

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Doktorský studijní program

Interpretace a teorie interpretace

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

**ČESKÁ TVORBA PRO DĚTSKÝ SBOR**

**Od roku 1945 po současnost**

**Petr Louženský**

Vedoucí práce : Prof. Jiří Chvála

Oponent práce: Mgr. Petr Fiala

Jiří Teml

Datum obhajoby: září 2017

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Doctoral programme of study

Interpretation and Interpretation Theory

**DISSERTATION THESIS**

**CZECH COMPOSITIONS FOR CHILDREN CHOIR  
From 1945 until today**

**Petr Louženský**

Thesis advisor: Prof. Jiří Chvála

Examiners: Mgr. Petr Fiala, Jiří Teml

Date of thesis defense: September 2017

Academic title granted: Ph.D.

Prague, 2017

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

ČESKÁ TVORBA PRO DĚTSKÝ SBOR - Od roku 1945 po současnost

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



## Poděkování

Rád bych na tomto místě poděkoval panu profesoru Jířímu Chválovi za vřelý a obětavý přístup k tématu mé disertační práce, za to, že se s laskavostí jemu vlastní ujal jejího vedení, a za jeho odborný školitelský přístup během celého studia. V neposlední řadě bych rád vyslovil poděkování a uznání své ženě, která statečně snášela veškeré vypjaté situace, které v průběhu let přinesla kombinace doktorandského studia a rodinného života.

## **Abstrakt**

Cílem této disertační práce je zmapovat soudobou českou tvorbu psanou pro dětský sbor z několika hledisek. V úvodní části se zabývám definicí a charakteristikou fenoménu dětského sboru, problematikou kategorizace skladeb, specifickými rysy, zvukovou charakteristikou apod. V dalších rozsáhlejších kapitolách pak analýzou vybraných aspektů skladeb, psaných pro dětský sbor z pera českých autorů v posledních 70ti letech, se zřetelem na jejich formu, styl, kompoziční postupy, chápání disonance a konsonance, aj. Záměrem práce bylo nejen analyticky ukázat vývoj a stav současné české tvorby pro dětský sbor, ale zároveň nastínit a snad i pobídnout jeho další vývoj.

klíčová slova: dětský sbor, soudobá tvorba, česká tvorba, kompoziční techniky.

## **Abstract**

The aim of this dissertation thesis is to describe contemporary Czech music written for a children's choir from several aspects. The first part deals with the definition of the phenomenon of children's choir, its specifics, sound characteristics and the like. The second, more extensive, analyzes selected aspects of the compositions of Czech composers in the last seven decades written for children's choir, with regard to their form, style, compositional procedures and techniques, conception of dissonance and consonance, and others. The goal of this work was not only analytically show the current state of Czech compositions for children's choir, but also to outline and perhaps encourage its further development.

key words: children's choir, contemporary compositions, czech compositions, composition techniques.

## Obsah

1. Úvod .....	9
2. Charakteristika dětského sboru .....	15
3. Kategorizace skladeb pro dětský sbor .....	20
4. Česká sborová tvorba od roku 1945 po současnost .....	24
4.1. Jednohlas .....	24
4.2. Dvojhlas .....	35
4.3. Trojhlas a čtyřhlas .....	42
4.4. Vícehlas .....	70
4.5. Dvojsborové skladby .....	75
4.6. Vánoční písně a pastorely .....	86
4.7. Skladby s folklórní tematikou .....	97
4.8. Ozvěny gregoriánského chorálu .....	108
5. Závěr .....	112
Seznam použité literatury .....	114



## 1. Úvod

Dětský sbor prošel ve druhé polovině 20.století a v prvních dvou desetiletích 21.století pozoruhodným vývojem a proměnou, kdy se postavení dětského sboru v hudebním světě etablovalo jako hudební platforma stálých uměleckých kvalit a schopností, jako rovnocenný partner jiným sborovým a instrumentálním uskupením, a to jak na amatérské, tak především na té profesionální úrovni.

Přestože dětský sborový zpěv není dnes v obecném měřítku tak rozšířeným fenoménem, především ve své školní oblasti, jakým byl do 90. let minulého století, dostává se mu v posledních letech nové pozornosti. Dětský sbor však v dnešní době není využíván pouze jako jakýsi předstupeň hudebního vzdělání, jen jako skvělý prvek pro vzkříšení hudebnosti a pozitivního vztahu k hudbě jako takové u malých dětí. V mnoha ohledech se jedná o komplexní hudební vybavenost, osobnostní kultivaci, budování estetických a etických hodnot, se kterými se malý zpěvák v průběhu své sborové průpravy setkává, a které jej provází na jeho cestě v dospělosti.

Současná úroveň některých dětských sborů nejen u nás, ale i ve světě, snese ta nejvyšší umělecká kritéria.<sup>1</sup> Ty nejlepší z nich jsou svou strukturou a zázemím na úrovni dospělých profesionálních těles. Je to dáno jednak přirozeným vývojem společnosti, jak historickým, sociálním, materiálním, tak hodnotovým, ale především obecným trendem po hudební specializaci a perfekcionalizaci uměleckých uskupení.

---

<sup>1</sup> Přestože všechny dětské sbory bez výjimky vystupují jako amatérská uskupení, mnohdy organizovaná jako obecně prospěšné společnosti, sledujeme již delší dobu jejich tendenci k profesionalizaci. Dětské sbory mají v naprosté většině umělecké vedení, kdy jejich sbormistři prošli důkladným uměleckým vzděláním na vysokých uměleckých školách, či pedagogických fakultách; propracovaný systém přípravných oddělení, kterým si postupně vychovávají zpěváky pro svá starší, umělecky i repertoárově náročnější oddělení; a v neposlední řadě i dobré manažerské vedení.

Problematika dětského sboru bude<sup>2</sup> nicméně vždy spojena s mnoha tématickými oblastmi a podmíněna dalšími faktory, často z nehudební oblasti, které v průběhu času nejsou a nikdy nebudou ustálené. Především (jak se o tom podrobněji zmiňuji dále) není jasně vymezená věková hranice dětí tvořících dětský sbor. To je provázané s jednotlivými vývojovými stádii dětských sborů, která jsou svou hudební a uměleckou vyspělostí závislá na mnoha okolnostech. Je to hlavně individuální vyspělost dětí tvořících dětský sbor a spolu s tím související psychika. Každé dítě má individuálně načasované období růstu, nejen toho fyzického. Často se v jednom sboru nacházejí stejně staré děti, které jsou naprosto odlišné po stránce hlasové, intelektuální, či hudební.<sup>3</sup> Složení sboru je tedy v průběhu času velice proměnné. Tak jak jednotliví členové dospívají, nejen po stránce hlasové se mění a vyspívá i celkový zvuk sboru. V té poslední fázi se pak sbory často svým zvukem blíží spíše sborům mládežnickým.<sup>4</sup>

S tím je neoddelitelně spjata specifičnost dětského hlasu, jeho barvy, výrazových a dynamických možností. Dětský hlas má zcela jedinečnou barvu, jak v sólovém pojetí, tak v kolektivním. V tomto ohledu bývá mezi nepoučenou veřejností umělecký dopad a působení dětského sboru podceňovány. Je veliký rozdíl mezi chlapeckým a dívčím hlasem, nikoli v jeho síle, nýbrž v jeho barevnosti. Dětský sbor, pokud se s ním pracuje uvědoměle a poučeně, je schopen velkého dynamického a výrazového rozpětí. Nikdy sice nebude svou dynamickou kapacitou na úrovni dospělého smíšeného sboru, ovšem jeho rezonanční schopnosti a hlasová nosnost je velmi tvárná, odlišná od dospělého sboru, v něčem přirozeně chudší, ale v mnohém bohatší.

---

<sup>3</sup> V rámci dlouholetého působení autora této práce u dětského sboru bylo možné pozorovat, jak se například v obecné rovině mění věk, kdy mladí chlapci prodělávají hlasovou mutaci. V 90. letech, v době studií na konzervatoři, kde žáci zpívají ve sboru a na hodinách intonace, bylo běžné období hlasové mutace zpravidla během 1.-2.ročníku. Oproti tomu dnes není žádná výjimka když mutovat začne 13ti či dokonce 12ti letý chlapec, většina z nich pak projde kompletní mutací do svých 14ti let.

<sup>4</sup> U nás není tento termín úplně používán. Zejména v 50. letech byl tento termín spojen s ideologicky angažovanou činností sborů této věkové kategorie. Ve světě se dnes však běžně rozlišuje mezi označením *children's choir* a *youth choir*.

Ve 20. století najdeme mnoho publikací a článků věnujících se tématu dětského sboru. Naprostá většina z nich pochází z doby (či byla napsána) před rokem 1989. Tyto materiály jsou jistě zajímavé, jsou sice poněkud staršího data, ale především se zabývají dětským sborem hlavně z pedagogického či psychologického hlediska.<sup>5</sup>

Téma dětského sboru v současné odborné literatuře je však velice opomíjené. Přestože ve svém záběru nabízí mnoho nosných témat z oblasti pedagogiky, muzikologie, psychologie, apod., většina bakalářských a magisterských prací studentů hudebních a pedagogických fakult se zabývá historií jednoho specifického sboru, jeho vývojem, repertoárem, koncertní činností a vedením. Výjimky tvoří práce pojednávající o historii specifického typu sboru<sup>6</sup>, a to v českém či zároveň s ním i v širším světovém měřítku.<sup>7</sup>

Naprostou výjimku představuje v tomto ohledu práce prof. PhDr. Aleny Burešové, CSc. Cantus Iuventutem z roku 2002, kde se snaží komplexně pojednat otázku dětské sborové tvorby *se zaměřením na kompoziční, stylové a estetické hodnoty této oblasti vokální tvorby*.<sup>8</sup> Jedná se prakticky o jedinou odbornou studii zpracovávající téma dětské sborové tvorby druhé poloviny 20. století.

Hudební umění ve své interpretační podobě vždy pracuje s nejrůznější paletou výrazových prostředků, jejichž nedílnou součástí jsou emoce. Jedním z neproměnlivějších, ale zároveň nejzajímavějších prvků dětského sboru je uchopení dětského emocionálního výrazu. S tím je spojená věčná otázka, zdali je dětská duše schopna opravdu vyspělého a hlubokého uměleckého prožitku či výkonu, a zda dětský sbor neslouží jen jako sice velmi efektivní, ale přeci jen jako prostředek rozvoje hudební dětské kreativity, tedy

---

<sup>5</sup> např. LÝSEK, F.: *Dětský sborový zpěv*. Praha 1958. *Život s dětským zpěvem*. Ostrava 1990. SEDLÁK, F.: *Hudební vývoj dítěte*. Praha 1974.

<sup>6</sup>K pozoruhodným pracem tohoto typu z nedávné doby patří například diplomová práce ŠLAIS, J.: *Chlapecké sbory České republiky - Historie a současnost*, Univerzita Palackého v Olomouci, 2012; JINDŘICH, L.: *Bambini di Praga*, Univerzita Karlova, Praha 2010. SEBEROVÁ, M.: *Dětský sborový zpěv na Moravě ve 20. století*. Masarykova univerzita. Brno 2015.

<sup>7</sup> STOKLASOVÁ, K.: *Vývoj chlapeckého a mužského sborového zpěvu se zaměřením na hlasovou výchovu u chlapců*, Univerzita Karlova, Praha 2015.

<sup>8</sup> BUREŠOVÁ, A.: *Cantus Iuventutem*, Olomouc 2002, str. 7.

především jako hudebně výchovný a inspirativní prvek v dalším uměleckém vývoji a směřování mladého člověka.

V každé době hudební historie to byla právě tehdejší soudobá tvorba, která rozšiřovala její mantinely, klesla cestu novým kompozičním metodám a technikám, inspirovala a posouvala umělce k novým interpretačním úrovním, a přinášela tak do hudebního světa hodnoty a obohacení. Stejně jako v jiných hudebních oborech, posunul se vývoj tímto stylem i u skladeb pro dětský sbor z pera českých autorů. Během posledních desetiletí vznikly skladby pozoruhodné nejen svou náročností, ale především svým obsahem. Skladby, které si bezesporu zaslouží pozornost a mají veliký předpoklad žít pravidelně na koncertních pódiiích a inspirovat ostatní.

Kategorie dětského sboru je obestřena některými předsudky a přežívajícími názory, které jej zařazují v očích často i hudebně vzdělané veřejnosti do obrazu, ze kterého je velmi těžké jej zpátky vymanit. Je to především apriorní představa, že se dětský sbor svými interpretačními možnostmi a schopnostmi obrací pouze na dětské posluchače, případně spolu s nimi i na jejich rodiče. Domněnka, že takový sbor pracuje povýtce se skladbami jasného textového zacílení, kterými jsou říkanky, říkadla, jasně a jednoduše srozumitelná poezie a dětské básničky. Samozřejmě najdeme v mnoha skladbách pro dětský sbor textový podklad tohoto typu. Ovšem jak se snažím v této práci doložit, existuje celá škála různých typů textu, od pouhých abstrahovaných zvuků, přes církevní (často latinsky psané) texty, až k vrcholné poezii českých básníků. Další z řady pověr je přesvědčení, že hudební náročnost skladeb pro dětský sbor je nesrovnatelná se skladbami pro dospělé. Toto a mnohá jiná přesvědčení pramení spíše z prvotního dojmu adjektiva *dětský*, který ovšem není podepřen povědomím na reálném základě.

Dětský sbor, jak bude podrobněji vysvětleno, není jedním uceleným typem sborového tělesa. Svou podstatnou roli hraje mnoho proměnných faktorů. Přejdem mezi dětským a ženským sborem je pak dívčí sbor. Často se stává, že autor pro možnost širšího uplantnění svého díla rozšíří určení skladby o jeden či druhý typ sboru. V rámci této práce jsou tedy zahrnuty i

skladby, které jsou v záhlaví, kromě dětského sboru, určeny i pro sbory dívčí a naopak.

Česká tvorba pro dětský sbor má v dnešní době pozoruhodné, ale zároveň také poměrně obtížné postavení. Na jedné straně lze mluvit o novém rozkvětu a nárůstu popularity dětského sborového zpívání, kdy kromě známých sborových těles s několika desetiletí dlouhou tradicí a historií (Kühnův dětský sbor v Praze, Kantiléna v Brně, Severáček v Ostravě, Boni Pueri v Hradci Králové, aj.) vzniklo za posledních dvacet mnoho sborů v rámci hudebního vzdělávání Základních uměleckých škol, nebo k těmto školám přidružených, a v neposlední řadě i mnoho samostatných nových dětských sborů pokrývajících a často i přesahujících věkový rozsah základního a středního vzdělání.

Na druhé straně je tu ovšem absence jakéhosi jednotícího prvku, který by dával těmto sborům a jejich vývojovému procesu nějaký společný ráz, nebo alespoň stejné výchozí podmínky. V dřívějších dobách existence státních nakladatelství<sup>9</sup> vycházely skladby českých autorů psané pro dětský sbor většinou tiskem. Byly vydány samostatně nebo jako součást sborníků, většinou v rámci (u amatérské sborové komunity velice populárních) sborových festivalů.<sup>10</sup> Tyto skladby byly víceméně všem dostupné. V této době vznikly velice populární písňové cykly pro dětské sbory mnoha věkových a výkonnostních úrovní, které se postupem doby rozšířily a etablovaly jako základní pilíře a přirozená součást sborové průpravy. Výjimku tvořily skladby psané na objednávku nebo dedikované určitému sboru. Ty samozřejmě zůstávaly (často jen v rukopisech) v soukromém archivu daného sboru a byly součástí unikátního repertoáru sboru. V dnešní době, kdy se nakladatelství přesunula do soukromé sféry, která se přirozeně řídí ekonomickou stránkou věci, je vydání skladeb soudobých českých autorů naprostou výjimkou. Jsme svědky spíše soukromého „vydávání“ skladeb samotnými autory. Část z nich píše již dnes své skladby v elektronické podobě, které je sice velice snadné šířit dál a zároveň umožňuje (po seznámení se se skladbou a určité osobní

---

<sup>9</sup> především Supraphon, Panton, Český hudební fond, ad.

<sup>10</sup> např. Jirkov, Olomouc. aj. Velice často bývala v rámci těchto festivalů vypsaná i skladatelská soutěž, což velmi účelně povzbuzovalo českou sborovou tvorbu.

zkušenosti sbormistra s ní) případné korekce skladby na základě konzultací s autorem, ovšem jsou od skladatelů dostupné pouze na vyžádání. Neexistuje totiž žádný katalog skladeb, kde by si všichni bez rozdílu mohli vyhledat mezi skladbami ty, o které by měli zájem. Nadto je ovšem početná skupina skladatelů, kteří i dnes píší své skladby pouze rukou a nepřepisují je do elektronické podoby. Je to z určitého pohledu pochopitelné, těžko totiž lze srovnat pocit autentického psaní tužkou se psáním v počítačovém programu. Někteří autoři (a nejenom ti starší) si při psaní potřebují skladbu „osahat“, mít s ní osobní kontakt. To sebou nese i určitý diskomfort, jelikož se tyto skladby šíří dál ještě obtížněji a pomaleji, než ty, které jsou si autoři schopni sami vydat. Veškeré změny, které se do partitury v průběhu zkoušek zanesou, se se nemusí dostat do všech kopií. S postupem času tak existuje několik verzí dané skladby.

Jelikož hudební materiál ke studiu tématu soudobé tvorby pro dětský sbor je nesmírně početný, je velice obtížné nalézt několik málo skladeb, které by tvořily ony nezpochybnitelné pilíře, na kterých stojí současná hranice dětského sborového zpěvu. Mnohdy se jedná o drobné skladby existující pouze v rukopise, často v archivu jen jednoho sboru. Je tak velmi obtížné či dokonce nemožné se k nim dostat a všechny objektivně posoudit. Z těchto i z jiných důvodů o nichž se podrobněji zmiňuji v této práci bude volba těchto skladeb vždy individuální a především pak vždy omezená oblastí působnosti daného sboru. Sám jsem se při výběru těchto skladeb řídil svými dlouholetými zkušenostmi s těmito skladbami a svým přesvědčením a snahou ukázat opravdu ty, které si to svou kvalitou a náročností zasluhují. Zcela vědomě se pak tato práce nezabývá a nehodnotí velké množství idelogických skladeb poplatných době vzniku (především pionýrské písně).

## 2. Charakteristika dětského sboru

Název dětský sbor vypadá na první pohled poměrně jednoznačně. A pro mnoho lidí, seriózně se hudbou zabývajících, jednoznačný skutečně i je. Ovšem pod tímto označením lze rozpoznat několik různých skupin a typů dětských sborů, navzájem se lišících po mnoha stránkách. Lze říci, že každý dětský sbor je unikátní, nesoucí si často stopy své sborové či spíše sbormistrovské tradice, odlišující se od jiných počtem zpěváků, složením hlasů, časem věnovaným zkouškám, koncertní praxí, atd.

Prvním, nejjednodušším a v zásadě i nejpřirozenějším kritériem je věk zpěváků, resp. dětí. Dětský sbor je kategorie, která v sobě v dnešní době zahrnuje děti někde již od 3 do přibližně 18ti let, s tím, že v mnoha sborech najdeme zpěváky i starší.<sup>11</sup> Většina větších dětských sborů u nás pokrývá svými odděleními celý tento rozsah. Otázek, nabízejících se při pohledu na toto věkové rozpětí, je hned několik.

Předně je třeba zdůraznit, že v tom nejmladším věku 3-6ti let se ještě nejedná o sbor v pravém slova smyslu, spíše o skupinky zpívajících dětí, u nichž je nácvik jednotlivých skladeb podmíněn velkým počtem opakování, často je doplněn o nepěvecké hudební prvky, jako tleskání, dupání, hra na jednoduché bicí nástroje, které slouží k upevnění rytmického citění malých dětí. Není výjimkou, že se do zpívání zařazují i taneční prvky. Na druhou stranu je třeba ale dodat, že správné hudebně-pedagogické a především pak hlasové vedení je již v tomto věku nezastupitelné a pro pozdější hlasový vývoj

---

<sup>11</sup> Věková hranice pro dětský sbor na třech největších sborových zahraničních soutěžích (italské Arezzo, baskická Tolosa a francouzské Tours) je 17let. V Tolose je povoleno 10% (z maximálního počtu 40ti zpěváků) do 18ti let.

dítěte velice důležité.<sup>12</sup> Je nesporné, že erudované vedení takto malých dětí je zcela zásadní a jednoznačně se odráží na růstu hudebnosti a na hlasové kvalitě zpěváků.<sup>13</sup>

Vlastní přípravné dětské sbory, které se skládají z dětí zhruba od 6ti až do 14ti let, tvoří zcela jistě početně největší skupinu dětských sborů. Jednak v tomto věku většina rodičů teprve hledá hlavní koníček a mimoškolní uplatnění pro své děti, a pak velká část faktorů, odebírajících děti ze sborů přichází až s věkem.<sup>14</sup>

Děti ve věku od 11-12ti let bývají pak na základě svých pěveckých schopností vybrány do koncertních dětských sborů, někdy nazývaných také jako výběrové dětské sbory. Jedná se o poslední "vývojové" stadium v rámci dětského sborového zpěvu. V tomto oddělení se setkávají již s náročnějším až velice náročným repertoárem, jehož stylová rozmanitost i rozsahová šíře je nepoměrně větší než v předešlých odděleních. Předchozí sborová praxe v přípravných odděleních se bere za samozřejmou a až na naprosté výjimky je i bezpodmínečně nutná.<sup>15</sup>

Pokud jde o hlasové zastoupení v dětském sboru (vynecháme-li sborečky těch úplně nejmenších dětí, o kterých jsme se zmínili v předchozí části, jejichž hlásky jsou stěží zařaditelné do běžných hlasových kategorií), bývá obvyklé, že dětský sbor disponuje jak sopránovými, tak altovými hlasy. Obě tyto

---

<sup>12</sup> Autor této práce měl možnost osobně poznat několik dětských sborů dané kategorie, a to v rámci obecných sboreček mateřských škol, přípravných tříd hudební výchovy na Základních uměleckých školách (kde děti prošli výběrovým řízením s podmínkou prokázání hudebních dispozic) a v přípravných odděleních specializovaných dětských sborů (s vidinou pokračování v pokročilejších odděleních starších dětí).

<sup>13</sup> Školní sbory nedokáží ani při daleko větší frekvenci zkoušek (prakticky každý den, nebo nejméně několikrát týdně) svou výstupní kvalitou konkurovat specializovaným sborům stejně starých dětí (zkoušejících jedenkrát za týden).

<sup>14</sup> Jsou jimi především narůstající časová náročnost v dalších odděleních sboru, větší vytíženost ve škole, táhnutí k jiným formám seberealizace, jako je tanec, sport, vidina sólového uplatnění ve zpěvu, apod.

<sup>15</sup> Případy, že nadané dítě s dobrou intonací, sluchem a citem pro rytmus, ale bez předchozího hudebního vzdělání či sborové zkušenosti, je schopné se plnohodnotně začlenit do nejvyššího oddělení sboru, se sice stávají, nicméně jsou velice řídké. Takové děti mají nejčastěji problém s intonováním vnitřních hlasů, tj. s vedením jiné než hlavní melodie. Velmi často také svým hlasovým projevem vyčnívají ze skupiny ostatních zpěváků, jelikož nejsou samy schopny hlasové (auto)korekce.



skupiny jsou pak děleny podle počtu hlasů dané skladby. Nejčastěji jsou ovšem dětské sbory (koncertní a výběrové) ve složení SSA, tedy 1. a 2. soprán a alt, s jasnou početní převahou sopránů. Je to dané přirozeným hlasovým vývojem, kdy spolu s fyzickým růstem dochází u některých dětí i k prohlubování hlasového rozsahu směrem dolů. Obecně lze říci, že dětské sbory se potýkají spíše s nedostatkem těchto hlubších hlasů, které dnes tvoří především starší dívky a chlapci. Ostatně tato problematika je obdobná jako u ženských sborů. I proto je věkový rozsah dětí koncertních oddělení tak široký (11-19let), jelikož bez starších dětí by realizace obtížnějších vícehlasých skladeb byla jen stěží myslitelná.

