

## Odlišné přístupy výuky hudebních forem v hudební výchově na druhém stupni základní školy

Mgr. Tomáš Chloupek

Obsahem článku je rozvedení podkapitoly „Využití ve vyučovací praxi“ z magisterské práce:

*GIOACHINO ROSSINI: STABAT MATER*

*Analýza díla a její následné využití v hodinách hudební výchovy na základních školách<sup>1</sup>,*

se zvláštním zaměřením na výuku hudebních forem.

### POPIS PLATFORMY GRAFICKÉHO ZOBRAZOVÁNÍ PRŮBĚHU HUDEBNÍCH KOMPOZIC

Součástí analýzy skladby ve zmíněné magisterské práci byly vždy před každou z deseti částí Rossiniho Stabat Mater rozepsané přehledy, které jasně sdružovaly nejzákladnější informace vyplývající na první pohled z partitury. Poněkud nepřehledně pak byly tyto přehledy zakončeny formálním rozdělením částí, tedy pouze textovým a číselným popisem jejich formy, což bylo málo vypovídající. Textovou formu rozboru skladby však stojí za to mít vždy sepsanou jako první, pochopitelně bez formálního rozdělení, které se zanesou zpětně až nakonec, po detailním rozčlenění a vypracování grafické formy, ke které se dostaneme vzápětí.

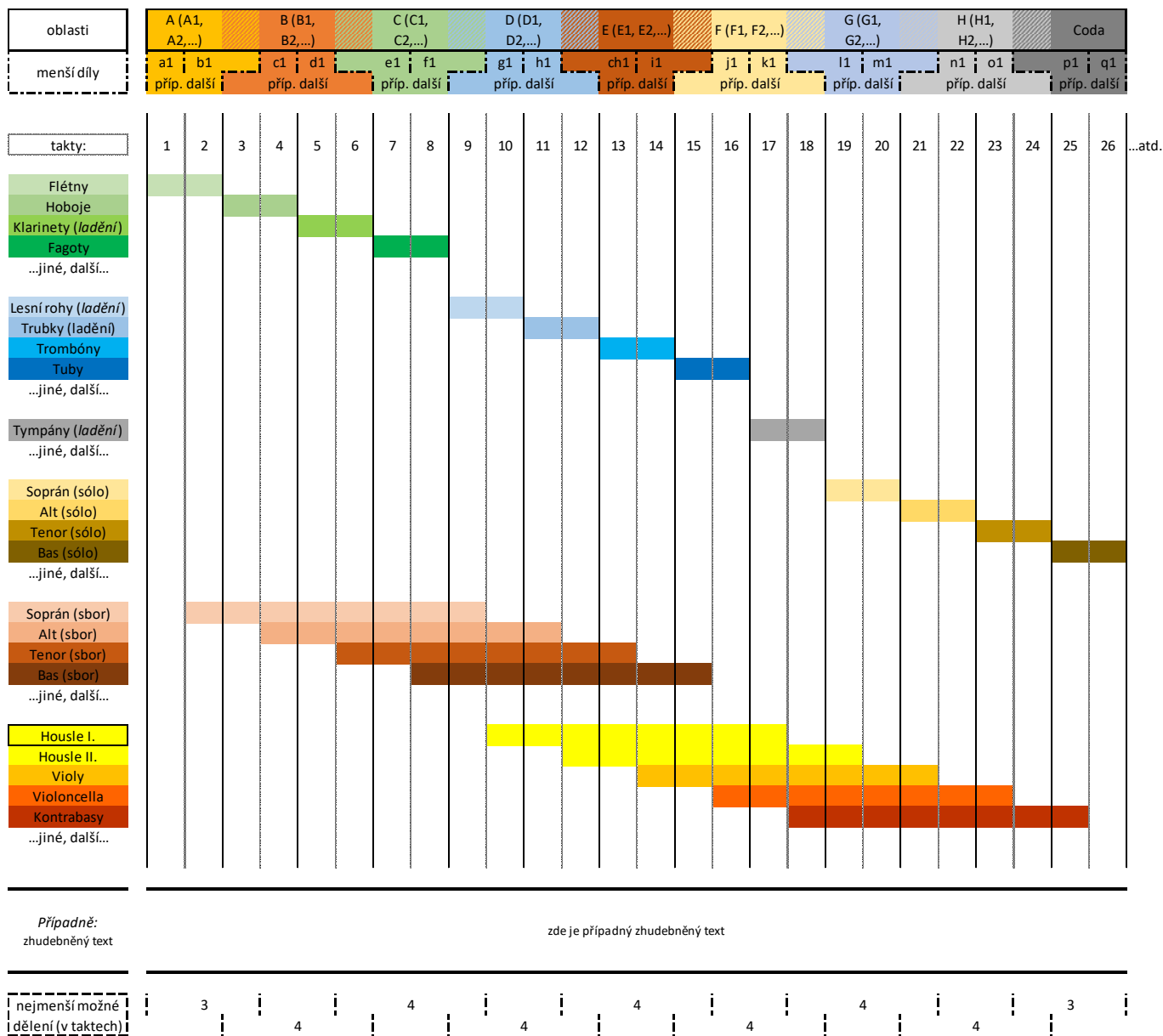
Textová forma rozboru skladby – elementární – vypadá před vyplněním takto:

