

Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

**Stylizace lidové písně s výhledem na provádění
s dětským instrumentálním souborem a na provádění
vokální**

Anotace

Autor: Anna Špačková

Vedoucí práce: Doc. PaedDr. Michal Nedělka, Dr.

Praha 2006

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a materiálů a že jsem uvedla veškerou použitou literaturu.

V Praze 15.3.2006

Anna Špačková

Anotace

Tato diplomová práce obsahuje návrhy řešení práce s lidovou písní. Praktická část obsahuje čtrnáct písní z různých folklórních oblastí České republiky, k nimž je dán podrobný popis hudebních činností, které lze v rámci jednotlivých písní zapojit do jejich interpretace.

Teoretická část diplomové práce se zabývá původem písní, jejich rozdělením podle funkcí a podle oblastí a jejich specifiky vzhledem k danému rozdělení, což má pomoci učitelům k přesnější a poučené interpretaci lidové písně v rámci běžné výuky na základní škole.

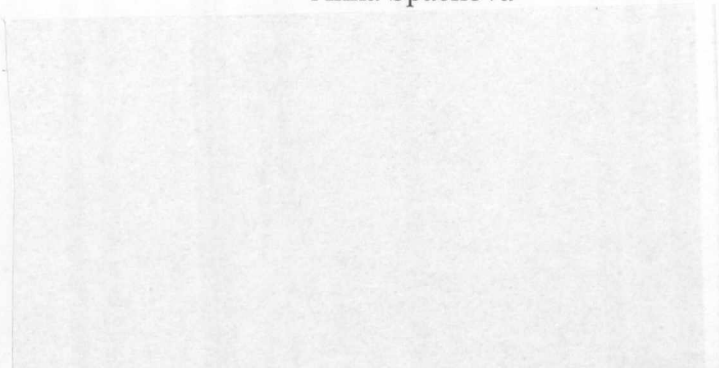
Návrhy řešení uvedené v praktické části této práce jsou určeny k využití jak v běžném vyučování na prvním stupni základní školy, tak i pro potřeby mimoškolních zájmových hudebních kroužků.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a materiálů a že jsem uvedla veškerou použitou literaturu.

V Praze 15.3.2006

Anna Špačková



Poděkování

Na tomto místě bych chtěla především poděkovat všem, kdo mi při tvorbě diplomové práce pomohli radou, studijními materiály, konzultací či opělivostí. Patří sem především moje rodina, která mi poskytl zájem, pak zejména Čestmír Špaček, který mi zapůjčil materiály ze svého osobního vlastnictví, ke kterým bych se jinak pravděpodobně nedostala, můj přítel,

Souhlasím s tím, aby moje diplomová práce byla zapůjčována všem zájemcům o její studium za předpokladu, že bude vždy řádně citována.

V Praze 15.3.2006

Anna Špačková



Obsah:	
Annexe	1
Prohlášení	2
Průběhování	3
Úvod - Charakteristika základních typů lidové písně na území ČR	7
1. Klasifikace lidové písně	8
1.1. Charakteristika podle obsahu písně	10
1.1.1. Rodinný život	10
1.1.2. Pracovní písně	12
1.1.3. Projevy lidové víry	14
1.1.4. Obřadní výroční cyklus	14
1.1.5. Příležitosti společenského života	16
1.1.6. Zvuková kultura	17
1.2. Charakteristika podle prostoru, v němž písně vznikly	18
1.3. Charakteristika podle žánru	18
2. Stylizace lidové písně v lidové hudbě českých autorů	21
2.1. Autoři lidové hudby	21

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla především poděkovat všem, kdo mi při tvorbě diplomové práce pomohli radou, studijními materiály, konzultací či trpělivostí. Patří sem především moje rodina, která mi poskytla zázemí, pan sbormistr Čestmír Stašek, který mi zapůjčil materiály ze svého osobního vlastnictví, ke kterým bych se jinak pravděpodobně nedostala, můj přítel, který mi poskytl technickou podporu při boji s PC, ale především docent Nedělka, který přispěl k této práci nemalou měrou v rámci konzultací radou a pomocnou rukou ve tvůrčích nesnázích.

Ráda bych ještě poděkovala základním školám: ZŠ Drtinova, ZŠ Kořenského a ZŠ Mendíků, které mi umožnily provést průzkum ve svých třídách.

Obsah:

Anotace	1
Prohlášení	2
Poděkování	3
Úvod - Charakteristika základních typů lidové písně na území ČR	7
1. Klasifikace lidové písně	8
1.1. Charakteristika podle funkcí písně	10
1.1.1. Rodinný život	10
1.1.2. Pracovní písně	12
1.1.3. Projevy lidové víry	14
1.1.4. Obřadní výroční cykly	14
1.1.5. Příležitosti společenského života	16
1.1.6. Zvuková kulisa	17
1.2. Charakteristika podle prostoru, v němž písně zněly	18
1.3. Charakteristika podle krajů	18
2. Stylizace lidové písně v současné populární a vážné hudbě českých autorů	21
2.1. Autoři vážné hudby	21
2.2. Autoři populární hudby	30
3. Nejčastější stylizační možnosti využívané při zpracování lidové písně ve škole	35
3.1. Obecná pravidla a možnosti stylizace lidové písně	35
3.1.1. prodleva	35
3.1.2. Ostinátní doprovod	35
3.1.3. Polyfonní doprovod	36
3.1.4. Doprovod rozloženými akordy	36
3.1.5. Homofonní doprovod	36
3.1.6. Vícehlas v pravé ruce a bas v ruce levé	36
3.1.7. Tvorba přede hry a mezihry	37
3.2. Obecná pravidla a možnosti harmonizace lidové písně	37
3.2.1. Pravidlo konsonance	38
3.2.2. Pravidlo kadence	38
3.2.3. Paralelní tóniny	39
3.2.4. Vedlejší harmonické funkce	39

3.2.5.	Mimotonální dominanty	40
3.2.6.	Specifika harmonizace moravské lidové písně	41
3.3.	Klasifikace materiálů dostupných učitelům Hv	42
3.3.1.	Bernatík, Rudolf: Klavírní doprovody písní pro I. – IV. ročník základní školy	42
3.3.2.	Kodejška, Miloš, Popovič, Mikuláš: Příručka klavírních doprovodů a dirigování písní v mateřské a základní škole	43
3.3.3.	Bezděk, Jiří: Úvod do harmonizace české lidové písně a do její jednoduché stylizace pro akordeon	43
3.3.4.	Kvapil, Pavel: Doprovod lidových písní Čech a Moravy	44
3.3.5.	Petrová, Elena, Nedělka, Michal: Vícehlas v lidové písni	44
3.3.6.	Šimanovský, Zdeněk, Tichá, Alena: Lidové písničky a hry s nimi	45
3.3.7.	Nedělka, Michal: Průvodce učitele praktickou harmonií	45
3.3.8.	Pecháček, Stanislav: Hra písní na klavír	46
4.	Stylizace lidové písně podle její typologie – návrhy řešení se zdůvodněním	46
4.1.	Já jsem tkadlec od Nymburka	47
4.2.	Až já pojedu přes ten les	50
4.3.	Boleslav, Boleslav	52
4.4.	Halý dítě	53
4.5.	Žežuličko, kde jsi byla	55
4.6.	To je zlatý posvícení	56
4.7.	Což se mně, má milá, hezká zdáš	58
4.8.	Já husárek malý	59
4.9.	Když jsem plela len	61
4.10.	Kdes holubičko lítala	63
4.11.	Dyž ty pudeš k nám	64
4.12.	Dyž tys mě nechcela	66
4.13.	Chodila po rolí	68
4.14.	Pásli ovce Valaši	69
5.	Průzkum ve třídách prvního stupně ZŠ	71
5.1.	Uvedení do problému	71
5.2.	Cíle a předpoklady	71

5.3. Metodika	72
5.4. Interpretace výsledků	72
5.5. Hodnocení s předpoklady	75
6. Pedagogický přínos řešení problému	75

lidského žití. Zpíváme-li lidové písně, prožíváme jejich obsahovou, náladovou i hudební hodnotu. Prožíváme celou písní tón od tónu od začátku až do konce. Text písně zpíváme slovo za slovem a ožíváme takto celý tvůrčí proces. Spojujeme se s tím, co prožily generace před námi, které lidové písně vytvořily a zpívaly. Udržujeme z hlediska citového a duchovního určitý vztah k tónu, co tyto generace žitily a myslyly, nebo můžeme projevovat konvyní písněmi i to, co jsme sami zažili.

Lidová píseň jako hudební tvar, který sestává z několika rytmicko-melodických nápadů spojených varšovaným nebo volným textem, je nejrozšířenější formou v hudbě všech národů.

Společnou hodnotou lidových písní všech národů jsou tři skladební zásady: opakování rytmických a melodických motivů, jejich obměna a sled samostatných motivů. Je dost písní, sestávajících jen z krátkého rytmicko-melodického motivu víckrát opakovaného (řikadla, taneční písně, aj.). Prvek rytmický v nich převládá. Melodicky obsažnější jsou písně s opakovaním a výměnou motivů. Dokladnější typy lidových písní jsou vytvořeny opakováním a obměnou motivu a přičleněním nových rytmicko-melodických motivů. V písních melodicky nejvzápětějších pozorujeme sled samostatných melodických nápadů bez jejich opakování nebo obměny. Rytmické motivy jsou obměňovány melodicky. První tři typy lidových písní reprezentují sloh samitický, typ třetí, mezi-dický nejvzápětější, je netematizický.

Tři uvedené zásady (opakování motivu, obměna motivu, sled samostatných motivů) jsou společné i umělé hudbě symfonické, kamerní a aparové. Z toho vyplývá, že lidská tvůrčí schopnost se v hudbě projevuje odedávna stejným způsobem, ovšem nejrozmanitějšími tvorbami rytmickým členěním a v různých časových systémech (ty jsou uskládeny mnohobarmou v lidové hudbě evropských i mimo-evropských národů).

Z těchto zdůvodnil své mínění, že lidová píseň je lesoty znejším obrazem povahy lidu a krajiny, kde vznikla, nbsacím se k rodnému území a jím. Byl to vady kraj zemečeský, kam nich k životu státního světa jen stěží pronikal. Chudé roje a pastviny, termé lesy a dřinách. rytmiky vlnají tancem kousku země charakter zachycany, ale též mužně jevný, někdy i dravý. Právě v takovém kraji mohla se zrodit tato ro-dánová píseň. Ze země /svm no rve/

Úvod - Charakteristika základních typů lidové písně na území ČR

V lidové písni našeho národa i jiných národů se projevuje bezprostředně citová stránka lidského žití. Zpíváme-li lidové písně, prožíváme jejich obsahovou, náladovou i hudební hodnotu. Prožíváme celou píseň tón od tónu od začátku až do konce. Text písně zpíváme slovo za slovem a ožívujeme takto celý tvůrčí proces. Spojujeme se s tím, co prožily generace před námi, které lidové písně vytvořily a zpívaly. Udržujeme z hlediska citového a duchovního určitý vztah k tomu, co tyto generace cítily a myslily, nebo můžeme projevovat hotovými písněmi i to, co jsme sami zažili.

Lidová píseň jako hudební tvar, který sestává z několika rytmicko-melodických nápadů spojených veršovaným nebo volným textem, je nejrozšířenější formou v hudbě všech národů.

Společnou hodnotou lidových písní všech národů jsou tři skladebné zásady: opakování rytmických a melodických motivů, jejich obměna a sled samostatných motivů. Je dost písní, sestávajících jen z krátkého rytmicko-melodického motivu víckrát opakovaného (říkadla, taneční písně, aj.). Prvek rytmický v nich převládá. Melodicky obsažnější jsou písně s opakováním a výměnou motivů. Dokonalejší typy lidových písní jsou vytvořeny opakováním i obměnou motivů a přiřčením nových rytmicko-melodických motivů. V písních melodicky nejvyspělejších pozorujeme sled samostatných melodických nápadů bez jejich opakování nebo obměny. Rytmické motivy jsou obměňovány melodicky. První tři typy lidových písní reprezentují sloh tematický, typ čtvrtý, melodicky nejsvobodnější, je netematický.

Tři uvedené zásady (opakování motivu, obměna motivu, sled samostatných motivů) jsou společné i umělé hudbě symfonické, komorní a sborové. Z toho vyplývá, že lidská tvůrčí schopnost se v hudbě projevuje odedávna stejným způsobem, ovšem nejrozličnějšími tvary, různým rytmickým členěním a v různých tónových systémech (ty jsou základem mnohotvárnosti v lidové hudbě evropských i mimoevropských národů).

“Abych zdůvodnil své mínění, že lidová píseň je jakoby znějícím obrazem povahy lidu a krajiny, kde vznikla, obracím se k rodnému českému jihu. Byl to vždy kraj zemědělský, kam ruch a shon ostatního světa jen stěží pronikal. Chudé role a pastviny, temné lesy a dřímající rybníky vtiskují tomuto kousku země charakter zadumaný, ale též mužně pevný, někdy i drsný. Právě v takovém kraji mohla se zroditi tato rozjímavá píseň: *Ze země jsem na svět*

*přišel, na zemi jsem rozum našel, po ní chodím jako pán, do ní budu zakopán, potěš mě pán Bůh sám.*¹

Takových písní přemítajících o světské marnosti, nemoci a smrti není vcelku mnoho. Zato jsou u Sušila četně zastoupeny legendy o pánu Ježíši a jeho svatých, dále vánoční koledy a balady. Balady jednající o zločinech a jejich potrestání a o jiných smutných událostech se také vyskytují ve sbírkách Bartošových. Písní veselých je však daleko více, ať jde o dětské hry nebo zábavy a žerty dospělých. Smutek i radost jsou asi stejně zastoupeny v písních svatebních a vojenských. Právě tak v milostných, kterých je ovšem nejvíc.

Za obrovské množství dodnes dochovaných lidových písní vděčíme značnou měrou sběratelům. Mezi nejznámější sbírky lidových písní patří sbírky: Mazáčova, Erbenova, Bartošova a Sušilova.

1. Klasifikace lidové písně

V lidových písních se objevují základní rysy povahy jejich tvůrců a také ráz prostředí, v němž vznikly. Proto je na první poslech patrný rozdíl v písních různých národů, dokonce často značný rozdíl v písních z různých krajů jedné země. Dokladem toho je například Morava, kde píseň horácká zní stejně jako píseň česká, píseň hanácká se liší spíše nářečím textu, než hudbou, zatímco písně slovácké, valašské a lašské mají ráz úplně jiný.

I u nás písně jihočeské tvoří zvláštní skupinu, odchýlnou od běžného typu české písně. V české písni převládá tónorod tvrdý a z toho vyplývající jasné zabarvení melodie, kdežto píseň jihočeská je měkkým tónorodem i ve svém radostném projevu zbarvena mírně přitemněle. Kromě toho se v ní často objevují úryvky třítaktové či pětítaktové, odporující pravidelné periodizaci písně typicky české, dále často ostře zahrocená rytmika a někdy také přechody z dur do moll. Právě těmito příznaky se blíží píseň jihočeská písni typicky moravské

V lidových písních českých převládá systém diatonický se stupnicemi dur a moll a ustálenými intervaly v melodii. Obměňování melodie zvýšením, nebo snížením některého tónu o půltón je výjimkou, charakterizující české písně staršího původu. V moravských (zvláště slováckých) písních se objevuje častěji obměna tónů stupnice dur a moll zvýšením nebo snížením některého tónu o půltón, výjimečně i o menší interval (přibližně o čtvrttón).

¹NOVÁK, V. O lidové písni. In SEIDEL, J. *Národ v písni*. Praha: Nakladatelství L. Mazáč, 1941, s.7

Potvrzuje to dosavadní praxe lidových zpěváků. Mladší generace sběratelů lidových písní (hlavně K. Plicka) uvádí tyto menší intervaly v notovém záznamu. Starší generace si jich nevěšovala a zapsala naše lidové písně v notaci systému půltónového.

Značná část písní moravských má za základ církevní stupnice, které jsou sice dur a moll, ale s jiným pořadím půltónů a celých tónů v průběhu stupnice. Jsou to stupnice: jónská, dórská, frygická, lydická, myxolydická, aiolská a lokrická. Tato okolnost souvisí s obměňováním stupnice dur a moll jinými tóny v melodiích lidových písní.

Různé typy lidových písní a jejich zvláštní odlišný výraz zjišťujeme také podle toho, jaký interval v nich převládá, nebo je charakterizuje. České a moravské lidové písně jsou převážně sekundové nebo terciové, s charakteristickými intervaly kvartou, kvintou, někdy též sextou, septimou, oktávou i nonou, nebo s intervaly rozloženého kvintakordu, dominantního septakordu a jejich obrátů. Písně, jejichž melodie sestává z intervalů kvintakordu, nebo septakordu (z tercie, kvinty a septimy), mají určitější harmonický ráz. Melodicky nejzajímavější jsou písně s charakteristickými intervaly kvartou a kvintou (např. Tráva neroste, Což se mě má milá hezká zdáš).

Typ a výraz písní spoluurčuje značnou měrou také začáteční a závěrečný interval. České a moravské písně končí zpravidla malou nebo velkou sekundou, vedenou shora nebo zespod k závěrečnému tónu melodie. Tercie, kvarta, kvinta aj. intervaly se nevyskytují často v závěru písní, činí je však zajímavějším a výraznějším. Častěji najdeme tercii, kvartu nebo kvintu na začátku, sextu, septimu nebo oktávu výjimečně.

Širšími intervaly (kvartou, kvintou, sextou, septimou, oktávou) se vyjadřuje v lidové písni (i v umělé hudbě) napětí a stupňování. Užšími intervaly (sekundou a tercií) pohyb a lyrika. Z tohoto hlediska se můžeme přesněji dopátrat vztahu mezi textem a hudbou, pokud sledujeme také vzestup a sestup melodie v souvislosti s obsahem textu. Nálada textem vyjádřená spoluurčuje i tempo a rytmus lidové písně. (s. HÁBA A. In SEIDL, J. 1941)

1.1. Charakteristika podle funkcí písně

Hudba obklopovala člověka v nejrůznějších podobách. Ve vztahu k ní nebyl člověk pasivním konzumentem, ale zastával funkci aktivního nositele i tvůrce. Kromě ustálené formy lidové písně jak ji známe dnes spoluvytvářelo lidovou píseň ještě mnoho dalších obecných elementárních hudebních prvků obsažených v každodenním kontaktu člověka s okolním světem. Tento kontakt měl značný vliv na formování hudebního citění, které si člověk od dětství vytvářel. Formotvorné hudební vlivy byly pravidelné a soustavné a obnovovaly se po mnoho generací a zanechávaly trvalou stopu v genetickém základu člověka.

Funkční hledisko je základním hlediskem, podle kterého se třídí lidové písně. Původní funkce písně většinou zanikly a známe je ze starších zápisů nebo jen rekonstruované. Toto funkční uplatnění vychází z obecných kategorií v životním prostoru člověka, kam patří například práce, odpočinek, zábava, oslava, slavnost, obřad. Přitom lze vytvářet větší celky z přirozené souvislosti funkcí a významu, který jim člověk přikládal: (práce, odpočinek, zábava), (oslava, slavnost, obřad). Toto členění vyjadřuje v obecné rovině i kontrast všedního a svátečního dne.

Většina písní měla své funkční zařazení v rámci určité zpěvní příležitosti. Některé příležitosti měly však více funkcí. např. svatba byla spojením obřadu a zábavy, masopust byl důležitým článkem výroční slavnosti i zábavou. Vícefunkčnost byla výrazným rysem lidové kultury i folklóru. Funkce písně byla v těchto příležitostech obsažena v těsném nebo volném spojení. Funkčně volné písně se mohly přesouvat v rámci struktury do různých zpěvních příležitostí.

Můžeme rozlišit několik okruhů příležitostí, při kterých se písně zpívaly: je to rodinný život, oblast lidské práce, společenský život s cyklem výročních obřadů a zvuková kulisa, v níž jsou zahrnuty projevy živé a neživé přírody, komentované člověkem.

1.1.1. Rodinný život

Projevy běžného rytmu rodinného života náleží do oblasti obyčejové tradice a obřadní kultury. K rodinnému životu přiřazují také svět dětí, který bývá někdy řazen samostatně. Kromě projevů dospělých, určených dětem, zde zmiňuji také dětský folklór.

