

VÍCEHLASÁ ÚPRAVA LIDOVÉ PÍSNĚ VE VÝUCE PRAKTICKÉ HARMONIE

Michal Nedělka

Úprava lidové písně ve výuce harmonie na pedagogické fakultě vychází nejčastěji z klavírní sazby. Hlavní důraz je přitom kladen na základní harmonické funkce, jejich zástupce a mimonotonální dominanty. Ne snad proto, že by teoretické poznatky posluchačů byly takto omezeny. Spíše slýcháme, že jiný postup je pro žáky základních a středních škol, kam absolventi odcházejí pracovat, zbytečný, že ztěžuje jejich hudební vnímání. Unifikované harmonické i sazebné zpracování písní však vede u žáků k ohraničení jejich tónového prostoru. Zaostává rovněž vícehlasé cítění. Projevuje se to například při zpěvu kánónů, kdy žáci nejsou schopni intonačně udržet melodickou linku-při současném znění několika hlasů.

Chtěl bych se nyní zastavit právě u rozvíjení polyfonního cítění, tedy u horizontálního způsobu hudebního myšlení. Jsem totiž přesvědčen, že je pro člověka nejpřirozenější. Vyplývá přímo z naší podstaty. Jsme schopni přijímat ze dvou stran rozdílné zvukové signály, máme dvě na sobě značně nezávislé ruce, které dokáží vykonávat odlišné činnosti. Lidský hlas se pohybuje horizontálně, a nestačí-li si sám, přizve ke společnému zpěvu další hlas. Toto všechno je ostatně hudebním vývojem dostatečně prokázáno. Kámen úrazu však tkví v tom, že jsme se hudbu /a to i hudbu provozovanou vlastními silami/ odnaučili poslouchat. Příčinou je jednak již zmíněná nucená harmonická omezenost učitele i žáka, ale hlavně fakt, že většinou neumíme vnímat několik současně znějících hlasů /pokud nejsme školení skladatelé, sboroví zpěváci na vysoké úrovni či pokud podobnou schopnost nemáme prostě vrozenou/. U dětí přitom začínáme polyfonní cítění pěstovat. Vzpomeňme jen na melodické nástroje Orffova instrumentáře; na ostinata, která si děti hrají a zpívají, zapisují do not a zkoušejí vymýšlet. Vzpomeňme na nástrojové školy, ať staršího data, nebo současné.

V počátcích hudebního vzdělávání tedy máme k vícehlasu blízko. Tento základ je však vzápětí doslova zasypán přívalem akordických značek, postupů a klišé, které jsou žáci nuceni ovládat při hře mnohých instruktivních skladeb a zvláště pak při tzv. vlastní improvizaci, spočívající především ve hře lidových písní s akordickým doprovodem. Většinou je při tom vyžadována orientace podle kytarových značek, takže pozornost hráče se soustřeďuje převážně na mechanickou stavbu akordů, nikoli na vedení hlasů. V průběhu dalšího vzdělávání se hudebníkův akordický prostor rozšiřuje, takže prakticky ovládá mnohdy úctyhodný počet spojů a jejich kombinací. Někdo je s tím spokojen a se získanou dovedností si vystačí, jiní se pokoušejí sami tvořit a být originální i při doprovodu písní. Najednou však nevědí, jak dál.

Výuka harmonie na pedagogické fakultě má právě v tomto případě pomoci. I méně nadaný či zkušený jedinec může totiž vhlédnout do způsobu skutečné kompoziční práce. Může se naučit logicky vést více rovnocenných hlasů, odvyknout mechanické stavbě akordů i často užívané harmonizaci každého tónu, která se hodí pro chorální melodii.

Čemu má toto všechno sloužit? Práce kantora byla a je spjata s pěveckým sborem. Nejen s jeho řízením, ale i s úpravami písní či s příležitostným komponováním. Mnozí studenti jsou zruční instrumentalisté a působí v základních uměleckých školách. Měli by si proto osvojit takový postup polyfonní práce, který by žákům zajišťoval dostatečný růst v tomto směru.

Taková výuka ovšem vyžaduje diferencovaný přístup jak k žákům, tak ke studentům. Proto jsme s paní docentkou Elenou Petrovou sestavili řadu diagnostických a opakovacích cvičení, která na nižším stupni škol mohou být cvičeními průpravnými a která zadáváme studentům v prvních hodinách seminářů harmonie. Podle úrovně jejich vypracování stanovujeme cíle výuky a posluchače s přibližně shodnými dovednostmi zařazujeme do skupin. Všechna cvičení studenti vypracovávají písemně. Je tak zajištěna názornost,

trvalost, možnost kontroly a oprav. Záměrně v nich nevyžadujeme úpravu lidových písní. Mají totiž nespornou uměleckou hodnotu. Jak tedy postupujeme?