<b>NÁZEV SKLADBY</b>	
PODNÁZEV SKLADBY (JE-LI UVEDEN)	
výchozí tempo:	--- (♩ = ---)
výchozí tónina (Ize-li určit):	---
počet taktů:	---
délka skladby:	--- (relativní)
obsazení (relativní):	
dechová sekce (dřeva):	---
dechová sekce (žestě):	---
rytmická sekce:	---
pěvecké obsazení sólové:	---
pěvecké obsazení sborové:	---
smyčcová sekce:	---
zhudebněný text (je-li k dispozici):	
formální rozdělení:	

obrázek 1 – tabulka elementárního rozboru skladby

<sup>1</sup> CHLOUPEK, Tomáš. *GIOACHINO ROSSINI: STABAT MATER. Analýza díla a její následné využití v hodinách hudební výchovy na základních školách*. Brno, Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy, 2017. Diplomová práce.

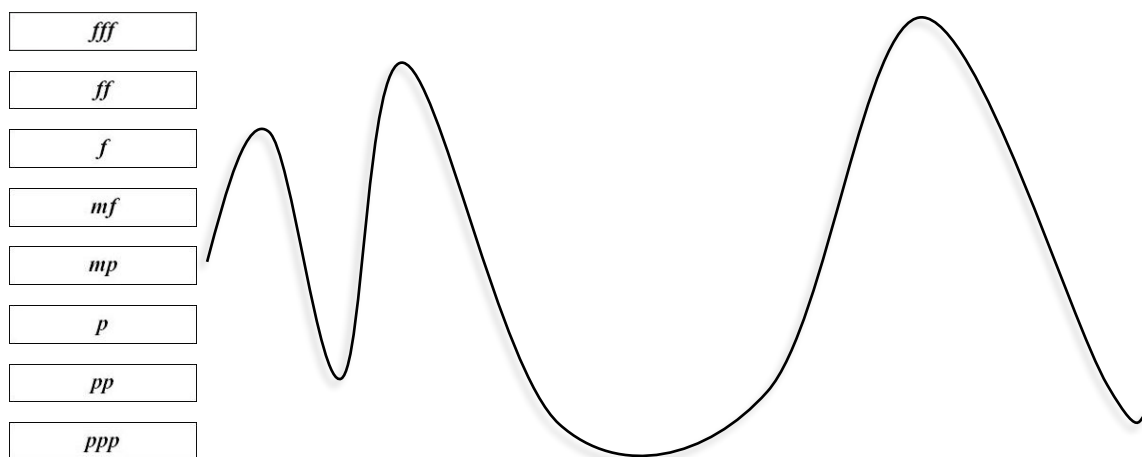
Grafická forma rozboru skladby – podrobnější – je ovšem pro nás mnohem zajímavější a důležitější ve smyslu použitelnosti ve výuce pro svoje ilustrativní kvality:



obrázek 2 – grafické znázornění průběhu skladby (vytvořené v excelové tabulce)

