

OSTRAVSKÁ UNIVERZITA V OSTRAVĚ
FAKULTA UMĚNÍ
KATEDRA SÓLOVÉHO ZPĚVU

Stylová interpretace hudby starších
slohových období s přihlédnutím k pěv.
praxi ve vokálních ansámblech

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Autor práce: Tereza Válková
Vedoucí práce: Mgr. Peter Krajniak

2009

UNIVERSITY OF OSTRAVA
FACULTY OF FINE ARTS
DEPARTMENT OF VOCAL STUDIES

Authentic interpretation of early periods music with regard to singing practice in vocal ensembles

MASTER'S THESIS

Author: Tereza Válková
Supervisor: Mgr. Peter Krajniak

2009

(Zadání vysokoškolské kvalifikační práce)

ABSTRAKT

Základ práce tvoří zformulování hlavních zásad stylové interpretace hudby starších slohových období. Problematika je zasazena do historicko-teoretického kontextu a pojata z hlediska interpreta – zpěváka, s přihlédnutím k umělecké činnosti ve vokálním ansámblu.

Klíčová slova:

Autentická interpretace, stará hudba, vokální ansámbl, afektivní teorie, hudebně rétorické figury

ABSTRACT

The main objective of the thesis is to formulate the principles of the authentic interpretation of early music. This problem is described in relation to both historical and theoretical context and is conceived from the position of an interpreter, singer in a vocal ensemble.

Keywords:

Authentic interpretation, Early Music, Vocal Ensemble, Doctrine of Affections, Musical – Rhetorical Figures

Poděkování

Děkuji vedoucímu své práce Mgr. Petru Krajniakovi nejen za pomoc při získávání teoretických poznatků v oblasti interpretace staré hudby, ale hlavně za to, že mi byl živoucím důkazem možného propojení světa autentické interpretace s běžnou hudební praxí. Děkuji svým rodičům a manželovi, kteří mi byli prvními rádci a kritiky a také svým sborům a ansámblům (Musica animata, The Czech Ensemble Baroque Choir a The Czech Ensemble Baroque Vocal Quintet), bez kterých by tato práce vůbec nevznikla.

Prohlašuji, že předložená práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

V Ostravě dne

.....

(podpis)

OBSAH

OBSAH	6
ÚVOD.....	8
1 VOKÁLNÍ HUDBA A JEJÍ PROVÁZANOST S EMOCIONÁLNÍ SLOŽKOU V PRŮBĚHU DĚJIN – OD STAROVĚKU PO KLASICISMUS	10
2 PODOBA VOKÁLNÍCH ANSÁMBLŮ V PRŮBĚHU HUDEBNÍCH DĚJIN ...	12
2.1 Středověk a gregoriánský chorál.....	12
2.2 Renesance.....	14
2.3 Baroko.....	16
2.4 Klasicistní operní ansámbl.....	17
3 STĚŽEJNÍ VÍCEHLASÉ VOKÁLNÍ FORMY	19
3.1 Mše.....	19
3.2 Moteto.....	21
3.3 Madrigal.....	22
3.3.1 Claudio Monteverdi.....	26
4 AFEKTOVÁ TEORIE	28
4.1 Hudebně rétorické figury.....	28
4.2 Afekt v baroku.....	29
4.2.1 Vyjádření afektu.....	31
4.3 Hudební symbolika.....	31
5 STYLOVÁ INTERPRETACE HUDBY STARŠÍCH SLOHOVÝCH OBDOBÍ	34
5.1 Provozovací praxe a zdroje informací.....	34
5.1.1 Tempo.....	36
5.1.2 Nástrojové a hlasové obsazení.....	37
5.1.3 Ladění.....	38
5.1.4 Frázování a artikulace.....	40
5.1.5 Text.....	42
5.1.6 Zdobení a interpretace ozdob.....	43
5.1.6.1 Technika passaggi.....	46
5.2 Proč interpretovat hudbu autenticky?.....	49
5.2.1 Staré versus moderní nástroje.....	50

5.2.2	Názory praktikujících hudebníků na autentickou interpretaci, rozdíly v interpretaci	51
5.3	Úskalí stylové interpretace u nás.....	54
6	VOKÁLNÍ ANSÁMBL	55
6.1	Vokální ansámbl – vymezení pojmu a srovnání se sborem	55
6.2	Specifikace ansámblového zpěváka	56
6.3	Nejčastější nedostatky a problémy vokálních ansámbků.....	59
6.4	Metody práce s vokálním ansámblem.....	60
6.4.1	Nácvik.....	60
6.4.2	Umělecká a koncertní činnost.....	62
6.5	Uplatnění ansámblového zpěváka.....	62
6.6	Vokální ansámby a ansámby specializované na interpretaci staré hudby	63
	ZÁVĚR	65
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	67
	SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ.....	68
	SEZNAM OBRÁZKŮ	69
	SEZNAM PŘÍLOH.....	70

ÚVOD

Autentická, historicky poučená, dobová či stylová interpretace hudby starších slohových období je již dnes naštěstí hudebním odvětvím, o jehož opodstatněné existenci a nutnosti není potřeba nikterak polemizovat. Přesto se ještě velmi často setkáváme s názory, že autentická interpretace je víceméně okrajovou záležitostí, která je určena spíše hudebním vědcům a teoretikům, než výkonným hudebníkům a zrovna tak, že osloví jen speciální, poučenou, část posluchačů.

Opak je pravdou. V autentické interpretaci jde, možná více než jinde, o sepětí racionálního až vědeckého přístupu ke skladbám s obrovským emocionálním nábojem, bez kterého zůstane hudba, byť interpretovaná na dobové nástroje, jen chladným odleskem možných strhujících vášní a afektů ukrytých v každém jednotlivém díle.

„Zásady autentické interpretace nejsou vynálezem posledních desetiletí dvacátého století, jak se často tvrdí. Vždyť snaha o zpřítomňování minulého má obrovskou tradici. Začalo to především otevřeným zájmem o provádění děl minulosti, ať už v relativně věrné podobě nebo jejich úpravách. Vzpomeňme např. na Mozartovu úpravu Händelova Mesiáše nebo na jeho transkripcie Bachových fug. Ostatně převážně Bachova klavírní díla byla po krátké pauze známa téměř všem následujícím skladatelům, včetně raných romantiků. Od dob Brahmových se „starí mistři“ stávali běžnou součástí hudebních koncertů. Právě úcta k těmto mistrům vedla mnohé historiky a muzikology k podání věrnějšího a pravdivějšího obrazu skladatelů minulosti.“¹ Říká jeden z nejvýraznějších představitelů autentické interpretace u nás, dirigent Marek Štrýncl.

Vokální hudba zaujímá v otázce historicky poučené interpretace zvláštní postavení. To, co se na první pohled zdá výhodou, tedy že interpret nemusí používat starý nástroj, nebo jeho repliku, je naopak velmi zavádějícím problémem. Je pravda, že lidský hlas se dispozičně za několik set let vývoje hudby příliš nezměnil – alespoň ne tak markantně, jak je tomu u vývoje hudebních nástrojů - velmi se ale změnil způsob používání a vůbec chápání lidského hlasu, pěvecká technika, postoj ke vztahu s hudbou instrumentální atd.

Tato práce si neklade za úkol dokázat nezbytnost a opodstatněnost autentické interpretace, ale chce přispět k pojmenování alespoň několika oblastí, kde často ještě nedochází ke správnému „zacházení“ s notovým materiálem a kde dochází k zdeformování formy, obsahu a celkového pojetí jednotlivých skladeb a to je oblast vokálních ansámbků.

¹ Opus Musicum (5/2001), Lenka Foltýnová

Pojem vokální ansámbl se pro mnohé hudebníky a bohužel i zpěváky zúžil pouze do *klasicistního operního ansámblu* a do vědomí, že od sboru se liší tím, že je sólisticky obsazen. V dnešním systému oficiálního hudebního vzdělávání v České republice se až příliš často objevuje model, kdy absolvent umělecké vysoké školy v oboru sólový zpěv zůstává zcela prakticky neobeznámen s tak důležitými vokálními formami, jako jsou moteta nebo madrigaly, o gregoriánském chorálu nemluvě. A přitom tyto formy naprosto nezbytně vytváří teoretické i praktické východisko pro interpretaci zejména barokních a klasicistních oper či kantát, které jsou běžným repertoárem každého pěvce. Ovládnutí zpěvu ve vokálním ansámblu není jen výsadou, či hříčkou, těch, kteří si zvolili tuto specializaci za svou, ale mělo by být samozřejmostí pro všechny, kteří nastupují například na dráhu operních pěvců. Pomineme-li jedinečnou možnost zabývat se hlouběji například laděním, které vokalisté často považují za výsadu instrumentalistů, vyžaduje ansámblový zpěv daleko větší sepětí a napojení na ostatní hudebníky, než je tomu například při běžné klavírní korepetici. To, že madrigal je jednoznačným hudebním východiskem pro pozdější operu zase pomáhá daleko lépe chápat interpretační problémy v operních áriích nebo ansámblech, pochopení a využití afektové teorie atd.

Práce je rozdělena do dvou částí. První - **historická** má za úkol vybudovat vědeckými argumenty podloženou teoretickou základnu pro část druhou – **praktickou**, která se zabývá uměleckou činností ansámblu, definicí jednotlivých pojmů, vymezení působnosti, zformulováním problémů a nástinem jejich řešení. Svou povahou je zaměřena především na vokální ansámblы interpretačně směřující k hudbě starších slohových období, neboť právě ve staré hudbě nalézáme převážnou většinu hudební literatury pro sólisticky obsazené vokální skupiny.

V praktické části je, kromě výše zmíněných definicí, zpracováno také téma uplatnění ansámblových zpěváků v praxi, koncertní, umělecká a produkční činnost a zmapování činnosti vokálních ansámblů u nás i ve světě.

Tato práce se bude zabývat výhradně uměleckou hudbou a vědomě nebude rozebírat podobné aspekty v oblasti etnické hudby a folkloru.

1 VOKÁLNÍ HUDBA A JEJÍ PROVÁZANOST S EMOCIONÁLNÍ SLOŽKOU V PRŮBĚHU DĚJIN – OD STAROVĚKU PO KLASICISMUS

Již v raných dobách hudebních dějin, kdy neexistovali profesionální hudebníci máme četné doklady o tom, že vokální hudbu, tedy zpěv, pěstovali lidé bez rozdílu věku, či pohlaví. Například v textech Starého Zákona nacházíme zmínky o předzpěvácích, kteří se střídali ve své produkci se sborem – tedy větším množstvím zpívajících lidí. Vokální formy se rozvíjely rychleji, než instrumentální, samozřejmě šířené ústní tradicí, která v některých částech Afriky a Asie (Babylónie, Sýrie) přetrvává dodnes.

Hudba byla odedávna spjata s obřady a rituály. Odpradáva lidé cítili a vnímali emocionální aspekt hudby. Hudba měla vždy podtrhnout a zdůraznit text, přispět k jeho pochopení. Text určoval charakter hudby, hudba sledovala stavbu textu. Pro zvýraznění účinku se obsahově podstatná slova např. žalmů zdobila již v Palestině doby královské rozsáhlými melismaty. Naopak, neměla-li hudba strhávat pozornost od textu, například v *Lekcích*² musela se zcela upozadit a nechat vyniknout význam slov. Ustálená, či improvizovaná zpěvní melismata již však měla jednoznačné expresivní charakter.

Také např. v Indické starověké kultuře nalézáme jasný důkaz o použití hudby k dosažení výraznějšího emocionálního účinku a tím údernějšího oslovení naslouchajících. Fiktivní autor Brátha sestavil na základě starověké tradice několik knih s vokální hudbou věnovanou bohu *Brahmovi*³. Text o stvoření světa Rgvéd je přednášen pouhou sylabickou zpívanou recitací, zatímco slavnostnější forma védské kultovní hudby je charakterizovaná vyspělejšími tonálními i rytmickými mody.

Antická hudba, zejména pozdní, a hudba prvokřesťanské církve zachází s emocemi především ve smyslu vyzvednutí významu konkrétních slov náboženského textu. Zde se také začíná projevovat vliv rytmu textu na zhudebnění, neboť nalézáme první texty veršované, jejichž autorem byl milánský biskup Sv. Ambrož⁴.

V raném středověku byla ve smyslu všeobecného světonázoru citovost z hudby poněkud vytlačena. Středověký autor již na text nebral přílišný ohled. Důkazem jsou například četná izorytmická moteta. Text tak často tvoří pouhou „kostru“ pro noty a není

² Lekce – čtení, předčítání biblické prózy jakousi zpěvnou recitací – doloženo již od 5. Století n. l.

³ Brahma – podle Hinduistů stvořitel vesmíru a první bytost, koexistující v rámci božské trojice kam patří též Šiva a Višna

⁴ Německý kazatel a reformátor, narozen r. 339 v Trevíru, později vysvěcen na milánského biskupa, svým dílem v oblasti katecheze, biblické exegeze a teologie ovlivnil také Sv. Augustýna, kterého pokřtil.

důležitá jeho srozumitelnost. Výrazné smyslové působení hudby bylo potlačeno stejně, jako role ženy ve společnosti, potažmo v hudbě – obě bylo považováno téměř za nástroj v rukách ďábla. Středověký autor, který byl přísně veden k umírněnosti a askezi však své pocity vnitřního napětí a nevyrovnanosti vyjadřoval v hudbě extrémní složitostí kompozic, četným křížení hlasů a mnohými disonantními souzvuky.

V renesanci, kdy se člověk navrácí k přirozenosti a citovosti se stává emoce v hudbě zcela legálním a kýženým principem. Skladatelé si vypěstovali výrazný cit pro smyslový efekt melodického průběhu skladeb. Zaznamenáváme opětovný návrat k prioritnímu významu textu. Italský madrigal již přináší jednotný text pro všechny hlasy, navíc koncipovaný tak, aby byl i v samostatně vedených hlasech dobře patrný a srozumitelný.

S pozvolným příchodem baroka a nových teoretických vlivů florentské cameraty začíná do hudby pronikat homofonie, jako protest proti složité nizozemské polyfonii. Vzniká monodie, podle Platónovských ideálů. Člen cameraty Giulio Caccini v předmluvě ke sbírce písní *Nuove musiche* říká: „*Bezcenná je hudba, která ruší srozumitelnost slova, ...bez srozumitelnosti slova mysl hudbou nemůže být dojata ...*”

Od dob Claudia Monteverdiho je již hudba plně orientovaná na člověka, jeho potřeby a touhy a jako by po mnohaletém půstu měla potřebu vyjádřit emoce a afekty tak naturalisticky trýznivé či euforicky blažené, jak je člověk pociťuje v opravdovém životě. Barokní hudba již naprosto tryská a překypuje emocemi, afekty a patosem, byť hudební ztvárnění došlo od dob renesance zásadních změn a složitá polyfonie musela nevyhnutelně vyústit do střízlivěji vedeného monodického kompozičního stylu. Touha barokního člověka po řádu a systému byla obrovská, obraz světa byl racionální a uspořádaný, proto tento kontrast mezi kýženým řádem a dionýsovskou smyslovostí ventiluje přísnou formou naplněnou obsahem plným vášní. Výsledkem je vysoká stylizace všech afektů. Mnohé traktáty se zabývají problematikou ztvárnění citů v rámci hudební kompozice a vrcholí až ve formulování tzv. afektové teorie. Té se budeme podrobněji věnovat v rámci kapitoly 4 této práce.

Hudba je spjatá čím dál více s divadlem a opera se stává dominantní vokální formou na celá staletí. Emocionální účinek oper však není třeba na tomto místě nijak blíže specifikovat. Text sice zůstává v popředí zájmu a interpretům se klade na zřetel srozumitelnost obsahu např. operního libreta, naráží však opět na barokní stylizovanost,

kdy mnohdy slova zanikají pod mnohdy samoúčelnými virtuózními pasážemi, koloraturami a ozdobami.

