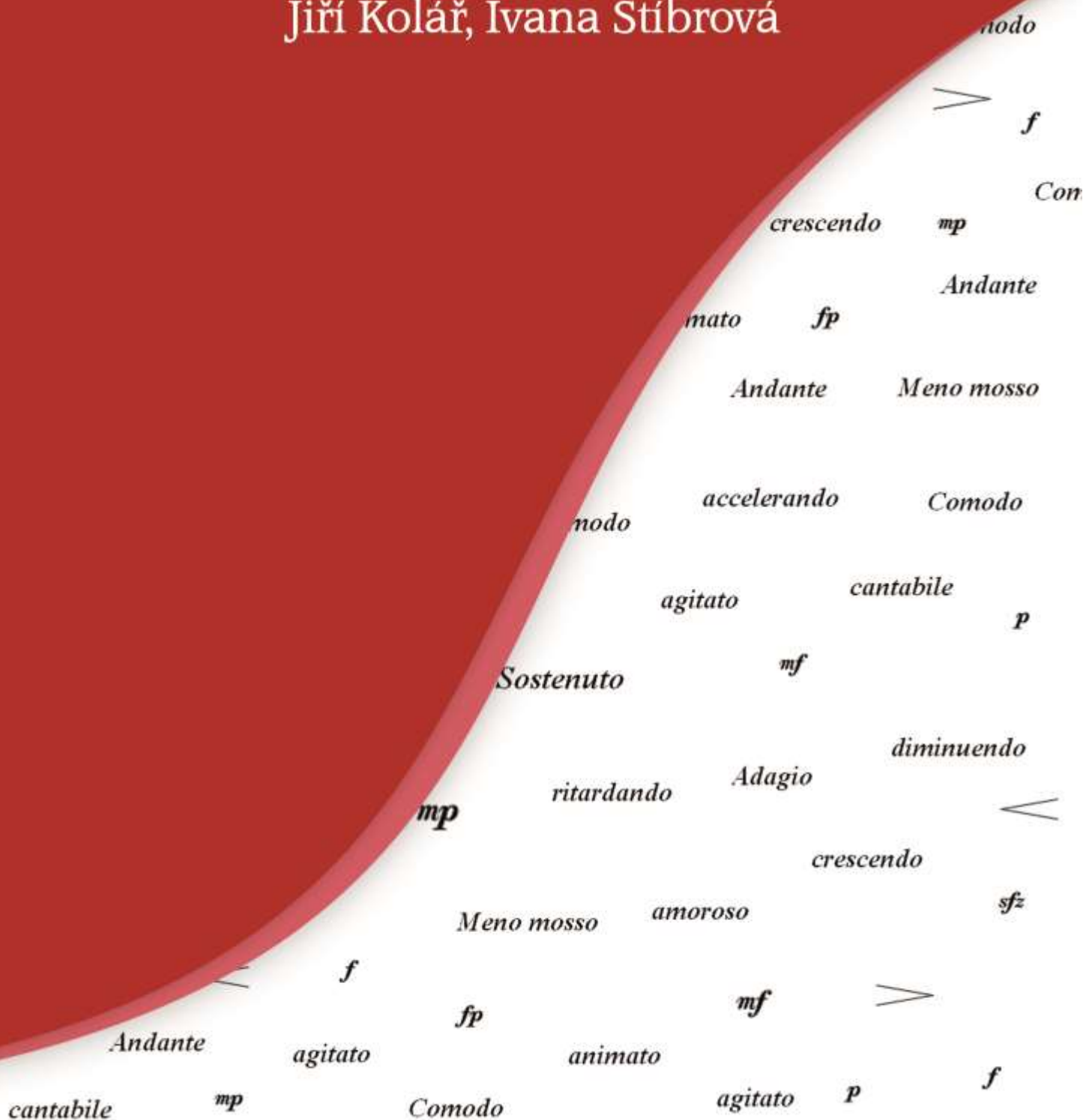


# Základní problémy sborové interpretace

Jiří Kolář, Ivana Štíbrová



# **ZÁKLADNÍ PROBLÉMY SBOROVÉ INTERPRETACE**

2011

Jiří Kolář, Ivana Štíbrová

Autoři děkují Michaele Kubátové za realizaci obálky publikace.

# ZÁKLADNÍ PROBLÉMY SBOROVÉ INTERPRETACE

## Obsah:

1. Sborové a orchestrální dirigování
2. Speciální hudebně pohybová a hudebně výrazová průprava
  - 2.1 Význam hudebně pohybové a hudebně výrazové průpravy pro práci sbormistra
  - 2.2 Nonverbální projevy a jejich druhy
  - 2.3 Význam řečové intonace
  - 2.4 Práce s písní
  - 2.5 Pohybové vyjadřovací prostředky sbormistrovského projevu
  - 2.6 Sbornistrovská rozcvička
  - 2.7 Druhy taktovacího pohybu
3. Hudebně výrazové prostředky a jejich využití při nácviu a interpretaci sborové skladby
  - 3.1 Melodie
  - 3.2 Harmonie
  - 3.3 Metro-rytmické vztahy
  - 3.4 Dynamika
  - 3.5 Tempo
  - 3.6 Barva
  - 3.7 Frázování
  - 3.8 Pěvecká artikulace
  - 3.9 Deklamace
4. Interpretace církevní a duchovní hudby
  - 4.1 Minislovníček duchovní hudby
5. Výběr sborové literatury a jeho hlediska
6. Dramaturgie sborového vystoupení
7. Sborové soutěže a soutěžní festivaly
  - 7.1 Posuzování soutěžního výkonu
  - 7.2 Hodnocení soutěžního výkonu

# Základní problémy sborové interpretace

## 1. Sborové a orchestrální dirigování

Do roku 1990 se speciální výuce sborového dirigování vyučovalo v České republice pouze na konzervatořích a hudebních akademiích (AMU v Praze a JAMU v Brně). I tam však s výjimkou JAMU zůstává dodnes dirigování pěveckého sboru pouze okrajovou součástí oboru Dirigování (většinou v rozsahu dvou semestrů) zaměřeného převážně na dirigování orchestru. Po sametové revoluci se nedostatek odborně vyškolených sborových dirigentů, zaměřených především na práci s dětskými a mládežnickými školními soubory, snaží řešit pedagogické fakulty. Magisterský obor Sbormistrovství ve spojení s oborem Hudební výchova se ve školním roce 1990 – 1991 otvírá nejprve na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty UK v Praze a později po jejím vzoru i na Pedagogické fakultě Ostravské univerzity, Pedagogické fakultě UJEP v Ústí nad Labem, Pedagogické fakultě Univerzity v Hradci Králové, nejnověji pak na katedře hudební kultury Západočeské univerzity v Plzni. Souběžně s tímto oborem vznikají ještě různé formy bakalářského studia sborového dirigování, jako např. Sbormistrovství chrámové hudby, které ve spolupráci s pražskou UK zřídilo Collegium Marianum – Týnská vyšší odborná škola. Na zahraničních vysokých školách se samostatný obor Dirigování pěveckého sboru objevuje mnohem častěji.

Již sama existence sborového dirigování, ať již jako samostatného oboru nebo jako jedné z disciplín oboru Dirigování, napovídá o jeho rozdílnosti oproti dirigování orchestru. Je zajímavé, že v učebních plánech širě pojatého oboru Dirigování následuje po disciplínách věnovaných získání základních dovedností v taktovací technice obvykle nejprve dirigování pěveckého sboru a po něm teprve orchestru. Domnívám se, že toto pořadí není dáno rozdílnou náročností v technice toho kterého způsobu dirigování, nýbrž odlišnou komplikovaností partitury. Zatímco v a cappellovém sborovém zpěvu se setkáváme nejčastěji se stejnorodým trojhlasem nebo čtyřhlasem a smíšeným čtyřhlasem, výjimečně až osmihlasem notovaným ve dvou klíčích, orchestrální faktura je podstatně složitější a její čtení vyžaduje delší praxi. Vokální hudba předpokládá hluboké znalosti dirigenta o lidském hlasu, pěvecké technice, frázování, deklamaci a dalších přidružených disciplínách, vedení neprofesionálního pěveckého souboru i potřebné pedagogické a metodické schopnosti, dirigování orchestru pak není možné bez zevrubného seznámení s technickými a barevnými možnostmi jednotlivých hudebních nástrojů, nutnými podmínkami jejich skupinové souhry apod.

Jako jeden z rozdílů sborové a orchestrální techniky dirigování se někdy uvádí orchestrální dirigování s taktovkou (někdy ji však dirigent odkládá). Taktovka sice jakoby prodlužuje „významnější“ taktovací ruku a činí ji pro instrumentalisty, hrající obvykle „z not“, viditelnější, ale jejím uchopením ji zbavuje nespočetného množství

výrazových nuancí a určuje jí především metro-rytmickou, tempovou a dynamickou úlohu. Vokální sborová hudba však pracuje převážně se slovem, které může mít v nejrůznějším kontextu ve srovnání s instrumentální hudbou nesmírnou výrazovou variabilitu. A volné ruce, jejich dlaně a prsty umožňují sborovému dirigentu, pracujícímu ve velice úzkém kontaktu se svými zpěváky (při zpěvu z paměti jde o kontakt „z očí do očí“), tyto výrazové polohy snadněji a lépe vyjádřit.

V literatuře věnované problémům taktovací techniky a dirigování se dočteme, že gesto pravé dirigentovy ruky by mělo v zásadě informovat členy souboru o průběhu jednotlivých dob v taktu a levá ruka by se měla zaměřit na ukazování nástupů a různých výrazových zvláštností. Tento návod nelze brát samozřejmě doslova. Frontální, zcela přehledné rozestavení sboru umožňuje sbormistrovi řízení z jeho pohledu vlevo stojících hlasových skupin levou, a vpravo stojících skupin pravou rukou. Ruka, která má vedoucí úlohu, je oproti druhé ruce vždy poněkud více vepředu, blíže k významnějším hlasům.

Jednodušší sborová faktura, práce s textem a jeho deklamací upřednostňuje při sborovém dirigování mnohem častěji recitativní způsob taktovací techniky, který se stává jeho velice významným prvkem zvláště v agogicky zvrátněných částech hudební skladby. Deklamační požadavky vedou rovněž k bohatšímu využití děleného gesta (nesmí se však přehánět).

Vokální hudba vyžaduje rovněž dobré znalosti dirigenta o správné výslovnosti a charakteristické intonaci a rytmické pulzaci řeči v cizojazyčných textech.

Přes uvedené rozdílnosti sborového a orchestrálního dirigování se domnívám, že nelze žádný z obou způsobů prohlásit za náročnější. Dobré orchestrální dirigování by se i přes složitost partitury nemělo nikdy omezit na pouhé taktování, udávání tempa, dynamiky, ukazování nástupů a závěrů, ale mělo by se v gestu, pohybu těla, mimice co nejvíce ponořit do nejpůsobivějšího výrazu. Sborové dirigování by naopak nemělo nikdy ztratit potřebné metro-rytmické kontury a mělo by i přes své výrazové možnosti zůstat pro zpěváky přehledné a srozumitelné a pro posluchače esteticky přirozené.

## **2. Speciální hudebně pohybová a hudebně výrazová příprava**

### ***2.1 Význam hudebně pohybové a hudebně výrazové přípravy pro práci sborového dirigenta***

Pohyb s hudbou spolu ve všech kulturách vždy úzce souvisely. Své uplatnění našly v afrických rituálních tancích, mysteriózních středověkých hrách, v evropských hudebních dramatech, bez jejich propojení si nedovedeme představit operu, balet, divadlo, kde společně s mluveným nebo zpívaným projevem výrazně ovlivňují naše představy a rozvíjejí fantazii. Již pouhý poslech hudby, zejména rytmické v nás evokuje pohybové reakce, pohybem vnímáme změny tempa, dynamiky, formy,

melodie, ... Těmito vztahy se zabývají další hudebně pedagogické a psychologické disciplíny.

Úkolem této kapitoly je užší hudebně pohybová vazba zaměřená na specifické pohybové a výrazové možnosti v práci sbormistra při kontaktu se sborem. Dříve než budeme konkretizovat tuto činnost, charakterizujme blíže osobnost sbormistra. Kromě širokého hudebně teoretického zázemí by měl být vyzbrojen i dalšími praktickými dovednostmi: např. dobře ovládat hru na klavír, pohotově číst a hrát partituru, měl by být dobrý zpěvák – diagnostik, schopný mimického vyjádření obsahu a navození správného pěveckého projevu. Tyto dovednosti získává obvykle na odborné škole.

### **Úkoly:**

*Doplňte a zdůvodněte význam některých dalších projevů a prvků blíže charakterizujících osobnost sbormistra. Máte-li k dispozici praktické ukázky (záznamy vystoupení sborů můžete aktuálně vyhledat i na YouTube), sledujte rozdíly v těchto projevech: dirigentský postoj a pohybová kultura, místo a rozměr dirigentského prostoru vzhledem k postavení sboru, velikost gest a jejich úměrnost vzhledem k počtu zpěváků, sdělnost gest, pohybové ztvárnění temp a dynamiky, kontakt se sborem, dirigování z paměti apod.). Sdělte a zdůvodněte svůj názor, vyvoďte klady a zápory.*

Teoretické znalosti a praktické dovednosti jsou sice podstatnou součástí sbormistrova vzdělání, ale skutečnou sbormistrovskou osobnost ještě nedeterminují. Teprve jeho výraz, schopnost správně uchopit a emotivně ztvárnit a předat obsah skladby tak, aby vytvořila nesmazatelnou stopu v prožitku zpěváků a posluchačů, z něj vytváří skutečnou sbormistrovskou osobnost. Musí být „vnitřně krásný“, otevřený, tvořivý, mít v sobě dramatický talent a pro sbor být nejen silnou autoritou, důvěryhodnou oporou, ale zároveň i opravdovým kamarádem.

Vyjádřovacími prostředky se sbormistrova „mluva“ řadí spíše do nonverbálních projevů lidské komunikace. Sbornistr kromě nácviku skladby, kdy naopak hojně využívá verbálních projevů sloužících zpěvákům k pochopení nacvičovaného díla, dotváří vedle dirigentských technik jeho emotivní náboj právě „řečí těla“. Aby tato „řeč“ dokázala nejen co nejintenzivněji, nejpřesvědčivěji sjednotit výrazové cítění a prožívání hudby interprety, ale i umocnit působivost transferu hudebního výrazu na posluchače, musí být vždy upřímná, pravdivá.

Následující část této kapitoly bude věnována proto „řeči těla“, tzv. nonverbální komunikaci, a to nejprve obecně, později s akcentem na sbormistrovská specifika.

Řeč těla je kombinací pohybů a gest, jimiž se člověk projevuje v určitých situacích. Pokud někomu pečlivě nasloucháme a zároveň sledujeme jeho tělo a výraz tváře, dozvíme se možná i to, co říct ani nechtěl. Pochopíme, jestli svá slova myslí opravdu vážně, zjistíme, zda lže nebo mluví pravdu. Bylo zjištěno, že verbální složka tvoří pouhých 7% obsahu sdělení, vokální složka (tón a barva hlasu, modulace, tempo řeči, artikulace a další) 38% a zbývajících 55% jeho obsahu je zprostředkováno nonverbálními signály. Nonverbální komunikace je vývojově starší, přikládáme jí proto automaticky a nevědomě větší důležitost. Zahrnuje širokou oblast toho, co

signalizujeme beze slov, nebo bývá doprovodem verbálního projevu. Sledovat všechny projevy řeči těla je velice obtížné. I když nemluvíme, projevujeme se řečí těla. Rozdílné části těla spolupracují na vytvoření nonverbálních zpráv. V případě, že chybí soulad mezi tím, co vyjadřujeme slovy, a tím, co vyjadřuje naše tělo, řeč našeho těla je vnímána věrohodněji. (Např. vzhledem k tomu, že vysíláme dvě odlišné informace, můžeme ztratit důvěru partnera.)

*„Ten, kdo má oči, aby viděl, a uši, aby slyšel, se může přesvědčit, že žádný smrtelník nedokáže nic utajit. Jestliže jeho rty mlčí, hovoří svými konečky prstů: jeho skryté myšlenky z něho prosakují ven každým pórem.“ (S. Freud)*

## 2.2 Nonverbální projevy a jejich druhy

Nonverbální projevy se obvykle dělí do skupin:

- posturika
- gestika
- mimika
- oční kontakt
- haptika
- proxemika

**Posturika** neboli řeč postojů těla si všímá rozložení těla v prostoru, vzájemné konfigurace jeho částí i pohybů, kterými se držení těla mění. Důležitá je zejména vzájemná poloha hlavy, ramen a hrudníku. Např. jistota a sebevědomí bývají vyjadřovány vzpřímenou hlavou, vypnutým hrudníkem a širokými rameny. Nejistota – skloněnou hlavou, pokleslým hrudníkem, svěšenými rameny. Postoj člověka také závisí na tom, zda je sám, nebo ve společnosti druhého (druhých). Postoj měníme, jsme-li pozorováni.

**Gestika** bývá také označována jako řeč rukou. Gesta jsou podmíněna kulturou a tradicí, některé symboly nemusí být člověkem z jiného prostředí správně pochopeny (např. v Bulharsku pro „ano“ platí opačná interpretace pokyvování hlavou než u nás). Gesty můžeme nahradit slova. Lidé se sluchovým postižením se gesty domlouvali již před více než 800 lety. Řeč jejich gest je velmi rychlá – až 80 slov za minutu. Jiným souborem gest lze sestavit libovolnou, tajnou znakovou řeč. Té se používá za zvláštních situací, kdy např. není dovoleno mluvit. Gesty nejenom symbolicky nahrazujeme slova, ale ilustrujeme řečené, jejich prostřednictvím se také adaptujeme na vzniklou situaci (ohrožení, oznámení radostné zprávy, ...).

**Mimika** je mluva obličeje, zejména pohyby lícních svalů, obočí a křivky úst. Výraz obličeje je nejdůležitějším zdrojem informací, odráží vnitřní psychický stav lépe než jiné verbální projevy. Informuje o aktuálním stavu člověka, z lidské tváře rychle rozpoznáme štěstí, překvapení, strach, zlobu, smutek, spokojenost, zájem.

V mezilidské komunikaci hraje důležitou roli také úsměv, pomocí kterého navozujeme kontakt, získáváme důvěru, navozujeme přátelskou atmosféru.

**Oční kontakt.** Ne nadarmo se říká, že oči jsou vstupní bránou do duše. Pohled je nejbohatší zdroj informací, lidské tělo pomocí očí přijímá 80% informací o vnějším světě. Pohled má také sílu akce. Jsou-li gesta našimi slovy, když mlčíme, jsou pohledy naší aktivitou, když zdánlivě nic neděláme. Pohledem snadno navodíme v druhém člověku pocit úzkosti, strachu, zrakem ho můžeme přesvědčovat, prosit, hrozit, ... Nejčastěji se druhé osobě díváme do obličeje – čteme a vyhodnocujeme zprávy, které nám sděluje především svou mimikou a očima. Obvyklá a tolerovaná délka přímého pohledu do očí se v různých kulturách liší. V západních zemích trvá pohled mezi dvěma osobami přibližně 2 – 4 vteřiny, ve středozezemním prostoru a v arabských zemích trvá vzájemný pohled mnohem déle. Zatímco v Asii a v Africe bývá příliš dlouhý pohled považován za nevhodný, u nás bývají delší pohledy věnovány osobám, kterých si vážíme, a lidem, kteří jsou nám sympatičtí. Příliš dlouhý pohled je stejně nepříjemný, jako je nepříjemné, když se partner pohledu vyhýbá. Může to znamenat nejistotu, strach, rozpaky nebo nevěrohodnost. Vedle délky pohledu si můžeme všimnout i míry otevření očí. V intimních vztazích (např. mezi rodičem a dítětem nebo ve vztahu muže a ženy) bývají oči široce otevřené, což znamená absolutní důvěru v partnera. Když nad něčím přemýšlíme, zornice se zužují.

**Haptika** je způsob předávání a přijímání informací prostřednictvím přímého doteku, kontaktem s druhým člověkem, např. při podání ruky, poplácání po ramenou, nabídnutí rámě. Bývá také kulturně podmíněn. Např. ve střední a severní Evropě je při pozdravu obvyklá vzdálenost na délku paže – podává se ruka, kdežto v jižní Evropě je obvyklý kontakt „tělo na tělo“ – políbení na obě tváře. Každý člověk má také svou vlastní hranici, jaké druhy doteku jsou pro něj v různých situacích přijatelné.

**Proxemika** je komunikace prostřednictvím vzdáleností – řeč prostoru, jde o vzájemné vzdálenosti mezi lidmi při komunikaci. Označuje prostor, který každý člověk individuálně potřebuje k tomu, aby se cítil dobře a bezpečně. Podobně jako u haptiky záleží na konkrétní situaci a vztahu s člověkem, který se ke mně prostorově blíží. Rozlišujeme tři základní prostorové sféry:

*intimní sféra*, do které dobrovolně pouštíme nejbližší osoby (0 – 50 cm);

*osobní sféra* (50 – 120 cm) nám ještě umožňuje přesně pozorovat detaily mimiky a řeči očí, partnera také dobře slyšíme (obvykle mezi přáteli, spolužáky);

*sociální (veřejná) sféra* (1,5 – 3 m), která obvykle bývá dodržována ve formálních vztazích (nadřízený – podřízený, učitel – student, na úradech apod.).

Uváděné údaje o jednotlivých vzdálenostech jsou pouze orientační, vždy záleží na uspořádání prostoru a konkrétní situaci.

### **Úkoly:**

1. Z níže uvedených 12 emotivních obrázků vyberte 6 a v libovolném pořadí, které si zapíšete, je použijte jako ilustraci k vyprávění krátkého příběhu.