Toto rozložení hlasů, spolu s pravidelnou přirozenou obměnou zpěváků jednotlivých skupin dětského sboru, kdy ti starší odcházejí a mladší přicházejí, má proměnlivý vliv na kvalitu a hlasovou vyrovnanost těchto skupin, respektive celého sboru.

V dnešní době vyznívá poměr dívek a chlapců v dětských sborech drtivě ve prospěch dívek.<sup>16</sup> Důležitou roli hraje jistě odlišná doba trvání a hlavně pak průběh hlasové mutace. Chlapci mají hlasovou mutaci delší a komplikovanější. V určitém věku tak ze "zázračných" sopránků putují přes 2. soprán do altu, kde musí přečkat hlasově i psychicky složité období, aby se po nějaké době mohli opět plnohodnotně zapojit. Mnoho chlapců toto období nepřečká a ze sboru odchází. Svou roli hraje jistě i naprosto odlišné a složitější vnímání 3. a 4. hlasu ve srovnání s vedoucí melodií 1. sopránu, na kterou byli po několik let zvyklí.

U dětského sboru, narozdíl od smíšeného sboru komorního či filharmonického formátu, není vžitý či stanovený počet hlasů. Bývá tak obvyklé, že počet hlasů je přímo úměrný počtu členů. Najdeme tak dětské sbory čítající 16-20, ale také i několik desítek zpěváků. Tak početný sbor samozřejmě působí zvukově zcela odlišným dojmem, než sbor komornější.

---

<sup>16</sup> Výjimku v tomto samozřejmě tvoří chlapecké sbory. Počet chlapeckých hlasů v dětském sboru naprosto výjimečně překračuje 20%.

Mladší přípravná oddělení sborů zkouší obvykle jedenkrát týdně, starší pak dvakrát přibližně dvě hodiny.<sup>17</sup> O letních prázdninách pořádají pak dětské sbory často soustředění, která jsou svou délkou a zkouškovou intenzitou individuální. Nabízí však možnost velice koncentrované a efektivní práce, které v průběhu roku není možné dosáhnout.

Koncertní činnost každého sboru je dána jeho uměleckou úrovní a také schopností a rychlostí nastudování nových skladeb. Jsou sbory vystupující dvakrát, třikrát za rok. Není výjimkou, že ty, které vykazují rysy profesionálního tělesa, mají více než padesát koncertů ročně. Většina sborů s početnější koncertní činností má stálejší repertoárový základ, ke kterému přibírají nové skladby. Jiné sbory oproti tomu studují několik měsíců nový repertoár, se kterým několikrát vystoupí a poté se věnují opět jiným skladbám. Je nesporné, že četnost koncertních vystoupení sboru je přímo úměrná hudebně interpretační úrovni, jež by se celkově dala nazvat jeho kvalitou. Vždy by ovšem měl být v popředí všech hodnotících hledisek celkový zvuk sboru, odpovídající dispozicím a povaze mladého hlasu.

Je tedy zřejmé, že to, čím je kategorie dětských sborů naprosto odlišná od jakéhokoli jiného dospělého sboru, je jeho nestandardnost, především pokud jde o zvuk a barvu. Zatímco u dospělého profesionálního tělesa může skladatel anticipovat výsledný zvuk, respektive komponovat s jasnou zvukovou přestavou, dynamickým rozsahem, znělostí a vyzněním deklamace, u dětského sboru je to velmi obtížné právě z výše zmíněných důvodů. Stává se proto často, že skladatel spojí svou práci s jedním specifickým dětským sborem, právě proto, že ví s jakou představou zvuku může pracovat a co si po technické stránce může dovolit. Nejde přitom ale jen o pouhou snahu složit skladbu tomu, či onomu sboru přesně na míru. Skladatelé s osobním vztahem k určitému tělesu, tak často posouvají technické a interpretační možnosti

---

<sup>17</sup> Pokud jde o časové dispozice, jedná se samozřejmě o individuální věc každého sboru. Nebývá ovšem neobvyklé, že koncertní či výběrová oddělení některých sborů zkouší až třikrát týdně, vždy nejméně dvě hodiny, případně i více.

dětské sborové tvorby. Jsou-li dostatečně vnímaví, se schopností naslouchat zkušenostem sbormistrů, jsou schopni využít potenciálu dětského sboru v plné šíři. Vznikají tak skladby, mající jistý významový přesah, které tvoří pomyslné milníky dětské sborové tvorby. V neposlední řadě pak ukazují i naši nejmladší skladatelské generaci, že dětský sbor je těleso, pro které stojí za to komponovat.

### 3. Kategorizace skladeb pro dětský sbor

Skladby pro dětský sbor je možné rozlišovat podle nejrůznějších kritérií. Vzhledem k tomu, že česká odborná literatura o dětské sborové tvorbě, jak již bylo zmíněno, se zabývá v drtivé většině historickým vývojem jednoho daného sboru, či jeho typu<sup>18</sup> v určitém regionu naší země, popřípadě pojímá toto téma z hlediska pedagogického či psychologického, nebylo nikoho, kdo by stanovil pevné a všemi přijímané rozlišující parametry, podle kterých by se tyto skladby kategoricky rozdělovaly. Dalším podstatným faktorem je poněkud problematická definice dětského sboru, obzvláště pokud jde o jeho věkový průměr (viz dále).

Určitým vodítkem či návodem může ve snaze o roztřídění skladeb pro dětský sbor sloužit množství sborníků písní a nejrůznějších skladeb pro tento typ sboru, ať již českých nebo i zahraničních, ve kterých je možné podle jejich uspořádání nalézt jistý řád.

Je přirozené, že s rostoucí dobou a s narůstající praxí malých dětí ve sboru, se prohlubují jejich pěvecké a umělecké schopnosti. Jednou z možností takové kategorizace je tudíž rozlišení dětských sborových skladeb **podle věku**, případně i s přihlédnutím k jejich obtížnosti. Takto je například uspořádán sborník *Dětské sbory* Jana Vičara, kde jsou sborové skladby členěny do tří oddílů:<sup>19</sup> *písničky, sborové skladby a písně pro menší děti, sborové skladby pro výběrová tělesa*. Hlavním kritériem dělení je snaha rozlišit jednohlasé písně s akordickým doprovodem nástroje (klavír, kytara),

---

<sup>18</sup> Dětský, dívčí, či chlapecký.

<sup>19</sup> VIČAR, J.: *Dětské sbory*. Olomouc 2016.

vícehlasé písně s prokomponovaným doprovodem (klavír, bicí, dechový nástroj, apod.), a konečně technicky náročnější vícehlasé skladby a capella.

V podobném duchu najdeme kategorizaci v dnes již starší studentské kolektivní práci *Současná tvorba pro dětské sbory a její interpretační a dramaturgické problémy*, kde rozdělují skladby na *dětské sborové písně a dětské sbory*.<sup>20</sup>

Rozlišovat lze samozřejmě **podle jednotlivých žánrů a stylů**, na jednotlivé *sborové písně, písňové cykly, duchovní tvorbu, kantáty*, případně i *hudebně dramatické útvary typu dětské opery*, a v okrajové míře také *skladby orchestrální s účastí dětského sboru*.

Další logickou metodou třídění skladeb pro dětský sbor je kategorizace **podle počtu hlasů**<sup>21</sup>, případně v kombinaci s přihlédnutím k věku dětí: *jednohlasé sbory předškolního/školního věku, dvojhlasé sbory a trojhlasé a čtyřhlasé sbory*. Většina skladeb, sbírek, či písňových cyklů pro dětský sbor jednoho autora v sobě obsahuje skladby s různým počtem hlasů. Stává se, že dvojhlasá skladba se v závěru rozestoupí do trojhlasu, výjimečně čtyřhlasu, že sbírka tříhlasých písní v sobě obsahuje i některé písně dvojhlasé. Pro kategorizaci a zařazení těchto souborů skladeb do určité skupiny bývá pak určující převažující počet hlasů.<sup>22</sup>

Velmi důležitým faktorem pro kategorizaci skladeb je umělecká a především pěvecká vyspělost jednotlivých dětských sborů. Přibližně do konce 80.let u nás existovalo velké množství tzv. školních sborů. Pod tímto pojmem se rozumějí sbory existující na základních školách, případně na lidových školách umění, kde souborové zpívání tvořilo podstatnou náplň hudební výchovy. Skladby pro tento typ sboru psala převážná většina skladatelů píšících v té

---

<sup>20</sup> KOLÁŘ, J. (ed.): *Současná tvorba pro dětské sbory a její interpretační a dramaturgické problémy*. PedFUK 1981.

<sup>21</sup> Takový způsob třídění uplatnila poprvé a velice účelně Prof. Alena Burešová, CSc. ve své práci *Cantus Iuventutem*.

<sup>22</sup> Toto ovšem není ambicí této práce. Autor se zde snažil spíše ukázat, jak jednotliví skladatelé pracují se sborovou sazbou o různém počtu hlasů (jednohlas, dvojhlas, trojhlas, atd.).

době pro dětský sbor.<sup>23</sup> Od 90. let již tolik skladeb pro tento typ sboru nevzniká.<sup>24</sup> V této době je možné sledovat změnu klasifikace sborů *školních, výběrových, vyspělých špičkových* na sbory *základní, pokročilé a vyspělé*<sup>25</sup>, případně v dnešní době na sbory *přípravné, pokročilé a koncertní*.<sup>26</sup>

Ucelené, kompletní, tím ale zároveň i poněkud komplikované řešení nabídl na svých stránkách věnovaných sbormistrům a sborům Prof. Jiří Kolář,<sup>27</sup> který u každé skladby pro dětský a dívčí sbor uvádí vždy poznámku o věkovém stupni, pro který je skladba určena I – pro děti předškolního věku, II – pro děti nižšího stupně základní školy, III – pro děti vyššího stupně základní školy, IV – pro dívčí sbory ze středních škol. Dále pak informaci o počtu vokálních hlasů, doplněnou v závorce o stupeň obtížnosti skladby. A v neposlední řadě zde najdeme také charakteristiku a druh doprovodu, doplněný opět o stupeň obtížnosti.

Kategorizace skladeb pro dětský sbor je tedy velice problematická. Situaci komplikuje věkové rozpětí jednotlivých skupin dětského sboru v kombinaci s množstvím typů skladeb. Jelikož skladby pro menší děti a mladší dětské sbory jsou zevrubně zpracovány jak po stránce metodické, tak pedagogické v publikaci Cantus Iuventutem profesorky Aleny Burešové, zaměřil jsem se především na skladby pro dětské sbory staršího, respektive výběrového typu, u kterých je možné mít největší nároky na výsledné provedení vykazující znaky profesionálního uměleckého výkonu. Počet hlasů, typ skladby, textový podklad, apod. jsou však pouze vždy jedním z hledisek, která mohou, ale nemusí určovat jeho obtížnost. Je mnoho skladeb jednohlasých, které však svými náročnými požadavky na intonační vytříbenost, hlasovou kultivovanost

---

<sup>23</sup> Jedná se velmi často o skladby vykazující nezvyklou náročnost, jak intonační, rytmickou, tak i interpretační, obzvláště v porovnání s dnešní hudební úrovní na základních školách, kdy je realizace takových skladeb jen stěží myslitelná. Viz např. Hanuš, J.: Měsíce - 12 písní pro školní sbory, 1972. aj.

<sup>24</sup> V dnešní době používají skladatelé povětšinou označení *dětský*, velmi zřídka pak *mladší* či *starší* dětský sbor.

<sup>25</sup> Burešová, A.: str. 25

<sup>26</sup> Většina dětských sborů (a téměř bez výjimky všechny větší sbory) dnes má několik přípravných oddělení, pokrývajících věkové období dětí cca od 3-14let.

<sup>27</sup> dostupné z <http://www.jirikolar.cz/sbormistrum-sborum/vyberove-soupisy-ceske-sborove-literatury-pro-detske-divci-a-smisene-mladeznicke-pevecke-sbory/skladby-pro-detske-a-divci-sbory/>

a rozumové percepční schopnosti interpretů v dětském sboru neodpovídají ostatním jednohlasým sborům. Jinými slovy se v této práci autor snaží pojednávat typy skladeb, které využívají kompozičních přístupů a technik, které stojí obvykle na horní hranici náročnosti pokud jde o pěvecké zvládnutí partů, proces nastudování, rytmicko intonační problematiku, ale i myšlenkový a citový obsah.

## 4. Česká sborová tvorba od roku 1945 po současnost

### 4.1. Jednohlas

Jedním z koryfejí jednohlasé dětské písně byl bezesporu Jaroslav Křička (1882-1969). Dnes se tento hudební skladatel, profesor kompozice Mistrovské školy pražské konservatoře a publicista považuje za průkopníka umělecky hodnotné dětské písně, což ve své době bylo světové unikum. Jeho cykly písní „Dětem“, „Jaro pacholátko“, „Jiríčkovy, Daniny, Míšovy písničky“ (aj.) patří k základním kamenům klasické české dětské písně.

Jednohlas je jednou z nejvíce využívaných skladebných způsobů v písních pro děti, obzvláště pro ty menší. Je to zcela přirozené, neboť prostý charakter monodie se v mnoha ohledech skvěle hodí k představě dětského sboru. Lze jím na malé ploše několika taktů a v rozpětí nejčastěji jen jedné oktávy, základními jednoduchými prostředky plně ukázat skladatelskou invenci.

Jelikož jednohlasá sazba neurčuje rozsah, rytmus ani intonační kritéria, najdeme v jednohlasu skladby nejrůznějších obtížností, od těch jednoduchých několikataktových písniček, přes písňové cykly až po ty složitější, intonačně i výrazově velmi náročné. Hlavním kritériem pro skladatele je bezesporu věk dětí, pro které je skladba určena.

Ve snadných jednohlasých skladbách by základním pravidlem pro vedení pěvecké melodické linky, určené pro malé dětské interprety, vždy měla být



jednoduchost a srozumitelnost melodie. Většina autorů se tohoto pravidla drží, ale zároveň nechce akceptovat jednoduchost skladebné invence v rámci celé skladby. Ve snazších skladbičkách pro menší a malé děti, se musí potýkat s mnoha nástrahami. Jelikož malé děti nejsou apriorně hudebně vybaveny, všemu se teprve učí, smyslu pro rytmus, intonaci, mnoho si nepamatují, trpí často tyto jednohlasé skladby rymicky či melodicky fádním obsahem, který příliš spoléhá na nosnou funkci říkadlového principu.<sup>28</sup> Skladatelé se v takových případech snaží nedostatky v hlavní melodii vykompenzovat nápaditostí v doprovodném nástroji, někdy ale na úkor smyslu věci. Prostota a jednoduchost dětské melodiky je tak často s doprovodným nástrojem v ostrém kontrastu.

Obvykle tvoří doprovod klavír, ovšem velmi často autoři přibírají jiné či další nástroje do doprovodných partů, nejčastěji přirozeně z nabídky orffovského instrumentáře, mnohdy tak, že jejich part může být svěřen dětem. Nebývá to ale vždy úplně šťastným řešením, jelikož se tím zároveň zvyšují nároky na samotné provedení skladby.<sup>29</sup> Optimální v tomto případě je pak varianta, kdy autor napíše dvě verze doprovodu, jednu klavírní a jednu s instrumentálním doprovodem.<sup>30</sup>

Námětově se autoři snaží vycházet z témat blízkých dětskému světu, jako jsou zvířátka a příroda, sport, zábava, apod. Z široké palety těchto námětů čerpali autoři jako Miroslav Raichl, Petr Eben, Jiří Teml, Jan Hanuš, Zdeněk Lukáš, Otmar Mácha, Ivana Loudová, Ilja Hurník, Jan Vičar, Viktor Kalabis a mnozí jiní.<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> Burešová, A.: str.31

<sup>29</sup> např. Málek, Jan: Pět podzimních písniček, 1984, kdy doprovod tvoří flétna, harfa a bicí.

<sup>30</sup> např. Eben, P.: Elce, pelce, kotrmelce. Praha 1973., ve verzi s klavírem nebo s instrumentálním doprovodem

<sup>31</sup> Kalabis, Viktor: Čtyři písničky pro nejmenší, Jirkov 1974. Kvěch, Otmar: Kuchyňská kapela, rukopis 1983. Teml, Jiří: Kolotoč (cyklus), Praha 1986. Trojan, Václav: Žluté nebe, modrá louka (cyklus), Praha 1980. Vičar, Jan: Ahoj, moře!, 1981, Olomouc 1997/2015. Eben, Petr: Elce, pelce, kotrmelce, 50 pohybových písní pro děti, Praha 1973. Douša, Eduard: Zvěrozpěvy aneb 7 minisongů se zvířecí tematikou (cyklus), rukopis (2009). Herden, Jaroslav: Hej, pane datle, rukopis 2000. Máminy písničky (cyklus), in Hudební hodinky pro táty a maminky, Praha 2004. Raichl, Miroslav: Ivánkova zvířátka, strašidla a prasátka (cyklus), Jirkov 1969. Šesták, Zdeněk: Písničky o zvířátkách (cyklus), Praha 1977. Fiala, P.: Dětské rytmické písně, Písničky pro Petrušku, Praha, Panton 1980.

V souborech jednohlasých písní převládají písně umělé, ale i tu se objevují i úpravy a stylizace písní lidových, z nejrůznějších částí naší vlasti.<sup>32</sup>

Ve vyspělejších jednohlasých skladbách a písňových cyklech jsou již kladené zvýšené nároky na mladé zpěváky v oblasti rytmu a především intonace. Ruku v ruce s tím jde přirozeně rozšíření hlasového rozsahu skladeb. Skladatelé neváhají zařazovat do písní střídané takty, kombinace triolové a duolové rytmizace, přechod z pomalejšího tempa do rychlejšího a naopak. Melodická linka bývá často obohacena o nedoškálné harmonické tóny, vybočení či modulace. Zároveň se ovšem autoři snaží držet se prvku rytmické i textové hravosti, čerpající z podnětů dětského světa (viz výše).

---

<sup>32</sup> např. Douša, Eduard: Domažlická brána (úpravy chodských lidových písní), rkp (1988). Vačkář, Dalibor: Chodské hry. aj.

3 3 3 3 3 3

Vel-ry-by ob-la-ků, vor-va-ni bří-cha-tí, ho-ní se pone-bi, do-kud-se neztra-tí... La la la la

6 3 3 3 3 3

la Za-clo-ní slu-níč-ko nad ce-lou kra-ji-nou, a kdy-ž-se vy-pr-ší,

12 3

ti-še se roz-plý-nou... La la la la la la la la la la

Jan Vičar: *Oblaka*, píseň z cyklu *Co mi ještě zbylo ze Žáčka*, 1999-2000.

Stává se, že v rámci jednoho cyklu je obsaženo hned několik písní jednohlasých v různých stupních náročnosti, či dokonce v kombinaci s písněmi vícehlasými. Nabízí se otázka, zda autor nepočítal již dopředu s tím, co se pak stalo běžnou praxí, totiž že se takový písňový cyklus zřídka kdy uvádí jako jeden celek, ale povětšinou se z něj vybírají jednotlivé skladby odpovídající svou náročností danému účelu.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> např. Eben, Petr.: *Zelená se snítka* (cyklus), SNKLHU, Praha 1957/1971

Závěrečnou skupinou jsou pak náročnější jednohlasé skladby pro dětský sbor.

U vyspělejších sborů se předpokládá vyšší stupeň hudební erudice, zkušeností a schopností nutných k nácvičku a provedení nejen technicky, ale i výrazově obtížných skladeb. Často to bývá spojeno i s nárůstem počtu hlasů, a s tím i propracovanější a bohatší harmonie v rámci sborové sazby. Ovšem i v náročnějších skladbách pro vyspělejší dětský sbor najdeme skladby, či jejich části, které jsou postaveny na hlavní roli jednohlasu.

Monodický tón sborového zpěvu<sup>34</sup> při poslechu vyvolává apriorně dojem spojený s prostředím chrámu. Snad proto se velká část těchto skladeb obrací na textový materiál spojený s duchovní tematikou, ať již přímo v latinském jazyce, či v jeho českém převodu. Ve srovnání s podobným repertoárem smíšených sborů je skladeb s českým textem duchovního rázu, ovšem napsaných pro dětský sbor, nepoměrně více. Autoři se k překladům duchovních textů do národních jazyků uchylují ze dvou důvodů. Jednak proto, že se často nejedná o předem dané ordinárium mešního charakteru, nýbrž například o výňatky z Bible, či jiné nekanonické texty, u kterých je rodný jazyk pro svou srozumitelnost nutný. A za druhé je to přesvědčení skladatelů, že vybraný text, který je třeba svým významem více posluchači přiblížit, jsou (mladí) interpreti s to pochopit a přijmout za svůj. Jinak by se totiž interpret stával pouze zvukovým nástrojem bez dalšího uměleckého přesahu.

Jednou z takových skladeb je i kompozice Ivana Kurze na mariánské texty *Jsem Tvoje naděje*.<sup>35</sup> Kurz vybral texty akcentující a rozvíjející vztah k Bohu, který je brán jako paralela vlastní duše, životních zásad a hodnot, zvláště pak ve vztahu k bližním a těm, kteří potřebují naši pomoc.<sup>36</sup> V dnešní době, kdy obecné trendy ve společnosti nejdou právě ruku v ruce s duchovními rozměry a hodnotami předešlých generací, je naší povinností osvětlit a ozřejmit

---

<sup>34</sup> Srovnej níže viz kapitola Ozvěny gregoriánského chorálu.

<sup>35</sup> Kurz, Ivan: *Jsem Tvoje naděje aneb životní zásady malé duše*, pro dětský sbor a varhany, Praha, 2013.

<sup>36</sup> ...Běž za tím, který trpí, utěš ho. Běž za tím, který pochybuje, ujisti ho. ... který zbloudil, ukaž mu cestu, ... který si zoufá, dej mu naději...

dětským zpěvákům významový rozměr textu. Na sbormistra je kladen poměrně nelehký úkol. Je to ovšem jen jedna z nástrah Kurzovy skladby. Ta druhá, již spojená s nastudováním, je nepoměrně těžší.

Kurz zde na malém motivickém prostoru tří taktů většinou jen zcela minimální formou obměňuje hudební materiál, intonačně často velmi choulostivý.<sup>37</sup> Využívá totiž pokaždé jinak intervalové vztahy v rámci jedné oktávy. Primárně jsou jednotlivé motivy založeny na vztahu kvinty a kvarty (tóniky a dominanty), ke kterým organicky přibírá ještě další stupně, citlivé a alterované tóny.



Pro sbormistra je v takovém případě zcela zásadní, upevnit již při nácvičku čistou intonaci, především pak nerozvedených citlivých a finálních tónů.<sup>38</sup>

Samostatnou kapitolou v rámci českého prostředí tvoří pak **mše pro dětský sbor** s doprovodem varhan nebo orchestru. Jedná se o velice ojedinělý typ kompozice, kdy je celé mešní ordinárium často zhudebněno pěveckou linkou v převažujícím čistém jednohlasu, či s občasným minoritním rozšířením v rychlejších větách do dvojhlasu až trojhlasu. S jistou nadsázkou by se dalo říci, že se jedná o mši pro sólový nástroj (hlas) s doprovodem. Nabízí se tak skladatelům s nepříliš bohatými zkušenostmi psaní pro sbor lákavé spojení jednohlasu s doprovodem, kde se mohou skladatelsky plně realizovat.