Klasicismus, jehož ideálem je krása, dokonalost, symetrie, souměrnost a harmonie, emoce nepotlačuje, ale umírňuje. Štěstí a spokojená bezstarostnost jsou spolu s jednoduchostí a přirozeností hlavními rysy, mající ovládat nejen vznik kompozice, ale i její interpretaci. Velké ideály doby, jako svoboda, vlastenectví atd. jsou sice prvky, které pronikají do kompozic v jistém slova smyslu „emocionálně“ nikdy však nemohou a ani nemají za úkol přinést tolik vášně, rozervanosti a patosu, jak tomu bylo v baroku. Cit a touha jednotlivce sice proniká do hudby, nicméně vždy v rámci dobových pravidel a souznění se společností. I prostředky primárně citového charakteru, jako tzv. mannheimský vzdech jsou spíše jen náznaky niterného dění pod povrchem. Zvukomalba a principy hudební symboliky na barokní bázi však pronikají do kompozic ještě hluboko do 18. století. Zároveň klasicismus přináší zárodky tzv. programní hudby, která se pak plně projeví až v romantismu.

2 PODOBA VOKÁLNÍCH ANSÁMBLŮ V PRŮBĚHU HUDEBNÍCH DĚJIN

2.1 *Středověk a gregoriánský chorál*

Jak již bylo napsáno výše, formování prvních hudebních ansámbků – jakkoliv je označení v této epoše ještě nepřesné – souvisí s náboženskou praxí. Nejplodnější a historicky nejprogresivnější náboženský směr v Evropě, tedy křesťanství, sehrálo v hudebním vývoji naprosto rozhodující funkci. Zejména ve 3. a 4. století, kdy proniklo z nesvobodné vrstvy společnosti i mezi vzdělance. Ti později určili, v souladu s přísnými kritérii doby, pravidla a zákony hudby při službě církvi.

Hlavními zdroji, z kterých se utvářela hudební složka liturgie, bylo řeckohelénské dědictví, židovský náboženský zpěv a Byzanc. (samozřejmě je jistý vliv lidových a folklórních zpěvů různých národů Římské říše. To, co chápání hudby ve středověku nejvíce odlišovalo od antiky, bylo primárně vokální pojetí hudby. Antické umění bylo vnímáno komplexně, tedy vokální hudba ve spojení s instrumentální hudbou, poezií a tancem.

Samozřejmě v souvislosti s ranými zpěvy křesťanské církve nemůžeme hovořit o „ansámblovém zpěvu“ v dnešním smyslu slova. Nicméně byla již velmi propracovaná forma zpěvů, kdy se lid – sbor – střídal se sólistou. To později sehrálo významnou roli ve formování rezponzoriální psalmodie – dodnes používané v praxi křesťanské liturgie.

Hudba byla v raném středověku zcela ve službě církve. Odmítal se samostatný estetický aspekt působení hudby, neb by to odvádělo od primárního cíle hudby - velebení Boha. V hudbě se ohrázel asketický přístup k životu. Zpěv měl být důstojný, skromný a jednoduchý, bez rušivých prvků, soustředěn výhradně na svůj cíl. Text byl jednoznačně důležitější než jeho hudební ztvárnění, ale hudba byla textu podřízena bez jakéhosi vnitřního vztahu, jak tomu bylo například ve vrcholné renesanci. Přesto i zde si našli autoři – interpreti – způsob, jak emocionálně vyjádřit své pohnutky. ...*“Jubilace zaznívají, když je srdce naplněné tak, že to již není možné vyslovit. A komu patří tato jubilace víc, než nekonečnému Bohu? Když ti nepomůže řeč, ale nemůžeš ani mlčet, co ti zůstává jiné, než plesat, promluvit beze slov, v nesmírné šířce radosti?”*⁵

Když vzpomínám na slzy, které jsem proléval při písni na začátku své znovuzískané víry a jak mne i nyní dojíhá ne zpěv, ale to, co se zpívá, když se to zpívá jasným a umně modulovaným hlasem, uvědomuji si velkou užitečnost tohoto zvyku. A když se stane, že mě více dojíhá zpívání než to, co se zpívá, zpovídám se z hříchu a tehdy si přeji, abych raději ten zpěv neslyšel. Ty můj Pane, smiluj se nade mnou, ty, před jehož očima jsem se stal hádankou sobě samému.“

Hudba byla ceněna daleko více jako teorie než jako praktická a interpretační složka liturgie.

Hlavním útvarem vrcholného středověku byl Gregoriánský chorál. Na tomto místě se nebudeme blíže zabývat, historickým vývojem, formální strukturou útvaru, ani jeho použitím v rámci mše a officia, ale zaměříme se na aspekty, které mají užší vztah k vývoji ansámblového zpěvu a ztvárnění emocí v hudbě.

Gregoriánské melodie jsou rozdělené na fráze a periody korespondující s periodami textu. Fráze jsou vystavěny v jakémsi oblouku, kdy každá fráze má svůj *vrchol* – zpravidla v závislosti na směr melodie – a *důl*.

⁵ Aurelius Augustinus (354 – 340), Nad'a Hrčková, Dejiny hudby, Európsky stredovek, ORMAN, Bratislava 2003, České vydání: Dějiny hudby – Evropský středověk, Euromedia Group, k.s. – Ikar, Praha 2003

Správnou interpretaci chorálu zajišťovaly středověké kláštery a chrámy tím, že zakládaly speciální školy pro výuku zpěvu. V Římě působila *schola cantorum* – z dnešního pohledu ji můžeme označit za profesionální uskupení speciálně školených sedmi zpěváků. První tři snad působili též jako sólisté, čtvrtý byl nazýván *archiparaphonista* – a byl hlavním spoluzpěvákem tří sólistických hlasů. Zbývající tři členové byli *paraphonisté* – tedy spoluzpěváci – zpívali jen sborově, možná i vícehlasně. Pro dokreslení zvuku byly využívány i dětské hlasy, které zpívaly v paralelních oktávách.

Nejvýznamnějšímu vícehlasému útvaru středověku, motetu, bude věnována samostatná kapitola této práce.

Ve srovnání s duchovní tvorbou, je samozřejmě hudba světská daleko volnější, nepodléhá přísným kompozičním pravidlům a formuje se ve větší svobodě. Francouzští tubadůři a trubáci a němečtí *minnesängři* zhudebňují vlastní lyrické texty, tonálně se pohybují v rámci církevních tónin. Ústředním tématem je láska. Rytířské vyznání lásky vzdálené a nedosažitelné ženě – šlechtičně. Během 13 století se nositeli vývoje staly měšťanské pěvecké spolky (*pius*).

Zpěvy středověkých světských pěvců byly sólové, s doprovodem strunného nebo dechového nástroje. Následovníci minnesängřů, meistersingeri se sdružovali do pěveckých škol po způsobu cechů.

Období *ars antiqua* a *ars nova* přálo vícehlasé hudbě duchovní. Ve vrcholném období vokální polyfonie se komponovaly četné složité formy, jako Organum, Konduktus, Moteto, Rondeau, Konduktové moteto atd. Vztah hudby a textu byl v těchto strukturách velmi složitý. Obecně však můžeme říct, že vzhledem k nepřilísné srozumitelnosti text v rámci interpretace hudební moment převládá.

2.2 Renesance

Vokální hudba v renesanci zaujímala naprosto majoritní postavení, proto samozřejmě nalzáme v této epoše poměrně četné zdroje, podle kterých si můžeme vytvořit představu o podobě tehdejších ansámbků. Obecně je možné říct, že renesance si ve srovnání s dnešními zvyklostmi libovala v temnějších zvukových táborech a tomuto ideálu

také odpovídaly předepsané rozsahy zpěvních hlasů. Podle Michaela Praetoria je dělení hlasů takové⁶:

Eunuch, falzetista, diskantista	(h) c' - a''
Altista	(e) f - a'(b')
Tenorista	(A) H - e' (f')
Basista	(F') C - b (d')

Je patrné, že všechny hlasy jsou oproti dnešku níže položené, ale nejmarkantnější je to u basu, kde se spodní hranice pohybuje z dnešního hlediska v extrémních hloubkách. Tento jev samozřejmě plyne z ryze mužského obsazení ansámbľů, kdy vyšší hlasy zpívali falzetisté, až na konci 15. století převzaly sopránové party chlapecké hlasy.

Postupně se však zvyšovala jednak náročnost partů a jednak požadavky na sílu zvuku v souvislosti s větším obsazením ansámbľů. Tato potřeba vyústila již na počátku patnáctého století ve světské hudbě a v šestnáctém století i v hudbě duchovní v převzetí sopránových partů kastráty. Jejich hlas byl samozřejmě oproti chlapeckému sopránu daleko silnější a nosnější a také technicky dokonalejší.

V šestnáctém století se začínají na interpretaci madrigalů podílet také ženy – zejména ve vysokém společenském postavení. Důvod obsazení žen do ansámbľů však nebyl rozsahový, neboť i ženské party byly v souladu s dobovým trendem v poloze odpovídající spíš dnešním altům, maximálně mezzosopránům.

Ve spojení s instrumenty se hudba provozovala prakticky výhradně jen v světských kompozicích. Duchovní díla – pokud nezněla *a capella* – doprovázely pouze varhany. Ostatní, zejména dechové nástroje, přistupovaly jen výjimečně a při zvláštních příležitostech.

Samostatnou kapitolu by si zjevně zasloužilo téma vícesborové kompoziční techniky. Shrňme alespoň nejpodstatnější. Tento styl se rozvíjel zejména v šestnáctém toletí v Benátkách, v kostele sv. Marka. Jednalo se o barevně skvostnou hudbu,

⁶M. Praetorius, Syntagma Musicum, 1619 – Plný název: Syntagma musicum, ex veterum et recentiorum, ecclesiasticorum autorum lectione, polyhistorum consignatione, vanarum linguarum statione, hodierni seculi usurpatione, ipsius denique musicae artis observatione: in cantorum, organistarum, organopoerum, caeterorumque musicam scientiam amantium & tractantium gratiam collectum, et secundum generalem indicem toti open praefixum, in quatuor tomos distributum, a Michaele Praetorio.

reprezentující okázalost a moc. Počet sborů časem vzrostl ze dvou na čtyři a více. Podle Viadany⁷ je rozdělení sborů takovéto:

- 1. Koncertantní sbor** – nejlepší zpěváci, sóla, bez nástrojového doprovodu
 - 2. hlavní sbor** – (*capella*) početné obsazení s nástroji
 - 3. vysoký sbor** – menší obsazení s houslemi, cinky – vrchní hlas nebyl pro svou vysokou polohu zpíván, nejhlubší hlas byl tenor
 - 4. hluboký sbor** – menší obsazení s pozouny a smyčci
- U sboru 2 – 4 byly navíc varhany

2.3 Baroko

V době přechodu renesance a baroka byla moc v rukách dvou institucí, které však byly fakticky totožné – stát a církve. Obě využívaly hudbu jako prostředek demonstrování moci. To mělo ovšem velmi pozitivní vliv na rozvoj chrámové i dvorské hudby. Nejnákladnějším, nejreprezentativnějším a nejprogresivnějším útvarem dvorské hudby byla beze sporu opera. Existovaly již profesionální operní společnosti, které se zformovaly poblíž velkých kulturních, ale zejména obchodních středisek (Benátky, Neapol, Hamburk, Londýn, atd.). V barokních operách byly obvyklé sbory i ansámby, nicméně provozovaly se opera na místě, které nebylo zcela adekvátně finančně vybaveno, stávalo se, že sbory byly tvořeny místními milovníky hudby.

Opera poskytovala měšťskému publiku přímočařejší a divácky méně náročné zážitky, než jaké poskytovaly například madrigalové soubory. Novými hvězdami uměleckého nebe, které vyvolávaly šílenství davů téměř tak, jak dnes známe u filmových hvězd, se staly operní zpěvačky a kastráti.

Do duchovní hudby ještě ženy – zpěvačky – neměly přístup. Aby se vyhovělo vzrůstající rozsahové a technické náročnosti kompozic (pod bezprostředním vlivem opery), využívalo se pro chrámovou hudbu místo chlapeckých sopránů kastrátů. Ti také lépe splňovali představy o stylizovaném vyjádření afektů. První kastráti zpívali již na konci šestnáctého století v Římě.

Ansámby věnující se světským produkcím, zejména madrigalům byly, jak již bylo řečeno, vytlačovány z umělecké scény. Přežívaly jen díky nepočetným skupinám

⁷ Salmi a 4 cori per cantre e contertare, Benátky 1612)

nadšených příznivců „starého kompozičního umění“. Složení ansámbků bylo stejné, jako v dobách vrcholných madrigalových produkcí, tedy v souborech byly i ženy.

2.4 Klasicistní operní ansámbl

Klasicistní operní ansámbl se stal jevem natolik oblíbeným, že jej můžeme považovat dokonce za jeden z typických znaků opery buffa. Cílem opery buffa bylo pobavit nejširší publikum a v duchu pospolitosti se také odehrával děj na jevišti. To mělo evidentně příznivý dopad na vícehlasou vokální hudbu.

Operní ansámbly samozřejmě existují pouze ve spojení s instrumentální hudbou a objeví-li se někde dva nebo tři takty *a capella* je to pouze pro vytvoření zvukového efektu nebo zvýšení kontrastu před samotným finále. Autorem nejznámějších operních ansámbků je Wolfgang Amadeus Mozart, který se nespokojil s „pouhým“ vokálním kvartetem nebo kvintetem s orchestrálním doprovodem a ansámbly s oblibou vrstvil na sebe. Nejznámější příklad je zřejmě ze závěru prvního jednání opery Don Giovanni, kdy menuet tanečníků na scéně doprovází jeden orchestr, proti tomu Mozart staví *contredanse* – v doprovodu Giovanniho a Zerliny a celou scénu parodují Masetto a Leporello svou variací na německý vesnický tanec za doprovodu třetího orchestru z orchestřiště. Všichni jmenovaní do této náročné struktury samozřejmě také zpívají.

Přesto, že tato oblíbená forma sdružovala na jevišti postavy rozmanitých charakterů a vytvářela harmonicky i formálně netradiční kompozice, oproti ansámblovým skladbám barokním a renesančním zaznamenala jeden výrazný odklon a to ve vztahu k textu. Ten už nemohl být na prvním místě a musel se naopak podřít hudbě. V rámci operního finále „hovoří“ současně třeba šest postav. Text tedy musel být nanejvýš zjednodušen a postavy opakují dokola stále tytéž formulace. Ve srovnání například s pozdním italským s madrigalem jsou texty ansámbků (byť vytvořeny špičkovými libretisty) na daleko nižší umělecké úrovni. Oproti tomu jsou ansámbly velmi často vázány na konkrétní pohyb, přesun na jevišti, nebo dokonce celou choreografickou sekvenci, zejména jedná-li se o scénu taneční. Zde často bývají v partiturách poznámky ke scénickému provedení od samotného autora. Nejdůležitější je velkolepý, strhující efekt a toho, jak je vidět zejména na příkladu Dona Giovanniho, bylo dosaženo.

Operní ansámbly jsou primárně určeny špičkovým zpěvákům – operním sólistům. Zajímavé je, že přesto, že technicky ani pěvecky nedosahují náročnosti árií nebo duetů,

nestává se, aby operní ansámby byly transkribovány třeba pro sbor, jak se s tím často setkáváme u renesančních kompozic a u madrigalů.

3 STĚŽEJNÍ VÍCEHLASÉ VOKÁLNÍ FORMY

3.1 Mše

Mše⁸ se v pátém století stává centrálním bohoslužebným obřadem katolické církve. Díky pevným tradicím v církvi se formální podoba mše – až na reformu II. Vatikánského koncilu, kdy byl, mimo jiné, povolen národní jazyk namísto dosud používané latiny – téměř nezměnila.