2. Vylosujte si 4 – 6 obrázků a popište emotivní situaci.





1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12

3. Vyjádřete držením těla různé odstíny nálad, pocitů, situací: únavu, nudu, netrpělivost, strach, pýchu, pohrdání, koketnost, pocit žízně, pocit horka, pocit zimy, pocit viny, štěstí apod.
4. Určete, co na nás prozradí gesta, mimika, postoj a chůze. Situace si zahrajte: strnulé držení těla, naklonění hlavy a stažení koutků rtů, vztyčená brada, hraní si s prsty, podupávání nohou, zaťaté pěsti, opření zad při sedu, škrábání se, pohrávání si např. s hodinkami nebo límečkem, ruce za hlavou, založené ruce, ruka nebo prsty na puse, zkřížené nohy, mnutí dlaní, tření oka, tření ucha, hlava podpíraná dlaněmi, ruce v bok, upravování si kravaty, postoj s palci za opaskem. Rozdílnou chůzí charakterizujte např. pyšného člověka, zdravého sportovce, zdrceného žáka, přísného učitele, nemocného starce, žebráka apod.
5. Gesty, mimikou a postojem vyjádřete tyto situace: stůj!, vzdávám se, vítězství, zapomněl jsem, nemohu se rozhodnout, jsem hodně netrpělivý, nesouhlasím, nesmíš, vše je OK, moc mně chutnalo, všechno je špatně, buďte zticha, je to blázen, svezte mne, dejte mi najíst, prosím, dvoření.
6. Utvořte dvojice a kopírujte buď předem zadané, nebo improvizujte vlastní nonverbální projevy, střídáte vedoucí pozici.
7. Pokračujte variací na předešlý úkol a snažte se nonverbálními projevy přesvědčit svého partnera, získat jej pro svůj cíl (akcentujte a zrychlujte významově důležitá gesta). Ostatní sledují a hodnotí srozumitelnost, hledají vlastní vyjádření.

Cílem těchto nonverbálních dialogů je empatie a sebeprosazení. Předpokládá rozdělení rolí a vzájemnou pohybovou komunikaci. Dialog můžeme realizovat ihned po zadání a spontánně řešit zadaný úkol, jindy si naopak téma předem připravíme. V těchto úkolech procvičujeme schopnost realizovat pohyb podle představy tak, aby byl srozumitelný jeho emocionální podtext. V dalších úkolech budeme propojovat nonverbální projevy s hudbou.

Většinu pohybových úkolů můžeme podpořit hrou na nástroje (např. orffovské), nebo si připravíme doma vhodný hudební doprovod. Stále si uvědomujme dominantní výrazové prostředky a adekvátní dominantní pohybové prvky. Diskutujme o nich.

### **Úkoly:**

**1.** Pohybově ztvárněte a podpořte vhodným hudebním doprovodem tyto kontrastní situace:

*A je smutný, B se ho snaží rozveselit;*

*A má bolest, B se ho snaží uzdravit;*

*A je unavený, B ho láká ven;*

*A je přesvědčený, že má pravdu, B je umíněný oponent;*

*A má svou představu o víkendu, B má úplně jiné plány apod.*

*Nezapomeňte na výměnu rolí.*

**2.** Zpracujte a pohybově vyjádřete vlastní téma s vhodným hudebním doprovodem v „němém filmu“ (kolektivní práce).

**3.** Pohybově výrazově ztvárnění hudební ukázky. Nejdříve si ukázku poslechněte, snažte se vystihnout její emocionální napětí a pak pohybem (tancem) vyjádřete vlastní prožitek. Hleďte výrazově různorodé skladby, které na malé ploše střídají rytmus, tempo, dynamiku. Skladby vybírejte ze všech stylových období, střidejte žánry. Vytvořte hudební koláž (podobnou hudebnímu doprovodu ke krasobruslařským exhibicím).

Ačkoli hudba samovolně aktivuje kinetické projevy, do kterých promítáme vlastní i odezírané zkušenosti, akci ve skupině může svými pokyny, návodem k pohybovým proměnám, novým choreografickým tvarům napomáhat pedagog nebo jiný tanečník. Pohyb by měl být vždy spontánní a vycházet z přirozené fantazie každého jedince. Funkce pedagoga je pouze návodná. Tyto úkoly sledují hlavní cíl: mobilizovat vnitřní zdroje, uvolnit spontaneitu, emocionalitu.

**4.** Vymyslete si vlastní příběh (např. fantastický sen), napište scénář, vytvořte hudební podklad z vhodně vybraných hudebních ukázek a v roli režiséra tento příběh pantomimicky ztvárněte ve skupině.

*Příklady námětů (z příprav studentů oboru Sbormistrovství z r. 2000):*

*Glóbus*

- *Václavek/Ostřanský – Pomoz mi najít cestu (Czech Alternative music, vol. III, 1996)*

*Jsme na chalupě na horách a probouzíme se z odpoledního spánku. Venku se už zešeřilo, bereme do rukou zápalky a svíčku. Mihotavý plamínek osvítl glóbus stojící nahoře na skříni. Sundáme ho, začneme s ním otáčet a představovat si, jak vypadají všechny země a oceány.*

- *Výběr ezoterické hudby*

*Moře. Proplouváme korálovými útesy, plaveme nad nekonečnými hlubinami, máme strach z velkých ryb kolem nás.*

- *Darius Milhaud – Scaramouche pour saxophone et orchestra*

*Amerika. Vydáme se na cestu, nejdříve vyrazíme rázným krokem, cesta je dlouhá a bolí nás nohy, stopujeme auta, až nám hodný řidič zastavil. Vozí nás, ukazuje vše kolem, vodopády, rušná města.*

- *Jiří Dohnal – Na vlnách*

*Indie. V dálce vidíme přibližující se stádo slonů. Nejdříve je pozorujeme, pak raději prcháme k moři. Hrajeme si s vlnami.*

- *The Klezematics – Di Saozhkelekh*

*Izrael. Ocítáme se na židovské svatbě, nadšeně se přidáváme k tanci svatebčanů.*

- *Ruggero Leoncavallo – Pagliacci, sbor Don din don*

*Itálie. Vesnice v horách, kamenný kostelík, údery zvonů, zpívá sbor, dirigujeme. Nakonec nás zvony ukolébají.*

*Je noc, na nebi svítí tisíce hvězd, pohladíme glóbus, vrátíme na skříň, sfoukneme svíčku a jdeme spát.*

### 5. Popletené pohádky

*Tenhle příběh nemá hlavu, ani patu, ale tak už to v pohádkách někdy bývá, občas se něco zamotá, poplete, a pak už ani pořádně nevíme, v jaké pohádce jsme se octli. Nezbyvá než doufat, že přijde nějaká kouzelnice, která to všechno napraví. (Esoteric music, meditation)*

- *Mezi labutěmi. Tančíme, máváme křídly jako labutě.*

*Zastavení u Šípkové Růženky, která spí v zakletém zámku, obrostlém hustým křovím, prodíráme se mezi trnitými větvemi, hledáme cestu.*

- *Potkali jsme prince Jiříka, který hledá kouzelný šíp, aby ho přivedl až k nevěstě.*

*Náhle se objevil čaroděj Koloděj a unese nás do své říše. Bráníme se, ale jeho čáry jsou mocnější. Jsme unavení a smutní. Princ Jiřík nachází v Kolodějově říši svůj ztracený šíp a také několik čarovných košťátek, s jejichž pomocí se nám podaří Kolodějovi uniknout.*

*Let na koštěti. Prcháme, ale Koloděj na nás seslal hromy, blesky. Hledáme úkryt v kouzelném lese, na jehož konci je nádherná sluncem zalitá zahrada. Únavou usínáme.*

*Probouzíme se, je ráno, zvoní budíček a radujeme se, že mocné síly už nad námi nemají žádnou moc.*

#### Použité hudební ukázky:

*C. S. Saëns, Karneval zvířat – Volière*

*P. I. Čajkovskij, Labutí jezero – Tanec malých labutí*

*P. I. Čajkovskij, Louskáček – Čínský tanec*

*I. Hurník – Žába*

*A. Vivaldi, Čtvero ročních dob – Zima, Léto*

*G. Bizet, Carmen*

*G. Gershwin, Porgy and Bess – I got Plenty of nothing*

*Esoteric music – Blue Planet*

*zvuky: les, hromy, déšť, budík*

Celý soubor her a metod, ve kterých je dominantní hudba a rytmus ve spojení s pohybem, mluveným slovem a fantazií, nabízí kniha Zdeňka Šimanovského „Hry s hudbou a techniky muzikoterapie ve výchově, sociální práci a klinické praxi“ (vydalo nakladatelství Portál, s.r.o. v Praze r. 1998). Mnohé z her naleznou uplatnění také v rozvíjení sbormistrovské spontaneity, emocionality a tvořivé fantazie. Hry můžeme provádět v originálním pojetí, nebo je uzpůsobíme konkrétní situaci. Uvádíme některé příklady improvizace pohybem na hudbu:

#### **6. Bouře (upravená hra)**

*Vhodná hudba: V. Novák: V Tatrách, L. van Beethoven: 6. symfonie – Pastorální, Gustav Holst: Mars z cyklu Planety.*

*Nejdříve si vyprávíme o bouře, jaké to je, když se blíží, začíná, když udeří plnou silou, nakonec ustává. Pustíme si hudbu obsahující toto téma a za znění hudby sugestivně vyprávíme (s pauzami) průběh bouře. Jak zesílil vítr..., začaly padat první těžké kapky..., přidaly se kroupy..., blýská se a hřmí..., vítr rve listí ze stromů atd. Ve vyprávění se střídáme. Ten, kdo vypráví, zároveň doprovází svůj projev pohybem a ostatní ho napodobují. Napodobujeme stromy, které vítr ohýbá, mraky letící oblohou, déšť bušící do země, hromy a blesky. Také těžké kameny, které v potoce proud zdvihá a obrací. Po bouře se procházíme po trávě slehlé deštěm, oblohu rozzářilo sluníčko, zahřívá vodou promáčenou krajinu... .*

V této dramatizaci jsme propojili všechny složky nonverbální komunikace a zároveň jsme si uvědomili, jak významně se na účinku sdělení podílí slovo, řeč, její rytmus a pohyb, různá výšková intonace a jak je obsah ještě více umocňován působením emotivní hudby.

### **2.3 Význam řečové intonace**

Řečová intonace a její průběh, akcentování vybraných slov, může způsobit, že stejný obsah věty může vyznít pokaždé jinak.

#### **Úkoly:**

**1. Ve stejné větě vytvářejte různé emoce. Úkol doplňte příslušným postojem, gestem, mimikou:**

*To je krása.*

*To já přece nevím.*

*Moc hezky ti to jde.*

*Kdyby nás tak někdo viděl.*

*Ty jsi kamarád.*

*Domácí úkol přineste zítra.*

**2. Vyjádření nálady**

● **Naučte se tuto jednoduchou básničku:**

*Stojí, stojí bedla,*

*ráda by si sedla,  
vzala by si pletení,  
noha už jí dřevění.*

● *Pokuste se ostatním sdělit nějakou informaci nebo svou náladu (je mi zima, jsem ospalý, svět je krásný, stydím se apod.). Nesmíte však přitom použít nic jiného než text uvedené básničky.*

● *Tento text můžete také přečíst např. jako hlasatel hlavních televizních zpráv nebo jako předpověď počasí, oznámení tragické události apod.*

● *Vytvořte emotivní dialog. První z dvojice pracuje s prvním dvojverším, druhý odpovídá druhým dvojverším. Rozhovor rozšířte – první přeřiká všechny verše, druhý odpovídá jinou čtyřveršovou básničkou.*

*Najděte jiné vhodné texty.*

### 3. Ramsese

*Toto je vděčná a velmi oblíbená hra (převzatá a upravená) z již zmiňované knihy Z. Šimanovského „Hry s hudbou a techniky muzikoterapie“. Hraje se v kruhu, při opakování se může zrychlovat. V originále platí, že ten, kdo se splete, odejde stranou a kruh se neustále zmenšuje. Říkanka prý pochází z laponštiny. Cílem hry je soustředění se na rytmus, artikulaci, motoriku.*

*Variací na dané téma by mohl být opět upravovaný emocionální obsah, podpořený vhodným hudebním doprovodem (stačí jen rytmickým – hrou na bicí nástroje) a další rytmické proměny.*

*Pohyby a slova:*

*Ram se se – ram se se – duli – duli – duli -duli – ram se se.*

*1 2 3 1 2 3 4 4 4 4 1 2 3*

*Ararak ju – ararak ju – duli - duli – duli – duli – ram se se.*

*5 6 5 6 4 4 4 4 1 2 3*

*Pohyby pro jednotlivá slova – slabiky:*

*1 klepneme prsty obou rukou na rameno souseda vlevo,*

*2 klepneme si prsty na svou hrud',*

*3 klepneme prsty obou rukou na rameno souseda vpravo,*

*4 děláme před sebou oběma rukama pohyb, jako kdyby kočka škrábala na vrata,*

*5 zvedneme obě dlaně k nebi,*

*6 obě dlaně dáme na stehna.*

*Slabiky můžeme rytmizovat, celá hra pak vypadá jako mateník se střídáním třídobého a čtyřdobého metra:*

*Schéma: 2x třídobý, 1x čtyřdobý, 1x třídobý takt,*

*2x třídobý, 1x čtyřdobý, 1x třídobý takt.*

*Prodlužováním některých slabik (zdůrazněním jejich významu) s případnými pauzami získáme další rytmické obměny.*

*Střídáme různé nálady, od bojových a rituálních výkřiků až po měkká „kočičí“ gesta.*

## 2.4 Práce s písní

### Vnímání jejího charakteru podle použitých výrazových prostředků

Lidová píseň je nekonečnou pokladnicí poznání o lidech, jejich radostech a strastech, obyčejích, ale i zrcadlem jejich mluvy a hudební výpovědí typických regionálních rytmicko-melodických zvyklostí. Je nejjednodušším, ale přitom svou formou velice pestrým útvarem vokální hudby. V našich hrátkách s jejím textem, melodií, tempem, dynamikou a dalšími výrazovými prostředky si vyzkoušíme, jak může být proměnlivá. Jako dovedeme dát jednotlivým slovům, souslovím nebo jednoduchým větám v různém kontextu výrazově odlišný náboj, můžeme různým způsobem interpretovat tutéž lidovou píseň.

Zkuste to např. s českou lidovou písní „Nechoď tam“. Pochází z Klatovska a je spojena s tancem obkročák.

Nápěv má mnoho společného s tématem Finále z Haydnovy Symfonie D dur, č. 104 (Allegro spiritoso) a je dalším důkazem o tom, jak se klasicistní hudba s lidovou písní vzájemně ovlivňovaly. Níže uvedený zápis písně je převzat z *Českého zpěvníku* K. Plicky a pokud bychom na její nápěv tančili „obkročák“, příslušelo by jí spíše tempové označení Allegro moderato.

**NECHOĎ TAM**  
Tanec „Okročák“

Česká z Klatovska

Vivace

*mf*

Ne - choď tam, podř radš k nám, já jsem hol - ka vo - na - čej - ší;

*cresc.*

podř radš k nám, ne - choď k ní, já jsem hol - ka vo - na - čí:

*p*

je - stli vo - na bo - ha - těj - ší, já jsem za to u - pří - mněj - ší,

*f cresc.*

ne - choď k ní, podř radš k nám, já tě rá - da u - hlí - dám.

### **Úkoly:**

1. Změnami tempa, dynamiky, barvy hlasu, deklamace (slovních důrazů), mimiky apod. se pokuste vyjádřit různé typy charakteru dívky, různé možnosti hudebně textového významu písně. Zaspívejte ji nešťastně, rozzlobeně, prosebně, rozpustile, svádívě apod.

## 2. Najděte a zazpívejte podobné lidové písně vhodné k výrazově odlišné interpretaci.

Jak již bylo řečeno, tempo bývá obvykle zakódováno již v rytmicko-melodické struktuře písně. Převaha stupňovitého pohybu, kombinovaného s malými skoky spolu s jednodušším rytmickým dělením charakterizují častěji skladby volnějšího tempa, početnější melodické skoky a synkopické a tečkované rytmy navozují naopak většinou tempo rychlejší. Některé z našich lidových písní, které známe dnes jako volné lyrické písně, byly původně písněmi tanečními. To platí např. o známé moravské lidové písni „Voděnka studená“, která představovala původně rychlý lidový tanec „Kúlaná“. Podobně se na jinou oblíbenou moravskou lidovou píseň „Chodila po včelínku“, kterou zpíváme dnes rovněž obvykle v klidném tempu, tančival rychlý tanec „Vrtěná“. Dnešní zvolnění původního tempa vyplynulo v obou případech z textového obsahu písní.

### VODĚNKA STUDENÁ

#### Tanec „Kúlaná“

Allegro (Andante)

Moravská z Mladcové u Zlína

Vo - děn - ka stu - de - ná ja - ko led, ja - ko led,  
ne - mo - žu, má mi - lá, na te - be za - po - mět.

The musical score is written on two staves in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo marking is 'Allegro (Andante)' and the dynamic is 'mf'. The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics are written below the notes.

Jednů zapomenu, po druhěj zpomenu,  
potřetí, má milá, slzy mne polejů.

### CHODILA PO VČELÍNKU

#### Tanec „Vrtěná“

Allegro (Andante moderato)

Moravská od Břeclavě

Cho - di - la po vče - lín - ku, tr - ha - la ja - te - lín - ku. „A co mně ta  
ja - te - lín - ka ne - vo - ní, že už k nám můj mi - lý ne - cho - dí.“

The musical score is written on two staves in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo marking is 'Allegro (Andante moderato)' and the dynamic is 'mf'. The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics are written below the notes. The second staff includes a 'rit.' marking at the end.



### Úkoly:

3. Zkuste si obě písně zazpívat v rozdílných tempích a všimněte si změny jejich výrazu.

4. Jaké tempo byste zvolili pro tuto píseň, jejíž text neznáme? Dovedli byste ji podle zvoleného tempa otextovat? Pozorujte charakter melodie. Zazpívejte si ji v pomalém, středním a rychlém tempu. Podle svého citu vyberte nejvhodnější tempo a melodii otextujte. Textu přizpůsobte rytmickou strukturu jednotlivých taktů. Snažte se dodržovat shodu slovního a hudebního přízvuku.

(Lze připravit jako domácí práci s následným vyhodnocením a zdůvodněním realizace ve skupině.)



*Příklady otextování melodie s použitím textů lidových písní:*

*Pásla panenka páva, mezi horama a skalma, pásla husy u vodičky, čekala na hulána. Kampak, můj milý, jedeš, což mě sebou nevezmeš? Jedu do pole, má milá, ty se mnou jet nemůžeš.*

*Stojí šohaj pod našim okénkem, ťuká na mňa svým zlatým prsténkem, puste ňa ven, má mamičko dobrá, půjdu k němu na dvě, na tři slova. Má mamičko, prosím vás, pro Boha, už sem mu aj pérečko uvila, jak mu svědčí za jeho klobúčkem, jak mé líčko s jeho pravým líčkem.*

*Hrajte mi, muzikanti, hrajte, písničku k tomu zazpívajte, já půjdu domů teprv ráno, až budete mít dozpíváno.*

(Podrobnější poznámky o problematice tempa při interpretaci sborové skladby najdete v kap.1.3.)

### Dramatizace lidové písně

K dramatizaci lidové písně nám nejlépe poslouží takové, v nichž se něco konkrétního děje – namlouvání, svatba, verbování na vojnu, zpěv o určitém řemesle apod. Vybírejte spíše dialogové písně, ve kterých uplatníte kromě pěveckých také své herecké a pohybové dovednosti.

*Příklady:*

Šla panenka k zpovídání (vypravěč, panenka, pan farář)

Jel sedlák orati (vypravěč, sedlák, jeho milá)

Ej, od Buchlova (vypravěč, Kačenka, Martin)

Náchodský zámeček (vypravěč, milý, milá)

Za starú Breclavú (vypravěč, děvečka, švarný šohajíček)

Což se mně, má milá, hezká zdáš (milenecký dialog)

Můžete vymyslet celý příběh a zinscenovat ho, dotvořit děj, domyslet, co mohlo příběhu předcházet nebo jaké mohl mít další pokračování. Inspirací vám mohou být např. televizní „Zpívánky“.

### Pohybový kánon


Ve vokální hudbě patří kánon pro svoji variabilitu k velice oblíbené hudební formě. Tříhlasou kánonickou píseň Johna Hiltona *Pojď za mnou* můžeme rovněž zdramatizovat a provést i sborově jako výrazově pestrý pohybový kánon.

## POJĎ ZA MNOU

Kánon pro tři hlasy  
Hudba John Hilton (1. pol. 17. stol.)  
Český text Jelena Holečková-Dolanská

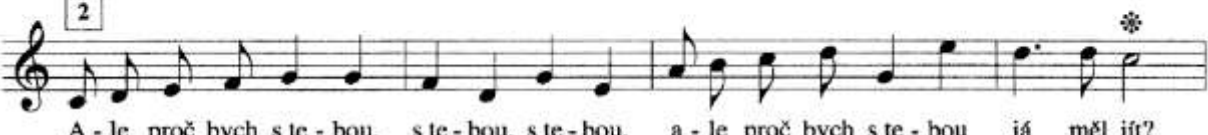
**Allegretto**

*mf* 1



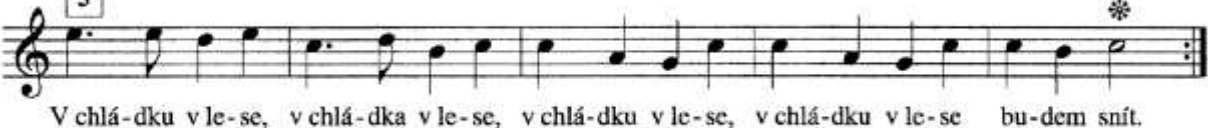
Pojď za mnou, za mnou, za mnou, za mnou, za mnou, za mnou, za mnou pojd!

2



A - le proč bych s te - bou, s te - bou, s te - bou, a - le proč bych s te - bou já měl jít?

3



V chlá-dku v le - se, v chlá - dka v le - se, v chlá - dku v le - se, v chlá - dku v le - se bu - dem snít.

### Sbormistrovská artikulace – hra na playback

#### **Úkol:**

*Vyberte známou píseň a rozdělte se na dvě skupiny – zpěváky a sbormistry. Skupiny postavte proti sobě. Zpěváci zpívají píseň v její reálné podobě, zatímco sbormistři ji zpívají jakoby na playback: zřetelně artikulují text i s navozením jeho správného pěveckotechnického provedení, dodržují fráze s přesnou výslovností koncovek, dotvářejí výraz písně i mimicky, a snaží se tak zpěváky dokonale vést. Nakonec si každý vyzkouší v tomto úkolu roli sbormistra.*

## **2.5 Pohybové vyjadřovací prostředky sbormistrovského projevu**

Pohybovými vyjadřovacími prostředky rozumíme ve sbormistrovské praxi široké spektrum pohybově výrazových prostředků používaných v rámci vymezeného prostoru (viz proxemika) k emocionálnímu vyjádření hudební skladby.

