dirigentů, italského umělce působícího v milánském divadle La Scala, Metropolitní opeře v New Yorku, dirigenta Newyorské filharmonie a newyorského rozhlasového orchestru. Pokud si nejste zcela jistí, nabídneme vám alespoň jeho křestní jméno: Arturo.

9. Do třetí skupiny výročí zařadíme jubilea zakončená čísly 25 nebo 75. 31. března 1732, tedy před 275 lety se narodil slavný rakouský skladatel, jeden z dovršitelů hudebního klasicismu. Byl kapelníkem hraběte Morzina v Dolní Lukavici, kapelníkem hraběte Esterházyho, působil i v Londýně. Určit jeho jméno bude pro vás jistě snadným úkolem, ale dovedli byste pojmenovat třeba některou z jeho více než 100 symfonií nebo připomenout názvy jeho známých oratorií?

10. V tomtéž roce se narodil i český skladatel, jeden z hlavních představitelů našeho hudebního klasicismu. Od roku 1759 působil jako ředitel kůru u sv. Víta v Praze. Vodítky k jeho určení může být jeho křestní jméno – František Xaver a název jeho školské hry „Erat unum cantor bonus" (Byl jednou dobrý kantor).

11. Rok 1882 se objevuje velmi často v životopisných datech našich i zahraničních hudebních osobností.

a) 16. prosince 1882 se narodil maďarský skladatel, pedagog a folklorista, tvůrce známé hudebněvýchovné metody. Z jeho díla si připomeňme např. kantátu Psalmus Hungaricus, Te Deum, operu Háry János nebo orchestrální Tance z Galanty.

b) 17. června 1882 se narodil ruský skladatel, který žil od roku 1910 v zahraničí (Švýcarsko, Francie, USA). K určení jeho jména bude jistě stačit název jeho baletu „Svěcení jara". Vzpomenete si na některá jeho další díla?

c) 6. října 1882 se narodil polský skladatel, klavírista a pedagog, přední představitel polské hudby 1. poloviny 20. století, autor mj. symfonií, houslových koncertů, oper (Král Roger), baletů (Mandragora), oratoria Stabat mater, klavírních skladeb (Masky, mazurky, preludia, etudy) aj. Napovíme vám ještě jeho křestní jméno: Karol.

12. a) 19. prosince 1882 se narodil český hudební historik, lexikograf a pedagog, profesor na univerzitě a JAMU v Brně, iniciátor a redaktor Pazdírkova hudebního slovníku naučného a Československého hudebního slovníku, autor učebnic Dějepis hudby a Přehledný dějepis hudby.

b) 27. srpna 1882 se narodil český skladatel, sbormistr a pedagog, v letech 1911–20 sbormistr pražského Hlaholu, 1922–30 Filharmonického sboru při České filharmonii, od roku 1917 pedagog na konzervatoři v Praze, od roku 1936 na její mistrovské škole. K jeho určení postačí jistě jen dvě indicie: jeho bratr byl básník, dětská opera Ogaři. Dovedli byste jmenovat některé z jeho dětských sborových cyklů?

c) 23. února 1882 se narodil se narodil český skladatel, hudební kritik a knihovník (1907–42 působil v Univerzitní knihovně v Praze); z díla např. kantáty (Kantáta o posledních věcech člověka, Blahoslavený ten člověk, České rekviem), písňové cykly (Světla v temnotách, Slavnosti života, V boží dlani), komorní skladby (Chvála houslí), klavírní skladby (cyklus Cestou) aj.

13. Svá životní jubilea zakončená nulou nebo pětkou slaví v roce 2007 i řada našich současných hudebních skladatelů. Z jedenácti uvedených jsou to však jen čtyři. Věděli byste, kteří a kolikáté narozeniny oslaví? (Petr Eben, Ilja Hurník, Marek Kopelent, Zdeněk Lukáš, Otmar Mácha, Jan Málek, Petr Řezníček, Zdeněk Šesták, Jiří Teml, Antonín Tučapský, Zdeněk Zouhar).

J. K.

Správné řešení kvízu najdete na s. 15

FROM THE CONTENTS

Cycle "Music and painting" will continue this year, too. J. Bláha prepares gradually these articles:

1. Modernism versus postmodernism
2. Tendention and Development of postmodern Art and Music
3. Mark Kostabi and Alfred Schnittke
4. Reiner Fetting and Wolfgang Rihm

I. Poledňák worked out a voluminous text. The topic of it is "Choral Singing at Beginning of the New Millenium or Choral Music – Memento and Challenge".

A. Tichá is busy with problems of "Children's Voice and Components of its Development".

B. Tomanová offers a part of her thesis written on the topic "Rehabilitation of the Singing Voice" (after the method of L. Szamosi).

L. Daniel asks: "What to do with Non-singers?" and answers: a good teacher has no non-singers in his classroom.

V. Gregor continues his lecture "Piano Education in the Czech Land".

J. Veverková writes about the new study branch in the article "Preparation of Choirmasters at the Faculty of Education at the Charles University in Prague".

J. Fiala informs about folk traditions and their keeping in the South-west part of the Czech Republic.

S. Pecháček recommends two interesting anthologies including a wide repertoire in his review. The title of it is "New Songs for Czech Singers".