Výchova v rodině měla zásadní vliv na formování a rozvíjení zpěvnosti dětí. Součástí uvědomělé i neuvědomělé výchovy dětí bylo i rozvíjení ostatních schopností, fyzických i psychických, proto mají mnohé projevy komplexnější charakter.

První písně, které dítě vnímalo, byly ukolébavky. Jejich podoba byla často improvizovaná, ve formě konejšivého popěvku, prvky kolébání jsou obsaženy už v samotném nápěvu a textu. Při interpretaci ukolébavek se často objevuje polozpívaná recitace (Halí, belí).

Důležitým momentem byl kyvadlový pohyb kolébky, který má spojitost s pulsem života – tepem srdce. Podobný kyvadlový pohyb je znám také z některých písní pracovních, kde jej nacházíme v pomalém kroku zpěváků při zpěvu táhlých písní. Tímto projevem mají ukolébavky blízkou souvislost s pracovními písněmi, i když nepřímo.

Rodinné i obecně funkční souvislosti pro rozvoj lidské osobnosti obsahují hry dospělých s dětmi. Jejich základní formou je hra, ale význam spočívá ve výchovných momentech, důležitých pro pohyb a rozeznávání slov, proto obsahují i pohybovou stránku (gestiku) Jsou to například obecně rozšířené hry typu Vařila myšička kašičku, Paci, paci, pacičky, ale i Takhle jedou páni, hra která dokonce zdůrazňuje pohyb odstupňovaným rytmem a dynamikou.

Zvláštní skupinu zde tvořila říkadla do kroku, určená dětem, pro chůzi v doprovodu rytmického popěvku (Pan Franc s brýlama a s černýma knírama).

V této sféře se dala uplatnit tvořivá fantazie a vhodný výchovný přístup dospělých k dětem. Příležitostné, improvizované texty a jednoduché melodie cvičily vnímavost dítěte a napomáhaly k rozvíjení hudebnosti. Dítě se od útlého věku seznamovalo s rytmem, nejčastěji dvoučtvrtěovým, který se mu vryl do jeho rytmického citění a provázel jeho první slovesně hudební projevy. Patří sem celá řada popěvků a říkadel, u nichž převládá důraz na slovesnou stránku, zatímco hudební doprovod je jednoduchý, obvykle v rozsahu sekundy až tercie.

Inspiraci nacházely děti většinou v přírodě a na pastvě. Oslovovaly přírodní jevy jako živé bytosti (slunce, déšť, sníh, duhu), povídaly si se stromy, květinami, brouky, motýly, ptáky a zvířaty, vítaly jednotlivá roční období. Tyto projevy jsou obsaženy v říkadlech a škádlivkách, které se pojily s dětskými hrami jako rozpočítadla, nebo s otloukáním píšťalek. (Například: Leze žába do bezu, já tam za ní polezu. Kudy žába tudy já, budeme tam oba dva.)

Při interpretaci kladly děti zvláštní důraz na rytmus, přízvučné doby nápěvku vyrážely ostře, rytmiku podporovaly údery nástrojů (nože). Malý tónový rozsah přispívá k monotónnosti říkadel, který se přibližuje intonaci běžné mluvy. Těmito projevy mají

spojitost se světem dospělých, například s některými pracovními popěvkami, ale i se zařikáváním u léčitelství, magickými praktikami, aj. Obdobnou formu mají mnohé písně koledního charakteru a rovněž zpívaná přání, vinše k jmeninám, které se přednášely za doprovodu jednoduchých zvukových nástrojů – předmětů z domácnosti (lžičky, hrnce, poklice).

Jednu z největších rodinných slavností představovala svatba se základní funkcí obřadní, ale i s mnoha dalšími, vedlejšími (např. společensko – zábavní, magickou a prosperitní). V těsném funkčním vztahu byly písně zpívané během svatebního obřadu.

Obřadních písní se v průběhu svatby zpívalo mnoho. Při čepení a dalších obřadních momentech se někde zpívaly texty na variace jednoho nápěvu, nebo často v pravidelném střídání několika nápěvů, které mají charakter tzv. obecné noty. Tento způsob zpěvu nacházíme například při vykupování nevěsty nebo při převážení nevěstiny výbavy. Některé nápěvy mají podobu tanečních písní, zpěv doprovázely ženy údery pěstí do víka truhel.

Písně zpívané během neobřadních chvil za stoly mezi jídlem, měly většinou volnou funkci, neexistovala zde ostrá hranice mezi obřadní a neobřadní písní. Převážně zábavní funkci plnily písně při svatebním veselí, kde převládal tanec a taneční hry. Takovou funkci měly například taneční hry : Holoubek, Žabská, nebo Kačer.

K ukončení času života se také vázaly příznačné obřady, doprovázené písněmi. Byly to tzv. Pohřební pláče, přednášené kdysi členy rodiny nebo najímanými profesionálními plačkami. Pláče obsahují prvky hudebně slovní recitace, jejich zbytky se dochovaly na slováckém Hornácku a v některých částech Slovenska.

1.1.2. Pracovní písně

Pracovní písně doprovázely pracovní činnosti. V tomto případě šlo o oboustrannou reakci, kdy člověk sám pracovní rytmus vytvářel a současně rytmus práce pronikal zprostředkovaně do jeho života.

Pracovní písně mají volnou a sevřenou formu. Volnou formou se vyznačovaly písně zpívané v přírodě, což jim vtisklo rysy, které jsou základem pro jednu celou skupinu. Táhle písně trávnicovitého typu, mužské i ženské, zpívané v hornatých částech Slovenska a Moravy při hrabání sena, při práci v lese nebo při pasení dobytka, jsou zvukově nosné, počítají s ozvěnou a dobrou vodivostí hlasu (Polana).

Ženské písně začínají nebo končí vznosným výskáním (ujúkание, húkanie), které bývá většinou mimo zpěvnou polohu ženského hlasu. Na jejich zvláštním stylu a formě se podílely

podmínky prostředí a komunikace, ve kterých vznikaly. Jejich interpretace je ovlivněna využíváním akustických podmínek horské přírody (vyšší hlasová poloha a intenzita, široké, volné frázování, dlouho vydržované tóny). Jsou přednášeny individuálně, sólově nebo v dialogu, často ve sborovém vícehlasu, v podobě sólového předzpěvu a sborového pokračování. Tato forma je obvyklá v mužském i v ženském podání.

Od příznačného přednesu dostaly také svůj název. Na Valašsku se jim říká Helekačky, či písně hečené, hečavé. Jsou tradicí ustálené, ale často i aktualizované, nově složené pro momentální situaci. Obsahují komunikativní složku a pracovní sdělení, škádlivé náměty.

Obdobnou formou se vyznačují i další druhy táhlých pracovních písní, které se neomezují jen na horské prostředí, ale najdeme je i v nížinných oblastech. Jsou to například žatevní a dožínkové písně, trávnické, pastevecké a polní (oračské) písně. V Čechách, kde se také vyskytovaly halekavé pasácké písně, tvoří příbuznou skupinu popěvky při vyhánění do stáda spojené s pastýřským vytrubováním, které nápěvkům vtisklo příznačnou podobu. Troubení pastýřů dávalo příležitost k improvizovaným slovním nápadům, odbývajícím se často v okruhu škádlivek a humorných parodií.

K volně přednášeným pracovním písním, znějícím v přírodě, patří i písně ponocných, které jsou po stránce textové i melodické ohlasem starých duchovních písní. U ponocenských zpěvů vystupují ještě jiné funkce: především informační (určování nočního času) a ochranná. Prostor nočního klidu poskytovalo dobré zvukové podmínky pro jejich přednes.

Další početná skupina pracovních písní byla spojena s pracovním procesem v těsném vztahu. Jejich dominující funkcí bylo sjednocení pracovního rytmu a jeho tempa. Tematicky jde však často o písně související s pracovním úkonem jen volně. Uplatňovaly se zde staré původní písně, stejně jako módní šlágry, které se mohly zpívat i kdekoli jinde. Z přírody sem patří především skupina koseckých písní, doprovázejících sečení trávy. Prostor jim vtisklo volnou, táhlou podobu, ale pracovní proces je usměrňoval v přesném rytmu.

Častější jsou pracovní písně s těsnou formou, která vyplývala z přímé závislosti na pracovním rytmu. K jeho zdůraznění sloužily improvizované rytmické nástroje, nejčastěji to však bylo samo nářadí, používané při práci (A já pořád kdo to tluče..).

Zpěv provázel každou domácí práci, individuální i kolektivní, ale měl k ní pouze volný funkční vztah. Obvyklými pracovními příležitostmi společenského charakteru byly některé kolektivní práce, kde se zpěv uplatňoval více jako zábava, než jako pracovní funkce.

Z domácích prací sem patřilo šití a vyšívání, draní peří, nebo třeba pletení košů. Spojení práce a zábavy nacházíme také při polních pracích, ve chvílích oddechu. Při sečení obilí se na konci každého řádku tancovalo při gajdách nebo jen při vlastním zpěvu. Podobný vztah práce a odpočinku vyjadřovaly pracovní přestávky vyplňované zpěvem.

Další pracovní písně, které působily v rytmu práce byly z řemeslnického prostředí. Patří k nim i zpěv tkalců v rytmu, který vyklepávalo bidlo tkalcovského stavu (Já jsem tkadlec od Nymburka).

Specifickou skupinu tvoří pracovní vyvolávání podomních řemeslníků a obchodníků. Jejich popěvky zpravidla nebyly veršované, někdy se u nich střídá próza s jednoduchými improvizovanými veršíky. Hudební stránka těchto projevů byla především funkční, jejím hlavním účelem bylo upozornit na přítomnost řemeslníka nebo obchodníka v obci. Proto se nápěvy vyznačují jakousi signální formou, pohybují se v poměrně vysokých polohách nebo alespoň zvýrazňují některé vysoké tóny, opakují motiv vyvolávání stejnou hudební charakteristikou, časté je splývavé glissando přes několik tónů. Naproti tomu se určitá část vyvolávání odbývala v monotónním recitativu, ale pokud možno také ve vyšších polohách, zde záleželo i na hudebních schopnostech jedinců. Některá z těchto zaměstnání našla ohlas ve formě parodií u dětí i dospělých, které obohacovaly svatební veselí, masopust, aj.

1.1.3. Projevy lidové víry

V projevech lidové víry se slovesně hudební složka projevuje v podobě zaříkávání a věštění. Iracionální praktiky měly zahánět nemoc, nebo neúspěch, zajišťovat štěstí a hospodářskou prosperitu. Jejich významnou součástí je milostná magie, čarování směřující třeba k přivolání milého na prástku, nebo k zajištění životního partnera vůbec, jak se tyto praktiky uplatňovaly v kalendářních obřadech. Forma zaříkávání a věštby připomíná říkadla, na rozdíl od nich se zde zdůrazňuje sugestivní funkce a při přednesu vystupuje do popředí dramatická složka oproti monotónnímu charakteru dětských říkadel.

1.1.4. Obřadní výroční cykly

Jde vesměs o velmi starou tradici podloženou v některých případech ohlasy společného slovanského základu a doloženou u nás mnohdy už od středověku. Některé příležitosti výročního cyklu mají podobu obchůzek, jejichž druhotným záměrem bylo získání naturální, nebo peněžní odměny. Hlavními momenty k nimž se pojily písňové celky jsou: Na jaře vynášení zimy, kterou zosobňovala figurína smrti (smrtka, smrtholotka, Mařena, Morena,

Mařák, Muriena, Marmurejna, Marejna, ap.). Vynášení zimy bylo záležitostí dívek na Smrtnou neděli. V některých oblastech bylo vynášení zimy spojeno s přinášením nového létěčka, ale většinou se tento obřad slavil samostatně na Květnou neděli.

Období Velikonoc bylo původně provázáno řadou magických praktik a úkonů, které měly zaručit zdraví člověka a hospodářskou úrodu. Velikonoční pondělí bylo ve znamení pomlázky (mrskut, šmigrust, šlaháčka, mrskačka, oblievačka), při občůzkách se používaly popěvky, přednášené často obdobně jako dětské říkanky.

Jedním z nejvýznamnějších výročních svátků byly letnice. Jejich součástí jsou dívčí chorovody tančené a zpívané při procházce vesnicí. Na Moravě patřila k oslavě letnic monumentální Jízda králů, někde se konaly občůzky královniček.

Obřady podzimního cyklu souvisely především se sklizní a oslavou úrody. Nejvíce příležitosti pro zpěv poskytovaly dožínky a slavnost ukončení hospodářského roku – posvícení a hody, které byly spojením obřadu a zábavy. Hody měly typický průběh, v němž mělo své místo shazování kozla, mlácení kačera nebo stínání berana či kohouta. Hody probíhaly však i v jiném termínu, často podle svátku patrona kostela. V českých zemích byly kromě toho i společné hody císařské.

Z obřadů zimního cyklu byly nejvýznamnější Vánoce. Z mnoha štedrovečerních zvyků, které měly zajistit prosperitu nového roku, jsou zajímavé např. popěvky při obvazování stromů a tření bezem. S vánočním obdobím je spojeno množství koled, světských i náboženských. Zpívaly je i při občůzkách děti, ale koledovat chodili i jiní potřební obce, včetně kantorů. Mezivánoční období patřilo chase, jež si hledala novou službu. Svobodná mládež měla své občůzky, kterým se říkalo stárkovská koleda.

Forma koledování byla spjata s celým zimním obdobím. Koledy se zpívaly většinou a capella, ale také při doprovodu jednoduchých hudebních nástrojů. Patřil k nim například bukač (famfrnoch), provázející na Chodsku novoroční koledu: Famfr, famfr, famfrnoch, nastává nám nový rok. Nový rok nám nastává, koledy nám nandává, hou, hou haleluja.

V zimním období, ve vánočním a novoročním čase, se uplatňovaly občůzky s prvky lidového divadla. Byly to Betlémské hry, Tříkrálová občůzka, scénka o sv. Dorotě, Blažejská, nebo Řehořská občůzka. Součástí těchto her byly i písně; někdy se hry celé zpívaly a při zpěvu se znázorňoval děj.

Toto roční období vrcholilo masopustem, který je na rozhraní zimního a jarního cyklu. Pod různými názvy (fašank, fašiangy, ostatky, končiny, škarky, ap.) se okázale slavil na celém

našem území. Masopust byl nejveselejší příležitostí celého výročního cyklu, spojoval se však nejen s bezuzdným veselím, ale nacházíme zde opět i prvky, zaměřené na hospodářskou prosperitu, jako bylo například skákání na konopí nebo len.

Součástí masopustních obchůzek byly i další tance s původní obřadní a symbolickou funkcí. Byla to především skupina tzv. mečových tanců, které se dodnes udržely v řadě evropských zemí.

1.1.5. Příležitosti společenského života

Obřady kalendářního cyklu se většinou odehrávaly v areálu celé vesnice, který byl prostředím i pro další příležitosti společenského života. Dějištěm těchto akcí byla společenská centra obce, k nimž patřila náves, hospoda, kovárny a mlýny, sušárny ovoce a pálenice, ve vinorodých oblastech vinohradské budy a sklepy. Při hodnocení příležitostí společenského styku je nejen nutno rozlišovat akce všedního dne a svátečního dne, ale i působení volného a uzavřeného prostoru, ovlivňující náplň akcí i formu některých písní. Z hlediska funkcí zde píseň vystupuje více ve volných funkčních vazbách, převažuje funkce společensko – zábavní.

Oblíbenou zábavou vesnické mládeže byl večerní sborový zpěv. Byly to zpěvní příležitosti, které měly důležitou úlohu pro udržování a rozvíjení kolektivního zpěvu i pro obohacování repertoáru (pronikání nových písní). Táhlé písně, na Slovácku se jim říkalo Chod'ácké, měly milostnou tematiku, jejich forma byla volná, ale rytmicky propojená s pomalým krokem zpěváků, procházejících vesnicí. Příznačné bylo také jejich frázování, jímž se jednotlivé obce navzájem odlišovaly. Zpívaly se ve vícehlasu, zpravidla ve tříhlasu, nebo v některých částech Slovenska i ve čtyřhlasu.

V období odvodů (asendy) nebo před odchodem do vojenské služby se zpívaly písně s rekrutskými a vojenskými náměty. Hlavní slovo zde měla generace rekrutů, jimž bylo dovoleno o mnoho víc, než jinak připouštěla obecná norma vesnického kolektivu. Tyto písně mají stejnou formu, jako písně milostné.

Významnou společenskou událostí na vesnici byly výroční trhy, jarmarky, kde se uplatňovala zejména kramářská píseň. Zde byl člověk sice pasivním účastníkem, ale naučené kramářské písně zařazoval do svého repertoáru a rád je zpíval. Zvukové prostředí trhu doplňovalo vyvolávání obchodníků a prodávajících a další rozmanité zvuky.

Podobné zvukové prostředí se vytvářelo i na poutích. Obvyklým žánrem zde byly duchovní písně, s nimiž byl člověk ve styku také při návštěvě bohoslužeb, při pobožnostech ve volné přírodě u křížků, soch a „záračných“ obrázků, při prosebných procesích za úrodu po

polích. Duchovní písně byly také běžnou součástí individuálního domácího zpěvu, při práci i odpočinku, dostávaly se i do svatebního obřadu, ap. Tato praxe byla obecná v prostředí různých náboženských konfesí.

1.1.6. Zvuková kulisa

Písně s tematikou zvukové kulisy se zabývaly především zvuky živé i neživé přírody, které vnímavě komentovali děti i dospělí. Zvuková kulisa obsahovala množství zvuků různé intenzity, rytmu a zabarvení. Z těchto podnětů vystupoval široký okruh inspirací pro vlastní hudební projevy člověka. Toto zvukové prostředí komentoval hudbou, především rytmem a jednoduchou intonací. Je příznačné, že tyto zvuky dovedl člověk nejen přesně rozlišit, ale i vhodně vyjádřit intenzitou, rytmem a barvou svého hlasu. V podstatě jde buď o přímé a pokud možno věrné napodobení slyšeného zvuku, nebo o jeho záměrnou parafrázi, rozvíjenou v samostatných tematických útvarech, většinou humorných. V tomto přístupu prolíná svět dospělých a dětí, dospělí však měli k tomuto rozlišení lepší a všestrannější dispozice. Zvuková kulisa nebyla statická. V přírodě se obměňovala podle ročních období, ve vesnici podle všedních a svátečních dnů, doma podle řádu práce a rodinného života. Všední dny ovládal rytmus práce, člověk vnímal klapot kopyt, hrčení vozu, řinčení kos, klepání cepů. Příroda poskytovala především bohatou škálu ptačího zpěvu (holub, kukačka)

Početnou a různorodou skupinu tvoří hlasy zvonů, které svou melodičností a rytmem dávaly vnímatelům hojné inspirační podněty. Zvony vyzváněly charakteristicky pro každou obec, inspirovaly k žertovným říkankám vyplývajícím přímo z jejich zvukové stránky. Do nich člověk vkládal své problémy, pracovní i osobní, ze života kolektivu, apod.

Dosavadní typy písní byly z okruhu mužského zpěvu, ženy neměly tolik možností pro zpěv na veřejnosti. Kromě prací v přírodě to byla především svatba a výroční obřadní příležitosti. Ženský zpěv byl ponejvíce jednohlasý.

V oddechových chvílích člověka měla píseň většinou volnou funkci. Kromě vyprávění byla nejoblíbenějším druhem zábavy na besedách a společenských setkáních vesnického kolektivu. Účast na těchto příležitostech se většinou utvářela podle příbuzenských a sousedských vztahů, podle ulic nebo částí obce. Muži a ženy se scházeli zvláště, ženatí a starší muži ve všední den v kovárně nebo ve mlýně, v neděli a ve svátek v hospodě nebo v búdách a sklepech, na podzim v sušárnách ovoce a pálenicích.

1.2. Charakteristika podle prostoru, v němž písně zněly

Významnou kategorií pro třídění písní je rozlišení prostoru, pro který byly určeny. Volný prostor představuje příroda a areál vesnice, uzavřený prostor tvoří například dům, hospoda. Rozdílný životní prostor měl také vliv na formu písní a jejich přednes. Jinou atmosféru měly písně v intimním domácím prostředí a jinou na veřejnosti. Vytvořily se tak charakteristické útvary s odlišnou rytmickou výstavbou a formou, které vyžadují rozdílný přednes.

