

**JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ  
V BRNĚ**

Hudební fakulta

Katedra zpěvu

Interpretace a teorie interpretace

**Využití rozšířených vokálních technik  
v interpretaci soudobé hudby**

Disertační práce

Autorka práce: **MgA. Lucie Rozsnyó**

Školitel: **prof. Ing. MgA. Ivo Medek, Ph.D.**

Oponenti: **prof. PhDr. Miloš Štědroň, CSc.**

**Bc. Petr Matuszek**

**Brno 2013**

## **Bibliografický záznam**

ROZSNYÓ, Lucie. Využití rozšířených vokálních technik v interpretaci soudobé hudby. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra zpěvu, 2013. 133 stran. Školitel: prof. Ing. MgA. Ivo Medek, Ph.D.

## **Anotace**

Disertační práce se zabývá tématem využití rozšířených vokálních technik v interpretaci soudobé hudby z pohledu interpreta. V první kapitole jsem se zaměřila na vývoj estetických požadavků v historickém kontextu. Druhá kapitola pak přináší přehled dalších nevšedních a inovativních vokálních skladeb, spadajících svým vznikem do 2. poloviny 20. století. Třetí kapitola se zabývá oblastí mimoevropských vokálních technik. Ta pro interpreta vyrůstajícího v evropské realitě představuje množství nezpracovaného a neprobádaného materiálu. V posledních dvou kapitolách jsem svou pozornost zaměřila na pojednání o rozšířených vokálních technikách, kde jsem také uvedla některé interprety, kteří v této oblasti inovativně rozvinuli hlasové možnosti a posunuli tím opět hranice pohledu, vnímání a způsobů hlasového projevu. V poslední části své práce analyzuji pět vybraných skladeb, které obsahují rozšířené vokální techniky. Jedná se o skladby György Ligeti: *Aventures*, Luciano Berio: *Sequenza III*, Cathy Berberian: *Stripsody*, John Cage: *Aria* a Georges Aperghis: *Recitations pour voix seule*. Na těchto dílech jsem demonstrovala, s jakým zápisem a poznámkami se zpěvák může setkat a také jakým způsobem lze skladbu uchopit.

## **Annotation**

This thesis focuses on the use of extended vocal techniques in the interpretation of contemporary music, from the performer's point of view. In the first chapter I describe the evolution of aesthetic requirements in their historical context. The second chapter then provides an overview of unusual and innovative vocal compositions created in the second half of 20<sup>th</sup> century. The third chapter contains a description of non-European vocal techniques. Those techniques represent a large amount of unprocessed and unexplored material for European performers. In the last two chapters a treatise on the use of extended vocal techniques can be found. Here I list some performers who have been significantly innovative in the field of vocal

possibilities and thus raised the limits of perception of vocal expression. In the last part of my thesis I analyze five selected compositions that make use of extended vocal techniques. These compositions are: György Ligeti: *Aventures*, Luciano Berio: *Sequenza III*, Cathy Berberian: *Stripsody*, John Cage: *Aria* and Georges Aperghis: *Recitations pour voix seule*. I demonstrate the various kinds of notation and annotation which the performers may come across and also the ways in which a performer can handle these compositions.

### **Klíčová slova**

rozšířené vokální techniky, soudobá hudba, hrdelní zpěv, Cathy Berberian, John Cage, Georges Aperghis, György Ligeti, Luciano Berio

### **Keywords**

extended vocal techniques, contemporary music, overtone singing, Cathy Berberian, John Cage, Georges Aperghis, György Ligeti, Luciano Berio

## **Poděkování**

Ráda bych na tomto místě poděkovala prof. Ing. MgA. Ivo Medkovi, Ph.D. a doc. Jaroslavu Šťastnému, Ph.D., za vedení, konzultace a cenné připomínky jak k metodám korektní vědecké práce, tak k tématu samotnému, ale i za celkovou podporu, bez níž by tato práce nikdy nevznikla. Dále bych chtěla poděkovat doc. Vlastislavu Matouškovi Ph.D. za poskytnutí rad a velkého množství nahrávek a materiálů, ze kterých jsem čerpala. V neposlední řadě chci poděkovat také zpěvačkám Amelii Cuni, Patricii Rozario a Jacqueline Bobak za poskytnutí praktických pěveckých rad, které jsem využila při teoretickém zpracování popisovaných metod.

## **Čestné prohlášení**

Prohlašuji, že předkládanou práci jsem vyhotovila samostatně a výhradně na základě uvedených zdrojů, pramenů a literatury, které v souladu s požadavky na akademickou práci tohoto typu cituji a přesně uvádím v původním znění. Současně dávám svolení k tomu, aby disertační práce byla umístěna v knihovně JAMU a používána ke studijním účelům.

V Brně, dne 10. ledna 2013

.....  
MgA. Lucie Rozsnyó

# Obsah

<b>ÚVOD .....</b>	<b>1</b>
<b>1 VÝVOJ PĚVECKÝCH TECHNIK A POSUNY VE VOKÁLNÍ ESTETICE V HISTORICKÉM KONTEXTU.....</b>	<b>3</b>
1.1 VOKÁLNÍ TECHNIKY PRAVĚKÝCH KULTUR .....	3
1.2 VOKÁLNÍ TECHNIKY STAROVĚKU .....	5
1.3 VOKÁLNÍ TECHNIKY STŘEDOVĚKU .....	14
1.3.1 Vývoj zpěvu v 4.–11. století .....	15
1.3.2 Vývoj zpěvu v 12.–14. století .....	20
1.4 VOKÁLNÍ TECHNIKY RENESANCE .....	24
1.5 VOKÁLNÍ TECHNIKY BAROKA.....	26
1.6 VOKÁLNÍ TECHNIKY KLASICISMU.....	32
1.7 BELCANTO .....	35
1.8 VOKÁLNÍ TECHNIKY ROMANTISMU .....	37
1.9 ESTETICKÉ POŽADAVKY NA HLAS V 1. POLOVINĚ 20. STOLETÍ.....	40
1.9.1 Postromantismus / krizový romantismus .....	41
1.9.2 Impresionismus .....	41
1.9.3 Expresionismus .....	42
1.9.4 Folklorismus / radikální folklorismus .....	44
1.9.5 Civilismus.....	46
1.9.6 Futurismus.....	48
1.9.7 Neoklasicismus.....	49
<b>2 VOKÁLNÍ HUDBA 2. POLOVINY 20. STOLETÍ.....</b>	<b>52</b>
2.1 SERIALISMUS.....	53
2.2 ALEATORNÍ HUDBA .....	55
2.3 TÉMBROVÁ HUDBA.....	58
2.4 MINIMALISMUS .....	60
<b>3 VOKÁLNÍ TECHNIKY ETNICKÉ HUDBY.....</b>	<b>64</b>
3.1 HRDELNÍ ZPĚV .....	65
3.1.1 Hrdelní zpěv v Asii .....	67
3.1.2 Hrdelní zpěv v Evropě.....	71
3.1.3 Hrdelní zpěv severní Ameriky a Afriky .....	73

3.2	SPECIÁLNÍ TECHNIKY VOKÁLNÍHO PROJEVU .....	74
3.2.1	Čínská hudba .....	76
3.2.2	Indická hudba .....	78
<b>4</b>	<b>ROZŠÍŘENÉ VOKÁLNÍ TECHNIKY A JEJICH NEJVÝZNAMNĚJŠÍ PŘEDSTAVITELÉ .....</b>	<b>83</b>
<b>5</b>	<b>ANALÝZY SKLADEB .....</b>	<b>86</b>
5.1	AVENTURES (GYÖRGY LIGETI) .....	86
5.2	SEQUENZA III (LUCIANO BERIO) .....	93
5.3	STRIPSODY (CATHY BERBERIAN) .....	98
5.4	ARIA (JOHN CAGE) .....	102
5.5	RECITATIONS (GEORGES APERGHIS) .....	104
	<b>SHRnutí A ZÁVĚRY .....</b>	<b>121</b>
	<b>SEZNAM POUŽITÝCH INFORMAČNÍCH ZDROJŮ .....</b>	<b>127</b>

## Úvod

Hlavním důvodem, proč jsem si jako cíl disertační práce zvolila zpracovat využití rozšířených vokálních technik v interpretaci soudobé hudby, je můj zájem o interpretaci soudobé hudby, které jsem se začala věnovat již během mého pětiletého magisterského studia na Janáčkově akademii múzických umění v Brně. První praktické zkušenosti s interpretací soudobé hudby jsem získala účinkováním v různých školních představeních a také aktivním vystupováním na koncertech katedry kompozice, kde jsem často v premiéře přednesla skladby studentů a později i některých pedagogů. V současné době se interpretaci soudobé hudby věnuji převážně se svým komorním souborem *ISHA trio* (zpěv, flétna, klavír), které bylo založeno v roce 2007.

K tématu mé disertační práce mě nejvíce inspiroval krátkodobý pobyt na *California Institute of the Arts* (Los Angeles, USA), kde jsme v roce 2009 měly s *ISHA triem* sérii koncertů. Škola zaměřená na současné umění mě zaujala svým otevřeným přístupem k interpretaci a získala jsem tak nový pohled na širokou škálu vokálních technik. Měla jsem možnost setkat se s nekonvenčními názory, přístupy a postoji zpěváka k samotnému dílu a měla přístup k nevšedním partiturám. Během svého pobytu jsem získala příležitost náslechnů v hodinách sólového zpěvu. Překvapilo mě, že téměř každý z tamních studentů měl v repertoáru alespoň jednu sólovou skladbu, spadající svým vznikem do 2. poloviny 20. století (nejčastěji to byla *Sekvence III* od Luciana Beria, kterou na tomto institutu všeobecně považovali za starší dílo). Tamější otevřený přístup k interpretaci, chuť experimentovat a využít maximálně techniky, efektů a všech možností daného hlasu pro mě byly impulsem pro moje pěvecké směřování a daly také směr mé disertační práci.

Ve skladbách, vzniklých ve 2. polovině 20. století, se mění nároky na zpěváka. Je důležité zaměřit pozornost na přesnost, intonační jistotu, hlasový rozsah, práci s textem, speciální efekty a požadavky autora. Interpret se často stává spoluvůrcem díla, neboť může skladbě dávat slyšitelnou podobu, jeho vlastní vklad pak souvisí s jeho uměleckou individualitou, osobním přístupem a invencí.

Tuto práci jsem rozdělila do šesti hlavních kapitol, v nichž pojednávám jednotlivé aspekty vokálního projevu. V první kapitole se zabývám proměnami pojetí zpěvu v historickém kontextu. Podkapitoly se pak již blíže zabývají jednotlivými etapami hudebního vývoje a s nimi spojenými způsoby interpretace hudebního díla.



Tuto kapitolu jsem do své práce zařadila proto, že většina skladatelů ve skladbách 2. poloviny 20. století z historických vokálních technik vychází a odkazují se na ně ve svých skladbách. Další kapitola se věnuje již hudbě 2. poloviny 20. století a analýze konkrétních vokálních děl, v nichž nacházíme různé atypické způsoby interpretace a nové požadavky na hlas. Ve třetí kapitole se zaměřuji na vokální techniky etnické hudby, které jsou dalším východiskem či zdrojem inspirace pro mnoho soudobých skladatelů. V dané kapitole se seznámíme s vokálními technikami mimoevropské hudby. Jádrem této disertační práce jsou pak dvě následující kapitoly: ve čtvrté kapitole se věnuji rozšířeným vokálním technikám v soudobé hudbě, v páté kapitole pak analyzuji pět významných děl soudobé hudby. Zvolila jsem díla, která využívají mnoho různých rozšířených vokálních technik a kladou zvláštní požadavky na hlas, na základě kterých si ukážeme, jaké nové výzvy interpretace těchto děl pro zpěváka představuje.

Tato disertační práce by měla být prvním soubornějším příspěvkem ke svému tématu v českém kontextu. V České republice žádnou publikaci tohoto typu nenacházíme a ve srovnání se zahraničím zde neexistuje ani mnoho interpretů, kteří by se soustavně zabývali soudobou hudbou, proto považuji vznik této publikace za potřebný pro hudební a zvláště pak pěvecký obor. Věřím, že bude sloužit jako příručka zpěvákům a studentům zpěvu, kteří se snaží pochopit soudobé vokální skladby a hledají cesty k jejich interpretaci. Sama ze své praxe vím, jak je obtížné se dobrat třeba jen základních informací o této problematice a především, jak správně porozumět požadavkům autorů. Proto bych se chtěla o získané poznatky touto cestou podělit s těmi, kteří cestu teprve hledají.

Hlavním zdrojem informací byla pro mě zkušenost ze spolupráce s různými českými skladateli, ale také některá osobní setkání s význačnými interprety soudobých i tradičních vokálních technik. Dalším zdrojem pak byla literatura, hudební nahrávky, časopisové, novinové a internetové články a webové stránky věnované soudobé hudbě. Veškerý notový materiál jsem čerpala v univerzitních knihovnách, které jsem navštívila převážně během svých zahraničních stáží: v Curychu (*Zürcher Hochschule der Künste*), Linci (*Anton Bruckner Privatuniversität*), Los Angeles (*California Institute of the Arts*) a z dalších evropských knihoven.

# 1 Vývoj pěveckých technik a posuny ve vokální estetice v historickém kontextu

## 1.1 Vokální techniky pravěkých kultur

Nejstarší hudební projevy jsou pravděpodobně stejně staré jako lidská řeč sama. Můžeme předpokládat, že se vyvíjely společně s řečí doprovázenou gestikulací desítky tisíc let. Původně měly nevyspělé hudební projevy nejspíše dorozumivací znakovou funkci nebo také roli signálů. Ty sloužily k předávání informací mezi pravěkými lovci ve vzdáleném terénu pomocí pravýkřiků a vyšších hlasových poloh. Nejspíše se vokální projev rozvinul z napodobování zvuků vydávaných zvířaty, jako například vábení a lovení zvířete či ptačího zpěvu, nebo zvuků, které se nalézaly v přírodě. Dalším vokálním projevem mohlo být vyjádření rozličných pocitů, jako třeba lásky, okouzlení, překvapení, negativních či jiných emocí. I když o pravěkém zpěvu nemáme žádné hmotné doklady, jeho povaha se dá do velké míry usuzovat z tzv. primitivních hudebních kultur, kde je rovněž spojován s náboženskými rituály a obřady.

V pravěku byl rytmus důležitější než melodie a vzešel z vědomí rytmického tepu srdce.<sup>1</sup> Intonace hlasu byla kolísavá a měla malý rozsah. Z počátku existovaly pravděpodobně jen vokální, rytmicky i melodicky naprosto nestabilizované, neurčité recitativní výkřiky (tzv. křikové parlando). Tyto výkřiky přešly postupně ve volně rytmicky utvářené nebo rytmicky ostinatní recitativní zpěvy ve střední poloze, interpretované velmi často různými způsoby nepřírozeně zabarveného hlasového projevu (chroptěním, skučením, nasálním mečením, malými glissandy i glisandy přes celý hlasový rozsah, břichomluvou<sup>2</sup> ad.). „*Objevily se brzy první vokálně instrumentální projevy, vzniklé doprovodem tleskáním, plácáním o stehna, mlaskáním, dupáním, klapáním, užitím různých zvuků primitivních hřmotivých, bzučivých, bicích nástrojů, dále jedno až dvoj-tónových nástrojů dechových či strunných.*“<sup>3</sup> Zpěv vzniká z vnitřního vzrušení a tím jsou schopnosti zpěváka

---

<sup>1</sup> Kohoutek, Ctirad: *Hudební styly z hlediska skladatele*. Díl I. Praha: Panton, 1976. S. 18.

<sup>2</sup> „*Při břichomluvectví se hlas tvoří také normálně v hrtanu, ale zpravidla fistulkou (tj. napjatými halsivkami) a výslovnost je maskována tím, že rty zůstávají nehybné. To je umožněno jednak vhodným výběrem slov, která neobsahují retní a retozubní hlásky, jednak posunem výslovnosti dozadu, do oblasti kořene jazyka a hltanu.*“

Kolár, Anton: *Hlas a jeho poruchy*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1992. S. 35.

<sup>3</sup> Tamtéž. S. 20.

zavedeny až do extrémů: nejvyšších a nejnižších, nejsilnějších a nejslabších hlasových poloh. Ty jsou tak expresivní, že deformují srozumitelnost slov.

Domníváme se, že hudba sloužila k různým magickým rituálům a obřadům v kmenu (pohřební, lovecké, rituály spjaté s plodností, k odvrácení nemoci, za příznivé počasí atd.). Obřady byly většinou doprovázeny hrou na tehdejší primitivní nástroje, dále tanci a zpěvy. Pomocí nich mohli také pravěcí lidé navázat kontakt s duchy. Během rituálů se členové kmene dostávali do extáze (velikého napětí a vzrušení zároveň), která změnila jejich barvu a výšku hlasu a ovlivňovala pohyby těla. Nižšími frekvencemi zvuku byla zpomalována jejich mozková činnost a tím se dostávali do transu, který považovali za spojení s bohy.

Bližší informace o hudebním životě lze pouze odvozovat z nalezených archeologických vykopávek a jeskynních maleb, kterých se příliš mnoho nezachovalo, nebo ze způsobu života některých kmenů žijících mimo civilizaci na úrovni tehdejších lidí, což může být sice nepřesné, ale navádí nás to pravděpodobně správným směrem.<sup>4</sup> Později tyto archetypální zvukové prostředky pravěkých kultur využívá hudba 20. a 21. století, a to kupříkladu různé výkřiky, parlanda nebo zvláštní dechové efekty.

Podobné efekty použil ve svých skladbách například György Ligeti (*Aventures*, kterou v této práci analyzuji, nebo *Nouvelles Aventures*). Dále se objevují i v projevech experimentujících vokalistů, kteří vytvářejí vlastní hudbu nevázanou notovým zápisem – jako například Diamanda Gallás, David Moss, Isabelle Duthoit, Bettina Wenzel a celá řada dalších.

I když o hudbě v pravěku konstruujeme jen hypotézy, velmi často se využívá analogie se stavem u tzv. přírodních národů. Českou reflexi hudebních jevů v pravěku zachycuje heslo *Pravěk* ve *Slovníku České hudební kultury*, autory hesla jsou Jiří Fukač a Miloš Štědroň.<sup>5</sup> Literatura z tohoto hesla poukazuje obrysově na nejdůležitější trendy v mapování hudebních aktivit v pravěku. Postupně se vystřídaly zřetelně historické, organologické ve spojitosti s archeologií a zejména s jejími

---

<sup>4</sup> K problematice hudebního života pravěkých kultur více například v následující literatuře: Sachs, Curt: *The Rise of Music in the Ancient World East and West*. New York: W. W. Norton and Company, 1943.

Sachs, Curt: *Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundzügen*. Leipzig: Quelle und Meyer, 1930.

Szabolcsi, Bence: *Dejiny hudby od praveku do konca 19. storočia*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1962.

Collaer, Paul: *Ozeanien. Musikgeschichte in Bildern*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1965.

<sup>5</sup> Kol. aut.: *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1998. S. 731–734.

experimentálními trendy, následovaly antropologické, etnologické a etnomuzikologické pohledy. V české oblasti se pokusil o ucelenější výklad všech jevů tvořících kontinuum hudby Bohumil Geist v knize *Původ hudby*<sup>6</sup>. Archeolog a antropolog Jan Jelínek je autorem studie *Některé myšlenky objasňující počátek hudby*. Jelínek považuje v samotné hierarchii hudebních jevů „(...) za starší než hudbu (...) zvukové signály, vokální hudbu a rytmické zvuky“.<sup>7</sup> Jan Jelínek jako vedoucí archeologické a antropologické expedice Moravského muzea do Austrálie a Arnhemské země v roce 1968 přivezl nahrávky pořízené u domorodců, které byly východiskem k úvahám o zpěvu a hudbě v neolitu. Tyto nahrávky později převzal jako CD Zdeněk Justoň do monografie *Hudba přírodních národů*.<sup>8</sup>

## 1.2 Vokální techniky starověku

Nejstarší starověké státy začaly vznikat už ve 4. tisíciletí př. n. l., převážně na území Mezopotámie, Egypta, Indie a Číny, později také v Řecku a v Římě. „*Nejstarší hudba, o které víme, je hudba mezopotamská a egyptská. Byla to hudba chrámu a paláce – což není veliký rozdíl, protože králové byli často i bohové anebo kněží.*“<sup>9</sup>

Zpěv byl samozřejmě přirozenou součástí všech obřadů. „*U zpěvu k počtě sumerské bohyně Nikkal-Ningal, který pochází z doby kolem r. 1800 př. n. l. a byl nalezen ve vykopávkách fénického města Ugarit (dnes Šamra v Sýrii), jsou připojeny dvě řady klínových znaků, které někteří badatelé považují za notový záznam vokálního a doprovodného instrumentálního hlasu. Realizovaná nahrávka pokusného přepisu, v níž je zpěv doprovázen hrou na kopii sumerské harfy, přináší hymnickou melodii v moll, postupující takřka neustále jen sekundobými kroky.*“<sup>10</sup> O něco později můžeme slyšet o řeckém dramatu, římském cirkuse, o hudbě bavičů, o svatebních písních, písních z vinobraní, o pastýřských, lidových a křesťanských písních.

Lidé často věřili, že jim hudbu seslali bohové nebo nějaké nadpřirozené síly, dále že má souvislost s magií: „*Hudbou se lidé bránili zlým duchům a bohům, nebo*

<sup>6</sup> Geist, Bohumil: *Původ hudby*. Praha – Bratislava: Supraphon, 1970.

<sup>7</sup> Jelínek, Jan: *Některé myšlenky objasňující počátek hudby*. *Opus musicum*, 1986, č. 4. S. 100.

<sup>8</sup> Justoň, Zdeněk: *Hudba přírodních národů*. Praha: Dauphin-Maťa, 1996.

<sup>9</sup> Abraham, Gerald: *Stručné dějiny hudby*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003. S. 3. Cituji-li ze zahraniční literatury, není-li uvedeno jinak, jedná se o vlastní překlady.

<sup>10</sup> Smolka, Jaroslav a kolektiv: *Dějiny hudby*. Brno: Togga agency, 2001. S. 34.

*si pomocí hudby pokoušeli získat jejich přízeň. Hudba sloužila jako most mezi světem lidí a světem bohů.*“<sup>11</sup>

V **Indii** byla hudba spojována s náboženstvím a považována za prostředek vhodný k rozvoji ducha a k dorozumívání s vyššími silami: „*Už védsko-bráhmanská (převážně ryze vokální) liturgie s nejstaršími kořeny na Ceylonu, uchovávaná ústní tradicí, znala nejen motivicky koncentrované recitativní distanční parlando rig-vega (z období asi 2000–1000 př. n. l.) malého, přibližně sekundového až terciového ambitu (kolem centrálního tónu), ale i tematicky pestřejší a melodicko-rytmicky rozvinutější, často melismatický typ sama-veda.*“<sup>12</sup>

Indická klasická hudba se dělí na dva hlavní proudy: na severu je to proud *hindustánský* a na jihu *karnatický*. Zpěv byl předáván ústní tradicí z učitele na žáka, a proto se v různých regionech podstatně lišil. Podle Indů byl a je nejdokonalejším hudebním nástrojem lidský hlas, a proto byl od pradávna zpěvák také duchovním učitelem, který svým přednesem léčil duši posluchače. Jeden z nejstarších stylů severoindického zpěvu se nazývá *dhrupad*. Jeho kořeny sahají až k recitaci staroindických véd. Vývoj indické hudby byl velice složitý a odlišný od našeho evropského systému a budu se jím blíže zabývat v kapitole 3.2.2.

„**Čína** představuje jeden z pilířů světové hudební tradice, jednu z nejvyspělejších starověkých tzv. vysokých kultur, jejíž kořeny sahají až hluboko do pravěku.“<sup>13</sup> Zde se věřilo, že má hudba kouzelnou moc, je darem nebes, umí obměkčit lidské srdce, vychází z naprosté harmonie vesmíru a jejím úkolem je navodit klid a mír v duši. Hudba byla dále často spojována s filosofií, náboženstvím, divadlem a tancem. Také měla spojovat nebe se zemí. „*O počátcích hudební teorie mýty praví, že v dávných dobách Žlutý císař vyslal svého úředníka Ling Luna do pohoří Kchan-lun, kde rostly bambusy s kolénky stejně vzdálenými od sebe, aby z nich nechal vyrobit píšťalu odpovídající délky a odvodil základní tón čínské hudby.*“<sup>14</sup> Ling Lun pak napodoboval na bambusové píšťaly zpěv ptáků a tak vznikla řada dvanácti tónů zvaných *Lü*: „*Každý z dvanácti stupňů tónové řady symbolizuje*

---

<sup>11</sup> Marek, Vlastimil: *Tajné dějiny hudby*. Praha: Eminent, 2000. S. 13.

Pokud používáme jako zdroj informací knihu Vlastimila Marka: *Tajné dějiny hudby*, je hlavním důvodem ta skutečnost, že Marek při svém nepřilíh kritickém spojování nejrůznějších informací občas dokáže registrovat nebo pojmenovat problémy, které jsou i pro naše zkoumání důležité. Jinak veškeré „tajné dějiny“ patří do vědeckofantastické literatury, a to v nejlepším případě.

<sup>12</sup> Kohoutek, Ctirad: *Hudební styly z hlediska skladatele*. Díl I. Praha: Panton, 1976. S. 40.

<sup>13</sup> Tamtéž. S. 37.

<sup>14</sup> Kolmaš, Josef; Malina, Jaroslav: *Panoráma biologické a sociokulturní antropologie 21: Čína z antropologické perspektivy*. Brno: Přírodovědecká fakulta Masarykovy univerzity, 2005. S. 166.

*jeden z dvanácti měsíců, jednu z dvanácti hodin dne. Stupně tónové řady vyjadřují postavení Slunce a Měsíce na nebi, různé živočichy a ptáky. Každému tónu odpovídá určitá barva, která má opět důležitý symbolický a léčebný význam. Šest lichých tónů představuje aktivní mužský prvek jang, šest sudých tónů pasivní ženský prvek jin.*<sup>15</sup>

Číňané si také zakládali na vztazích mezi čísly, notami a vesmírnými principy. V hudbě se později zdůrazňovalo pět hlavních prvků života: voda, oheň, dřevo, kov a země. S tím pravděpodobně souvisela jejich pentatonická stupnice, složená z pěti tónů v poměru 3:2. Čínskému vokálnímu projevu se budu blíže věnovat v kapitole 3.2.1.

Hudba a zpěv ve starověkém **Egyptě** sloužily hlavně k oslavování a uctívání faraóna jako vtěleného Boha.<sup>16</sup> Hudební aktivity provozovali hlavně kněží nebo profesionální hudebníci, a to převážně v chrámech nebo palácích. „V Egyptě kněží oslavovali bohy zpěvem sedmi slabik v přesném pořadí.“<sup>17</sup> O bohu Thotovi Vlastimil Marek míní: „*Egyptský bůh Thot*<sup>18</sup> údajně napsal dvaadvacet knih o astronomii, akustice a hudbě. (...) Podle Egyptů byla hudba stvořena bohyní Hesu (zpěvačkou).“<sup>19</sup> Hudba byla součástí náboženských rituálů nebo měla za úkol přivést mrtvé z podsvětí či prospívat jako afrodisiakum. Zpěv byl doprovázen nejčastěji hrou na lyru, harfu nebo různé píšťaly a posvátné bubínky. Některé egyptské ženy profesionálně provozovaly hudbu (jako otrokyně) nebo se mohly také věnovat tanci či kosmetice. „Z vyšších funkcí mohly ženy dosáhnout postavení představených zpěvaček, hudebnic nebo tanečnic, představených chrámových pokladnic a od Nové říše v chrámu karnackého Amona<sup>20</sup> významné funkce manželky boha, kterou zpravidla zastávala královna nebo některá z princezen. Příslušnice aristokratických rodin vytvářely pozemský harém tohoto boha.“<sup>21</sup>

Vlastimil Marek se k tomuto tématu vyjadřuje následovně: „*O úloze hudby a hlavně zpěvu v tehdejší společnosti svědčí i systém štedře sponzorovaných*

<sup>15</sup> Marek, Vlastimil: *Tajné dějiny hudby*. Praha: Eminent, 2000. S. 44-45.

<sup>16</sup> Egyptané věřili, že hudbu jim daroval Bůh Osiris.

<sup>17</sup> Autorem Demetrius. Citace neuvedena. Cit. podle: Tamtéž. S. 11.

<sup>18</sup> Thot byl egyptský bůh zobrazován v podobě muže s hlavou ibise (posvátného ptáka) nebo v podobě paviána. Byl ztotožňován s řeckým bohem Hermem.

<sup>19</sup> Tamtéž. S. 12.

<sup>20</sup> Amonův chrám v Karnaku je monumentální komplex zasvěcený slunečnímu bohu Amonovi. Byl budován a dotvářen po dobu více než dva tisíce let, po dobu téměř celé dlouhé historie Egypta. Na jeho výstavbě se podílela většina významných faraónů tehdejší doby.

<sup>21</sup> Strouhal, Eugen: *Život starých Egyptů*. Londýn: Opus Publishing, 1994. S. 59. Cit. podle: Štědroňská, Šárka: *Postavení ženy ve starověkém Egyptě*. Webové stránky Šárky Štědroňské. [online] 30.12.2000 [cit. 30.10.2012]. Dostupné na: <http://web.sks.cz/prace/stedrons/egypt.htm>

*každoročních zpěváckých olympiád – vítězové písňových soutěží byli uznávanějšími národními hrdiny než vítězové soutěží sportovních.*“<sup>22</sup>

Ke zpěvu ve starém Egyptě se vyjadřuje také Vlastislav Matoušek: „Četná vyobrazení hudebních scén ve starém Egyptě ukazují mimo jiné zvláštním způsobem gestikulující zpěváky. Badatelé se domnívají, že takto zřejmě naznačovali melodické postupy pomocí cheironomie<sup>23</sup>, eventuálně dirigovali hudbu ansámblu.“<sup>24</sup> Na nástěnných reliéfech v hrobkách v Gíze<sup>25</sup> se nám dochovalo vyobrazení zpěváků, kde „naproti každému instrumentalistovi sedí zpěvák, který si klade levou ruku na levé ucho, aby se s ním dorozuměl v jakémsi mnemonickém kódu“.<sup>26</sup> Na jiném zobrazení si zase elamitská dvorní zpěvačka škrtila larynx (viz obr. 1). Zde můžeme pouze spekulovat o tom, zda šlo o nějakou techniku zpěvu nebo zda mělo škrtení larynxu jiný význam.



Obr. 1. Elamitská dvorní zpěvačka, která si škrtila larynx (Ninive).<sup>27</sup>

*„Naše znalosti ohledně hudby a zpěvu v Egyptě a Mezopotámii jsou pozoruhodně omezené, ačkoli je z vyobrazení jasné, že v obou hrála hudba velkou roli. Přes četná vyobrazení je toto téma nezpracované, takže ani není jasné, co bychom vědět mohli. Jsou známé texty v klínopisu spíše k problematice ladění a je*

<sup>22</sup> Marek, Vlastimil: *Tajné dějiny hudby*. Praha: Eminent, 2000. S. 14.

<sup>23</sup> Cheironomie je způsob dirigování. Sborníkem pohybem rukou naznačuje zpaměti zpívajícím zpěvákům směr pohybu melodie.

<sup>24</sup> Sachs, Curt: *The Rise of Music in the Ancient World East and West*. New York: W. W. Norton and Company, 1943. S. 26. Cit. podle: Matoušek, Vlastislav: *Rymus a čas v etnické hudbě*. Praha: Togga, 2003. S. 32.

<sup>25</sup> Reliéf v hrobkách Ti a Merecura v Sakkare v Gíze.

<sup>26</sup> Abraham, Gerald: *Stručné dějiny hudby*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003. S. 11.

<sup>27</sup> Tamtéž. S. 17.

*nápadné, že to chybí z Egypta. I tam však může ledascos být. Problémem by se měli zabývat především praktičtí hudebníci.*“<sup>28</sup>

Gerald Abraham mluví následující: *„Zachovalo se velké množství literárních památek, dokumentujících, co se v této éře zpívalo: v nejranějších dobách to byly pouze jednoduché žalmy a nebo hymny, později liturgicky o mnoho propracovanější. Z textů také vyplývá používání nástrojů a využívání obou typů zpěvu dvojic veršů podobného typu, jaké se zachovaly v hebrejských žalmech, responsoriálního a antifonického.*“<sup>29</sup>

Staří **Řekové** přisuzovali vynález hudby bohu Apollonovi, který byl často vyobrazován se svými devíti družkami Múzami.<sup>30</sup> Hudba se zde pěstovala hlavně pro potěšení, zábavu a pro samotné umění. Existovali zde profesionálně školení pěvci, řečníci a herci. Ideálem byl jasný a světlý hlas. Ve starověkém Řecku působili pěvci, nazývaní *aiódové*, kteří interpretovali písně o hrdinských činech. Během zpěvu se doprovázeli na *kitharu*, *lyru* nebo *aulos*.<sup>31</sup> *„Vokální hudba rozlišovala pajány (hymny k počtě bohů, zpívané sborem mužů), žalozpěvy nad mrtvými (thrénoi), svatební zpěvy, pracovní písně atd. Velmi oblíbené byly dithyramby, druh sborových zpěvů k počtě boha plodnosti Dionýsa neboli Bakcha, z nichž se vyvinula i tragédie jakožto scénické drama s velikým pocílem hudby. Sólový zpěv aoidů, úctě se těšících potulných pěvců improvizovaných epických písní, kteří svůj zpěv doprovázeli hrou na formingu či kitharu, byl nezbytnou součástí slavnostních hostin.*“<sup>32</sup>

Rétorika se vyučovala jako jeden z hlavních předmětů ze svobodných umění.<sup>33</sup> Uplatnit se jako řečník znamenalo velké sociální privilegium. Řečník/rétor byl vychováván ke kvalitnímu přednesu a jeho mluvní hlas musel splňovat určité hlasové požadavky, jako byla například znělost (síla), kulatost, měkkost a skvělá artikulace. V dramatu se objevují recitativní, parlandové, melodické typy, až později dochází k pestřejšímu vývoji melodiky a rytmiky. Na školách se učilo zpěvu, ale také

<sup>28</sup> Kozák, Jaromír. 2012-08-12. 22:27 [cit. 2009-05-11]. Osobní komunikace emailem. Uloženo v archivu autorky práce.

<sup>29</sup> Abraham, Gerald: *Stručné dějiny hudby*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003. S. 9.

<sup>30</sup> Odtud pochází slovo *múzika*. Múzy: Kalliopé – patronka epiky, Euterpé – patronka lyriky, Erató – patronka milostných písní, Melpomené – patronka tragedie, Thaleia – patronka komedie, Terpsichoré – patronka tance, Polyhymnié (Polyhymnia, Polymnia) – patronka posvátných hymnů, Kleió – patronka historie (a humanitních věd) a Úránia – patronka astronomie (a přírodních věd).

<sup>31</sup> Jedná se o předchůdce hoboje. Měl zpravidla dvě nezávislé píšťaly. Hráč proto na *aulos* mohl hrát dvojhlasně.

<sup>32</sup> Smolka, Jaroslav a kol.: *Dějiny hudby*. Brno: Togga agency, 2001. S. 39.

<sup>33</sup> Na církevních školách a univerzitách se vyučovalo sedm svobodných umění, jako byla gramatika, rétorika, dialektika, aritmetika, geometrie, astronomie a múzika (nejen hudba, ale i tanec a divadlo).



hře na strunné nástroje. Organizovaly se mimo jiné veselé průvody masek na oslavu boha Dionýsa, které byly spojovány s hudbou, pitím alkoholu a nevázanou zábavou. Tanečníci a zpěváci byli na těchto oslavách oblečeni do kozlích kůží, doprovázeli se hrou na píšťaly a snažili se svým „kzským zpěvem“ (řecky nazývaným *tragos*<sup>34</sup>) zajistit přízeň boha plodnosti. Drama bylo považováno za vrcholný projev řeckého umění a propojovalo mluvené části se zpívanými, instrumentálními i tanečními. Před celým půlkruhovým jevištěm byl sbor, který měl za úkol komentovat dění na jevišti.<sup>35</sup>

Základ dnešní hudební nauky položil slavný řecký matematik a filosof Pythagoras (asi 570–500 př. n. l.), který poprvé vytvořil sedmitónovou stupnici: „Řekové neměli notaci naznačující rytmus odlišně od metra. Nepotřebovali ji díky poeticko-metrické bázi své hudby. Ale znaková a písmenová notace nám umožňují zhruba přečíst fragment z Oresta jako takový, ve ‚vokální‘ notaci a dva hymny na Apollóna z konce 2. století napsané na stěny Aténské pokladnice v Delfách (viz obr. 2), prý zapsané ‚vokální‘ a druhý ‚instrumentální‘ notací.“<sup>36</sup>

Samotný Pythagoras<sup>37</sup> řekl: „Bzučení strun je geometrie. Mezi sférami světů zní hudba. Studuj zákon monochordu.“<sup>38</sup> Tvrdil, že hudba napomáhá vnitřní harmonii a zpěv určitých melodií dokáže uklidnit duševní řád. Podle Pythagora byly zákony vesmíru, filosofie a hudby stejně rovnocenné. „Byl prý jediný z lidí, kdo byl schopen slyšet hudbu sfér, tedy dokonce i zvuk planet. (...) Pravděpodobně uměl zpívat alikvótní tóny a slyšel je ve všech zvucích světa.“<sup>39</sup>

Součástí výuky ve školách byla také nauka o étosu, která hovořila o tom, jaký vliv má hudba na povahu člověka. Toto téma zmiňuje také Platón (cca 427–374 př. n. l.), který požadoval, aby hudba sloužila jako výchovný prostředek k vypěstování charakteru člověka. Platón zastával tuto tezi: „Hudba a rytmus nacházejí cestu k nejskrytějším místům duše.“<sup>40</sup> Gerald Abraham o Platónovi míní: „Byl zastáncem toho, že při vyučování zpěvu se má používat lyra nikoliv aulos,

---

<sup>34</sup> Z řeckého „tragos“ – kozel. K tomu se přidalo *ádó* – zpívám. Slovo *oidiá* - zpěv. *Tragó-oidiá*, později *tragoidiá*, kterou až Římané přepsali jako *tragoedia*. Zde nacházíme počátky řeckého dramatu nebo také kořen slova *tragédie*.

<sup>35</sup> Prostor, kde se nacházel sbor, se nazýval *orchestra*.

<sup>36</sup> Tamtéž. S. 30.

<sup>37</sup> Pythagoras z ostrova Samos, byl považován za jednoho z největších myslitelů. Byl to mimo jiné významný filosof, matematik, astronom a hudebník.

<sup>38</sup> Marek, Vlastimil: *Tajné dějiny hudby*. Praha: Eminent, 2000. S. 51.

<sup>39</sup> Tamtéž. S. 53–55.

<sup>40</sup> Wikicitáty o hudbě. Dostupné na: <http://cs.wikiquote.org/wiki/Hudba>

právě pro její precizní zvuk.<sup>41</sup> Aristoteles (384–322 př. n. l.) zase zastával názor, že etický vliv hudby je důležitější než její síla poskytovat potěšení.<sup>42</sup>



Obr. 2. První ze dvou hymnů na Apollóna na stěně Aténské pokladnice v Delfách.<sup>43</sup>

**Řím** je nám dnes všeobecně známý pro svůj tehdejší militarismus, který o něm vytvářel negativní obraz. Římané byli velice muzikální a využívali hudbu úplně stejně jako jejich sousedé a lidé ze Středozeří. Často zpívali písně k různým aktivitám, jako například během bohoslužby, při práci, odpočinku, při různých slavnostech. Také existovaly satirické, lidové, milostné nebo pijácké písně.

„Například *Livius* (VII., 2 ad.) zaznamenává pantomimické představení z roku 362 př. Kr., které předváděli hostující etrusští herci, tancující na hudbu *tibie*<sup>44</sup>, ale bez písně jakéhokoliv typu (...); napodobovala je římská mládež, a tak se postupně vytvářela profesionální třída herců a zpěváků. Potom okolo roku 240 př. Kr. řecký zajatec *Livius Andronicus*,<sup>45</sup> herec a zpěvák svých písní, skladatel a učitel hudby, zavedl nové prvky řeckého dramatu, které nahradily hrubé dramatické a satirické dialogy. Domácí upravovatelé řecké tragédie ve 2. století zavedli hudbu

<sup>41</sup> Abraham, Gerald: *Stručné dějiny hudby*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003. S. 27.

<sup>42</sup> Tamtéž. S. 28.

<sup>43</sup> Obrázek pochází cca z roku 138 př. Kr. Jedná se o první ze dvou hymnů, který se nachází na stěně aténské pokladnice v Delfách. Zdroj: Abraham, Gerald: *Stručné dějiny hudby*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003. S. 31.

<sup>44</sup> Tibie byla píšťala ve starověkém Římě.

<sup>45</sup> Lucius Livius Andronicus z Tarenta (cca 270–200 př. n. l.) byl římský dramatik řeckého původu.

opět i tam, kde původně žádná nebyla. Platus<sup>46</sup> transformoval dialogické pasáže na hudební – zpívaly se nebo hovořily se doprovázené tibie. (...) vkládal sem i písně různého druhu, ne však sborové.“<sup>47</sup>

Do Říma přicházeli hudebníci, tanečníci a umělci z okolních států: „Od 2. století př. n. l. byla v oblibě doprovázená umělecká píseň lyrického charakteru; vedle profesionálů ji provozovali i diletanti, krutostí proslulý císař Nero vystupoval jako pěvec i na veřejných hrách. Obliba tohoto žánru vedla dokonce k vytlačení tragédie, nadále byly pak prováděny jen sólové zpěvy z her. Dověřoval se proces osamostatnění jednotlivých umění.“<sup>48</sup>

Staří Římané rádi stolovali za hudebního doprovodu otroků (profesionálních hudebníků), aristokraté (dokonce i císaři) si naproti tomu oblíbili veřejně soutěžit s profesionály ve zpěvu za doprovodu lyry.<sup>49</sup> „Roku 43 po Kr. slyšíme o ‚celosvětovém svazu umělců v službách Dionýsa‘: básníků, herců a také různých hudebníků spjatých s divadlem. Centrum svazu bylo v Římě (...).“<sup>50</sup> V této době došlo k ohromnému exportu „mamutích koncertů“ z Alexandrie. Zpěváci, a to jak muži, tak ženy, na některých vokálních koncertech stáli téměř všude a blokovali místo v uličkách. Seneca se k těmto sborovým produkcím vyjádřil takto: „Hlasy jednotlivců jsou tu skryty, vzniká celek. Mluvím o takovém sboru, jak jej znali staří filosofové. Při našich pěveckých závodech bývá více zpěváků, než kdysi bylo v divadlech diváků. Když zpěváci zaplní všechny uličky, trubači obklopí hlediště a z jeviště zaznějí píšťaly a jiné hudební nástroje všeho druhu, vzniká z nesouhlasných zvuků souzpěv.“<sup>51</sup>

Takřka souběžně s orientální kulturou, která vzešla z dávného pravěkého zdroje, „docházelo i v oblasti Černého a Středozemního moře k významnému rozvoji umění včetně hudby“.<sup>52</sup> Tento proces pak trval mnoho dalších staletí „až vyústil v Evropě na konci starověku (ve 4.–6. století n. l.) ve vznik křesťanského (starokřesťanského) zpěvu, zužitkovávajícího všechny cenné tradice a zkušenosti zvláště: a) řecké starověké hudební teorie a b) všech okolních (egyptských, fénických,

<sup>46</sup> Titus Maccius Plautus (cca 254–184 př. n. l.) byl nejvýznamnějším římským dramatik. Z jeho divadelních her pak čerpali náměty např. Molière nebo Shakespeare.

<sup>47</sup> Abraham, Gerald: *Stručné dějiny hudby*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003. S. 37.

<sup>48</sup> Smolka, Jaroslav a kolektiv: *Dějiny hudby*. Brno: Togga agency, 2001. S. 45.

<sup>49</sup> Tamtéž. S. 41.

<sup>50</sup> Tamtéž. S. 41.

<sup>51</sup> Seneca, Lucius Annaeus: *Výbor z listů Luciliovi*. Praha: Svoboda, 1969. S. 161.

<sup>52</sup> Kohoutek, Ctirad: *Hudební styly z hlediska skladatele*. Díl I. Praha: Panton, 1976. S. 44.

starožidovských, syrských, později také byzantských a jiných kulturních vlivů, hudební praxe“.<sup>53</sup>

Kolem roku 80 začíná křesťanství pomalu pronikat „do helénisticko-římského světa, nejprve jako židovská sekta – ortodoxních křesťanských Židů“.<sup>54</sup> Nejvíce zpráv o židovské hudbě je dochováno v Bibli a její nejdůležitější formou je žalm<sup>55</sup>. Melodie žalmů byla spíše recitativní, zpívaná v malém hlasovém rozsahu během bohoslužby. Žalmy a hymny se zpívaly různým způsobem převzatým od Řeků. Nejčastěji buď antifonicky (při zpěvu se střídaly dva sbory), responsoriálně (kdy se sólista střídal se sborem), nebo úvodní žalm začínal předzpěvem (antifonou). *Antifona* se pak na závěr opakovala a text žalmu se zpíval uprostřed. Filosof Filón<sup>56</sup> byl zastáncem toho, že během bohoslužby „by chvalozpěvy a hymny neměly znít ve skutečných zvucích, ale měly by být zpívané v našich myslích“.<sup>57</sup> Gerald Abraham dodává: „Skutečná hudba nebyla možná nic víc než pouze dialekt hudby běžně praktikované v helénisticko-římském světě. [Tento dialekt] (...) byl modifikovaný při šíření víry mezi pohany.“<sup>58</sup> Aktivně praktikovaný zpěv žalmů v synagogách a chrámech pak přímo ovlivnil raně křesťanský zpěv a také celou středověkou hudbu.<sup>59</sup>

Ohlasy starověké hudby nalezneme též v hudbě 2. poloviny 20. století, například ve skladbách Johna Cage (*Song Books*), v hudebně dramatickém díle Harryho Partche aj.

O antické vokální hudbě máme celou řadu nových informací, které navazují na masivní filologické a literárně vědné výzkumy, kritické edice a antologie. V českém prostředí se mnoho nezměnilo od dob prvních pokusů o větší a rozsáhlejší syntézu u Otakara Hostinského a jeho žáků. Zatímco O. Hostinský psal pro potřeby vědecké popularizace,<sup>60</sup> Nejedlého *Všeobecné dějiny hudby*<sup>61</sup> jsou na svou dobu

---

<sup>53</sup> Tamtéž. S. 44.

<sup>54</sup> Abraham, Gerald: *Stručné dějiny hudby*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003. S. 43.

