

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

Katedra hudební výchovy

Veronika Mudroňová

Studijní obor: Hudební výchova se zaměřením na vzdělávání a italská filologie

Alikvotní zpěv

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PaedDr. Lena Pulchertová, Ph.D.

Olomouc 2014

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci vypracovala samostatně a jen za použití uvedených zdrojů.

V Olomouci dne 12. dubna 2014

Veronika Mudroňová

Chtěla bych zde poděkovat vedoucí práce PaedDr. Leně Pulchertové, PhD. za její ochotu, rady a čas, který mi věnovala, panu Wolfgangu Sausovi za vstřícnou komunikaci a sdílení svých poznatků a slečně Daniele Rendlové za technickou podporu.

Obsah

| | |
|---|----|
| Úvod..... | 5 |
| 1. Definice, vysvětlení a tradiční varianty alikvotního zpěvu | 7 |
| 1.1 Definice a fyzikální vysvětlení alikvotního zpěvu | 7 |
| 1.2 Varianty alikvotního zpěvu | 10 |
| 1.2.1 Asie | 11 |
| 1.2.2 Evropa | 14 |
| 1.2.3 Afrika | 15 |
| 1.2.4 Amerika..... | 16 |
| 2. Alikvotní zpěv v praxi..... | 18 |
| 2.1 Působení alikvotního zpěvu a jeho využití v muzikoterapii a ve sborech..... | 18 |
| 2.2 Jak na to..... | 21 |
| 2.3 Alikvotní nástroje..... | 25 |
| 2.3.1 Alikvotní nástroje na principu ústní rezonance | 25 |
| 2.3.2 Ostatní alikvotní nástroje | 28 |
| 3. Alikvotní zpěv ve 20. a 21. století..... | 30 |
| 3.1 Znovuobjevení alikvotního zpěvu..... | 30 |
| 3.2 Alikvotní zpěv v České republice | 34 |
| Závěr | 36 |
| Použitá literatura | 37 |
| Přílohy | |
| ANOTACE | |

Úvod

Motivací k napsání práce na téma alikvotní zpěv mi byl zájem o lidský hlas coby jeden z nejúžasnějších hudebních nástrojů. Hlas je nám bližší než kterýkoliv jiný nástroj a je též velmi intimní, protože hodně prozrazuje o svém majiteli. Lidský hlas může být mocný nástroj a to nejen hudební. Alikvotní zpěv mě fascinuje, neboť jsem dlouho žila v domněnání, že na dvojhlas jsou vždycky potřeba alespoň dva lidé. Ačkoliv se jedná o neobyčejnou a zajímavou techniku zpěvu, její existence není známá široké veřejnosti a dokonce i mezi hudebníky se někdy setkávám s překvapením, přijdou-li s ní do styku. Alikvotní zpěv hudebně nabízí naší společnosti něco nového, co má však staré kořeny. Kromě estetické hodnoty spatřuji v alikvotním zpěvu i terapeutický význam, poněvadž jsou známy případy velmi pozitivního působení na posluchače i interprety, nicméně jeho terapeutické účinky dosud nebyly ověřeny, proto se pohybujeme v potenciální rovině.

Práce bude zaměřena obecně, neboť alikvotní zpěv je téma obsáhlé a na hlubší zkoumání jednotlivých aspektů zde není prostor. V první kapitole bude definován alikvotní zpěv a rozlišeny jeho tradiční varianty. Ve druhé kapitole se budeme zabývat alikvotním zpěvem v praxi, nejprve z pohledu terapeutického, v další části kapitoly bude nastíněn postup, jak si lze osvojit techniku alikvotního zpěvu a poslední část kapitoly bude věnována skupině nástrojů, pro které se ujal název „aliquotní nástroje“. Třetí kapitola bude zaměřena na vývoj alikvotního zpěvu ve 20. a 21. století, kdy se rozšířil i mimo svá tradiční ohniska, ve světě o něj vzrostl zájem a hudebníci z Evropy, Ameriky a Austrálie jej začali praktikovat a přizpůsobovat svému estetickému cítění, z čehož vznikl novodobý styl alikvotního zpěvu, jenž je někdy označován jako *západní*. Ve třetí kapitole též jmenujeme hudebníky, kteří se zasloužili o rozšíření povědomí veřejnosti o daném tématu a také významné interprety a učitele alikvotního zpěvu. Poslední část kapitoly bude věnována situaci v České republice, kde postupně vzrůstá zájem o tuto techniku.

Ráda bych v této práci podtrhla skutečnosti, které mluví ve prospěch dalšího rozvoje znalosti alikvotního zpěvu. Kromě estetické hodnoty v něm spatřuji i prostředek využitelný při hodinách hudební výchovy, který by stydlivějším dětem mohl pomoci s hudebním sebevyjádřením, což je další skutečnost, která mě motivovala ke zvolení

tohoto tématu. Hudební výchova je občas podceňována jak ze strany žáků, tak i učitelů, nicméně podle mě se jedná o předmět s velkým potenciálem, který může děti značně obohatit a rozvíjet nejen jejich hudební schopnosti.

Poněvadž v České republice nenajdeme dostatek knih na dané téma, budu čerpat především ze zahraniční literatury a internetových zdrojů.

1. Definice, vysvětlení a tradiční varianty alikvotního zpěvu

V této kapitole si nejprve vysvětlíme, co přesně je alikvotní zpěv a jak se tvoří. Aby vysvětlení bylo zcela jasné, podíváme se rovněž na fyzikální vysvětlení tónu a objasníme, co jsou alikvotní tóny.¹ V další části kapitoly se zaměříme na oblasti, kde má alikvotní zpěv tradici, rozebereme jednotlivé styly a zásadní rozdíly mezi nimi.

1.1 Definice a fyzikální vysvětlení alikvotního zpěvu

Jedná se o druh vícehlasého zpěvu vytvářeného jedním člověkem. Princip alikvotního zpěvu spočívá ve tvoření základního tónu hlasivkami a zesílení jednoho či více alikvotních tónů² tak, že jsou zřetelně slyšitelné a odlišitelné od základního tónu. U takto zesílených alikvót může být během zpěvu měněna výška stejně jako u základního tónu.

Alikvotní zpěv se skrývá pod mnoha jmény, více či méně přesnými, která si v různých jazycích celkem odpovídají – v angličtině nalezneme název *harmonic singing* (harmonický zpěv), *overtone singing* (nadtónový zpěv), *throat singing* (hrdelní zpěv), *aliquot singing* (aliquotní zpěv), *split-tone singing* (zpěv rozděleného tónu). V němčině *zweistimmiger sologesang* (dvouhlasý sólový zpěv), *obertongesang* (nadtónový zpěv). Ve francouzštině *chant biphonique/diphonique* (bifonický/difonický zpěv), *voix dedoublée* (zdvojený hlas), v italštině *canto armonico* (harmonický zpěv), *canto diplofonico/difonico* (diplofonický/difonický zpěv).³ Mezi tradiční názvy patří *khoomei* (hrdelní), *gyuto* (harmonický zpěv tibetských mnichů), *kai* (název užívaný na Altaji),

¹ Alikvotní tóny se rovněž nazývají vyšší harmonické, částkové nebo parciální. V této práci budeme užívat pojmenování vyšší harmonické či alikvotní tóny nebo zkráceně alikvóty. Tento název, ač ho ve slovníku spisovné češtiny nenajdeme, se ujal a je hojně užíván, někdy v mužském rodě jako *aliquót*.

² viz str. 9

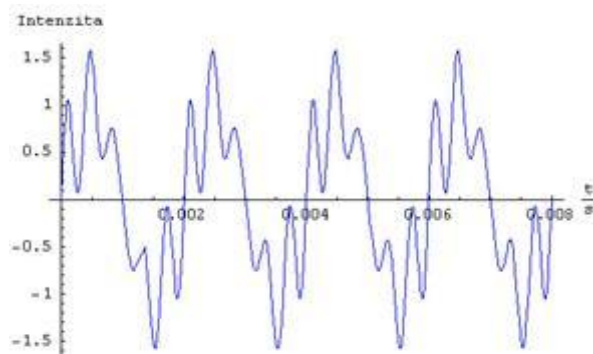
³ V této práci budeme užívat název alikvotní nebo harmonický zpěv.

canto a tenore (tradiční zpěv na Sardinii), *rekukkara* (japonský způsob zpěvu kultury *Aino*), *umngqokolo* (aliquotní zpěv kmene *Xhosa* v Africe) atd.⁴

Míra toho, jak zřetelně jsou aliquotní tóny vyčleněny ze základního tónu (tzn. jak moc je zřejmé, že se jedná o dva či více tónů tvořených jedním zpěvákem), se liší v rámci různých kultur. Například v případě sardinského *canto a tenore* jde spíše o typické hrdelní zabarvení hlasu podobné zabarvení hlasu při zpěvu některých variant *khoomei*.

Abychom zcela pochopili princip harmonického zpěvu, budeme se nejprve zabývat samotnými tóny z pohledu fyziky.

Tón je zvuk. Zvuk je definován jako mechanické vlnění, které vzniká chvěním pružných těles. Toto vlnění je přenášeno okolním prostředím, čímž vzniká právě zvuk. Tón má kromě těchto vlastností zvuku navíc periodický průběh, díky čemuž můžeme určit jeho frekvenci – výšku. Naprostá většina tónů je složená - to znamená, že nejsou tvořeny jedinou frekvencí. Spolu se základní frekvencí se ozývá ještě mnoho dalších, jejichž poměr následně určuje barvu tónu. Tyto další frekvence se nazývají vyšší harmonické (nebo též částkové či aliquotní) tóny.⁵ Kromě výšky a barvy mezi základní vlastnosti tónu patří i síla a délka. Síla je dána výškou amplitudy⁶ a délka trváním vibrace.



obrázek č. 1: průběh složeného tónu⁷

⁴ http://www.polyphony.ge/uploads/simposium/engl1/tran_quang_hai.pdf

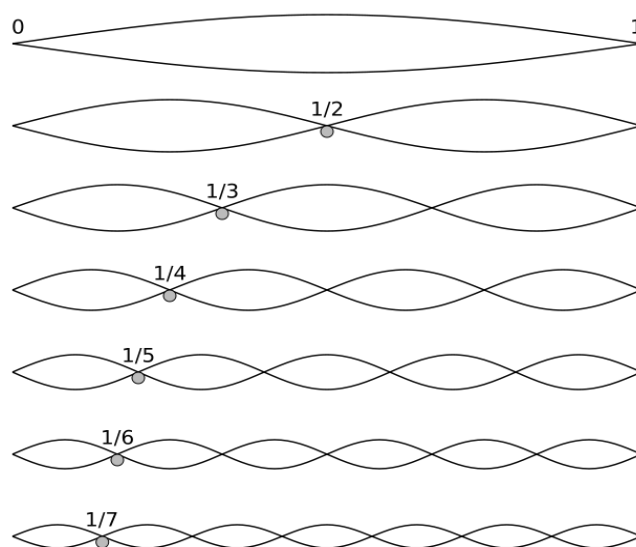
⁵ SVOBODA, E., *Přehled středoškolské fyziky*. 3. vyd. Praha: Prometheus, 1996.

⁶ Amplituda je maximální hodnota kmitající fyzikální veličiny.

⁷ <http://fyzika.jreichl.com/main.article/view/186-zakladni-deleni-zvuku>

Zastoupení alikvotních tónů ve výsledném tónu (neboli barva tónu) je určeno tvarem a velikostí rezonátoru a způsobem tvoření tónu.