1.3. Charakteristika podle krajů

Česká lidová píseň patří k západnímu typu evropské lidové písně, který je blízký umělé hudbě předklasicistních a klasicistního období. Melodie písní tohoto druhu se vyznačují těsnou vazbou na svůj akordický doprovod. I když zní samostatně, nesou v sobě základní obrysy své harmonizace. Harmonický doprovod je s melodií spojen v jediný nedělitelný celek, přičemž jsou písně výrazně tonálně zakotveny a to v tonalitě durové nebo mollové, nejčastěji však v durové.

Fakt, že je píseň česká zastoupená durmollovým systémem, neznamená jen zakotvení melodií v tóninách dur nebo moll, ale také vše, co k tomu patří: priorita dur, přednostní postavení hlavních harmonických funkcí a jejich řazení do kadenčních sledů, užívání dominanty jako septakordu, durová dominanta v mollových tóninách nebo formotvorná úloha harmonie, realizovaná především systémem polovičních a celých závěrů.

Česká lidová píseň je úzce spjata s nástrojovou hudbou, zvláště taneční, a bývá nejčastěji veselá, plná optimismu, satiry, vtipu i posměchu. Samozřejmě se v české písni setkáváme i s písněmi smutnými, ale ty nejsou v tak velkém zastoupení.

Východní typ evropské písně vychází z prioritního postavení melodie, jejímu harmonickému doprovodu ponechává jen vedlejší úlohu. Tonální zařazení i způsob harmonizace mohou být u jedné melodie různé. Nelze ani hovořit o převaze durových tónin, naopak se v tomto typu písní vyskytují církevní mody, se kterými se v písni západního typu vůbec nesetkáme.

Územím Moravy prochází hranice mezi oběma hlavními evropskými typy písně. Severní, střední a západní Morava (Haná, Brněnsko, Horácko) patří spíše k typu západnímu. Na Slovácku, Valašsku, Lašsku a Slezsku se naopak vliv východního typu evropské písně

projevuje zcela zřetelně. Vzhledem k tomu, že je Morava regionálním celkem, došlo tu ke smísení obou vlivů, čímž vznikla velice svérázná a neopakovatelná podoba jiho- a východo-moravské písně.

Na rozdíl od české písně, setkáváme se na Moravě mnohem méně s písněmi bezvýhradně veselými, ale daleko častěji s baladami a písněmi vášnivě milostnými (u českých písní bývá i láska pojímána s nadhledem, u písní moravských pak spíše osudově).

Někteří autoři označují oba písňové typy jako písně vokální a instrumentální, přičemž pojmem instrumentální typ označují písně typu západního z Čech a západní Moravy s prioritou melodie před textem a pojmem vokální typ označují písně typu východního, hlavně ze Slovácka a Valašska, kde se setkáváme s prioritou textu před melodií, čili s výraznou deklamací. Formální uvolněnost východoevropských lidových písní plyne i z oslabení na západě běžné formotvorné funkce harmonického doprovodu. Hlavní harmonické funkce zde ztrácí svoje výsadní postavení hlavních akordů tóniny. Navíc zatímco západní typ lidových písní je durmollový, typ východoevropský má charakter diatonický, tudíž se v něm mnohem častěji vyskytují půltóny.

Uvedené typy písní (české lidové a moravské lidové) se v rámci České republiky dále dělí podle folklórních regionů. Každý region má svá specifika, která se týkají převažujícího druhu písní (polkové, milostné, atd.), nástrojového složení instrumentálních doprovodů, způsobu deklamace melodie a převažující tonality. Podrobnější členění krajů je uvedeno v příložené mapce, avšak konkretizace jejich specifík by pro tuto práci neměla zásadní význam, proto ji neuvádím a pro účely této práce používám pouze poznatků z obecnější roviny dělení písní na západoevropské (české) a východoevropské (moravské).



Kozácko (1)

Blata (2)

Doudleby (3)

Prácheňsko (4)

Chodsko (5)

Plzeňsko (6)

Stříbrsko (7)

Plasko (8)

Karlovarsko (9)

Střední Čechy (10)

Polabí (11)

Boleslavsko (12)

Podještědí (13)

Podkrkonoší (14)

Náchodsko (15)

Hradecko (16)

Litomyšlsko (17)

Horácko (18)

Podhorácko (19)

Brněnsko (20)

Haná (21)

Slezsko (22)

Lašsko (23)

Valašsko (24)

Moravské Slovácko (25)

a/ Kyjovsko

b/ Dolňácko

c/ Horňácko

d/ Podluží

e/ Luhačovické Zálesí

f/ Moravské Kopanice

2. Stylizace lidové písně v současné populární a vážné hudbě českých autorů

2.1. Autoři vážné hudby

„Doprovod ke zpívaným lidovým písním, jak ho hrávali hudeci a jak ho dodnes hrají soubory a kapely, se skládá ze dvou hodnot: rytmické a výzdobné (figurační). Vedoucím hlasem je zpívaná melodie, k níž se pojí rytmická a figurační součást nástrojového doprovodu. Figurace ke zpívané melodii se hraje ve vyšší poloze nad zpěvem, rytmický doprovod v nižší poloze pod zpívanou melodií. Tato trojnost: vespod rytmus, střed melodie, nad ní figurace, je hudebním obrazem postoje člověka k pevné zemi a obloze (vesmíru). Trojčlennost skladebná: pevný rytmus, vedoucí melodie a figurace nad ní a kolem ní, je hlavním principem veškerého, i novodobého, hudebního umění. Zvláště patrná je v díle Smetanově, Dvořákově, Novákově, Sukově a Janáčkově. Českým a moravským skladatelům byla a snad i zůstane lidová píseň především pramenem poznání a poučení. Naše národní hudba umělá nevznikla z napodobování nebo přejímání lidových písní do skladeb komorních, sborových a symfonických, ale z poznání a samostatného osobitého uplatnění slohových, rytmických, melodických a figuračních skladebných principů, které jsou podstatnými znaky lidové hudební tvořivosti. Ušlechtilost a vysoká úroveň rytmických i melodických motivů nejlepších lidových písní je skladatelům sborové, komorní a symfonické hudby měřítkem jejich vlastní invence, ne však vzorem k napodobování. I když použili naši skladatelé (Smetana, Novák) lidových motivů výjimečně ve vlastní tvorbě, vybudovali z nich v tematickém slohu větší a dokonalejší hudební formy, než dovedli lidoví hudebníci a zpěváci. Někteří čeští skladatelé (Smetana, Dvořák, Novák) pozvedli též hudební formy lidových tanců na nejvyšší úroveň. V samostatných úpravách lidových písní pro sbor a zpěv s klavírem vytvořil Janáček, Novák, Vycpálek, Štěpán, aj. také propracovanější hudební formy.“²

Petr Eben se narodil 22.ledna 1929 v Žamberku, dětství prožil a základy hudebního vzdělání získal v Českém Krumlově. Své profesionální studium klavírní hry dovršil na pražské Akademii múzických umění ve třídě Františka Raucha a studium kompozice u Pavla

² HÁBA,A. Skladebné hodnoty lidové písně. SEIDEL,J. *Národ v písni*. Praha: Nakladatelství L. Mazáč, 1941, s. 10-12

Bořkovce. Od roku 1955 působil pedagogicky na katedře dějin hudby FFUK v Praze. V letech 1977-78 vyučoval skladbu na Royal Northern College of Music v Manchesteru ve Velké Británii. Vedle skladatelské a pedagogické práce je činný jako klavírista, zvláště jako citlivý doprovázeč a improvizátor na klavír a varhany. Je také spoluautorem publikace Čtení a hra partitur, české adaptace Orffova Schulwerku a autorem celé řady instruktivních skladeb pro děti a mládež.

Ve skladatelské tvorbě Petra Ebena zaujímají významné místo rozmanitá díla vokální, zejména cykly komorních písní a skladby sborové. Petr Eben na sebe svou skladatelskou tvorbou výrazně upozornil již v polovině padesátých let. V roce 1955 byly oceněny ve Velké jubilejní soutěži Svazu československých skladatelů jeho skladby Suita balladica pro violoncello a klavír a Balady pro sóla, sbor a orchestr, v roce 1957 získal jeho cyklus Šestero písní milostných zlatou medaili v umělecké soutěži v Moskvě a současně cenu v italském Vercelli a byl pak proveden v řadě zemí. První cenu v československé skladatelské soutěži v oboru sborové tvorby získala tehdy Ebenova kantáta Starodávne čarování milému a jeho cyklus smíšených sborů Láska a smrt. Současně si vydobyl uznání varhanní Nedělní hudbou, v dětských sborech zdomácňují písně z cyklu Zelená snítka.

Eben mistrovsky ovládá umění vyjádřit myšlenku zvoleného námětu a atmosféru poetického textu a podle svého uměleckého záměru citlivě vystihnout i jeho nejjemnější odstíny. Prokázal to již ve svých raných dílech, z nichž například cyklus Šestero písní milostných (komponován na středověké texty, každý v jiném jazyce) má řadu reedicí. V pozdějších dílech toto své umění dále prohlubuje. Obdobně lze hovořit i o Ebenově tvorbě sborové.

Pro slohovou charakteristiku Ebenových skladeb je typický lyricko – dramatický výraz. Nepíše skladby jako seberealizaci, ale obrací se na posluchače se zřejmou snahou o pregnanci sdělení, jež má často naléhavý, burcující ráz. Ve svých námětech sahá nejčastěji po tématech věčných, nadčasových, ale stále aktuálních a výrazně humanistických. Proto jsou náměty nebo textové předlohy vzaty často z antiky (Oratorium na Platona) nebo ze středověku (Ubi caritas et amor). Jeho inspirační zdroje jsou stále lidová píseň a středověká mondie. Pro Ebenovu hudební řeč je charakteristická volná tonalita se zachováním tonálních center, méně často nalézáme skladby atonální (Sonáta pro flétnu a marimbafon) nebo tam, kde je to ve prospěch nástrojové stylizace, skladby modální (Ordo mordalis pro harfu a hobj).

Výběr ze skladeb Petra Ebena :

Sborové skladby: *Missa Adventus* (pro jednohlasý mužský sbor a varhany), *Starodávné čarování milému* (malá kantáta pro sólový ženský hlas a smíšený sbor), *Epitaf* (na Ovidiův text pro mužský sbor), *Láska a smrt* (cyklus smíšených sborů na lidové texty), *O vlaštokách a dívkách* (devět lidových písní pro tříhlasý ženský sbor a capella), *Sloky lásky* (pro mužský sbor), *Cantica Comeniana* (deset úprav bratrských chorálů na text J.A.Komenského pro tříhlasý smíšený nebo ženský sbor)

Pěvecké cykly: *Šestero písní milostných na středověké texty* (pro střední hlas a klavír), *Písně k loutně* (pro zpěv a loutnu), *Písně z Těšínska* (úpravy lidových písní pro nižší hlas a klavír), *Písně nejtajnější* (pro nižší hlas a klavír), *Tři tiché písně* (pro flétnu, soprán a klovír na texty Františka Halase)

Skladby pro dětské sbory: *Zelená se snítka* (14 jedno- až tříhlasých dětských sborů s doprovodem klavíru), *V trávě* (14 tanečních dětských her pro jednohlasý dětský sbor), *Vánoční písně*, *Jarní popěvky*, *Kolotoč a hvězdy*, *Elce pelce kotrmelce*, *Zvědavé písničky*

Instruktivní skladby: *Svět malých* (20 instruktivních skladeb pro klavír), *Lidové písně a koledy ve snadném slohu*, *Duettina* pro sopránový nástroj a klavír, *Orffova škola*, *Malé portréty* pro klavír, *Rozdíly a protiklady*, *Hájíčku zelený*.

Jan Málek se narodil 18.5.1938 v Praze. Studoval na konzervatoři v Praze v letech 1958 – 74 a zabýval se zejména v oblasti novodobých směrů. Od roku 1963 působil Jan Málek v Českém rozhlasu jako hudební režisér. V díle Jana Mála jsou zastoupeny kompozice komorní i orchestrální, nejvlastnější je mu však tvorba vokální a vokálně instrumentální. Po období intenzivního experimentování v oblasti tzv. Nové hudby (7 studií pro dechy a bicí, I. smyčcový kvartet „Hallgató és táncóta“, z elektronické hudby *Invence*, *Horror Alenae* a zejména *Tři stadia* pro orchestr a dva stereofonní magnetofony) se počátkem sedmdesátých let ve tvorbě Jana Mála vyhranily dva trvalé inspirační zdroje: folklór a historie.

Řadu let se Málek věnoval jednak úpravám lidových písní většinou pro rozhlasové účely, jednak realizaci a interpretaci historické hudby při práci s vyspělými amatérskými soubory. Obě tyto oblasti byly impulsem ke vzniku řady osobitých kompozic. Z lidové písně vychází Jan Málek v souboru sedmi skladeb pro ženský sbor a sólové housle *Túžení*. Celá jeho první symfonie (*Sinfonia su una cantilena*) je vystavěna výhradně z melodického a

rytmického materiálu osmitaktové lidové balady v kontrastních plochách. Metoda konfrontace užitá v těchto skladbách, je jedním z typických prvků jeho tvůrčího postupu. Z dalších skladeb, které výrazně odrážejí folklorní podněty, nelze opomenout vokální cykly Kvítí milodějně, baladu Vyletělťe sokol nebo originální koncert pro dudy. Minulost výtvarného umění byla Málkovi inspirací ke skladbě Pocta kladivu Michelangelovu, napsané k 55. výročí umělcova narození se symbolickým obsazením 5 trubek, 5 pozounů, 5 tympánů a 5 tamtamů ve spojení s pětihlasým mužským sborem, oceněná v Mezinárodní skladatelské tribuně UNESCO 1975. Z literární oblasti podnítily skladatele ke zhudebnění například Dantovy verše (Šest sonetů z Dantova „Nového života“) nebo staročeská lidová poezie (půvabná Svítáníčka). Odrazem historické hudby je například Divermento pro smyčce „Paví pero“, jímž prochází pavana, vytvořená v renesančním duchu nebo skladba pro dvě violy O Rossa Bella, vytvořená glosováním cantu firmu Dunstableova chansonu.

Výběr z díla:

Vokální kompozice: *Kvítí milodějně* (pro různá obsazení), *Cantus potatorum* (pro mužský sbor, žestě a tympány), *Svítáníčka* (na texty staročeské milostné poezie pro ženský sbor, sólový baryton, 3 zobcové flétny, violu a bicí nástroje), *Sei sonetti della „Vita nuova“ di Dante* (Šest sonetů z Dantova „Nového života“) pro čtyřhlasý smíšený sbor a recitátora ad librum, *Ommagio a Divino Martello di Michelangiolo* (Pocta kladivu Michelangelovu), *Vepřové hody aneb potrestaná lakota aneb Opera Rustica de Jitrnícis* (miniopera na slova Karla Miloty pro dětská sóla a sbor, recitátora a malý instrumentální soubor), *Ukolébavky pro dospělé a lidi* (na text K. Miloty pro dětský sbor, flétnu a klavír), *Túžení*

Jaroslav Krček je rodem Jihočech. Narodil se 22. dubna 1939 ve Čtyřech Dvorech u Českých Budějovic, hudební vzdělání získal na pedagogickém oddělení českobudějovické hudební školy a na pražské konzervatoři. Po absolutoriu v roce 1962 se specializoval na hudební režii nejprve v Československém rozhlasu v Plzni, pak v pražském Supraphonu. Byla to pro něj výborná škola zvukové analýzy, jejíž průpravy později autor využil při vlastní tvůrčí práci.

Od poloviny sedmdesátých let se Jaroslav Krček věnuje pouze tvorbě a interpretační činnosti. Je spoluzakladatelem souboru Chorea Bohemica, jenž je typem tanečního pantomimického divadla na podkladě stylizovaného folklóru. V jeho rámci vznikla i hudební

složka Musica Bohemica, která se v roce 1975 oddělila a začala působit pod vedením J. Krčka v rámci Symfonického orchestru hl. m. Prahy FOK. Krčkův autorský přístup v obou souborech určil jeho repertoárovou tvářnost a jedinečnost hudební stylizace. Záběr do folklórní minulosti je široký a zdá se být nevyčerpatelný. Mezi tematické okruhy a programy patří například: Dřevo se hudbou odívá, Čítankové písně z Moravy, Lidové zpěvy vánoční, nověji také vánoční koledy z barokních zpěvníků a Jistebnického kancionálu: Radujme se, veselme se, aneb Český rok v lidových říkadlech a písních. Ze studia lidových písní vychází i koncepce zpěvníku, který obsahuje 225 písní od nejstarších dob až po současnost (nápěvy jsou opatřeny klavírním doprovodem). Jaroslav Krček upravil pro rozhlas, gramofonové nahrávky i pro různé folkloristické soubory stovky lidových písní, z nichž mnohé pocházejí z vlastní sběratelské činnosti. V kompozicích pro soubory Chorea Bohemica a Musica Bohemica však nepodrobuje staré památky lidové hudebnosti tradičním úpravám, ale vytváří na autentickém podkladě nové skladby. Staré lidové zdroje se vracejí do současného života obrozené, osvěžené poučeným a citlivým pohledem.

Autor repertoáru obou souborů je současně interpretem a je i tvůrcem značné části jejich instrumentálního vybavení. Z jeho nástrojařské dílny vyšlo na padesát rekonstrukcí starých zapomenutých nástrojů i originálních novotvarů, inspirovaných historickými vzory, avšak vybavených novou nástrojařskou technikou a vlastní fantazií. Odtud pochází nekonvenční zvukový profil obou souborů. Vedle této činnosti se J. Krček věnuje i kompozici symfonické, komorní a vokální hudby. Je plodným autorem s překypující invencí, s mimořádnými profesionálními schopnostmi tuto invenci zachytit a ztvárnit a s poučeným přehledem o soudobých skladatelských technikách. Dvě sféry zájmu – folklór a vlastní kompozici – od sebe neodděluje, právě naopak je nechává prolínat a vzájemně ovlivňovat. Do velkých kompozičních forem pronikají folkloristické prvky jako jejich organická součást. Odpovídá to beze zbytku Krčkovu tvůrčímu vyznání. Snaží se o to, aby posluchač jeho hudby byl zaujat, stržen živostí a pravdivostí projevu. Záměrně se proto oprostuje od nejrůznějších kompozičních postupů, z nichž si bere jen to, co považuje za přínosné pro své umělecké cíle.

Výběr z díla:

Husarská balada pro orchestr (Suita na české lidové písně, též komorní verze

Komorní hudba: *Kolíbačky* (třídílná suita pro sólový soprán, dívčí sbor a komorní soubor na text J. Pecky

Vokální hudba: *Jarní deště* (suite písní pro baryton a komorní soubor), *Závěje* (třídílná suite pro recitátora, sólovou flétnu, housle, klavír a komorní orchestr), *Písničky s vozembouchem aneb Variace na text písně Já jsem zeman* (pro dětský soubor s vozembouchem), *Sborník českých lidových písní v úpravě pro smíšený sbor* (spoluautor Zdeněk Lukáš), *Blábolinky pro dětský sbor, flétnu, vibrafon a bicí nástroje*.

Jiří Teml se narodil 24. června 1935 ve Vimperku na Šumavě. Studoval hudební teorii a kompozici u Bohumila Duška, později navštěvoval konzultace u skladatele Jiřího Jarocho. V poměrně krátké době dosáhl kompoziční vyspělosti a osobitého výrazu. Jeho hudební jazyk je prost jak konzervativního tradicionalizmu, tak samoučelného experimentování. Často se u něj objevují polyfonické postupy, krátké bitonální úseky a prvky novodobých kompozičních technik. Jako téměř ještě neznámý autor vzbudil Teml pozornost, když v roce 1974 v soutěži Pražského jara o novou varhanní skladbu byla oceněna jeho *Fantasia appasionata*, která je dodnes známá, především v podání varhaníka Jana Hory. Též další varhanní a komorní skladby se těší značné oblibě a řada z nich byla oceněna v soutěžích. Pozoruhodné jsou i jeho skladby *Pět malých etud pro klavír*. Dobře si vede Teml v tvorbě vokální. Jeho sborové skladby *Ach ta vojna*, *Tři žertovné madrigaly* a *Písničky z trávy* byly oceněny v celostátních skladatelských soutěžích. Mezi další z jeho úspěšných skladeb pro dětské sbory patří *Pětilístek*, *Všelijaké písničky*, *mikrokantáta Škola* a *cyklus písní pro předškolní děti Sluníčka*.