U nás je zřejmě prvním takovým výrazným a osobitým počinem jednohlasá mše Petra Ebena *Missa adventus et quadragesimae*.<sup>39</sup> Mše je původně psána pro jednohlasý sbor, bez bližšího určení. Skladba tak tedy může být interpretována jakýmkoli jednohlasým sborem, případně i sborem smíšeným.<sup>40</sup> Už z incipitu je ovšem patrné, že původním Ebenovým záměrem při komponování díla byl mužský sbor. Dnes se jedná o velmi vyhledávanou skladbu v mezinárodním měřítku, která bývá (především u nás) někdy interpretována právě dětským sborem.<sup>41</sup> Eben v ní nechává dostatečně velký prostor pro doprovodné varhany, nad nimiž klene v každé ze šesti částí melodickou linku v pro něj typických intencích. V pomalých větách klene horizontálně vedenou melodii, v rychlejších pak akcentuje rytmiku. Po jisté době vždy vkládá nepravidelné takty, 3, 5ti, 6ti době, často ve spojení s vnitřním rytmickým pohybem.

---

<sup>38</sup> Ze své zkušenosti se tato problematika velmi zjednoduší, když jsou podobné (samozřejmě jednodušší) prvky zařazeny jako modely při rozepívání sboru, kdy je maximální soustředěnost věnována lehkosti a přirozenosti zpěvu, právě s maximálním ošetřením intonace.

<sup>39</sup> Petr Eben: *Missa adventus et quadragesimae*, CHF, Praha 1952.

<sup>40</sup> K tomuto rozšíření došlo na základě objednávky ze Spojených států v roce 1976, kde tuto Ebenovu Mši později i vydali (1979).

<sup>41</sup> Při nahrávání *Missa adventus* se Petr Eben, který byl osobně přítomen ve studiu, "zasnil a prohlásil, že teprve nyní si dovede bez jakýchkoli pochybností představit, že tuto skladbu bude interpretovat také dětský sbor." Citováno z rozhovoru s Prof. Jiřím Chválou, dne 23.2.2016.

Zcela ojedinělou skladbou v rámci těchto skladeb<sup>42</sup> je pak *Malá jitřní mše*, častěji uváděná pod názvem *Malá ranní mše*<sup>43</sup> pro dětský sbor a malý orchestr Jana Klusáka.<sup>44</sup> S přihlédnutím k neurčité specifikaci typu sboru v Ebenově Mši (viz výše) se jedná o první mši určenou výhradně pro dětský sbor.

Celá skladba je psána v neoklasicistním slohu, nejen melodičností, nýbrž i instrumentací a jistým ležérním nadhledem zřetelně připomínající odkazy na hudbu Gustava Mahlera, která byla v tomto období Klusákovým velkým vzorem.

Nejedná se o klasickou formu mešní skladby, přestože její struktura tomu nenapovídá, neboť obsahuje všechny nezbytné části mše, Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus a Agnus Dei. Klusák na několika místech text ordinária nepatrně doplnil. Nejedná se o závažné zásahy do textu významového charakteru, nýbrž o jakési doplnění, či spíše slovní dokreslení jeho charakteru. Vše za jediným účelem - podpoření sboru, resp. celé skladby v její dětskosti.

---

<sup>42</sup> viz např. Dostalík, Jaroslav: *Missa puerilis*. rukopis 2007. Jedná se o Mši pro jednohlasý dětský sbor a klávesy nebo varhanní manuál o čtyřech částech Kyrie, Gloria, Sanctus/Benedictus a Agnus Dei. V rámci úvah o chápání významu skladeb dětskou duší je jistě zajímavé, že se Dostalík neodhodlal zařadit do skladby část Credo, která, podle jeho vlastních slov, „se pro svůj filozofický ráz v tzv. dětských mších nezhudebňuje.“ (cit. z autorova průvodního slova vydání, str. 14)

<sup>43</sup> Pozoruhodná komorní mše Jana Klusáka vznikla na podzim roku 1957. Politické klima však nedovolilo její provedení, a tak se premiéra *Malé ranní mše* uskutečnila až s padesátiletým (!) zpožděním v roce 2006. Klusák, velmi střídmy a neokázalý skladatel, mistr hudební zkratky a skromného, leč velmi efektivního výrazu, zinstrumentoval tuto svou hudbu pro dětský sbor a komorní orchestr v obsazení 2-1-2-1 2-1-0-0 bicí + smyčce.

<sup>44</sup> Jan Klusák, původním jménem Jan Filip Porges je český hudební skladatel, literát a herec. Narodil se dne 18. dubna 1934 v Praze. Odmaturoval na Akademickém gymnáziu Štěpánská v Praze a poté šel na studia Akademie múzických umění v oboru skladba. Hudební nadání měl po svém otci, který ale tragicky zahynul v koncentračním táboře v Osvětimi. Po vystudování Akademie působil jako skladatel, příležitostně herec a literát. Byl zvolen předsedou hudebního odboru obnoveného spolku Umělecká beseda. V hudbě mu byl jasnou stylovou inspirací meziválečný neoklasicismus a jmenovitě Iša Krejčí či Igor Stravinský. Od roku 1959 spolupracoval s dirigentem a spolužákem Liborem Peškem, jehož souboru Komorní harmonie působícímu v Divadle Na Zábradlí věnoval řadu skladeb (mj. to byl právě Pešek, kdo byl inspirátorem, ne-li přímo iniciátorem Klusákovy dětské mše - viz autorova poznámka na obalu rukopisu). Napsal i velké množství scénické hudby.

Během celé skladby se autor drží po několik staletí zavedeného úzu chápaní jednotlivých částí mše a jejich hudební charakteristiky. Některé části jsou, tak jak je to obvyklé, typicky rychlé, jiné pomalé.

Úvodní věta Kyrie (Tranquillo - 1/4 84) je nádherným pomalým počátkem celé skladby. Již první letmý pohled do partitury odkazuje na jistou metaforu Mahlerovy 1. symfonie. Melodická linka unisona ve smyčcích je totiž svou strukturou a atmosférou velmi podobná té Mahlerově, pouze dřeva si zde prohodila své místo se smyčcovými nástroji.

Je nutné ovšem jedním dechem dodat, že Klusák neopisuje, není ani náznakem eklektickým kopistou slavného skladatele. Jsou to spíše nádechy atmosféry Mahlerovy hudby, kterou nám Klusák s velkou noblesou nabízí do vzpomínek formou, která poučeného posluchače inspirativně potěší a nepoučeného zcela mine. S tímto fenoménem se během Malé ranní mše setkáme ještě několikrát.

Klusák pracuje během první úvodní věty Kyrie se sborem jako jednohlasým monolitem, jehož melodické odvíjení v intervalech sekundy, nanejvýše tercie evokuje nápěv církevního chorálu.



*Klusák, Jan: Malá ranní mše. Kyrie.*

Doprovod je tvořen osminovým pohybem paralelních kvintakordů, později sextakordů, v určitých chvílích přerušovaným rytmickými akcentovanými dechy, přinášejícími tak nový výrazový prvek. Melodicky je jediným hodnotným adekvátním partnerem sboru první horna, která vede se sborem jakýsi vnitřní monolog.



Celá věta je ukotvena v tónině a moll, přecházející durový tónorod v závěrečné části Kyrie. Ostinátní tečkovaný rytmus sboru v závěru první věty působí velice hravě, nevinně, pokračuje poté i nadále, ve stejné rytmice a melodice, ovšem Klusák najednou zničehonic vymění text Kyrie eleison za naivně dětské Lalala, lalala, ...



Tato zdánlivě banální vsuvka do latinského textu spolu se změnou tónorodu působí najednou jako zjevení, které dává vyniknout dětskému sboru ve své dětské charakteristice. Nabízí se obraz malého dítěte, které v roli ministranta pomáhá knězi sloužit mši a přes veškerou snahu dodržet veškerá ustanovení a pravidla náboženského ritu se nedokáže ubránit myšlenkám na bezstarostné pobíhání po louce, na hru s kamarády, na kratochvilná pobavení. Prostota a jednoduchost hudebního výrazu s jakou Klusák uchopil tuto úvodní větu v rámci závažné hudební formy, jakou mše bezesporu je, je dokonalým vystižením chápání dětského sboru.

Jako se v první části Klusákovy Malé ranní mše setkáváme s určitými rafinovanými odkazy na hudbu Gustava Mahlera, jmenovitě jeho 1. symfonie, u poslední části Agnus Dei jsou tyto náznaky ještě více patrné. Počáteční čtyři takty vypadají jako velmi zredukovaná úvodní věta Mahlerovy "první", ale hned následující takty nás přechýlí do jeho pomalé věty.

A - gnus De - i, a - gnus De - i, qui tol - pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re no - bis,

6  
mi - se - re - re no - bis. Bim, bam, bim, bim, bam, bim, bim, bam, bim.

Agnus Dei je vlastně pomalým přísným kánonem v a moll, kdy se jednotlivé hlasy přidávají až poté, co předchozí zcela dozní a znovu nastoupí. Postupně je to tedy jednohlas, pak dvojhlasý kánon, poté tříhlasý. Každý z kánonů je oddělen několikataktoými orchestrálními předěly, ve dřevěch, smyčcích a zvonkohře. Stejně jako v Kyrie i zde Klusák doplnil latinský text. Zatímco v úvodní větě to bylo Lalala, lalala..., zde je to Bim, bam, bim...<sup>45</sup> Opět zde Klusák půvabným způsobem evokuje pohled na nevinnou prostotu dětské duše, která se tak po svém vyrovnává se závažnými tématy, které třeba ještě sama není schopna zcela pojmout.

Jednohlasé skladby pro dětský sbor nabízejí celou škálu interpretační i umělecké náročnosti. Od prostých písní, plnicích převážně didaktickou funkci při prvních zkušenostech malý dětí s hudbou, přes náročnější skladby menšího rozsahu, až po rytmicky a intonačně velmi exponované kompozice, které spolu s podmínkou vyzrálého hudebního výrazu kladou na mladistvé sborové zpěváky bezpochyby velké nároky.

Jednohlas je základním stavebním prvkem v dětském sboru. Nejde jen o jeho esenciální funkci v jednohlasých skladbách, ale především o jeho roli v procesu nácviu jednotlivých skladeb, při kultivaci zvuku a vybudování

<sup>45</sup> I Mahler má ve své 3. symfonii část, ve které zpívá dětský sbor Bim bam, ale až na zvukovou metaforu zvonu, která je víceméně dána již onomatopoickým výrazem, tím veškerá podobnost s touto slavnou skladbou končí.

správných pěveckých návyků malých zpěváků. Narozdíl od dospělého sboru, kde každý ze zpěváků je více či méně erudovaným muzikantem, orientujícím se v notovém zápisu, je alespoň na určité úrovni schopen zpívat z listu. Sbormistr takového sboru zkouší dalo by se říci ve vertikální rovině, kdy pracuje s již nějakou zvukovou masou, kterou se snaží zvukově a výrazově korigovat. Zatímco práce sbormistra dětského sboru je v rovině horizontální. Každý hlas ve vícehlasé skladbě se zkouší jako jednohlas, pečlivě se hlídá jeho intonace, správná deklamace, modelace melodické fráze, dynamika. Teprve poté se jednotlivé hlasy dávají dohromady a styl práce se začíná více podobat té v dospělém sboru. Tato mravenčí práce vypadá na první pohled úmorně, ale má jednu velkou výhodu. Takto pečlivě nastudovaný materiál zůstává pozoruhodně dlouho a hluboce uložen v dětských hlavách. Většina dětských sborů zpívá všechny své skladby z paměti, zatímco u dospělého sboru je taková pódiová praxe výjimečná. Dospělý sbor je schopen velice pohotově a rychle práce na novém repertoáru, ale velice rychle se tato práce při absenci opakování vytrácí a sbormistr se tak, s trochou nadsázky, musí vrátit v práci znovu na začátek. To, kde se takový začátek nachází, do jisté míry určuje kvalitu sboru. U dětského sboru se nácvik skladeb podobá příslovečnému rytí do kamene, kdy i po dlouhé době repertoárové absence stačí skladbu s vynaložením poměrně malého úsilí jen „oprášit“.

Základem dobrého zvuku dětského sboru je vždy dodržování kompletního souboru zásad, na kterých by měl každý sbormistr pevně trvat. V první řadě je to dokonalá intonace, neboť i přes zaujaté podání bude distonující sbor vždy působit defektním dojmem. V druhé řadě je to kultura zvukového projevu, resp. charakteristická barva dětského sborového zvuku, založená na dobré hlasové technice, její volnosti a lehkosti, a především na zcela určité představě zvukového ideálu. Mnoho dětských sborů se snaží působit zvukově zralým, až téměř dospělým dojmem, velkým dynamickým rozsahem, s převahou silnějších odstínů, přitom jim naprosto uniká sama podstata

dětského hlasu.<sup>46</sup> Zejména v poslední době jsme svědky neúměrných požadavků ze strany mnoha sbormistrů dětských sborů, pokud jde o maximální úroveň znělosti (silné dynamiky). Je to trend neméně patrný i na prestižních soutěžích sborů této kategorie v zahraničí, kde v tomto vyčnívají především dětské sbory z Ruska a bývalých pobaltských republik. Bohužel se jedná o tendenci zcela zcestnou, která naprosto zásadním rozporem neodpovídá hlasovému oboru dětského zpěvu. Na dětský hlas jsou v takovém případě kladeny příliš velké nároky, či spíše zátěž, která jej může trvale poškodit, až deformovat. Celá tato problematika je velice citlivá a především aktuální. Je bohužel jen smutným konstatováním, že se v posledních několika desítkách let neobjevila publikace seriózně se zabývající vývojem a hlasovou výchovou dětí a dospívajících, jež by mnohým sbormistrům dětských sborů ukázala a usnadnila cestu. Mnoho sbormistrů by také mělo prohloubit či snad dokonce přehodnotit svůj názor ve snaze o rozšíření dynamické škály dětského sboru, jejíž míru určuje povýtce schopnost dokonalého zvládnutí hlasů v pianissimu. Jinými slovy, zatímco v silné dynamice bude zvuk sboru vždy omezen mnoha faktory (především věk a počet dětí, hlasová vyzrálost), ve slabé dynamice není žádným způsobem limitován.

---

<sup>46</sup> Různorodost k pojetí a chápání barvy dětského hlasu je snad nejlépe vidět na zahraničních soutěžích, kde se schází sbory z celého světa. Těmi nejprestižnějšími jsou již po několik desetiletí italské Arezzo, francouzské Tours a španělská (baskická) Tolosa. Je především patrná odlišná škola východoslovanského typu, především sborů z Ruska a bývalých sovětských republik.

## 4.2. Dvojhlas

Od jednohlasých písní, které umožňují naučit se základním pěveckým dovednostem ve sboru, se přirozeně přechází ke dvojhlasým. Tento druhý „vývojový“ stupeň skladeb zabírá nejpočetnější skupinu dětí věnujících se sborovému zpěvu (viz výše). Je tedy logické, že dvojhlasé písně tvoří repertoárový základ mladších i starších dětí školního věku. Právě z tohoto důvodu byly dříve mnohé tvůrčí soutěže orientovány na tento druh skladeb.<sup>47</sup>

U dvojhlasých skladeb pro dětský sbor je evidentní bohatší žánrová i kompoziční pestrost. Spolu s posunem náročnosti z jednoho hlasu do dvou, se rozšiřuje i celkový rozsah písňové formy, tektonická struktura skladeb, motivicko-tématická práce, zvyšují se rozsahové možnosti jednotlivých hlasů spolu s propracovanějším záznamem a vývojem dynamiky, užívání polyfonie, kontrapunktu apod. Jistý posun lze sledovat i v hloubce a tematice zhudebněných veršů.

V doprovodu se autoři nebojí rozšiřovat zvukovou paletu o další nástroje, kromě obligátního orffovského instrumentáře,<sup>48</sup> jsou to zejména nástroje dechové a smyčcové, buď samotné, či v rámci jednoho ansámblu, nebo v kombinaci s klavírem. Ten nicméně zůstává stále jako nejvyužívanější forma doprovodné složky dvojhlasých sborů. Mezi dvojhlasými skladbami nalezneme i několik a capellových.

Svou interpretační náročností najdeme mezi dvojhlasými sbory skladby různých úrovní. Od těch jednodušších, určených mladším dětem, po složitější,

---

<sup>47</sup> viz např. Burešová, str. 53., PECHÁČEK, S.: *Lidová píseň a sborová tvorba*. Karolinum. Praha 2011. ISBN 978-80-246-1830-2. str. 211.

<sup>48</sup> Tento instrumentář bývá někdy zajímavě invenčně rozšířen, např. ve skladbách Jana Vičara najdeme vozembouch, píšťalky, zvonce, láhve, "hru na tělo", apod.

kde se již předpokládá jistá interpretační zralost. Snažší skladby bývají menšího rozsahu, okolo dvaceti třiceti taktů, jsou členěny po dvoj až trojtaktích, zpravidla se střídají s sazbu v doprovodu, z toho důvodu, aby nezakrýval druhý hlas. Teprve v závěrech skladeb bývá doprovodná sazba zahuštěnější.<sup>49</sup>

Soudobé skladebné techniky v kombinaci s polyfonií využívá ve svých skladbách Ctirad Kouhoutek ve své sbírce Zpíváme celý rok.<sup>50</sup> Jedná se o soubor šesti sbírek obsahujících celkem 23 písní, většinou a capellových, pokrývajících celou škálu interpretační náročnosti. V jednoduchých dvojhlasých písní užívá často rytmicky smíšeného kontrapunktu. Obecně po rytmické stránce jsou Kouhoutkovy skladby velmi pestré a živé.

De-set brou - ků - jak pa-vou - ků - přes lou - ku do-lez-lo ke klo - bou - ku

De-set brou - ků - jak pa-vou - ků - přes lou - ku do-lez-lo ke klo - bou - ku

6 *mp*  
ke klobou - ku Ta - tarum, ta - ta - rum, kal - va-rum, kal - va -

*mf*  
ke klobou - ku A - m, bu-m ta - ta - rum sí-ben bu-ben kal - va -

11 rit. *mf* a tempo  
rum, kal - va - ri - e, ko - me - di - e,

*mf*  
rum, kal - va - ri - e, ko - me - di - e,

<sup>49</sup> Burešová ibid.

<sup>50</sup> Kouhoutek, Ctirad: Zpíváme celý rok, druhé album dětských sborů na slova českých básníků a lidové poezie, Panton 1989.

Kohoutek, *Ctirad.*: Am, bum, tatarum. Panton 1989.

Charakteristickým rysem jeho rukopisu je časté střídání taktů, které někdy nekoresponduje s jednoduchostí melodie. Nejde jen o kombinace dvoudobých a třídobých taktů, které jsou v celé sbírce téměř pravidlem, ale hlavně o zařazování pětičtvrtových, pětiosminových, sedmiosminových taktů v rychlém sledu.

V *Polyfonních etudách* se pak Kohoutek nebojí odvážnějších postupů a instrumentálního přístupu k vedení hlasů. Bez textu, jen na blíže neurčené vokály či znělé slabiky, používá sbor k vytvoření zvukového materiálu, se kterým pracuje. Využívá krátkých motivů v nepravidelném rytmu v rozsahu několika tónů. Nebojí se disonantních souzvuků jako je velká septima, nóna, aj.

Moderato degnamente ♩ = 96

I. *ff*  
fo fo fo fo fo fo fo fo fo fo fo

II. *ff*  
mô mô mô mô mô mô mô mô mô mô mô mô mô mô mô

Kohoutek, C. *Ozvěny*, Panton 1989.

Celá jedna část je například založena na principu řízené aleatoriky. Přestože však nejen tato věta, nýbrž i celý cyklus působí ve výsledku bezstarostně hravým dojmem, jedná se o dojem čistě zdánlivý. Kohoutkovy skladby jsou svou strukturou složitější, s instrumentálním nádechem vedení hlasů. Některé části jsou doplněny bicími nástroji, jiné navíc o tleskání a jiné nepěvecké techniky (šustění, syčení, apod.).

Mezi dvojhlasými skladbami pro dětský sbor najdeme i některá duchovní díla. Bohužel je tento žánr v naprosté menšině, přestože se jedná o typ skladeb, které téměř vždy najdou své pravidelné využití. Většina dětských sborů na svých koncertech v sakrálních prostorách kompenzuje nedostatek duchovního repertoáru výběrem skladeb starších autorů, popřípadě soudobými autory zahraničními, jejichž styl se často pohybuje na hranici seriózní tvorby.<sup>51</sup>

Jedním ze soudobých autorů, kteří obohatily duchovní repertoár dětských sborů je Ivan Kurz. Jak již bylo řečeno v kapitole o jednohlasu, Kurz má jasně rozpoznatelný rukopis, charakteristické vedení hlasů, ovšem v žádném případě nesbíhá ke kompozičnímu stereotypu, či klišé. Ve svých skladbách vždy citlivě volí textovou složku, které dokáže velmi poučeně využít. Přestože jsou jeho skladby intonačně choulostivé, snaží se Kurz v hlasově exponovaných či nepříjemných polohách volit vždy přijatelně zpívatelné vokály. Jeho *Stabat mater* pro dětský sbor a smyčcový kvartet je vzácným, sugestivně kontemplativním dílem. Kurz si v ní uchovává své zaujetí neúplnými chromatickými postupy,<sup>52</sup> tvořícími základní osu jeho melodiky, které jsou doplněny o vstupní rytmizující motiv, který prostupuje celou skladbu. Kombinace významově hlubokého textu s naivně dětskými popěvkami působí až mrazivě éterickým dojmem. Rytmická struktura jednotlivých témat se plně podřizuje vnitřní melodice, resp. přízvučnosti slov.

28 *p*

la la la la li-li-a      la la la la li-li-a      la-la-la-la li-li-a      la la la la li-li-a

*p* Ó      jak      smutná      o-tře - se - ná      by - la      o-na po-žeh - na - ná

<sup>51</sup> Autoři často ubíhají k melodice muzikálového typu, kdy je část skladby svěřena sólovému hlasu a sbor tvoří jen zvukové pozadí, skladby se zřídka pohybují v rozšířenějších harmoniích, jsou tempově i rytmicky fádní, apod.

<sup>52</sup> Srovnej jeho skladbu Maria, Mater nostra v kapitole Trojhlas a čtyřhlas.



32

la-la-la-la li-li-a la-la-la-la li-li-a la-la-la-la li-li-a

Mat - ka Sy - na Bo - ží - ho co cí - ti - la, jak tr - pě - la

35

la-la-la-la li-li-a la-la-la-la li-li-a la-la-la-la li-li-a

Sva - tá Mat - ka, když vi - dě - la rá - ny sy - na slav - né - ho.

Kurz, Ivan: Stabat Mater. rukopis 2000.

Kurz zvolil pro zhudebnění český převod známého textu ze 13. století. Díky okamžité srozumitelnosti jednotlivých veršů, jak pro posluchače, tak pro interpreta, mají jednotlivé melodické fráze svůj velice silný emotivní náboj. Rytmická struktura jednotlivých témat se plně podřizuje vnitřní melodice, resp. přízvučnosti slov.