Alikvóty jsou k základnímu tónu v poměru, který se postupně zmenšuje. Začínají na čisté oktávě, následuje čistá kvinta, čistá kvarta, velká tercie, malá tercie, velká sekunda, malá sekunda atd. Zmíněné poměry intervalů odpovídají situaci, kdy bychom napjatou strunu stiskli v polovině, poté ve třetině, čtvrtině, pětině, šestině atd.



obrázek č. 2: alikvotní tóny⁸



obrázek č. 3: alikvotní řada v notové osnově⁹

⁸ http://cs.wikipedia.org/wiki/Alikvotn%C3%AD_t%C3%B3n

⁹ http://homen.vsb.cz/~ber30/texty/varhany/anatomie/pistaly_akustika.htm

U obrázku č. 3 si všimněme, že základní tón je zdůrazněn červenou barvou. Noty vyznačené modře jsou ty, které do notové osnovy nelze přesně zapsat, protože jejich vypočtená frekvence se odchyluje od frekvencí tónů v temperovaném ladění¹⁰, takže jsou zaznačeny nejbližší odpovídající tóny.¹¹

Alikvotní zpěv je založen na technice, která umožňuje učinit jednotlivé alikvotní tóny zřetelně slyšitelné, takže zní dohromady základní tón spolu s jedním či více alikvotními. Obecně řečeno tato technika pracuje s vědomými změnami tvaru ústní dutiny během zpěvu základního tónu, který může být tvořen se staženými hrdelními svaly nebo volně.

1.2 Varianty alikvotního zpěvu

Alikvotní zpěv má mnoho variant, které se v rámci jednotlivých kultur mohou dále členit. V tomto rozdělení zmíníme pouze oblasti, kde je alikvotní zpěv tradiční záležitostí. Z těchto oblastí se ve 20. století rozšířil i do zemí, kde předtím nebyl známý. Jeho další vývoj v těchto zemích je zachycen v kapitole 3.

Kontinentem, kde je alikvotní zpěv nejvíce rozšířen, je bezpochyby Asie. Jeho formy nalezneme v Baškirii, Mongolsku, Tuvě, Chakasii, Altajské republice a Tibetu.¹² V Uzbekistánu, Kazachstánu a Karalpakastánu můžeme v taktěž určitých formách poesie najít difonii.¹³

Mimo Asii se alikvotní zpěv tradičně vyskytuje v Kanadě (Inuité)¹⁴, dále se jedná o státy Papua-Nová Guinea, Taiwan a Japonsko (kultura *Ainu*). Alikvotní zpěv se praktikuje i v Africe, a to v Tanzánii a v kultuře *Xhosa*. V Evropě se vyvinul pouze Sardínii. Existuje spekulace, že i gregoriánský chorál byl dříve určitou formou alikvotního zpěvu – v případě, že tři mniši zpívali rovným hlasem v akustickém

¹⁰ Způsob ladění hudebních nástrojů, který se od 18. století začal postupně prosazovat a dnes je většinou užíván. Temperované ladění spočívá v rovnoměrném rozdělení oktávy na dvanáct stejných dílů - půltónů, což sice neodpovídá ladění přirozenému, ale umožňuje hrát polyfonii libozvučně ve všech tóninách, protože si intervaly si všech oktávách i tóninách odpovídají, na rozdíl od ladění přirozeného.

¹¹ http://homen.vsb.cz/~ber30/texty/varhany/anatomie/pistaly_akustika.htm

¹² http://www.voicecentercesena.it/upload/pdf/canto_difonico.pdf

¹³ http://marcotonini.files.wordpress.com/2010/03/buldrini_massimiliano_tesi2009.pdf

¹⁴ <http://www.mustrad.org.uk/articles/inuit.htm>

prostředí kostela nebo katedrály, ozval se nad jejich hlasy ještě čtvrtý – alikvotní¹⁵. Nicméně není ověřeno, že by tomu tak bylo, nebo že by o to bylo mnichy usilováno.¹⁶

1.2.1 Asie

V Asii leží několik významných středisek alikvotního zpěvu. V první řadě je to Tuva, republika Ruské federace. Leží na severozápadní hranici Mongolska. Spolu se severozápadním Mongolskem je to patrně nejznámější oblast alikvotního zpěvu.¹⁷ Ten dělíme na pět základních druhů, které jsou souhrnně nazývány podle nejstaršího z nich - *khoomei* (přepisováno i jako *xöömij*, či *khöömei* atp.). *Khoomei* v místním jazyce znamená hltan či hrdlo.¹⁸ Dalšími druhy jsou *sygyt*, *kargyraa*, *borbannadyr* a *ezengileer*, přičemž existují ještě další podkategorie. Nicméně dělení stylů tuvinského a hrdelního zpěvu není jednotné, existují i jiná dělení.

Sygyt se vyznačuje tím, že alikvóty zní jako flétna nebo pískání. Samotné slovo *sygyt* (někdy psáno jako *sigit*) znamená hvizd. Obvykle jsou písně ve stylu *sygyt* zpívány s textem, přičemž na konci každého verše je prodlouženě držen základní tón, nad kterým jsou zpívány alikvóty. *Sygyt* vyžaduje značný tlak na bránici a stažení hlasivek. Frekvence vyšších harmonických tónů vytvořených *sygytem* se mohou pohybovat až kolem 2800 Hz. Pohybuje-li se zpěvák v takto vysokých alikvótách, musí naprosto přesně ovládat jazyk a svaly ústní dutiny drobnými pohyby.

Khoomei zní jako *sygyt*, avšak s menším napětím a jemnějšími alikvótami. Slovo *khoomei* znamená hrdlo nebo hltan a je termínem používaným pro označení tuvinského harmonického zpěvu obecně, ale také pro jeho jeden odlišný způsob. Mnohými tuvinskými zpěváky je považován za nejstarší styl. Pro svou relativně snadnou techniku se rozšířil nejvíce ze všech stylů *khoomei*. Zpěv *khoomei* je charakterizován normální a uvolněnou hlasivkovou vibrací bez hyperkontrakce hrdelních svalů (jak je tomu

¹⁵ Na tomto principu funguje i styl hudby zvaný *barber shop*, původem z USA. Písně stylu *barber shop* jsou obvykle zpívány čtyřmi zpěváky a cappella, rovnými hlasy, nad kterými se poměrně zřetelně ozývají vyšší harmonické tóny.

¹⁶ <http://blog.baraka.cz/2009/01/hudebni-hluch-neexistuje-2/>

¹⁷ http://www.polyphony.ge/uploads/symposium/eng11/tran_quang_hai.pdf

¹⁸ <http://www.overtone.cc/profiles/blogs/884327:BlogPost:6681>

například ve stylu *sygyt*) a uvolněním břišních svalů. Někteří zpěváci také používají okrášlení ve formě vibrata.

Kargyraa se vyznačuje extrémně nízkým základním tónem (až k 55 Hz, ale i níže), zpíváný na dlouhý dech a otevřené vokály u, o, ö, a. Výsledný tón je velmi intenzivní a bohatý na harmonické komponenty. V písních stylu *kargyraa* je zpíván i text.

Dalším stylem je *borbannadyr*. Jeho základní tón leží v basovém až barytonovém registru. Je pro něj charakteristický asymetrický pulzující rytmus a obvykle je zpíván s textem. Zpěvák využívá tremola a může vytvářet trojhlasý efekt (základní tón plus alikvotní oktáva + alikvotní kvinta, která tvoří melodii). Od stylu *kargyraa* se odlišuje tím, že základní tóny se pohybují o něco výše, rezonance je nazálnější a ozývá se zde rytmická pulzace, se kterou zpěváci imitují šumění vody v bystřinách, štěbetání ptáků atd. Díky příbuznosti se stylem *kargyraa* může zpěvák přejít z jednoho stylu do druhého během jedné písně.

Poslední z pěti základních stylů, *ezengileer*, je tvořen rychlými vibracemi rtů a jeho základní tón je nízký. Je pro něj charakteristický pulzující, asymetrický rytmus, jakoby „chvátající“, čímž připomíná jízdu na koňském hřbetu. Slovo *ezengileer* znamená „třmen“, což má upomínat na rytmické zvuky, které vydávají kovové třmeny při cvalu, když se do nich opakovaně opírají nohy.¹⁹ Dalším typickým znakem je prokládání písně úseky, kde jako by se střídali základní a alikvotní tón – tohoto efektu dosaženo střídavým utlumováním a zdůrazňováním základního tónu znějícího současně s alikvotním. V současné době není tento styl moc praktikován a je považován za nejobtížnější ze stylů tuvinského hrdelního zpěvu.

Existují ještě speciální podkategorie *khoomei*, z nichž si některé vyjmenujeme.

Khovu-kargyraa se překládá jako stepní *kargyraa*. Zpěv praktikovaný při jízdě na koni, kdy vítr fouká do úst ve správném úhlu a tím zesiluje alikvóty.

Dag-kargyraa lze přeložit jako horská *kargyraa*. Tento druh *khoomei* pracuje s ozvěnou.

Ve stylu *chelbig kargyraa* jsou zvláštní efekty vytvářeny pomocí vějíře.

Dumchuktaar znamená „z nosu“. Ústa jsou při tomto způsobu zpěvu téměř nebo úplně zavřená.

¹⁹ http://www.voicecentercesena.it/upload/pdf/canto_difonico.pdf

Kangzyp je speciální druh zpěvu, který je určen někomu, kdo je smutný nebo v depresi. Název vychází ze slovesa, které znamená „naříkat, kvílet“.

Tuvinci a Mongolové běžně zpívají od šesté do třinácté alikvóty, pro ty renomované není problémem ani osmnáctá alikvóta. V těchto oblastech je alikvotní zpěv tradičně záležitostí mužů. Jedním z důvodů může být i strach tувinců, že hrdelní zpěv způsobuje neplodnost žen. *Khoomei* patrně vznikl ze snahy o napodobování přírodních zvuků a je jedním ze šamanských prostředků.²⁰

Mongolský hrdelní zpěv se prolíná s tuvinským, stejně jako historie těchto dvou oblastí – Tuva byla po dlouhou dobu pod nadvládou Mongolska. Mongolské styly hrdelního zpěvu jsou pojmenovány podle místa rezonance zpěvu: *xamryn khoomei* (nazální), *bagalzuuryin khoomei* (hrdelní), *tseedznii khoomei* (hrudní), *kevliin khoomei* (břišní), *xarkiraa khoomei* (koresponduje s tuvinským *kargiraa*, je to vyprávěcí styl, s uplatněním velmi hlubokých základních tónů), *isgerex* (dentální, flétnový hlas, zřídka užívaný). Charakteristické pro mongolské styly, ač ne všeobecně, je přítomnost značného vibrata ve zpěvu.

I mezi samotnými mongolskými zpěváky se stává, že dochází k zmatkům, co se pojmenování zpěvu týče.

Poněvadž se některé další styly harmonického zpěvu v Asii prolínají, zaměříme se u oblastí zmíněných v následujícím odstavci pouze na to, čím se zpěv odlišuje od tuvinského a mongolského.

Lid Chakásie praktikuje tři typy harmonického zpěvu - *kargirar*, *kuveder/kilenge* a *sigirtip* – více méně odpovídající těm tuvinským - *kargiraa*, *ezengileer*, *sygyt*. Také u obyvatel Altajského pohoří se nacházejí tyto tři styly, pojmenované *karkira*, *kiomioi* a *sibiski*. Obyvatelé Baškirie užívají techniku alikvotního zpěvu ve stylu *uzlau* pro doprovázení epických zpěvů. *Uzlau* je podobný stylu *ezengileer* v Tuvě. Tradici lidového epického zpěvu, do kterého je vkládána technika zdůrazňování vyšších harmonických tónů, nacházíme také v Uzbekistánu a Kazachstánu.

²⁰ MATRENITSKY, V., FRIEDMAN, H. L., *Transpersonal Effects of Exposure to Shamanic Use of Khoomei (Tuvan Throat Singing): Preliminary Evaluations from Training Seminars*, International Journal of Transpersonal Studies. 31(2), 2012.

Harmonický zpěv se vyskytuje i v Tibetu, kde je úzce vázán na buddhismus. Podle buddhistické vize je zvuk věrným zpodobněním vibrační podstaty vesmíru, syntetizovaný do mantry *om* (nebo *aum*). Buddhistické učení dále praví, že kosmos je komplex energií vzájemně na sebe působících a pochopení vlivu mantrického zvuku²¹ umožňuje působit na lidi a na svět.²² Základní tón je velmi nízký – až 55 Hz. V Tibetu jsou dvě školy alikvotního zpěvu – *Gyuto* a *Gyume*. Jediným slyšitelným rozdílem mezi těmito dvěma styly je výška, ve které se pohybuje alikvóta. Ve stylu školy *Gyuto* jsou to dvě oktávy plus velká tercie nad základním tónem, ve stylu školy *Gyume* ještě výše – dvě oktávy s kvintou nad základem.

