

# Sborový zpěv – básník – skladatel – sbormistr

Jan Vičar

## Summary

The study explores the relationship between text and music in choral composition within both European and specifically Czech historical contexts. It traces the development from liturgical traditions through Romantic nationalism to contemporary aesthetic and performance issues. Particular attention is given to textual intelligibility, declamation, articulation, pronunciation, and their impact on performance practice. The study reflects on the aesthetic tension between poet and composer (e.g., Goethe, Zelter, Schubert), the shifting balance between musical autonomy and verbal meaning, and discusses children's choral repertoire using the poetry of Jiří Žáček as a case example. Finally, it highlights the essential role of the choir conductor as mediator between text, music, and audience, presenting choral singing as a cultural, social, and value-forming phenomenon.

*Chránit a tvůrčím způsobem rozvíjet odkaz českého sborového umění je naším přirozeným závazkem vůči minulosti i budoucnosti.*

## Úvodem

Studie zdůrazňuje roli básnického textu jako významné složky sborové hudby, jejíž zanedbávání v interpretační praxi oslabuje sdělnost i výraz sborového projevu. Je rozdělena do tří samostatnějších částí. První část se věnuje historickému vývoji a základním rysům evropského sborového zpěvu. Druhá část na příkladu Lied u J. W. Goetha a F. Schuberta a na analýze zhudebnění tří dětských básní Jiřího Žáčka poukazuje na vztah mezi básnickým textem a jeho hudebním ztvárněním. Závěrečná část připomíná, že je nutné s textem pracovat pečlivě i v případě amatérského sborového zpěvu.<sup>1</sup>

## 1. Co je sborový zpěv

Sborový zpěv lze vymezit z hlediska historického, teoretického, estetického, sociologického, pedagogického, institucionálního, geografického, hudebního i jazykového, tedy napříč širokým spektrem disciplín. Jednoznačná definice tohoto

fenoménu by byla složitá a mnohoúrovňová, a tak se raději spokojíme jen s tím, že v současné středoevropské perspektivě je sborový zpěv považován za organizovaný vícehlasý vokální projev lidského kolektivu, vycházející z notované hudební tradice, jehož funkce může být společenská, ideologická, výchovně-vzdělávací, zábavná i umělecká.

Definice sborového zpěvu tedy není univerzální, ale kulturně podmíněná, a evropská koncepce a realizace představuje pouze jednu z možností. Vytvoříme-li si například trojúhelník pluralitních vokálních kultur v Evropě, Indii a Brazílii, získáme mapu geografických kontrastů vyjevující význam tradice a charakteru sborového zpěvu, ale i potenciál jeho dalších možností a inovací. To, co my chápeme jako tradici vícehlasu a dirigentského vedení, jinde existuje převážně jako rituální zpěv, improvizované volání či unisono, nebo jako syntéza evropské homofonie a afro-brazílské rytmiky.

V kontextu Indie, v níž žije v současnosti téměř 1,5 miliardy obyvatel, tedy 150x více než v České republice, neexistuje přímý ekvivalent západního pojmu sborového zpěvu ani sboru ve smyslu evropského vícehlasu. Tradiční **indická hudba** je převážně monodická, improvizovaná a založená na systému rag, přičemž improvizace zde nahrazuje notový systém a polyfonie je spíše výjimkou. Kolektivní zpěv se uplatňuje především v náboženských a lidových formách, jako jsou *bhadžany*, *kírtany* či *qawwali*, kde má podobu unisona, rituálního opakování či kolektivní modlitby. Tyto formy plní především duchovní, rituální, komunitní a spirituální funkci a nelze je chápat jako autonomní umělecký projev v západoevropském smyslu.<sup>2</sup>

V Brazílii, jejíž rozloha 108x větší než rozloha České republiky a kde žije 213 milionů obyvatel, představuje **brazílské** canto coral výraznou syntézu evropské křesťanské hudební tradice a afrobrazílských rytmických, jazykových i pohybových prvků.<sup>3</sup> Vedle tradičních církevních sborů v Brazílii působí také akademická a lokální amatérská tělesa, která propojují sborový zpěv s rytmem, pohybem, polyrytmizací a improvizací. Zpěv je často výrazně rytmicky pulsující a úzce spjatý s tělesným projevem, což odráží afro-brazílské kulturní kořeny. Sborový zpěv zde plní silnou sociální, integrační a emancipační funkci a stává se nástrojem společenského života, zejména v prostředí marginalizovaných skupin obyvatel a favel.<sup>4</sup>

## 2. Evropa a české země – od chrámu k veřejnému koncertu

V evropském kulturním prostoru je sborový zpěv tradičně chápán jako organizovaný vícehlasý projev skupiny zpěváků vedených dirigentem. Po staletí představoval společný zpěv významný prostředek vztahu člověka k posvátnu a byl úzce spjat s křesťanskou liturgií. Jeho nejstarší dochovanou podobu představuje **gregoriánský chorál**, založený na latinském liturgickém textu a jednohlasé monodii. V období renesance dochází k zásadnímu rozvoji polyfonie, jejíž vrchol nacházíme v dílech skladatelů, jako byli

Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando di Lasso či Josquin Desprez. Baroko dále rozšířilo sborovou praxi prostřednictvím mší, kantát a oratorií, zejména v tvorbě Johanna Sebastiana Bacha a Georga Friedricha Händela.

Zásadní proměnu funkce sborového zpěvu přineslo 19. století – období romantismu a národních obrození. V této době se sborová hudba postupně přesunula ze sakrální sféry do veřejného a světského prostoru. Sbor se stal symbolem národní identity, vzdělanosti, občanské sounáležitosti a kulturní i umělecké vyspělosti společnosti. Z této tradice se postupně vyvinula bohatá koncertní i amatérská praxe, která přetrvává dodnes. Pro současné evropské prostředí je typická silná institucionální základna zahrnující dětské, ženské, mužské i smíšené sbory, fungující jako školní, univerzitní, lokální amatérská i profesionální tělesa, a rovněž hustá síť festivalů a soutěží. Sborový repertoár dnes zahrnuje jak historická polyfonní a barokní díla, tak romantickou i soudobou tvorbu, stejně jako úpravy lidových písní a vybrané projevy současné populární hudby.