1. Na počátku zadáváme jedno- nebo dvoutaktové ostinato probíhající v základních počítacích jednotkách. Úkolem studentů je vytvořit k němu ve vrchním hlasu jednoduchou krátkou melodii, pokrývající každou rytmickou hodnotou vždy celý takt. Jinak posluchačův projev neomezujeme pravidly, počet opakování ostinata ponecháváme na stavbě melodie, která nemusí být ani periodická. Dbáme jen na její tonální začátek a závěr a na patřičnou klenbu, vhodnou k pozdější figuraci. Tou student dosahuje stále hustšího melodického i rytmického pohybu s využitím všech typů melodických tónů.

2. V dalších cvičeních zadáváme hybnější ostinato, v němž přeskupujeme tóny, čímž posluchačům umožňujeme změny ve vedení melodie. Zároveň požadujeme obohacení o střední hlas, pohybující se v dlouhých rytmických hodnotách. Podobný postup zachováváme i u ostinata ve středním a vrchním hlasu.

3. V následující fázi studentům předkládáme vrchní melodický hlas, k němuž mají vytvořit ostinato. Melodii nejdříve podkládají zahuštěným akordem. Později určují tzv. společného rytmického jmenovatele, tedy takovou rytmickou hodnotu, která zaručuje pravidelný pohyb doprovodného hlasu, a používají jej pro rytmizaci zahuštěného akordu. Z jeho tónů také vycházejí při tvorbě ostinata, které v dalších krocích obohacují ještě o jeden, většinou ležící hlas, získaný zadržením některého z tónů ostinata nebo přidáním tónu dalšího. Ostinato je pak do pohybu uváděno figurací.

4. Po vyčerpání těchto možností dáváme posluchačům za úkol vytvořit kontrapunktickou linku k volně vedenému spodnímu hlasu, opět zpočátku v dlouhých rytmických hodnotách a později v rychlejším pohybu. I zde požadujeme doplnit třetí hlas. Podobně postupujeme také při dané vrchní a střední melodické linii.

Po vyhodnocení výsledků se věnujeme vlastní práci na semináři. Její hlavní součástí tvoří úprava lidové písně s využitím výše zmíněných dovedností i poznatků získaných při výuce harmonie a kontrapunktu.

První příklad je demonstrací užití ostinátní figury v rámci rozšířené centrality. Student figuru překládá z tóniky na její zástupce. Subdominanta zde tedy nesměřuje kadenčně k dominantě, ale má blíže k subtonice /př. č. 1/.

Základ práce s písní tvoří její dvojhlasá úprava s využitím figurace /př. č. 2/. Třetí hlas je zpočátku pouze naznačován /př. č. 3/, teprve později se studenti dostávají k reálnému tří- a čtyřhlasu.

Následující ukázka dokládá, že právě diferencovaný přístup umožňuje u talentovaných a nástrojově zručných posluchačů opustit elementární stupeň a zapojit jejich kombinační schopnosti /chromatické posuny, imitace - př. č. 4/.

Při vypracovávání podobných úloh je zcela nezbytná sluchová kontrola a orientace nejen v dur-mollovém systému, ale také v terénu modálním. K dosažení této dovednosti jsme sestavili metodickou řadu průpravných cvičení, vedoucích studenty k rozvoji hudebního slyšení zbaveného stereotypů a ke vhledu do zvukových linií. K cíli postupujeme za pomoci prostředků, které zde v podstatě byly uvedeny.

1. I zde posluchač vstupuje do již znějící hudby, i zde je znějící hudbou ostinato ve spodním hlasu, vytvořené učitelem. Ten však navíc dodá modální melodickou linku s vynechanými tóny a pouze s naznačeným rytmem. Student má tóny spadajícími do příslušného modu vyplnit prázdná místa.

V tomto případě není zřejmě myslitelné předložit studentovi modální řadu s tím, že si s ní již "nějak poradí". Modalita je totiž našemu cítění poněkud vzdálena. I když tu jde o zdán-

livě jednoduchý úkol, jeho splnění předpokládá určitou poslecho-
vou nebo ještě lépe interpretační zkušenost a přiměřenou znalost
literatury.

2. Tzv. Prázdná místa rozšiřujeme na celé takty a ještě
rozsáhlejší úseky. Rytmus v nich zpočátku naznačujeme, později
ne /př. č. 5/.

3. Podobným způsobem procvičujeme zavádění nedoškálných tó-
nů do řady. Doškálné tóny, které mají být nahrazeny nedoškálný-
mi, nepřiliš vzdálenými /pro udržení melodické klenby/, graficky
označujeme.

4. Poté opět využíváme prázdná místa, kde v počáteční fázi
alespoň naznačujeme požadovaný průběh melodie podobně jako v neu-
mové notaci /př. č. 6/. Tato místa postupně rozšiřujeme, zbavuje-
me grafických vodítek a uvolňujeme prostor pro co nejsamostatněj-
ší studentovu práci.

5. Ostinato komplikujeme, jak ukazuje následující příklad
/př. č. 7/. Jde v něm o permutační doprovodnou vrstvu a o tóno-
vý prostor vymezený modem gis - a - h - c - cis - dis - e - fis.
Po 20 taktech, po vyčerpání plochy, byla doporučena modulace do
modu transponovaného o půltón níž. Zavedení nedoškálných tónů
přispělo k výslednému tvaru.