V Japonsku bohužel tradice alikvotního zpěvu, kterému se říká *rekukkara*, vymizela spolu se smrtí posledního zpěváka v roce 1976. Tento typ zpěvu byl velmi podobný inuitským vokálním hrám (viz kap. 1.2.4). Byl praktikován kmenem *Ainu* na ostrově Hokkaido.²³

1.2.2 Evropa

Ačkoliv se spekuluje o gregoriánském chorálu coby formě alikvotního zpěvu (viz kap. 1.2), v Evropě můžeme tuto techniku rozeznat pouze u sardinského *canto a tenore*, a to ve velmi jemné formě. Ve stylu *canto a tenore* jde totiž hlavně o typické zabarvení hlasu, které vzniká speciální technikou zpěvu, při níž jsou hrdelní svaly staženy podobně jako u některých asijských forem. U takto tvořeného hlasu bývají slyšet vyšší harmonické tóny, ale ne tak zřetelně jako u jiných variant alikvotního harmonického zpěvu.

Spojením slov *canto a tenore* se rozumí jak samotný způsob zpěvu, tak i tradiční uskupení čtyř sboristů - mužů, kteří zpěv předvádějí. Styl *canto a tenore* se vyvinul na Sardinii, což je ostrov náležící Itálii. V *canto a tenore* jde v podstatě o doprovázený sólový zpěv. Každý ze čtyř zpěváků má svou určitou roli. V uskupení je sólista, který

²¹ symbol zvukového aspektu všech věcí

²² http://www.voicecentercesena.it/upload/pdf/canto_difonico.pdf

²³ <http://www.mustrad.org.uk/articles/inuit.htm>

zpívá melodii s textem, a tři sboristé doprovázející sólistu rytmicky zpívanými slabikami, např. *bimbò bimbò, bimbirimbò, lerellerellé* a jiné. Tyto čtyři hlasy se nazývají *sa 'oghe, sa mesu 'oghe, sa contra* a *su bassu*.²⁴ V tomto pořadí jsou srovnány i podle výšky, přičemž *sa 'oghe* je hlas nejvyšší. Sardinská legenda praví, že jednotlivé hlasy vznikly napodobováním zvířat a větru. Konkrétně hlas *sa contra* má napodobovat bečení ovce, *su bassu* bučení krávy a *sa mesu 'oghe* vítr. *Sa 'oghe* zpívá poetický text.²⁵ Hlasy *sa contra* a *su bassu* využívají hrdelního hlasu podobným způsobem jako například Tuvinci, čímž získávají specifickou barvu či přímo slyšitelné vyšší harmonické tóny.

Úkol *su bassu* tkví ve vytvoření základu pro melodii. Základ je hluboký, monotónní a náleží tónině, kterou zrovna udává sólista. *Sa contra* doplňuje nad *su bassu* kvintu. *Sa mesu 'oghe* jako jediný z doprovodných hlasů nezpívá monotónně, může měnit harmonii. První dva hlasy také mohou změnit tón, ale tuto změnu musí udat *sa 'oghe* – sólista.²⁶ *Sa 'oghe* zpívá verše, má na starosti introdukci, udává tempo a tóninu, kterou může transponovat během hudební produkce.²⁷

1.2.3 Afrika

V Africe jsou známy dvě oblasti, kde je rozšířen alikvotní zpěv – jižní Afrika (kmen *Xhosa*) a Tanzánie (kmen *Wagogo*). Nejprve se budeme zabývat harmonickým zpěvem v kultuře *Xhosa*. Tam je harmonický zpěv záležitostí žen, na rozdíl od střední Asie, kde je zpíván muži. Dnes již není alikvotní zpěv ani v jedné ze zmíněných lokalit přísně určen pouze jednomu pohlaví a můžeme zaznamenat jak zpěvačky tuvinského hrdelního zpěvu, tak zpěváky toho afrického, nicméně ve společnosti stále převládá tradiční rozdělení.²⁸ Africký hrdelní zpěv je nazýván *umngqokolo* podle ústního luku a zároveň je to i pojmenování pro jeden druh brouka, „(...), který hlasitě bzučí. Zlobiví chlapi jej napichují na trn a drží ho před ústy, zoufale bzučícího a snažícího se ulétnout.

²⁴ http://www.mamoiada.org/_pdf/_cantomusica/CantoaTenore.pdf

²⁵ <http://www.sardegna.cultura.it/j/v/258?s=20336&v=2&c=2700&t=7>

²⁶ <http://www.tenoresdioroseiantonimilia.com/canto-a-tenores/>

²⁷ http://sociurobertomulas.info/?page_id=57

²⁸ <http://www.oberton.org/obertongesang/stile/>

*Tvarováním svých úst pak tvoří melodie, využívajíce broukovo bzúčení jako základní tón.*²⁹ Africký hrdelní zpěv patrně vychází z hudebních luků – *umrhubhe* a *uhadi*.³⁰ Tyto nástroje kromě základních tónů produkují ještě výrazné alikvotní tóny, které však není možné pokaždé slyšet odděleně – k tomu dojde pouze v případě, jsou-li vědomě zdůrazněny.

Zpěvačky kmene *Xhosa* při hrdelním zpěvu nasazují velmi hluboký základní tón vzhledem k normálnímu ženskému rozsahu, takže znějí téměř jako muži. Pro dosažení takového zvuku je třeba silně stáhnout hrdelní svaly. Lidé *Xhosa* věří, že tento druh zpěvu umožňuje komunikovat se zemřelými předky.³¹

Pro hudbu kmene *Xhosa* je typická přítomnost mnoha různých speciálních hlasových technik.

O alikvotním zpěvu v hudbě kmene *Wagogo* bohužel nemáme mnoho informací, víme pouze, že se podobá tuvinskému *kargyraa*.³²

1.2.4 Amerika

Na americkém kontinentě se alikvotní zpěv vyskytuje pouze u Inuitů. Ačkoliv se tento národ nachází v severních částech Severní Ameriky, v oblasti od Aljašky až po Grónsko a na Čukotce, geograficky řadíme tento druh zpěvu do Ameriky, protože například v Grónsku se vůbec nevyvinul a na Aljašce se již nepraktikuje.

Alikvotní zpěv tu zpravidla provozují ženy, v současné době i pár mužů. Na severu provincie Quebec se nazývá *katajjaq*, na Baffinově ostrovu *pirkusirtuk* a v Nunavutu *nipaquhiit*.

²⁹ PEGG, C., *Mongolian conceptualization of overtone singing (xöömii)*, British journal of ethnomusicology, vol. 1. 1992, str. 32.

³⁰ *Umrhubhe* je třecí ústní luk a *uhadi* třecí luk, kde je funkce ústní dutiny nahrazena rezonátorem z tykve, který je natáčen proti hrudi, čímž je měněna velikost otvoru a tím i výsledné tóny.

³¹ LEVINE, L., *The Drumcafé's Traditional Music of South Africa*. Johannesburg: The Drumcafé, 2005.

³² <http://www.oberton.org/obertongesang/stile/>

Inuitský hrdelní zpěv nemá primárně estetickou funkci. Podle etnomuzikologů by na něj mělo být nahlíženo především jako na vokální nebo dechovou hru. Inuité by jej zařadili mezi „*hry, ve kterých se dělá hluk*“.³³

Tento zpěv je nazýván hrdelním jednak kvůli způsobu, jakým je užíván hlas a hrdlo, dále kvůli tvoření hlubokých dyšných zvuků a zvláštních rytmů a v neposlední řadě kvůli podobnosti s tuvinským a mongolským hrdelním zpěvem.

Podle tradice jsou to hry, které hrály ženy během dlouhých zimních nocí, aby zabavily děti, zatímco muži byli na lovu, někdy až měsíc i déle.

Inuitský hrdelní zpěv je obvykle praktikován tak, že dvě ženy stojí nebo dřepí naproti sobě. Jedna má vůdčí funkci a druhá žena na ni reaguje. Žena, která vede, vytváří krátký rytmický motiv, který opakuje s krátkými tichými pauzami, které druhá žena rytmicky vyplňuje. Ve hře se obě zpěvačky snaží předvést svoje hlasové schopnosti soutěžením v obměňování vokálních motivů. Hra obvykle končí po minutě až třech a vítězí ta zpěvačka, která porazí největší počet ostatních. Původně ženy navzájem využívaly rezonance svých ústních dutin tak, že stály velmi blízko sebe a jejich rty se téměř dotýkaly. Dnes většina zpěvaček stojí rovně proti sobě a drží se za paže. Produkce zahrnuje znělé i neznělé zvuky, tvořené jak při nádechu, tak i při výdechu. Kvůli tomu byla vyvinuta zvláštní dechová technika, vzdáleně srovnatelná s cirkulárním dýcháním. V písních jsou vyslovovány či zpívány slabiky bez významu nebo slova, která nemají nějaký zvláštní smysl (může se jednat o běžná slova nebo jména předků atp.). Slabiky beze smyslu obvykle představují zvuky přírody či zvířat. V některých regionech může být hrdelními písněmi vyprávěn krátký příběh. Tento styl je velmi podobný stylu *rekukkara* kmene *Ainu* v Japonsku, avšak zde již není praktikován.³⁴

³³ <http://www.mustrad.org.uk/articles/inuit.htm>

³⁴ <http://www.mustrad.org.uk/articles/inuit.htm>

2. Alikvotní zpěv v praxi

Tato kapitola se bude zabývat alikvotním zpěvem v praxi. Nejprve se zaměříme na jeho využití - alikvotní zpěv totiž nebývá praktikován pouze z estetických důvodů, nýbrž i z terapeutických – a poukážeme na účinky, které může mít na zpěváky i posluchače. V další části kapitoly se budeme zabývat technikou alikvotního zpěvu a způsoby, jak se jej lze naučit. V poslední části kapitoly se blíže podíváme na hudební nástroje, které souvisí a alikvotním zpěvem. Buď fungují na podobném principu, nebo bývají často využívány jako jeho doprovodný nástroj. V každém případě mohou usnadnit učení se alikvotnímu zpěvu a to díky hře na ně či jejím poslechem nebo prostě tím, že vytváří vhodný doprovod k harmonickému zpěvu.

2.1 Působení alikvotního zpěvu a jeho využití v muzikoterapii a ve sborech

V této kapitole se zaměříme na skutečnost, jak alikvotní zpěv působí na člověka při produkci i jeho poslechu, a jak je možné tento vliv využít. Účinky mohou být velmi individuální, a proto bude tato kapitola založena na subjektivních prožitcích, pozorování a částečně i domněnkách.

V zásadě jde o tři skutečnosti, které činí alikvotní zpěv blahodárným – samotný zpěv, vědomé dýchání a způsob tvoření alikvotního zpěvu. Pokud je nám známo, další efekty dosud nebyly vědecky prozkoumány, subjektivně však bývají hodnoceny velmi pozitivně.

Při zdůrazňování vyšších harmonických tónů je třeba pozorně se soustředit, neboť je pracováno s velice malými změnami tvaru ústní dutiny. Soustředíme-li se pozorně na zvuk, který vydáváme, je to srovnatelné se situací, kdy se soustředíme pouze na náš dech, což je jeden ze způsobů meditace. Tento proces má podle osob praktikujících meditaci blahodárné účinky na stav mysli, která je takto zklidněná a uvolněná. Meditování přispívá k lepšímu zvládnutí stresu, který, působí-li dlouhodobě, může být příčinou různých nemocí, fyzických či psychických.