Na českém území sehrála zásadní roli v rozvoji sborového zpěvu již od konce 15. století **literátská bratrstva** – nábožensko-hudební sdružení laiků, převážně měšťanů, jejichž společným znakem byla gramotnost, tedy schopnost číst liturgické texty a notový zápis.<sup>5</sup> Tato bratrstva se věnovala provozování hudby ve farních kostelech měst a zajišťovala zpěv při bohoslužbách, procesích, pohřbech i městských slavnostech. Systematicky pěstovala kolektivní, často vícehlasý duchovní zpěv, a přenesla tak polyfonní hudební myšlení z oblasti profesionální chrámové hudby do širších měšťanských vrstev. Tím položila historický základ českého amatérského sborového hnutí. Činnost literátských bratrstev přetrvala po několik století a vytvořila tradici, v níž sborový zpěv zakořenil v širokých vrstvách obyvatelstva, nikoli pouze v rámci profesionálních institucí.

V 19. století byl tento původně duchovní model kolektivního zpěvu v rámci národního obrození transformován do světské a výrazně národně orientované podoby, přičemž základní principy pospolitosti, sounáležitosti, dobrovolnosti a kulturní služby zůstaly zachovány. Od šedesátých let 19. století a na počátku 20. století se sborový zpěv stal výrazným společenským jevem a nedílnou součástí českého národního hnutí. Fungoval jako prostředek kulturní identity, vzdělávání a posilování společenské soudržnosti, čímž se trvale zapsal do kulturní paměti české společnosti. Prostřednictvím děl Bedřicha Smetany, Antonína Dvořáka, Josefa Suka, Josefa Bohuslava Foerster a Leoše Janáčka vstoupil také do dějin vrcholné vokální hudby.

K posílení jeho umělecké autonomie došlo i ve druhé polovině 20. století zásluhou významných tvůrců meziválečné a poválečné generace, jako byli Jan Hanuš (1915–2004), Jan Novák (1921–1984), Otmar Mácha (1922–2006), Zdeněk Lukáš (1928–2007), Antonín Tučapský (1928–2014), Petr Eben (1929–2007), Miroslav Raichl (1930–1998), Jiří Teml (\*1935) a další. K plodným inspiracím přispěla také pozitivní konfrontace se slovenskou sborovou tvorbou a interpretační tradicí, spjatou s osobnostmi jako

Eugen Suchoň (1908–1993) nebo Igor Hrušovský (1939–2013) či s činností Pěveckého sboru slovenských učitelů.

Rozvoj a stabilizaci sborového hnutí výrazně podporovala síť festivalů a soutěží – často mimo hlavní město, například Festival vokální tvorby v Jihlavě (1957–2021), Mezinárodní festival akademických sborů IFAS v Pardubicích (od roku 1968), olomoucké Svátky písní (od roku 1972) či skladatelská soutěž v Jirkově, dnes festival Jirkovský Písňovar (od roku 2007). Sborová činnost se stala nejen výraznou uměleckou aktivitou, ale také kulturním a společenským fenoménem spojeným s ušlechtilým trávením volného času, mezigeneračním setkáváním a kulturní turistikou.

Tento historický vývoj vytvořil v českém prostředí mimořádně silné společenské zakotvení sborového zpěvu. Pěvecký sbor zde není vnímán pouze jako umělecké těleso, ale také jako nositel identity, společenských vazeb a významných vzdělávacích a výchovných hodnot.

### 3. Text jako východisko a opora evropské sborové tradice

Letošní osmdesáté narozeniny předního českého básníka současnosti **Jiřího Žáčka** (\*6. listopadu 1945 v Chomutově) se stávají vhodnou příležitostí i podnětem k zamyšlení nad textovou složkou sborových děl. Právě ta bývá při definování pojmu sborový zpěv, při konkrétních analýzách kompozic i při sborové interpretaci podceňována, přehlížena nebo považována za samozřejmou. Přitom – obdobně jako v některých múzických útvarech antické tragédie – sborová hudba je s textem neoddělitelně spjata a slovo představuje jednu ze základních určujících složek evropské vokální tradice. Vztah mezi textem nebo básní a hudbou patří k nejzásadnějším uměleckým a estetickým otázkám vokální tvorby. Text je či může být pro skladatele zdrojem inspirace, poskytuje kompozici významový i rytmický rámeček, zároveň však může skladatelův tvůrčí vzlet skladatele omezovat.

Od středověku byl sborový zpěv úzce spjat s **křesťanskou liturgií**, zejména s latinskými biblickými a liturgickými texty, jako jsou žalmy, hymny, mešní ordinárium a proprium. V tomto kontextu nebyl text pouhým nositelem obsahu, nýbrž strukturujícím prvkem hudby: určoval rytmus, frázování i formu skladby. Zpěv byl chápán jako způsob aktualizace posvátného slova v rámci společenství věřících.

V renesanci a baroku se ustálila tradice vícehlasého zhudebňování posvátných textů, přičemž nadále jedním z hlavních estetických ideálů zůstávala **srozumitelnost slova**. Hudba měla text podporovat, nikoli zastírat. Tento princip byl explicitně formulován i v souvislosti s **tridentskou reformou**,<sup>6</sup> která reagovala na riziko ztráty srozumitelnosti v komplikované polyfonii. Modelovým příkladem vyváženosti mezi hudební krásou a zřetelností textu bývá uváděna tvorba Giovanniho Pierluigihho da Palestrina,

zejména *Missa Papae Marcelli*, kde průzračná sazba a plynulé hlasové vedení umožňují porozumění textu i v polyfonní struktuře.

V **barokní hudbě** se vztah textu a hudby proměňuje. Hudba již neslouží pouze srozumitelnosti slova, ale aktivně jej vykládá a dramaturguje. U Johanna Sebastiana Bacha zůstává text zpravidla srozumitelný, avšak hudba přebírá roli rétorického a teologického komentáře: hudební figury, rytmické akcenty i harmonické postupy cíleně zdůrazňují klíčová slova a významové vrcholy textu (např. v pašijích či chorálech). Zde ještě nejde o pohlcení textu hudbou, nýbrž o hierarchii, v níž hudba význam textu rozšiřuje.