<sup>55</sup> Žalm je kapitola z knihy žalmů v Bibli, jedná se o texty určené ke zpěvu. Název pochází z řeckého slova *Psalmos* neboli chvála.

<sup>56</sup> Filón Alexandrijský (asi 20 př. n. l.–po roce 40) byl židovský řecky píšící filosof a teolog, nejvýznamnější představitel židovské helénistické filosofie. Byl jedním z následovníků Pythagora a Aristotela. Pokoušel se sjednotit řeckou filosofii s židovskou vírou a etikou. Používal metody alegorického výkladu Bible.

<sup>57</sup> Filón: zdroj neuveden. Cit. podle: Tamtéž. S. 43.

<sup>58</sup> Tamtéž. S. 44.

<sup>59</sup> Více informací o problematice starověké hudby můžeme nalézt například v této literatuře: Davison, T. Archibald: *Historical Anthology of Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1949. (Volume I: Oriental, Medieval, and Renaissance Music).  
O čínské hudbě: Reinhard, Kurt: *Chinesische Musik*. Eisenach und Kassel: Erich Röth-Verlag, 1956.

pokusem o komplexní zachycení evropského bádání o původu hudby a o hudebních projevech starých kultur. Pro naši práci má největší význam pojednání o vokální hudbě starého Řecka v letech 600–400 př. n. l. Zejména obsáhlá část *Lyrika*<sup>62</sup> se týká vokálních forem a dále také následující část *Drama*<sup>63</sup>.

Za více než 80 let však vývoj pokročil a veliká míra specializace vedla k ikonografickým výzkumům a v české kulturní je navázáním na předválečný stav hlavně monografie Miroslava K. Černého *Hudba antických kultur*.<sup>64</sup> Zde je nejen faksimilována celá množina pramenů antické hudby, ale současně jsou zohledněny výsledky výzkumu posledních desetiletí.

V posledních dvou desetiletích jsou častější pokusy natočit úplné antologie řecké hudby. Jsou to interpretační hypotézy pracující často se spojením zpěvu různé intenzity s fónickými projevy, glissandy, přechodem od zpěvu k recitaci a naopak. Za všechny takovéto pokusy uvedme nahrávku *Musique de la Grèce Antique*<sup>65</sup>.

### 1.3 Vokální techniky středověku

Křesťanský zpěv vznikl spontánně z židovské liturgické hudby, řeckého a mozarabského zpěvu a také spojením různých místních vlivů. Byl to jednohlasý liturgický zpěv, který se celým tehdejší křesťanským světem šířil ústní tradicí.

Zpěv žalmů v chrámech se zaměřoval na duchovní texty, odmítal světské požitky a měl tedy spíše asketickou podobu. Zpívalo se bez doprovodu nástrojů v jazyce latinském a řeckém.<sup>66</sup>

Z našeho hlediska bychom mohli rozčlenit středověk na rané a vrcholné období. V raném období převládá jednohlas, ze kterého pak přirozeně vzešel vícehlasý zpěv.

---

<sup>60</sup> Hostinský, O.: O hudbě starých Řeků. *Lumír* 1880, dále *Rozpravy hudební*, 1885.

<sup>61</sup> Nejedlý, Zdeněk: *Všeobecné dějiny hudby*. Díl I. *O původu hudby*, S. 3–252. Kočí, B.: *Knihy druhá: Antika*, S. 253–879. Nakladatelství neuváděno: Praha 1930.

<sup>62</sup> Tamtéž. S. 470–507.

<sup>63</sup> Tamtéž. S. 507–600.

<sup>64</sup> Černý, Miroslav, K.: *Hudba antických kultur*. Praha: Academia, 2006.

<sup>65</sup> CD Atrium Musicae de Madrid: *Musique de la Grèce Antique*, direction et réalisation Gregorio Paniaqua, Harmonia Mundi s.a. LC 7045, Made in Germany 2000.

<sup>66</sup> Příklady řeckého jazyka – Kyrie z mešního ordinária (a z litaní) a části Improperí – výčitek. Zpívají se na Velký pátek a v části, která se opakuje jako refrén. V refrénu je vždycky verš řecky a následně totéž latinsky, např. *Hagios o Theos - Sanctus Deus* atd.

### 1.3.1 Vývoj zpěvu v 4.–11. století

Zpěv žalmů byl běžný jak mezi Řeky, tak i mezi barbary. Podle Eusebia<sup>67</sup> „zpívalo celé shromáždění, včetně žen, nejvíce v noci při oslavách vigílie“.<sup>68</sup> Původně východní praktiky antifonálního a responsoriálního zpěvu žalmů zavedl v Byzancii sv. Jan Zlatoústý<sup>69</sup> (cca 349–407) a v Miláně sv. Ambrož<sup>70</sup> (asi 340–397).

„Zhruba ve stejné době však španělská mniška Eteria, která vykonávala pouť do Jeruzaléma v 80. letech 4. století, jakoby už rozlišovala ve svých Peregrinatio mezi psalmi (žalmy) a antiphonae (antifonami). Lid odpovídal kantorovi (psalmi respondentur) a chlapecký sbor odpovídal na litanie Kyrie eleison, a ne – jako poznamenává – obvyklým Amen. Jinde však hovoří o psalmi et antiphonae (XXIV, 12) a psalmi vel antiphonae (XXV, 5), jakoby antifona začala být něčím odlišným od samotného žalmu.“<sup>71</sup>

V období raného středověku vznikaly nejrůznější formy jednohlasého zpěvu, které se udržovaly až do konce 11. století. Hlavními formami křesťanského zpěvu byly mše se zpěvy zvaná ordinária<sup>72</sup> (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus – Benedictus, Agnus Dei) a se zpěvy proměnlivých textů (introit, graduale, aleluja, ofertorium, communio), dále žalmy, hymny, antifony (ty byly součástí breviáře<sup>73</sup>).

Zpočátku žádný notový zápis neexistoval, a proto jednomu zpěvákovi trvalo i polovinu života, než se nazpaměť naučil celý repertoár liturgických zpěvů, které musel pravidelně opakovat, aby je nezapomněl. Právě kvůli zjednodušení se začala objevovat písmenková notace, která původně naznačovala výšku tónů a také interval k sousednímu tónu, přízvuk atd. Tyto symboly se zřejmě používaly „v byzantských lekcionářích před koncem 4. století a systém patnácti znaků se objevil v rukopisech z 8. století, (...), vztahují se na metodu přednesu, který – podobně jako deklamace řecké tragédie, kantilace hebrejských žalmů, recitativa a Sprechgesang – spočívá kdesi mezi normální řečí a skutečným zpěvem“.<sup>74</sup> Na přelomu 8. a 9. století pak začali

<sup>67</sup> Eusebios z Kaisareie (asi 263–339), byl biskupem v palestinské Kaisareii a je považován za otce církevních dějin. Ve svých *Historia ecclesiastica* se zabývá dějinami rané církve.

<sup>68</sup> Abraham, Gerald: *Stručné dějiny hudby*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003. S. 47. Slovo pochází z latinského „vigilia“ bdění. Jedná se o bohoslužbu v předvečer náboženského svátku, také bděním v noci na modlitbách.

<sup>69</sup> Svatý Jan Zlatoústý byl konstantinopolský arcibiskup známý pro svou řečnickou a kazatelskou zdatnost (díky ní byl posmrtně nazván Zlatoústý).

<sup>70</sup> Sv. Ambrož (latinsky nazýván Aurelius Ambrosius) byl latinský církevní otec a biskup v Miláně.

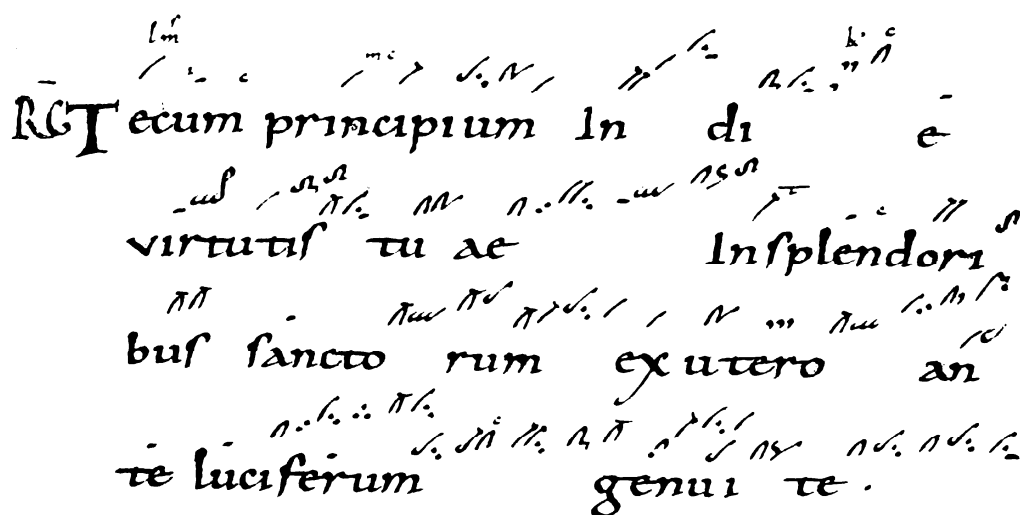
<sup>71</sup> Tamtéž. S. 47.

<sup>72</sup> *Ordinário* pochází z latinského slova „ordinarius“ – řádný. Jde o řádnou část každé mše svaté.

<sup>73</sup> *Breviář* je liturgická kniha, která obsahuje texty *officia* - denní modlitby církve, liturgie hodin.

<sup>74</sup> Tamtéž. S. 53.

mnichové zaznamenávat liturgické zpěvy. Vznikla tak první *adiastematická notace*<sup>75</sup> (viz obr. 3) – nad liturgickým textem byly zakresleny složité symboly, které se nazývaly *neumy* (*neumatická notace*).<sup>76</sup>



Obr. 3. Ukázka adiastrmatické notace z *Cantatorium* ze švýcarského kláštera St. Gallen, jejíž vznik se datuje kolem roku 925.<sup>77</sup>

„*Neumy byly pamětní pomůckou pro zpěváka, aby věděl o nejdůležitějších postupech melodie. Nebyly to tedy značky udávající pohyb dirigentovy ruky, jak se dříve někdy soudilo. Základními tvary neum jsou tečka (punctum) a čárka (virga). Různými spojeními těchto základních neum vznikají složené neumy pro charakteristické skupinky not, které mají své příslušné názvy. Výzkumy za posledních sto let prokázaly, že neumy vyjadřují nejen pohyb melodie, ale i způsob jejího přednesu, zrychlení, zpomalení atd. Praktické uplatnění našly tyto objevy v semiologické interpretaci chorálu.*“<sup>78</sup>

Pro oficiální sbírku liturgických zpěvů se ustálil všeobecně známý pojem *gregoriánský chorál*<sup>79</sup>, nazvaný podle papeže Řehoře Velikého (590–604). V současné době je hudebními badateli zjištěno, že zásluhy papeže Řehoře Velikého byly spíše organizační a reformní než hudební. Tato mylná představa vzešla z papežova životopisu, jehož autorem byl Jan Hymnonidus, známý jako Jan

<sup>75</sup> *Adiastrmatická notace* je taková notace, kde nemůžeme určit přesnou hodnotu intervalů.

<sup>76</sup> *Neuma* pochází z řeckého „pneuma“ – dech. Dříve se tak označovaly a i dnes označují řecká znaménka pro přídechy a akcenty. Nejspíše se tak na základě podobnosti začaly označovat i neumy chorální.

<sup>77</sup> *Cantatorium*. St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 359. S. 38. [online] datace zveřejnění neuvedena [cit. 2012-11-22]. Dostupné na: <http://www.e-codices.unifr.ch/en/csg/0359/38/large>

<sup>78</sup> Cikrle, Karel; Sehnal, Jiří: *Příručka pro varhaníky: stručný přehled dějin katolické chrámové hudby*. Rosice: Gloria, 1999. S. 155.

<sup>79</sup> Chorál pochází z latinského slova „*choralis*“ – sborový.

Diaconus (*Vita sancti Gregorii Magni*), ze kterého byla špatně vyložena informace o redakční práci papeže. Nyní víme, že se nejednalo o hudbu, ale pouze o duchovní texty. Ve skutečnosti má gregoriánský chorál svůj původ ve starořímském chorálu s prvky starogalské liturgie. Podle Ambróze Martina Štrbáka lze počátky tohoto chorálu časově zařadit přibližně do doby pontifikátu papeže Vitaliána (657–673).<sup>80</sup> Pěvecká škola totiž existovala v Římě již před Řehořem, který ji však reorganizoval a uspořádal vztah služby zpěváků k jiným církevním službám.<sup>81</sup> Dle životopisce Řehoř sestavil *Antiphonarium*, do něhož dal vybrat a kodifikovat v té době již existující melodie chorálu, nechal opravit chybná znění a připojil některé nové kompozice.

Při chrámech se zakládaly pěvecké školy, *schola cantorum*, na kterých se vyučovalo hudební teorii, ale hlavně se dbalo na výchovu mladých a nadaných zpěváků. Chorál se zpíval jak sólově, sborově, antifonicky (střídají se dva sbory), ale i responsoriálně (střídá se sólista a sbor). Při interpretaci gregoriánského chorálu se kladl hlavní důraz na intonační čistotu, srozumitelné vyjádření bohaté gregoriánské melodiky a krásu zpěvu. Chorál v kláštorech zpívali jak muži, tak ženy – jejich hlas musel znít na poslech příjemně, kulatě, jasně a hlavně volně. Díky chrámové akustice nebylo nutné zpívat příliš nahlas, ale názory na interpretaci chorálu se samozřejmě liší. „*Chci říci, že gregoriánský chorál spočívá ve způsobu, nikoli v tónech, je svobodný, není rytmický, není jedna, dva tři, jedna, dva, tři. Nemělo se pohrdat způsobem zpěvu v našich katedrálách, který byl nahrazen pseudomonastickým a procítěným šploucháním. Středověký zpěv není možno interpretovat teoriemi dneška, ale je třeba jej vzít tak, jak se dostal až k nám. Navíc gregoriánský chorál byl kdysi také zpěvem lidu, byl zpíváný se silou a touto silou náš lid vyjadřoval svou víru. Toto Solesmes<sup>82</sup> jsem nepochopil, ale toto vše bylo řečeno s uznáním veliké a moudré filologické práce, kterou Solesmes vykonalo pro studium starých rukopisů.*“<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup> Štrbák, Ambróz Martin: Vznik gregoriánského chorálu. *Adoramus Te*, 1999, č. 2. S. 8.

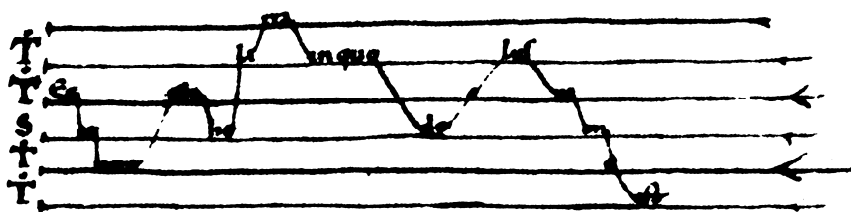
<sup>81</sup> Tato pěvecká škola byla také přípravou kandidátů vyšších svěcení jáhenského a kněžského.

<sup>82</sup> Solesmes je benediktinský klášter ve Francii, kde se od 50. let 19. století věnují studiu starých chorálních knih z 9. – 12. století. Může se říci, že stáli u zrodu moderní interpretace gregoriánského chorálu, postavený na snaze přiblížit se v interpretaci co nejvíce původnímu znění.

<sup>83</sup> Ciprini, P.; Carusi, S.: Rozhovor s Mons. Domenicem Bartoluccim. *Vendée*. [online]. 12. 08. 2009. [cit. 2012-11-22] Dostupné na: <http://www.vendee.cz/texty/bartolucci.html> Překlad: Lubomír Š. (neuvedeno celé jméno překladatele).

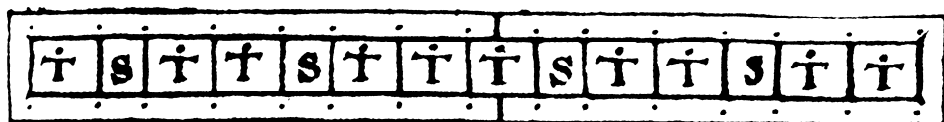


Vůbec první zmínka o polyfonii byla nalezena v traktátě *De harmonica institutione*, jehož autorem je francký mnich Hucbald (cca 840–930)<sup>84</sup>. Zatímco Hucbaldovi předchůdci (Cassiodorus, Izidor ze Sevilly a Aurelián z Réomé)<sup>85</sup> kladli důraz na souzvuk následných tónů, samotný Hucbald pracoval s tóny znějícími naráz. Dobové estetice vyhovoval pouze souzvuk tvořený harmonickými tóny, nastala potřeba přesněji sdělovat výšku tónů a zejména intervalů mezi nimi. Z toho důvodu si pro svoje skladby zavedl notaci, inspirovanou strunami citery (viz obr. 4). Písmena na okraji naznačují intervaly mezi tóny (T – tonus, S – semitonus). V případě zpěvu je každá slabika textu umístěna k požadované výšce tónu.



Obr. 4. Ukázka notace, pocházející z fo. 87 bruselského rukopisu.<sup>86</sup>

Hucbald jako teoretik vytvořil systém dvou identických oktáv (viz obr. 5), který se ale neujal jako obecný notační systém a pro svá další díla používal neумы.



Obr. 5. Hucbaldův systém dvou identických oktáv, pocházející rovněž z fo. 87.<sup>87</sup>

„Primitivní vícehlasé praktiky se vyskytují v lidové hudbě takřka na celém světě. (...) Předpokládá se, že takový vícehlasý projev se rozvíjel už v některých kulturách pozdní doby kamenné a že také ve středověku se uplatňoval v lidové hudbě nebo v praxi zpěváků, kteří se doprovázeli na hudební nástroj.“<sup>88</sup> Vícehlas se pravděpodobně vyvinul přirozenou improvizací cestou. Mnichové v chrámech původně zpívali do základního drženého tónu. Postupně se drželo více základních

<sup>84</sup> Hucbald byl mnichem v klášteře sv. Amanda skladatel, učitel, jeden z prvních evropských hudebních teoretiků a spisovatel. Kompletní text traktátu se nachází v bruselské Bibliothèque Royale.

<sup>85</sup> Abraham, Gerald: *Stručné dějiny hudby*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003. S. 64.

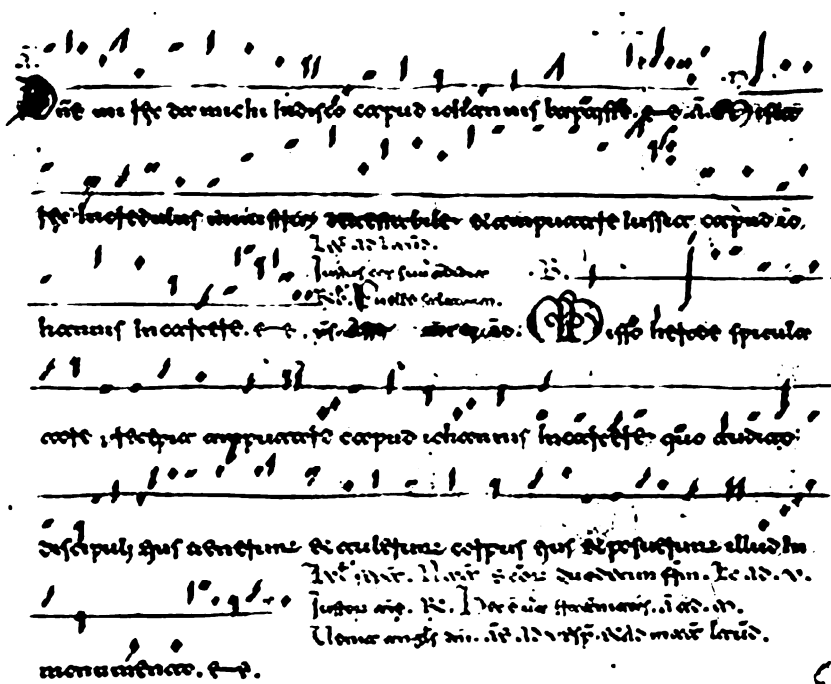
<sup>86</sup> Tamtéž. S. 64. Gerald obrázek převzal od: Weakland, Rembert: Hucbald as Musician and Theorist. *Music Quarterly*, 1956, Nr.1. (XLII), S. 66. Originál se nachází v Bibliothèque Royale, Codex Bruxell. 10078-95.

<sup>87</sup> Abraham, Gerald: *Stručné dějiny hudby*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003. S. 65.

<sup>88</sup> Smolka, Jaroslav a kolektiv: *Dějiny hudby*. Brno: Togga agency, 2001. S. 78.

tónů (například kvinta, kvarta, oktáva) a melodie byla vedena v paralelních čistých kvintách nebo kvartách.

Zásadní přínos pro vývoj hudby měl Quido z Arezza (asi 995–1040),<sup>89</sup> který vymyslel solmizaci a notový klíč (z písmen c a f). Zabýval se také počtem linek a jejich barvou a jeho objevy začaly měnit hudební myšlení. Na přelomu 10. a 11. století vzniká notová linka (*diastematická notace*) (viz obr. 6).



Obr. 6. Ukázka diastematické notace.<sup>90</sup>

Pro gregoriánský chorál to znamenalo to, že začal být vnímán jako hudba, ale zároveň přestal být vnímán jako přirozená melodie řeči. Počínaje přibližně 12. stoletím už v pramenech neumovou notaci nenacházíme a ustaluje se používání čtyřlinkové notace.

K vývoji vokálních technik v raném středověku se v posledních desetiletích v české muzikologii neobjevilo nic podstatnějšího, a to z pochopitelných důvodů – česká kultura se konstituovala až ve vrcholné fázi středověku. V posledních dvou desetiletích vyšly české práce, které přispívají k poznání vztahů mezi dramatem a vokální hudbou. Za nejpodnětnější považujeme monografii Evy Stehlíkové *A co když*

<sup>89</sup> Quido z Arezza působil v klášteře Pomposa a v Arezze, kde také zemřel. Napsal hudebně-teoretické spisy *Micrologus* a *Prologus in Antiphonarium* a *Epistola*, jež jsou považovány za základní spisy středověku.

<sup>90</sup> St. Gallen Stiftsbibliothek 339, S. 5. [online]. 06. 2011. [cit. 2012-11-22]. Dostupné na: <http://criticaclassica.files.wordpress.com/2011/06/canto-beneventano.jpg>

*je to divadlo? Několikero zastavení nad středověkým latinským dramatem.*<sup>91</sup> I když se netýká přímo hudby, jsou v ní podněty, které navazují na interdisciplinární výzkum poslední doby.

### 1.3.2 Vývoj zpěvu v 12.–14. století

V tomto období dochází k bouřlivému vývoji vícehlasu. „Ve 12. století se tak rozšířil typ dvojhlasu, v němž k tónům chorální melodie (zpravidla ve spodním hlasu) byly exponovány ve vrchním hlasu skupinky tónů až dlouhá melismata.“<sup>92</sup>

Výraznou osobností byla hudební skladatelka Hildegarda z Bingenu (1098–1179),<sup>93</sup> v jejíž hudbě slyšíme velmi expresivní melodiku se spoustou melismat. Její antifony, responsoria, sekvence a hymny byly zpívány v ženských klášterech, které sama vedla.

Přibližně ve 13. století se pak z chorální čtyřlinkové notace vyvinula tzv. *notace mensurální* (viz obr. 7), nejčastěji pětlinková, která vznikla z potřeby zaznamenat nějakým způsobem také rytmus. Délka noty se začala zakreslovat barevně (černá, bílá nebo černo-bílá notace), pro označení délky trvání.

Postupně se rozvíjí vícehlas. Zdokonalená notace (zejména v oblasti rytmu) umožňuje vedení samostatných hlasů. Hlavním střediskem vícehlasé hudby se stala slavná *Notredamská škola* (1150–1250). Kolem pařížského chrámu Notre Dame vznikl bohatý hudební život, který už svým jedinečným prostorem podporoval náročnější druh polyfonií.

Zpívat při notredamském chrámu znamenalo pro zpěváka jistou společenskou prestiž, a proto byli pěvci přísně vybíráni. Důraz byl kladen na krásný měkký hlas bez vibráta<sup>94</sup>, schopný dynamických odstínů. Zpěváci pak byli důsledně vyučováni a měli velice přísný režim, který zahrnoval pravidelnou výuku zpěvu, teorie a hudební praxe. Praktikovala se zde tzv. *hoquetová technika*, spočívající v tom, že

---

<sup>91</sup> Stehlíková, Eva: *A co když je to divadlo? Několikero zastavení nad středověkým latinským dramatem*. Praha: Divadelní ústav, 1998.

<sup>92</sup> Smolka, Jaroslav a kolektiv: *Dějiny hudby*. Brno: Togga agency, 2001. S. 79.

<sup>93</sup> Hildegarda z Bingenu byla německá mystička, přírodovědkyně, lékařka, hudební skladatelka a spisovatelka. Dále byla členkou benediktinského řádu a zakladatelka kláštera Rupertsberg. Byla považovaná za vizionářku, všestrannou osobnost a s jejím dílem jsou spojené počátky proudu německé středověké mystiky. Nebyla nikdy kanonizována – úsili o to kanonizovat ji probíhalo za papežů Gregora IX., Innocence IV., později za Clemense V. a Jana XXII, ale neúspěšně.

<sup>94</sup> „Vibráto je pravidelné kolísání hlasu 5–7x za sekundu“.

Kollár, Anton: *Hlas a jeho poruchy*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1992. S. 39.

jednoduchou melodií zpívali dva zpěváci (někdy i více), kteří se střídali v přebírání melodie. Jakmile jeden interpret svůj zpěv ukončil, druhý nářev okamžitě přebíral.



Obr. 7. Písařská ruka B, pocházející z fol. 155v. G. Flori: *Missa super Ecco ch'io lass'il core.*<sup>95</sup>

Na jejich umění, později nazývané *ars antiqua* (1250–1320), navázalo umění nové, nazývané *ars nova* (1320–1400). Z této epochy jsou známé četné hudební formy jako například *organum*, *motet*, *conductus* a dále posun v hudebním zápisu.

Ve středověku měl také velký význam vznik *lidové duchovní písně*. Texty těchto písní byly v národním jazyce dané země, jejichž nápěvy byly zpočátku recitativního charakteru. V českém kontextu to byla první známá píseň *Hospodine, pomiluj ny*. Lidová duchovní píseň se odlišovala od chrámového zpěvu školených mnichů svým syrovým (jednoduchým) projevem, jaký se nadále uchovával v lidových písních.

<sup>95</sup> Anonym: Kutnohorský kodex. Webové stránky *Cantica*. [online] 06. 2005 [cit. 2012-11-22]. Dostupné na: <http://cantica.kh.cz/grad/?page=kodex>

Největší rozkvět zažívali ve 12. století první významní necírkevní hudebníci, dvorní trubadúři<sup>96</sup> (*trubadúři* na severu Francie, *truvéři* v jižní Francii, v Německu nazývaní *minnesängři*). Námětem rytířských zpěvů byly nejčastěji hrdinské činy válečné a milostné, ale také písně historické, mravoučné, politické a pijácké. Zpívaly se nejčastěji v národním jazyce za doprovodu loutny. Písně doprovázeli tzv. žongléři,<sup>97</sup> kteří často vstupovali do jejich služeb. Z hudby žonglerů nám prakticky nezůstalo nic.<sup>98</sup> Nejznámějším trubadúrem byl Vilém IX. (1071–1127)<sup>99</sup>: „*Když se vrátil z první křižácké výpravy roku 1102, rád bavil šlechtické publikum chanson de geste, humornými popisy svých vojenských neúspěchů. Několik z jeho básní, dost nemravných, se nám dochovalo, ale pouze jediný útržek z jeho hudby – zachovaný pouze náhodně v Jeu de sainte Agnes ze 14. století.*“<sup>100</sup>

Na přelomu 12. a 13. století začaly vznikat první univerzity, kde studovali tzv. *žáci*. Hudba patřila k sedmi svobodným uměním, předmětům, které se vyučovaly. Žáci (*vaganti*)<sup>101</sup> se potulovali, občas někde učili nebo vypomáhali a zpívali latinské písně s různými náměty (pijácké, milostné, tragické, o přírodě atd.) obsahující lidové nápěvy. Tyto světské písně se dále šířily ústní tradicí vzdělanými kněžími, potulnými zpěváky, hudebníky, rytíři a měšťany<sup>102</sup> a položily základ dnešní lidové písní a hudbě<sup>103</sup>.

Je důležité také zmínit, že se v náboženských textech často vyskytovala dramatická líčení, tzv. duchovní hry, mystéria, jež měly striktně duchovní ráz. Jako náměty těchto (školských) her se často používaly výjevy ze života Ježíše Krista nebo Panny Marie, různých světců či apoštolů, například tzv. *pašijové hry*<sup>104</sup> nebo *Hra*

<sup>96</sup> Abraham, Gerald: *Stručné dějiny hudby*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003. S. 61.

<sup>97</sup> Potulní muzikanti byli také nazýváni *šprýmaři*, *šašci* nebo u nás *žakéři*, *žertéři*. Šlo o všeumělce: byli to zpěváci, hudebníci (ovládali hru na mnoho hudebních nástrojů), skladatelé, tanečníci, herci a komikové. Žongléři v rámci svých povinností též zhudebňovali básně svých pánů.

<sup>98</sup> Tamtéž. S. 61.

<sup>99</sup> Vilém IX. Akvitánský, zvaný Trubadúr (1071–1126), byl akvitánský vévoda, hrabě z Poitiers. Byl to křižák a milovník krásných žen. Byl považován za prvního známého trubadúra, z jeho básnické tvorby se dochovalo jedenáct veršovaných skladeb opěvujících lásku a zbožňovanou ženu. Pro svůj záletný život byl později exkomunikován.

<sup>100</sup> Tamtéž. S. 81.

<sup>101</sup> Termín *vagant* pochází z lat. *vagare* – toulat se, potulovat. Většina vagantů se živila recitováním básní a zpěvem na svatbách a různých slavnostech.

<sup>102</sup> Nejtypičtějšími představiteli světského umění byli rytíři – *trubadúři*, *truvéři* a *minnesängři*. Později i cechově organizovaní *meistersingři*, kteří vynikali virtuózní interpretací. Umění *occidanských trobadorů* v české kultuře vědecky popsal Černý, Václav: *Staročeská milostná lyrika*. Praha: MF, 1999. Jeho zásluhou se ustálilo označení *trobador*, a to díky této antologii: Kol. aut.: *Vzdálený slavíkův zpěv*. Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1963.

<sup>103</sup> *Carmina Burana* je sborník středověkých náboženských básní a písní z 11.–13. století.

<sup>104</sup> Pašijové hry líčí Kristovo utrpení a ukřižování.

o *třech Mariích* a *Nárky Panny Marie*. Zpočátku se hrálo pouze v latině na Vánoce a Velikonoce, později se však přešlo přirozeně do národního jazyka a tím se projev více přiblížil obyčejnému lidu. Pašijové hry se provozovaly v chrámech, ale postupně se začalo hrát na veřejných prostranstvích (na náměstích, na tržištích) pro široké publikum, které oceňovalo zejména obhroublá intermezza (například *Mastičkář*<sup>105</sup>).

Vlastimil Marek líčí: „*Když ve středověké katedrále zpívali tři mniši neškolenými, rovnými hlasy tři tóny, v dokonalé akustice uslyšeli věřící hlas čtvrtý alikvót. Musel to pro ně být neuvěřitelný zážitek: viděli tři zpěváky a slyšeli čtyři hlasy. Promlouval k nim tak jejich Bůh a oni měli jakousi možnost komunikace s ním. (...) Jakmile začali zpěváci používat vibráta, alikvót se neobjevil. Člověk ztratil kontakt se svou duchovností.*“<sup>106</sup>

Alikvótním zpěvem se pak zabývalo více skladatelů 2. poloviny 20. století jako například Karlheinz Stockhausen nebo David Hykes.

Mnoho hudebních směrů od 2. poloviny 20. století využívá ve svých dílech chorální melodie (György Ligeti, John Cage ad.). Technika *hoquetu* se objevuje ve skladbách Johna Cage a Mortona Feldmana a za její rozvinutí můžeme pokládat i punktualismus.

Ve vývoji vokálních technik v době 12. až 14. století došlo v českém prostředí k řadě inovací. Částečně je zachytil už *Slovník české hudební kultury*,<sup>107</sup> když značně posunul výklad důležitých pojmů, které úzce souvisely s vývojem vokálních technik. Jde o termíny *minnesang*, *mansionáři*, *choralisté*, *žaltářníci*, *jokulátoři*, *igricové*, *bonifanti*, ale také *studentská* a *žákovská píseň* nebo *oficium*.

Základním předpokladem modernizace a interdisciplinárního pojetí se stala hned po druhé světové válce monografie Václava Černého *Staročeská milostná lyrika*. Ta nově vysvětlila podíl trobadorů a minnessängu na ovlivnění české kultury. Proto ani ne padesát let od prvního vydání Černého monografie byla její rozšířená reedice<sup>108</sup> vlastně stále aktuální. Odtud tedy čerpáme podněty pro další výzkum a metodologické i historické inspirace.

---

<sup>105</sup> *Mastičkář* byla komická staročeská velikonoční hra.

<sup>106</sup> Marek, Vlastimil: *Tajné dějiny hudby*. Praha: Eminent, 2000. S. 132.

<sup>107</sup> Kol. aut.: *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1977.

<sup>108</sup> Černý, Václav: *Staročeská milostná lyrika a další studie ze staré české literatury*. Praha: Mladá fronta, 1999.

## 1.4 Vokální techniky renesance

Renesance se vyznačovala celkovým rozkvětem umění, vědy<sup>109</sup> a návratem k antice. Umělec vystupuje z anonymity a středověký zájem pouze o Boha se nyní obrací více ke člověku samotnému. Celá tato epocha byla označována jako zlatý věk vokální polyfonie nebo také „*umění lahodného a elegantního zpěvu*“.<sup>110</sup> Duchovní hudba měla stále převládající postavení, avšak světská hudba se stala více běžnou a kultivovanější než v předchozím období. Hudba se stále provozovala v chrámech a kostelích (kde se využívá chrámové akustiky, která přispěla k volnosti a lehkosti lidského hlasu) a byla spíše záležitostí vzdělanců. Většina děl pro sólový zpěv byla doprovázena strunnými nástroji (John Dowland (1562–1626)). K velké oblibě patřila také vícehlasá tvorba, která byla buď provázená nástroji (*colla parte*)<sup>111</sup> nebo bez doprovodu nástrojů (*a capella*). Světské vokální formy zahrnovaly *vicesborová moteta* (například: Giovanni Pierluigi da Palestrina, cca 1525–1594), *madrigaly*<sup>112</sup> a *písně* (nejčastěji doprovázené loutnou, harfou, citerou, varhanami nebo malým orchestrem). Vznikalo mnoho významných škol při chrámech, kde se vyučovalo hudbě.

Italská hudba byla pro celou Evropu velikým vzorem.<sup>113</sup> Velkého věhlasu se dostalo *Benátské* (Andrea<sup>114</sup> a Giovanni<sup>115</sup> Gabrieliové atd.) a *Římské školy* (Giovanni Pierluigi da Palestrina (cca 1525–1594), Orlando di Lasso (1532–1594)).

Na italských dvorech fungovaly skupiny intelektuálů, kteří zpívali svoje zhudebněné texty básní (většinou improvizované), doprovázené loutnou. Známy byl například Leonardo Giustiniani (1408–1489)<sup>116</sup> z Benátek nebo Marsilio Ficino (1433–1499),<sup>117</sup> který zpíval svoje vlastní latinské překlady z řečtiny, přičemž se doprovázel na orfickou lyru.

---

<sup>109</sup> Docházelo ke zkoumání v oborech anatomie, optiky a rozvoji technologií. Konají se archeologické vykopávky, rozvíjí se mořeplavba ad.

<sup>110</sup> Celletti, Rodolfo: *Historie belcanta*. Praha: Paseka, 2000. S. 17.

<sup>111</sup> *Colla parte* je hudební značka, která indikuje, že notový zápis nástrojů je identický s hlasy. Nástroje tak mohou sloužit jako opora pro pěvecký projev. Při hře *colla parte* je instrumentální part podřízen hlasům vokálním.

<sup>112</sup> Náměty madrigalů byli milostné, pastorální nebo byly psány k různým příležitostem (svatbám, slavnostem, elegiím atd.). Hlavním představitelem byl později Claudio Monteverdi (a jeho 8 madrigalových knih).

<sup>113</sup> Další hlavní centrum renesanční vokální hudby byla Nizozemská škola.

<sup>114</sup> Andrea Gabrieli žil v letech 1510–1586.

<sup>115</sup> Giovanni Gabrieli žil v letech 1557–1612.

<sup>116</sup> Leonardo Giustiniani (1388–1446) zpěvák, loutnista a poeta, ale také politik a humanista.

<sup>117</sup> Marsilio Ficino (1433–1499), známý jako Marsilius Ficinus, byl italský filosof a lékař, významný představitel humanismu., překládal spisy Platónovy a Plotinovy do latiny.

Oblíbenou zábavou jsou v této době karnevalové slavnosti, které se pořádaly ve Florencii. Na slavnostech se zpívaly karnevalové čtyřhlasé písně s žertovným textem, většinou s milostnou nebo pikantní tematikou. Z těchto písní pak vznikly *frottoly*, jež se vyznačovaly výraznou sopránovou melodickou linkou, která byla doprovázena dalšími hlasy nebo nástroji.

Vokální projev byl hlavním přínosem pro postupně vyvíjející se instrumentální tvorbu. V této době zažívalo opravdového rozkvetu umění *diminucí*, které bylo spojeno ve velké míře s virtuózní improvizací. Diminuce byly melodické figury, které měly za úkol nahradit delší noty kratšími koloraturami. Každý chrámový zpěvák se stával tak trochu skladatelem a kontrapunktistou. Musel umět velice pohotově a bez rozmyslu okamžitě na místě ozdobit jakoukoliv skladbu. Kolorovat musely všechny hlasy a bez rozdílu pak uchvacovaly posluchače svými trylky a koloraturami.<sup>118</sup> Samotný zpěv se sice pohyboval v poměrně malém rozsahu, ale zato s velkou jistotou a znělostí. V 16. století získává na důležitosti vzájemný vztah všech částí skladby, nepřihlíží se již tolik na detail jednoho hlasu. Ze snahy uchopit jednotu barvy a rozsahu vzniká dělení lidských hlasů na soprán, alt, tenor a bas (znak pozdnějšího období)<sup>119</sup>. Chrámové sbory tvořili výhradně muži, soprány zpívali chlapci. „Ženám nebylo dovoleno podílet se na chrámovém zpěvu. Proto se části sakrálních polyfonních skladeb napsané pro vysoké, netknuté hlasy (voci bianche) přenesly buď na zpěváky chlapecké nebo na muže, kteří uměle napodobovali zvuk ženských hlasů.“<sup>120</sup> Soprán *cantus/discantus* měl tedy menší rozsah od  $d^1$  po  $f(g)^2$ . Alt neboli *altus* s rozsahem  $d-a^1$  opět zpívaly mužské vysoké hlasy. Tenor odpovídal svým rozsahem  $c-g^1$  a bas  $F-a$ .

V pozdní renesanci (a v raném baroku) v roce 1600 vznikla ve Florencii společnost umělců nazývaná *Florentská camerata*, která se významně zasloužila o vývoj opery,<sup>121</sup> kterou předcházela středověká liturgická dramata, mystéria, miráky, vánoční a velikonoční hry (pašije), v nichž se již objevovalo *recitativo*. Za předchůdce opery můžeme považovat tzv. *intermezza (intermedia)*, která byla uváděná od poloviny 15. století jako součást slavností na italských šlechtických dvorech. Šlo původně pouze o sólistické zpěvní vsuvky (se sbory a balety) mezi

---

<sup>118</sup> Celletti, Rodolfo: *Historie belcanta*. Praha: Paseka, 2000. S. 18.

<sup>119</sup> Dělení hlasů a jejich vyrovnanost mezi sebou, je již náznakem následného období, které dnes nazýváme baroko.

<sup>120</sup> Tamtéž. S. 96.

<sup>121</sup> Viz. následující kapitola.



jednotlivými částmi hlavního programu posvátných her. Byly obvykle pantomimického charakteru,<sup>122</sup> dějově spolu s operou nijak nesouvisely, měly alegorickou náplň a málo děje. Byly také pověstné svou bohatou výpravou, jevištními stroji<sup>123</sup> a většinou doprovodem orchestru. Intermezza postupně získala takovou oblíbenost, že se stala hlavními a důležitými složkami programu. Hlavním představitelem byl Alfonso dalla Viola (cca 1508–1573). Další z jevištních typů v pozdní renesanci byly tzv. *madrigalové komedie* s mnohdy erotickými nebo mírně lascivními texty. Prováděla se scénicky v menším (tři až pěti hlasem) ansámblovém obsazení, jehož členové byli ukryti za scénou. „*Každá osoba byla vyjádřena ansámblovým zpěvem, tedy nikoli sólisticky. Na scéně se divákovi představil děj v podobě pantomimických výjevů, postavy byly tedy rozdvojeny na pěvecký a pohybový projev.*“<sup>124</sup> Nejznámější byla komedie *L'Amfiparnaso* od Orazia Vecchiho (1550–1605), kterou zpívalo celkem dvanáct zpěváků. Bylo na ní nejkurióznější to, že se zpívala benátským dialektem, dále španělsky, italsky a hebrejsky.<sup>125</sup>

Výjimku tvořila Francie, Nizozemí a Burgundsko, které se od stylu italské hudby odkláněly a razily si vlastní cestu vývoje. Působili zde skladatelé jako Guillaume Dufay (1397–1474), Gilles Binchois (1400–1460), Johannes Ockeghem (cca 1410–1497), Josquin Després (cca 1450–1521) a další.

Ranou renesancí se nechalo ve 2. polovině 20. století ovlivnit mnoho hudebních skladatelů od novoklasiků až po minimalisty, jako například Steve Reich v opeře *The Cave*, jejíž základ tvoří středověká polyfonie.

## 1.5 Vokální techniky baroka

Baroko<sup>126</sup> a s ním počátek dějin opery<sup>127</sup>, lze označovat za významné období v estetice vokálního projevu, kdy se také větší důraz klade na komorní hudbu. Přestává se cítit jednota, jak tomu bylo v renesanci, ale pozornost se obrací k individuálnímu projevu. Ten se uplatňuje v doprovázené monodii, která se začíná

---

<sup>122</sup> Trojan, Jan: *Stručné dějiny opery z hudebně dramaturgického hlediska*. Díl I. Státní pedagogické nakladatelství Praha 1990. S. 3.

<sup>123</sup> Jevištní stroje se využívaly, když se například bohové pomocí této techniky snášeli na oblaku či pompézních vozech k zemi apod.

<sup>124</sup> Tamtéž. S. 4.

<sup>125</sup> Tamtéž. S. 4.

<sup>126</sup> Slovo „baroque“ pochází z francouzského slova podivný nebo nepravidelný. Jako další etymologické východisko se uvádí portugalské slovo pro nepravidelnou perlu – i v latinské transkripci.

<sup>127</sup> Označení „Opera“ získala až od roku 1640. Dříve označována jako *favola musica, scenica musicale* nebo *drama in musica*.

objevovat na počátku 17. století spolu s operou jako kontrast ke konsortovému<sup>128</sup> myšlení renesance. Hlavní úlohu v opěře mělo *recitativo* (které děj posouvá dopředu) a *arie* (například strofické<sup>129</sup>). Mezi jednotlivými slokami nechyběly mezihry – ritornel. Vznikají však také další vokální formy jako: *oratorium a kantáta*. Populární bylo umění pohotově zdobit neboli *kolorovat*: „*V hantýrce se místo diminuovat (jak již bylo zmíněno v renesanci) prosadil výraz začadit nebo 'colorare in nero', tak se zrodil pojem koloratura, který je ještě dnes synonymem pro pěveckou melodii, prostoupenou virtuózními pasážemi, fioriturami a ornamenty.*“<sup>130</sup>

Postupná přeměna vokalistů vyškolených na polyfonii v interprety, byla dílem hudebníků *florentské cameraty*<sup>131</sup>, kteří pozvedli *monodii*<sup>132</sup> z lidového do dvorského prostředí a vytvořili sólový zpěv recitativního charakteru s nástrojovým doprovodem. „*Skupina florentských hudebníků (..) míchala madrigaly v hudbě na dvorní zábavy, maškarády a dramatické intermedia s novým druhem monódie, s jiným způsobem zpěvu, jako je obvyklé (un altro modo di cantare che l'ordinario). Byl to ten způsob, který dnes známe jako recitativo a který se stal hlavním prvkem v opera in musica.*“<sup>133</sup>

O tom Celletti míní: „*Zpěv se musel přizpůsobit lidské mluvě a jejím expresivním schopnostem (Jacopo Peri), a ryze akustické efekty polyfonie se musely nechat stranou (Giulio Caccini), aby se vyvolaly v posluchači emoce, které vyjadřuje text, imitací pocitů nebo afektů.*“<sup>134</sup> Afekty (závist, vztek, zklamání, mdloby, láska, vášeň, nenávisť atd.), a tak zvaná *afektová teorie* se staly ústřední filosofií barokního divadla a škol. Pěvci se cvičili v předstírání (citů, vášní, smyslnosti, divokosti), ohromování publika. „*Byť bylo napodobení sebevíc stylizované, vycházelo vždy z doslovného významu slov.*“<sup>135</sup>

Abyste dosáhlo požadovaného afektu, pracovalo se především s barvou hlasu, která měla odkazovat na různé druhy emocí nebo vyjádřit daný text. Vysoké polohy (a barva) hlasu měly často za úkol reprezentovat určitá témata (text) například: nebe,

---

<sup>128</sup> Lidské hlasy vždy zpívaly v konsortu neboli skupině.

<sup>129</sup> *Strofa* znamená sloka.

<sup>130</sup> Celletti, Rodolfo: *Historie belcanta*. Praha: Paseka, 2000. S. 17.

<sup>131</sup> Nazývané také jako *Camerata fiorentina*. Tato skupina intelektuálů (literátů, vědců, hudebníků ad.) se scházela v paláci hraběte Bardiho ve Florencii a často diskutovala o obnově antického dramatu. Umělci Cameraty byli např.: Jacopo Peri, Giulio Caccini, Jacobo Corsi, Vincenzo Galilei, Emilio de Cavalieri a další.

<sup>132</sup> *Monodie* je jednohlasá sólová píseň.

<sup>133</sup> Abraham, Gerald: *Stručné dějiny hudby*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003. S. 179.