Součástí mše je od prvopočátku Gregoriánský chorál (viz. kapitola 2.1.). Pro vývoj zejména vícehlasého zpěvu jsou nejdůležitějšími částmi mšešního ordinária, tedy:

Kyrie

Gloria

Credo

Sanctus

Benedictus

Agnus Dei

Z hlediska hudebního je také velmi důležitý liturgický mezizpěv *Graduale*, často zhudebňuje aleluja a proto bývá hudba velmi bohatá a zdobná.

Mše má samozřejmě mimořádný vliv na vývoj vokálních ansámbků a vokální hudby vůbec. Přesahuje všechna dějinná období a je zhudebněna téměř všemi hudebními skladateli v historii. Ať už je zpívána ve formě chorálu, přes nejsložitější polyfonní kompozice vrcholné renesance, velkolepá díla barokní epochy až po klasicistní a romantické mše s velkým symfonickým orchestrem a sborem. Ani dvacáté a dvacáté první století neodmítá mši, přesto, že již nestojí v popředí zájmu skladatelů, jak tomu bylo v starších epochách.

Pro vokální ansámby, ale i pěvecké sbory a sólisty je mše naprosto unikátním útvarem, na kterém lze zmapovat celé evropské hudební dějiny. Přestože mše zaujímá tak významné místo v dějinách vokální hudby nebudeme zde – vzhledem k primárnímu zaměření práce – rozebírat formální aspekty a historický vývoj útvaru, ale zaměříme se

⁸ Z latinského *Ite, missa est* – doslova jděte, je posláno... Ve smyslu propuštění z obřadu.

pouze na období stěžejní pro vokální ansámby, tedy renesanci s přesahem do obou časově přiléhajících epoch.

Ve středověku nalezneme tři způsoby přednesu chorálních mší a to:

- *solistický* – celebrant a předzpěvák
- *responsoriální* – střídání sóla a sboru
- *antifonální* – střídání dvou sborů

Čtrnácté století přináší v rostoucí míře vícehlasé úpravy částí mešního ordinária. Obvykle je zpívala kostelní *schola cantorum*, ale čím dál častěji také hudebníci patřící ke dvorské kapele. Tyto nejstarší mešní „cykly“ představují pouze volný sled jednotlivých vět vytvořených ze samostatného tematického materiálu. Jednotlivé části jsou často tvořeny motety.

Především v období vrcholné vokální polyfonie tvořily zpěvy mešního ordinária, propria a kanonických hodin 95% procent veškeré hudební produkce. Stovky a stovky mší všech tehdejších autorů zaznívaly v podání vokálních ansámbľů, které byly složeny ze speciálně školených zpěváků – výhradně mužů a chlapců. Pro představu o tehdejší a dnešní interpretaci však musíme vzít v úvahu jeden mimořádně důležitý fakt. Tehdejší malí zpěváci, deseti nebo jedenáctiletí chlapci mohli liturgické i neliturgické duchovní texty interpretovat s nesrovnatelně větším vnitřním zaujetím a porozuměním, než dnešní děti. Tito chlapci měli za sebou nejen několikaleté pěvecké školení – což je samozřejmostí i dnes – ale zrovna tak byli vzděláni v latině, liturgické praxi, Gregoriánském chorálu atd. Chlapci tedy přesně rozuměli každému zpívanému slovu, chápali vztahy hudby a náboženských úkonů a měli hluboko vštípená církevní dogmata. Interpretace duchovní hudby pro ně byla denní samozřejmostí. Nikdo zřejmě není schopen naučit někoho vnitřnímu hudebnímu prožitku, nicméně jsme oprávněni domnívat se, že zpěv dnešních chlapeckých sopránů je na rozdíl od dobové praxe méně expresivní a možná až nepřiměřeně sterilní.

V renesanci roste význam zhudebňovaného textu, jemuž je podřízen i výrazový obsah jednotlivých částí mše. Do hudby se dostává také tónová symbolika. Například v *Credo* jedné z Josquinových mší⁹ nalezneme na místě *tertia die* trioly, které rovněž symbolizují nejsvětější trojici v zhudebnění textu *Qui Patre et Filio et simul adoratur*.

⁹ Josquin Desprez: mše Hercules dux Ferrarie a mše De Beata Virgine

Ve mších se skladatelé pokoušeli uplatnit nejen veškeré dostupné moderní i klasické kompoziční principy, ale právě díky vysoké využitelnosti vytvářeli nové a nové prvky. Například velmi progresivní Dufayovy poslední mše z patnáctého století, ve kterých byl použit cantus firmus společný pro všechny části mše. Byl to první velmi významný pokus o formální a tématické sjednocení celého cyklu.

O interpretaci víme, že vokální hlasy se mohly zdvojovat nástrojově a nástrojová složka čteněji uplatňovala ozdoby improvizčního charakteru. Nicméně pozdějším vývojem v renesanci a zpřísněním pohledu na chrámovou hudbu byla provozována zejména italská vokální polyfonie (římská škola) *a capella*.

3.2 Moteto

Forma moteta zaznamenala v průběhu dějin mnoho proměn. Vznik moteta datujeme až do středověku, epochy Notre Dame. *Motetus* bylo označení pro jeden z hlasů vícehlasého organa, respektive pro *duplum*, které bylo opatřené veršovaným textem (na způsob tropu). *Duplum* zaznívalo společně s *tenorem* ale textově s ním (ve většině případů) nesouviselo¹⁰. Ke dvěma hlasům bylo ještě přidáné *triplum*, (respektive *quadriplum*) Nový hudební druh dostal název podle doprovodného hlasu: *moteto*.

Zprvu bylo prováděno v kostele, jako neliturgická slavnostní součást bohoslužby. Právě neliturgičnost později vedla k provozovací praxi i mimo kostel – sólisticky obsazené s instrumentálním doprovodem. Na přelomu třináctého a čtrnáctého století vstupuje vývoj moteta do nové fáze reprezentované Petrem de Cruce, později pak vzniká *cacciové* moteto, které již využívá imitační techniky.

V patnáctém století je vícetextovost zcela odmítnuta a moteta jsou opatřována jednotným duchovním (nebo i liturgickým) textem. Spolu se mší se těší největšímu významu z všech duchovních forem. Nová podoba je již buď úplně bez cantu firmu, nebo je sice chorál (v Německu místo chorálu německá duchovní píseň) v tenoru zpracováván, ale ne ve strnulé rytmizaci, jak tomu bylo dříve. Jeho funkce je spíše symbolická – vytváří pevný základ, dodává oporu ostatním hlasům. Sazba je tříhlasá, ale počet hlasů postupně narůstá až na šest, kdy se jednotlivé dvojice hlasů sdružují do *bicinií*. Ustaluje se dvoudílnost formy. V Anglii šestnáctého století jsou obdobou italských motet *anthémy* a v Německu *Spruchmotette*.

¹⁰ Tzv. Diskantová partie neboli klauzula

Vrcholným obdobím moteta se stává šestnácté století. Hovoříme zde o tzv. *Proimitovaném motetu*. Všechny hlasy dosahují rovnoprávnosti, a tudíž zaniká *cantus firmus*. Moteta jsou podle textu členěna na samostatné, smysluplné úseky, které čerpají z motivického materiálu vytvořeného zvláště pro každý úsek – *sogetti*. Tento nový motiv je postupně imitován všemi hlasy. Cílem je vyjádřit hudbou text – ten bývá nejčastěji biblický, proto se i hudba snaží vyjádřit mystičnost tajemným mnohvrstevnatým vedením vokálních linek.

Moteta přetrvala ještě i v baroku, kdy se ovšem vedle polyfonních sborových i vícesborových¹¹ motet ve starém stylu (Bach, Schütz) provozovalo například sólisticky obsazené generálbasové moteto, a v klasicismu. Klasicismus zná dva rozdílné druhy moteta a to:

Sborové moteto – na latinský duchovní text s orchestrem, naplňuje pravidla palestrinovského stylu v klasicistní formě

Italská sólová kantáta – na latinský duchovní text se dvěma áriemi, dvěma recitativy a závěrečným aleluja.¹²

3.3 **Madrigal**

Pojem madrigal, označující vícehlasou polyfonní píseň v italštině se objevil poprvé roku 1530, kdy byla v Římě tiskem vydána sbírka *Madrigali de diversi musici: libro primo*. Autorem byl Ottavio Petrucci. Sbírkou obsahovala (kromě třinácti madrigalů různých autorů) také několik jednodušších italských písní a *chansony*. Počátky madrigalu, jako formy, však musíme hledat již ve čtrnáctém toletí – tzv. *Madrigal trecenta*

Pro odvození názvu *madrigal* můžeme vycházet ze tří různých zdrojů:

Materialis ve smyslu *světský* protože madrigal představoval světský protipól duchovní polyfonie

Maticalis kdy se však kořen slova nevztahuje k *mateřství*, ale k *mateřskému jazyku*, což je rys natolik specifický, že je velmi pravděpodobné, že se promítl i do samotného pojmenování formy

Mandrialis – jako *náležící stádu*, zde je nutné mít na paměti častý pastorální obsah prvních madrigalů

¹¹ Vliv benátské tradice dvojsborové techniky

¹² Typickým příkladem je Mozartovo *Exsultate, jubilate* KV 165, Milán 1773

Centrálním tématem madrigalů je láska, která má místy blízko až k erotice, mluva je květnatá, plná metafor a jinotajů, s rozsáhlými lyrickými popisy.

Původní madrigal byl určen pro dva až tři vysoké mužské hlasy a zahrnoval dvě až tři strofy a ritornel. V polovině čtrnáctého století vznikl také tzv. *Kánonický madrigal*, jako dvojhlasý kánon, nebo ve trojhlasu, kdy kánon přinášely vrchní dva hlasy s volným tenorem pod nimi.

Madrigal čtrnáctého století, však nemá s madrigalem šestnáctého a počátku sedmnáctého století hudebně vůbec nic společného. Stejný název má forma šestnáctého století jen díky tomu, že tehdejší vzdělanci a šlechta našli velké zalíbení v italské literatuře pozdního středověku, zejména pak Petrarcově a Bocacciově madrigalové poezii.

V šestnáctém století prožívá madrigal své vrcholné období. Stává se reprezentativním útvarem a světským protějškem duchovnímu motetu. Text je v těchto kompozicích absolutně na prvním místě a hudba má pouze sloužit k dotvoření správné atmosféry a k vykreslení potřebného afektu. Hudba má nechat hovořit slova.

Tematicky sice pozvolna opouští pastýřskou idylu, ale téma lásky, zejména nešťastné a nenaplněné, rozvíjí v antickém ideálu doby. Dá se říci, že tehdejší společnost téměř ovládl kult ženy, proto jsou mnohé madrigaly ódou na ženu, oslavujíc její fyzickou krásu barvitými příměry k přírodním jevům. Nezřídka jsou tyto jevy vykreslovány zvukomalebně, s naturalistickou věrností.

Jako příklad uveďme úryvek z madrigalu **A un giro sol de'begl'occhi** Claudia Monteverdiho. V textu oslavuje oči své milé a říká:

*Jen rozhlédne se zrak tvůj krásný, zářivý,
a směje se hned vánek vůkol,
hned moře se zvlní a zašumí větry,
oblohu pak zdobí skvělý světla půvab¹³*

“Smích vánku” stejně, jako “vlnění moře” a “šumění větrů” nalezneme přímo v notách.¹⁴

Prvními autory madrigalů šestnáctého století byli zejména J. Arcadelt, A. Willaert a před nimi také P. Verdelot a C. Festa. Ohniska tvorby se samozřejmě soustředila kolem velkých hudebních center, Tedy Říma, Benátek a Florencie.

¹³ Český překlad Vladimír Chytil 2009

¹⁴ Notová ukázka v příloze č. 1

Touha po vyjádření srdcervoucích vášní, zoufalství a trýzně vedla k využití do té doby poměrně neobvyklých kompozičních prvků. Zejména A. Willaert a jeho žáci¹⁵ mistrně využívali četných chromatických postupů a alterací, které se později čím dál častěji uplatňovaly i v jiných formách i přesto, že mnohdy narazily na otevřený odpor teoretiků. Objevují se zde již jasné znaky manýrismu, krom zvukomalebných efektů také „vizuální“ efekty, patrné jen při pohledu do not.¹⁶

Ve druhé polovině šestnáctého století se hlavně v Itálii a jižním Německu objevuje nový styl a interpretační praxe ve vokální hudbě *a capella* nazývaný *musica reservata*. Vyznačoval se extrémní snahou o emocionální vyjádření zpívaného textu.

Pozdní šestnácté století zůstává k madrigalům velmi příznivé. Pokud jsme u předchozích vývojových etap vývoje madrigalu hovořili o výrazové interpretaci textu, pak pozdní madrigal přivádí tento jev až na samotnou hranici únosnosti. Skladatelé hudbu pouze „využívají“ k transformování vášní a touha po expresivnosti vede ke krajnímu využití formy a vítězí nad snahou po dokonale rovnoprávné polyfonii. Nejčastěji zhudebňovaným autorem zůstává Petrarca a Bocaccio.

Kromě Claudia Monteverdiho, kterému bude věnována celá podkapitola, byli vrcholnými tvůrci pozdního madrigalu Luca Marenzio a svou jedinečností a extrémními kompozičními postupy vyniká nad ostatní tvůrce chromatického madrigalu Carlo Gesualdo da Venosa. Uvádí se, že Gesualdovy psychické poruchy (trpěl melancholií, obsesivní depresí a chorobným nutkáním psát noty, v kombinaci s nespavostí a astmatem) se projeví také v jeho díle. V jeho madrigalech narážíme, více než u kohokoliv jiného, na témata smrti a utrpení, ale i na vyjádření obsesivních afektů erotiky. Typickým znakem jsou extrémní chromatické postupy a četné hudební přeryvy.

Nad'a Hrčková, autorka šestidílných dějin hudby v kapitole o renesančním madrigalu charakterizuje formu těmito znaky:

- Text, který má samostatnou literární hodnotu
- Snaha tlumočit text hudbou, v důsledku které se ustaluje nestrofická prokomponovaná hudební forma. (ta samá hudba by totiž nemohla být

¹⁵ Nicolo Vincentino (1511 – 1572)žák Willaerta, hudebník kardinála Ippolita d'Este ve Ferrafe, dílo: *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555)

¹⁶ Např. černé noty pro noc, nebo pět bílých not, coby pět perel atd.

adekvátním výrazem dalších strof s rozličným textem), forma, která se mění případ od případu více podle obsahu, než podle formální struktury poetického textu.

- Individuální, rovnoprávné hlasy, všechny přesně a krásně deklamující text – v protikladu k *frottole*, v které převládá nejvyšší hlas.
- Homofonní, nebo polyfonní vedení hlasů s příležitostnými imitacemi, které jsou vítané, neboť zvyšují rytmickou samostatnost hlasů, ale přesto se používá jen tam, kde se hodí k ilustrování textu.

Cestu madrigalu můžeme vidět ve třech fázích:

1. Rané madrigaly napsané v letech 1525 – 1545
2. Vrcholné, nebo klasické madrigaly z období 1545 – 1580
3. Pozdní madrigal z let 1580 – 1620.

Tento souhrn velmi přesně vystihuje charakteristické hudební rysy madrigalu, nicméně je nutné přihlédnout také k aspektu obsahovému a zejména pro tuto práci důležitému, interpretačnímu.

