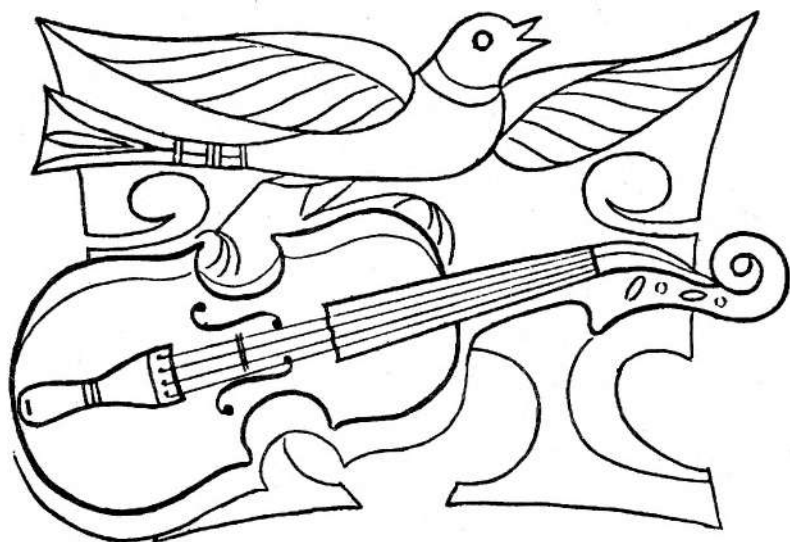


Pavel Šafařík a Josef Hora

NĚKOLIK RAD ZAČÍNÁJÍCÍM MUZIKÁM



Ústav lidové kultury
Strážnice 1994

Pavel Šafařík a Josef Hora

NĚKOLIK RAD ZAČÍNÁJÍCÍM MUZIKÁM

Ústav lidové kultury
Strážnice 1994

Pár slov úvodem

Tato publikace je snůškou rad, formulovaných jako pravidla, při čemž si jsme vědomi nejen toho, že znalec ví, jak pravidla porušovat, ale dokonce, že některá z uvedených pravidel nutno porušovat, protože si budou navzájem odporovat. Pokud některá pravidla budeme opakovat, není to proto, že by byla závažnější než jiná, ale protože patří do několika kapitol současně a my se (snad poněkud domyšlivě) domníváme, že se k brožuře budete vracet, abyste si některou kapitolu znovu přečetli.

I.

1. Složení hudebního tělesa

Vyhlašujeme jediné pravidlo, a to: Tvoří-li hudební složku folklórního souboru alespoň dva muzikanti, musí nejméně jeden být houslista. A hned dodáme, že přijde-li na scénu dětský soubor a k tancování budou hrát na dvě zobcovky (a už nic), stejně je pochválíme. Než se budeme dále zabývat použitím jednotlivých nástrojů, zdůrazníme: není podmínkou, aby ve slovácké nebo valašské kapele (natož pak v horácké nebo hanácké) byl cimbál, a je jen strašně málo nástrojů, jejichž použití v lidové kapele by bylo na pováženou (podivné by asi působil saxofon, mandolina, harmonium, vibrafon nebo tympány).

2. Používání dechových nástrojů

Flétna může být použita všude, pikola jen jako její střídání. Pravidlo, že "druhá flétna je příliš" neplatí pro skupinu zobcových fléten. Budeme-li takovou skupinu používat, raději ji se smyčci střídáme, protože níže laděné zobcovky mají málo průrazný zvuk. Okarina je nástroj spíš městský. Koncovka, moldánky (nai) a další píšťaly jsou nástroje sólové - do kapel se nesdružovaly, lze ovšem koncipovat instrumentální čísla pro (např.) koncovku s doprovodem kapely.

Klarinet rovněž lze použít v každé oblasti a v každém druhu skladby. Lze pracovat i se dvěma klarineti, které by pak měly hrát v dvojhlase. Má mezi dechovými nástroji mimořádně velký rozsah a rozdílnou barvu v jednotlivých polohách, takže už změnou polohy klarinetového partu lze docílit změnu barvy zvuku kapely. Ve střední poloze by měl být používán jen pro sóla nebo pro zdvojení primů, hrajících ve vysoké poloze. Pro doprovod tance by bylo výhodné mít k dispozici klarinet v ladění C, který má ostřejší tón než běžně používané klarinety B. Použití klarinetu A nebo Es je spojeno s obtížemi transpozice. Tárogató (je-li k dispozici) vyzní lépe v kontrastu, jestliže hraje jindy než klarinet.

Hoboj nebo anglický roh lze rovněž použít všude, nechtějme však od nich, aby hrály staccato. Hoboj je nevhodnější nástroj pro dvojhlas s dudami (lepší než klarinet). Šalmaj má méně ušlechtilý zvuk, takže bychom ji použili jen pro obohacení barvy výjimečně. Fagot je jediný z dřevěných dechových nástrojů, který kromě melodie může figurovat

i v doprovodné skupině. I v tomto případě by mělo jít pouze o zpestření zvuku, tedy výjimečně.