<sup>134</sup> Celletti, Rodolfo: *Historie belcanta*. Praha: Paseka, 2000. S. 18.

<sup>135</sup> Tamtéž. S. 18.

lásku či milostný vzruch. Hluboké polohy zase znázorňovaly peklo, podsvětí a s tím temné a zoufalé city. Dále se v hudbě podtrhávala slova jako letět, běžet, rychle, svižně, a to rychlým tempem nebo koloraturami, stoupání k výšinám bylo znázorňováno stoupající melodií ad. Doboví pedagogové se při výuce zaměřovali na dokonale volný krásný hlas, výrazové (také mimické) dynamické rozdíly a přitom pregnantní výslovnost. Vznikalo mnoho pěveckých škol, jejichž cílem byla snaha o dokonalé vedení hlasu. Cvičila se dechová opora, *portamento*, *messa di voce*, *martellato*, *legato* nebo procvičování trylku a koloratur. Veliký důraz byl kladen na pohyblivost, lehkost hlasu a cvičení *messa di voce*<sup>136</sup>, kdy šlo o pozvolné zesilování jednoho tónu z nejslabšího *pp* do nejsilnějšího *ff* a z něj zpět do výchozího *pp* v jednom dechu.

Operní inscenace však byly finančně nákladné, a proto se z nich mohla těšit pouze omezená vrstva diváků. Opera se produkovala převážně pro bohatou společnost na jejich slavnosti, svatby, karnevaly atd., konané v renesančních palácích. „*Ale dalších třicet let zůstala výlučně zábavou knížat a bohaté aristokracie, většinou v Mantově, Florencii, Bologni, Parmě a Římě.*“<sup>137</sup> Náměty nejstarších oper se týkaly ve velké míře pastorální tematiky a řecké mytologie, kde na jevišti nesměla chybět kouzla, zázraky aj. Proto jedna z prvních oper nesla označení *pastorální* (italsky označována jako „*tragedia rappresentata in musica, favola recitata in musica, favola rappresentata in musica recitativa*“<sup>138</sup>). První známá opera byla *Dafně*<sup>139</sup> (Jacopo Peri), jejíž hudba se bohužel nedochovala. První dochovaná opera byla *Euridice*<sup>140</sup>. Rozkvet sólového hudebně dramatického zpěvu přinesly *římská* a *benátská opera* (na benátskou operu navazuje později *neapolská opera*). Řím se stal na několik let významným operním centrem, kde byly do repertoáru zařazovány převážně duchovní náměty jako například: *Rappresentazione di anima e di corpo* skladatele Emilia de' Cavalieriho (1550–1602). Divadlo zde však bylo převážně aristokratickou nebo vládní záležitostí a vyznačuje se tím, že tyto produkce, které až později dostaly označení „opera“ a byly pojmenovávány individuálně (*favola in musica, drama per musica, azioni teatrali, dramma giocoso* atd.) se vlastně nikdy nemohly opakovat, protože obvykle byly součástí nějaké politické nebo vládní

<sup>136</sup> tento způsob techniky se používá i v instrument. hudbě

<sup>137</sup> Abraham, Gerald: *Stručné dějiny hudby*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003. S. 276.

<sup>138</sup> Tamtéž. S. 276.

<sup>139</sup> Stejnomenou operu *Dafně* napsali společně Tomáš Hanzlík (1972–\*) a Vít Zouhar (1966–\*). Světovou premiéru měla 25. června 2011 v Mozartově sále Divadla Reduta v Brně.

<sup>140</sup> Autorem byl Jacopo Peri, ale několik čísel se přičítá také Giuliu Caccinimu.

záležitosti. Jen výjimečně – v době masopustu – docházelo k opakování (případ Monteverdiho *Orfea*). Teprve Benátčané pochopili, že jedinečnost a neopakovatelnost této produkce může být nahrazena stálým provozem a tak se stát obchodně velmi lukrativní záležitostí. Od roku 1637 proto v Benátkách vznikají ekonomicky založená a prosperující operní divadla (označená obvykle podle nejbližšího kostela). Od té doby se podle existujícího specifického prostoru začíná tato produkce vyčleňovat jako „opera“. Kromě jednotlivých severoitalských intermedií a oper, které krystalizovaly v zárodečné podobě už v soutěži s oratoriem od 70. let 16. století se nakonec výrazněji profilovala opera ve Florencii, Ferrare, Mantově a ve zmíněných Benátkách, kde došlo ke kvalitativní proměně a ke vzniku něčeho, co lze označit za stálý operní provoz. Výjimečná byla pozice opery v Římě, kdy ještě generace Graciana Černušáka považovala tuto operu za velmi prudérní a téměř sterilní. Teprve od konce 70. let 20. století dochází ke značné proměně v hodnocení této opery po salcburském úspěchu římské opery Steffana Landiho *San Alessio*. Tehdy se ukázalo, že opera za vlády Urbana VIII. a rodu Barberini vůbec nebyla prudérní, ale naopak její autoři Luigi Rossi, Stefano Landi a další patřili k tomu nejzajímavějšímu, co tehdejší Itálie na poli hudebního divadla vyvinula. V Benátkách po Monteverdim působili úspěšně jeho žáci Francesco Cavalli a Pietro Antonio Cesti, kteří přenesli operu v této podobě na habsburský dvůr do Vídně. Po roce 1660 za vlády Leopolda I. Tak dochází k velké a trvalé operní konjunktuře ve Vídni. Už předtím za vlády Matyáše, Ferdinanda II. I Ferdinanda III. se objevilo na vídeňském a dalších dvorech mnoho italských operních produkcí.

Změnily se požadavky na zpěváka, který se nyní musel vypořádat s větším prostorem a zvukem. Opera tak přinesla větší stylizaci a nadvládu zpěvního hlasu. Hlas musel znít okázaleji a intenzivněji, protože to vyžadovaly větší prostory divadla. Technika zpěvu byla tedy pravděpodobně více zaměřená na intenzivnější projev, nosnost (znělost) hlasu a pregnantnější výslovnost. U zpěváka, který chtěl zpívat v jednom z těchto operních domů, se předpokládalo hluboké hudební vzdělání a kompoziční schopnosti. Nadále všechny dimenze zůstaly otázkou improvizace a téměř žádný hudební skladatel ozdoby nevyplisoval.

První veliký operní skladatel a dramatik byl Claudio Monteverdi (1567–1643), který rozlišil pojmy *aria*<sup>141</sup>, *recitativo*,<sup>142</sup> *duetto* a doplnil je o melodické ozdoby. Ve svých operách zdůraznil instrumentální doprovod, který dokreslil o hudební drama (*L'Orfeo*, *Il ritorno d'Ulisse*, *L'incoronazione di Poppea*).

Velké oblíbenosti se v 17. století těšili *kastráti*,<sup>143</sup> muži, kteří zastupovali ženský hlas. Jejich zvuk hlasu měl následkem odebrání pohlavních žláz velice krásnou barvou chlapeckého hlasu před mutací. Díky malému hrtanu měli vyšší hlas, který zněl podobně jako ženský alt či soprán. Po kastraci se stal jejich hlas zároveň zářivý, průrazný, silný a mocný jako mužský. „*Vedlejšími projevy byly pseudoženské rysy (například chybějící vousy) a vpřed vyklenutý hrudník s rozšířenějším hrudním košem, v němž se mohutněji vyvinuly plíce.*“<sup>144</sup> Zpěvák tak mohl nabýt abnormální kapacity plic, což mělo vliv na délku dechu a sílu hlasu. Je známé, že bez nadechnutí dokázal zpívat až minutovou pasáž. Kastráti, nazývaní též falzetisté, se vyznačovali neobyčejně světlým hlasem a díky náročnému a dlouhodobému školení také velkým rozsahem a pěveckou virtuozitou. Museli se tvrdě cvičit v rejstříkových přechodech a byli často vybízeni k napodobování zvuku smyčcového nástroje. Dále pracovali s rezonancí hlasu v dutinách hrudi, hlavy a horní poloviny obličeje. Hudební skladatelé a teoretici Giovanni Battista Mancini<sup>145</sup> a Pier Francesco Tosi<sup>146</sup> se zabývali hlavně hlasy kastrátů a zdůrazňovali, „*že rejstříkový přechod musí směřovat k tomu, aby splynuly typické rysy prsního hlasu (větší voluminóznost, sytost, dravost)*

---

<sup>141</sup> Arie měla zpočátku více deklamující nežli zpívaný charakter (známá je třídlíná *da capo* arie). Zajímavá byla poznámka v partituře od Domenica Mazzocchiho (*La catena d'Adone*), který v ní poznamenal, že „do něj vložil mnohé *mezz'arie*, které lámou monotónnost recitativu (*che rompono il tedio del recitativo*), (...) vkládá krátké áriové refrény čtyřikrát do recitativní scény v III. dějství“. Tamtéž. S. 276.

<sup>142</sup> Jeho důležitost byla založena na rychlém posouvání děje v opeře kupředu a také na zdůraznění psychologického rozpoložení postavy. Děлил se na *recitativo secco* (odvozen z mluveného slova) a *recitativo accompagnato* (uváděl árie), dále *recitativo stile recitativo* a *stile narrativo*, což byl o něco hbitější recitativní zpěv s důrazem na deklamaci na jednom tónu. Na slavnostním pěveckém projevu pak byl založen *stile rappresentativo*.

<sup>143</sup> Z latiny „castratus“ - kleštěnec. Jejich osud byl ale často velice krutý a rozhodovali o něm hlavně rodiče. Nadaným chlapcům byly v době před dospíváním odebrány pohlavní žlázy. Když z chlapce vyrostl opravdu zpěvák a měl dobrého učitele, pak se těšil veliké slávy a oblibě. Pokud tomu ale tak nebylo, byl to zmařený osud nešťastného člověka.

<sup>144</sup> Celletti, Rodolfo: *Historie belcanta*. Praha: Paseka, 2000. S. 97.

<sup>145</sup> G. B. Mancini (1714–1800) byl italský sopránista, učitel zpěvu a autor knih o zpěvu. Je autorem teoretického spisu *Pensier e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (Myšlenky a praktické úvahy o ozdobném zpěvu, 1774).

<sup>146</sup> P. Fr. Tosi (1653–1732) byl kastrát, skladatel a spisovatel. Napsal *Opinioni dei cantori antichi e moderni* (Mínění učitelů starých a moderních, 1723).

s hlasem falzetovým<sup>147</sup>, štíhlejším, pronikavějším, přispívající k větší pružnosti a pohotovosti“.<sup>148</sup>

Virtuózní zpěv kastrátů zásadně ovlivnil vývoj italské opery. Proslavil se především italský pěvec „*Farinelli, vlastním jménem Carlo Broschi (1705–1782) byl od svých 17-ti let snad nejoblíbenějším pěvcem své doby. Měl hlasový rozsah 3 a půl oktávy a Rossini psal opery speciálně pro něj. K dalším slavným zpěvákům – kastrátům patřili: Poporini, vlastním jménem Anton Hubert (1697-1783), Caffarelli, vlastním jménem Gaetano Maerano (1710-1783), G. Battista Velluti (1781-1861) a jiní.*“<sup>149</sup> Kastrátům však brzy začaly konkurovat zpěvačky (primadony). Přibývalo stále více skladeb, které byly psány ve vyšší hlasové poloze, vhodnější pro ženské hlasy. Skladatelé však rádi psali přímo pro konkrétní zpěvačky. Zrodil se tak kult operní divy / primadony v opeře.<sup>150</sup> Ostatní zpěvní hlasy však zastupovaly nižší pěveckou polohu, než je tomu dnes. Ženský soprán se shodoval s rozsahem dnešního mezzosopránu, tenor odpovídal spíše nynějšímu barytonu a bas se musel pak svými virtuózními koloraturami přenést do velice hlubokých poloh.

V Anglii byl příchod opery prakticky znemožněn tzv. *velkou revolucí*, kdy po popravě Karla Stuarta I. puritáni ochromili veškerý předchozí vývoj a po restauraci byla opera jako katolická záležitost rovněž na okraji společenského zájmu. A tak první opery (jako např. *Dido and Aeneas* od Henryho Purcella) vznikaly mimo velké dvorské prostředí a byly určeny méně významným institucím školního typu. Navíc v Anglii už od Tudorovců byla velmi populární *masque*, a tak se vůbec necítila potřeba nahrazovat ji novým žánrem a formou. Teprve po nástupu nové dynastie – tzv. *oranžské* – se opera v Anglii začala pěstovat jako italský import. To umožnilo i příchod Georga Friedricha Händela a dalších italských skladatelů a jejich vzájemnou konkurenci. Významným zlomem potom byl rok 1728, kdy John Gay<sup>151</sup> s hudebníkem německého původu Johannem Christophem Pepuschem (1667–1752) uvedli s rozhodujícím úspěchem operu *The Beggar's opera* – anglickou obdobu

---

<sup>147</sup> „*Falsettem se nazývá velice vysoký mužský hlas, znějící podobně jako hlas ženský (proto označení 'falešný').*“

Kollár, Anton: *Hlas a jeho poruchy*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1992. S. 45.

<sup>148</sup> Celletti, Rodolfo: *Historie belcanta*. Praha: Paseka, 2000. S. 99.

<sup>149</sup> Kollár, Anton: *Hlas a jeho poruchy*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1992. S. 33.

<sup>150</sup> Předchůdcem barokní opery byly v Itálii *intermedia/intermezza*. Intermezza byly zpěvní nebo taneční vložky do slavnostních her při oslavách na panovnických dvorech. Ve Francii byly oblíbené *ballets de court*. V Anglii se proslavily *masques*, což byla oblíbená hra u dvora s hudbou, tanci a zpěvy (interpreti byli sami dvořané).

<sup>151</sup> John Gay (1685–1732) byl anglický básník a dramatik.

jednodušší a burlesknější opery, jakou se v italském prostředí stávala opera *buffa*, která se začala masově šířit.

Také ve Francii se opera musela prosadit až po prvních neúspěšných pokusech za vlády kardinála Mazanina, který se snažil v Paříži uvést Luigiho Rossiho. Francouzi<sup>152</sup> v době vrcholného baroka nepřijímali italskou operu jako v jiných státech (Německu, Rakousku atd.) také proto, protože se nedokázali smířit s jednoduchostí italských libret. „*V hudební realizaci nepřáli kastrátům a přičilo se jim umění primadon a množství melodických ozdob, koloratur.*“<sup>153</sup> Existoval zde *ballets de cour* (Jean Baptiste de Lully, 1632–1687) a o něco později *tragédie lyrique* (Jean-Philippe Rameau, 1683–1764). Velice stylovou operu často doprovázel prolog na oslavu krále, jejímž základem byly recitativy, árie, dueta, terceta, sborové a taneční výjevy. Recitativo nemá jasné ohraničení jako u italských oper a prolíná se s áriemi.<sup>154</sup> Vzniká *recitativo accompagnato* (s doprovodem orchestru) a využívalo se také *recitativo secco* (s doprovodem basa continuo).

V současné době vzniká mnoho neo-barokních oper, které využívají barokního odkazu ve svých dílech. Z českých autorů jsou to skladatelé jako například od Tomáš Hanzlík (1972–\*) nebo Vít Zouhar (1966–\*) ve své opeře *Slzy Alexandra Velikého* a další.

## 1.6 Vokální techniky klasicismu

Jako reakce na barokní operu vzniká na přelomu baroka a klasicismu nový operní žánr *opera seria* (nazývána také *dramma per musica*). Její hlavní myšlenkou bylo operu podřídít více dramatu než jen pěvecké virtuozitě a melodickému bohatství. U pozdější série bylo důležité vyjádřit expresivitu i lyrismus.

„*To, že opera seria zůstala do velké míry áriovou operou, způsobil hlavně kult virtuózních sólistek – sopranistek jako Bordoniová-Hasseová a Cuzzoniová anebo kastrátů jako Caffarelli a Farinelli. Každý z nich musel dostat jistý počet árií kontrastních typů – patetica, bravura, parlante, brillante – aby mohl ukázat bohatství svých schopností.*“<sup>155</sup>

---

<sup>152</sup> Francouzi přijali až operu v jejich jazyce a ve spojení s baletem.

<sup>153</sup> Tamtéž. S. 32.

<sup>154</sup> Ohraničení mezi recitativem a árií, viz. výše (italská opera – důležitý znak vývoje).

Například C. Monteverdi recitativ a árii ještě od sebe nerozlišoval (pozůstatek z doby renesance).

<sup>155</sup> Abraham, Gerald: *Stručné dějiny hudby*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003. S. 403.

V tomto období získává důležitou roli libretista (nejslavnější Pietro Metastasio<sup>156</sup>), jehož text měl jít v souladu s hudbou. „*Soulad textu a zpěvu má být tak těsný, že báseň nevyvolává dojem, jakoby byla zřymována na hudbu, stejně jako hudba nepůsobí coby kompozice k básni.*“<sup>157</sup> Vážná opera v sobě měla i prvky komické až groteskní, které se vsouvaly do vážných scén. Z toho se později vyvinula *opera buffa* s výhradně komickými prvky. „*První slavná buffa se skládala ze dvou intermezz, vložených mezi jednotlivá dějství opery seria.*“<sup>158</sup> Komické postavy často zpívali v dialektu (dříve i vulgárně). O tématice, kořenech a formě opery buffa se vyjadřuje následovně Jan Trojan: „*(...) čerpala z lidových komedií, karnevalových frašek, maškarních her. (...) Je prostá, nese rysy rokoka, galantního slohu s jeho sklonem k drobnokresbě, ozdobám, symetrii a vyhranění dur a moll-tóniny. Také čerpala z francouzské opery dell'arte, parodie na operu seria. Pěvecké party vycházejí z recitativního parlanda a secco recitativu.*“<sup>159</sup>

Přibližně od 2. poloviny 18. století vzniká mýtus o šílené rychlosti provedení árií a rozšíření hlasového rozsahu směrem do vysokých poloh. Technika hlasu byla tedy zaměřena více na efektní kousky a bravurní koloraturu. Cvičí se rychlé běhy a rozšiřuje se hlasový rozsah. Proslulý je též fenomén sopranistů a sopranistek, zpívajících neuvěřitelné *e3*, *f3* nebo dokonce *c4*, jež započal divokou soutěž o dosažení nejvyšších hlasových poloh.<sup>160</sup> Podle proslulého svědectví Mozarta v tom vynikala například slavná sopranistka Lucrezia Aguiari,<sup>161</sup> která roznítla touhu o zdolávání nejvyšších hlasových poloh. Tento závod strhnul i další hlasy jako byli altisté a altistky. „*Což způsobí, že mizí pěvci, kteří jsou schopni obstát v hluboké poloze jako za dávných časů, zatímco se objevují jiní, s tóny nutně slabšími a světlými. (...) neboť to je cena, kterou musí zaplatit každý pěvec, jehož cílem se stane dominance nejvyšší hlasové polohy a zvládnutí závratné koloratury.*“<sup>162</sup> Pietro Metastasio<sup>163</sup> popisuje tento problém v dopise Saveriovi Matteimu ke 25. dubnu 1770, v němž kritizuje tehdejší pěvce a poukazuje na styl zpěvu před třiceti až

<sup>156</sup> Pietro Metastasio (1698–1782) byl italský spisovatel a básník, je autorem asi 29 operních textů, z nich nejznámější jsou *Il Re Pastore*, *La clemenza di Tito* ad.).

<sup>157</sup> Celletti, Rodolfo: *Historie belcanta*. Praha: Paseka, 2000. S. 133.

<sup>158</sup> Trojan, Jan: *Stručné dějiny opery z hudebně dramaturgického hlediska*. Díl I. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1990. S. 31.

<sup>159</sup> Tamtéž. Díl I. S. 30.

<sup>160</sup> Celletti, Rodolfo: *Historie belcanta*. Praha: Paseka, 2000. S. 133. S. 90.

<sup>161</sup> Lucrezia Aguiari se narodila v Itálii ve Ferrare v roce 1743. Známa pod přezdívkou „La Bastardina“.

<sup>162</sup> Tamtéž. S. 90.

<sup>163</sup> Pietro Metastasio nebyl ale jediný, kdo kritizoval tehdejší pěvecký vkus.



čtyřiceti lety: „(...) místo úsilí o to, aby se jejich hlasy staly pevné, mohutné a plně znělé, se snaží je vylehčit a zohebnit. Touto novou metodou dosáhli oné neuvěřitelné dovednosti hrdla, která překvapuje a vyvolává frenetický aplaus obecnstva. Ale hlas rozdrobený, a proto nedostatečný v arpeggiu, trylcích a volatách, může nanejvýš přivodit uspokojení, které pramení z úžasu a předchází mu sylogismus. Nikdy a nikde však neposkytne to, co bezprostředně fyzicky pocítíme působením jasného, pevného a mocného hlasu, který rozechvěje radostnou energií naše sluchové orgány a pronikne až do hloubi duše.“<sup>164</sup>

O několik let předtím v roce 1756 píše Metastasio slavnému kastrátovi Farinellimu dopis, poté, co ve Vídni shlédnul premiéru Gluckovy opery *Il re pastore*: „První soprán je pan Mazzanti, velký hráč na housle ve falzetu. Nebudou mu chybět obdivovatelé, máme přece labužníky pro všechny omáčky. Já když naslouchám zpěvu, nespokojím se jen s úžasem, neboť chci, aby se na zisku uší podílelo též srdce. Ale to je dáno jen nemnohým, a příroda se příliš často nenamáhá, aby zplodila Farinelliho.“<sup>165</sup>

K významným skladatelům a operním reformátorům patřil Christoph Willibald Gluck (1714–1787), který se odvrátil od ustrnulé opery seria a přešel k přirozenému dramatu. Propojil *recitativo secco a accompagnato* a vrátil význam pěveckému sboru a orchestru. Gluck hovořil o tom, že je třeba se vyhnout „květnatým opisům a pompézním moralitám, ritornelům zdržujícím děj, áriím *da capo*, nadbytku ornamentace, ostrému kontrastu mezi árií a recitativu, který je možné zjemnit použitím koncertujících nástrojů“.<sup>166</sup> Důležitou roli přikládal předešlé, která má divákům přinášet informace o charakteru děje.<sup>167</sup> Tímto přelomem jsou opět položeny nové nároky na hlas, po kterém se vyžadovala vydatnější znělost k dosažení větší dramatičnosti.

Nesmíme však opomenout, že klasicismus je převážně záležitostí německy mluvících zemí. V Německu vznikla nová forma komické zpěvohry *Singspiel*, doplněná písněmi, tanečními výstupy a mluvenými dialogy, která by se dnes dala přirovnat k operetě obdobně jako *opéra comique* (Francie) a anglická *ballad opera*. *Singspiel* převážně vyjadřoval odpor proti patosu *opera seria* a postupně se začal obracet k domácím námětům, které „čerpaly z denního života středních vrstev,

<sup>164</sup> Zdroj neuveden. Tamtéž. S. 90–91.

<sup>165</sup> Zdroj neuveden. Tamtéž. S. 91.

<sup>166</sup> Abraham, Gerald: *Stručné dějiny hudby*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003. S. 420.

<sup>167</sup> Tamtéž. S. 420.

řemeslníků a obchodníků, na scénu se dostávají však i lidové postavy“.<sup>168</sup> Provozovaly jej původně kočovné herecké společnosti, proto šlo o zpívající herce. K tomuto faktu pak také přistupovali skladatelé, kteří se vyhýbali všem krkolomnostem (koloraturám, velkým sólovým áriím atd.). „Na jedné straně dosáhl singspielu niveau opery (...), na druhé straně se stále zjednodušoval a dospěl k frašce se zpěvy.“<sup>169</sup> Hlavním střediskem bylo Lipsko a Vídeň. Vrcholným představitelem singspielu byl Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) napsal několik singspielových oper jako například *Zaide* (1780), *Die Entführung aus dem Serail* (1782), *Der Schauspieldirektor* (1786) nebo *Die Zauberflöte* (1791).

Ve 20. století v neoklasickém stylu komponovali především ruští skladatelé jako Igor Stravinskij (1882–1971), Sergej Prokofjev (1891–1953) a Dmitrij Šostakovič (1906–1975). Tato okolnost se vysvětluje malou tradicí hudebního klasicismu v Rusku a doslova touhou pozdních romantiků (P. I. Čajkovského, 1840–1893) i představitelů hudby 20. století. Na tuto skutečnost upozornil ruský sovětský muzikolog M. S. Druskin.

## 1.7 Belcanto

Od barokního napodobování, předstírání citů, vášní na jevišti a ohromování publika se hudba přenáší k novým výrazovým prostředkům, jak vokálním tak instrumentálním. Období let 1820–1840 se označuje za zlatou dobu pěveckého umění (*belcanto*), podobně jak tomu bylo v roce 1720–1740.<sup>170</sup> V oblasti opery došlo k reformě – skladatelé začali vypisovat koloratury do not, čímž zbavili zpěváky možnosti improvizace.

Zpěv sopranistů a altistů pomalu začíná vycházet z módy a jejich místo na jevišti nahrazují ženy zpívající v mužském oblečení.<sup>171</sup> I když se na scéně jako milovníci a hrdinové začínají prosazovat tenoři, což byla v minulosti doména pouze kastrátů, ještě častěji jejich party nahrazují altistky (tzv. kalhotkové role – nejčastěji v dílech G. F. Händela). „Zrodil se tak nový obor contraalto musico specializovaný na role psané pro kastráty. (...), kromě toho jsou ovšem i role musico,

<sup>168</sup> Trojan, Jan: *Stručné dějiny opery z hudebně dramaturgického hlediska*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1990. S. 55.

<sup>169</sup> Tamtéž. S. 56.

<sup>170</sup> Tamtéž. S. 132.

<sup>171</sup> Tento fakt měl ale již své předchůdce koncem 17. a začátkem 18. století v Neapoli a později Londýně.

zkomponované výslovně pro altistky. (...) Na začátku tohoto století se obor alt zdál být ohebný, mnohotvárný hlas, málokdy narážející na obtíže v rozsahu.“<sup>172</sup> V této době ještě nebyl mezzosoprán považován jako samostatný obor. Zpívat kontraalt často znamenalo vysoký (někdy i velmi vysoký) mezzosopránový obor. Kontraaltistky mnohdy v průběhu své kariéry přecházely na sopránový obor, kde nejčastěji zastávaly roli milovnice.<sup>173</sup>

Italský skladatel Gioacchino Rossini (1792–1868) velice rád obsazoval do svých hlavních rolí altistky,<sup>174</sup> v nejčastěji rozsahu *g* až *h*<sup>2</sup>. „Sám výborný zpěvák, dovedl psát pro lidský hlas, který je v jeho operách exponován jako virtuosní nástroj.“<sup>175</sup> V jeho operách se setkáváme také s označením *seconda donna*<sup>176</sup>, dnes nazýváno jako mezzosoprán, protože se pohybovaly nejčastěji ve střední poloze a měly většinou pouze jednu árii. Během svého uměleckého působení rozšířil pěveckou techniku, jež měla vliv na celou Evropu. Dle jeho vkusu měla melodie vycházet z textu, jenž měl vyjadřovat určité situace na jevišti. „Jinak řečeno, melodie v podstatě nálady nebo pocity nevyjadřuje, nýbrž je vyvolává prostřednictvím stylizované či přímo idealizované mluvy.“<sup>177</sup> Rossini vnímal zpěv mnohem výrazněji než jiní skladatelé, protože byl sám zpěvákem.<sup>178</sup> „Z hlediska pěvecké techniky byla rossiniovským ideálem *fonace*, která nepřetržitě směřuje ke spontánnímu, plynulému a měkkému tónu. (...), současně ovšem dával přednost voluminóznímu sonornímu zpěvu.“<sup>179</sup> Vzhledem k tomu, že v jeho dílech jsou časté kolorатурní úseky, které vyžadují niterný a krásný zvuk interpreta, odmítal tehdejší nastupující romantický způsob přednesu. Do některých dopisů označil tento styl za „vytí podle módy, která právě vládne“.<sup>180</sup> Dodal: „Nemohu zatajit jistý úpadek pěveckého umění, neboť jeho příznivci směřují spíše ke stylu vztekavému (*stile idrofobico*) než k italo dolce cantare

<sup>172</sup> Tamtéž. S. 149–150.

<sup>173</sup> Kontraaltistky v *opeře seria* zpívaly ve větším hlasovém rozsahu. Kdežto v *opeře buffa* se uchylují převážně ke koloraturám a virtuozitě. Rossini si oblíbil proslulou divu Isabellu Colbranovou, virtuózní interpretku, která zpívala v královské opeře. Původem byla altistka, která postupem času přešla z vysokého mezzosopránu až do barevného sopránu (spíše dramatického).

<sup>174</sup> Altistky neboli *primadona buffa*. V roce 1811 byl její první partii v opeře *L'equivoco stravagante* (role Ernestina) zpívala ji Marietta Marcoliniová, dále v opeře *L'Italiana in Algeri* (role Isabelly) nebo *Il barbiere di Siviglia* (Rosina) či *Ceredentola* (Angelina) atd. Druhý obor *contraalto musico* byl psán pro alt v kalhotkových rolích, např. v operách *Tancredi*, *Semiramide* (Arsace) aj.

<sup>175</sup> Smolka, Jaroslav; a kol.: *Dějiny hudby*. Praha: Toggga. 2001. S. 412.

<sup>176</sup> Tamtéž. S. 152.

<sup>177</sup> Tamtéž. S. 133.

<sup>178</sup> Tamtéž. S. 135.

<sup>179</sup> Tamtéž. S. 135.

<sup>180</sup> Dopis Torquatu Antaldimu z 15. června 1851. Zdroj neuveden. Cit. podle: Celletti, Rodolfo: *Historie belcanta*. Praha: Paseka, 2000. S. 135.

che nell'anima si sente (k sladkému zpívání po italsku, které dojíká duši)“.<sup>181</sup> Dále píše: „Současné pěvecké umění vystoupilo na barikády. Starý způsob zdoobeného zpěvu byl nahrazen zpěvem nervózním, slavnostní zpěv skřeky, jimž se kdysi říkalo francouzské, citová náklonnost se nahradila vášnivou pominutostí.“<sup>182</sup> Poté, co dokončil operu *Guillaume Tell*, se Rossini vzdává operní kompozice – *L'art du chant avait sombré* (Nastal soumrak pěveckého umění)<sup>183</sup>. Na počátku 19. století pomalu dochází belcanto k vrcholu. Také postupně končí éra kastrátů, kteří byli pro Rossiniho ztělesněním ideálu: „Neviděl v nich jen pěvecká hrdla uskutečňující zázrak virtuozity, ale především interprety nedostižné výrazové síly.“<sup>184</sup> Rossini se pak 23. března 1866 vyjadřuje k dohasínání jejich slávy v dopise pro Luigiho Crisostoma Ferruccima: „A oni zmrzačení, kteří neměli žádnou jinou životní možnost než zpívat, byli zakladateli cantare che nell'anima si sente (zpěvu, který dojíká duši) a s jejich odstraněním započal hrozivý pád italského belcanta.“<sup>185</sup>

Vznikají různé teoretické spisy a traktáty. Hlavně Manuel García ml., Gilbert Luis Duprez a Luigi Lablache ve svých příručkách vyslovují pravidla, která by měl každý zpěvák dodržovat při interpretaci dobových skladeb (do 40. let 19. stol). Základní podmínkou výrazuplné pěvecké interpretace byla schopnost: 1) provádět *messa di voce*<sup>186</sup>; 2) *legare* (vázat) a *portare*<sup>187</sup> (nést); 3) *fraseggiare*<sup>188</sup> (frázování); 4) *sfumare*<sup>189</sup> (odstiňovat); 5) bezchybně provádět ozdoby.<sup>190</sup>

## 1.8 Vokální techniky romantismu

V této epoše se opera zaměřuje plněji na ztvárňování lidských osudů. Středem zájmu není již jen zpěvák, ale také skladatel, libretista a dirigent. Postupně se zvětšuje velikost orchestru, který získává na síle a jeho zvuk vede k větším

<sup>181</sup> Dopis Filippu Filippi z 26. srpna 1868. Citace neuvedena. Cit. podle: Tamtéž. S. 135.

<sup>182</sup> V dopise Francesco Florimovi. Citace neuvedena. Cit. podle: Tamtéž. S. 135.

<sup>183</sup> Citace neuvedena. Cit. podle: Tamtéž. S. 135.

<sup>184</sup> Tamtéž. S. 135.

<sup>185</sup> Tamtéž. S. 15–16.

<sup>186</sup> *Messa di voce* – „to znamenalo přecházet z *pp* do *ff* a zpět“.

<sup>187</sup> „(...) přičemž vázáním se rozumí měkké, ale čisté přecházení uvnitř hudební fráze do jedné noty ke druhé, zatímco nesení znamená vést hlas půvabně a lehce od intervalu k intervalu, bez podjždění, tedy aniž by bylo slyšet tóny, které leží mezi nimi.“ Tamtéž. S. 15–16.

<sup>188</sup> „(...) tedy ztvárnit každý motiv ve frázi tak, že vynikne ozvláštňen – v paragrafu o frázování se objevuje také schopnost počítat s délkou dechu ve vztahu k délce každého motivu a dovednost vložit pauzu tam, kde ji skladatel nepředpokládal.“ Tamtéž. S. 15–16.

<sup>189</sup> „(...) to jest střídat intenzitu tónu, aby se *p*, *f* a mezistupně střídal podle smyslu frází a slov.“ Tamtéž. S. 15–16.

<sup>190</sup> Tamtéž. S. 160–161.

požadavkům na zpěváka, který musí nyní přezpívat jeho masivní zvuk, a proto se po něm vyžadují „*mohutné hlasové prostředky*“.<sup>191</sup> Důvodem změn je zvětšování prostor, které musely pojmout více diváků.

Pěvecké školy se zaměřují na větší rozsah hlasu, znělost a setrvávání ve vypjatých polohách. Nejen na poli hudebním se vývoj posunul, ale významným objevem laryngoskopického zrcátka<sup>192</sup> se vokální projev dostal do zcela nových a dosud nepoznaných kolejí. Díky tomu, že se začal hrtan a jeho pohyby pozorovat, vzniklo nespočetné množství pěveckých škol. Ty se snažily vytvořit systém v pěvecké pedagogice. Některé školy svými technikami vedly až k velice drastickým dopadům na hrtan a dále „*teorii fixace hlubokého postavení hrtanu*“.<sup>193</sup>

Romantismus je také typický pro rozkvět *písňového* repertoáru s bohatým klavírním doprovodem, který je rovnocenný zpěvnímu partu a psychologicky jej dokresluje. Důležité místo v písni zastává text, který je nezbytnou součástí skladby. Vynikli autoři jako: Franz Schubert (1797–1828), Robert Schumann (1810–1856), Johannes Brahms (1833–1897), Hugo Wolf (1860–1903) a další.

Vedle vážné romantické opery se přirozeně vyvíjí i komická opera a z ní vzniká opereta. Ve 20. letech 19. stol. vzniká ve Francii nový operní žánr označovaný *grand opera*.<sup>194</sup> Chyběl zde obor alt, i když se ho G. Rossini, který pro pařížskou operu komponoval, snažil prosadit, příliš se to nepodařilo.

Belcanto skončilo, když romantismus přišel s požadavkem věrohodnosti a dramatické pravdy: „*Cílem romantiků bylo in vero (pravda)*“.<sup>195</sup> Byla to svým způsobem opět stylizace, která se snažila povznést nad všednost. Důležité bylo hledat realistické zobrazení citů a vášní nejlépe činoherním způsobem.<sup>196</sup> V opeře vzniká potřeba vymezit se pomocí odlišnosti barvy, v psychologii nebo ve stavu jednajících osob. Altistkám ruší roli milovnice, který je přičítán již pouze tenoru se světlým hlasem a velkým rozsahem (symbol mládí). Barytonu (jako symbolu dospělosti) pak skladatelé přikládají významné role, většinou velikých historických osobností. Basu

---

<sup>191</sup> Tamtéž. S. 180.

<sup>192</sup> Vynálezcem laryngoskopického zrcátka byl španěl Manuel García ml. Byl mimo jiné také zpěvák a významný pedagog.

<sup>193</sup> Barová, Anna: *Proč zpíváme?* Brno: Janáčkova akademie múzických umění Brno, 2005. S. 16.

<sup>194</sup> *Grand opera* - většinou šlo o 5 aktovou velkolepou operu jak koncepci tak ve výpravě, která využívá technických vymožeností, velké sbory, balet, sólisty a dialogy. Ve Francii pak od druhé poloviny 19. století vzniká *opera lyrique*.

<sup>195</sup> Celletti, Rodolfo: *Historie belcanta*. Praha: Paseka, 2000. S. 173.

<sup>196</sup> „*Nepřivádělo však na scénu- období jako činohra - běžné typy lidí, ale postavy, prostřeí a události vyjimečné, vznešené, historizující nebo přinejmenším ‘románové’*.“ Tamtéž. S. 173–4.

bylo přiděleno stáří a s ním i vznešené postavy panovníků kněžích, otců nebo role z podsvětí. Sopranistky zastávaly role spojené s mládím, nevinností, cudností, zamilovaností jako jejich protihráčky stojí mezzosopranistky, které zastupují zralejší a zkušenější charakter. Altistky ztvárňují většinou staré ženy nebo pážata.

Proslavila se díla skladatelů Vincenza Belliniho (1801–1835),<sup>197</sup> Gaetana Donizettiho (1797–1848), Giuseppeho Verdiho (1813–1901),<sup>198</sup> a dalších, kteří do svých prvních děl zpočátku obsazovali hlavně rossiniovské zpěváky, kterým do raných děl ještě vypisovali koloratury. Později však obsazovali nové pěvce, proto koloratury<sup>199</sup> většinou v dalších dílech mizí: „*Čím více slábl vliv Rossiniho, tím výrazněji směřovali romantičtí skladatelé k názoru, že jsou koloratury u mužských hlasů staromódní, překonané a nepříznivé pro bezprostřednost a svobodu výrazu.*“<sup>200</sup> Tím, že se koloratura z mužských partů odstranila, začala se pěvecká školení odvracet od studia virtuozity a koloratur. Důraz byl převážně kladen na mimořádně vysoké polohy hlasu, neklidné vzrušení či „*křik duše*“<sup>201</sup>. Vokální projev se spojoval hlavně s afekty a výkony. Na jevišti se často opakují neurotické až hysterické výbuchy citů, vášnivých proseb, hlasité vzdechy, vyzývavého smíchu, které jsou doprovázeny grimasami, pády a agoniemi. „*V období verismu se zrodil mýtus o činoherně hrajícím pěvci (...) a herečce-pěvkyni (...). Verističtí interpreti mají potřebu vytvářet tmavší a voluminější střední polohu.*“<sup>202</sup>

To vše má za následek, že se některým pěvcům z hlasu vytratila ohebnost, spontaneita a měkkost, vyskytla se spíše hlasová tvrdost až ostrost ve vysokých polohách, což mohlo mít za následek častou únavu hlasu. Školení hlasu se tak více zabývalo frázováním nebo drženými siláckými tóny než lehkostí a vzletností. Některé efekty „*dosažené mluvenými nebo křičenými modulacemi, přiměly pěvce k tomu, aby opomíjeli, ne-li přímo zavrhlí zakulacený, plný a měkký zvuk, který je plodem hlasu tvořeného in maschera a sul fiato a tak zvaného passagio, přechodu mezi střední a vysokou polohou.*“<sup>203</sup> Další zálibou skladatelů bylo psát ty nejprudší a nejvášnivější deklamované fráze a árie do přechodových poloh. Pro pěvce bylo

---

<sup>197</sup> „*Méně je známo, že se už před Verdim předhazovalo Bellinimu, že svým kompozičním způsobem zruinoval tři velké pěvce: Henriettu Méric-Lalandeovou, Antonia Tamburiniho a Giudittu Pastaovou.*“ Tamtéž. S. 173.

<sup>198</sup> Verdi byl označován jako „*Attila hlasů*“.

<sup>199</sup> Koloratury nebyly ale tak propracované jako u Rossiniho.

<sup>200</sup> Tamtéž. S. 178.

<sup>201</sup> Tamtéž. S. 180.

<sup>202</sup> Tamtéž. S. 183.

<sup>203</sup> Tamtéž. S. 178.

v tomto případě velice těžké neforsírovat. Verismus se vymezil „otevřenému zpívání“, které spočívalo na „zpevním siláctví a obecně vzrušeném tónu“, což dovolovalo interpretovat operu i minimálně technicky připraveným pěvcům, především těm, kteří oplývali hereckým talentem či dobrým zevnějškem.<sup>204</sup>

Příchodem významného operního reformátora Richarda Wagnera (1813–1883) vzniklo nové pojetí hudby. Jeho hlavní myšlenkou bylo propojit hudbu s filosofií a jinými druhy umění, tuto syntézu nazval *Gesamtkunstwerk*.<sup>205</sup> Poprvé se zde také setkáváme s fenoménem *Sprechgesang*, který nastupuje na místo recitativa, a dále árií neboli technikou mezi zpěvem a mluvou. Melodika vychází ze slova, které musí mít perfektní deklamaci a dále psychologický a citový obsah.

Pro Wagnera bylo typické, že si vybíral pěvce sám. Využíval zpěváky s velkým rozsahem, silou a krásou hlasu, od nichž se očekávalo krásné znění a srozumitelnost. Jeho pěveckým ideálem byl zpěvák, který by dokázal svým hlasem nejen splnit všechny požadavky (veliký prožitek, legato, výslovnost, dynamické změny), ale hlavně stát se samotnou žijící postavou jeho operního příběhu. Tedy zpěvák, který by neinterpretovat jeho díla, ale přímo je žil na jevišti. Zpěv byl vysoce dramatický a doprovázený masivním zvukem orchestru, proto přílišná dramatická oper způsobovala ještě nezrálým pěvcům trvalé poškození na hlasivkách. Opery Richarda Wagnera dodnes patří k vrcholům dramatické opery a ne každý pěvec hlasově vyjádří ke ztvárnění jeho rolí.

## 1.9 Estetické požadavky na hlas v 1. polovině 20. století

V 1. polovině 20. století ve zpěvu doznívá estetika 19. století. Díky první světové válce dochází ke zhroucení ideálu evropské kultury. Po ní nastupuje nový vkus, jako byl například příchod jazzu a taneční hudby z USA. Dále vzniká mnoho nových hudebních uměleckých směrů reagujících na politicko-historické události.

Důsledkem první světové války a hospodářské krize dochází ke kritické finanční situaci divadel. To všechno má za následek „operní krizi“,<sup>206</sup> proto v Evropě postupně přešla většina operních divadel přímo do veřejného vlastnictví (státu, regionů, obcí či jiných právnických osob se zvláštním veřejným statutem). „Klasická

---

<sup>204</sup> Tamtéž. S. 178

<sup>205</sup> V *Gesamtkunstwerku* se snažil o spojení básnictví, hudby a dramatu tak, aby všechny složky byly vyrovnané.

<sup>206</sup> Trojan, Jan: *Stručné dějiny opery z hudebně dramaturgického hlediska*. Díl II. Praha: Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1986. S. 6.

opera“ částečně ustoupila do pozadí také díky měnícímu se estetickému ideálu a rozvoji vědy a techniky: „*Jestliže se v současné době na jedné straně nahlíží na operu jako na iluzivně emocionální mašinerii (P. Faltin), přežilý, umělecký útvar, lze z druhé strany namítnout, že dosud nevznikl nový scénický typ, který by zaujal obecenstvo do té míry, jako romantická opera.*“<sup>207</sup> Na místo o opeře se tedy více mluví o hudebním divadle, které navazuje kontakty s filmem, televizí a rozhlasem.

### 1.9.1 Postromantismus / krizový romantismus

Středem zájmů operních skladatelů v 1. polovině 20. století bylo najít vhodné libreto nebo námět. Zkoumal se vztah člověka ke světu a často vyhocené dramatické situace „*díky vlivu literárního naturalismu a psychoanalýzy Sigmunda Freuda*“.<sup>208</sup> Opera je především pod vlivem hudby Richarda Wagnera, a proto se vyznačuje sytým orchestrálním zvukem. Náročné pěvecké party se pohybují ve vypjatých polohách, které si mohou dovolit zpívat jen technicky a hlasově vyzrálí pěvci. Postromantická opera je charakteristická svým dramatismem a masivními scénami. Požadavky odpovídají ideálu 19. století, pouze jsou vystupňovány.

Reprezentativním autorem postromantismu byl Richard Strauss (1864–1949), který požadoval v opeře *Salome* (podle divadelní hry Oscara Wilda) po představitelce hlavní role i tanec, což přinášelo veliké potíže při nastudování.<sup>209</sup> Proslulá česká pěvkyně Ema Destiniová (při premiéře v Berlíně) „*se netajila obtížemi, jež jí přinášela tato nesrovnatelně obtížná role, plná střídání métra a synkóp (sic!), v nižší poloze krytá orchestrem*“.<sup>210</sup>

### 1.9.2 Impresionismus

Hudba impresionismu, vznikající na přelomu 19. a 20. století, byla založena na smyslové kráse, barevné harmonii, silných emocích, dojmech a vjemech prchavých okamžiků a s nimi spojených pocitů melancholie. Je u ní zřetelná vazba na výtvarné umění.<sup>211</sup> Podstatné bylo zachytit tu nejniternější náladu a plasticky ji vymodelovat pomocí barvy hlasu či dynamiky.

---

<sup>207</sup> Tamtéž. Díl II. S. 5.

<sup>208</sup> Tamtéž. Díl II. S. 7.

<sup>209</sup> Tato taneční úloha se začala později rozdělovat mezi zpěvačku a profesionální tanečnici (baletku).

<sup>210</sup> Pospíšil, Miroslav: *Veliké srdce: Život a umění Emy Destiniové*. Praha: Supraphon, 1974. S. 44.

<sup>211</sup> Konkrétně malíře Clauda Moneta, Vincenta van Gogha, Pierre-Augusta Renoira nebo Paula Cézanna ad.



Francouzský skladatel Claude Debussy (1862–1918) „svým novým kompozičním myšlením otevírá dalším skladatelům brány do hudby 20. století“.<sup>212</sup> Zajímal se i o kulturu jihovýchodní Asie a ve své tvorbě „kompenzuje vliv hudby 19. století inspiracemi staré nebo exotické hudby“.<sup>213</sup>

Pro hlas Debussy komponoval nejčastěji písně na texty slavných básníků.<sup>214</sup> Ve svých písních zachycoval „prchavý okamžik určité nálady v konkrétním čase“<sup>215</sup> (bouři, mlhu, zapadající slunce, zářivý či smutný den, přírodu, kostelní zvony atd.). Během svého života napsal jedinou operu *Pelleas et Melisande*.<sup>216</sup> Debussy nenechává jako jeho romantičtí předchůdci hlas setrvávat v extrémně vysokých polohách či zpívat krkolomné koloratury. Roli Melisande napsal do přirozené střední polohy, i když se jedná o soprán. Pravděpodobně mu šlo o využití jemné barvy nižší polohy sopránového hlasu. Důležité bylo zachycení každého hnutí nitra – Melisandiny silnější emoce soustředí do vyšší přechodové polohy. Dokonce se na jevišti vzdal i sborů a ansámbľů, pouze dokresluje sbor za scénou symbol moře. Celá opera je založena převážně na plynoucích dialozích recitativním charakterem, kdy tlumeně pojatý orchestr barevně podporuje děj.