The article "We Recommend" by J. Říha concerns a book from Slovakia "Songs and Games with Singing for Children" by D. Michálková.

Easy understanding of the musical basics through the help of songs – that is the topic of the article by E. Vachudová.

In his review J. Kolář reccomends the book of J. Dostalík "A Broad Meadow", which would help the teachers in teaching to cross from monophony to polyphony.

In year 2007 the pages "About music in English" prepared by S. Pecháček will continue. In this number the course is filled in by quiz, a funny song and a children's painting.

AUS DEM INHALT

Der Zyklus „Musik und Bild" wird auch im Jahr 2007 weitergeführt. J. Bláha wird schrittweise folgende Kapitel vorbereiten:

1. Modernism versus Postmodernism
2. Tendenzen und Entwicklungphasen der Postmoderne in der Musik und bildender Kunst
3. Mark Kostabi und Alfred Schnittke
4. Reiner Fetting und Wolfgang Rihm

I. Poledňák hat einen umfangreichen Text zum Thema „Der Chorgesang zu Beginn des neuen Mileniums oder Chormusik – Memento und Herausforderung" erarbeitet.

A. Tichá beschäftigt sich mit der Frage der Kinderstimmen und Faktoren, die deren Entwicklung beeinflussen.

B. Tomanová präsentiert uns einen Teil ihrer Diplomarbeit zum Thema „Rehabilitation der Singstimme" (Autor der Methode ist L. Szamosi).

L. Daniel fragt: „Was machen wir mit denen, die nicht singen können? Und er antwortet, dass ein guter Lehrer in seiner Klasse niemanden hat, der nicht singen kann.

V. Gregor führt seine Darlegung zur „Klavierausbildung in den böhmischen Ländern" (2. Teil) fort.

J. Veverková macht die Leser mit dem neu akkreditierten Studienfach – Vorbereitung von Chorleitern an der Pädagogischen Fakultät der Karlsuniversität Prag – bekannt.

J. Fiala informiert uns über das Einhalten von volkstümlichen Traditionen im Südwesten Böhmens, wo sich an der Spitzenposition das Volkskunstensemble „Meteláček" der 4. Grund-Kunstschule in Pilsen hält.

Zwei interessante Liedersammlungen mit umfangreichen Repertoire empfiehlt S. Pecháček in seiner Rezension mit dem Titel „Neue Lieder für tschechische Sänger".

Auch J. Říha macht in seinem Artikel „Empfehlungen" auf die gelungene slowakische Publikation von D. Michálková „Kinderlieder und Spiele mit Gesang" aufmerksam.

Ein einfaches Verständnis des musikalischen ABC´s mit Hilfe von Liedern erklärt uns E. Vachudová und zum Übergang von Einstimmig zu Zwei- und Mehrstimmig hilft Lehrern und Chorleitern sicher die Publikation von J. Dostalík „Weite Wiesen", die in der Rezension von J. Kolář empfohlen wird.

S. Pecháček setzt seinen Kurs „Über Musik in Englisch" fort, bedeutende Jubiläen im Jahre 2007 werden durch einen Quiz ergänzt, die Notenbeilage bringt uns ein

NADACE ČESKÝ HUDEBNÍ FOND

Časopis je vydáván za finanční spoluúčasti NČHF

HUDEBNÍ VÝCHOVA

ČESKÝ HUDEBNÍ FOND
Radlická 99
Praha 5
nabízí

výhodné dlouhodobé i krátkodobé

ZAPŮJČENÍ

PIANIN A KLAVÍRŮ

možnost PRONÁJMU pianina pro dítě, dospělého i firmu

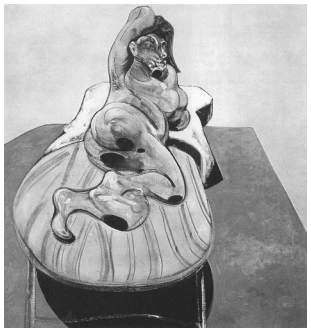
Široký výběr nástrojů za příznivé ceny!

tel.: 251 550 608

e-mail: praha@hudebnifond.cz
www.hudebnifond.cz

Modernismus versus postmodernismus

Jaroslav Bláha



1. Francis Bacon: Portrét Henrietty Moralesové, 1966
(Průvodce výtvarným uměním V, s. 28, obr. 33)

Šedesátá léta 20. století – zejména jejich druhá polovina – přinesla velice zásadní změny životního stylu nejen americké, ale i evropské společnosti. Na Západě se projevuje hnutím hippies, beatniků a ve vlně punku či ve studentských bouřích Pařížského května 1968. Ve východním boku rozděleného světa se stupňuje potřeba vymanit se z útlaku totalitní moci, potřeba osobní svobody, která vyústila v reformním pokusu Pražského jara 1968.

Respektování individuálních potřeb, svébytnost a osobitost, respektování jedinečnosti přírodního prostředí a kulturní specifičnosti rozmanitých lidských komunit, respektování rozdílů a odlišností – to jsou priority nového životního postoje. Rozvoj informační techniky (televize, video, počítač, mobilní telefon) vede k soustředění na oblast komunikace. Důsledkem je postmoderní relativismus, snaha o pokojné soužití protikladných tendencí, ironická skepse a bezstarostný návrat do minulosti, které postupně vytlačují utopické myšlenky neustálého pokroku jako posedlost modernismu.