Otázku zřetelnosti sborově zpívaného textu řešila katolická církev opakovaně i později, například v ceciliánské hudební reformě<sup>7</sup> ve druhé polovině 19. století nebo v šedesátých letech 20. století na 2. vatikánském koncilu.<sup>8</sup>

V průběhu posledního tisíciletí se výrazně proměnil ve sborovém zpěvu poměr latiny a národních jazyků. Až do konce 18. století dominovala latina, zatímco od počátku 19. století začal rychle narůstat podíl zpěvu v národních jazycích. V současnosti je liturgický a katolický duchovní repertoár odhadem z přibližně 90 % latinský a z 10 % národně jazykový; v profesionálním klasickém sborovém zpěvu zaujímá latina asi 30 % a národní jazyky 70 %. V amatérském a společenském zpěvu se latina objevuje jen okrajově (do 10 %), zatímco národní jazyky převládají (90 %). V moderní populární hudbě je zastoupení latiny prakticky nulové, zatímco národní jazyky tvoří 100 %, přičemž novou „lingua franca“ se stává angličtina.

Hudba začíná text ve sborových skladbách překrývat ve chvíli, kdy přestává být primárním cílem jeho srozumitelnost a hudební struktura přebírá významovou i emocionální dominanci. První náznaky tohoto procesu se objevují již v pozdní renesanční polyfonii, kde hustá imitace, melismatické pasáže a překrývání textových vstupů oslabují čitelnost slova. Zásadní posun nastává v romantismu. Hudba je chápána jako autonomní jazyk emocí a text se často stává impulzem pro hudební proces, nikoli jeho hranicí.

Ve 20. století je tento proces dále radikalizován: text je fragmentován, opakován nebo redukován na fonetický materiál a jeho sémantický význam ustupuje zvukové kvalitě. Text zde již „neznamená“, ale „zní“. Tento vývoj však nelze hodnotit jednoznačně negativně. Překrytí textu hudbou může být vědomým estetickým záměrem, například v mystické nebo expresivní hudbě, kde ztráta konkrétního významu směřuje k transcenci nebo k čistě zvukovému prožitku. V oratoriu *Oidipus Rex* (1927) Stravinskij záměrně používá latinu, aby potlačil bezprostřední srozumitelnost textu a vytvořil odstup od dramatické psychologie. Text zde neplní komunikační funkci, ale působí jako symbolický a zvukový prvek, zatímco hudba vytváří monumentální a statický rámeček. Tento přístup odpovídá Stravinského neoklasicistní estetice, která odmítá romantický expresivní vztah mezi hudbou a slovem.

V soudobé sborové tvorbě neexistuje jednotný model vztahu textu a hudby. Někteří skladatelé navazují na tradiční pojetí, v němž text zůstává hlavním nositelem významu a hudba respektuje jeho srozumitelnost a správnou deklamaci (např. Petr Eben, Arvo Pärt). Jiní chápou text a hudbu jako rovnocenné partnery v dialogu (Benjamin Britten, György Ligeti), případně redukují text na zvukový materiál (Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen). Volba konkrétního přístupu je vědomým estetickým rozhodnutím, které zásadně ovlivňuje deklamační řešení i interpretační nároky.

Velmi výmluvným a ilustrativním příkladem proměny vztahu hudby a textu na přelomu klasicismu a romantismu je oblast písňové tvorby (*Lied*), jejíž estetické principy jsou zároveň aplikovatelné i na umělecky ambiciózní sborová a kantátová díla 19. a 20. století. Goethův vztah k hudebnímu zhudebnění jeho poezie v tomto kontextu zřetelně odráží zásadní konflikt mezi klasicistním ideálem podřízenosti hudby slovu a romantickým pojetím písně jako syntézy, v níž hudba báseň nejen doprovází, ale aktivně spoluutváří její význam.

Vztah **Johanna Wolfganga Goetha** (1749–1832) k hudebnímu zhudebnění jeho poezie byl hluboce zakořeněn v jeho pojetí básnického slova jako autonomního, rytmicky i významově uzavřeného celku. Goethe chápal báseň především jako řečový útvar, jehož přirozená intonace, akcentace a metrum nesmějí být hudbou narušeny. Tento estetický postoj sdílel se svým blízkým přítelem **Karlem Friedrichem Zelterem** (1758–1832), „osobním“ skladatelem a významným představitelem klasicistní estetiky.

Zelterovy písně vycházejí z principu *betonen* (= zdůraznit) – hudba zde slouží textu, zvýrazňuje jeho rytmus a význam a sleduje přirozený tok německého jazyka. Hudební složka je vědomě zdrženlivá a služebná, jejím cílem je báseň „vyslovit hudbou“, nikoli ji samostatně interpretovat. Tento klasicistní ideál plně odpovídal Goethovu přesvědčení o správném vztahu slova a hudby.

Zcela odlišný přístup představuje romantické *vertonen* (= zhudebnit), tedy zhudebnění básně v plném slova smyslu, jak jej rozvinul zejména **Franz Schubert** (1797–1828). V jeho písních se hudba a text stávají rovnocennými partnery: hudba báseň nejen doprovází, ale aktivně ji vykládá, rozvíjí její obraznost a psychologickou hloubku. Příkladem je píseň *Gretchen am Spinnrade*, kde klavírní part vytváří zvukový obraz kolovrátku a současně vyjadřuje vnitřní neklid lyrické hrdinky. Slova zde nejsou pouze zdůrazněna, ale proměněna v komplexní zvukový svět.

Právě tento romantický způsob zhudebnění přijímal Goethe s velkou rezervou. V jeho pojetí se mohl snadno proměnit v to, co kriticky označoval jako *ververtönen* – „přehudebnění“, při němž hudba text překrývá a deformuje.<sup>9</sup> Tento pojem měl v jeho očích negativní konotaci a sloužil k odmítnutí takové hudby, která se staví nad báseň namísto toho, aby jí sloužila. Z tohoto estetického nesouladu pramení i skutečnost, že Goethe Schubertovy písně nikdy plně nepřijal, ačkoli právě ony se později staly vrcholným ztělesněním romantického písňového umění. Goethe – jako velký básník, pronikavý

intelektuál i citlivá umělecká osobnost – v Schubertovi rozpoznal nejen mimořádného skladatele, ale i uměleckého konkurenta, jehož hudba jeho poezii silně přetváří, ba přímo pohlcuje.<sup>10</sup>

Tato historická zkušenost zároveň otevírá obecnější otázky: Která ze dvou materiálových složek vokální kompozice je důležitější, která stárne pomaleji a je lépe historicky a geograficky přenositelná? Zdá se, že je to hudba, která je abstraktnější, a proto lépe přenosná.<sup>11</sup> Nicméně právě ve sborové hudbě má slovo vůči hudebním zvukům prioritní pozici. I v případě, když skladatel svými hudebními strukturami text překračuje, doplňuje či do jisté míry pohlcuje,<sup>12</sup> zůstává východiskem skladby – prvotním podnětem či impulzem jejího vzniku. To musí respektovat sborová interpretace, společné zpívání artefaktu, v němž se významy slov a hudby ve zvukové formě setkávají v živé komunikaci s posluchačem.