Hudebně výchovné aspekty dvojhlasých skladeb jsou nezpochybnitelné. Ve dvojhlasé sazbě se poprvé část dětí ve spodním hlasu setkává s jinou než hlavní melodickou linkou. Pro převážnou část z nich je to velmi komplikované, prochází procesem, kdy je třeba je zvukově izolovat, aby se nesnažily připodobnit se k hornímu hlasu. Musí se naučit hlasové samostatnosti, vnímat zpěv sborově, harmonicky. Pro každý sbor zpívající minimálně ve dvojhlasu, je velmi důležité vypěstovat si intonační jistotu ve středních a spodních hlasech. Stablní, jistý a pevný spodní hlas totiž představuje zásadní faktor z hlediska celkové kvality zvuku. Je zřejmé, že celosborový jednohlas je znělejší než dvojhlas, kdy se stejný počet hlasů rozdělí. Pro sbormistra je tedy nezbytné hlídat hlasovou vyrovnanost obou skupin již během zkouškového procesu, a pěstovat tak v dětech smysl pro zvukovou bilanci. Zejména pak v těch místech, kde jeden hlas přebírá vedoucí úlohu druhého, nebo kde je nanejvýš vhodné pro procítění a zvýraznění harmonicky

zajímavých částí barevně vynést spodní hlas nad horní, jinými slovy to znamená učít i první hlas, že jeho funkce může mít doprovodný charakter.

### 4.3. Trojhlas a čtyřhlas

Zatímco dvojhlasé skladby tvoří základní kámen repertoáru většiny dětských sborů v přípravných odděleních, u vyspělejších oddělení a u výběrových sborů jsou to skladby trojhlasé. Díky přidání jednoho hlasu má tříhlasá sazba oproti dvojhlasé mnohem větší harmonické možnosti, prohlubující celkový výraz, variabilitu barev i schopnost modelace sborového zvuku, nehledě na její uplatnění v polyfonní hudbě.

I vlivem tvůrčích soutěží (Jirkov, Jihlava, Olomouc, aj.) je od druhé poloviny 70.let patrný zvýšený zájem o tvorbu tříhlasých sborů.<sup>53</sup>

V rámci tříhlasých skladeb se plně uplatnily prakticky všechny žánry, podobně jako u skladeb dvouhlasých, s přirozeným rozšířením harmonie a hlasového rozsahu. Skladby mívají místy i velkorysejší koncepci formální, respektive rozsahovou, kdy se jednotlivé skladebné žánry prohlubují, např. posunem od dvouhlasých imitací kánonového typu k tříhlasým fugátům.

Bývá pravidlem, že s nárůstem hlasů roste i technicky interpretační rovina. Stejně tak se mnohdy prohlubuje významový dosah veršů, případně textu, na který jsou skladby komponovány. Světské sborové kompozice bývají v drtivé většině v českém jazyce. Výjimku tvoří pouze skladby psané pro zahraniční soutěže (např. Petr Eben), reflektující zemi zadavatele, případně univerzálnost jazykové dostupnosti, či silná motivace autora k prostředí, ve kterém (pro které) skladba vznikla. Duchovní sborová literatura obecně bývá často psána v latinském jazyce. Výjimku v tomto ovšem tvoří dětské sbory, kde máme původní duchovní díla, psaná v českém převodu latiny, která nicméně stále převažuje.

---

<sup>53</sup> Burešová, str. 89.

V portfoliu tříhlasých skladeb pro dětský sbor najdeme převážnou většinu s doprovodným nástrojem, nejčastěji klavírem. Autoři často ke klavíru přibírají i jiný nástroj, případně nástroje (bicí, housle, aj.), někdy se naopak klavíru vyhnou a doprovod svěří malému ansámbli (smyčcové kvarteto, dechový kvintet, noneto, apod.). V rámci této skupiny však samozřejmě nalezneme skladby a capellové.

Najdou uplatnění skladby různých náročností a stylů. Námětová paleta je velice pestrá, od úprav textů lidových písní, říkadel, přes hymnické básně, komickou poezii, po přírodní lyriku. Nechybí zde samozřejmě ani skladby duchovního charakteru, stylizace folklórních písní, apod. Nemalé je i zastoupení autorských literárních počinů samotných skladatelů.

Jedním z prvních klenotů dětské sborové literatury, který snese ta nejpřísnější srovnání i v dnešní době, jsou *Invence a Interludia* Rafaela Kubelíka.<sup>54</sup> Jedná se o cyklus šesti vět, z nichž jedna každá je zkomponována v charakteristickém módu církevních tónin. Typický ráz těchto církevních stupnic, jejichž starobylost je podpořena i jejich archaickými názvy (Iónická, Dórická, ...), dodávají celému cyklu stylovou výjimečnost, která se promítá do všech aspektů Kubelíkovy skladby. Kubelík se rozhodl doplnit dětský sbor o osm dechových nástrojů, čtyři hoboje a čtyři trubky. Volba těchto nástrojů pro instrumentální doprovod sboru není náhodná. Autor totiž pojal dětský sbor jako zvukové médium podobné instrumentálnímu nástroji. Jelikož *Invence a Interludia* nejsou komponovány na žádný text, nenesou žádnou významovou textovou linku, nezhudebňují žádné verše, nebyl Kubelík při skládání vázán prakticky žádnými vnitřními pravidly sborové tvorby. Čtyřhlasý dětský sbor tak ve skladatelově instrumentaci tvoří naprosto rovnocennou skupinu oběma čtyřhlasým skupinám dechových nástrojů. Při pohledu do not se člověk nemůže ubránit dojmu, že sleduje instrumentální partituru, jelikož sborové

---

<sup>54</sup> Rafael Kubelík: *Invence a Interludia*. rukopis (nedatováno). K natočení této skladby došlo až v roce 1993 Kühnovým dětským sborem, pod vedením autora pro vydavatelství Panton.

osnovy postrádají jakýkoliv textový aparát. Lze se jen domnívat, že autor sám nechává na interpretovi, pro který typ vokálu se v danou chvíli rozhodne.

Přestože sborová tvorba Rafaela Kubelíka je velmi skromná, jsou Invence a Interludia vyzrálou skladatelskou skladbou, balancující ovšem na hraně interpretační dostupnosti mnohých dětských sborů. Hlasovým rozsahem je její náročnost zcela mimořádná. Běžně se pohybuje především v závěrech několika vět v horním sopránů na  $g^2$  respektive  $a^2$ , na několika místech tento rozsah dokonce ještě překročí. V dolním rejstříku altů je pak maximem malé  $f$ .

Jak již bylo řečeno, svou sborovou sazbou je Kubelík spíše instrumentální, je to však jen z důvodu skladebných, neboť jak skupiny hobojů a trubek, tak i sbor pracují se stejným motivicko tematickým materiálem. Svým způsobem nelze ani hovořit o doprovodných nástrojích, neboť jejich funkce je zcela rovnocenná té sborové.

Zpočátku mají Interludia slavnostní fanfárový charakter, kdy se střídají vstupy instrumentální s těmi sborovými.

The image shows two systems of musical notation for a choir. The first system is in 4/4 time and starts with a piano (*p*) dynamic. It features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The second system continues with a piano (*p*) dynamic and features a more melodic line with a long phrase that ends with a pianissimo (*pp*) dynamic. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings.

*Kubelík, Rafael: Invence a Interludia. I. Dórická.*

Kubelík velice rád pracuje s metrorýtmikou. Jeho tektonika je založena na neustálém střídání lichých a sudých taktů. Zatímco někteří autoři se tak chtějí

vyhnout zbytečnému zanášení partitury hudebně interpretačními poznámkami (ritardando, fermata, apod.), u Kubelíka má každá změna taktu svůj význam pro celkový proud a vývoj hudební fráze.

V průběhu Invencí a Interludií prochází Kubelík hudební formy od dvojhlasé invence přes zkrácenou fugu. Sbor většinou uvádí jednotlivé části delšími vstupy, ke kterým se později připojí hoboje a trubky. Některé věty jsou postaveny samostatně, jiné vzájemně prokomponovány. V předposlední části se všechny tři složky spojí do vzájemného čtyřhlasého unisona, které ústí k majestátnímu závěru celého cyklu.

94

The image shows a musical score for measures 94 to 97. The score is written for five parts: Chorus (Sbor), Oboes 1 and 2 (Ob. 1.,2.), Oboes 3 and 4 (Ob. 3.,4.), Trumpets 1 and 2 (C Trp 1.,2.), and Trumpets 3 and 4 (C Trp 3.,4.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Chorus part begins with a forte (f) dynamic and a melodic line. The Oboe parts enter in measure 95 with a similar melodic line. The Trumpet parts 3 and 4 enter in measure 95 with a lower melodic line. The Trumpet parts 1 and 2 are silent throughout the shown measures. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamics.

Sbor

Ob. 1.,2.

Ob. 3.,4.

C Trp 1.,2.

C Trp 3.,4.

Sbor

Ob. 1.,2.

Ob. 3.,4.

C Tpt. 1.,2.

C Tpt. 3.,4.

This system of music includes five staves. The top staff is labeled 'Sbor' and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second and third staves are labeled 'Ob. 1.,2.' and 'Ob. 3.,4.' respectively, and contain similar melodic lines with some slurs. The fourth and fifth staves are labeled 'C Tpt. 1.,2.' and 'C Tpt. 3.,4.' and contain block chords and short melodic fragments. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

Sbor

Ob. 1.,2.

Ob. 3.,4.

C Tpt. 1.,2.

C Tpt. 3.,4.

This system continues the musical score with five staves. The 'Sbor' staff has a more rhythmic, chordal texture. The 'Ob. 1.,2.' and 'Ob. 3.,4.' staves continue with their melodic lines, featuring some slurs. The 'C Tpt. 1.,2.' and 'C Tpt. 3.,4.' staves continue with their respective parts, including some sustained notes and short melodic phrases. The notation remains consistent with the first system.

Kubelík, Rafael: Introdukce a Interludia. V. Mixolidycká.

Závěrečná část je téměř celá psaná ve formě sériových fermat. Otevírá ji sled celých not, harmonizujících v protipohybu celou aiolskou stupnicí, od úvodního jednohlasu prvního taktu, po konečný šestihlas. Při druhém opakování této stupnice se ke sboru přidávají hoboje a postupně i trubky, když tu náhle, na dominantě, přejde Kubelík do chorálu odkazujícího zřetelně na nápěv chorálu svatého Václava. V partituře Kubelík připsal do poznámky ke sboru doslova „+ několik sopránů“.<sup>55</sup> Počítal evidentně již v průběhu komponování s tím, že výrazové a dynamické nároky na sbor v jeho skladbě se v té době pohybovaly na maximální úrovni obtížnosti. Nabízí se samozřejmá domněnka, že Kubelík na tomto závěrečném místě již tak vypjatý hlasový rozsah dětského sboru vědomě překročil, za účelem maximální kulminace celého díla. Proto se rozhodl v samotném závěru připojit několik školených vysokých hlasů, které celý sborový zvuk doplní v jeden harmonicky znějící celek. Skladatel tak na tomto místě vytvořil slavnostní majestátní závěr, emočně krajně vypjatý, opravdovou dominantu celého cyklu.

<sup>55</sup> rozuměj „dospělých sopránů“.



13

Sb.

22

Sb.

tutta la forza

*Kubelík, Rafael: Invence a Interludia. VI. Aiolská.*

Je samo o sobě pozoruhodné sledovat vývoj dětského sborového zpěvu za posledních 70 let, tj. od dob, kdy vznikla tato Kubelíkova skladba, premiérována na festivalu Pražské Jaro v roce 1947, která byla tehdy prakticky nezpívateľná. Interpretační schopnosti dětských sborů byly, a zákonitě musely být, v té době na zcela jiné úrovni. Výjimkou snad byl Kühnův dětský sbor vedený Janem Kühnem, pro který byla tato skladba komponována. Přestože i dnes patří Kubelíkovo dílo k vrcholům dětské sborové tvorby, klademe si otázku, zda se najdou sbory, které se tento monument pokusí zdolat.

Cyklus 14ti písní Zelená se snítka<sup>56</sup> od Petra Ebena je dnes stále jedním z pokladů dětské sborové literatury. Tato sbírka bez přehánění představuje klasický příklad toho, jak psát pro dětský sbor. Mladý Eben zde uplatnil nejen svůj skladatelský talent, ale především i své niterné přesvědčení, že dětem je třeba přinášet ne pouze říkadlovost, ale hlavně poezii, hodně lyrismu a poetičnosti, vyjádřených v tomto případě i barevným klavírním doprovodem. Sbírká vznikala postupně v letech 1953/54 na objednávku Československého

<sup>56</sup> Eben, Petr: Zelená se snítka. SNKLHU, Praha 1957. (1. vydání obsahující 10 písní; 2. vydání v Supraphonu 1987 bylo rozšířeno na 14 písní).

rozhlasu jako nácvikové písně pro různé stupně. Jednotlivé části jsou tak svou náročností proměnlivé. Proto se mezi nimi nachází melodie nejsnadnější, dostupné i mateřským školám, tak i písně intonačně náročnější nebo dokonce efektní po stránce technické. Eben má schopnost, za použití minimálních prostředků, obestříť stylově vybroušené veselé verše lyrizujícím hávem, který prostoupí prožitkem jak dětského, tak i dospělého posluchače. Většina písní sbírky je jednohlasých, avšak jejich rymický průběh bývá často v nepravidelných taktech, často využívajících mateníkových rytmů. Ty úplně nejsnazší jsou v rozsahu jedné oktávy, s opakováním dvou či tří slok, vkusně doplněné doprovodným partem klavíru. Dvojhlasé písně mají zpravidla jeden hlavní melodický hlas, ke kterému je druhý veden buď v imitaci, nebo v dlouhých prodlevách na otevřené vokály, výjimečně postupují oba hlasy v paralelních terciích. Trojhlasé písně jsou ve sbírce celkem tři. V Podzimní, na verše Václava Čtvrťky, napsané v malé třídílné formě aba je hlavní melodie v prostředním dílu svěřena sólovému hlasu, zatímco sbor plně nahrazuje harmonický doprovod klavíru přeléváním vnitřních hlasů okolo jednoho akordického jádra. Sled paralelních akordů v těsném trojhlasu je charakteristickým prvkem v písni Kdyby tu nic nebylo, podobně jako v části Na našem sádku, kde se ovšem trojhlas posouvá místy do širší harmonie. Celkově je tato část rytmicky velmi živá, hlavně díky střídání dvoudobých a třídobých taktů v rychlém tempu. Přestože je pro správnou interpretaci třeba dbát precizní rytmické deklamace již od samotného počátku nácviku, je Ebenova mateníková struktura až samozřejmě jasná a přirozená.

8 *Molto vivace*  
*mp*  
 Sbor  
 Na na - šem sád - ku roz - kve - tly ja - blo - ně,  
 Klavír  
*mp*

14

Sb. na - našem sád - ku roz - kve - tl máj,

Kl.

20

Sb. roz - kve - tl máj, roz - kve - tl máj.

Kl.

*Eben, Petr.* Zelená se snítka. Na našem sádku.

Ebenův cyklus je souborem písní, ve kterém najde uplatnění a jistou možnost interpretační realizace každý dětský sbor. Poutavou formou se Ebenovi v tomto díle daří za pomoci jednoduchých vyjadřovacích prostředků posouvat a prohlubovat umělecké schopnosti a cítění mladých zpěváků.

Jedním z autorů, kteří neváhali sáhnout po svém vlastním textu, byl Ilya Hurník. Hurník po celý svůj skladatelský život nezanedbával didaktickou úlohu hudby, kdy se snažil svými skladbami nenáročnou formou pobavit, ale i zároveň poučit mladé posluchače a interprety. Svědčí o tom i jeho Slovníček kontrapunktu<sup>57</sup>, který ve svých názvech reflektuje jednotlivé formy kontrapunktické práce skladeb, jako Dvohlasý kánon, Inverse, Račí postup, Ciaconna, Diminuce, Augmentace, apod.

<sup>57</sup> *Hurník, Ilya*: Slovníček kontrapunktu I., Jirkov 1975. Slovníček kontrapunktu II., Český hudební fond, Praha 1978.

Také ve svých *Variacích na myší téma*<sup>58</sup> na vlastní text, zpracovává téma ve stylu jednotlivých hudebních slohů. V barokním stylu J.S.Bacha se téma ve změněném tónorodu z dur do moll rozrůstá až do formy pětihlasého fugata.<sup>59</sup> Klasicistní variace alá Haydn jako by přímo zapadla mezi klasické sborové skladby Myslivečka či Vaňhala, romantická zas odkazuje na Schuberta, včetně velmi vtipného „dramatického“ textu o myšce, co kradla sýr a stihl ji trest, ale její duch bude věčně žít. O tom, že Hurník nebyl pouze skvělým řemeslníkem s bravurní skladatelskou technikou, citem pro sborový zpěv a s originálním šarmem, nýbrž, že se ve svých skladbách snažil vždy držet si svůj soudobý styl, svědčí i poslední variace *Jako dnes*. Hurník postupně zahušťuje harmonii od diatonické tonality, přes sled septakordů postupně narušovaných disonancí v přidané sekundě.

The image shows a musical score for three voices (Soprano, Alto, and Bass) of the piece "Jako dnes" by Ilja Hurník. The score is in 2/4 time and features a complex harmonic structure with changing time signatures (2/4, 3/4, 2/4). The lyrics are: "mou - rek prás - ká kní - ry, ó, mou - rek prás - ká kní - ry, ó, mou - re kní - ry, ó, ó." The piece is marked "ff" (fortissimo).

*Hurník, Ilja: Variace na myší téma, 4. jako dnes, 1986.*

Dokladem posunuté interpretační obtížnosti v kategorii skladeb písní pro děti je cyklus pěti dětských sborů s názvem *Písničky s flétnou* od Petra Fialy. Skladby jsou komponovány na básně Františka Hrubína poeticky zobrazující

<sup>58</sup> *Hurník, Ilja: Variace na myší téma*, in *Dětské sbory*, Supraphon, Praha 1986.

<sup>59</sup> Je příznačné, že tímto stylem komponované skladby (sice s vokálním cítěním, ale s víceméně instrumentální sazbou) by mohly velice dobře fungovat i s jiným, např. duchovním textem.

vztah dítěte k matce, a jak je z názvu patrné, sbor v tomto cyklu doprovází flétna. Písničky s flétnou jsou pestrou kombinací nálad a barev, s kontrastem lyrizujících ploch a hravého rytmu. Náročnost Fialova cyklu je dána jeho osobitou melodikou a pohybem vnitřních hlasů. Fiala rád vede hlasy v paralelních kvintách a kvartách, ve zvětšených akordech, využívá tak dráždivého napětí znějících malých a velkých septim a nón.

Moderato, grazioso

1. *f* Má - ji, má - ji, za - voň kví - tím! *p* *mf* Až ja vlou - ce cvrč - ka chy - tím...

2. má - mě bu - du zpí - vat slad - ce pod o - kny i na zah - rád -

3. *mf* Až já vlou - ce cvrč - ka chy - tím... až já vlou - ce cvrč - ka chy tím na zah - rád -

4. *mf* *p* Až já vlou - ce cvrč - ka chy - tím... až já vlou - ce cvrč - ka chy tím na zah - rád -

7. *f* *mf* *mf* - ce Zpí - vej - te sním, dě - ti vmá - ji všu - de cvrč - ci vyh - rá - va jí.....

3. - ce *mf* *mf*

Fiala, Petr: Písničky s flétnou. IV. Máj. 1976.

Jeho skladby jsou při nácvičku pro dětský sbor zpočátku velmi obtížné. Jeho zvláštní pojetí harmonie, pro dětské chápání poněkud rozostřené, si žádá svůj čas, aby bylo i pro méně zkušené interprety možné skladbu vnímat z určitého nadhledu. Avšak při zvládnutí těchto aspektů působí Fialův cyklus velmi přirozeným a svěžím dojmem.

Skladba Zdeňka Lukáše *Otep Myrhy*, volně komponovaná na milostnou poezii neznámého autora z 2. poloviny 14. století, pro trojhlasý sbor s doprovodem

varhan nebo klavíru<sup>60</sup> svědčí o autorově citu pro melodiku, zjemnělou do niterného výrazu. Lukáš zde, podobně jako i v jiných skladbách, často zadrží jeden hlas na společném tónu, ze kterého, případně do kterého pak směřuje ostatní hlasy. Nápěvovou metodou připomínající kánon vzniká efekt echa, který rozvíjí melodickou frázi vedoucího hlasu.

*J* = 60

1. *p* *mp*  
O - tep myr - hy mět mój mi - lý,

2. *p*  
O - tep myr - hy mět moj mi - lý,

3. *p*  
O - tep myr - hy mět moj mi - lý,

5 *mp*  
1. Mi - lu jeť mě zsvé všie sí - ly a já je - ho zmile - lé - ho, \_\_\_\_\_

2. mi - lu - jeť mě zsvé všie sí - ly,

3. *mf*  
mi - lu - jeť mě zsvé všie sí - ly, proňžt

<sup>60</sup> Lukáš, Zdeněk: Otep myrhy. rukopis. Praha 1973.

9

1. proňžt net - bām

2. proňžt net - bām

3. net - bām nič na ji - né - ho.

Lukáš, Zdeněk: Otep myrhy.

Doprovod zůstává ve formě rytmické prodlevy, která později kopíruje harmonii sboru. Ostinátní synkopická rytmizace varhan podpořená pomalým tempem celé skladby vytváří téměř až tajemnou atmosféru nedočkavého očekávání. Ve shodě se středověkou básní půvabně milostného charakteru akcentuje Lukáš prázdné kvartové a kvintové souzvuky bez rozlišení tónorodu. Později uplatňuje svůj oblíbený postup v paralelních kvintakordech s charakteristicky hybnou rytmizací.

Paralelní postup akordů v těsné tonální harmonii je u Lukáše vůbec jedním z častěji používaných způsobů vedení hlasů. Autorů používajících tento způsob instrumentace je celá řada, nicméně ta Lukášova vyniká neobvyklým

tahem v melodické frázi. Hlavní melodická linka je vždy svěřena hornímu sopránu, často zdvojena v oktávě spodního altu, přičemž vnitřní hlasy svým přeléváním kolem jednoho akordického jádra tvoří vlastní „tělo“ zvuku.<sup>61</sup> Ilustrujme to ukázkou z jiné Lukášovy sborové skladby, kantáty Svítá.

1. *f* kra - do - sti ra - dost vstá - vá, stu - dán - ka vo - du dá - vá,

2. *f*

3. *f* kra - do - sti ra - dost vstá - vá, stu - dán - ka vo - du dá - vá,

4. *f*

6

1. stu - dán - ka vo - du dá - vá.

2.

3. stu - dán - ka vo - du dá - vá.

4.

Lukáš, Zdeněk: Svítá.... 1981.<sup>62</sup>

Odišným způsobem ke sborové sazbě přistupuje Jan Klusák ve své Malé ranní mši.<sup>63</sup> Druhá část Gloria je hravou perlivou větou, prostě a skromně velebící Boha. Po úvodních rytmických takttech žesťů a dřev, navozující dojem

<sup>61</sup> Zajímavé je porovnání Lukášových skladeb pro smíšený sbor, kde je tento princip velmi podobný.

<sup>62</sup> Lukáš, Zdeněk: Svítá....: kantáta pro velký dětský sbor a instrumentální soubor na verše Věry Provozničkové. rukopis, 1981.