Z počátku byla interpretace madrigalů výlučně mužskou záležitostí, se změnou postoje společnosti k ženám přišla také změna obsazení. Každopádně víme s určitostí, že zamýšlené obsazení bylo vždy sólistické, tedy každou vokální linku zpíval jediný sólový zpěvák, maximálně ve zdvojení s hlasem instrumentálním. Madrigaly byly provozovány především jako zábava pro šlechtu, která se velmi často také aktivně zapojovala do madrigalových produkcí. Podle předmluv autorů k různým sbírkám madrigalů můžeme usuzovat, že ztvárnění afektů mělo být velmi sugestivní, stejně, jako zvukomalebné efekty, kdy zpěváci napodobovali zvuky zvířat, přírodních jevů atd. Nebylo pravidlem, že zpěváci u těchto produkcí stáli.

Vzhledem k náročnosti některých kompozic bylo zapotřebí, aby zpěváci dosahovali určité technické i interpretační úrovně. Také pozdější formy, jako sólový madrigal se vyznačovaly značnou technickou náročností a vyžadovalo pro interpretaci zkušené pěvce, takže na velkých dvorech, jako např. v Mantově, kde se pěstoval zpěv, tanec i divadlo, byli brzy amatérští zpěváci nahrazeni profesionály. Hudební profesionálové byli pak u těchto šlechticů zaměstnání a velmi často zde dostávali příležitost také k praktickému systematickému vzdělávání. Výjimkou tedy nebyly ani profesionální madrigalové soubory.

Syntéza žánrů při šlechtických dvorech dala vzniknout *Madrigalové komedii*.

3.3.1 Claudio Monteverdi



Obrázek 1 - C. Monteverdi

V souvislosti s madrigaly není možné nezmínit Claudia Monteverdiho. Monteverdiho madrigaly patří v dějinách italské hudby k období madrigalu chromatického. Chromatismy přesto nikdy nebyly dominantním prvkem jeho madrigalů, jak je tomu například u Gesualda. Zkomponoval celkem devět knih madrigalů¹⁷. Prvních šest knih madrigalů navazuje na vrcholný dobový pětihlasý madrigal, nicméně forma se stále mění, postupně přibývá dvojhlasých i trojhlasých kompozic, vzniká madrigal sólový. Převládá milostná tematika a pastorální charakter a je zřejmé, že Monteverdi je

mistrem dramatické výstavby. V páté knize zaznamenáváme velký posun ve vnímání madrigalů. Imitační technika je mnohem více podřízena celkové koncepci skladby, převažuje homofonní faktura akordických gest, současně probíhá posílení významu bassa continua. To, spolu s přítomností fundamentálních nástrojů, vede k posílení virtuózního a sólovějšího pojetí jednotlivých hlasů. Jedná se o tzv. koncertantní styl. Ve srovnání se starým „sborovým stylem“ působí nový sólistický značně subjektivně – jedinec emotivněji a přesvědčivěji než ansámbl vyjádřil emoce a city hudbou.

¹⁷ Il primo libro de madrigali, Cremona, 1587, Il secondo libro dei madrigali, Cremona, 1590, Il terzo libro de madrigali, Mantova, 1592, Il quatro libro dei madrigali, Mantova, 1603, Il quinto libro de madrigali/Col basso continuo per il Claucebano, Chitterone, od altro simile instrumento, fatto particolarmente per li sei ultimo & per li alui a beneplacito, Mantova, 1605, Il sesto libro de madrigali a cinque voci, noc uno Dialogo a Sette, Noc il suo Basso continuo per poter li concertare nel Claucebano, altri Stromenti, Benátky, 1614, Concerto. Settimo libro de madrigali a 1. 2. 3. 4. Aei Voci, noc altri generi de Canti, Benátky 1619, Mdrigali guerrieri et amorosi, Benátky, 1638, Madrigali e canzonette – libro nono, Benátky, 1651

Tendence posílit sólový prvek v madrigalu je zřejmá zejména v šesté knize madrigalů.¹⁸ Jedná se o zřejmý vliv opery a skladatel těchto kompozičních technik ve svých operách využíval. Podíl imitační techniky výrazně ustupuje.

V sedmé, osmé a deváté knize madrigalů se stále více setkáváme s útvarem, který ještě dlouho splývá s označením *madrigal*, ale ve skutečnosti již jde o útvar zcela jiné funkce, který se blíží opeře a kantátě. Samotný název sedmé knihy¹⁹ prozrazuje, že sám autor vědomě měnil podobu madrigalů. Nejen, že vokální hlasy doplňuje o různý počet nástrojů, ale využívá zde struktury a technických postupů instrumentální hudby a aplikuje ji na vokální oblast.

Osmá kniha, **Madrigaly válečné a milostné**, těží z galantního pojetí idealizovaného boje (rozuměj koncertantní styl) a sólové madrigaly se střídají s vícesborovou technikou. To už je posledním stupněm přechodu od madrigalu k opeře či kantátě. Typickým příkladem je zhudebněný text Torquata Tassa, jenž uzavírá osmou knihu madrigalů: **Cobattimento di Tancredi e Clorinda**. Devátá kniha obsahuje kromě madrigalů také kanconety pro dva až tři hlasy.²⁰

Claudio Monteverdi zaujímá výjimečné postavení mezi ostatními skladateli nejen v množství madrigalů, které zkomponoval, ale především vytříbeným stylem, který daleko přesáhl rámeček doby. Pro interprety znamená jeho dílo obrovský zdroj kvalitního materiálu, nesmírně pestrého a variabilního. Využití nástrojů, či sólových madrigalů ozvláštňují běžnou madrigalovou produkci 4 až 6 hlasů *a capella*. Jeho madrigaly jsou také nesmírně vděčné z dramatického a obsahového hlediska. V Zápase Tancreda s Clorindou Monteverdi vyzývá k předepsanému pohybu zpěváků na jevišti a pro zvýšení efektu využívá mnohých zvukomalebných prvků (*pizzicato*, *tremolo*, atd.).

¹⁸ Vydal Ricciardo Amadino

¹⁹ Concerto. Settimo libro de madrigali a 1. 2. 3. 4. Aei Voci, noc altri generi de Canti

²⁰ Kompletní seznam madrigalů a kanzonet je uveden v příloze č. 2

4 AFEKTOVÁ TEORIE

Už antický člověk spojoval citová a duševní hnutí s hudbou, ale až na přelomu renesance a baroka, dostala hudba jasný cíl:

Přesně stanovenými postupy a pravidly konkrétní a kýžený stav duše vyvolat. Vše se odehrávalo v intencích tehdy dostupných hudebních kompozičních a interpretačních prostředků, ale přesto nemůžeme nesrovnat tento proces se snahou o vyjádření mimohudebního obsahu v romantismu. Programovost v barokní hudbě se „omezuje“ na dílčí prvky, které nastřádané v rámci jedné hudební věty či fráze vytvoří dojem určitého stavu duše. K vyjádření smutku barokní skladatel užil mollové tóniny, hlubších poloh, četnějších disonancí, pomalejšího tempa a interpret zase vytvořil dojem „vzlyků“ a „vzdechů“ mezi jednotlivými intervaly. Často byla využívána také hudební symbolika, zvukomalba a slovomalba. Hovoří-li autor o „běhu“, použije rychlých krátkých not v těsném sledu, popisuje-li „nebeské výšiny“ využívá dlouhých tónů ve vysokých polohách, při „sestupu s nebes“ klesá i melodie.

Tendence oslovit posluchače a přivodit mu určitý duševní stav byla však v souznění s dobovými principy a snaze o nastolení kosmického řádu naprosto přesně teoreticky zmapována a usměrňována. Kompoziční technika, která tuto *afektovou teorii* uváděla do praxe se označovala (zejména na německých školách a univerzitách) *Musica poetica*. Tato technika velmi úzce spojovala hudbu a rétoriku. Časem se ustálily určité hudební obraty, kterými bylo doporučeno vyjádřit konkrétní slovo, nebo slovní spojení – tzv. *figury*.

4.1 Hudebně rétorické figury

Ještě v raném baroku chápali a používali figury sami hudební skladatelé jako ozdoby, tropy nebo jen určitý způsob využití disonance. Každopádně vždy ve snaze vytvořit hudební paralelu k figuře rétorické, která měla (stejně jako hudební figura) přispět ke zkrášlení a ozvláštňení řeči. Až později se stalo primárním účelem hudební figury vzbudit konkrétní afekt a figury se tedy staly více afektovými, než zdobnými prvky.

Můžeme rozlišit dva typy figur. První typ má v podstatě jen zdobnou a ornamentální úlohu a není spojován s žádným konkrétním afektem ani mimohudebním jevem. Oproti tomu nalézáme figury, které zastupují, či reprezentují určitý afekt a k jeho vyjádření se používají. Z hudby vokální, kde tento vztah hudby a slova byl zcela zjevný, přecházejí postupně figury také do hudby instrumentální. Tyto hudební znaky vyžadovaly

také publikum obeznámené alespoň se základními principy vzniku a použití hudebně-rétorických figur.

Jako příklad hudebně-rétorických figur splňujících požadavek vyjádření konkrétního jevu, tedy figur *sémantických* uvedme alespoň *anabasis* a *katabasis*. Obě figury jsou sledem více po sobě jdoucích sekund – pasáž, kdy při *anabasis* jsou tyto kroky stoupající a při *katabasis* klesající. V hudbě se používají při spojení se slovy jako „pozvednout“, „vystoupit“ nebo naopak „snížit“ či „sestoupit“. Figuru *Fuga in alio sensu* využívali autoři ke ztvárnění slova „útek“ nebo „uteč“ a tak podobně. Z dalších figur uvedme alespoň nejdůležitější:

...*“Dubitatio záměrně nejednoznačným rytmickým nebo harmonickým vývojem mělo záměrně uvést posluchače v nejistotu. Velmi užívané byly rovněž figury, které sloužily k reprezentaci i vzbuzení patetických afektů: pathopoeia jako stoupající nebo klesající hudební pasáž, která usilovala o vzbuzení vášnivých afektů bolesti, lítosti a melancholie pomocí chromatiky nebo jiných prostředků, saltus duriusculus – melodický skok o sextu, septimu nebo jiný zvětšený či zmenšený interval a passus duriusculus představovaný neobvyklým chromatickým postupem nejčastěji v rozsahu kvarty. Nakonec mezi „sémantickými“ figurami nacházíme i takové, kde vztah mezi jejich hudební podobou a tím, k čemu odkazují, byl čistě subjektivní, a které tudíž fungovaly jako symboly. Příkladem by mohla být noema (homofonní pasáž s kontrapunktickou strukturou) napomáhající zvýraznění slov vyzvání a pozdravu, jako například Trojice, Kristus, Požehnaná, Panna a různí jiní svatí. Zvláštní skupinu tvořily figury ticha, které přerušením hudebního proudu mohly vyjadřovat téma smrti nebo věčnosti, nekonečnost a nicotnost – aposiopesis nebo povzdechy a lítost – suspiratio (stenasmus).²¹*

4.2 Afekt v baroku

Afekt (z latinského *affectus*) je krátkodobá, silná a prudká emoční reakce na významný podnět. Již Platón rozlišuje čtyři kategorie afektů, "hnutí mysli" či "vášni": rozkoš, bolest, žádost a strach. Podle Aristotelovského dělení je afektů sedm: žádost, hněv, strach, odvaha, radost, láska, nenávisť, stesk, žárlivost a soucit. Podle Descarta, *Les passions de l'ame* (1649) lze rozlišovat radost, nenávisť, lásku, smutek, touhu a obdiv.

²¹ Silvie Schüllerová, Afektivní teorie a hudebně-rétorické figury, MU v Brně, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy, Brno 2006 (Vedoucí dizertační práce doc. PhDr. Zdeněk Marek, CSc.)

Afektovost v hudbě je od počátku spojována nejen s filosofií a rétorikou, ale také s medicínou – z dnešního pohledu - psychologií. Vášně vyvolané hudbou měly mít očistný, katarzní, účinek pro mysl člověka.

Barokní představa o afektech je vyjádřena snahou o racionální popis a vyvolání emoce. Existují stovky traktátů doporučující určitý skladebný postup pro doilustrování situace nebo konkrétního výrazu. Nenechme se ale mýlit domněnkou, že barokní člověk absolutně naivně věřil, že k vyvolání afektu, jakožto fyzikálního jevu, stačí přesně dodržet předepsané pořadí not, jejich rychlost, sílu a délku. Šlo spíše o snahu racionálně popsat a rozebrat teorii vzniku emocí a propojit tyto poznatky s hudební kompozicí. Na druhé straně autoři usilovali o přesně „propočtený“ efekt skladby a nadřazovali ho nad momentální subjektivní inspiraci. Tato tendence však již v osmnáctém století vzala za své a osobní zkušenost a schopnost osobně prožít daný afekt se stala prvořadou. Racionálně – empirické nazírání na emoce muselo ustoupit senzitivnějšímu přístupu. Využití figur pro ztvárnění afektů není možné chápat jako programovou emocionální hudbu, ani jako psychologické vyjádření citů. Afekty byly nepsychologické, statické, takže figury v hudbě afekt zastupovaly, nikoliv vytvářely.

Nauka o afektech úzce souvisela se starověkou teorií o lidských temperamentech. M. Mersenne v *Harmonie universelle*²² rozděluje i zpěvní hlasy podle ideálu temperamentů:

Soprán	choleric
Alt	sangvinik
Tenor	flegmatik
Bas	melancholik

Stejně, jako posluchače ovlivňují hudební afekty podle toho, jaký mají temperament, byli interpreti voleni na základě temperamentu – v souznění s předkládanou látkou. Také tóniny, respektive mody, byly voleny s přihlédnutím k tomu, jakému „náležely“ afektu, případně k jaké příležitosti je kompozice určena.

Právě tak, jak byli skladatelé nabádáni, aby ovládli svůj temperament v kompozici, (například byl-li skladatel sangvinik, měl se velmi ovládat při psaní adagioových částí atp.) museli zvládnout a v pravé chvíli využít temperament také interpreti.

²² M. Mersenne: *Harmonie universale*, Paříž 1636. In Clerc Pierre_alain, *Discours sur la Rhetorique Musicale, Et Plus Particulierement La Rhetorique Allemande Entre 1600 et 1750* (online). Dostupný z [www: http://www.peiresc.org/Clerc.pdf](http://www.peiresc.org/Clerc.pdf)

4.2.1 Vyjádření afektu

Pro barokní hudbu je charakteristické, že každý hudební útvar zobrazoval jen jeden afekt – tomu bylo vše podřízeno, respektive, každá fráze, každá melodie měla stanovenou jako hlavní cíl vyjádření afektu. Záměr každé melodie bez výjimky musel být namířen na prezentaci vládnoucího afektu tak, aby tóny mohly hovořit jasně a srozumitelně.

Skladatelé se snažili zhudebňovat takové texty, v kterých je již afekt jasně obsažen. G. Doni například afektový zpěv rozdělil²³ podle stupňů hudebně-afektové síly do tří kategorií:

Stille recitativo – Stille espressivo – Stille Rappresentativo

Doni již také předepsal, jakým způsobem by se v hudbě měly zobrazovat jednotlivé druhy afektů. Také přednesové techniky byly voleny s ohledem na vzbuzování afektů. Zde nalézáme popisy nejrůznějších druhů *glissand* a „klouzavých“ propojení intervalů pro vyjádření smutku, lítosti, vzlyků, při slově *sospir* má interpret opravdu vzdychat, jinak se deklamuje slovo *morire* a jinak například *vitale*, atd.

K vyjádření afektu ve vokální hudbě se využívalo nejrůznějších prvků hlasové a pěvecké techniky. Při napodobování zvuků bitvy nebo zvířat se v podstatě ani nedá hovořit o zpěvu. Jedná se o zvuky, ruchy, výkřiky, drnění, použití hrdelního tónu, různé nosovky, zvolání, využívala se i jistá záměrná dyšnost, tónové přeryvy, zajíknutí atd. Výrazovým prostředkem je také vibrato, jak blíže popisuje kapitola 5 této práce o stylové interpretaci staré hudby.

