

METODICKÉ LISTY

Hudba v detskom divadle

■ TEXT: Prof. BELO FELIX, PhD.
■ FOTO: PIXABAY.COM, JÁN KROŠLÁK



Aká by mala byť hudba v detskom divadle? Predovšetkým taká, v ktorej rezonuje tvorivý duch detskej dramatickej hry, teda vychádzajúca zo spoločnej improvizácie detí, ich individuálneho vkladu do finálneho riešenia. Ak uznáme za legitímne, že režisér (často súčasne vedúci) pracuje na inscenácii spoločne s deťmi, potom sa aj hudobník musí inšpirovať z tohto prameňa. Musí to byť hudba, ktorá je inšpirovaná hrou samotnou, jej textom, náladou, prostredím, v ktorom sa odohráva, musí byť vnútorne spojená s predlohou. Najlepším riešením je originálna komponovaná hudba rešpektujúca interpretačné možnosti detí. Hudba by mala vždy vznikať medzi deťmi a v procese skúšok sa postupne fixovať do finálneho tvaru. Teda zápis piesne by nemal byť na začiatku, ale až na konci tvorivého procesu.

Tendencia pristupovať k hudbe a piesňam inak ako napríklad k výtvarnej zložke alebo k tvorbe dialógov vychádza z rôzneho charakteru týchto médií. Ako uvádza Ivo Osolsobě (*Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*. Praha: Supraphon, 1974), hovorené slovo, a teda aj próza má extramorfny charakter, čo umožňuje tú istú myšlienku vyjadriť rozmanitými spôsobmi. Naproti tomu hudba a poézia majú automorfny charakter, teda využitie výrazových prostriedkov vychádza akoby z ich vnútra a vyžaduje presnú reprodukciu. Pozor, nemýľme si to s interpretáciou melódie alebo básnického textu! Dodnes to môžeme pozorovať napríklad na folklóre – v niektorých oblastiach sa napriek vplyvu popmusic vôbec nevyskytuje viachlas, v určitej, dosť presne vymedzenej lokalite Horehronia (Šumiac, Heľpa) spievajú, naopak, vo zvláštnych paralelných trojhlasoch, v niektorých obciach, kde sa neujali dychovky ani cimbalovky, sú dokonca mnohé piesne fixované na určité tóniny. Slovenské deti z Maďarska, s ktorými spolu s E. Bakošovou už roky pracujeme, napríklad „nepočujú“ lýdickú tonalitu a spievajú ju ako durovú atď.

Ak vyžadujeme určitú štýlovú jednotu napríklad v použitých scénografických prostriedkoch, vo výbere jazykových prostriedkov, potom by sme túto požiadavku mali uplatňovať aj v hudbe.

Z médií sa šíri akási zvuková náказа, hudba znie všade, dokonca pod správami, ale týmto by sme sa nemali dať ovplyvniť a mali by sme použiť hudbu ako dobré korenie – najmä tam, kde slovo už vyčerpalo svoje možnosti.

Hudba, nech je akokoľvek kvalitná, je len súčasťou inscenácie, jednou z jej zložiek. Z toho vyplýva, že o jej využití v inscenácii rozhoduje režisér. Autor hudby, pokiaľ sa sám nezúčastňoval na tvorivom procese, by mu mal v tomto smere dať „plnú moc“.

Napokon, tvorcovia hudobnej zložky inscenácie by mali venovať pozornosť aj hudobnej výchove, aby sa deti mohli stať ich partnermi. Pravdaže, jej obsah je iný ako pri školskom vyučovaní, hoci v súčasných učebniciach možno nájsť mnoho inšpirácií. Ale požiadavky na tvorbu tónu, rytmus a intonáciu nemožno obísť ani v detskom divadle. Nehovoriac o tom, že interpretácia v tomto žánri je sťažená ďalšími úlohami, ktoré musí detský interpret – spevák – plniť: pohybovať sa, reagovať na iné postavy, spievať v rámci svojej postavy atď. Nedostatky v hovorenom prejave postrehnú zväčša iba učitelia slovenčiny, prehrešky proti vkusu v kostýmoch alebo scénografii rovnako ako proti korektným pravidlám harmónie vzrušujú len vymierajúcu hŕstku učiteľov výtvarnej a hudobnej výchovy, falošný spev postrehnú všetci v sále. Najmä detský poslucháč je v tomto smere dosť neúprosný. V konečnom dôsledku môžu tak aj tie najlepšie nápady stroskotať na hudobnej nepripravenosti detí.

Teraz sa pokúsime formulovať princípy scénickej hudby v detskom divadle:

- princíp primeranej náročnosti na detského interpreta,
- princíp súladu hudby so zameraním inscenácie,
- princíp vyváženia jednotlivých zložiek inscenácie,
- princíp participácie účinkujúcich v procese vzniku hudby,
- princíp jednoty tvorivého prístupu k všetkým zložkám inscenácie,
- princíp funkčnosti hudby.

Funkčnosť scénickej hudby

V mnohých prípadoch sme svedkami, že režiséri využívajú hudbu len na ilustráciu, teda hudbou iba zopakujú to, čo už bolo vyslovené inými prostriedkami. To často pôsobí retardujúco a vyvoláva diskusie o potrebnosti hudby v detskom divadle. Práve v tejto funkcii sa najviac (zne)užíva playback, hotové zvukové konzervy.

Okrem ilustračnej má hudba aj ďalšie, pre divadlo určite dôležitejšie funkcie.

Hudba je prostriedkom na **vyjadrenie reálnych zvukov** – máme tým na mysli štylizovanie reálnych zvukov s využitím detských rytmických a melodických nástrojov (tzv. Orffov inštrumentár), ale i rôznym spôsobom deformovaného hlasu (šepot, výkriky, chrapot, pisklavý hlas a pod.) alebo využívanie „netradičných“ spôsobov hrania na klasických hudobných nástrojoch (hranie na prázdnych strunách, preládovanie strún, hranie za kobylkou, prstami na strunách klavíra, hranie clustrov – zvukových zhlukov atď.).

Hudba je prostriedkom na **vyvolanie psychických stavov** – využívanie zvukovej „farebnosti“ hudobných nástrojov, ale aj iných výrazových prostriedkov (melódia, rytmus, harmónia, dynamika, agogické zmeny).

Podstatou hudby ako umenia a súčasne jej špecifikom je, že neodráža reálny svet priamo, ale prostredníctvom našich citov, predstáv, fantázie. Hudba teda vždy vyvoláva určité emocionálne stavy, i keď pritom nepôsobí jednoznačne. Napriek tomu nás skúsenosť vedie k záveru, že určité výrazové prostriedky pôsobia (alebo nepôsobia) na poslucháča určitým spôsobom, pravdaže, v štandardných podmienkach. Napríklad melódia uspávkanky už svojím jednotvárnym rytmom, tmenou dynamikou a kolísavou, akoby hypnotizujúcou melódiou pôsobí najmä na dieťa upokojujúco. Túto funkciu len ťažko môže suplovať dychovka, smútočný pochod alebo hoci Beethovenova Osudová symfónia.

Treba si však uvedomiť, že pôsobenie na poslucháča je relatívne; závisí od jeho momentálneho emotívneho naladenia, ale aj hudobných preferencií a od interpretácie.

Výrazové prostriedky hudby pôsobia na poslucháča len vo svojej komplexnosti. Platí to najmä o melódii – stále prevláda mýtus „smutnej“ molovej a „veselej“ durovej tóniny, k čomu sa pridávajú aj dávno prekonané afektové teórie emotívneho významu intervalov, ich členenie na konsonantné (ľubozvukné) a disonantné (neľubozvukné).

Napriek tomu sa dá aspoň rámcovo uvažovať o asociáciách, ktoré vyvolávajú určité typy melódií, tonality, hudobné nástroje. Napríklad neukončená melódia vyjadruje skôr napätie, očakávanie, nervozitu, kým klasická forma (*aba*) pôsobí upokojujúco ako katarzia; podobne ostrý, pravidelný rytmus je skôr výrazom aktivity ako pasivity. Molová tónina sprevádzala už v baroku ušľachtilejšie city ako durová; staré tonality alebo mody vyjadrujú skôr exotiku (pentatonika – to je predsa Čína, Japonsko atď., skrátka, Ďaleký východ, alebo ak je spojená s ústnou harmonikou, gitarou a husľami – country & western Divokého západu). Konsonantné akordy so svojou presnosťou a definitívnosťou evokujú spokojnosť, vyrovnanosť, disonantné sú znakom napätia a pod.

