

Cesta ke zlepšení intonační čistoty zpěvu dětí (1. část)

občas chybám ostatních a ustoupit jim. (...) Současně hledi s největší skromností získat žádoucí čest těch, které doprovází, přestože je svými silami často převyšuje. (...) Jedním slovem, rozvázný doprovazeč musí mít citlivou hudební duši, která má mnoho rozumu a dobré vůle.¹⁶

As tím musíme všichni jen souhlasit.

Literatura a zdroje

BACH, Carl Philipp Emanuel. Úvaha o správném způsobu hry na klavír. Brno: Paído, 2002. Edice pedagogické literatury. ISBN 80-7315-5025-5.

CRAMÉR, J. B. *Instructions for the piano forte*. London: S. Chappell, [18-].

CZERNY, Carl a James Alexander HAMILTON. *Complete theoretical and practical piano forte school: from the first rudiments of playing to the highest and most refined state of cultivation with the requisite numerous examples newly and expressly composed for the occasion*, op. 500. London: R. Cocks & Co., [1839].

SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA agency, 2001. ISBN 80-902-9120-1.

Další poměrně rozsáhlou kapitolou je zde již Hra partituru a výuka klíčů, kterou zde autor poměrně podrobně a velmi přehledně rozpracovává.

Novou kapitolou je tu však už hra a dokonce k nejneoprávněnějším a kvalitním dobrého hráče.¹⁷ Popisuje zde, že jde částečně o vrozenou dispozici a částečně o získanou dovednost, ke které patří výborná zručnost prstů a takové ovládnutí kláves, které je získáno stálým cvičením stupnic ve všech 24 tóninách, běžných pasáží a notových uskupení. Dále píše, že je třeba tu dovednost cvičit každý den alespoň jednu hodinu, začínat s lehkými kusy, hrát je tak jak jsou, nikdy se zcela nezasávat a nenechat se přerušit bezvýznamnými chybami, ale hrát odvážně do samého konce. Toto je třeba procvičovat na čím dál těžších skladbách, až si hráč troufne zahrát věc z listu před ostatními.¹⁸

Dalším výrazným momentem ve vzdělávání nejen korepitorů by měl být **hudební styl**. To předjímají již C. P. E. Bach svým výrokem: „*Budu se snažit vychovat takové doprovazeče, kteří kromě naučených pravidel zeď, sledovat co nejpřesnější dobrý přednes.*“

C. Czerny to ve své škole rozpracovává již detailněji, a to tak, že vytučuje šest hudebních stylů. Jsou jimi Clementino styl; Cramerův a Dusíkův styl; Mozartova škola; Beethovenův styl; moderní školy Hummela, Kalkbrennera a Moschelese a nový styl,

piano forte school: from the first rudiments of playing to the highest and most refined state of cultivation with the requisite numerous examples newly and expressly composed for the occasion, op. 500. London: R. Cocks & Co., [1839], s. 101.

12 Volný překlad: „The most creditable and even indispensable qualities of a good player.“ CZERNY, Carl a James Alexander HAMILTON. *Complete theoretical and practical piano forte school: from the first rudiments of playing to the highest and most refined state of cultivation with the requisite numerous examples newly and expressly composed for the occasion*, op. 500. London: R. Cocks & Co., [1839], s. 98.

13 Ibid.

který reprezentují Thalberg, Chopin, Liszt a další mladí umělci.“ A dodává: „Z tohoto historického přehledu, přemýšlivý klavírista velmi snadno pochopí, že díla každého skladatele musí být vykonána v tom stylu, ve kterém je napsal; a že hráč zcela jistě sežle, pokud se pokusí hrát všechna díla výše zmíněných mistrů naprosto stejným stylem.“¹⁹

Tyto myšlenky jsou uplatňovány většina vysokých škol vyučující předměty jako jsou Historicky poučená interpretace a Soudobá hudba, ale také se věnuje otázkám stylu v individuální výuce. Dnešní klavíristé, kteří se tomuto oboru věnují jsou vzděláváni i v dalších disciplínách, jako je **nástrojová příprava**, ve které se zdokonalují v sólové hře na nástroj, ve hře na historické klávesové nástroje a budoucí korepitorůi pěvců také ve zpěvu. Pro ty jsou ještě velmi důležité **jazykové předměty**, které se zabývají dikcí zpívaného cizojazyčného textu. Nezbytnými jsou také **teoretické předměty**, ve kterých poznávají nástrojovou literaturu a tu analyzují z různých úhlů pohledu.