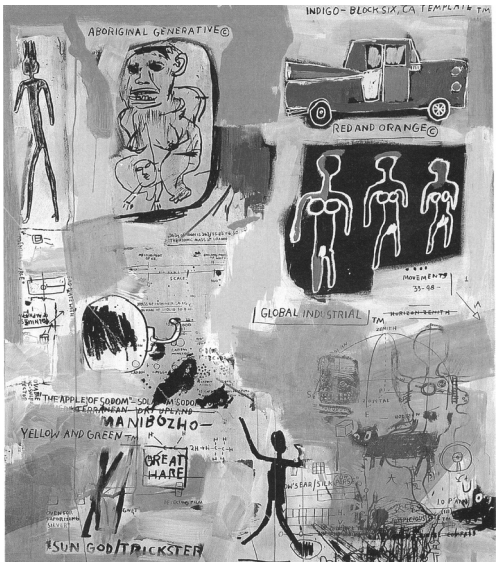
Adekvátní tendence se uplatňují i v umění – nikoliv však jako odraz společensko-historické situace, ale jako projev aktivního zapojení umění do výše naznačených procesů. Vedle společného jmenovatele jednotlivých uměleckých druhů, který budeme sledovat v tomto medailonku, je však třeba upozornit i na odlišnosti vycházející ze specifičnosti oborů, což se týká i výtvarného umění a hudby. První nápadný rozdíl je spojen s chronologií. Jestliže postmoderní hudba nastupuje v druhé polovině šedesátých let, tak ve výtvarném umění je to zhruba o desetiletí později. Ještě nápadnější jsou zřetelně odlišná východiska výtvarné a hudební postmoderny – ta se však týkají až příštího medailonku.

Zaměřme se nyní na srovnání principů moderního a postmoderního výtvarného umění a hudby, které je hlavním cílem tohoto medailonku.

Klíčovým principem modernismu bylo programové směřování k uměleckému vyjádření obecných ideálů, jako je rozum, řád, svoboda, pokrok. Zde je třeba hledat kořeny ideovosti moderního umění, představy o jeho výjimečnosti, zde je podstata estetiky „vznešenosti" a jednoznačnosti postojů k těmto ideálům v polaritě civilizačního optimismu a existenciální skepse. Postmodernismus odmítá vznešenost obecných ideálů ve prospěch rozmanitosti postojů a obratem ke každodenní realitě všedního dne. V hudbě se jednoznačnost postojů moderny projevuje jako stylová čistota vyplývající ze stavovské příslušnosti ke směru, zatímco mnohoznačnost postojů postmoderny se promítá jako otevřenost vůči jakýmkoliv podnětům při plné kontrole skladatelova subjektu.

Princip inovace spojený s ideálem pokroku je hnacím motorem lineárního směřování moderního umění jako neustálého boje s konvencemi. Postmoderní odmítání ideálu pokroku vede k spontánnosti aktivního nihilismu nesvázaného vkusem či normami a k eklekticismu jako bezstarostnému využívání tradičních výtvarných či kompozičních postupů.

Zásadní změna se týká vztahu k času. Jestliže ve vztahu k budoucnosti se moderna a postmoderna zásadně rozcházejí – jestliže modernismus budoucnost adoruje, postmoderna ji kategoricky odmítá – vztah k minulosti je jejich společným jmenovatelem. Přesto se postoj k ní zřetelně liší. Pro modernu je na jednu stranu příznačný až posvátný vztah k minulosti jako k „paměti lidstva", na druhou stranu usiluje o její překonání v programovém směřování k budoucnosti. Pro postmodernu je charakteristický ambivalentní vztah skepse a nostalgie ve vztahu k minulosti. Postmoderní umělec se nesnaží překonávat minulost, ale „zpřítomňuje" ji v současných událostech, chápe ji jako „jinou přítomnost". Proto se s volností kočovníka bezstarostně toulá časem, dějinami stylů, forem i obsahů a bez zábran si vypůjčuje od umělců minulosti dávné i nedávné – ať již jako přímé citace či quasicitace. Citace se prosadily dříve v hudbě než ve výtvarné postmoderně zejména proto, že se běžně využívaly i v minulosti – za jiné uvedeme J. S. Bacha či W. A. Mozarta, stejně jako „toulání minulostí" bylo charakteristické již pro neoklasicismus dvacátých a třicátých let dvacátého století, zejména pak pro I. Stravinského. Rozdíl mezi prací s modelem z minulosti v pojetí I. Stravinského a postmodernistů bude předmětem pozornosti v příštím medailonku.



2. Jean-Michel Basquiat: Bez názvu, 1984
(Průvodce výtvarným uměním V, s. 124, obr. 160)

Stejně zásadně jako forma se mění i chápání obsahu či obecně vztahu ke skutečnosti. Ve své závěrečné fázi dospělo moderní umění k extrémní polaritě ve vztahu ke skutečnosti. Na jedné straně prošly důslednou minimalizací vztahy k vnějšímu světu až k jejich popření, kdy dílo samo se stává vizuální realitou (minimal art), na straně druhé se stále důsledněji prosazuje vnitřní model jako vyjádření subjektivního prožitku autora (nová figurace apod.). Postmoderna se vrací k příběhu, k obsahu díla jako „textu" s důrazem na konvenční charakter znaků spojený s rušením jejich tradičních významů. Diskursivní charakter postmoderního díla je determinován vícenásobným kódováním znakové struktury díla, které si vyžaduje i simultánní čtení více samostatných znakových vrstev.