Miroslav Rajchl se narodil roku 1930. Vystudoval AMU ve skladatelské třídě P. Bořkovce, aspiranturu u V. Dobiáše. M. Raichl si dovede vybrat básnické texty odpovídající soudobému vkusu a cítění mladé generace, aniž by ovšem ustupoval od umělecké náročnosti. A stejně tak postupuje i při jejich zhudebňování. Je jedním z našich nejoblíbenějších autorů sborových písní pro děti. Mezi jeho nejúspěšnější skladby pro dětské sbory patří *Tři malé pohádky pro dětský sbor s klavírem na texty J Fišera*, *cyklus Veselá teorie na texty E. Sojky* a *písničky z cyklů Brusič mráz, Pětiprsté písničky, Rýmovaní vorvani a jiná zvěř*. Vedle písňových cyklů napsal také M. Raichl instrumentální skladby. Je to například *Invence pro klarinet a harfu*, *Deset popěveků pro nástroj in C a klavír*, *Sedm nápadů pro violoncello a klavír*, *Polyfonické hry pro klavír*. Patří sem také jednoaktová *Fotbalová opera*, nebo i starší

opera Fuenteovejuna. Z rozsáhlejších orchestrálních děl zaujala jeho I. symfonie. Přesto ovšem největších úspěchů dosahuje M. Raichl svými písňovými cykly pro děti i dospělé.

Otmar Mácha se narodil 2. října 1922 v Ostravě. Po gymnaziálních studiích a po skladatelském školení u F.M. Hradila se stal v jedenadvaceti letech posluchačem Pražské konzervatoře, kterou ukončil roku 1948 ve třídě Jana Řídkého. V letech 1945 – 1962 pracoval v Československém rozhlasu jako hudební režisér a později ústřední dramaturg hudebního vysílání. Od roku 1962 se věnuje výhradně skladbě. Máchova tvůrčí cesta má svůj přirozený vývoj. První inspirace nacházel v domácím prostředí. Základní ladění jeho prvních skladeb je dáno jeho moravskou příslušností, svéráznou hudebností kraje, v němž vyrůstal. Stále zřetelněji se však v Máchovi formuje především symfonik s vyhraněným smyslem pro zvukové bohatství, které nabízí orchestrální těleso, i pro vyváženou výstavbu celku. Symfonická báseň Noc a naděje zazněla v desítkách provedení doma i v zahraničí. K dalším významným dílům patří vokálně-symfonická skladba Janika zpívá, Dvojkonzert pro housle, Klavír a orchestr a II. symfonietta. Závažné je Máchovo hudebně-dramatické dílo, zahájené hojně inscenovanou komickou jednoaktovkou Polapená nevěsta, dále Jezero Ukereve, Růže pro Johanku, tematicky zaměřená do let nacistické okupace. Do tohoto oddílu skladby patří i muzikál Kolébka a řada kompozic pro televizi a film. Mácha také skládal komorní hudbu, a to jak sonáty pro housle, violoncello, fagot, flétnu, či klavír, tak toccaty pro varhany. Početné jsou i Máchovy skladby pro děti. Byly jim určeny Pohádky na texty Boženy Němcové i jedna z Máchových novějších skladeb Hrubínovy pohádky v melodramatickém zpracování. Za dětské sbory získal Mácha ceny ve skladatelských soutěžích Festivalu vokální tvorby v Jihlavě.

Skladby pro děti: Mateřídouška. Říkadla a písničky, Dětské sbory a cap, Lašské halekačky. Cyklus dětských sborů na lidové texty, Zvířetník. Písničky pro děti a dva klarinety

Ilja Hurník je v českém hudebním světě známý jako skladatel, klavírista, spisovatel a scénárista, pedagog a popularizátor umění. Jelikož se věnuje všem těmto oborům s rovnocenným zaujetím a s vynikajícími výsledky, lze hovořit až o renesančním typu jeho osobnosti. Narodil se 25. listopadu 1922 v Ostravě. První hudební vzdělání získal v rodném městě, kde se v letech 1930 – 38 učil zprvu hře na klavír a později skladbě u Františka Míty Hradila. V následujících čtyřech letech pokračoval ještě ve studiu na Akademii múzických

umění, ale to už měl za sebou studium kompozice, které absolvoval v Praze u Vítězslava Nováka.

Jako klavírista se díky svému rodnému kraji a hluboké znalosti tamějšího lidového života stal Ilja Hurník zasvěceným interpretem díla svého krajana Leoše Janáčka. V Hurníkově pedagogické činnosti je významné vyučování na Vysoké škole múzických umění v Bratislavě (1974 – 79) a dlouhodobé působení na Pražské konzervatoři (od roku 1970), kde vychoval celou řadu nadějných skladatelů a klavíristů. Spolu s Petrem Ebenem je autorem české verze Orffovy školy stejně jako školy čtyřruční hry pro pokročilejší pianisty. Velmi oblíbené jsou Hurníkovy beletristické knihy s hudební tematikou pro jejich vtipný sloh, bohatou obrazotvornost a zasvěcenost do tajů hudebního zákulisí. Některé z nich byly převedeny do podoby rozhlasových her, jiné se staly operními librety či filmovými scénáři.

Těžištěm tvůrčí práce Ilji Hurníka je však kompozice. Její vývoj byl plynulý, bez převratných změn. Je jí vlastní invenční lehkost, přirozenost, hravost, smysl pro jemnou pointu. Již v jedenácti letech mu vyšly tiskem první skladby pro děti, které jsou dodnes součástí instruktivního repertoáru. Pod vlivem svého učitele Vítězslava Nováka a inspirován vnitřně spřízněnou osobností svého krajana Leoše Janáčka zamiloval si Hurník lidové intonace svého rodného kraje. Je to zřetelné v pateticky hrdinském baletu Ondráš nebo v kantátě Maryka, nesoucí rysy humoru. Autor se rád vrací ke starým formám, zpracovává je s osobním nadhledem a dává tak vzniknout dílům neoklasického charakteru s přesnou a jasnou formou. Co se týče žánrového zastoupení, vyznačuje se Hurníkova raná tvorba více formami vokálními a instrumentálními.

Po roce 1966, kdy byla dokončena a poprvé uvedena první opera Dáma a lupiči, přesunul svůj zájem do značné míry na dramatický obor. Početná je Hurníkova tvorba pro děti nebo inspirovaná dětským světem, která vznikla ponejvíce pro potřeby vyspělých dětských interpretů, pěveckých sborů a jednotlivých instrumentalistů.

Mnohostrannost Ilji Hurníka se promítá i do vlastního stylu jeho hudby, která prozrazuje důkladnou znalost kompozičního řemesla, velkou zkušenost, ale i osobitý nadhled. Hurník je typem intelektuála, ale jeho skladby jsou srozumitelné, spontánní, plynou s lehkou samozřejmostí a krásou.

Výběr z díla:

Kantáty: *Maryka*. Kantáta na slezská říkadla a pokřiky, *Ezop*. Kantáta podle Ezopových bajek

Vokální skladby: *Šalamít*, pro zpěv a klavír nebo orchestr, *Minutové písničky*, pro soprán, flétnu a klavír, *Sbory o matkách*, smíšené sbory a capella na lidové texty, *Pastorela pro dětský sbor a komorní soubor na lidové vánoční texty*, *Květiny*, pro soprán a klavír, *Červnová noc*, cyklus dvojzpěvů pro dětský (dívčí) sbor a klavír na slova lidové poezie, *Rozhovory matky s děckem*, dětské sbory na lidové a vlastní texty

Klavírní skladby: *Voršilská ulička* (instruktivní), *Domácí hudba* pro klavír na čtyři ruce

Literární dílo: *Dětství ve Slezsku*, *Múza v terénu*

Jan Hanuš se narodil 2. května 1915 v Praze. Studoval kompozici soukromě u Otakara Jeremiáše a současně na Pražské konzervatoři studoval obor dirigentství. Je podepsán jako editor na edicích souborných vydání děl Antonína Dvořáka a Zdeňka Fibicha a spolupracoval na kritickém vydání díla Leoše Janáčka. Ve svém skladatelském díle navazuje na českou tradici, Smetanu a Dvořáka. Hanušův přístup ke kompozici je hledačský, proto je vývojová linka jeho tvorby proměnlivá a směřuje stále k novým představám. Přitom v Hanušově díle nenacházíme prudké zvraty. Jeho projev obsahuje konstantní prvky, zejména v melodice, rytmice a instrumentaci, které procházejí všemi fázemi jeho skladatelského vývoje.

Mladá Hanušova tvorba měla své dominanty v dílech vášnivě patetických, filozofických a vlasteneckých, jako je například opera *Plameny*. V prvním poválečném desetiletí u něj převládala lyrika, blízká národní tradici (II. symfonie, *Český rok*), od konce 50. let je zřejmý nový sklon k dramatickému pohledu na svět a hudebně vyjadřovací prostředky (III. symfonie), který jde až po kombinaci tradičních vyjadřovacích prostředků s elektronikou (zejména v opeře *Pochodeň Prométheova*).

Sedmdesátá a osmdesátá léta jsou obdobím syntézy všech předchozích postupů a jejich prohloubeného užívání. Jan Hanuš vždy směřoval ke zdůrazňování velkých duchovních hodnot české i zahraniční kultury, a tak nacházíme v jeho skladbách poselství antiky, renesance, lidové kultury i podnětů ze současnosti. Platí to jak pro scénické dílo, kantátovou, sborovou a písňovou tvorbu, tak i pro mnohé instrumentální skladby. Také Hanušovy

symfonie svým způsobem odrážejí realitu světa a lidské společnosti. Je však i mnoho skladeb, ve kterých vnější podněty chybějí, v nich potom autor těží z čistě hudební představivosti a nezávislé osobní inspirace.

Výběr z díla:

Písňové cykly: *Dřevěný Kristus*, Šest písní na kříž nalezený v horách pro nižší hlas a klavír

Sbory: Maminka, Cyklus dívčích (ženských) sborů na básně J. Seiferta, Evropské vánoční písně pro 1 – 2 sólové nebo sborové hlasy s doprovodem klavíru (varhan), Slunovraty, Sborový cyklus

Dětské sbory: Český rok, Pásmo dětských sborů na lidové texty (K. J. Erben) s doprovodem malého orchestru nebo klavíru, Malované písničky pro mateřské školy a první třídy ZŠ a ZUŠ na básně V. Fischera s doprovodem komorní instrumentální skupiny, Měsíce, Pásmo pro dětský sbor a klavír na texty V. Fischera, Toč se větrníku, 12 písniček pro dětský sbor a klavír na texty V. Fischera, Tancuj, tancuj, Tři pásma lidových písní pro dětský sbor a komorní orchestr nebo klavír, Děti, věci, zvířátka, Dětské sbory s doprovodem flétny a kytary na texty V. Fischera, Písničky ze sna, Dětské sbory s doprovodem zobcové flétny a klavíru na text Vladimíra Šefla

2.2. Autoři populární hudby

V současné době se lidová píseň dostává opět do popředí. Objevily se hudební skupiny, které si na interpretaci lidové písně vybudovali slávu a uznání, ale i interpreti, kteří se lidovou písní do značné míry inspirují a místy i nějakou píseň po svém zpracují. Většina těchto interpretů se zabývá vrcholnou stylizací lidové písně. Používají hudebních nástrojů a postupů jak tradičních, tak i soudobých, ale dokázali v posledních letech vzbudit v mladých posluchačích poměrně solidní zájem o český i moravský folklór.

Ze současných autorů populární hudby, kteří se inspirují lidovou písní, nebo ji stylizují stojí určitě za zmínku Jaroslav Nohavica, sourozenci Ulrychovi, hudební skupina Čechomor, Jiří Pavlica se skupinou Hradišťan, Bukanyři a Vlasta Redl. Dále do této skupiny patří mnohé folklorní soubory cimbálové, gajdové, dechové a další soubory s nástrojovou sestavou běžnou pro různé typy lidových písní (housesle, basa, dudy, pěvecký hlas) z různých koutů

České republiky a v neposlední řadě dětské soubory při základních uměleckých školách i samostatné, ať už instrumentální nebo vokální.

Rozhodla jsem se v této práci uvést jen v současné době nejznámější interprety spolu s krátkou charakteristikou jejich tvorby.

V roce 1994 přechází Čechomor z žánru klavírního trio do elektrické podoby. V 14

Jaroslav Nohavica je populární písničkář, který se v současné době těší veliké oblibě zejména u posluchačstva folku. Jaromír Nohavica je moravský multiumělec, který zvládá sólový zpěv, hru na kytaru, heligonku i vystupování s vícečlenným souborem. Jeho písničky se vesměs staly klasikou a jeho obliba mezi českým publikem je ohromná. Ve známost vešel svými kuplety, hospodskými odrhovačkami i vážnými melancholickými skladbami.

Nohavica začal svou sólovou dráhu poměrně pozdě. Ač už byl renomovaným textařem a zvláště jeho písně pro Marii Rottovou budily obdiv, na folkové scéně se objevil až ve své třicítce. V době, kdy většina popových hvězd končí, vznesl se na hvězdné nebe tehdejší umělecké zóny. Vzal na sebe těžkou a nevyžádanou roli zástupce a nástupce Karla Kryla, mluvčího své generace. Možná o to původně ani nestál, ale způsobil to jeho talent zformulovat do písně názor celku a atmosféru své doby.

Tento rodák z Českého Těšína vytvořil během své dlouhé kariéry několik desítek písní, z nichž mnohé v průběhu času zlidověly: Když mě brali za vojáka, Dokud se zpívá, ještě se neumřelo, Kometa, Zatímco se koupeš, Pochod marodů. Člověk je mohl slyšet všude, i když na dlouhohrajících gramofonových deskách až do roku 1988 nevycházely.

Lidové a zlidovělé písně, tradicionály a koledy:

Ach není tu není, A když bylo před kostelem, Dcerka z Huslenek, Dobrú noc, Ej dívča dívča, Goluboček, Hnala Hanka krávy, Hymna HC Oceláři Třinec, Já su synek jako břinek, Kaj pokročíš Mária, Kalina, Kebyste to moja mamka věděli, Kozel, Kupila cigánka, Leninova ulice, Mám já jednu zahrádečku, Našel jsem já pytlíček, Panna na oslu jede, Piynć cero nas matka miała, Pijte vodu, Sbohem galánečko, Sokolové oči, Svatá Dorota, Usnula nečula, V jednom dumku na Zarubku, V půlnoční hodinu, V širom poli studánečka, V zeleném lese Zahlad' Bože, Za Těšínem černá rola

Čechomor je česká hudební skupina založená na jaře roku 1988 původně jako volné sdružení muzikantů hrajících kramářské písně s názvem I.Českomoravská nezávislá hudební

společnost ve složení Jiří Břenek (housle a zpěv), František Černý (kytara zpěv), Jiří Michálek (harmonika), Antonín Svoboda (housle).

Na konci roku 1990 skupina vydala první album *Dověčnosti*, obsahující řadu upravených lidových písní z Čech a Moravy.

V roce 1994 přecházel Čechomor z čistě akustického pojetí do elektrické podoby. V té době nesla skupina název *Českomoravská hudební společnost*. V roce 1996 vyšlo druhé album *Mezi horami*.

Po smrti Jiřího Břenka hrála skupina od roku 1997 ve složení Franta Černý (kytara, zpěv), Karel Holas (housle, zpěv), Radek Pobořil (akordeon, trubka), Michal Pavlík (violoncello, české dudy) a Martin Rychta (bicí).

Od ledna 2004 hraje v Čechomoru nový bubeník a hráč na perkuse Roman Lomtadze.

Skupina se věnuje především stylizaci české a moravské lidové písně a to pomocí nástrojů, které jsou uvedeny u jmen členů skupiny. Její stylizace lidových písní vycházejí ze stylizací tradičních. Změny oproti tradičnímu pojetí lidové písně jsou spíše v nástrojovém složení, v rytmu, který bývá v jejím osobitém zpracování rychlejší a bohatší díky zapojení bicí soupravy a v různých sólech a mezihrách, které se u lidových hudebníků nevykytují. Svým pojetím vrací lidovou píseň do života širší veřejnosti, zejména pak mládeže. V současné době patří mezi nejoblíbenější interprety zmíněného žánru a obecně se těší značné oblibě u publika všech věkových kategorií.

Diskografie: *Dověčnosti* (1991), *Mezi horami* (1996), *Čechomor* (2000), *Proměny* (2001), *Rok d'ábla* (2002), *Čechomor Live* (2002), *Proměny Tour* (2003), *Co sa stalo nové* (2005).

Cimbálová muzika **Hradišťan** patří k nejstarším a nejznámějším moravským cimbálovým kapelám. Vznikla společně s tanečním souborem v roce 1950 v Uherském Hradišti. Od té doby prošla Hradišťanem řada generací hudebníků, zpěváků a tanečníků, kteří pracovali pod dlouholetým vedením Jaroslava Václava Staňka. Ten svými tvůrčími pokusy posunul tehdejší chápání prezentace folklóru od volného předvádění hudebních a tanečních čísel směrem k propracovanějším kompozicím, které již snesly měřítko umělecké práce.

Od roku 1978 je primášem a uměleckým vedoucím Hradišťanu Jiří Pavlica, který tvůrčí práci s folklórem ještě více prohloubil. Pod jeho vedením se začal soubor postupně transformovat. Dnes je Hradišťan ojedinělým hudebním tělesem s nezvykle širokým

žánrovým záběrem a netradičním repertoárem. Dramaturgie nečerpá jen z regionálních souvislostí, ale všímá si lidového umění v jeho širším geografickém a historickém kontextu. Vzrostly také interpretační nároky na členy souboru. Vedle samostatné soustavné tvorby muziky vznikaly i hudebně-taneční tematické projekty (Byla vojna u Slavkova, Zbojné písně moravské). Postupně se začala významně prosazovat autorská tvorba, která zcela převládá v posledních hudebně tanečních projektech (O Slunovratu, O Člověku). Zde se také nejvýrazněji projevuje odklon od tradičního folklórního pojetí a přechod k volnějšímu scénickému ztvárnění. Folklór se stává inspiračním zdrojem, přičemž jeho filosofická podstata zůstává zachována.

Způsob práce, dramaturgie a umělecká úroveň řadí Hradišťan k ojedinělým tělesům nejen ve svém regionu. Je častým hostem TV pořadů, domácích i zahraničních festivalů tradiční, alternativní, ale i vážné hudby, kde získal řadu ocenění.

Diskografie: O slunovratu - DVD, Sešli se I – IV, Pavlica/Zrunek - mše, Primáš Jaroslav Staněk a Hradišťan v letech 1955 - 1975, V Brně na Špilberku stojí vrany kůň, Ozvěny duše, Hradišťu, Hradišťu, Zbojné písně moravské, Od večera do rána, Byla vojna u Slavkova, Hraje a zpívá soubor písní a tanců Hradišťan

Ulrychovi, Hana a Petr, sourozenci z Brna, původně spolutvůrci českého bigbitu 60. let se skupinami Vulkán a Atlantis, na prahu 70. let se ještě věnovali popu, aby však brzy na to se skupinou Javory definovali moravskou podobu "World Music" dávno předtím, než tento pojem vznikl, spojením toho nejlepšího z moravských folklorních tradic, rocku a nevšedních interpretačních dispozic. V 90. letech se Petr Ulrych začal intenzivněji věnovat skládání filmové (Díky za každé nové ráno) a muzikálové hudby (CD Radúz a Mahulena, Popron 1998 s herci Městského divadla v Brně).

Sourozenci během bezmála čtyřiceti let přispěli do pokladnice českého rocku, folku, divadelní a filmové hudby, popu i world music. Od úplně nejstarší písničky „Kolo osudu se nedotočí“ z roku 1964 je vidět, jak se jejich muzika postupně posouvá od pop music k bigbitu a zase zpět. Z počínající normalizace utíkají Ulrychovi zpět k lidové písni. Folklórní prvky se poprvé výrazně projevují na jinak více méně tanečním písničkovém albu „Hej dámy, děti a páni“

Později již Ulrychovi plně vycházejí ze svých lidových kořenů a tvoří nádherné, nezapomenutelné, ale i úspěšné písně. Patří sem alba „Ententýny“ (1978), „Zpívání“ (1982), „Zpívání při vínečku“ (1983), „Bylinky“ (1985). Zhruba v polovině osmdesátých let začal Petr Ulrych opět obohacovat písničky rockovou rytmikou i dalšími nástroji. S odstupem let vidíme, jak nadčasový zvuk mají nahrávky z alb „Příběh“ (1987) a zejména „Tichý hlas“ (1989).