Pro interpreta jsou afekty velmi vděčným prostředkem k seberealizaci a k ozvláštňení statického pěveckého projevu. Naopak absolutní absence těchto prvků vede k zcela mylné interpretaci světských děl pozdně renesančních a barokních mistrů.

4.3 Hudební symbolika

Hudební a tónová symbolika byla v hudbě renesance a baroka velmi využívána. Symbolika v hudbě je založená na vnějších nebo vnitřních podobných znacích hudebního jevu s mimohudební skutečností, předmětem, událostí, postavou atd. Asi nejtypičtější a nejpřímočařejší je podobnost založená na číselných vztazích. Například **Credo** v Bachově **mši h moll** je doslova nabitá číselnými symboly. Některé z nich jsou posluchači

²³ Giovanni Battista Doni (1594 – 1647)

postřehnutelné při pouhém poslechu, pro jiné vyžadují poslech několikerý, ale jsou i symboly, které jsou určeny (a tak viditelné) jen skladateli samému a interpretovi.

Číselná symbolika byla v baroku velmi přísně a intenzivně zkoumána. Vztah čísel a hudby fascinoval odjakživa nejen hudební teoretiky. Číselné symboly v hudbě byly viděny v intervalech, počtech not a taktů, počtech not v souzvuku. Symbolika jednotlivých čísel měla tyto významy:

- 1 – Bůh (Otec), jedinečnost, všeobsažnost – jako je jednička skrytá ve všech číslech, tak je všudypřítomný i Bůh
- 2 – Syn (Ježíš Kristus), číslo polarity a protikladů,
- 3 – Duch Svatý, Božská trojjedinost
- 4 – číslo čtyř evangelií, živlů, ročních dob, „kosmické, vesmírné číslo“ – symbolizující nebeskost a anděly
- 5 – symbol lidskosti - pět smyslů, pět prstů, ale i zákona, symbol mikrokosmu
- 6 – nedokonalost a nedostatečnost, v knize Zjevení je 666 číslem Šelmy
- 7 – velmi významné, magické číslo, číslo plnosti, celosti a dokonalosti, číslo dokonání Božího díla, sedm darů Ducha, číslo požehnání a posvěcení
- 8 – symbol nového začátku, vzkříšení
- 9 – umocnění trojky (3 x 3), jinak s proměnlivým významem
- 10 – číslo úplnosti, které zastupuje pojem „všechno“ – 10 ran Egyptských = Egypt byl zcela překonán, uzdravení 10 malomocných = uzdravení všech nemocných atd., desatero přikázání
- 11 – číslo porušené harmonie, nemírnosti, nezdrženlivosti, přestoupení, číslo hříchu
- 12 – naopak číslo harmonie a vyváženosti, vedle sedmičky nejdůležitější číslo, počet 12 je nejsvětější – 12 apoštolů
- 13 – porušení harmonie čísla 12, číslo „podsvětí“

Již zmíněné **Credo** z Bachovy **mše h moll** obsahuje převážnou většinu číselných symbolů, které nejsou rozpoznatelné pouhým poslechem:

- Slovo *credo* zazní 49krát (7 krát 7 – posvátné číslo plnosti)
- *In unum Deum* zazní 84 krát a fuga *Patrem omnipotentem* čítá 84 taktů – tato složitá tónová symbolika je rozkódována samotným Bachem na okraji partitury (7 krát 12 – jako dvanáct apoštolů)
- *Et incarnatus* zazní 19krát (7 – symbol darů Ducha svatého, 12 – symbol Mariina člověčenství)

V **crucifixus** zase zazní ostinátní basová figura 13, rozložená do 7 úseků.

Stejně, jako jsme zde ukázali význam čísel, funguje systém přenesen i na písmena: Bachovo „osudové číslo“ bylo číslo 14 – symbol jména BACH²⁴. Symboly, určeny pouze interpretům byly takzvané symboly „pro oči“. Ty často nalezneme v renesančních madrigalech. Nejčastějším symbolem tohoto typu byla barva not. Černé noty symbolizovaly smrt, noc, stín, temnotu a podobně a bílé noty den, světlo, jas.

Pokud zpěvák rozluštil symbol, mohl z něj odvodit také způsob interpretace, vyjádřit správnou emoci a vyvodit patřičné figury. Výrazná převaha černých not v renesanční kompozici mohla například značit truchlivou povahu díla a tak bylo také interpretováno.

Hudebním symbolem se také stával hudební nástroj zvolený k interpretaci a potažmo také jakýmsi dvojitým symbolem nástroj, který byl hlasem napodobován ve vokální hudbě. Trubka a buben jsou tradičními nástroji války, pokud tedy ve vokální hudbě napodobí linka zvuk trubky anebo pokud text o trubkách vypráví, zpravidla se můžeme domnívat, že jde o bojovný, či válečný podtext a podle toho také skladbu interpretovat.

Symboly v hudbě a jejich správná interpretace jsou velmi důležitou součástí autentické interpretace a bez teoretické znalosti těchto aspektů ochudíme hudbu o jeden velmi výrazný rozměr.

²⁴ B je druhé písmeno v abecedě, A první, C třetí a H osmé – součet čísel pořadí písmen v abecedě dává číslo 14

5 STYLOVÁ INTERPRETACE HUDBY STARŠÍCH SLOHOVÝCH OBDOBÍ

Pojmy „stylová“, „autentická“, „poučená“ či „dobová“ interpretace označují ve své podstatě jediný jev. A to snahu o ztvárnění hudebního díla tak, jak znělo či mělo být interpretováno v době svého vzniku.

Toto jednoduché konstatování v sobě ale skrývá celou řadu hudebně-vědných a interpretačních disciplín, poddisciplín a samostatných oborů dotýkajících se dané problematiky. Ještě i dnes se často stává, že snaha o autentickou interpretaci je zúžena na pouhé použití historických nástrojů, nebo jejich replik. To je však jen zlomek celé problematiky a zdaleka ne nejpodstatnější.

Ten, kdo chce správně interpretovat hudbu předrenesanční až klasicistní, měl by se v první řadě detailně seznámit s následujícími základními otázkami (za předpokladu, že již ovládá odlišný způsob techniky hry na dobový nástroj oproti nástroji modernímu):

- volba tempa
- volba nástrojového nebo hlasového obsazení
- volba vhodného ladění
- stylového frázování a artikulace (ať už nástrojové nebo pěveckého)
- ve vokální hudbě přesný (i symbolický) význam textu
- zdobení, včetně vypracování kadencí a *da capo* árií

5.1 Provozovací praxe a zdroje informací

Lze uplatnit obecné pravidlo, že čím starší hudbu chceme interpretovat, tím větší je pomyslná „mezera“ mezi notovým zápisem a znějící podobou hudby. Pomineme-li adíastematickou a díastematickou notaci a přesuneme-li se přímo do období používání notace dnešní, zjistíme, že v renesanci ani v baroku nenalézáme přímo v notách mnoho instrukcí k převedení psané hudby do zvukové podoby, tak, jak jsme zvyklí dnes. Tehdejší hudební praxe vyžadovala značnou teoretickou vybavenost umělců. Čím starší epocha, tím více se interpret podílel na dané skladbě také autorsky. Notový zápis byl kostrou, více či méně propracovanou, kterou interpret dotvářel ozdobami, harmonickými i melodickými tóny. Sám většinou stanovil nástrojové i hlasové obsazení, do jisté míry také tempo atd.

Podle tohoto improvizčního umění a míry subjektivní umělecké invence, momentální i dlouhodobé, se hráči a zpěváci posuzovali jako dobří či špatní.

Ke studiu dobové provozovací praxe máme naštěstí velmi mnoho materiálů. V renesanci a zejména baroku bylo více než dnes zvykem studovat a vytvářet teoretické traktáty o hudbě. Poznatky máme z mnoha zdrojů:

- teoretické spisy, jako byly nauky o kompozici a notaci
- traktáty mapující problematiku hry na určitý nástroj
- svědectví obrazová – tedy rytiny a malby hudebníků a hudebních produkcí
- předmluvy ke kompozicím, kterými opatrovali svá díla téměř všichni tehdejší skladatelé
- literární popisy hudebních událostí a úřední spisy o hudebnících, obsazení orchestrů, sólistů a sboru včetně honorářových nároků
- dobové nástroje, podle kterých se dnes vytvářejí kvalitní repliky

To vše přispívá k verifikaci historického zvukového obrazu. Velmi nevědecký a banální je tolik populární argument, že tehdejší hudbu nikdo z žijících neslyšel a proto nemůžeme mít reálnou představu o tom, jak ve skutečnosti zněla. Pravdou je, že po poslechu CD si sice představu o zvuku hudby vytvoříme rychleji (i to by se ovšem dalo s úspěchem zpochybnit), ale badatelská práce hudebních historiků, byť se jedná o proces nesrovnatelně složitější, již přivedla představu o zvuku barokní hudby k takové přesnosti, že do jisté míry může osobní zážitek zastoupit.

Ve světě je naprosto běžná a standardní možnost zvolit si jako hlavní studijní obor například barokní housle, barokní hoboj, cink atd. a to přímo na specializovaných univerzitách. V České republice bohužel zatím tato možnost není²⁵ a proto pokud zájemci o výuku na dobový nástroj nechtějí nebo nemohou studovat v zahraničí, se musí spokojit buď se samostudiem anebo využít výuky soukromé. Odborníci v otázce barokní interpretace již dnes nejsou ani v naší zemi vzácností. Výbornou alternativou, či možností jak se připravit na přijímací zkoušky v tomto specializovaném oboru na zahraničních

²⁵ S výjimkou oboru hra na cembalo na AMU i JAMU. Alternativou je studium bakalářského programu Teorie a provozovací praxe staré hudby na FF Masarykovy univerzity v Brně – nejedná se ovšem primárně o umělecký obor a důraz je kladen spíše na teoretickou stránku věci. Hra na barokní violoncello, flétnu a housle je vyučována také na Pedagogické fakultě Karlovy Univerzity v Praze ve spolupráci s Collegium Marianum

univerzitách je výuka v rámci interpretačních kurzů nebo workshopů. U nás zejména Letní škola staré hudby ve Valticích, v Prachaticích, kurzy staré hudby při Církevní konzervatoři v Opavě nebo Letní škola barokní hudby v Kelči.

5.1.1 Tempo

Mezi faktory zásadně ovlivňujícími autentický zvuk a pojetí předromantické skladby uveďme na prvním místě tempo. Je to právě vhodná či nevhodná volba tempa skladby, která udává celý její charakter. Nevhodné tempo může zcela zdeformovat skladbu či její část. Snad nejčastější nešvar, kterého se dopouštějí hudebníci v takzvaném romantizujícím pojetí staré hudby, je volba příliš pomalého tempa v pomalé skladbě, zejména pak v pomalé větě koncertu nebo suity.

Základním prvkem ovlivňujícím tempo je charakter skladby - zda se jedná o taneční nebo netaneční větu/skladbu, v jakém je psána metru, k jaké je primárně určena příležitosti, v případě vokální hudby samozřejmě text. Text však zohledňujeme pouze ve smyslu jeho významu, nikoliv ve smyslu pohodlné artikulace nebo „vyslovitelnosti“.

Jednoznačnou chybou je volba tempa pouze na základě hratelnosti/zpívatelnosti – nejrychlejších not skladby.

Renesance ani baroko neznaly tak úzkou souvislost mezi konkrétní skladbou a tempem. Do jisté míry muselo být tempo flexibilnější, protože se zohledňovaly faktory jako konkrétní nástrojové a hlasové obsazení, umělecká a technická vyspělost přizvaných hráčů a zpěváků, v neposlední řadě také akustické podmínky místa, kde bylo v dané situaci dílo provozováno. Navíc se tempo určovalo podle tepu srdce, rychlosti chůze a tance – metronom přišel na řadu až v klasicismu – takže velmi subjektivně.

Při výuce povinných barokních skladeb na konzervatořích a hudebních akademiích se až neuvěřitelně často setkáváme s přežilým názorem, že „baroko“ je třeba hrát od začátku do konce skladby v jediném nezměněném tempu, jen na konci si dovolíme důstojné *ritenuto*. Oba dva body tohoto „uměleckého návodu“ jsou chybné. Například ve fantazijních místech suity bylo již v době Bachově známo *tempo rubato*, různá zrychlení a zpomalování v rámci vyjádření afektů jsou běžná také například v madrigalové tvorbě. Oproti tomu zmíněné *ritenuto* se nepoužívalo vůbec. Tempo má za úkol také vyjádřit správný afekt.

5.1.2 Nástrojové a hlasové obsazení

Do sedmnáctého století předepisovali skladatelé jen zřídka přesná obsazení. O středověku víme, že složité vícehlasé kompozice byly provozovány více méně sólově, s výjimkou některých forem, jako *rondellus*, který se provozoval sborově – ve spolupráci s instrumenty, které však plnily funkci „opěrných“ harmonických tónů.

Renesanční skladby byly provozovány více méně *a capella*, nicméně nejedná se o úzus, jak je obvykle prezentováno ve starších učebnicích dějin hudby. Při realizaci renesanční skladby můžeme vokální hlasy zdvojit hudebními nástroji a to na základě potřebné intenzity zvukových barev. V některých renesančních skladbách například vrchní hlas (přesto, že byl koncipován jako nejvyšší vokální linka) vůbec nebyl určen ke zpěvu, ale k provozování na diskantový hudební nástroj.

Obsazení, jako parametr zvuku, bylo určováno teprve po roce 1600, ale ani v baroku není dogmaticky stanoveno přesné obsazení všech nástrojových a vokálních skupin. Samostatnou kapitolu by si zasluhovala například problematika obsazení nástrojové skupiny *bassa continua*. Umělecký vedoucí nebo dirigent ansámblu by měl být schopen citlivě rozlišit, kdy do continua obsadit cembalo nebo theorbu, kdy pozitiv, kdy nechat hrát pouze cello nebo gambu a kdy zdvojit linku violonem, kontrabasem a fagotem, kdy například vynechat harmonické nástroje úplně a pro zdůraznění některého hudebního momentu přenechat basovou linku pouze melodickým nástrojům a tak dále.

Velký samostatný okruh v otázce vokálního obsazení tvoří interpretace linek původně určených pro mužské hlasy, chlapce, falzetisty a kastráty. Nutno podotknout, že jakákoliv transkripce či přeobsazení mužských hlasů ženskými je velký zásah do zvukového charakteru skladby. Mnohé anglické madrigaly nebo dílka České renesanční vokální polyfonie jsou psány pouze pro mužské hlasy. Pokud vrchní vokální linku, kterou má zpívat vysoký tenor obsadíme altem nebo mezzosopránem, vytvoříme velký zvukový deficit. Linka, která je koncipovaná pro extrémní vysokou tenorovou polohu je pro alt v nižší střední poloze. Pro ženu tedy ve většině případů není vůbec možné obdařit svůj part potřebným afektem, zvláště jedná-li se o citově vypjatou pasáž. Charakter zvuku je zcela jiný.

Menším problémem již je obsadit part určený pro kontratenor ženou. Zvuk hlasu altistky sice ve většině případů nedosahuje průraznosti a znělosti kontratenorů (zejména ve spodních polohách), na druhou stranu mají k sobě tyto dva hlasové obory poměrně blízko.

O nahrazení chlapeckých sopránů ženskými hlasy již bylo napsáno výše. V dnešní době, kdy máme v republice několik kvalitních chlapeckých sborů, je samozřejmě tendence k docílení autentického zvuku například renesančních mší. Jak již bylo uvedeno, malým minus těchto snah je jiná dispozice a teoretická vybavenost dnešních dětí, které se podle not naučí zpívat daný part a technicky na úrovni ho odvedou a mezi tehdejšími chlapci, kteří za sebou měli léta školení jednak pěveckého, ale i historického, byli vzdělaní v liturgice, latině, kompozici atd. Po vnitřní, výrazové a obsahové stránce je zřejmě podání dnešních chlapeckých sborů chudší. Na straně druhé je nutné si přiznat, že ani obsazení ženami (zvláště pokud se jedná o běžný – byť profesionální sbor) na tom není po stránce teoretické vybavenosti lépe. Ba naopak.