Levý sloupec je poměrně jasný. Popisuje stručně vše, co se v daném řádku rozkládá od 1. taktu dále (případně od předtaktí) a sice nejprve prostor pro hlavní rozsáhlé úseky, sestávající se z několika menších dílů, existujících zpravidla na základě hudební periody tak, jak ji běžně chápeme. Následují jednotlivé nástroje seřazené po sekcích, jak bývá zvykem, od nejvyššího po nejnižší tak, jak systém známe z partitur. Kdybychom se zabývali skladbami populárními, obsazení a vyjmenování nástrojů by bylo zcela jiné a méně početné. Je-li ve skladbě obsažena

i textová složka, měla by být pro větší přehlednost začleněna také, vždy pod patřičný úsek či díl, ve kterém se nachází. To, co v grafu chybí, ale co by bylo rovněž zajímavé, zvláště při analyzování skladby non-artificiální, je sledování průběhu dynamiky celého orchestru (díličí dynamiky každého nástroje zvláště lze graficky znázornit také, jedná se však již o nadstandartní práci navíc). Postačí k tomu jednoduchá škála, obsahující základní dynamické rozdělení od piano pianissimo přes mezzoforte až k forte fortissimo, a spojující křivka, která by mohla ve výsledku vypadat jako na obrázku 3:



obrázek 3 – dynamika

Nejproblematictější a do jisté míry subjektivní element každé hudební analýzy je rozkouskování skladby na jednotlivá dvou-, tří-, čtyřtaktí atd. Pokud je to možné, snažíme se vždy hledat v notách nějakou pravidelnost. Nicméně hudba je živoucí organizmus, který poměrně často, i když nám zní naprosto přirozeně, nepodléhá symetrickému dělení a bývá tak různě nepravidelný, a co je důležité, může se i navzájem ve svých dílcích překrývat. Způsob, jak jej pak rozčleníme, závisí do značné míry na nás, a může se lišit od preferencí jiného analyzujícího člověka. Zpravidla by nám jako první určující „systém“ měl sloužit náš sluchový instinkt, a až poté notový zápis. Z grafické ukázky formy skladby (viz obrázek 2), lze vyčíst, jak lze takové situace znázornit. Oblasti nemusí být vždy jasně ohraničené a jedna může zasahovat do druhé. Určujícími se pak stávají menší dílky, které je možné rozpoznat přesněji. Teprve z nich se vypisuje nejmenší možné dělení v taktech, z čehož lze nakonec extrahovat údaje do textové tabulky, zmiňované dříve (viz obrázek 1).

Systém je navržen tak, aby byl co nejuniverzálnější, vzhledem k tomu, že nebudeme vždy analyzovat průzračné klasicistní formy, ale dostanou se nám do rukou skladby 20. století,

formálně mnohem méně jasné. Oblasti tedy nekorespondují s velkými díly velkých složených forem, jak bývá vyučováno. Jedná se spíše o delší úseky (A, B, C...), které lze chápat jako samostatné pro odlišný charakter jejich hudební náplně. Teprve tuto náplň rozkouskováváme na menší dílky (a, b, c...), které je již možné připodobnit k menším dílkům menším forem, známých z vyučování. Zpravidla to jsou hudební periody a dvoj-periody, logicky za sebe poskládané, nebo navzájem se překrývající ve svých začátcích a koncích, tzn. zatím, co materiál jednoho dílku končí, zní již materiál dílku druhého. Toto se pak promítá do grafického znázornění obou rovin, a sice oblastí a menších dílků. Tento vyčerpávající popis zkonstruovaného systému pro grafický záznam skladeb byl žádoucí pro další práci.

## **NÁMĚTY NA NAVAZUJÍCÍ PRÁCI V HUDEBNÍ VÝCHOVĚ**

Pojďme se nyní podívat na řešenou problematiku praktičtějším pohledem, a přednesme si náměty na další práci v hudební výchově se zaměřením na hudební formy jako hlavní propojující myšlenky (všechny pomocné před-fáze mají sloužit pouze k usnadnění výkladu hudební teorie, která se jinak může zdát velice nezáživná, složitá a těžko představitelná).

Snad v každém ŠVP základních škol můžeme nalézt zahrnutí zmínek o hudebních formách ve spojitosti s jejich pochopením a schopností rozpoznat konkrétní obecné představy té či oné struktury, a sice jako předpokládaných výstupů žáků druhého stupně základní školy. Upřímně řečeno, realita bývá jako vždy někde jinde. V tomto případě lze směle konstatovat, že je ještě vzdálenější, než by se mohlo zdát. Vždyť kolik dětí ukončujících dnes povinnou školní docházku dokáže vůbec definovat vlastními slovy pojem hudební forma? Přitom se s ní každodenně nevědomky setkávají, i když jen v její nejelementárnější podobě. Nejosvědčenější postup vysvětlování něčeho, co je pro člověka, danou věcí netknutého, neznámé, je přirovnat vysvětlované k něčemu snadnějšímu, co už tento člověk pochopil a je mu to blízké. Nahlížení na hudební formy jako na určitou šablonu, plán, nebo konstrukci výsledného produktu přestává být těžko uchopitelné, pokud je přirovnáme například k postavenému domu nebo knize. Tyto se jako celky také skládají z drobnějších stavebních jednotek, seskupených podle určitých pravidel a postupů. Dříve se tento obecný tvar chápal jako daný v ideální podobě, který je potřeba vyplnit, naplnit apod. zvukovým materiálem. Skládalo se do již vytvořené