Je dokázáno, že zpěv sám o sobě má terapeutické účinky. „*Uvolněním dýchacích a fonačních svalových skupin dojde současně k odblokování emočních napětí, což má okamžitý pozitivní dopad na vyváženost psychického stavu jedince. Zpíváme-li hluboké nebo pomalé tóny, zklidníme tělo i mysl.*“³⁵ Z pohledu posluchače je zpěv přínosný mimo jiné kvůli myotransferu.³⁶ Pokud tedy zpěvák uvolní hlasivky při zpěvu, budou i hlasivky okolo stojících osob – zpěváků, posluchačů – uvolněny. Podle dr. Edmunda Jacobsona svalové napětí úzce souvisí s napětím mysli.³⁷ Proto je dobré uvolňovat svalstvo včetně hlasivek, které jsou velmi citlivé na emoční stavy, o čemž svědčí i ustálená slovní spojení, např. „mít knedlík v krku“, „mít stažené hrdlo“ nebo „mít to z krku“ atd.

Dalším důležitým aspektem u alikvotního zpěvu je dech. Pro vytvoření kvalitního tónu, na kterém lze stavět alikvóty, je třeba u zpívání využívat žeberně-bráničního dechu.

Jestliže správně provádíme žeberně-brániční dýchání, můžeme zlepšit kvalitu spánku, tělo se stává odolnějším proti nemocem, mozek je lépe okysličován. Správné dýchání též upravuje krevní tlak, snižuje riziko plicních a kardiovaskulárních onemocnění a urychluje metabolismus. Dalším benefitem klidného, správného dýchání je zklidnění psychiky a celkové uvolnění.³⁸ Relaxování obecně má výborné účinky na imunitní a nervový systém.

Praktikujeme-li tedy alikvotní zpěv (samozřejmě nejen alikvotní, to platí i pro ostatní způsoby zpěvu, které nezapříčiňují zdravotní problémy) nebo se o to alespoň snažíme, můžeme dosáhnout výše jmenovaných účinků. Avšak je třeba podotknout, že o některých jeho variantách, zvláště pak určitých typech mongolského a tuvinského zpěvu, se vedou debaty, zda nemá destruktivní účinky na hlasivky.

Zpívání alikvót může být výrazně ku prospěchu lidem, kteří mají komplex „hudebního hluchu“, nelíbí se jim vlastní hlas a mají problém se hlasově vyjadřovat před ostatními. Naučí-li se takoví lidé bez ostychu nasadit pevný tón a ještě nad ním rozeznít alikvóty, které kvůli fyzikálním zákonům vždy ladí, mohou získat větší důvěru ve svůj hlas a vyjadřování.

³⁵ SLAVÍKOVÁ, M., *Psychologické aspekty hlasové výchovy žáků ZŠ*. Plzeň: ZČU, 2003, kap. 2.2.

³⁶ Myotransfer je rezonanční přenos elektromagnetických energií mezi hlasivkami blízko sebe stojících zpěváků.

³⁷ <http://benow.ca/misc/Edmund%20Jacobson-You%20Must%20Relax%20%5BHealth%5D%20%5BPsychology%5D.pdf>

³⁸ MORENOVÁ, D. *Dechem proti vráskám*. Estetika, 2007, č. 6.

Máme k dispozici výsledky zkoumání vlivu tuvinského hrdelního zpěvu na účastníky několika seminářů, kde byl vyučován. Účastníci odpovídali na následující otázky - jakou mají motivaci naučit se šamanskému hrdelnímu zpěvu, jak vnímali svoje tělo, energii a mysl před a po semináři, jaké měli pocity během cvičení hrdelního zpěvu. Byly také zkoumány transpersonální (nadosobní) zkušenosti během zpěvu, zážitek vnitřních vibrací během poslouchání i produkování zpěvu, obecně stav a pocity účastníků po semináři. Většina respondentů se shodla na přínosnosti semináře, ačkoli několik z nich mírně pociťovalo negativní účinky (závrať, smutek atp.). Mezi hlášené transpersonální zážitky patří například osvobození se od tělesných limitů a překročení hranic mysli. Nemalé procento respondentů uvedlo, že během semináře pociťovalo duševní klid, fyzické uvolnění, nárůst energie a štěstí.³⁹

Další, ač sporné tvrzení, které mluví ve prospěch alikvotního zpěvu, je, že intervaly, které vznikají během něj, harmonizují duši, jelikož odpovídají přirozenému ladění, kdežto ve většinově poslouchané hudbě je uplatňováno ladění temperované. Podle některých lidí zabývajících se *new age* hudbou je temperované ladění příčinou mnoha současných problémů týkajících se zdraví a psychiky.⁴⁰ Je-li tomu tak, necháme na názoru každého jedince, neboť pokud je nám známo, nebyly dosud provedeny žádné výzkumy, které by tuto myšlenku potvrzovaly či vyvracely. Navíc se pohybujeme v oblasti těžko vysvětlitelných termínů, jako je duše či její harmonizování. Můžeme pouze subjektivně zhodnotit, jak na nás působí intervalová čistota alikvotního zpěvu.⁴¹ Tu můžeme ocenit zvláště u pěveckých sborů praktikujících alikvotní zpěv, který bývá ve specializovaných pěveckých sborech využíván nejen jako estetický prostředek, ale i jako pomůcka napomáhající čistější intonaci.⁴²

Wolfgang Saus, mimo jiné interpret a učitel alikvotního zpěvu, udává, že zaznamenal léčivé účinky alikvotního zpěvu na fyzické úrovni a terapeutický vliv na děti s autismem, nicméně se jedná pouze o případové studie. Své pocity během zpěvu popisuje takto: „*Velmi stručně bych své pocity během zpívání alikvót popsal jako zvýšené a velmi detailní vnímání stavu svého těla. Stejně tak je to něco jako meditativní*

³⁹ MATRENITSKY, V., FRIEDMAN, H. L., *Transpersonal Effects of Exposure to Shamanic Use of Khoomei (Tuvan Throat Singing): Preliminary Evaluations from Training Seminars*, International Journal of Transpersonal Studies. 31(2), 2012.

⁴⁰ MAREK, V., *Hudba jinak*. Praha: Eminent, 2003.

⁴¹ Alikvóty nelze vyprodukovat falešně (fyzikální zákony to nedovolují) a odpovídají přirozenému ladění.

⁴² STANĚK, J., *O alikvotním zpěvu a zvuku pěveckého sboru* (Shrnutí témat z připravované knihy *Alikvotní zpěv*, která měla vyjít v nakladatelství BEN – technická literatura v roce 2009).

stav. Moje slyšení se dramaticky změní ve smyslu empatického naslouchání – mohu cítit stav těla jiných lidí podle jejich hlasů. Obrovský přínos je v pozměněném vnímání hudby. Získal jsem kontrolu nad formanty mého hlasu na úrovni do teď zpěvákům neznámé.“ Další přínos vidí Wolfgang Saus v rozvíjení vokálních schopností, chápání hlasu a hudební teorie.⁴³

2.2 Jak na to

V této kapitole poukážeme na způsoby, jak se naučit alikvotní zpěv. Nebudeme se zabývat jeho tradičními variantami, neboť ty jsou příliš specifické a bývají vyučovány jen v rámci dané kultury (s výjimkou některých typů *khoomei*, jenž jsou vyučovány i mimo oblast altajského pohoří). Uvedené techniky nás budou směřovat ke stylu, který se vyvinul v Evropě, Americe a Austrálii poté, co se alikvotní zpěv začal stávat známým i mimo jeho tradiční ohniska.⁴⁴

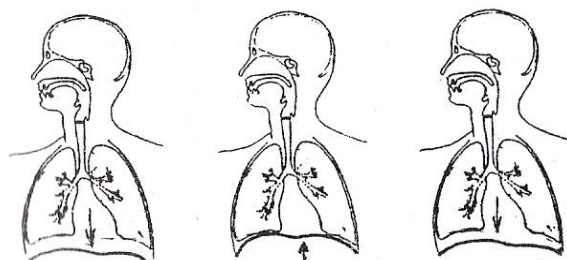
Tento styl se od tradičních variant odlišuje především tím, jak je tvořen základní tón – není nijak modifikován, aby zněl hrdelně či nějak specificky zabarveně. Zpěvák se snaží o uvolněné tvoření znělých vokálů a za tímto účelem dodržuje obecně uznávaná doporučení týkající se klasické techniky zpěvu, především zásady správného dýchání. Není však žádoucí držet se naprosto všech doporučení ke klasickému způsobu zpívání, neboť alikvotní zpěv je specifická technika, která sice vyžaduje kvalitní základní tón, ale nepřikládá mu prioritní důležitost. Dále tu jsou výrazné rozdíly mezi charakterem písní tradičních stylů a písní novodobého západního směru, což se následně promítá i do charakteru zpěvu – jeho tradiční formy ho často obohacují o další hudební prvky, např. výraznou rytmizaci a imitacemi skřeků zvířat. Některé z tradičních forem se vyznačují extrémně nízkými polohami hlasu, barevnou drsností tónu, na rozdíl od novodobého směru. Ten bychom subjektivně mohli zhodnotit jako jemnější a méně naturalistický.

⁴³ Autorizovaný rozhovor W. Sause s autorkou této práce (elektronická korespondence), dne: 1.4.2014. (přeloženo autorkou z anglického jazyka)

⁴⁴ Styl alikvotního zpěvu, který se vyvinul během dvacátého století mimo jeho tradiční ohniska, je v některých zdrojích nazýván *západní*.

Pro úspěšné zvládnutí techniky alikvotního zpěvu je třeba umět vytvořit kvalitní základní tón, s nímž lze dále pracovat. Tím je míněn zvučný, rovný tón, zazpívaný uvolněně a se správnou dechovou technikou.

Správné dýchání je alfou a omegou zpěvu. Zpěvák by měl využívat žeberně - bráničního dýchání. To znamená, že se nenadechne povrchově, což se nejnáze pozná podle zvednutí ramen při nádechu, ale svým nádechem stlačí brániční sval dolů. Bránice, která je v klidovém stavu vyklenuta směrem vzhůru, se zploští, hrudník se rozšíří, ramena zůstanou dole a uvolněná, břicho se mírně vyklene dopředu. Při samotném produkování tónu se bránice pomalu vrací do své původní polohy.



obrázek č. 4: schéma žeberně – bráničního dýchání⁴⁵

U zpěvu je třeba mít uvolněný krk. Velmi laicky řečeno, zpěvák se během zpívání musí cítit dobře, a pokud vnímá bolest v oblasti hrdla, pravděpodobně má nedostatky v technice, pokud se nejedná o patologickou bolest. Nejen hrdlo, ale i zbytek těla by měl být příjemně uvolněný, ne však zhroucený – páteř musí být vzpřímená, čemuž přizpůsobíme postoj/posed.

Dále je pro vytvoření kvalitního tónu dobré „dostat ho do rezonance“ neboli nechat ho rezonovat v hlavových dutinách a hrudníku⁴⁶, aby byl znělejší. Laneri v knize *La voce dell'arcobaleno* zmiňuje následnou možnost částečného utlumení základního tónu tak, aby více vynikly tóny alikvotní. Nicméně na počátku učebního procesu je lepší udržet základní tón znělý a nasazovat ho ve střední poloze příjemné zpěvákovi.⁴⁷

⁴⁵ MAJTNER, J., *Hlasová výchova*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006.

⁴⁶ Záleží na výšce tónu – ta udává poměr hrudní a hlavové rezonance.

⁴⁷ LANERI, R., *La voce dell'arcobaleno*. Vicenza: Il punto d'incontro, 2012.

Tolik k základnímu tónu a nyní se podíváme na tvoření alikvót. Ve skutečnosti je obrat „tvoření alikvót“ velmi nepřesný, neboť alikvotní tóny jsou přítomny v téměř každém tónu⁴⁸ a jde jen o zesílení jednoho konkrétního na zřetelně slyšitelnou hladinu zvuku. Toho docílíme prací se změnami tvaru ústní dutiny a pohyby jazyka.