Dudy jsou nástroj, který byl rozšířen po celém území naší republiky (a jejím okolí). Obtíže jejich použití spočívají v nemožnosti modulace a dynamiky, takže pokud by hrály neustále v delším pořadí, stal by se zvuk kapely fádním. Na rozdíl od nástrojů, laděných v B (klarinet) nebo F (zobcové flétny, anglický roh) a notovaných vzhledem k jejich ladění, je zvykem part pro dudy psát tak, jak zní (tedy pro dudy, laděné Es, se třemi bé).

Harmonika je velmi vhodným nouzovým řešením pro soubor, který si dosud nevybudoval hudební složku, neboť může obstatnat melodii i doprovod, může měnit dynamiku i barvu zvuku a na rozdíl od nahrávky mít kontakt s účinkujícími i publikem. Při kombinaci s jiným nástrojem by měla tento nástroj doplňovat, tedy, jde-li o nástroj melodický, převzít funkci doprovodnou a naopak. Jako stálá složka kapely může figurovat buď u městského folklóru nebo v úpravách vyššího (už méně folklórního) stylu.

Z žestových nástrojů zapadne do lidové kapely nejlépe lesní roh s poměrně velkým rozsahem a tudíž možností hry v různých polohách. Trubka (přes obecnou známost Ňorkovy kapely) a pozoun se uplatní spíše v západní části Moravy než v oblasti točivých tanců.

3. Strunné nástroje

Začneme opakováním: cimbál není podmínkou, pokud ho máme, pak ovšem tím lépe. Měli bychom vědět, že cimbál býval na Moravě (pokud ovšem v tradiční kapele byl) všude nástrojem melodickým, dnes je na Valašsku i Slovácku do značné míry využíván k harmonickému a rytmickému doprovodu, což se "vposlouchalo" a nemá smysl tomu bránit. Může hrát ve všem, zatímco použití harfy, citory, niněry, kobzy nebo kytary by se mělo omezit na "semo tamo". U citory a kobzy nutno pamatovat na vyvážení zvuku s dokonalejšími nástroji.

Smyčcové nástroje lze použít všechny a v duchu tradice naší hudby by měly mít v kapele dominantní postavení. Housle umísťujte do vysoké polohy jen tehdy, máte-li čím vyplnit střed mezi nimi a doprovodem (klarinetem, cimbálem). Ani v tom případě je však nenechávejte hrát ve vysoké poloze stále. Máte-li violistu, nenechávejte ho výhradně kontrovat. Je dobré, když čelo v rytmické hudbě podpoří basu, ale také by to nemělo být jeho výhradní funkcí.

Pro cimbál (a také kontry a kytaru) nebývá part mimo melodii a protihlasy vypisován a hráči bývají předepsány jen harmonické značky, případně základní rytmický údaj. V tom případě je žádoucí bližší pokyny ke způsobu hry tlumočit na zkoušce, případně s muzikantem probrat některé problémy (např. mimo záměrné výrazové zdůraznění není příliš vhodné hrát na cimbále akordy s použitím tercie v nižších polohách). Je-li kytara notována, pak se píše o oktávu výš než zní.

Máte-li možnost použít lidových nástrojů (skřipky, dyn-dy), měli byste respektovat, že se na ně hrálo ve stabilním

obsazení (2 malé husle, 1 velké husle a bas) a pokud se zpívalo, měli muzikanti pauzu.

4. Jiné hudební nástroje

V kapele lze použít i nástroje bez určitého tónu (nebo se stálým tónem), jako bubny, bubínky, dřívka (claves), vozembouch, fanfrnoch (bukál), triangl, zvony. Tady je pravidlo jednoznačné: všeho s mírou, případně též: méně je více. Rytmickou funkci v tanečním čísle lze světit přímo rekvizitám tanečnicků (vařečky, kamínky v řesetu a podobně).

Významným hudebním nástrojem je lidský hlas. Můžeme s ním pracovat v kombinaci s kapelou i se samotným (a to i v tanečních číslech, zvláště ve zvykoslovných pásmech) nebo s jedním nástrojem, sólově i ve sboru. Pamatujme na to, že má zpravidla menší rozsah a musíme pečlivě volit tóniny, v nichž jej použijeme. Netrvejme na tom, že každý tanečník musí zpívat, někteří by opravdu celkovému dojmu nechtěně ublížili. Přesto u tanců dáme přednost zpěvu tanečnicků před pomocným sborem (pokud nejde o funkčně zapojené momentálně netančící).

II.