Jeho hudbou se nechalo inspirovat mnoho umělců jako například Maurice Ravel (1875–1937), Paul Dukas (1865–1935), Manuel de Falla (1876–1946) později také Pierre Boulez (1925–\*) nebo György Ligeti (1923–2006).

### 1.9.3 Expresionismus

Na začátku 20. století se ve Vídni objevuje nový hudební směr, který se vyznačuje především snahou vyjádřit vlastní duševní prožitky a pocity bez ohledu na jakékoliv konvence v takové intenzitě, která tu dosud nebyla. „*Jedním ze základních pocitů expresionistického umělce je hluboká bolest, pramenící z fatalistického pocitu osamění a záhuby.*“ (M. S. Druskin) *Umělci jsou přitahováni k problematice nereálného světa, směřující ke spiritualismu, ve vrcholných dílech však dospívají k*

---

<sup>212</sup> Hřčková, Naďa: *Dějiny hudby IV. – Hudba 20. století*. Díl I. Praha: Ikar, 2006. S. 78.

<sup>213</sup> Tamtéž. S. 59.

<sup>214</sup> Debussy měl mezi výtvarníky a básníky mnoho přátel. Avšak největší vliv na něj měli básníci jako Paul Verlaine, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Bourget.

<sup>215</sup> Hostomská, Anna: *Průvodce operní tvorbou*. Brno: Centra, 1999. S. 194.

<sup>216</sup> Opera *Pelleas et Melisande* byla napsána na libreto Maurice Maeterlincka a měla premiéru 30. dubna 1902 v Paříži v *Opéra comique*.

vášnivě obhajobě humanismu.“<sup>217</sup> Skladatelé odmítali vše tradiční a snažili se najít své vlastní hudební prostředky. Jejich hudba se vyznačuje prudkými kontrasty, určitou drsností, náhlými vzruchy, výbuchy citů, výkřiků atd.

Významně se mění pohled na dosavadní interpretaci. Ne každý pěvec má touhu a odvalu interpretovat expresionistická díla právě pro jejich požadavky. Pěvecké party jsou náročné svými intervalovými skoky, disonantními harmoniemi a velikým hlasovým rozsahem. Vnitřní napětí či chorobná hrůza jsou nejčastěji vepsány do extrémně vypjatých poloh hlasu za doprovodu masivního zvuku orchestru. V operách či monodramech vystupuje méně postav, které většinou vedou expresivní monology. V nich vykreslují psychologický děj či dramatické dění, jejich vnitřní rozpoložení. To vše je velmi obtížné na koncentraci, nastudování a techniku hlasu.

Výraznou osobností expresionismu byl rakouský hudební skladatel (malíř<sup>218</sup>), a zakladatel *Druhé vídeňské školy*<sup>219</sup> Arnold Schönberg (1874–1951).<sup>220</sup> Pro jeho používání hlasu byl typický Sprechgesang,<sup>221</sup> jenž využívá například v monodramatu *Erwartung* nebo melodramu *Pierrot lunaire, Op. 21*. V monoopere *Erwartung* (jednoaktovka), je sólový part zpěvačky „*krajně obtížný s nezvykle nezpěvnými intervalovými skoky*“, ale také náročný na výrazové a herecké prostředky.<sup>222</sup> Skladba *Pierrot Lunaire* je určen pro pět nástrojů (klavír, flétnu, klarinet, housle a violoncello) a sopranistku, která ztvárňuje roli vypravěče (Pierrota). Part zpěvačky je sice zapsán do not (výška tónů a rytmus), ale paradoxně se klasický tón neočekává. Poté, co sólistka dosáhne dané výšky tónů, musí ji ihned opustit. Mluvený zpěv tedy není založen na přesné intonaci, ale pouze na stylizovaném mluveném zpěvu. Celý melodram se dělí do tří částí po sedmi básních podle předlohy Alberta Girauda.<sup>223</sup> V první části vypráví/zpívá Pierrot (sopranistka) o lásce, erotice a náboženství, ve druhé o násilí, zločinu a rouhání, a v posledním úseku o jeho návratu domu do Bergama se stínem minulosti (minulost ho stíhá, děsí).

---

<sup>217</sup> Trojan, Jan: *Stručné dějiny opery z hudebně dramaturgického hlediska*. Díl II. Praha: Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1986. S. 14. Zdroj citace Druskinova citátu neuveden.

<sup>218</sup> Arnold Schönberg začal malovat až jako třicetiletý. Nejznámější jsou jeho portréty a vize.

<sup>219</sup> Do druhé „vídeňské školy“ patřili Arnold Schönberg, Alban Berg a Anton Webern.

<sup>220</sup> Arnold Schönberg byl ovlivněn hudebními skladateli jako Brahms, Wagnerem, Straussem, Zemlinským ad.

<sup>221</sup> O „Sprechgesangu“ se již v době romantismu poprvé zmiňuje R. Wagner.

<sup>222</sup> Tamtéž. Díl II. S. 14.

<sup>223</sup> Tyto básně do němčiny přeložil Otto Erich Hartleben.

Jednotlivé úseky skladby se rozdělují následovně: 1. *Mondestrunken* (Opilý měsíc), 2. *Columbine*, 3. *Der Dandy* (Švihák), 4. *Eine blasse Wäscherin* (Bledá pradlena), 5. *Valse de Chopin* (Chopinův valčík), 6. *Madonna*, 7. *Der kranke Mond* (Nemocný měsíc).

Druhá část: 1. *Nacht* (Noc), 2. *Gebet an Pierrot* (Modlitba k Pierrotovi), 3. *Raub* (Loupež), 4. *Rote Messe* (Červená mše), 5. *Galgenlied* (Šibeniční píseň), 6. *Enthauptung* (Stětí), 7. *Die Kreuze* (Kříže).

Třetí část: 1. *Heimweh* (Stesk po domově), 2. *Gemeinheit!* (Podlost), 3. *Parodie*, 4. *Der Mondfleck* (Měsíční skvrna), 5. *Serenade* (Serenáda), 6. *Heimfahrt* (*Barcarole*) (Jízda domů), 7. *O Alter Duft* (O stará vůně).

Pro Schönberga byla podstatná „pravdivost uměleckého vyjádření“, kterou stavěl do protikladu k líbivosti. Proto také užívá v opeře *Mojžíš a Áron* melodický zpěv k vyjádření Áronovy falešné povahy.

Na Schönberga navázal Alban Berg (1885–1935), který napsal opery *Wozzeck* (1925) a *Lulu* (1937). Ve *Wozzeckovi* se setkáváme s obyčejnou mluvou, melodramatem, kantilénovým zpěvem a Sprechgesangem, který využívá v obou operách. Wozzeck říká: „Člověk je propast, když se do ní podíváme, jímá nás závrať. Mám závrať.“<sup>224</sup> Tato replika charakterizuje myšlenku, kterou si Berg pro obě opery vybral: sledoval duševní pochody člověka a důležitost mají jejich pocity. *Lulu* je založena na dvou tragédiích německého dramatika Franka Wedekinda:<sup>225</sup> *Duch země* (*Der Erdgeist*) a *Pandořina skříňka* (*Die Büchse der Pandor*). Lulu je postava, která ukazuje všechny své špatnosti (krutost, bezohlednost) a likviduje (a vraždí) ty, kteří jí stojí v cestě. Pěvecký part není tolik náročný na intervalové skoky, dokonce nechybí ani recitativa, kavatina a ansámbl.

#### 1.9.4 Folklorismus / radikální folklorismus

Hudební skladatelé jako Leoš Janáček (1854–1928), Béla Bartók (1881–1945), Alois Hába (1893–1973) a Zoltán Kodály (1882–1967) se snažili o zachycení tradiční venkovské kultury. Ve svých operách se zaměřovali na studium lidových zvyků, autentického dialektu a lidového umění. U posluchačů to mělo za následek sílící zájem o vlastní národní identitu a tím i o lidovou hudbu a tvorbu.

<sup>224</sup> Hrková, Naďa: *Dějiny hudby IV. – Hudba 20. století*. Díl I. Praha: Ikar, 2006. S. 161.

<sup>225</sup> S touto koncepcí pracoval Jiří Vysloužil v monografii: *Hudobníci XX. storočia*. Bratislava: Opus 1981.

Vokální hudba zachycovala přirozený intonační spád mluvy jako křik, hádku, rozčilení, brebentění, smích. Pěvecké party se vyznačovaly obtížností při parlandovém zpěvu, akcentací lidového dialektu a většími intervalovými skoky.

Skladatel Béla Bartók se zabýval celý život detailním studiem lidové tvorby, a to maďarské i jiných národů. Napsal mnoho písní a jedinou operu *A Kékszakállú herceg vára* (Modrovousův hrad), inspirovanou deklamací a intonačním spádem maďarštiny.

Komická opera *Háry János* maďarského hudebního skladatele Zoltána Kodályho stojí již na pomezí operety, *Liederspiel* či komické frašky. Celá zpěvohra se skládá z lidových písňových útvarů, které jsou doprovázeny orchestrem, kde se uplatňují lidové nástroje jako například cimbál, basa a klarinet. Opera se formálně ocitá „na rozhraní pohádky a lidového humorného vyprávění, (...) koncipovaná jako dramatické vyprávění o pěti částech s prologem a epilogem“.<sup>226</sup>

V českém kontextu se většinu života zabýval sběrem lidových písní, intonací a záznamem lidské řeči zabýval Leoš Janáček. „*Během desetiletí intenzivního sběru lidové písně se v praxi oprostí od starší rétoriky, přestane považovat lidovou píseň a hudbu za něco krystalicky čistého, ale naopak ji začne vnímat jako dynamický organismus. Přirovnání k letu ptáka a k fotografování jednotlivých fází sběratelem je případné. Janáčka to přivádí na hranici naturalismu a expresionismu – především syžety, tematikou a potom sekundárně i technikou zápisu, z níž si Janáček učinil každodenní záznam lidské řeči a jejích hudebních kvalit. Od zápisu lidové písně k nápěvkům mluvy je už jen krok. Janáček jej učinil v okamžiku, kdy kromě zapisování písní studoval i jemnější a detailnější projevy dětské mluvy ve folklorních lokalitách a kdy se snažil o příklady, na nichž by doložil genezi písně z nápěvku mluvy.*“<sup>227</sup> Etnografický zájem v Janáčkově vzbudil František Bartoš<sup>228</sup>, s nímž Janáček dlouhodobě spolupracoval na sběru lidových písní a tanců.

Ve svých dílech využíval nápěvky lidové řeči, které odposlouchal ze života na vesnici. „*Pokud zkoumáme Janáčkovy nápěvky mluvy jako celek a všímáme si povahy tohoto procesu stylizace řečových situací, konstatujeme, že hledáme-li stopy*

<sup>226</sup> Trojan, Jan: *Stručné dějiny opery z hudebně dramaturgického hlediska*. Díl II. Praha: Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1986. S. 19.

<sup>227</sup> Štědroň, Miloš: *Leoš Janáček a hudba 20. století: Paralely, sondy, dokumenty*. Brno: Nakladatelství a vydavatelství Nauma, 1998. S. 231.

<sup>228</sup> František Bartoš (1837–1906) byl pedagog, jazykovědec, etnograf. Dále patřil k významným osobnostem moravské vzdělanosti a kultury druhé poloviny 19. století. Byl to významný organizátor vědeckého a národního života na Moravě, autor dosud jediného dvoudílného souborného moravského dialektologického slovníku.

nápěvků mluvy v operní tvorbě, jsou právě jedinými doklady 'citáty' výroků jiných osob. Janáček se sice instinktivně i vědomě bránil osočení z naturalismu a nechtěl, aby nápěvy byly doložitelné v operní tvorbě. Je evidentní, že při každodennosti procesu jejich zapisování přechází mnohé z této rutiny do vokálního a zvláště operního duktu. (...) V současné době nepovažujeme nápěvky mluvy za vědecky jednoznačně přesvědčivé, ale spíše za umělecky stylizované objekty.“<sup>229</sup>

Mezi díla s touto tematikou patří Janáčkovy písně, například *Moravská lidová a poezie v písních*, *Slezské písně*, *26 balad lidových*, *Ukvaldská lidová poezie v písních*, *Ukvaldské písně*, *Zápisník zmizelého* a opery jako například *Počátek románu*, *Její pastorkyňa* a *Liška Bystrouška*.

Český skladatel Alois Hába se celý život intenzivně zabýval mikro-intervalovou hudbou, a to nejčastěji čtvrttónovou. V opeře *Matka*, k níž napsal i libreto, využívá valašské nářečí ze života prostého lidu na Valašsku, odkud sám pocházel. Pěvecké i instrumentální party jsou velice náročné, a to kvůli čtvrttónové intonaci. Vzhledem k poměrně konvenční sazbě může Hábova hudba na posluchače působit jako neladící. Přitom v některých momentech, kdy se od konvenčního modelu vzdaluje – například ve scéně plačících žen, „plaček“, dosahuje velké působivosti.

### 1.9.5 Civilismus

Po ukončení první světové války se ve 20. letech 20. století mění životní styl ve společnosti, a to díky hospodářsko–ekonomické a společenské krizi (v této době vymizeli sponzoři a mecenášové). Kvůli nedostatku financí se upouští od velkých dramatických produkcí (operních a orchestrálních). Začíná převažovat komornější hudba a širší vrstvy jsou přitahovány převážně divadlem. Lidé mají chuť se bavit, zapomenout na strasti a starosti způsobené válkou. Náměty skladeb jsou spíše jednoduššího, anekdotického civilního (všedního) charakteru.

V Německu vzniká tzv. *Zeitoper* (časová opera), jejímž typickým dílem byla opera *Von Heute auf Morgen* (Arnold Schönberg). Ve vokálních skladbách můžeme zaregistrovat sestup do odlehčených teatrálních žánrů, jako *operety*, *chansonu*, *kabaretních songů*, *jazzu* atd. Zpěv spíše využívá menší hlasový rozsah a zřetelnou deklamaci.

---

<sup>229</sup> Štědroň, Miloš: *Leoš Janáček a hudba 20. Století: Paralely, sondy, dokumenty*. Brno: Nakladatelství a vydavatelství Nauma, 1998. S. 158.

Tento hudební styl významně ovlivnil dramatik Bertolt Brecht (1898–1956)<sup>230</sup>, který nazval svůj typ zpěvohry epickou operou: „*Ve vztahu slova a hudby tón nezdujuje slovo, ale má je kriticky interpretovat. Hudba neslouží, ale zprostředkuje, nemá stupňovat text, ale zaujímat stanovisko. Nemá líčit psychologickou situaci, ale zaujímat postoj, z hudby musí zmizet falešný patos romantismu (...). Hudba nemá za úkol bičovat emoce ani ilustrovat dějové akce atd.*“<sup>231</sup>

Největší popularity dosáhla jeho *Třígrošová opera*,<sup>232</sup> která není určena pro klasické operní sólisty, ale pro kabaretní umělce, které doprovází kabaretní jazzový orches. Jsou zde pěvecká čísla (tzv. *songy*) a moritátová melodie. S Brechtem spolupracoval Kurt Weill (1900–1950)<sup>233</sup>, jehož *songové zpěvohry* byly plné ironie, sarkasmu, mluvených dialogů, jarmarečních popěveků, kupletů. V opeře *Der Zar lässt sich photographieren* se snažil zachytit taneční a populární ovzduší své doby.

Vedle toho v Paříži v roce 1917 vznikla skupina (šesti) studentů z konzervatoře původně nazvaná *Les nouveaux jeunes* (*Nová mládež*), do níž patřili: Georges Auric (1899–1983), Louis Durey (1888–1979), Arthur Honegger (1892–1955), Darius Milhaud (1892–1974), Francis Poulenc (1899–1963), Germaine Tailleferre (1892–1983). Jejich činnost podporoval Jean Cocteau (1889–1963),<sup>234</sup> a jejich původní záměr byl pořádat společné koncerty. Později se stal jejich patronem Eric Satie (1866–1925), který však oficiálně do skupiny nepatřil. Seskupení *Les nouveaux jeunes* se v roce 1919 přejmenovalo na *Le Six* (*Šestka*) a revoltovalo proti francouzské hudbě impresionismu a citovému snobismu, který neodpovídal situaci po válce.

Podobnost civilismu se *Šestkou* jsou patrné hlavně v požadavcích a estetice střídání vokálního projevu. *Šestka* propagovala hudbu všedního dne a byla inspirována životním stylem doby a humornými až groteskními náměty. Tato skupina dávala nejvo odpor proti předstírané hlubokomyslnosti a romantice a přikláněla se k estetice cirkusu, music-hallu, kabaretu, jarmarečnímu prostředí a jazzu. Nebyla to pouze hudba, kterou *Le Six* obdivovali, ale jejich uznání patřilo

<sup>230</sup> Bertolt Brecht byl německý dramatik, divadelní teoretik a režisér.

<sup>231</sup> Trojan, Jan: *Stručné dějiny opery z hudebně dramaturgického*. Díl II. Praha: Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1986. S. 27–28.

<sup>232</sup> *Třígrošová opera* byla zaranžována (v roce 1928) podle *Žebrácké opery* Johna Gaye.

<sup>233</sup> Kurt Weill byl významný německý hudební skladatel a dirigent.

<sup>234</sup> Jean Cocteau byl francouzský básník, grafik, divadelník a filmář atd. Po první světové válce byl považován za nejuznávanější osobnost moderní hudby. *Les nouveaux jeunes* pomáhal původně tak, že psal články a propagoval je.

hlavně kouzelníkům, akrobatům, všem těmto umělcům a jejich výkonům. Hrčková míní: „*Poznávali absolutní nutnost každého gesta, že tu nacházeli umění bez příkras, svrchovaně ekonomicky nakládající s vyjadřovacími prostředky, a přesto dokonale účinné.*“<sup>235</sup> Skupina měla také za cíl dopracovat se k francouzské moderní hudbě národní. Začali si tedy všimnout venkovského a městského folkloru a převážně hudby provozované na pařížském předměstí.

Pěvecký projev civilismu je obecně ovlivněn dobovou populární hudbou a hereckým, je poněkud odlehčený a hlavní důraz je kladen na srozumitelnost textu.

### 1.9.6 Futurismus

Futurismus vycházel z vize budoucnosti a spojoval své ideály s technikou. Hudba převážně experimentovala se zvuky inspirovanými stroji a ovlivnila tím i některé pozdější hudební skladatele 20. století. V prvopočátku dochází k pokusům spíše zvukově-hlukového nežli tónového charakteru. Například Luigi Russolo propagoval hudbu tvořenou výhradně z hluků a nepoužíval hudební nástroje. Skladatel Francesco Balilla Pratella<sup>236</sup> v roce 1910 napsal *Manifest futuristických hudebníků*, ve kterém upozorňuje, že italským skladbám dominuje opera v „absurdní a anti-hudební formě“. Dále upozorňuje na to, že i hudební vydavatelé a instituce, jako například konzervatoře se spokojují s pouhou průměrností a na scéně udržují vulgární opery Pucciniho a Umberta Giordana.

Vyslovil určité závěry následujícím způsobem:

„- Zajistit, že nadvláda zpěváků musí skončit, a že důležitost zpěváka ve vztahu k uměleckému dílu je stejná jako důležitost nástroje v orchestru.

- Přetvořit titul a hodnotu ‚operního libreta‘ v ‚dramatickou nebo tragickou báseň pro hudbu‘, nahrazující volný verš metrickou strukturou. Každý operní skladatel musí být naprosto autorem své vlastní básně.“<sup>237</sup>

Futuristé začali spojovat hudbu s řečí naprosto jiným způsobem, než tomu bylo doposud. Vytvářeli fonickou poezii – svoje básně muzikalizovali. Hlavním představitelem tohoto směru byl Filippo Tommaso Marinetti, který recitoval svou

<sup>235</sup> Hrčková, Naďa: *Dějiny hudby IV. – Hudba 20. století*. Díl I. Praha: Ikar, 2006. S. 91.

<sup>236</sup> Francesco Balilla Pratella (1880–1955) byl italský skladatel a muzikolog, studoval u Pietra Mascagniho, kterého také ve svém manifestu zmiňuje, protože se jako jeden z mála snažil o inovace v opeře.

<sup>237</sup> Pratella, F. B.: *Manifesto of Futurist Musicians*. Unknown.nu. [online] datace zveřejnění neuvedena [cit. 2012-11-22]. Dostupné na: <http://www.unknown.nu/futurism/musicians.html>

poezii s velikým západem a používal celou řadu vysloveně zvukomalebných vokálních prvků (*La Battaglia di Adrianopoli* atd.).

Dadaismus pak vkládal náhodné prvky do hudby, příkladem je *Erratum musical* všestranného dadaistického a surrealistického umělce Marcela Duchampa z roku 1914. Dadaisté zcela osvobodili hlas od klasického zpěvu a přišli se specifickým vokálním projevem, fixovaným pouze jako zvukomalebný text, často z nesmyslných slabik. Zvuk poezie vytváří most mezi literární a hudební kompozicí, ve které se nachází fonetické aspekty lidské řeči, přístup často označovaný také jako poezie beze slov určená k přednášení. Hudba zde využívala sebeironie, groteskních nápadů nebo měla provokativní charakter. Hlavním představitelem byl německý všestranně nadaný dadaista Kurt Schwitters. Jeho *Ursonate* se otevírá následujícími verši:

„*Fumms bo wo taa zaa Uu,*  
*pogiff,*  
*kwii Ee.*  
*Ooooooooooooooooooooooooooooo*  
*Dll rrrr beeeee bo*  
*Dll rrrr beeeee bo*  
*rrrr beeeee bo fumms bo,*  
*rrrr beeeee bo fumms bo wo.*“<sup>238</sup>

Futuristické a dadaistické hrátky se slovy pak měly veliký vliv na hudbu vznikající v 2. polovině 20. století a také na skladby, v nichž autoři využívali rozšířených vokálních technik.

### 1.9.7 Neoklasicismus

Mezi hudebními směry 20. a 30. let 20. století hrál významnou roli také neoklasicismus – hudba charakteristická svým návratem do hudební minulosti k předromantické tvorbě baroka nebo klasicismu. Někteří skladatelé (v čele s Igorem Stravinským) se mimo jiné snažili obnovit *operu buffu*. Znovu pro ně bylo aktuální členění opery na recitativa, doprovázená cembalem nebo komorně obsazeným orchestrem, a také árie. Opera však zůstává v této době v závěsu baletu. Proniká do ní mluvené slovo, je vysoce stylizovaná, náměty jsou intelektualizované, nacházíme

---

<sup>238</sup> Kostelanetz, Richard: *Text Sound Art : A Survey*. Ubuweb. [online] datace zveřejnění neuvedena [cit. 2012-11-22]. Dostupné na: <http://www.ubu.com/papers/kostelanetz.html>



v ní hlavně distanci od citu. Kvůli tomu nezískala na popularitě a publikum dávalo dále přednost romantické opeře.

Neoklasická opera se na jedné straně blíží oratoriu a kantátě, na druhé straně se zajímá o vymoženosti moderní činohry.<sup>239</sup> V Německu se mluví o tzv. *Musizieroper* (Paul Hindemith), založené na využití absolutní hudby. „*Z civilistického hudebního divadla přebírá neoklasická opera prvky travestie*<sup>240</sup>, objevuje se *parodizace antiky* (Jean Cocteau).“<sup>241</sup> V poslední fázi se neoklasická opera navrácí k emocionální stránce a tím se dostává mezi širší vrstvy obyvatel. Mezi významné autory tohoto hudebního formátu patřili Bohuslav Martinů, Benjamin Britten a Sergej Prokofjev a další.

Přední průkopník neoklasické opery byl Ferruccio Busoni, který dokázal propojit prvky klasicismu s romantismem. Jeho opera *Doktor Faust* se vyznačuje velikou expresivitou a extrémním rozsahem hlasů. Orchester barevně dokresluje atmosféru.

Mezi nejvýraznější autory první poloviny 20. století patřil Igor Fjodorovič Stravinskij se svým vysoce intelektuálním přístupem k hudebnímu divadlu. „*Stravinskij silně opovrhoval wagnerovským dramatem, vytýkal mu nejen gigantomani, ale zejména nemístnou, nebezpečnou nadvládu literárně filosofických inspirací nad zákonitostmi čistě hudebními. Dával rozhodnou přednost jasnému, symetrickému světu partitur Verdiho, z týchž příčin zbožňoval Mozarta i menší francouzské mistry*:“<sup>242</sup>

Známé jsou jeho opery *Le Renard* na ruské lidové texty, zpívaný balet *Pulcinella* či *Příběh vojáka*, stylizovaný jako jarmareční hříčka<sup>243</sup>, v níž se objevuje „*čtený, recitovaný a tančený příběh*“.<sup>244</sup> V opeře *La Rossignol* (Slavík)<sup>245</sup> je role slavíka přisouzena koloraturnímu sopránu. Jeho poslední větší opera *Marva* je neoklasická buffa. Jeho vrcholnou neoklasickou operou je *Život prostopášníka* (*The Rake's Progress*). Dílo se hudebně podobá barokní opeře. Setkáme se zde s recitativy

---

<sup>239</sup> Trojan, Jan: *Stručné dějiny opery z hudebně dramaturgického hlediska*. Díl II. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1990. S. 31.

<sup>240</sup> Travestie je žánr humoristické literatury, který zpracovává vážné nebo vznešené téma zlehčujícím až karikujícím stylem.

<sup>241</sup> Tamtéž. Díl II. S. 31.

<sup>242</sup> Hostomská, Anna: *Průvodce operní tvorbou*. Brno: Centra, 1999. S. 396.

<sup>243</sup> Trojan, Jan: *Stručné dějiny opery z hudebně dramaturgického hlediska*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990. Díl II. S. 32.

<sup>244</sup> Tamtéž. S. 32.

<sup>245</sup> Opera *La Rossignol* byla ovlivněna impresionismem, ale také dílem *Zlatý kohoutek*, které napsal jeho učitel Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov.

doprovázenými cembalem a *da capo* áriemi. Zpěvák zde má dostatek prostoru k tomu se prosadit, aniž by musel forsírovat, protože je doprovázen pouze komorním orchestrem.

Pěvecký projev se v neoklasicismu vrací ke klasickému (mozartovskému) vzoru. Zdůrazňuje hravost a lehkost, neklade na zpěváky (dokonce ani v expresivnějších operách Brittenových) zásadně nové požadavky.

## 2 Vokální hudba 2. poloviny 20. století

Ve 2. polovině 20. století stále přežívají umělecké směry zrozené počátkem století. Bezprostředně po druhé světové válce je stále dominantní neoklasicismus a rozvíjení klasického odkazu (Benjamin Britten, Arthur Honegger, Paul Hindemith, Igor Stravinskij). Pojetí zpěvu je zde dáno tradicí, která není zpochybňována. Využívá se mnohačetné vokální techniky, často převzaté z hudební minulosti. Zároveň však u mladé generace, hlavně v Německu, začíná vzrůstat zájem o předválečnou avantgardu, zejména *Druhou vídeňskou školu*, a z ní především o dílo Antona Weberna.

V Německu proběhla po druhé světové válce denacifikace, což také znamenalo podporu umění, které bylo nacisty pronásledováno. Umělci, kteří za druhé světové války tvořili pro režim, byli po skončení režimu zkompromitováni.

V roce 1946 byly založeny *Mezinárodní letní kurzy nové hudby v Darmstadtu* (Internationale Ferienkurse für neue Musik Darmstadt), a to jako reakce na období, kdy se německá hudba vzdálila mezinárodnímu hudebnímu vývoji. Město Darmstadt se tak stalo jedním z nejuznávanějších center nové hudby v Evropě, kde byla uvedena celá řada světových premiér. Na tamní kurzy se sjížděli světoví skladatelé a interpreti s vírou v lepší začátek a touhou vytvořit něco nového. S plným nasazením a optimismem nejen tvořili, ale také rozvíjeli nové hudební teorie. Další výhodou kurzů bylo, že přímo zde mohlo dojít k interakci mezi samotnými autory a hudebníky, kteří si mohli okamžitě osvojit základy nové interpretace. Darmstadt tak navázal na pokrokovou literární minulost – na začátku 19. století se zde narodil a umělecky zformoval dramatik a básník Georg Büchner. Po válce vzniká serialismus a multiseriálismus, komplexní kompozice – totálně proorganizované skladby. Je zřejmá snaha o nové hudební základy a oproštění se od všeho, co by připomínalo předválečnou tradici.

K vůdčím osobnostem v 50. letech patřili například Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez a Luigi Nono a v 60. letech pak druhá generace skladatelů jako György Ligeti, Mauricio Kagel a Dieter Schnebel.

Celá 2. polovina 20. století s sebou přináší úzkou specializaci pro zpěváky. Již ne každý je ochotný a schopný díla interpretovat. Autoři mají nové speciální požadavky. Náročnost se týká hlavně složité intonace a rytmu. Zpěvák se musí často

pohybovat ve vypjatých expresivních přechodových polohách. Mnozí skladatelé často požadují zpěv bez vibráta, v hlasových a dynamických extrémech.

## 2.1 Serialismus

V 50. letech 20. století vzniká umělecký směr *serialismus*, který rozvíjí principy dodekafonie, ale systém uvolňuje od Schönbergova dvanáctitónového totálu a aplikuje jej na bázi libovolných tónových řad. Multiseriální tendence pak přenáší řadové principy na různé další, případně všechny hlavní hudební parametry a celkově komplikuje kompoziční techniku.

Už počínaje skladbami Arnolda Schönberga vznikají nové a extrémně vysoké požadavky na interpretaci: kromě Sprechgesangu suverénní intonační jistota v celém rozsahu, velké skoky v melodice, složitější rytmus; u Weberna a jeho poválečných následovníků (Pierre Boulez, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen) se ještě zvyšují. Bezpodmínečná je dokonalá sluchová orientace a intonační přesnost, často bez jakékoliv opory v nástrojích. Interpret proto musí využívat buď ladičky během zpěvu, nebo složitě odvozovat intervaly od různých nástrojů.

V průběhu 50. let se k serialismu přidává i Igor Stravinskij. Jeho pojetí vokálního projevu je ovlivněno středověkými (*Canticum Sacrum* pro tenor, baryton, smíšený sbor a orchestr) a také starohebrejskými vzory (používání bohatých melismat silně mění výraz i v podstatě konvenčního zpěvu – *Abraham a Izák*).

Požadavky serialismu na způsob zpěvu jsou v zásadě konvenční, ale překračují běžné hranice rozsahu a dynamiky: například Luigi Nono požaduje vysokou expresivitu projevu. S tou se setkáváme například v jeho díle *Djamila Boupachá*, ve kterém sopránové sólo tvoří střední část orchestrálního triptychu *Canti di vita e d'amore*. Ve své pozdější tvorbě naopak požaduje velmi umírněný zpěv bez vibráta v extrémně nízké dynamice například ve skladbách *Das atemde Klarsein*, *Guai ai gelidi mostri* či v opeře *Prometeo*.

Také práce s textem prochází velikými změnami, kdy seriální postupy rozkládaly text na základní elementy – slabiky, hlásky. Srozumitelnost textu ustoupila seriálním kompozičním postupům. Přesto skladatelé jako Luigi Nono dokázali tímto způsobem vytvořit atmosféru, která s náladou textu souvisela. Například ve skladbě *Cori di Didone* (pro sbor a bicí) Nono rozdělil slovo tak, že

například basy zpívají *fu* (ze slova *fumi*), jehož echo *u* opakují tenory, dohromady až 8 hlasů. Na poslech se pak může zdát, že je text souvislý.

Z hlediska plurality vokálních projevů byla velmi zajímavá čtyřaktová opera *Die Soldaten*, kterou napsal Bernd Alois Zimmermann. Obsahuje velké množství zvukových specifik. Zimmermann ji začal psát v neoklasickém stylu, pokračoval v atonálním, přešel do dvanáctitónové hudby, až skončil u seriální kompozice. V opeře je však také patrné jeho zalíbení v jazzu, který se nad celou kompozicí vznáší. Pro interpreta je náročné udržet melodickou linku, protože v orchestru nachází minimální oporu. Mimo jiné se musí vypořádat s velkými intervalovými skoky – často přes oktávu. Sólisté se pohybují v okrajových hlasových polohách a ze *Sprechstimme* přecházejí do zpěvu. V určitých úsecích opery je také uplatňován zpěv bez vibráta a jindy zase držený tón (déle než je obvyklé). Dueta i terceta jsou interpretačně náročná vzhledem k extrémním požadavkům. V neposlední řadě je zde možné slyšet různé šepoty, výkřiky a zrychlený dech, což dodává dílu na dramatičnosti.

Mezi další hudební díla, zajímavá pojetím textu, patří například skladba od Miliona Babbitta pro soprán a syntetizátor *Phonemena* (1975).<sup>246</sup> Babbitt v ní využívá anglických hlásek, jež jsou vybrány kvůli specifickým akustickým vlastnostem jako jsou frekvence (tónu), obálky (průběh dynamiky) a délka. Vokální part je omezen jen na hlásky bez konkrétního významu. Není zde důležitý význam textu, ale skladatel se snaží touto cestou upozornit na použití seriálních technik.

Po válce měli umělci celkovou tendenci zbavit se všeho starého a vytvořit nový směr. V hudbě se tato tendence promítá také do textu, na který jsou úplně jiné požadavky než doposud. Skladatelé například záměrně rozbíjí text na jednotlivá slova nebo hlásky, které spolu ne vždy souvisí. Vznikají umělé jazyky jako například ve skladbách *Sequenza III* (L. Berio – viz samostatná analýza kapitola 5.2) a *Recitations* (G. Aperghis – viz samostatná analýza 5.5), *Aventures* (G. Ligeti – viz samostatná analýza 5.1), z děl českých autorů například *Ancient stories* Iva Medka a mnoho dalších.

Autoři, kteří vycházeli ze serialismu, často rozšiřovali hranice vokálního projevu směrem k použití neobvyklých hlasových technik (výkřiky, šepot, volání, přibližná intonace, glissando, brumendo, různé druhy hrdelního zpěvu, dále

---

<sup>246</sup> Tato skladba z roku 1969 byla určena původně pro soprán a klavír.

různorodé zvukové efekty jako hvízdání, mlaskání, chrápání, vrčení atd.). Zmiňme autory jako Karlheinz Stockhausen (*Mikrophonie II*, pro 12 zpěváků), Luciano Berio (zejména tvorba pro Cathy Berberian), Mauricio Kagel (převážně raná tvorba 60. let). V Kagelově skladbě *Hallelujah* (1967) skladatel kupříkladu během zpěvu mimo jiné využívá dyšné pískání, pískání na prsty, dále velice pomalá glissanda, a to proto, aby vynikly mikrotonální přechody, veliké vibráto, tremolato, text vyartikulovaný skrze tremolo<sup>247</sup>, indiánský pokřik atd.

Také Luciano Berio využil ve svých skladbách tehdy inovativní prostředky, kterými rozšířil hranice vokální produkce. Jeho skladba *Sequenza III* pro sólový hlas (1966, viz samostatná analýza 5.2), vyžaduje po interpretovi velkou škálu produkce zvuků jako je práce se samotným dechem, zvuky vydávané jazykem, zpěv doprovázený gesty těla, rukama, mimikou obličeje, se zavřenými ústy, šepot, smích, mluvení; normální zpěv je pouze jednou z mnoha využívaných možností.

## 2.2 Aleatorní hudba

Na počátku 50. a 60. let 20. století se rovněž rozvíjí nová kompoziční technika tzv. aleatorika<sup>248</sup>, a to jako reakce na hudební serialismus. Aleatorika je specifická tím, že využívá momenty náhody a variability, proto je výsledek pokaždé jiný. „Aleatorní skladba vždy počítá s prvkem náhody, a proto nemá nikdy konečný a finální tvar.“<sup>249</sup> Díky svobodě, kterou skladby ponechávají na interpretovi, se i on stává spolutvůrcem díla. Skladba může trvat v krajních případech nekonečně dlouho a „poslouchá se, podle Stockhausena, „*ted*“ – bez souvislosti s minulostí a bez očekávání následného, budoucího zvukového průběhu“.<sup>250</sup> Někdy se také můžeme setkat s vypsáním požadavky, kdy je ve skladbě vše přesně uvedené.

Hlavním představitelem aleatorní hudby v USA byl americký skladatel John Cage. Ten představuje svou tvorbou radikální rozchod s evropskou hudební tradicí, z níž uznává jedině Erika Satieho, kterého dokonce vyzdvihoval nad Beethovena. Jeho kompoziční styl prošel mnoha proměnami: „*Aby dosáhl úplné nezávislosti díla,*

---

<sup>247</sup> „Vibráto je pravidelné kolísání hlasu 5–7x za sekundu. Častější kolísání (např. 8–12x za sekundu) anebo nepravidelné kolísání je neestetické a označuje se jako třes (tremolo)“.

<sup>248</sup> Kollár, Anton: *Hlas a jeho poruchy*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1992. S. 39.  
<sup>248</sup> *Alea* pochází z latinského slova – hrací kostky. Aleatorika je pojem, přenesený do hudby z matematiky a označuje procesy, které jsou nějakým způsobem vymezeny, ale v detailu podléhají náhodě. Termín vlastně zavedl Pierre Boulez.

<sup>249</sup> Navrátil, Miloš: *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: Montanex, 1993. S. 95.

<sup>250</sup> Tamtéž. S. 95.

musel se zříci ‚autorství‘ v běžném smyslu slova a koncipoval proto nadále jen rámcově podmínky pro ‚hudební akce‘, které pořádal se stejně smýšlejícími skladateli E. Brownem, Chr. Wolffem a M. Feldmanem. Brzy se zde objevují tendence k audiovizuálním akcím a happeningům, na nichž se podíleli malíři, básníci i tanečníci (...). Při svém prvním vystoupení 1954 v Evropě vzbudili Američané skandál a byli označeni za klauny, ale už o čtyři roky později se stali Cage, Feldman, Brown a Wolff docenty skladby v Darmstadtu.<sup>251</sup>

Cage vokální projev rozšířil o mnoho jevů, pokládáných za nehudební. Dával interpretům velikou volnost, která však musí být vyvážena vysokou sebekázní. Jeho díla vyžadují pečlivou přípravu a veliký vlastní skladatelský a interpretační přínos. Ve svých raných vokálních skladbách mu šlo o prostý, jakoby lidový způsob zpěvu. Ve skladbě pro hlas a zavřený klavír *A Wonderful Widow of Eighteen Springs* omezuje zpěv na pouhé tři tónové výšky s doprovodem ťukání na zavřené víko klavíru.

Cagova kuriózní skladba *Solo for Voice* je jedním z nástrojových partů skladby *Concert for Piano and Orchestra*. Stejně jako všechny ostatní party může být prováděna i samostatně nebo v jakékoliv kombinaci s nimi. V celku, ani v jednotlivých sestavách, neexistuje žádná souhra, všechny party se realizují zcela nezávisle na sobě, pouze v čase vymezeném v sekundách. Podobně jako u jiných Cagových skladeb z tohoto období si interpret musí svůj part připravit k realizaci sám.

Zvláštní je už sám notový zápis. Má dvě strany, na každé z nich je 8 řádků. Trvání celku není určeno a stanovuje se podle požadavků koncertního programu. Další zvláštností jsou noty, které mají tři různé velikosti: velikost určuje dynamiku nebo délku. Jsou zapsány do notové osnovy, jež má mezery větší než je obvyklé. Umístění not v mezeře odpovídá požadované výšce tónu – pokud nota není přesně mezi nebo na lince, tak skladatel vyžaduje zpěv mikrointervalů. Relativní vzdálenost not odpovídá zvolenému tempu skladby. Značky pod nebo nad osnovou naznačují využití různých ruchů. Ve skladbě jsou změny dynamiky určeny, ale množství a rychlost těchto změn, jakož i výběr z více možností, jsou ponechány na interpretovi. Cage zde opět doporučuje využít mnoho vokálních stylů. Na podobném principu je založena i skladba *Aria for solo voice* (viz samostatná analýza 5.4).

---

<sup>251</sup> Tamtéž. S. 96.

V rozsáhlém vokálním díle *Song Books* (věnovaném v roce 1970 Cathy Berberian a Simone Rist) můžeme nalézt mnoho způsobů zápisu. Dílo je rozděleno do dvou dílů: *Book I.*, která obsahuje 56 částí (Solo for Voice 3–58), a dále *Book II.*, jež sestává ze 34 částí (Solo for Voice 59–92). Sóla mohou být zpívána s nebo bez „neurčité hudby“, a to jedním nebo více zpěváky. Může být použit libovolný počet sól v libovolném pořadí a libovolném složení sól. Toto složení je občas možné proto, že některé části nejsou přímo zpívány, ale jsou jen přímými pokyny pro určité herecké akce (ty však mohou obsahovat i vokální projevy). Daná sóla se mohou v rámci společného provedení opakovat (vracet). Specifické pokyny předcházejí každému sólu. Pokud jsou takto přímé instrukce již jednou určeny, neopakují se a je třeba je dodržovat.

Každé sólo přísluší jedné ze čtyř kategorií:

1. zpěv

2. zpěv s použitím elektroniky (je třeba použít bezdrátový mikrofon, který dovolí zesílení a přetvoření zvuku hlasu/vokálního projevu. Kontaktní mikrofon zesílí také nevokální zvuk, jako jsou například vydávané zvuky na stole nebo zvuky psacího stroje atd.).

3. zpěv spojený s divadlem (teatrální projev)

4. teatrální projev s použitím elektroniky (viz výše). Každý zvuk může být důležitý a naopak.

Jelikož je délka představení daná, každý zpěvák si připraví program, kterým ho zaplní. Při společném provedení by každý interpret měl mít nezávislý program, jenž si sestaví sám. Žádné pauzy, ani tichá místa v programu nesmí být vypuštěny. Interpret má jednoduše provést to, k čemu se rozhodl, aniž by věděl, co se stane.

*Song Books* patří do skupiny děl, v nichž je interpretovi přenechán výběr prostředků, které pak má sestavit předepsaným způsobem. Vzhledem k tomu, že je zde ponecháno hodně volnosti, mělo by být nastudování vyváženo sebekázní. Je nutné se oprostít od běžných provozovacích návyků a stylů, respektive s nimi zacházet s velkým nadhledem – podobně, jak je tomu ve výše popisovaných skladbách (*Solo for Voice I* a *Aria*). Studium takového cyklu je velice náročné na trpělivost a vlastní přínos. Zpěvák by neměl nic opakovat, ale snažit se o originalitu a osobní přístup ke skladbě.

*Solo for Voice 58* je součástí cyklu *Song Books*. Je to skladba velmi náročná na interpretaci, protože provedení vyžaduje zpěváka, který je dokonale obeznámen



s principy indické hudby a zároveň s hudebním myšlením Johna Cage. Dílo se skládá z osmnácti mikrointervalových stupnic – Cagem uměle vytvořených rág: „*Každá z těchto rág zde má podobu stupnice, jejíž vzestupný tvar je jiný než sestupný.*“<sup>252</sup>

Pro klasicky vyškoleného zpěváka, který se nezabývá minimálně několik let studiem a zpěvem indických rág, je v tomto případě téměř nemožné Cageův požadavek kvalitně splnit. Zatím jedinou interpretkou skladby *Solo for Voice 58* na světě je zpěvačka Amelia Cuni, která se studiem tohoto díla zabývala řadu let. V této skladbě využila nejstaršího indického pěveckého stylu, který se nazývá *dhrupad*.<sup>253</sup>

Kromě americké větve aleatoriky je mnohem důležitější evropská větev, kterou iniciovali především skladatelé spjatí s ideou Darmstadtu, a to Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen a Luigi Nono. Kromě této internacionálnější větve je stejně důležitá polská větev aleatoriky. Jejími hlavními představiteli byli Witold Lutoslawski, Krzystof Penderecki, Tadeusz Baird a celá řada dalších. Aleatorika evropského původu ovlivnila silně sólové i ansámblové a sborové techniky. To se projevilo zejména v přechodu aleatoriky do témbrové kompozice.

### 2.3 Témbrová hudba

Témbrová hudba souvisí hlavně s neoimpresionismem: Na rozdíl od impresionismu se však nepracuje „*pouze s krásně tvořenými, zjemněnými, opojivými tóny, ale také s drsně vrženými tónovými clustery, zvuky, šumy a hluky.*“<sup>254</sup> Témbrová hudba je založena na prolínání, různých změnách zvukových a barevných ploch. Mimo jiné využívá často mikrointervalů, glissand atd. Setkáváme se zde také s novými způsoby hry na nástroj – jako například hrou na kobylce, klepání, ťukání, hrou dřevem na smyčce, ve zpěvu šepoty sboru, výkřiky či recitace ploch. Jmenujme významné autory tohoto hudebního odvětví: György Ligeti, Krzystof Penderecki, Witold Lutoslawski, Luigi Nono, Iannis Xenakis a další.

K dalšímu stupňování nových a dalších prostředků dochází v hudbě témbrové: zejména ve skladbách pro sbory se jedná o vršení hlasových projevů přes sebe, i přibližná intonace (například Krzystof Penderecki v *Lukášových pašijích*). Témbrová hudba však může vznikat i na základě konvenčního a přesně notovaného

<sup>252</sup> Šťastný, Jaroslav: Pokus o dvojportrét. Amelia Cuni a Werner Durand. *His Voice*, 2010, č. 2.

<sup>253</sup> *Dhrupad* se Amélie Cuni učila v Indii u mnohých mistrů deset let. Zpěv doplnila studiem tance *kathakali* (jež vzešel ze stejného prostředí jako *dhrupad*) a bubnováním, u kterého je nutné řídit se detailními pravidly hry.

<sup>254</sup> Tamtéž. S. 103.

zpěvu, který je však postaven do nekonvenčních souvislostí. Je tomu tak například ve skladbě *Lux aeterna* Györgyho Ligetiho, kde nová barva vzniká ze sekundových souzvuků. Ještě náročnější v tomto směru je Iannis Xenakis ve skladbách *Nuits a Knephas*.

Další ze směrů, zdůrazňujících barvu, využívá inspiraci etnickou a mimoevropskou hudbou. Návrat k prastarým hudebním kořenům využívá například Iannis Xenakis ve své skladbě *N'Shima* (pro dva alty a pět nástrojů), v níž požaduje velkou syrovost vokálního projevu. Často se zpěv pohybuje v nižším hlasovém rejstříku (hrudním) – odkazuje tak k prastarým šamanským technikám. Zpěv také může připomínat drsné kvílení či řev zvířat a ve sborovém projevu zvukovou změť ptačích kolonií (*Cendrées*). Luciano Berio nebo George Crumb se snažili o kombinování různých etnických nástrojů s klasickými, ale také využívali etnických vokálních efektů ve svých dílech (jako například zpěv do otevřeného klavíru, exotické zvuky různých etnických skupin, nebo třeba napodobování zvuku zvířat atd.). Později se někteří z představitelů témbrové hudby obrátili k jednoduchosti (Henryk Mikolaj Górecki, Wojciech Kilar).