Změnily se i vztahy kulturních úrovní. Pro modernu je charakteristická výrazná polarita „vysoké" kultury, jejímž krajním pólem je umělecká avantgarda, a masové kultury. Postmoderna naopak přináší sblížení „vysoké" a masové kultury jejich rovnoprávným směšováním a vrstvením. Názorným příkladem je vztah k jazzu u Igora Stravinského, který typickými prvky jazzu oživil svůj charakteristický projev, jehož podstata zůstala nedotčena, a vztah k rocku u postmodernisty Heinera Goebbelse, který chápe vážnou hudbu a Rock jako dvě naprosto rovnocenné stylové vrstvy. Podobně by vyznělo i srovnání vztahu k africkému a afrokaribskému umění u Pabla Picassa a Jean-Michela Basquiata.

Několik poznámek k cyklu Hudba a obraz, ročník 2007

Jaroslav Bláha

Minulý ročník uzavřel třináctiletou sérii 52 medailonků věnovaných modernímu výtvarnému umění a hudbě – ať již v monografické podobě dvojice autorů (výtvarného umělce a skladatele) či dvojice adekvátních směrů ve výtvarném umění a v hudbě. Letošní ročník zahajuje minisérii osmi medailonků zaměřených na výtvarnou a hudební postmodernu. I její podoba bude odlišná. První dva medailonky se soustřeďují na obecnou charakteristiku postmoderny. První je zaměřen na typické znaky a postoje postmoderny v konfrontaci s modernou, následující sleduje tendence a vývojové fáze postmoderny s důrazem na odlišnosti v interpretaci výtvarné a hudební postmoderny. Další dva medailonky pak představí dvojice autorů, kteří reprezentují nejfrekventovanější tendence sedmdesátých a první poloviny osmdesátých let: stylový pluralismus (eklekticismus) a neoexpresionimus.

První medailonek s názvem „Modernismus versus postmodernismus" sleduje vztah k základním principům moderního a postmoderního výtvarného umění a hudby v jejich vzájemné konfrontaci. Proti estetice „vznešenosti" staví estetiku „každodennosti", proti jednoznačnosti postojů k obecným ideálům mnohoznačnost postojů k realitě. Místo ideálu pokroku a principu inovace prosazuje postmoderna aktivní nihilismus a eklekticismus. Ve vztahu k času konfrontace akcentuje modernistické směřování k budoucnosti jako cílevědomou cestu časem v protikladu s postmoderním zaměřením na přítomnost a „toulání" časem. Adekvátní srovnání se týká i obsahu a jeho pojetí v moderním postmoderním umění, vztahu kulturních úrovní a vztahu k příjemci díla atd.

Druhý medailonek – „Tendence a vývojové fáze výtvarné a hudební postmoderny" se snaží z nepřehledné mozaiky plurality vytknout „před závorku" hlavní tendence, a to jak ve vzájemné konfrontaci, tak i v jejich uplatnění ve vývojových peripetiích postmoderny. Z hlavních tendencí se soustředí na stylový eklekticismus, neoexpresionismus, neoklasicismus a neoromantismus ve vztahu k nové jednoduchosti a nové tonalitě atd. Zároveň však akcentuje i rozdíly v nástupu postmoderny v hudbě a výtvarném umění i rozdíly v interpretaci východisek a tendencí výtvarné a hudební postmoderny.

Druhý blok letošního ročníku cyklu bude zaměřen na dva monografické medailonky typických představitelů stylového pluralismu (Mark Kostabi a Alfred Schnittke) a neoexpresionismu (Rainer Fetting a Wolfgang Rihm) v přímé konfrontaci konkrétních děl, na které pak naváže následující ročník 2008.

V duchu dosavadní tradice uzavřeme informaci o cyklu Hudba a obraz, ročník 2007 přehledem jednotlivých medailonků:

1. Modernismus versus postmodernismus
2. Tendence a vývojové fáze výtvarné a hudební postmoderny
3. Mark Kostabi a Alfred Schnittke. Stylový pluralismus ve výtvarné a hudební postmoderně
4. Rainer Feting a Wolfgang Rihm. Výtvarný a hudební neoexpresionismus

Časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní

ROČNÍK 15 • 2007 • ČÍSLO 1

OBSAH

Ivan Poledňák: Sborový zpěv na počátku nového milénia aneb Sborová hudba – memento a výzva 1
Alena Tichá: Dětský hlas a faktory ovlivňující jeho vývoj 4
Bronislava Tomanová: Rehabilitace zpěvního hlasu (z diplomové práce) 6
Ladislav Daniel: Co s nezpěváky? 8
Vít Gregor: Klavírní výuka výuka v českých zemích (2. část) 10

NOTOVÁ PŘÍLOHA
Zbyněk Císař: Újezd nad Lesy (píseň pro děti s doprovodem klavíru na text Zdeňka Šimanovského)