Na jeho účinnosti se podílejí všechny svalové skupiny podporující správné držení těla, především pak dirigentský postoj, pohyby hlavy, paží a jejich částí, výraz obličeje, očí a specifická sbormistrovská artikulace navozující přesvědčivou pěveckou interpretaci. Abychom dosáhli výrazově vyváženého sbormistrovského projevu, je třeba cíleně procvičovat sdělnost gest a uvědomovat si důležitost souhry jednotlivých partií těla.

Osoba sbormistra je v podstatě to jediné, co se při klasické sborové interpretaci výrazněji pohybuje. Sbornistrovský pohyb musí sjednocovat a umocňovat výraz, nesmí posluchače rušit. Jako rušivé elementy působí nejčastěji chodící nebo tančící dirigent, příliš velké, rozmáchlé, nebo naopak malé, nevýrazné gesto, neodpovídající velikosti sboru a dané dynamice, trvale vysoká nebo nízká taktovací poloha rukou nevyjadřující potřebnou náladu, stereotypní nadměrné předklánění, pérování v kolenou, kotnících, stále se opakující neúčelný způsob zdobení gesta apod. Tyto a další podobné nešvary sbormistrovského pohybového projevu zvýrazní nejlépe zrychlený záznam dirigentského výkonu.

## **2.6 Sbornistrovská rozcvička**

Přehledný popis tematicky řazených základních gymnastických a pohybových cvičení věnovaných dirigentské pohybové přípravě najdete v publikaci Sborový zpěv a řízení sboru I./2. Technika dirigování, s. 5 – 9.

### ***Postoj***

- přirozený postoj, vzpřímené tělo, nohy mírně rozkročeny, ruce podle těla, přenášíme váhu z pravé nohy na levou a opačně, hlava v ose trupu, nevychyluje se do stran, kýváme se, cvičíme ve středním tempu, počítáme nahlas ve dvoudobém, třídobém a čtyřdobém metru;
- mírně nakročíme pravou nohou (u pravorukých dirigentů má pravá ruka vedoucí úlohu, proto je tento způsob nakročení vhodnější), hlava stále v ose trupu, přenášíme váhu vpřed a vzad;
- přenášení váhy zleva doprava nebo vpřed a vzad a zpět spojíme s lehkým zhoupnutím – pérováním v kolenou, hlavu nakláníme do směru pohybu;
- mírně nakročíme pravou nohou, pevný postoj, chodidla jako přikovaná k podlaze, ruce podle těla, kroužíme celým tělem;
- kroužíme pouze pánví, paže uvolníme v ramenou;
- motivace: stojíme v moři, vlny s námi pohupují, přesto stojíme pevně, paže položené na hladině, brada lehce nadnášená, očima sledujeme obzor; ruce rozrážejí hladinu stejnosměrně vpravo – pravá ruka hřbetem, levá ruka dlaní a opačně, v

zrcadlovém pohybu hrneme vodu hřbety rukou od sebe, překlopenou paží hřbety rukou k sobě, sledujeme pohyb paží, udržujeme rovnováhu.

### ***Uvolnění – fixace*** (pohov! - pozor!)

- stoj mírně rozkročmo, předklon, ruce a hlava visí volně dolů; postupně se narovnáme a plynule zpevňujeme trup, břišní svaly, ramena, hlavu až do stoje přímého;
- představa loutky, kterou zvedají z předklonu imaginární provázky uvázané na různých místech – na temeni hlavy, na jednom rameni, na lokti, na prstu ruky, provázek táhne tělo z předklonu nahoru;
- představa loutky, které loutkář postupně přestřihuje provázky.

### ***Procvičování paže a jejích částí, kombinace pohybů***

Cviky provádíme na hudbu, počítáme nahlas, střídáme různá tempa a metrum (vycházíme vždy ze středního hudebního projevu);

- k přenášení váhy zleva doprava nebo vpřed a vzad s lehkým pérováním v kolenu připojíme ladný pohyb paží, hlavou sledujeme jejich pohyb, pažemi pohybujeme stejnosměrně, přidáváme boční a čelní kruhy, cviky kombinujeme;
- kroužení rameny: ruce volně podle těla, hlava při pohybu ramen stále vzpřímená, rovná záda, nehrbíme se, kroužíme nejdříve oběma rameny současně vpřed, vzad, pak protisměrně, kroužíme každým ramenem zvlášť;
- vytahování ramen kombinujeme s pružným pohybem loktů do stran, který plynule vedeme až do zápěstí a prstů (jako bychom chtěli vzlétnout);
- legatovým nebo úsečným pohybem naznačujeme rozfázované (roztrhané) geometrické útvary. Zrcadlovým pohybem paží kreslíme trojúhelníky nebo čtverce. Každá strana trojúhelníku nebo čtverce znamená jeden ukončený pohyb s náznakem odrazového a přípravného gesta a zastavením paže;
- předpažíme – zafixovaný loket, zatínáme prsty do dlaní a zpět, zároveň paže plynulým pohybem vedeme vzhůru a zpět do upažení, v dalším cvičení prsty postupně rozevíráme a opět sbalujeme do dlaně;
- motivace: představujeme si plovoucí chobotnici v moři, prsty na rukou jsou chapadla, pohybující zápěstí naší ruky její tělo. Pohybujeme prsty střídavě oběma rukama stejnosměrně, zrcadlově, v různých výškových úrovních, velikostí pohybů znázorňujeme velkou nebo malou chobotnici;
- v prstech držíme pomyslnou tužku a v předpažení kreslíme malé a větší kroužky, vlnovky, osmičky, písmena, čísla, obtahujeme obrysy pohoří atd. Do pohybu vedeného ze zápěstí zapojujeme postupně předloktí a přes loket pak celou paži, nezvedáme ramena, snažíme se o vláčný a ve všech částech paže vyvážený ladný pohyb, postupně rozměr gest zmenšujeme a stahujeme zpět do zápěstí (vhodné při nácviku dynamické vlny);
- cvičení na uvolněnost paží: máváme pažemi jako labuť křídly. Procvičujeme každou paži zvlášť, pak oběma pažemi současně. Pohyb letící labutě vedeme

z ramen, která nezvedáme, přes nadloktí, loket, předloktí do zápěstí a ze zápěstí plynule až do posledního článku prstů. Probouzející se labuť vyjádříme naopak pohyby vedenými z prstů, přes zápěstí, loket a nadloktí do ramen. Zdvihem nadloktí do stran a rozevíráním paží určujeme rozpětí křídel labutě.

Cvičíme na hudbu P. I. Čajkovského, *Labutí jezero*. Velikostí gest vyjadřujeme dynamické odstíny hudby a předjímáme další výrazové prostředky, nezapomínáme na potřebný výraz a mimiku.

### ***Pohybovou techniku přibližujeme dirigentským pohybům***

- Zazpívejte píseň *Vyletěla holubička ze skály*. Pohyb její melodie a dynamiky vyjádřete různou velikostí gest – obloučků do stran a zpět nebo krouživými pohyby v různých výškových úrovních. Celkový výraz podpořte pohyby trupu, hlavy a mimikou ;  
Vyberte další vhodné písně, v nichž můžete použít legatový pohyb (např. *Voděnka studená*) a písně kontrastní, ve kterých procvičíte úsečný pohyb (např. *Už ty pilky dořezaly*);
- „dirigentský dialog“: rozdělte se na dvě skupiny. Technikou blízkou dirigentským pohybům vyjádřete obsah předvětí písně – jakoby otázku (první skupina) a jejího závětí – jakoby odpověď (druhá skupina).
- Totéž proveďte v sólovém obsazení jako dialog dvou dirigentů.  
Vhodná hudba: J. S. Bach: *1. a 3. Braniborský koncert*. Střídáme se po frázích nebo nepravidelně, předjímáme hudební obsah a pohyb melodie.

Velmi podrobný seznam vhodných skladeb k pohybovému ztvárnění uvádí publikace Z. Šimanovského „Hry s hudbou a techniky muzikoterapie“, s. 240 – 242.

### ***2.7 Druhy taktovacího pohybu***

Připomeňme si nejprve definice dvou základních taktovacích pohybů – pohybu ***legatového*** a ***staccatového***:

*Legatový pohyb vychází z ramenního kloubu a přenáší se vláčně, pružně a ladně na kloub loketní, zápěstí (ohbí ruky) i prsty. Pohyb ze zápěstí jako by dokresloval, prodlužoval pohyby vyvolané z ramenního kloubu. Měkké spojování jednotlivých gest provádíme kombinacemi flexe (uvolnění), extenze (napětí), addukce (natočení ruky v ohbí směrem k malíku, jako by ruku táhl palec) a abdukce (natočení ruky směrem k palci, jako by ruku táhl malík). Pohybová uvolněnost nesmí nikdy ztratit své napětí. Dbáme na to, aby pohyby ve všech kloubech byly přiměřené, vyrovnané. (Nejčastější chybou bývá přílišné uvolňování paží v zápěstí.)*

*Při staccatovém pohybu tvoří kosti paže jeden celek, jsou jakoby srostlé. Dosáhneme toho napětím příslušných svalů paže. Pohyb vychází z ramenního, částečně též z loketního kloubu, v zápěstí, dlaňových i prstových kloubech je ruka naprosto pevná. Po jednotlivých staccatových pohybech následuje vždy zastavení ruky, výdrž v klidu. (Legatový nebo staccatový pohyb avizuje již přípravné gesto.)*

Vzhledem k proměnlivosti hudebního výrazu existuje však mnoho dalších variant taktovacích pohybů, např.:

- legatový pohyb s měkkým odtahem (používáme při naznačení závěru fráze, odlehčení konce motivu – gesto je zakončeno měkkým obloučkem ruky ve spolupráci s pohybem prstů a malým pozastavením pohybu; směr obloučku závisí na tom, zda odtah provádíme v průběhu nebo v závěru skladby);
- legatové gesto s výraznějším pohybem ohbí (používáme někdy jako měkké lomené gesto při znázornění legatovaných podhodnot);
- staccatový pohyb s mohutným odrazovým gestem (např. v závěru skladeb);
- staccatový pohyb s krátkým odrazovým gestem;
- staccatový pohyb bez odrazového gesta (tzv. „secco“).

### **Úkoly:**

*1. Procvičte taktování schémat dvou-, tří- a čtyřdobého taktu všemi uvedenými druhy pohybu ve středním hudebním projevu (moderato, mf, vyprávěcí způsob hudby) nejprve každou rukou zvlášť, pak oběma rukama současně ve stejném směru i v protisměru (v zrcadlovém pohybu rukou).*

*2. Použijte různé kombinace těchto taktovacích pohybů při provedení vlastních taktovacích etud ve dvou-, tří- a čtyřdobém taktu.*

*3. Spojte tyto nejpoužívanější druhy taktů s různými vhodnými slovy a souslovími a doplňte základní taktovací techniku výrazovými pohybovými nuancemi a mimikou. Nezapomeňte využívat i změn dynamiky a tempa.*

Např.:

Dvoudobý pohyb: mává, mívá, dává, dívá, hází, zpívá, bývá; krása, láska, vašeň, bázeň, hrůza, válka, sláva; ruka, doba, hora, jed' pryč, dej ven; jsem sám, mám hlad, pojd' k nám, váš den, máš sen, chtěj víc atd.;

Třídobý pohyb: svítání, zpívání, doufání, zoufání, vítání; krasavec, kometa, babice, šereda; národy, příroda; má láska, tvá krása atd.;

Čtyřdobý pohyb: např. opakování (i několikeré) výše uvedených dvouslabičných slov nebo sousloví se stupňovaným nebo odeznívajícím výrazem; krasavice, holubice; stálá láska, mívá hrůzu, krásně zpívá; (s částečným slučováním gesta: 1+2, 2+1) malé dítě, vodní tůň, hrůzy války, velká láska, marná láska atd.

*4. Využijte podobnou taktovací techniku při dirigování vhodných písní z notové přílohy publikace Sborový zpěv a řízení sboru I (2. Technika dirigování), případně dalších volně vybraných písní.*

### 3. Hudebně výrazové prostředky a jejich využití při nácviu a interpretaci sborové skladby

Podíváme-li se do některého z hudebních slovníků, co je uvedeno pod heslem *hudební interpretace*, zjistíme, že je to „označení pro živé provedení hudební skladby zachycené v notovém zápise nebo v pamětně uchovaném projevu (zejména ve folkloru)“.

V evropské hudební kultuře, kde vykrytalizovaly tři fáze realizace hudby – *produkce*, *interpretace* a *recepce* – představuje interpretace proces **zvukové realizace skladby**. V něm je fixovaná skladba východiskem, které musí být více či méně dotvářeno subjektem interpreta. Prostřednictvím interpreta se naplňují ty parametry projevu, které notový zápis nefixuje vůbec, nebo fixuje nedostatečně. Do realizace tak proniká estetické cítění interpreta i doby. Jednotlivé interpretační výkony přinášejí konfrontaci dobrých i špatných, ale často i stejně oprávněných rozmanitých přístupů.

K vyprávění příběhů, předávání myšlenek nebo třeba jen k vyvolání určitých nálad slouží člověku lidská řeč, slova, jejich kratší nebo delší spojení. Podobný úkol, s poněkud abstraktnějším výsledkem, dokáže plnit i hudba. K sdělení svého obsahu používá speciální kategorie, které označujeme obvykle **hudebně výrazové prostředky**. Mezi nejvýznamnější patří např. **melodie, tónorod, harmonie, metrum, rytmus, dynamika, tempo, barva, frázování** aj. Řada z nich se uplatňuje i v lidské mluvě. Uvědomme si např., jak monotónně může působit řečový projev s malou hlasovou modulací, málo diferencovanou dynamikou a nedokonalým frázováním, nebo jak naopak dokáže podtrhnout jeho dramatičnost správná volba a změny dynamiky, tempa či barvy hlasu. Hudba dovede zesílit výrazovou působivost textu (melodram, filmová nebo divadelní hudba), konkrétnost slova umožňuje ve vokální hudbě zase jednoznačnější sdělení jejího obsahu. Ve vokální hudbě se oproti hudbě instrumentální uplatňují i další, zvláštní hudebně výrazové prostředky, jako zpěvní artikulace (druhy pěvecké vazby – legato, tenuto, portamento, staccato, polostaccato apod.), deklamace a práce se slovem (jeho obsahem, barvou, vůní). Totéž slovo může mít v různém kontextu velice rozdílný obsah. Představme si např., kolika odlišnými způsoby bychom mohli říci větu: To je krása! (změny důrazu, tempa, výraz nadšení, údivu, změny barvy – pohrdání atd.).

Hudebně výrazové prostředky působí ve skladbě integrovaně, vzájemně se ovlivňují, v různých skladbách však mohou mít různý význam, dominantní nebo vedlejší postavení. Zkušenosti potvrzují, že jejich hierarchii mohou v téže skladbě vnímat posluchači např. v závislosti na věku, vzdělání apod. někdy odlišně. Důkazem může být i rozdílná pohybová reakce na tutéž hudbu, která odráží většinou nejsilněji prožívaný hudebně výrazový prostředek.

#### 3.1 Melodie

Některé hudebně výrazové prostředky nemůže interpret změnit, může však jejich význam zdůraznit, a přispět tak k větší přehlednosti a srozumitelnosti skladby.

Všimněme si v této souvislosti např. melodie. Homofonní skladba je skladba s jednou hlavní melodií. Doprovodné hlasy mohou být vzhledem k ní syrrytické, nebo ji doplňují různě bohatým kontrapunktem. Interpretace homofonní skladby je ve srovnání s polyfonně strukturovanou skladbou jen zdánlivě jednoduchá. Většinou totiž neuvažujeme o tom, že hlas přinášející hlavní téma, tzv. *cantus firmus*, by měl být dynamicky nebo barevně o něco výraznější. Pokud je c. f. v sopránu, je situace jednodušší. Hlavní melodii jsme totiž zvyklí slyšet nejčastěji v nejvyšším hlase, očekáváme ji tam a vnímáme ji výrazněji, i když třeba ve skutečnosti zvukově výraznější není. Poměrně snadno se orientujeme i v případě, že je c. f. ve vícehlasé sazbě položen do spodního hlasu. Nejobtížnější je zvýraznění c. f. v některém ze středních hlasů. Zpěváci by měli melodii, kterou doprovázejí, vždy dobře znát, při vlastním zpěvu ji poslouchat a mít požitek z dotváření správně vyrovnaného celkového zvuku. Dokonalou zvukovou vyváženost vzhledem k významu jednotlivých hlasů však může hodnotit a příslušnými gesty řídit a upravovat pouze sbormistr. Postavení zpěváka jako člena určité hlasové skupiny jeho dojem vždy poněkud zkresluje. (Často se ve smíšeném sboru zvukově nepřiměřeně oproti ženské sekci prosazují muži, především tenoristé.)

Hierarchie doprovodných hlasů využívajících v homofonní skladbě kontrapunktického vedení závisí na míře jejich samostatnosti a pohyblivosti. Zdůrazňujeme v nich tedy především úseky s výraznější, svébytnější melodickou linkou, nebo místa s bohatším pohybem. Doprovodné hlasy však nesmějí v žádném případě překrývat c. f. (nesmějí být výraznější ani v pomlkách hlavní melodie). Při volbě jejich správného dynamického odstínění si je třeba uvědomit, že jejich počet bývá obvykle větší, než počet hlasů přinášejících c. f.

Význam jednotlivých hlasů v polyfonní hudbě se řídí podobnými, všeobecně známými pravidly. Z hlediska interpretace je třeba připomenout, že nástupy tématu (jeho hlavy) musejí být vždy zřetelné, k čemuž přispívá i okamžité úměrné potlačení dynamiky v ostatních hlasech. (Velmi oblíbenou vokální polyfonní formou je *kánon*. K větší srozumitelnosti jeho provedení napomáhá dynamické upřednostnění proposty a upozadění rispost. O různých způsobech sborového provedení kánonu pojednává článek P. Ježila: *Kánony ve sboru. Časopis pro sborové umění Cantus*, roč. 2005, č. 4, s. 12 – 14.)

### **3.2 Harmonie**

I harmonie patří k hudebně výrazovým prostředkům, které jsou dány notovým zápisem. Pomineme-li problémy, které přináší z hlediska vokální intonace v lineárním i vertikálním směru, sbormistrovskou anticipaci možných chyb a včasné upozorňování zpěváků na potřebné korekce původních intonačních představ, umožňující zaznít akordům i v složitějších harmonických postupech, modulacích, enharmonických záměnách apod. v plné kráse, nezbyvá v tomto směru mnoho speciálních interpretačních rad a upozornění. Patří k nim především zdůrazňování některých, zvláště nečekaných disonancí nebo harmonických vybočení. Nepatrné pozastavení před touto změnou a nástup nečekaného akordu s malým důrazem



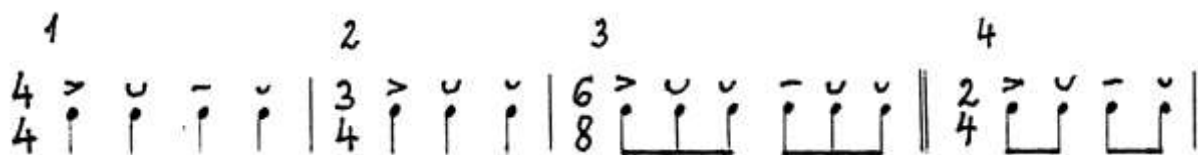
přesvědčuje posluchače o správnosti harmonického postupu nebo nelibozvučného souzvuku.

K známým zkušenostem sbormistrů patří např. způsob ideálního zpěvu v oktávách (TB – SA, B – T, A – S), při němž základní barvu tohoto souzvuku vytvářejí spodní hlasy, vrchní pak jen jakoby zesilují jejich první alikvotní tón. Podobně, někdy i podvědomě uplatňují sbormistři zvukové zákonitosti různých akordů, jako je např. potlačování 5. stupně v sextakordech apod.

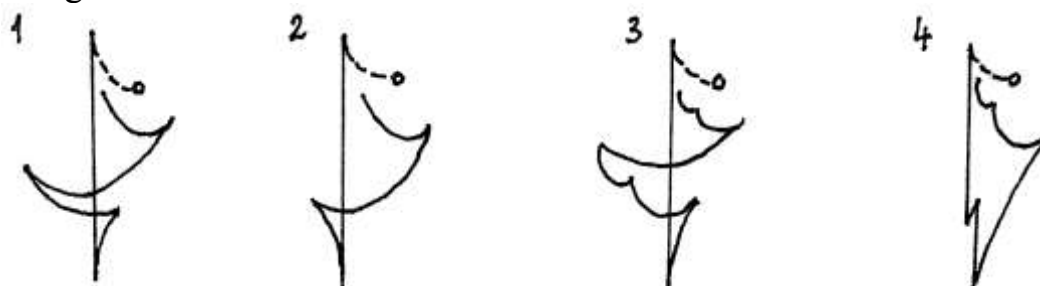
### 3.3 Metro-rytmické vztahy

Podobně jako melodie a harmonie je i další kategorie hudebně výrazových prostředků – metro-rytmické vztahy – dána jednoznačně notovým zápisem skladby. Avšak teprve správný způsob výslovnosti charakteristických metro-rytmických struktur může vytvořit přesvědčivým způsobem požadovanou náladu skladby, její taneční, lyrický, pochodový aj. ráz.

Jedním z nejčastějších interpretačních nedostatků v oblasti metro-rytmických vztahů je nedokonalá rytmická pružnost, absence metrické pulzace základních taktových hodnot a podhodnot, zřejmá rozdílnost v metrické závažnosti těžkých a lehkých dob, kterou teoreticky uznáváme, ale v praxi opomíjíme.