Prvním krokem ke zvládnutí techniky je umět slyšet alikvotní tóny ve vlastním hlase. V tom nám může pomoci poslech alikvotního zpěvu nebo nástrojů produkujících výrazné vyšší harmonické tóny, neboť tak si uvědomíme, po čem pátráme ve vlastním hlase. A bezpochyby největším pomocníkem (pochopitelně kromě našeho sluchu) nám mohou být nástroje fungující na principu ústní rezonance stejně jako alikvotní zpěv. (viz kap. 2.3)

Pokud jsme již v bodě, kdy chápeme teoreticky i prakticky podstatu harmonického zpěvu, přejdeme k pomalému přezpívávání hláskové řady U-O-A-E-I souběžně s pozorným posloucháním sebe sama. Vyšší harmonické tóny se ozvou na rozhraní dvou samohlásek, proto je nutné přecházet z jedné na druhou velice pomalu. Je možné řadu přezpívávat od konce, tzn. I-E-A-O-U. Každý člověk má trochu jinak tvarovanou ústní dutinu, proto je třeba přistupovat k učení se harmonickému zpěvu značně individuálně – především se poslouchat a experimentovat s nastavením artikulačního ústrojí. I nepatrný pohyb může zapříčinit výraznou změnu výsledného zvuku. Zpěváci alikvót se shodují, že nejlepší rada pro začátečníky je „cvičit, cvičit a cvičit“, není nutné dlouho, za to pravidelně.

Další způsob, jak rozeznít jednotlivý alikvotní tón ve vlastním hlase, je využít skupiny hlásek NG, kterou najdeme např. ve slově gong. Skupina NG bude v tomto případě vyslovena jako zadopatrové *n* (ve fonetické transkripci *ŋ*). Při vyslovování *ŋ* nasadíme tón. Takto nám tón zní z nosu, což však není žádoucí, proto poněkud snížíme kořen jazyka, čímž vznikne štěrbina mezi měkkým patrem a kořenem jazyka. Necháme tón proudit skrz takto nastavené artikulační ústrojí a zkusíme vyslovovat různé vokály s důrazem na přechody mezi nimi. Pokud slyšíme, že se nám rozezněl alikvotní tón, zůstaneme v dané poloze a malými pohyby rtů, jazyka a spodní čelisti se ho snažíme učinit hlasitějším. Můžeme také vyzkoušet vyslovování samohlásek v jiném pořadí než U-O-A-E-I a naopak, nebo i v kombinaci s jinými hláskami, např. s retroflexivním *r*.⁴⁹

⁴⁸ Vyšší harmonické tóny se nevyskytují pouze u některých elektronicky vytvořených zvuků.

⁴⁹ anglické „měkké“ *r*

Není žádný univerzální návod, jak se naučit zpívat jasné alikvóty, existují pouze rady, jak cvičit toto umění. Kromě výše uvedených rad týkajících se techniky je žádoucí držet se i rad ohledně psychiky, jelikož hlas a zpěv s ní úzce souvisí a fungují na principu spojených nádob. Pokud jsme v napětí, projeví se to na našem hlasu. Uvolníme-li ho vědomě a zrelaxujeme, pozitivně to ovlivní naši psychiku. Proto, pokud chceme cvičit efektivněji, přistupujme ke cvičení soustředěně, hravě, trpělivě, a pokud možno s duševním klidem. Též velmi pomáhá cvičit alikvotní zpěv v prostorách, kde se zvuk dobře odráží, třeba v koupelně nebo v kostele.

To jsou první kroky k osvojení si techniky alikvotního zpěvu. Dalším stupněm je naučit se vědomě ovládat výšku alikvotních tónů, postupně v kombinaci se změnami výšky tónu základního. David Hykes (zakladatel *Harmonic Choir*) rozlišuje úrovně harmonického zpěvu následovně:

- 1) držení základního a alikvotního tónu bez jejich zvyšování či snižování
- 2) posouvání základního a alikvotního tónu v paralelním pohybu
- 3) držení stálého základního tónu, nad nímž je tvořena melodie z alikvotních tónů
- 4) držení jednoho alikvotního tónu, pod nímž se střídají dva nebo více základních tónů
- 5) posouvání základního a alikvotního tónu v pohybu paralelním i protichůdném

V každém případě i zde platí, stejně jako u studia hry na hudební nástroje, že proces učení bude efektivnější, budeme-li mít zpětnou vazbu člověka, který již má techniku zvládnutou. V České republice se pořádají workshopy alikvotního zpěvu či je možné domluvit si soukromé lekce s učitelem (viz kap. 3.2).

Někteří autoři dělí techniku alikvotního zpěvu na dvě základní – techniku jedné dutiny a techniku dvou dutin. Technika jedné dutiny je relativně jednodušší. Spočívá ve stejných pohybech rtů, ke kterým dochází při vyslovování různých sekvencí samohlásek. Jazyk zůstává natažený na dně ústní dutiny, manipulováno je s délkou fonačního ústrojí – prodlužuje se, je-li vytvarováno jako bychom chtěli vyslovit *u*, zkracuje se, když nastavíme artikulační ústrojí na samohlásku *i*. Jelikož se velká část akustické energie spotřebuje tím, že ústa jsou volně otevřená jako při jiných způsobech zpěvu, není možné vyprodukovat tak vysoké alikvotní tóny jako při technice dvou dutin. Ta se vyznačuje tím, že vokální trakt je při ní rozdělen na dva rezonátory a je možné vyprodukovat vyšší alikvóty – o frekvenci až 2800 Hz - než s technikou jedné

dutiny – s ní zpěvák může vytvořit alikvótu maximálně o frekvenci 1000 Hz.⁵⁰ Návod uvedený v kapitole 2.2 odpovídá technice jedné dutiny. V oblastech, kde alikvotní zpěv není tradicí, bývá více vyučována tato technika.

2.3 Alikvotní nástroje

V této podkapitole se budeme zabývat hudebními nástroji, které nějakým způsobem úzce souvisí s alikvotním zpěvem. Pro tyto nástroje se ujal název „aliquotní“, což je poněkud nepřesné označení, neboť každý nástroj je ve své podstatě alikvotní a produkuje vyšší harmonické tóny, které se liší jenom způsobem jejich tvoření a poměrným zastoupením. Pro zjednodušení budeme užívat označení *aliquotní nástroje* také, avšak vědomi si nepřesnosti a možná až příliš velké obsáhlosti termínu. Pro větší přehlednost rozdělíme alikvotní nástroje do dvou skupin – první se bude zabývat nástroji, které fungují na podobném principu jako alikvotní zpěv, tzn. společně se základním tónem zřetelně zní jednotlivé alikvotní tóny zvýrazňované pomocí ústní rezonance. Druhá skupina bude obsahovat nástroje, které mají výrazně zastoupené vyšší harmonické tóny, a tím pádem i zajímavou barvu, nebo také produkují zároveň se základním tónem zřetelně zdůrazněné jednotlivé alikvóty. Jiným znakem druhé skupiny je fakt, že bývají využívány jako doprovodné nástroje k alikvotnímu zpěvu, ať z důvodů tradičních nebo praktických. Společným jmenovatelem obou skupin je, že mohou napomáhat v osvojování si techniky alikvotního zpěvu a též jejich bohatost na vyšší harmonické tóny, ať už zřetelně odlišené nebo pouze v barvě výsledného zvuku.

2.3.1 Alikvotní nástroje na principu ústní rezonance

Zvuk každého nástroje obsahuje alikvotní tóny, jejichž poměr tvoří charakteristickou barvu (viz kap. 1.). Ovšem u některých nástrojů je možné měnit poměr alikvotních tónů

⁵⁰ http://www.voicecentercesena.it/upload/pdf/canto_difonico.pdf

velmi výrazným způsobem pomocí ústní rezonance, a to až do té míry, že spolu se základním tónem zní jeden či více alikvotních. Ústní dutina má oproti pevným korpusům jiných nástrojů (např. housle, kytara, klavír) tu výhodu, že je možné rychle měnit její tvar a objem. U nástrojů, které mají tělo pevně dáno, jednotlivých vyšších harmonických tónů dosáhneme jinými způsoby – např. přefuky u dechových nástrojů nebo hrou flázoletů u strunných nástrojů.

Praktikování hry na alikvotní nástroje z první skupiny či jejich poslech může usnadnit proces učení, neboť umožňuje zřetelně slyšet tóny, o které zpěvákovi jde. Umět je slyšet je jedním ze základních předpokladů k úspěšnému osvojení techniky harmonického zpěvu. Dalším přínosem je lepší schopnost manipulace s prostorem ústní dutiny. V této práci je jim věnována pozornost i proto, že nejspíš měli společný vývoj s alikvotním zpěvem a není vyloučeno, že jedno vzniklo nápodobou druhého.

Patrně největší souvislost s harmonickým zpěvem má brumle. Brumle je malý nástroj, jeden z nejrozšířenějších po celém světě, skrývající se pod mnoha různými jmény. Zajímavý je italský název - *scacciapensieri* (doslova „vyhání myšlenky“), což naznačuje meditativní charakter působení na mysl, jaký mívá alikvotní zpěv (je to samozřejmě individuální, nicméně většina praktikujících se shoduje, že díky nutnosti pozorného soustředění a práci s dechem je pro ně tato činnost velmi uklidňující). Avšak k nesmírnému počtu existujících názvů toto nemusí být vypovídající. V angličtině se jí říká *jew's harp* (židovská harfa), což vzniklo deformací spojení *jaw's harp* (čelistní harfa), německy *Maultrommel* (ústní bubínek), španělsky *birimbao*, atd. Existuje nespočet názvů různého charakteru – mohou označovat místo, kde je nástroj držen při hře; materiál, ze kterého je vyroben (vietnamsky - *đan môì tre* – první slovo znamená „nástroj“, druhé „rty“, třetí „dřevo“); způsob hry (např. jeden z českých názvů *drndačka*); mohou být zvukomalebného charakteru (např. jeden ze sibiřských názvů – *kunkan*, přičemž *kun* – onomatopoeie, *kan* – nechat znít); či vyjadřují význam pro danou kulturu (např. *vargan* – ve staré ruštině znamená „ústa myslí“).⁵¹ V jazyce Tuvy se mu říká *khomus*, což odkazuje na etymologickou souvislost s harmonickým zpěvem, jemuž se v dané oblasti říká *khoomei*.

Brumle může mít různé tvary a být vyrobena z rozličných materiálů – z kovu, dřeva, kosti, plastu. Princip hry spočívá v drnkání na pružný jazýček nástroje, který je upevněn

⁵¹ <http://www.antropodium.nl/Duizend%20Namen%20Mhp%20NOMENCLATUUR.htm>

v rámu. Rám může mít tvar od oválného po lomený až hranatý. Hráč jej opře o zuby, přičemž jazýček musí zůstat volný, aby mohl vibrovat. Zvuk je dále rozvíjen v ústní dutině, která slouží k jeho zesílení. Tvarováním ústní dutiny je dosahováno různých výšek alikvotních tónů. Další efektů je možno dosahovat pomocí dechu a rytmizováním.⁵²

Ústní rezonance je využívána i při hře na didgeridoo. Tento nástroj je jedním ze symbolů australských Aboriginců a patrně jedním z nejstarších na světě (vznik datován 10 000 až 40 000 let př.n.l.). Díky zajímavému zvuku a své konstrukční jednoduchosti se rozšířil a získal oblibu i mimo Austrálii. Zvuk je tvořen základním tónem, jenž je dán rozměry korpusu, a alikvotními tóny, které závisí na manipulaci s prostorem ústní rezonance. Jeho tělo tvoří trubka, nejčastěji z některého druhu eukalyptu. Z uschlé větve, zevnitř vyžrané termity, se odstraní kůra i termity, zarovnájí se oba koncové otvory a také nerovnosti. Menší z otvorů je následně upraven pomocí včelího vosku či pryskyřice do tvaru náustku. Tělo nástroje bývá různě zdobeno vyřezáváním, často motivy z Doby snění.⁵³ V dnešní době je didgeridoo vyráběno i z jiných materiálů – z plastu, kovu, bambusu.