VÝRAZOVÉ PROSTRIEDKY	PÔSOBENIE NA POSLUCHÁČA
melódia	
rezká, nie veľmi zložitá	radosť, spokojnosť
neukončená	napätie, očakávanie, nervozita
ukončená (forma aba)	uspokojenie, uvoľnenie, katarzia
rytmus	
výrazný, ostrý	rozhodnosť, sila
rozkolísaný, nevýrazný	nerozhodnosť, slabosť, váhanie
nepravidelný	nepokoj, vzrušenie
tonalita	
durová	radosť, uspokojenie, jednoduchosť
molová	smútok, zádumčivosť, zložitosť, túžba, láska
staré (cirkevné)	starobylosť, exotika
atonalita	nespokojnosť, neukotvenosť, beznádej
harmónia	
konsonantné akordy	spokojnosť, vyrovnanosť
v kadencii	nekomplikovanosť, presnosť, ohraničenosť (ako kresba fixom alebo olejom)
disonantné akordy	nespokojnosť, očakávanie, neohraničenosť, zahmlievanie (ako akvarel)
zmenšené, nerozvedené	tajomstvo, strach, zúfalstvo
široká sadzba	voľnosť, vzdušnosť
úzka sadzba, zahustené akordy	uzavretý priestor, úzkosť, zábrany
farba tónu (inštrumentácia, výber nástrojov)	
gitará (akustická)	zádumčivosť, ale aj radosť, priateľstvo
ústna harmonika	túžba po diaľkach, bezstarostnosť, spomienky
trúbka	optimizmus, vojaci, jasné farby (ale aj opak!)
flauta (priečna)	zádumčivosť, túžba, lietanie
klarinet	tajomstvo (v hĺbkach), strach, výsmech, groteska (vo výškach)
husle, viola	láska, zádumčivosť, ale aj groteska (pizz.), tajomstvo (na hlbokých strunách)
violončelo, kontrabas	napätie, strach, ale aj groteska
metalofón	chlad, tajomstvo, voda, vietor a i.

Niekedy túto funkciu spĺňa úvodná, iniciačná pieseň (*Ženích pre slečnu myšku* – pozri notovú prílohu), inokedy záverečná, kde ide súčasne aj o katarziu, vyjadrenie určitého postoja (*Všetci sme herci* v *Harlekýnovi* – pozri notovú prílohu), čo je častá prax aj v súčasných filmoch, rôznych televíznych reláciách, ale aj v rituáloch, v liturgii a pod.

Hudba je prostriedkom **charakterizácie prostredia**, historického obdobia, postavy či skupiny postáv, ale aj podčiarknutia určitej myšlienky v inscenácii. Treba sa vyhnúť viacnásobnej charakterizácii, ktorá má retardujúci účinok. Taký charakter má napríklad ponáška na gregoriánsky chorál v inscenácii *O bohatom*.

Rubato



Člo-věk ně-ja-ký bo-ha-tý ná-ram-ně, ho-do-val ka-ždý den vel-mi skvost-ně.

Využitie paralelného (resp. stranného) postupu hlasov prevažne v kvintách a kvartách evokuje prastarý biblický príbeh, čo podčiarkuje aj ponechanie biblickej češtiny v texte.

Práve v tejto funkcii sa môže veľmi dobre uplatniť reprodukovaná hudba, pravdaže, ak je citlivo vybraná a ak ju „schvália“ aj deti. Taká bola napríklad „arménska“ trúbka v inscenácii Saroyanovej poviedky Smiech (D. Vicen) alebo využitie piesní z CD The Wall skupiny Pink Floyd (Zákamenné).

Hudba ako prostriedok na **spájanie (predeľovanie) deja**. V tzv. otvorenej scénografii, kde sa zmena prostredia odohrá len „putovaním“ detí na scéne, je to výborný prostriedok na to, aby divák takejto premene uveril. Ukážka je z inscenácie Múdry Matko a blázni.

Hudba ako **kontrapunktický protiklad deja** vytvára silné dramatické napätie, vnáša prvok prekvapenia, často dosahuje použitím „nepatričných“ prostriedkov groteskné účinky. V jednej z inscenácií D. Vicena sa na scéne objavuje skupinka detí v spodnej bielizni a plynových maskách za sprievodu Suchoňovej skladby Aká si mi krásna reprodukovanej z príšerne poškriabanej gramofónovej platne. Alebo v inscenácii Pamodaj šťastia spievajú dedinčania za chrptom vážne sa tváriaceho svadobného páru odrhovačku na tento Lavříkov text:

Vydávali vdovicu/ ozdobili truhlicu/ Do starej káry/ oslov dva páry/ vydali vdovicu...

Hudba ako prostriedok na **posúvanie dramatického deja** – najdôležitejšia funkcia hudby v hudobnom divadle. Hudba tu preberá funkciu rozprávača, dialógu i scénickej akcie.

Takýto charakter má napríklad pieseň *Stretneme sa v divadle* (Harlekýn). Dozvedáme sa z nej, prečo sa rôzne skupiny obyvateľstva tešia na divadelné predstavenie. Výpovede sa navzájom prelínajú, čím sa dynamizuje a zhutňuje dej. Súčasne s tým prebieha na scéne kostýmovanie „žien“, popíjanie „chlapov“ so starostom a príprava „hercov“ na večerné predstavenie. Nepochybne takáto scéna, ktorá sa integráciou hudobnej, dejovej a pohybovej zložky blíži muzikálu, vyžaduje dlhú a precíznu intonačnú, rytmickú a pohybovú výchovu, aby výpoveď bola skutočne presvedčivá a aby sa celá pasáž nestala iba bezduchým „zocvičovaním“.

Aj keď ide o kontrapunkt troch hlasov, interpretácia nie je zložitá, pretože každý hlas má svoju ľahko zapamätateľnú autonómnou melódiu. Inštrumentálny sprievod musí byť veľmi jednoduchý, aby nerušil prepleťanie spevných hlasov – môže to byť akordický sprievod klavíra, akordeónu, gitary v rytme reggae. V refréne sa všetci zjednotia do unisona a spievajú

Dnešný večer všetko zmení, rozveselí, herci budú hrať/

Bye-bye smútok, bye-bye nuda! V divadle sa všetci chceme radovať.

Reggae

Ženy: Čo si čo si o- bľieť na se- ba ťaž- ko, ťaž- ko vy- my- slím

Muži: Stre- tneme sa v di- va- dle ce- lá na- ša ban- da

Herci: Už sa te- ším na dne- šný ve- čer

ved' mi ved' mi ve- ťa ne- tre- ba, pre- zrieť i- ba zo- pár skriň.

s Har- le- ký- nom, ťu- ťmá- kom to zas bu- de, to zas bu- de sran- da.

na dneš- né, na dneš- né di- va- dlo.

Rýchlo

Dneš- ný ve- čer všet- ko zme- ní,

roz- ve- se- lí, her- ci bu- dú hrať.

Bye- bye smú- tok, bye- bye nu- da!

v di- vad- le sa všet- ci chce- me ra- do- vať!

1. C⁷ 2. C

Nasledujúca ukážka je z inscenácie Múdry Matko a blázni.

Pomalý

Dm Gm6 Dm Gm6 akordy simile (počas spevu chóru rodičia ukazujú sekeru)

Ta- ké ne- št'a- stie, ta- ké ne- št'a- stie, ta- ké ne- št'a- stie, ta- ké ne- št'a- stie.

Dm Gm Dm C F Dm Gm Dm A7 Dm

V ko- mo- re vi- sí se- ke- ra, se- ke- ra vi- sí v ko- mo- re.

Dm Gm Dm C F Dm Gm Dm A7 Dm

Ty s Dor- kou se- dí- te na dvo- re a de- ti sa hra- jú v ko- mo- re.

Vy-beh-nú po re-bri-ku od-re-zať si sla-ni-ny. -- Se-ke-ra nad ni-mi. --

tým re-bri-kom za-tra-sú, veď chcú i-ba za-hnať hlad. Se-ke-ra pred-ve-die voľ-ný pád.

Opäť tu ide o pieseň, kde sa posúva dej, no okrem toho sa tu využíva aj kontrapunktický protiklad medzi vážnym až tragickým textom a prvkami grotesky v hudbe.

V inscenačnom type detského hudobného divadla hrá dôležitú rolu výber a úprava textov. Hotové predlohy tu nenájdeme, preto sa nám zdá najvhodnejšia cesta úpravy rozprávok (Pamodaj šťastia, Trojruža, Múdry Matko a blázni a i.), textov pre deti (My, vrabčiaci; Čo by bolo, keby bolo; Harlekýn, Ostrov kpt. Hašašara atď.), ale aj spájanie básní rôznych autorov do určitých tematických celkov (Kráľ naháňa králika, Aprílová škola). Máme pritom rôzne možnosti, napríklad:

• Nahradenie textu

Celú úvodnú pasáž Andersenovej rozprávky Snehová kráľovná o zlom čarodejníkovi sme nahradili „zaklínadlom“, čo je v skutočnosti nezmyselný zhuk latinských slov.