Jistě by bylo možné nalézt i jiné petitoři vzdělávat. Dle mého názoru by to měla být také **psychologie**, protože tento obor jí bezesporu vyžaduje. Naráží na to určitým způsobem i C. P. E. Bach, který píše:

„*Nejobyčejnější výraz, jimž se označuje doprovazeč, byvá tento: doprovází rozvázně. (...) Doprovázet rozvázně znamená přizpůsobit se také*

14 CZERNY, Carl a James Alexander HAMILTON. *Complete theoretical and practical piano forte school: from the first rudiments of playing to the highest and most refined state of cultivation with the requisite numerous examples newly and expressly composed for the occasion*, op. 500. London: R. Cocks & Co., [1839], s. 100.

15 Volný překlad originálu: „From this historical sketch, the reflecting Pianist will easily perceive that the works of each Composer must be executed in the style in which he wrote; and that the performer will assuredly fail, if he attempts to play all the works of the Masters above named in the self-same style.“ Ibid.

/Anotace/

Článek přináší příkladné podněty k rozvoji hudebních schopností a pěveckých dovedností od nejútlejšího věku, soustředí se na problematiku intonace. Zároveň upozorňuje na úskalí a přikázky tohoto vývoje.

/Klíčová slova/

intonace, rozvoj hudebních schopností, rozvoj pěveckých dovedností.

/Autorka/

PaedDr. Alena Tichá, Ph.D. je hlasová pedagožka, působí na Katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty UK.

Zazpívat písničku čistě je radost pro dítě i posluchače. Hudebně nadané dítě vyrůstající v hudebně podnětném prostředí to má snadně. Zpěv je pro něj běžnou součástí života a spontánním hudebním projevem. Ve škole však nemáme jen tyto zpěvačky. Jsou tam děti, které zpívají rády, ale ne příliš čistě. Já jsem přesvědčena (a v mé učitelské praxi se toto převážně potvrdilo), že každé dítě, má-li prostor a metodické vedení, je schopno svůj zpěv zlepšit. O tom, jak rozepívat tzv. nezpěváky a zábavně vést hlasovou výchovu dětí, si lze přečíst v knižce (Tichá, 2014).

V teoretické rovině lze požadavky a podmínky pro výuku intonačně čistého zpěvu shrnout do několika bodů:

- Zajistit kvalitní hudební podněty a hlasové vzory přiměřené věku dítěte.** Dítě se dolaďuje počátkem podle barvy, a tak je mu blízký hlas ženy zpívající ve vyšší hlasové poloze, hlas čistě zpívajícího dítěte, faizetový hlas u mužů. (Pokud ho učitel nedovede, předzpívá mužským hlasem, šikovně dítě po něm opakuje a pak zpívá celá třída.)
- Zajistit vhodné podmínky pro pěvecký projev dítěte.** Dítě se musí slyšet!
- Procvičovat zpěvní hlas dítěte – především hlavový tón a pohotovou artikulaci** (hry s hlasem, cílená hlasová cvičení viz Tichá, 2014).
- Vést k sluchové pozornosti.** Do celého procesu zpřesňování intonace se permanentně zapojuje sluch, viz hry Tichá, 2014.

Naplnění těchto bodů vede společlivě ke zlepšení čistoty zpěvu dětí. Čistá intonace je jen prostředek k čistému hudební a emoční zážitek dítěte z vlastního zpěvu.

Pokusme se tuto teorii vložít do běžné praxe. Zaměříme se na zcela počáteční elementární krůčky rozvoje zpěvnosti (v principu platí u všech věkových kategorií).

Rodina

svého hlasu, „osahává“ si pocit na hlasivkách i místa rezonance. Matýšek nevydrží dlouho mluvit. Svou hru provází různými zvuky (tj. 2., 4., 6. a 7.). Tyto vedlejší tóny (tj. 2., 4., 6. a 7.) jsou nestálé. Mají tendenci směřovat k některému z tónů tónického kvintakordu: druhý chce jít k 1. nebo k 3., čtvrtý směřuje k 3., šestý k 5., sedmý k 8. stupni. Tento systém SMĚROVÁNÍ TÓNŮ K TONÁLNÍMU CENTRU (1-3-5) je podstatou **tonálního citění**.

Když se učíme novou melodii a následně ji chceme zazpívat, vždy je „v pohotovosti“ tonální citění. Je-li melodie při nácviku tonálně „usazená“, snadněji si ji zpěvák zapamatuje, představí, vybaví a následně i čistě zazpívá.