formy. Jak ale uvádí Michal Košut<sup>2</sup>, ve 20. století se hudební formy staly „obětí“ experimentování, což vyústilo v roztržštění obecného, preferovaného a očekavatelného charakteru každé skladby, a tím pádem vytvoření absolutní volnosti, ve které si skladatel sám tvaruje „formičku“, kterou vyplní svým hudebním materiálem, a to buď takto postupně, nebo lépe formou fantazie, kdy výsledná podoba hudební formy nového díla vzniká souběžně s tím, jak přibývá nového hudebního materiálu. Žádná ze složek potom nepodléhá té druhé.

V hledání cesty, jak žákům druhé stupně vštípit představu o hudební formě, kterou by měli vnímat při poslechu každé skladby, nebo se ji tam snažit, i když neúspěšně, nalézt, nám postačí zůstat na úrovni jim blízkých, zaběhnutých forem populárních žánrů (non-artificiální pól), které lze snadno porovnávat s většinou slavných, značně složitějších kompozic klasického žánru (artificiální pól).

Dle svých dosavadních zkušeností se autor článku kloní k názoru, že značná část neoblíbenosti a odmítání artificiální hudby ze strany dětí, stejně tak i ze strany mnoha dospělých, tkví v jejich nedostatečném vzdělání v hudebním oboru a tím pádem znemožnění pochopit komplikovanost stavby a průběh znění děl artificiální hudby.

Populární žánry, chápeme novodobé (typu rock, metal atp.), nejsou nikterak žádným náhlým zjevem posledních dekád, nýbrž logickým pokračovatelem vývoje hudby, umožněného díky elektrifikaci, zvukovému nahrávání a přehrávání, digitalizaci, a vůbec nabytí na masovosti. Oproti dřívější exkluzivitě klasické hudby se populární hudba vyznačuje všudypřítomnou dostupností a uchopitelností. Zároveň by však přirozeně nemohla vzniknout, nebýt tisíciletého vývoje v průběhu slohových období před ní. Populární hudba z klasické vychází, čerpá a navazuje na ni, i když dnes již zcela po svém. Ovšem ve svém „zdrojovém kódu“ nese stále stejnou DNA. Abychom mohli porovnat formu populární písně s jejím rozvinutým předkem, který v sobě nese daleko více informací, stačí podrobit každou její složku, od zmíněné formy, přes použité nástroje, až například po dynamiku, kritické úvaze, zdali by se jí nedal věnovat umělečtější přístup a více práce. Tzv. „Populární koncentráty“ totiž nenesou příliš mnoho informací. Je tomu proto, aby byly co nejsnáze stravitelné pro posluchače. V tomto případě se forma často vyskytuje například v následujícím schématu:

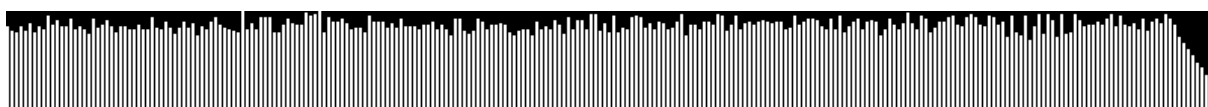
---

<sup>2</sup> KOŠUT, MICHAL. Hudební forma – od teorie k praxi, či od praxe k teorii? *Teoretické reflexe hudební výchovy* [on-line]. Brno: Masarykova univerzita, 2012. roč. 8, č. 2, s. 22-28. [15.12.2019]. ISSN 1803-1331. Dostupné z: [http://www.ped.muni.cz/wmus/studium/doktor/teoreticke\\_reflexe\\_hv\\_8\\_2/kosut.pdf](http://www.ped.muni.cz/wmus/studium/doktor/teoreticke_reflexe_hv_8_2/kosut.pdf)