Jana Veverková: Příprava sbormistrů na Pedagogické fakultě UK v Praze 11
Jaroslav Fiala: Lidový umělecký soubor 4. ZUŠ v Plzni 13
Stanislav Pecháček: Nové písničky pro dětské zpěváky 14
Josef Říha: Doporučujeme 15
Eva Vachudová: Snadné pochopení hudební abecedy pomocí písniček. 15
Jiří Kolář: Jaroslav Dostalík: Louka široká. 16
Jiří Kolář: Dětské sbory hledají své sbormistry a naopak (kvíz) 16
Jiří Kolář: Z hudebních výročí (leden – březen 2007) 17
Stanislav Pecháček:O hudbě anglicky – Tempo, Dynamics and Mood. 18

OBÁLKA
2. strana: Obrazový cyklus Hudba a obraz – Modernismus versus postmodernismus (připravuje Jaroslav Bláha
3. strana: Jiří Kolář: Významná hudební výročí roku 2007 (kvíz)

V čísle byly použity kresby: žáků 1. roč. 3. ZŠ Brandýs n. L.-Stará Boleslav – s. 1 a 17; žáka 6. roč. 1. ZŠ Brandýs n. L.-Stará Boleslav – s. 10; Terezky Neitzelové (5 let) Vinoř – s. 9

Řídí redakční rada:
doc. PaedDr. Hana Váňová, CSc., (předsedkyně),
doc. PhDr. Ivana Ašenbrenerová, Ph.D., (PdF UJEP Ústí nad Labem),
Vratislav Beránek, doc. PhDr. Václav Drábek, CSc., prof. PaedDr. Jaroslav Herden, CSc.,
PaedDr. Jan Holec, Ph.D., (PedF JU České Budějovice), prof. PhDr. Eva Jenčková, CSc.,
PhDr. Helena Justová, doc. PaedDr. Miloš Kodejška. CSc., PhDr. Blanka Knopová, CSc., (PdF MU Brno), prof. PaedDr. Jiří Kolář, prof. PaedDr. Michal Nedělka, PhD., doc. PhDr. Stanislav Pecháček, PaedDr. Marie Slavíková, CSc., (PdF ZU Plzeň)

Vedoucí redaktorka: doc. PaedDr. Hana Váňová, CSc.
Zástupce vedoucí: doc. PhDr. Václav Drábek, CSc.
Výkonná redakce: PaedDr. Dagmar Soudská
Grafická úprava: Stanislava Jelínková

Vydává: Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta – vydavatelství
Vychází 4x ročně: Roční předplatné 200 Kč, jednotlivý výtisk 50 Kč + poštovné a balné
Tisk: Tiskárna Regleta, spol. s r.o., Novovysočanská 24 N, 190 00 Praha 9
Administrace, objednávky a fakturace: Jana Sendulská, tel. 221 900 152

Text příspěvků zasílejte v elektronické podobě na e-mailovou adresu vanova.h.@seznam.cz
Obrazový a notový materiál se vrací pouze na vyžádání
Redakce si vyhrazuje právo nezbytné úpravy rukopisů

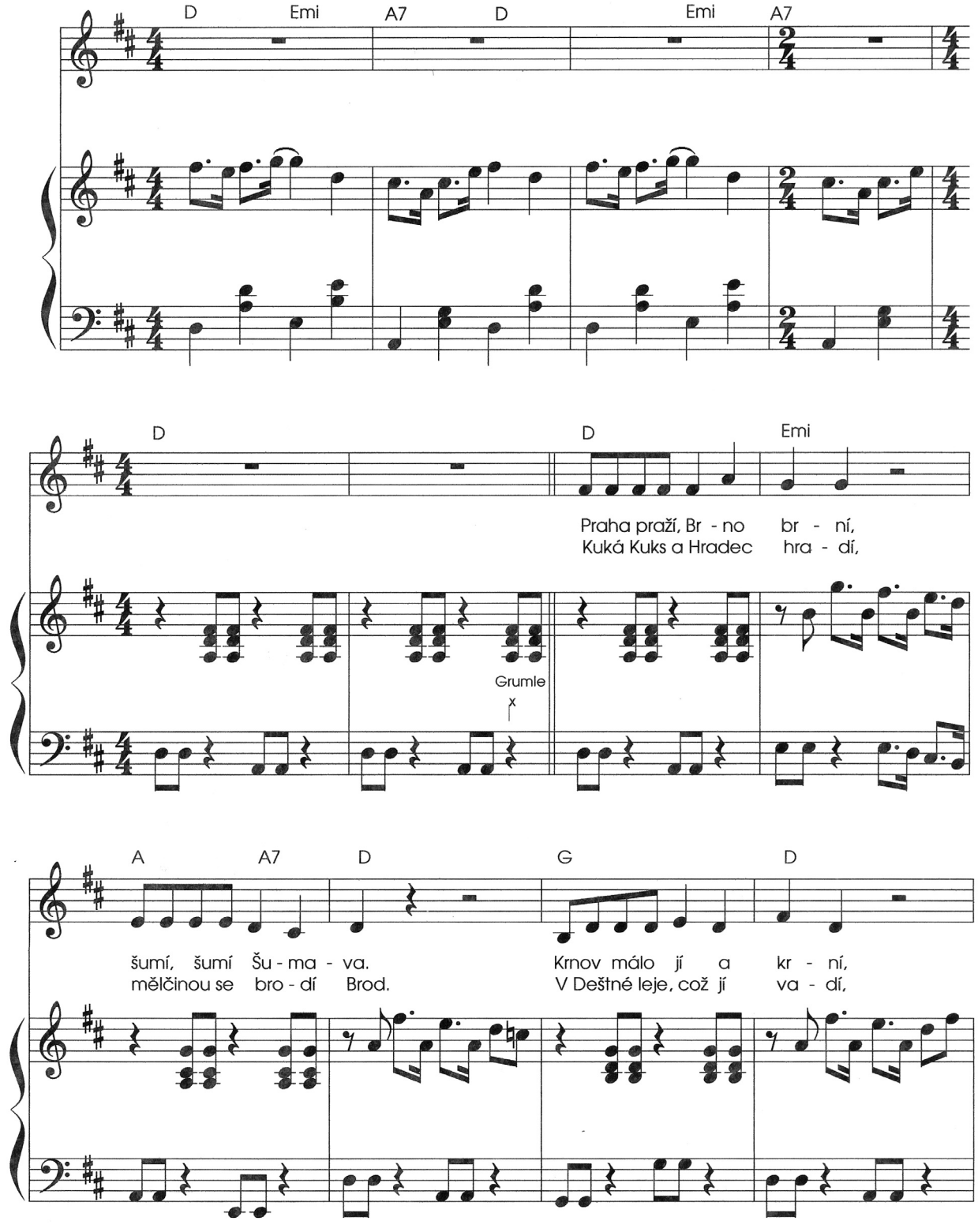
Adresa redakce: Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta – vydavatelství
M. D. Rettigové 4, 116 39 Praha 1