Skladby, jako vrcholné madrigaly Gesualda, Arcadelta nebo Monteverdiho je samozřejmě nutné interpretovat v sólistickém obsazení. Časté sborové interpretace těchto děl jsou sice chvályhodné ve smyslu seznámení zpěváků se stěžejní vokální literaturou, nicméně sboristé by měli být informováni o tom, že tyto skladby jsou primárně určeny pro sólové obsazení a to hlasy virtuózně ovládajícími techniku, vybavenými mimořádným hereckým a citovým prožitkem a intonačně a sluchově disponovanými. Cílená interpretace madrigalů v podání velkého sboru je dramaturgický omyl a stejný prohřešek, jako kdyby symfonický orchestr hrál Haydnův smyčcový kvartet.

5.1.3 Ladění

V historii se využívala celá škála ladících systémů. Přesto, že tyto informace jsou důležité především pro instrumentalisty, měl by ansámblový zpěvák být seznámen alespoň se základními fakty už jen proto, že ve velké části svých hudebních produkcí bude spolupracovat s instrumentálním souborem anebo s klávesovým nástrojem a těch se tato problematika dotýká velmi úzce.

Velmi stručně a schematicky řečeno, jsou nejznámějšími a nejčastěji užívanými typy historických ladění:

- **Valotti** - v současnosti asi nejoblíbenější "univerzální" historické ladění v souborech zabývajících se starou hudbou. Je poměrně snadné na zapamatování, půl kvintového kruhu tvoří kvinty čisté a půl kruhu jsou kvinty temperované - mírně užší a všechny stejné. Barevná gradace tónických kvintakordů stoupá od C dur jak k vyššímu počtu křížků, tak bé a to stejně.

- **Werckmeister III** - ladění, které se používalo zhruba před deseti lety stejně často, jako nyní Valotti. Stále velmi oblíbené je v Německu. Pro klávesové nástroje je jednodušší na ladění, než Valotti, protože jen 4 kvinty jsou temperované o $\frac{1}{4}$ comma, ostatní se ladí čistě. Temperatura má tři zúžené kvinty mezi tóny C-G, G-D, D-A, další dvě kvinty jsou čisté a kvinta H-Fis je opět úzká. Ladění je velice podobné systému
- **Kirnberger III** – ladění publikované roku 1779 má 4 kvinty temperované o $\frac{1}{4}$ comma, od tónu C po E. Tercie C-E je čistá. Ostatní kvinty v kruhu se ladí čistě.
- **Kellner** je podobné ladění jako systém Valotti, 7 kvint je čistých, 5 temperovaných o $\frac{1}{4}$ comma, pro lepší vyznění do durových tónin je jedna temperovaná kvinta „uskočená“ o jednu pozici dál. Oproti Valottimu barevná gradace tónických kvintakordů akordů nestoupá rovnoměrně od C dur, čímž je zvuk tohoto ladění charakteristický.

Co je ale v otázkách ladění důležité a postihnutelné pro vokální ansámby jsou specifika ladění středotónového. Středotónové ladění můžeme aplikovat zejména na období renesance až po Palestrinu, Lassa apod. Výrazným rysem je ladění tercie, která se v souzvuku i v melodii ladí oproti chromatické tercii dnešního rovnoměrně temperovaného ladění úžeji. Číselně vyjádřeno: velikost intervalu „temperovaná tercie“ je 400 centů a tzv. *tercie čistá* je o 14 centů užší, tedy pouze 386 centů.

V praxi by si měli zpěváci zejména uvědomit, že pokud je ansámbl doprovázen pozitivem naladěným podle určitého historického systému ladění, není například možné skladbu transponovat do libovolné tóniny, protože tóniny vzdálenější od C dur jsou jednoduše v některých systémech nehratelné.²⁶

Každá tónina – vzhledem k jejich barevné odlišnosti v historických laděních - měla svůj význam, měla vyjádřit určité rozpoložení či afekt²⁷. Významné a symbolické bylo také

²⁶ Například ve středotónovém ladění je prakticky nepoužitelná tónina As dur.

²⁷ Viz. kapitola 4

využití některých konkrétních akordů v různých laděních. V extrémním případě využívali komponisté k zvýraznění například zoufalství tzv. *vlčí interval*²⁸

5.1.4 Frázování a artikulace

V otázce frázování dle historicky poučené interpretace není v zásadě možné zobecňovat, eventuelně vynést nějaké všeobecně platné principy. Vše je velmi úzce spjato s konkrétními skladbami.

Máme-li ale přece jen hovořit o nějakém principiálním problému, je to výstavba frází. Barokní fráze byla členitá, logicky vystavěná, s jasným vrcholem a to jak na makro, tak na mikroúrovni. Romantický trend zejména ve vokální hudbě je zcela opačný. Interpret se soustřeďuje na co nejdelší vedení fráze v co nejširším *legatu* až *legatissimu* s přemírou vibrata. V mnohých případech se tak stává i text „služebníkem“ zvuku a zpěvák ho vnímá jen jako shluk hlásek, méně či více vhodných pro vytvoření krásného nosného tónu. Taková hudba, byť přednesená krásným tónem se stává nudnou, protože jí chybí oživení v podobě akcentů a kontrastů.

Při interpretaci děl starších slohových období a zejména pak barokních, nejen, že je text na prvním místě, ale podle textu je určena výstavba frází, akcentace a potažmo dynamika a to i v nástrojích. Kvalitní instrumentální ansámbl by měl mít vždy podloženy noty texty a naprosto nezbytně v částech hraných *colla parte*, kde se artikulace řídí přesně podle zpěvní, respektive textové linky. Slovní akcent rovná se akcentu hudebnímu, poslední slabika slova upozaděná v mluvě znamená odtažení i hudební atd.

Samozřejmě ani tento princip nelze uplatnit bez rozdílu na všechny skladby. Například poezie Adama Václava Michny z Otradovic je samotným autorem nemilosrdně rytmicky a přízvučně podřízena jednoduchému a pravidelně tanečnímu členění hudebních frází, bez ohledu na to, že přirozený akcent první doby vychází na nepřízvučnou slabiku textu a naopak.

Typickým barokním prostředkem při vytvoření fráze je tzv. *messa di voce* - dlouhý tón začíná slabě, pozvolna zesiluje k časovému středu jeho trvání a pak opět slábne, nechá

²⁸ Například vlčí kvinta. V pythagorejském ladění se používá k odvození všech intervalů kvinta a oktáva. Dvanáctá kvinta ale po příslušné oktávové transpozici není totožná se základním tónem, je o pythagorejské koma vyšší. Aby se dal uzavřít kvintový kruh, používá se jedenáct čistých kvint a jedna vlčí kvinta, která je o pythagorejské koma nižší než čistá. Podobně je tomu i ve středotónovém ladění. V rovnoměrně temperovaném ladění se vlčí interval nevyskytuje.

se doznít jako tón zvonu (*son diminué*). Protějškem *messa di voce* bylo *son filé*: dlouhá nota zazní plně a zvučně od začátku do konce.

... „Stylový způsob tvoření tónů v barokní hudbě přináší jasný kontrast v reprodukci melodie mezi tóny oddělovanými a tóny svázanými legátovým obloučkem. Nejcharakterističtější momentem artikulace je skutečnost, že v barokní hudbě byla každá nota (až na malé výjimky) či skupina legátových not vyslovenou slabikou začínající konsonantou. Stejně důležitou a charakteristickou roli v artikulaci hraje členící cézura, která odděluje nejen jednotlivé tóny, ale i motivy a fráze.

V baroku hodnoty oddělovaných not byly prováděny zásadně kratěji, než udává jejich vypsání časová hodnota. Trvání jedné noty tvořily dva stejně důležité elementy: 1) znějící tón a 2) následná členící pauza. V případě, že za sebou následovalo více not spojených legátovým obloučkem, zachovával se stejný postup: první nota byla konsonantní a poslední nota pod obloučkem byla též zkrácena členící cézurou....“²⁹

Takto popsaná tvorba frází a artikulace je naprosto nezbytná zejména v chrámových prostorách. Bez rozčleněné fráze se ve velké akustice stane z fugy jen nepřehledná změť zvuků, navzájem se překrývajících a tříštících v akustickém prostoru. Je smutným faktem, že zatímco barokní frázování přeneseno například na Beethovenovu **Missu solemnis** by v chrámu naprosto zpřesnilo a zkonkretizovalo zvuk skladby, přenáší se romantické frázování na díla barokní, což znamená jejich absolutní zkázu.

Pro správné frázování je také třeba mít na paměti, že taktové čáry, tak jak je máme v mnohých nekritických prepisech renesanční a raně barokní literatury, původně ve skladbách vůbec nebyly. Členění je pouze pro lepší optickou orientaci a tak snazší nácvik skladby. Ani v baroku neměla taktová čára funkci ohraničení rytmických skupin. Důležitější bylo dynamické zdůraznění not, které přinášejí největší hudební napětí – vrcholové tóny frází, disonance, průtahy, synkopy atd.

Manfred F. Bukofzer: „Častá námitka, že motivická artikulace narušuje plynulý tok fráze je založená na typicky klasické a nikoliv barokní představě o struktuře a frázování.“

²⁹S. Apolín: Synopse barokních pravidel ke stylové interpretaci Bachových suit BWV 1007 – 1012 dostupná z http://www.konzervator.brno.indos.cz/Cello/Encyklopedie/metodikarejstřík/apolin/3Artikulace_barokni_frazovani.htm

5.1.5 Text

Již mnohokrát bylo řečeno, že text v předromantické a to nejen vokální hudbě je alfou i omegou. Text musí současný interpret staré hudby chápat v několika rovinách. V první řadě samozřejmě v rovině obsahové, pod touto úrovní se však nalézají významy více či méně zjevné – symbolický – případně následuje i vrstva zvukomalebná.

Text dává hudbě charakter, odlišuje ji od hudby instrumentální. Vzhledem k tomu, že významu textu ve vokální hudbě jsme se věnovali téměř ve všech dosavadních kapitolách, bude se tato kapitola soustředit na specifický jev v této problematice a to zpěv latinských – zejména liturgických – textů vztahu k různým národům a nuancím ve výslovnosti. Latina je pomyslným spojovacím článkem mezi národy i různými staletími.

Odchylky od „české výslovnosti latiny“³⁰ jsou jednak na základě geografické polohy jednak na základě doby vzniku díla. Tato regionální jazyková specifika pomáhají dotvářet celkový zvuk díla, a kdo někdy slyšel Lullyho **Te Deum** zpívané dobovou francouzskou výslovností latiny, jistě potvrdí, jak diametrálně jiný zvuk a charakter celá skladba získá oproti interpretování „tvrdou“ latinou.

Svoje jazykové zvláštnosti má latina ve všech zemích. Nejrozšířenější a zpěvákům nejnámější je tzv. „měkká“ výslovnost latiny, tedy s převzatými prvky italštiny. To je zřejmým a logickým důsledkem italské hudební tradice a tak není výjimkou, když se „italská“ výslovnost latiny uplatňuje i v dílech Johanna Sebastiana Bacha. Přesto, že tato teorie má i své odpůrce, stále více interpretů se přiklání k názoru, že italští komponisté i zpěváci působili ve všech zemích Evropy, na všech panovnických dvorech, jako kapelníci při chrámech a kostelích a proto s „měkkou latinou“ byli obeznámeni i neitalští autoři. V každém případě je tato výslovnost zpěvnější, měkčí a pro zpěváky příjemnější, než „tvrdá“ varianta.

Konkrétní příklady italské výslovnosti:

Benedicimus *[Benedýčimus]*

Magnam *[Ma:ňam]*

Christe *[Kriste]*

³⁰ Zde je na místě hovořit o „české“ výslovnosti, nikoliv o „tvrdé“ nebo dokonce „německé“, ta má totiž svá jasná specifika, která „česká“ latina postrádá.

Svá specifika má také výslovnost latiny v Anglii. Zde ještě musíme rozlišovat, zda interpretované dílo je starší roku 1650 anebo mladší. Výslovnost latiny zde došla podstatných změn. Například písmeno *c* před *e*, *i*, *ae* nebo *oe* se vyslovuje jako *s*. Zatímco stojí-li *c* před *a*, *o*, *u*, nebo konzonantou, vyslovíme ho jako *k*. Pokud stojí před ním *n*, je dost možné, že jej v Anglii před rokem 1650 vyslovovali spíše jako *g*, takže slovo *sancta* mohlo znít *sangta*. Další příklady výslovnosti latiny v Anglii před rokem 1650:

Eucharistia [Eukaristya]

Ecce [eksi]

Kyrie [kIri:]

Po roce 1650 by tento latinský text v Anglii přečetli takto:

In dulci jubilo Matris in gremio

[In dAlsai d₃u:blow meitrIs In gri:mIow]

Velmi zvukově výraznou je výslovnost Francouzská. *E* stojící před hláskami *n* a *m* se do roku 1050 vyslovovalo jen jako nosovka. Písmeno *u* se vyslovovalo jako *y*, ale pokud stálo před *m* nebo *n* můžeme vyslovit *om*. Tento princip nalézáme i po roce 1650:

De profundis [de profõdis]

Sanctus [sãktys]

Cuius [Ky₃ys]

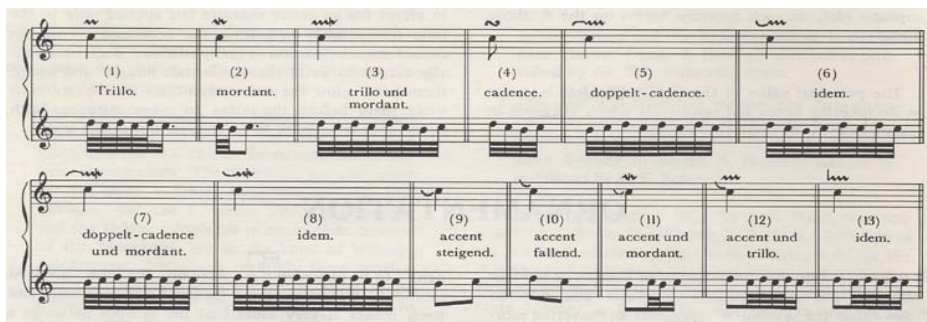
Možná, že nezasvěcenému čtenáři se bude tato hra s písmeny zdát jako pustá teorie, která nemá šanci přejít do praxe, v lepším případě dávno mrtvá odnož jazyka, kterou netřeba křísit. Opak je pravdou. Přední světoví interpreti a soubory přivádějí autentickou výslovnost latiny k dokonalosti a najímají týmy lingvistů a hudebních vědců, aby dosáhli co nejautentičtějšího zvuku. Výsledkem snažení je nejpřesnější možný zvukový obraz, který nám zpodobňuje dané dílo v takovém zvuku, v jakém ho autor komponoval a slyšel.

5.1.6 Zdobení a interpretace ozdob

Jak již bylo naznačeno, v dnešní době stále není autentická interpretace v Českých zemích vůbec samozřejmostí, spíše podivnou zálibou historiků, přežitkem, kterým se výkonný umělec nemusí zaobírat. Přesto je jedna oblast, která je téměř ve všech kruzích

uznávaná jako samostatná disciplína a když už není přímo uváděna, jako potřebná, alespoň se nezpochybňuje její existence. Je to oblast hudební ornamentiky.

V této kapitole není prostor na to, abychom rozebírali jednotlivé typy ozdob, jejich správné ztvárnění a použití. Čtenář sám jistě může prostudovat řadu zdrojů, kde nalezne podrobné návody ke hře a zpěvu té či oné ozdoby. Pro úplnost uveďme alespoň několik málo základních ozdob.