Z uvedeného zápisu vyplývá, že např. v třídobém taktu je třetí doba lehčí než druhá, ve čtyřdobém má první doba hlavní, třetí vedlejší přízvuk, druhá je lehká vzhledem k první a čtvrtá vzhledem k třetí. Podobné vztahy najdeme i v taktech s podhodnotami. Vnitřní metrické struktury by mělo odpovídat vždy i správné dirigentské gesto.



Kromě zvláštních případů souvisejících s výstavbou hudebního motivu nebo fráze, případně s deklamací závislou na charakteru jazyka platí tyto zákonitosti v podstatě v každé dynamice, i v crescendo a decrescendu, jinak hudba „nedýchá“.

V instrumentální hudbě se s nedostatkem metrické pulzace setkáváme kupodivu zřídka, nejčastěji v doprovodném pulzu klasických nebo barokních skladeb. Ve vokální sborové (méně často sólové) interpretaci je však nejobvyklejší a nejtypičtější chybou. Tento způsob sborové deklamacce, nerozlišující téměř přízvukné a nepřízvukné hodnoty a slabiky, přetrvává např. v české sborové interpretaci

prakticky od dob Smetanových. Ve srovnání s instrumentální hudbou se vokální sborová hudba stává nepřírozenou, těžkopádnou, vzhledem k charakteru jazyka často i nesrozumitelnou (zpěv přestává být zpívanou řečí, ztrácí svou pravdivost). S tím souvisí pravděpodobně i omezený okruh specifického sborového obecnství. Lidé raději ve sboru zpívají (pro neinstrumentalisty je to vlastně jediná možnost kolektivního muzicírování), opájejí se dosud neprožitou harmonií sborového vícehlasu, než sborovou, tj. špatnou sborovou hudbu poslouchají.

Dodržování správných metrických vztahů je důležité i pro logickou výstavbu a chápání skladby ve větších celcích, zvláště ve skladbách rychlého tempa dirigovaných „una battuta“. Skladby se totiž formálně člení do dvoutaktí, třítaktí, čtyřtaktí, jejich kombinace apod., a hlavní přízvuky jednotlivých taktů tak dostávají v rámci určitých frází odlišný význam (taktování „di due, tre, quattro battute“).

(Příklady: *Prší, prší* – 2, *Když jsem já s koníčky vláčil* – 3; *Sborový zpěv a řízení sboru I.*, *Notová příloha s. 27, Marjánko, Marjánko* – 4, *Nešťastný šafářův dvoreček* – 3+3+2+2+3, *Andulko šafářova* – 3+3+/:2+2:/:+3+3, *Pásla ovečky* – 4+4+2+2+4+4, *furiant, mateníky, soudobá hudba* – *Martinů, Lukáš aj.*)

### **Nejčastější rytmické chyby**

- nedodržování délky rytmických hodnot, především délky tónů před pomlkou; nedodržování pomlky;

*Sbormistři se většinou snaží dodržovat rytmický zápis skladby, daný rukopisem skladatele. Řada skladatelů však v tomto směru sbormistrům nedůvěřuje a pro jistotu délky závěrečných not frází v zápisu přidáním podhodnot prodlužuje. Přeje-li si např. skladatel přesné dodržení půlové noty, připojuje k ní ligaturou ještě notu osminovou, případně šestnáctinovou. V rychlejších tempech nemá tento způsob zápisu smysl a nelze jej ani vzhledem k potřebám jednotného frázování dirigentsky naznačit. Pokud se pravidelně objevuje i ve skladbách mírného nebo volného tempa, je vhodné zjistit nebo posoudit, zda jde o výše uvedenou nedůvěru nebo uvažovat o dodržování takto naznačených délek vzhledem k tvaru a návaznosti frází i vzhledem k deklamaci textu jednotlivě.*

- zkracování not s tečkou a deformace tečkovaných a obrácených tečkovaných rytmů;
- nepřesné členění skupin drobnějších podhodnot téhož druhu (většinou přispěchávání);
- deformace rytmických struktur vzniklých nepravidelným dělením (zvláště triol);
- nedostatky v provedení synkopy;
- zrychlování v rychlejších tempech a při staccatu;
- ovlivňování rytmické přesnosti přehnanou deklamací;
- rytmické chyby způsobené nepřesným dirigentským gestem.

*Rytmickou dokonalost sborového provedení skladby ovlivňuje značně i samotné dirigentské gesto, jeho pregnantnost, přesnost, srozumitelnost. Typický sborový způsob recitativního dirigování, přílišné naznačování většiny blíže i vzdáleněji podřazených hodnot smazává někdy jasnost metrických kontur, deformuje*

*předepsaný takt a rytmicky dezorientuje zpěváky. Výsledkem bývá porušení rytmických zákrytů nebo rytmické srozumitelnosti. K opětnému rytmickému sjednocení napomůže nejnadhěji použití ostřejšího, neděleného základního taktovacího gesta.*

(Další podrobnosti k tomuto problému jsou uvedeny v I. dílu skripta – 1. Základní disciplíny práce s pěveckým sborem, s. 58 – 64.)

S některými hudebně výrazovými prostředky lze z hlediska interpretace zacházet volněji a je třeba se tomu naučit.

### **3.4 Dynamika**

Abychom mohli správně pracovat s dynamikou, je třeba rozumět významu různých dynamických znaků a výrazů. Základní řadu dynamických znamének tvoří vzestupně: *ppp*, *pp*, *p*, (*mp*), *mf*, (*poco f*), *f*, *ff*, *fff*. Každý dynamický stupeň platí tak dlouho, dokud se neobjeví nový. Přejchod z jednoho dynamického stupně do druhého může být buď náhlý (nový dynamický stupeň nastupuje *subito*, což je možno v zápisu zdůraznit, např. *sub. p*), nebo pozvolný (postupné zesilování neboli *crescendo*, *cresc.*, graficky; postupné zeslabování neboli *decrescendo*, *decresc.*, *diminuendo*, *dimin.*, graficky). Není-li naznačeno jinak, zesilujeme nebo zeslabujeme vždy do sousedního stupně výše uvedené dynamické řady (bez dynamických odstínů uvedených v závorce). *Crescendo* a *decrescendo*, tvořící dohromady více nebo méně souměrnou dynamickou vlnu, se může svou délkou vztahovat na pouhý motiv (dynamická vlna motivická), na větu o několika taktech (dynamická vlna větná), nebo na celý díl skladby o velkém počtu taktů (dynamická vlna plošná). Delší postupné zesilování nebo zeslabování zpřesňujeme někdy výrazy *poco a poco crescendo* (*decrescendo*). Některé výrazy označují zároveň zpomalování a zeslabování: *smorzando*, *morendo* – zmiravě, *perendosi* – do ztracena, *calando* – s ubývající rychlostí a silou. Ale i bez zvláštního upozornění bývá zrychlování spojováno často se zesilováním a zpomalování se zeslabováním.

K náhlým změnám dynamiky patří též akcenty. Řada jejich značek a zkratk v pořadí od slabších po silnější: . , – , > , *sf*, *sfz*, *rsfz*, *sffz* (*sf*, *sfz* – *sforzato*; *rsfz* – *rinsforzando*; *sffz* – *sforzatissimo*).

Pro vyniknutí melodie v určitém hlasu se používá někdy výrazů *espressivo* (výrazně) nebo *marcato* (důrazně).

K stylové práci s dynamikou je nutné znát i vývoj názorů na její používání v různých slohových obdobích. V renesanční a barokní polyfonii se řídila především zákonitostmi hierarchie ve významu jednotlivých hlasů. Typickým způsobem klasického využití dynamiky byla terasovitá dynamika, vytvářející na principu ozvěny velké plochy v kontrastních dynamických stupních. Již mannheimská škola však přináší *crescendo* a *decrescendo* a s nimi i řadu nových dynamických odstínů. Stále pestřejší a bohatší práce s dynamikou charakterizuje vývoj dalších hudebních stylů – romantismu, novoromantismu a impresionismu. Současná hudba pak objevuje a k líčení dramatických scén bohatě využívá i krajních, do té doby neznámých dynamických stupňů.

Možnosti práce s dynamikou ovlivňuje i pečlivost skladatele ve vypracování partitury a jeho způsob používání dynamických znamének. Víme např., že rychlost a lehkost, s níž se rodily nové hudební myšlenky A. Dvořáka, nedovolovaly často skladateli poznamenat do rukopisu podrobnější dynamické pokyny pro interpretaci. Bývají proto někdy nahrazeny radami editora, které jsou na rozdíl od autorových dynamických znamének uváděny v hranatých závorkách. Tyto ediční poznámky nejsou samozřejmě pro interpreta závazné.

Sledujeme-li např. partitury Dvořákova žáka a zetě Josefa Suka, v tomto směru mnohem pečlivějšího skladatele, zjistíme, že často používá na malých hudebních plochách velice příkré dynamické vlny. Pokud bychom respektovali dynamický předpis skladatele, jeho hudební výpověď, tryskající z upřímného, vášnivého srdce, by přesto zněla nepřirozeně, nepravdivě. Okraje těchto dynamických vln je proto třeba posunout směrem dovnitř.

O některých současných skladatelích je známo, že dynamická znaménka doplňují s jistou nechutí až do hotové partitury. I tento skladatelův přístup značně uvolňuje možnosti sbormistra při promýšlení dynamického plánu skladby.

Jsou samozřejmě i skladatelé, kteří neposkytují v tomto směru interpretu téměř žádný prostor. Téměř každý tón je doplněn nějakým dynamickým znaménkem nebo výrazovou poznámkou. Tento způsob vypracování partitury je jistě dokonalý, ale domnívám se, že interpret by měl mít vždy určitou příležitost dotvářet výraz skladby podle vlastního cítění, vlastních představ.

Při studiu partitury díla promýšlí sbormistr jeho dynamický plán. Vyplývá z obsahu skladby, ale i z její délky a formy. Volí její *základní dynamiku* – čím kratší, jednodušší forma, tím menší dynamické rozdíly mezi krajními dynamickými odstíny, určuje její *dynamický vrchol* – u kratší skladby maximálně jeden, u rozsáhlejší případně i *vrcholy vedlejší*. Dynamický život věty souvisí většinou s tvarem její melodické linky. Klenuté melodii proto odpovídá v dynamice většinou crescendo a decrescendo. Opak vytváří nečekaný, působivý efekt.

Drobné, někdy i výraznější, vždy však logické, významu textu a hudby odpovídající dynamické změny se uplatňují obvykle při opakování motivu, fráze, hudebního dílu. Nejčastějšími prostředky jsou tzv. *echo-dynamika* (opakování ve slabší dynamice) nebo *dynamické potvrzení* (opakování v silnější dynamice).

Efektivně působí, zvláště při interpretaci romantických a postromantických skladeb náhlé dynamické změny – subita. (Provedení sub. p, sub. pp je z pěveckého hlediska podstatně náročnější než sub. f, sub. ff a před jeho nástupem si někdy pomáháme malou césurou.

Velikost akcentů a sforzat se řídí okolní dynamikou. Jejich správné provedení spočívá v pružném a zvučném začátku (ne tedy v explozivním vyslovení slabiky) a velmi rychlém zeslabení.

Zvyšování rychlosti tempa postupně počet akcentů redukuje.

V průběhu nácivku skladby se využití dynamiky obvykle mění. První seznamování se skladbou probíhá obvykle v pianu, které umožňuje lépe slyšet vlastní hlas a porovnávat jej s ostatními v rámci hlasové skupiny i celkové harmonie sboru.

V další fázi nácvičku naopak dynamické rozdíly poněkud přeháníme, aby se snadněji usadily v paměti. Ve výsledném tvaru musí dynamika působit logicky, přirozeně, pravdivě, musí tedy vycházet z obsahu a nálady skladby a jejího stylu. Plochá, nevýrazná dynamika působí akademicky, násilná s prudkými změnami pateticky.

#### Nejčastější chyby v práci s dynamikou:

- nerespektování zápisu směřující k převaze střední a silné dynamiky (interpretace postrádá předepsané *p*, *pp*), nebo naopak k převaze slabších dynamických stupňů (provedení postrádá plné, znělé *f* a působí nevýrazně, fádne);
- nevyužití možnosti co nejpestřejší dynamické škály vzhledem k délce a struktuře skladby;
- absence dynamického vrcholu (u delší skladby hlavního a vedlejších dynamických vrcholů) napomáhajícího přesvědčivosti její koncepce;
- malé nebo nesprávné využití dynamiky při výstavbě frází (souvisí obvykle s tvarem jejich melodické klenby);
- dodržování dynamické hierarchie hlasů v homofonii a polyfonii (dokonalou zvukovou vyváženost hlasů může hodnotit a příslušnými gesty řídit a upravovat pouze sbormistr, postavení zpěváka jako člena určité hlasové skupiny jeho dojem vždy poněkud zkresluje).

### **3.5 Tempo**

Jedním z nejvýznamnějších hudebně výrazových prostředků je tempo – rychlost skladby, rychlost a pravidelnost její rytmicko-metrické pulzace. Proto je jeho správná volba nesmírně důležitá. Tempo může být udáno metronomickým označením (např. *M. M.*  $\downarrow = 120$ ), které je třeba dodržovat, nebo nás o něm informuje běžné italské názvosloví, jehož metronomické vyjádření je spíše přibližné a význam tempa se v něm spojuje i s vyjádřením charakteru skladby (*Allegro* – vesele, *Lento* – táhle, *Animato* – oživeně, *Grave* – těžce apod.), který můžeme podle svého temperamentu chápat různě.

Cítění tempa skutečně velice souvisí s temperamentem člověka. Zvolíme-li např. neznámou píseň, jejíž melodická výstavba ani rytmická struktura nenapovídá nic o jejím tempovém charakteru, a prezentujeme-li ji bez textu, odpovídá navržené tempo (*andante*, *moderato* nebo *allegro*) téměř vždy příslušnému charakterovému typu (romantik, realista, temperamentní člověk).



U sbormistrů se tato závislost projevuje často v jakémsi „oblíbeném“ tempu. Přestože se skladba začíná studovat ve správném tempu udaném skladatelem, častým opakováním se přiblíží tempu, které je sbormistrovi vzhledem k jeho temperamentu

nejbližší. Tempově různé skladby jsou pak interpretovány přibližně stejně rychle, nebo jsou alespoň všechna tempa oproti předpisu rychlejší, nebo naopak pomalejší.

O tom, jak dokáže volba tempa ovlivnit charakter skladby, se můžeme přesvědčit např. srovnáním moravské lidové písně *Dívča, dívča, laštovička* v jejím původním ukolébavkovém tvaru a jejím uměleckým zpracování Petrem Ebenem v cyklu „O vlaštovkách a dívkách“. *V Ebenově představě vyjadřuje střídání D a T jakési mávání vlaštovčích křídel. V tomto smyslu je změna původního tempa opodstatněná.*

Správná volba tempa závisí na jeho hodnocení z hlediska stylu i z hlediska skladatelských osobností.

Současnou skladatelskou techniku charakterizuje snaha o co nejdokonalejší písemné zachycení autorovy představy. Soudobí skladatelé spatřují v zápise přesnou formulaci svých zvukových a výrazových požadavků a odmítají zpravidla striktně vše, co tento rámec přesahuje, nebo co se od něj odchyluje. Takový zápis velmi pomáhá interpretovi při nastudování a konečné realizaci díla, zvláště pokud autor nemůže své představy s interpretem konzultovat.

Pojetí zápisu a realizace uměleckého díla je u barokních skladatelů a s jistým omezením u hudebníků ještě starších epoch zásadně odlišné. Jejich myšlení probíhá do určité míry ve dvou rozdílných rovinách. V první je to písemné zachycení nejnutnějšího obrazu partitury, často velmi zjednodušeného, ve druhé přichází ke slovu zvuková fantazie a představa jedné z mnoha možností realizace, v nichž hraje důležitou úlohu i osobní styl, praxe určité skladatelské nebo interpretační školy, vlivy předních instrumentalistů, zpěváků apod. S ohledem na individuální svobodu naznačovali barokní skladatelé v zápise co možná nejméně a interpreti byli nejen oprávněni, ale přímo povinni využít k dotvoření předlohy svých individuálních schopností. To se týká samozřejmě i tempa. Přehnaně rychlá tempa způsobují, že detaily skladby, na nichž starým mistrům nesmírně záleželo, se stávají nezřetelnými a z konkrétního afektu se stává pouhý efekt. Opačný extrém, příliš pomalé tempo, může naopak vyvolat dojem nudnosti, suchopárnosti a pouhého sledu harmonií bez melodie.

Fyzikálně měřitelné tempo závisí na jedinečných podmínkách okamžitého provedení: akustice prostoru, obsazení vokálního, případně vokálně instrumentálního souboru, pěvecké technice interpretů, provedení v cizí řeči apod.

Ve staré hudbě je jen velmi málo původních tempových označení. Ještě v první polovině 17. století se skladatelé pokoušeli naznačit tempo zápisem. Navazovali v tom na starou praxi menzurální hudby. Ve snaze stanovit tempo přesně, uchylovali se staří hudebníci k frekvenci lidského tepu, který má, jak říká Quantz, „každý hudebník stále s sebou“. (*To je ovšem velice ošidné, protože rychlost tepu souvisí i se vzrušením, trémou apod.*) Prvým, kdo na tento prostředek upozornil a již roku 1496 stanovil, že jeden tep je roven jedné semibrevis, byl středověký teoretik Franchinus Gaffurius. V roce 1636 udává Morsenne, že hodnota jedné minimy (půlové noty) odpovídá jednomu tepu srdce. Pro tutéž hodnotu doporučuje v roce 1668 Simpson 75 úderů za minutu. Praxe určování tempa podle tepu nebyla asi příliš rozšířená, protože

jinak by nemohl Quantz v roce 1752 směle prohlásit stanovení tempa na základě tepu za svůj vynález. I když tomu tak nebylo, byl Quantz prvním, kdo tuto teorii do všech důsledků promyslel, takže jeho rady jsou dodnes cenným a spolehlivým vodítkem.

Důležitým zdrojem informací o tempech jsou také dobové užitkové taneční skladby, v jejichž rytmech má základ velké množství skladeb italské a zejména francouzské provenience, ale i mnoho chorálních zpracování Severoněmců, a které se objevují dokonce i v duchovní hudbě Bachově.

Souběžně s pokusy o přesné stanovení tempa se setkáváme již od 17. století se snahou charakterizovat tempo kromě notace také slovním symbolem. Zpočátku byly tyto výrazy chápány doslovně, ustálenými tempovými pokyny se však staly až proniknutím do zahraničí a jejich používáním cizinci.

Naznačený vývoj provází snaha zkonstruovat zařízení, které by stanovilo tempo objektivně a přesně. Koncem 17. století sestrojil takový přístroj Francouz Loulié a nazval jej chronometre. Pro určitou těžkopádnost se však neujal. Snahy o vytvoření podobného přístroje vzbuzovaly většinou u starých mistrů nedůvěru. Vyjádřil to ještě po letech L. v. Beethoven známým výrokem o Mälzelově metronomu, na jehož vznik reagoval vytvořením proslulého kánonu: „Ein dummes Zeug, man muss die Tempos fühlen, kohl der Teufel alle Mechanismus.“

Zjednodušeně lze říci, že základní informace o tempech v renesanční hudbě poskytuje základní rytmická hodnota skladby: celá nota – volné tempo, půlová nota – střední tempo, čtvrt'ová nota – rychlé tempo. V hudbě baroka, klasicismu a romantismu se rychlá tempa chápala obvykle pomaleji. Souviselo to s méně dokonalou stavbou nástrojů i nástrojovou technikou hráčů (tvar smyčce, neexistoval ještě tzv. Böhmův systém klapek u dřevěných dechových nástrojů), ale částečně i s tehdejší klidnějším životním stylem. (Připomeňme si v této souvislosti např. strhující tempa, v nichž se oproti minulosti interpretuje Rondo z Malé noční hudby W. A. Mozarta, jeho předehra k Figarově svatbě, předehra k Smetanově Prodané nevěstě, nové možnosti techniky umožnily i výrazné zvýšení tempa v Koncertu pro trubku a orchestr J. Haydna aj. Z vokální hudby bych jmenoval namátkou virtuózní tempo, v němž se v současné době provádí známý madrigal *Il est bel et bon* Pierrea Passereau.)

Při volbě tempa můžeme brát v úvahu i podrobnosti v údajích skladatelových představ. Volněji můžeme s tempy zacházet v dílech skladatelů, používajících převážně jen několik tempových druhů (např.  $\text{♩} = 60, 80, 100, 120$ ) a o nichž např. víme, že své skladby sami chápali většinou rychleji, než je předepsali.

Přísně respektovat bychom naopak měli tempové návody, určující i drobné tempové změny a nuance a při interpretaci skladeb autorů, jejichž přesné představy o udaných tempech jsou všeobecně známy.

Domnívám se, že volbu tempa limituje částečně i charakter textu, čímž nemyslím jen snahu o jeho srozumitelnost. Určitá deklamační přirozenost sluší např. skladbám s folklorním textem, ale někdy i s latinskými duchovními texty.

Velice významné je i správné určení vztahů temp uvnitř rozsáhlejší nebo cyklické skladby (příliš ostré změny tempa na menších sousedních plochách skladby narušují někdy jednotu její formy).

Velmi důležitý problém, s nímž si sbormistři často nevědí rady, představuje udržování tempového napětí, které je nutné zvláště při crescendu. Interpret by měl mít dojem, že skladba jde stále kupředu, že každá doba přichází jakoby dříve. (Při snaze o přesné dodržování pulzace vzniká obvykle dojem, že tempo skladby „sedá“.) Nesmí však jít o skutečné zrychlování, interpretace by pak působila nervózním dojmem.

Nezmínil jsem se ještě o tzv. nácvičném tempu, které je v podstatě volnější a umožňuje uvědomělou lineární i vertikální intonaci a rytmickou ukázněnost (např. přesné provádění komplementárních rytmů).

Správnou realizaci zvoleného tempa mohou ovlivnit i nedostatky v taktovací technice. V rychlejších tempech je třeba používat menší, jednoduché gesto, při větším gestu bychom zpěvákům nestačili a tempo zdržovali. To se týká samozřejmě i rychlého tempa ve forte, kdy velikost gesta nahrazujeme ostřejším staccatovým pohybem. V rychlých tempech využíváme často též tzv. taktování „una battuta“. Ve volnějších tempech může být naopak gesto pohybově bohatší, zdobenější.