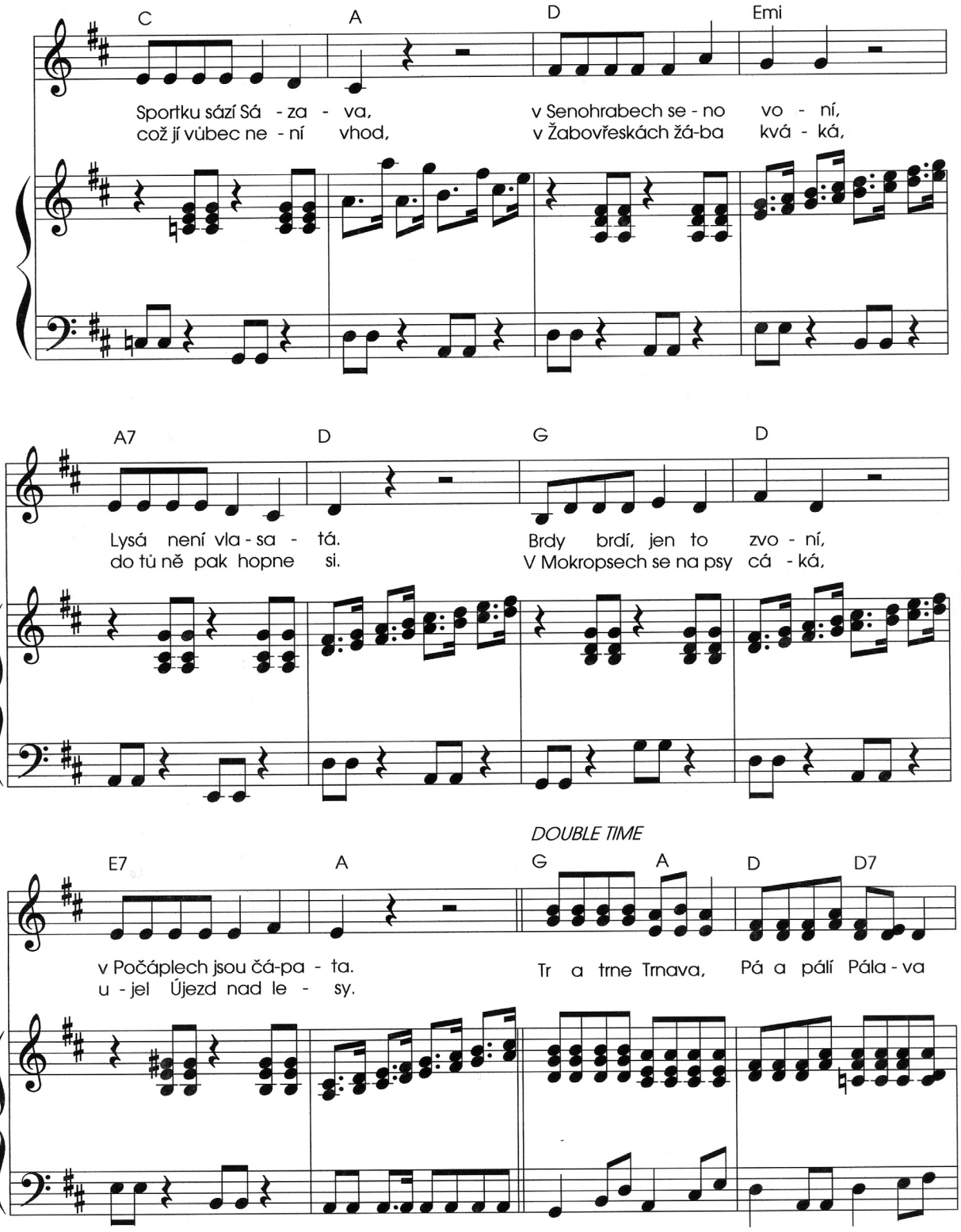
© Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta
Praha 2004