Zvláštní zmínku zaslouží skupina Javory. Kromě kytary v nich nikdy nechyběly housle s kontrabasem, málokdy cimbál. I když zvuk kapely často obohacovaly a přístřežovaly další akustické i elektrické nástroje, nikdy nepopřel svoji moravskou duši. Sluší se také připomenout, že během existence Javorů prošli skupinou mnozí skvělí muzikanti, z těch nejznámějších třeba Jiří Pavlica, Dalibor Štrunc nebo Petr Surý (nyní mj. Druhá tráva).

Vlasta Redl, český folkový písničkář, pochází z Valašska. Prošel kavárenskými kapelami, bigbitem i folkem a ze všeho si něco odnesl.

Zpočátku hrával na bigbítových tancovačkách v okolí Valašského Meziříčí, důležitým mezníkem bylo pozdější setkání se skupinou Fleret, pro kterou napsal hity *Sbohem, galánečko* či *Večer křupavých srdíček*. Později se stal členem skupiny AG Flek, zároveň taky koncertoval se Slávkem Janouškem.

Později se dal na sólovou dráhu, vydal album *Na výletě* a pak i výběr svých největších hitů *Staré pecky*. AG Flek začal spolupracovat s Hradišťanem Jury Pavlicí a vznikla tak jedinečná syntéza folku, rocku a folklóru. Neméně zajímavá je Redlova tříletá spolupráce se slovenskou interpretkou lidových písní Zuzanou Homolovou, završená vydáním alba *Slovenské balady*. Občas se setkává se Slávkem Janouškem a Jaroslavem "Samsonem" Lenkem při společných projektech (*Zůstali jsme doma, Kde domov můj*). V současné době vystupuje se "skupinou, která se jmenuje Každý den jinak" v obsazení David Velčovský (bicí), Josef Šobáň (baskytara), Michal Vašíček (kytary) a Karel Macálka (klávesové nástroje).

Diskografie: *Zůstali jsme doma* (1990), *Na výletě* (1990), *Staré pecky* (1992), *Kde domov můj* (1995), *O kolo zpět* (1997), *Vlasta Redl & skupina, která se jmenuje Každý den jinak* (1998), *Pecky téměř všecky* (2000), *Dopisy z květin* (2004).

3. Nejčastější stylizační možnosti využívané při zpracování lidové písně ve škole

3.1. Obecná pravidla a možnosti stylizace lidové písně

3.1.1. prodleva

Nejjednodušším doprovodem lidové písně je prodleva. Je to statický způsob doprovodu. Tvoří ji jeden nebo více tónů, jejichž poloha se nemění, ale mění se harmonické a melodické okolí. Prodleva tvořená jedním tónem je držena zpravidla na tónice. Prodleva tvořená dvěma tóny, jinak též zvaná „dudácká kvinta“, se hraje na prvním a pátém stupni. Může být obohacena půltónovým přírazem k vrchnímu tónu a hraje se většinou o dvě oktávy níže než melodie. Bývá chápána jako nápodoba dud a nejčastěji se jí užívá k doprovodu písní dudáckých (západočeských, chodských) a vánočních koled. Patří sem například: Žádnej neví, co jsou Domažlice nebo Pásli ovce valaši. Doprovod s prodlevou se harmonicky rozvíjí v pravé ruce, která tvoří harmonii pomocí tercií, popřípadě sext. Pravidelné obnovování prodlevy většinou podřizujeme rozsahu fráze, ale u dvojité prodlevy můžeme využít i tzv. hudecké kvinty, která je výrazněji rytmizovaná (čtvrtka + dvě osminy na jeden dvoučtvrtkový takt). Trojitá prodleva je tvořena znějícím kvintakordem. Tercie je však příliš nápadná a působí rušivě. Přesto se dá i trojitá prodleva v některých písních použít. Dá se využít i jako předehra a mezihra v délce fráze, nebo poloviny fráze.

3.1.2. Ostinátní doprovod

Zajímavým avšak ne často používaným stylizačním prostředkem je doprovod ostinátní, který lze sestavit z kombinovaných funkcí a z různě zahuštěných akordů. Ostináto je tvrdošijně se opakující figura. Může být jedno- i více- hlasé. Jednohlasé ostináto může být dvoutónové, pak je výhodné, když obsahuje první a pátý stupeň. Od prvního k pátému stupni postupujeme, začíná-li píseň tónikou. V opačném případě, pokud píseň začíná dominantou, vedeme ostináto od pátého stupně k prvnímu. Vícetónové ostináto vzniká stupňovitým vyplněním kvartové vzdálenosti mezi prvním a spodním pátým stupněm.

V podobě drobnějších rytmických hodnot vyvolává představu pohybu, v pomalých hodnotách může naopak podtrhnout lyrický charakter písně. Ostinátní figura může pokrývat jeden takt, ale i větší plochu. Může být jednoduchá, ale i vícetónová s komplikovanějším

směrem pohybu. K podtržení žertovné nálady písni můžeme použít disonantní ostinátó, které se tvoří buď zvýšením čtvrtého stupně v akordu (1 4 5), nebo snížením šestého stupně v akordu (1 5 6) o půltón. Hraje se většinou v podobě příznávkové figury. Vícehlasá ostinátá mohou mít vždy jeden nebo více hlasů ležících nebo všechny hlasy pohyblivé.

3.1.3. Polyfonní doprovod

Ostinátní doprovod je protipólem polyfonní faktury, která je výhodná zvláště chceme-li píseň harmonizovat pomocí vícehlasu, a to jak vokálního, tak instrumentálního. Navíc polyfonním doprovodem lidové písni vycházíme vstříc posluchačově přirozenosti, neboť lineární hudební myšlení je člověku vrozené. Jednotlivé hlasy v tomto typu doprovodu tvoří dohromady harmonii. Všechny hlasy dohromady může hrát jeden nástroj, nebo každý hlas může hrát nástroj jiný. Důležité v tomto typu doprovodu je zabránit častému zdvojení jednoho tónu, vyhnout se zdvojení tónu citlivého a udržovat poměr v pohybech jednotlivých hlasů. Když jeden hlas drží noty půlové, je vhodné, aby jiný hlas hrál noty čtvrtéové.

3.1.4. Doprovod rozloženými akordy

Další, velmi oblíbenou variantou doprovodu lidové písni je doprovod rozloženými akordy. Některé melodie tento doprovod přímo vyžadují, avšak hrozí zde upadnutí do stereotypu. Tento typ doprovodu je třeba prokládat různými ozvláštňenými, která vychází zpravidla z možností polyfonního doprovodu.

3.1.5. Homofonní doprovod

Velmi běžným typem doprovodu lidových písni na základních školách je doprovod homofonní, který se v rukou nevyspělého instrumentalisty mění v doprovod velice fádni, avšak rytmicky stylizován (většinou formou bas a příznávka) stává se nedílnou součástí a dokonce jedinou možnou alternativou doprovodu lidových tanců, jako jsou například polka nebo valčík.

3.1.6. Vícehlas v pravé ruce a bas v ruce levé

Pokud tvoříme harmonii v pravé ruce a levou rukou hrajeme bas, hrajeme pravou rukou tercie, nebo sexty, které jsou pro lidový dvojhlas nejpřirozenější. Je možné v pravé ruce hrát i trojhlas, což se provádí obraty kvintakordu, které odvozujeme podle toho, co hrajeme

v basu, aby mezi nejvyšším a nejnižším tónem nevznikla oktáva. Rovněž je třeba dodržet zákaz výskytu paralelních kvint a oktáv ve dvou akordech znějících po sobě. Tento způsob harmonizace můžeme později použít i pro vícehlas vokální. Proto dbáme, aby jednotlivé hlasy byly ve zpěvné poloze a aby neměly příliš velký pohyb na malých plochách (aby byly dobře zpívatelné).

3.1.7. Tvorba přede hry a mezihry

Ze všech uvedených stylizačních prvků se dá vytvořit přede hra i mezihra. Přede hru tvoříme buď z doprovodu, z úvodní fráze nebo ze závěru písně. Z doprovodu písně tvoříme přede hru tím, že hrajeme první takty doprovodu v délce jedné fráze nebo její poloviny a ukončíme tónikou. Z úvodní fráze lze vytvořit přede hru, pokud tato fráze končí tónikou. Je vhodné hrát melodii přede hry o oktávu výše, abychom ji odlišili od písně. Ze závěru písně je vhodné tvořit přede hru, pokud začíná i končí tónikou. Přede hru je opět vhodné hrát o oktávu výše. Přede hru lze také dokomponovat a to buď s motivy písně nebo úplně volně. Dokomponovaná přede hra z motivů písně je vhodná v případě, že ani úvodní, ani závěrečná fráze není uzavřena tónikou, ale hodila by se do přede hry. V takovém případě použijeme motiv a uzavřeme ho nenásilně tónikou. Volně komponovaná přede hra nevychází přímo z písně. Pokud je píseň krátká, je nevhodné stavět její přede hru z některé její fráze. Nastala by inflace motivu na malé ploše³. V přede hře zachováme stejné výrazové prostředky (rytmus, tóninu, tempo). Přede hra může třeba kopírovat rytmus některé fráze písně s použitím jiné melodie. Tento typ přede hry však už vyžaduje od zpěváka určitou zkušenost a pevnou představu začátku písně.

3.2. Obecná pravidla a možnosti harmonizace lidové písně

Harmonizace lidových písní vychází ze základních harmonických funkcí (tónika, dominant, subdominant) a jejich kadencí a z vedlejších harmonických funkcí, které jsou nedílnou součástí lidových písní a mezi něž patří druhý, třetí a šestý stupeň, jejich mimotonální dominanty a durový dominantní septakord. Mimotonální akordy se většinou používají v závěru písně pro její osvěžení, nebo jako náhrada základních harmonických funkcí tam, kde to konsonance dovoluje. Tonální akordy se v písni podle potřeby střídají, přičemž jejich obraty volíme tak, aby byly tóny doprovodu stále co nejbližší u sebe. Pokud má

³ Nedělka, Michal: Průvodce učitele praktickou harmonií, s.95

následující akord nějaký tón společný s akordem předchozím, přeneseme ho do tohoto následujícího akordu a jeho stavbu podřizujeme tomuto pravidlu. Pokud dva po sobě jdoucí akordy žádný společný tón nemají, volíme pro následující akord tóny co nejbližší akordu předchozímu.

V doprovodu klasické lidové písně se zásadně vyhýbáme paralelním kvintovým a oktávovým postupům mezi sousedícími tóny i mezi taktovými dobami, právě tak jako mezi lehkou dobou a následující těžkou dobou.

Dominantu hrajeme pro větší zajímavost a dynamičnost písně v podobě dominantního septakordu, pokud se v melodii nevyskytuje dominantní septima. Tam, kde je v melodii citlivý tón, nesmí dojít ke zdvojení.

3.2.1. Pravidlo konsonance

Základním pravidlem harmonizace lidových písní je konsonance, jíž se podřizují všechny ostatní možnosti a prostředky. Konsonance se bezpodmínečně musí vyskytovat na těžkých taktových pozicích. Pokud se v melodii vyskytne disonance na těžké době, musí se okamžitě sekundovým krokem rozvést do konsonance, což je jediná přípustná možnost disonance v harmonii lidové písně, která se nazývá průtah.

Pokud se v písni vyskytují delší úseky s opakující se harmonickou funkcí, a pokud to dovoluje charakter písně, můžeme u příznákového doprovodu nebo u rozložených akordů použít takzvaný padající bas, který zabrání strnulosti doprovodu.

Závěr úseku melodie bývá zpravidla tvořen sekvencí dominanta – tónika, celá píseň jí musí být ukončena vždycky. Pokud to konsonance dovolí, používáme této sekvence co nejpozději pro její silný ukončovací charakter. Poslední akordy věty mají být co nejbližší vlastnímu konci věty.

3.2.2. Pravidlo kadence

Optimální sled harmonických funkcí v průběhu písně nazýváme kadence. Základní kadence je T - S - D - T (T je tónika, S subdominant a D dominant). Tato kadence se samozřejmě nevyskytuje v neměnné podobě ve všech lidových písních, ale vyskytuje se v různých variantách, buďto obohacená o další prvky (nejčastěji T - S - T - D - T), nebo naopak některých prvků zbavená, podle toho, co vyžaduje pravidlo konsonance. Hlavní je pořadí, v jakém je v této základní kadenci uveden postup S - D. V harmonizaci lidové písně se příliš často nevyskytuje postup opačný. Pokud by konsonance podobný postup vyžadovala,

je zvykem použít v takovém případě nónovou dominantu, která v sobě spojuje prvky subdominanty i dominanty.

Stejně tak i v začátcích písní, které by vzhledem ke své melodii vyžadovaly začít subdominantou volíme nónovou dominantu, neboť mimo jiné dominantu také upevňuje tonalitu a vede posluchače přímo k tónice.

Použití subdominanty je u české lidové písně vázáno na určité okolnosti. Bývá použita na začátku druhé části, většinou přímo druhé poloviny písně (například v písni Pod naším okýnkem), bývá jí harmonizován nejvyšší tón melodie (například Rožnovské hodiny), nebo bývá součástí kadenčního sledu.

Při harmonizaci písní mollových vycházíme ze stupnice harmonické, která má zvýšený sedmý stupeň, což nám umožňuje tvořit durový dominantní septakord s citlivým tónem. Na použití harmonické stupnice je třeba pamatovat zvláště vzhledem k předznamenání a klást před sedmý stupeň zvyšující posuvku. Dominanta je vždy durová i u mollových písní, zatímco tónika i subdominanta je u nich mollová.

3.2.3. Paralelní tóniny

U mollových písní českých i moravských se velmi často setkáváme s přechody do paralelní durové tóniny a k následnému návratu do tóniny původní v průběhu jedné písně. I v takovém případě je nutné zachovat v obou tóninách kadenční postupy, nebo alespoň závěr u obou tonálních úseků. První změna tóniny z moll do dur se zpravidla řeší stykem tónik obou tónin bez jakéhokoliv přechodu. Při dalších změnách tóniny lze novou tóninu navodit i dominantou (například v písni Dobrú noc, má milá), protože se rozvádí to tóniny, se kterou se posluchač v průběhu písně již setkal.

3.2.4. Vedlejší harmonické funkce

Vedle hlavních harmonických funkcí, které jsou postaveny na I. (T), IV. (S) a V. (D) stupni se v harmonizaci lidových písní běžně setkáváme s akordy vedlejších harmonických stupňů. V běžné praxi se jich užívá především k harmonizaci písní durových. U písní mollových nehrají významnou roli.

V durové tónině jsou akordy na druhém, třetím a šestém stupni mollové a běžně se v harmonizaci užívají. VI. stupeň zpravidla zastupuje funkci tóniky, III. stupeň funkci dominanty, pokud jím harmonizujeme citlivý tón, který v melodii stupňovitě klesá (Vyletěla holubička) a rozvíjí se do subdominanty (T - III - S) a II. stupeň zastupuje funkci

subdominanty, pokud to pravidlo konsonance umožňuje (Pod dubem). II. stupeň se podle pravidla kadence rozvíjí do dominanty (T - II - D - T). VII. stupeň se v harmonizaci českých lidových písní neuzívá, protože není mollový, ale zmenšený. U českých lidových písní je ustálen závěr D - T, který neposkytuje moc velký prostor k využití vedlejších harmonických stupňů, první část kadence je v tomto ohledu však velice variabilní. Na počátku písně není vhodné z hlediska upevnění tonality tóniku jakkoli nahrazovat, ale pokud se v písni kadence T - S - D - T opakuje, dává tím ideální příležitost k nahrazení tóniky šestým stupněm a následně subdominanty druhým stupněm, pokud to konsonance umožňuje, jako například v písni Kalamajka.

3.2.5. Mimotonální dominanty

Poslední významnou možnost v harmonizaci české lidové písně představují mimotonální dominanty. Použitá mimotonální dominantu upevňuje pozici své tóniky, kterou může být jakýkoliv durový či mollový kvintakord, což opět vylučuje VII. stupeň. Pro použití mimotonální dominanty musí být zjevný důvod a není vhodné použít v jedné sloce více jak jednu, protože značně ohrožuje stabilitu. Nejčastější mimotonální dominantu je dominantu k druhému stupni (T - (D) → II - D - T), ale běžně se vyskytují i mimotonální dominanty k V. a IV. stupni. Nepříliš často se vyskytuje dominantu ke stupni šestému a dominantě ke stupni třetímu se česká lidová píseň přímo vyhýbá, neboť jejím použitím vzniká ostrá půltónová disonance.

Mimotonální dominanty se v mollových písních téměř nevyskytují, a to z důvodu pevnějšího postavení durového tónorodu v našich lidových písních, které umožňuje drobnější tonální výkyvy s použitím (D) spojené a též kvůli nejednotnému způsobu tvorby akordů v mollových tóninách, který je zapříčiněn možností užití stupnice aiolské nebo harmonické.

S některými (D) v moll se setkáváme v písních moravských, ale i českých, kde se ve zvláštní skupině písní jihočeských mollových vyskytuje (D) → D v případě, že je zvýšen čtvrtý stupeň, který má v melodii rytmicko - metrické postavení, vyžaduje tudíž svůj akord a stoupá do pátého stupně (Sluníčko za hory zachází).

3.2.6. Specifika harmonizace moravské lidové písně

V harmonizaci moravských lidových písní se nejčastěji potkáme s oslabením pozice jedné tóniny a zvýšeným sklonem k tonálním vybočováním a dokonce k přechodům z jedné tóniny do druhé bez návratu. Setkáváme se zde velmi často s tím, že je vybočení z výchozí mollové tóniny spojeno s výskytem aiolského sedmého stupně výchozí mollové tóniny. V kontextu moravské lidové písně se aiolská septima stává destabilizujícím činitelem, který vyvolává vybočení do paralelní durové tóniny, zatímco septima zvýšená do polohy durového citlivého tónu upevňuje mollovou tóninu (durová dominanta v závěrech mollových písní).

Pokud je aiolská septima umístěna v závěru melodie řádku, jako závěr se i harmonizuje. Použijeme pak sledu $D^7 - T^5$ jako závěru do tóniny aiolského sedmého stupně.

Střídání dur a moll se na Moravě neomezuje jen na tóniny paralelní, ale vyskytuje se i u tónin stejnojmenných. Přechod z durové do stejnojmenné mollové tóniny je dán snížením třetího stupně. Předznamenání se pak obvykle uvádí vzhledem k tónině durové a příslušná mollová tercie se pak označí snižující posuvkou u noty

V harmonizační praxi moravské písně se využívá téměř každého zakončení řádku na pátém stupni hlavní tóniny k vybočení do dominantní tóniny, harmonicky dovršenému závěrem $D^7 - T$ do této tóniny (což je stejné jako $(D^7) \rightarrow D$ vzhledem k hlavní tónině). Tento postup vidíme například v písni Tráva neroste. Závěrem do dominantní tóniny může končit i celá píseň.

Protikadenční spoj $D - S$, který by se v české lidové písni neměl objevit, se v moravské lidové písni za určitých okolností vyskytnout může.

Dominanta v moravské lidové písni zaujímá odlišnou úlohu než v písni české. Dominanta zde není akordem, který by předznamenával nástup tóniky, ale je v jistém smyslu jejím soupeřem. Její význam tkví spíše v jejím melodickém postavení a pokud se vyjadřuje (harmonizuje) akordem, nelze zpravidla mluvit o častějším používání septakordu než kvintakordu.⁴ Harmonizace moravské lidové písně však užívá dominantu, která vychází z melodie a tonality, ale i jako téměř univerzální závěr, a to i do jiné než hlavní či výchozí tóniny.

⁴ Kvapil, P.: Doprovod lidových písní Čech a Moravy, s. 84

3.3. Klasifikace materiálů dostupných učitelům Hv

V této kapitole bych chtěla upozornit na některé materiály, které vznikly proto, aby pomohli učitelům Hv v běžné školní praxi. Jsou to učebnice a skripta, které se zabývají doprovodem lidových písní, a to jak harmonizací, tak i jejich stylizací. Chtěla bych přesněji určit, čím se která monografie zabývá a jakým způsobem problematiku řeší.

3.3.1. Bernatík, Rudolf: Klavírní doprovody písní pro I. – IV. ročník základní školy

Příručka Rudolfa Bernatíka je rozdělena do čtyř sešitů, z nichž každý obsahuje úpravy lidových písní pro jeden ročník základní školy. Sám autor v úvodu publikace píše, že u studentů či učitelů, kteří budou materiál využívat, předpokládá alespoň částečnou nástrojovou znalost.