#### 4. Ilustrativní příklad – verše pro děti od Jiřího Žáčka

Jak je tomu se vztahem mezi textem a hudbou v současné české světské sborové tvorbě? Pohybujeme se mezi dvěma póly: na jedné straně stojí sborové dílo Jana Nováka (1921-1984) na jeho vlastní latinské texty, na straně druhé například četná zhudebnění jeho generačního vrstevníka a profesionálního textaře, **Václava Fischera** (1926–2013).<sup>13</sup> Fischerovy texty/verše zhudebnili skladatelé různých generací, stylů i estetických postojů, mj. Jan Hanuš, Klement Slavický, Václav Trojan, Zdeněk Lukáš, Otmar Mácha, Jan F. Fischer, Miroslav Raichl, Petr Eben, Věroslav Neumann, Jindřich Feld, Luboš Sluka, Ilja Hurník, Igor Hrušovský (Slovák), Ivana Loudová, Ivan Kurz, Ivo Bláha, Pavel Jeřábek, Otomar Kvěch, Jiří Teml, Pavel Jurkovič, Emil Hradecký, Jan Vičar, Jiří Gemrot a další.

Například autoři veršů pro děti nejsou pouze námětovými iniciátory hudby, ale často i přímými hybateli jejího formování. Jsou-li jejich verše rýmované a metricky pravidelné, s pevně daným počtem slabik, mohou se stát až svěřací kazajkou, která skladatelům neumožňuje se od metro-rytmického jazykového prostoru volně odpoutat. Místo hudebního vzletu a rozletu jsou pak strháváni zpět k jednoduché **říkance**.<sup>14</sup> V takové situaci je komponista vděčný za každou nepravidelnost či za refrén v odlišném básnickém metru. Pokud však text tuto jinakost nenabízí, snaží se skladatel náhradní refrén třeba na slabiku *la-la-la* nebo další strofy sám dodatečně vytvořit – dnes už i s pomocí umělé inteligence.<sup>15</sup> Takový zásah však citelně narušuje autenticitu původního básnické předlohy.



Tuto problematiku si můžeme připomenout na příkladu básníka **Jiřího Žáčka**, konkrétně jeho dětské poezie, která přirozeně vyžaduje odlišný typ zhudebnění – přirozenější, srozumitelnější a jednodušší – než útvary určené dospělým či vyspělému koncertnímu publiku. Výrazná rytmická a jazyková „hudebnost“ Žáčkových veršů je do značné míry předurčující; právě proto bývá někdy obtížné ji dále rozvinout, nebo ji alespoň nenarušit.

Formou stručných komentářů a otázek stručně analyzujeme několik Žáčkových textů z hlediska možnosti jejich zhudebnění: *Masožravá květina*, *K čemu jsou holky na světě*<sup>16</sup> a *Cvrček*.<sup>17</sup> Jejich charakter umožňuje či dokonce vyžaduje trojí skladatelskou strategii:

- **Vyprávění o nás a našem okolí** (*Máme doma místo psa...*),

Tato poloha předpokládá srozumitelnost a přirozenou mluvní rytmiku. Skladatelské řešení často směřuje k jasné deklamaci, pravidelnému metru a střídavým melodickým gestům. Hudba zde slouží především jako nositel příběhu, podporuje sdělnost textu a kolektivní charakter výpovědi, často prostřednictvím unisona či jednoduché homofonie.

- **Objektivizovaný obraz** (*Na palouku u lesa...*).

Text vytváří odstup, což umožňuje hudbě pracovat s náladou. Skladatel zde může využít barevnost sboru, delší fráze, pomalejší tempo a proměnlivou harmonii. Důraz se přesouvá od rytmu k zvukové malbě; význam textu se rozvíjí prostřednictvím dynamiky, artikulace a prostorového rozvržení hlasů.

• **Subjektivní výpověď** (*K čemu jsou holky na světě...*),

Tato poloha vyžaduje individualizaci a výrazovou plasticitu. Hudební strategie může zahrnovat melodickou kantilénu, kontrasty mezi sólem a sborem, případně rytmické a harmonické narušení pravidelnosti. Hudba zde nevysvětluje, ale komentuje; zdůrazňuje emocionální napětí a osobní postoj mluvčího.

Nyní posuďme tyto tři Žáčkovy útvary z hlediska versologie a skladatelsky realizované hudební metriky.

**Masožravá květina**

*Máme doma místo psa  
kytku masožravou  
(a kdo tomu nevěří,  
ať si vrtí hlavou.)*

*Sní tři párky k obědu,  
je to kytka cvalík –  
a že štěká jako pes,  
říkáme jí Alík.*

(básník Jiří Žáček – čtyřstopý trochej s katalexí, tj. s neúplnou poslední stopou;  
implicitně spíše 2/4 hudební metrum)  
(skladatel Pavel Jurkovič – 4/4 metrum)

**Cvrček**

*Na palouku u lesa  
cvrček v díře bydlí,  
jak to u něj vypadá?  
Má tam stolek s židlí.*

*Na stole má jablko  
a v něm tucet brček,  
když má žízeň, pije mošt  
jako každý cvrček.*

(básník Jiří Žáček – čtyřstopý trochej s katalexí; implicitně spíše 2/4 hudební metrum)  
(skladatel Pavel Jurkovič – 3/4 metrum) (skladatel Jan Vičar – 4/4 metrum + přidání refrén  
na *tram-ta-ra-ra*)

Přestože jsou oba Žáčkovy texty založeny na téměř identickém trochejském metru s katalexí, jejich výrazový účinek je poněkud odlišný: *Masožravá květina* využívá pravidelnost básnických stop k akční, humorné nadsázce, zatímco *Cvrček* pravidelnost neutralizuje popisností a obrazností, čímž nabízí skladateli širší interpretační pole. Skladatel se může vyhnout monotónnosti (spontánní dětské deklamovance), když nenechá hudbu kopírovat jazykové metrum, ale vytvoří mezi textem a hudbou žádoucí zajímavost a napětí, a to pomocí rytmické diferenciací, prokreslené melodické linky, frázování nad rámec veršů, proměnlivé harmonie, bohatší klavírní sazby či doprovodné stylizace.