Technika hry spočívá v rozvibrování rtů přitisknutých na náustku pomocí výdechového proudu. Je-li tón správně proveden, rozvibruje se tím celé tělo nástroje, což se dále kombinuje s tvarováním ústní dutiny, vyslovováním slabik nahlas i nehlasně a přefukováním. Pro hru na didgeridoo je žádoucí ovládat techniku cirkulárního dechu, neboť jinak by ve hře nemohlo být plně využito všech možných efektů. Cirkulární dech je zvláštní technika, která umožňuje hráči budit dojem, že vydechuje a nadechuje zároveň. Zakládá se na nadechování zároveň s vytlačováním zbytkového vzduchu v ústní dutině.⁵⁴

Dalším alikvotním nástrojem z první skupiny je ústní luk. Ten spadá do kategorie hudebních luků s různými způsoby rezonance - mají ozvučnici z tykve nebo jsou přikládány k jámě v zemi či bubnu. Zvuk ústního hudebního luku rezonuje v ústní dutině. Proměnami jejího objemu jsou zdůrazňovány různé alikvotní tóny. Tělo ústního luku je složeno z prutu a natažené struny, na níž se generuje tón pomocí drnkání,

⁵² PEŠÁK, J., *Psychotrofon 2*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2003.

⁵³ Mýtická představa domorodých Australanů o světě na počátku času.

(http://www.rozhlas.cz/leonardo/svet/_zprava/460009)

⁵⁴ <http://homepage.tinet.ie/~braddellr/stock/index.htm>

poklepávání nebo tření tyčkou či šípem. Hudební luky jsou předchůdci strunných nástrojů. Dříve byly hudební luky více rozšířené než v dnešní době. Nyní je najdeme pouze v oblastech, kde nebyly vytlačeny rozvinutějšími strunnými nástroji a kde bylo luku používáno jako zbraně, takže se jedná o některé lokality v Africe, Americe, Oceánii a částech Asie.⁵⁵

Dozajista bychom ve světě našli více nástrojů fungujících na principu ústní rezonance, neboť hudba i hudební nástroje se neustále vyvíjejí a také je pravděpodobné, že některé dosud nebyly popsány nebo jsou příliš neznámé. Zde uvádíme jen tři nejznámější a nejvýraznější zástupce.

2.3.2 Ostatní alikvotní nástroje

V druhé skupině alikvotních nástrojů se nejprve zaměříme na instrument zvaný tanpura. Kromě toho, že tento indický strunný nástroj produkuje značné množství vyšších harmonických tónů poměrně výrazně znějících nad základním, Roberto Laneri, autor knihy *La voce dell'arcobaleno*, nabádá každého praktikanta alikvotního zpěvu, aby si jej pořídil. Jako důvod uvádí, že hra na tanpuru je relativně jednoduchá a doprovázení se na ní během alikvotního zpěvu je přínosné, neboť podporuje zdůrazňování vyšších harmonických tónů v hlase tím, že znějí výrazně u nástroje samotného. Tanpura se skládá z rezonátoru vyrobeného z tykve a dlouhého krku se strunami z oceli nebo bronzu, obvykle čtyřmi, ale není to pravidlem.

Dalším nástrojem, který Laneri zmiňuje ve své knize, je monochord, dle jeho slov „odpověď západu na tanpuru“.⁵⁶ Stejně jako tanpura je monochord strunný nástroj. Ač názvem evokuje vizi nástroje o jedné struně, v současné době bývají monochordy konstruovány i s více strunami, často dvanácti nebo šestnácti, nataženými na dřevěném korpusu, laděnými na stejnou výšku tónu. Lze však najít různé typy nástrojů, které mají struny naladěné na více tónů, nebo mají pohyblivé kobylky. Monochord je poměrně

⁵⁵ PEŠÁK, J., *Psychotrofon 2*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2003.

⁵⁶ LANERI, R., *La voce dell'arcobaleno*. Vicenza: Il punto d'incontro, 2012, str. 176.

populární v Německu a Rakousku, kde jsou pořádány kurzy, na kterých se posluchači můžou naučit, jak si ho zkonstruovat.⁵⁷

Tibetské mísy jsou také častým pomocníkem osob aktivně se zabývajících alikvotním zpěvem. Tradičně jsou ručně vyráběny ze slitiny sedmi kovů, jejichž poměr může být různý. Jsou jim připisovány léčivé účinky na tělo i duši a ať už to je či není pravda, tibetské mísy mají velmi příjemný a uklidňující zvuk, kvůli čemuž jsou uplatňovány v muzikoterapii. Protože mísy jsou vyráběny ručně, jsou různě tvarované a poměry kovů, z nichž jsou vyrobeny, se liší, těžko bychom našli dva naprosto stejné kusy. Je to nástroj, u kterého lze snadno slyšet více tónů v jednom okamžiku. Technika hry je dvojitá – na okraje mísy se tluče nebo se třou dřevěnou paličkou, potaženou kůží či filcem.

Alikvotní zpěv bývá doprovázen i na shruti box – indický nástroj sloužící k tvorbě bordunového doprovodu⁵⁸ ke zpěvu nebo dalším nástrojům. Jedná se o malý aerofon s měchem a hláskami, přes které proudí vzduch rozechvívaný manipulací s měchem. Každá hláska je opatřena posuvnou záklopkou, díky čemuž může hráč ovlivnit výsledný souzvuk. Shruti box se pravděpodobně vyvinul z harmonia.⁵⁹

Výše uvedený výčet nástrojů, které nějakým způsobem souvisí s alikvotním zpěvem, není úplný. Už jen proto, že alikvotní zpěv může být doprovázen de facto kterýmkoliv nástrojem. Některé se hodí více a některé méně. Za vhodné považujeme ty nástroje, které jsou schopny vytvořit bordunový doprovod, v ideálním případě bohatý na vyšší harmonické tóny. Vzhledem k obrovskému soustředění, které je nutno vyvinout během produkce alikvotního zpěvu, je vhodnější právě bordunový doprovod, neboť ten spočívá na jednom tónu či souzvuku a zpěvák nemusí tolik přemýšlet nad harmoniemi. Bordunový doprovod je výhodný, protože není nutné řešit fakt, že vyšší harmonické tóny odpovídají přirozenému ladění, kdežto u mnoha současných nástrojů je uplatněno ladění temperované. Kdyby byl tedy harmonický zpěv doprovázen nástrojem laděným temperovaně, snadno by mohlo dojít k disharmonii.

⁵⁷ LANERI, R., *La voce dell'arcobaleno*. Vicenza: Il punto d'incontro, 2012.

⁵⁸ monotónní doprovod tvořený jedním tónem či souzvukem

⁵⁹ <http://raganet.com/Issues/3/srutibox.html>

3. Alikvotní zpěv ve 20. a 21. století

V této kapitole se budeme snažit zmapovat vývoj alikvotního zpěvu ve 20. a 21. století. Do té doby byl alikvotní zpěv známý pouze v místech, kde byl tradičně praktikován. Sice o něm existují zmínky mnohem staršího data od lidí pocházejících z jiných kultur, nicméně odbornému zkoumání byl podroben až ve 20. století. Právě ve 20. století došlo k výraznému vzrůstu zájmu etnomuzikologů a hudebníků. Zaměříme se na ožívování jeho tradice v Asii, rozšíření a další vývoj v Evropě, Americe a Austrálii a též na jeho nejvýznamnější průkopníky, interprety a sbory. Zvláštní pozornost věnujeme situaci v České republice, kde se alikvotní zpěv postupně dostává do širšího povědomí. Jmenujeme si některé české interprety, sbory a učitele, kteří pořádají semináře a workshopy, kde je možné naučit se tomuto umění.

3.1 Znovuobjevení alikvotního zpěvu

Technika alikvotního zpěvu je bezesporu velmi stará, nicméně nemáme mnoho písemných svědectví, pomineme-li 20. a 21. století. To patrně zapříčinila dlouhodobá kulturní izolovanost míst, kde harmonický zpěv tvoří nedílnou součást kultury, a také fakt, že se jedná o lidové umění, které zpravidla bývá předáváno ústní formou, nikoliv psanou.

Mezi první psané zmínky patří francouzská poesie z počátku 16. století:

*„J'ay veu, comme il me semble,
Ung fort homme d'honneur,
Luy seul chanter ensemble
Et dessus et teneur.“*

Což volně přeloženo znamená: „*Již jsem viděl, co se pamatuji, váženého kavalíra, jak sám zpíval ve stejný okamžik melodii i doprovod.*“⁶⁰

Další zmínku o harmonickém zpěvu nalézáme v pamětech Garcíi, autora *Traité complet de l'art du chant*.

Autor knihy *La voce dell'arcobaleno*, Roberto Laneri, udává, že první zmínka o harmonickém zpěvu, na kterou narazil on, je z roku 1931 v pojednání sovětského antropologa L. P. Potapova. Ta zní: „*(zpěvák) svým hlubším hlasem zpívá melodii a zároveň ji doprovází zvukem podobným flétnovému, překvapujícím svou čistotou a jemností.*“⁶¹

Zájem o alikvotní zpěv ve světě výrazně vzrostl po uvedení díla *Stimmung* skladatele Karlheinze Stockhausena. Toto vokální dílo z roku 1968 je určeno pro šest hlasů a délka činí asi 74 minut. Stockhausen zde užívá harmonii vystavěnou na sérii vyšších harmonických tónů (jejichž základ tvoří nota malé b), stejně tak i techniku alikvotního zpěvu. K tomu ho prý inspiroval novorozený syn svými hlasovými projevy.⁶²

Přibližně ve stejné době (v roce 1972) vznikla v Kalifornii, konkrétně v San Diegu, skupina *EVT (Extended Vocal Techniques Group)* v centru přidruženém k univerzitě v San Diegu (*Center for music experiment*), které se věnuje experimentování v hudbě. Tato skupina se zabývala studiem alikvotního zpěvu. Nebyli v ní žádní učitelé, studium probíhalo formou analytického poslechu, následných pokusů o napodobení a sdílení výsledků s ostatními.

O rok později jeden ze členů *EVT*, Roberto Laneri, založil skupinu *Prima materia*. Tato skupina se zabývala vokální improvizací a její hudba byla tvořena výhradně technikami harmonického zpěvu. Po rozpuštění skupiny, ke kterému došlo o sedm let později, se Roberto Laneri dále věnoval této hudební aktivitě a spolupracoval s dalšími umělci, mezi nimiž byl např. Christian Bollman. Tento hudebník se narodil roku 1949, hudbu studoval v Kolíně nad Rýnem. S alikvotním zpěvem se poprvé setkal, když slyšel dílo *Stimmung* od Karlheinze Stockhausena. Christian Bollman je zakladatelem sboru *Dusseldorf Oberton Chor*.

⁶⁰ LANERI, R., *La voce dell'arcobaleno*. Vicenza: Il punto d'incontro, 2012, str. 18. (volně přeloženo autorkou z italského překladu)

⁶¹ LANERI, R., *La voce dell'arcobaleno*. Vicenza: Il punto d'incontro, 2012, str. 18. (volně přeloženo autorkou z italského překladu)

⁶² <http://homepage.tinet.ie/~braddellr/stock/index.htm>

Ačkoliv co se týče alikvotního zpěvu, mají muži z fyziologických důvodů výhodu oproti ženám, i ony stály na počátku nové cesty tohoto umění. Patří mezi ně Joan La Barbara či Meredith Monk. Joan La Barbara, původem z Pensylvánie, využila alikvotního zpěvu v díle *Voice Piece: One Note Internal Resonance Investigation* z roku 1974. O dva roky později Meredith Monk vkládá do svého díla *Songs from the Hill* krátkou sekvenci harmonického zpěvu.