Podobně jako na začátku skladby je nutná i při náhlých tempových změnách, ať již po pomlce, koruně, césuře nebo přímo, předchozí představa pulzace nového tempa. Postupné tempové změny je třeba správně rozvrhnout na celý určený úsek skladby („tempový most“). K stejnoměrnému provedení ritardanda přispívá představa pulzace stále drobnějších podhodnot.

Hovoříme-li o tempu, je třeba se zmínit i o **agogice**. Jednotně prováděná agogika je totiž jedním z prvků nejvyššího sborového mistrovství. V plné míře se dá použít jen při interpretaci zpaměti, která umožňuje dokonalý kontakt sbormistra se zpěváky. I pak je však nutnou podmínkou absolutní koncentrace každého člena sboru. Z toho důvodu je jednodušší využití agogiky v ansámblovém zpěvu nebo komorních sborech. Povede-li se však ve velkém sboru, je ještě působivější.

Pro nácvik agogiky je nutný návyk důsledného sledování sbormistrovy ruky. Nejlépe se nacvičuje při recitativním způsobu taktování (každý tón melodie naznačujeme samostatným pohybem směrem dolů). Se začínajícími zpěváky (i v dětských sborech) lze provádět při tzv. ukázkovacích cvičeních na jednoduchých modelech – opakovaných tónech, stupnicích, terciových řadách, modelech pěveckotechnických cvičení, písních beze slov. Zpěvák si při nich zvyká na význam pohybu sbormistrovy ruky, který může být velmi proměnlivý.

Agogika je důležitým prostředkem stylové interpretace. Renesanční a barokní hudba ji téměř nepoužívá a ani v klasicismu se agogika příliš neprosazuje. Naopak v romantismu, novoromantismu a pozdějších slohových obdobích se stává jedním z charakteristických stylových hudebně výrazových prostředků. (Rytmické vztahy se někdy téměř zásadně porušují.)

Nejobvyklejším agogickým prostředkem je oživení motivu nebo fráze (zvláště pokud začíná drobnějšími rytmickými hodnotami) na jejich začátku a jejich tempové



povolení v závěru. Agogické změny souvisejí často se směrem melodie a dynamickou výstavbou: při stoupající melodii a dynamice zrychlujeme a naopak. Míra užití agogiky je obvykle vyjádřením individuálního přístupu sbormistra k dané skladbě a jejímu obsahu. Agogiku může skladatel interpretovi dokonce předepsat, skladba je pak obvykle označena „tempo rubato“. Skladby romantického charakteru by i při využití dalších hudebně výrazových prostředků zůstaly bez agogiky mrtvé. Ale ani v takových případech nelze agogiku přehánět, skladba musí zůstat pravdivá.

### **3.6 Barva**

I využití barvy patří ve sborové technice k důležitým, ale většinou málo využívaným hudebně výrazovým prostředkům. Problematiku barvy hlasu a barvy sborového zvuku pojednává I. díl skripta, 1. Základní disciplíny práce s pěveckým sborem, s. 30 – 31.

### **3.7 Frázování**

Nedokonalá výstavba frází (především dynamická) i jejich vztahů a napětí uvnitř skladby brání její dokonalé, přirozené srozumitelnosti. Každá fráze musí mít přesný začátek i ukončení. Z pěveckého hlediska provádíme frázování obvykle velmi krátkými přestávkami mezi jednotlivými oddíly skladby, uvnitř oddílů postrádajících pomlky pak většinou pouze dynamickým odlehčením. Přesnost měkkého začátku a konce frází nepředstavuje z hlediska pěvecké techniky příliš náročný problém. Je však závislá na správném dirigentském gestu a především na pozornosti a dokonalé koncentrovanosti zpěváků.

Začíná-li fráze předtaktím, přebírá předtaktí část přízvučnosti následující 1. doby, jejíž důraz je naproti tomu oslaben (předtaktí se jakoby spojuje s následující 1. dobou). Toto pravidlo se uplatňuje zvláště v těch případech, kdy se snažíme zeslabit chyby v deklamaci (např. *Měla jsem holoubka*).

Závěr frází je třeba většinou odlehčit, tj. povolit v dynamice. Podobná odlehčení (odtahy) charakterizují někdy i stylové provedení (skladby z období klasicismu). Končí-li skladba konsonantou, napomáhá přirozenému dynamickému odlehčení přivření úst při její výslovnosti. Při závěru fráze na vokál je možno zpočátku slabě na konci vyslovit, pak si pouze představit *m, n, ch, h, g*. V některých zemích, např. v Německu, je zvykem nechat přeznít koncovou nosovku „n“. Slovo má pak v gestu vlastně dva závěry (pro nasazení a ukončení nosovky).

Promýšlíme-li frázování, určíme umístění nádechů a délku často nevypsaných pomlk. Ve sborové interpretaci je možno pomocí *střídavého (řetězového)* nádechu vytvořit dlouhodeché fráze, které působí velice efektně. Neměly by být však nikdy samoučelné.

Pomlky mezi frázemi (o jejich délce rozhoduje sbormistr) je třeba přesně ukazovat. Orchestrální dirigenti tuto okolnost při provádění vokálně instrumentálních děl k nelibosti sboru často opomíjejí.

### 3.8 Pěvecká artikulace

Specifickým hudebně výrazovým prostředkem vokální hudby je pěvecká artikulace. Schopnost použití různých druhů pěvecké vazby – *legata, tenuta, staccata, polostaccata, portamenta, glissanda, ripetuta, zpěvu ozdob, rychlých pasáží, spojování skoků* apod. – v různých tempech a dynamice dokáže významně ovlivnit přirozenou výrazovou působivost skladby. Nutným předpokladem zůstává ovšem jejich dokonalé technické zvládnutí.

### 3.9 Deklamace

Rovněž deklamace patří k zvláštním, typicky vokálním hudebně výrazovým prostředkům. I když v dnešní době chápeme pojem *vokální hudba* širěji (hudba interpretovaná lidským hlasem, tedy též zpěv bez textu, „Sprechchor“, různé zvuky vydávané hlasovým aparátem apod.), přece jen si pod ním představujeme v první řadě hudbu ve spojení s textem, jehož jednoznačnost dává hudbě konkrétní obsah. Aby nás vokální hudba dokázala oslovit co nejsilněji, je třeba, aby její deklamace, tj. především kvalita a kvantita vokálů a umístění přízvuků byly nejen správné z hlediska tvoření tónu a daných metro-rytmických vztahů, ale aby působily co nejpřirozeněji, aby vokální hudba byla vždy zpívanou řečí, jakýmsi dialogem s posluchačem. Tato zásada platí samozřejmě i pro cizojazyčné texty. Zpěvák by měl nejen rozumět jejich obsahu, ale umět se vcítit i do melodického a metro-rytmického charakteru zpívaného jazyka a jeho správné výslovnosti. Tradiční latinské duchovní texty mešního ordinária ztrácejí v některých zhudebněních svůj původní obsah a hudební složka v nich získává nadřazené postavení. I zde je však třeba respektovat vždy správnou latinskou výslovnost a zákonitost časomíry.

Pokusme se závěrem shrnout nejvýznamnější zásady práce s hudebně výrazovými prostředky při nácviku a interpretaci sborové skladby:

1. Použití hudebně výrazových prostředků nesmí být nikdy samoúčelné. (Neměli bychom např. měnit dynamiku nebo tempo 2. sloky strofické písně jen proto, abychom nějakou změnu provedli. Musí být logické, musí mít smysl, vyplývající z obsahu skladby, jinak působí nepravdivě.
2. Musíme vědět kde, jak a proč jednotlivé hudebně výrazové prostředky použít – s čímž souvisí i potřeba širšího hudebního vzdělání sbormistra.
3. Musíme umět jejich použití ukázat – což není možné bez potřebné úrovně taktovací techniky.
4. A konečně – musíme je umět se sborem realizovat – z čehož vyplývá nejen nutnost odpovídající techniky sboru, ale ze strany sbormistra i znalost metodiky nácviku.

(Řadu podnětů týkajících se úkolu interpretačního umění, tzv. věrnosti interpretace notovému zápisu, času v hudbě a práce s časem, tempa, jeho změn a vzájemných tempových vztahů, dynamiky, barvy zvuku, fráze a jejího tvaru aj. najdete v publikaci ZICH, J. *Kapitoly z hudební estetiky*. Editio Supraphon, Praha 1975.

Zaměřují se především na oblast instrumentální hudby, platí však samozřejmě i pro vokálně sborovou hudbu.)

#### 4. Interpretace církevní a duchovní hudby

Duchovní hudba – veškerá existující hudba je v souvislosti s procesem jejího vzniku – uměleckou tvorbou – vlastně duchovním uměním;

– v užším slova smyslu jde o hudbu vytvořenou pod vlivem křesťanského filozofického názoru, o hudbu, kterou lze provádět v kostele, *hudbu chrámovou*.

Církevní hudba – je v podstatě totéž; svůj zvláštní význam dostává ve spojení: *katolická, protestantská, ruská církevní hudba, byzantská, židovská hudba*.

##### Duchovní hudba

- a) cantus gregorianus (gregoriánský zpěv),
- b) polyphonia sacra (vokální sakrální polyfonie),
- c) musica sacra moderna (moderní sakrální hudba),
- d) cantus popularis religiosus (lidová duchovní píseň),
- e) musica religiosa (hudba duchovního obsahu).

##### Gregoriánský zpěv (gregoriánský chorál)

– latinský oficiální liturgický zpěv římsko-katolické církve, jednohlasý, diatonický, ve volném rytmu (recitativní způsob zpěvu).

Podle melodického bohatství:

- a) prosté recitativy na jednom tónu se změněnou deklamací při interpunkcích,
- b) sylabické zpěvy, se zcela výjimečnou skupinou tónů na jednu slabiku,
- c) neumatické zpěvy, kdy na jednu slabiku připadá jedna i více skupin tónů,
- d) melismatické zpěvy, s bohatou koloraturou.

To, co se v našich sborech z oblasti duchovní hudby nejčastěji zpívá, je vokální sakrální polyfonie a moderní sakrální hudba, kam můžeme zařadit hudbu následujících hudebních epoch až do hudby současnosti, a konečně hudba duchovního obsahu.

Poslední z uvedených kategorií je velmi široká, vedle češtiny se v ní uplatňují i cizojazyčné texty, jako např. němčina, angličtina, italština, francouzština aj., jejichž pochopení je pro pravdivost výrazu zcela nutné.

Zamyslíme-li se nad problematikou staré polyfonní a moderní sakrální hudby, zjistíme, že se po čistě hudební stránce v podstatě neliší od interpretace světské hudby v jejím bohatém stylovém spektru.

Chtěl bych proto poukázat pouze na dva nejzávažnější specifické problémy při její interpretaci:

1. Prvým se týká již zmíněné pravdivosti, související s pochopením obsahu skladby, jejího charakteru, nálady. Nejčastěji jde o jednu ze tří výrazových možností –

prosbu, oslavu nebo zamyšlení, meditaci. Dnes nelze spoléhat na náboženské cítění, víru v Boha, ale tyto city lze převést v lásku, prosbu, oslavu apod. vůbec. Důležitým inspirujícím činitelem by měla být přitom hudba. Většinou se latina (ale i jiné cizojazyčné texty, jejichž znění si na rozdíl od dospělých děti většinou snadno zapamatují) zpívá jen jako slabiky a tóny a hudba zůstává výrazově plochá.

Původní význam mešního ordinaria se někdy vytrácí i v dílech velkých skladatelů (např. Kyrie eleison – vlastně úpěnlivá prosba „Pane, smiluj se nad námi“ – se stává slavnostním vstupem do provedení celé mše).

Určitá abstraktnost latiny a pomíjení obsahu těchto tradičních liturgických textů vede i k tomu, že obecně platí názor o vhodnosti provádění této hudby i dětskými interprety (což má i historické kořeny – ve smíšených sborech zpívali S a A většinou chlapi). Nedostatek výrazové opravdovosti je pak očekávaný, hudba je jakoby odlidštěná, boží, sterilní a z hlediska emocionálního působení svého obsahu na interpreta a posluchače méně výrazná.

2. Druhým významným problémem, s nímž se potýkají interpreti duchovní hudby (a často i skladatelé) je správná výslovnost latiny.

U nás se upřednostňuje klasická výslovnost, v západní Evropě a dnes již i jinde se stále více prosazuje výslovnost italská (i na mezinárodních sborových soutěžích).

Obojí je možné:

– in excelsis, benedicimus, coeli, pacem / in exčelsis, benedičimus, čoeli, pačem;

– agimus, unigenitus Regina / adžimus, unidženitus, Redžina;

– Agnus, regnas, magnificat / Aňus, reňas, maňificat.

Uvedme tedy alespoň několik obecně platných základních pravidel:

– souhlásky d, t, n se před „i“ vyslovují tvrdě: dies, tibi, omnis;

– ae = é: aeternus, caelestis;

– oe = ö nebo é: coelum;

– „i“ uprostřed slova před samohláskou = ij: dies;

– „i“ mezi samohláskami = jj: eius;

– rr, ll, nn, ss – delší vyslovení souhlásky: terra, puella, Hosanna;

– c před e, ae, oe, i, y = c: ascendit, caelistis, coelum, crucifixus;

– c v ostatních případech = k: corpus, cantus, saeculum;

– ti před samohláskou = ci: gratias, Pontius, resurectio, consubstantialem;

– „s“ mezi dvěma samohláskami = z: miserere, nisi; ALE! Hosanna (zůstává výslovnost „s“);

– ss = s: altissimus;

– q = kv: qui, sequentia, quorum;

– cc = k: peccata, ecclesia;

– ph = f: propheta, antiphona.

### Přízvuk

- u dvouslabičných slov většinou na 1. slabice (**corp**us, **vita**);
- u tří- a víceslabičných slov na předposlední slabice (**Benedict**us, **excelsis**, **miserere**, **peccata**),
  - je-li předposlední slabika krátká, přechází přízvuk na předcházející slabiku (**miseri**cordia, **ecclesia**, **altissimus**).

### Provozování duchovních skladeb

- a) koncertní – v sálech, kostelech,
- b) v souvislosti s církevním rokem.

### Církevní rok

Začíná 1. adventní nedělí a dělí se na dvě hlavní části:

- a) vánoční (od 1. adventní neděle do 13. ledna – Památky křtu Ježíše Krista),
- b) velikonoční (od neděle Devítník – tj. 70. den před Velikonocemi, 1. ze tří nedělí před Popeleční středou – do svátku Nejsv. Trojice).

Každá část má přípravné, hlavní a vyznívající období.

Vánoční období: 1. advent, 2. Vánoce až do Zjevení Páně (6. 1.), 3. neděle až do Devítníku.

Velikonoční období: 1. předpostní a postní (od neděle Devítník, Popeleční středy až do tzv. velikonoční vigilie – Bílé soboty), 2. Velikonoce (až do Svatodušních svátků), 3. od Svatodušních svátků do 1. adventní neděle.

### Schéma mše (mešní ordinarium, *proprium*)

#### 1. bohoslužba slova

*Introit*

*Kyrie*

*Gloria*

*Graduale + Alleluia*

*Credo*

#### 2. Slavnost eucharistie

*Offertorium*

*Preface*

*Sanctus + Benedictus*

*Agnus Dei*

*Communio*

### **4.1 Minislovníček duchovní hudby**

(u názvů vybraných písní a skladeb je uvedena jejich souvislost s průběhem církevního roku)

Adeste fideles (Přistupte, věrní) – vánoční období

Adoro te devote (Zbožně se ti klaním) – kdykoli

advent – počátek církevního roku, období přípravy a očekávání příchodu Krista – čtyři neděle před Vánocemi

Agnus Dei (Beránku Boží) – závěrečná část mešního ordinaria

Alleluia – hebrejský výraz složený ze slov hallelú + jáh (chvalte Hospodina) – jásavý slavnostní pokyn ke svěcení nejvýznamnějších židovských svátků a oslavě Hospodina

Alma Redemptoris Mater (Slavná Matko Spasitele) – během adventu až do Hromnic  
antifona – v řecké a starokřesťanské hudbě střídavý zpěv jednohlasého mužského a chlapeckého (ženského) sboru

Ave Maria (Zdrávas, Maria), tzv. andělský pozdrav – vhodné na svátky Panny Marie, při liturgii pouze v tyto svátky (*Arcadelt, Josquin des Pres, Palestrina, Victoria, Schubert, Gounod, Brahms, Bruckner, Dvořák, Kodály, Stravinskij aj.*)

Ave maris Stella (Zdrávas, Hvězdo mořská), hymnus ke cti Panny Marie – vhodné na svátky Panny Marie i jindy, při liturgii pouze v tyto svátky

Ave Regina coelorum (Zdrávas, Královno nebes), mariánská antifona – vhodné na svátky Panny Marie, při liturgii pouze v tyto svátky

Ave verum corpus (Buď pozdraveno, pravé Tělo) – kdykoli

Benedictus qui venit in nomine Domini (Požehnaný, který přichází ve jménu Pána) – část mešního ordinaria

církevní rok – pořadí svátků a slavností římské církve během jednoho roku (připomíná různá období ze života Krista nebo památku světců, nekryje se s občanským rokem)

Communio – část mešního propria, navazuje na Agnus Dei – při přijímání věřících

Credo in unum Deum (Věřím v jednoho Boha) – 3. část mešního ordinaria

Crux fidelis (Kříži věrný) – při liturgii na Velký pátek

Dies irae (Den hněvu) – část mše za zemřelé (rekviem)

Ecce panis angelorum (Ejhle, chléb andělů) – kdykoli

Gloria in excelsis Deo (Sláva na výsostech Bohu) – 2. část mešního ordinaria, oslavná, hymnická skladba

In nomine Jesu (Ve jménu Ježíše) – kdykoli

Introitus (vstup) – 1. část mešního propria

Jesu dulcis memoriam (Ježíši, tvá jest sladká památka) – kdykoli

Jubilate Deo omnis terra (Plesejte Hospodinu všechny země) – při liturgii na 3. neděli po Velikonocích

Kyrie eleison (Pane, smiluj se) – 1. část ordinaria

laudes, ital. laudi (chvály) – hymnický duchovní chvalozpěv

Magnificat anima mea Dominum (Velebí má duše Pána) – slavnostní chvalozpěv – kdykoli (*Lasso, Palestrina, Bach, Mendelssohn–Bartholdy, Hanuš aj.*)

missa (mše) – podle katolické církve zpodobení Poslední večeře a posvátné zpřítomnění vykupitelského působení Ježíše Krista; dnes název pro mešní bohoslužbu

missa brevis (krátká mše) – některá část ordinaria chybí, nebo všechny její části jsou rozsahem kratší

missa pastoralis (pastýřská mše) – druhá ze tří mší o svátku narození Páně, slouží se na úsvitě

missa solemnis (slavná mše)

Offertorium (obětování) – část mešního propria, zpívá se při přípravě obětních darů (chleba a vína)

ordinarium missae (mešní ordinarium) – v římsko-katolické liturgii pořadí částí, které tvoří stálou součást mše: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus + Benedictus, Agnus Dei

Pange lingua (Chval, jazyku) – v postní době

Pašije – příběh o utrpení a smrti Ježíše Krista podle sdělení evangelistů – v postním týdnu

proprium missae (mešní proprium) – souhrnný název pohyblivých (proměnlivých) částí mše: Introit, Graduale, Alleluia, Offertorium, Preface, Communio

Regina coeli (Královno nebes) – po celou velikonoční dobu

requiem (rekviem, mše za zemřelé) – části: Introit (Requiem aeternam dona eis Domine – Odpočinutí věčné dej jim, Pane), Kyrie eleison, Graduale, Tractus (Absolve Domine), Dies irae, Communio (Lux aeterna luceat eis – Světlo věčné ať jim svítí) – koncertně nejlépe kolem 2. listopadu, při liturgii při úmrtí (*Victoria, Zelenka, K. B. Kopřiva, Haydn, Mozart, Bruckner, Fauré, Lukáš aj.*)

Rorando coeli – adventní doba

Rorate caeli desuper (Rosu dejte, nebesa, shůry) – při liturgii v době adventu

Salve Regina (Zdrávas, Královno) – od konce velikonoční doby až do adventu

Sanctus (Svatý) – 4. část mešního ordinaria

Stabat Mater dolorosa (Stála bolestná Matka) – dva týdny před Velikonoci (*Josquin des Pres, Palestrina, Caldara, Pergolesi, Vivaldi, Scarlatti, Vaňhal, Ryba, Haydn, Schubert, Rossini, Verdi, Liszt, Dvořák, Foerster, Poulenc, Kurz aj.*)

Te Deum laudamus (Tebe, Boha, chválíme) – chvalozpěv – kdykoli kromě Svatého týdne, tj. týdne před Velikonocemi (*Hassler, Praetorius, Byrd, Gibbons, Purcell, Händel, Bixi, Haydn, Mozart, Berlioz, Liszt, Verdi, Bruckner, Dvořák, Verdi, Kodály, Britten, Penderecki, Pärt, Foerster, Eben, Pololánik, Tučapský, Lukáš aj.*)

Tenebrae factae sunt (Nastaly tmy) – při liturgii v posledních třech dnech Svatého týdne

Tractus – část mešního propria – v době předpostní, postní, při rekviem

žalm (psalmus) – z řeckého slova psalmos, tj. zpěv doprovázený hudebními nástroji; liší se podle obsahu, literárního stylu

Poznámka:

Často zhudebňované latinské texty s návodem pro správnou výslovnost a českým překladem najdete v časopise pro sborové umění Cantus (např. Stabat Mater – 1/2007, Requiem – 3/2007, Te Deum laudamus – 3/2008).

## 5. Výběr sborové literatury a jeho hlediska

Jedním ze základních problémů, s nímž se setkávají začínající nebo méně zkušení sbormistři, je malý přehled o existující sborové literatuře a nedokonalá schopnost

samostatného výběru vhodných skladeb pro konkrétní kolektiv zpěváků určitého věkového stupně, celkové úrovně hudebnosti, rytmických, intonačních a pěveckotechnických schopností. Současná společenská situace nabízí možnost aktivní nebo alespoň pasivní účasti na početných domácích a zahraničních sborových festivalech, přehlídkách a soutěžích. Podstatně technicky zjednodušené je i získávání notových materiálů. Sbormistři tak mohou být v kontaktu s vývojem sborového hnutí, orientovat se v nově vznikající literatuře i v nárocích na její interpretaci.