*Abraka dabra, presum, desum, tantum, quantum, posum/
fúria, kúria, bacula, virgula, percasum obliquum...*

Tajomne Dm F G Dm

A- bra-ka, da- bra, pre- sum, de- sum, tan- tum, quan- tum, pos- sum,

altový metalofón

Dm F G Dm

fú- ri- a, kú- ri- a, ba- ku- la, vir- gu- la, per ca- sum o- bli- quum...

• Doplnenie pôvodného textu piesňou

V knihe Jaroslavy Blažkovej Ostrov kpt. Hašašara sa deti hrajú na antilopy a otrávia sa pritom akýmisi bobuľami. Deti sa obhajujú tým, že však antilopy sú hlúpe a nevedia nič o otrávených bobuliach, no lekár ich vyvedie z omylu:

- Zvieratá nie sú hlúpe, iba ľudia jedia to, čo im škodí!

Túto jedinou repliku sme nahradili vtipnou piesňou.

Ostrov kpt. Hašašara je metaforou túžby detí po slobode, po svete, ktorý nefunguje iba podľa vopred daných a ritualizovaných pravidiel (ako napríklad pionierska organizácia) a v ktorom si určujeme vlastné pravidlá. V hudbe túto bezstarostnosť a voľnosť najlepšie charakterizuje reggae.

*Ten ostrov sa z dialky na nás smeje/ mávajú palmy, spieva slnko, páli mráz,
čo na tom, že v mapách ešte nie je. Nie je?*

Stačí chcieť a nájdeme to raz! (celá pieseň Ostrov je v prílohe)

• Redukcia pôvodného textu

V hre E. Dobešovej (Brigita Koppová) Čo by bolo, keby bolo... sú dlhé dialógy, kde trpaslíci hovoria o svojej popletenosti, zabudlivosti. Túto statickú časť sme nahradili piesňou, kde navyše ich profesiu (baníci) vyjadrujú ozvučné drierka (claves).

*My sme siedmi trpaslíci/ úsmev v rukách, čakán v líci...
 Ach, tá naša poplattená hlava/ veď je to skôr všetko naopak:
 Čakán v rukách/ úsmev na lícach.*

• Rozšírenie pôvodného textu

V rozprávke o zhavranených bratoch je len krátka charakteristika nenásytných a sebeckých bratov, ktorí mäso ešte nedovarené z hrnca vytiahli a po celom dvore porozťahovali. V refréne sme využili zvukomalebnosť slova *krájaj*; pri jeho rozdelení *krá-krá- krájaj* sa akoby anticipuje budúci osud bratov.

Bez mena (Havraní) Belo Felix

Moderato

rytmus simule

Trasie me sa za potravou kvá- ni nás hlad. Hrnca, mä-sky a pokrív ky

prezrite ten riad! Prezri- tetenriad! Nech si čo chce matka vravi krá- jaj a reži!

Aj keď mäso ne-do-variš, u-kra-d-ni a beži! U-kra-d- ni a beži! Krá- krá- krá-jaj

tr-haj mäso kosti, kým sú ho-rú- ce! Krá- krá-krá-jaj! Ak ne-bu-deš v hrnci pr- vý

prid' na- bu- dū- ce! Príd' na- bu- dū- ce! a tempo *D.C. al Fine*

Double time

Iný príklad je z inscenácie rozprávky O troch grošoch. V Dobšinského texte sa hovorí:

Pobrali sa slávni radcovia s ovesenými nosmi domov a zasadli do rady čo, ako by to bolo. Každý chcel byť múdrejší, a ono rozumu prostého človeka ani jeden dosiahnuť nemohol.

Obráz „hľadania“ odpovede na kráľovu hádanku je rozvedený do piesne, kde sme využili aj deťmi obľúbené rapovanie. Nápad zaradiť ponášku na ľudovú pieseň vznikol spontánne pri tvorbe inscenácie.

Pieseň o porade

Ťažkopádne

Radcovia: Pre - zrie - me po - li - ce, z kníhzo - trie - me prach,
 náj - de - me rie - še - nie, žia - den strach! Má - me tu slov - ní - ky,
 vie - me, koľ - ká bi - jel Na - zrie - me do ta - jov en - cy - klo - pé - di - e.

Posmešne

Deti: 1. Nič, nič, nič, ni - kde nič,
 2. A - ni tam, a - ni tu,
 už si pán kráľ na vás chys - tá os - trý bič.
 bu - de - te si všet - ci hľa - dat' ro - bo - tu!

• Vyjadrenie myšlienkového posolstva príbehu

Na rozdiel od divadla dospelých či alternatívnych foriem študentského divadla, v detskom divadle, ktoré stavia na pilieroch tvorivej dramatiky, je myšlienkové posolstvo jeho imanentnou súčasťou. V klasickom diele tvorivej dramatiky *Playmaking With Children* kladie autorka W. Ward pri výbere textov na dramatizáciu dôraz na ich mravné hodnoty a víťazstvo dobra (In Machková, 1993). Túto požiadavku považujeme za kategorickú; u detí nesmieme všetko postmoderne relativizovať, ich duševný vývin si vyžaduje prítomnosť morálnej autority, pravdaže, bez zbytočného mentorovania.

Do tejto skupiny možno zaradiť napríklad záverečnú *Pieseň o zmúdreaní* z tej istej inscenácie. K posunu („... dúfajme, že nespyšnie!“) sme došli na základe spoločných rozhovorov o „osude“ niektorých kladných hrdinov rozprávok, ktorí neunesli svoje nečakané šťastie (Prorok Rak, Smrť kmotrička).

V príbehu o Harlekýnovi (Ulf Löfgren) ide o dvojité posolstvo. Jedno smeruje dovnútra kočovnej hereckej spoločnosti: Nesúdme ľudí podľa oblečenia, všetci sú rovnako dôležití, lebo idú za spoločným cieľom. Druhé posolstvo je určené divákovi: Najcennejšia hodnota je priateľstvo, preto najkrajšie šaty sú zložené z kúskov odevov všetkých ostatných: *Nad šaty z priateľstva na svete niet* (časti záverečnej piesne sú v prílohe).

Interpret v hudobnom divadle

Aj keď tieto metodické listy venujeme primárne tvorivému detskému divadlu, urobíme teraz výnimku. Ak máme hovoriť o hudobnom divadle, teda divadle, kde má dôležitú (ak nie prioritnú) funkciu hudba, musíme sa zmieniť o všetkých jeho druhoch, predovšetkým o opere. Jej vývoj bol od vzniku tohto druhu dramatického umenia (okolo roku 1600) históriou vzájomného vzťahu rôznych druhov umenia – hudby, poézie, drámy, maliarstva, scénografie, tanca a pohybu. Na začiatku dominovala hudba, dej bol vedľajší, čo vyvrcholilo kultom kastrátov, virtuózných spevákov, ktorí

si často sami aj proti vôli autorov predlžovali svoje árie. Vo Francúzsku mal dôležitú úlohu balet (kráľ Ľudovít XIV. bol milovníkom baletu a sám bol vynikajúcim tanečníkom). Neskoršie reformy (Gluck, Wagner, veristi) vracali hudbe jej dominanciu, pravdaže, už v tesnom spojení s drámou. Dôraz na hovorené slovo a herectvo protagonistov priniesla komická opera, neskôr opereta, ktorá tematizuje aj každodenný život s jeho intrigami a zábavou. Ale vrcholom integrácie všetkých zložiek je muzikál.