1. Obecně k instrumentaci

Každý muzikant by se měl v kapele nějak uplatnit, ovšem nepůsobilo by asi dobře, kdyby se v každém čísle programu ozvala postupně sóla na všechny nástroje, které používáte. Dále: nikdo nemusí hrát od začátku až do konce, což platí i pro primáše a basistu. Bude-li hrát hodně nástrojů tentýž part v téže poloze, nemají z toho požitky ani muzikanti, ani posluchači. Chcete-li zdvojit melodii v jiné poloze, použijte k tomu jiný nástroj. Zpívaný part není potřeba zdvojevat vůbec.

Současně ovšem je nutno si uvědomit, že i muzikanti jsou lidi, kteří mohou onemocnět (nebo se nezúčastnit akce z jiného důvodu) a jejich part by neměl v produkci chybět. Tento problém je asi nejvhodnější řešit zastupitelností, ale pamatujme na to, aby si "zástupci" nezvykli hrát další part i v případě přítomnosti jeho nositele.

2. O harmonizaci

Tady máme k dispozici dvě rozporná pravidla: V jednoduchosti je krása - Když je něčeho moc, je toho příliš. Když bychom tyto poučky měli rozvinout, poukázali bychom především na to, že není pěkné, je-li harmonizován každý jednotlivý tón, dále, že při tanci a zpěvu je hudba doprovodnou složkou a měla by diváka podporovat ve sledování toho důležitějšího, tedy neodvádět jeho pozornost třeba právě objevnou harmonií. Naproti tomu, budeme-li hrát třikrát nějaký motiv stejně harmonizovaný, budeme únavní, takže třeba točnou z Popova zharmonizujeme:

Za hory slunéčko redd, synček koníčka křada, nečádej,
 synčeku, koně, už je tuj koníček doma. Nečádej, synčeku, koně,
 už je tuj koníček doma.

notová ukázka č. 1

Jednotvárně ovšem působí také to, volíme-li opakovaně stejné harmonické postupy.

Jiná situace nastane, chceme-li právě pomocí harmonizace dosáhnout pozornosti diváka či posluchače. Pak třeba v prvních dvou slokách valašské Oj, letěla bílá hus použijeme záměrně až přehnaně jednoduché harmonie, aby tím víc vyniklo harmonické bohatství závěru:

Oj, letěla bílá hus, já, nedaleko vřha, a přála se synka,
 Oj, Napojila tam sů, já, kde se voda točí, a kdo nemá galánku,
 já, kde si Napojedla, Oj, já galánku nemám, u já do něj muscořím,
 já, než tam do něj stoč.

raději se na stavěm na koníčku za-to-ěím.

notová ukázka č. 2

Můžeme také natrefit na harmonizaci dosud neslýchanou, jako je třeba mollová dominant a durová subdominanta v jiné valašské:

Už slunéčko vyjde, už je vyšej skály, upleť mě, synáčku,
 za mě milováni.

notová ukázka č. 3

Soudíme, že v takovém případě by neměla být hrána tatáž melodie už jinak harmonizovaná (a tedy by neměly být provozovány více než dvě sloky písně) a nepodaří-li se nám objevit další podobný klenot - píseň by se neměla spojovat s jinou.

Ve východomoravské oblasti se často setkáváme s písněmi, v nichž se (zpravidla při čtyřdílne formě aaba) setkáváme s tzv. kvintováním - první úsek písně se opakuje o kvintu výše. V takovém případě je nutné opakovaný úsek harmonizovat obdobně jako první v tónině o kvintu vyšší, nikoliv v tónině původní, jak to s oblibou dělají tzv. lidové dechovky. Tak např. v písni "Padá, padá rosenka" místo sledu akordů DDAD/DDGD či GGGD nutno harmonizovat DDAD/hhEA.

U starších nápěvů se často setkáváme s malou septimou. Pokud jde o nápěvy, nevzpírající se svou starobylou povahou moderní harmonizaci, je třeba malou septimu harmonizovat jako durový akord na sníženém 7. stupni (tedy v G dur akord F), jen u mollových nápěvů (obvykle volnějšího tempa) se malá septima harmonizuje jako mollová dominanta (tedy v a moll akordem e moll).

3. Vedení druhého hlasu

V první řadě si stanovme, že nebude následovat kapitola o vedení třetího hlasu, protože trojhlas by snad měl být uplatněn jen při sborovém zpěvu nebo ve folku, jež jsou ovšem doménou jiných muzikantů, než lidových, u nás se vyskytne občas trojhlas jen v dominantě před závěrem jinak dvojhlasně zpívané sloky. Dále že poučky o vedení druhého hlasu se budou v případě doprovodu tance týkat jen hudební složky, protože zpěv k tanci bude jednohlasý.

Pravidla: Druhý hlas musí vycházet z harmonie (nikoliv určovat harmonii). Měl by mít svou melodickou linku. Jsou přípustné nejen tercie a sexty, ale kromě tzv. prázdných intervalů (kvarty, kvinty) je někdy vhodné (ba přímo nutné) unisono (jednohlas), zvláště tehdy, kdy melodie sestupuje k základnímu tónu (v závěru) nebo dokonce pod něj. Při in-

strumentaci může být unisono několika nástrojů (třeba i basových) velmi účinným prostředkem gradace. Jednohlas může být postupně rozvíjen přidáváním dalších hlasů.