Matýšek do systému tonálních vztahů „bezděčně“ pronikal ve fázi naslouchání a prvních pěveckých pokusu. K **upevnění pocitu TONÁLNÍHO CENTRA (1-3-5)** mu pomohly písničky, které začínaly jediním z těchto tří tónů tonálního centra: **Beží liška k Táboru** začíná 1., **Skákal pes** 5., **Halí, belí** 3. stupněm. „Ukotvení“ v tónině, a tedy i čistotu zpěvu posílili **1. a střední tón písničky (Beží liška k Táboru – končí na 1. stupni, Skákal pes – na 3., Halí, belí končí opět jako většina písní na 1. stupni)**. Počáteční i závěrečný tón si v představě umístil do výstavby tonálního systému.

Pokud se 1., 3. a 5. stupeň objevuje na začátku melodie, usnadní dítě této rychlé se v dané tónině orientovat. Není divu, že k Matýškovým hitům později přibývaly písničky já do lesa nepojedu nebo Utkěj, Káčo, utíkaj. Kostrou obou písní jsou tóny tónického kvintakordu: **Já do lesa nepojedu (1-3-5-5-8-5-5), Utkěj, Káčo, utíkaj (1-3-5-8)**.

Někdy se stane, že dítě začne zpívat písničku v určité tónině, ale v polovině mu hlas „přeskóčí“ jinam. Pokud v tónině, do níž mu hlas skočil, zpívá čistě a melodii ukončí na tónice, chválíme ho. Dokazují se zorientovat a pohotově prožít tonální centrum nové tóniny. Prokázalo, že má rozvinuté tonální citění.

Někdy si pocít na hlasivkách i místa rezonance. Matýšek nevydrží dlouho mluvit. Svou hru provází různými zvuky (tj. 2., 4., 6. a 7.). Tyto vedlejší tóny (tj. 2., 4., 6. a 7.) jsou nestálé. Mají tendenci směřovat k některému z tónů tónického kvintakordu: druhý chce jít k 1. nebo k 3., čtvrtý směřuje k 3., šestý k 5., sedmý k 8. stupni. Tento systém SMĚROVÁNÍ TÓNŮ K TONÁLNÍMU CENTRU (1-3-5) je podstatou **tonálního citění**.

Když se učíme novou melodii a následně ji chceme zazpívat, vždy je „v pohotovosti“ tonální citění. Je-li melodie při nácviku tonálně „usazená“, snadněji si ji zpěvák zapamatuje, představí, vybaví a následně i čistě zazpívá. Matýšek do systému tonálních vztahů „bezděčně“ pronikal ve fázi naslouchání a prvních pěveckých pokusu. K **upevnění pocitu TONÁLNÍHO CENTRA (1-3-5)** mu pomohly písničky, které začínaly jediním z těchto tří tónů tonálního centra: **Beží liška k Táboru** začíná 1., **Skákal pes** 5., **Halí, belí** 3. stupněm. „Ukotvení“ v tónině, a tedy i čistotu zpěvu posílili **1. a střední tón písničky (Beží liška k Táboru – končí na 1. stupni, Skákal pes – na 3., Halí, belí končí opět jako většina písní na 1. stupni)**. Počáteční i závěrečný tón si v představě umístil do výstavby tonálního systému.

Pokud se 1., 3. a 5. stupeň objevuje na začátku melodie, usnadní dítě této rychlé se v dané tónině orientovat. Není divu, že k Matýškovým hitům později přibývaly písničky já do lesa nepojedu nebo Utkěj, Káčo, utíkaj. Kostrou obou písní jsou tóny tónického kvintakordu: **Já do lesa nepojedu (1-3-5-5-8-5-5), Utkěj, Káčo, utíkaj (1-3-5-8)**.

Někdy se stane, že dítě začne zpívat písničku v určité tónině, ale v polovině mu hlas „přeskóčí“ jinam. Pokud v tónině, do níž mu hlas skočil, zpívá čistě a melodii ukončí na tónice, chválíme ho. Dokazují se zorientovat a pohotově prožít tonální centrum nové tóniny. Prokázalo, že má rozvinuté tonální citění.