Skladateľ, dirigent, autor jedného z najhodnotnejších muzikálov (West Side Story) Leonard Bernstein povedal: „Čo je to muzikál? Predstavte si veľkú plastovú loptu, s akou chodievate na pláž. Sú na nej pruhy rôznej farby, ktoré spolu nemusia ani ladiť, ale tvoria celok. Rovnako v muzikáloch sú farby hudby, tanca, hovoreného slova a pod. Ale to ešte nie je muzikál! Skúste tú loptu roztočiť tak, že sa jednotlivé farby strácajú, až sa vytvorí fantastická dúha, kde nevieme rozlíšiť koniec jednej a začiatok ďalšej farby. Až to je muzikál!“

Hudobne vychádza muzikál z džezu, postupne však integroval aj hudbu všetkých kontinentov. Nároky na interpretov muzikálu sú vysoké – musia spievať, hrať divadlo, tancovať, zabávať atď. A to všetko na výbornej úrovni. Pripomeňme si v tejto súvislosti myšlienku jedného z veľkých tvorcov tohto žánru: „O všetkom môžete na Broadwayi diskutovať – len nie o profesionalizme!“ (O. Hammerstein)

Skúsme si odpovedať na jednoduchú otázku: Máme na slovenských neprofesionálnych divadelných scénach (kam patrí aj detské divadlo) interpretov, ktorí spĺňajú náročné kritériá muzikálových hercov? Nie sú to skôr ľudia, ktorí sú výborní ako herci, ale iba priemerní ako speváci či tanečníci? A to, čo robia, nie je skôr hra so spevmi a tancom, to, čo v opernom žánri nazývame singspiel, teda hraný dej pospájaný sólovými spevmi a zbormi? Pritom tu nejde o nijaké „béčko“; v tomto žánri svietia také perly ako Mozartov Únos zo serailu či Čarovná flauta!

Detský muzikál?

Prečo sa muzikálom vlastne zaoberáme? V slovenskom detskom divadle sa totiž objavujú tendencie hovoriť o detskom muzikáli. Chceme sa proti tomu zásadne ohradiť. Naše poznámky k tejto problematike by nemali byť chápané ako vnucovanie nejakého kánonu, pravidiel, ktoré treba rigidne dodržiavať; sú to naše skúsenosti, názory, z ktorých sme vychádzal pri komponovaní pre divadlá detí i dospelých. Prečo sa bránime žánrovému označeniu „detský muzikál“? Vo svojej tvorbe i v teoretických reflexiách vychádzame z anglo-amerického poňatia tvorivej dramatiky (Drama In Education), ktoré sa zakladá na improvizácii a interpretácii. Znakom takto kreovaných inscenácií je určitá neukončenosť, otvorenosť, nepresnosť; deťom nechávame relatívne veľký priestor na improvizáciu najmä v tvorbe dialógov, v pohybovej zložke, ale aj pri sprievodoch piesní. To sa však vzpiera zásadám muzikálu, kde je nevyhnutná presnosť, definitívnosť, ktorá zachádza až k praxi „doslovného“ prenosu inscenácií napríklad z Broadwaya do Londýna či Paríža... Na tvorivosť, ktorú považujeme v detskom divadle za krucinálu, tu naozaj niet miesta. Trochu tvrdo by sme mohli povedať, že amaterizmus detského divadla (ale ani neprofesionálneho divadla dospelých) sa nezlučuje s profesionalitou muzikálu. Preto sa prikláňame k termínu „detské hudobné divadlo“ alebo jednoducho hudobné divadlo.

Z toho môžeme pre tvorbu i teóriu odvodiť niekoľko základných požiadaviek:

- detské hudobné divadlo nesmie byť kópiou muzikálu ani k nemu smerovať. Dokonalosť, ktorú v muzikáloch (ale aj v operných, operetných či baletných inscenáciách) obdivujeme, vyžaduje profesionalitu, podriadenie režijnej koncepcii – a to likviduje detskú tvorivosť a hru;
- divadelná pieseň nie je pieseň, ktorú spieva detský (alebo dospelý) sólista či zbor na divadelnom javisku. Jej prioritou nie je bezchybná intonácia, vyrovnanosť hlasových registrov, kompozičné majstrovstvo autora atď., ale výraz, expresia, umocnenie toho, čo prináša dej (čo, pravdaže, nijako nevyklučuje profesionalitu interpretácie!);
- divadelná pieseň vychádza z inscenácie, rozsahom sa musí prispôbiť možnostiam detského interpreta, ktoré sú po speváckej stránke iné ako možnosti speváka v speváckom zbore. Na prvom mieste musí byť zrozumiteľnosť textu, dôležitým kritériom umeleckosti jej opodstatnenosť v inscenácii;
- scénická hudba i pieseň v divadle má rozmanité funkcie: ilustruje dianie, charakterizuje prostredie či postavy, štylizuje reálne zvuky, navodzuje určitú atmosféru a pod. Ale najdôležitejšia je jej dramatická funkcia – môžeme ňou nahrádzať časti deja, dialógy, umocniť myšlienkové posolstvo hry. V najväčšmi možnej miere by mala byť výsledkom tvorivej spolupráce detí (interpretov) a hudobného skladateľa (autora hudby);
- divadlo je syntetický útvar, ale predsa len najdôležitejší je dramatický dej; jemu je podriadená verbálna či spievaná výpoveď hercov, scénografia, organizácia mizanscén, pohybová zložka;
- divadlo je „komunikácia komunikáciou o komunikácii“ (I. Osolsobé). Preto každý komunikačný šum (a to sú v hudobnej zložke: neprirodzenosť v speve, veľké intonačné a rytmické nepresnosti, nesúlad ambitu piesní s rozsahom detí atď.) relativizuje, či dokonca znemožňuje komunikáciu javiska s hľadiskom;
- autor hudby by nemal mať ambíciu prezentovať seba ako skladateľa, ale prispieť k tomu, aby celá inscenácia pôsobila kompaktno a jej výpoveď bola dôveryhodná;
- deti sa musia podieľať aj na tvorbe hudobnej zložky, najmä inštrumentálnych sprievodov piesní, tvorbe scénických ruchov, štylizovaných zvukov (dážď, morský príboj, vietor, šuchot lístia a pod.).

Možno by sme mohli akceptovať aj termín „muzikál hraný deťmi“ – analogicky k divadlu hranému deťmi. V oboch prípadoch prijímame ako východisko určité špecifiká, obmedzenia vyplývajúce z týchto žánrov, a na ich základe stanovujeme aj kritériá pri hodnotení inscenácií divadla i muzikálu hraného deťmi.

No napriek všetkému sa prikláňame k termínu „detské hudobné divadlo“. Tam potom môžeme zaradiť všetky inscenácie s výraznou hudobnou zložkou, ale i tie, ktoré formálne vychádzajú z princípov opery, ako napríklad „detská opera“ Vladimíra Gajdoša V šírom poli zámoček (ale nie detské opery napríklad Igora Dibáka, Igora Bázlika, Brouk Pytlík či Ferdo Mravec Evžena Zámečníka alebo Perníková chalúpka Engelberta Humperdincka atď.), až po tie, ktoré sa svojím syntetickým prístupom blížia muzikálu (J. Hatrík, B. Felix).

Aj detské hudobné divadlo kladie na svojich interpretov určité nemalé nároky; sú to hudobné schopnosti a zručnosti a nemenej dôležitá schopnosť elementárnej hudobnej tvorivosti. Ale také deti si potrebujeme v súbore vychovať.

Metodika práce s detským interpretom v hudobnom divadle

Vychádzame z predpokladu, že naším cieľom v detskom divadle je všestranný rozvoj osobnosti dieťaťa prostredníctvom tvorivej dramatiky. V dramatických hrách dieťa prostredníctvom interpretácie a improvizácie napĺňa socializačné ciele a

- dostáva možnosť meniť deje, činnosti, charaktery, situácie a samo hľadať ich riešenia,
- prebúda sa jeho vlastná predstavivosť a tvorivosť a už sa nespolieha iba na hotový cudzí produkt (Jaroslav Černý).

To v plnej miere platí aj pre hudbu. Napriek tomu, že do učebníc hudobnej výchovy sa nám podarilo zaviesť aplikáciu tvorivej dramatiky, sú deti pri stretnutí s hudbou stále v pozícii objektu; hlavnou metódou komunikácie s hudbou je stále napodobňovanie. Detské hudobné divadlo je najlepšie miesto, kde sa to môže zmeniť. Pravdaže, neznamená to vylúčiť z hudobnej výchovy napodobňovanie, veď bez neho by sme nedokázali zaspievať požadovaný tón, interval ani pieseň. Ale zatiaľ čo v klasickej hudobnej výchove je napodobňovanie cieľom; ideálom mnohých učiteľov je, keď deti čo najpresnejšie napodobnia ich spev, hru na hudobnom nástroji. Napodobnenie, kopírovanie je teda na konci procesu komunikácie dieťaťa s hudbou. V tvorivej dramatike je však napodobňovanie východiskom, cieľom je vlastný hudobný prejav, ktorý vychádza z dramatickej situácie a jej rozvíjania v hre.