6. Podle možností studenta požadavky dále specifikujeme. Po-
žadujeme například kumulaci napětí zužováním jednotlivých částí
cvičení, častější modulace apod. /př. č. 8/.

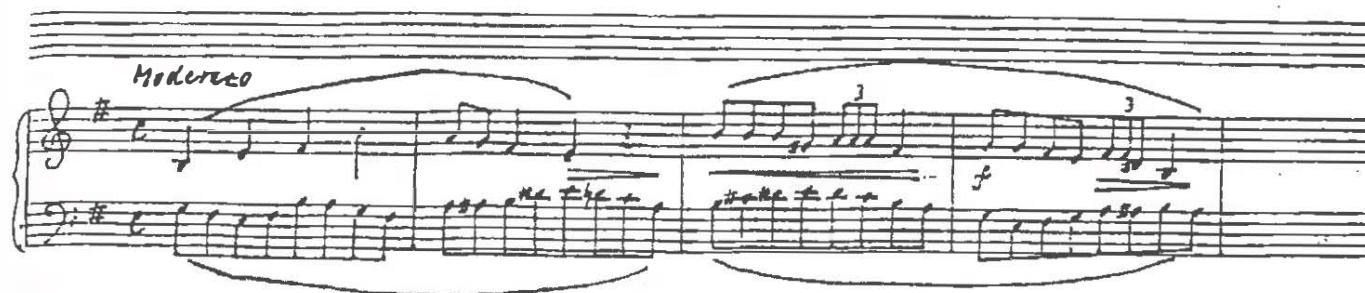
Je ovšem třeba brát v úvahu, že podobných výsledků /př. č.
7 a 8/ lze dosáhnout jen u nadaných studentů, a to již při uplat-
nění zcela individuálního přístupu. Naším cílem však není a ne-
může být suplování výuky kompozice. Jde nám totiž o dostatečnou
průpravu budoucích učitelů k poslechu hudby a k vlastní práci s
písni především na základních a základních uměleckých školách.

Příklady

1. Po valašsky od zeme

Handwritten musical score for the piece "1. Po valašsky od zeme". The score is written on two systems of grand staves (treble and bass clef). The tempo is marked "Allegro" in the first system. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system consists of seven measures. The second system also consists of seven measures. The notation includes various rhythmic figures, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as *p* (piano) and *cruc.* (crescendo) are indicated. The score is written in a clear, legible hand.

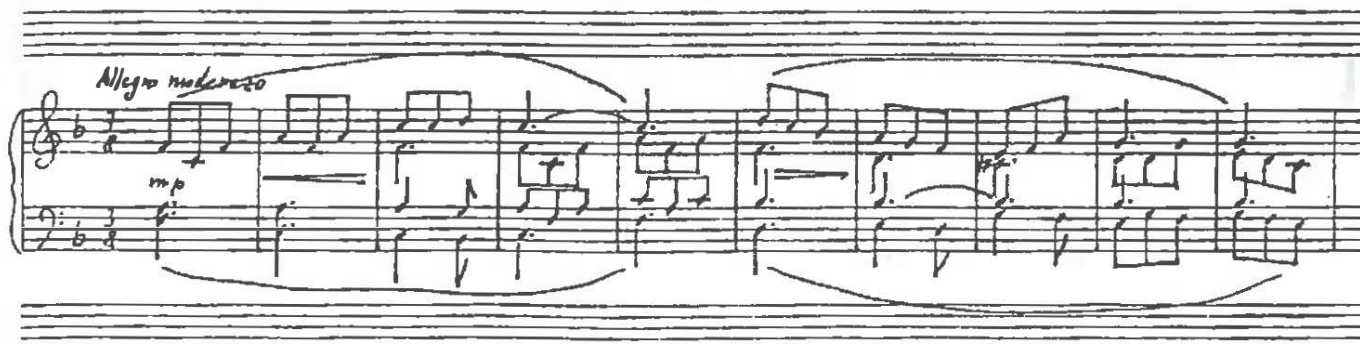
2. Která je ta hvězdička má?



3. Ach, synku, synku



4. Když se ten tálínskej rybník nahání



Handwritten musical score for exercise 5. The score consists of three systems. The first system includes a vocal line with a treble clef and a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The tempo/mood is marked "Allegro". The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system continues the piano accompaniment. The third system includes a vocal line and a piano accompaniment, with the tempo/mood marked "ad lib.".

Handwritten musical score for exercise 6. The score consists of three systems. The first system includes a vocal line with a treble clef and a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The tempo/mood is marked "Moderato". The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system continues the piano accompaniment. The third system includes a vocal line and a piano accompaniment, with the tempo/mood marked "ad lib.".

7.

Animato

p *cresc.* *mf* *stringendo*

8.

Andante

mp *sub. p* *mf*