### ***K čemu jsou holky na světě***

*K čemu jsou holky na světě?*

*Aby z nich byly maminky,  
aby se pěkně usmály  
na toho, kdo je malinký.*

*Aby nás měl kdo pohladit  
a vyprávět nám pohádku.  
Proto jsou tady maminky,  
aby náš svět byl v pořádku.*

(básník Jiří Žáček – daktylotrochejský verš: X x x | X x | X x x)

(skladatel Jan Vičar – 4/4 metrum, až sólistická rozložitá melodie začínající po osminové pomlce + refrén tvořený *la-la-la* a navazující melodií pouze v klavírním partu)

Žáčkovy několikaveršové básničky pro děti většinou nemají refrén a mnohdy nemívají ani další strofy. Básník je nenapsal, protože v recitované poezii pro ně neměl důvod ani prostor. Textař by je většinou vytvořil, neboť písňová forma je přirozeně předpokládá. Co může potom dělat skladatel udělat, jejíž celek je kompaktní a tvarově uzavřený, ale z hudebního hlediska je příliš krátký a celkově nevhodný? Má třeba v Žáčkově krásném *Odemyky zamyky* opakovat jednotlivá slova, natahovat slabiky pomocí melismat, hrát si s nimi nebo vytvářet instrumentální mezihry?

### ***Odemyky zamyky***

*Odemyky zamyky,  
rozvažte se, jazyky!  
Povězte mi v řeči lidí,  
co kdo slyší, co kdo vidí.  
A z těch slabik, slov a vět  
vykouzlíme celý svět.*

Má to risknout a dopsat další strofu, protože to básník to nečinil a další práci na „písničkovém“ textu odmítá. Pomohla by třeba mocná AI?

Zkusmo jsem to učinil a AI mi nabídla mnoho variant a možností.<sup>18</sup> Ty však byly nesouměřitelné s básnickým originálem, například

*Odemyky zamyky,  
otevřete slovníky,  
ať se slůvka nerozutečou,  
ať si spolu hezky tečou,  
z každé věty, z každých vět  
roste nový písničkový svět.*

takže s takovým paskvilem by básník určitě nesouhlasil.

Vytvoří-li skladatel alespoň svůj refrén na (v češtině) neutrální *la-la-la*, získá možnost vytvořit jednoduchou a srozumitelnou písňovou formu. Může tím ovšem narušit autenticitu původního básnického tvaru. Refrén se taky nemusí podařit a svým cizorodým charakterem může vyznění básně znehodnotit.

Skladatel se nějak formálně rozhodne a těší se, bude svobodný alespoň ve volbě hudebních prostředků, jako jsou například

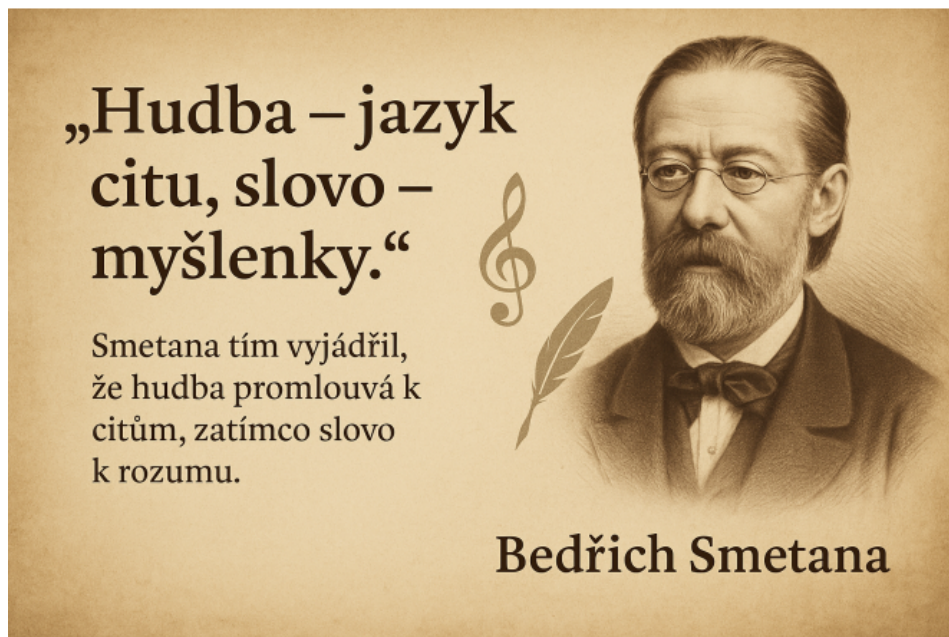
- počet hlasů (jednohlasá sborová píseň nebo vícehlasá struktura),
- sbor a cappella či s doprovodem (kytara, klavír),
- pětitónová melodie na bázi latentní harmonie dvou tří hlavních harmonických funkcí (varianta „obecné noty“),
- melodicky a harmonicky komplikovaná struktura,
- tonalita, diatonika, dodekafonie, moravská modalita, jazzová akordika, případně mimoevropské systémy,
- příznávkový doprovod nebo prokomponovaná stylizace doprovodu,
- tempo pomalé nebo střední nebo rychlé,
- způsob výstavby,
- hravý, lyrický, něžný, civilní, patetický atd. výraz.

Ale ani to není zcela pravda, protože jím použité hudební prostředky by měly být souladné se sémantikou textových struktur. Jinak působí nepřesvědčivě, nepravdivě, nedětsky, chaoticky, neudně, formálně.

Takže – kdo je tu skladatel? Není to vlastně básník? Rekapitulujme:

Mohou tyto básně existovat samy o sobě? (Ano.) Potřebují hudbu? (Ne.) Psal je Žáček proto, aby byly zhudebněny? (Nikoli). Potřebuje hudba text? (Instrumentální hudba nikoli, vokální hudba ano.) Nechtějí se skladatelé na zdařilých verších proslulého básníka jen přiživit? (Možná ano.) Proč to vůbec dělají? (Jedná se o dva druhy múzických, časových umění, které spolu přirozeně souvisí. Po vokální hudbě je větší společenská poptávka než po hudbě instrumentální.) Sdělují komponisté něco více či jinak, než je sdělitelné pouze slovy (Ano.) Co více a jinak chtějí sdělit-vyjádřit-naznačit?