První polovina prvního sešitu je pak věnována základním zásadám jednoduchého klavírního doprovodu lidových písní a jeho stylizačním možnostem. Čtenář se nejprve seznámí se základními harmonickými pojmy, jako je tónika, dominanta a subdominanta a s možnostmi jejich použití v harmonizaci písně. Naučí se hrát současně pravou a levou rukou tak, aby levá ruka hrála bas (tóniku harmonické funkce) a pravá celý kvintakord v příslušném obratu. Potom autor čtenáře seznámí s rytmickou stylizací, a to s příznávkovým doprovodem, s využitím lomeného akordu v pravé ruce, s rozloženým kvintakordem v třídobých písních, s jednotónovým (basovým) doprovodem v levé ruce, s dvojhlasem v pravé ruce a s jednoduchou figurací doprovodného akordu v levé ruce.

Druhá polovina prvního sešitu a všechny zbývající sešity jsou pak hotové úpravy lidových písní vyskytujících se v učebnicích hudební výchovy, které stylizoval sám autor pro potřeby učitelů na prvním stupni ZŠ.

Z těchto úprav je zřejmé, že autor dbal především na snadnou hratelnost, neboť počítal s velmi málo vyspělou nástrojovou dovedností. Tomuto cíli podřídil složitost rytmické i harmonické stylizace, avšak tam, kde je jen trochu možné navzdory jednoduchosti zachovat původní ráz písně, Bednařík se o to pokouší. Domnívám se, že tato příručka plně splňuje své poslání, a že je velmi dobrým pomocníkem pro každého učitele, který zvládl alespoň elementární základy obouřuční hry na klavír.

3.3.2. Kodejška, Miloš, Popovič, Mikuláš: Příručka klavírních doprovodů a dirigování písní v mateřské a základní škole

Tato monografie je zaměřena především na osvětu v vzdělání učitele v praktické harmonii. Klade si za cíl naučit své čtenáře využívat hlavní i vedlejší harmonické funkce v doprovodu písní. Vychází z toho, že když bude dítě vystaveno vlivu rozvinuté harmonie už v raném věku, bude se daleko rychleji a kvalitněji rozvíjet jeho vlastní harmonické cítění. Snad právě proto je kniha spíše učebnicí harmonie s větším množstvím ukázek, které si však učitel musí rytmicky stylizovat sám.

V textu jsou i praktické úkoly pro čtenáře týkající se rytmické stylizace, například: vytvořit polkový, či valčíkový doprovod k dané melodii, nikde jsem však v knize nenalezla postup, kterým by se mohl začínající student řídit.

Celkově vzato se dá říci, že uvedená kniha je vhodná pro učitele s lepší nástrojovou dovedností, který si potřebuje doplnit mezery ve znalostech harmonie a dokáže s teoretickými poznatky dále prakticky pracovat. Na rozdíl od předchozí publikace je tato kniha využitelná pro poměrně užší okruh učitelů, nicméně má jistě širší platnost, neboť dává poučenému čtenáři možnost jednu a tutéž píseň stylizovat větším množstvím způsobů.

3.3.3. Bezděk, Jiří: Úvod do harmonizace české lidové písně a do její jednoduché stylizace pro akordeon

Skriptum je koncipováno pro učitele hudební výchovy na druhém a třetím stupni. Vychází z Kofroňovy učebnice harmonie a z Hradeckého Úvodu do studia tonální harmonie. Učiteli na prvním stupni by tato kniha mohla být přínosná v případě, že je pokročilejším klavíristou a zná nejen základy harmonie, ale orientuje se i v širších harmonických souvislostech.

Skriptum je v podstatě metodickým návodem, kterak si osvojit klavírní improvizaci na základě lidových písní s přihlédnutím k porozumění písni samotné tak, aby její stylizace odpovídala jejímu naturelu. V knize se čtenář seznámí s harmonickými funkcemi používanými při harmonizaci lidové písně, s jejich propojením ve stavbě písně, specifika harmonizace české lidové písně v dur a moll a seznámí se s příklady harmonizací českých lidových písní s komentáři k postupu práce.

V neposlední řadě pak kniha obsahuje výběr českých lidových písní z Pickova českého slovníku seřazené podle toho, jaké důležité obraty by měly obsahovat. Písně jsou opatřeny údaji o regionálním původu a o sbírkách, ze kterých jsou přejaty.

3.3.4. Kvapil, Pavel: Doprovod lidových písní Čech a Moravy

Skriptum je určeno studentům oboru učitelství pro první stupeň základní školy. Klade si za cíl naučit studenty harmonizovat české i moravské lidové písně s přihlédnutím k jejich zvláštnostem, položit základ tvorby doprovodu lidových písní, včetně využití poznatků o figuraci, formotvorných důsledcích harmonie a akordových značkách.

Skriptum se snaží čtenáře seznamovat s problematikou postupně, vychází pouze ze základních poznatků z hudební nauky a i ty se snaží v průběhu výkladu připomínat. Je děleno na kapitoly, v nichž je zpravidla uvedena harmonizovaná píseň a na jejím příkladu autor vysvětluje použité harmonizační postupy a jevy.

Všechny písně uvedené ve skriptu si může čtenář dohledat za pomoci rejstříku v závěrečné části.

Domnívám se, že laikovi je tato kniha mnohem srozumitelnější než kniha předchozí a informace si z ní odnese přibližně stejné. Jediné, co oproti předchozímu skriptu postrádá, je rytmická stylizace písní. Všechny příklady a veškeré výklady v tomto skriptu použité, se omezují výhradně na jednotlivé akordy držené po celou dobu své funkčnosti beze změny.

3.3.5. Petrová, Elena, Nedělka, Michal: Vícehlas v lidové písni

Zatímco všechny předchozí monografie se věnovaly harmonizaci a stylizaci lidové písně pomocí homofonního zpracování lidové písně, tato publikace se snaží přiblížit čtenáři způsob zpracování lidové písně pomocí zpracování polyfonního a umožnit mu tak zvládnout vícehlasou úpravu písně. K dosažení tohoto cíle uvádí autoři řadu průpravných cvičení, která by měla studenta vést k pochopení ostinátních doprovodů, základů kontrapunktu, imitace a modality.

Autoři zde vysvětlují principy harmonizace lidové písně, stejně jako autoři jiných publikací, čímž pomáhají čtenáři orientovat se v textu a pochopit předkládané poznatky a vědomosti.

V závěru skriptu se opět setkáváme s výběrem písní zpracovaných polyfonně, které může čtenář převzít a použít, popřípadě si z nich vzít poučení či inspiraci pro vlastní zpracování.

3.3.6. Šimanovský, Zdeněk, Tichá, Alena: Lidové písničky a hry s nimi

Tato kniha je určena úplným začátečníkům instrumentalistům. Většinu knihy tvoří lidové písně a úkoly pro děti na písničkách založené, které mají motivovat děti předškolního a mladšího školního věku k silnějšímu prožitku.

Každá píseň je zapsána pouze formou melodie a akordových značek a v úvodu knihy se na pěti stránkách čtenář dočte, jak se značkami zacházet.

Z harmonie se zde dozvíme pouze definici hlavních a vedlejších harmonických funkcí v durových a mollových tóninách a možnosti jejich použití. Seznámíme se s tabulkou těchto funkcí, kde pro každou tóninu jsou v jednom řádku uvedeny adekvátní harmonické stupně, což je pro naprostého laika jistě užitečné, neboť je to naprosto přehledný způsob, pokud je, jako v tomto případě, použit jen pro vybrané (nejpoužívanější) tóniny.

Hlavním těžištěm knihy je způsob práce s písní, nikoli její stylizace, avšak začátečník si z ní může vzít důležité základní poznatky o struktuře jednoduché harmonie lidové písně.

3.3.7. Nedělka, Michal: Průvodce učitele praktickou harmonií

Skriptum je učebnicí nejen harmonie, ale i stylizace lidové písně a základních hudebních pojmů s problematikou spojených. Postupuje od nejjednodušších forem stylizace a harmonického doprovodu až po harmonii složitou a stylizaci velmi rozvinutou.

Čtenář se seznámí s doprovodem prodlevou a jeho možnostmi rozvíjení a obměny, s jednohlasým, dvojhlasým i tříhlasým ostinátem, s disonancí v ostinátní figuře, s transpozicí doprovodu, harmonizací písní hlavními a vedlejšími kvintakordy, dominantním septakordem a nónovým akordem, mimotonálními akordy a se základními možnostmi stylizace.

Kniha je rozdělena do tematických kapitol, z nichž každá nejprve objasní problematiku teoreticky za doprovodu příkladů, potom tuto problematiku, rozdělenou do několika částí v rámci podkapitol, shrne jako celek, dále nabízí čtenáři kontrolní otázky a následně cvičení a aktivity, které si lze okamžitě zkontrolovat podle následného řešení.

Skriptum zahrnuje mnohé aspekty stylizace, se kterými se můžeme setkat a které potřebujeme pro správnou interpretaci lidové písně. Vyčerpává problematiku harmonizace a neopomíjí ani rytmickou stylizaci a figuraci, které s harmonií tvoří v rámci jedné písně celek.

Kniha je určena čtenáři s pokročilou znalostí hudební nauky a instrumentálně na úrovni alespoň pátého roku studia nástrojové hry.

3.3.8. Pecháček, Stanislav: Hra písní na klavír

Příručka si klade za cíl vytyčit klíčové problémy, s nimiž se čtenář může setkat při hře písní ze zpěvníků, ve kterých doprovody nejsou vypsané, a naučit ho tyto problémy řešit.

Všechny probírané problémy jsou demonstrovány na písních uvedených přímo v textu. Jako materiál jsou zde užity lidové písně české, moravské i slovenské, na kterých se čtenář učí teoretickým poznatkům, ale i praktickým dovednostem, které lze aplikovat i na písně z oblastí jiných (populární písně).

Příručka čtenáře zasvěcuje do schopností zvolit vhodnou tóninu podle rozsahu písně, harmonizovat píseň prodlevou, základními, ale i vedlejšími harmonickými funkcemi a mimotonálními dominantami, stylizace písní podle rytmu (pochod, polka, synkopický doprovod, celé akordy a písně recitativního typu) a tvorby nástrojové přede hry. Zároveň upozorňuje na některé nejdůležitější zásady z oblasti tempa, dynamiky, aj.

Příručka předpokládá minimální úroveň klavírní techniky a všechny typy úkolů mohou zvládnout i začátečníci. Zároveň zde naleznou náměty pro bohatší a technicky náročnější řešení i klavíristé vyspělejší. V teoretických kapitolách se předpokládá alespoň základní úroveň znalostí z hudební nauky a z nauky pro harmonii.

4. Stylizace lidové písně podle její typologie – návrhy řešení se zdůvodněním

Pro stylizaci lidových písní jsem si vybrala písně, které zastupují co největší počet folklórních oblastí a současně nesou nějakou specifickou funkci. Úroveň obtížnosti přednesu písní jsem se snažila přizpůsobit možnostem žáků prvního stupně ZŠ, ale jsem si vědoma toho, že na úkor zastoupení všech funkcí se mi nepodařilo všechny písně přizpůsobit možnostem běžného žáka (konkrétně píseň Já jsem tkadlec od Nymburka). Ostatní písně však tyto požadavky dokonale splňují.

Současně jsem se snažila, aby byly v písních rovnocenně zastoupeny všechny stylizační možnosti, které jsou na prvním stupni k dispozici. Pokud je píseň doprovázena prodlevou, nebo ostinátem, počítám s tím, že tento doprovod budou hrát žáci na dětské hudební nástroje. U ostatních doprovodů figurativních (u rozložených akordů) tuto možnost u malých dětí nezahrnuji, neboť nepředpokládám takovou nástrojovou dovednost, stejně jako u ostatních doprovodů homofonních a polyfonních, které většinou předpokládají rychlé střídání tónů a dobrou znalost notopisu. Děti ve vyšších ročnících (čtvrtý a pátý) by však již měli

zvládnout doprovody polyfonní, a to buď na nástroje dětské (Orffovy) nebo na jiné hudební nástroje. V těchto ročnících je naopak záhodno, aby polyfonní doprovody hrály děti, neboť si tím procvičují znalost notopisu, ale i harmonické cítění tím, že musí udržet svůj hlas v souzvuku hlasů několika a jsou tedy nuceny vnímat harmonický doprovod jako celek. U těchto vyspělejších dětí je možno i vícehlasé úpravy rozdělit místo do hlasů mezi melodické nástroje (nebo do hlasů i mezi nástroje, což však nebývá běžné).

U všech typů doprovodů je samozřejmě možné zapojit dětské rytmické nástroje a vytvořit jejich pomocí funkční rytmický doprovod. U začátečníků zařazujeme nižší počet nástrojů, s pokročilostí žáků můžeme počet nástrojů zvětšovat, nikdy by však neměly být rytmické nástroje zastoupeny tak četně, aby přehlušovaly zpěv.

U stylizací uvádím vždy také přede hry před dvojitou taktovou čarou, které jsem tvořila na základě pravidel uvedených v kapitole o obecných pravidlech stylizace. Uvedené přede hry se dají použít i jako mezihry. Použití meziher však musí být střídavé. Není vhodné hrát mezihru mezi všemi slokami. Většinou se zpívají dvě sloky dohromady, pak se vloží mezihra. Buď pak píseň po jedné nebo dvou slokách končí, nebo se za dalšími dvěma slokami zahraje opět mezihra.

I harmonizaci písní jsem vytvářela na základě zásad, které jsou výše uvedeny.

Všechny písně jsou zapsány v tóninách přirozených pro hlasový rozsah dětí od šesti do jedenácti let.

4.1. Já jsem tkadlec od Nymburka

Já jsem tkadlec od Nymburka je jediná píseň, která neodpovídá zcela možnostem žáka prvního stupně ZŠ. Její rozsah je oktáva a půl a tudíž i při jejím umístění do střední polohy jsou krajními tóny a malé a e2, které jsou pro některé děti nezaspívatelné. Navíc se v této písni hojně objevují rozložené kvintakordy s vrchním osmým stupněm, což je také postup vhodný pro žáky více pěvecky vyspělé. Tato píseň, stejně jako jiné složitější písně by se daly využít buď v mimoškolním kroužku nebo jako poslech (vzhledem ke své specifické funkci), nebo by se dala provést instrumentálně a vokálně by se projevovali pouze schopnější zpěváci.

Do výběru ukázkových písní ale podle mého názoru patří, neboť je výbornou ukázkou písně pracovní, řemeslnické. Rytmus písně odpovídá rytmu práce o které hovoří a i vzletná lehká melodie navozuje člověku představu tkalcovského stavu a zručné práce, kterou s lehkostí a radostí vykonává zmíněný tkadlec.

Pro doprovod písně jsem zvolila příznávkový polkový doprovod, protože je píseň velmi svižná a rozhodně by se dala použít i jako píseň taneční. Polkový doprovod navíc podtrhává živý výraz zmíněné písně. Tento doprovod hraje učitel, popřípadě žák, který hru na klavír dostatečně ovládá.

K harmonizaci jsem použila pouze základní kadenční akordy (T, S, D) a to nejen proto, že je píseň harmonicky velmi jednoduchá, ale i proto, že by složitější harmonizace rozměnila svižnost a prostotu, která z písně vyzařuje.

Rytmický doprovod bych doporučovala velmi jednoduchý, protože píseň sama o sobě je dost rychlá a rytmicky členitá a tudíž je rytmus její melodie do značné míry soběstačný. Rytmickým doprovodem proto spíše kopíruji přirozený rytmus písně. Například bubínek může hrát každou první dobu, dřívka každou dobu (zvuk připomíná klapot tkalcovského stavu). Tamburína může uzavírat fráze (**Nym-bur-ka, strun-ka, ten-ký, su-kén-ky** – tamburína hraje doby znázorněné tučně zvýrazněnými slabikami)

Předehra k písni je úpravou první fráze, která je zakončena o tři doby dříve (zbytek taktu tvoří pomlky).

Píseň pochází z mladoboleslavského kraje a v této práci zastupuje oblast severních Čech a řemeslnické pracovní písně.

Slova:

Já jsem tkadlec od Nymburka, od Numburka,

Soukám plátno jako strunka, jako strunka.

Soukám plátno tlustý, tenký,

Všem panenkám na sukénky.

*La la la la la la la la la
60*

Musical notation for measures 16 and 17. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 16 contains a melodic line in the treble staff and a supporting bass line in the bass staff. Measure 17 continues the melodic and bass lines.

16

Musical notation for measures 11 and 12. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 11 contains a melodic line in the treble staff and a supporting bass line in the bass staff. Measure 12 continues the melodic and bass lines.

11

Musical notation for measures 9 and 10. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 9 contains a melodic line in the treble staff and a supporting bass line in the bass staff. Measure 10 continues the melodic and bass lines.

9

Musical notation for measures 7 and 8. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 7 contains a melodic line in the treble staff and a supporting bass line in the bass staff. Measure 8 continues the melodic and bass lines.

7

4.2. Až já pojedu přes ten les

Píseň patří mezi mollové lidové písně, které ve svém průběhu přecházejí do paralelní durové tóniny a zase se vracejí do své původní tóniny mollové což je mezi českými písněmi specifickým písní jihočeských. Tato píseň pochází z Táborska z oblasti Kozácka. Posledním důvodem, proč jsem si tuto píseň vybrala je fakt, že je ve třídobém taktu. Pro její doprovod jsem si vybrala doprovod příznávkový, a to z toho důvodu, že se v písni hovoří o jízdě na koni. Je to jízda pomalá a tudíž každé klapnutí kopyta je slyšet zvlášť. Proto má každá doba svůj samostatný tón, nebo souzvuk více tónů.

Harmonizace není nijak složitá. Obsahuje ponejvíce tóniky a dominanty tónin, které jsou pro konkrétní části písně aktuální, v mollové části je pak navíc použit šestý stupeň v zastoupení tóniky, a to proto, že to konsonance dovoluje a vžitý způsob harmonizace vyžaduje.

Děti mohou píseň opět střídavě doprovázet na rytmické nástroje. Bubínek první dobu v každém dvojtaktí (**Až** já pojedu **přes** ten les – tučně jsou opět zvýrazněny doby, kdy hraje bubínek), dřívka druhou a třetí dobu v každém taktu, popřípadě triangel na konci každé fráze (v taktu, kde je slabika les hraje triangel druhou dobu, obdobně potom ve slabikách nes a chceš, ve slově nedupej pak hraje analogicky na slabiku du). V této písni není vhodné zapojovat více rytmických nástrojů a složitější rytmy, protože by se tím značně narušil její výraz.

Pro tuto píseň jsem zvolila předehru z úvodní fráze písně, neboť tato fráze končí tónikou a píseň vhodně navozuje.

Slova:

Až já pojedu přes ten les,

Jen ty mě koničku pěkně nes.

Stúpej a stúpej, jenom nedupej.

Vez mě koničku kam ty chceš.

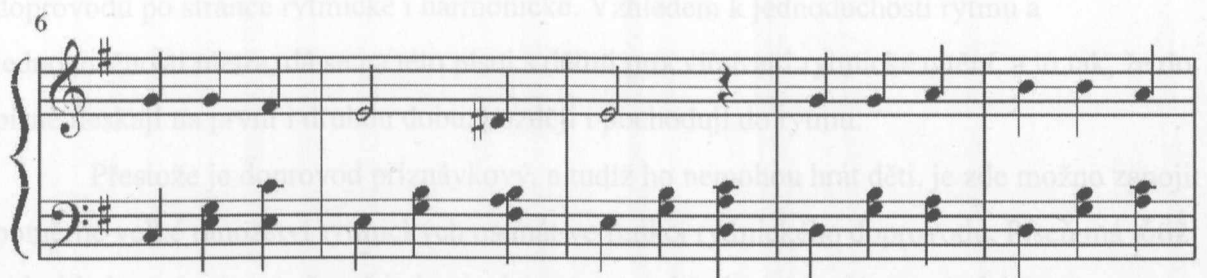
4.3 Boleslav, Boleslav

6



Boleslav, Boleslav, jak každý pláče i Boleslav, Boleslav má velice jednoduchou
Veliká píseň, harmonizovaná tónisob a dominantisob, pouze v jedné části (opakování

11



tráze neplač holka, neplačkej) jsem použila subdominantu pro osvědčení jinak stejnotvárného
doprovodu po stránce rytmické i harmonické. Vzhledem k jednoduchosti rytmu a

16



velmi jednotvárný a současně jednoduchý rytmus, takže k zvolenému rytmickému
doprovodu přímo vybízí. Každou první dobu by měl měnit hlas bubínek (jak už to bývá u
pochodů zvykem), druhou dobu pak nástroj s výrazným zvukem (tamburína, činel, zvonky,
ová) i hlas) činel nebo tamburína, možná ukončová každou první dobu po slabice st
nastane třetí a čtvrtá doba. V závěru se doporučuje rytmus, akce ubírat by se měl dle
žel v daném počtu doprovodných nástrojů zvládnout svůj rytmus. Zpočátku bych doporučila
začít maximálně se čtyřmi rytmickými nástroji.