Skôr ako ukážeme spôsoby rozvíjania elementárnej hudobnej tvorivosti dieťaťa, pripomeňme si niekoľko zásad. Týkajú sa speváckeho prejavu, lebo ten je najprirodzenejší.

a) Nedovoľme deťom, aby pri speve kričali

Dodržiavať túto elementárnu estetickú, ale najmä zdravotno-hygienickú požiadavku v detskom divadle je oveľa náročnejšie ako na hodinách hudobnej výchovy alebo zborového spevu. Deti v snahe, aby im diváci rozumeli, zvyšujú intenzitu hlasu, často ich však k tomu núti aj vysoká poloha piesne. Výsledkom je neestetický, zdraviu škodlivý hlasový prejav. Tejto chybe sa môžeme vyhnúť napríklad zdvojením sólového partu, pridaním chóru alebo transpozíciou piesne do prijateľnej tóniny.

b) Vždy rešpektujeme polohu detského hlasu

Táto požiadavka je v detskom divadle zásadná a ešte dôležitejšia ako v speváckom zbore. V divadle sa spev takmer vždy spája s pohybom, takže dych neslúži len na tvorenie tónu. Na rešpektovanie tejto požiadavky musíme myslieť už pri príprave hudobnej zložky inscenácie. Najlepšie je, keď sú piesne deťom „šité“ na telo. Ak sa to nedá, môžeme na exponovaných miestach nahradiť spev recitatívom (melódiu hrá melodický nástroj) a na menej náročnom mieste sa opäť k spevu vrátiť.

c) Nespievame bez hlasového rozcvičenia

Hlasivky sa pri správnej rozcvičke uvoľnia, „zahrejú“ na tú správnu teplotu. Pri rozcvičke si dieťa uvedomuje, ako má dýchať, ako správne nasadiť tón. Hlasová rozcvička v divadle nemusí kopírovať ono školské „do-re-mi-fa-so/ so-fa-mi-re-do“, ale môže byť súčasne rozcvičkou tvorivosti. Tu nám poslúžia hry prebrané z klasickej hudobnej výchovy, pravda, s novým obsahom.

d) Spievame s hudobným nástrojom

Najmä pri hre s melódiou a zhudobňovaní textov uprednostníme inštrumentálny sprievod, aby sa u detí zafixovala správna poloha piesne, ale aj jej konečné znenie, pokiaľ sme ju vytvárali spoločne. Nemusí pritom ísť len o klavír (klávesy); pri fixovaní melódie je vhodný každý melodický nástroj (metalofón, radšej altový; zobcová flauta, husle, akordeón), pri finalizácii piesne sú to nástroje schopné akordického sprievodu (gitara, klávesy, akordeón), čo pridáva melódii rytmický a harmonický rozmer.

e) Nespievame bez motivácie

V detskom speváckom zbore je motiváciou dosiahnuť vyrovnanosť hlasových polôh, čistotu intonácie, zväčšovanie hlasového rozsahu s cieľom čo najlepšie interpretovať náročné viachlasné skladby často bez sprievodu hudobného nástroja. V detskom divadle je motiváciou spevu hra. Snažíme sa vytvoriť deťom takú situáciu, aby sa spev stal jej prirodzenou súčasťou. Môžeme sa napríklad ocitnúť v krajine, kde sa len spieva, kde sa spieva na jednom (dvoch

a viac) tóne, v krajine zabudnutých melódií, v krajine otázok a odpovedí a pod. Podstatné je, že hudobné výrazové prostriedky (tóny, intervaly, rytmus, dynamiky, agogika) sa stávajú materiálom na tvorivú činnosť.

Hudobné hry

Výrazný spevácky prejav a zrozumiteľný text sú pre nás v divadle to najdôležitejšie. Hudobné hry môžeme zoradiť podľa stupňa divergencie: na začiatku sú hry, kde deti len presne napodobňujú daný vzor (teda ide o nulový stupeň divergencie), na konci melodizácia a rytmizácia textov s vysokým stupňom tvorivosti.

■ Hra na ozvenu

Už názov evokuje, že tu ide o imitáciu vzoru. V hudbe je to veľmi dôležitá fáza, budujú sa tu základy čistej intonácie, zmyslu pre rytmus a jeho odchýlky (agogika). V detskom divadle však aj sem vkladáme prvky divergencie; vytvárame situácie, keď sa síce pôvodný model intonačne nemení, ale môžu sa meniť jeho parametre ako dynamika, zafarbenie tónu, tempo a pod. Doslovné opakovanie môžeme označiť za imitačnú ozvenu, opakovanie s drobnými zmenami, ktoré vychádzajú z nami navodenej dramatickej situácie, nazveme interpretačnou ozvenou. Ukážeme si to na piesni Vstávaj, Hanzo, hore.

Mierne



Vstá vaj, Han zo, ho - re, na ba - ňu klo - pa - jú, ak ne - sko - ro prí - deš, fá - rať ti ne - da - jú.
Ne - sko - ro som pri šiel, fá - rať mi ne - da - li, e - šte ma hut man skou pa - li - cou vy - dra - li.

protimelódia



Situácia: Hanzo sa vracia nadržanom z tanečnej zábavy. No len čo zaspí, ozve sa klopáčka (akýsi banícky budíček) a zvoláva baníkov do práce. Lenže mamička chce svojho miláčika Hanzíčka budiť jemnejšie, aby neutrpel nejaký šk. Ako to urobí?

Návrh riešení:

1. spomalí spev, ale dynamika zostáva,
2. spomalí a stíši,
3. spomalí, stíši, spev preruší a presvedčí sa, či sa Hanzo už neprebral (toto riešenie je z divadelného hľadiska asi najlepšie). Keď Hanzo nereaguje, zasiahne otec. A možno padne aj facka. Ako to vyjadríme spevom (rýchlo, nahlas, plesknutie dlaniami a pod.).

V druhej strofe sa Hanzo vracia domov. Všetko, čo mu matka predpovedala, sa splnilo. V akej je nálade? Ako to vyjadríme spevom? Komu sa pôjde sťažovať? Jeho súrodenci sa dozvedia, čo sa mu stalo, a nenechajú si to pre seba (najlepšia radosť je škodoradosť):

Neskoro si prišiel/fárať ti nedali/ešte ta hutmanskou/palicou vydrali. Ako sa dá vyjadriť škodoradosť – a) gestom, b) spevom?

Náš príbeh sa končí kde inde ako v krčme. Všetci spievajú posmešnú melódiu do Hanzovho smutného spevu. Protimelódiu i text sme vymysleli na hudobno-dramatických dielňach:

Neskoro tam prišiel/fárať mu nedali/ešte ho poriadne/palicou vydrali.

■ Reťazová hra

Tu ide o rozširovanie daného motívu i textu. Hra je vhodná na originálne hlasové rozcvičky. Určíme si tému a východiskovú vetu (3 slabiky – v hudbe trichordálny motív). Melódiu nehráme, len akordický sprievod, podľa ktorého si však deti dokážu doplniť jednoduchú melódiu.

Téma: pes; východisková veta: Máme psa.

1. variácia: *Kde máme toho psa? V škole? Máme doma psa.*
2. variácia: *Ten pes je malý, takže je to psík, psíček... Máme doma psíka.*
3. variácia: *Kto má psíka: Jeden z nás alebo my? My máme doma psíka.*

Každú vetu najprv rytmicky deklamujeme, až potom podľa klavírneho sprievodu spievame. Motív posúvame smerom hore chromaticky alebo melodicky.

The musical score is written on a single staff in treble clef, 4/4 time. It includes the following sections and lyrics:

- klavírny sprievod** (piano accompaniment): Chords in the left hand, melody in the right hand.
- východiskový model** (starting model): Melody with lyrics "Má - me psa." (I have a dog).
- 1. variácia** (1st variation): Melody with lyrics "Má-me do-ma psa. Má-me do-ma psa." (I have a dog at home. I have a dog at home).
- 2. variácia** (2nd variation): Melody with lyrics "Má-me do-ma psa- a. Má-me do-ma psí- ka. Má-me do-ma psí- ka. My má-me do-ma psí- ka." (I have a dog and a cat. I have a dog and a cat. I have a dog and a cat. We have a dog and a cat).
- 3. variácia** (3rd variation): Melody with lyrics "Má-me do-ma psa- a. Má-me do-ma psí- ka. Má-me do-ma psí- ka. My má-me do-ma psí- ka." (I have a dog and a cat. I have a dog and a cat. I have a dog and a cat. We have a dog and a cat).
- Chromatické posúvanie** (chromatic shifting): Melody with lyrics "My má-me do-ma psí- ka. My má-me do-ma psí- ka." (We have a dog and a cat. We have a dog and a cat).
- Diatonické posúvanie** (diatonic shifting): Melody with lyrics "My má-me do-ma psí- ka. My má-me do-ma psí- ka." (We have a dog and a cat. We have a dog and a cat).
- Rytmizácia** (rhythmization): Melody with lyrics "ťap! plesk! dup!" (tap! clap! stomp!).