Skladatel může báseň nejen pokazit, ale i pozitivně zdůraznit (*betonen*), zhudebnit (*vertonen*) nebo dokonce „přehudebnit“ (*ververtönen*).<sup>19</sup> Zhudebněním verše nebo slovo získávají nový prostor, jinou citovost a v případě sborové kompozice i kolektivní rozměr. Společný zpěv mění charakter původního textu: něco se sice ztrácí, ale něco jiného se získává. Posun od individuální říkanky ke kolektivnímu projevu přináší sice určitou ztrátu jemnosti či osobního odstínu, ale zároveň sjednocuje, nabývá na důrazu, naléhavosti, nese se prostorem. Sbor není pouze médiem instrumentace či zvuku, je médiem proměny smyslu slov.



## 5. Technická interpretace textu a úloha sbormistra

Dosud uvedené se týkalo sborového zpěvu jako součásti evropské kulturní historie a sborové kompozice z hlediska vztahu textu a hudby. Bylo připomenuto, že text bez hudby, ať už čtený nebo recitovaný, „mluví“ k posluchači jinak než text zhudebněný. A také, že vokální hudba je kompozičně i významově textovou složkou zásadně ovlivněna. Z toho vyplývá, že slovo není pouhou oporou hudby, ale aktivně spoluvytváří její význam.

To je zásadní nejen v případě kompozice, ale snad ještě více v oblasti interpretace – v profesionální i v prostředí amatérských sborových těles.

Důležitou složkou je pěvecká vyspělost sboristů, avšak klíčovou osobností je sbormistr. Ten vystupuje jako prostředník mezi textovou a hudební složkou díla a zároveň mezi skladatelem a publikem. Jeho interpretační pojetí a rozhodnutí významně ovlivňují výsledný smysl i účinek skladby. V praxi tak musí neustále zvažovat řadu otázek: co je „správné“ a co „krásné“, co má být spíše pravdivé a emocionálně působivé, co spíše stylizované, půvabné či hravé? Má mít přednost přesná výslovnost, nebo „správná vokálnost“? Je důležitější deklamace textu, nebo hudební tok tónů a linií? Má být zdůrazněn rytmus hudební či rytmus slov? Jednoznačné odpovědi neexistují – vše závisí na charakteru skladby, na zvoleném interpretačním přístupu a na sbormistrově uměleckém slyšení a schopnosti ho ztvárnit. Sbor pod jeho vedením není pouze médiem zvuku, ale také médiem významu: je prostorem, kde se slova proměňují, interpretují a získávají nový smysl.

Základním pojmem v sólovém i sborovém zpěvu je **deklamace**. Ta označuje jednak kompoziční řešení vztahu textu a hudby, jednak způsob pěveckého přednesu textu, při němž hudební struktura respektuje přirozenou rytmiku jazyka, slovní přízvuk, intonační průběh i význam věty. Správná a přirozená deklamace předpokládá soulad mezi jazykem a hudbou: hudební akcenty odpovídají přízvukům slov, rytmus hudby vyrůstá z rytmu řeči a melodické linie se blíží přirozené intonační křivce jazyka. Deklamace je tak skutečnou spojnicí textu a hudby.<sup>20</sup> To se týká sborového zpěvu ještě ve vyšší míře než v případě zpěvu ansámblového nebo sólového.

Od sborové deklamace, která je primárně podmíněna kompozičním řešením, je třeba odlišit výslovnost a artikulaci, jež patří plně do oblasti interpretační praxe. **Výslovnost** se vztahuje k jazykové normě – tedy k tomu, zda je slovo vysloveno správně podle pravidel daného jazyka, včetně délky samohlásek a zákonitostí znělosti. Pokud je například vysloveno *zpravne* místo správného *správně*, jde o chybu výslovnostní.<sup>21</sup>

**Artikulace** naproti tomu označuje způsob utváření hlásek pomocí mluvidel. Neřeší jazykovou správnost, ale zřetelnost projevu. Ve sborovém zpěvu se nedostatečná artikulace často projevuje „rozmazanými“ či nejednotnými souhláskami (*t, k, s*) i tehdy, když je výslovnost sama o sobě správná. Slovo tak může být jazykově bezchybné, ale přesto pro posluchače nesrozumitelné.

Zatímco výslovnost je otázkou dodržování jazykové normy a artikulace otázkou techniky, jejich rovnováha je nezbytným předpokladem dobré deklamace. A přestože se správná výslovnost a artikulace mohou dařit, deklamace může být narušena, pokud samotná kompozice nerespektuje přirozené akcenty, významové členění textu nebo jazykovou logiku. Právě ve sborovém zpěvu, kde je text rozdělen mezi více hlasů a polyfonní struktura jej často rozvíjí, se deklamace stává jedním ze zásadních interpretačních problémů – a zároveň jedním z klíčů ke smysluplnému hudebnímu sdělení.

Teprve na pevném základě žádoucí deklamace, výslovnosti a artikulace může sbormistr uplatňovat plně své interpretační umění a začít pracovat s dalšími výrazovými složkami – rytmizací a frázováním, tempem a agogikou, barvou a dynamikou, stejně jako s jemným barevným odstíněním jednotlivých hlasů. Právě v tomto okamžiku se sborová interpretace zásadně začíná odlišovat od pouhého snaživého „přezpívání“ vokální struktury a stává se skutečným uměním.

## Závěrem

Pěvecký sbor může být obrazem harmonické společnosti i prostorem, v němž se setkává tradice se současností a budoucností. Je společenstvím, které společně dýchá, myslí a cítí, spojením individualit, jež se vědomě a dobrovolně během společného zpěvu stávají hlasy jediného organismu. Sborový zpěv není jen hudební disciplínou – je jazykem sdílené emocionality, kulturní identitou i nositelem historické paměti.

Chránit tento odkaz neznámá udržovat jej ve strnulosti. Rozvíjet jej znamená hledat nové cesty, avšak s vědomím kořenů, z nichž vyrůstá. Ať už jde o dědictví staré polyfonie, odkaz českých hudebních klasiků nebo o otazníky, jež umělá inteligence klade před současnou společnost, sbor zůstává prostorem, kde se formuje vztah člověka k druhým. A právě v tom hraje vedle hudby zásadní roli zpívaný text: musí být posluchačům srozumitelný – a přitom by měla zářit jedinečnost jazyka, v němž zaznívá.<sup>22</sup>