Nyní se nicméně věnujme jevům, které se obvykle v tabulkách neuvádí a z dnešního pohledu je vůbec jako ozdoby nechápeme. V první řadě je to instrumentální i vokální *vibrato*.

Barokní a předbarokní doba chápala vibrato jako ozdobu a tehdejší hráči a zpěváci dokonce rozeznávali celou škálu vibrat, zejména u sólového projevu. Vedle trylků existovala v raném baroku například i čtvrttónová trylková vibrata. V orchestrech se vibrato téměř nepoužívalo, dokonce ještě i Mozart si svému otci stěžoval na jeden orchestr, ve kterém hráči vibrovali – připadalo mu to nevkusné. Hrát neustále s vibratem by připadalo baroknímu hudebníkovi stejně absurdní, jako hrát na varhany s permanentním rejstříkem tremolo. Vibrato bylo pouze speciální ozdobou, mající svůj smysl a používající se jen v konkrétních situacích. Tvorba vyrovnaných tónů byla prvořadá a vibrato je mělo jen oživit.

Ve vokálním ansámblu je použití vibrata ještě ožehavější otázkou. Renesanční ideál krásy byl v jasném až ostrém souzvuku, dokonale naladěných intervalů. V tomto případě je velmi vhodné využití chlapeckých sopránů, protože tyto hlasy mají ideální předpoklady. V ansámblech je nutné s vibriem šetřit a to zejména ve vysokých hlasech. Jednak vibrato ničí potřebnou křišťálovou intonaci, rozostřuje intervaly a jednak je permanentní vibrato zcela cizorodý a nepatřičný prvek, jak bylo uvedeno výše. Naopak promyšlené použití vibrata dodá skladbě na plasticitě a napomáhá přesvědčivějšímu výrazu. Zpěvák musí být vibrata schopen, ale stejně tak musí umět zpívat i bez něj.

Jako ozdoba se chápe také různé přístřežení rytmů nebo „přetečkování“ rytmicky rovně vedených not. Naprosto běžná byla praxe „rozhýbání“ statických osmin na osminu s tečkou a šestnáctinu, případně ještě ostřeji a to i například v ostinátních figurách atp.

Samostatnou oblast tvoří zdobení francouzské nazývané *inégalité*. V doslovném překladu znamená tento výraz nerovnost, nestejnost, nebo nerovnoměrnost a to je také hlavním principem této techniky – nestejnost stejně psaných notových hodnot. Výrazně rozlišuje přízvuchnost a nepřívuchnost not, přičemž přízvuchné ještě více zdůrazní prodloužením na úkor noty druhé – nepřívuchné, která se stane slabší a kratší. Tento způsob zdobení neměl žádné konkrétní označení a hudebníci tvořili nerovnoměrnosti citem a intuicí, když následovaly nejméně dvě stejné osminové nebo kratší noty za sebou. Princip je třeba použít s mírou, aby se z nerovnoměrnosti nestalo klišé. *Inégalité* se nepoužívá v triolách, když je tempo příliš rychlé, na opakovaných notách stejné výšky a na notách spojených legátovým obloučkem. Nepoužívá se též při velkých intervalových skocích.

G. Caccini o *inégalité* řekl: „*Tvrdím, že onen znamenitý, půvabně nedbalý druh zpěvu vyplývá z ušlechtilého způsobu zpěvu, který je podmíněn tím, že se člověk neváže na obyčejnou časomíru a často podle smyslu slov zmenšuje hodnoty not o polovinu, ba někdy ještě více.*“

O zdobení a ornamentice obecně a to zejména o zdobení *da capo* árií nebo vypracování kadencí je potřeba říct alespoň tolik, že mezi hráči a zpěváky existovala v tomto směru velká soupeřivost. Bylo otázkou prestiže zvládnout těžkou, složitou exhibicionisticky pojatou kadenci. Rivalita dospěla tak daleko, že si zpěváci vzájemně kradli a opisovali nápady, jak ozdobit danou árii. Každý operní dům většinou vlastnil celou knihu jakýchsi seznamů – návrhů vypracování ozdob a kadencí.

Z nejstarších uveďme alespoň jednu árii:³¹

³¹ Ukázka převzata z Encyklopedického atlasu hudby (Ulrich Michels, NLN 2000)

C. C. Monteverdi, Orfeova árie (1607), jednoduché a zdobené provedení

V ansámblovém zpěvu se se zdobením nepočítá v takových intencích, jako je tomu u sólistů. Zdobení je většinou záležitostí sopránů – respektive nejvyššího hlasu a u vnitřních hlasů jen v obligátních situacích – při závěrečném sekundovém postupu k tónice atd. Využívá se však hojně technika *passaggi*.

5.1.6.1 Technika *passaggi*

Tato improvizční ornamentační technika je mimořádně důležitá nejen pro vokální, ale i pro instrumentální hudbu období renesance a baroka. Velkou oblibu získala v sedmnáctém století, ale praxe ji znala již v průběhu století šestnáctého. Jedná se o více či méně složitý – podle vyspělosti interpreta – systém diminucí, kdy rozeznáváme několik způsobů diminování. Předpokládá proměnnost tří prvků:

- notových hodnot
- melodických schémat
- proporcí diminovaných not ve vztahu k základní přijaté hodnotě

V Ganassiho traktátu o hře na flétnu³² nacházíme mnohé cenné příklady vypracování *passaggií*:

³² Sylvestro Ganassi: Opera intitulata Fontegara, Benátky 1535



Autoři doporučovali zdobit přiměřeně až střídavě, tomu měl vypovídat také pěvecký výraz. Mimika měla být uměřená, stejně jako doprovodné pohyby nebo dokonce otvírání úst. Důrazně se dbalo na to, aby zdobení nebylo samoučelné – má sloužit ke zkrášlení melodické linie, nikoliv k „předvádění“ technické zdatnosti zpěváka.



Obrázek 2 - Giovanni Camillo Maffei

Giovanni Camillo Maffei³³ ve svém díle *discorso della voce* z roku 1562 přináší deset pravidel pěveckého umění. Pět se týká vlastní pěvecké techniky a pět „návodů“ jak realizovat *passaggi*, ale také čeho se vyvarovat. Polský hudební historik Zygmunt M. Szweykowski se domnívá, že dílo pravděpodobně nebylo určeno v první řadě profesionálním zpěvákům, ale amatérům. Z tohoto faktu můžeme odvodit, na jak vysoké úrovni asi muselo tehdejší „přátelské muzicírování“ být. Uveďme Maffeiho pět pravidel *passagi*:

1. Nedělat *passaggi* jinde, než v kadencích – není dovoleno před příchodem kadence přejít od tónu k tónu nějakým zkrášlením či ozdobou.
2. Není dobré dělat během jedné skladby (madrigalu) víc, než čtyři nebo pět *passaggi* v každém hlase (s ohledem na délku skladby)
3. *Passaggi* je dobré vytvořit na předposlední slabice slova, aby s koncem slova končilo i *passaggio*.

³³ Lékař, filosof, vědec, loutnista a zpěvák, své hudební teorie neustále prokládá poznatky z oblasti medicíny

4. *Passaggio* tvořme ve slově nejlépe, když vyslovujeme písmeno „o“ eventuelně „e“ nebo „a“. Nedoporučuje se tvořit na vokálech „i“ a zejména „u“ pro zvukovou „nelibost“
5. Když zpívá ansámbl čtyř nebo pěti hlasů, musí jeden nechat místo druhému – kdyby víc zpěváků zdobilo současně, narušil by se harmonický průběh skladby.

Příklad Maffeiových *passaggií* naleznete v příloze č. 3

Nejčastěji diminuovaným hlasem – například v madrigalech nebo obdobných formách – je soprán. Zdobení v ostatních hlasech je možné, ale záleží na vyspělosti zpěváků a technických dispozicích ansámblu.

Další důležitá pravidla přináší Ludovico Zacconi ve své práci **Prattica di musica** z roku 1592. Je to zřejmě nejobsáhlejší dílo zpracovávající problematiku *passaggií*, tedy vokální techniku diminuování.

1. Nejkrásnější a nejdůležitější věcí, která je potřeba při zpěvu *passaggií* je zachování tempa a členění řady drobných tónů tvořících ozdobu.
2. Při začínání jakéhokoliv zpěvu, když ostatní hlasy ještě mlčí, nemá se začínat *passaggií*. Kouzlo zdobení je v půvabném mírném pohybu, jakým postupují hlasy, zatím co jeden z nich se pohybuje rychleji.
3. Ať se zpěvák vystříhá vytvoření mnoha ozdob v závěru díla, jakoby chtěl vše ukázat na konci a celý střed nechá prázdný a suchý. Navíc prodlužování ozdob na konci nutí ostatní spoluzpěváky k čekání.
4. Není dobré tvořit *passaggi* na čtvrt'ových notách, navíc, pokud je každá opatřena slabikou – jsou to rychlé jednotky, které neumožňují diminuci.
5. Při notách půlových, celých a delších je naopak žádoucí zdobit a je možné nahromadit více ozdob, podle uvážení a schopnosti zpěváka.

V průběhu sedmnáctého století se názory na interpretaci *passaggií* začaly různit a rozcházet. Hudební kritici a teoretici se vzájemně osočují a nabádají k vlastnímu, lepšímu provádění. Oproti různým teoriím se zdá, že nebylo více typů *passaggií* – jedny pro instrumentální hudbu a jiný typ pro vokalisty. Naopak se často uvádí, že “vedené příklady jsou vhodné pro interpretaci různými nástroji i pro lidský hlas“. Současně Velký význam

pro formování stylu *passaggi* měl také Giulio Caccini. Ten se ale věnoval spíše problematice vytváření kadencí a zdobení árií. Tato práce, která se zaměřuje na ansámblovou interpretaci, se proto nemůže z kapacitních důvodů blíže věnovat zdobením v sólových áriích.

5.2 Proč interpretovat hudbu autenticky?

„Autentická interpretace spočívá v otevřenosti svým vlastním podnětům a objevům. Historické bádání není v tomto smyslu uzavřené stejně, jako není uzavřený postoj interpreta. „Autentické“ znamená pro nás určitý invariant tehdejších estetických norem, kolem kterých se vše točí. Samozřejmě, že nelze vrátit čas. Autentická interpretace je dána tím, že postihujeme něco, co je typické pro danou dobu.“³⁴

To je názor Marka Štryncla, uměleckého vedoucího souboru Musica Florea na autentickou interpretaci. Otázkou však zůstává proč se vůbec snažit o vytvoření zvuku, který byl skladbám vlastní v době jejich vzniku. Proč se nespokojit s názorem, který byl běžný v českých zemích ještě v sedmdesátých a osmdesátých letech minulého století a za všechny jej formuloval sbormistr Josef Veselka v bookletu k nahrávce Palestrinových mší, které v roce 1975 natočil s Pražským filharmonickým sborem (!):

„Dnes nemůžeme interpretovat díla vrcholné renesance „archiválním“ způsobem, jak si to představují někteří teoretikové, tedy v možnostech a interpretačních schopnostech těles z doby Palestrinovy. Je právě znakem modernosti reprodukce, jestliže je využito všech technických zvukově barevných prostředků, jimiž se dřívější doba nezabývala, k dokonalejší interpretaci této hudby. Dnes by byl jistě málokdo spokojen s provedením například Mozartových skladeb v obsazení malého orchestříku skladatelových dob, protože naše dnešní interpretační představy jsou zcela jinde. A přece v tomto případě nikoho nenapadne vytýkat nějakou nestylovost.“

Tato vyslovená teze vychází z předpokladu, že hudba podléhá jakési podivné evoluční teorii, že hudba renesanční a barokní byla primitivnější a méně dokonalá, než klasicistní a romantická a stejně tak tyto epochy, že byly jen pouhým předstupněm dokonalejší hudby impresionistické nebo soudobé. To je ale hluboký omyl. Barokní hudba ve svých vrcholných představitelích dosáhla absolutního vrcholu, stejně tak, jako byla dokonalá hudba Palestrinova tak, jak ji napsal a ne tak, jak jsme dnes my zvyklí

³⁴ Lenka Fotlínová, časopis Opus Musicum 5/2001

interpretovat. Hudebníci, váhající nad volbou způsobu interpretace by měli zohlednit několik zásadních otázek. Jedno z témat k zamyšlení je následující:

- I dnešní interpretace soudobé hudby ctí požadavky autora. Těžko bychom hledali interpreta, který bude tvrdošíjně hrát koncert *vivace*, když je žijícím autorem předepsané tempo ♩ = 60. To, že tyto požadavky nejsou zaneseny přímo do not, protože to dobová praxe zkrátka nevyžadovala, neznamená, že je interpretovi dána úplná svoboda k volbě tempa, frázování či artikulace. Zde se pouze předpokládá vyšší forma vzdělanosti, aby interpret mohl skladbu odvést dle představy autora, kterou může mít při dnešním stupni poznání poměrně přesnou.

5.2.1 Staré versus moderní nástroje

Pokud má interpret vyjasněn tento zásadní problém a zvolí autentickou interpretaci, nemusí ještě nutně běžet shánět dobovou repliku nástroje, nebo ještě lépe barokní originál. Nejdůležitější je vědět jak skladbu zahrát nebo zazpívat. Pokud zásady správné interpretace aplikujeme na moderní nástroj, nebo v běžném – nespecializovaném – vokálním ansámbly, už to je úspěch. Každá skladba, ať už renesanční vokální polyfonie nebo barokní suita tímto přístupem jen získá. Čím výš se ale budeme nacházet na pomyslném žebříčku profesionality interpretace, tím větší míru „stylovosti“ by měla skladba vykazovat.

Bude-li Bachův koncert interpretovat student v rámci povinné školní zkoušky a nemá další ambice v oblasti staré hudby, spokojíme se jistě s možností reprodukce koncertu na moderní nástroj. Profesionální ansámby zabývající se starou hudbou však vždy volí nástroje autentické. Důvod je naprosto nasnadě. Jiné držení smyčce, jiná kvalita strun a jiná technika, to vše ovlivňuje způsob interpretace i subjektivní dojem hráče i posluchače z přednesené skladby. Co je ale nejmarkantnější je zvukový rozdíl starých nástrojů oproti moderním.

Staré nástroje byly navrženy jako protějšek lidskému hlasu. Tón těchto nástrojů je sice méně průrazný a celkově ve zvuku měkčí, díky tomu se však neuvěřitelně snadno pojí s lidským hlasem. Takový zvuk nástrojů znal Händel, takový zvukový obraz měl ve své představě, když psal Mesiáše a taková je správná „poloha“ této kantáty.

Oblíbeným argumentem odpůrců barokní interpretace je také následující teze: „Kdyby měl Bach k dispozici dnešní techniku, moderní nástroje a počítač, jistě by nepsal

skladby pro ony nedokonalé a stále se rozladující předchůdce „opravdových“ hudebních nástrojů. Tím, že interpretujeme jeho skladby na moderní nástroje mu vlastně prokazujeme službu.“

Jenže Bach neměl k dispozici žádnou z těchto moderních vymožeností a psal svou hudbu s přesnou znalostí technických i zvukových parametrů tehdejších nástrojů. Těch také dokázal mistrně využít. Pracoval například s tóninami, které vyniknou jen v dobovém ladění. Dnešní nástroje jsou z tohoto pohledu daleko nedokonalejší, protože hrají „rovnoměrně“ rozladěně pořád. O jemných barevných a zvukových nuancích, se kterými tehdejší skladatelé počítali, nemůže být vůbec řeč. A kdyby Bach přece jen měl moderní housle, nebo počítač, využil by zase jejich předností a hudbu pro takové nástroje by koncipoval patrně jinak. Mše h moll však byla napsána pro staré nástroje a počítala se zvukovými proporcemi hlasu kontratenoru a v takovém provedení zní zkrátka nejlépe. Alespoň připustíme-li, že autor měl na svou skladbu kompetentnější názor, než máme my.