V jiných případech se vokální projev přibližuje divadlu, jak jsme si všimli ve skladbě Luciana Beria *Sequenza III* (podrobně v samostatné analýze 5.2). Zpěvačka vytváří novou barvu pomocí glissand, vzdechů a dalších hlasových efektů. Ligetiho skladba *Aventures* (pro tři hlasy a sedm nástrojů, viz samostatná analýza v kapitole 5.1) s naprosto přesně popsanými požadavky na zpěv, představující další vokální specifika jako hekání, řev, foukání do papírového pytlíku a jeho následné prasknutí, zpěv skrze megafon a řadu dalších teatrálních projevů.

K nejúspěšnějším dílům tohoto typu patří komorní opera Petera Maxwella Daviese *Miss Donnithorne's Maggot*, v níž hlavní hrdinka vykresluje své šílenství dramaticko-humornou formou. Její vokální part je často vypjatý s velice expresivním zpěvem a snahou o vykreslení extrémních výkyvů lidské osobnosti. Zpěv je založen na větších intervalových skocích a široké škále hlasových projevů (hysterický smích, hekot, dýchavičný projev, mlaskání, pleskání, křik atd.). Divadelní propojení s textem reálně popisuje šílenství člověka, který je odříznut od společnosti.

Naprosto unikátním spojením hudby, divadla a slova byla kompozice Dietera Schnebela s názvem *Maulwerke*. Díky této skladbě později založil soubor *Die Maulwerker*, který se úzce specializuje na soudobé skladby, propojení divadla, hudby a textu. Schnebel zkoumá procesy vzniku zvuku v hlasovém ústrojí a partitura

obsahuje přímo nákresy pozic jazyka, úst atd., které objasňují požadované efekty. Schnebel také spojoval hlasový projev s mimikou, gestikou a pohybovými prvky. Členové souboru *Die Maulwerker* dále rozvíjeli jeho impulsy ve vlastní tvorbě a objevovali velmi nekonvenční způsoby vokálního a vokálně teatrálního projevu.

Zvláštním případem byl italský skladatel Giacinto Scelsi. Jeho vokální skladby vychází z archetypálních zdrojů, pracuje v nich s dechem, používal tedy většinou fonické texty. Jeho skladby byly ve větší míře improvizované a později přepisované do not. Scelsi pracoval mimo jiné také s alikvótními tóny. Například ve skladbě *Ogloudoglou* pro sólový hlas a bicí využívá přecházení hlasu z vokálu „ö“ na „ü“ nebo z „ü“ na „a“, „ü“ na „i“ atd. V oblasti vokální interpretace Scelsi úzce spolupracoval s japonskou sopranistkou Michiko Hirayama, kterou zasvěcoval do svých skladeb. Věnoval jí rozsáhlý vokální cyklus *20 Canti del Capricorno*, který se stal jejím životním interpretačním dílem.

Zpěv je v těchto skladbách značně naturální (obsahují etnické prvky), někdy doprovázen různými nástroji (bicími, strunnými, dechovými atd.), na které zpěvačka může hrát sama. Využívá velikou škálu rozšířených vokálních technik – alikvótní tóny, různé skřeky, vzdechy, intervalové skoky (přechod z hrudního do hlavového rejstříku), řev. V květnu 2010 Michiko Hirayama tuto skladbu opět provedla v Římě, a to ve věku 87 let.

## 2.4 Minimalismus

V 60. letech 20. století vznikl v USA nový hudební směr minimalismus. Skladatelé se snažili komplexně propojit divadlo, film, výtvarné umění, hudbu a filosofii. Evropskou obdobou s jiným vyústěním se stal redukcionismus.

V hudbě se vyskytují dlouhé meditativní plochy, které se stále opakují, chybí velké kontrasty a dramatické změny. Na posluchače může tato hudba působit jako monotónní a neměnná. Skladatelé usilují o bezprostřední vnímatelnost publikem prostřednictvím jednoduchých primárních struktur a také je evidentní snaha o zjednodušení hudebního materiálu na omezený tónový výběr. „*Prvními průkopníky minimalismu byli v 60. letech američtí skladatelé La Monte Young (nar. 1935), Terry Riley (nar. 1935), Steve Reich (nar. 1936) a Philip Glass (nar. 1935), úzce svázáni s*

*avantgardní jazzovou a rockovou scénou i s etnickými hudebními strukturami asijskými a africkými.*“<sup>255</sup>

Vokální party často bývají diatonické (La Monte T. Young, Philip Glass, Steve Reich, Terry Riley) a umírněné ve výrazu. Zpěv zde má povahu spíše instrumentální s minimálním vibrátem. Často se vyskytují repetice jednoduchých melodií, jsou však kladeny vysoké požadavky na výdrž, protože některé skladby mohou trvat i několik hodin. Jmenujme skladbu Petra Kotíka *Many Many Women*, která může trvat až šest hodin.

Americký hudební skladatel Steve Reich napsal hudební dílo *Proverb* (pro tři soprány, dva tenory, vibrafon a elektrické varhany). Tato skladba, napsaná v roce 1955, byla původně určená pro *Festival staré hudby* (Festival Oude Muziek) v Utrechtu. Reich v této skladbě experimentuje s melodií řeči. Základ kompozice tvoří středověká polyfonie. Melodie je zpívána sólovými soprány jako dlouhá lyrická linka. Původně jsou melodie a text opakovány během skladby ve striktním unisonu, chorálních melodiích a melodických inverzích tak dlouho, dokud se opět nepřihlásí text, aby pozměnil melodii. Tato skladba je jednou z mnoha Reichových skladeb, postavených na mixované elektronice. Měla také sloužit jako inspirace tanečníkům.

Za zvláštní skladbu *Different Trains* (pro smyčcové kvarteto a magnetofonový pás) získal v roce 1989 cenu Grammy (ocenění za nejlepší moderní kompozici). Dílo je rozděleno do tří částí. V každé části jsou melodie uvedeny obvykle jedním nástrojem ( housle pro ženy a cello pro muže), použít se nahrávka mluvené fráze (jde o jediné využití hlasu ve skladbě), z níž se odvozuje melodie. Nahrávka obsahuje rozhovory s Američany a Evropany o letech před, během a po druhé světové válce. První část se nazývá *America Before the War* (Amerika před válkou), druhá část nese název *Europe During the War* (Evropa během války) a třetí část nese název *After the War* (Po válce). Reich použil reprodukovanou řeč jako melodický materiál, čímž vlastně odkazuje na dílo českého skladatele Leoše Janáčka a jeho „nápěvky mluvy“.

Jeho multimediální opera *The Cave* pátrá po kořenech židovství a křesťanství skrze slova Izraelitů, Palestinců a Američanů. Text je sestaven pomocí otázek jako například: kdo je Abrahám?, kdo je Sára?, kdo je Ismael? Tyto texty se stereotypně opakují buď mluvou a nebo ve zpěvu.

---

<sup>255</sup> Smolka, Jaroslav a kolektiv: *Dějiny hudby*. Brno: Togga agency, 2001. S. 575.

*Tehillim* (1981) je skladba pro 4 ženské hlasy (vysoký soprán, dva lyrické soprány a alt) a komorní orchestr s částečným zastoupením etnických nástrojů (tamburíny, rolničky atd.). Název skladby pochází z hebrejštiny a znamená žalm, poukazuje na autorův židovský původ. Hlas je veden spíše instrumentálně s odkazem na středověkou polyfonii.

„Využití rozšířených melodií, imitujícího kontrapunktu, funkční harmonie a plného orchestru může navodit obnovený zájem o klasickou hudbu nebo přesněji baroko a starší západní hudbu. Neoperní zpěv bez vibráta bude posluchačům také připomínat styl zpěvu odvozený z ‚tradic západní hudby‘. Nicméně celkové vyznění skladeb *Tehillim*, a zvláště komplikované proplétání bicích nástrojů s hlasem, spolu s vyzněním jeho textů je jedinečné zavedením základního hudebního prvku, který se nenachází v dřívější západní hudební praxi, ale ani v hudbě tohoto století. *Tehillim* lze tedy poslouchat jako skladbu tradiční a zároveň i novou.“<sup>256</sup>

*Music for Mallet* (Instruments, Voices and Organ) je skladbou, v níž jsou hlasy použity jako instrumentální barva k ozvláštnění nástrojů, s nimiž zpívají v unisonu. Steve Reich výhradně používá slabé dynamiky zpěvních hlasů, zesílených přes mikrofon.

Další minimalistický skladatel Philip Glass je autorem cyklu oper *Einstein on the Beach*, *Satyagraha* a *Akhenaten*. Glass v těchto třech operách zprostředkovává portrét tří osobností, které svými vizemi změnili myšlení své doby. Vznikla tak operní portrétní trilogie.

První a zároveň nejdelší částí této trilogie byla opera *Einstein on the Beach* (1976), inspirovaná osobností fyzika Alberta Einsteina. Premiéru této opery, která se konala na *Avignonském festivalu* (Festival d'Avignon) v roce 1976, režíroval slavný operní a divadelní režisér Robert Wilson.<sup>257</sup> Diváci měli možnost během představení volně přicházet a odcházet, protože dílo trvá asi pět hodin. Zpěv zde zastupuje pouze sbor, který zpívá stále se opakující melodie a text.

Druhá část trilogie, opera *Satyagraha* (1980), je již konvenční operou s áriemi s minimalistickou scénickou akcí. Navazuje na styl opera seria, kdy se v sólech používá běžného zpěvu (hlavní postavou je kontratenor). Děj opery se

---

<sup>256</sup> Reich, Steve: Composer's Note. Webové stránky Boosey and Hawkes. [online] datace zveřejnění neuvedena [cit. 2012-11-22]. Dostupné na: <http://www.boosey.com/cr/music/Steve-Reich-Tehillim/6349>

<sup>257</sup> Robert Wilson (1941–\*) je americký avantgardní divadelní režisér a dramatik. V roce 2010 získal *Cenu Alfréda Radoka* za scénu a světelný design inscenace *Věc Makropulos* ve Stavovském divadle v ČR.

odehrává v jižní Africe na přelomu 19. a 20. století a libreto je napsáno v sánkrtu. Jde o úpravu posvátné knihy *Bhagavadgíta*.<sup>258</sup>

Poslední část nese název *Akhnaten* (1983). Jedná se o operu o třech aktech, v níž je hlavní role určena pro kontratenor. Opera je dále výjimečná tím, že její předloha pochází z Egypta. Glass napsal libreto přímo z básně napsané faraonem Akhnatenem (tuto báseň převzal z egyptské *Knihy mrtvých*), která vypráví o životě a přesvědčené víře Akhnatena. Libreto je sestavené z pěveckých cvičení, slabik, čísel a krátkých částí básní. Až na bezvibrátový zpěv kontratenora (Akhnatena) působí zpěv konvenčně.

Skladatel Morton Feldman není vysloveným minimalistou, ale některé jeho skladby používají rovněž výrazně redukováného materiálu. Oproti ostatním avantgardním skladatelům Feldman trval výhradně na kultivovaném klasickém tónu. Jeho opera *Neither* na text Samuela Becketta byla označena jako anti-opera, je psána pouze pro jednu sopranistku a orchestr. Zpěvačka stojí přes 50 minut nehybně a opakuje stále stejné, jen mírně se obměňující hudební motivy. Zpěv se pohybuje pouze ve vyšší sopránové poloze (g<sup>2</sup>–des<sup>3</sup>).

Oba dva čelní představitelé amerického minimalismu, Steve Reich a Philipp Glass, směřovali k hudebně scénické kompozici. Reich měl ve své tvorbě tendence ke komorní podobě spojené obvykle s videoprojekcí, s formou vědecké nebo quassi vědecké prezentace tématu (*The Cave, Three Tales*), ale současně s diferencovaným využitím sólového a ansámblového zpěvu od poloh blízkých chorálnímu nebo polymelodickému zpěvu. Glass oproti tomu směřuje k velkým zvukovým plochám a používá masívních sborových a orchestrálních seskupení velké katarzní gradace. To ovšem neznamená, že Reich nedocílí menšími prostředky obdobných ploch strhujících katarzí. V Glassových dílech je to vše umocněno vjemem velké zvukové plochy na poměrně velké scéně.

---

<sup>258</sup> *Bhagavadgíta* znamená v překladu „píseň vznešeného“. Jedná se o jednu z nejvýznamnějších posvátných knih hinduismu. Je součástí rozsáhlého staroindického eposu *Mahábhárata* (kapitoly 25–42 knihy *Bhíšmaparvan*).

### 3 Vokální techniky etnické hudby

Etnickou hudbou nazýváme hudební tvorbu, která vychází z libovolné etnické tradice, zejména pak mimoevropské. Ačkoliv do ní můžeme zahrnout i evropský folklór, zaměříme se zde především na vokální techniky mimoevropské hudby. Interpretace mimoevropské vokální hudby je pro evropského zpěváka náročná, a to vzhledem k odlišnému výcviku. To zapříčinil „*nedostatek multikulturních kontaktů, ale zejména nedostatek vlastní sluchové zkušenosti s autentickou etnickou hudbou*“.<sup>259</sup> Pokud by se chtěl klasicky vyškolený zpěvák zabývat některým speciálním (mimoevropským) druhem zpěvu, byl by nucen zaujmout k vokální produkci naprosto jiný postoj.

*„Bílý hudebník musí odložit nejen svoji hudbu, ale i své vnitřní já, se všemi svými tradicemi a předsudky. Jakkoli mechanicky a tím i objektivně naše ucho zachycuje vjemy, náš mozek je čte a interpretuje zcela subjektivně. Západní člověk se nikdy neosvobodí od tendence adaptovat cizí melodie do svého hudebního jazyka; donutí se slyšet ekvidistantní šesti-pětinotónové tóny Javánských orchestrů (zv. gamelan) jako alternující sekundy a tercie a nevědomky vtěsnává složité rytmy Indie do těch několika rytmických vzorců své vlastní hudby. Ve stejném duchu malíři 18. a počátku 19. století zpodobňovali indiány a černochoy na způsob klasických těl a gest, jak je k tomu nutilo jejich akademické vzdělání.“*<sup>260</sup>

Vokální projev etnické hudby byl předáván výlučně ústní tradicí z rodičů na děti nebo z učitele na žáka, a proto se většinou skladby nezapisovaly. Později samozřejmě k lepšímu zapamatování sloužily mnemotechnické pomůcky. Hudba měla zpočátku především funkci ceremoniální, reprezentační nebo naopak zábavní. Mohla být součástí rituálů, magie, sakrálních obřadů, ale také sloužit jako terapie.

Po druhé světové válce začínají hudební skladatelé objevovat krásu východní hudby a filosofie. V 60. letech 19. století se pak někteří hudebníci nadšeně věnují studiu alikvótního zpěvu, bubnování či hře na různé nástroje, a tak se pomalu pootvírají dveře k pochopení východní hudby. V dnešní době je již díky pokročilým komunikačním technologiím a především internetu daleko snazší poslechnout si

<sup>259</sup> Matoušek, Vlastislav: *Rytmus a čas v etnické hudbě*. Praha: Togga, 2003. S. 14.

<sup>260</sup> Sachs, Curt: *The Rise of Music in the Ancient World East and West*. New York: W. W. Norton and Company, 1943. S. 26. Cit. podle: Tamtéž. S. 29.

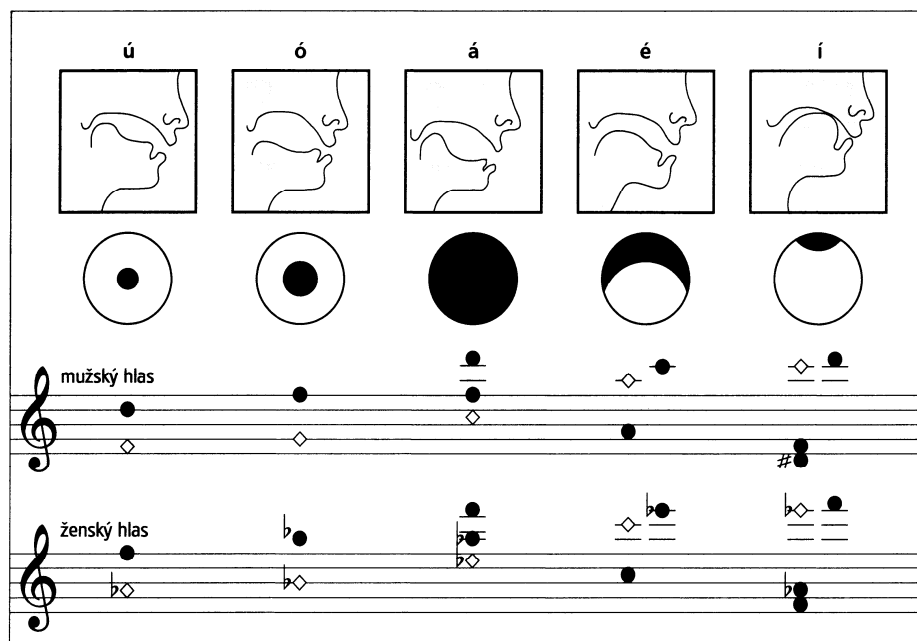
cizokrajnou hudbu, ale také o ní získat vědomosti a znalosti. Mimoevropská hudební tradice nám tak není již tak vzdálená jako dříve.

Toto téma nelze komplexně pojednat na ploše této práce. Základními druhy etnické vokální hudby se tedy bohužel budeme zabývat pouze okrajově. Je to způsobeno i tou okolností, že právě velká a zcela nekontrolovatelná celosvětová syntéza etnických prvků vede ke vzniku jakéhosi stylového amalgamu, jaký se dnes označuje jako „*etno*“.

### 3.1 Hrdelní zpěv

Historickou kolébkou hrdelního zpěvu je jihovýchodní Asie, Mongolsko, Tuva a Tibet, kde byl alikvótní zpěv součástí lidové kultury. Jeho kořeny také najdeme v mnoha kulturách po celém světě například v Africe, Arábii, Mexiku a i Evropě.

Alikvótní zpěv je specifický druh tvorby tónu (viz. obr. 8), založený na vědomém zesílení alikvótních tónů pomocí jemné práce s rezonančními dutinami.



Obr. 8. Znázornění tvorby alikvótních tónů.<sup>261</sup>

*„Při zpívání alikvótních tónů člověk přezpívává sérii základních samohlásek u, o, a, e, i velmi pomalu a pozvolna tak, aby mezi jednotlivými samohláskami vznikl jakýsi prostor, ve kterém se objeví harmonické, alikvótní tóny. Hlas ale musí být*

<sup>261</sup> Tamtéž. S. 130.



znělý, jaksi kovový. Tak jako v syntezátorech všechny druhy zvuků vznikají vlastně jen kombinací interference základního a modulačního tónu, tak při soustředěném zpěvu základních samohlásek a velmi pečlivém nastavení akustických poměrů uvnitř ústní dutiny zpěváka přirozeně vznikají alikvótní tóny.<sup>262</sup>

Nad základním tónem produkovaným hlasivkami hvízdají „nezpívané“ alikvótní tóny. Jedná se tak vlastně o techniku dvojhlasého zpěvu, kdy pokaždé zní základní tón a současně s ním o příslušný interval vyšší alikvótní tón. „Alikvótní tóny (jinak také vyšší harmonické) jsou obsaženy v každém tónu, tedy i ve zpěvu. Znějí ovšem relativně slabě, takže je nevnímáme jako tóny samostatné, ale pouze jako barvu základního tónu, tedy v našem případě barvu hlasu.“<sup>263</sup>

Tóny, jejichž frekvence jsou celými násobky frekvence jiného vztážného tónu, se nazývají harmonické tóny a zvuk lidského hlasu je směsí harmonických tónů o různé intenzitě. Zatímco nejvyšší intenzitu má základní tón, ostatní harmonické složky udávají barvu hlasu. S tónem základním zní současně alikvótní neboli částkové tóny a jejich výška je dána frekvencí zvuku. Frekvence alikvótního tónu jsou celočíselnými násobky frekvence tónu základního. Toto platí u takových zvuků, jako je například lidský hlas. Alikvótní tóny lidského hlasu jsou ve vztahu k základnímu tónu harmonické. První alikvótní tón je druhý harmonický tón (dvojnásobné frekvence než tón základní, druhý pak trojnásobné atd.). Většinou se u každého tónu (zvuku) vyskytuje množství alikvótních tónů. Když zní tón, tak pravidelně vibruje nějaká část nástroje (struna, sloupec vzduchu, hlasivky atd.). Podle síly alikvótních tónů určujeme barvu zvuku. Právě díky alikvótním tónům jsme schopni například poslechem rozpoznat, o jaký se jedná hudební nástroj.

Alikvóty se zpívají převážně změnou prostoru v dutině ústní. Rozdíl mezi technikami je hlavně ve využití hlasu. Z toho pak samotný interpret vychází. Alikvótní tóny se nedají zpívat na libovolný vokál, tedy nemůžeme zpívat žádný text. Nejznámější a nejpoužívanější technikou alikvótního zpěvu mezi západními zpěváky jsou techniky „ng“ a „bird“.

<sup>262</sup> Marek, Vlastimil: *Tajné dějiny hudby*. Praha: Eminent, 2000. S. 129.

<sup>263</sup> Matuszek, Petr: *Charakteristika, historie a význam alikvótního zpěvu*. Webové stránky Petra Matuszeka. [online] datace zveřejnění neuvedena [cit. 2012-11-22]. Dostupné na: <http://www.petrmatuzsek.cz/alikvotni-zpev>.

Pozoruhodná jsou i Matuszkova CD: *Na prahu světla. Scelsi, Pokorný, Smolka, Kabeláč, Macourek*. Praha: Happy music production, 1996, kde nechává vyznít prostorové alikvóty a *Solo for voice: Scelsi, Piños, Pokorný, Graham*. MLM/Indies. 1999, kde využívá alikvótní zpěv v rámci umělé hudby 20. století.

Technika „ng“ je založená na tom, že celá dutina ústní je rezonančním prostorem. Tento prostor by měl být co největší, jako bychom měli v ústech balónek. Je zvednutý kořen jazyka a snížen čípek, jako kdybychom chtěli říct „ng“. Základem je najít prostor mezi jazykem, měkkým patrem a naučit se tuto štěrbinu (prostor) otevírat a zavírat. Důležité je cítit jakousi explozi při každém otevření úst. Jakmile změním tvar tohoto prostoru (změním vokál), zesílíme různé alikvótní tóny. Budeme-li pomalu vyslovovat samohlásky přes zavřené „u“ po otevřené „u“, pak přes zavřené „o“ a přes otevřené „o“, získáme tak první tři alikvóty, pomocí techniky „ng“. Tato technika je dobrá pro každého začátečníka, kterému se doporučuje začít s vokálem „o“ a pomalu přecházet na vokál „a“. Pokročilejší zpěváci pak pracují s celou řadou samohlásek „o – u – a – e – i“ („u“ je nejnižší a „i“ nejvyšší). Je zde ale nutné jednotlivé alikvóty trpělivě nalézat a rozeznávat mezi těmito samohláskami. Techniku „ng“ lze provádět také trošku jinak. Když necháme prostor úst lehce pootevřený, alikvóty zde pak znějí jemněji.

Technika „bird“ zní (narozdíl od „ng“ techniky) spíše těsně za zuby. Kořen jazyka a čípek zůstávají v normální poloze. Špička jazyka se velice jemně dotýká předních zubů a zbývající část jazyka se oddaluje nebo přibližuje k tvrdému patru dutiny ústní, a tím se mění rezonance. Rezonančním prostorem je prostor mezi jazykem, zuby a rty. Pro začátek lze začít pomalu a plynule střídat vokály „i“ a „e“ nebo také „u-ü-y-i“. Špička jazyka se přitom opírá o přední zuby. Velice pozorně při tom posloucháme, jak se zesilují různé alikvótní tóny. Postupně oddalujeme zadní část jazyka od tvrdého patra bez pohybu úst.

Existuje mnoho přístupů k této technice a je důležité, kterým způsobem je zpěvák ovlivněn, zda spíše mongolským, tuvánským nebo tibetským stylem.

### **3.1.1 Hrdelní zpěv v Asii**

V Tuvě i Mongolsku je alikvótní zpěv součástí tradiční kultury nazývané *Khoomei* (Хөөмөй), což je světský folklor, v jehož textech se převážně opěvuje krása přírody. *Khoomei* popisuje buď jeden druh zpěvu nebo všechny tuvánské styly hrdelního zpěvu. Tuvánci věří, že vše je obývané duchy (například kameny, voda, stromy, zvířata ad.), kteří ovlivňují jejich život a s nimiž je možné komunikovat právě pomocí hrdelního zpěvu. Významem tohoto zpěvu je ale také nápodoba přírodních zvuků (například zvuk přírody, ptáků, vodopádů atd.). Tuvánci používají

spíše drsný a chraptivý tón a typický je pro ně silný hrtanový tlak. Hlavní dělení hrdelních stylů je na *Khoomei*, *Sygyt* a *Kargyraa*.<sup>264</sup> První dva jmenované styly se technicky vyznačují intenzivnějším hrtanovým tlakem.

1. *Khoomei* je hrdelní technika, kterou se zpívá ve střední nebo nižší poloze hlasu. Střední poloha se nejčastěji používá k přechodu k ostatním technikám hrdelního zpěvu. Charakteristický je pro něj drsný a hrubý tón, se kterým zní jeden až dva alikvótní tóny. Vyšší se zesilují pohybem jazyka, nižší pohybem rtů. Jazyk sedí dole za spodními zuby. Výška tónů se mění pohyby kořene jazyka a tlakem hrtanové přiklopky. K frázování a ornamentaci dochází kombinací tlaku hrtanu, pohybem jazyka a rtů (obvyčejně vyšpulených do „o“ vokálu). Ženy podle tradice *Khoomei* nikdy nezpívaly, protože se obávaly, že způsobuje neplodnost. Tento názor je rozšířen dodnes.

2. *Sygyt* (СЫГЫТ) se také obvykle zpívá ve střední poloze. Tento hrdelní zpěv je charakteristický svým ostrým zvukem, který často připomíná zvuk flétny nebo také zpěv ptáků. Velice čistý a pronikavý alikvótní tón je zde obvykle jen jeden. Zkušené zpěváci dokážou základní tón potlačit, takže je možné slyšet jen vysoké alikvóty. Technicky jde o velké stažení hrtanu, aby se dosáhlo velmi silného alikvótu. Jazyk stoupá a pevně se tiskne za vrchní zuby. Malý otvor je ponechán na jedné nebo druhé straně vzadu za stoličkami, pak se zvuk směřuje mezi zuby a líce směrem ven z úst.

3. *Kargyraa* (Каргыраа) je velice podobná tibetskému sub-harmonickému zpěvu. Interpret může mít pocit, že má ústa plná zvuku. Je založený na dvojitě rezonanci. Kromě hlasivek rezonuje také část hrtanu, a to obvykle na poloviční frekvenci (tón o oktávu nižší). Posluchači s dobrým sluchem si mohou všimnout stabilního základního tónu vytvářeného hlasivkami a kolísajícího zvuku rezonujícího hrtanu. Typický je hluboký a mručivý zvuk, způsobený bohatým množstvím harmonických tónů. Tato technika je úzce spjata se samohláskami a vzdáleně příbuzná alikvótním zpěvu v západní hudbě, ale na rozdíl od ní zachovává jednu samohlásku pro celý rozsah výšek zpívaného zvuku.

Existují ale také ještě další podstyly: *Borbangnadyr*, *Ezengileer*, *Chylandyk*, *Dumchuktaar* a *Kanzip*. Jedná se o modifikace a kombinace základních stylů.

---

<sup>264</sup> Sklar, Steve: *Types of Throat-Singing with Tips Under Construction*. Webové stránky Steva Sklara *khoomei.com*. [online] datace zveřejnění neuvedena [cit. 12-11-30]. Dostupné na: <http://www.khoomei.com/types.htm>

1. *Chylandyk* (Чыландык) je kombinací dvojité rezonance *Kargyry* s vysokými alikvótními tóny *Sygytu*. Oba tyto styly jsou zpívány najednou, styl je vytvořen neobvyklou kombinací hlubokých a vysokých pískavých zvuků, takže může připomínat cvrkání cvrčků.
2. *Dumchuktaar* (Думчуктаар) se nazývá také hrdelní bzučení. Zpěvák vytváří zvuk podobný *Sygytu*. Hlavní specifikum tohoto zpěvu je, že zpěvák používá jen nosní přepážku (jakoby nazální zpěv) a ústa nechává zavřená.
3. *Ezengileer* (Эзэнгилээр) je tuvánský styl zpěvu, vytvářející zvuk připomínající cinkání kovových třmenů v rytmu jízdy na koni. Název získal podle tuvánského slova *ezengi* (třmen). Produkuje se rytmickým otevíráním a zavíráním měkkého patra.
4. *Borbangnadyr* kombinuje různé efekty všech stylů. Využívá trylků, které upomínají na klokotání slavíka nebo také bublání řeky.

V Mongolsku je navíc *Khoomei* doprovázen tradičním strunným nástrojem nazývaným *Mornin khuur* (housle s koní hlavou). „*Tserendavaa, řidič, hudebník a zpěvák v jedné osobě s pomocí mongolského muzikologa Badraa identifikovali sedm druhů alikvótního zpěvu. Během svého turné v Anglii, které jsem organizoval v roce 1988, Tserendavaa z nich předvedl šest – ty které využívají alikvóty k tvorbě melodie, jež je pak slyšitelná jako melodický pískot (uyangiin isgeree).*“<sup>265</sup> Jedná se o těchto šest způsobů:

1. *Uruulyn* – retní *Khoomei*
2. *Tagnain* – patrový *Khoomei*
3. *Khamryn* – nazální *Khoomei*
4. *Bagalzuurnyn, Khooloin* – glotální, hrdelní *Khoomei*
5. *Tseejiin khondiin, Khevliin* – hrudní, žaludeční *Khoomei*
6. *Turlegt nebo Khosmoljin Khoomei / Khoomei* – kombinovaný s dlouhou písní).

Kromě toho se v tanních oblastech provozuje zpěv nazývaný *Karkhiraa* nebo-li *growling* (chrčení). *Growling* spočívá ve vtahování vzduchu do sebe. Výška tónů je velmi hluboká a barva hlasu je hrubá a chraplavá. V evropské hudbě se tato

<sup>265</sup> Valentino, Candido; Orniston, Michael: *Overtone singing*. Webové stránky V. Candida a M. Ornistona [soundtransformations.co.uk](http://www.soundtransformations.co.uk). [online] datace zveřejnění neuvedena [cit. 2012-11-22]. Dostupné na: <http://www.soundtransformations.co.uk/khoomiipegg.htm>

technika užívaná především v různých podžánrech metalové hudby (*death metal, doom metal, deathcore, gotický, symfonický, folklorní metal* atd.) a v jiných příbuzných žánrech<sup>266</sup>. Nejobtížnější na této technice není pouhá intonace, ale hlavně náročná artikulace jednotlivých slov tak, aby jim bylo rozumět, což je pro posluchače, který není zvyklý na *death metal*, problémem i u profesionálních nahrávek.

V dnešní době je možné tuto techniku zpěvu nastudovat na různých internetových stránkách, kde existují videa s detailním popisem, jak tento zvuk produkovat, aniž by si zpěvák ublížil.<sup>267</sup>

Tuvánský zpěv ovlivnil mnoho kultur, mimo jiné také Tibet. Tibetský hrdelní zpěv *Kargyra* je neodmyslitelnou součástí meditace. Hluboké sub-harmonické tóny svou nízkou frekvencí (zpomalující mozkovou frekvenci) mnichy uvádějí do hlubokých stavů vědomí, a tak se velice záhy dostanou do stavu meditace.

*„Podle tibetské hudební teorie je zdrojem všech zvuků, řečí, ale také ticha samohláska „á“. Z tohoto základního zvuku pak povstávají všechny další variace, dolů až k nízkému „ů“, nahoru až k vysokému „í“. Zpěv je založen na těchto základních výškách a je považován za základní prostředek duchovní transformace, za jakousi dynamickou formu meditace. Jeho charakter je určován emočním stavem, intelektuální vizí a úmyslem toho, kdo zpívá.“<sup>268</sup> Tibetští mnichové jsou toho názoru, že každý zvuk na světě obsahuje harmonické tóny a jde jen o to, umět je slyšet.<sup>269</sup>*

Tento hrdelní zpěv je produkováný hlasivkami a částí hrtanu. Hrtan je držen v nízké poloze v hrdle a tím se vytváří nízké tóny (díky zvětšenému sloupci vzduchu). Rty jsou rozšířeny a téměř zavřeny, slouží jako filtr na odstranění vyšších alikvótů. Hrdelní zpěv zde slouží jako vedlejší produkt meditace. Při hluboké meditaci zaznívají alikvóty velmi pomalu, v hluboké poloze a soustředěně (asi 80 Hz). V Tibetu je několik rozdílných hrdelních technik hrdelního zpěvu: *Gyuke* (rgyud skyad), což je technika s nejhlubšími tóny, dále *Dzoke* (původně „mdzod skyad“) a *Gyer*.

---

<sup>266</sup> Kozák, Michal: *Growling: Pověstné metalové blití*. Blog Michala Kozáka. [online]. 17. 01. 2009 [cit. 2012-11-22]. Dostupné na: <http://blog.michalkozak.cz/growling-povestne-metalove-bliti/>

<sup>267</sup> Kol. autorů: *How to Do Harsh Death Metal Vocals*. Webové stránky *wikihow.com*. [online]. datace zveřejnění neuváděna [cit. 2012-11-22]. Dostupné na: <http://www.wikihow.com/Do-Harsh-Death-Metal-Vocals>

<sup>268</sup> Marek, Vlastimil: *Tajné dějiny hudby*. Praha: Eminent, 2000. S. 128.

<sup>269</sup> Tamtéž. S. 129.

V Republice Altaj a Chakaské republice<sup>270</sup> se rozvinula forma hrdelního zpěvu, která se nazývá *Khai/kai*. V Altaji se více využívá epická lyrika doprovázená tradičním strunným nástrojem *Topshur*. V současné době se alikvóty nejčastěji používají jako ozdoby (ornamenty) v písních a epických baladách. Alikvótní zpěv tedy slouží jako jistý druh koncertního zpěvu.

Altajští vypravěči, nazývaní *Kai-chi*, se předvádějí v hrdelních zpěvech – *kargyraa*, *khomei*, *sygyt*. Tyto styly jsou velice podobné tuvánským hrdelním zpěvům, jen mají vlastní styl a velice vysoké harmonie. Variace *kaie* jsou nazývány *karkyra*, *sybysky*, *homei a sygyt*. Na čukotském poloostrově se také praktikuje hrdelní zpěv tzv. Inuitů (viz. níže).

V dnešní době se alikvótní zpěv využívá jako terapeutická metoda, protože velice blahodárně působí na celý organismus člověka. Vibrace alikvótního zpěvu odstraňují psychické vypětí, podrážděnost a navozují pocit uvolnění, relaxace a celkově regenerují psychickou i tělesnou stránku člověka. Nejčastěji se však samozřejmě využívají k hudebním účelům. Harmonický zpěv se tradičně provozoval sólově nebo v unisonu, fenoménem jsou pak veliké alikvótní sbory s jedinečnou, nádhernou barvou zvuku.

### 3.1.2 Hrdelní zpěv v Evropě

V Baškírsku<sup>271</sup> se hrdelní zpěv nazývá *uzlyau*; (Өзләу), ten však v dnešní době téměř vymírá. Baškírský hrdelní zpěv je doprovázen hrou na flétnu *kurai*, do které se současně zpívá a hraje.<sup>272</sup>

V sardinském regionu Barbagia je také možno najít vlivy alikvótního zpěvu. Zde se více využívá vícelasý hrdelní zpěv. Dělí se na dva druhy: *cuncordu* (běžný duchovní zpěv) a *tenore* (světový hrdelní zpěv). Alikvótní zpěv *tenore* se provozuje ve skupině čtyř mužů. Každý z mužů má rozdílnou roli: *Oche* (*Boche*) znamená sólový hlas, *Mesu oche* (*mesu chuche*) je pak hlas poloviční. Obě tyto role jsou zpívány normálním hlasem, zbylí dva muži mají roli *Contra* a *Bass*, které zpívají hrdelní technikou.

<sup>270</sup> Altaiská republika je situována v jižní části Sibiře (pomezí Kazachstánu, Číny a Mongolska. Pro polohu v centrální oblasti části pohoří Altaj se toto také území přezdívá Ruský Tibet. Chakaskie je republikou Ruské federace ležící na jižní Sibiři.

<sup>271</sup> Baškírsko je republika Ruské federace, která leží při jižním Uralu na pomezí evropské části země. Má rozlohu 143 600 km a žije v ní 4 104 336 obyvatel (2002). Hlavním městem je Ufa.

<sup>272</sup> Technika *kurai* je také známa v Maďarsku a na Balkáně.

Na Západě se této technice začal jako první věnovat americký zpěvák, průkopník a propagátor alikvótního zpěvu David Hykes.<sup>273</sup> Zabýval se především hrdelní technikou Mongolska, Tuvy a Tibetu. Hykes začal studovat zpěv u šamanů. Později se učil od tibetských mnichů, indické zpěvačky a v současnosti je to právě on, kdo vynalézá další možnosti a nová uplatnění zpěvu harmonických tónů.

Hykes a později Christian Bollmann<sup>274</sup> začali experimentovat s alikvótním zpěvem ve sboru. Později s Michaellem Vetterem<sup>275</sup> položili základy novému evropskému způsobu alikvótního zpívání, a to „ng“, „bird“ a „gong“ technikou. David Hykes později pro evropské zpěvačky vytvořil vlastní metodu, kterou lze zdokonalovat techniku hrdelního zpěvu. Doporučoval jim:

1. Držet základní tón a nad ním alikvót
2. Držet základní tón a nad ním měnit alikvóty
3. Měnit základní i alikvót se zachováním jejich intervalu
4. Držet alikvót a pod ním měnit základní tóny
5. Měnit základní i alikvótní tón zároveň relativně nezávisle na sobě

V Německu na konci 60. let začal jako první hrdelní vokální techniku používat kolínský ansámbl *Collegium Vocale* ve skladbě *Stimmung* (1968) od Karlheinz Stockhausena.

U Stockhausena později studovala Jill Purce (1947). Intenzivně se zabývala alikvótním zpěvem, který později studovala v Tibetu, ale i u amerických Indiánů a brazilských šamanů. „*Jill Purceová, průkopnice hlasových léčebných technik, je přesvědčená, že náš svět neladí. Věří, že většinu disharmonie na naší planetě způsobilo to, že lidé přestali zpívat. Vyučuje posvátné vokální techniky, především tibetský a mongolský harmonický zpěv jako jeden ze způsobů, jak pozvednout vědomí, rozpustit iluzorní osobní hranice a urychlit duchovní růst.*“<sup>276</sup>

V 70. letech se pak alikvótním zpěvem okrajově zabývalo hnutí *New age*: „*Smícháním kosmické hudby, indických rág, meditatívního folku a jazzu s transformativními zážitky samotných hudebníků pak začalo počátkem 70. let na*

---

<sup>273</sup> David Hykes (1953–\*) je americký zpěvák, který je nám nejvíce známý tím, že byl jako jeden z prvních průkopníků alikvótního zpěvu v Evropě.

<sup>274</sup> Christian Bollmann (1949–\*) je německý zpěvák a skladatel.

<sup>275</sup> Michael Vetter (1943–\*) německý skladatel, básník, umělec a učitel.

<sup>276</sup> Marek, Vlastimil: *Tajné dějiny hudby*. Praha: Eminent, 2000. S. 132.

*několika frontách vznikat to, čemu se dnes všeobecně říká new age, hudba nového věku.*<sup>277</sup>

Mezi další interprety, kteří se věnovali alikvótnímu zpěvu, patří kupříkladu Sarah Hopkins (Austrálie), Steve Sklar (USA), Paul Pena (USA), Wolfgang Saus (Německo), Tanya Tagaq Gillis (mladá sólistka, která zpěv Inuitů kombinuje s popem) nebo Sainkho Namtchylak (Tuva). Jmenuje dále skupiny: Huun-Huur-Tu (Tuva), Okna Tsahan Zam Yat-Kha (Kalmycko), Tyva Kyzy (Daughters of Tuva, Tuva), Yat-Kha (Tuva) a mnoho dalších.

### 3.1.3 Hrdelní zpěv severní Ameriky a Afriky

Eskymáci, tzv. *Inuité*,<sup>278</sup> používají tradiční hrdelní zpěv nazývaný *katajjaq*. Tato technika se předává z generace na generaci. Jde o způsob zpěvu provozovaný výhradně Inuity.

Na rozdíl od hrdelního zpěvu Tuvy, Mongolska a Tibetu tento zpěv provozovaly podle tradice pouze ženy. Jakmile muži odešli na lov, tak si ženy krátily dlouhou chvíli pěveckým soubojem, což byl určitý druh zábavních her nebo také soutěží: dvě ženy stojí (nebo sedí) čelem k sobě. Jedna z nich vytváří rytmické modely, které opakuje pouštěním dechu během každé repetice takovým způsobem, že to vyvolává dojem, že bručí. Druhá žena na to reaguje (odpovídá) rytmickými modely. Obvykle vydrží soutěžit tak tři minuty, dokud se jedna ze zpěvaček nezačne smát nebo neztratí dech. Vyhrává ta, která si dokáže získat více pozornosti publika. Bývaly doby, kdy se rty obou žen téměř dotýkaly, a to tak, že jedna použila ústní dutinu druhé ženy jako rezonátor. V dnešní době se však tato metoda téměř nevyužívá. Obvykle interpretky svůj zpěv doplňují jemným pohupováním z nohy na nohu v daném rytmu. Zvuk většinou obsahuje aktuální text nebo jej doplňují zábavné a nesmyslné slabiky.

Zajímavá je rovněž afriká hudební tradice. „*Narozdíl od evropské, arabské, indické a čínské hudby, nemá hudba černé Afriky žádné starodávné teorie ani notaci. Všechno naše poznání o ní je založené na přímém pozorování praxe, pozorování, které mělo malou vědeckou hodnotu až přibližně do třicátých let 20. století.*“<sup>279</sup>

---

<sup>277</sup> Tamtéž. S. 156.

<sup>278</sup> Inuitové jsou původními obyvateli arktických přímořských oblastí Kanady, Grónska a Aljašky.

<sup>279</sup> Abraham, Gerald: *Stručné dejiny hudby*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003. S. 726.



Na africkém kontinentě žije mnoho národů, jejichž jazyky i hudba se od sebe liší. Zvláštnost africké hudební produkce je založena převážně na složitém rytmu. Vokální hudba často připomíná hovorovou stylizovanou intonaci, která je doprovázena mnoha rytmickými nástroji (bubny, různými šterchadlami, hrkačkami atd.).

Hrdelní zpěv se vyskytuje například v jižní Africe (*whošské* etnikum), kde zpívají převážně ženy speciální technikou nazývanou *eefing*, která je často doprovázena voláním a následně odpovědí zpěváků z publika.

### 3.2 Speciální techniky vokálního projevu

Vedle hrdelního zpěvu se vyskytuje mnoho dalších druhů speciálního vokálního projevu, jmenujme například speciální alpskou techniku, tzv. *jódlování*. „Při *jódlování* (*halekání*) se tvoří hlas sice normálně v hrtanu, dochází ale k velice rychlému střídání vysokých a nízkých tónů. Toto střídání je způsobeno rychlým uvolňováním určitých hrtanových svalů, čímž dochází k rychle se střídajícímu napětí a uvolnění hlasivek. Používá se hodně v písních z oblasti tyrolských Alp, kde dříve sloužilo k dorozumívání se na větší dálku v horách.“<sup>280</sup> Dnes tuto techniku využívá například americká *country music* (ve stylu bluegrass) atd. Jde o techniku rychlého střídání hlasu z prsního do hlavového rejstříku.

V americkém Texasu byly velice známé a oblíbené kovbojské písně, které Arthur Miles (v roce 1920) začal propojovat s hrdelním zpěvem (podobný *sygytu*) a doplnil ho o *jódlování*.

V Laponsku používají speciální druh zpěvu nazývaný *yoik*, který je podobný svým charakterem indiánskému zpěvu. Zpívá se bez doprovodu nástrojů (nebo maximálně s bubnem) a většinou na žádný nebo úplně krátký text. *Yoik* je často spojen s nějakou konkrétní osobou nebo místem.

Ve střední a východní Evropě se dodnes vyskytuje speciální hlasový projev romského etnika.<sup>281</sup> Romská hudba je nám dnes známá pod termínem *gypsy* (též *gipsy*) *music*<sup>282</sup> a označuje veškeré hudební projevy Romů, kteří vždy hudbu

<sup>280</sup> Kollár, Anton: *Hlas a jeho poruchy*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1992

<sup>281</sup> Romové žijí mimo jiné ve Španělsku, Řecku, Maďarsku, Rumunsku, Francii, Turecku, Bulharsku, Srbsku, Slovensku a Česku.

<sup>282</sup> Tento termín je přičítán Franzi Lisztovi, který takto nejspíš jako první nazval profesionální romské hudebníky. Romskou hudbu provozují dnes profesionální i poloprofesionální nebo amatérští muzikanti.

provozovali v prostředí, kde žili. Tam se nechali ovlivňovat hudbou místní (hlavně lidovou), kterou přejímali, modifikovali a podkládali vlastním textem. Podle charakteru hudby tedy poznáme, z jaké oblasti či státu gypsy pochází.

Romské písně jsou hluboké, procítěné, často táhlé a vyjadřují silné pocity (lásku, zklamání, ztrátu, smrt atd.) nebo pojednávají základní prvky jejich kultury (například cestu, koně a obchodování s nimi, pití vína atd.). Texty hrají důležitou roli. Zpěv se vyznačuje různými glissandy, vibráty na dlouhých tónech nebo (ostrým) tanečním rytmem či rubátovým přednesem. Také je zde důležitá ornamentika a improvizace na melodii. Sólové písně, obsahující typicky ženský text, zpívají ženy, mužské texty zase interpretují muži.