V rámci těchto pravidel zkusme napsat "terc" k valašské písničce "Májiček, májiček". Existují dvě extrémní možnosti:



notová ukázka č. 4

Rozhodující zřejmě bude, jakou cití autor harmonii v 5. a 10. taktu. I když v tanečních písních, máme-li na vybranou, dáváme přednost terciím před sextami, nutno spodnímu řádku přiznat vyvážené proporce mezi harmonizací na tónice a dominantě. Tohoto efektu lze dosáhnout také kombinací vedení druhého hlasu částečně v terciích a částečně v sextách:



notová ukázka č. 5

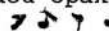


za předpokladu, že první dva takty (včetně souzvuku d-f) bu-

dou podloženy akordem C dur a pak po třech taktech střídavě G, C, G až k závěrečnému C dur, jenž přijde až na poslední takt.

K problematice vedení 2. hlasu také patří otázka, musí-li druhý hlas být vždy veden pod prvním. Odpověď zní jednoznačně, že nemusí, ale posluchače nutno informovat o vedoucím hlasu tím, že bude výraznější v projevu.

4. Jiné prostředky hudebního obohacení

Už několikrát bylo naznačeno, že hudba nemůže být "čím dál stejná". Jedním z důležitých výrazových prostředků je dynamika, při čemž u ní budeme mít na zřeteli jednak hlasitost jednotlivých nástrojů (aby některý z kapely "netrčel" a všechny byly slyšet), jednak hlasitost celé kapely, kterou nutno volit obzvlášť citlivě při doprovodu zpěvu. Dynamické změny lze provádět dvojím způsobem, a to postupně (crescendo, decrescendo), nebo skokem. V místech, kde se rozhodneme pro druhý způsob, budeme dbát toho, aby někteří muzikanti nezmařili efekt tím, že začnou zesilovat nebo zeslabovat už v taktu před dynamickou změnou, což je důležité zejména na konci mezihry před nástupem sólového zpěvu.

Pestrost zvuku můžeme obohatit i tím, že rytmické nástroje nebudou opakovat stále tutéž figuru. Polku nemusíme hrát jediné , může se někdy ozvat také , jinde třeba i . Dokonce i dvojsmyk v točivých tancích lze pozměnit např. vynecháním akcentu.

Konečně by muzika neměla znát jen dvě tempa (pomalu a rychle) a rychlá tempa přehánět. Věnujte péči tomu, abyste nasazené tempo dodržovali (tady není na místě obava z fádnosti) a nedostávali se do obecného průměru, což platí znovu i o dynamice.

III.

Vedle vytváření vlastního programu je hlavním úkolem muziky folklórního souboru doprovod tanečních čísel. Jejich hudební stránka vzniká v součinnosti s choreografem, který dodá muzikantovi, jenž má zpracovat hudební doprovod, základní podklady. Těmi se rozumí buď obecný obsah (scénář) čísla, kde konkrétní náplň je jen naznačena, nebo rozpracovaný scénář, v němž jsou již víceméně přesně určeny jednotlivé části (tj. určité tance nebo písně), z nichž bude číslo vytvořeno. Podle základního charakteru a přístupu k látce připadají v úvahu tyto možnosti: pásmo abstraktní (s obecným obsahem), dějové, zvykoslovné (s využitím slovesné složky - lidové poezie a obřadních textů), dále spojení několika tanců do jednoho čísla a konečně choreografické rozpracování jediného tance.

1. Volba materiálu a způsobu zpracování

Je třeba zvážit, jaké konkrétní tance (taneční melodie, jde-li o tance, k nimž existuje více nářevů) a písně budou

v čísle použity. Je vhodné volit melodie ne příliš známé a "obehrané" a měla by být dodržena zásada regionální jednoty. To znamená, že by měly pocházet z jedné národopisné oblasti, lépe podoblasti, tedy u Valašska např. z Rožnovska. Případá v úvahu i číslo, které využívá materiál z ještě užšího regionu, např. z jediné obce. Dále je třeba uvážit míru stylizace, která by měla být úměrná stylizaci taneční (a naopak, tuto zásadu by měl tedy respektovat i choreograf) a jednotná pro celé číslo. Jedná se o to, zda melodie zazníjí vždy ve zcela originální podobě, nebo budou trochu pozměněny, případně zda autor použije i melodie vlastní (ať už na krátkou mezihru nebo i pro určitý úsek tance).