Spev môžeme potom doplniť hrou na tele (aj to treba rozcvičiť!) a rytmický model vkladáme medzi spev. Uprednostníme rytmickú imitáciu už osvojenej melódie, opačný postup (abstraktný rytmus a až potom spev) je oveľa náročnejší.

Rozširovanie motívu (augmentáciu) môžeme motivovať napríklad známou hrou na zrkadlá. Pokiaľ sa deti iba vzájomne napodobňujú pohybmi i spevom, ide o hru na ozvenu. Skúsme ale urobiť z obyčajných zrkadiel čarovné; niektoré môžu obraz zväčšovať, iné zmenšovať. To prvé zmení na stole → na stodole; kus → fikus; osol → posol → posolí; rozhladňa → lad; to druhé, zmenšovacie, zoštíhli rázsochu na sochu; semiš → myš; škrtiť → škrt; iné čarovné zrkadlo môže urobiť zo vzostupného zostupný rad tónov, posunie motív určitým smerom, obráti ho naopak (račí kánon) kar → rak; kabát → tabak.

Reťazová hra je výborným cvičením na postreh, zvyšovanie fluencie (počtu nápadov), rýchlosť myslenia, rozvíjanie slovnej zásoby a je aj dobrou prípravou na improvizáciu.

■ Hra na otázku a odpoveď

Táto hra motivuje okrem iného k správnej intonácii opytovacích viet. Často sme svedkami toho, že deti (pod vplyvom školských poučiek) po každej čiarky a otázniku intonujú vzostupne. Takúto intonáciu však nemá tzv. gramatická čiarka (oddelenie oslovenia) ani zisťovacie otázky (Kde si bol? Ako sa voláš?). Pri doplňovacích otázkach určuje práve intonácia charakter vety, teda či ide o konštatovanie (Zajtra pôjdeme do kina.) alebo otázku (Zajtra pôjdeme do kina?).

Modelový príklad tejto hry sme pripravili na hudobno-dramatických dielnach, kde sme pracovali s ľudovou piesňou Zlatá brána. Tu sa ukázalo, že zmeniť melódiu modelu konštatovania (Zlatá brána otvorená...) na otázku (Zlatá brána otvorená?) je dosť náročné, zrejme tu funguje automorfny princíp, keď je melódia akoby zakonzervovaná v našom podvedomí. Podrobný priebeh hry nájdú záujemcovia v učebnici Hudobnej výchovy pre 2. ročník základnej školy (2013, s. 58-63). Všetky hudobné hry sú veľmi podrobne rozvedené v publikácii Druhá múza detského divadla (Felix, 1996).

■ Hra na stratenú melódiu

Zmyslom tejto hry je doplnenie danej melódie, motiváciou fiktívne „stratenie“ (zabudnutie) nôt, takže výsledný tvar piesne je vlastne výsledkom spoločnej improvizácie hudobníka a detí. Najprv prehráme deťom, čo sme si zo „stratenej“ piesne zapamätali, na zabudnutých miestach hráme len harmonický sprievod a text deklamujeme. Osvedčila sa nám práca s textom Daniela Heviera Mačacia spolupráca, ktorý sme mierne upravili (opakovanie slova auto):

Kocúr kúpil auto/auto mačičke.// Aké? Také. Automatické.

Mačka na ňom chytá myši/pred všetkými sa ním pýši.

Dá všetko, čo uloví/kocúrovi Julovi.

(ukážka jednej z podôb hry z hudobno-dramatických dielní)

Ko-cúr kú-pil au - to, au-to ma-čič - ke. A - ké? Ta - ké. Au-to-ma-tic - ké.

Ko-cúr kú-pil au - to, au-to ma-čič - ke. A - ké? Ta - ké. Au-to-ma-tic - ké.

opakovať opakovať otázka odpoveď

A - ké? Ta - ké. Au - to - ma - tic - ké?

Mač - ka na ňom chy - tá my - ši. Dá všet - ko, čo u - lo - ví...

V druhom variante (4. takt) uprednostníme v melódii *g1*, *c1* evokuje koniec časti.

Ďalšou možnosťou je „dialóg“ dvoch skupín (Aké? Také.) a v závere kombinácia otázky (Automatické? – vzostupný rad) a odpovede (zostupný rad). V druhej časti najprv spievajú myši (ako reagujú na auto?) a v závere veselo mačky.

■ Urobme si pesničku

Ide o hru s najvyšším stupňom uplatnenia divergentného myslenia. Pravdaže, tvorivý proces nie je ponechaný náhode. Vedeť deti k tomu, aby slobodne realizovali svoje nápady, ale v rámci existujúcej formy (malá piesňová forma) a harmonickej štruktúry. Naša „kompozícia“ však nevychádza primárne z hudby, teda z motivickej práce, ale z rytmizácie textu – ten je totiž v divadelnej piesni najdôležitejší. Všetky uvedené príklady sme realizovali s deťmi, študentmi či seminaristami na tvorivých dielňach alebo pri práci na inscenáciách.

a) rytmizácia textu (hľadáme metrum)

Fr. Rojček: Raňajky

Včera ráno a dnes zasa/ káva deťom rozliala sa.

Natiekla im do rukávov/ doparoma s takou kávou!

Deťom sa to často stáva/ na vine je vždy len káva.

Motivácia: Ešte sme sa poriadne neprebudili, sme rozospatí, trochu spomalení. Ako sa to odrazí v rytmizácii básne? (3/4 takt) Potom skúsime variant, keď sme svieži, plní sily (2/4); vrátili sme sa z diskotéky (4/4). Napokon skúsime tieto nálady zmiešať.

Má druhá strofa rovnakú rytmickú štruktúru? Ak nie, nájdite ju. (Natiekla im...)

Pohodlne Rezko

Vče-ra rá-no a dnes za-sa ká-va de-ťom roz-lia-la sa. Vče-ra rá-no a dnes ...

Mierne

Na-tie-kla im do ru-ká - vov, do-pa-ro-ma s ta-kou ká - vou...

Na takýchto cvičeniach sa (nielen) deti učia zladať slovný a hudobný prízvuk. V scénickej hudbe sa hudba prispôsobuje textu (na rozdiel od populárnych pesničiek) a základná požiadavka je zrozumiteľnosť.

b) melodizácia textu (tvorba melódie)

Osvedčilo sa nám „komponovať“ na harmonický podklad, ktorý môže učiteľ v priebehu práce meniť. Nasledujúca pieseň vznikla ako improvizácia a napokon sme ju použili v inscenácii *Aprílová škola* (súbor ATĎ pri ZUŠ v Žiari nad Hronom, réžia Irena Novotná). Ak si ju dobre všimneme, zistíme, že ide o transfer reťazovej hry na tému pes.

Daniel Hevier: Búda na psa

Ušili budú na psa/ už je pes v novej búde// úbohý Dunčo, bráň sa!/ Smutno ti dnuhá bude.

Základný motív sa posúva diatonicky, rytmicky a interpretačne sa prispôsobuje textu. Pri vymýšľaní piesne sme postupovali rovnako ako v hre na ozvenu, využili sme aj hru na tele.

základný motív z hry transfer posúvanie motívu

My má-me do-ma psí-ka... U-ši-li bú-du na psa. U-ši-li bú-du...

Už je pes... Ú-bo-hý Dun-čo...

C G⁷ C A⁷ Dm

U-ši-li bú-du na psa. ťap!—plesk! dup! Už je pes v no-vej bú-de.

c) zaradenie improvizácie do inscenácie

Toto považujeme najmä v detskom divadle za veľmi zriedkavé. Najčastejšie improvizujeme pri vytváraní melódií, scénických zvukov, neskôr jeden z pokusov (ten najlepší) vyberieme a fixujeme. Napriek tomu sa nám podarilo proces improvizácie preniesť aj do inscenácie. Celý proces riadila sólová speváčka (inak výborná flautistka), ktorá akoby predspievala variáciu, ktorú potom chór zopakoval a pritom ešte improvizoval pohyb. Pieseň sa tým nesmierne dynamizovala a bola pri každej repríze vždy novým originálom. Musíme však priznať, že tento prípad bol v našej praxi ojedinelý. Mohli sme to realizovať len vďaka mimoriadne hudobne nadanej sólistke.