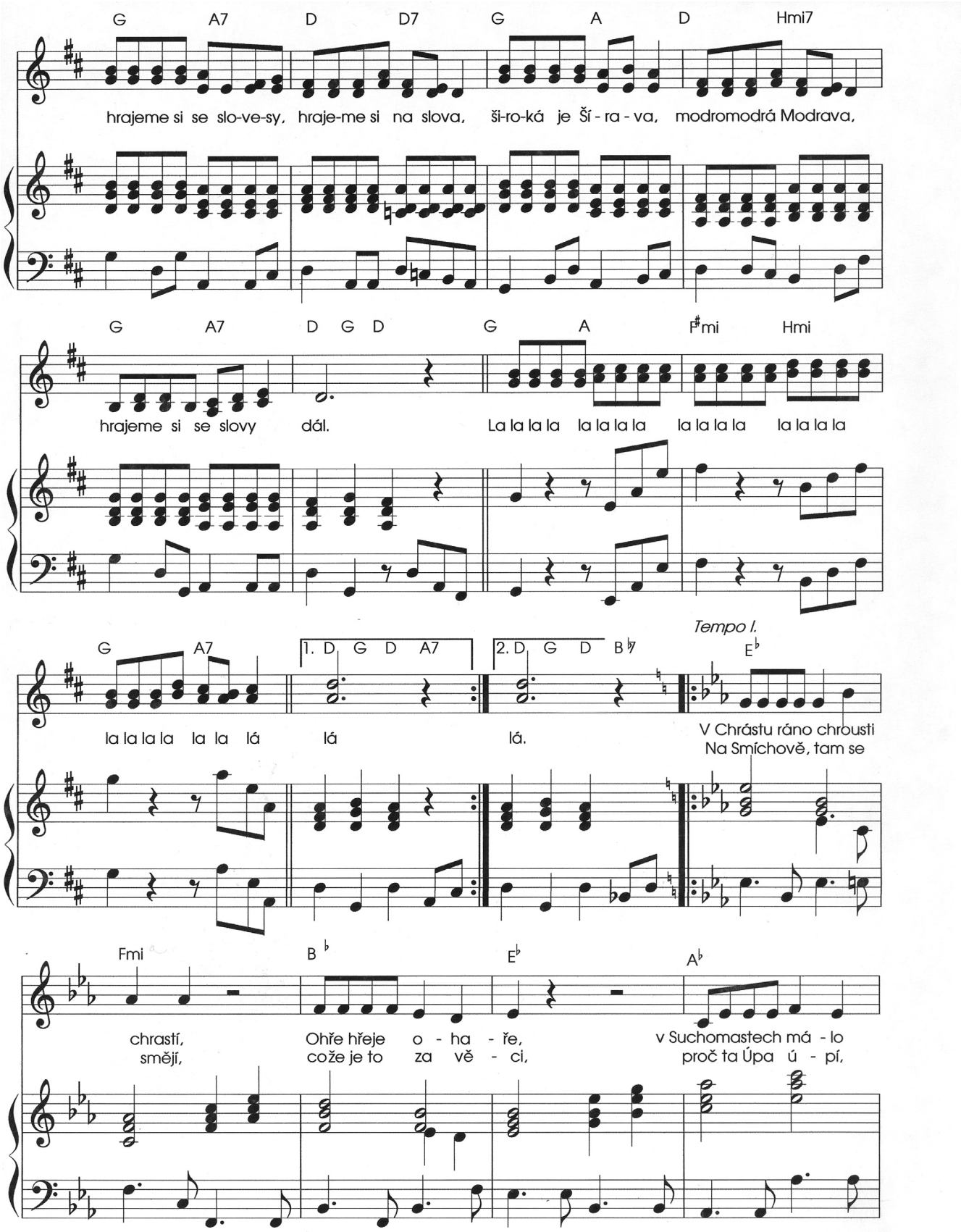
Újezd nad Lesy

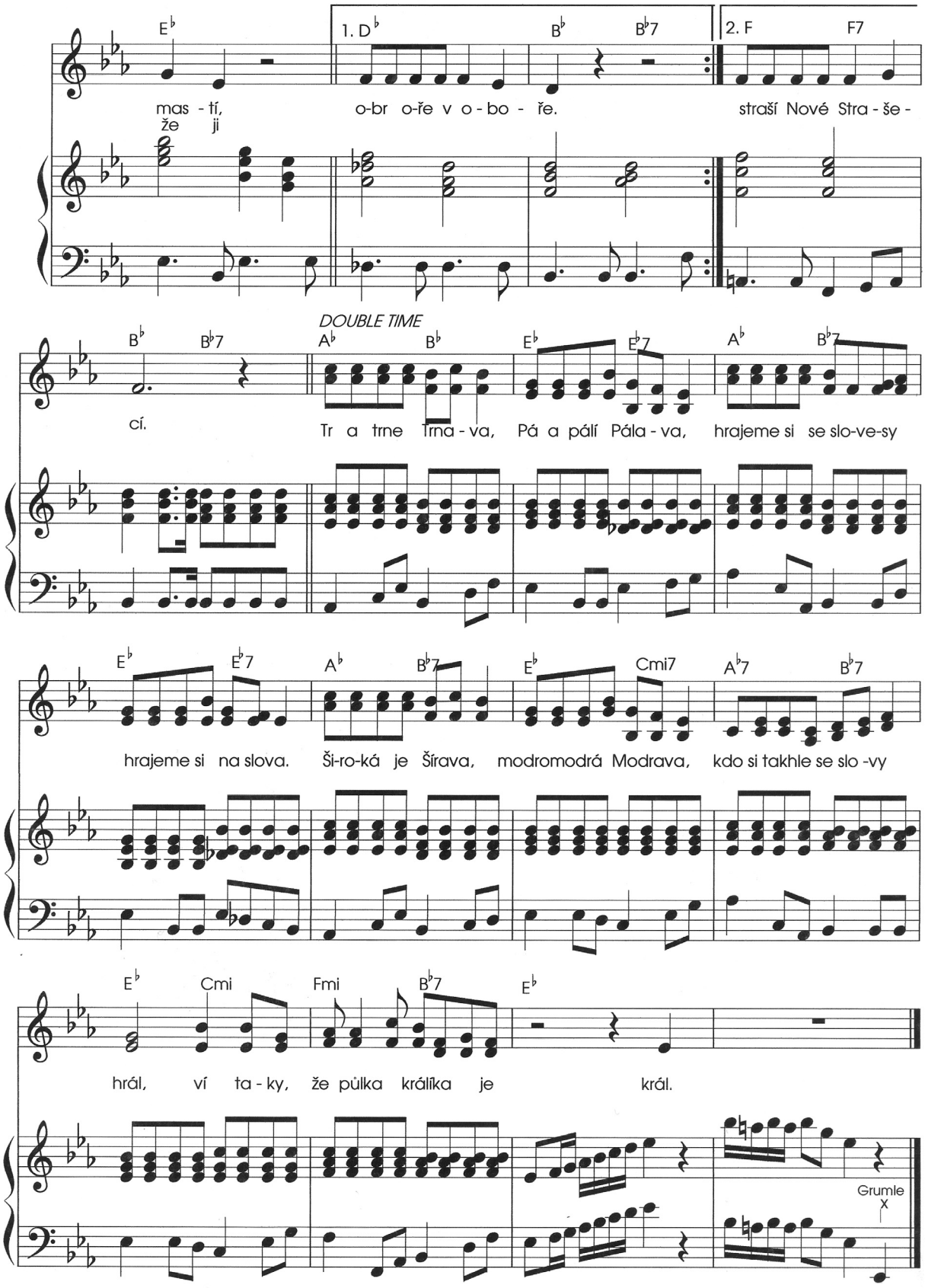
Středně rychle

Hudba: Zbyněk Císař
Text: Zdeněk Šimanovský




C
A
D
Emi
Sportku sází Sá - za - va,
což jí vůbec ne - ní vhod,
v Senohrabech se - no vo - ní,
v Žabovřeskách žá-ba kvá - ká,
A7
D
G
D
Lysá není vla - sa - tá.
do tů ně pak hopne si.
Brdy brdí, jen to zvo - ní,
V Mokropsech se na psy cá - ká,
DOUBLE TIME
E7
A
G
A
D
D7
v Počáplech jsou čá-pa - ta.
u - jel Újezd nad le - sy.
Tr a trne Trnava,
Pá a pálí Pála - va


G A7 D D7 G A D Hmi7
hrajeme si se slo-ve-sy, hraje-me si na slova, ši-ro-ká je Ší - ra - va, modromodrá Modrava,
G A7 D G D G A F♯mi Hmi
hrajeme si se slovy dál. La la la la la la la la la la la la la la la la
Tempo I.
G A7 1. D G D A7 2. D G D B♭ E♭
la la la la la lá lá lá. V Chrástu ráno chrousti Na Smíchově, tam se
Fmi B♭ E♭ A♭
chrastí, smějí, Ohře hřeje o - ha - ře, cože je to za vě - ci, v Suchomastech má - lo proč ta Úpa ú - pí,


E♭
1. D♭
B♭
B♭7
2. F
F7
mas - tí, že ji
o-br o-ře v o - bo - ře.
straší Nové Stra - še -
DOUBLE TIME
B♭
B♭7
A♭
B♭
E♭
E♭7
A♭
B♭7
cí.
Tr a trne Trna - va, Pá a pálí Pála - va, hrajeme si se slo-ve-sy
E♭
E♭7
A♭
B♭7
E♭
Cmi7
A♭7
B♭7
hrajeme si na slova. Ši-ro-ká je Šírava, modromodrá Modrava, kdo si takhle se slo -vy
E♭
Cmi
Fmi
B♭7
E♭
hrál, ví ta - ky, že půlka králíka je král.
Grumle