*„V pasážích nesoucích obzvláště bolestivý text mohou zpěvačky upadat do hysterických stavů, nebo úplně zkolabovat. V takovýchto případech nastupuje jiná zpěvačka, a pokud se původní zpěvačka zotaví, pokračují dále společně. Při takovýchto písniích jsou obvyklé žalostné vzlyky, pláč, oslovování Boha nebo blízké osoby (,Joj, Devla‘,(,Joj, mamó‘). Pro zpěvačku je takovýto zpěv duševní očišťou, hlubokým procítěním, znovu zažívá negativní zážitky nebo zkušenosti.“<sup>283</sup>*

V hudbě *olašských Romů* se odráží hudební tradice způsobu života na Balkáně, kde tito Romové dlouhodobě žili. Dodnes se nám dochovaly jejich balady, epické písně s mytologickým či historickým námětem a písně psalmodického typu. Písně většinou nepřesahují oktávu a jsou plné melismatických melodií. Hudba z počátku neměla profesionální ráz a byla čistě domácí záležitostí. Typický je sólový zpěv bez hudebních nástrojů. Proto k doprovodu používají běžné domácí předměty (kupříkladu lžičky, hrnce, nádoby), často doplněné kupříkladu hrou na tělo (tleskáním, synkopický vydupáváním, luskáním prsty, pískáním, křičením či hrdelními rytmizovanými výkřiky).

Známou českou romskou zpěvačkou je Lenka Kotlářová, která často zpívá sólové písně. Doprovází se pleskáním nebo ji doprovází tanečník, který k jejímu zpěvu vytváří rytmický doprovod dupáním, plácáním do stehů a tleskáním. *„Zároveň doprovází zpěv charakteristickými hrdelními slabikami, které doplňují rytmickou texturu.“<sup>284</sup>* Jurková dodává: *„Zřetelné je emocionální nasazení. Rozsah písně je velký a větší melodické skoky nejsou výjimkou. Sloka má gradující charakter,*

---

<sup>283</sup> Švajda, Lukáš: *Romská hudba*. Webové stránky skupiny Muzika Petra Valy. [online]. 2011. [cit. 2012-10-20]. Dostupné na: <http://muzikapetravalay.webnode.cz/products/romska-hudba>.

<sup>284</sup> Jurková Zuzana, a studenti Fakulty humanitních studií UK: *Cesty romské hudby*. Průvodní text k filmu. Univerzita Karlova, Praha 2003. S. 27.

na pár předposledních tónech je vidět jakýsi vrchol v délce i intenzitě – poslední dva tóny jsou však zazpívány potichu a jemně. “<sup>285</sup>

### 3.2.1 Čínská hudba

„Během prvních šesti století křesťanské éry čínskou dvorní hudbu zasáhly různé cizí vlivy. Především střeadoasijskou obchodní cestou přicházeli buddhističtí misionáři se svými vlastními rituálními zpěvy. Buddhismus se stal velmi vlivným na několik století (...) a zabarvil všechny čínské umění odvozenými střeadoasijskými odstíny. “<sup>286</sup>

Za doby dynastie *Sung*<sup>287</sup> se z dětského divadla, které hrály děti oblečené za panenky, vyvinulo divadlo pro dospělé. Za vlády dynastie *Ming*<sup>288</sup> se situace opery dále rozvíjí: „V době dlouhé vlády čínských císařů dynastie *Ming* (1368–1644) jižní ‚opera‘ dosáhla většího významu a pestrosti stylů, ze kterých nejdůležitější byl ten známý jako *kchun-čchü* – s množstvím dějstev obsahujících píseň i deklamaci, melodie, které se v souvislosti s konkrétními pocity nebo situacemi ustavičně vracely zpět (...). “<sup>289</sup>

Existovalo asi tři sta druhů zpěvoher, které se hrály po celé Číně a lišily se pouze dialektem. Tím, že fungovaly kočovné společnosti herců, zpěváků a hudebníků, dostala se opera do všech částí země a tím se vzájemně jednotlivé opery začaly ovlivňovat působením místních lidových písní a hudebních nástrojů. Nejoblíbenější byly tzv. *klapací opery*<sup>290</sup> nebo *Kunqu*<sup>291</sup> a *Pihuang*<sup>292</sup>. V opeře *Kunqu* je každé slovo a fráze doprovázeno vysoce stylizovanými pohyby, gesty a zpěv obsahuje veliké množství melismatických ozdob. „Každá opera *Kunqu* má dvanáct postav. Herci jsou oblečeni ve výrazných kostýmech, které sehrávají důležitou úlohu nejen vizuální, ale jsou také součástí pohybové složky. Využití rekvizit na scéně je minimální. “<sup>293</sup>

<sup>285</sup> Tamtéž. S. 27.

<sup>286</sup> Abraham, Gerald: *Stručné dějiny hudby*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003. S. 510.

<sup>287</sup> Dynastie *Sung* byla jedna z čínských dynastií, která vládla od roku 960 až do roku 1279.

<sup>288</sup> Dynastie *Ming* vládla v Číně v letech 1368–1644 a udržela se až do roku 1661.

<sup>289</sup> Abraham, Gerald: *Stručné dějiny hudby*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003. S. 511.

<sup>290</sup> Klapací opery byly lidové zpěvohry, doprovodné na nástroje využívající klapačky ze dřeva datlovníku.

<sup>291</sup> První zmínky nacházíme v období pozdní vlády dynastie *Jüan* (1271–1368).

<sup>292</sup> Hlavním příkladem tohoto operního druhu je pekingská opera, která je v současné době v Číně nejvýznamnější operní formou.

<sup>293</sup> Janošová, Kateřina: *České reflexe čínské hudby a kultury od minulosti k dnešku*. Bakalářská práce. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, 2008. S. 36.

Díky kočovným společnostem se hrávalo na venkově a na veřejných prostranstvích, kde diváci volně přicházeli a odcházeli. Proto se zavedla rekapitulace, která měla čerstvě příchozím divákům sloužit pro lepší orientaci v ději. Tato představení se dochovala dodnes.

Další specialitou čínského divadla bylo ztotožnění se s postavou. Herec přišel na jeviště s monologem nebo písní a divákům představil dobu, místo a situaci, která se bude hrát. Požádal posluchače o svolení hrát danou postavu a poté si otočen zády k publiku nasadil tradiční umělý vous a začal hrát.

Tradiční čínská opera se nazývá Si-čchü. „*Si-čchü je tradiční čínskou zpěvohrou. Její i čtyřmi základními prvky jsou zpěv (čchang), recitace (nian), výrazový pohyb (cou) a bojový pohyb (ta). Je to umění, které v sobě sjednocuje tradiční hudbu, herectví, taneční pantomimu, akrobacii, bojové umění a výtvarné prvky. V si-čchü jsou uplatněny dva základní principy. (...) Vývoj tradičního čínského divadla je velice dynamický. Postupně byl zaveden systém vzorců a forem hereckého a scénického projevu. Různá pravidla platí pro hudbu určenou ke zpěvu, hudbu k jemné scénické situaci (wen-čchang) a k dynamické scénické situaci (wu-čchang). Herecké role jsou rozděleny do čtyř základních kategorií a to podle pohlaví, věku, sociálního postavení a profese. Ženské se jmenují tan. Je dán typ dívky (chua-tan), mladé ženy (čching-ji), stařeny (lao-tan), bojovnice (wu-tan) a typ dohazovačky (caj-tan). Mužské role se označují šeng, rozlišují typ mládence (siao-šeng), starce (lao-šeng), bojovníka (wu-šeng), dále typ literárního klauna (wen-čchou), bojového klauna (wu-čchou) a typ s líčenou maskou (ťing), tento obvykle představuje válečníky, hrdiny, či démony.*“<sup>294</sup>

Protože byla opera v různých dialektech náročná a mnoho Číňanů z různých oblastí nerozumělo textu (či jen částečně), vznikla *pekingská opera*,<sup>295</sup> jež čerpala inspiraci z regionálních divadel. Umělci se vzájemně obohacovali: „*Převzali dokonalejší prvky jiných divadelních druhů, technik a prostředků divadelního projevu. Vypracovali i původní texty pod vlivem výslovnosti dialektu Pekingu a jeho okolí. Tím vznikal zcela nový hudebně-divadelní útvar se silným vlivem stylu pekingské kultury – pekingská opera. Její definitivní podoba, je-li vůbec v umění*

---

<sup>294</sup> Tamtéž. S. 33–34.

<sup>295</sup> Pekingská opera se začíná formovat koncem 18. století. Od roku 1790 do Peking, údajně na oslavu císařových narozenin. Od poloviny 19. stol. patří pekingská opera k nejrozšířenější formě tradičního čínského divadla. Repertoár tradiční pekingské opery zahrnuje více než tisíc her. Délka představení je asi dvě hodiny nebo pouze třicet minut – jednoaktovky.

*o něčem takovém možné hovořit, se zařazuje obyčejně do období císaře Tao-kuang (1821–1850), ale někdy i do období pozdějších.*“<sup>296</sup>

Námět oper čerpá převážně z legend, historie, lidových vyprávění, románů či války. Protože je tato opera velice náročná, začíná se dítě studiu věnovat asi od 12 let, kdy studuje určitý herecký typ<sup>297</sup>, na který má dispozice. Důležitost je kladena na vztah žáka a učitele. „Z tradičního rodového školního vzoru se zachoval pouze paj-š'-č', doslova: rád poklonit se učiteli, tj. obřadem se stát osobním žákem a následovníkem svého životního učitele.“<sup>298</sup> Oproti našim zvykostem je zde mnohem vyhraněnější specializace.

V České republice žije čínská zpěvačka Feng-yün Song, která vzpomíná na začátky svého studia zpěvu v Číně takto: „Je to již hodně dávno, co jsem potkala svou první učitelku pekingské opery. Byla jsem ještě malé děvčátko. Vybrala mě za žákyni pro můj neobyčejně zvučný hlas, na herecký a pěvecký typ stařeny.“<sup>299</sup>

### 3.2.2 Indická hudba

Vývoj indické hudby lze sledovat přinejmenším 4000 let. „V období Véd (1500–800 př. Kr.), nacházíme zmínky o indické hudbě podobné těm, které Starý zákon připisuje povaze židovské hudby.“<sup>300</sup> Zpěv Véd<sup>301</sup> je nejstarší formou psalmodie, která existuje dodnes.

Indové se domnívají, že veškeré stvoření pochází z vibrací náda a každý tón odpovídá určité planetě a odráží i určité ladění světa a přírody: „Indové ovládali alchymii vibrací a vyvinuli si během doby takový hudební cit, že ani obyčejný člověk z vesnice nemohl snést například melodii ranní rágy zpívanou večer.“<sup>302</sup>

Srdce hudební tradice tvoří duchovní učitel *guru*, u něhož jeho duchovní žák *vinaya* žije a studuje. Za studium svému učiteli žák neplatí, ale slouží. *Guru* miluje svého studenta jako vlastní dítě a zabezpečuje mu duchovní vývoj. *Vinaya* denně prochází každodenním speciálním (osmi až vícehodinovým) cvičením, disciplínou nazývanou *sadhana*. V praxi trvá studium minimálně sedm let, teprve pak se dá

---

<sup>296</sup> Song, Feng-yün: *Divadlo*. Webové stránky Feng-yün Song. [online] datace zveřejnění neuvedena. [cit. 2012-10-01]. Dostupné na: <http://www.fengjunsong.cz/cs/studio-a-projekty/pekingska-opera>

<sup>297</sup> Herecký typ navrhuje žákovi většinou jeho učitel.

<sup>298</sup> Tamtéž.

<sup>299</sup> Tamtéž.

<sup>300</sup> Abraham, Gerald: *Stručné dějiny hudby*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003. S. 504.

<sup>301</sup> Védy jsou posvátné nábožensko-filosofické texty ve formě sanskrtských veršů.

<sup>302</sup> Marek, Vlastimil: *Tajné dějiny hudby*. Praha: Eminent, 2000. S. 214.

hovořit o prvních vystoupeních. Pokud se stal člověk profesionálním hudebníkem, cvičí na svůj nástroj desítky hodin denně, aby dosáhl koncertní úrovně.

Indický hudební systém je založen (podobně jako západní) na oktávě: „*Existovala zřejmě ve třech registrech: mandra (měkkém), madhja (středním) a tára (ostrém), které údajně vznikaly v hrudi, hrdle anebo v hlavě.*“<sup>303</sup> Oktáva byla rozdělena do 22 šruti.<sup>304</sup> Moderní indická hudba ale již šruti nevyužívá, protože používá půl tóny. Pro indickou hudbu jsou charakteristické mikrointervaly a improvizovaná ornamentace. „*Ze dvou základních stupnic se odvozuje sedm druhů modu nazývaných džáti, (...) od kterých se pak odvozovaly melodické formule, známé jako rágy.*“<sup>305</sup> Každá rága je spojována s určitou částí dne nebo ročním obdobím a dokáže zachytit nálady či jemné emoční stavy. Pokud interpret zpívá jednu rágu, musí ji dokončit, pak teprve může začít další. Jsou jisté specifické formy, kde je dovoleno modulovat z jedné rágy do druhé, „*ale i tehdy pouze do blízko příbuzné.*“<sup>306</sup> Důležitý je zde první tón rágy – *graha*, nejfrekventovanější *amaša* a závěrečný tón *njása*. Všechny tyto charakteristiky rágy se zdůrazňují v preludiu: „*Pokud álápa – která může trvat až hodinu – je improvizací ve volném rytmu, hlavní část pak je založena na melodii řídící se rágou, ve které zpěvák nebo hráč improvizuje variace v rámci časomíry, známé jako tála.*“<sup>307</sup> Úvodní preludium *álápa* má sloužit k tomu, aby posluchače naladilo na danou rágu. Jakmile hráč pocítí, že je s ním publikum na jedné vlně, začne hrát ústřední melodii rágy, a pak se postupně přidávají další nástroje, například *buben*, *sítár*, *tamburu*, *táblá* nebo *sárod*. Koncert klasické indické hudby proto trvá několik hodin.

Mimohudební náměty rág jsou vždy pozitivní, nikdy negativní, a opěvují ctnosti jako krásu, lásku, soucit, přátelství. Z tohoto důvodu je indická hudba neuvěřitelně léčivá. Umí člověka zbavit starých emocí a zharmonizovat tělo a mysl. V indické klasické hudbě existují dva hlavní proudy členění rág: *hindustánský*

<sup>303</sup> Abraham, Gerald: *Stručné dějiny hudby*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003. S. 505.

<sup>304</sup> Poměr pak byl následující: 2 šruti – půltón. 3 – střední tón, 4 – celý tón. Hlavní stupnice – *sadjagráma* (sa-gráma) a z ní se odvozovaly další jako *madhjamagráma*. Každý tón měl jméno a první slabika každého jména měla solmizační slabiku pro tón a interval pod ním. *Sadjagráma* byla sestavena z: 4 sa 3 ri 2 ga 4 ma 4 pa 3 dha 2 ni.

<sup>305</sup> Tamtéž. S. 505. Výraz rága se ustálil v 8. století. *Rága* (neboli barva, nálada, někdy také to, co barví mysl) označuje uspořádanou sekvenci tónů. Někdo ji považuje za improvizaci, ale jedná se spíše o kompozici s danou strukturou, ale s prostorem pro interpretaci a improvizaci. Velice významný je první tón rágy *graha*, nejfrekventovanější *amaša* a závěrečný *njása*. Všechny tyto charakteristiky rágy se zdůrazňují v preludiu *álápa*.

<sup>306</sup> Tamtéž. S. 506.

<sup>307</sup> Tamtéž. S. 506.

(sever) a *karnatický* (jih). Jejich rozdíl spočívá hlavně v tom, že mají odlišnou strukturu. Zpěv byl předáván ústní tradicí z generace na generaci, z učitele na žáka, a proto se produkce různých regionů podstatně liší.

V severní části Indie se rágy rozdělují do deseti skupin, které se nazývají *thát* (Višnu Narayanem Bhatkande).<sup>308</sup> Tato tradice má původ ve védských rituálních zpěvech. Rozvíjela se počínaje 12. stoletím na území dnešní severní Indie, Bangladěše, Pákistánu a v určité míře i Nepálu a Afghánistánu. „*Vokální hudba severu byla ovlivněná technikou smyčcového sárangi*<sup>309</sup> *s jeho glissandy nehtů na struně a jeho ,rezonančními strunami, zatímco hudba jihu je pod vlivem intimnější a expresivnější drnkací víny*<sup>310</sup>. *Vyskytuje se zde několik vokálních forem nebo také stylů spojených s hindustánskou klasickou hudbou. Hlavní formy jsou: dhrupad, khyal, tarana. Další jsou pak dhamar, trival, chaiti, kajari, tappa, tap-khyal, ashtapadis, thumri, dadra, ghazal a bhajan atd.*“<sup>311</sup>

Marek pak zmiňuje: „*Podle Indů je nejdokonalejším hudebním nástrojem lidský hlas. Zpěváci jsou také nejvíce oceňováni a váženi. Takový zpěvák je spíše duchovním učitelem než hudebníkem. Původní styl vokální prezentace vycházející z recitace staroindických véd, se nazývá dhrupad.*“<sup>312</sup> Jde o velice starý styl zpěvu, který byl původně prezentován pouze muži. Obsah dhrupadu je především náboženský a obsahuje výčet chvál jednotlivých božstev. Jeho kompozice začínají s relativně dlouhým a cyklickým alap, kde jsou přednášeny slabiky mantry.<sup>313</sup> Zpěvačka Amelia Cuni o staroindickém zpěvu míní: „*Dhrupad je nejstarší žánr severoindického klasického zpěvu, který je provozován dodnes. Vzkvétal v hinduistických chrámech a dvorech Mughal a Rajput počínaje 14. stoletím. Dhrupad se rozvinul z dávných rituálních forem a principů Nadayoga (jóga zvuku), bývá považován za základ hindustánské hudby a je předáván z generace na generaci. Písně jsou doprovázeny starověkými dvoj-čelními bubny pakhawaj, které výrazně*

---

<sup>308</sup> Základní tháty (stupnice) jsou například: *Ašavari thát* (aeolská stupnice), *Bhairavi thát* (frygická stupnice), *Bilavali thát* (iónská stupnice), *Kafi thát* (dórská stupnice), *Kalyan thát* (lydická stupnice), *Khammaja thát* (mixolydická stupnice).

<sup>309</sup> *Sárangi* je smyčcový třístrunný indický nástroj.

<sup>310</sup> *Vína* je strunný drnkací hudební nástroj, který má dvě velké ozvučnice vyrobené z tykve.

<sup>311</sup> Zdroj neuveden. Tamtéž. S. 507.

<sup>312</sup> Marek, Vlastimil: *Tajné dějiny hudby*. Praha: Eminent, 2000. S. 81.

<sup>313</sup> Mantra zní: „*Om Anant tam Taran Tarini Twam Hari Om Narayan, Anant Hari Om Narayan.*“

*obohacují barvu zvuku skrze hlubokou rezonanci a dovedné interpunkce improvizovaných pěveckých schémat.*“<sup>314</sup>

Technika *dhrupad* je velice přínosná pro lidský hlas, protože jej odblokovává. Zvláštností tohoto stylu je, že se pohybuje v malém rozsahu a v podstatě v mluvní hlasové poloze. Amelia Cuni se k hlasové technice vyjadřuje: „*Technika dhrupadového hlasového tréninku představuje soubor základních hlasových technik, cvičení a estetického přehledu tradice, které západní hudební tradici mohou obohatit o zajímavé principy a přimět interpreta experimentovat.*“<sup>315</sup>

Cílem není trénovat „velký hlas“ ve smyslu klasického evropského školení, nepožaduje zvučnost, ale akcentuje obecnou hudebnost – což je potřeba ke zvládnutí komplikované rytmiky. Nezbytný je vytříbený hudební sluch, neboť se pracuje s drobnými mikrointervalovými odchylkami. Hlavním požadavkem je naprosto přirozený projev uvolněného hlasu.

*Dhrupad* odstraňuje napětí (stres), různé špatné zlovyky, návyky a bloky z hlasu, které mohou být překážkou pro hlasovou produkci. Práce s přirozenou rezonancí je také velkým přínosem pro toho, kdo používá hlas profesionálně. Jde o velice složitý způsob zpěvu, kterému se člověk musí věnovat mnoho let, a to nejlépe v samotné Indii u specializovaného učitele.

V Evropě se této technice již desítky let věnuje italská zpěvačka v současné době žijící v Berlíně Amelia Cuni, která více než deset let studovala přímo v Indii. Cuni svým studentům umí *dhrupad* přiblížit jedinečným způsobem, a to skrze samotné pochopení indické tradice. K tomu přistupuje svébytným způsobem, protože sama má vlastní zkušenosti s obtížemi při studiu cizí hudební kultury. Jejím cílem je hlavně propojit indickou a evropskou hudební kulturu, v čemž je úspěšná a vysoce ceněna odborníky i laiky. Amelia Cuni své studenty prostřednictvím jednoduchých cvičení učí přirozeně rozvíjet hlas dle jejich individuálních schopností a charakteru.

V České republice se jako jediná interpretka věnuje severoindickému zpěvu Lenka Procházková (ve skupině *Noor*), která studovala klasický indický zpěv v Indii. Jejím učitelem byl zpěvák Ustad Ghulam Mustafa Khana.<sup>316</sup>

---

<sup>314</sup> Cuni, Amelia: *Dhrupad / experimental / singing / dancing*. Webové stránky Amelie Cuni. [online] datace zveřejnění neuvěděna [cit. 2012-11-22]. Dostupné na: [http://www.ameliacuni.de/f\\_home.php?lang=0](http://www.ameliacuni.de/f_home.php?lang=0)

<sup>315</sup> Tamtéž.

<sup>316</sup> Ustad Ghulam Mustafa Khan (1931–\*) je indický klasický hudebník a zpěvák v hindustánském stylu.



Na jihu Indie se setkáváme s karnatickým stylem, který se vyvinul z dávných hinduistických tradic. Hudba na jihu používá starší a uspořádanější systém rozdělený na *melakarta*<sup>317</sup>. Na rozdíl od hindustánské hudby (severu) je zde hlavní důraz kladen na vokální hudbu, proto je většina skladeb psaná pro zpěv. Karnatické písně se liší strukturou a stylem, ale obecně se skládají ze tří částí: *Pallavi*, *Anupallavi*, *Charana*.

---

<sup>317</sup> *Melakarta* je sbírka rág s hlavními skupinami podle sedmdesáti dvou rodičovských rág. Celkově je v jižní Indii větší identifikace rágy se stupnicí než v Indii severní.

## 4 Rozšířené vokální techniky a jejich nejvýznamnější představitelé

Přibližně od 2. poloviny 20. století se do tvorby soudobých vokálních děl promítají vlivy různých historických epoch. Existuje celá řada skladeb, v nichž se interpret setkává se speciálními vokálními technikami, jako je například hrdelní zpěv, Sprechgesang, jódlování, různé šeptoty, sténání, kvílení, mumlání a dalšími. Nacházíme rovněž ne vokální požadavky jako gestikulaci, grimasy, hru na tělo, hru na nástroj, luskání na prsty, pleskání, dupání, herecké etudy či taneční vsuvky.

Zpěvák se také může velice snadno stát spoluvůrcem díla – existují zápisy, vyžadující vlastní přínos. Autoři často noty obohacují o slovní a grafické vysvětlivky. Používají také mimo jiné nové – umělé – jazyky, které zapisují fonetickými značkami. Stírají se hranice mezi západní a východní hudbou a požadavky na interpreta tak obsahují například orientální či etnické prvky jako různé druhy hrdelního zpěvu, speciální ornamentiku či nevšední notový zápis. Hlas se také mnohdy transformuje za využití elektroniky a mixování zvuku, používá se modifikace megafonem či různých rezonátorů.

Nastudování takové skladby je všeobecně náročnější na množství požadovaných efektů, a proto zabere delší přípravu. Veliké oblibě se těší návrat k archetypálním zvukovým prostředkům připomínající dávné pravěké kultury, jako jsou například různé výkřiky, parlanda, dechové prostředky, skřeky, skřípání zubů a další efekty, které může doprovázet hra na tělo.

Speciální efekty pro hlas do své hudby zahrnovali zvláště skladatelé jako Hans Werner Henze (*Versuch über Schweine*), György Ligeti (*Aventures, Nouvelles Aventures*), Luciano Berio (*Sequenza III*), Giacinto Scelsi (*Venti Canti del Capricorno*), John Cage (*Song Books*), Salvatore Sciarrino (*Da Gelo Gelo, La perfezione di uno spirito sottile*), Karlheinz Stockhausen (*Stimmung, Mikrophonie II*), Arnold Schönberg (*Pierrot lunaire*), Mauricio Kagel (*Anagrama, Halleluja*), Iannis Xenakis (*Nuits, N'Shima, Akanthos*), Dieter Schnebel (*Maulwerke*), Morton Feldman (*Three Voices, Voices and Cello, Pianos and Voices, Neither*) a mnoho dalších.

Existuje celá řada světových zpěváků a interpretů, kteří se zasloužili o interpretaci rozšířených vokálních technik. Většina z nich produkuje vlastní hudbu, která ve větší míře postrádá notový zápis. Hlavní interpretkou a skladatelkou působící

v USA je Catherine Anahid Berberian (známá jako Cathy, 1925–1983), původem z Arménie. Byla někdejší manželkou Luciana Beria. Premiérovala mnoho skladeb (viz samostatná analýza v podkapitole 5.3). Americký barytonový zpěvák Thomas Buckner (1941–\*) se specializuje na soudobou hudbu a improvizaci a nové vokální techniky. Paul Dutton (1943–\*) je kanadský básník, novinář a odborník na zvláštní druh vokálního projevu. Vyluzuje speciální zvuky jako například šepot, syčení, mumlání, mlaskání, různé druhy hrdelního zpěvu. Mezi další interprety patří například Trevor Wishart nebo americký zpěvák (bas) Nicholas Isherwood (1978–\*), který se specializuje na soudobou a barokní hudbu.

Fátima Miranda (1952–\*) je španělská zpěvačka a skladatelka. Studovala různé techniky zpěvu přes japonský, mongolský až po indický *dhrupad*. Propojuje avantgardní hudbu, v níž využívá mnoho druhů vokálních technik s videem a jevištním uměním. Americká zpěvačka a skladatelka Joan La Barbara (1947–\*) využívala speciální vokální techniky a spolupracovala s mnoha soudobými skladateli jako John Cage, Robert Ashley, Morton Feldman, Philip Glass a dalšími. Americká skladatelka, interpretka a choreografka Meredith Jane Monk (1942–\*) se vyznačovala multi-disciplinárními pracemi – kombinovala hudbu, film, tanec a divadlo. Mimo jiné také vedla vlastní vokální ansámbl. Diamanda Gallás (1955–\*) je americká avantgardní zpěvačka, umělkyně, malířka, klavíristka a skladatelka. Proslavila se svým obrovským rozsahem hlasu (tři a půl oktávy), krásnou barvou a flexibilitou hlasu. Obrovská paleta zvuků a technik, které její hlas ovládal, je obdivuhodná zvláště v tom smyslu, že její hlasivky přes všechny ty křiky a extrémně náročné hlasové techniky stále fungují. Ve své tvorbě se zaměřovala především na avantgardně-rockovou scénu, spolupracovala i s mnoha hudebními skladateli jako například řeckým skladatelem Iannisem Xenakisem či francouzským skladatelem Vinkem Globokarem<sup>318</sup>.

David Moss (1949–\*) je americký skladatel, perkusionista, improvizátor a hlasový experimentátor, je ředitelem *Institute for Living Voice* v Antverpách. Němka Bettina Wenzel (1966–\*) je vokalistka, performenka a skladatelka, která ve své tvorbě propojuje hlas a video. Japonská zpěvačka Michiko Hirayama (1923–\*) se rozhodla plně věnovat soudobé hudbě po setkání s italským skladatelem Domenicem Guàccerem (1927–1984). Později spolupracovala s mnoha skladateli. Její

---

<sup>318</sup> Vinko Globokar (1934) se narodil v Antverpách.

specializace zahrnovala mnoho technik vycházejících z japonské tradice. V letech 1962–1972 pro ni napsal Giacinto Scelsi (1905–1988) cyklus dvaceti písní *Canti del Capricorno*. Eskymácká zpěvačka Tanya Tagaq Gillis (1977–\*) ve své tvorbě a interpretaci využívá hrdelní zpěv Inuitů. Sainkho Namtchylak (1957–\*) je zpěvačka původem z Tuvy, která propojuje zpěv s hrdelní technikou *khöömei* a dalšími hrdelními technikami. Americká experimentátorka, interpretka a skladatelka Laurie Anderson (1947–\*) se proslavila jako průkopnice elektronické hudby a doprovázela se během zpěvu na housle nebo klávesy. Její hlasový projev je založen na kombinaci zpěvu a mluvy.

Holandský avantgardní skladatel Jaap Blonk (1953–\*) je specialistou hlavně na přednes zvukomalebné poezie za doprovodu klikání, šeptání a různých vokálních technik. Jmenujme dále zpěvačku Maja S. K. Ratkje (1973–\*) nebo amerického jazzového zpěváka a skladatele Bobbyho McFerrina (1950–\*), který se proslavil převážně díky svému originálnímu stylu a unikátní technice zpěvu. Využívá plně svůj hlasový rozsah čtyř oktáv a dokáže přepínat rychle mezi rejstříky a vytváří tak polyfonní efekty. Mnoho efektů vytváří ústy nebo hrou na tělo, která zahrnuje například klepání na hrud' nebo luskání. Jeho koncerty jsou založené na improvizaci a zapojení celého publika do vystoupení.

## 5 Analýzy skladeb

V této kapitole se věnujeme analýze několika stěžejních vokálních skladeb, které vznikly ve 2. polovině 20. Století: *Aventures* (György Ligeti), *Sequenza III* (Luciano Berio), *Stripsody* (Cathy Berberian), *Aria* (John Cage) a *Recitations pour voix seule* (Georges Aperghis).

Důvodem výběru těchto skladeb je jejich jedinečnost, osobitost a náročnost na hlas a vokální techniku. Tyto skladby obsahují netradiční vokální požadavky, které si chceme popsat. Všechny dále využívají nevšední notový zápis, různé fonetické zvláštnosti a značky, používají umělý jazyk a vyžadují po interpretovi vlastní realizační přínos. Všech pět skladeb zároveň dává možnost využít teatrálních a jevištních prvků.

### 5.1 *Aventures* (György Ligeti)

Maďarský hudební skladatel György Ligeti napsal v roce 1962 na objednávku pro *Severoněmecký rozhlas* (Norddeutscher Rundfunk) v Hamburku skladbu *Aventures*, která měla premiéru v roce 1964 na *Mezinárodních letních kurzech pro novou hudbu v Darmstadtu*. Bývá považována za nesmyslné drama či anti-operu/mini-operu. Ligeti sám ji označil za „mimodrama“<sup>319</sup>. Charakterizoval ji tak, že se jedná o „*druh ‚opery‘ s rozvíjejícími se dobrodružstvími imaginárních postav na imaginárním jevišti*“.<sup>320</sup>

Skladba končí výrazně neuzavřeným altovým sólem a autor v roce 1965 dopsal pokračování pro stejné obsazení, známé pod názvem *Nouvelles Aventures*.

Vzhledem k interpretační náročnosti obou skladeb se v této analýze budu zabývat pouze skladbou *Aventures*. Toto dílo napsal pro tři hlasy (soprán, alt a baryton) a 7 nástrojů (flétna, lesní roh, bicí, cembalo, klavír střídá i celestu, violoncello a kontrabas (5 strunný)). Každému hlasu připsal 5 různých rolí a 5 druhů emocí.

Skladba se otevírá intenzivním dýcháním zpěváků doprovázeným dýchacími efekty v nástrojích (T 1–5). Postupně se vynořují plochy hlasové ekvilibristiky,

---

<sup>319</sup> Nejedná se o překlad, Ligeti použil přesně tento termín. May, Thomas: *Aventures and Nouvelles Aventures: György Ligeti*. Webové stránky Los Angeles Philharmonic Association, laphil.com. [online] datace zveřejnění neuvedena [cit. 2012-11-22]. Dostupné na: <http://www.laphil.com/philpedia/piece-detail.cfm?id=2708&bc=1>

<sup>320</sup> Griffiths, Paul: *Lunacy and Bewitchment*. Ligeti, György: *Aventures*. Booklet k CD. S. 6–7.

vokální rytmizace a komplikované ansámblové sazby (T 6–37). Nástroje postupně vymizí a zpěvákům tak zůstává větší sólová plocha (T 38–46). Hřmotný akord cembala a klavíru uvádí krkolomné barytónové sólo, které i když je napsáno na celé dvě strany, týká se pouze dvou taktů (T 47–48). Držený a nejvypjatější tón z celé skladby pro baryton (b<sup>1</sup>) přebírá lesní roh a tím otvírá prostor pro kompletně celý zvuk ansámblu připomínající hromadnou hysterii (T 49–79). Od T 80 postupně všichni přechází do drženého tónu s postupným vymizením nástrojů (T 88). Od druhé poloviny T 89 se objevuje jiný druh práce se zvukovou barvou, od postupného rozevírání rtů s pomalým vibrátem, které však pouze mění barvu, nikoliv tónovou výšku. Proces se postupně zrychluje a projev připomíná guturální zpěv tibetských mnichů. Do něj jsou vkládány sólové vložky s výrazně odlišným charakterem. Kupříkladu jeden úsek sopránového partu lze popsat jako koketní, smyslný, připomínající kočku. Poté přechází až do glissand, smíchu či indiánského válečného pokřiku. Od T 108 se pak zpěváci střídají v přehlídce různých druhů vokálů, křiků a jiných zvuků, které vyústí do jímavého altového sóla.

Zvláštností skladby je její silně emotivní prapodivný, skladatelem vytvořený umělý jazyk plný zvláštních zvuků, zapsaných pomocí fonetické abecedy (viz tabulka na obr. 10). V jednom okamžiku určité úseky připomínají:<sup>321</sup> primitivní zvuky pračlověka (1), smích (2) a flirtování (3), zvuky ptáků (4), houkání sovy (5), bzucení včel (6), dýchání psa (7) nebo mňoukání kočky (8). Další pasáž zase vyznívá jako parodie na operu nebo rozezpívání zpěváků v šatně před představením (9), jindy pak lidský hlas svou barvou téměř nahrazuje zvuk nástroje a naopak (10).

To vše zpěváci vyjadřují hlavně křikem (11), hysterií, šepotem (12), mlaskáním, tremolem (13), dýchavičností (14) nebo třeba různými druhy smíchu (jako například škodolibým, ďábelským (15) nevinným, zlostným, radostným, stydlivým, posměšným a spikleneckým (16), nebo teatrálními scénami, které připomínají citoslovce známé z komiksu (17). Některé pasáže evokují vokální polyfonii (18), alikvótní zpěv (19), indiánský pokřik (20), zpěv mnichů (21), infantilní dětské žvatlání nebo třeba jódlování (22). Větší část zvuků musí být doprovázena gesty nebo pohyby, aby se docílilo správného zvuku.

Ligeti však ve své skladbě plně využil také instrumentalisty, a to ke konkrétním úkolům se zajímavými efekty. Například vytvořil dvě skupiny, z nichž

---

<sup>321</sup> Čísla v závorce odkazují na příklady notového zápisu, který se nachází v příloze 1.

první hraje na elastické pásy, knihu, polštářek a dřevěný nábytek. Druhá skupina pak využívá papírové sáčky (23), kufr (23), bubny, guino, smirkový papír (23), xylofon a metalofon .

Partitura je zaplněna slovními vysvětlivkami, které většinou doprovází takt od taktu každý hlas i nástroj. Pokud je připomínka většího rozsahu, doplnil ji autor i pod notový zápis. Jelikož by překlad veškerých poznámek a detailní rozbor skladby vystačil na samostatnou práci, doplníme zde jen některé zajímavosti z Ligetiho poznámek.

Většina připomínek se týká požadavků na dech („neslyšně“, „toužebně“, „hluboce“, „sípavě“ ad.), různých druhů hlasové produkce, emocí („toužebných“, „vzrušených“, „zlostných“, „posměšných“, „panovačných“, „pohrdavých“, „lichotivých“ ad.), postavení rtů při produkci vokálů a striktních poznámek k artikulaci, délky tónů či upozornění na to, aby zpěvák nesklouzával ke glissandům (některá místa by k tomu interpreta mohla svádět). Navrhuje také možnost velkých teatrálních gest a dalších detailů scénického provedení.


Zajímavostí je poznámka v T 31 „šepot do úzké trubičky, kterou si interpret udělá z obou dlaní“ (24). V T 32 pak napsal například pro soprán v první půli taktu „ruce dále od úst“ a v druhé půli taktu pak „zakrýt ústa oběma dlaněmi“ (25). V T 46 vyžaduje od altistky i sopránistky během produkce „zacpání nosních dírek“ (8).

Všechny zvuky jsou buď produkované k publiku, nebo je interpreti směřují jeden ke druhému. V T 99–100 musí všichni tři zpěváci „zpívat do megafonu přímo směrem k publiku“ (20).

Na závěrečné straně je delší poznámka pro altistku (viz příloha 1, bod 26): „Od tohoto místa až do konce alt ztvárňuje postupně se zvyšující úzkost a zoufalství. Otázky zůstávají nezodpovězeny, altistka je zcela sama. Její akce vytváří dojem, že se pomalu stmívá a ochlazuje.“

Pro skladbu je charakteristické extrémní dynamické rozpětí od *pppp* po *ffff* a velice často se zde za sebou vyskytují *crescenda* a *decrescenda*. Účelem je dosáhnout mimořádné expresivity projevu. V dodatkových poznámkách Ligeti upozorňuje na akustiku, která při interpretaci hraje důležitou roli.

Pokud není tempo udáno na začátku řádku, měl by se interpret vejít do časového údaje nad samotnou notovou osnovou jako například *Senza tempo*, 23–28".

Délka zpívaného či hraného úseku je v případě držených not naznačena graficky – délkou linky, která je zapsaná vedle hlavičky noty (h ). Pauzy nahrazuje chybějící mezera mezi notovým zápisem.

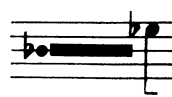
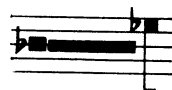
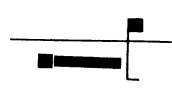
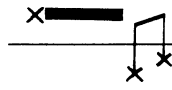

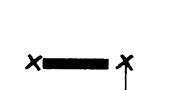
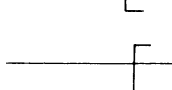
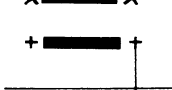

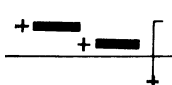


The image shows a musical score for Takt 6. It features several staves with complex notation, including dynamic markings like *pp*, *f*, *mp*, and *sfz*, and performance instructions such as *libero*, *molto espr.*, *mit Sehnsucht*, *atmen (wie vorher)*, *drohend*, *Lachen (plötzlich ausbrechend)*, and *inspirationssüchtig Laut (P) (als wälte man jemanden erschrecken) (zum Akt)*. There are also tempo markings like *stesso tempo* and *pietätlich*. The score includes various graphical notations for vocal parts, such as horizontal lines of different lengths and positions on the staff, and some notes with stems that are not fully written out.

Obr. 9. Takt 6.<sup>322</sup>


Skladatel požaduje velké rozsahy hlasů: soprán od *h* po *es*<sup>3</sup>. Alt (spíše kontraalt) má od *d* po *ges*<sup>2</sup> pro baryton od *FIS* po *b*<sup>1</sup>.

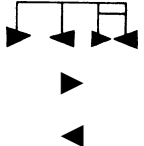
Kromě běžného zápisu jsou zde použity i **grafické notace**:


	zpěvně
	mluvo-zpěv (Sprechgesang) s přesnou výškou tónu (dle ladění)
	mluvo-zpěv označující relativní výšky tónu. Horizontální linka odpovídá střední poloze zpěváka.
	mluvený hlas s měnící se výškou tónů
	mluvený hlas bez udané výšky (změna výšky dle libosti, ale zase ne v příliš širokém rozsahu) nebo podle instrukcí v notovém zápise
	mluvený hlas, tak vysoko jak je to jen možné (falset v barytonu)
	mluvený hlas, tak nízko, jak je to jen možné
	šelestivě/šumivě („mezza voce“) tak vysoko jak je to možné
	šelestivě/šumivě, jak nejnižše je to možné
	šelestivě/šumivě v rozmanitých výškách

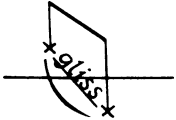
<sup>322</sup> Ligety, György: *Aventures: für drei Singer und sieben Instrumentalisten*. Frankfurt am Main: Edition Peters, 1992. S. 2.




 neznělý zvuk (šepot)

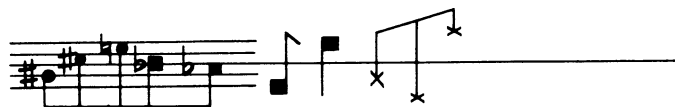

 označuje dýchání (nezněle, ale velmi intenzivně)  
 - nadechování  
 - vydechování


 Indikuje na nadechovaný zvuk: mluvený hlas zároveň s nádechem

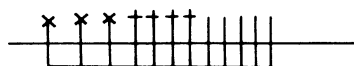

 Naznačuje glissando v délce přímo úměrné vzdálenosti mezi dvěma notami (zde noty nenaznačují krátké tóny, ale celek rovnoměrně vyplněný glissem).








Náročnost interpretace spočívá jednak v umění rozlišit množství různých značek, ale také ve schopnosti produkovat dostatečně rozdílné druhy zvuku.

Řada různých druhů symbolů ve stejné hudební frázi nepoukazuje na náhlé změny v provedení, ale postupný přechod mezi styly. Příklady – přechod ze zpěvu (v notové osnově) do mluvo-zpěvu a pak do mluveného hlasu:







a postupné ukončení hlasu (přechod z mluvy do šelestu a pak do šepotu):



Vazba  nebo ,  a  poukazuje na jednolitý zvuk, podobně , nebo  a  naznačuje jeden stejný tón (intonován spojitě, nikoliv synkopicky).

Protože se hlavička noty v notovém zápise pro šepot neuvádí, je hodnota půlových not vyjádřena dvěma svázanými čtvrtovými notami:



V zápise pro mluvený nebo šelestivý zvuk jsou půlové noty psány  nebo , celá nota pak  nebo .

Ligeti ve svých rozsáhlých interpretačních poznámkách specifikuje určité zvuky pomocí mezinárodní fonetické abecedy. Nepoužívá však žádný konkrétní jazyk nebo nějaká určitá slova.

Výslovnost textu indikují tyto značky:

- Malý kroužek nad nebo pod znamená, že se jinak znělý zvuk stane neznělým.
- $v \longrightarrow \underset{\circ}{v}$  Změna zvuku ze znělého na neznělý
  - pozor na to, aby intenzita zůstala zachována, neznělé zvuky by obecně měly být vytvořeny intenzivním proudem dechu
  - v neznělých samohláskách je barva zvuku otázkou dechu
- $\underset{\circ}{v} \longrightarrow v$  Postupná změna neznělého zvuku na znělý.
- $\sim$  Nasálně

Práce se znělostí zvuku vyžaduje po interpretovi dobře zvládnutou hlasovou techniku, jelikož výskyt těchto poznámek je velice častý. K náročnosti přispívá také jejich rychlé střídání.

- $d^a$  Malý symbol vokálu za konsonantem: za plně artikulovaným konsonantem je vokál naříkavý
- $\longrightarrow / \rightarrow \rightarrow$  Postupná změna, například  $e \rightarrow \rightarrow \epsilon$  (druhý zvuk není vyslovován odděleně)
- $\text{?}$  Ráz (fonetický)
- $! a \text{?}$  Nejsou fonetické značky, mají význam klasických interpunkčních znamének.

Délka zvuků nevyplývá z klasické představy interpretace fonetické abecedy, ale je vždy autorem přesně určena v notovém zápisu.

Uvedu jen několik příkladů specifických symbolů pro výslovnost, kterých je v příloze celkem 120. Symboly jsou většinou „písmena“ inspirovaná různými světovými jazyky. Jejich výslovnost Ligeti detailně popisuje u každého znaku zvlášť a udává příklad.

(a)	(ā)	(ã)	(a)	(ā)	(ǎ)	(æ)	(ǻ)	(ǿ)	(ʌ)	(ʌ)
(æ)	(ǽ)	(Ǟ)	(b)	(b)	(c)	(ç)	(d)	(d)	(ð)	(θ)
(dz)	(dz)	(d̃)	(f)	(f)	(e)	(e)	(ě)	(É)	(Ě)	(ə)
(ə)	(ə)	(f)	(f)	(g)	(g)	(h)	(h)	(h)	(x)	(ʃ)
(i)	(i)	(ĩ)	(I)	(I)	(ĭ)	(l)	(j)	(j)	(k)	(k)
(l)	(l)	(l)	(l)	(l)	(m)	(m)	(m)	(n)	(n)	(ŋ)
(ŋ)	(ŋ)	(N)	(o)	(o)	(õ)	(o)	(o)	(ö)	(ø)	(ø)
(ø)	(ø)	(œ)	(œ)	(œ)	(p)	(pf)	(r)	(r)	(R)	(s)
(j)	(t)	(t)	(tj)	(u)	(u)	(ü)	(U)	(U)	(Ů)	(tt)
(tt)	(t̃)	(u)	(u)	(ũ)	(y)	(ÿ)	(ÿ)	(Y)	(Y)	(ÿ)
(v)	(v)	(v)	(w)	(w)	(z)	(z)	(z)	(z)		

Obr. 10. Příloha *Aventures*.<sup>323</sup>

- (ā) Nazálně (a) jako česky banka
- (ʌ) Neznělé (v), zbarveno dechem
- (ç) Jako německy „ich“
- (f) Obouretný (f) zvuk vznikající při sfoukávání svíčky
- (ʃ) Jako například francouzské „peu“ nebo německy „Königin“
- (ø) Nezakulacené „u“ hodně vzadu vyslovené
- (v) Letmo vyslovené jako například „svetr“

Skladba *Aventures* je jistě velkou výzvou pro každého zpěváka, zaměřeného na interpretaci soudobé hudby. Je třeba si uvědomit, že některé efekty jsou pro hlas náročné právě pro jejich extrémní polohy, barvy a zvuky. Interpret, který by hlas rychle zatížil, by se mohl potýkat s trvalými následky na hlasivkách (začínající únavou hlasu, tremolem, otoky, nedomykavost, uzlíky ad.). Nastudování takového díla je velmi náročnou záležitostí a vyžaduje dlouhou a precizní přípravu. Ztotožnění se s požadovanými rolemi vyžaduje čas. Skladbu je možné pojímat koncertně, nebo také scénicky (kostýmy, líčení, masky, světla, akce). Gesta, mimika a určitá teatrálnost jsou však pro odpovídající projev nutná v obou případech. Více o této problematice můžete nalézt například v analýze Davida Mitchella *An Analysis of György Ligeti's: Aventures and Nouvelles Aventures*<sup>324</sup> nebo v dostupné literatuře.<sup>325</sup>

<sup>323</sup> Ligety, György: *Aventures: für drei Singer und sieben Instrumentalisten*. Frankfurt am Main: Edition Peters, 1992. S. 5–8.