I Jill Purce byla jednou z prvních zpěvaček západního stylu. Tato Angličanka žila několik let v Německu, kde spolupracovala s Karlheinzem Stockhausenem, avšak ještě předtím pobývala v Himalájích, aby se naučila tibetskému harmonickému zpěvu. Většinu svého života se věnuje umělecké, pedagogické a terapeutické činnosti.⁶³

Dalším významným propagátorem alikvotního zpěvu je David Hykes. Tento skladatel, zpěvák a spisovatel, narozený roku 1953 v Novém Mexiku, se aktivně věnuje hudební činnosti jak sólově, tak i kolektivně a vede semináře a workshopy zaměřené na alikvotní zpěv. V roce 1975 založil stejně zaměřený sbor - *The Harmonic Choir*, jenž má za sebou mnoho koncertů po celém světě a velkou měrou se zasloužil o zpopularizování harmonického zpěvu. David Hykes v této oblasti hudby spolupracoval mimo jiné i s tibetskými mnichy ze škol *Gyuto* a *Gyume* či dokonce s Dalajlámou.

Ve výčtu osobností, které byly mezi prvními euroamerickými interprety alikvotního zpěvu, rozhodně nesmíme opomenout Michaela Vettera, jenž byl žákem a spolupracovníkem Karlheinz Stockhausena. Michal Vetter, virtuos na zobcovou flétnu, malíř a spisovatel, studoval filosofii a křesťanskou teologii a pobýval deset let v Japonsku, kde jako mnich následoval cestu zen buddhismu. S alikvotním zpěvem se seznámil díky svému učiteli a spolupracovníku Stockhausenovi. Od roku 1970 začal s tímto druhem zpěvu experimentovat a využívat ho ve své hudbě. Spolu s Nataschou Nikeprelevich tvořili *Duo Transverbal*, které ve svých vystoupeních spojovalo pohybové prvky s hudbou, často improvizovanou, s uplatněním alikvotního zpěvu.

Pozoruhodná je činnost sboru *The Spectral Voices*, který byl založen Jimem Colem. Jim Cole se alikvotním zpěvem začal zabývat v roce 1991, inspirovaný sborem *The Harmonic Choir* Davida Hykese. *The Spectral Voices* jsou známí především zpěvem ve

⁶³ <http://www.jillpurce.com/aboutjillpurce.htm>

vodárenské věži, vysoké 120 stop, odrážející zvuk až 30 sekund. Tuto věž pojali jako hudební nástroj a přizpůsobili jí svou práci s hlasem.⁶⁴

Ve Francii se o rozšíření povědomí o harmonickém zpěvu zasloužil především vietnamský hudebník a etnomuzikolog Tran Quang Hai, jenž je autorem mnoha článků k danému tématu a též specialista na mongolský zpěv. Jako mnoho dalších praktikujících vede semináře a workshopy, kde učí lidi tomuto umění.

Demetrio Stratos, řecký zpěvák, byl také jedním z hudebníků, kteří si osvojili umění alikvotního zpěvu. Demetrio Stratos se mu naučil od výše zmíněného Tran Quang Haie a v roce 1977 použil tuto vokální techniku v nahrávce *Cantare la voce*. Bohužel nestihl toto umění více rozvinout, neboť zemřel o dva roky později od vydání nahrávky.⁶⁵

Roberto Laneri ve své knize *La voce dell'arcobaleno* kromě některých výše jmenovaných vyzdvihuje i muže jménem Pir Vilayat Khan, syna Hazrata Hinayata (zakladatele *Súfijského řádu na západě*). Pir Vilayat Khan byl učitel súfismu. Ve svém učení se zabýval sérií harmonických tónů a kladl na ni důraz. Uvedl alikvotní zpěv jako součást náboženské praktiky zvané *wazifa*. Udržoval kontakty s Davidem Hykesem, Christianem Bollmanem, Robertem Lanerim a dalšími průkopníky harmonického zpěvu. Podle Lanerihovo má právě Pir Vilayat Khan díky svému duchovnímu učení velkou zásluhu na rozšíření alikvotního zpěvu a na vzniku hudebně-spirituálního hnutí, které má své zastánce po celém světě.

V Austrálii je výraznou osobností zaměřenou nejen na alikvotní zpěv Sarah Hopkins, která je zároveň skladatelkou a cellistkou. Je známá i hrou na *whirlies*, což jsou umělohmotné trubky (bez dírek či jiného hmatového systému) vydávající tóny při jejich rychlém otáčení. Rychlost otáček ovlivňuje výšku tónů, které odpovídají sérii vyšších harmonických tónů.⁶⁶

Dalšími interprety jsou Iegor Reznikoff – autor kompozic ve stylu gregoriánského chorálu, ve kterých užívá techniky harmonického zpěvu, nebo Rollin Rachele – holandský hudebník a zároveň autor knihy *Overtone Singing Study Guide*, jež Tran Quang Hai v jednom ze svých článků hodnotí jako nejlepší knihu k praktickému studiu alikvotního zpěvu.

⁶⁴ <http://www.spectralvoices.com/secondpg.htm>

⁶⁵ <http://www.harmonicworld.com/HTML/biograph.htm>

⁶⁶ <http://www.sarahhopkins.com/>

Ve dvacátých letech dvacátého století došlo k pozoruhodné hudební inovaci u texaského zpěváka kovbojských písní, Arthura Milese, který místo běžného jódlování využil techniku alikvotního zpěvu (podobnou tuvinskému stylu *sygyt*), aniž by s ní přišel předtím do styku.⁶⁷

Ze skupin jmenujme *Hun Huur Tu* – tuvinskou hudební skupinu, která od roku 1992 interpretuje tradiční způsob alikvotního zpěvu v tuvinských lidových písních a koncertuje po celém světě.

Jako posledního interpreta jmenujeme Wolfganga Sause a tím plynule přejdeme do další kapitoly, která se věnuje alikvotnímu zpěvu v České republice. Wolfgang Saus totiž často koncertuje a pořádá semináře po celé Evropě včetně České republiky a v současné době spolupracuje se skupinou *Hradišťan*. Povoláním je přírodovědec, s alikvotním zpěvem se seznámil v osmdesátých letech. Od té doby koncertuje, pořádá workshopy, napsal publikaci na dané téma a ve městě Aachen založil alikvotní pěvecký sbor.⁶⁸

3.2 Alikvotní zpěv v České republice

Patrně nejvýraznější osobností alikvotního zpěvu v České republice je Vlastimil Marek, propagátor *new age* hudby, spisovatel a člen několika hudebních uskupení. Alikvotnímu zpěvu ho naučila Jill Purce (viz str.32), se kterou se setkal na Schumacher College v Anglii, kde byl na šestitýdenním studijním pobytu. Zasloužil se o zvýšení povědomí v České republice o různých hudebních nástrojích, např. tibetských mísách, didgeridoo, steel drumu atp. i samotného alikvotního zpěvu, který i vyučuje.⁶⁹ Vlastimil Marek je autorem knih *Hudba jinak*, *Tajné dějiny hudby*, *Hudba jako lék* a dalších děl, ve kterých se zabývá tím, jak může hudba léčit. O alikvotním zpěvu a nástrojích, u kterých zřetelně zní jednotlivé alikvotní tóny, tvrdí, že mají velmi blahodárné účinky, neboť přirozené ladění, které je u nich uplatněno harmonizuje, kdežto temperované ladění ostatních

⁶⁷ MIŠUN, V., *Tajemství lidského hlasu*. Brno: VUTIUM, 2010.

⁶⁸ <http://www.folkoveprazdniny.cz/view.php?cisloclanku=2004070132>

⁶⁹ <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/kapely/11-amalgam/>

nástrojů člověka „rozladuje“, z čehož pak vznikají nemoci a problémy psychického rázu.⁷⁰

O rozšíření alikvotního zpěvu v České republice se taktéž nemálo zasloužil Jan Staněk. Tento český sbormistr původně vystudoval teoretickou fyziku a 25 let učil matematiku na Technické univerzitě v Liberci a až později vystudoval sbormistrovství na Karlově univerzitě v Praze. Nyní se věnuje sborové činnosti – vede pět sborů, z nichž jeden kombinuje techniku alikvotního zpěvu s klasickým sborovým zpěvem. Jedná se o sbor *Spektrum*, který funguje od roku 2003 a v současné době má šestnáct členů. Tento sbor se soustředí na skladby napsané přímo pro techniku alikvotního zpěvu, ale v jejich repertoáru najdeme i duchovní hudbu dvacátého století, renesanční skladby, upravené lidové písně a spirituály. Jan Staněk, kromě vedení sborů, pořádá semináře na téma alikvotního zpěvu ve sboru, spirituálů a gospelů, hlasové výchovy ve sboru, české sborové tvorby a cest ke krásnému sborovému zvuku.⁷¹

Také soubor *Alikvotní 4* využívá v některých skladbách alikvotní zpěv. *Alikvotní 4* má čtyři členy – Jiřího Mazánka, Igora Angelova, Ondřeje Rusa a Přemysla Žáka.

Za zmínku stojí i alikvotní skupina *Tashi Deley*, která se zaměřuje především na improvizaci.⁷²

Jako další interprety a učitele alikvotního zpěvu jmenujme např. Petra Matuszka, Josefa Šponiara, Václava Kořínka, Daniela Plecháčka, Michala Chýlka atd.

V Praze se od roku 2010 každoročně koná festival Pražské Znění, kde se konají semináře zaměřené především na alikvotní zpěv.⁷³

⁷⁰ MAREK, V., *Hudba jinak*. Praha: Eminent, 2003.

⁷¹ <http://alikvotnispektrum.cz/cs/o-sboru>

⁷² <http://tashideley.euweb.cz/aboutus.html>

⁷³ <http://www.alikvotnifestival.cz/>

Závěr

Doufáme, že se nám v práci podařilo srozumitelně vysvětlit, co je alikvotní zpěv, vystiženě popsat jeho varianty a nastínit postup, jak se jej lze naučit. Bohužel je pravděpodobné, že v práci nejsou postihnuty všechny varianty alikvotního zpěvu, neboť se jedná o techniku, u které je někdy obtížně určit, zda se již jedná o harmonický zpěv či jen ozvláštňení specifickým zabarvením hlasu. Dalším důvodem je relativní nedostatek zdrojů o méně známých oblastech alikvotního zpěvu.

Práce je obecně zaměřena a nezabývá se příliš do hloubky aspekty alikvotního zpěvu, nicméně téma je to tak obsáhlé, že by bylo možné věnovat jednotlivým oblastem celou práci. Hlubší rozpracování by jistě zasloužilo využití alikvotního zpěvu při hudební výchově. Bylo by možné zabývat se konkrétními cvičeními a také hrami a písněmi, ve kterých by byl uplatněn harmonický zpěv, či jeho využití ve sboru, jenž je velmi přínosné pro zpěváky i posluchače.

Harmonický zpěv je též možno dále zkoumat z fyziologického hlediska a zaměřit se na různé způsoby využití fonačního a artikulačního ústrojí při jednotlivých variantách zpěvu.

Taktéž fyzikální podstata alikvotního zpěvu je velmi zajímavá. Roberto Laneri princip alikvotního zpěvu přirovnává k duze, která jako bílé světlo rozložené na barevné spektrum koresponduje s rozložením zvuku na základní tón a vyšší harmonické tóny.

Ačkoliv zde nebyl prostor pro podrobné prozkoumání všech oblastí, kterých se alikvotní zpěv týká, doufáme, že práce je dostatečně informativní a vzbudí další zájem o tuto techniku.

Použitá literatura

- KLAPIL, P., *Akustické základy hudby*. Olomouc, 1975.
- LANERI, R., *La voce dell'arcobaleno*. Vicenza: Il punto d'incontro, 2012.
- LEVINE, L., *The Drumcafé's Traditional Music of South Africa*. Johannesburg: The Drumcafé, 2005.
- MAJTNER, J., *Hlasová výchova*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006.
- MAREK, V., *Hudba jinak*. Praha: Eminent, 2003.
- MIŠUN, V., *Tajemství lidského hlasu*. Brno: VUTIUM, 2010.
- MORENOVÁ, D., *Dechem proti vráskám*. Estetika, 2007.
- PEGG, C., *Mongolian conceptualization of overtone singing (xöömii)*, British journal of ethnomusicology, vol. 1, 1992.
- PEŠÁK, J., *Psychotrofon 2*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2003.
- SLAVÍKOVÁ, M., *Psychologické aspekty hlasové výchovy žáků ZŠ*. Plzeň: ZČU, 2003.
- STANĚK, J., *O alikvotním zpěvu a zvuku pěveckého sboru* (Shrnutí témat z připravované knihy *Alikvotní zpěv*, která měla vyjít v nakladatelství BEN – technická literatura v roce 2009).
- SVOBODA, E., *Přehled středoškolské fyziky*. 3. vyd. Praha: Prometheus, 1996.
- SYROVÝ, V., *Hudební akustika*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2003.