<sup>63</sup> Srovnej s částí o Klusákově skladbě v kapitole o jednohlasu.



famfáry, nastupuje tříhlasé fugato *Gloria in excelsis Deo...* přičemž třetí hlas je instrumentován ve violoncellech a kontrabasech, resp. později ve fagotu a klarinetu. Velice zdařilé fugatové téma se specifickou rytmikou je v orchestru doprovázeno akcentovanými čtvrtkami v terciích s přidanou disonantní sekundou. Ke sborovému chorálnímu jednohlasu ve stylu předchodí věty Kyrie se Klusák vrací na krátkou chvíli v textu *Qui tollis peccata mundi....*, kdy sbor zpívá nad prodlevou ve smyčcích, nad nimiž ovšem probleskují krátké motivy fugatového tématu nepatrně ovšem obměněných větších či menších inverzí. Vše směřuje v těsnách a v postupném dynamickém i instrumentačním nárůstu k závěru této věty, kdy sbor nad pulzujícími synkopami v orchestru ještě jednou zpívá úvodní téma se závěrečným opakujícím se *Amen, amen* v paralelních kvintách. Na závěrečné čtyři takty se pak skladatel vrací k materiálu famfáry z úvodu a vše zakončuje společným secco akordem orchestru.

V následující části, konkrétně v *Credu*<sup>64</sup>, pomalé a nejrozsáhlejší části celého díla, se až na výjimky jedná o tříhlas, s intonačně náročnějšími postupy ve středních hlasech. Klusák má v mnohém podobně sborové cítění jako Lukáš, ovšem jeho vnitřní intervalová struktura je niternější, často využívající půltónových vztahů sníženého druhého a šestého stupně k základnímu tónu, resp. k dominantě.

Po vstupních uklidňujících taktích *Creda*, jasně ukotvených ve výchozí tónině (G dur), spolu s přibývajícím textem narůstá i zahušťování rymické, plně ovšem akcentující přirozenou přízvucnost latinského textu. Doprovod smyčcových nástrojů, založený na střídání dvou akordů, tvoří jakési pulzující harmonické pozadí ve formě prodlevy. Vyšší nároky na rytmickou přesnost sboru jsou hlavní charakteristikou střídání osminového, triolového a šestnáctinového rytmu, provázející sborový part po celou větu.

---

<sup>64</sup> Srovnej poznámku v kapitole o jednohlasu, v části o mších pro dětský sbor, o záměrném vynechávání této části u některých skladatelů.

(Adagio)

S. *p* Pat - rem om - ni - po - ten - tem, fac - to - rem coe - li et ter - rae,

A. *p* Pat - rem om - ni - po - ten - tem, fac - to - rem coe - li et ter - rae,

*pp*

4

S. vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - li - um.

A. vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - li - um.

Klusák, Jan: Credo. Malá ranní mše.

Klusákovo rytmické předivo klade zvýšenou pozornost na kvality a sezpívanost sboru, nejen pokud jde o již zmíněnou intonaci a rytmus, ale především vzhledem ke kvalitě deklamace textu. Ten spolu s narůstajícím počtem hlasů ve sboru může být velice snadno nesrozumitelný. Přirozené akcenty a přízvuky jsou přitom i pro posluchače velmi důležité, neboť Klusák s nimi zachází velmi rafinovaně a protkává jejich nepřízvučná místa melodicko rytmickým materiálem v orchestru, ponejvíce v dechových nástrojích. Vrchol věty, jak formální, tak dynamický „*crucifixus etiam pro nobis...*“, doprovázený krátkými sforzaty v unisoně celého orchestru, je ještě umocněný přimknutím prvního a druhého hlasu do intervalu sekundy ( $c^2$ - $des^2$ ), který spolu s dolní septimou ( $e^1$ ) dává místy souzvuk tří tónů

nalepených na sebe. Celkový dojem překvapivě nezní vůbec disonantně, ale zato s velkou emotivní zjitřeností.

Smířlivá závěrečná část *Et resurrexit tertia die...* dává vyniknout měkkému kultivovanému zvuku dětského sboru na pozadí ostinátního doprovodu smyčců. Veškeré party zde Klusák nechává v jejich rytmice samostatné, duoly versus trioly, spolu s tečkovaným rytmem, pulzujícími čtvrtkami, apod, přičemž hlavní hudební frázi včetně závěrečného *Amen* nechává vždy výlučně sboru.

Již tradičně bývá Sanctus větou oslavného charakteru, často v rychlejším tempu jiskřivějšího charakteru. Stejně tak je tomu v Klusákově skladbě. Přestože je věta psána v 6/8 taktu, její tempové označení a název Scherzo jsou více než výmluvné.

Sanctus začíná radostnou famfárkou malé D trubky. Po několika taktech však smyčce spolu s dechy, v krátkých staccatových osminkách navodí jasnou atmosféru Scherza, spolu se sborem, který (jak jsme již několikrát poznali) je na mnoha místech zahuštěný přidáním sekundami.

The image shows a musical score for three parts: Soprano, Alto, and Piano. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 6/8. The Soprano part has lyrics: "San - ctus, San - ctus, San -". The Alto part has a melodic line. The Piano part features a complex accompaniment with chords and eighth notes.

5

S.  
ctus - Do - mi - nus De - us

A.  
Do - mi - nus De - us

Pno.

9

S.  
Do - mi - nus De - us Sa - ba-oth.

A.  
Do - mi - nus De - us Sa - ba-oth.

Pno.

Sanctus je velice krátký, má necelých 50 taktů. Autor tím však tuto větu nekončí, ale ve stejném tempu, ovšem ve 2/4 taktu, plynule navazuje Benedictus. Plynulý přechod je dán několika faktory. Zaprvé skladatel zůstává ve stejné tónině a zadruhé orchestr pokračuje v podobném duchu jako sbor na začátku Sanctus. Vzniká tak samozřejmý dojem, že věta pokračuje dál, ba dokonce se po Benedictu vrací zpět do Sanctus, jen s tím rozdílem, že již ne v E dur, ale v Cis dur.

Závěrečné crescendo s postupnými nástupy všech nástrojů orchestru ústí ve sborové *Hosana, hosana in excelsis*, které celou "dvouvětu" uzavírá.<sup>65</sup>

<sup>65</sup> Srovnej jiné části Klusákovy skladby v kapitole Mše pro dětský sbor.

Jak již bylo naznačeno, Lukáš i Klusák jsou si ve svém pojetí sborového trojhlasu a čtyřhlasu v mnohém podobní. Nicméně zatímco u Klusáka převládá cítění s prvky novoklasicismu, u Lukáše je to rytmická přehlednost spolu s převahou základních diatonických funkcí.

Svěží, osobitý a nezaměnitelný kompoziční styl je možné pozorovat ve skladbách Jana Nováka, konkrétně v jeho díle *Ave Maria*.<sup>66</sup> Již v záhlaví je uvedeno, že tato skladba je pro dívčí (případně i ženský) sbor. Značná část repertoáru pro ženské sbory se shoduje s repertoárem sborů dětských (samozřejmě vyjma skladeb typicky dětských, a to jak hudebně, tak především textově, které by v provedení dospělého tělesa vyzněly velmi komicky). Svým rozsahem a položením hlasů mohou být ženské sbory někdy zaměnitelné se sbory dětskými, ať už dívčími, chlapeckými či smíšenými. Co je ale zcela odlišuje, je charakteristika zvuková. Obecně lze nalézt přímou úměru mezi věkem zpěváků a výsledným zvukem sboru.<sup>67</sup> Lehké, přirozeně měkké tóny andělského charakteru jsou pro dospělý ženský sbor nemyslitelné, stejně tak jako pro dětský sbor síla a znělost vyzrálých hlasů. Jedním z kompromisů, spojujícím obojí, je tzv. mládežnický sbor, kombinující hlasy mladší (dětské) a zralejší (dospívající).

Skladba *Ave Maria* Jana Nováka je psána na známý liturgický text jedné ze základních modliteb katolické církve oslovujících Pannu Marii, matku Ježíše Krista. Skladatelé, kteří se do zhudebnění tohoto i mezi nepoučenou veřejností všeobecně dobře známého „tématu“ pouštějí, tuto skladbu svěřují buď jednomu sólovému hlasu, nebo sboru. V druhém případě se pak jedná o formu sboru a capella, zvláště u skladeb renesančních, či o skladby s doprovodem instrumentálním v pozdějších obdobích. Vzhledem k charakteru a praktickému využití v sakrálních prostorách je skladba *Ave*

---

<sup>66</sup> *Novák, Jan: Ave Maria pro ženský (dívčí) sbor a varhany.* (vydavatel neznámý) 1983. Její online bezplatná verze je dostupná na:

[http://www.jannovak.eu/\\_data/04\\_documents/02\\_scores/\\_files/Ave\\_Maria\\_web.pdf](http://www.jannovak.eu/_data/04_documents/02_scores/_files/Ave_Maria_web.pdf)

(k 4.3.2016)

<sup>67</sup> To platí v obecné rovině i pro smíšené sbory.

Maria Jana Nováka psána pro sbor s doprovodem varhan. Svými skladebnými prvky se jedná o zcela typické dílo Jana Nováka pro dětský sbor, ve které se na malé ploše dokonale zrcadlí celá náruč hudebních nápadů, vyrůstajících ze stylu typické melodiky a kompoziční školy jeho učitele Bohuslava Martinů.

Vzhledem k tomu, že text není rozsahem příliš velký, nenabízí příliš mnoho plochy pro rozsáhlejší kompoziční formu. Drtivá většina skladeb stejného jména to také potvrzuje. Jan Novák se však nebál překročit zvykovou konstrukci a na modelu rozšířené dvoudílné formy vystavěl pozoruhodnou kompozici, která stojí za zevrubnější rozbor.

Skladba je rozdělena do dvou částí, které spolu korespondují jak po formální stránce, tak po té textové. Interpretace textu Ave Maria by sama o sobě vydala na zajímavou studii, způsobů jak lze text vykládat je celá řada, z nichž každý jeden bude správný. V textu lze nalézt prosebné, smířlivé, kontemplativní prvky, které jej dělí na několik částí. Novák chápe text ve dvou úrovních. V té první jako pouhé konstatování, ve které věří všichni křesťané, a kterým každý z nich, dítě či dospělý, prokazuje, jak vidí a chápe Pannu Marii. Ve druhé pak jako přímé oslovení a prosbu, kterou člověk vyslovuje sám za sebe, v různých intencích a intenzitách, odpovídajících myšlenkovému stavu a rozpoložení, ve kterém se právě ocitá.

První část skladby lze chápat jako prostou radost. Je plná hravých motivů, jiskřivých rytmů, krátkých malých forem vystavěných od jednohlasu k tříhlasu. Tu druhou pak jako vědomou, pokornou a procítěnou modlitbu neobyčejné vnitřní síly. Tomu odpovídá i formální struktura skladby, dvoudílná forma AB.

První díl A svou vnitřní strukturou připomíná neúplné malé rondo *aba'cda'*. Malý díl *a* je tvořen prostým nápěvem 1. sopránu, které zároveň tvoří hlavní motiv.



Již v tomto malém motivu je prvý zřejmý odraz martinůvské rytmizace. Na tuto melodii odpovídá 2. soprán a alt. Konverzační charakter se třikrát opakuje, mění se pouze taktové metrum. Novák zde obratně používá 9/8 a 7/8 takty v kombinaci s 4/4.

Kontrastní díl *b* tvoří plný trojhlas v téměř doslovném rytmickém unisonu, opět v 7/8 taktu, zakončený pak  $\frac{3}{4}$  a 4/4 taktem.

V poněkud zhuštěné verzi se v dílu *a'* opět objevuje třikrát po sobě materiál prvního dílu, kdy Novák s každým opakováním postupně vrství jeden hlas na druhý. Neúplnost malé rondové formy je dána přímým spojením dílu *c* a *d*. V dílu *c* (*Benedicta tu, ...*) kombinuje Novák hravý melodický trojhlas s rychlými varhanními postupy virtuoznějšího charakteru, aby následně v dalším díle *d* dal varhanám samostatnou mezihru, tvořenou melodickými postupy po sekundách v ostinátní rytmice 7/8 taktu. Tato část dává naplno vzpomenout jeho celoživotní inspiraci v osobě Bohuslava Martinů a jeho geometrických rytmizačních vzorců.

Závěrečnou část *a''* tvoří opět trojitě opakování hlavního motivu, tentokrát však pouze jednohlasně v 1. sopránu, zakončené zjitřeným pianissimovým trojhlasem v mollových paralelních kvintakordech s finálovou durovou dominantou. Ta slouží jako přechod do druhého velkého dílu *B*.

Tento díl je z celé skladby nejrozsáhlejší, hudebním materiálem zcela kontrastní a samostatný, zakončený v samém závěru krátkou *Codou*. V tomto díle užívá Novák sboru jako harmonického nástroje, který v intencích klasické harmonie a v naprostém souladu s textem zní kříšťálově čistým chorálem.

Novák, Jan: Ave Maria. 1983.

Tento nápěv se objevuje v mírných obměnách hned třikrát za sebou a je vždy přerušen varhanním vstupem ve stejné tónině, ovšem s postupem přes lydickou kvartu.

Sekvenční princip, který Novák uplatňuje i v jiných sborových skladbách, totiž posouvání melodie či celých taktů o tón výš nebo (jako v tomto případě) níž, a to i vícekrát za sebou, je použit i v následujících taktech (*nobis peccatoribus...*). Závěrečná část se nápadně podobá úvodnímu nápěvu dílu *B*, který celý lze tedy označit jako malou formu *aba'*, na který navazuje krátká, několikataktová *coda*.<sup>68</sup>

Harmonická stavba celé skladby je pevně ukotvena ve dvou tóninách. V prvním díle *A* je to tónina *d moll*, ve druhém díle *B* pak tónina *c moll* ústící až v závěrečných taktech do *G dur*. Na mnoha místech Novák vybočí na chvíli do jiných tónin, často následujících za sebou v sekundových postupech, ale vždy se pak jistě vrátí do původní charakteristické tóniny daného dílu. V již zmíněném sekvenčním úseku před *coda* se například Novák po harmonické linii *g moll - f moll - es moll - Des dur - b moll - G dur* dostává do dominantní tóniny, ústící do závěrečné plochy.

<sup>68</sup> Celkové formální schéma skladby je tedy: *A - aba'cda'*

*B - aba' + coda*



Zatímco v první části lze nalézt celou řadu typických rysů Novákova rukopisu, ovlivněného Bohuslavem Martinů, včetně již zmíněných harmonických postupů, ve druhé se projevuje Novák ve své skladatelsky střídmejší podobě. Užívá povětšinou klasických harmonických postupů, hlavních a vedlejších funkcí občas okořeněných harmonicky zahuštěnými akordy. Zcela jistě by procítěnost dílu *B* nikdy nevynikla tak výrazně, kdyby mu nepředcházel natolik kontrastní díl *A*.

Základní tempo *Allegro moderato*, předepsané v úvodu skladby, se po celou dobu nezmění. Ovšem z interpretačního hlediska je jedno univerzální tempo od začátku do konce poněkud strojené. Například již samotné rozdělení skladby na dva kontrastní díly si samo žádá zvážit, zda pro zvýraznění uklidňující atmosféry druhé části nezvolit tempo lehce pomalejší. Ostré, hravé motivy v osminových taktech samy o sobě vyznívají mnohem rychleji než chorálové harmonie psané v dlouhých notách. Již samotný pohled do notového zápisu by mohl být takovým vodítkem.

Celá skladba je dokladem Novákova mistrovství a jeho dokonalého využití výrazných kompozičních prvků na malé ploše. Vývoj melodie od jednohlasu, přes dvojhlas v terciích do trojhlasu v paralelních kvintakordech, či na jiných místech v sextakordech; působivé kontrasty akordů *dur/moll* aj.

K nejtypičtějším dokladům však patří jeho práce s rytmikou, kde Novák střídá téměř všechny „nepravidelné“ liché osminové takty (9/8, 7/8, 5/8, 3/8) s vloženými „pravidelnými“ 3/4, 4/4 a 6/8 takty. Pro sbormistra, respektive pro interpreta, je velmi zábavné objevovat jednotlivé kombinace těchto nepravidelných taktů, které nabízejí celou paletu možných nepsaných přízvuků, akcentů a frází.



např.

Dynamická stavba má u Nováka velmi střídmy průběh. Není to skladatel, který by dával najevo pompéznost, efekty silného zvuku, apod. Raději volí cestu střídmejší, slabší dynamiky jako takové, díky které pak mohou vyniknout její vrcholy zcela zřejmě, bez toho, aniž by nutil interpreta jít na hranu zvuku. Nebojí se naopak užívat vypsaneho decrescenda v absolutních intencích p-pp-ppp, které se k pěveckému sboru skvěle hodí.<sup>69</sup>

Varhanní part Novákovy skladby je až na několik technicky obtížnějších taktů velmi prostý. Co je na něm však v konečném důsledku velice nesnadné při souhře se sborem, je ono výše zmíněné střídání nepravidelných taktů. Je to dáno charakteristickým zvukem varhan, znějících v různých rejstřících pokaždé jinak „zpožděně“. Nepravidelné osminové takty se dají vždy rozdělit několika způsoby. Např. 7/8 – 223, 322, 232. Novák tyto varianty v průběhu skladby vystřídá všechny a nutí tak varhaníka i sbormistra, aby měli naprosto identické frázování celé skladby, a tím i stejný názor. V opačném případě je precizní rytmická souhra téměř nemožná.

Interpretační problematika Novákovy tvorby je do jisté míry spojena se znalostí díla B. Martinů a v některých jeho instrumentálních skladbách i s předpokladem osvojení alespoň základních jazzových prvků. Čím menší je však celková plocha skladby, tím užší bývají většinou vlastní interpretační přesahy. Analytičnost této skladby, spojená s bezprostřední melodikou, nedává příliš velký prostor k vlastní invenční realizaci. Interpret se pouze musí snažit dodržet co nejpřísněji veškerá pravidla stanovená autorem. Tj. čistou intonaci, rytmus, dynamiku, tempo, výslovnost, sladit zvukový poměr celého sboru, a to je vše. Několik málo míst k prohloubení interpretace se však přeci jen v Novákově skladbě nachází. Je to především lyrická procítěnost některých pasáží daná vnitřním dynamickým vyklenutím fráze, širší pojetí zvuku v rychlejším osminovém pohybu, postupná dynamická gradace (nepředepsaná), různé zvukové tóny/palety kopírující harmonicky kontrastní části skladby, případně i gradace v závěru (o stupeň vyšší než

---

<sup>69</sup> Srovnej poznámku k dynamickému rozpětí dětského sboru v kapitole o jednohlasu.

Novákova), to jsou některé z možností, které nechal Jan Novák k dispozici interpretům.

Autor těchto řádků měl možnost tuto skladbu s dětským sborem mnohokrát provést a opakovaně se přesvědčit, jak živou skladbou ve skutečnosti je. V různých akustických podmínkách a s varhanami nejrůznějších kvalit a zvuku je pro sbormistra vždy velmi příjemné a inspirativní chopit se její interpretace v mezích, jež nabízí.

Po sborové stránce je poměrně náročné vypořádat se s několika aspekty Novákovy skladby. V první řadě je to přivyknutí dětí na pro ně nezvyklou rytmiku celé skladby. Přesné nástupy na začátku 7/8 a jiných lichých taktů je třeba podpořit alespoň minimální formou akcentu, a to zvláště tehdy, kdy jim předchází konec jiné předešlé fráze a následný nádech. Je nezbytné pečlivě dbát na intonační přesnost druhého a třetího hlasu. Při snaze o sladění rytmického cítění v obtížných místech je dobré se při volbě dělení osminových skupinek řídit textem, ovšem na několika místech této skladby ani textová předloha nepomáhá v rozhodování. V těchto případech by měl sbormistr porovnávat podobné fráze na jiných místech skladby, či se, jako poslední možnost, řídit svým hudebním cítěním.

Skladba Ave Maria od Jana Nováka je skladbou citovou, jasnou a hravou elegancí, tanečností a rytmikou, zároveň však skladbou velmi niternou a procítěnou, a v neposlední řadě posluchačsky velmi vděčnou. Snad by si v dnešním sborovém světě zasloužila opět trochu zvýšené pozornosti.

Jedním z autorů, kteří se poměrně štědře věnovali ve své tvorbě dětskému sboru, byl Jan Hanuš. Velmi zajímavý je jeho cyklus Slunovraty, který obsahuje celkem čtyři řady, které jsou napsány pro čtyři různá sborová uskupení. První řada tohoto cyklu je věnována právě dětskému sboru a v mnoha ohledech pozoruhodná. Hanuš, sám velmi plodný instrumentální

autor, ji pojal jako jakousi vokální sonatinu pro trojhlasý dětský sbor.<sup>70</sup> Její jednotlivé části jsou, pro dětský sbor zcela neobvykle, nazvány jako části instrumentální sonáty (I. Allegro non troppo, fresco, II. Introdukce a Scherzo, III. Poco adagio, IV. Rondino) a čerpají z textů lidové poezie Slovenska (I.), Čech (II.) a Moravy (III.). Závěrečná čtvrtá věta spojuje texty ze všech tří koutů naší země, což do jisté míry i určuje její hudební formu (viz dále).

Hanuš se k instrumentálnímu cítění neuchyluje pouze názvy, ale též formou. Užívá redukované sonátové formy, klasického scherza, písňové dvoudílné formy i závěrečného ronda, v němž nejprve rozvede všechna tři různá témata, aby je pak v závěru spojil do jednoho kombinovaného celku, ve kterém zaznívají všechna najednou. Hanušův sborový jazyk je vědomě posunut směrem k instrumentálnímu chápání hlasů, což v kombinaci s jeho

Možnosti trojhlasé a čtyřhlasé sazby jsou prakticky nepřeborné a kompoziční styly jednotlivých autorů se od sebe navzájem liší. Většina z nich si však vytvořila svou přirozenou výrazovou cestu, která se promítá do celé jejich tvorby. Spolu s prohloubením výrazových možností rozšiřují skladatelé i mantinely forem, harmonie, rozsahu hlasů apod. Mnoho z nich rozšířilo svůj tématický záběr i na látky čerpající z lidové hudby a poezie (viz dále).

Tyto skladby bývají náročnější po stránce harmonické, formální i tektonické. Proto je třeba poučenějšího přístupu ke skladbám, jak ze strany sbormistra, tak i interpreta. Je jistě na místě, aby i malý zpěvák věděl, jaká je stavební kostra skladby, kde jsou jeho vrcholy, jaký je tempový průběh, aby dokázal vhodně reagovat na více než jen rytmické gesto dirigenta. Je dobré také pěstovat v dětech schopnost přizpůsobit se různým akustickým podmínkám, které jsou typické např. pro kostel, sál nebo kapli, a tomu následně přizpůsobit tempo, případně i dynamiku celé skladby.

---

<sup>70</sup> V podtitulu skladby je doslova uvedeno: Sonatina v lidovém tónu pro dětský (dívčí) sbor bez doprovodu na texty lidové poezie.

U trojhlasu spolu se čtyřhlasem se jedná o maximální využití hlasové palety dětského sboru. Je sice možné dělit hlasy prakticky neomezeně (viz dále v kapitole o vícehlasu), otázkou ale zůstává, kde leží hranice, kdy se ještě stále jedná o sborový charakter zvuku. Oproti tomu trojhlas, resp. čtyřhlas při nutném zvládnutí zvukových proporcí, nabízí maximální harmonickou sazbu při zachování solidní zvukové masy.

#### 4.4. Vícehlas

Vícehlasem v rámci dětských sborových skladeb rozumíme skladby minimálně o čtyřech a více hlasech. Rozdělující kritéria nejsou ovšem pevně daná. V rámci jedné skladby se čtyřhlas může zúžit do tříhlasu až jednohlasu, případně některá jeho část (věta) může být celá dvojhlasá, apod. Není ovšem výjimkou, že se i čtyřhlas může rozestoupit. Celých skladeb napsaných ovšem v plném pěti či šestihlase, je však poměrně málo. Zajímavé jsou ale způsoby a principy, kterými jednotliví autoři s tímto vícehlasem zacházejí.