2. Ujasnění formy

I poměrně krátké (natož pak delší) číslo musí mít určité formální členění, nemůže být jen pouhým řetězením melodií či jednotlivých částí. Zkušenosti ukazují, že poměrně nejvhodnější je třídílná forma, v níž střední část přináší určitý kontrast ve výrazu či obsahu. Jednotlivé části musí být proporčně vyvážené, tzn., že žádná by neměla být neúměrně krátká nebo dlouhá vůči ostatním. Z toho také vyplývá nutnost vhodně stanovit počty opakování melodií - u delších postací jedno až dvě uvedení, kratší lze opakovat až třeba šestkrát. Opět platí i pro choreografii.

Důležitým formotvorným prvkem je také vhodné střídání rytmu a tempa jednotlivých melodií (tanců a písní). I zde platí úsloví, že "méně bývá více" a "všeho moc škodí", a to ve dvojím smyslu. Dlouhé setrvávání při jednom tempu působí jednotvárně, příliš časté střídání zase rozbíjí celkovou stavbu čísla. Stupňování tempa bývá oblíbeným prostředkem gradace, zvláště v závěru čísla, dlužno však připomenout, že to není jediný a nejpůsobivější způsob, končit rychlým točivým (párovým) tancem v pásmu typu "veselice". Někdy je mnohem působivější a účinnější zlom před závěrem v podobě volnější písně, která může doprovázet odchod účinkujících ze scény, a takový závěr může v divácích zanechat hlubší dojem, než prázdné efektní vyvrcholení tance na rampě. Všimněte si na začátku věty slova "někdy". Nejhorší je totiž vytvořit si nějaké schéma, jehož se budete držet pro každé vytvořené číslo.

3. Tóninový plán

Je rovněž nezbytný i u kratšího čísla. Jde v podstatě o dva problémy: Jednak není vhodné, aby delší dobu zněla jediná tónina (i při různých nápěvech), protože vzniká dojem jednotvárnosti, na druhé straně střídání tónin nemůže být nahodilé a živelné, musí také nějak odpovídat celkové formě čísla.

Volbu tónin do značné míry předurčují zpívané části (ať jde o zpěv k tanci nebo samostatný). Zde je třeba při volbě tónin vycházet z optimálního rozsahu, který je u dětí c1 až c2 (u dívek často d1 až d2), u mládeže a dospělých až po e2 či g2 (u dobrých zpěváků, ať sólových či sborových, prakticky bez omezení). Dolní hranice by měla být vždy překračována

jen výjimečně, v podstatě jen tehdy, klesá-li melodie občas pod základní tón, neboť hlubší polohy jsou (s výjimkou altistek a basistů) málo znělé.

Pokud by za sebou následovalo několik nápěvů, jejichž tónový rozsah by si vyžadoval stejnou tóninu, je na místě použít ke změně tóniny sloky nezpívané. Střídání tónin by mělo vycházet raději z poměru kvartového či kvintového, tzv. tercovou příbuznost lze občas využít u západomoravské oblasti. V závěru je oblíbeným a gradačně účinným prostředkem tóninový posun o sekundu výše. Použije-li se některá kratší melodie vícenásobně, je průběžná změna tóniny nezbytností, ale tatož melodie by měla zaznít v jedné tónině 2-3krát, než dojde ke změně (např. CCFCC nebo CCCFF).

Změnu tóniny lze provést buď přímo (skokem) nebo modulační mezihrů, ta by však měla být s hlediska tanečního funkčně využitá (tedy ne třeba v podobě dvou taktů, po které tanečníci čekají na další melodii). Zvláště takové mezihry (ať modulační nebo setrvávající v tónině) by neměly vybočovat z celkového stupně stylizace, ani v západomoravské oblasti by neměly připomínat postupy romantické vážné hudby smetanovského období (složitě harmonické spoje, cizí duchu lidových nápěvů).

4. Volba obsazení a instrumentace

Měla by vycházet jednak z technických možností a schopností muziky (resp. pěveckých schopností tanečníků a zpěváků), jednak z obsahu čísla. Nejsou-li v muzice schopní sólisté a v souboru aspoň průměrně dobří zpěváci, nelze s jejich využíváním počítat. Pokud jde o obsah, v některých případech není příliš vhodné nasadit plné obsazení 10 nebo vícečlenné muziky (zvláště u menších dětí a u dětských pásem minimálně stylizovaných), u dospělých to platí zejména pro pásmo zvykoslovná, pokud v nich muzika "nehraje svou roli" (např. hody), míra stylizace zde není podstatná. Velmi výhodné je střídání plného zvuku a malého (hudeckého) obsazení pokud ovšem odpovídá obsahu. Pro některé pasáže (třeba lyrická píseň) lze volit doprovod zcela minimální (dva až tři nebo i jediný nástroj), působivý je také zpěv bez doprovodu (sólo nebo sbor, nejlépe dvojhlasý). Divčí kola (Brněnsko, Horácko) a taneční hry, obzvláště dětské, lze tančit i bez muziky, jen se zpěvem, případně střídát části zpívané s hudebním doprovodem. Pro královničky je dokonce doprovod pouhého divčího zpěvu i nejvhodnější, nepřikročí-li soubor k vyššímu stupni stylizace.