## Poznámky

- 1 Východiskem této studie byla zvaná přednáška autora na 17. mezinárodním symposiu Cantus choralis 2025, pořádaném Katedrou hudební výchovy Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem dne 20. října 2025. Příspěvek se pokusil připomenout několik podstatných rysů sborového umění jako jedinečného jevu evropské kultury a hudební praxe, se zvláštním důrazem na úlohu jeho textové složky.
- 2 S tradiční indickou hudební kulturou se autor seznámil především teoreticky, a to prostřednictvím práce svého doktoranda Tomáše Reindla, jehož disertaci Mikrotonalita indické klasické hudby (Praha 2020, 170 s.) školil na Hudební fakultě Akademie múzických umění v Praze.
- 3 S brazilskou hudební kulturou se autor částečně seznámil během svého přednáškového pobytu na univerzitách v brazilském Porto Alegre a v Rio de Janeiro v červnu roku 2025.
- 4 Favela je neformální městská čtvrť vzniklá často spontánní zástavbou, obývaná převážně sociálně znevýhodněnými obyvateli. Vyznačuje se nedostatečnou infrastrukturou, ale také silnými sociálními vazbami a bohatým kulturním životem.
- 5 Současným specialistou na česká literární bratrstva, jejich repertoár a roli, kterou sehrávala v dobové vokální praxi 15. a 16. století, je Martin Horyna.
- 6 Tridentský koncil (1545–1563) zdůraznil požadavek srozumitelnosti liturgického textu v chrámové hudbě. Reagoval tím na kritiku příliš složité polyfonie, která mohla zastírat význam slova. Ačkoli koncil nevydal konkrétní hudební předpisy, prosazoval zásadu, že hudba má textu sloužit, nikoli jej překrývat. Tento důraz ovlivnil další vývoj katolické chrámové hudby a vedl k vyváženějšímu vztahu mezi vícehlasem a srozumitelností slova, tradičně spojovanému s tvorbou G. P. da Palestriny.

- 7 Cecilská hudební reforma, v českém prostředí označovaná jako cyrilismus (druhá polovina 19. století), navázala na tridentský ideál srozumitelnosti a mravní vážnosti chrámové hudby. Usilovala o očištění liturgické hudby od světských, operních a virtuózních prvků a prosazovala návrat k jednoduché, textově přehledné polyfonii a k gregoriánskému chorálu.
- 8 Druhý vatikánský koncil (1962–1965) k otázce hudby a textu přistoupil z odlišné perspektivy. Jeho hlavním cílem nebyla jen srozumitelnost, ale aktivní účast věřících na liturgii (participatio actiosa). Zásadním krokem bylo povolení a podpora národních jazyků v liturgii, čímž se srozumitelnost textu stala bezprostřední a přímou. Hudba měla nejen zpřehledňovat text, ale i podporovat společné zpívání shromáždění. Viz DRUHÝ Vatikánský koncil. Sacrosanctum Concilium. Konstituce o posvátné liturgii [online]. 4. 12. 1963. Český překlad publikován na Vatican.va. Dostupné z: [https://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vatii\\_const\\_19631204\\_sacrosanctum-concilium\\_cs.html](https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vatii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_cs.html)
- 9 V němčině „ververtönet“ znamená „přezvučet, rozplynout se ve zvuku, proměnit se v tón“. V Goethově pojetí to znamená „rozplynout ve zvuku, přehudebnit“, tedy proces, v němž se konkrétní obsah slov rozpouští v hudebnosti a ztrácí svou pevnou textovou podobu, narušuje se dokonce přirozený rytmus a význam slov.
- 10 Franz Schubert zhudebnil přibližně Goethových 70 básní (mj. Gretchen am Spinnrade, Erlkönig, Heidenröslein, An den Mond, Rastlose Liebe). Jeho zhudebnění jsou jedním z důvodů mimořádného postavení Goethovy lyriky v evropských hudebních i kulturních dějinách.
- 11 V souladu s koncepcí Johana Huizingy (Homo ludens, 1938) lze hudbu chápat jako sofistikovanou, smysluplnou „hru“ s tóny, jejich výškami, délkami, barvami a dynamikou, zatíženou minimem konkrétních, věcných významů, avšak bohatou na významy obecné (prostor, čas, kontrast, řád, chaos, gradace aj.).
- 12 To se přirozeně netýká dodatečných instrumentálních úprav, připomeňme například otextovaný Fibichův Poem; takové postupy jsou příznačné zejména pro některé žánry populární hudby.
- 13 Václav Fischer se vědomě pohyboval mezi básnictvím a textařstvím. Jeho texty jsou hudebně „vděčné“ – mají jasnou písňovou strukturu, rytmus a obraznost, čímž poskytuje skladatelům větší volnost než v případě „čistých“ básníků. Býval častým hostem festivalu Svátky písní Olomouc v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století a zasloužil se o to, že tehdejší festivalové programy uváděly vedle jména skladatele důsledně také jméno básníka či textaře. Od této žádoucí praxe se v českých zemích po roce 1990 upustilo. Přitom Ochranný svaz autorský oprávněně rozděluje autorské honoráře mezi skladatele a textaře rovným dílem.
- 14 Říkanka je krátký, rytmicky výrazný, zpravidla rýmovaný text lidového nebo autorského původu, určený zejména dětem k recitaci, hře či pohybové aktivitě. Vyznačuje se jednoduchým rytmem, opakováním, zvukomalbou a hravostí, přičemž dějová složka bývá potlačena. Je úzce spjata s mluveným jazykem a přirozenou deklamací a svou strukturou se snadno stává východiskem pro zhudebnění.
- 15 V původní přednášce příklad generované skladby vytvořené pomocí aplikace Suno.ai ukazuje, že AI dokáže během několika sekund vytvořit text i hudbu sborové skladby. Výsledek může být formálně i esteticky přesvědčivý, avšak vyvolává etickou otázku autorství a originality. Kdo je tvůrcem? A lze mluvit o originalitě, když algoritmus skládá z již existujících vzorců vytvořených lidmi ve vzrušujícím i strastiplném historickém uměleckém procesu? V současnosti (2025) je přijímána tvorba AI assisted, nikoli však plně AI generated. Člověk může AI používat jako nástroj, nikoli jako náhradu své tvůrčí odpovědnosti. Viz také CISAC. Artificial Intelligence (AI): Policy and principles for creators' rights and copyright. Neuilly-sur-Seine: CISAC, [online]. Dostupné z: <https://www.cisac.org/artificial-intelligence-0>. CISAC
- 16 Tyto lyrické verše zhudebnil Jan Vičar v roce 2009 v cyklu Hanýskovy písničky. Báseň, později publikovaná pod názvem „Maminka“ v Čítance pro 2. ročník (Brno: Nová škola, 2015), vyvolala v