Po sametové revoluci se tvorba nových sborových skladeb citelně zmenšila. Pro vznik nových slovních podkladů chybějí závažná témata, světu současných dětí básníci příliš nerozumějí, a tak zůstává osvědčenou jistotou zatím pouze lidová poezie a před rokem 1989 v podstatě zakázané duchovní texty. V jistém slova smyslu se kompozičně vyčerpala nebo již schází úspěšná skladatelská generace druhé poloviny 20. století a mladí skladatelé buď nevědí, jak pro pěvecké sbory psát, nebo nechtějí být omezováni jejich technickými možnostmi a píší převážně instrumentální hudbu. Bohaté mezinárodní kontakty však nahrazují tento úbytek nové domácí sborové literatury neúspěšnějšími tituly z tvorby zahraniční.

Česká sborová literatura, především pak její oblast pro dětské sbory, zůstává však stále bohatou zásobárnou vynikajících, interpretačně i posluchačsky úspěšných skladeb, jimž sice chybějí v současné komerční době vydavatelé, ale které je možno získat např. v archivu Unie českých pěveckých sborů, NIPOS ARTAMA, Českého hudebního fondu nebo v archivech některých našich tradičních pěveckých sborů. Možnost výpůjčky některých titulů poskytují také hudební oddělení knihoven (jejich podrobný přehled můžete najít v katalogu Muzikontakt nebo on-line na [www.muzikus.cz](http://www.muzikus.cz)). V současné době není sborové tvorbě věnována žádná oficiální edice. Vítězné a některé další doporučené skladby z mezinárodních skladatelských soutěží Festivalu sborového umění Jihlava (určené ale pouze kategoriím sborů dospělých) vydává pravidelně DKO Jihlava, jako notovou přílohu je můžeme najít v časopisech Cantus nebo Hudební výchova.

Vlastní výběr sborové literatury pro určitý druh sboru se řídí třemi základními hledisky:

1. uměleckou kvalitou skladby,
2. její technickou a výrazovou náročností a
3. její vhodností pro konkrétní druh sboru o daném počtu zpěváků.

Umělecká kvalita sborové skladby spočívá v její kráse a působivosti jako celku. Text a hudba zde tvoří organickou jednotu. Myšlenky vyjádřené slovem i hudební řečí působí při interpretaci vokální skladby na posluchače oběma složkami současně. Proto je třeba hodnotit uměleckou kvalitu vokální skladby vždy z hlediska vzájemné těsné vazby umělecky dokonalého textu a jeho adekvátního hudebního zpracování.

Technická náročnost skladby je dána jejími obtížnostmi z hlediska pěvecké techniky a nároky na současnou úroveň hudebně sluchových schopností zpěváků:



- a) tónový rozsah skladby by měl vždy odpovídat ověřenému pracovnímu rozsahu jednotlivých hlasových skupin (nebezpečí skrývají i delší partie ve vypjatějších hlasových polohách),
- b) pěveckotechnické problémy by neměly překračovat úroveň dosaženou ve speciálních pěveckotechnických cvičeních (k náročnějším prvkům patří např. legato v rychlém tempu, spojování vzdálených tónů, staccatové partie, zvláště v rychlejším tempu, některé dynamické změny jako např. subita, problémy deklamační apod.),
- c) intonační a rytmická náročnost (skladba by neměla obsahovat prvky, s nimiž se zpěváci v přípravných cvičeních dosud neseťkali – v intonaci působí potíže např. sledy některých vzdálenějších nebo nezpěvných intervalů, časté a vícetónové chromatické postupy, ve vertikálních harmoniích pak ostré disonance, především střety malých a velkých sekund, do nichž hlasy nastupují obtížnějším intonačním skokem, složitější modulace apod., v rytmické struktuře představují podobné problémy např. příliš pestré střídání metra, delší řadová synkopa, složitější komplementární rytmy v polyfonně vedených hlasech, polyrytmika apod.),
- d) uplatnění prvků některých soudobých kompozičních technik (lze zvládnout opět jen po předchozích průpravných cvičeních – aleatorika, užití clustrů a různých mimopěveckých projevů jako šepotu, recitace, výkřiků, speciální folklorní barva atd.),
- e) délka skladby (pro vokální sborovou tvorbu jsou ve srovnání s hudbou instrumentální charakteristické spíše kratší hudební útvary, v rozsáhlejších sborových skladbách s bohatším modulačním plánem se v neprofesionálních sborech poměrně obtížně udržuje intonační hladina skladby; tato zkušenost platí zvláště ve sborech dětských, v nichž k tomuto problému přistupuje navíc ještě snadnější hlasová unavitelnost dětí a ztráta jejich soustředěné pozornosti; délku skladby je proto třeba volit vždy i s ohledem na věk dětí),
- f) nároky na paměť (interpretace rozsáhlejších skladeb předpokládá i větší kapacitu a vyšší kvalitu obecné i hudební paměti zpěváků, která souvisí s jejich věkem a dosavadními zkušenostmi; vyšší nároky na paměť kladou např. i drobné rytmické, melodické nebo textové změny v reprízovaných částech skladby, cizojazyčné texty apod.),
- g) celková faktura sborové skladby (k vícehlasým skladbám přistupujeme až po zvládnutí jednohlasu a potřebných průpravných cvičeních; dbáme na správné pochopení homofonního a polyfonního vícehlasu; ze skladeb s doprovodem vybíráme nejprve takové, v nichž doprovodný nástroj podporuje zpěváky melodií v unisonu nebo v sousední oktávě, později bohatším harmonickým doprovodem v akordech a konečně samostatně vedeným hlasem; při výběru posuzujeme i barevnou a dynamickou vhodnost doprovodného nástroje a jeho technickou náročnost vzhledem k úrovni instrumentalisty, kterého máme k dispozici; doprovod je organickou součástí hudební skladby a měl by její interpretační kvalitu pozvednout na vyšší úroveň, a ne naopak).

Výrazovou náročnost skladby určuje její obsah, který by měl odpovídat celkové vyspělosti sboru. Toto hledisko je důležité především u dětských sborů. Je třeba vybírat jen takové skladby, které jsou jim svým obsahem blízké, jejichž text dovedou pochopit a adekvátním, přirozeným způsobem přetlumočit. Skladba, jejíž obsah je nepřiměřený věkové a hudební vyspělosti zpěváků, zůstane umělecky nepravdivá, výrazově plochá a nemá potřebný estetický dopad ani na zpěváky, ani na posluchače. Velký problém představuje proto v tomto ohledu výběr vhodných skladeb pro smíšené sbory složené z chlapců (S, A) a mladých mužů (T, B). To, co je svým obsahem blízké chlapcům, bývá většinou naivní pro muže. Obsahově přiměřené skladby mužům jsou naopak nesrozumitelné pro chlapce. Často se proto vybírá vhodný repertoár z oblasti duchovní hudby s tradičními latinskými texty, které poněkud stírají jejich původní obsah.

Při výběru sborové literatury musíme mít na zřeteli i konkrétní druh sboru a počet zpěváků, který máme k dispozici. Skladba, která je vhodná pro sbor mužský, nemusí být svým charakterem vhodná i pro sbor ženský, dívčí nebo dětský. Slavnostní, kantátové skladby, pro něž je charakteristická bohatá dynamická škála zvuku, nebudou znít jistě výrazově pravdivě v komorním sborovém obsazení, a naopak skladby komorního ladění budou působit v početném obsazení velkého sboru příliš masivně a robustně.

Postupné zařazování vybraných skladeb do repertoáru pěveckého sboru by nemělo postrádat promyšlený systém. Jde v prvé řadě o požadavek progresivnosti: ve všech výše uvedených znacích obtížnosti skladby je třeba postupovat od snadného k těžšímu, a to tak, aby většina skladeb, které začíná sbor studovat, přinášela po technické nebo výrazové stránce nějaký nový problém, na němž by si sbor ověřoval dovednosti získané v průpravných cvičeních a na němž by se dál hudebně i „sborově“ rozvíjel a rostl. Často se stává, že sbormistr vybírá hodnotné skladby, které se mu líbí, ale na něž sbor svou úrovní nestačí. Takový výběr pak může být svým nedokonalým výsledným uměleckým tvarem pro zájem o práci ve sboru demotivující. Zvláště v dětských sborech je třeba náročnou sborovou práci učinit pro děti přitažlivou a vybírat skladby, které jsou pro mladé zpěváky ať již svým nápěvem, charakteristickým rytmem, zajímavým textem nebo instrumentálním doprovodem atraktivní. Většina dětí je pro práci v pěveckém sboru motivována spíše společensky. Teprve soustavnou hudebněvýchovnou a kolektivní sborovou prací se tato společenská motivace mění v motivaci hudební. Mladí zpěváci se naučí hodnotit a chápat estetickou krásu spojení hudby a slova, radovat se z kolektivního hledání a postupné krystalizace optimálního tvaru a výrazu hudební skladby a vzrušeně prožívat její interpretaci a posluchačskou odezvu.

Při výběru sborové literatury je však třeba přihlížet i k její rozmanitosti. Repertoár by měl obsahovat co možná nejširší paletu stylů, žánrů a typů vhodných skladeb.

## 6. Dramaturgie sborového vystoupení

Jedním z významných rysů sborového zpěvu je jeho těsné spojení se životem. Umožňuje společné nacházení nových, dosud nepoznaných a jinak nepoznatelných etických a estetických hodnot a prostřednictvím veřejných koncertních vystoupení jejich předávání posluchačům. Čím úspěšněji se daří dosahovat tohoto cíle, tím více roste touha a snaha po umělecké i společenské angažovanosti pěveckého sboru. Koncertní činnost, která představuje vždy vyvrcholení určitého úseku umělecké práce, by se však nikdy neměla stát jediným cílem jeho existence.

Ve srovnání s dobou před rokem 1990 změnila současná doba zásadně charakter pěveckých sborů, početnost jejich členů a repertoárové zaměření. Ubylo velkých sborů nebo se počet jejich zpěváků výrazně snížil a vedle tradičních pěveckých kolektivů s širokým a pestrým programovým spektrem se objevila řada nových, vesměs mladých komorních sborů a vokálních ansámbľů, specializovaných často pouze na určitý hudební sloh nebo druh hudby (gregoriánský chorál, renesanční polyfonii, folklor, spirituály, pop aj.). Vznik těchto malých specializovaných sborových seskupení ovlivnila nejen zvýšená rozmanitost hudebních zájmů mladých zpěváků, ale i možnost a touha po větším individuálním uplatnění, umělecké seberealizaci, která je významným znakem svobodné osobnosti.

Dramaturgie pěvecký sborů čerpá v podstatě ze tří hudebních oblastí: artificiální domácí i cizí světské a duchovní hudby různých slohových období, úprav domácích a cizích lidových písní a různých žánrů populární hudby. Pokud jde o dětské sbory, je třeba z důvodů didakticko-metodických, estetických, ale i z potřeby vzájemného poznávání kulturního dědictví jednotlivých národů světa podtrhnout význam repertoárového využití úprav lidových písní.

Jedním z velice důležitých úkolů sbormistra je sestavení programu veřejného vystoupení. Výběr skladeb ani jejich pořadí nesmí být pouze náhodným vyplněním vymezeného časového prostoru, ale řídí se

1. charakterem a účelem vystoupení,
2. obecnými zásadami, splňujícími požadavky kontrastu, vývoje, spádu a gradace,
3. potřebami pěveckého sboru,
4. ohledem k posluchačům,
5. prostorově akustickými zvláštnostmi místa vystoupení.

Podle charakteru a účelu koncertního vystoupení rozlišujeme kratší příležitostná vystoupení, polorecitály a samostatné koncerty, soutěžní vystoupení a různé komponované programy.

Obecné zásady určující řazení skladeb se týkají především kontrastu obsahového sdělení a celkové nálady dané střídáním kontrastních hudebně výrazových prostředků – tempa, rytmicko-metrického charakteru, dynamiky, bohatosti sborové faktury, využití nástrojového doprovodu, kontrastu stylového a žánrového apod. Požadavek vývoje plní sestavení programu v určitém logickém sledu, který je třeba s ohledem na účel veřejného vystoupení dobře promyslet. Tato logičnost řazení skladeb se týká programu jako celku i dramaturgické struktury

jednotlivých bloků rozsáhlejšího koncertního vystoupení. Velice nutnou zásadou určující působivost veřejného vystoupení je i požadavek spádu a gradace, spočívající ve vyváženosti kontrastních ploch programu a ve stupňování výrazové účinnosti.

Zatímco do roku 1990 představovala příležitostná vystoupení („kulturní vložky“) podstatnou část veřejné prezentace sborů, dnes se tato forma uplatňuje poměrně zřídka (např. při slavnostním zahájení významných akcí). Jejich časové rozpětí nebývá zpravidla delší než deset minut. Obecenstvo není často k hudebnímu poslechu dostatečně koncentrováno, proto je vhodné sestavit program z výraznějších, spíše živějších skladeb kratší minutáže. V dramaturgii podobných vystoupení je nutno zachovat více než jindy princip kontrastu (výběr by se měl řídit v podstatě zákonitostmi větné struktury cyklické sonáty). To platí jak pro monotematicky zaměřená vystoupení (vítání jara, Velikonoce, Den dětí, Vánoce, výročí významných událostí národní historie, životní jubilea hudebních skladatelů apod.), tak pro žánrově pestřejší program.

Nejnáročnější veřejné vystoupení pěveckého sboru představuje samostatný koncert. V současné době mívá nejčastěji podobu Vánočního, Jarního nebo Výročního koncertu. Celovečerní programový blok v délce 60 – 90 minut s přestávkou vyžaduje již mnohem odpovědnější dramaturgickou přípravu. Celková koncepce by měla mít určitý jednotící dramaturgický záměr, pořadí skladeb by se nemělo řídit pouze výše uvedenými zásadami kontrastu, spádu a gradace, ale pokud možno i požadavkem vývoje, vytvářejícího logickou tematickou souvislost sledu skladeb. Tematický profil koncertu může být zaměřen i na vývoj sborové tvorby, ukázky její žánrové pestrosti aj. Konkrétní zaměření programu a vhodně volené průvodní slovo mívá potřebný dopad jak na interprety, tak na posluchače. Program samostatného koncertu členíme obvykle přestávkou nebo dvěma přestávkami ve dvě až tři základní části, přičemž každá část může být sestavena z několika ucelených bloků (koncerty konané v chrámových prostorách bývají obvykle kratší, do 60 minut, a probíhají bez přestávky). V rámci každého z nich i mezi jednotlivými bloky je třeba uplatnit všechny výše uvedené zásady. Při slavnostních koncertech pořádaných u příležitosti významného jubilea by neměly chybět skladby, které se k tomuto výročí vztahují. Zařazujeme je především na počátku a na závěr koncertu. V jeho dalším průběhu nesmíme pak zapomínat ani na střídání skladeb různého typu a žánru. Mechanické spojení většího počtu skladeb téhož charakteru působí i při sebelepší interpretaci jednotvárně a únavně.

Kontrast, pestrost a různorodost samostatného koncertu můžeme zvýšit i tím, že v některých programových blocích svěříme úlohu interpreta komorní skupině sboru, jeho sólistům nebo hostům. Vystoupení celého sboru by však mělo koncert otevírat i uzavírat.

Oblíbenou formou samostatných koncertů dětských pěveckých sborů jsou i tzv. komponované pořady, v nichž jsou bloky sborového zpěvu prokládány mluveným slovem (nejčastěji recitací), případně dalšími formami zájmové umělecké činnosti. Tyto nesborové programové prvky by však neměly být příliš dlouhé, protože nečinnost sboru na pódiu nemá příznivý vliv na dětské zpěváky a nepůsobí dobře ani

na obecenstvo. Dobře volená poezie však dokáže vyjádřit potřebné myšlenky a náladu mnohem účinněji než průvodní slovo.

Při sestavování programu veřejného vystoupení je třeba předem promyslet a připravit přídavek. Jeho volba musí být velice citlivá. Nevhodně zvolený přídavek může oslabit nebo dokonce i znehodnotit vyvolaný estetický účinek. Záleží na odhadu sbormistra, zda se celkový dojem udrží, případně umocní. Po ideově a umělecky silné a závažné skladbě, kterou jsme uzavřeli své vystoupení, většinou již nepřidáváme. Program však můžeme sestavit i tak, že počítáme s jeho vyvrcholením až v přídavku. Jinak je ale lépe se držet osvědčeného přísloví: v nejlepší přestat. Obecenstvo by si mělo při odchodu sboru z pódia říci: „Škoda, že už skončili.“

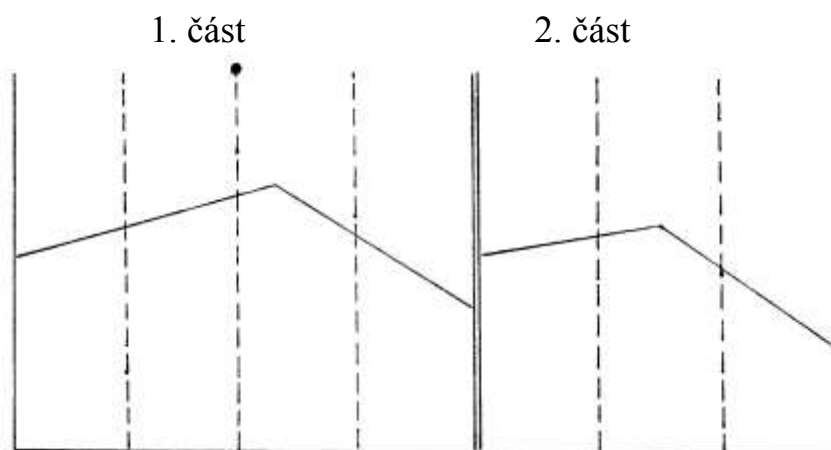
Za zcela odlišných podmínek sestavujeme program soutěžního vystoupení, v němž bývají možnosti naší dramaturgické volby omezeny předepsanými povinnými skladbami, nebo alespoň předepsanými stylovými a žánrovými oblastmi. Celé vystoupení je pak navíc obvykle limitováno určitým časovým rozpětím, které je třeba závazně dodržet. Tato zkrácená forma koncertního vystoupení podléhá daleko více zmíněným hlavním zásadám výstavby programu. Musí umožnit sboru ukázat vše, co umí, usnadnit mu dobře zvolenou úvodní skladbou akustickou i společenskou aklimatizaci, ale zároveň zaujmout pozornost poroty. V dalších skladbách vybraných „na tělo“ musí zdůraznit všechny jeho pěveckotechnické, intonační, rytmické a výrazové kvality a přednosti a zakrýt jeho nedostatky a při výrazové variabilitě jednotlivých skladeb dokázat gradovat estetickou působivost celého programu až k jeho závěrečnému vyvrcholení.

Výběr skladeb a jejich uspořádání do optimálního sledu je však vedle dosud uvedených hledisek podřízeno i potřebám pěveckého sboru. Není třeba jistě připomínat, že program veřejného vystoupení by měl obsahovat pouze takové skladby, které sbor spolehlivě ovládá, které má zažitě, usazené a jejichž technické problémy mu nebrání interpretovat je s uvolněným výrazem, radostí a jistotou. Ale i v tom případě je třeba si uvědomit, že zařazení vybraných skladeb na určité místo programu musí odpovídat pěveckotechnickým a psychologickým požadavkům, zajišťujícím kvalitu sborového výkonu. Jako úvodní čísla vybíráme skladby, které umožní rozezpívání sboru a jeho akustickou aklimatizaci. Neměla by to být proto skladby, které jsou z hlediska pěvecké techniky (značný hlasový rozsah, obtížnější druhy pěvecké vazby) ani z hlediska intonace a rytmu (delší chromatické postupy, obtížné intervalové skoky, složitější modulace, neobvyklá harmonická struktura, střety pravidelného a nepravidelného rytmického dělení apod.) příliš náročné. Menší technická obtížnost skladby dovolí zpěvákům vyrovnat se snadněji s novou akustickou situací, kterou ve srovnání s tzv. akustickou zkouškou v prázdném sále přináší obvykle zaplněný sál, a přispěje i k uvolnění duševního napětí zpěváků a jejich dokonalejší koncentraci. Témuž účelu přispívá rovněž volba počátečních skladeb menšího rozsahu. I v dalším pořadí dbáme o to, aby se sbor (zvláště pak členové jeho sopránové skupiny) hlasově neunavil. Střídáme proto záměrně skladby po pěvecké stránce náročné s méně náročnými. Únavu způsobuje i delší nehnuté stání zpěváků. Do rozsáhlejších programů zařazujeme proto jednu až dvě přestávky.

Program veřejného vystoupení sestavujeme i s ohledem na obecnost, což se netýká jen jeho hudebně posluchačské vyspělosti. Současný člověk, konzumující dnes především televizní kulturu, navyká poznenáhlu její programové struktuře, složené z kratších, různorodých pořadů. Schopnost koncentrace jeho pozornosti odpovídá proto svou kapacitou průměrné délce těchto televizních programových bloků.

Křivka zájmu a pozornosti obecnosti klesá ke konci každé části programu. Ve druhé části, kterou z tohoto důvodu koncipujeme obvykle kratší než část prvou, se tento jev projevuje ještě zřetelněji.

Křivka zájmu a pozornosti obecnosti v průběhu koncertu



Podobně jako je třeba v úvodu koncertu aktivovat pozornost zpěváků. Snažíme se úvodními skladbami aktivovat i zájem a soustředěnost obecnosti. Abychom vyhověli požadavkům zpěváků i posluchačů, zařazujeme na úvod koncertu skladby, které jsou obsahově náročnější a výrazově účinné, po technické stránce však méně obtížné. Posluchačsky i interpretačně nejnáročnější skladby umísťujeme do druhé až třetí čtvrtiny každé části koncertu. Od okamžiku předpokládaného poklesu pozornosti v této náročnosti povolujeme. Uvedený růst psychické aktivace se týká i hudebního výrazu z hlediska historického vývoje. Proto postupujeme velice často od skladeb slohově starších a hudebně průhlednějších ke kompozičně složitějším skladbám současných autorů. Povolení v náročnosti představuje zařazení skladeb s přehlednou rytmicko-melodickou a harmonickou strukturou, úprav lidových písní a skladeb z oblasti populární hudby.