Aprílová škola, inscenácia poézie vybraných slovenských a českých autorov. Réžia a scenár Irena Novotná, hudba Belo Felix. Súbor ATĎ pri ZUŠ v Žiari nad Hronom (v prílohe)

d) komponovanie hudobno-dramatických čísel

Pieseň jarmočníkov (časť)

(z hry *Harlekýn*)

Porovnanie piesne, úpravy pre spevácky zbor a divadelnej úpravy piesne

Ide o veľmi jednoduchú pieseň so striedaním T a D. Pri jej spoločnej kompozícii sme uvažovali o tom, kto ju spieva: spoločnosť nie veľmi významných kočovných hercov. Sprevádza ju asi gitara (hráč pravdepodobne nebol nijaký virtuóz), akordeón by bol na nesenie dosť ťažký... A text opakuje dve základné zásady predajcu: som tu pre vás a predávam najlacnejší (hoci kvalitný) tovar. Teda nijaká zložitá filozofia. Tomu zodpovedala aj pieseň – aj v nej išlo o „verklíkové“ opakovanie toho istého motívu. Pôvodne sme pracovali s párnym metrom (2/4 takt). Lenže deti chodili po „jarmoku“ presne v rytme hudby ako vojaci na pochodovom cvičení. A to sa nám nehodilo. Preto sme sa priklonili k nepárnemu metru (3/4 takt). Porovnajme rôzne možné podoby piesne.

Nasleduje ukážka piesne v ne-divadelnej podobe (časť). Dodržiavame v nej predpísané tempo, metrum by sa pravdepodobne nemenilo, celá pieseň by sa spievala tak ako v ľudových či umelých piesňach. Pre potreby divadla sa v tejto podobe nehodí.

Trhovníci spolu

lac-no pre - dá - vam, pre vás to mám... Kto kú - pi môj to - var, ten ne-pre - hrá - va,

O-do-mňa na-kú-pil aj sám pán sta-ro- sta? U - či - tel? Kráľ!

Chór: (neveriacky) Chór (stále pomaly, ako by tomu neverili) Chór (radostne)

Aj sám pán kráľ?? Od ne-ho na-kú-pil aj sám pán kráľ?! Kráľ! Náš kráľ!

Aj druhá časť piesne poskytuje mnoho možností na hudobno-dramatické spracovanie: *Pozrite na krásu, ktorú vám núkam/ odpoly zadarmo, so srdcom na dlani/*

Už vaša susedka závisťou puká/ že nemá to, čo vy, ťažko ju poraní.

Môže to interpretovať sólista, napríklad po príchode starostu a jeho manželky, alebo sólista hrá akoby pantomímu a chór to komentuje trochu zmeneným textom: *Pozrite na krásu, ktorú vám núka...*

Povedz nám, Harlekýn

V inscenácii príbehu Ulfa Lūfgrena *Harlekýn* sa herecká spoločnosť snaží presvedčiť starostu, aby jej povolil v mestečku hrať. Ukazuje mu najväčšieho hlupáka Harlekýna, ktorý všetko popletie. V skutočnosti však sú Harlekýnove odpovede veľmi vtipné. V scenári sme mali len úvodnú a záverečnú repliku, všetko ostatné bolo vecou momentálnej improvizácie. Rovnako nebola daná ani presná melódia, hudobník hral len akordický sprievod na gitare. Otázky pre Harlekýna i jeho odpovede opakuje (komentuje) chór – mešťania, ich manželky, herci, trhovníci. Keďže sedia v hľadisku, možnosť zapojiť sa do dialógu majú aj diváci. Dokonca sa stalo, že kládli aj otázky.

Princípál: *Povedz nám, Harlekýn, čo je zelené?*

Harlekýn: (váhavo) *Zelené, zelené... sú v zime jelene.* (reakcia publika)

Princípál: (obracia sa k divákovi – mešťanom) *A teraz je rad na vás. Pýtajte sa, Harlekýn vás nesklame!*

(mešťania sa hlásia, princípál ich vyvoláva)

Harlekýn: (odpovedá v rýmoch a vtipne).

Príklady z inscenácií:

Mešťan: *Povedz nám, Harlekýn, slnko hreje?*

Chór opakuje otázku.

Harlekýn: *Hreje? Hreje... lebo na zjedenie nie je!*

Chór opakuje odpoveď.

Mešťanka: *Povedz nám, Harlekýn, čo je symbol krásy?*

Harlekýn: *Symbol krásy? Sadnúť si do basy!*

Mešťan – mudrák: *Povedz nám, Harlekýn, ako človek... Prečo človek žije?*

Harlekýn: *Žije... žije...*

Chór: (výkriky, piskot) *Nevie... Hanba! Podvodníci. Vráťte nám vstupné!*

Harlekýn: (rázne všetkých umlčí) *Človek žije... lebo veľa pije!*

otázka F C⁷ F chór F C⁷ F

Po-vedz nám, Har-le-kýn, čo je ze-le - né! dtto

Harlekýn *chór*



Ze-le-né, ze-le- né... sú v zi-me je-le- ne. dtto

Detské divadlo na Slovensku je košatý, široko rozvetvený strom, kde si nájdú svoje miesto rozmanité žánre od školského divadla cez pohybové, bábkové a, pravdaže, hudobné. Práve tomu sme venovali našu štúdiu. Aj keď nám ide prioritne o také divadlo, kde veľký podiel na hudbe (na pesničkách či scénickej hudbe) majú samotné deti, neodsudzujeme ani tých, ktorí po zrelej úvahe a náročnom výbere dali prednosť reprodukovanej hudbe. Musíme si však vybrať: alebo pôjdeme cestou dokonalejšej inscenácie, alebo naším cieľom nebude dokonalosť (vo formálnom zmysle), ale cesta k nej. Nie iba ceny na domácich či zahraničných festivaloch, stopa, ktorá zostane v recenziách odborných časopisov, ale to, čo sa v deťoch možno aj vďaka našim inscenáciám zmenilo, a stopy, ktoré v nich zanechali. Po 15 rokoch si na úlohu Lazara v inscenácii O bohatom (podľa Kyrmezera) súboru ATĎ pri ZUŠ v Žiari nad Hronom (I. Novotná/B. Felix) takto spomína jeho predstaviteľ:

„Hra vznikala v období môjho dospievania a táto skutočnosť veľmi ovplyvnila nielen moje vnímanie hodnôt, ale s odstupom času by som povedal, že v podstatnej miere rozvíjala moju empatiu. Hra O bohatom ma ovplyvnila na celý život. Dala mi veľkú dávku pokory, naučila ma empaticky vnímať svet okolo seba. Pokým rovesníci mali svoje veku primerané záujmy, ja som sa v tomto období učil (s postavou Lazara) vnímať svet aj inými očami. Kládol som si otázku boja dobra a zla, života a čo je po smrti. Veľmi veľké témy, ktoré som musel nejakým spôsobom spracovať... Keby som mal zhrnúť to, čo mi inscenácia O bohatom dala: dala mi priateľov na celý život, dala mi životné mantinely v hodnotách, v ktorých žijem svoj každodenný život, naučila ma vedieť bojovať na javisku zvanom život, ale hlavne dala mi dospievanie, akým sa môžu pochváliť len tí, ktorí tam stáli so mnou.“

Naším cieľom nebolo vytýčiť mantinely a určiť, aká má alebo nemá byť hudba v tvorivom (nielen) detskom divadle. Vychádzali sme z vlastných skúseností a tie sú vždy subjektívne, teda neprenosné. Veríme, že tie naše budú inšpirovať, nie však v zmysle opakovania, ale hľadania vlastných originálnych riešení. Ako to kedysi povedal veľký francúzsky básnik Jean Cocteau:

- Prečo to robíte takto? – pýta sa obecnstvo.
- Lebo vy by ste to urobili inakšie, – odpovedá tvorca.



Notová príloha

Ostrov (z inscenácie Ostrov kpt. Hašašara podľa J. Blaškovej)

Beat **Ostrov** **Belo Felix**

1. Ne - ber - te nám ži - vú vo - du, ne - ber - te nám roz - práv - ku. Ne - chaj - te nás
 2. Ne - tlač - te nás do o hlá - vok, ne - sta - vaj - te zá - vo - ry. Veď ste bo - li,
 blú - diť v džun - gli, ne - vod' - te nás do par - ku! Ne - káň - te nám do zbláz - ne - nia,
 nie tak dáv - no, ta - kí is - tí a - ko my. Tak o - práš - te sta - rý al - bum
 čo je do - bré, a čo nie. A čo nie.
 z pa - vu - čín a veľ - kých slov, veľ - kých slov!
 A ne - straš - te, že nám det - stvo aj tak rých - lo po - mi - nie.
 Pod' - te s na - mi. Vy - plá - va - me s ve - trom v plach - tách na o - strov.