- letech 2016–2017 bouřlivou diskusí na sociálních sítích i v médiích. Podle rozhořčených feministek a kritiků prý z veršů vyplývá, že hlavním posláním žen je péče o děti.
- 17** Tyto tři básně byly již dříve zhudebněny Pavlem Jurkovičem a Janem Vičarem. V době vzniku zhudebnění nebyla sledována hlediska, která jsou předmětem následující analýzy. Lze se domnívat, že básničky skladatele prostě zaujaly, pracovali s nimi spontánně a přitom si vůbec neuvědomovali, jak mnoho je jejich hudební zpracování podmíněno či ovlivněno Žáčkovými texty.
- 18** Tento krok autor učinil při přípravě přednášky pro Cantus choralis dne 19. října 2025.
- 19** Viz výše k otázce Schubertových zhudebnění Goethových básní.
- 20** Klasickým a dodnes inspirativním dílem k problematice české hudební deklamace je spis Otakara Hostinského: *O české deklamaci hudební* (Praha: Fr. A. Urbánek, 1886), navazující na text Elišky Krásnohorské publikovaný v *Hudebních listech* (1871).
- 21** Ortoepie – jazykovědná disciplína určující pravidla spisovné výslovnosti; stanovuje správnou realizaci hlásek, přízvuku, délek samohlásek, znělosti, asimilace i melodie řeči, tedy „normu správného mluvení“ například v uměleckém přednesu, médiích či zpěvu.
- 22** Zpívat opravdu krásně česky jsou schopni přirozeně zejména, nebo především rodilí Češi. O to větší je škoda, že u některých českých amatérských těles je výslovnost pasivní, unifikovaná, nedbalá, nebo dokonce tak málo srozumitelná, že slovům téměř není rozumět. Tím kolektivní zpěv ztrácí nejen jazykovou správnost, ale i jedinečnou zvukově-estetickou kvalitu, již každý národní jazyk specifickým způsobem disponuje. Například nádherná výslovnost brněnského sboru Bystroušek vedeného Evou Kalouskovou a hlasovou pedagožkou Markétou Szendiuchovou přispěla k absolutnímu vítězství toho tělesa malých dětí v olomouckých Svátcích písní 2024.

## Výběr použité literatury

APEL, Willi. *Gregorian Chant*. Bloomington: Indiana University Press, 1958.

CISAC. *Artificial Intelligence (AI): Policy and principles for creators' rights and copyright*. Neuilly-sur-Seine: CISAC, [online]. Dostupné z: <https://www.cisac.org/artificial-intelligence-0>. CISAC

DRUHÝ Vatikánský koncil. *Sacrosanctum Concilium*. Konstituce o posvátné liturgii [online]. 4. 12. 1963. Český překlad publikován na [vatican.va](http://vatican.va). Dostupné z: [https://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vatii\\_const\\_19631204\\_sacrosanctum-concilium\\_cs.html](https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vatii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_cs.html)

GOETHE, Johann Wolfgang von; ZELTER, Carl Friedrich. *Briefwechsel*. Hrsg. Hans-Günter Klein. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1987.

HANSLICK, Eduard. *O hudebním krásnu*. Praha: Supraphon, 1980. (původně 1854).

HORYNA, Martin. *Vícehlasá hudba v Čechách v 15. a 16. století a její interpreti*. Hudební věda 2006, roč. XLIII, sv. 2, s. 117–134.

HOSTINSKÝ, Otakar. *O české deklamaci hudební*. Praha: František A. Urbánek, 1886.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens. O původu kultury ve hře*. Přel. Josef Čermák. Praha: Dauphin, 2010.

KRÁSNOHORSKÁ, Eliška. O české deklamaci hudební. *Hudební listy*, 1871, roč. 2, s. 1–4; 9–13; 17–19.

WHITE, Eric Walter. *Stravinsky: The Composer and His Works*. Berkeley: University of California Press, 1979.

## Résumé

Studie analyzuje vztah textu a hudby ve sborové tvorbě v evropském i českém historickém kontextu. Sleduje vývoj od liturgického zpěvu přes romantický obrat k národní a společenské funkci sborového zpěvu až k současným estetickým a interpretačním otázkám. Zvláštní pozornost je věnována srozumitelnosti textu, deklamaci, artikulaci a výslovnosti a jejich vlivu na interpretační praxi. Studie reflektuje napětí mezi básníkem a skladatelem (např. Goethe – Zelter – Schubert), proměny dominance hudby nad slovem i specifika dětského repertoáru na textech Jiřího Žáčka. V závěru zdůrazňuje nezastupitelnou úlohu sbormistra jako prostředníka mezi textem, hudbou a posluchačem a chápe sborový zpěv jako významný kulturní a společenský fenomén.

**Klíčová slova:** Sborový zpěv; text a hudba; deklamace; artikulace; výslovnost; estetika; interpretační praxe; Goethe; Schubert; česká sborová tradice; Jiří Žáček; sbormistr; umělá inteligence

**Key words:** Choral singing; text and music; declamation; articulation; pronunciation; musical aesthetics; performance practice; Goethe; Schubert; Czech choral tradition; Jiří Žáček; choral conductor; artificial intelligence

**Prof. PhDr. MgA. Jan Vičar, CSc.** (nar. 1949 v Olomouci) je vysokoškolský pedagog, muzikolog a skladatel. Studoval na Filozofické fakultě UP v Olomouci, na Konzervatoři v Ostravě, JAMU v Brně a AMU v Praze. Působil na Filozofické a Pedagogické fakultě UP v Olomouci, kde se v letech 1990–2016 významně podílel na vybudování oboru muzikologie. V letech 1986–1989 byl šéfredaktorem časopisu *Hudební rozhledy* a přednášel na amerických univerzitách. Je dlouholetým pedagogem Katedry hudební teorie HAMU (od roku 1980) a od roku 2018 profesorem na Fakultě pedagogické ZČU v Plzni. Je zakladatelem studijního programu *Hudební produkce*, periodika *Musicologica Olomucensia*, festivalu *MusicOlomouc* a časopisu *Paedagogia Musica*. Působil v odborných hudebních institucích a byl radním Státního fondu kultury ČR (2018–2021). Publikoval sedm knih a řadu odborných studií, je autorem více než 110 skladeb, které jsou uváděny i vydávány doma i v zahraničí. Vydal sedm autorských CD a jeho dětské sbory na verše Jiřího Žáčka oslovují prostřednictvím kanálu *Zpíváme si desetitisíce posluchačů* po celém světě.