Při stanovení dramaturgie programu veřejného vystoupení je třeba si uvědomit i prostorově akustické zvláštnosti jeho místa. V sálech s „velkou“ akustikou a dlouhým dozvukem (týká se i koncertů v kostelech) je nebezpečné interpretovat brilantní skladby rychlého tempa využívající převážně staccatové techniky, rychlejší polyfonní věty se složitější vertikální rytmickou strukturou apod. Dobře se uplatní naopak sborové skladby středního a volnějšího tempa s převahou homofonní sazby a bohatší harmonií. Neakustické sály s minimálním dozvukem odhalují jakékoliv nejednotnosti v intonaci, barvě i vokalizaci izolovaně exponovaných hlasových skupin. Proto je lépe v podobném prostředí skladby s těmito kompozičními prvky raději nezařazovat.

Důležitá je i celková velikost sálu. Menší sály se hodí spíše pro interpretaci skladeb komorního ladění, velké naopak pro mohutně znějící skladby slavnostního charakteru.

### **Úlohy:**

1. Zvolte si podle svého zaměření druh sboru – dětský, ženský (dívčí) nebo smíšený – a vytvořte a odůvodněte dramaturgii jeho veřejného vystoupení vzhledem k jeho formě a časovému rozpětí, tematickému zaměření, počtu zpěváků, dosažené umělecké úrovni sboru, akustickým podmínkám místa jeho konání apod.

#### **1.1 dětské sbory**

- a) veřejné vystoupení u příležitosti zahájení školního roku, program v délce 10 – 15 minut, 30 – 40členný sbor dětí 2. stupně ZŠ, založený před dvěma roky, školní tělocvična;
- b) veřejné vystoupení ke Dni vzniku samostatného českého státu (28. 9.), program v délce 10 – 15 minut, 30 – 40členný sbor dětí 1. stupně ZŠ, založený před čtyřmi lety, sál kulturního domu nebo podobného zařízení;
- c) samostatný Vánoční koncert koncertního oddělení dětské „sborové školy“ (asi 40 – 50 zpěváků), program v délce 80 – 90 minut, koncertní sál pro 400 a více posluchačů;
- d) veřejné vystoupení k Mezinárodnímu dni žen (Svátku matek), program v délce 10 – 15 minut, 16 – 24členný sbor dětí 1. stupně ZŠ, koncertní sál pro 150 posluchačů;
- e) komponovaný pořad „Vítání jara“, program v délce 60 – 90 minut, 30 – 40členný sbor ZŠ, koncertní sál pro 200 – 250 posluchačů;
- f) komponovaný pořad ke Dni dětí (1. 6.), program v délce 60 – 90 minut, školní dětský sbor (sbory) spolu s dalšími školními soubory z jiných oblastí zájmové umělecké činnosti;
- g) slavnostní výroční koncert zaměřený na dětskou sborovou tvorbu 20. století, program v délce 80 – 90 minut, 40 – 50členný dětský sbor pracující při ZUŠ nebo některém kulturním zařízení, koncertní sál pro 400 a více posluchačů;
- h) samostatný koncert z děl duchovní hudby, program v délce 60 minut, 30 – 40členný sbor ZŠ, kostel;

*Soutěžní programy pro středně vyspělé a vyspělé dětské sbory*

ch) soutěžní program bez povinné skladby a určených stylových nebo žánrových oblastí v délce 12 – 15 minut čistého času, nejméně jedna skladba a cappella

– dětské sbory do 12 let

– dětské sbory do 16 let;

i) podobně pro kategorii „Lidová píseň“;

j) podobně pro kategorii „Musica sacra“ (místo konání soutěže: kostel).

#### **1.2 ženské (dívčí) sbory, 1.3 smíšené sbory**

- a) veřejné vystoupení ke Dni boje za svobodu a demokracii (17. 11.), program v délce 15 – 20 minut, 30 – 40členný středoškolský sbor, aula gymnázia;

- b) *samostatný Vánoční koncert, program v délce 60 minut, středně vyspělý komorní sbor, kostel;*
- c) *samostatný koncert sestavený z díla tří skladatelů (tři koncertní bloky), program v délce 90 minut, 30 – 50členný vyspělý sbor, koncertní sál pro 250 posluchačů;*
- d) *samostatný Jarní koncert, program v délce 75 – 90 minut, 30členný tradiční sbor, koncertní sál pro 300 posluchačů;*
- e) *výroční koncert vyspělého 40členného akademického sboru, program v rozpětí 75 – 90 minut, aula vysoké školy nebo koncertní sál pro 250 posluchačů;*

*Soutěžní programy pro středně vyspělé a vyspělé sbory*

- f) *soutěžní program pro Mezinárodní sborový festival PRAGA CANTAT: maximálně 5 skladeb a cappella včetně povinné skladby (ženské sbory – B. Smetana: Má hvězda, smíšené sbory – A. Dvořák: Napadly písně), výběr skladeb z rozličných hudebních slohů (např. staří mistři, romantismus, soudobá hudba lidová píseň apod.);*
  - g) *soutěžní program pro Mezinárodní festival soudobé sborové hudby s Cenou Zdeňka Lukáše, rozpětí 13 – 15 minut: 1. duchovní skladba vzniklá po roce 1950 a cappella, 2. světská skladba vzniklá po roce 1950 a cappella (jedna z těchto skladeb musí mít domácího, druhá zahraničního autora), 3. skladba Z. Lukáše dle vlastního výběru v originální úpravě autora, skladba domácího autora vzniklá po roce 1975 a cappella, případně další skladby dle vlastního výběru vzniklé po roce 1975 a cappella nebo s doprovodem 1 – 2 hudebních nástrojů;*
  - h) *soutěžní program pro Mezinárodní festival akademických sborů IFAS v kategorii „Hudba jednoho stylu umělé hudby“, časové rozpětí 12 – 15 minut.*
2. *Stanovte sami konkrétní podmínky veřejného vystoupení vybraného druhu pěveckého sboru a sestavte jeho vhodný program.*
  3. *Vytvořte 15 – 20minutové programové bloky z vám známých skladeb níže uvedených a dalších vámi volně vybraných českých autorů:  
A. Dvořák, J. B. Foerster, B. Martinů, P. Eben, I. Hurník, J. Laburda, Z. Lukáš, O. Mácha, J. Málek, V. Neumann, Z. Pololánik, M. Raichl, J. Teml, A. Tučapský aj.*

## **7. Sborové soutěže a soutěžní festivaly**

Nelze pochybovat o tom, že účast sboru ve sborové soutěži nebo soutěžním festivalu je vynikající motivací pro precizní nastudování zvoleného programu, v případě dobře vybrané povinné skladby i pro obohacení jeho kmenového repertoáru. Představuje vyvrcholení určité etapy jeho umělecké práce a umožňuje vzájemné porovnání jejich výsledků s dalšími domácími nebo i zahraničními interprety. Měla by sboru i sbormistrovi poskytnout co největší možnost poslechu výkonů ostatních účastníků



soutěže a její výsledek, resp. ústní nebo písemné hodnocení vést sbormistra k zamyšlení nad případně vytknutými chybami a k úvaze o prostředcích k jejich odstranění. Účast na mezinárodních zahraničních soutěžích obvykle ještě zvyšuje odpovědnost sboru jako reprezentanta své země.

Často se klade otázka, zda soutěžit, či nesoutěžit, zda zařazovat do soutěžního programu povinnou skladbu nebo určovat povinné stylové nebo žánrové oblasti. Jsou přesvědčení odpůrci soutěží právě tak jako jejich vášniví zastánci. Stále rostoucí počet domácích i zahraničních soutěžních setkání, umožňující sborům nejpestřejší výběr podle jejich kvalit a zaměření, mluví zcela jasně ve prospěch jejich zastánců. (Publikace „Sborový život“ vydávaná Uníí českých pěveckých sborů eviduje v roce 2009 jen v České republice více než 40 národních a mezinárodních přehlídek a soutěží.) Jejich výsledky závisejí objektivně vždy na poněkud náhodné kvalitě účastníků konkrétního soutěžního ročníku, ale ve značné míře i na složení poroty. Proto je třeba brát účast na sborové soutěži trochu jako hru. Její atmosféru, napětí při soutěžním výkonu a vyhlásování výsledků nelze ničím nahradit. Kromě případného zisku cen má při nich sbor možnost navázat nová přátelství a kontakty, učí se ocenit dobrý výkon ostatních interpretů a radovat se i z jejich úspěchů.

Do porot sborových soutěží bývají nejčastěji nominováni zkušení sbormistři, někdy ale i hudební skladatelé (zvláště tehdy, je-li jejich skladba zařazena do soutěžního programu jako povinná), nebo hlasoví specialisté.

V ideálním případě by měl být porotce, pokud jde o odbornou vzdělanost a uměleckou erudovanost, lepším sbormistrem než sbormistři posuzovaných sborů, měl by mít tedy odbornou, ale i lidskou autoritu a důvěru. Měl by mít co nejširší přehled o sborové literatuře, znát důvěrně převážnou většinu skladeb, které se nejčastěji v soutěžních programech objevují, měl by umět pohotově sledovat partitury pro něho neznámých skladeb a dokázat přitom rozdělit pozornost i na sledování výkonu sbormistra a jeho kontaktu se sborem. V této souvislosti by měl mít i dostatečné zkušenosti ve schopnosti představit si správnou, ideální interpretační koncepci skladby i při jejím prvním poslechu. Často se stává, že porotce dostane partitury soutěžních skladeb v časovém předstihu a má pak možnost se nad způsoby jejich provedení zamyslet již před jejich poslechem.

### **7.1 Posuzování soutěžního výkonu**

Při posuzování soutěžního výkonu hodnotí porotce obvykle tyto sborové disciplíny:

- zvuk sboru a jeho kultivovanost,
- úroveň pěvecké techniky,
- intonační a rytmickou přesnost,
- adekvátní využívání dalších hudebně výrazových prostředků, především dynamiky a tempa,
- stylovost interpretace,
- dramaturgii soutěžního programu,
- kontakt sboru se sbormistrem, s posluchači.

### ***Zvuk sboru a jeho kultivovanost***

Z uvedených kritérií hodnocení podléhá jedině tato disciplína částečně subjektivnímu vkusu porotce. Hodnotí se vyrovnanost a kompaktnost zvuku sboru jako celku i zvuková jednota a dostatečná barevná kontrastnost jednotlivých hlasových skupin. A právě v názoru na barvu zvuku, odrážející především kvalitu vokalizace a samozřejmě i úroveň školenosti zpěváků, se někdy porotci liší. Někdo má raději barvu jasnou, někdo tmavší, někdo výraznější rozdíly v charakteru krajních hlasových skupin, jiný celkově měkčí, jemnější kultivovaný zvuk, někdo preferuje spíše rovný tón, jinému nevadí ani výraznější vibrato. I když samozřejmě existuje určitý obecný ideál barvy zvuku dětského, chlapeckého, dívčího, ženského, mužského nebo smíšeného sboru (v konkrétních případech je většinou limitován úrovní pěvecké přípravy sboru a věkem zpěváků), názory porotců-sbormistrů ovlivňuje někdy zvyk na barvu sboru, s nímž soustavně pracují, u zahraničních porotců pak někdy také charakteristická barva vokálů jejich rodného jazyka, kterou podvědomě upřednostňují.

Ve snaze o dokonalou kompaktnost zvuku používají někdy sbormistři zvláštní rozestavení zpěváků, které do Evropy přinesly vynikající filipínské smíšené sbory: zpěváci stojí nezávisle na zařazení do hlasových skupin v poměrně značných vzájemných odstupech zcela volně, v jakýchsi smíšených kvartetech. Podobný způsob interpretace vyžaduje samozřejmě velkou individuální suverenitu pěvců (a tu se snažily filipínské sbory vždy dokazovat), zbavuje však zároveň posluchače kouzla stereofonního zvuku, který potřebuje většina nejen ryze polyfonních sborových skladeb. Rovněž vytvoření nutné dynamické hierarchie hlasů je z hlediska sbormistra i zpěváků v tomto uskupení téměř nemožné.

Uvedené speciální rozestavení však může řešit i určitý dramatický prvek, může mít scénický význam.

K odstranění nedostatků ve vyváženosti zvuku jednotlivých hlasových skupin, vyplývajících z jejich nerovnoměrného zastoupení ve sboru nebo menší výraznosti některého hlasu (ve smíšených sborech to bývá např. malý počet tenorů, málo výrazné alty apod.), může někdy napomoci změna v navyklém postavení sboru, ať již jde o seřazení hlasových skupin nebo celkový tvar sboru (méně početné nebo výrazné hlasy se umísťují více na střed, aby zpívaly přímo do sálu, celý sbor, pokud to akustické poměry povolí a zpěváci se i tak dobře vzájemně slyší, zmenšuje zakřivení svých krajních částí apod.).

### ***Pěvecká technika***

Jednotní ve svém názoru by měli být porotci v posuzování úrovně pěvecké techniky. Všimají si správného pěveckého postoje, nedostatků vyplývajících z chybného dýchání, artikulační techniky, zvukové i barevné vyrovnanosti a přirozenosti vokálů, srozumitelnosti zpívaného textu závislé na přesné výslovnosti konsonant, společného měkkého nasazení i zakončení frází, zvládnutí potřebných druhů pěvecké vazby (legato, tenuto, portamento, polostaccato, staccato), zpěvu rychlých pasáží, techniky

skoků apod., a to ve všech zpěvních polohách, dynamických stupních a jejich pozvolných i náhlých změnách. Hodnotí využívání střídavého dechu při tvorbě rozsáhlejších frází, schopnost využívání barevných odstínů zpěvu k vyjádření emocionálního obsahu skladby, logičnost frázování a přirozenost deklamace vyplývající ze zákonitostí zpívaného jazyka. Specifická náročnost této disciplíny přivádí do porot sborových soutěží proto někdy již zmíněné hlasové specialisty.

### ***Intonační a rytmická přesnost***

Intonační čistota představuje základní požadavek umělecké krásy vokální sborové skladby. V naprosto dokonalé formě se s ní v praxi setkáváme jen zřídka. Na jejím zkvalitňování je třeba stále pracovat, hledat příčiny neúspěchu a návody k jeho odstraňování.

K příčinám nečisté intonace patří vedle špatného hudebního sluchu některých zpěváků nejčastěji chybné tvoření tónu, převaha hlasů příliš jasného nebo temného zabarvení, vnitřní neklid zpěváků (tréma) narušující jejich soustředění při významném vystoupení, jejich únava, neúměrná náročnost skladby, neakustičnost koncertního prostředí nebo jeho nepříznivá atmosféra, ale např. i tempo skladby, její dynamika nebo tónorod (volné tempo, slabá dynamika a mollový tónorod způsobují často intonační pokles).

Porotce hodnotí intonační čistotu interpretace v lineárním i vertikálním směru. Nejběžnější, předvídatelné problémy v lineárním směru představuje intonace vrchních a spodních střídavých tónů, propadání vzdálenějších klesajících intervalů, nedotažená intonace velkých tercií na 1., 4. a 5. stupni v dur a malých tercií na 1. a 4. stupni v moll a samozřejmě chromatické postupy, zvláště pokud se objeví ve vícetónových řadách (obvykle příliš úzké půltóny). Ve vertikálním směru jsou vedle neobvyklých akordů a nečekaných modulací největším nebezpečím disonantní střety především v sousedních hlasech, ale velice častou chybou bývá např. u stejnorodých sborů i křížení hlasů ve zcela běžném harmonickém postupu D5 – T6 z vícehlasu do unisona (2. a spodní 5. stupeň se intonují obvykle příliš nízko, spodní 7. stupeň naopak příliš vysoko).

Porotce pozorně sleduje i udržování tóninové hladiny interpretované skladby. Z výše uvedených příčin dochází totiž někdy (zvláště u stejnorodých sborů) k celkové distonaci nebo detonaci. Někteří porotci používají ke kontrole dodržení úrovně tóniny po provedení skladby, někdy i v jejím průběhu ladičku, což je podle mého názoru zbytečné. Pokud není celkový vzestup nebo pokles intonace postřehnutelný, není třeba jej kontrolovat.

Rytmická přesnost závisí na správném dodržování rytmických vztahů, což se týká zvláště různých speciálních rytmických útvarů (synkop, tečkovaných a obrácených tečkovaných rytmů, triol a dalších útvarů nepravidelného dělení, ale i přehlednosti a pružnosti metro-rytmické pulzace.

### ***Adekvátní využívání dalších hudebně výrazových prostředků, především dynamiky a tempa***

Při volbě **dynamiky** by měl sbormistr vycházet vždy ze zápisu skladby. Promyšlený zápis navozuje vzhledem k jejímu textovému i hudebnímu obsahu správnou základní dynamiku, její změny a hlavní i vedlejší vrcholy. Čím podrobněji je dynamický plán vypracován, tím pokorněji by měl být respektován. Z toho vyplývá, že dynamické vypracování zápisu skladby nemusí být bráno ve všech případech dogmaticky a že se v použití dynamiky přece jen před sbormistrem otvírají dvířka k jejímu zajímavému obohacení.

Nejčastější chyby v práci s dynamikou jsou uvedeny v kapitole *Hudebně výrazové prostředky a jejich využití při nácvičku a interpretaci sborové skladby*, s. 29.

Snad ještě větší význam při hodnocení výrazu skladby má správná volba **tempa**, v tempově proměnlivých skladbách pak tempových vztahů. Rovněž o tomto problému bylo podrobně pojednáno v kapitole *Hudebně výrazové prostředky a jejich využití při nácvičku a interpretaci sborové skladby*, s. 29 – 32.

### ***Stylovost interpretce***

Stylová interpretace vystihuje hlavní znaky určitého hudebního slohu. V instrumentální hudbě k tomu někdy používá i dobové hudební nástroje. Mluvíme tedy např. o stylovém provedení gregoriánského chorálu, renesanční nebo barokní polyfonie, klasické, romantické nebo impresionistické hudební literatury. V neprofesionálním sborovém zpěvu, a o ten nám v tomto případě především jde, nemusíme být podle mého názoru tak úzkostlivě přísní. Každá hudba musí být ve spojení hudby a slova pravdivá. Nic se nesmí přehánět.

Styloví puritáni nepřipouštějí např. při interpretaci *renesanční vokální polyfonie* sebemenší náznak vibrata, stylový je pouze zcela rovný, až téměř odlidštěný tón. Nám však půjde spíše o transparentnost polyfonie, o správnou dynamickou hierarchii jednotlivých hlasů, přirozené chápání jejich lineárního vedení, nepřehnané, vhodně zvolené tempo bez výrazných agogických vzruchů, správnou interpretaci melodických ozdob.

Při interpretaci *klasických skladeb* jde o zvýraznění lehkosti, graciéznosti, úsměvu, technické brilantnosti, o dokonalou práci s melodií, její výstavbou, o použití typických měkkých „odtahů“ při frázování, o terasovitou i postupně se měnící dynamiku, pestrou volbu typických temp.

Jedním z charakteristických prostředků stylové interpretace *romantické a novoromantické hudby* a vlastně i hudby pozdějších slohových období je vedle nesmírně bohaté dynamické palety agogika. Nejobvyklejším agogickým prostředkem je oživení fráze (zvláště pokud začíná drobnějšími rytmickými hodnotami) na jejím začátku a jejím tempovém povolení v závěru. Již samotný tento princip nabízí nespočetné množství možností. Agogické změny souvisejí často se směrem melodie a dynamickou výstavbou: při stoupající melodii a dynamice zrychlujeme a naopak. Při využití agogiky se často objevuje i rubato na dynamicky výraznějších vrcholech frází. Hudba obsahuje i drobné nevypsané zámlky, které jsou téměř nepostřehnutelné, ale

zvyšují napětí fráze. Míra užití agogiky je obvykle vyjádřením individuálního přístupu sbormistra k dané skladbě a jejímu obsahu. Agogiku může skladatel interpretovi dokonce předepsat, skladba je pak obvykle označena „tempo rubato“. Ale ani agogika se podobně jako ostatní hudebně výrazové prostředky nesmí přehánět, skladba musí zůstat pravdivá. Velký význam ve skladbách tohoto hudebního slohu získává jejich textová složka, její emocionální obsah, a přirozená deklamace narušující někdy i přesnost rytmických vztahů.

V přehledu hudebních slohů a stylové interpretace jejich skladeb jsme se nezmínili ještě o *impresionismu* využívajícím co nejbohatší práci s barvou zvuku a o *folklorismu* s charakteristickou atraktivní pulzací někdy i velmi složité metriky.

Někdy hovoříme i o stylovém provedení skladeb určitého autora, čímž rozumíme zvýraznění charakteristických osobitých kompozičních prvků jeho díla (např. stylové provedení skladeb B. Martinů, Z. Lukáše aj.). Dobře jsou známy např. i názory, že skladby J. S. Bacha nebo J. Brahmsa mohou stylově dokonale provést pouze německí interpreti, skladby F. Schuberta sbory rakouské apod. Ve snaze napodobit tyto vzory pak dochází někdy k pěveckotechnickým chybám (např. „bachovská“ interpretace rychlého legata staccatovou technikou, nebo legatem s úmyslně vkládaným „h“), jindy k deformacím ve výslovnosti vycházejícím ze zvláštností vokalizace německého jazyka (např. Alliluja apod.).

### ***Dramaturgie soutěžního programu***

Dramaturgii soutěžního vystoupení je věnována zvláštní pozornost v kapitole *Dramaturgie sborového vystoupení*, s. 43.

### ***Kontakt sboru se sbormistrem, s posluchači***

Poslední z výše uvedených sborových disciplín, které hodnotí porotce při posuzování soutěžního výkonu, je kontakt zpěváků se sbormistrem a s posluchači. Při některých zahraničních mezinárodních sborových soutěžích bývá tato disciplína přímo uvedena v soutěžních kritériích a je hodnocena až 10% dosažitelných bodů. Její pojmenování „chování sboru na scéně“, „sborová kázeň“ apod. však nevystihuje přesně uvedený požadavek a je poněkud zavádějící.