Např. Jan Vičar se ve svém folklórním tryptichu *Široko daleko*<sup>71</sup> dostává ze čtyřhlasu (Vejr), přes šestihlas (Daleko široko) až po "patnáctihlas" (Gurale), tj. osm sopránů a sedm altů. Takové rozdělení hlasů si ovšem žádá velmi početný sbor, případně mimořádnou hlasovou vyrovnanost zpěváků.

Častěji totiž k dělení hlasů dochází z důvodů zahušťování akordické sazby, spíše než ze snahy o větší rozsah zvuku. Je totiž zásadní, aby v případě těsného souzvuku dvou hlasů, např. v sekundě, byly oba hlasy zvukově ekvivalentní. Jedině tak lze dosáhnout potřebného napětí, vznikajícího alikvotním třením. Napětí, které čím dál častěji nebývá (především u mladších autorů) rozvedeno. Ilustrujme si to na následujícím příkladu, kde je ve velmi emotivně vypjatém počátku skladby *Veni Sancte Spiritus* Marka Ivanoviče nezbytné, aby všechny hlasy byly dynamicky rovnocenné.

---

<sup>71</sup> Vičar, Jan: *Široko daleko*, folklórní triptych pro dětský sbor (2006-2011), Olomouc, 2016.

San - cte Spi - ri - tus! \_\_\_\_\_

San - cte Spi - ri - tus!

Spi - ri - tus!

Ivanovič, Marko: Veni Sancte Spiritus, 2015.

Vedle zahušťování akordů je další možností dělení hlasů postupné rozvádění jednoho tónu (případně akordu) intervalovými postupy. Nejčastěji se tento postup děje v sekundách, který zavádí původní průzračný jednohlas do velmi působivého neklidu. Podobně jako například v dokumentární opeře Aleše Březiny zpracovávající životní osud faráře Josefa Toufara.

Moderato ♩ = 90

S.1 Ot-če náš, jenž jsi na ne - be - sích, po-svět<sup>3</sup> se jmé - no Tvé. Přijď krá - lov - ství

S.2 Ot-če náš, jenž jsi na ne - be - sích, po-svět<sup>3</sup> se jmé - no Tvé. Přijď krá - lov - ství

S.3 Ot-če náš, jenž jsi na ne - be - sích, po-svět<sup>3</sup> se jmé - no Tvé. Přijď krá - lov - ství

A.1 Ot-če náš, jenž jsi na ne - be - sích, po-svět<sup>3</sup> se jmé - no Tvé. Přijď krá - lov - ství

A.2 Ot-če náš, jenž jsi na ne - be - sích, po-svět<sup>3</sup> se jmé - no Tvé. Přijď krá - lov - ství

6

Tvé. Buď vů - le Tvá ja - ko vne - bi tak i na ze - mi.

Tvé. Buď vů - le Tvá ja - ko vne - bi tak i na ze - mi.

Tvé. Buď vů - le Tvá ja - ko vne - bi tak i na ze - mi.

Tvé. Buď vů - le Tvá ja - ko vne - bi tak i na ze - mi.

Tvé. Buď vů - le Tvá ja - ko vne - bi tak i na ze - mi.

*Březina, Aleš: Toufar, 2013.*

Vrstvením sekundových souzvuků je zvukově velmi efektní, a vzniká tak dojem, že tento efekt je možné navyšovat rozšířením do více hlasů. Může tak místy docházet až ke klastrovým efektům, kdy však celková hlasová vyrovnanost hraje v celkovém zvuku podstatnou roli, respektive jej zcela podmiňuje, jako je tomu ve skladbě Jana Vičara *Vejr*.

ú - hú hú...

ú - hú hú...

*Vičar, Jan: Vejr (2007), z folklorního tryptychu pro dětský sbor Široko daleko.*



Intotační nároky na jednotlivé zpěváky jsou v takových případech značné, jelikož i malé nepřesnosti tříští jednotu jak dotčené hlasové skupiny, tak i celku. Pro mladé sboristy není jednoduché naučit se udržet v tak těsném okolí svou melodickou linku.

Autoři také používají rozšíření počtu hlasů, jak již bylo řečeno, i z důvodu širšího akordického rozpětí. Těsná akordická sazba, která se v případě jednoduššího vícehlasu používá z důvodu hlasového rozsahu dětského sboru, nabízí odlišnou zvukovou kvalitu než široká harmonie, k níž se běžně sahá ve skladbách pro smíšený sbor, který je svým rozsahem téměř dvojnásobný.

Ej, ej, gu - ra - le, ně, ně - bi - čše še!

Ej, ej, gu - ra - le, ně, ně - bi - čše še!

Ej, ej, gu - ra - le, ně, ně - bi - čše še!

*Vičar, Jan: Gurale (2006), z folklorního triptychu Široko daleko.*

Skladby, ve kterých se dětský sbor ve větším měřítku dělí na větší počet jednotlivých hlasů, nejsou samozřejmě typické jen výše zmíněnými přístupy, skladatelé se k nim ale v těchto případech rádi uchylují. Více jak čtyřhlasé skladby polyfonního typu jsou však raritou. Když se již takové najdou, jedná se zpravidla o skladby určené dvěma sborům (viz dále).

## 4.5. Dvojsborové skladby

Hudební díla psaná pro dva sbory, tzv. dvojsborové, či vícesborové skladby, mají svůj počátek a základ v prostředích, kde byly původně interpretovány, tzn. v chrámových prostorech, disponujících dvěma a více kůry. V těchto místech stály sbory proti sobě na opačných stranách kostela.<sup>72</sup>

Nejen v rámci soudobých sborových skladeb zaujímaly dvojsborové skladby vždy své specifické místo. Umožňují sboru dosáhnout působivých akustických efektů, které při běžném sborovém rozestavení nedocílí. Dvojsborové skladby jsou zpravidla také komponovány ve velice energickém dynamickém stylu (viz dále), a bývají tedy pro svůj zvukově velmi pestrý a bohatý charakter velmi vyhledávané.

Mezi vícehlasými skladbami najdeme také ty, které jsou určeny pro dětský sbor. Není jich, pravda, tolik jako pro sbory smíšené, ovšem svým výsledným dojmem si s nimi nezdají. Vykazují totiž stejné prvky, používají podobné, ne-li totožné skladatelské techniky a přinášejí maximální nároky na sbor po stránce technické a umělecké, tak jako dvojsborové skladby pro dospělé sbory.

Použití jednoho sboru rozděleného na dvě skupiny je na první pohled velmi efektní záležitost, ovšem skrývá v sobě mnoho záludností, které předchází dobrému celkovému vyznění skladby. Zatímco v dospělých smíšených sborech profesionálního typu je sice možné najít silné hlasové individuality, obecně se ale předpokládá, že se jedná o soubor hlasů školených a především hlasově vyrovnaných, umožňujících rozdělení na dvě zvukově rovnocenné skupiny. V dětském sboru, kde se ještě o školených hlasech nedá hovořit, se hlasově výjimečně disponovaných dětí, obzvláště pokud jde

---

<sup>72</sup> Nebylo výjimkou, že další (třetí) sbor stál ještě u hlavního oltáře uprostřed chrámu.

o jejich hlasovou nosnost, vždy několik nachází. Jedná se však téměř vždy o starší děti (především dívky), které již překonaly hlasovou mutaci. Největším úskalím je proto rozdělení hlasů do dvou skupin tak, aby jejich vyrovnanost byla co největší, ideálně aby bylo možné hovořit o dvou stejně znějících sborech. V tomto případě platí zlaté pravidlo, čím více členů sbor má, tím větší existuje naděje proporčně souměrného zvuku.

Nespornou předností dvou sborů zpívajících zároveň, je jejich rozšířená dynamická paleta, především pokud jde o její prostorově zvukovou stránku. Odhlédneme-li od faktu, že například čtyřhlasý sbor rozdělený na dvě skupiny je vlastně stále totožným sborem (pouze osmihlasým), spočívá jeho základní rozdíl v rozestavení hlasů. Podobně jako jsou v koncertech pro dva orchestry vždy hráči rozděleni do dvou skupin, i zde jsou to dvě sborová tělesa zvukově i vizuálně stojící proti sobě. Bipolarita obou skupin bývá pak i hlavním prvkem určujícím tektonickou i instrumentální stránku celé skladby.

V rámci dvousborových skladeb pro dětský sbor nalezneme skladby kratší, psané na texty několika veršů, ale díla i rozsáhlejší, svým pojetím závažnější.

Výrazové možnosti dvou sborů díky jejich prostorovému rozmístění nahrávají kompozičním technikám konverzačního charakteru, kdy například jeden sbor melodicky v imitaci odpovídá sboru druhému, či dynamicky slabším pojetím vytváří efekt echa, apod.

Podobným způsobem využil dětského sboru ve své skladbě *Laudate Dominum* na text Žalmu 150 Jiří Teml.<sup>73</sup> Plně ve shodě s významem veršů vybízejícím k oslavě Hospodina hudbou a tancem, zvuknými a dunivými cymbály a zvukem polnice, obepnul svou skladbu z obou stran oslavným Aleluia, kdy jeden sbor zvukově imituje ten druhý. Alegorická představa dvou procesí kráčejících proti sobě, spolu s postupnou gradací a přibíráním ostatních hlasů, v kombinaci s narůstajícím harmonickým zahušťováním přidanými sekundami, se nakonec spojí v jeden společný celek.

---

<sup>73</sup> Teml, Jiří: *Laudate Dominum*, pro dětský dvojsbor na text Žalmu 150. rukopis. Praha 2010.

The image displays two systems of musical notation for the piece 'A-le-lu-ia'. Each system consists of vocal staves and piano accompaniment. The first system shows the vocal lines with lyrics 'A-le-lu-ia' and piano accompaniment with dynamics 'f' and 'ff'. The second system continues the piece with similar dynamics and phrasing.

Teml, Jiří: *Laudate Dominum*. 2010.

Efektu dvou skupin hlasů (sborů), které spolu nejprve zvukově soupeří, ať již ve stejné nebo v kontrastní dynamice, aby se posléze spojily v jeden celek (sbor), užívá Teml poměrně často. V částech, kde zpívá každý sbor zvlášť, odlišuje autor vždy ten druhý buď zkrácením imitace předešlého motivu, či posazením o oktávu níž, popřípadě zjednodušením harmonické sazby. Nevytváří tak pouze účinek apriorně ozvěnového sboru, který by jen ve ztišené dynamice doprovázel ten hlavní, nýbrž vzniká plocha, na které se neustále invenčně rozvíjí tématický materiál. Díky svému citu pro proporce, tak vytváří Jiří Teml na nevelké ploše (celá skladba má okolo čtyř minut) pestrou mozaiku zvukově bohatých motivů. Časté jsou jeho několikataktové postupy v paralelních durových kvintakordech se zadržanou tónikou v basu,

ve čtyřhlasé, či pětihlasé sazbě pak oktávová prodleva krajních hlasů současně s chromatickým postupem vnitřních hlasů, nebo tónický kvintakord s přidanou sekundou na druhém stupni.

Po interpretační stránce je Temlova skladba náročná svými požadavky na zvuk a přesnou dynamickou výstavbu celé skladby. Sbormistr si zde nevystačí pouze se základními dynamickými rozdíly v intencích běžného dětského sboru. Zde je naopak nezbytné pečlivě zvážit každý dynamický odstín, které se posléze promítne do celé dynamické výstavby věty. Přestože se, jak již bylo řečeno, nejedná o skladbu velkého rozsahu, má své přesné strukturální obrysy, které svědčí o jasném autorském záměru.

Jistá úskalí může skrývat i úvodní a především pak závěrečné Aleluia celé skladby, které je celé postavené na opakování tohoto jediného slova v několika rytmických a výrazových variantách. Nejprve jako již zmíněné imitační odpovědi prvnímu hlasu, později jako pětihlasý chorál, a nakonec jako osminkový proud se stupňující gradací v závěrečné codě. Zde musí sbormistr uváženě pracovat s postupnou mírou akcentu, záměrného vyzřetelnění artikulace u jednotlivých hlasů v místech, které tomu z hlediska formy odpovídají, a vyžadovat prakticky absolutní vnímání mezi ním a zpěváky.

I díky tomu se pak Temlovo *Laudate Dominum* setkává s velmi kladným přijetím jak u posluchačů, tak především u dětských interpretů.

Na podobném principu, ovšem s mnohem více akcentovanou úlohou rytmu na úkor melodické linky, pracuje se dvěma sbory Jan Krejčík ve své skladbě *Los Angeles*.<sup>74</sup> Vznikla za jeho působení ve španělském Madridu, a z toho důvodu je komponována na španělský text.<sup>75</sup> Rytmizační elementy tvořící ve výsledku celé pulzující plochy svým tepem evokují tradiční španělské tance, jejichž rytmickou kostru tvoří kastaněty a (taneční) boty na podpatku. *Los Angeles* je

---

<sup>74</sup> *Krejčík, Jan: Los Angeles. Pro dva dětské sbory a capella. 2010.*

<sup>75</sup> Text skladby neodkazuje na známe americké město, nýbrž na „anděly“ (*los angeles*), kteří svými promluvami nabízí lidem své služby (*...jsme tady. Nikdo nás neslyší. Nikdo nás nevidí...Jsme skrytí, ale nablízku...Jsme tady pro vás.*)

skladbou, ve které se pozoruhodně snoubí takto polyrytmika s prvky rozšířené harmonie, uvolněné až k bitonalitě.

Podle požadavku autora stojí oba sbory přímo proti sobě, nejlépe na opačném konci pódia, tedy nikoliv vedle sebe, jako obvykle. Krejčík totiž pracuje s každým sborem jako se solitérní jednotkou, která má své unikátní rytmicko intonační prostředí. V rámci tohoto prostředí se sbory chvílemi jen letmo protnou, buď v rámci harmonie či textu.

Rytmickou kostru prvního sboru tvoří šestnáctiny, zatímco u druhého jsou to trioly. Obě kontrastní plochy jsou psány v téměř důsledném komplementárním rytmu, tedy kdy napříč hlasovým spektrem zní po celou skladbu neustálý triolovo kvartový proud. Tato v podstatě minimalistická pulzace je místy doplněna o zadrženy harmonický tón v jednom hlasu z každého sboru.

15 16

*p* *f*

o

*p* Na - die nos ve na - die nos ve na - die nos ve na -

*mf* *p* da - do Na - die nos pi - de na - da na - die nos pi - de na - da

*p* *mf* *p* Nos a - bur - ri - mos nos a - bur - ri - mos nos a - bur da - do

15 16

*p* *p* *mf* *p*

Es - ta - mos es - con - di - dos, pe - ro cer - ca es - ta - mos es - con

ve na - die nos ve ri - mos nos a - bur - ri - mos

*p* *mf* *p* pi - de na - da o

*f* *mf* *p* Nos han ol - vi - da - do nos han ol - vi

Harmonicky rozvíjí Krejčík svou skladbu od původního jednoho tónu (d) v základu postupným přidáním malé tercie (f), zmenšené kvinty (as) a disonantního púltónu (des). Pak ovšem opustí původní tón (d) a celý předchozí disonantní souzvuk se promění na konsonantní durový akord. Tímto způsobem přelévání tonálního centra pokračuje přes septakordy, durmollové proměny, nónové akordy až k místu, kde oba sbory zpívají zároveň každý v jiné tónině (B dur a A dur).

V samotném závěru uzavírá celou skladbu plocha s téměř aleatorními prvky, kdy se v poklidném tempu přes sebe navzájem tříští dynamické vlny septolových, sextolových a kvintolových ostinat, ústících do smířlivého decrescenda.

The image displays a musical score for two vocal parts, labeled I and II. Each part consists of two staves: a vocal line and a basso continuo line. The vocal lines feature a complex, repetitive rhythmic pattern of eighth notes, often beamed together in groups of seven. The basso continuo lines use a similar rhythmic structure but include numerical figures (7, 6, 5) and dynamic markings (f, p, f) to indicate fingerings and volume changes. The score is divided into two systems, I and II, with system II showing a key signature change to one sharp (F#). The overall texture is dense and rhythmic, characteristic of the described 'aleatoric' style.



Celá skladba má pečlivě promyšlený plán, kdy dynamika spolu s harmonickými změnami tvoří hlavní součásti tektonické formy. Podobné skladby jako Krejčíkovo Los Angeles jsou ovšem poměrně úzce vázány na akustickou kvalitu prostor, ve kterých se provádějí. Tento typ skladeb do jisté míry závisle počítá s určitou předpokládanou délkou dozvuku, nezbytnou pro dobré a smysluplné napojování jednotlivých rytmických útvarů na sebe. Stejně tak, jako počáteční jemné půltónové disonance ve slabých dynamikách, se i ty vícehlasé v plném zvuku nejlépe prosadí v dobrém akusticky přívětivém prostředí s alespoň střední mírou dozvuku.

Zmíněné disonance jsou pro dětský sbor vždy zpočátku poněkud choulostivou záležitostí. Nějaký čas trvá, než se každý zpěvák naučí držet pevnou intonaci v sekundových intervalech. Když je ještě k tomu například půltónová disonance v určitém rytmickém útvaru, v jehož průběhu se mění i dynamika, je zapotřebí relativně velké jistoty.

Mezi dvousborovými skladbami určenými pro dětský sbor je poměrně mladá skladba Jana Mála *Cantica Davidis*.<sup>76</sup> V souboru jeho tvorby se jedná o jedinou acapellovou kompozici zpracovávající duchovní tematiku. Jedná se o třívětý cyklus komponovaný na výňatky ze starozákonních Žalmů. Vznikla na objednávku Kühnova dětského sboru, resp. jeho sbormistra Jiřího Chvály pro koncert současné duchovní hudby v roce 2003. Málek si byl dle svých slov vědom, že při skládání není limitován technickými ani interpretačními možnostmi sboru<sup>77</sup>, a právě proto zvolil skladbu dvousborovou.

Málek napsal skladbu velmi náročnou, svou kompoziční technikou odkazující a navazující na tradici o několik staletí starších dvousborových skladeb,

---

<sup>76</sup> Málek, Jan: *Cantica Davidis: Tři fragmenty z Knihy žalmů pro dva tříhlasé sbory*. Praha 2003.

<sup>77</sup> HRACHOVCOVÁ, N.: *Dětská sborová tvorba Jana Mála*, PedFUK, Praha 2007, str. 25, 72.

využívající hojně imitací, vzájemného zrcadlového pohybu obou sborů, střeť, echo efektů apod.

Je to dílo velmi působivé, které si od prvních taktů získá každého posluchače. Jednak je to již zmíněným samotným rozdělením sboru na dvě rovnocenné hlasové skupiny, které Málek používá jako dvě spolu soupeřící tělesa. Dále je to díky samotnému Málkově kompozičnímu stylu, kdy první, podobně jako třetí věta, je vystavěna na charakteru téměř přísné imitace, dochází pouze k nepatrným změnám komplementárního charakteru v rytmu a harmonii.

Úvodní společné energické téma po prvním uvedení v unisonu hned vzápětí autor rozděluje mezi oba sbory, které se pak k sobě v průběhu vět přibližují.

♩ = 126 sempre

*f*



Ne ac - cen - da - ris í - ra prop - ter ma - le - fí - cō - s.

*Málek, Jan: Cantica Davidis. 2003.*

Nejprve jsou od sebe v echovém charakteru posunuty o jeden takt, pak o dobu méně a nakonec jen o jednu dobu. Rytmické pulzující znělé části v rychlém tempu jsou proloženy tichými kontemplativními pasážemi s dynamicky vyklenutými frázemi. Na poměrně krátké ploše několika desítek taktů, tak autor střídá dva naprosto kontrastní charakterové úseky. Málek tak vytváří dojem rondové formy typu ABACADA, resp. ABACA ve třetí větě. Tato forma, až na jednu malou obměnu, je tak prakticky totožná v obou krajních větách.

Druhá, vůči krajním větám kontrastní část, v písňové formě ABA' je o poznání klidnější a pomalejší, přestože díl B je protkán ostinátní rytmikou. Málek

používá jeden sbor pro propostu a druhý pro rispostu, v dílu B pak jeden pro rytmický pohyb a druhý pro horizontální melodickou linku.

Pokud bychom se podívali na všechny tři věty v kontextu celého cyklu, kdy pomalou střední větu svírají dvě rychlé, rondové věty, působí opakování formální struktury první věty v té třetí naprosto přirozeně.

Harmonicky je Málek velice přehledný a jasně zvukově čitelný. Jeho drobné harmonické odlišnosti, jimiž odstiňuje jeden sbor od druhého si žádají velice pečlivé nastudování, intonační a zvláště pak dynamické, aby jeden sbor zvukově nepřekrýval změny v partu toho druhého, ale zároveň nechal vyniknout záměrné autorovy drobné nuance ve vedení hlasů.

Tempové označení je pro každou část ustálené, pouze výrazové označení (popřípadě dynamické) občas podsouvá myšlenku či implus pro zvolnění. Málek tak dává poměrně velký prostor pro uměleckou seberealizaci sbormistra, pro variaci uchopení tohoto díla, které by jinak mohlo působit při opakovaném poslechu poněkud motorickým či stereotypním dojmem.

Málek až nadužívá paralelních postupů, nejčastěji kvintakordů, které díky již zmíněné vzájemné zrcadlové inverzi sborů vytvářejí zvukově velice solidní dojem. Ve spojení s rytmickým posuvem druhého sboru tak využívá souzvuků dvou mollových akordů, přičemž druhý je vždy o velkou sekundu posunutý. Celé pásmo takto vedených hlasů v paralelních souzvucích bývá velmi často spojeno s dynamickým vývojem.

I. *mf* poco a poco cresc. *sf* *ff*  
 i ra  
 II. poco a poco cresc. *sf* *ff*  
 i ra

Málek, Jan: Cantica Davidis. 2003.

Mnoho autorů se svérázným způsobem vyrovnává s hendikepou jednodruhového sboru, ať se již jedná o sbor ženský, mužský nebo dětský. Jeho rozsahové proporce jsou dané a jsou nesrovnatelně skromnější než u sboru smíšeného. Málkovi se však na několika místech podařilo využít dané omezení sborové sazby v jeho maximálním rozsahu, kdy se výsledný zvuk téměř podobá většímu tělesu. Inverzním postupem hlasů v akordech těsné harmonie zdvojuje vždy jeden harmonický tón souzvuku v oktávě a jeden v rámci dvou sborů, v dynamicky vypjatějších vrcholech pak ztrojuje základní tón akordu (ve dvou oktávách), zdvojuje v oktávě kvintu, zatímco tónorod určující tercii zpívá pouze jeden hlas.

I. cresc..... *f* assai *ff*  
 Et jus tu - um ta - n - quam me - ri di - e - m.  
 II. cresc..... *f* assai *ff*  
 Et jus tu - um ta - n - quam me - ri di - e - m.

Málek, Jan: Cantica Davidis. 2003.

Dvojsborové skladby nebudou pravděpodobně nikdy tvořit základ celovečerního repertoáru dětského sboru. Nicméně vždy byly a budou po zvukové a koneckonců i po vizuální stránce velice atraktivní. Nabízí autorům s vytříbeným smyslem pro efekt, jak nechat sbor na malé ploše vyniknout, ukázat své interpretační schopnosti, zaujmout svým dynamickým rozsahem a čistotou intonace. Je to také ideální forma soutěžní skladby. Ukazuje totiž, že daný sbor je schopen obsáhnout někdy i více než dvojnásobný počet hlasů, a to se stejnou zvukovou kvalitou a přesností, i tehdy, kdy jsou na každého zpěváka kladeny dvojnásobné požadavky.