U souborů dospělých nebývá obvyklé, aby taneční složka postrádala muziku, takže k tanci bez doprovodu se obvykle sahá jen v těchto případech. Absence doprovodné složky však nebývá ničím vzácným u dětských souborů, tam je třeba hledat nějaké náhradní řešení, aby soubor měl možnost vystupovat.

V krajním případě lze vytvořit číslo zcela bez instrumentálního doprovodu, založené jen na střídání zpěvu a mluveného slova. Je logické, že to přichází v úvahu spíš u pásmo zvykoslovného než čistě tanečního, protože není možné v delším časovém úseku, aby se tanečníci stále doprovázeli

vlastním zpěvem (je to fyzicky neúnosné). Použití pomocného sboru se při tom jeví jako krajní a nepřiliš vhodné východisko z nouze. Zpěv bez doprovodu samozřejmě předpokládá velmi dobrou a systematickou hlasovou a intonační výchovu. Při tom je nezbytné z podílu na zpěvu vyřadit špatně intonující jedince, kteří "nechytají tón", protože jejich "druhý či desátý hlas" velmi kazi výsledný dojem (což ovšem platí i při zpěvu s doprovodem). K tomu ještě nutno poznamenat, že i sborovou recitaci je třeba sladit, protože ani při ní nepůsobí dobře nechtěný "vícehlas".

Nejjednodušším doprovodem může být jediný melodický nástroj. V případě použití zobcové flétny je velice výhodné, naučí-li se na ni hrát jedno z tančících dětí a používá ji jen občas (podle logiky pásma) k udržení intonační jistoty ostatních (když nehraje, může ji mít zastrčenou za pasem). Každý jiný nástroj již stojí mimo taneční akci a také by neměl znit stále. Je-li hráč schopnější, lze jej využít nejen k podpoře melodie, ale i k protihlasům, akordickému doprovodu nebo ke krátkým mezihrám, usnadňujícím intonační orientaci při změně tóniny. Jediný muzikant (dospělý) u dětského souboru může být nejen doprovazečem, ale i nositelem určité dějové dramatické akce, jež pak dá třeba i logické opodstatnění tomu, že se děti pokoušejí tančit tance dospělých (Strýčku, zahrajte nám...).

Dva nástroje už lze využít bohatěji, jeden by měl plnit funkci druhého hlasu nebo doprovodu. Protože při používání výhradně melodických nástrojů chybí rytmická složka, je zase žádoucí ji nějak doplnit, a to opět svépomocí tanečníků. Nejčastějšími rytmickými nástroji jsou již zmíněné claves, které mohou používat tanečníci nebo mohou být i součástí doprovodné skupiny. Rytmickou funkci mohou občas dostat i různé v pásmu použité rekvizity, jako dvojice kaminků, vařečky, lžice, pokličky, vrbové pruty, kaminky nasypané do sítá, mlácení cepy, práskání bičem a pod., nebo tleskání či podupy. Ve všech případech jde o rytmické oživení hudební složky, které by se však nemělo stát stereotypem. Juchání, výskání (případně hvízdání) by mělo působit přirozeně jako projev okamžité radosti z tance, a nemělo by tedy zaznívat pravidelně (např. na začátku každé přehrávky).

IV.

1. O zpěvu obecně

Hodně (i výborných) muzikantů chápe písničku jen jako hudební záležitost. I když jinak se striktním závěrem vyhýbáme, tady prohlašujeme rezolutně, že takový přístup je nesprávný. Text je významnou složkou písně, věnujte mu pozornost! Nekomolte jej (např. když v horném konci svitá, jde o 3. osobu plurálu slovesa svítiti, není řeč o svitání), zachovávejte dialekt a zpívejte tak srozumitelně, aby posluchač pochopil o čem zpíváte. Nezkračujte dlouhé samohlásky a nenatahujte krátké. Vyvarujte se takových nešvarů,

jakým je třeba pro moravský folklór glissando.

2. Sestavení pěveckého čísla

Tak jako u tanečního čísla platí, že písně budou ze stejné oblasti (ne např. od Dačic a od Místku se zdůvodněním, že obě jsou z Moravy). Navíc by písničky měla spojit i společná tematika. Málokdy se podaří najít takovou dvojici písní, jakou zpívala Vlasta Fialová s Javorníkem, proto si tyto dvě písničky zaslouží být citovány:

*Jatelinko v roli, proč sa nezelenáš,
šohajičku švarný, proč sa na mňa hněváš?
Proč sa na mňa hněváš, proč sa na mňa duješ?
Dobru noc ti dávám, ty mi neděkuješ.*

*Enom sa, synečku, enom sa rozpomeň,
co sme si pravili, sedávaja spolem.
Šak sem ti pravila od prvopočátku,
nedělaj chodnička přes našu zahrádku.
Přes našu zahrádku, do našeho dvora,
šak sem ti pravila, že nebudu tvoja.*

Další pravidlo, které ovšem platí nejen pro pěvecká čísla, říká: Je-li něco celek, nechť to má jeden konec, takže kontráši nebudou dělat ♪ 7 ♪ 7 na konci každé polky nebo ♪♪♪ na konci každého valčíku, tím spíš ne na konci každé přehrávky. Při přechodu od důvaje k odrážce "dodvojsmýkáme" až do konce přehrávky. Naproti tomu pro melodisty platí, že "pomlky jsou také hudba" a nelze rytmus o ně šidit (lépe je pauzy vyplnit cifrou). Zrovna tak je platné obecně: nehnat se od melodie k melodii, každou nechat posluchače zažít.