Použitá internetová zdroje

Akustika, vznik a šíření zvuku, frekvenční analýza a syntéza, sluchový vjem zvukového signálu [online]. [citováno 10.1.2014]. Dostupné z: http://homen.vsb.cz/~ber30/texty/varhany/anatomie/pistaly_akustika.htm

Alikvotní festival [online]. [citováno 1.4.2014]. Dostupné z: <http://www.alikvotnifestival.cz/>

- Alikvotní sbor Spektrum [online]. [citováno 24.2.2014]. Dostupné z: <http://aliquotnispektrum.cz/cs/o-sboru>
- Alikvotní sbor Tashi Deley [online]. [citováno 1.3.2014]. Dostupné z: <http://tashideley.euweb.cz/aboutus.html>
- Amalgam [online]. [citováno 9.3.2014]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/kapely/11-amalgam/>
- Brumle [online]. [citováno 10.4.2014]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Brumle>
- Canto degli armonici [online]. [citováno 22.1.2014]. Dostupné z: http://marcotonini.files.wordpress.com/2010/03/buldrini_massimiliano_tesi2009.pdf
- David Hykes [online]. [citováno 10.3.2014]. Dostupné z: <http://www.harmonicworld.com/HTML/biograph.htm>
- Didgeridoo [online]. [citováno 10.4.2014]. Dostupné z: <http://www.geekation.com/playing-the-didgeridoo-helps-stop-snoring-and-sleep-apnea/>
- Edmund Jacobson [online]. [citováno 23.3.2014]. Dostupné z: <http://benow.ca/misc/Edmund%20Jacobson-You%20Must%20Relax%20%5BHealth%5D%20%5BPsychology%5D.pdf>
- Encyklopedie fyziky [online]. [citováno 13.1.2014]. Dostupné z: <http://fyzika.jreichl.com/main.article/view/186-zakladni-deleni-zvuku>
- Folkové prázdniny [online]. [citováno 25.3.2014]. Dostupné z: <http://www.folkoveprazdniny.cz/view.php?cislocianku=2004070132>
- Hudební hluch neexistuje 2 [online]. [citováno 13.3.2014]. Dostupné z: <http://blog.baraka.cz/2009/01/hudebni-hluch-neexistuje-2/>
- Il canto a tenore [online]. [citováno 11.2.2014]. Dostupné z: <http://www.tenoresdioroseiantonimilia.com/canto-a-tenores/>
- Il canto a tenore [online]. [citováno 11.2.2014]. Dostupné z: http://sociurobertomulas.info/?page_id=57
- Il canto a tenore [online]. [citováno 11.2.2014]. Dostupné z: http://www.mamoiada.org/_pdf/_cantomusica/CantoaTenore.pdf
- Il canto a tenore [online]. [citováno 11.2.2014]. Dostupné z: <http://www.sardegnaicultura.it/j/v/258?s=20336&v=2&c=2700&t=7>
- Il canto difonico [online]. [citováno 27.3.2014]. Dostupné z: http://www.voicecentercesena.it/upload/pdf/canto_difonico.pdf
- Inuit throat singing [online]. [citováno 29.1.2014]. Dostupné z: <http://www.mustrad.org.uk/articles/inuit.htm>

- Jill Purce [online]. [citováno 10.3.2014]. Dostupné z: <http://www.jillpurce.com/aboutjillpurce.htm>
- Monochord [online]. [citováno 10.4.2014]. Dostupné z: <http://arpaslirasysalterios.blogspot.cz/2010/06/monocordio-26-cuerdas-afinado-en-c.html>
- Nomenclature of jew' harp [online]. [citováno 8.4.2014]. Dostupné z: <http://www.antropodium.nl/Duizend%20Namen%20Mhp%20NOMENCLATUUR.htm>
- Obertongesang [online]. [citováno 16.3.2014]. Dostupné z: <http://www.oberton.org/obertongesang/stile/>
- Overtone music network [online]. [citováno 8.4.2014]. Dostupné z: <http://www.overtone.cc/profiles/blogs/884327:BlogPost:6681>
- Polyphony in one throat [online]. [citováno 8.3.2014]. Dostupné z: http://www.polyphony.ge/uploads/simposium/engl1/tran_quang_hai.pdf
- Sarah Hopkins [online]. [citováno 10.3.2014]. Dostupné z: <http://www.sarahhopkins.com/>
- Shruti box [online]. [citováno 10.4.2014]. Dostupné z: <http://www.gongvisions.com/products/>
- Shruti box [online]. [citováno 8.4.2014]. Dostupné z: <http://raganet.com/Issues/3/srutibox.html>
- Spectral voices [online]. [citováno 27.3.2014]. Dostupné z: <http://www.spectralvoices.com/secondpg.htm>
- Stimmung for 6 vocalist (1968) [online]. [citováno 9.2.2014]. Dostupné z: <http://homepage.tinet.ie/~braddellr/stock/index.htm>
- Tanpura [online]. [citováno 10.4.2014]. Dostupné z: <http://www.dalymusic.com/tanpura-tambura-indian-musical-instrument/>
- Tibetská mísa [online]. [citováno 10.4.2014]. Dostupné z: <http://developmentcrossroads.com/2011/03/singing-bowls/>
- Transpersonal Effects of Exposure to Shamanic Use of Khoomei (Tuvan Throat Singing): Preliminary Evaluations from Training Seminars [online]. [citováno 30.3.2014]. Dostupné z: <http://www.transpersonalstudies.org/ImagesRepository/ijts/Downloads/Matrenitsky%20&%20Friedman.pdf>
- Ústní třecí luk [online]. [citováno 10.4.2014]. Dostupné z: http://www.theaterfreudenhause.de/konzert/konzert_seiten/konzert.php?k_id=163

Přílohy

Seznam příloh

Příloha č. 1 – Fotografie brumle

Příloha č. 2 – Fotografie didgeridoo

Příloha č. 3 – Fotografie třetího ústního luku

Příloha č. 4 – Fotografie tanpury

Příloha č. 5 – Fotografie monochordu

Příloha č. 6 – Fotografie tibetské mísy

Příloha č. 7 – Fotografie nástroje shruti box

Příloha č. 1 - Fotografie brumle



Zdroj: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Brumle>

Příloha č. 2 – Fotografie didgeridoo



Zdroj: <http://www.geekation.com/playing-the-didgeridoo-helps-stop-snoring-and-sleep-apnea/>

Příloha č. 3 – Fotografie třetího ústního luku



Zdroj: http://www.theater-freudenhaus.de/konzert/konzert_seiten/konzert.php?k_id=163

Příloha č. 4 – Fotografie tanpury



Zdroj: <http://www.dalymusic.com/tanpura-tambura-indian-musical-instrument/>

Příloha č. 5 – Fotografie monochordu



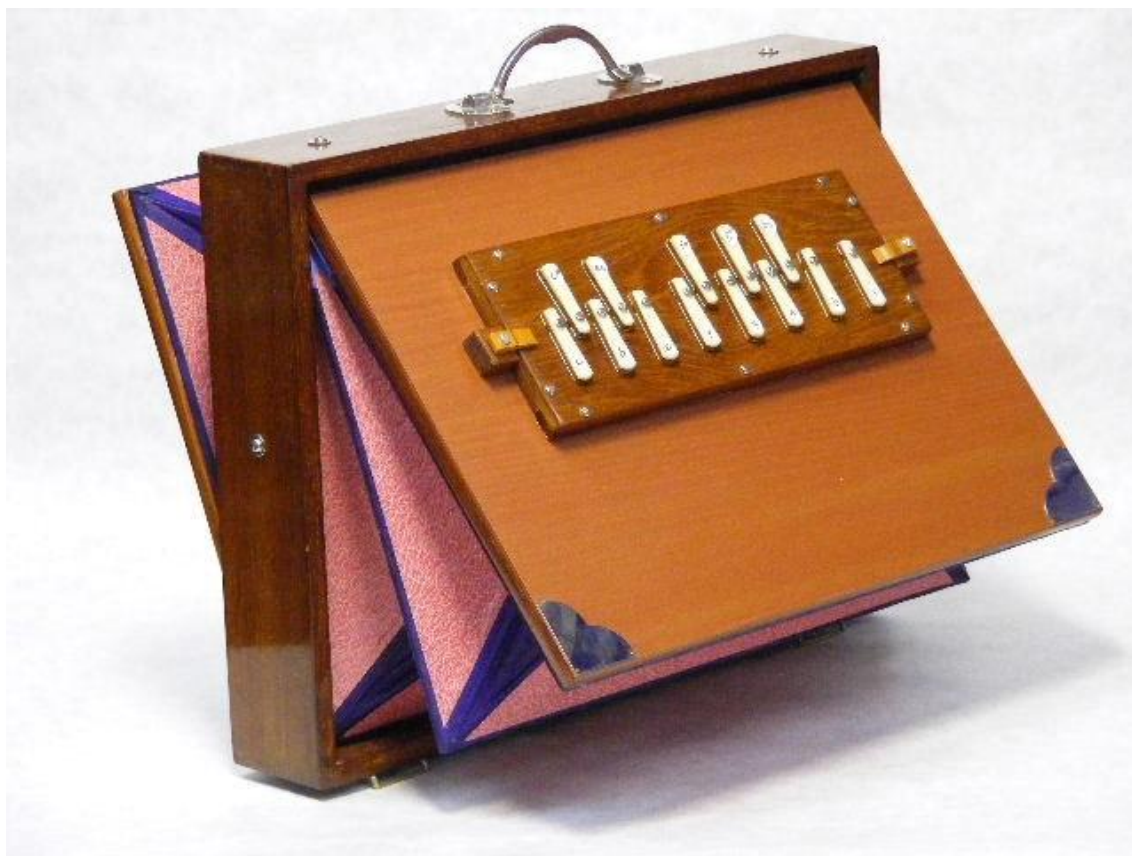
Zdroj: <http://arpaslirasysalterios.blogspot.cz/2010/06/monocordio-26-cuerdas-afinado-en-c.html>

Příloha č. 6 – Fotografie tibetské mísy



Zdroj: <http://developmentcrossroads.com/2011/03/singing-bowls/>

Příloha č. 7 – Fotografie nástroje shruti box



Zdroj: <http://www.gongvisions.com/products/>

ANOTACE

| | |
|----------------------------|--------------------------------|
| Jméno a příjmení: | Veronika Mudroňová |
| Katedra nebo ústav: | Katedra hudební výchovy |
| Vedoucí práce: | PaedDr. Lena Pulchertová, PhD. |
| Rok obhajoby: | 2014 |

| | |
|------------------------------------|--|
| Název práce: | Alikvotní zpěv |
| Název v angličtině: | Overtone singing |
| Anotace práce: | Předkládaná bakalářská práce se zabývá alikvotním zpěvem, jeho tradičními variantami a dalším vývojem ve 20. a 21. století, oblastí praktického využití, nastiňuje postup osvojení si této techniky a též se věnuje významným interpretům alikvotního zpěvu. |
| Klíčová slova: | vyšší harmonické tony, hlasové techniky, alikvotní zpěv, muzikoterapie |
| Anotace v angličtině: | This bachelor thesis deals with overtone singing, its traditional variants and consequent development in 20 th and 21 th century, field of practical application, it outlines method of learning this technique and also pays attention to important interprets of overtone singing. |
| Klíčová slova v angličtině: | overtones, vocal techniques, overtone singing, music therapy |
| Přílohy vázané v práci: | 7 obrazových příloh |
| Rozsah práce: | 39 stran |
| Jazyk práce: | Český jazyk |