## 4.6. Vánoční písně a pastorely

Kategorií skladeb, která je neodmyslitelně spjata s představou dětského sboru, jsou vánoční písně a pastorely. Jedná se o početnou skupinu skladeb, ponejvíce úprav, adaptací a stylizací, které mají v české dětské sborové tvorbě dlouhou tradici. Prvním, kdo se seriózně zabýval sběrem vánočních písní byl Jan Seidl. V roce 1943 vydal sbírku *Zpěvy betlémské*, ve které shromáždil více než sto známých i méně známých koled. Výběr těch nejznámějších pak pod stejným názvem autor upravil pro dětský sbor s doprovodem dechového kvintetu. Jedná se vlastně o první instrumentaci pro tento soubor v kombinaci s dětským sborem. Další, ještě více zúžený výběr ze stejných koled, tentokrát však s doprovodem klavíru, musel už kvůli politické cenzuře uvést pod názvem *Hej, koleda!*<sup>78</sup>

Jak již bylo řečeno u skladeb s folklórními či lidovými kořeny, stylizací rozumíme vytvoření nového hudebního díla na základě kompozičních a formálních principů známých z dřívější doby. Ve tvorbě pro dětský sbor se nejčastěji setkáváme se stylizací a úpravami právě lidových a vánočních písní. Jelikož předloha je v jisté formě již daná, ať již svým námětem, tj. adaptací známých koled či jiné, již dříve zpracované látky, úkolem skladatele je tak zcela záměrně jen vyšít předem danou panavu, ovšem s jednotlivými nuancemi jeho autorského stylu. Někteří autoři teoretických prací rozlišují mezi harmonizací, úpravou a stylizací folklórních a jiných námětů,<sup>79</sup> jiní zase chápou úpravy jako aranžérské a kompoziční zásahy do skladby.<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> Seidl, Jan: *Hej, koleda!* Panton. Praha 1980.

<sup>79</sup> např. prof. Alena Burešová.

<sup>80</sup> Jaroslav Dostalík považuje za úpravu kompoziční uchopení lidové písně, jež pojímá melodii pouze jako téma pro novou hudební formu.

V dětské sborové tvorbě najdeme stylizace a úpravy vánočních písní a koled, které zpravidla respektují vžitou harmonii, ovšem s invenčním přístupem k její realizaci. Na podkladu původní známé melodie zasazené do harmonicky tradičního hávu, obměňují autoři daný materiál nejčastěji akordickým zahušťováním, rozšířenou sazbou hlasových partů, či invenční prací v doprovodu. Hlubším zásahem do daného tématu je úprava, kde je již často užito i jiné harmonické zpracování, polyfonní přístup k dané látce, apod. Autorů, kteří se v rámci svého skladatelského života zabývali úpravami a adaptací vánočních písní, je celá řada.

Vánoční koledy jsou neopakovatelné svou hudební čistotou, prostou tematikou, přinášející zvěst o naději a lásce. Jen naprosto ojediněle se vyskytují úpravy dalšího typu písní typických pro vánoční čas, totiž rorátů, adventních zpěvů ranních mší k počtě Panny Marie, které demonstrují vzájemné prostupování duchovních písní a gregoriánského chorálu.

Oproti tomu vánoční zpracování koled pro dětský sbor jsou celkem běžná a mívají zpravidla podobnou strukturu. Obsahují vždy větší či menší pásmo koled na různém stupni prokomponovanosti. Písně bývají jednohlasé až čtyřhlasé, často řazeny v kontrastním pořadí. Některé dílčí části mohou být svěřeny sólovému hlasu. Nejčastěji to jsou koledy svolávající lid k jesličkám, hlásání ponocných apod. Instrumentální doprovod zde tvoří instrumentální soubor, zpravidla kombinace dechových a smyčcových nástrojů, bohatší bývá i zastoupení bicích. Někteří autoři z praktických důvodů vytvoří i duplicitní verzi s klavírem, což je pro koncertní život skladby poměrně zásadní.<sup>81</sup> Celé pásmo obvykle uvádí nějaká forma introdukce či intrády, jako instrumentálního vstupu. obdobný typ mezihry, bývá včleněn do průběhu skladby. Nejčastěji to bývá před významnější větou, která například dala

---

<sup>81</sup> Pro koncertní uvádění podobných skladeb, (nejen těch, uvedených v této části) je duplicitní verze s klavírním případně k vahaním doprovodem téměř nezbytná. Některé sbory sice využívají jako doprovodného aparátu školní orchestry Základních uměleckých škol, většinou to ovšem bývá pro koncerty typu "děti s dětmi hrají dětem a rodičům". Nejen pro profesionálnější vyznění, ale i z důvodu náročnosti orchestrálních partů po stránce intonační a rytmické, je zpravidla nezbytná účast erudovaných muzikantů. Bývá to samozřejmě spojené s vyššími finančními nároky. U takových skladeb se pak stává, že absence klavírní verze je jediným důvodem pro nenastudování díla.

název celému cyklu, nebo před závěrečnou částí, aby se umocnila její kódovitá funkce. Jako poslední věta bývá přitom zařazena koleda Narodil se Kristus Pán, případně část v latině typu Hossana in excelsis Deo, navozující kulminující oslavný charakter skladby.

Jedním z tradičnějších způsobů zpracování vánočních písní a koled, je pásmo Splnilo se písmo svaté od Jiřího Temla. Jedná se o sedmnáctidílnou skladbu obsahující čtrnáct známých koled,<sup>82</sup> jednu úvodní Intrádu a dvě Interludia. Všechny části jsou prokomponované, spojené vždy přímo navazujícími několikataktovými předěly. Harmonicky se Teml až na naprosté výjimky drží vžitě harmonie, založené na tonálních funkcích, které protkává rytmickými útvary a prvky charakteristickými pro jeho rukopis. Je to zejména časté užívání dudácké kvinty, jež se pro pastýřský charakter koled samo nabízí, postupy v doprovodu v rytmizovaných paralelních kvintakordech, občasné sekundové disonance v doprovodu, zpravidla v místech mezi slokami, či v Interludiích. Temlův doprovod neztrácí hravý jiskřivý charakter v rychlejších koledách i vřelou lyričnost v těch pomalejších. Jeho koledy jsou nejčastěji v tříhlasé úpravě, ale když je to pro celkovou tektonickou výstavbu zapotřebí, nebojí se větší plochy v jednohlasu. Nejčastěji jsou doprovodné hlasy vedeny v tradičních konsonancích (v terciích či sextách), spodní pak ve formě rytmizované prodlevy, případně jako zjednodušená forma basové linky.

---

<sup>82</sup> Jedná se o cyklus zahrnující výběr z nejznámějších koled, jako např. Půjdem spolu do Betléma, Nesem vám noviny, Já malý přicházím, Chtíc aby spal, apod.



(molto ritmico)

dud-laj, dud-laj, dud-laj, dud-laj dud-laj - dá, Je-muzvučně zah-ra - je-me  
Je-muzvučně zaz-pí - vá-me,

zah-ra - je-me, zaz-pí-vá-me, zah-ra - je-me, zaz-pí - vá-me, Glo - ri-a, glo - ri-a,

in ex-cel-sis De - o

ritenuto

*p*

*tr*

*mf*

*ff*

Teml, Jiří: Splnilo se písmo svaté.

Temlovo zpracování sice výrazným způsobem nevybočuje z tradičních mantinelů celé řady podobných úprav vánočních koled, narozdíl od ostatních si však bezesporu zachovává atraktivitu svou svěžestí, citem pro rytmiku a zpěvnost dětských hlasů, to vše vkusně propojené v jeden semknutý celek.

Zcela originálním způsobem pojal stylizaci vánočních písní Ilya Hurník. Ve své Pastorele pro dětský sbor, sóla a komorní soubor, vytvořil rozsáhlejší cyklus o osmi částech, pojednávající příběh Vánoc zasazený do českého prostředí. Autor zde široce využil možností dětského sboru. Vytvořil pásmo tématicky odkazující na řadu známých českých koled, které ovšem svým zpracováním

zcela přesahuje. Některé nápěvy jsou sice určeny sólovým hlasům, lze je ovšem zpívat i sborově. Hurník se v doprovodu rozhodl použít méně obvyklé nástroje. Zprvu to vypadá, že se orientuje na orffovský instrumentář, v první části - čistě instrumentálním úvodu (Introdukce) - vytváří rytmicky perlivou jiskrnou atmosféru, dvě zvonkohry, dva xylofony, metalofon. Ve druhé (Proroctví) se k bicím přidávají tympány a harfa. Větu otevírá forma konverzačního recitativu pro dva hlasy o proroctví narození Krista. Bohatost invence, se kterou Hurník přistupuje k melodii, dává vzniknout novým neotřelým nápěvům, které jsou však pro dětské interprety zpočátku velmi obtížné po rytmické a intonační stránce. Tyto nároky nejenže autor drží v průběhu celého díla, naopak je na mnoha místech ještě navyšuje.

Jak Hurník přistupuje svým osobitým způsobem k melodice, osvětlí následující příklad, kdy sbor v této druhé části přichází s jednohlasem na známý text Na Vánoce dlouhý noce.

Moderato

Sbor  
Na vá - no - ce dlou - hý no - ce,

Harfa

Sb.  
až přij - de zi - ma me - te - li - ce

Hrp.

Hurník, *Ilja*: Pastorela pro dětský sbor, sóla a komorní soubor. rukopis, archiv Českého rozhlasu, nedatováno.

The image shows three systems of musical notation for Soprano (Sb.) and Harp (Hrp.).

- System 1 (Measures 5-6):** The Soprano part begins with the word "hů". The Harp part features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes, with groups of sixteenth notes beamed together and marked with a "6".
- System 2 (Measures 7-8):** The Soprano part continues with the word "hů". The Harp part maintains its intricate sixteenth-note texture, with some notes marked with a "6".
- System 3 (Measures 9-10):** The Soprano part is mostly blank, with a few notes. The Harp part continues with its characteristic sixteenth-note patterns, marked with "6".

Hurník využívá textu pouze jako materiálu, na jehož základě tvoří zcela nové pojetí nejen instrumentační a harmonické, ale především melodické. Nutno dodat, že intonační nároky na zpěváky jsou velmi vysoké. Jestli je možné zachytit ráz, či alespoň náznak odkazující na již známé melodie zlidovělých koled, jedná se pouze o dílčí rytmické části jednotlivých nápěvů, jako je tomu ve třetí části s názvem Legenda, líčící zázrak početí a narození Ježíška. Hurník zachoval pouze třídobé metrum a počáteční rytmizaci prvních slov úvodní sloky (Šla Maria šla do ráje). Dále však pracuje s tématem motivicky, přibírá ostatní hlasy v postupných imitacích, které v každé sloce organicky rozvíjí.

do jes-li-ček po-lo-ži -  
 Podej Jo-se-fe plen čičky, ať za-vi-nem to ma-lič - ký ma-lič ký jsme za-ví nu -

le-lu-ja al-le-lu-ja  
 5 li. há há há a-le-lu-ja, a - le-lu-ja al-le-lu-ja

a - le-lu - ja a -  
 10 le - lu - ja a - le-lu - ja a - le-lu - ja a - le-lu - ja

Je zde na první pohled patrné, že Hurník odmítl prvoplánovost tradičních stylizací a úprav vánočních koled. Jeho osobitá, i když náročná melodika, odvážnější harmonizace, jsou dokladem jeho hudební invence. Ve čtvrté části (Ptáci) se autorovi podařilo rytmickou kombinací typických intervalů, napodobit zpěv různých ptáků, kteří přišli pozdravit Ježíška. V paté (Anděl) pak harmonické tonální centrum, navozené prázdnou kvintou spodních hlasů, narušuje disonantními sekundami vzniklými kontrastní kvintou v horních hlasech o sekundu výš nebo níž. Vzniká tak zvukový dojem založený na kontrastu unisona (konsonance) a disonance, připomínající zvuky andělských zvonů, přinášejících zvěstování.

$pp$   
 An-děl voblačích se vzná-ší vše-mu svě-tu  
 $pp$   $mp$  a a a a a

Několikrát v průběhu celého cyklu narazíme na prvek, který Hurník ve svých skladbách pro dětský sbor velmi často používá, převážně v samotných závěrech jednotlivých částí. Je to zadržení všech hlasů na závěrečné tónice, a následný skok do posledního akordu.

há  $f$

Tento prvek evokující radostné juchání se v nejrůznějších obměnách objevuje i v další dětské Hurníkově hudbě s lidovými texty, případně na folklórní náměty.

Svébytný cyklus koled pochází z pera Ivana Kurze. Jeho *Vánoční zpěvy a koledy*<sup>83</sup> pro dětský sbor a capella tvoří ucelený dějový oblouk. Od nočního zjevení, přes narození, vztah matky a dítěte až k oslavě Boží velikosti a následnému holdu koledníků a zpětnému vnoření se do tiché noci. Celý cyklus je autorem chápán jako celek, který je vnitřně rozdělen na jednotlivé dějové obrazy: noc - zvěstování pastýřům, narození, Ježíškovy ukolébavky, Gloria, koledníci a závěrečný dozpěv. Kurz chápe koledy jako naše celoroční

<sup>83</sup> Kurz, Ivan: *Vánoční zpěvy a koledy*. Český rozhlas. Praha 2008.

zrcadlo, které nám pomáhá si uvědomit, že jsme již takřka ztratili jeden rozměr svých životů - čisté a hořící srdce.<sup>84</sup>

Ivanu Kurzovi se podařilo vytvořit cyklus 22 vánočních zpěvů a koledí neobyčejné vnitřní čistoty. Jeho hudební jazyk tlumočí danou látku z úplně jiných stránek. Hlavní melodii svěřuje většinou jednomu hlasu, zatímco ostatní dva tvoří základ pro harmonický doprovod, který se většinou realizuje v typických kvintových či kvartových souzvucích. Často je hlavní melodie známé koledy doprovázena protimelodií v jiných hodnotách, někdy ve velmi nezvyklém rytmickém poměru (např. tři ku čtyřem, resp. šest ku osmi). Na mnoha místech rozšířil skladatel rozsah koledí o několik nastavených či vložených taktů s novým hudebním materiálem, který tematicky propojuje jednotlivé části cyklu, které tak organicky prorůstají v jeden celek.

Poco meno mosso, ma non troppo

Po - žeň brat - ře, po - žeň br - zy, ať nás ta ces - ta ne - mr - zí,

po-že nem, po-že nem, ať tam br - zy do - že nem. ding - dong ding - dong,

<sup>84</sup> z rozhovoru s Ivanem Kurzem, k dispozici na:

[http://www.rozhlas.cz/nakladatelstvi/vaznahudba/\\_zprava/vanocni-zpevy-a-koledy-ivan-kurz-518375](http://www.rozhlas.cz/nakladatelstvi/vaznahudba/_zprava/vanocni-zpevy-a-koledy-ivan-kurz-518375). (k 2.3.2017)

ding - dong, ding-dong, ding-dong, ding-dongding dong (*sempre*) ding -

*cresc. poco a poco*

*poco rit.*

*ff* dong, ding - dong

Harmonicky je Kurz velmi odvážný, často vytváří plochy velmi rozšířené harmonie, které jakoby ztrácely směřování do tonálního centra. Autor je však vždy vyrovná několika takty přísně diatonické harmonie, které dodají jeho hudbě potřebnou míru klidu. V několika koledách záměrně uvádí posluchače do jiné doprovodné tóniny, než kterou přirozeně očekává. I známá melodie se v tom případě jeví jako novum, které se najednou objevuje z nové, překvapivé perspektivy, a v nových konturách.

Na - ro - dil se Kris - tus Pán, ve - sel - me se, \_\_\_\_\_

*mf*

zřů - že kví - tek vy - kvet nám, ra - duj - me se. \_\_\_\_\_

Šance pustit se úprav vánočního tématu a nabídnout je v jiném, novém hávu se chopilo samozřejmě více autorů. Samo spojení vánoční atmosféry a dětského sboru k sobě neodmyslitelně patří. Mnoho z takových úprav je spojeno s alespoň minimální jevištní či hereckou akcí, které, jak se někteří domnívají, jim dodávají na působivosti a umocňují jejich hodnotu.



## 4.7. Skladby s folklórní tematikou

V dětské sborové tvorbě najdeme mnohé adaptace a úpravy lidových písní. Tyto stylizační přístupy zpravidla respektují vžitou harmonii, s invenčním přístupem k její realizaci. Na podkladu původní lidové melodie zasazené do harmonicky tradičního hávu, obměňují autoři daný materiál nejčastěji akordickým zahušťováním, rozšířenou sazbou hlasových partů, či invenční prací v doprovodu. Hlubším zásahem do daného tématu je pak úprava, kde je užito i jiné harmonické zpracování, polyfonní přístup k dané látce, apod. Autorů, zabývajících se ve své tvorbě úpravami, adaptacemi a stylizacemi lidových písní ze všech koutů naší země, je celá řada.<sup>85</sup>

Jedním z prvních skladatelů v poválečné éře, věnujících se dlouhodobě a systematicky folklórním a národně historickým námětům, byl Václav Trojan. V popředí jeho díla stojí suita pro dětský sbor a klavír komponovaná na motivy ze stejnojmenného loutkového filmu Jiřího Trnky nazvaná Špalíček. Spolupráce Václava Trojana s Jiřím Trnkou je dnes již legendární. S trochou nadsázky někteří autoři teoretických prací tvrdí, že tak jako je realizace Trnkových filmů nerozlučně spjata se jménem Václava Trojana, tak je naše představa těchto loutkových příběhů neodmyslitelně spojena s nenapodobitelným zvukem dětského sboru.<sup>86</sup> A snad podobně jako jiní skladatelé, kteří dokázali plně ocenit barvu a zvukovou kvalitu dětského sboru a jeho výlučnou vhodnost pro daný typ skladby až po vyslechnutí hotové nahrávky,<sup>87</sup> byl i Trojan nakonec pevně přesvědčen až během natáčení, že dětské hlasy jsou tím nejšťastnějším způsobem, jak ozvučovat loutku.<sup>88</sup>

---

<sup>85</sup> Václav Trojan, Petr Eben, Ilja Hurník, Otmar Mácha, Miroslav Raichl, Jiří Těmle, aj.

<sup>86</sup> POKORA, M.: *Krásná je modrá obloha*: Kronika Kühnova dětského sboru 1932-2007. Kühnův dětský sbor. Praha 2007. str. 31.

<sup>87</sup> srovnej poznámku u Ebenovy Missy adventus et quadragesimae v kapitole o jednohlasu.

<sup>88</sup> Z rozhovoru M. Šolce s V. Trojanem otištěném v úvodu: Trojan, Václav: *Špalíček*. Supraphon. Praha 1968.

Původně je Trojanův Špalíček hudbou k loutkovému filmu, kterou autor sám upravil. Nejprve do orchestrální verze, poté ještě do verze s klavírním doprovodem. Obě tyto úpravy se liší podstatným způsobem od původní filmové podoby. Vědomé citění vlastní řeči klavíru, vedlo pak Trojana k vytvoření již zmíněné verze s klavírem, která si na mnohých místech vynutila odlišnou invenční práci přinášející zásadní změny v harmonii, formě a ve výsledném zvuku.<sup>89</sup>

Špalíček je sbírka písní z jarmarků a poutí, obsahujících v sobě lidové i kramářské písničky, zvyky a obyčeje. Syžetově vytváří sbírka souvislý epický děj sestavený z několika dílů, které líčí jednotlivá období kalendářního roku. Počínaje Masopustem v úvodu, přes Vesnu (Jaro), Pouť, Posvícení, až k Vánocům.

Trojanovi se podařilo vytvořit organicky živý, melodicky nesmírně bohatý cyklus. Zpěvné hlasy jsou vedeny v přívětivém rozsahu vyzrálých dětských hlasů tak, aby umožňovaly maximální znělost, obzvláště pak v tanečních místech maškarních či jarmarečních témat. Dynamicky niternější části jsou pak prodchnuty zjemnělou lyrikou melodických hlasů. Trojan často užívá ozvěnových efektů volání při hrách, onomatopoických rytmických motivů představujících jednotlivé nástroje užívaných během vesnických slavností, či charakteristických zvuků nabodobujících řeč zvířat. Ve dvojhlasu často postupují hlasy v paralelních terciích, které Trojan neváhá probarvit nezvyklými intervalovými skoky.

Tempo di marcia

Už ho ve - dou, Mar - ti - na, kap - sa se mu zten - či - la: hraj - te mu,

trub - te - mu, mu - zi - ká - ři, marš,

*Trojan, Václav: Špalíček. I. Masopust.*

<sup>89</sup> ibid.

Trojanova hudba je i dnes, s odstupem několika dekád, velmi okouzující, často hluboce dojmající svou upřímnou melodikou.

Ve svém cyklu lidových písní s názvem *Slezské písničky*<sup>90</sup>, utvořil Ilja Hurník soubor skladeb menšího rozsahu prochnutých neobyčejným šarmem. Tempově i náladově pestrý a capellový cyklus čerpá inspiraci z lidové slezské intonace. Najdeme zde pomalé lyrické i tesklivé písně, kánonické halekání pasaček krav, rytmickou jadrností prostoupené verbovací a veselkové zpěvy, i závěrečnou rozšafnou Maryjanu, kde se na půdorysu malé rondové formy úvodní nápěv objevuje celkem čtyřikrát, vždy s narůstajícím počtem hlasů, od původního trojhlasu po závěrečný šestihlas.

Hurník se nebojí svěřit některá místa sólovým hlasům, které někdy spojuje do sólového dvojhlasu až trojhlasu, kterému pak sbor tvoří doprovod. Obyčejně je však základem písně jeden vedoucí hlas, ke kterému často staví Hurník spodní hlasy ve formě harmonických prodlev, či charakteristických paralelních postupů v terciových či sextových intervalech na neutrální vokály, vytvářeje tak náladově kontrastní protějšek hlavní melodii.

---

<sup>90</sup> *Hurník, Ilja: Slezské písničky pro dětský (dívčí) sbor. Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti. Praha 1962.*

Mírně rychle, vřele *mp*

S. Podle mé - ho o - ké neč - ka, po - dle mé - ho o - ké - neč ka vy - rostla mi

A. *p* A a a

7 dim.

S. ja - blo - neč - ka, vy - ro - stla mi ja - blo - neč - ka.

A. a

*Hurník, Ilja: Slezské písničky. 1962.*

Kompozice Zdeňka Lukáše, jak již bylo řečeno, bývají prodchnuty neobyčejným nábojem, smyslem pro přirozený sborový zvuk a dravou rytmikou. Lukáš často ve své tvorbě používá folklorizačních stylizací, které jsou podpořeny převážným užíváním diatonických funkcí, častým vedením hlasů v terciových intervalech, paralelními postupy obrátů kvintakordu a vřazováním střídavých mateníkových rytmů.

Je to zřetelně patrné v jeho skladbě *Věneček*.<sup>91</sup> Lukáš ji zkomponoval na objednávku Jiřího Štrunce, sbormistra vynikajícího Dívčího pěveckého sboru v Karlových Varech, jako povinná skladba pro oblíbenou národní soutěž této sborové kategorie. Skladbu napsal Lukáš na slova lidové poezie. Jedná se o půvabné verše s jemnými náznaky prvků milostné lyriky.<sup>92</sup>

<sup>91</sup> Lukáš, Zdeněk: *Věneček*. Op. 135. SPN Praha 1984.