3. Předehra, mezihry a dohra

Jako předehra (mezihry, dohra) může samozřejmě sloužit vlastní melodie zpívané písničky, ovšem, i když jsme někde dříve řekli, že v jednoduchosti je krása, obzvlášť u dlouhé písničky to může být nepřiměřené (tady bychom měli přinejmenším seškrtnat opakování), mimo to někdy musíme kvůli poloze modulovat nebo chceme nechat zpívat tolik slok, že by téže melodie bylo až příliš. Má-li mít číslo jednotný ráz, může být třeba použita jako předehra poslední melodie a jako dohrávka první, při čemž dohrávka není vždy nutná, lze také končit současně se zpěvem. Nezpívané části nemusí být také totožné se zpívanými, ale vždy musí nějakým způsobem souviset. Tak třeba Světla Juříčková zpívala tři písničky v rytmu gulané s Brněnskými gajdoši, kteří jako předehru, mezihry a dohru hráli další gulanou, kterou zpěvačka vůbec nezpívala. Vymyslete-li si pro mezihru nebo předehru nějakou melodii sami, zkuste ji v tomtéž čísle použít ještě znovu podle poučky, že každou melodii by posluchač měl slyšet aspoň dvakrát.

4. Kam pro neznámé písničky

Snahou každého umělce je přicházet stále s něčím novým,

a protože ve folklóru nám jde naopak o to staré, tedy aspoň s něčím dosud neznámým. Ideální by tedy bylo vydat se "do terénu" za sběrem, jenže pamětníci vymírají a jsme tedy odkázáni na to, co už bylo zaznamenáno. Uvedeme Vám (poněkud neúplný) přehled tištěných sbírek lidových písní z Moravy.

Celomoravské:

Základ tvoří sbírka Sušilova a tři Bartošovy, jež jsou často v dalších citovány (na př. moravskou část Kubova Slovanstva ve svých zpěvech tvoří až na jednu výjimku pouze citace z jiných sbírek). Dále: Snirsch: Písničky modloslužebníků, Janáček-Váša: Moravské písně milostné. Hodně hezkých moravských písniček najdete v Plickové Českém zpěvníku (2 díly). V roce 1948 vydalo ministerstvo informací Národní zpěvníček o 3 dílech, z nichž druhý obsahuje materiál z Moravy a Slezska. U nejstarších sbírek nutno k záznamům přistupovat kriticky, jsou řady záznamů dvoudobých točivých tanců, kde melodie v triolách vedla zapisovatele k předpisu třídobého taktu. Nenechte se také zmýlit, když píseň se zvýšeným 4. stupněm má v předznamenání o křížek víc, nebo naopak píseň v G dur nemá předznamenání jen proto, že v ní není zastoupen tón fis.

Druhou vrstvu tvoří sbírky oblastní. Z Valašska je to především Polášek-Kubeša: Valaské písničky (5 dílů), Peck: Valašské písně a říkadla a Koželuha: Kytice z národních písní moravských Valachů, ze Slovácka 7 dílů Poláčkových Slováckých písniček a Kuncovy Slovácké písně, z Hané Sirovátka: Písničky z Hané, Novotný: Hanácké tance a Geyer-Polášek: Hanácké písničky, z Horácka Pavelka: Horácko-Naše písně, Konvalinka: Horácká kytička a Bělík: Horácký zpěvník. Řadu horáckých písniček můžete najít i v 3. a 5. dílu Holasových Českých národních písní a tanců.

Konečně ve třetí vrstvě jde už o sbírky úzce regionální.

Z Valašska Bayer: Radhošť, Vetterl: Lidové písně a tance z Valašskoklobučka, ze stejné oblasti Sbirka valašských lidových písní, vydaná brněnským Javorníkem, z rozhraní Valašska a Slovácka Černík: Záleské písně z okolí Luhačovic, ze Slovácka starobylé Tomkovy. Slovenské písně z Uherskobrodská a Lisovy Slovácké lidové písně z Uherskohradištska, Černíkovy Zpěvy moravských kopaničářů a Po našem (od téhož autora také Vonička lidových písní z Brněnska), Úlehlova Živá píseň, Pajer-Milták: Lidové písně ze Strážnicka, Petrů: K městečku Kyjovu, Podluží v lidové písní (JZD Mor. Nová Ves 1988), z pomezí Hané a Slovácka Bím: Lidové písmě z Hustopečska, z Brněnska Kocman: Písně lidu v Troubsku, z rozhraní Hané a Horácka Sirovátkův Boskovický zpěvníček. Pokud ale jste odhodláni věnovat výběru materiálu pro svůj soubor více času, vyžádejte si přístup k rukopisným sbírkám brněnského Ústavu etnografie a folkloristiky, kde objevíte nepřeberně pokladů dosud nepublikovaných.