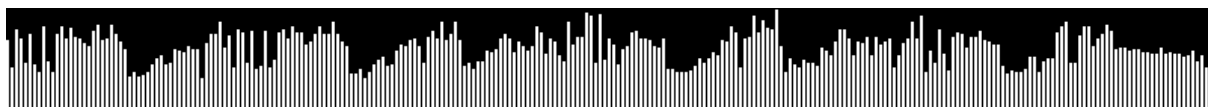
**[(předehra) – sloha – refrén – sloka – refrén – (bridge<sup>3</sup>) – sólo – refrén – (dohra)]**

Nástroje hrají buď rovnou všechny společně, nebo se začínají na sebe postupně vrstvit, ale končí většinou v módu tutti a to velmi brzy, aby se co nejdříve objevila známá barva celé „kapely“. S tím jde ruku v ruce i dynamika, která z pravidla udržuje jednotnou hladinu upřednostňovaného provozního forte.

Pro porovnání a ilustrování problému zde uvádíme rozdíl v průběhu dynamiky mezi typickou rockovou skladbou (viz obrázek 4) a klasické symfonie (viz obrázek 5<sup>4</sup>):



obrázek 4 – dynamický průběh rockové písně (KISS – Long Way Down z alba Monster)



obrázek 5 – dynamický průběh klasické symfonie (Mozart – Symfonie č. 40 g moll, 4. věta – Finale. Allegro assai)

Je známým faktem, že klasická hudba má dnes oproti té populární v určitém slova smyslu nevýhodu právě ve své dynamické různorodosti, což nekoresponduje s nároky mladých lidí na možnost poslechu hudby (ve sluchátkách) kdykoliv a kdekoliv. Vyrovnaná hlasitost hudby znamená, že je ji možno poslouchat bez úpravy síly a také to, že bude slyšitelná i za okolního hluku, ať bude jakýkoliv. Klasická hudba vyžaduje pro úplný zážitek mnohem náročnější akustické podmínky okolo posluchače. Ani ta sebelepší odhlučňovaná sluchátka nemohou nahradit okolní ticho a s ním i jedinečnou možnost vychutnání výrazových pianissim. O hudební formě nelze vést pouze diskuze. Samozřejmě je nutné ji konfrontovat s poslechem dané analyzované skladby. Sledování jejího průběhu po menších částech, nejprve s grafickým zobrazením formy a poté se samotnými notami, počíná vytvářet v mysli představu o hudebním toku jako o svébytném vyjadřování, které podobně jako syntax v lingvistice, dává srozumitelnější smysl při „rozbití“ složitějších hudebních kompozic na elementárnější částice.

<sup>3</sup> „Bridge“ [bridž], je tzv. „střední díl“, „mezihra“ nebo jinak také „most“. Jedná se o část skladby (písně), která se odlišuje od zbytku skladby – a to jak hudebně, tak textově.

<sup>4</sup> Vodorovná osa zobrazuje časový průběh skladby. Osa vertikální pak znázorňuje míru decibelů, tedy hlasitost. Grafy byly zkopírovány z webové stránky – počítačem vygenerované animace, která doprovází přehrávání skladeb na serveru SoundCloud. Následně pak byly graficky upraveny a uhlazeny.

Můžeme tak během sledování jejich hierarchie shledat příhodnou podobnost mezi notami na jedné straně a morfémy či lexikálními jednotkami na straně druhé, dále pak podobně mezi melodiemi či frázemi na jedné straně a větami či souvětími na straně druhé. Menší dílky a oblasti lze pak postavit na roveň tomu, co v textu chápeme jako odstavce, či celé kapitoly. Samotná skladba by byla nakonec celá kniha.