<sup>324</sup> Odkaz Dostupné na: <http://www.mitchellmusicguitar.com/Articles/An%20Analysis%20of%20Aventures%20and%20Nouvelles%20Aventures.pdf>

<sup>325</sup> Toop, Richard: *György Ligeti (20. century composers)*. London: Phaidon Press, 1999.  
Searby, Michael D.: *Ligeti's Stylistic Crisis: Transformation in His Musical Style*. Lanham: Scarecrow Press 2009.  
Burde, Wolfgang: *György Ligeti. Eine Monographie*. Zürich: Atlantis-Musikbuch-Verlag, 1993.  
Steinitz, Richard: *György Ligeti: Music of the Imagination*. London: Faber & Faber, 2003.

## 5.2 Sequenza III (Luciano Berio)

Italský skladatel Luciano Berio byl v letech 1950–1964 ženatý s Cathy Berberian (viz samostatná analýzy *Stripsody* v kapitole 6.3), kterou poznal během studia na konzervatoři v Miláně. Její zpěv jej inspiroval ke zkoumání výrazových prostředků ženského hlasu. Lidský hlas v něm vyvolával rozdílné asociace, a proto se domníval, že by zpěv měl vždy něco vyjadřovat. Uvědomoval si, že školený hlas své ženy lze využít v obrovské škále zvuků a barev, které jsou jiné, nežli nabízí jen klasické belcanto. Měl pocit, že zpěv zachycuje mnohem větší a intenzivnější detaily každodenního života a přináší tím mnoho významů. Napsal proto pro Cathy několik skladeb: *Voice in Thema* (1958), *Circles* (1960), *Folk Songs* (1964), *Sequenza III for woman's voice* (1965) a *Recital I (for Cathy)* (1972).

V letech 1958–2002 napsal Berio celkem čtrnáct *Sekvencí*, skladeb pro různé sólové nástroje. Skladbu *Sekvence III* Berio rozpracoval velmi pravděpodobně před rokem 1965, a přestože se v roce 1964 s Cathy Berberian rozvedli, skladbu určenou pro ni dokončil. Premiéra skladby se konala v roce 1966.

Berio usiloval o využití vlastních inovativních kompozičních prostředků, jimiž by rozšířil domnělé hranice vokální produkce. Představoval si, že interpret obsáhne svým hlasem širokou škálu zvuků – od těch nejarchetypálnějších až po nejjemnější zpěv. „Do Sekvence III jsem se snažil včlenit mnohostrannost každodenního hlasového projevu, včetně nejtriviálnějších aspektů, aniž bych ohrozil normální projev nebo samotný zpěv.“<sup>326</sup> Autor měl tedy evidentně přesnou představu o tom, jak by dílo mělo znít a jakou roli v jeho skladbě hraje text. Požádal švýcarského básníka Markuse Kuttera slovy: „Give me a few words for a woman to sing.“ (Dej mi pár slov, která by žena mohla zpívat), aby mu napsal báseň. Ten použil slova Beriovy žádosti jako první verš:

<i>Give me a few words</i>	Dej mi pár slov
<i>for a woman to sing</i>	pro ženu ke zpěvu,
<i>a truth allowing us</i>	pravdu, která nám dovolí
<i>to build a house</i>	postavit dům
<i>without worrying</i>	bez obav
<i>before night comes.</i>	před přicházející nocí.

<sup>326</sup> Berio, Luciano: *Sequenza III (author's note): for voice*. Webové stránky věnované Lucianovi Beriovi. [online] datace zveřejnění neuvedena [cit. 2012-11-22]. Dostupné na: <http://www.lucianoberio.org/node/1460?1487325698=1>

Beriova představa byla oprostít text i od posledních zbytků jeho významu, proto verše rozdělil na další menší části. Tyto části pak v kompozici znovu seskládal, již ne kvůli obsahu, ale kvůli výslednému zvuku.

Ve skladbě hraje velkou roli zvuková symbolika hlasových a někdy i vizuálních gest. *Sekvence III* je proto také považována za dramatickou studii, která vypráví o vztahu zpěvačky k jejímu vlastnímu hlasu.

Skladatel ke své kompozici napsal poznámky, v nichž je uvedeno, jakým způsobem má interpret provádět specifické zvuky, zpěv a hereckou akci. Tvrdil, že *Sekvenci III* může provést umělec, který je zpěvákem, hercem nebo obojím. Ovšem vzhledem k náročnosti partu je jasné, že kompozice je určena pouze pro školené zpěvačky. Skladba je náročná svými přechody mezi zpěvem, smíchem, mumláním a různými specifickými zvuky. Autor si představoval začátek skladby tak, že umělec přichází na scénu a u toho si sám pro sebe mumlá, brblá, nadává, vede monolog, přičemž forma a způsob provedení je individuální, záleží na interpretovi. Tento nevšední úvod by měl u diváků rozhodně vzbudit zájem. Ideální způsob je pojmout brblání tak, že interpret předstírá bláznivé zanícení pro svoje myšlenky, jako by vedl monolog. Další možnost, která bývá často využívána, je ta, že na jeviště vstupuje zpěvák/hercec rozčílený a sám pro sebe láteří.

Může předstírat, že je překvapený, jak se dostal na jeviště, kde ho z myšlenek vytrhne teprve potlesk publika. Jakmile diváci dotleskají, zpěvák po krátké pauze znovu přechází do mumlání. V tento okamžik lze doporučit zachovat pauzu alespoň několik vteřin, aby bylo jasné, že jde o nový začátek.

Berio rozčlenil skladbu na pomyslné takty – části s pevně stanovenou délkou trvání 10 vteřin. Celková délka by podle skladatele měla být 8:40, protože celá skladba obsahuje 52 „taktů“. V tomto ohledu je těžké skladbu provádět a schopnost dodržet předepsané časování vypovídá o profesionalitě interpreta.

Na první pohled působí notový zápis složitě. Luciano Berio měl však jasnou představu a sebemenší zvukový detail srozumitelně zapsal do poznámek. V notách tyto specifické zvukové odstíny označil vlastními symboly. Prostor pro improvizaci v této skladbě je tedy jen zdánlivý a je umožněn pouze v dramatické rovině.

Skladatel rozlišuje mluvené slovo od zpěvu tak, že k tomuto účelu využívá notových linek. Jedna notová linka vždy znamená mluvenou vokální akci (a), osnova se třemi linkami poukazuje na relativní výšku tónu (b). Pokud jsou na tří-linkové

notové osnově noty spojené čerchovaným obloučkem, jedná se o noty stejné výšky (c). Pětlinková osnova označuje přesné intervaly (d).

Výhodou zápisu je, že autor dává interpretovi možnost tóny zapsané v osnově transponovat dle potřeby tak, aby hlasová poloha byla pro zpěváka pohodlná. Pokud jsou v pětlinkové osnově noty spojené čerchovanou čarou, značí to vždy přirozenou změnu barvy hlasu, která by ale měla být hladká bez akcentu (e).



Tato značka je pouze intonační obrys a neurčuje přesně výšku tónu. Křivka nás přímo navádí ke směru intonace.

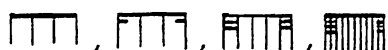
Samotné noty mají několik grafických verzí, které rozlišují zpívaný a nezpívaný zvuk/tón.

- Zpívaný tón. Samozřejmě musíme brát v potaz další značky, které jsou většinou pod notou nebo nad notou. Téměř nikdy se nesetkáme v notovém zápise s klasicky zpívanou notou.
- Nevyplněná nota (podobající se celé notě) označuje šepot nebo také neznělý zvuk.

Obě možnosti výše uvedených symbolů by se většinou měly držet až do dalšího zvuku, který následuje, anebo až do symbolu 7 nebo J.

- ◆, ϕ jde o zpívaný nebo šeptaný zvuk, ale tak krátce jak je to jen možné. První interpretka této skladba Cathy Berberian si zvolila pro tento zvuk „škytání“.

Doporučuje se zvolit jen jeden způsob produkce/provedení zvuku pro určitou značku. Rychlost, jakou je třeba noty zpívat, udává hustota svislých čar. Relativní rychlost/kadence je indikovaná hustotou svislých čar:



Úsek musí být zazpívána tak rychle, jak jen je to jen možné.



Indikuje změnu výšky tónů přednesených plynule (legato).



Všechny příslušné noty je nutné zazpívat tak rychle, jak je v možnostech interpreta.

V notách se setkáme také s netypickými značkami, které Berio zvolil speciálně pro určité zvuky.

- L.** Smích, který ale musí být zřetelně artikulovaný (aby se zvuk nezaměnil s jiným obdobným). Přesná preciznost smíchu (jakoby zpívaných koloratur) přináší větší srozumitelnost, dramatický spád a náladu.
- [ʔ]** Výbuchy smíchu. Tento požadavek by měl být rozdílný od samotného smíchu, aby se s ním nezaměňoval.
- ⊕** Klikání jazyka o patro („chodí koníček po podkovách!“), přináší další zajímavou barvu.
- ⚡** Kašel. Jedná se spíše o drobné zakašlání mezi jednotlivými zvuky (jakoby mimochodem).
- ⚡** Jemné luskání prsty. Většinou doprovází další zvuky, které umělec provádí.
- +** Zpěv se zavřenými rty. Zde jde o brumendo, jemné rozvibrování zvuku při zavřených rtech „hm“.
- o, o** Dyšné tóny, téměř šeptané.
- ↳** Vdechování, lapání po dechu.
- ≡** Tremolo
- ≡** Zubní tremolo (chvění čelisti). Zvuk připomíná pocit, když se člověk třese zimou.
- ~** Trylkování jazyka na vrchním rtu. Připomínající zvuk čerta
- ++** Indiánské volání/pokřik/jódlování.
- Ⓜ** Ruka přikrývá rty – výraz stydlivosti/úleku/podivení
- Ⓜ** Požadavek k zakrývání úst rukou k ovlivnění zvuku.
- Ⓜ** Ruce dolů – toto dramatické gesto má zřejmě potlačit gestikulaci a tím soustředit posluchačovu pozornost od vizuálních gest znovu ke zvukovému projevu.

Text má v tomto díle poněkud specifickou rovinu, jak již bylo zmíněno v úvodu. Berio uvádí tři způsoby interpretace textu. Způsoby jasně zapsal a text tak rozčlenil.

První způsob zápisu je ten, že **hlásky** v hranatých závorkách [a], [ka], [ait], [be], [ait] atd. jsou zapsány foneticky. Dodržení tohoto předpisu dodává skladbě zvláštní barvu. Dalším typem zvuků jsou **slabiky**, jejichž výslovnost vyplývá ze slova, ze kterého pochází. Ty jsou udány lomenou čarou a vyslovují se například: /gi/ – jako první slabika slova „give“, /wo/ jako z „woman“, /tho/ jako část z „without“ atd. Třetím typem jsou obvykle zapsané věty jako například „give a few words“, které mají být vyslovovány nebo zpívány stylizovaně, s dramatickým pojetím textu/projevem.

Dalším způsobem zápisu textu jsou slabiky nebo slova seřazená v závorkách (velmi často pod sebou):  $\left(\begin{smallmatrix} \text{to} \\ \text{me} \end{smallmatrix}\right)$  toto vše musí být opakováno v náhodném pořadí a trochu nesouvisle.

Poslední požadavek se týká skupiny slov nebo zvuků v závorkách za sebou jako kupříkladu (to me...), (be/la/...), (/co/la/...), které musí být opakovány rychle v daném pořadí. Zpíváme tedy například „to me“ jako „to me to me to me to“ několikrát za sebou, jak nejrychleji je možné v krátkém úseku.

Samotná interpretace předepsaných požadavků skladatele vyžaduje dlouhou a precizní přípravu. *Sekvence III* dnes již patří mezi základní repertoár zpěvaček specializujících se na soudobou hudbu.

Zpěv této skladby se od klasické skladby liší také tím, že je doprovázen předepsanými gesty rukou, mimikou obličeje anebo pohybem celého těla. Většina gest je nezbytných k dosažení vyžadovaného zvuku. Mimo to je na rozhodnutí interpreta přidat další gesta, třeba podle naznačeného emočního vzoru či vokální reakce na určitá skladatelova přání. Umělec se nesmí dle Beriových instrukcí snažit jen povrchně prezentovat nebo hrát tyto emoce, ale musí být spontánní, což se týká hlavně barvy hlasu, intonačního pojetí, postoje a držení těla. Spontánnost by měla být především výsledkem řady experimentů samotného interpreta. Tyto pokusy jsou převážně dány možnostmi umělce, a to jak hlasovými, tak emočními a tělesnými a také samozřejmě hereckými.

Více informací o této problematice můžete nalézt v dostupné literatuře.<sup>327</sup>

---

<sup>327</sup> Kuo, Tiffany M.: *Composing American Individualism: Luciano Berio in the United States, 1960-1971*. Proquest, Umi Dissertation Publishing 2012.

Berio, Luciano: *Remembering the Future: (Charles Eliot Norton Lectures)*. Cambridge: Harvard University Press, 2006.

Tadday, Ulrich (ed.): *Musik-Konzepte. Luciano Berio*. München: edition text + kritik, 2005.



### 5.3 Stripsody (Cathy Berberian)

*Stripsody* je jednou ze dvou vlastních skladeb zpěvačky Cathy Berberian, která v 50. až 70. letech 20. století patřila k nejobsazovanějším světovým zpěvačkám na poli soudobé hudby. Catherine Anahid Berberian se narodila v Římě 4. července 1925 arménským rodičům. Celá rodina se pak, o dvanáct let později, přestěhovala do USA. Velice brzy se u Cathy projevil zájem o tradiční arménskou hudbu, tanec divadlo a operu. Na střední škole byla vedoucí souboru a zároveň i sólistkou arménské folklorní taneční skupiny.

Během studia na vysoké škole začala navštěvovat večerní kurz herectví a hudby. Zpěv poté vystudovala na *Julliard School*. V roce 1948 se rozhodla jít studovat do Paříže, kde se její učitelkou stala proslulá zpěvačka Marya Freund.<sup>328</sup> Po roce pak odešla studovat na *Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi* do Milána do třídy vedené Giorginou del Vigo. Na konzervatoři zamýšlela zůstat déle, ale k tomu již potřebovala získat stipendium. Proto se rozhodla přihlásit do soutěže o *Fulbrightovo stipendium*, které bylo udělováno výjimečně talentovaným studentům. Ke konkurzu se musela pečlivě připravit, a tak začala hledat vhodného korepetitora, kterým se stal tehdejší student kompozice a tehdejší korepetitor na pěveckém oddělení milánské konzervatoře, Luciano Berio. Již 1. října 1950 se na americkém konzulátu nechali oddat a o tři roky později se jim narodila první dcera Christiana Luisa.

V průběhu studia vystupovala ve studentských inscenacích, rozhlasových vysíláních a různých neoficiálních koncertech. Její první oficiální debutové vystoupení se konalo až 17. června 1957 na závěrečném koncertu festivalu soudobé hudby *Incontri Musicali* v Neapoli, kde přednesla skladby *Pribautki* Igora Stravinského a *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* Maurice Ravela. O dva roky později představila *Arii* a *Fontanu Mix* Johna Cage, a to ve světové premiéře za doprovodu *Orchestra Filarmonica di Roma*. V roce 1960 debutovala v Americe na hudebním festivalu *Tanglewood* s Beriovou skladbou *Circles*.

V roce 1964 se s Beriem rozvedli, ale jejich umělecká spolupráce trvala až do její smrti. Cathy Berberian zemřela ve věku 57 let dne 6. března 1983 v hotelu v Římě, a to pravděpodobně na srdeční infarkt. Po její smrti Berio napsal *Requies: in*

---

<sup>328</sup> Marya Freund (1876-1966) byla polská sopranistka žijící v Paříži, kde také přes 30 let učila. Specializovala se na soudobou hudbu. Často interpretovala soudobá díla skladatelů jako byl např. E. Satie, D. Milhaud, K. Szymanovski nebo F. Poulenc. Zemřela ve věku 90 let.

*memoriam Cathy Berberian* (pro komorní orchestr). Skladba měla premiéru v Lausanne dne 26. března 1984.

Berberian byla často nazývána „Marií Callas avantgardy“, a to pro svůj mimořádný rozsah hlasu a obrovský herecký a taneční talent. Poté, co v září 1959 vystoupila v Německu na *Mezinárodní letních kurzech nové hudby v Darmstadt*u, její reputace výborné interpretky soudobých děl vzrostla a okamžitě se stala múzou mnohých hudebních skladatelů. Skladby pro ni komponovali například Igor Stravinskij - *Elegie pro J. F. K.*, John Cage - *Aria*, Bruno Maderna *Dimensioni II* (*Invenzione su una voce, su fonemi di Hans G. Helms*) *per nastro magnetico* (1960), Roman Haubenstock-Ramati - *Credentials or Think, Think Lucky* (1961) *for voice* (Sprechgesang) *and eight instruments*, Darius Milhaud - *Adieu* (1965), Sylvano Bussotti - *La Passion selon Sade* (1965), Henri Pousseur - *Phonèmes pour Cathy* *for mezzo-soprano solo* (1966), William Turner - *Walton Facade 2* (1977), dále Hans Werner Henze, Anthony Burgess a mnoho dalších.

Cathy Berberian byla považována za skvělou zpěvačku, která nejenže bravurně ovládala svůj hlas, ale také mistrně zvládala komunikaci s publikem. Její umělecký projev byl velice originální a inteligentní. Interpretace skladeb mívala dokonale promyšlené a svůj hudební projev dokázala obohatit také o zajímavý přirozený herecký vklad. Svůj hlas dokázala využít různorodým způsobem, kupříkladu dokázala napodobit zpěv ptáků, pláč dítěte, zpěv Marlene Dietrich, Sprechgesang ad. Ráda interpretovala nejen novou hudbu, ale měla nastudovaný i klasický repertoár (skladby Claudia Monteverdiho, Henryho Purcella, Clauda Debussyho a další). Dále zpívala salónní a kabaretní písně, hudbu George Geschwina a Kurta Weilla, nebo upravenou píseň skupiny Beatles *Ticket to Ride*. Svůj všestranný talent využila i jinde: přeložila knihu Woodyho Allena *Getting Even* z angličtiny do italštiny, dělala modelku pro slavný časopis *Vogue*, hrála ve filmech, velice dobře vařila a skládala hudbu. Během 70. let se věnovala pedagogické činnosti na dvou univerzitách: *Vancouver University* a *Rheinische Musikschule Köln*.

Složila celkem dvě skladby: *Stripsody* (pro sólový hlas, 1966) a *Morsica(t)hy* (pro klavír, 1969). Obě kompozice byly ilustrované komiksy Roberta Zamarina. Nutno dodat, že Cathy Berberian sama sebe za hudební skladatelku nikdy nepovažovala. Když hovořila o své skladbě *Stripsody*, tak dílo propagovala hlavně jako legraci a v rozhovorech popisovala svou skladbu spíše jako nějaký trik než jako skutečnou kompozici. Je zajímavé, že navzdory tomu, že si upevnila své místo jako

zpěvačka, neobjevila se v žádném velkém operním slovníku, jako je například *Grove* či *Oxford Dictionary*. Mnoho jiných skladatelských slovníků ji ale zařadilo do svého seznamu.

Skladba *Stripsody* je grafickou partiturou doplněnou komiksovými obrázky. Premiérové uvedení tohoto díla pojí zajímavá historie. V květnu 1966 se měla v německých Brémách na *Festivalu současné hudby* konat premiéra čtyř nových kompozic napsaných pro Cathy Berberian. Jedna z nich byla *Sequenza III* z pera L. Beria, druhá *Phonèmes pour Cathy* Henriho Pousseura. Poslední dvě skladby ještě nebyly dokončeny. Aby splnila své smluvní povinnosti, že předvede čtyři díla, přidala do programu ještě Cagovu *Arii s Fontanou Mix* a svoji vlastní skladbu *Stripsody*. Napsání tohoto díla inicioval Hans Otte.<sup>329</sup> Fakt, že provede svou vlastní kompozici, vyvolal mezi kritiky veliký rozruch. V té době byla soudobá hudba hlavně mužskou dominantou, a proto bylo toto vystoupení považováno za kontroverzní. L. Berio toto předpokládal, proto Cathy navrhl, aby skladbu označila jako kreslený vtip, nikoliv jako svoji vlastní kompozici. Z tohoto důvodu ve vydání díla *Edition Peters* nebyl její vlastní rukopis. Zápis byl vytvořen ilustrátorem Robertem Zamarinim, ale autorkou díla zůstala Cathy Berberian. Fakt, že noty byly napsány někým jiným, poukazuje na to, že v případě tohoto díla představení předcházelo kompozici. Noty jsou v podstatě přepisem premiérového koncertu v Brémách a čerpají z autorčiných interpretačních poznámek.

Skladba má celkem šestnáct stran plus autorčiny vlastní poznámky, ve kterých upozorňuje na to, že dílo musí být prováděno interpretem, který bude napodobovat zvuky rádiových efektů. Neměly by být používány žádné rekvizity, ale zvuky by měl produkovat pouze samotný interpret. Vše by mělo být provázeno gesty, hlasem a pohyby těla, kdykoli je to možné. Velká část zápisu je umístěna na tři notové linky, které naznačují různé výšky zvuku (hlubokou, střední a vysokou). V tomto zápisu<sup>330</sup> jsou na některých místech taktové čáry ohraničující scénky – romantika (1), kočka a pes (2), typicky westernová scénka (3), mafiánská/gangsterská scéna (4). Zápis zahrnuje také množství různorodých zvuků: odrážející se míček od země (5), kapání vody (6), troubení vlaku (7), kousání do jablka (8), ťukání na dveře (9) nebo jízda na motorce (10) a jiné. Nechybí ani odkaz

---

<sup>329</sup> Hans Otte (1926–2007) byl německý hudební skladatel a klavírista. V letech 1959–1984 působil jako ředitel *Radio Bremen*.

<sup>330</sup> Čísla v závorce odkazují na příklady notového zápisu, které se nachází v příloze 2.

na známé komiksové hrdiny jako například Tarzana (11) nebo Supermana (12) nebo přenesené významy takových postav jako Toma a Jerryho či postav z komiksu *Peanuts*<sup>331</sup>. Nacházíme jedinou pauzu, kterou představuje usínající dítě (13). Rozestupy zvukových značek/slov určují pomyslné tempo. Celková délka skladby by měla být asi šest minut. Ve skladbě se dále nachází vložky přetrhávající průběh díla. V původní nahrávce existují čtyři tyto vložky, ale ve vydání not nalezneme pouze tři:

*You stupid kite, come down out of that tree!*

*I'm Frieda and I have naturally curly hair do you like girls with naturally curly hair?*

*Good Grief*

*It's bird!*

*NO*

*It's plane!*

*NO*

*It's Superman!*

Čtvrtou vložkou pak bylo:

*I can't stand it*

Tato věta, která se objevila jenom na premiérovém uvedení díla, v dalších nahrávkách již není, byla vytištěna až na zadní straně vydání not. Realizoval ji italský výtvarný umělec Eugenio Carmi.

Provedení díla *Stripsody* je určeno pro téměř každou zpěvačku, která má za sebou alespoň pár let hlasového školení. Nejtěžší a jedinou zpívanou částí je moment, který připomíná romantické čekání na milence (2<sup>332</sup>). Slyšíme ladění rádia a zazní úryvek z árie Violetty *Sempre libera degg'io folleggi* z opery *La Traviata* Giuseppe Verdiho, která by měla zaznít v ženském podání. Tento, byť jen vteřinový úryvek, těžko kvalitně zazpívá úplná začátečnice. Dále je důležité svébytně zvládnout herecké akce tak, aby jasně podtrhly dané vtipy.

Více informací můžeme nalézt v literatuře.<sup>333</sup>

---

<sup>331</sup> Tento americký komiks, ve kterém vystupuje mimo jiné Snoopy, nakreslil Charles M. Schulz.

<sup>332</sup> Čísla v závorce odkazují na příklady notového zápisu, které se nachází v příloze č.2.

<sup>333</sup> Paull, Jennifer: *Cathy Berberian and Music's Muses*. Vouvry: Amoris International & Imprint, 2007.

Meehan, Kate: *Not Just a Pretty Voice: Cathy Berberian as Collaborator, Composer and Creator*. Místo nevedeno: Proquest, Umi Dissertation Publishing, 2011.

## 5.4 Aria (John Cage)

Hudební skladatel John Cage (1912–1992) patřil k nejvýznamnějším osobnostem poválečného amerického umění. Nejdříve jej lákalo malířství, ale postupně dospěl k rozhodnutí věnovat se hudbě. Navštěvoval soukromé hodiny komponování u význačného skladatele Arnolda Schönberga v Los Angeles.

Byl to člověk s neobyčejným nadáním a invencí, který se po celý život zabýval studiem různých oborů, jako například architekturou, botanikou, dějinami umění, ale také východní filosofií nebo mystikou. I to přispělo k jeho ojedinělému hudebního stylu. Pod vlivem buddhismu dospěl k názoru, že hudba a umění vůbec nemají sloužit pouze ke ztvárnění vlastních myšlenek, ale mají lidem pomoci dosáhnout rozšířeného stavu vědomí a prohloubit tak prožitek jejich života. Tvrdil, že mysl skladatele „*má být otevřena zvukům, ale zbavena hudebních idejí*“.<sup>334</sup>

Jeho skladby nebyly spojeny s žádnými dosavadními konvencemi. Ve svých dílech například využíval staročínskou věšteckou knihou *I t'ing*. Jako kontroverznímu hudebnímu tvůrci se mu většího pochopení dostalo především v mimohudebním světě. V jeho době jej mnohem více přijali výtvarníci, divadelníci, básníci a filmaři. John Cage chtěl, aby posluchač vnímal hudbu všemi svými smysly, a proto také jeho skladby měly charakter spíše multimediálních a divadelních představení. Jeho kompozice vyžadují pečlivou přípravu a obrovský vlastní skladatelský potenciál, vynalézavost a interpretační přínos.

Skladbu *Aria*, která je určena pro jakýkoliv typ hlasu, napsal v Miláně v roce 1958 a věnoval ji zpěvačce Cathy Berberian, která ji poprvé provedla 5. ledna 1959 s tělesem *Orchestra Filarmonica di Roma*.

V úvodu dílo doplnil vlastnoručně napsanými poznámkami k interpretaci, podle kterých *Aria* může být prováděna v celku nebo po částech, je-li potřeba naplnit určitou délku koncertu. Obyčejně bývá prováděná samostatně nebo se skladbou *Fontana Mix per nastro magnetico*, případně s jakoukoliv jinou částí skladby *Concert for Piano and Orchestra*.

Notace je zapsána horizontálně a výška tónů pak vertikálně. Zápis je zakreslen pomocí různě dlouhých a silných, barevných křivek, které svým průběhem naznačují přibližné změny výšky tónu. Skladba obsahuje dvacet stran, přičemž jedna

---

<sup>334</sup> Pritchett, James: *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press 1996. S. 77. Citace podle: Hřčková, Naďa. *Dějiny hudby IV. – Hudba 20. století*. Díl II. Praha: Ikar, 2006. S. 331.

strana odpovídá asi třiceti sekundám. Může být ale interpretována rychleji nebo pomaleji, celková délka by tak měla trvat přibližně deset minut.

Vokální linky jsou nakresleny osmi barvami a mimo to dalšími dvěma barvami: černou a dvojitou (černá s paralelní přerušovanou). Každá barva určuje jiný styl zpěvu. Celkem může být použito deset stylů. Cage do svých poznámek uvádí jako pomůcku pro budoucí interprety pojetí C. Berberian, která barvám určila tuto polohu: tmavomodrá barva značila jazz (1<sup>335</sup>), červená – kontraalt nebo lyrický kontraalt (2), černá s paralelní čerchovanou čarou tzv. Sprechstimme („mluvní hlas“) (3), černá: dramatický hlas (4), fialová: Marlen Dietrich (5), žlutá: lyrickou koloraturní polohu (6), zelená: folklorní zpěv (7), oranžová: orientální výraz (8), světle modrá: dítě / dětský hlas (9), hnědá: nasální hlas (10). Každý interpret by ale měl dílo přizpůsobit vlastnímu hlasovému rozsahu.

Ve skladbě se často setkáváme s černými čtverečky (11), které v zápisu představují nehudební ruchy (využití bicích nástrojů nebo elektronických zařízení). Berberian se přiklonila k využití různých zvuků: syčení, dupání, štěbetání, luskání, tleskání, štekání, vzdechy, operní zpěv, různé druhy smíchu a jiné. V zápise se můžeme setkat také třeba s trylkem (12) anebo něčím jako glissem (13).

Další zajímavostí díla je jeho textová část, jejíž jednotlivé části na sebe nijak logicky nenavazují a nedávají tak na první pohled žádný smysl. Nacházíme samohlásky (4), souhlásky (14), slova v arménštině (3 – první slovo), ruštině (8), italštině (3), francouzštině (15) a angličtině (1). Nacházíme kupříkladu sdělení: „*Hampart-Zoum / Dirouhi di questa terra / Naprasno / Conscientce eta- rice!*“

Všechny další aspekty skladby, jako například dynamika, nejsou zapsány skladatelem, a proto jsou přenechány na samostatném interpretovi. Skladba vyžaduje osobitý přístup interpreta. Její náročnost spočívá hlavně v rozlišení jednotlivých stylů zpěvu a pečlivou výslovnost. Dále je nezbytné si skladbu dobře rozvrhnout do časových úseků, aby nebyla příliš dlouhá a dokázala posluchače udržet v jistém druhu napětí.

Další informace nalezneme v dostupné literatuře.<sup>336</sup>

---

<sup>335</sup> Číslo v závorce odkazují na příklady notového zápisu, které se nachází v příloze 3.

<sup>336</sup> Cage, John: *A Year from Monday*. London: University Press of New England, 1969.

Cage, John: *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.

Larson, Kay: *Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists*. New York: Pinguin Press, 2012.

Cage, John: *John Cage Book of Days 2011*. New York: D. A. P./Distributed Art Publishers, 2010.

## 5.5 Recitations (Georges Aperghis)

Řecký hudební skladatel Georges Aperghis se narodil roku 1945 v Aténách v umělecké rodině.<sup>337</sup> Rodiče mu v poválečném Řecku poskytli bohaté umělecké zázemí a umožnili mu velkou svobodu, která mu dala výborné základy pro jeho budoucí nezávislou skladatelskou kariéru. Aperghis byl co se komponování týká samouk, který původně rozdělil své zájmy mezi malbu a hudbu. Teprve když mu bylo 18 let, rozhodl se naplno věnovat pouze hudbě a odstěhoval se do Paříže, kde započal svá studia.

Skladbu *Recitations pour voix seule* psal dva roky a byla dokončena v roce 1978. Dílo je určeno pro sólový hlas a spíše než o zpívané dílo se jedná o dílo recitované. Skladbu tvoří čtrnáct částí, které lze interpretovat jednotlivě nebo v jakémkoliv pořadí.

Skladba *Recitations* je směsí fonetických hrátek s výrazy ve francouzštině a non-verbálních vokaliz. Je zde patrný silný vliv aplikace pravidel formálních jazyků.<sup>338</sup> Setkáváme se zde také s určitou formou hry, která v posluchači může vyvolávat dojem, že jde o jakýsi druh improvizace. Je to však mylná představa, protože celé dílo má přesný řád a pravidla, která Aperghis vypsál do poznámek ke každé skladbě.

U všech jednotlivých recitací se setkáváme s nějakým typem opakování. Tato opakování mohou v posluchači vyvolávat představu recitujícího „školáka“, který se snaží naučit zpaměti báseň. Ta mu však činí potíže a občas se zaškobrtne nebo zakoktá. V textu buď naváže, nebo začíná znova.

Způsob interpretace závisí na samotném zpěvákovi, jeho možnostech a barvě hlasu. Každá část přináší svoje zvláštní požadavky a specifika.

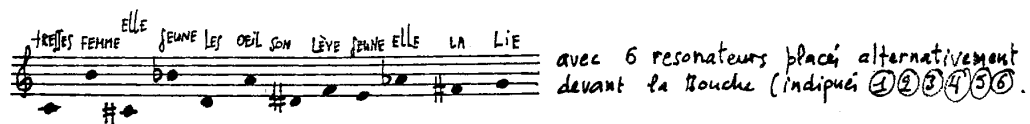
---

<sup>337</sup> Jeho otec byl sochař a matka malířka.

<sup>338</sup> Formální jazyk je abstraktní jazyk, který na rozdíl od jazyka konkrétního není určen ke komunikaci, ale pro matematické využití. Příkladem může být programovací jazyk. Používá řadu symbolů, ze kterých se tvoří slova na základě logických a matematických pravidel.

### Recitation 1

Výška tónu je spojená s určitou slabikou nebo slovem (viz obr. 11). Podobný princip se pak také objevuje u *Recitations 5, 6, 7 a 13*.

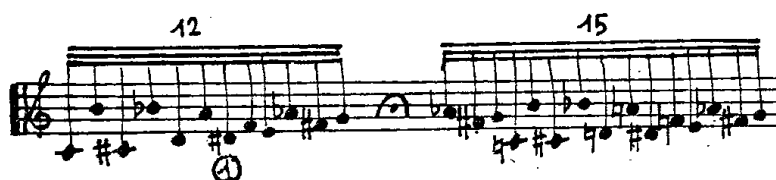


Obr. 11. Poznámka v partitúře, s. 1.<sup>339</sup>

Autor v poznámce vedle notové osnovy předepisuje: „V interpretaci je možné volitelně použít šest rezonátorů měnících barvu zvuku.“<sup>340</sup> Jejich použití je udáno číslem v kroužku v notovém zápisu. Na místo rezonátorů je však možné využít hlasové schopnosti zpěváka k odlišení barvy zvuku.

Text zde tvoří jednotlivá slova, která spolu nijak významově nesouvisí: *tresses* (cop), *elle* (ona), *son* (její), *jeune* (mladý/á), *lève* (zvednout se, vstát), *lie* (usazenina, kal), *oeil* (oko) atd.

Skladba je rozdělena do úryvků oddělených korunou. Rozsah hlasu je přesně stanoven od  $c^1-h^1$  (viz obr. 12).



Obr. 12. První dva takty zápisu.<sup>341</sup>

Jestliže má nota kratší hodnotu a tempo je rychlé, vyslovuje se ze slova jen počáteční hláska. Výsledek tak připomíná zadržávanou řeč (kocktání).

Hra s barvou hlasu připomíná nálady školáka během učení se povinné básně. Opakují se kratší části s malými odlišnostmi. Vzniká dojem chybování a následné opravy. Tato část klade vysoké na paměť – je zde obtížné správné přiřazení slov k jednotlivým tónům.

<sup>339</sup> Aperghis, Georges: *Recitations*. Editions Salabert, Paris 1982. S. 2.

<sup>340</sup> Tamtéž. S. 1.

<sup>341</sup> Tamtéž. S. 1.

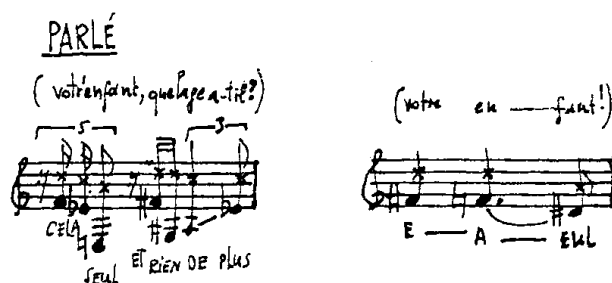


## Recitation 2

Druhá recitace obsahuje větší množství interpretačních poznámek autora. Notový zápis představuje sada jednotlivých buněk (taktů) organizovaných do dvourozměrné matice (7 sloupců × 9 řádků). Sloupce mohou být čteny svisle, vodorovně nebo kombinovaně, dále pak jak zleva doprava tak zprava doleva. Buňky (viz obr. 13) mohou být pospojovány, ale také je možné mezi nimi dělat mezery (pauzy), které by měly být svědomitě respektovány.

Tempo je naznačeno umístěním sloupců a pohybuje se od velmi pomalého (*lento* – levý okraj) po velmi vysoké (*presto* – pravý okraj). Podobně „topograficky“ je naznačena dynamika od *ppp* v prvním řádku po *ff* v posledním řádku. Tempo je platné jenom pro skupinku, ale ne pro prostor mezi skupinkami, který je odděluje.

Text interpret tentokrát nezpívá, nýbrž recituje podle naznačených melodií (Sprechgesang). Může být čten jako monolog nebo také jako dialog. V případě monologu není třeba si všímat vysvětlivek v závorkách. U dialogu text v závorkách působí jako výrazové vysvětlivky. V případě, že je zvolena scénická verze, interpret využije mimiku, a to hlavně pro prostor mezi skupinkami tak, aby se pohybovaly pouze rty (beze zvuku).



Obr. 13. Ukázka první dvou taktů.<sup>342</sup>

Kupříkladu: „(votre enfant, quel âge a-t-il ?) / cela seul et rien de plus (tvoje dítě, jak je staré? pouze tohle a nic víc) – (votre enfant!) (tvoje dítě!) – (attendez...euh) (čekej....eeh).“

<sup>342</sup> Tamtéž. S. 2.

### Recitation 3

Notace je rozdělena do dvou zápisů: první zápis indikuje způsob přednesu a druhý obsahuje samotný text (viz obr. 14).

The image shows a musical notation system for recitation. At the top, the text 'hystérique ton du commandement se' is written in a box, divided into three sections. Below this, a rhythmic staff is shown with a tempo marking of quarter note = 40 and the instruction '(dit)'. The staff contains rhythmic symbols (vertical lines with flags) and rests, corresponding to the syllables of the words. The first word 'hystérique' is marked with 'UN' under the first syllable and 'UN - LESS' under the second. The second word 'ton du commandement' is marked with 'UN - LESS' under the first syllable and 'UN - LESS' under the second. The third word 'se' is marked with 'UN - LESS' under the first syllable. A bracket above the staff indicates a triplet of three notes.

Obr. 14. Poslední návrh způsobu přednesu a následně první dva takty.<sup>343</sup>

Text je napsán monotónně, ale s naznačením rytmu pomocí různých délek not. Celý text se iterativně obměňuje: každé další slovo působí jako odvozenina předchozího – obsahuje jednu z jeho slabik. Může být vyslovováno neutrálně (bez indikací zahrnutých v osmi kombinacích), avšak autor navrhuje osm způsobů, jak text přednášet, kupříkladu „rozkazovačným tónem“, „posměšně“, „s elegancí-světácky“, „jako klaun“, „zamilovaně-smyslně“, „hlasitě-expresivně“, „tajně“, „hystericky“. Jak se po sobě budou slova vyslovovat si může každý zvolit sám. Měl by však dodržet pořadí dané autorem (permutace / kombinace).

Georges Aperghis ve svých poznámkách uvádí, že „by artikulace souhlásek a samohlásek neměla být přehnaná“.<sup>344</sup>

Řádek bez udání tempa by měl být interpretován ve stejné výšce jako rytmický text, ale bez přehnané artikulace. Je možné vytvořit různé verze použitím indikací přiložených v osmi kombinacích. V případě, že se takto interpret rozhodne, měl by zvolit jednu z kombinací a přidat ji k textu v celé své délce. Každá indikace je platná jen pro takt, kterého se týká. Recituje se pak několik verzí, pokud je to možné, pak všech osm, a to jedna po druhé. Pro text bez udání tempa není platná žádná indikace. Musí být přednesen přirozeně.<sup>345</sup>

*Recitation 3* by měla být přednášena v určitém tempu, zpívané části zde nejsou. Náročnost je kladena hlavně na správnou výslovnost. Nacházíme kupříkladu: „Un soir de juin bercés par les flots attendris les iris palissants croissaient au bord de l'onde.“ (Jednoho červnového večera, kolébány něžnou vlnou, se vadnoucí kosatce množily na jejím pokraji.)<sup>346</sup>

<sup>343</sup> Tamtéž. S. 3.

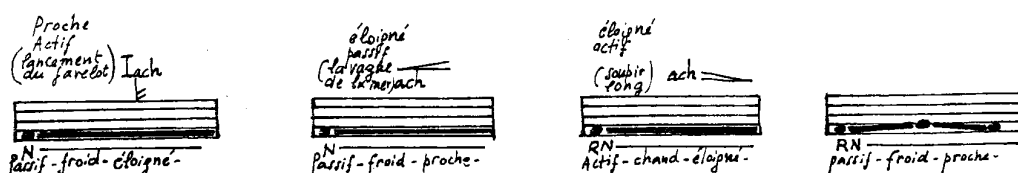
<sup>344</sup> Tamtéž. S. 3.

<sup>345</sup> Tamtéž. S. 3.

<sup>346</sup> Tamtéž. S. 3.

#### Recitation 4

Tato část nazvaná *Requeim en couleurs* (Rekvium barev) by měla působit velmi intimně. Notace opět představuje matici vytvořenou z krátkých (většinou jednotónových) buněk, zpívaných vždy na jeden dech. Je rozdělena do sedmi sloupců a osmi řádků. Každá buňka má pod sebou napsanou poznámku: „Aktivní zvuk vykonává akci / Pasivní zvuk existuje mimo interpreta. Dále ‚teplé‘ nebo ‚studené‘ zvuky závisí na volbě interpreta. ‚Blízké‘ nebo ‚vzdálené‘ zvuky záleží na vzdálenosti od interpreta.“<sup>347</sup> Poznámky se v různých částech různě kombinují. Interpretují se buňky za sebou na řádku nebo po jednotlivých sloupcích s pauzami nebo bez pauz – reprezentovaných mezerami v notovém textu (viz obr. 15).



Obr. 15. Ukázka prvních dvou buněk.<sup>348</sup>

Autor zmiňuje dvojí způsob interpretace – uvádí možnost aplikovat poznámku v závorce systematicky ve všech fragmentech (epizodách), kde jsou uvedeny, ale také připouští možnost je provádět jen náhodně.

Jednotlivé epizody mohou a nemusí být rozděleny pauzami a mohou mít rozdílné trvání, nicméně v průměru okolo 30 vteřin. Jednotlivé části mohou být čteny vodorovně, svisle nebo oběma způsoby.<sup>349</sup>

<sup>347</sup> Tamtéž. S. 4.

<sup>348</sup> Tamtéž. S. 4.

<sup>349</sup> Tamtéž. S. 4.

### Recitation 5

Výška tónů je udána s odpovídajícími slabikami (slovy). Je třeba zpívat šeptavě a s laskavostí (*Chuchoté avec Bienveillance*) (viz obr. 16).



Obr. 16. Úvodní vysvětlivka – vstupní materiál.<sup>350</sup>

Při interpretaci této části je nutné respektovat úvodní poznámku autora: „Nepřestávejte dýchat, vdechování provádějte i během zpěvu“.<sup>351</sup> Zápis prvních dvou řádků vypadá vcelku konvenčně, avšak během zpěvu se střídá nadechování a vdechování tónů (viz. obr. 17).



Obr. 17. První část úvodního zápisu.<sup>352</sup>

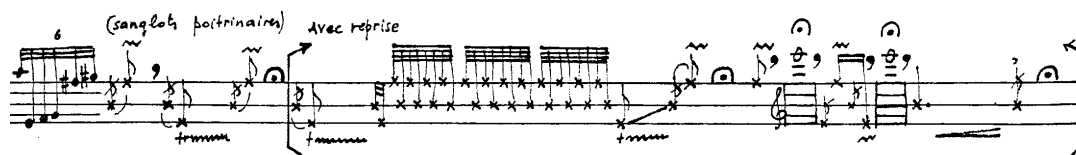
Od třetího řádku se pozměňuje grafický zápis. Pětilinková notová osnova se mění nejprve na třílinkovou, což reprezentuje hlasové rejstříky – hluboký, střední a vysoký. Zde jsou už předepsány nádechy, tóny jsou však nespécifikované (viz obr. 18). Poslední dva řádky pak přináší kombinaci tří způsobů zápisu: k dvěma předchozím přistupuje ještě další, omezený pouze na jednu linku, kde je předepsána pouze rytmizace vybraných souhlásek.

<sup>350</sup> Tamtéž. S. 5.

<sup>351</sup> Tamtéž. S. 5.

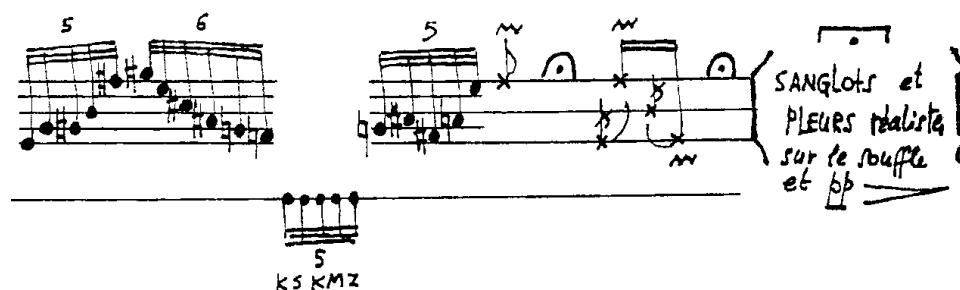
<sup>352</sup> Tamtéž. S. 5.

Výběr slov v textu napovídá, že se jedná o princip opakování (připomínající učení se určitého textu). První část skladby končí náznakem pláče, ze kterého můžeme předpokládat neúspěch v této činnosti.



Obr. 18. Druhá půle třetího řádku notové osnovy.<sup>353</sup>

Ve druhé části skladby pak následují úseky připomínající opět vzlykání. Autor naznačuje „*Parlé sotto voce*“<sup>354</sup>, které jsou proloženy zpívanými úseky v první části. Směrem ke konci skladby se vzlykot ztrácí (viz obr. 19). Celá skladba může připomínat dětskou písničku, hru na to, jak dlouho se dá vydržet zpívat na jeden dech. Tato recitace měla být interpretována prostě a jednoduše.



Obr. 19. Závěr skladby.<sup>355</sup>

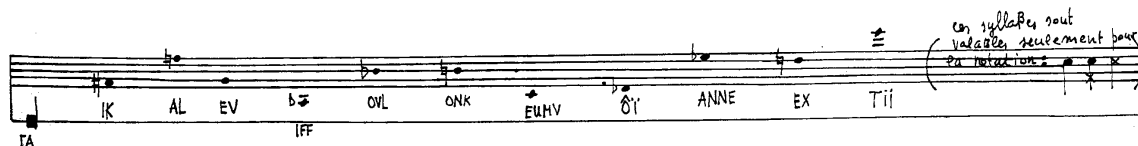
<sup>353</sup> Tamtéž. S. 5.

<sup>354</sup> Tamtéž. S. 5.

<sup>355</sup> Tamtéž. S. 5.