Boleslav, Boleslav, jak každý pláče i Boleslav, Boleslav má velice jednoduchou
Boleslav, Boleslav, jak každý pláče i Boleslav, Boleslav má velice jednoduchou
Neplač holka, neplačkej, moje nevěsto.
Neplač holka, neplačkej, moje nevěsto.

Jak každý pláče i Boleslav, Boleslav má velice jednoduchou
Jak každý pláče i Boleslav, Boleslav má velice jednoduchou
Jak tě vidím do vojenských šatů oblékat,
Jak tě vidím do vojenských šatů oblékat.

4.3. Boleslav, Boleslav

Tato píseň pochází z Chrudimska z folklórní oblasti Polabí a vybrala jsem si ji především proto, že zastupuje písně verbířské, a to tak dokonale, že má i pochodový charakter. Z toho důvodu jsem i pro doprovod této písně zvolila doprovod příznávkový (tentokrát pochodový). Jako každý pochod, i Boleslav, Boleslav má velice jednoduchou harmonii, ač má řízný rytmus.

Většina písně je harmonizována tónikou a dominantou, pouze v jedné části (opakování fráze neplač holka, nenaříkej) jsem použila subdominantu pro osvěžení jinak stejnotvárného doprovodu po stránce rytmické i harmonické. Vzhledem k jednoduchosti rytmu a jednoznačnosti metra, dá se na této písni s dětmi procvičovat i rytmické cítění, a to tak, že do písně tleskají na první i druhou dobu, později i pochodují do rytmu.

Přestože je doprovod příznávkový, a tudíž ho nemohou hrát děti, je zde možno zapojit poměrně velké množství rytmických ostinát ve funkci rytmického doprovodu. Píseň má totiž velmi jednotvárný a současně jednoduchý rytmus, takže k rozvinutému rytmickému doprovodu přímo vybízí. Každou první dobu by měl určitě hrát bubínek (jak už to bývá u pochodů zvykem), druhou dobu pak nástroj s výrazným zvukem (tamburína, činel, zvonky, rolničky). Dřívka mohou vytvářet dokola základní rytmus (čtvrt'ová nota a dvě osminové). Bubínek s tamburínou může hrát rytmus inverzní k rytmu dřívek (dvě noty osminové a nota čtvrt'ová). Triangl, činely nebo tamburína mohou ukončovat každou frázi (doba po slabice sto v první sloce, kat ve sloce druhé). Jakýkoliv z vyjmenovaných nástrojů, ale i jiné rytmické nástroje mohou hrát jakékoli variace na dvoučtvrt'ový rytmus, ale učitel by se měl ujistit, že žáci v daném počtu doprovodných nástrojů zvládají svůj rytmus. Zpočátku bych doporučila začít maximálně se čtyřmi rytmickými nástroji.

Předehru této písně jsem vytvořila z úvodní fráze a dokomponovala tak, aby končila tónikou. Opět frázi v doprovodu uzavírám D⁷, po které začíná samotná píseň tónikou.

Slova:

Boleslav, Boleslav, překrásné město.

Boleslav, Boleslav, překrásné město.

Neplač holka, nenaříkej, moje nevěsto.

Neplač holka, nenaříkej, moje nevěsto.

Jak nemám já plakat, smutná naříkat.

Jak nemám já plakat, smutná naříkat,

když tě vidím do vojenských šatů oblékat.

Když tě vidím do vojenských šatů oblékat.

Slova:

Halý díte, kolébká,

Nedáteko, spom blízko,

Bude s tobú Pan hnuť spán

7 (2)

13

4.4. Halý dítě

Halý dítě je česká ukolébavka, která splňuje veškeré předpoklady k tomu, abych ji použila jako ukolébavku ukázkovou. Má onen houpavý rytmus, který připomíná kolébku, melodii, která se vyznačuje minimálním pohybem a této melodii odpovídající jednoduchou harmonií, která sestává pouze z tóniky a z dominanty, které se v pravidelných intervalech střídají. Díky tomuto faktu umožňuje píseň použití trojhlasého ostinátu s jedním hlasem ležícím a dvěma hlasy pohyblivými, aniž se v doprovodu vyskytnou ostré disonance, naopak

má doprovod plný zvuk a působí příjemně. Pomalým průběhem ostinátní figury je navíc podtržen houpavý charakter ukolébavky.

K ukolébavce se příliš bohatý rytmický doprovod vytvořit nedá, pokud chceme zachovat uspávací charakter písně. Z dostupných nástrojů bych použila triangl na zakončení každé sloky, jinak bych píseň zbytečně neoživovala.

Předehra je volně komponovaná na základě posunutí hlavního motivu o jeden takt.

Slova:

*Halý dítě, kolébu tě,
Až mi usneš, odejdu tě.*

*Nedaleko, enom blízko,
k sousedovi pod okýško.*

*Bude s tebou Pan bůh spát
andělíček kolébatí.*

*Halý, belý, koně v zeli
a hříbátka v petrželi.*

9

4.5. Žezuličko, kde jsi byla

Tato plzeňská píseň patří mezi ty písňe, jejichž vznik byl inspirován přírodou kolem člověka. Vznikla ze zvuku zpěvu kukačky, který tvořivý český člověk zakomponoval do veselé melodie, kterou otextoval tak, jako by s ptákem vedl dialog. V první části písňe hovoří člověk, v druhé potom zřejmě kukačka. Melodie řeči člověka se pohybuje vzhůru diatonickým postupem od prvního k šestému stupni a zase zpět, pták hovoří v malých terciích od pátého k třetímu stupni. Právě proto má píseň opět relativně jednoduchou harmonii. Použila jsem zde pouze základní kadenční postupy T - S - D - T. Doprovod je navržen rozloženými akordy. Je to nejen proto, že tak lépe vynikne melodie písňe, ale i proto, že pak může v druhé části písňe levá ruka odpovídat ruce pravé, čímž je navozen pocit ozvěny a zvýrazněn kukaččí motiv.

Rytmicky je píseň velice jednoduchá, proto se k ní dá opět vytvořit bohatý rytmičný doprovod. I zde platí, že u začátečníků zařazujeme nižší počet nástrojů, s pokročilostí žáků můžeme počet nástrojů zvětšovat. Pro rytmičný doprovod můžeme opět využít všechny rytmičné variace dvoučtvrťového rytmu, nejnižší rytmičná hodnota by však neměla klesnout pod notu osminovou, aby nenastal chaos. Výraznější, hlubší rytmičné nástroje hrají těžké doby (bubínek, dětské tympány), nástroje s vyšším laděním hrají doby nepřízvučné, nebo oboje (přízvučné i nepřízvučné) v rámci již zmíněných rytmičných variací.

K této písni jsem zvolila předeheru ze závěrečné fráze, neboť je tato fráze ústředním motivem písňe.

Slova:

Žezuličko, kde jsi byla,

žes tak dlouho nekukala?

Ku ku, ku ku, ku ku ku ku ku ku.

Seděla jsem na větvičce,

Volala jsem na myslivce:

Ku ku, ku ku, ku ku ku ku ku ku.

4.6. *To je zlatý posvícení*

To je zlatý posvícení je lidová píseň z Berounska, tudíž z folklórní oblasti střední Čechy. Patří mezi písně obřadní, konkrétně mezi písně podzimních obřadních cyklů (oslava úrody). Píseň má jednoduchý veselý živý nápěv skládající se z předvětí a závětí a má i jednoduchou harmonii skládající se z tóniky a dominanty. Tento fakt, stejně jako fakt, že píseň pochází z Berounska mě vedl k použití dudácké kvinty jako výchozího prvku v jednoduchém dvojhlasém ostinátu.

Na přízvuchnou dobu hraje opět rytmický nástroj s hlubším laděním (nejlépe bubínek), na lehkou dobu hrají osminy dřívka a na počátku každé fráze zahraje první dobu triangu. Na konci každé fráze zahraje dvě poslední osminy rytmicky vyspělejší žák na tamburínu.

Předehra k písni je dokomponovaná. Za její základ je použit první takt celé písně.

Slova:

To je zlatý posvícení,

to je zlatá neděle.

Máme maso a zas maso,

K tomu kousek pečeně.

Už je to uděláno,

už je to hotovo.

Pár vajíček na rendlíček,

kousek másla do toho.

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three staves: a vocal line in the treble clef, a piano accompaniment in the treble clef, and a bass line in the bass clef. The introduction is 12 measures long, starting with a vocal melody of eighth notes and a piano accompaniment of quarter notes. The bass line features a simple harmonic accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

The musical score for the first line of the song is written in 3/4 time with a key signature of one flat. It consists of three staves: a vocal line in the treble clef, a piano accompaniment in the treble clef, and a bass line in the bass clef. The first line of the song is 4 measures long, starting with a vocal melody of eighth notes and a piano accompaniment of quarter notes. The bass line features a simple harmonic accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

Což se máš, má milá, hezka žláb,
copak ti máš dá, až se vrátíš?
Jasné hezčíš, miš nejmilíš!
Vem si mě, vem si mě, ubližák...

Což se máš, má milá, hezka žláb,
copak ti máš dá, až se vrátíš?
Krávi s mlátkem, ovčí s jehňátkem,
Stroužkov slepičku s šaňtkem.

Vem si mě, můj milý, vem, vem
Dobrá hospodářka jsem, jsem, jsem,
Já ráno vstávám, kravičkám dávám
hezčíček každý den vyřídám.

4.7. Což se mně, má milá, hezká zdáš

Tato píseň z Berounska, ač její nápěv nemá zrovna jásavý charakter, patří také mezi písně obřadní, tentokrát mezi písně svatební. Její nápěv i struktura jsou již složitější a z toho se odvíjí i větší složitost harmonie. Pro úpravu této písně jsem zvolila vícehlas s doprovodným basem a to i z toho důvodu, že je tato píseň do vícehlasu běžně upravovaná. Hlasy jsou vedeny tak, aby je vyspělejší zpěváci (pěvecké kroužky) bez obtíží zvládly. Bas je veden tak, aby ho zahrál jakýkoli doprovodný nástroj s příslušným rozsahem. Ve třídě s menší pěveckou vyspělostí žáků je samozřejmé, že žáci zpívají melodii a ostatní hlasy, včetně basu, hraje učitel na klavír. Píseň začíná v tónině mollové, v druhé větě přechází do paralelní tóniny durové, ve třetí části se pak opět vrací do své výchozí tóniny. V tříhlase lze harmonii ozvláštnit použitím různých průtažných tónů především ve středním hlase, čehož jsem se snažila využít a současně příliš nerozmělnit celkovou formu písně. Vyskytuje se zde tónika, dominanta, včetně svého septakordu, subdominanta a různé vedlejší harmonické funkce. Vzhledem k úpravě i charakteru písně bych v tomto případě rytmický doprovod zcela pominula.

Předehra k písni je volně komponovaná, využívá rytmus ústřední fráze písně (což se mě má milá hezká zdáš). Je uvedena ve stejné tónině jako sama píseň z toho důvodu, že ji mají děti zpívat v trojhlasu. Konec přede hry je tudíž také základním tónem pro nástup.

Slova:

*Což se mně má milá hezká zdáš,
budeš-li tak hezká až se vdáš?
Ještě hezčejší, můj nejmilejší.
Vem si mě, vem si mě, uhlídáš.*

*Což se mně, má milá, hezká zdáš,
copak ti máti dá, až se vdáš?
Krávu s telátkem, ovci s jehňátkem,
Strakatou slepičku s kuřátkem.*

Vem si mě, můj milej, vem, vem vem.

Dobrá hospodyňka jsem, jsem, jsem.

Já ráno vstávám, kravičkám dávám,

kuželiček každý den vypřádám.

6

11

16

4.8. Já husárek malý

Já husárek malý je píseň z Čáslavska, čili z folklórní oblasti středních Čech. Je to píseň verbířská, ale na rozdíl od řízného pochodu Boleslav, Boleslav, má v sobě tato píseň

mnohem méně odhodlání a optimismu. Tato píseň je mollová a ani text nehovoří o přílišném nadšení vyvolaném faktem, že dotyčný náleží k císařské armádě. Právě proto se mi tato píseň zdála ideální pro doprovod polyfonní, ve kterém dle mého názoru nejlépe vynikne tklivý charakter písně. Navíc má tato píseň pro českou píseň velice výjimečnou specifickou vlastnost, a to, že přechází z durové tóniny do paralelní tóniny mollové a v té také končí.

Pro harmonizaci této písně jsem použila jen základní harmonické funkce (T, D, S), neboť melodie je poměrně rychlá a tudíž většina tónů, které nepatří do akordů zmíněných harmonických funkcí mají funkci tónů průtažných, popřípadě střídavých. Polyfonní doprovod hraje na klavír učitel, melodii zpívají žáci, ale je možné v mimoškolním souboru doprovod rozdělit mezi dva různé nástroje (basa, housle; kytara, flétna).

Pro rytmický doprovod této písně se dá opět využít všech variací dvoučtvrťového rytmu. Podobně jako u předchozích rytmizací i zde je vhodné nástroje s nižším laděním využít pro doby přízvučné a nástroje s laděním vyšším pro doby nepřízvučné.

K písni jsem zvolila přehru ze závěrečné fráze písně (až budu mít nový).

Slova:

*Já husárek malý, botky roztrhaný,
já na vojnu nepojedu, až budu mít nový.*

*Tatíček to slyšel, hned z komůrky vyšel,
botky mi dal udělati, já na vojnu musel.*

The image shows a musical score for the song 'Já husárek malý'. It consists of two systems of three staves each. The first system includes a vocal line (treble clef) and two accompaniment lines (treble and bass clefs). The second system continues the accompaniment with two treble clef staves and one bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The score ends with a double bar line.

4.9. Když jsem plela len

Tato píseň pochází z folklórní oblasti Hradecka. Je to píseň milostná o zhrzené lásce. Ač má píseň smutný text, melodie příliš osudově nepůsobí. Má spíše melancholický nádech, připomíná spíše povzdech, nežli pláč. Nejvhodnějším doprovodem pro takový typ písni se mi zdál doprovod figurativní. Při tomto doprovodu píseň jemně plyne. Píseň by šla dobře doprovodit i ostinátní figurou, ale přednost jsem dala figuře rozložených akordů.

K harmonizaci jsem využila základních harmonických funkcí, II. stupeň v zastoupení dominanty a jeho mimotonální dominantu (d - A⁷ - d).

Rytmický doprovod není vhodné dělat příliš rozvinutý, neboť doprovod rozloženými akordy ji oživuje sám o sobě. Pokud bych zařazovala nějaké rytmičné nástroje, pak by to byl bubínek na těžkou dobu a dřívka na dobu lehkou, hrající osminy.

Předehra k písni je volně komponovaná, protože je to píseň poměrně krátká, začíná a končí stejně a je zde tedy riziko inflace motivu na malé ploše.

Slova:

*Když jsem plela len, nevěděla jsem,
co mě mé srdéčko bolí, že mě můj milej vypoví,
nevěděla jsem.*

*Když jsem plela mák, škoda na stokrát,
škoda toho milování, že netrvá do skonání,
škoda nastokrát.*

10. Kdeś kłopotliwie śpiewa

4

7

Naliczają na tę śmiałą kłus,
dostaniemy ją bez trudu.

Dostaniemy-li ją za rękę,
niepuszczym się do ręki.

4.10. Kdes holubičko lítala

Moravská lidová píseň *Kdes holubičko lítala* patří mezi milostné písně. Pochází z Litenčic, z folklórní oblasti Haná. Má jednoduchou, ale příjemnou melodii, která plyne velmi klidně, proto jsem pro doprovod zvolila doprovod prodlevou, konkrétně prodlevou kvintovou. Protože se však k takto lyrické písni nehodí dudácký doprovod, vynechávám příraz, který je typický pro dudáckou kvintu. Nejlépe by doprovod zněl na dětských melodických nástrojích (metalofon, xylofon, zvonkohra). Aby harmonie nebyla příliš jednotvárná, hraje pravá ruka dvojhlas, jímž harmonii dotvořuje a obohacuje. Použitými harmonickými prvky jsou zde tónika, dominanta a šestý stupeň.

Předehra je vytvořena z úvodní fráze písně.

Slova:

*Kdes holubičko lítala, kdes holubičko lítala,
žes své péřečka, žes své péřečka zmáchala.*

*Lítala jsem já na poli, lítala jsem já na poli,
svému milýmu, svému milýmu navzdory.*

*Budeš-li ještě lítati,
budu na tebe lícati.*

*Nalícám na tě žitné klas,
dostanu tebe brzo zas.*

*Dostanu-li tě za ruku,
nespustím se tě do roku.*

4.11. Dyž ty pudeš k nám

Dyž ty pudeš k nám je moravská lidová píseň z folklórní oblasti Brněnsko. Má velmi zajímavou melodii, která už není tak jednoduchá, jako v předchozí písni. Vzhledem k výskytu mimotonálního tónu v melodii je nutné přizpůsobit i harmonii celkové složitosti písně, a proto

jsem zvolila doprovod polyfonní. Píseň začíná v D dur, v druhém taktu uhýbá do E dur, aby se na jeho konci vrátila opět do původní tóniky. Ve třetím taktu přes mimotonální dominantu k druhému stupni přechází do druhého stupně a přes ten pak ve čtvrtém taktu do subdominanty a zpět do dominanty. Závěr písně už je pak harmonizován sledem T - D - T.

Vyspělejší interpreti mohou hrát jednotlivé složky doprovodu na jednotlivé dětské i jiné hudební nástroje, u méně vyspělých interpretů hraje polyfonní doprovod učitel a melodii zpívají žáci.

Vzhledem ke skotačivému charakteru písně je na místě zapojit do hry dřívka a to v inverzním rytmu (dvě noty čtvrt'ové, čtyři osminové), první dobu zvýraznit bubínkem a každou dobu rolničkami.

Předehra je dokomponovaná. Použila jsem první takt a druhým taktém jsem předehtu dokončila sestupem k tónice.

Slova:

Dyž ty pudeš k nám, nechodivé sám.

Vezmi s sebou kamarády

přes ty pusté vinohrady,

hej, hej, přes zelené háj.

V zeleném hájo, na tě čakajó.

Čekajó tam pod hruškama,

železnéma obuškama,

hej, hej, tam tě zabijó.

Dyž mě zabijó, nech mě zabijó,

zabijó mě pro Haničko,

zakopó mě pod jedličko,

hej, hej, pěkně zelenó.

Slova:

*Když tys mě nechcela, mělas mě povědít,
mělas mě za sebou dvě léta nevodit,
dvě léta nevodit.*

*Dvě léta nevodit, mělas mě dát zprávu,
mělas nesedávat dvě léta na prahu,
dvě léta na prahu.*

*Rokyta, Rokyta, rokytový proutek,
ponesu pro tebe dvě léta zármutek,
dvě leta zármutek.*

Musical notation for the first system, measures 1-7. The score is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The music consists of chords and single notes, with some rests.

Musical notation for the second system, measures 8-14. The score continues in 2/4 time with a key signature of one flat. The melody and bass line follow the same pattern as the first system, with some rests and chordal accompaniment.

Musical notation for the third system, measures 15-18. The score concludes in 2/4 time with a key signature of one flat. The melody and bass line end with a final chord and a double bar line.

4.13. Chodila po rolí

Slovácká mollová píseň *chodila po rolí* patří do písni čarovacích. Je to typ písni, kdy se (v tomto případě) dívka dovolává pomoci květin ve věci přičarování milého nebo náklonnosti konkrétního mládence. *Chodila po rolí* je píseň z folklórní oblasti Slovácko a tudíž má velice složitou harmonii a v její melodii se vyskytují mimotonální tóny.