Dítě už zpívá čistě, a přesto se stává, že se čistota jeho zpěvu zhorší

Když Matýšek zpíval, babička se k němu přidala. Chtěla si užít „společné muzicování“. Ale Matýškoví tím příliš neprosperla. Její znělý hlas Matýška přehlušil tak, že SE NESLYŠEL. Sluchem si nemohl „zkontrolovat“, co zpívá. Tím, že se neslyšel, nemohl svůj hlas porovnávat se se svojí vnitřní představou o melodii. **Tonální citění** a jím jasně strukturovaná **hudební představa** u něj **ještě nedozrály do fáze, aby fungovaly samostatně, bez sluchové kontroly samotného tónu**. Představu melodie písničky ještě pevně „nezakotvila“ v Matýškově hudební paměti.²

I když babička zpívala čistě – ale nahlas! – při společném zpěvu „ztratit“ Matýšek melodií. Křivětlavě čistý zpěv se změnil v MLUVOZPĚV. Bylo slyšet jak jeho vnitřní intence „pojuje za správnou melodii“, ale ta i při sebelepš snaze zněla falešně a „spadla“ do mluvní hlasové polohy. Neupevněné tonální citění – bez kontroly sluchem – zkolabovalo. Matýšek, který rád zpívá, pokračoval se stejným nasděním falešně na 1. stupni. Počáteční i závěrečný tón si v představě umístil do výstavby tonálního systému.

Pokud se 1., 3. a 5. stupeň objevuje na začátku melodie, usnadní dítě této rychlé se v dané tónině orientovat. Není divu, že k Matýškovým hitům později přibývaly písničky já do lesa nepojedu nebo Utkěj, Káčo, utíkaj. Kostrou obou písní jsou tóny tónického kvintakordu: **Já do lesa nepojedu (1-3-5-5-8-5-5), Utkěj, Káčo, utíkaj (1-3-5-8)**.

Někdy se stane, že dítě začne zpívat písničku v určité tónině, ale v polovině mu hlas „přeskóčí“ jinam. Pokud v tónině, do níž mu hlas skočil, zpívá čistě a melodii ukončí na tónice, chválíme ho. Dokazují se zorientovat a pohotově prožít tonální centrum nové tóniny. Prokázalo, že má rozvinuté tonální citění.

Někdy si pocít na hlasivkách i místa rezonance. Matýšek nevydrží dlouho mluvit. Svou hru provází různými zvuky (tj. 2., 4., 6. a 7.). Tyto vedlejší tóny (tj. 2., 4., 6. a 7.) jsou nestálé. Mají tendenci směřovat k některému z tónů tónického kvintakordu: druhý chce jít k 1. nebo k 3., čtvrtý směřuje k 3., šestý k 5., sedmý k 8. stupni. Tento systém SMĚROVÁNÍ TÓNŮ K TONÁLNÍMU CENTRU (1-3-5) je podstatou **tonálního citění**.

Když se učíme novou melodii a následně ji chceme zazpívat, vždy je „v pohotovosti“ tonální citění. Je-li melodie při nácviku tonálně „usazená“, snadněji si ji zpěvák zapamatuje, představí, vybaví a následně i čistě zazpívá. Matýšek do systému tonálních vztahů „bezděčně“ pronikal ve fázi naslouchání a prvních pěveckých pokusu. K **upevnění pocitu TONÁLNÍHO CENTRA (1-3-5)** mu pomohly písničky, které začínaly jediním z těchto tří tónů tonálního centra: **Beží liška k Táboru** začíná 1., **Skákal pes** 5., **Halí, belí** 3. stupněm. „Ukotvení“ v tónině, a tedy i čistotu zpěvu posílili **1. a střední tón písničky (Beží liška k Táboru – končí na 1. stupni, Skákal pes – na 3., Halí, belí končí opět jako většina písní na 1. stupni)**. Počáteční i závěrečný tón si v představě umístil do výstavby tonálního systému.

Pokud se 1., 3. a 5. stupeň objevuje na začátku melodie, usnadní dítě této rychlé se v dané tónině orientovat. Není divu, že k Matýškovým hitům později přibývaly písničky já do lesa nepojedu nebo Utkěj, Káčo, utíkaj. Kostrou obou písní jsou tóny tónického kvintakordu: **Já do lesa nepojedu (1-3-5-5-8-5-5), Utkěj, Káčo, utíkaj (1-3-5-8)**.

Někdy se stane, že dítě začne zpívat písničku v určité tónině, ale v polovině mu hlas „přeskóčí“ jinam. Pokud v tónině, do níž mu hlas skočil, zpívá čistě a melodii ukončí na tónice, chválíme ho. Dokazují se zorientovat a pohotově prožít tonální centrum nové tóniny. Prokázalo, že má rozvinuté tonální citění.