Prvním předpokladem dokonalého kontaktu neprofesionálního sboru se sbormistrem je *zpěv z paměti*. Pokud není sbor schopen zvládnout soutěžní repertoár v obvyklé délce 10 – 20 minut z paměti, neměl by se podle mého názoru do soutěže přihlašovat. Jedině při zpěvu z paměti může dojít k dokonalému odezírání výrazové drobnokresby dirigentova gesta a jeho mimiky, k vnímání agogických nuancí, opravdovému muzicírování. *Výraz obličeje zpěváků* svědčící o vnitřním pravdivém prožitku skladby dotváří pak celkový obraz hudebně textového sdělení jejího obsahu a i při jejich maximální koncentraci na osobnost sbormistra dokáže vytvořit pevné pouto souznění s posluchači.

## **7.2 Hodnocení soutěžního výkonu**

### **Soutěžní kategorie**

Při výběru soutěžních kategorií se pořadatelé řídí zpravidla tradicí festivalu a jeho kapacitními parametry (možnostmi ubytování, stravování, ustáleným časovým rozvrhem festivalu). Nejčastější samostatné kategorie tvoří různé druhy sborů: dětské sbory, sbory mládeže (dívčí, smíšené) a sbory dospělých (mužské, ženské, smíšené). Některé soutěže se zaměřují pouze na sbory dospělých, jiné výhradně na dětské a mládežnické sbory, některé jsou určeny pouze pro jedinou kategorii, obvykle kategorii smíšených sborů. Uvnitř jednotlivých kategorií může docházet ještě k dalšímu dělení, např. na kategorii s povinnou skladbou a bez povinné skladby, na sbory malé a velké (pokud není stanoven jednotný nejnižší a nejvyšší počet zpěváků), u dětských sborů pak na sbory dětí do 12 let a 16 let apod. Zvláštní kategorii tvoří obvykle sbory komorní (většinou do 24 zpěváků) a sborové ansámby. Bez respektování druhu sboru bývají vypisovány někdy ještě samostatné speciální kategorie na interpretaci gregoriánského chorálu, sakrální hudby, lidových písní, spirituálů, gospelů a sborového jazzu.

Soutěžní festivaly s velkým počtem účastníků nutí pořadatele ve snaze o časovou úsporu pořádat soutěže jednotlivých kategorií na různých místech, což prakticky znemožňuje vzájemný poslech sborů, výrazně omezuje počet posluchačů, a tím částečně demotivuje zpěváky ve snaze o co možná nejpůsobivější provedení soutěžních skladeb. Podobná organizace soutěže vyžaduje samozřejmě i větší počet porotců, což znesnadňuje případné určení absolutního vítěze soutěže. Proto bývá někdy vyvrcholením celého soutěžního festivalu tzv. soutěž o Grand Prix, které se účastní předem určený počet nejúspěšnějších soutěžních sborů a kterou hodnotí početnější odborná porota.

Osobně dávám přednost spíše komorním soutěžním festivalům, umožňujícím vzájemný kontakt sborů, a stanovení soutěžních kategorií zajišťující maximální objektivitu hodnocení. Určitým problémem bývá vzhledem k současné situaci v evropském sborovém hnutí již např. rozhodování v kategorii „stejnorodých“, tj. ženských a mužských sborů, v kategoriích nerozlišujících počet zpěváků (rozdílné interpretační možnosti komorního a zvukové možnosti velkého sboru), nebo kategorie smíšených sborů nezohledňující věk zpěváků (společně soutěží hlasově ještě ne zcela vyzrálé sbory gymnaziálního typu se sbory vysokoškolskými a dalšími smíšenými sbory dospělých). Jsou však i mezinárodní sborové soutěže s jedinou kategorií připouštějící společnou účast všech sborových druhů. Existují samozřejmě obecně platná kritéria umožňující vzájemné srovnání umělecké úrovně i tak pestrého výběru sborů, ale objektivita této práce vyžaduje již velice erudovaného porotce. Pro méně zkušené členy poroty jde většinou o porovnávání neporovnatelného.

### **Způsoby hodnocení**

V souhlasu se statutem dané soutěže se sbory hodnotí buď *pásmově*, nebo *bodově*.

**Pásmové hodnocení**, které v konečném výroku poroty neurčuje přesné pořadí sborů, ale zařazuje je do tří výkonnostních stupňů, zlatého, stříbrného nebo

bronzového pásma (sbory získávají zlatý, stříbrný nebo bronzový diplom, velmi zřídka pouze diplom za účast), je v podstatě velice taktní, šetrné. Jednotlivá pásma představují vlastně jakousi 1.– 3. cenu, 1.– 3. místo, na němž se současně může umístit větší počet sborů. Žádný sbor tedy není poslední, nejhorší. Někdy se však vyhláší vítěz kategorie, oceňovaný zvláštními cenami.

Pásmové hodnocení, které patří v současné době k nejpoužívanějším způsobům soutěžního hodnocení a které je podle mého názoru nespravedlivější, je poměrně jednoduché i pro rozhodování porotce. O konečném zařazení sboru do pásma rozhoduje většinou veřejné hlasování porotců, při jejich případném sudém počtu a rovnosti odlišných názorů je rozhodující hlas předsedy poroty.

Přesné umístění sborů a zároveň většinou i jejich pásmové zařazení může vyplynout pouze z **bodového hodnocení**, které je ovšem pro porotce podstatně složitější.

Řada mezinárodních sborových soutěží hodnotí výkon sboru na stupnici 0 – 100 bodů, a to za celý soutěžní program, někdy však i za každou soutěžní skladbu. I když propozice soutěže stanoví obvykle přesná kritéria hodnocení, zůstává způsob vnitřního rozdělení této stovky bodů (hodnocení jednotlivých výše uvedených sborových disciplín) na individuálním uvážení porotce. Bodová hodnocení jednotlivých porotců se pak často velice liší (což nevypadá při jejich případném zveřejňování dobře), a to i tehdy, jestliže soutěžní podmínky vymezují potřebný počet bodů k zařazení do některého z pásem., např. zlaté pásmo: 90 (85) – 100 bodů, stříbrné pásmo: 75 (70) – 89,9 (84,9) bodů, bronzové pásmo: 60 (55) – 74,9 (69,9) bodů.

Domnívám se, že je naprosto nemožné vyjádřit na stobodové stupnici objektivně 1 – 3 bodovou rozdílnost v úrovni soutěžních výkonů. Umění není sport měřící výkony metry nebo vteřinami. Celkový výsledek, o němž v podstatě není třeba diskutovat, je pak přesným aritmetickým průměrem více méně náhodně stanovených bodových hodnot. A pokud je porotce nucen hodnotit v tomto systému provedení každé skladby, nestačí většinou sčítat vlastní bodové výsledky, ztrácí přehled o pořadí, které z jeho hodnocení vyplývá, a to zvláště tehdy, musí-li bodové ohodnocení okamžitě po vystoupení sboru odevzdat.

(Určitým problémem i pro zkušenější porotce bývá hodnocení sboru, který soutěž zahajuje. Snadno se může stát, že „nasadí laťku“ příliš nízko, nebo naopak příliš vysoko a bodování následujících sborů pak neodpovídá reálné úrovni soutěže. Proto doporučuji, pokud je to organizačně možné, dovolit porotcům provést hodnotící závěry až po vystoupení všech soutěžních sborů.)

V soutěžích, na jejichž přípravě se jako člen umělecké rady podílím, se snažím uplatnit bodovací systém, používající stupnici 0 – 30 bodů. Charakterizoval bych jej jako „učitelský“, protože jednotlivé bodové hodnoty, jak hned vysvětlím, odpovídají školním známám od „jedničky“ do „pětky“.

Vnitřní struktura rozdělení 30 bodů odpovídá významu hodnocených sborových disciplín:

0 – 8 bodů – celkový zvuk sboru, jeho kompaktnost, vyrovnanost, barevná kontrastnost jednotlivých hlasových skupin, pěvecká technika, deklamace, frázování,

0 – 8 bodů – intonace a rytmus,

0 – 8 bodů – správné využití hudebně výrazových prostředků (především dynamiky a tempa), výstavba skladeb, stylová interpretace,

0 – 4 body – dramaturgie soutěžního vystoupení, jeho pestrost, kontrastnost, vhodnost vzhledem k současným technickým možnostem sboru, stupeň obtížnosti, vynalézavost,

0 – 2 body – sborová kázeň, kontakt sboru se sbormistrem, zpěv z paměti.

Tento způsob hodnocení jsem označil jako „učitelský“: 8 bodů = 1; 7 bodů = 1–; 6 bodů = 2; 5 bodů = 2–; 4 body = 3; 3 body = 3–; 2 body = 4; 1 bod = 4–; 0 bodů = 5. Při hodnocení dramaturgie soutěžního vystoupení: 4 body = 1; 3 body = 2; 2 body = 3; 1 bod = 4; 0 bodů = 5. (Při pásmovém hodnocení např. zlaté pásmo: 25 – 30 bodů, stříbrné pásmo: 20 – 24,99 bodů, bronzové pásmo: 15 – 19,99 bodů.)

Podle mých zkušeností dochází při tomto způsobu hodnocení k minimálním diferencím v názorech jednotlivých porotců a pro zvýšení objektivity není třeba nejnížší a nejvyšší známky škrtnat (při dostatečné odborné kvalitě porotců toto škrtnání vůbec nedoporučuji).

Dojde-li při hodnocení k výrazným rozdílům v počtu bodů přidělených sboru jednotlivými porotci, měl by umět každý porotce své rozhodnutí věcně zdůvodnit. Konečný výsledek (aritmetický průměr všech bodových hodnot) lze demokraticky respektovat, lze však o něm se souhlasem všech porotců ještě diskutovat a přijmout případně drobné, nepodstatné úpravy.

Vedle zmíněných způsobů bodového hodnocení se používá někdy ještě určitá varianta stobodového systému: např. každý z 5 porotců může udělit sboru maximálně 0 – 20 bodů.

Z původního stobodového na třicetibodové přešlo i hodnocení sborů na Sborových olympiádách a všech dalších mezinárodních soutěžních festivalech pořádaných pod společným názvem „Musica mundi“ německou organizací INTERKULTUR. Nových 30 bodů však představuje v podstatě tři vrchní patra původní stobodové stupnice (70 – 100 bodů). Jednotlivá pásma – bronzové (0,5 – 10,49), stříbrné (10,5 – 20,49) a zlaté (20,5 – 30) se pak dělí pomocným indexem po 1 bodu ještě na dalších 10 podpásem (I – X), např. bronzové pásmo I (0,5 – 1,49), bronzové pásmo II (1,5 – 2,49), III (2,5 – 3,49) atd., takže nejvyšší možné ocenění je zlaté pásmo X, k jehož udělení musí sbor získat 29,5 – 30 bodů.

Do předtištěných formulářů pak zapisuje každý porotce hodnocení a) intonace, b) sborového zvuku, c) dodržování notového zápisu a d) celkový umělecký dojem, a to v bodech a) a c) u každé skladby, v bodech b) a d) jedinou známkou, např.:



	a)	b)	c)	d)
1. skladba	25		22	
2. skladba	27		26	
3. skladba	23		25	
4. skladba	26		24	
Průměr	25,25	26	24,25	24
Celkový počet bodů			24,88	

(převzato z materiálů „Musica mundi“)

Tyto protokoly jednotlivých porotců dostávají sbory současně s předávanými diplomy. Pokud sbor nezíská alespoň 0,5 bodu, dostává pouze diplom za účast.

Podíváme-li se blíže na jednotlivé hodnocené disciplíny, zjistíme, že chybí např. pěvecká technika, dramaturgie soutěžního vystoupení nebo hlediska stylová. Hodnocení rytmické přesnosti bychom mohli zahrnout případně do bodu c), ale pak by tam mohla být třeba i intonace. Interpretační názor sbormistra musí samozřejmě vycházet z notového zápisu, ale ten by ho neměl svazovat. Zkušený sbormistr, právě proto, že je sbormistr, dokáže většinou obohatit provedení skladby vlastními nápady, zatraktivnit interpretačními nuancemi, s nimiž skladatel nedokázal počítat a s nimiž by patrně souhlasil.

Velice oblíbenou kategorií v soutěžních propozicích je „celkový umělecký dojem“. Ale proč jej vůbec hodnotit zvlášť? Cožpak se může erudovanému porotci líbit skladba provedená nedokonalou pěveckou technikou, v nevyrovnaném, nekompaktním zvuku, skladba intonovaná falešně, s rytmickými chybami, skladba s nevhodnou dynamikou, v nesprávných tempech, skladba, při jejímž provedení jsou zpěváci zahleděni do not a svého sbormistra téměř nevnímají, soutěžní vystoupení složené ze samých volných skladeb v nejnižších dynamických odstínech atd.? A pokud už se v hodnocení tato kategorie objeví (a znovu zdůrazňuji, že je v podobném případě podle mého názoru zbytečná), měl by její bodový výsledek matematicky odpovídat předchozím bodovým údajům (ve vzorové tabulce se to moc nepovedlo).

Zásadně jiný způsob hodnocení se používá v *soutěžích o Grand Prix*. Aby se zamezilo případnému ovlivnění výsledku individuálním bodovým hodnocením některého porotce, bodové hodnocení odpadá a každý člen poroty má právo favorizovat uděleným hlasem v tajném hlasování jediný sbor této soutěže. Vítězem G. P. se pak stává sbor, který získal nejvyšší počet hlasů.

Demokraticky se musí shodnout porota na udělení případných *Zvláštních cen* soutěže. Sbory je mohou získat např. za nejlepší provedení povinné skladby nebo skladby autora, s jehož jménem je Cena festivalu spojena, za interpretaci sborové úpravy lidové písně nebo vynikající provedení některé soutěžní skladby, za mimořádnou pěveckou kulturu, dramaturgii soutěžního vystoupení apod. Pravidelně se Zvláštní cenou odměňují i pozoruhodné dirigentské výkony. Odrážejí samozřejmě i výsledný efekt nastudovaného soutěžního programu vycházející z dokonalé znalosti partitury, ale vedle něho hodnotí rovněž účelnost, srozumitelnost, přirozenou estetičnost, neokázalost dirigentovy pohybové řeči, jeho pohybové kultury. (Velmi

častou chybou především mladých dirigentů je např. neklidný postoj se stereotypní rytmickou pulzací těla, předkláněním, pérováním v kolenou, kotnících, rušivé je i opouštění dirigentského místa v průběhu skladby, v taktovací technice pak trvale velké nebo příliš malé gesto, příliš podrobné, nebo naopak téměř žádné dělení gesta, nepřesné naznačování začátků a závěrů frází, málo transparentní vedení polyfonního vícehlasu, nedokonalá výstavba skladeb, nepřesvědčivost jejich vrcholů a závěrů aj.)

I tyto možnosti ocenění musí proto v průběhu soutěže porotce bedlivě sledovat.

Problémem pro méně zkušené porotce bývá **písemné hodnocení soutěžního výkonu**, které se často odevzdává okamžitě po ukončení soutěžního vystoupení a které dostávají sbory od všech členů poroty při závěrečném předávání diplomů. Mělo by být stručné, výstižné a srozumitelné, pravdivé, ale taktní, mělo by se obecně vyslovit ke kvalitě jednotlivých sborových disciplín s případnými odkazy na jejich klady nebo nedostatky v jednotlivých skladbách. Porotce by měl disponovat potřebnou odbornou slovní zásobou, vhodnými epitety a schopností pohotově formulovat své hodnotící závěry.

*Ukázky písemného hodnocení*

*Ženský sbor zařazený na přední místa ve zlatém pásmu*

*Vynikající výkon sboru v stylově pestrém, výrazově kontrastním, technicky náročném soutěžním programu.*

*Příjemný, kompaktní, ve všech hlasových skupinách vyrovnaný zvuk, spolehlivá pěvecká technika i ve vypjatých zpěvních polohách, přirozená vokalizace, srozumitelná výslovnost, správná deklamace i v cizojazyčných textech, promyšlené měkké frázování využívající vhodně střídavý dech.*

*Suverénní intonace, správně metricky pulzující pregnantní rytmus, přesné dodržování komplementárních rytmů ve složitém polyfonním kontrastu.*

*Bohaté, smysluplné využití celé škály dynamických odstínů při výstavbě jednotlivých frází i skladeb jako celku. Volba temp i jejich vztahů odpovídající charakteru skladeb a respektující tempový předpis.*

*Transparentní polyfonie, stylová interpretace romantické literatury, vkusné provedení úpravy lidové písně (nápaditá práce s její strofickou formou) i skladeb z oblasti populární hudby.*

*Dokonalý kontakt sboru se sbormistrem umožňující opravdové muzicírování na pódiu, přesvědčivý výraz, který dokázal oslovit všechny posluchače.*

*Vynikající dirigentský výkon.*

*Směšený sbor zařazený do středu stříbrného pásma*

*Velmi dobrý výkon sboru v zajímavém, stylově vyváženém, výrazově však poněkud málo kontrastním programu.*

*Dokonalou vyrovnanost zvuku limitují drobné nejednotnosti ve vokalizaci, ve vypjatější dynamice pak příliš exponovaný soprán (pozor na značné vibrato některých hlasů) a málo výrazný tenor. V pěvecké technice doporučuji věnovat větší pozornost přesným společným nástupům na vokál, zřetelnější výslovnosti koncových konsonant a*

*preciznějšímu zvládnutí rychlého legata. Použité frázování neodpovídá někdy notovému zápisu a narušuje textovou i hudební logiku skladby. Doporučuji bohatší využívání střídavého dechu.*

*Vcelku spolehlivá intonace až na některé nedotažené vrcholy frází, stoupající i klesající melodické skoky a modulační zlomy. V rychlejších, folklorně laděných skladbách (Martinů, Lukáš) doporučuji zvýraznit metrickou pulzaci a zpřesnit provedení triol v kombinacích s pravidelným rytmickým dělením.*

*V použití dynamiky upřednostňuje sbor spíše mf – f, málo oproti zápisu i charakteru skladeb využívá p – pp. Malé rozdíly v jinak správné volbě temp jednotlivých skladeb ovlivňují negativně celkovou atraktivnost programu, kterému chybí i přesvědčivá závěrečná tečka.*

*Při interpretaci polyfonie doporučuji věnovat větší pozornost vypracování srozumitelné dynamické hierarchie hlasů, při interpretaci romantické hudby (Dvořák) využívat při výstavbě frází více agogiky.*

*Základní podmínkou pro zlepšení kontaktu sboru se sbormistrem je zpěv z paměti. Jen tato dokonalá spolupráce může zajistit výrazově silný projev.*

*Dětský sbor zařazený do bronzového pásma*

*Sympatický výkon sboru v soutěžním programu překračujícím náročností některých skladeb (Victoria, Eben) jeho současné technické i výrazové možnosti.*

*Sbor má dosud značné rezervy v základních disciplínách pěvecké techniky. Musí ještě intenzivně pracovat na vybudování dokonalého sborového unisona, zvukovém vylehčení všech hlasů (zvláště vyšších poloh sopránu) a zjemnění poněkud hrubé barvy altů. Časté společné nádechy narušují plynulost a logickou výstavbu frází. Je třeba více využívat střídavé dýchání a odstranit vyrážení slabik na konci frází.*

*Nedostatky v pěvecké technice (zvláště nesprávné pěvecké dýchání) ovlivňují i častý intonační pokles a rytmickou těžkopádnost. Přehnaná folklorní výslovnost textu lidových písní by neměla deformovat danou rytmickou strukturu.*

*Použitá dynamika je málo plastická, převažuje mf, ve srovnání se zápisem téměř chybí měkké, znělé pp a plné, slavnostní f. Zvolená tempa jsou vesměs poněkud rychlejší a vedou zpěváky v průběhu skladby k jejich dalšímu zrychlování.*

*Sbor zpívá v dobrém kontaktu se sbormistrem s opravdovou chutí a upřímnou snahou o působivý výraz, což je nadějným předpokladem pro další postupné zlepšování jeho umělecké úrovně.*

Při některých sborových soutěžích, zvláště soutěžích dětských a mládežnických sborů s převahou mladých méně zkušených sbormistrů se najde čas k **pohovorům o jednotlivých soutěžních výkonech**. Tyto pohovory mohou být frontální, k výkonu sborů se vyjadřují postupně všichni porotci před ostatními sbormistry (sbory se většinou v soutěži vzájemně slyší, a z chyb nebo předností jiných se tak mohou poučit), nebo individuální, což je společensky mnohem taktnější a hodnocení může být otevřenější a podrobnější.

Rozbory soutěžních výkonů by měly vycházet z kladných, chvályhodných poznatků a taktní formulaci nedostatků spojovat vždy s radami a návody na jejich odstraňování. Rozsah a podrobnost hodnocení by měly být limitovány odbornou a uměleckou úrovní sbormistra, není třeba se zabývat problémy, které by na základě svých současných schopností a zkušeností zatím nedokázal překonat. Hodnocení by v každém případě mělo vyznít laskavě a mělo by sbormistra i sbor motivovat ke snaze o zkvalitnění jejich práce.

## Obsah:

Základní problémy sborové interpretace	
1. Sborové a orchestrální dirigování	4
2. Speciální hudebně pohybová a hudebně výrazová průprava	5
2.1 Význam hudebně pohybové a hudebně výrazové průpravy pro práci sbormistra	5
2.2 Nonverbální projevy a jejich druhy	7
2.3 Význam řečové intonace	13
2.4 Práce s písní	15
2.5 Pohybové vyjadřovací prostředky sbormistrovského projevu	19
2.6 Sbornistrovská rozcvička	19
2.7 Druhy taktovacího pohybu	21
3. Hudebně výrazové prostředky a jejich využití při nácvičce a interpretaci sborové skladby	23
3.1 Melodie	23
3.2 Harmonie	24
3.3 Metro-rytmické vztahy	25
3.4 Dynamika	27
3.5 Tempo	29
3.6 Barva	33
3.7 Frázování	33
3.8 Pěvecká artikulace	34
3.9 Deklamace	34
4. Interpretace církevní a duchovní hudby	35
4.1 Minislovníček duchovní hudby	37
5. Výběr sborové literatury a jeho hlediska	39
6. Dramaturgie sborového vystoupení	43
7. Sborové soutěže a soutěžní festivaly	48
7.1 Posuzování soutěžního výkonu	49
7.2 Hodnocení soutěžního výkonu	54