V.

Jeden z paragrafů stanov někdejší brněnské Muziky Hynka Bíma obsahoval tyto dva články:

1. Cílem naší práce v kapele není, abychom byli vynikajícími muzikanty, ale abychom ze svého muzicírování měli opravdové potěšení.
2. Máme-li ze svého muzicírování mít opravdové potěšení, musí každý z nás být vynikajícím muzikantem.

V době, kdy ještě studujete naši příručku, si asi takový paragraf do stanov nedáte, ale zamyslete se nad tímhle:

1. Pro každého člena kapely je samozřejmostí hra z not.
2. Na pódiu žádný člen kapely noty nepotřebuje.

Tím jsme se dostali ke smyslu práce folklórního souboru, kterým je vystupování na veřejnosti, a to nás přivádí k závěrečným radám.

Pro autory: Použijete-li některý nástroj jen v části skladby a nejde o alternaci (nestřídá-li tento nástroj muzikant hrající ve zbytku skladby na něco jiného), zamyslete se také nad tím, co bude muzikant dělat na scéně, když nehraje.

Pro výkonné muzikant: Obzvlášt, není-li primáš (nebo jiný vedoucí hráč kapely) tanečníkem, musí si vycvičit cit pro taneční tempa, aby tanečníky neštvál nebo nezpomaloval, a aby na něj vedoucí souboru nebo tanečníci nemuseli pokřikovat. Je výhodné, má-li taneční složka korepetitora klavíristu nebo harmonikáře, nahrát pro muzikanty jeho doprovod k tanečnímu číslu. Není-li tato možnost, pak by měl primáš několikrát navštívit zkoušku tanečnicků dřív, než si muzika zafixeje nesprávná tempa.

Protože pódia jsou různě velká, naučte se končit pokud možno současně s odchodem tanečnicků ze scény a vyjde-li jim odchod dříve, na pokyn primáše už nedohrávat (naopak v případě potřeby přidat). Velikosti a celkovému řešení jeviště nutno také přizpůsobit umístění kapely. Bude-li jeviště kratké a kapela hluboko v něm, nebude ji obecenstvo slyšet.

Každý v souboru má svou funkci - tancují tanečníci, muzikanti hrají a nepodupávají.

Primáš musí stát sice tak, aby měl kontakt s kapelou, ale není možné, aby stál k obecenstvu zády. Kvůli zvuku by měl být natočen tak, aby ef výřezy houslí směřovaly k posluchačům nebo k tanečnickům (jedná-li se o instrumentální skladbu resp. doprovod tanečnicků) - jiná situace může nastat při hře na mikrofon. Dále nutno respektovat obecenstvo jednak tím, že na pódiu nepřipustíme žádné rozhovory, jednak tím, že dostane-li se nám ocenění potleskem, primáš se ukloní a sedící muzikanti (nejlépe na jeho pokyn) povstanou a (opět na jeho pokyn) usednou.

Jde-li o vystoupení více souborů, nerušíme předchozí a následné účinkující hlukem za scénou. Víme přece, kolik práce vložili do přípravy své produkce a u nich tomu nebylo jinak.

OBSAH

	Str.
Pár slov úvodem	1
I.	
I.1 Složení hudebního tělesa	1
I.2 Používání dechových nástrojů	1
I.3 Strunné nástroje	2
I.4 Jiné hudební nástroje	3
II.	
II.1 Obecně k instrumentaci	3
II.2 O harmonizaci	4
II.3 Vedení druhého hlasu	5
II.4 Jiné prostředky hudebního obohacení	7
III.	
III.1 Volba materiálu a způsob zpracování	7
III.2 Ujasnění formy	8
III.3 Tóninový plán	8
III.4 Volba obsazení a instrumentace	9
IV.	
IV.1 O zpěvu obecně	10
IV.2 Sestavení pěveckého čísla	11
IV.3 Předehra, mezihry a dohra	11
IV.4 Kam pro neznámé písničky	11
V.	
Závěr	13

NĚKOLIK RAD ZAČÍNÁJÍCÍM MUZIKÁM

Autoři: Pavel Šafařík a Ing. Josef Hora

Vydal: Ústav lidové kultury ve Strážnici, 1994

Odpovědný redaktor: PhDr. Jan Krist

Tisk B. Veselý, Strážnice



1994