<sup>92</sup> V záhlaví skladby je uvedeno: *Píseň o dožínkovém věnečku z obilí, o zeleném věnečku děvčaty pleteném, o věnečku nejsmutnějším, i o věnečku svatebním.*

Samotná skladba je čtyřdílná, s opakováním prvního dílu v závěru díla (ABCA). Struktura Věnečku je dána čtyřmi tematicky kontrastními částmi uvedenými v záhlaví skladby (viz poznámka výše).

V Lukášově tvorbě vidíme často jeho autorský kompoziční styl rytmyzace textu na jednom tónu,<sup>93</sup> sloužící jako základní stavební prvek dílčích částí, nad které klene zbylé melodické hlasy. Často jsou tyto hlasy vedeny v kontrastním duolovém, či triolovém rytmu.

S.   
 Při - chy - stej - te pro ně ve - če - ři,   
 A.   
 Při - chy - stej - te pro ně ve - če - ři,   
 Při - chy - stej - te pro ně ve - če - ři,

Lukáš také rád v rámci jednoho motivu vrství jednotlivé hlasy na sebe, často ruku v ruce s ostinátní rytmyzaci, čímž dosahuje dramatických a gradačních efektů.

<sup>93</sup> Tento styl deklamační metrorhythmiky uplatňoval ve svých skladbách nejenom Zdeněk Lukáš, ale významnou mírou také třeba Miroslav Raichl.

S. 

A. *f*   
 Ze-le-ný věn-ce má - me, má - me, vám je chlap-ci ne-dá - me, chcete-li je mí-ti

6

S. 

A.   
 dej-te si je ví-ti my vám je u - dě - lá - me. Ze-le-ný věn-ce má - me, má - me,

11

S.   
 Ze-le-ný věn-ce má - me, má - me, vám je chlap-ci

A.   
 vám je ne-dá - me, Ze-le-ný věn-ce má - me, má - me, vám je

16

S.   
 ne-dá - me, Ze-le-ný věn-ce má - me, má - me, vám je chlap-ci ne-dá - me,

A.   
 ne-dá - me, Ze-le-ný věn-ce má - me, má - me, vám je ne-dá - me,

21

S.   
 chce-te - li je ti mí - dej-te si je ví - ti my vám je u - dě - lá - me.

A.   
 chce-te - li je mí - ti dej-te si je ví - ti my vám je u - dě - lá - me.

Lukáš, Zdeněk: Věneček, 1984.

Samotná forma skladby, i její vnitřní dílčí části, musí mít ze strany sbormistra velmi dobře promyšlený tempový a dynamický plán. Je třeba brát v úvahu, že při opakování prvního dílu v závěru skladby může volba stejného tempa působit stereotypním až neinvenčním dojmem. Stejně tak je třeba pečlivě zvážit míru rychlých temp, aby byla zachována naléhavost sdělení, která je již dána sama o sobě drobnějšími hodnotami a oblíbenou „lukášovskou“

ozvěnou.<sup>94</sup> Důslednost deklamace je u Lukášových skladeb velmi podstatnou věcí. Jeho melodická klenba je vedena citem pro přirozené dispozice hlasu. Je tudíž i pro dětské interprety poměrně snadné ji přijmout a po obsahové i citové stránce se do ní ponořit. Často se ovšem stává, že dynamická a melodická fráze je ve finálním interpretačním výsledku na úkor srozumitelnosti textu, jehož obsah je u Lukáše nedílnou součástí hudby.

Jelikož jsou, co se rozsahu týče, jeho skladby většinou umírněné, je Lukáš mezi dětskými sbory velice vyhledávaným autorem. Nutno říci, že jeho kompozice jsou interpretačně i posluchačsky velmi vděčné. Lukáš díky své dlouholeté sbormistrovské praxi přesně věděl, kde jsou slabé a silné stránky sboru, jak dospělého, tak dětského. Jeho skladby jsou napsané tak, aby byly zvukově maximálně vyrovnané, s velkou mírou citu pro pěvecké řemeslo. Týká se to především vhodně zvoleného slova, kterému je hudba přímo ušita na míru. Lukáš se důsledně vyhýbá nepříjemným vokálům v diskomfortních hlasových polohách, případně dynamikách. Jeho fráze jsou logicky vystavěny s vědomou, ale naprosto přirozenou potřebou nádechu, čímž autor v mnohém ulehčuje sbormistrovi práci.

Jedním z častých prvků, objevujících se v dílech autorů zpracovávajících folklórní témata, je tzv. volání pasaček. Tento typ skladeb, patřících do širšího okruhu takzvaných halekaček, byl ve své době velice populární. Většina těchto skladeb má podobnou strukturu hudební formy. Téměř vždy se jedná o vícedílnou formu typu ABC (DEF), která drží formální celek jen díky repríze jednoho z uvedených dílů a závěrečnému opakování dílu A.

Stejnou strukturu má i čtyřhlasý sbor Zdeňka Lukáše na slova moravské lidové poezie s doprovodem trianglu, tamburíny a dřívek Kravarky. Podle nepsané tradice začíná celý úvod skladby voláním kravarek.

---

<sup>94</sup> Srovnej studii Jiřího Koláře o interpretaci díla Z. Lukáše, volně dostupné viz: <http://www.jirikolar.cz/recenze-a-clanky/studie/>. (k 23.9. 2016)

*J* = 80

S.  
Ho-ja, ho-ja ho-ja ho-ja ho-ja 1.da-le-ko-li pa-seš? da-le-ko-li pa-seš?  
2.Malenu na-pa-seš! Malenu na-pa-seš!

A.  
Na ze-le-nej trá-vě, na ze-le-nej trá-vě, na pěk nej o-ta-vě, ho-ja, ho-ja, ho-ja, hoj!

Ostatní vnitřní díly Kravarek jsou svým tempovým průběhem i vnitřním rytmickým členěním vzájemně kontrastní. Jednotlivé tektonické plochy si však zachovávají svůj halekačkový charakter. Celková forma u Lukášovy skladby je pětídílná s retrográdním charakterem ABCDCEA. Skladba je zakončena doslovným zopakováním prvního dílu, který tak velkým návratem dává logiku celé formální struktury skladby.

Ojedinělý soubor halekačkových písní věnoval Ostravskému dětskému sboru Otmar Mácha. Jeho cyklus acapellových dětských sborů na lidové texty s názvem Lašské halekačky<sup>95</sup> obsahuje celkem pět skladeb, zpracovávajících syžetově stejný materiál.

Přestože by se mohlo zdát, že svým charakterem je téma halekání v jistém smyslu invenčně omezené, zpracovává Mácha typické volání pasaček vždy zcela originálním způsobem. Nejčastěji evokuje různé typy zvolání využíváním střídavého pohybu dvou tónů v rozsahu sekundy, tercie, nebo kvarty, podle některých primárně evokující doznívání tónů v horách.<sup>96</sup> Vrstvením sekundových a kvartových intervalů pak díky dynamickému

<sup>95</sup> Mácha, Otmar: Lašské halekačky. rukopis 1971. později vydal ČHF. 1981.

<sup>96</sup> Burešová, str. 97an.





pásma na lidové texty *Volání slunce* a klenot *Slavnosti Jara*. Všechny tři skladby vznikly poměrně krátce po sobě v letech 1993-5 a byly od počátku zamýšleny jako prokomponovaný cyklus písní a tanců. Lidová poezie, na kterou Otmar Mácha tyto skladby psal, je tou nejděčnější inspirací pro skladby určené dětem, a také je dětským srdcím nejbližší. Tento tryptych má nedocenitelný význam pro rozvíjení rytmicko pohybového talentu dětí. Otmar Mácha jej ušil přímo na míru Kühnovu dětskému sboru, pro jedno z jejich turné do Japonska.<sup>97</sup> Skladba vznikla z podnětu Františka Bonuše, autora libreta, který navíc k celému dílu ve spolupráci se svou dcerou Živanou Vajсарovou vytvořil taneční choreografii. Slavnosti jara jsou tak velice v rámci dětské sborové literatury dílem naprosto originálním, vzácným, čistým a nesmírně působivým. Mácha v něm v maximální míře rozvíjí smysl pro melodiku a hudební cítění, podobně jako to ve své době dělal Antonín Dvořák v Moravských dvojzpěvech.

Hudební řeč je ve všech třech dílech velmi podobná. Jedním z typických znaků Máchova kompozičního stylu je rozvíjení úvodního monodického nápěvu písně nebo tance v následném trojhlasu, který často a rád na konci periody zadržuje v nerozvedených disonancích.

9 Lento ma non troppo

DS

*mp*

Kho-rám, slu-něc-ko, kho-rám, dáv-no, na te-be vo-lám.

15

DS

*mf*

Dáv-no na te-be vo-lám, a-by si i-šlo kho-rám.

Mácha, Otmar: *Volání slunce*. I. Úvod.

<sup>97</sup> viz rozhovor s Jiřím Chválou, dostupný online na: <http://operaplus.cz/jiri-chvala-pochvalu-velmi-skoupy-pry-se-uz-aspon-trochu-polepsil/?pa=1> (k 1.3.2017).

V rámci obou cyklů jsou zpracovány téměř dvě desítky základních lidových písní z Čech, Moravy, Slezska i Slovenska, včetně zhudebnění nejrůznějších přísloví a mudrosloví, které by měly tvořit základní kulturně jazykovou vybavenost každého dospívajícího člověka.<sup>98</sup> Písně jsou řazeny za sebou bez větších předělů, respektuje se jejich tématický vztah k dějové a geografické ose skladby. Pro zvýraznění barevnosti rytmické části tanců používá Máchla jednoduché orffovské nástroje, jejichž part je uzpůsoben tak, aby se jej mohly chopit šikovnější děti ze sboru.

Sazba sboru je většinou velmi rozumně posazená v ideálně znělých polohách. Máchla se ve vypjatých momentech vyhýbá uzavřeným vokálům ve vysokých polohách, které raději překlene legatem. Nebojí se jednotlivé plochy dynamicky striktně rozlišovat, spolu s vyhraněným citem pro tempové proporce. Obvykle při vyšším počtu slok se po chvíli vrátí do Tempa I. ze začátku věty, nebo dokonce do tempa ještě pomalejšího, čímž dosahuje přesných gradačních efektů na výrazně dlouhých plochách.

V kombinaci s choreografickou stránkou tanců tvoří toto pásmo energicky nabitou plochu, plnou srdečné, kořeněné harmonie, s až nostalgickou melodikou.

Jedním ze skladatelů, kteří se poměrně štedře věnovali během své tvorby dětským sborům, byl Jan Hanuš. Podobně jako Václav Trojan nebo Otmar Máchla, má i Jan Hanuš cyklus čtyř ročních dob pro dětský sbor (Jaro-Léto-Podzim-Zima), každou jako samostatnou část, které spadají do jeho prvního období zájmu o dětský sbor, tj. do 50 let 20. století. Tématicky zpracovávají podobnou látku jako oba zmínění předchozí autoři. Hanuš se od nich liší způsobem vnitřního rozšiřování vokální melodie s častým použitím lidické kvarty a jiných charakteristických intervalů.

---

<sup>98</sup> Jen namátkou: *Halí, belí, koně v zelí. Žežuličko, kde jsi byla, žes tak dlouho nekukala. Had leze z díry vystrkuje kníry. Otloukej se písťaličko. Já ty volky nepoženu. To ta Helpa. aj.*

## 4.8. Ozvěny gregoriánského chorálu

V rámci sborové literatury najdeme mnoho skladeb, které se svým stylem či kompoziční technikou navazují, či odkazují na monodické zpěvy gregoriánského chorálu. Původní typ gregoriánského chorálu, a capellový jednohlasý latinský zpěv k obřadům římskokatolické církve, se ovšem obtiskl i do soudobé tvorby v mnoha podobách a variantách, kdy sice je zahalen do moderního hávu, nicméně jeho charakteristické prvky jsou v něm na první pohled rozpoznatelné a často z pohledu posluchače velmi dráždivé. V rámci skladeb pro dětský sbor najdeme několik takových opusů.<sup>99</sup> Jelikož původní gregoriánský zpěv sloužil primárně ke zpěvu žalmů, je logické, že právě novější hudební zpracování tohoto textového materiálu nabízí lákavý prostor k ozvěnám tohoto typu melodické linky.

K nejosobitějším soudobým zpracováním patří žalmy Slavomíra Hořínky.<sup>100</sup>

<sup>101</sup> Jeho Žalm č.117 *Laudate Dominum*<sup>102</sup> je vlastně sborově doprovázený jednohlas. Hořínka jej však zahalil do minimalistického hávu, který tuto monodii překvapivě barevně obklopuje. Důmyslným střídáním přízvuků na lehkých a těžkých dobách, vše podepřené nezvyklým 5/4 taktem, spolu s postupným narůstáním dynamiky, vytváří zvukový substrát přímo evokující atmosféru bijících zvonů.

---

<sup>99</sup> *Teml, Jiří: Žalm 136. Eben, Petr: Psalmus 8.*

<sup>100</sup> V rámci zahraničních cest s Kühnovým dětským sborem mezi léty (2009-2017) byla vždy zřetelná a jasná poptávka po české tvorbě převážně soudobé, a jelikož velká část koncertů se vždy konala v sakrálním prostoru, jednalo se hlavně o duchovní skladby. Nemalý zájem byl i o soudobou sborovu tvorbu, jež by se dala uplatnit přímo v průběhu bohoslužebného ritu. Během svého studia na HAMU se autor této práce seznámil s mnoha studenty skladby, spolu s dalšími zástupci mladší skladatelské generace. V průběhu těchto setkání se postupem času zrodil nápad k iniciování jakési novodobé *Knihy Žalmů*, tj. sbírky původních a capellových skladeb určených pro dětský sbor, která by obsahovala žalmy zhudebněné soudobými autory. Mezi prvními, kdo se chopili této výzvy, byl právě Slavomír Hořínka.

<sup>101</sup> Dalším autorem, který se systematicky věnuje zhudebnění Žalmů pro dětský sbor, je Josef Marek.

<sup>102</sup> Hořínka, S.: *Laudate Dominum*, Praha 2014

*p*  
 Soprano Lau da - te Do - minum, Lau - da - te Do - mi - num, Lau da - te Do -  
*pp* *mp* *pp*  
 Soprano Lau da - te Do - minum, Lau - da - te Do - mi -  
*p*  
 Alto Lau da - te Do - minum,  
*p*  
 Alto Lau da - te Do - minum, Lau da - te Do - minum,  
*pp* *mp*

Samotný úvodní nápěv je pak velmi prostý. Skladatel rezignuje na pravidlo historického chorálu, kdy jedné notě odpovídá jedna slabika. Tvoří tak hudební fráze, které překračují rozměr vymezený slovem, a které pojímá ve stylu melismatického zpěvu.

*p*  
 Lau - da - te Do - mi - num om - nes  
 7  
 gen - tes gen - tes

Hořinka postupně předává nápěv do ostatních hlasů, invenčně je rozvíjí a rozšiřuje rozsahové rozpětí, spolu se změnou polohy typickou pro daný typ hlasu. Doprovodná zvuková alegorie zvonu se spolu se zahušťováním dynamické a harmonické sazby rozrůstá o kvartové, sekundové, případně kvintové souzvuky.

Celá skladba pak ústí do nenápadného závěrečného Aleluja, postupně gradující od jednoho čtyřhlasého sboru až po finální tři soliterně komponované čtyřhlasy.

Autor zde používá v rámci dětského sboru neobvyklých glissand, kterými se blíží přes předraženou osminovou notu do finály.

The image shows a musical score for a children's choir in 4/4 time. It consists of four staves: two Soprano parts and two Alto parts. The lyrics are 'Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia,'. The final phrase 'Al - le - lu - ia' is marked with a glissando symbol (a wavy line) and a dynamic marking of  $\text{fz}$  (forzando), indicating a sharp increase in volume. The glissando is performed over an eighth note, leading to the final note of the phrase.

Je velmi obtížně v rámci pěvecké skupiny naučit se správně načasovat průběh takového glissu. Nejednodušší je si počkat, nechat gliss až na poslední a pak ho jednoduše "nastřelit". Největšího efektu se ale dosáhne postupným glissem během celé doby trvání noty, spojeným s rostoucí dynamikou. To je velice obtížné, natož u méně zkušených zpěváků. Nejprve si zpěvák totiž musí uvědomit přesný intervalový vztah mezi notami, mít pojem harmonického zacílení celého souzvuku, a až poté se soustředit na celkové provedení glissanda.

Velice interpretačně náročnou skladbou je v tomto část jiného Hořínkova žalmu *Domine, non est exaltatum*, Žalm 131(130).<sup>103</sup> Původní harmonická struktura trojhlasu této části je sice nezvyklá, ale nijak zvlášť komplikovaná:

<sup>103</sup> Hořínka, S.: *Domine, non est exaltatum*. Praha 2016.



Skladatel zde po celou tuto 16ti taktovou část vede hlasy po svých vlastních melodických linkách, s výjimkou prostředního hlasu, který kráčí po třídobých notách, které jsou vždy po dvou spojeny glissandovým postupem v intervalu zvětšené kvarty. Podle poznámky v partituře je interpretačním ideálem rozložit gliss vždy přes celou rytmickou hodnotu tříčtvrtě noty.

Soprano  
Si — non hu - mi - li - ter sen - ti - e - bam, - hu - mi - li - ter

Soprano  
Hu - mi - li - ter

Alto  
Si — non hu - mi - li - ter sen - ti - e - bam, hu - mi - li - ter

Je zřejmé, že provedení prostředního hlasu nese poměrně značné nároky na kvalitu zpěváků. Obtížný však není pouze druhý hlas. Jelikož se harmonické souzvuky vždy na počátku každého taktu vyjasní, musí celkovým harmonickým nadhledem nad tímto průběhem disponovat celý sbor. V opačném případě jsou tato čtyři čtyřtaktí velice intonačně nejistou plochou. Celková délka celé této části ještě umocňuje její náročnost a lze tak proto s jistou nadsázkou nalézt pobavení nad významem této části *Si non humiliter sentiebam, sed exaltavi animam meam*, v českém překladu *Spíše jsem uklidnil a utišil duši svou...*

## 5. Závěr

Česká tvorba pro dětský sbor prošla za posledních 70 let pozoruhodným vývojem. Je to dáno růstem interpretační kvality jednotlivých sborů v tomto období, z nichž některé vykazují rysy profesionálního tělesa. Tento nárůst umožnil autorům psát hudební díla s vyššími technickými a interpretačními nároky.

Jsme svědky prohlubování a rozšiřování tématických okruhů veršů, případně textů, na něž jsou jednotlivé skladby komponovány.

U skladeb určených dětem mladšího školního věku je textová složka volena obezřetně se záměrem být svým obsahem co nejbližší tématům a prostředím, ve kterých se děti přirozeně pohybují, orientují a která jsou jim známá a blízká.

Ve skladbách pro starší školní děti se tyto okolnosti samozřejmě předpokládají, proto je zde patrná snaha o tématický posun k závažnějším syžetům. Pro sbory na vyspělé technické úrovni, která jde ruku v ruce s pokročilejším věkem dětí, se čerpá mimo jiné také z historické a současné poezie, občas s velmi osobním až intimním přesahem, který je na samé hraně schopnosti prožití a uvědomění dětské duše.

Intimnější ovzduší některých skladeb vyvolává u několika autorů potřebu bezprostředního muzicírování dětí samotných. Proto používají primitivní zvukové předměty jako hudební nástroje, které odpovídají dětské schopnosti a fantazii, stylizované do hudebních partů tak, aby je děti mohly hrát samy.

Jedním z cílů této práce bylo ukázat, že v širokém portfoliu skladeb pro dětský sbor jsou zastoupeny prakticky všechny žánry nejrůznějších obtížností. Od



písňových cyklů, přes stylizační úpravy lidových písní, koled, po skladby duchovní a kantátové. Dále pak doložit, že čeští skladatelé píšící pro dětský sbor si většinou časem vytvořili vlastní charakteristický styl, osobitý rukopis, který se promítá v jejich díle napříč žánrovým spektrem. Je velice povzbudivé, že i nejmladší generace skladatelů našla v komponování pro dětský sbor svoji uměleckou perspektivu.

Tato práce se snažila pojmenovat určité typické znaky české dětské sborové tvorby, analogicky ukázat v rámci jednotlivých kategorií, jak autoři přistupují k dané problematice skladby. Bylo by zcela jistě zajímavé zaměřit se i na další vztahy dětského sboru k jiným uměleckým oblastem, jako je například divadlo, film, apod. To ovšem nebylo, a ani nemohlo být náplní této práce.

V soudobé instrumentální tvorbě jsme svědky neustálého hledání nových zvukových barev, technik hry na jednotlivé nástroje, s úmyslem obohatit výrazovou paletu soudobé skladby. V české sborové tvorbě pro děti je tento jev v porovnání se zahraničními autory spíše umírněný. Je to dáno určitou vžitou tradicí české skladatelské školy, ve které tyto prvky nikdy netvoří stavební základ jednotlivých skladeb.

Dětský sbor je však zcela jistě hudební platformou, která je, a doufejme i nadále bude, pro české skladatele velice atraktivní.

## Seznam použité literatury:

BUREŠOVÁ, A.: *Cantus luventutem*. Olomouc 2002.

HRACHOVCOVÁ, N.: *Dětská sborová tvorba Jana Málka*, PedFUK, Praha 2007.

JINDŘICH, L.: *Bambini di Praga*. Univerzita Karlova. Praha 2010.

KOLÁŘ, J. (ed.): *Současná tvorba pro dětské sbory a její interpretační a dramaturgické problémy*. PedFUK 1981.

LÝSEK, F.: *Dětský sborový zpěv*. Praha 1958.

LÝSEK, F.: *Život s dětským zpěvem*. Ostrava 1990.

PECHÁČEK, S.: *Lidová píseň a sborová tvorba*. Karolinum. Praha 2011. ISBN 978-80-246-1830-2.

POKORA, M.: *Krásná je modrá obloha: Kronika Kühnova dětského sboru 1932-2007*. Kühnův dětský sbor. Praha.

SEBEROVÁ, M.: *Dětský sborový zpěv na Moravě ve 20. století*. Masarykova univerzita. Brno 2015.

SEDLÁK, F.: *Hudební vývoj dítěte*, Praha 1974.

STOKLASOVÁ, K.: *Vývoj chlapeckého a mužského sborového zpěvu se zaměřením na hlasovou výchovu u chlapců*. Univerzita Karlova. Praha 2015.

ŠLAIS, J.: *Chlapecké sbory České republiky - Historie a současnost*. Univerzita Palackého v Olomouci. 2012.

## **Internetové adresy:**

<http://operaplus.cz/jiri-chvala-pochvalu-velmi-skoupy-pry-se-uz-aspon-trochu-polepsil/?pa=1> (k 1.3.2017)

<http://www.jirikolar.cz/sbormistrum-sborum/vyberove-soupisy-ceske-sborove-literatury-pro-detske-divci-a-smisene-mladeznicke-pevecké-sbory/skladby-pro-detske-a-divci-sbory/>

<http://www.jirikolar.cz/recenze-a-clanky/studie/>. (k 23.9. 2016)

[http://www.jannovak.eu/\\_data/04\\_documents/02\\_scores/\\_files/Ave\\_Maria\\_w\\_eb.pdf](http://www.jannovak.eu/_data/04_documents/02_scores/_files/Ave_Maria_w_eb.pdf)  
(k 4.3.2016)

[http://www.rozhlas.cz/nakladatelstvi/vaznahudba/\\_zprava/vanocni-zpevy-a-koledy-ivan-kurz--518375](http://www.rozhlas.cz/nakladatelstvi/vaznahudba/_zprava/vanocni-zpevy-a-koledy-ivan-kurz--518375). (k 2.3.2017)