Matýškovy životy. **Zpíval z vlastní potřeby** a pro svůj zájem. Pokud pedagog sám navíc umí ve střední a vyšší poloze zpívat lehkým, čistým hlasem, je pro děti nejlepším vzorem. Podářil-li se ve třídě navodit podmínky pro vědomé naslouchání, může dojít nejen ke zlepšení zpěvu dítěte, ale i k celkové kultivaci dětského hlasového projevu.

Připomeňme jen, že při uvedení či následné transpozici písničky je VŽDY TONÁLNÍ CENTRUM nové tóniny (T-D-T) a slyšel (později si už sám představil) první tón melodie. **Zahrajeme předehru**, kde děti uslyší tóniku, dominantu a tóniku – dva opěrné sloupy dané tóniny. Předehru je dobré končit obratem akordu, jehož nejvyšším tónem je počáteční tón písničky, tj. u písničky vycházející od 5. stupně hraje ve pravé ruce kvintakord, sextakord zahrájeme při začátku melodie na 1. stupni a kvintakord při nástupu na 3. stupni. Dítě SLYŠÍ, od kterého tónu má začít zpívat. Jakmile si počáteční tón dovede předem představít, má výchozí intonační problém vyřešen.

V notové příloze najdete opěrné písničky, které složila Milena Raková se záměrem obohatit repertoár opěrných písní (1. Ach, synku, 3. Malíčká su, 5. To je zlaté posvícení) o umělé písně s dětskou tematikou. Text i písně jsou ukázkou z připravované publikace.

Literatura

RAKOVÁ, Milena, Ljuba ŠTÍPLOVÁ a Alena TICHÁ. *Zpíváme a tvoříme s malými. Brno: Edika, 2012. ISBN 978-80-266-0067-1.*

ŠIMANOVSKÝ, Zdeněk a Alena TICHÁ. *Hrajeme s písničkou: zpěvník s nápovědy na hru pro děti. Praha: Portál, 2012. ISBN 978-80-262-0097-0.*

ŠIMANOVSKÝ, Zdeněk, Alena TICHÁ a Tereza STANKOVÁ. *Lidové písničky a hry s nimi 2. Praha: Portál, 2019. ISBN 978-80-262-1368-0.*

TICHÁ, Alena. *Účímě děti zpívat: hlasová výchova pomocí her pro děti od 5 do 11 let. Vyd. 3. Praha: Portál, 2014. ISBN 978-80-262-0648-4.*

Matýšek do systému tonálních vztahů „bezděčně“ pronikal ve fázi naslouchání a prvních pěveckých pokusu. K **upevnění pocitu TONÁLNÍHO CENTRA (1-3-5)** mu pomohly písničky, které začínaly jediním z těchto tří tónů tonálního centra: **Beží liška k Táboru** začíná 1., **Skákal pes** 5., **Halí, belí** 3. stupněm. „Ukotvení“ v tónině, a tedy i čistotu zpěvu posílili **1. a střední tón písničky (Beží liška k Táboru – končí na 1. stupni, Skákal pes – na 3., Halí, belí končí opět jako většina písní na 1. stupni)**. Počáteční i závěrečný tón si v představě umístil do výstavby tonálního systému.

Pokud se 1., 3. a 5. stupeň objevuje na začátku melodie, usnadní dítě této rychlé se v dané tónině orientovat. Není divu, že k Matýškovým hitům později přibývaly písničky já do lesa nepojedu nebo Utkěj, Káčo, utíkaj. Kostrou obou písní jsou tóny tónického kvintakordu: **Já do lesa nepojedu (1-3-5-5-8-5-5), Utkěj, Káčo, utíkaj (1-3-5-8)**.

Někdy se stane, že dítě začne zpívat písničku v určité tónině, ale v polovině mu hlas „přeskóčí“ jinam. Pokud v tónině, do níž mu hlas skočil, zpívá čistě a melodii ukončí na tónice, chválíme ho. Dokazují se zorientovat a pohotově prožít tonální centrum nové tóniny. Prokázalo, že má rozvinuté tonální citění.

Někdy si pocít na hlasivkách i místa rezonance. Matýšek nevydrží dlouho mluvit. Svou hru provází různými zvuky (tj. 2., 4., 6. a 7.). Tyto vedlejší tóny (tj. 2., 4., 6. a 7.) jsou nestálé. Mají tendenci směřovat k některému z tónů tónického kvintakordu: druhý chce jít k 1. nebo k 3., čtvrtý směřuje k 3., šestý k 5., sedmý k 8. stupni. Tento systém SMĚROVÁNÍ TÓNŮ K TONÁLNÍMU CENTRU (1-3-5) je podstatou **tonálního citění**.