Při přehrávání hudebních ukázek a sledování hudby v notách ale především v grafickém zápise, vyvstává otázka, jak se orientovat a posouvat v čase souběžně s tokem hudby. Automaticky se proto nabízí demonstrovat žákům úlohu dirigenta, a postavit ji do kontrapozice k bubeníkům, jejichž úloha je vcelku jasná všem, i když v sobě skýtá mnohem méně zodpovědnosti. Fráze „tři, čtyři“, kterou mohou děti slyšet v horších hodinách hudební výchovy, postrádá smysl, není-li vysvětlena a nebývá-li používána bez skutečné návaznosti na píseň. Žáci by se měli seznámit se základními taktovacími schémata a začít chápat dirigenta jako člověka, fungujícího coby středobod, neustále a spolehlivě taktujícího doby, podle nichž se skupina hrajících lidí musí řídit. Každý má totiž své vlastní vnitřní rytmické cítění, a spolupracuje-li na něčem tak rytmicky náročném jako je umělejší hudba, musí se podřídit jedinému veliteli. Žáci si tak spolu se spojením pohybů rukou a počítáním lépe uvědomí těžké a lehké doby a takzvaně se dopočítají, i když nejsou příliš zblhlí v četbě not. Lidově řečeno „...napočítat do tří nebo do čtyř dob v každém „chlívečku“ (jak lze mimo jiné nazvat prostor jednoho taktu) dokáže opravdu každý.“ To stejné platí o sledování průběhu skladby s grafickým zobrazením, kde je úloha ještě o něco snazší, jelikož žák není rozptylován řadou dalších informací, kterým nerozumí, ani nemusí otáčet stránky, vzhledem ke stručnosti a jednoduše grafického zobrazování na papíře, excelové tabulce, nebo jiných, „skrolujících“ videí na serveru YouTube.

Stejně tak se nabízí porovnat, jak lze opakující se dílky formy odlišit, ozvláštnit za použití jiné instrumentace. V orchestru jsou možnosti daleko rozsáhlejší než ve skupině sestávající v průměru ze čtyř hráčů, potažmo nástrojů. I když se tak například jedná o hudebně stejný materiál, znít může zcela odlišně, nehledě na dynamické možnosti každého nástroje zvlášť... Explicitní metrum většinou v dílech umělejších není členěno po celou dobu tak, jak jsme tomu zvyklí z děl non-umělejších, ve kterých je naopak běžně udáváno jednotvárné metrum, což může nivelizovat citlivost vůči složitějšímu rytmizování.

Podobným způsobem porovnávání srovnatelných složek a vysvětlování bohatostí a možností jednoho pólu oproti druhému by bylo možné pokračovat na mnoho dalších stránkách. Pro získání představy a navedení na jistější cestu však tyto – sic obecnější – náměty postačí.

## **NĚKOLIK SLOV ZÁVĚREM**

Naším cílem by však neměl být jednostranný boj, obhajující kvality artificiální hudby, jak může být na první pohled patrné z předcházejících řádků, nýbrž podnícení zvědavosti u dětí a poskytnutí prvních pozitivních zkušeností s klasickou hudbou, navzdory její složitosti. Jde ve velké míře o vůli samotného člověka, chtít víc, chápat víc, a ne pouze pasivně přijímat bez dalšího pronikání do hloubky. Artificiální hudba má jistě své neoddiskutovatelné kvality, a jako vyučující hudební výchovy bychom se k ní neměli stavět zády, ať už je nám její preference vzdálená jakkoliv. Projevíme-li respekt k tomu, co žák aktuálně prožívá a uznává, možná on zase na oplátku dá šanci něčemu novému, podle něj třeba méně atraktivnímu a populárnímu. Zvláštní je vskutku jev, pozorovatelný na rozdíl vývoje složitosti non-artificiální hudby a artificiální hudby. Zatímco druhý jmenovaný pól se v průběhu staletí stával stále více a více sofistikovaným, první jmenovaný z něj ještě za začátku vycházel, nebo to alespoň proklamoval (například art rock), ale postupem času se stalo veřejně známým a snad i žádoucím, jeho formální vyprazdňování.

## **LITERATURA**

CHLOUPEK, Tomáš. *GIOACHINO ROSSINI: STABAT MATER. Analýza díla a její následné využití v hodinách hudební výchovy na základních školách*. Brno, Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy, 2017. Diplomová práce.

KOŠUT, MICHAL. Hudební forma – od teorie k praxi, či od praxe k teorii? *Teoretické reflexe hudební výchovy* [on-line]. Brno: Masarykova univerzita, 2012. roč. 8, č. 2, s. 22-28. [15.12.2019]. ISSN 1803-1331. Dostupné z:

[http://www.ped.muni.cz/wmus/studium/doktor/teoreticke\\_reflexe\\_hv\\_8\\_2/kosut.pdf](http://www.ped.muni.cz/wmus/studium/doktor/teoreticke_reflexe_hv_8_2/kosut.pdf)