Reggae

Ten o - strov sa zdiaľ - ky na nás sme - je, má - va - jú
 pal - my, spie - va sln - ko, pá - li mráz. Čo na tom, že
 v ma - pách eš - te nie je. Nie je? Sta - čí chcieť a náj - de - me ho raz.

Um - ta - tá... **Žartovne** **Hudba: Belo Felix** **Text: Belo Felix**

Um - ta - um - ta - um - ta - tá, nie sú hľu - pe zvie - ra - tá.
 Aj keď v ško - le ne - bo - li, od jed - la ich bru - cho ne - bo -
 Slon dá po - koj klo - bá - se a ti - ger za - se

se- nu, mač- ka my- ši ne- od- mie- ta, ne- chce v jed- le zme- na.
 I- ba múd- ry člo- vek skú- ša, nik- dy ne- má dost.
 Pu- ding, re- zeň, ba- nán, ša- lát, za- ť- de- nú kost.
 2. Völ ten pi- je i- ba po- tiať, po- kiať ci- ti smäd
 a za- jac si ne- pri- dá- va k slad- kej mrk- ve med.
 Mú- dry člo- vek všet- ko po- je: masť, va- jíc- ka, mak...
 Až kým ho z tej ho- ry je- däl raz ne- tra- ň šľak!
 li. Od jed- la ich bru- cho ne- bo- li.

O troch grošoch

Pieseň o zmúdreaní

Allegro

Bo - hat - stvo je roz - de - lit' sa, keď mám ja, tak máš aj ty,
 v roz - práv - ke to dob - re ve - del ten, čo ko - pal prie - ko - py.
 Hoc bol chu - dák, ne - mal má - lo: i - ba ro - zum - kaž - dý vie.
 A tak šťas - tie pri ňom stá - lo. Dú - faj - me, že ne - spyš - nie.

Harlekýn: Všetci sme herci

Allegretto

Všet-ci sme her-ci a jed-na ro-di-na, Har-le-kýn, žo-brák a kráľ.

Keď za-znie gong, di-vad-lo za-čí-na, ka-ždý je na scé-ne, len a-by hral.

Všet-ci sme her-ci a jed-na ro-di-na, Har-le-kýn, žo-brák a kráľ.

Šaty pre Harlekýna

Moderato

Čer-ve-ná, ze-le-ná, žl-tá, či si-vá... Pria-teľ-stvo hre-je, je slad-šie než med.

Čo srd-com spo-jí-me, v tom je vždy si-la. Nad ša-ty z pria-teľ-stva na sve-te niet.

Ženích pre slečnu Myšku (úvodná pieseň)

(flauta, alebo piskat')

Mož-no ten-to prí-beh nie je všet-kým zná-my. Spý-taj-te sa ot-ca,

spý-taj-te sa ma-my. Ča-sto člo-vek be-ží za šťas-tím na kraj sve-ta,

scho-dí cu-dzie kra-je, cez po-ho-ria lie-ta.

Cez po- ho- ria lie- ta, vy- so- ko do ne- ba, ne- má čas di- vať sa
o- ko- lo se- ba. Hľa- dí len do diaľ- ky, ne- po- zrie za vrá- ta. ved'
to, čo má- me do- ma, ved' to sa ne- rá- ta...
to, čo má- me do- ma, ved' to sa ne- rá- ta...

Čo by bolo... Pieseň trpaslíkov

My sme sied-mi tr-pa-slí-ci ú-smev v ru- kách ča-kan v lí-ci.
Ach, tá na-ša po-ple-te-ná hla-va, ved' je to skôr všet-ko na-o-o-pak:
ča-kan v ru- kách, ča-kan v ru- kách, ú-smev na lí - cach!

Aprílová škola (titulná pieseň)

Podklad na improvizáciu

Vymýšľanie, vymýšľanie, vymýšľanie, vymýšľanie, táranie a
ešte čosi, táranie a ešte čosi, vy-ru-šo-vať po-dľa ľu-bo-vô - le,
ro-biť na ro-di-čov dl-hé no-sy, ro-biť na ro-di-čov dl-hé no-sy.

Impro 1: G Vy-my-vy-mý-šľa-nie,

Impro 2: E ta-ta-ta-ta, tá-ra-nie a

Impro 3: G Vy-my-vy-my-vy-my, Vy-mý - šľa-nie,

Impro 4: tlesk Vy-mý-šľa-nie,

dupl vy-mý-šľa-nie,

Aprílová škola – jedna z finálnych verzií

J. Žáček/ D. Hevier

Aprílová škola

Allegretto

Belo Felix + ATĎ

D sólo Čo sa u - čí, **A7** čo sa u - čí, **zbor** čo sa u - čí, **A7 sólo** čo sa u - čí,

G čo sa u - čí v a - prí-lo-vej ško-le? **A7** **zbor** Čo sa u - čí v a - prí-lo-vej ško-le: **D**

G sólo Vy-my-vy-my-vy-my **zbor** vy-mý-šľa-nie **D sólo tlesk!** **zbor** ta-ta-ta-ta-tá ra-nie a **E7 sólo**

A7 zbor eš-te, eš-te čo-si, **D** ta-ta-ta-ta-tá-ra-nie a **A7 sólo** eš-te, eš-te čo-si: **zbor** Vy-ru-šo-vať **D**

A7 po-dľa fu-bo-vô-le, **G sólo** ro-biť na ro-di-čov dl-hé, **A7 zbor** ro-biť na ro-di-čov dl-hé **dup!** **D** no-sy.

LITERATÚRA

- FELIX, BELO – JANÁKOVÁ LÝDIA. 1996. *Druhá múza detského divadla*. Bratislava : NOC, druhé, prepracované vydanie. ISBN 80-7121-101-X.
- FELIX, BELO. 2013. *Hudobno-dramatické činnosti na základnej škole. Teória a prax*. Banská Bystrica : PF UMB, Občianske združenie Pedagóg. ISBN 978-80-557-0614-6.
- LANGSTEINOVÁ, EVA – FELIX, BELO. 1998. *Metodická príručka k učebnici Hudobná výchova pre 8. ročník ZŠ*. Bratislava : SPN. ISBN 80-08-02707-X.
- LANGSTEINOVÁ, EVA – FELIX, BELO. 1998. *Metodická príručka k učebnici Hudobná výchova pre 9. ročník ZŠ*. Bratislava : SPN. ISBN 80-08-02823-8.
- LANGSTEINOVÁ, EVA – FELIX, BELO. 2013. *Hudobná výchova pre 2. ročník ZŠ*. 5. vydanie. Bratislava : SPN. 978-80-10-02547-3.
- KOPPOVÁ, BRIGITA. 2007. *O detskom divadle v uplynulom tisícročí*. Javisko č. 1, roč. 2007. Bratislava : NOC.
- FELIX, BELO. 1986. *Hudobná zložka v divadle hranom deťmi*. Javisko 1986, č. 10 a 11. Bratislava : Osvetový ústav.



..... o autorovi

Prof. Belo Felix, PhD., sa narodil 9. mája 1940 v Divíne. Vyštudoval Strednú pedagogickú školu v Lučenci, pokračoval v štúdiu na Vyššej pedagogickej škole v Bratislave (hudobná výchova – slovenčina). V roku 1988 obhájil docentúru v odbore teória vyučovania predmetov všeobecnovzdelávacej a odbornej povahy, v roku 2004 sa stal profesorom. Začínal ako učiteľ vo Veľkej Lehote, v čase, keď nebol pohodlný pre bývalý režim, pracoval v dome pionierov v Banskej Bystrici. Od roku 1991 učí na Pedagogickej fakulte UMB v Banskej Bystrici, kde sa stal vedúcim Katedry hudobnej výchovy. Hudbe sa venuje od detstva, pracuje predovšetkým s deťmi, pre

ktoré píše piesne aj učebnice. Zaoberá sa elementárnou detskou hudobnou kreativitou, najmä však aplikáciou tvorivej dramatiky v školskej a mimoškolskej hudobnej výchove. Dlhodobo spolupracuje s Národným osvetovým centrom v oblasti detského divadla. Spoluorganizuje semináre a vzdelávanie pre učiteľov. Je členom viacerých profesijných zväzov a združení, od roku 1999 členom odbornej komisie pre hudobnú výchovu pri Štátnom pedagogickom ústave v Bratislave. Podieľal sa na vydaní skript, učebných textov, učebníc metodických príručiek. Publikuje vedecké práce v zborníkoch, odborné články v zahraničných a domácich periodikách.