Aby vynikl přednes této písni, zvolila jsem doprovod tvořený prodlevou s pohybem kolem pátého stupně. V harmonii se vyskytují základní harmonické funkce, ale i funkce vedlejší.

Způsob jejího přednesu je vzhledem k oblasti a charakteru písni velmi rozvolněný, deklamační. Koruny uvedené v notovém zápise se drží velmi dlouho, uvedené metrum je spíše orientační než směrodatné.

Píseň sama o sobě je rytmicky nejednoznačná. Rozhodně není vhodné pokoušet se ji jakkoli rytmizovat.

Předehra je dokomponovaná. Skládá se z prvního dvojtaktí a sestupného motivu k tónice.

Slova:

*Chodila po rolí, trhala kúkolí.
Aj tu dobromysel, co by šohaj přišel.*

*Chodila po hájku, trhala polajku,
Trhala, volala, pojd' ke mně šuhajku.*

4.14. *Pásli ovce Valaši*

Pásli ovce Valaši je píseň, která je hojně rozšířena po celé České republice. Je to píseň obřadní, patří do zimního cyklu – je to koleda. Její melodie, stejně jako harmonie není příliš složitá a jako doprovod se k ní velice hodí dudácká kvinta (i s přírazem). Je to jedna z nejznámějších koled a děti si ji dudáckou kvintou dokáží na dětské nástroje doprovodit samy. K její harmonizaci jsem použila pouze základní harmonické funkce a harmonii jsem opět vložila do pravé ruky, která ji tvoří terciemi.

Jakékoli variace na dvoučtvrťový rytmus lze použít při rytimizaci této veselé a živé koledy.

Předehra k písni je tvořena pouze doprovodem, který udává tóniku i rytmus, navíc vhodně podtrhuje charakter písně.

Slova:

*Pásli ovce Valaši,
při Betlemskom salaši.
Hajdom hajdom tydlidom,
hajdom hajdom tydlidom.*

*Anděl se jim ukázal,
do Betléma jim kázal.
Hajdom hajdom tydlidom...*

*A Tam běžte, pospěšte,
Ježíška tam najdete.
Hajdom hajdom tydlidom...*

The musical score is written for piano accompaniment. It is in 3/4 time and D major. The first system consists of four measures. The second system also consists of four measures. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The piece ends with a double bar line.

5.2. Cíle a předpoklady

Cílem průzkumu bylo zjistit, jak probíhá práce s lidovou písní v průběhu jedné vyučovací jednotky v jednotlivých zveřejněných třídách.

Předpokládala jsem, že učitelé nebudou zvyklí s lidovou písní příliš tvořivě pracovat. Očekávala jsem, že proběhne určitý typ naslívání, že se zpěv písně nějakým způsobem propojí s hudební naukou a že děti přispívají několik slok písně.

Dotazovala jsem se, zda učitel písně doprovází na nějaký hudební nástroj, jako nepravděpodobně jsem očekávala doprovod na kytaru, neboť je to nástroj snadno přenosný a lze základní úroveň lehce zvládnout.

5. Průzkum ve třídách prvního stupně ZŠ

5.1. Uvedení do problému

K tématu diplomové práce na téma stylizace lidových písní na ZŠ jsem udělala dílčí průzkum ve třech třídách prvního stupně základní školy, jehož cílem bylo zjistit, jak v současné době vypadá práce s lidovou písní na tomto stupni vzdělávání.

Aby výsledky průzkumu byly co nejvíce objektivní, zvolila jsem si pro průzkum tři různé ročníky (konkrétně první, třetí a čtvrtou třídu) na třech různých základních školách.

V těchto třídách jsem sledovala, jakým způsobem učitelé s lidovou písní pracují. Jak vypadá motivace, zda dětem vysvětlují funkci a původ písně, zda píseň doprovázejí na nějaký hudební nástroj a jaká je kvalita tohoto doprovodu po stránce technické a hudební. Rovněž jsem sledovala, zda učitelé zapojují děti do doprovodu písně (například hrou na dětské hudební nástroje), jaká je hlasová vybavenost učitele, zda učitel píseň zpívá v tónině adekvátní dětskému hlasovému rozsahu a jestli s písní dále jakkoli pracuje (zapojením pohybové aktivity, dokončováním příběhu písně, variacemi na melodii písně, které by děti samy vytvářely, aj.).

Na všech třech školách, na kterých jsem požádala o možnost provést průzkum v některé ze tříd prvního stupně, jsem se od učitelů nebo přímo od zástupce ředitele dozvěděla, že se škola v hudební výchově lidovou písní nezabývá, a to z důvodu nízkého zájmu dětí o tuto oblast anebo pro malou hudební (nástrojovou či vokální) vybavenost učitelů, kteří raději volí jiné alternativy výuky Hv.

5.2. Cíle a předpoklady

Cílem průzkumu bylo zjistit, jak probíhá práce s lidovou písní v průběhu jedné vyučovací jednotky v jednotlivých zkoumaných třídách.

Předpokládala jsem, že učitelé nebudou zvyklí s lidovou písní příliš tvořivě pracovat. Očekávala jsem, že proběhne určitý typ motivace, že se zpěv písně nějakým způsobem propojí s hudební naukou a že děti přezpívají několik slok písně.

Domnívala jsem se, že učitel píseň doprovodí na nějaký hudební nástroj, jako nejpravděpodobnější jsem očekávala doprovod na kytaru, neboť je to nástroj snadno přenosný a na základní úrovni lehce zvládnutelný.

Doufala jsem rovněž, že učitelé zapojí děti do rytmického doprovodu. Použití dětských melodických nástrojů (xylofon, metalofon, zvonkohra) jsem příliš nečekala.

Očekávala jsem, že hlasový projev učitelek bude mít určitou úroveň, přinejmenším však, že budou zpívat čistě a že budou píseň zpívat v tóninách adekvátních pro dětský zpěv (od D dur po F dur přibližně).

V podporu dětské intonace ať pomocí gestiky, fonogestiky, dětských melodických nástrojů nebo přípravných cvičení jsem příliš nevěřila, ale předpokládala jsem, že učitelky píseň využijí ještě jiným způsobem (pohybové znázornění, variace melodií, aj.).

5.3. Metodika

Pro tento malý průzkum, který se týkal pouze tří tříd, jsem zvolila výzkumnou metodu pozorování. Na začátku vyučovací jednotky jsem si sedla do zadní lavice, do výuky jsem nezasahovala. Předem jsem si připravila seznam pozorovaných jevů, podle nějž jsem si dělala poznámky. Byly to následující informace:

- 1) způsob motivace
- 2) informace o původu písně
 - a) oblast
 - b) funkce – odvození rytmu a výrazu
- 3) doprovodný nástroj
 - a) klavír – způsob stylizace a harmonizace
 - b) kytara – způsob stylizace a harmonizace
 - c) housle – doprovod v kvintách (prodleva), polyfonie nebo ostináto, samotná melodie
 - d) dětské hudební nástroje – rozdělení doprovodných hlasů mezi nástroje, druh nástrojů, využití klavíru (houslí, popřípadě kytary) dětmi
- 4) hudební schopnosti a činnosti učitele – nástrojová zkušenost učitelky, hlasová vybavenost, adekvátnost tóniny, podpora intonace
- 5) další práce s písní – pohybová aktivita, dokončení příběhu, variace melodií, apod.

5.4. Interpretace výsledků

1. třída: Když jsem já sloužil

1. motivace: Jakou písničku jsme zpívali minule? Zazpíváme si ji znovu.
2. O oblasti ani původu písně nebyla zmínka.

3. Píseň nebyla doprovázena na hudební nástroj.
4. Učitelka zpívala čistě, ale pokaždé nasazovala v jiné tónině. Tyto tóniny však byly adekvátní rozsahu dětského hlasu. Intonaci dětí se učitelka snažila podpořit gesticky (ukazováním rukou pohybu melodie nahoru a dolů). Učitelka měla intonačně čistý a kultivovaný hlasový projev, dětskou intonaci ale neopravovala.
5. Před samotným zpěvem písně měly děti za úkol říkat, jaká zvířátka si mladík vysloužil a současně je vytleskat. Zdálo se mi ale, že se toto rytmické cvičení minulo účinkem vzhledem k faktu, že děti říkaly jiné tvary daných slov, než jaké jsou uvedeny v písni (dítě řeklo a vytleskalo krávu, ale v písni je kravičku apod.)

Na závěr hodiny si pak děti zopakovaly asi čtyři další lidové písně, k nimž učitelka hrála doprovod na elektrické piano. U většiny písní učitelka používala pouze tónikou v každém druhém taktu, kde nebylo zbylí, zapojila i dominantu. Na závěr hodiny si tato třída zahrála na flétny píseň Sedí liška pod dubem.

3. třída: Čechomor: Proměny

1. motivace: Učitelka pustila dětem z CD píseň Proměny a řekla, že se po doznění písně zeptá, co to je za píseň a kdo ji zpívá. Děti hádaly.
2. Píseň učitelka využila jako úvod k výkladu o lidové hudbě. Řekla dětem, které nástroje se v ní nejčastěji vyskytují a při jaké příležitosti se písně zpívají.
3. K lidové písni učitelka hrála na kytaru. Rytmicky píseň příjemně stylizovala, harmonii téměř přesně kopírovala podle skupiny Čechomor až na dvě místa (nenosím v srdéčku a hodinu), kde místo složitějších harmonických postupů (přechod ze subdominanty na dominantu) použila pouze subdominantu, což mírně ochuzovalo celkový dojem z harmonie. Děti dostaly nakopírované listy, na nichž byla napsána slova, a zpívaly s sebou.
4. Učitelka měla intonačně čistý a školený hlas, nicméně děti zpívaly ze všech svých sil silně a krkem. Při okolnosti, že všechny děti poměrně dobře intonovaly je škoda, že se třída nevěnuje intenzivněji hlasové výchově. Tónina, ve které učitelka píseň hrála, byla pro děti adekvátní. Žádnou oporu intonace jsem nezaznamenala.
5. Děti se pro zpěv písně rozdělily do dvou skupin (děvčata a chlapci)

4. třída: Já jsem muzikant

1. motivace: Učitelka dětem slíbila, že jim ukáže, co všechno se dá dělat s Orffovými nástroji, neboť získala na toto téma nové informace na nedávném semináři. Pak zanotovala píseň beze slov a děti měly poznat, kterou že píseň budou ten den zpívat a rytmizovat.
2. Plánovaný zpěv lidové písně učitelka využila k zopakování teoretického učiva z oblasti lidové hudby. Děti si zopakovaly dobu vzniku lidových písní, jejich funkce, vliv oblasti na melodičnost, absenci konkrétního autora a způsob předávání (ústní) z generace na generaci. Učitelka s dětmi probrala i obsah zpívané písně.
3. První provedení písně (sólové provedení učitelky) zazpívala učitelka za doprovodu kytary, jehož stylizace byla velice jednoduchá (akord na každou těžkou dobu) a harmonie sestávala pouze z tóniky a dominanty. Další provedení (zpěv celé třídy) už však byly zcela bez harmonického doprovodu. Postupně však začaly děti přidávat ke zpěvu hru na tělo v rámci procvičení rytmického cítění a následně učitelka rozdala dětem Orffovy nástroje, ukázala, jak se na který hraje, a nechala všechny děti s nástrojem (přibližně deset) na nástroj zahrát první dobu. Po vzniklém chaosu učitelka rozdělila nástroje na menší skupiny, z nichž každá hrála jednu sloku (na první dobu).
4. Nástrojová zkušenost učitelky nebyla příliš velká, v hlasovém projevu chyběla intonační jistota a tónina zvolená pro interpretaci písně byla příliš nízká, takže většina dětí zpívala falešně z prostého důvodu, že do krajních poloh jejich hlasový rozsah nedosahoval. Intonaci učitelka nijak nepodporovala.
5. Zatímco v hudebním projevu nebyla učitelka příliš silná, využila možnosti další práce s písní. Děti si ukázaly důležitost pohyblivé melodie tak, že zpívaly rytmus písně na jednom tónu. Dále využila výskyt trubky v textu písně a provedla s dětmi dechové cvičení na bázi hry na trubku („foukáme do trubky“). Děti vyhledávaly v notovém zápisu, které úseky melodie se opakují, čímž si procvičovaly orientaci v tomto typu zápisu. Učitelka rozdělila třídu do oddělení, z nichž každé zpívalo krátký úsek písně, a tyto úseky na sebe musely plynule navazovat. Celá třída zpívala refrén a jednotlivci sloky. Nakonec děti pantomimicky předváděly jednotlivé nástroje („jak se na ně hraje“).

5.5. Hodnocení s předpoklady

V oblasti motivace mě výsledky průzkumu nijak nepřekvapily. Každý učitel svou třídu motivuje jinak a každá třída je od svého učitele zvyklá na jiné jednání, proto se domnívám, že mi posuzování kvality motivace ve zmíněných případech ani nepřísluší.

Trochu mě mrzelo, že se učitelky mnohdy nerozhovořily o funkci písně, neboť by jí děti pravděpodobně vtiskly určitější výraz. Obsah písní nebyl nijak složitý, a proto se domnívám, že by podrobnější zmínka o funkci a obsahu byla na místě. O oblasti původu žádná z učitelek nehovořila, což mě ani nepřekvapilo, neboť se v učebnicích neuvádí, a sama jsem zjistila, jak těžké je u některých písní původ dohledat.

Rovněž mě nepřekvapilo, že dvě ze tří učitelek doprovázely písně na kytaru. Předpokládám, že je to proto, že hra na kytaru je pro člověka, který se nikdy soustavně nevěnoval hře na žádný hudební nástroj, nejjednodušší. Očekávala jsem však větší využití Orffových nástrojů, které je z hlediska instruktáže i zvládnutí velice jednoduché.

Jak jsem předpokládala, všechny tři učitelky zpívaly čistě a většina i v optimální tónině. Podpora melodií nebyla ve větším množství případů běžná.

Překvapilo mě, že pouze jedna učitelka využila píseň jinak než na několikeré zazpívání (variací melodie, dechová cvičení na základě textového obsahu, aj.).

6. Pedagogický přínos řešení problému

V lidové písni se naplno projevuje duše národa. Tím, že písně zpíváme, se spojujeme s předchozími generacemi, udržujeme z hlediska citového a duchovního určitý vztah k tomu, co tyto generace cítily a myslely, a tím se posiluje národní cítění těch, kteří píseň interpretují. Nejvíce se člověk ztotožňuje s okolním světem v útlém věku, a proto je nutné posilovat vlivy působící na všestranný rozvoj dítěte, včetně již zmíněného národního cítění. Pro rozvoj národního cítění dětí je důležité, aby se žáci dozvíдали i to, kdy, kde a při jaké příležitosti písně vznikaly, kdy a kým byly zpívány.

Na celkový rozvoj osobnosti však při zpěvu lidových písní nepůsobí pouze pocit národní sounáležitosti, ale i hudební prožívání obecně. Aby bylo hudební prožívání celistvé, musíme rozvíjet všechny stránky hudebnosti, mezi něž patří mimo jiné rytmické, tonální a harmonické cítění člověka. Dříve se děti aktivně setkávaly s písněmi různého charakteru od nejtělejšího dětství prostřednictvím rodiny. V dnešní době již není běžné, aby rodina

poskytovala dítěti kvalitní hudební podněty, které by zmíněné aspekty hudebnosti rozvíjely, a proto dnes musí tuto roli převzít škola.

Ve své práci uvádím takové úpravy písní, které by mohly rozvíjet všechny tři zmíněné složky hudebnosti. Uvádím možnosti rytmizace ke každé písni, některé rytmizace lze libovolně obměňovat podle vyspělosti a potřeb dětí a záměru pedagoga. Tonální cítění se upevňuje v rámci instrumentálních doprovodů písní a rozvinutou harmonií v doprovodech těchto písní by se mělo rozvíjet i harmonické cítění žáků.

Pro rozvoj hudebního cítění dětí a jejich schopnosti intonačního zvládnutí alespoň jednoduchých melodií je nejdůležitější, aby co nejvíce a co nejčastěji zpívaly. A právě zpíváním lidových písní v zajímavých úpravách se nejspíše vypěstuje vztah dětí ke zpěvu, k lidové písni, ale i k hudbě všeobecně.

6. NEDĚLKA, M. *Průvodce učitelé praktickou harmonií*. Praha: PeF UK, 2004.
7. PAJER, J. *500 lidových písní*. Ústí: Lidovému Umění ve Strážnici, 1989.
8. PECHÁČEK, S. *Hra písní se žáků*. Praha: UK v Praze – Pedagogická fakulta, 1999.
9. PETROVÁ, B., NEDĚLKA, M. *Průvodce učitelé lidové písní*. Praha: Karolinum, 1993.
10. PECKA, J. *Hudební umění ve středisku Českého hudebního fondu*. Praha: 1980 – 90.
11. SEDLÁK, F. *Dobrotka hudební výchovy na 1. stupni ZŠ*. Praha: SPN, 1985.
12. SEIDL, J. *Národ v písní*. Praha: Nakladatelství L. Mazače, 1941.
13. SEIDL, J., ŠPIČÁK, J. *Zahrajte si dokola*. Praha: Tance českého lidu, Nakladatelství L. Mazače, 1945.
14. SIMAŇOVSKÝ, Z., TICHÁ, A. *Lidové písničky a hry s nimi*. Praha: Portál, 1999.
15. TROJAN, J. *Moravská lidová píseň*. Praha: Supraphon, 1980.
16. VÁCLAVEK, B. *O lidové písni a slovesnosti*. Praha: Československý spisovatel, 1963.
17. <nohovička.wz.cz>
18. <www.archiv.pedlag.cz>
19. <www.pedagogika.cz/100>
20. <www.cojice.cz>
21. <www.combricworld.ca/view_full.php>
22. <www.czechmusic.net/meng/rcdf.htm>
23. <www.czechmusic.net/meng/rcdf-1.htm>
24. <www.folklore.cz>
25. <www.hradkova.cz>

Literatura:

1. BERNATÍK, R. *Klavírní doprovody písní pro I. – IV. Ročník základní školy*. Ostrava: Pedagogická fakulta v Ostravě, 1984.
2. BEZDĚK, J. *Úvod do harmonizace české lidové písně a do její jednoduché stylizace pro akordeon*. Plzeň: Západočeská univerzita, 1999.
3. JANÁČEK, L. *O lidové písní a lidové hudbě, dokumenty a studie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, n.p., 1955.
4. KODEJŠKA, M., POPOVIČ, M. *Příručka klavírních doprovodů a dirigování písní v mateřské a základní škole*. Praha: Portál, 1996.
5. KVAPIL, P. *Doprovod lidových písní Čech a Moravy*. Olomouc: PeF UP, 1989.
6. NEDĚLKA, M. *Průvodce učitele praktickou harmonií*. Praha: PedF UK, 2004.
7. PAJER, J. *Svět lidové písně*. Ústav Lidového Umění ve Strážnici, 1989.
8. PECHÁČEK, S. *Hra písní na klavír*. Praha: UK v Praze – Pedagogická fakulta, 1999.
9. PETROVÁ, E., NEDĚLKA, M. *Vícehlas v lidové písni*. Praha: Karolinum, 1993.
10. PECKA, J. *Hudební informační středisko Českého hudebního fondu*. Praha: 1980 – 90.
11. SEDLÁK, F. *Didaktika hudební výchovy na 1. stupni ZŠ*. Praha: SPN, 1985.
12. SEIDL, J. *Národ v písni*. Praha: Nakladatelství L. Mazače, 1941.
13. SEIDL, J., ŠPIČÁK, J. *Zahrajte mi dokola*. Praha: Tance českého lidu, Nakladatelství L. Mazače, 1945.
14. ŠIMANOVSKÝ, Z., TICHÁ, A. *Lidové písničky a hry s nimi*. Praha: Portál, 1999.
15. TROJAN, J. *Moravská lidová píseň*. Praha: Supraphon, 1980.
16. VÁCLAVEK, B. *O lidové písni a slovesnosti*. Praha: Československý spisovatel, 1963.
17. <nohavica.wz.cz>
18. <www.archiv.redl.cz>
19. <www.cechomor.info>
20. <www.cojeco.cz>
21. <www.countryworld.cz/wiewclanek.php>
22. <www.czechmusic.net/jmena/redl.htm>
23. <www.czechmusic.net/jmena/ulrychovi.htm>
24. <www.folklor.cz>
25. <www.hradistan.cz>

26. <www.javory.cz>

27. <www.nohavica.cz>

Ústřední knih.Pedf UK



2592070630