## Recitation 6

Výška tónů je opět svázána s konkrétními slabikami (viz obr. 20) jako u předešlých částí.



Obr. 20. Spodní část zápisu.<sup>356</sup>

Tvar noty určuje způsob provedení:

= son fluté'

former la bouche comme pour siffler  
et imiter le son de la flûte en Bois

imitující zvuk dřevěné flétny

= souffle agressif sans son

agresivní vdechování a  
vydechování, bez zvuku

= voix et souffle dans  
l'extrême grave - rauque

hlas a vdechování, v extrémně  
nízké poloze hlasu, chrapot

= voix publicitaire  
faussettement féminin et douce

reklamní hlas, předstíraně ženský  
a sladký

= voix + souffle, comme si

hlas a dech, jako při námaze

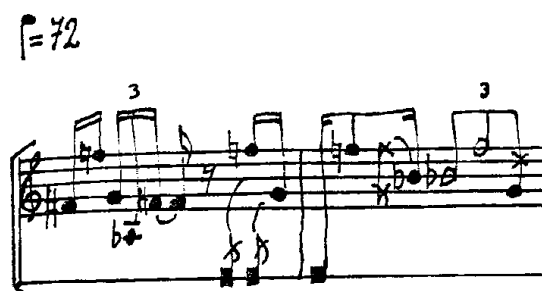
on accomplissait un effort.

= Bouche fermée - agressif

zavřenými ústy – agresivně

<sup>356</sup> Tamtéž. S. 6.

Ve skladbě je udáno tempo a kladou se vysoké nároky na paměťové a kombinační schopnosti interpreta (viz obr. 21).



Obr. 21. První takt.<sup>357</sup>

### Recitation 7

Skladba připomíná dialog dvou osob, a to meditující a nespokojené až kritické, případně projev dvou stránek jedné schizofrenní osoby. Tyto složky se extrémně odlišují jak ve zvuku, tak v obsahu. První složkou je rytmické prolínání dvou tónů a dvou hlásek a druhou je zběsilá dávka nevyslovitelných pištivých konsonantů.

Opět je zde udána výška tónu s vokály se slabikami, které autor požaduje “téměř výhradně na dechu s použitím hrudního rejstříku”<sup>358</sup>. Hluboké tóny jsou doprovázené tleskáním rukou (viz obr. 22).

STACCATO  
(Riant - articuler du Bout des lèvres)

SNĚVLEK YNIAKL KNIĚHN VNEVLEFN SKLAĚNĚ ISKNĚSK KLAOLFNĚ ESNXEJN OLPNK

\* = presque uniquement sur le souffle (poitrine)

HAHA (accompagné toujours avec des claquements de mains.)

sur le souffle

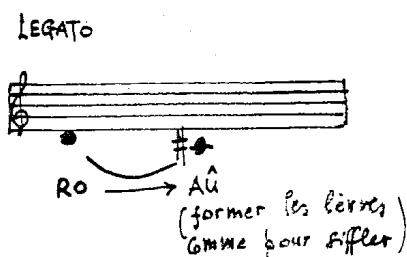
Obr. 22. Úvodní poznámka č.2.<sup>359</sup>

<sup>357</sup> Tamtéž. S. 6.

<sup>358</sup> Tamtéž. S. 7.

<sup>359</sup> Tamtéž. S. 7.

Ligaturou propojené tóny vždy znamenají glisandový tón, připomínající vzlykot (viz obr. 23).



Obr. 23. Úvodní poznámka č.1.<sup>360</sup>

V poznámkách v závorce je uvedeno, že na „u“ vokál má interpret „vytvarovat rty do pozice připravené k pískání“.<sup>361</sup>

Všechny přeškrtnuté tóny indikují hrdelní tón propojený se slabikami „Maha“ (viz obr. 24). Takty se v této skladbě vyskytují až od čtvrtého řádku, kde je předepsán dvou čtvrt'ový takt.



Obr. 24. První systém 7–8 skupinka<sup>362</sup>

Vysoké tóny v partu (viz obr. 25) by se měly interpretovat „téměř pištivým hlasem“ (jako komiksové postavičky – například myši).



Obr. 25. Druhý řádek od devatenácté skupinky.<sup>363</sup>

Skladba je obtížná na střídání poloh hlasu mezi vyšším hlavovým rejstříkem, (připomínající pištění myši), glissandovým nářkem a hlubokým hrdelním zvukem.

<sup>360</sup> Tamtéž. S. 7.

<sup>361</sup> Tamtéž. S. 7.

<sup>362</sup> Tamtéž. S. 7.

<sup>363</sup> Tamtéž. S. 7.





Střední sloupec se graficky podobá prvnímu, avšak interpretace by se měla provádět kontrastně. Kromě toho počínaje osmým řádkem je přesně udán tón e<sup>3</sup>, který vyznívá extrémně vysoko. U posledního sloupce je zvolena rytmizace se specifickými prvky připomínající nemocného: kašel, kýchání, vzdychání, hekání atd. V této části je hlasově náročné střídat klasický zpěv s mluvní polohou, kašlem, hekáním a všemi dalšími prvky.

### *Recitation 9*

Platí zde stejné pravidlo jako u předchozích částí – přidávání vždy nového prvku na začátek dalšího řádku. Interpretační poznámky zde chybí – platí stejné jako pro *Recitation 8*. Výběr prvků je však pestřejší. Obsahuje rytmicky mluvený text, dlouhé nádechy a výdechy, dyšné tóny, šepot, Sprechgesang, klasický zpěv (s přesně danou intonací) (viz obr. 27).

Obr. 27. Ukázka prvních sedmi řádků notového zápisu.<sup>366</sup>

Skladba se vyznačuje náročností spočívající v přesné intonaci a střídání všech po sobě následujících požadavků.

<sup>366</sup> Tamtéž. S. 9.

### Recitation 10

Recitace je rozdělena do dvou částí. V případě čtení svisle dostáváme dva „monology“, v případě čtení vodorovně skladba připomíná dialog.

V první části se jedná opět o rytmický text (v mluvní poloze hlasu), ve kterém každý řádek znovu začíná novým (dalším) prvkem. Interpret může pomalu rytmizaci textu zrychlovat.

Druhá část je jako jediná z této série udána přesnou intonací. Její text napodobuje vzdychot (*ach, ech, och*). Tóny by proto měly znít mírně ospale až dyšně (viz obr. 28).

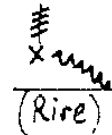
The image displays two musical staves. The left staff is a rhythmic exercise consisting of ten horizontal lines. Each line begins with a musical note followed by a syllable, and the syllables are repeated across the lines: 'Fois', 'PAR Fois', 'EJ PAR Fois', 'SA EJ PAR Fois', 'REJA EJ PAR Fois', 'OUAI REJA EJ PAR Fois', 'POUBOUAI REJA EJ PAR Fois', 'A HOUY POUHOUAI REJA EJ PAR Fois', and 'CÉOP A HOUY POUHOUAI REJA EJ PAR Fois'. The right staff is an intonated exercise with five horizontal lines. It features a series of notes with slurs and breath marks, corresponding to the syllables 'ACH', 'ECH', and 'OCH' written below the notes.

Obr. 28. Ukázka několika řádků notového zápisu.<sup>367</sup>

<sup>367</sup> Tamtéž. S. 10.

### Recitation 11

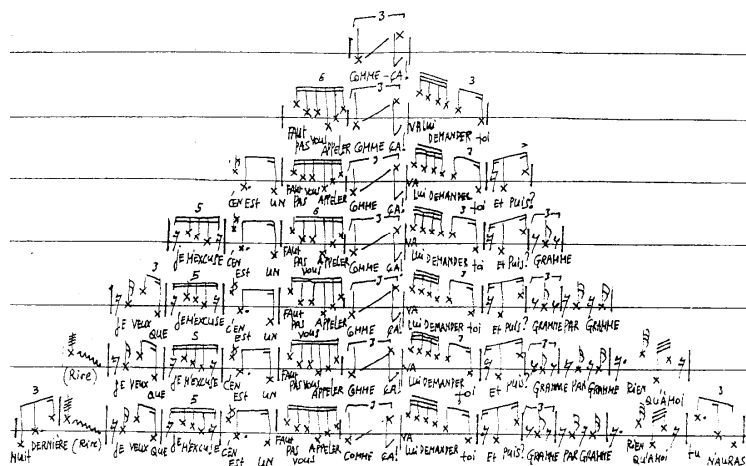
V této skladbě využívá autor odlišné formální pravidlo: každý řádek opakuje předcházející zápis doplněný o dva nové takty přidané po stranách. Notový zápis je zarovnán na střed a má tvar pyramidy. Jedná se o Sprechgesang, v němž je udána přesná hodnota not, určená pro výslovnost textu (trioly, sextoly atd.), a také se zde setkáváme s požadavkem na speciální smích (viz obr. 29).



Obr. 29. Ukázka začátku šestého řádku.<sup>368</sup>

Recitace může buď popisovat příběh, kdy se na začátku jakoby ocitáme v jeho středu a postupně se seznamujeme s dalšími detaily, které předcházely a následují, nebo je také možné skladbu vnímat bez hlubšího významu.

Způsob interpretace se mění podle toho, jak postupně přibývají modely. Je zde tedy ponecháno na interpretovi, aby učinil skladbu zajímavou navzdory opakujícím se pasážím (viz obr. 30).



Obr. 30. Ukázka několika úvodních řádků.<sup>369</sup>

<sup>368</sup> Tamtéž. S. 11.

<sup>369</sup> Tamtéž. S. 11.

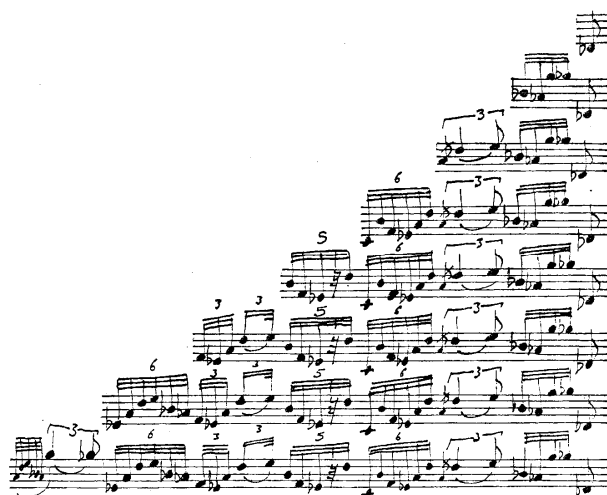
### *Recitation 12*

Skladba *Recitation 12* je opět založena na podobném principu jako skladby předchozí – na postupném přidávání taktů, avšak s tím rozdílem, že v celé skladbě je přesně udaná intonace. Výšky tónu se opět pojí k jednotlivým vokálům (viz obr. 31).



Obr. 31. Úvodní poznámka.<sup>370</sup>

Pro interpreta může být obtížné se udržet v intonaci a neztratit se v často se opakujících částech, které mají jen malé obměny. Vzhledem k tomu, že se jedná o malé hodnoty (dvaatřicetiny) ideální je zvolit co nejjednodušší formu přednesu, která může připomínat minimalistickou meditativní skladbu (viz obr. 32).



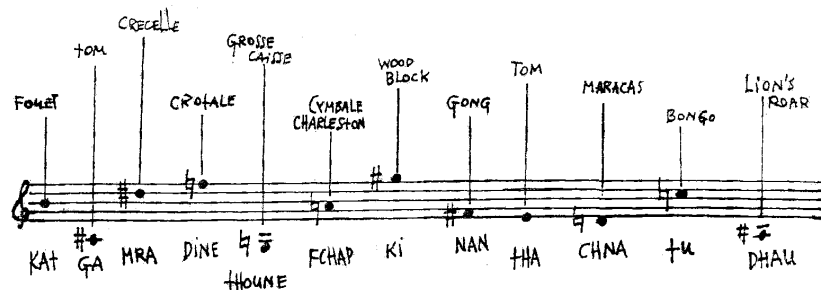
Obr. 32. Ukázka úvodní části skladby.<sup>371</sup>

<sup>370</sup> Tamtéž. S. 12.

<sup>371</sup> Tamtéž. S. 12.

### Recitation 13

Autor se drží svého obvyklého pravidla a přiřazuje k výšce tónu i zvuk (viz obr. 33).



Obr. 33. Úvodní požadavek.<sup>372</sup>

Tato skladba je opět obohacena o poznámku, která je umístěna vedle notového zápisu s požadavkem o imitování zvuku uvedených bicích nástrojů (činel, bonga, gong atd.). Aperghis dává možnost posunout zvuk indikovaného nástroje na vedlejší slabiku, aby se mohlo zvukem dosáhnout dalších kombinací.<sup>373</sup> Produkovaný zvuk může připomínat rozehrávajícího se bubeníka. Ale záleží na interpretovi, jak celou skladbu pojme. Jestli bude zrychlovat, přidávat na zvuku či zvolí jiný způsob přednesu. Interpretačně je zde pozornost nejvíce zaměřena na požadavek dechu. Aperghis dodává: „Publikum nesmí poznat, že zpěvák dýchá.“<sup>374</sup> (viz. obr. 34).



Obr. 34. Krátká ukázka ze dvou systémů.<sup>375</sup>

<sup>372</sup> Tamtéž. S. 12.

<sup>373</sup> Tamtéž. S. 13.

<sup>374</sup> Tamtéž. S. 13.

<sup>375</sup> Tamtéž. S. 13.

## Recitation 14

Poslední skladba z cyklu *Recitations* obsahuje nové prvky. Začíná velkým a dlouhým nádechem, pokračuje pauzou tak dlouhou, jak jen je to pro zpěváka možné. Pak následuje samotná recitace celé skladby na jeden výdech. Na konci je zpěvák úplně vyčerpaný a poslední zbytky dechu využije na sfouknutí svíčky.

Tempo je udáno od 120 (na úvod) po 40 (na konci) a má nejspíš indikovat pocit vyčerpání a smutku. Skladba tak působí rezignovaně a emotivně až na hranici pláče. Text se skládá ze slov (*heart / luth / cor / cœur / harp* atd.), jejichž pořadí se obměňuje. Celá skladba se může libovolně opakovat (viz obr. 35).

Závěrem lze shrnout, že Aperghisova skladba *Recitations* představuje velkou výzvu pro interprety. Přináší úkoly, u nichž je třeba se samostatně rozhodnout, jak budou řešeny. Evidentní je určité napětí mezi parametry přesně fixovanými a uvolněnými. Skladba tak skýtá velký prostor pro vyjádření individuality interpretů.

Recitation 14

Reprise ad libitum

Retenir le plus longtemps possible

[ca 120]

expirer  
(sans  
raisonnable  
souffrance)

Y	heart	heart	luth	heart	luth	cor	Y	luth
Y	heart	luth	cor	cœur	heart	Y	Y	luthcor
Y	luth	cor	cœur	harp	heart	Y	Y	luthcœur
Y	luth	cor	cœur	harp	have	Y	Y	cœurharp
Y	heart	luth	cor	cœur	harp	have	post	cœurharp
Y	heart	luth	cor	cœur	harp	have	post	harp
Y	have	post	et	mon	heart	Y	Y	have post
Y	luth	cor	cœur	harp	have	Y	Y	post
Y	post	et	mon	luth	heart	Y	Y	postet
Y	luth	corde	cœur	harp	have	Y	Y	postet mon
Y	post	et	mon	luth	a	string	Y	postet mon luth
Y	heart	and	harp	luth	une	Y	Y	mon luth
Y	corde	mon	cœur	and	harp	Y	Y	mon luth a
Y	have	lost	et	mon	luth	a	string	luth a
Y	my	heart	and	harp	mon	luth	Y	a
Y	une	corde	que	mon	cœur	Y	Y	a string
Y	and	harp	have	lost	et	Y	Y	string
Y	mon	luth	a	string	Y	Y	Y	Y

[ca 40]

Imprimerie Rolland Père et Fils - Paris  
Tél. : 2287624

Obr. 35. Ukázka závěrečné recitace.<sup>376</sup>

<sup>376</sup> Tamtéž. S. 14.

## Shrnutí a závěry

V této disertační práci jsme pojednali téma využití rozšířených vokálních technik v interpretaci soudobé hudby z pohledu interpreta. Soubor vybraných analyzovaných hudebních skladeb se ukázal jako dostačující pro popsání vývoje, kterým se soudobé vokální techniky a jejich interpretace ve 2. polovině 20. století ubíraly.

Cílem práce bylo vytvořit odbornou publikaci, která by mohla obohatit nejen hudebně vzdělávací instituce jako konzervatoře a akademie múzických umění, ale i uměleckou veřejnost. Snažila jsem se spojit teorii s praxí, vyzkoušet si některé z popisovaných vokálních technik a aplikovat je při interpretaci soudobé hudby.

Chceme-li se zabývat díly soudobé hudby a novými vokálními technikami, které zavádějí, je třeba nejdříve poznat historický vývoj vokálních technik v průběhu staletí. Ze starých, ve své době často „nových“ technik totiž analyzované přístupy vycházejí a často na ně odkazují. Vokální techniky se rozvíjejí v součinnosti s dějinami opery a zpěvu.

Pravěké kultury dosud nabízejí spektrum zvuků jako výkřiky, parlanda a nejrůznější dechové prostředky, upomínající na tehdejší primitivní způsob komunikace a také na speciální roli zpěvu spojenou s rituály. Rovněž starověk přinesl zajímavé vokální techniky. Kolébkou kultury, a tedy i hudby, byla Mezopotámie a Egypt, kde byla hudbě připisována magická síla. Léčivou funkci spatřují ve zpěvu Indové, kde je studium zpěvu celoživotní, duchovní záležitostí. Rovněž Číňané hudbě připisují nadpřirozenou sílu, zatímco v Egyptě slouží hudba a zpěv k oslavování a uctívání božstev. Řekové pak hudbu vnímali jako součást zábavy, jehož vrcholnou formou bylo dramatické umění, předváděné na oslavu boha Dionýsa. Hudba a zpěv se rozšířila mezi všechny společenské vrstvy a doprovázela lidi i při běžných činnostech. Výrazný vliv na další vývoj evropské hudby pak měla židovská hudba a žalmy zpívané během bohoslužby. Ta pak bezprostředně ovlivnila středověkou hudební produkci, ale také například tvorbu Johna Cage nebo Harryho Partche.

Středověk přinesl nové hudební formy jako antifony, responsoria, sekvence a hymny, studium hudby se institucionalizovalo, ale také se ve vysoké formě uzavřelo za brány kláštera. Zpěv zde představoval způsob komunikace s Bohem. Inspiraci chorálním a alikvótním zpěvem nacházíme u současných skladatelů jako György



Ligeti a John Cage, využití techniky hoquetu pak například u Mortona Feldmanna a její rozvinutí v metodě punktualismu.

Rovněž v období renesance, které se vyznačovalo celkovým rozkvětem umění a vědy, hudba vysoké formy zůstávala za dveřmi kostelů, chrámů a klášterů, ale rozvíjí se také světská hudba, a to ve formě moteta, madrigalu či písně, jak ji známe v obecném slova smyslu. V tomto období se vokální projev kultivoval, vibráto má roli ozdoby a rozkvět slaví diminuce – zpěvák tak byl jak skladatelem, tak kontrapunktistou. Dochází k základnímu dělení hlasů. Díky pokročilému vývoji opery se objevuje recitativo a rozvíjí se koloratura. Středověká polyfonie pak ovlivnila tvorbu například Arvo Pärta a Steva Reicha. Oba skladatelé jsou přímo prototypy různých uměleckých tendencí. Evropský proud redukcionismu na rozdíl od amerického minimalismu mnohem řidčeji využívá jako kompoziční prvky paradigmat-stupnice, akordy, jejich obraty v ustálených vzorcích a takřka ve „školní“ podobě, jak to známe u Glasse. Pokud to nastává třeba u Pärta, pak jsou uplatněna stará paradigmat – např. organální, diskantová a fauxbourdonová, která už nikdo v dnešní době nezná jako paradigmat a stala se tedy dávno syntagmaty. To je jeden z hlavních rozdílů mezi Glassem a např. Pärtem. Kompromisní a spíše evropskou pozici zaujímá Steve Reich.

V baroku se klade důraz na komorní hudbu a na individualizovaný projev. Vznikají formy jako oratorium a kantáta, ve kterých se dále rozvíjí umění zdobit neboli kolorovat. Dochází k výraznému vývoji opery a důrazu na herecký projev operního zpěváka. Opera je ovšem záležitostí pouze pro bohaté, k jejímu většímu zlidovění dochází až v 2. polovině 16. století v Anglii a později i ve zbytku západní Evropy. Způsob kolorace zůstával nadále na každém zpěvákovi a nebýval součástí notového zápisu. V 17. století se rodí kult operní divy, která je konkurencí pro kastráty. Rodí se nové hudebně dramatické formy jako masques, ballets de cour nebo tragedie lyrique. Mnohé ze současných oper navazují na vysokou operní formu vrcholného baroka, která počítá s bohatou výpravou a recitativy, áriemi, duety, tercety a dále sborovými a tanečními výjevy. Barokní tvorbou se ve svých dílech inspirovali čeští skladatelé jako Tomáš Hanzlík a Vít Zouhar.

Klasicismus operu modifikuje do podoby opera seria, která klade větší důraz na dramatickou složku. V tomto období se rodí touha po bravurnosti provedení árií a rozšíření hlasového projevu do vysokých poloh. Vznikají formy jako singspiel, opéra

comique a ballad opera. O neoklasicistní styl se ve svých dílech snažili hudební skladatelé jako Sergej Prokofjev, Iša Krejčí nebo Miloš Štědroň.

V 1. polovině 19. století dochází k rozvoji belcanta, jedná se o zlatou dobu pěveckého umění. Operní zpěváci jsou zbaveni velké části možnosti improvizace tím, že skladatelé začínají koloratury vpisovat do notového zápisu. Gioacchino Rossini se vymezoval vůči nastupujícímu romantismu a s ním spojeným expresivním způsobem zpěvu a prosazoval přirozený, ale krásně zdobený zpěv.

V době romantismu byl způsob interpretace zaměřen na větší rozsah hlasu, znělost a setrvávání ve vypjatých polohách. Vznikají pěvecké školy a pěvecká pedagogika. Důraz je kladen na písňovou tvorbu s doprovodem, v níž důležitou roli představuje text písně. Kromě toho se rozvíjí i opera, z komické opery vzniká její odnož opereta, později pak grand opera. Dochází k přerozdělení rolí dle barvy hlasu a psychologie postavy. Všestranně nadaný umělec Richard Wagner později operu reformuje v rámci *Gesamtkunstwerku* a je zavedena nová vokální technika zvaná *Sprechgesang*, který mnohdy nahrazuje recitativo. Jeho díla patří k výrazným mezníkům v dějinách světové opery, Wagner na zpěváka kladl značné nároky co se pěveckého i hereckého ztvárnění role týká – očekával, že naprosto souzní s představovanou postavou.

K tomu, abychom popsali hudební směry 20. století, potřebujeme delší časový odstup. Přesto se pokusme jmenovat alespoň nejdůležitější tendence v hudební produkci posledních sta let: postromantismus, impresionismus, expresionismus, folklorismus, civilismus, futurismus, dadaismus, neoklasicismus.

Ve skladbách 2. poloviny 20. století pozorujeme zvýšené nároky na zpěváka. Při interpretaci soudobé hudby je třeba se zaměřit na přesnost hlasového provedení, intonační jistotu, práci s textem, zvládnutí speciálních efektů a snahu o pochopení a vyslyšení požadavků autora. Interpret je tak mnohdy spoluvůrcem díla a jeho individuální přístup k interpretaci díla výrazným způsobem spoluvytváří výsledné dílo. Z toho vyplývá, že ne každý, byť profesionálně školený zpěvák, je schopen a ochoten současné hudební skladby interpretovat. Náročnost spočívá především ve vypjatých expresivních přechodových polohách, komponisté experimentálně laděných skladeb kladou extrémní požadavky co se intonace a rytmu týká. Dalším výrazným požadavkem je invenční spoludotváření výsledné podoby díla.

Tvorba vzniklá v rámci serialismu klade na zpěváka extrémně vysoké požadavky co se interpretace týká jako intonační jistota v celém hlasovém rozsahu,

schopnost velkých melodických skoků a práce se složitým rytmem a dále různé atypické hlasové a dechové projevy, jako například výkřiky, šepot, volání, glissanda, brumenda, hrdelní zpěv, hvízdání, mlaskání, chrápání, vrčení. Pro zpěváka je nutné se v díle dokonale sluchově orientovat, aniž by měl oporu v doprovodu hudebních nástrojů. Například ve skladbách Luciana Beria je zpěv pouze jednou z mnoha využívaných kompozičních prvků.

Reakcí na serialismus byla aleatorická kompoziční technika založená na principu náhody a variability, která se intenzivněji rozvíjela v 50. a 60. letech 20. století. Její hlavní představitel John Cage vyhlásil rozchod s evropskou hudební tradicí, mění podobu notového zápisu a interpretovi na jednu stranu dává naprostou volnost, na druhou stranu od něj vyžaduje zásadní invenční přínos co se konečné podoby realizace skladby týká.

Dalším výrazným hudebním směrem je témbrová hudba, která je založena na prolínání a různých změnách zvukových a barevných ploch. V dílech tohoto směru nacházíme zřejmou inspiraci etnickou a mimoevropskou hudbou. Například zpěv ve skladbě *N'Shima* Iannise Xenakise předepisující syrovost vokálního projevu odkazuje k prastarým šamanským technikám. Jedná se tedy o zpěv velmi naturální, zahrnující techniky jako alikvótní tóny, skřeky, vzdechy, intervalové skoky, řev, který může být doprovázen etnickými nástroji.

Minimalismus, jehož vznik je datován do 60. let 20. století, je založen na opakování dlouhých meditativních ploch, chybí velké kontrasty a dramatické změny. Na zpěváka jsou tedy kladeny náročné požadavky co se hlasové výdrže týká, protože minimalistická díla často obsahují dlouhé repetice melodií a díla trvají i několik hodin. Některá díla se inspirovala středověkou polyfonií.

Mimoevropské vokální techniky představují množství nezpracovaného a neprobádaného materiálu, který otevírá neuvěřitelné spektrum způsobů interpretace a uchopení samotného zpěvu. Z evropské a mimoevropské etnické tradice lze čerpat techniky hrdelního zpěvu, speciální vokální projevy jako jódlování a yoik, dále se lze inspirovat lidovou romskou hudbou, čínskou tradiční operou a zpěvem indických rág.

K analýze jsme zvolili skladby *Aventures* Györgyho Ligetiho, *Sekvence III* Luciana Beria, *Stripsody* Cathy Berberian, *Aria* Johna Cage a *Recitations* Georgese Aperghise. Na těchto dílech jsem demonstrovala, s jakým zápisem a poznámkami se zpěvák může setkat a také jakým způsobem lze skladbu uchopit.

Anti-opera *Aventures* je napsána silně emotivním umělým jazykem psaným pomocí fonetické abecedy. Skladbu, určenou pro tři hlasy a nástroje, lze rozdělit do několika úseků, z nichž každý připomíná specifický hlasový projev jako například zvuky pračlověka, bzucení včel nebo mňoukání kočky. Nacházíme zde využití vokálních technik jako vokální polyfonie, alikvótní zpěv, indiánský pokřik, chorální zpěv nebo jódlování.

Luciano Berio ve skladbě *Sekvence III*, vytvořené v rámci serialistického hudebního směru, usiloval o rozšíření vokálních technik. Od zpěváka očekával zvládnutí široké škály hlasových a dechových technik včetně nejjemnějších nuancí jako kašel, zubní tremolo nebo trylkování jazyka na vrchním rtu. Berio skladbu opatřil podrobnými poznámkami a zvukové odstíny označil vlastními symboly. Ve srovnání s dalšími analyzovanými skladbami je prostor pro improvizaci v *Aventures* a *Sekvence III* omezený.

Stripsody operní zpěvačky Cathy Berberian je grafickou partiturou sestavenou z komiksových obrázků. Dílo by mělo být realizováno interpretkou, která bude napodobovat zvuky rozhlasových efektů, ovšem bez použití rekvizit – znázornění všech zvuků je tedy na zpěvačce. Skladba postrádá notový zápis a představuje sled krátkých scének, obsahujících motivy z populárních animovaných filmů, ale především těžko hlasově napodobitelné zvuky jako kapání vody, troubení vlaku nebo kousání do jablka. Přestože skladba obsahuje jedinou zpívanou část – árii *Sempre libera degg'io folleggi* z opery *La Traviata*, je pěveckou výzvou, při jejímž provedení se zpěvačka musí rovnocenně zabývat také hereckou složkou podání.

John Cage se pro svoji skladbu *Aria* a další skladby nechal inspirovat nejrůznějšími díly světové literatury, východní filosofie či mystiky. Tvrdíme-li, že interpretace soudobé hudby vyžaduje invenční potenciál pěvce, v případě děl Johna Cage toto tvrzení platí naprosto. Cage tuto skladbu věnoval Cathy Berberian, která byla vynikající zpěvačkou, ale i komponistkou několika hudebních děl, a pro něj ideální interpretkou této skladby. Skladba nemá notový zápis v klasickém slova smyslu, jedná se o soubor atypických symbolů a také obsáhlou, významově těžko pochopitelnou textovou část. Použitím množství atypických zvuků jako syčení, dupání, štěbetání či štěkání skladba představuje oříšek, ale zároveň velké interpretační dobrodružství pro profesionálně školenou pěveckou osobnost.

*Recitations* Georgese Aperghise je rovněž skladbou pro sólový hlas a jedná se o dílo spíše recitované. Byť dílo působí hravě, jedná se o přesně strukturovanou

skladbu založenou na principu fonetických hrátek. Skladba je rozdělena do čtrnácti recitací, které jsou zapsány klasickým notovým zápisem s podrobnými poznámkami. Aperghis se nechal inspirovat formálním jazykem. Jedná se o soubor krátkých skladeb, z nichž každá přináší zvláštní požadavky. Dílo může vyvolávat dojem, že se jedná o improvizaci, což je však mylné, protože Aperghis vše přesně předepsal, přesto dílo může provést pouze pěvec, který je schopen rychlého střídání hlasových poloh a efektů a má cit pro experimentální formy.

Ve 20. století se v důsledku zásadních historických událostí jako první světová válka, hospodářská krize, druhá světová válka a nástup totalitního režimu v zemích střední a východní Evropy mění rovněž hudební produkce a její provozní podmínky. Divadla jsou v krizové finanční situaci a „klasická opera“ ustupuje do pozadí. Vzniká méně provozně náročné hudební divadlo, které se v průběhu 20. století nechává inspirovat také filmem, výtvarným uměním či uměním elektronické hudby, jejíž vznik umožnil rozvoj nových zvukových a stříhacích technologií v 2. polovině 20. století.

Můžeme tedy konstatovat, že skladatelé 20. století se inspirovali starými vokálními technikami, které se rozvíjely v průběhu staletí vývoje hudby, ale používají je v symbióze s novými, mnohdy v době své premiéry šokujícími, experimentálními technikami, které se mnohdy časem stávají součástí klasického pěveckého repertoáru. Lze shrnout, že zpěvák, rozhodne-li se tato díla interpretovat, na sebe bere nejen úkol dílo dokonale zvládnout technicky, ale také spoluvytvářet jeho často významově mnohoznačnou strukturu. Je tedy důležitá nejen jeho profesionálně školená pěvecká osobnost, ale i jeho schopnost invence a osobního přístupu ke každé skladbě ruku v ruce se záměrem skladatele.

## Seznam použitých informačních zdrojů

- Abraham, Gerald: *Stručné dejiny hudby*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003.
- Aperghis, Georges: *Recitations*, Editions Salabert, Paris 1982.
- Barová, Anna: *Proč zpíváme?* Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2005.
- Bártová, Jindřiška: *Vokální hudba dvacátého století*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2002.
- Berberian, Cathy: *Stripsody*. New York: C. F. Peters Corporation, 1966.
- Cage, John: *Aria*. Milano: Edition Peters, 1958.
- Celletti, Rodolfo: *Historie belcanta*. Praha: Paseka, 2000.
- Cikrle, Karel; Sehnal, Jiří: *Příručka pro varhaníky: stručný přehled dějin katolické chrámové hudby*. Rosice: Gloria, 1999.
- Černý, K. Miroslava: *Hudba antických kultur*. Praha: Academia, 2006.
- Davison, T. Archibald: *Historical Anthology of Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1949. (Volume I: Oriental, Medieval, and Renaissance Music). Praha: Editio Supraphon, 1977.
- Geist, Bohumil: *Původ hudby*. Praha – Bratislava: Supraphon, 1970.
- Hájek, L.: *Paměti A. Bergra*. Praha: Orbis, 1954.
- Hostomská, Anna: *Průvodce operní tvorbou*. Brno: Centra, 1999.
- Hrčková, Nad'a: *Dějiny hudby 20. století*. Praha: Ikar, 2006.
- Janošová, Kateřina: *České reflexe čínské hudby a kultury od minulosti k dnešku*. Bakalářská práce. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, 2008.
- Jurková Zuzana, a studenti Fakulty humanitních studií UK: *Cesty romské hudby*. Průvodní text k filmu. Praha: Univerzita Karlova, 2003.
- Justoň, Zdeněk: *Hudba přírodních národů*. Praha: Dauphin-Maťa, 1996.
- Kohoutek, Ctirad: *Hudební styly z hlediska skladatele*. Praha: Panton, 1976.
- Kolár, Anton: *Hlas a jeho poruchy*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1992.
- Kolmaš, Josef; Malina, Jaroslav: *Panoráma biologické a sociokulturní antropologie 21: Čína z antropologické perspektivy*. Brno: Přírodovědecká fakulta Masarykovy univerzity, 2005.
- Ligeti, György: *Aventures: für drei Singer und sieben Instrumentalisten*. Frankfurt am Main: Edition Peters, 1992.

- Marek, Vlastimil: *Tajné dějiny hudby*. Praha: Eminent, 2000.
- Matoušek, Vlastislav: *Rytmus a čas v etnické hudbě*. Praha: Togga, 2003.
- Navrátil, Miloš: *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: Montanex, 1993.
- Nejedlý, Zdeněk: *Všeobecné dějiny hudby*. B. Kočí (nakladatel): Praha 1930.
- Paull, Jennifer: *Cathy Berberian and Music's Muses*. Vouvry: Amoris International & Imprint, 2007
- Pospíšil, Miroslav: *Veliké srdce: život a umění Emy Destinové*. Praha: Supraphon, 1974.
- Sachs Curt: *Die Musik der Alten Welt in Ost und West*. Berlin: Akademische-Verlag, 1968.
- Seneca, Lucius Annaeus: *Výbor z listů Luciliovi*. Praha: Svoboda, 1969.
- Smolka, Jaroslav a kolektiv: *Dějiny hudby*. Brno: Togga agency, 2001.
- Sachs Curt: *Die Musik der Alten Welt in Ost und West*. Berlin: Akademischer Verlag, 1968.
- Štědroň, Miloš: *Leoš Janáček a hudba 20. století: Paralely, sondy, dokumenty*. Brno: Nauma, 1998.
- Toop, Richard: *György Ligeti (20. century composers)*. London: Phaidon Press.
- Trojan, Jan: *Stručné dějiny opery z hudebně dramaturgického hlediska*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1990.
- Vogt, Hans: *Neue Musik seit 1945*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1982.

## **Časopisy**

- Černý, Václav: *Staročeská milostná lyrika a další studie ze staré české literatury*. Praha: Mladá fronta, 1999.
- Jelínek, Jan: *Některé myšlenky objasňující počátek hudby. Opus musicum*. 1986, č. 4.
- Štrbák, Ambróz M.: *Vznik gregoriánského chorálu. Adoramus Te*, 1999, č. 2.

## **Osobní komunikace**

- Kozák, Jaromír. 2012-08-12. 22:27 [cit. 2009-05-11]. Osobní komunikace emailem.  
Uloženo v archivu autorky práce.

## **Lexika**

H. Mendel: *Musikalisches Conversations-Lexikon* (dokončeno A. Reissmanem)  
12 svazků Leipzig, nedatováno, pravděpodobně 1870–1883.

*Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (hudební encyklopedie), editor:  
F. Blume, Baerenreiter Verlag, Kassel-Basel, 16 svazků, 1949–1979.

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. Stanley Sadie),  
20 svazků, London-Macmillan, 1980, reprint 1981.

*Riemann Musiklexikon. Personenteil A-K*, ed. W. Gurlitt, Schotts Soehne,  
Mainz 1959, 12. vydání.

*Riemann Musiklexikon. Personenteil L-Z*, ed. W. Gurlitt, Schotts Soehne,  
Mainz 1961, 12. vydání.

*Riemann Musiklexikon. Sachteil*, ed. W. Gurlitt a H. H. Eggebrecht, Schotts  
Soehne, Mainz 1967, 12. vydání.

## **Česká lexika**

*Pazdírkův hudební slovník naučný*, I. část věcná, ed. G. Černušák, Brno 1929.

*Československý hudební slovník osob a institucí*, ed. G. Černušák, B. Štědroň a  
Z. Nováček. SHV, Praha, I 1963, II 1965.

*Slovník české hudební kultury*, redaktoři: Jiří Fukač a Jiří Vysloužil, výkonný  
redaktor: Petr Macek, Editio Supraphon, Praha 1997.



## **Doporučený zvukový materiál**

- Aperghis, Georges: *Martine Viard – Récitations*. Disques Montaigne, France 2000.
- Atrium Musicae de Madrid: *Musique de la Grèce Antique*. Germany: Harmonia Mundi, 2000.
- Barbara, Joan la: *Singing Through* (J. Cage). USA: New Albion Records, 2009.
- Berberian, Cathy: *Beatles Arias*. United Kingdom: Polydor, 1967.
- Berberian, Cathy: *Stories – Berio and Friends*. Austria: Harmonia Mundi, 2011.
- Berio, Luciano (Berberian, Cathy): *Circles / Sequenza 1 und 3 und 5*. Germany: Wergo, 1996.
- Berio, Luciano (Berberian, Cathy): *Recital 1 For Cathy / Folk Songs*. USA: BMG Classics, RCA Victor Gold Seal, 1995.
- Berio, Luciano (Berberian, Cathy): *Sequenzas III & VII*. Germany: Newton Classics (Codaex), 2011.
- Blonk, Jaap: *Ursonate*. Netherlands: Basta, 2004.
- Cage, John; Léandre, Joëlle: *The Wonderful Widow Of Eighteen Springs*. France: Disques Montaigne, 1996.
- Cage, John (Cuni, Amelia): *Solo for Voice 58*. Germany: Other Minds (Naxos), 2012.
- Cage, John (Lixenberg, Loré, Rose, Gregory): *Song Books*. Belgium: Sub Rosa, 2012.
- Cuni, Amelia: *Morning Meditation*. United Kingdom: Navras Records, 2000.
- Davies, Maxwell Peter: *Miss Donnithorne's Maggot / Eight Songs For A Mad King*. United Kingdom: Unicorn-Kanchana, 1987.
- Galas, Diamanda: *Masque Of The Red Death Trilogy*. Germany: Mute, 1989.
- Gillis, Tanya Tagaq: *Sinaa*. Spain: Jericho Beach, 2005.
- Glass, Philip: *Einstein on the Beach*. USA: CBS Masterworks, 1990.
- Glass, Philip: *Akhnaten*. USA: Sony Masterworks, 1987.
- Hába, Alois: *Matka. Čtvrttónová opera*. Česká republika: Supraphon, 1992.
- Huun-Huur-Tu: *If I'd Been Born an Eagle*. USA: Shanachie, 1997.
- Hykes, David, The Harmonic Choir: *Harmonic Meetings*. USA: Celestial Harmonies, 1992.
- Ligeti, György: *Aventures*. Germany: Deutsche Grammophon, 2002.

Ligeti, György: *Chamber Concerto; Ramifications; String Quartet No. 2; Aventures; Lux aeterna Audio*. Germany: Deutsche Grammophon, 1968.

Matuszek, Petr: *Na prahu světla. Scelsi, Pokorný, Smolka, Kabeláč, Macourek*. Česká republika: Happy music production, 1996.

Matuszek, Petr: *Solo for voice: Scelsi, Piños, Pokorný, Graham*. Česká republika: MLM/Indies, 1999.

McFerrin, Bobby: *Simple Pleasures*. USA: EMI Music Distribution, 1988.

Medek, Ivo; Piños, Alois; Štědroň, Miloš: *Věc Cage aneb anály avantgardy dokořán*. Česká republika: Ars Incognita Brno, 1997.

Monk, Meredith: *Volcano Songs*. Germany: Ecm Records, 2000.

Morton Feldman; Samuel Beckett: *Neither*. Germany: Col Legno Musikproduktion, 2000.

Namtchylak, Sainko: *Lost Rivers*. Germany: Free Music Production, 1999.

Namtchylak, Sainkho: *Stepmother City*. Germany: Ponderosa, 2002.

Nono, Luigi: *Voices of Protest*. USA: Mode Records, 2004.

Noor: *for shiva* (Lenka Procházková). Česká republika: Indies Records, 2012.

Reich, Steve: *The Cave*. United Kingdom: Nonesuch, 1995.

Reich, Steve (Kronos Quartet, Pat Metheny): *Different Trains, Electric Counterpoint*. United Kingdom: Nonesuch, 1990.

Schönberg, Arnold: *Pierrot lunaire op. 21*. Austria: Harmonia Mundi, 2003.

Scelsi, Giacinto (Hirayama, Michiko): *Canti Del Capricorno*. Germany, Wergo, 2007.

Stravinsky, Igor: *Canticum Sacrum; Agon; Requiem Canticles*. Germany: Hänssler Classic, 2008.

Various artists: *Songs of the Xhosa Kings*. United Kingdom: ARC Music, 2001.

Various artists: *The Raga Guide: Survey of 74 Hindustani Ragas*. United Kingdom: Nimbus, 1999.

Zimmermann, Bernd Alois: *Die Soldaten*. Germany: Teldec, 1991.

Wenzel, Bettina: *Mumbai Diary*. Germany: Gruenrekorder, 2010.

Xenakis, Iannis: *Aïs / Nekuia / N'Shima*. France: Erato, 1987.

## Internetové odkazy

Anonym: *Kutnohorský kodex*. Webové stránky Cantica. [online] srpen 2005 [cit. 2012-11-22].

Dostupné na: <http://cantica.kh.cz/grad/?page=kodex>

Berio, Luciano: *Sequenza III (author's note): for voice*. Webové stránky věnované Lucianovi Beriovi. [online] datace zveřejnění neuvedena [cit. 2012-11-22].

Dostupné na: <http://www.lucianoberio.org/node/1460?1487325698=1>

Ciprini, P.; Carusi, S.: *Rozhovor s Mons. Domenicem Bartoluccim*. Vendée. [online]. 12. srpna 2009. [cit. 2012-11-22]

Dostupné na: <http://www.vendee.cz/texty/bartolucci.html>

Překlad: Lubomír Š. (neuvedeno celé jméno překladatele).

Cuni, Amelia: *Dhrupad/ experimental/ singing/ dancing*. Webové stránky Amelie Cuni. [online] datace zveřejnění neuvedena [cit. 2012-11-22].

Dostupné na: [http://www.ameliacuni.de/f\\_home.php?lang=0](http://www.ameliacuni.de/f_home.php?lang=0)

Kol. autorů: *How to Do Harsh Death Metal Vocals*. Webové stránky wikihow.com. [online]. datace zveřejnění neuvedena [cit. 2012-11-22].

Dostupné na: <http://www.wikihow.com/Do-Harsh-Death-Metal-Vocals>

Kostelanetz, Richard: *Text Sound Art : A Survey*. Ubuweb. [online] datace zveřejnění neuvedena [cit. 2012-11-22].

Dostupné na: <http://www.ubu.com/papers/kostelanetz.html>

Kozák, Michal: *Growling: Pověstné metalové blití*. Blog Michala Kozáka. [online]. 17.1.2009 [cit. 2012-11-22].

Dostupné na: <http://blog.michalkozak.cz/growling-povestne-metalove-bliti/>

Matuszek, Petr: *Charakteristika, historie a význam alikvotního zpěvu*. Webové stránky Petra Matuszeka. [online] datace zveřejnění neuvedena [cit.2012-11-22].

Dostupné na: <http://www.petrmatuzsek.cz/alikvotni-zpev>

May, Thomas: *Aventures and Nouvelles Aventures: György Ligeti*. Webové stránky Los Angeles Philharmonic Association laphil.com. [online] datace zveřejnění neuvedena [cit. 2012-11-22].

Dostupné na: <http://www.laphil.com/philpedia/piece-detail.cfm?id=2708&bc=1>

Pratella, F. B.: *Manifesto of Futurist Musicians*. Unknown.nu. [online] datace zveřejnění neuvedena [cit. 2012-11-22].

Dostupné na: <http://www.unknown.nu/futurism/musicians.html>

Sklar, Steve: *Types of Throat-Singing with Tips Under Construction*. Webové stránky Steva Sklara khoomei.com. [online] datace zveřejnění neuvedena [cit. 11-21-05].

Dostupné na: <http://www.khoomei.com/types.htm>

Song, Feng-yún: *Divadlo*. Webové stránky Feng-yún Song. [online] datace zveřejnění neuvedena. [cit. 2012-10-01].

Dostupné na: <http://www.fengjunsong.cz/cs/studio-a-projekty/pekingska-opera>

Šťastný, Jaroslav: *Pokus o dvojportrét. Amelia Cuni a Werner Durand*. His Voice. [online] 2010, č. 2. [cit. 2012-11-22].

Dostupné na: [http://www.hisvoice.cz/clanek\\_62\\_pokus-o-dvojportret-amelia-cuni-a-werner-durand.html](http://www.hisvoice.cz/clanek_62_pokus-o-dvojportret-amelia-cuni-a-werner-durand.html)

Štědranská, Šárka: *Postavení ženy ve starověkém Egyptě*. Webové stránky Šárky Štědroňské. [online] 30.12.2000 [cit. 30.10.2012].

Dostupné na: <http://web.sks.cz/prace/stedrons/egypt.htm>

Švajda, Lukáš: *Romská hudba*. Webové stránky skupiny Muzika Petra Valy. [online]. 2011. [cit. 2012-10-20].

Dostupné na: <http://muzikapetravalay.webnode.cz/products/romska-hudba>

Valentino, Candido; Orniston, Michael: *Overtone singing*. Webové stránky V. Candida a M.Ornistona soundtransformations.co.uk. [online] datace zveřejnění neuvedena [cit. 2012-11-22].

Dostupné na: <http://www.soundtransformations.co.uk/khoomiipegg.htm>

Cantatorium. St. Gallen, Stiftsbibliothek, *Cod. Sang.* 359. S. 38. [online] datace zveřejnění neuvedena [cit. 2012-11-22].

Dostupné na: <http://www.e-codices.unifr.ch/en/csg/0359/38/large>