5.2.2 Názory praktikujících hudebníků na autentickou interpretaci, rozdíly v interpretaci

Na závěr této „filosofické“ kapitoly uveďme ještě dva rozsáhlejší citáty. První pochází z rozhovoru s Václavem Luksem, vynikajícím cembalistou, hráčem na přirozený roh a uměleckým vedoucím ansámblu Collegium 1704. Hovoří o „stylové“ a „stylové“ interpretaci:

„Říká se, že takzvaná autentická interpretace staré hudby vznikla jako reakce na romantickou interpretační tradici, ale ve skutečnosti se jednalo spíše o reakci na takovou podivnou interpretaci, jaká byla vžitá v polovině 20. století. Problém je podle mého názoru v tom, že z tohoto hudebního "undergroundu" padesátých a šedesátých let vzniknul rychle docela dobrý byznys především pro hudební vydavatelství a nahrávky souborů jako Musica Antiqua Köln nebo Consort of Musicke se staly módní záležitostí. A protože móda svádí k napodobování, naladila spousta muzikantů svoje nástroje o půl tónu níž, naposlouchali si pár nahrávek a rázem se z nich stali specialisté. Tím paradoxně vznikla ve staré hudbě v posledních letech interpretační tradice, která je možná ještě strnulejší a méně flexibilní, než tomu bylo před padesáti lety. Takový "hudebník-specialista" se honosí totiž zdánlivě nezpochybnitelným razítkem autenticity, ví totiž jak se to "správně dělá". Na druhou stranu muzikanti, kteří hrají na moderní nástroje, jsou často otevření novým věcem, vědí, že nejsou specialisti na starou hudbu, chtějí vyzkoušet něco nového, jsou daleko otevřenější.

Opravdu si myslím, že není zas tak důležité, jestli je Bach hrán na klavír, na cembalo anebo třeba na akordeon. Občas se setkám s přáním dirigentů, kteří by chtěli pro svůj "moderní" orchestr pořídit navíc historické nástroje, aby pak hráli Bacha a Mozarta tak nějak správně "autenticky". To je k smíchu a svědčí to o naprostém nepochopení problematiky. Není důležité na jaké nástroje, ale jak! Navíc, na historický nástroj se nenaučíš jen tak mimochodem, ve volném čase.

*Máme spoustu zpracovaných a přístupných dokladů o tom, jak se hrála hudba v minulosti, ale to se zatím v interpretaci bohužel neodrazilo. Myslím, že bádání o Bachovi se často omezuje na to, jestli bude hodně nebo málo zpěváků, jaký bude ladící tón, jestli budeme vyslovovat italskou nebo německou latinu. To vše se ale nedotýká vlastní struktury hudby. Je řada dalších aspektů jako například tempo, artikulace, otázky vkusu doby, z níž hudba pochází... spousta zajímavých témat, která jsou opomíjena.*³⁵

Dále uvedme – i přes značnou rozsáhlost – velmi zajímavý úryvek z diskuze mezi lektory a studenty, která proběhla v rámci interpretačních kurzů Letní škola barokní hudby v roce 2007 po přednášce na téma *Udržitelnost autentické interpretace v dnešní době*. Na většinu otázek studentů různých oborů odpovídá dirigent Roman Válek, zakladatel Letní školy barokní hudby a umělecký vedoucí ansámblu The Czech Ensemble Baroque Orchestra & Choir:

„Barokní hudbu v jejím původním zvuku nikdy nikdo neslyšel, na základě čeho se domníváte, že víte, jak ji hrát?“

„Je možné, poměrně přesně se dozvědět v jakém tempu, v jakém výrazu a s jakými nástroji danou skladbu provést – díky dobovým traktátům, kterých „staří“ skladatelé napsali víc, než romantičtí a skladatelé 20. století dohromady“ ...

„Není pro dnešního hudebníka – praktika – tato hudba již příliš strnulá a nezajímavá? Nemoderní? A pro publikum?“

„ Z praxe s „barokními orchestry“ i běžnými filharmonii mohu potvrdit, že autentické zpívání a hraní přináší hudebníkům nesrovnatelnou volnost a improvizativně-tvůrčí pocit – tolik odlišný od komisního provádění v tzv. oficiálních strukturách. Co se týká posluchačů, mohu opět potvrdit, že i rozměrná díla z oboru oratoria nebo jen a

³⁵ Dina Šnejdarová, Rozhovor pro Časopis Harmonie 2005/4

capella madrigaly jsou i laickým publikem vnímána lépe v podání, které je schopno podrhnout virtuozitu, tanečnost a zábavnost...“

Proč by se vůbec dílo mělo zakonzervovat v podobě, v jaké bylo hráno za života autora?

Pokud si Bach zaslouží podobnou fixaci díla jako třeba Michelangelo (také nehledáme znovu předlohy jeho portrétů, abychom je vyfotografovali, protože fotografie je dokonalejší, než obraz) je jakékoli provedení nesouvisející s Bachovým pojetím tempa, zvukovou stránkou díla atd. pouhou deformací autora.

Zmiňoval jste výrazné rozdíly v tempech u romantizující a autentické interpretace. Můžete uvést nějaký příklad? Jak k tomu dochází i staré skladby mají často předepsaná tempa...?

..Velmi snadno a transparentně: Rozdíl v minutáži při provedení třídílného oratoria či opery se může lišit až o třicet minut. (Nahrávka oratoria Judas Maccabeus - G. F. Händel)...

...Metronomické údaje (Mälzelův metronom) byly vynalezeny až roku 1816, z čehož jasně vyplývá, že v předchozích staletích vývoje hudby znamenaly výrazy jako allegro, vivace, adagio, moderato atd. zcela jistě něco jiného než v tabulce Mälzlova metronomu. Zadání allegro, se v hudbě starších slohových období může týkat čtvrtiny taktu, jakož i osminy taktu nebo také poloviny taktu, což je případ nejobvyklejší. Ono alla breve nebylo v hudbě mnohdy ani naznačováno přeškrtnutým C a přesto se od interpreta čekalo, že podle charakteru skladby pojme půl taktu a nikoliv čtvrtku, jako metrickou jednotku. Pádovým argumentem k této problematice je jakýsi taktovací modus, kdy velmi povšechně řečeno, musí hudba plynout takovým tempem, aby byla jednoduchým pohybem ruky (hlavy) „taktovatelná“ bez složitých dirigentských schémat známých z hudby romantismu.“

Má podle vašeho názoru autentická interpretace budoucnost? Nejde jen o dočasný módní výstřelek? Dosahují interpreti autentické interpretace stejných profesionálních kvalit, jako třeba wagnerovští operní zpěváci?

Každému pochybovači je možno dnes ve dvacátém prvním století navrhnout výlet do renomovaného vydavatelství hudebních nosičů, jako je Deutsche Gramophon, Harmonia Mundi atd., kde je velmi přesvědčivě vidět na kvantitě i kvalitě, jak je tato problematika chápána světovými labely, dirigenty a jednotlivými umělci. Pokud vám něco

říkají jména jako Terfel, Pregardien, Gilfry a zajisté Kožená, nepochybně o tom, že jsou to přední uznávaní interpreti i v oblasti staré hudby.

5.3 Úskalí stylové interpretace u nás

Základním problémem je bohužel nedostatek tuzemských kvalitních kvalifikovaných a specializovaných interpretů. Tím se potažmo dostáváme k ryze neumělecké, ale o to více rozhodující stránce celé věci a tou je stránka ekonomická. Jakkoli se to zdá barbarské, finanční zázemí hraje v autentické interpretaci větší roli, než u „běžných“ ansámblů. Tím, že velkou část hráčů nebo zpěváků musí ansámble angažovat ze zahraničí, vzrůstají neúměrně cenové náklady. Pravda, situace se rok od roku lepší, například kvalitních houslistů již je dostatek, ale specifické nástroje, jako cink, barokní trombon, klarina, dulcian, klasicistní kontrafagot a tak podobně jsou v Čechách zcela nedostatkové zboží, stejně, jako hráči, kteří hru na tyto nástroje ovládají.

Naštěstí již mnoho mladých lidí odešlo hru na barokní, renesanční nebo klasicistní nástroj studovat do zahraničí a mnozí z nich se do Čech zase vrací. Vytváří se tak poměrně slušné zázemí pro budování tradice v autentické interpretaci u nás. Tato tradice, do které musíme počítat také například výuku zpěvu – obor kontratenor – se u nás stále ještě nepodařila obnovit. V českých podmínkách funguje v podstatě jen několik kontratenorů (Jan Mikušek, Lubomír Moravec, Hasan El-Dunia). Ostatní interprety musíme zvat ze zahraničí, převážně z Polska, Maďarska, Německa, Rakouska, eventuelně Anglie nebo Francie, ale zde opět narážíme na nedostatečné finanční prostředky.

6 VOKÁLNÍ ANSÁMBL

6.1 Vokální ansámbl – vymezení pojmu a srovnání se sborem

Výraz *ansámbl* pochází z francouzského *ensemble*, což doslova znamená *spolu, společně*. Byl některými ostatními jazyky (včetně češtiny) přejat ve smyslu sbor, skupina, soubor apod. Často se pojí do sousloví: *hudební ansámbl, ansámblový zpěv* apod.³⁶

Vokální ansámbl samozřejmě počítá se „sdružením“ několika zpěváků za účelem interpretace skladeb pro dané vokální obsazení.

Jednotlivé ansámbly se od sebe liší:

- Počtem zpěváků
- Zaměřením a působením
- Složením hlasů

Počet zpěváků není nijak přesně stanoven – obvykle se pohybuje od 4 do 8 zpěváků, ale v zásadě může mít více i méně členů. Důležitým prvkem je, že obsazení by mělo být sólistické, tedy každá hlasová linka by měla být realizována jen jedním zpěvákem a ne hlasovou skupinou, jak je tomu ve sboru. Často se však vyskytují skupiny označující se za ansámbl, ale jednotlivé hlasy jsou zdvojovány až ztrojovány.

Podle zaměření jednotlivých ansámblů (nebo ensemblů) rozlišujeme soubory například madrigalové, jazzové, ansámbly zabývající se interpretací hudby renesanční vokální polyfonie, soubory, které mají těžiště své práce v hudbě středověké, jsou ansámbly specializující se na soudobou tvorbu, eventuelně vokálně-instrumentální ansámbly.

Složení hlasů je do jisté míry dáno počtem členů. Například čtyřčlenný ansámbl, tedy kvartet může působit v typickém složení soprán – alt – tenor – bas, ale může být obsazen také ryze mužskými hlasy, potom nejčastěji ve složení bas – baryton – tenor a vysoký tenor nebo kontratenor. V obdobné variantě můžeme nalézt také ženské ansámbly – s nízkým altem (kontraalt) – altem - mezzosopránem a sopránem. Méně časté jsou vokální ansámbly tvořené dětmi. V jejich případě jsou téměř vždy alespoň dva až tři zpěváci v hlase a hovoříme tak o komorním sboru

Další velmi častou variantou je ansámbl pětičlenný buď se dvěma soprány anebo dvěma tenory. V raně barokní a renesanční madrigalové literatuře často dochází ke

³⁶ Wikipedie, dostupná na <http://cs.wikipedia.org/wiki/Ans%C3%A1mbl>

změněnám obsazení, eventuelně se počítá s velkými rozsahy jednotlivých hlasů a tak se setkáme v jedné knize Monteverdiho madrigalů se sborou, která odpovídá basu, dvěma tenorům a dvěma sopránům a v následující skladbě například basu, tenoru a třem mezzosopránům či altům a tak dále.

Hlavní rozdíl oproti pěveckému sboru je ten, že zpěváci jsou obsazováni sólově. Pokud tedy budeme interpretovat skladbu o šedesátičtyřech hlasech a každou vokální linku bude realizovat jeden zpěvák, můžeme hovořit o ansámblu. Tento příklad je sice extrémní, ale v hudební literatuře existuje.

Sólové obsazení má své důvody a to, i když odhlédneme od autentické interpretace. Přeje-li si skladatel, aby jeho vícehlasá vokální kompozice byla interpretována sólisty, má zřejmě jasnou představu o charakteristickém zvuku, který takové těleso má a navíc se dají předpokládat zvýšené interpretační, zejména výrazové a technické nároky na jednotlivé zpěváky.

Oproti pěveckému sboru jsou v ansámblu také zvýšené nároky na intonaci, která musí být naprosto přesná, neboť není „rozostřena“ množstvím barev a typů hlasů, ale vše je naprosto jasně a zřetelně slyšitelné a to i posluchači – laikovi.

6.2 Specifikace ansámblového zpěváka

Ne každý zpěvák má tu správnou kombinaci schopností, aby se mohl stát špičkovým ansámblovým zpěvákem na nejvyšší úrovni. Ansámblový zpěvák nejen, že musí splňovat kritéria sólisty, ale zároveň musí být ve větší míře obdařen schopnostmi, jejichž absence není v sólovém zpěvu tak fatální, jako v ansámblu:

- zdravý, kvalitní hlasový materiál s výrazným rozsahem

U ansámblového zpěváka se vyžaduje absolutně zdravý hlas, bez dyšnosti a jiných vad, protože všechny tyto vady se následně odráží na intonaci celého ansámblu a zejména na celkovém zvukovém obrazu. Každý hlas by zároveň měl vykazovat typické znaky dané pro konkrétní hlasový obor, aby měl každý z hlasů svoji nezaměnitelnou barvu – soprán musí být jasný a znělý, spíše „zvonivý“ než temně zabarvený, mezzosoprán o něco temnější a kulatější v barvě, alt výrazně hutný, ale zároveň dostatečně kovový ve zvuku (pokud je alt žena, charakterem by měl její hlas připomínat kontratenor) s výraznými (i extrémně) spodními polohami, tenor jasný a znělý, spíše světlejší barvy s bezproblémovými vrchními polohami, bas – stejně důležitý, jako soprán – barevný,

jadrný s dobře znějícími nejspodnějšími polohami. Bezproblémově použitelný rozsah každého zpěváka by měl být minimálně dvě oktávy.

- naprostá intonační jistota, schopnost přesného ladění

Intonační přesnost je nutná nejen ve zpěvu vlastní – horizontální – linky, ale zejména při vzniku souzvuků, tedy ve smyslu vertikálním. Každý zpěvák musí mít vypěstovanou schopnost k okamžitému naladění „čistého“ akordu, ale musí být chopen naprosto čistě interpretovat také svoji melodickou linku. Někteří zpěváci mají tuto schopnost danou více než jiní, do jisté míry se ale dá i vycvičit. Po stránce intonační je nespornou výhodou, když ne přímo nutností, je-li zpěvák schopen okamžité přesné reprodukce notového zápisu tzv. z listu a ovládá metodu tonální i intervalovou. Kombinace těchto metod je pak nutná ke zpěvu děl dvacátého a dvacátého prvního století, skladeb atonálních, dodekafonních, atd. Při interpretaci těchto děl, je samozřejmě výhodou absolutní sluch, ten však není zárukou bezvadného ladění souzvuků v rámci ansámblu.

- naprostá rytmická preciznost

Rytmická preciznost je stejně důležitá, jako přesná intonace. Ať už se jedná o složité rytmické útvary, nebo naopak ostinátní figury, je naprosto nezbytné, aby vše bylo interpretováno s absolutní přesností, vzhledem k ostatní zpěvákům (nebo hráčům). Do této oblasti se také řadí schopnost udržet tempo, nezrychlovat či nezpomalovat, pokud k tomu není dán opodstatněný důvod. Důležité je také vycítění vnitřního rytmu ansámblu – stejně, jako zpěváci zpívají v jedné tónině, měli by být schopni cítit absolutně jednotné metrum, které musí pulzovat v průběhu celé skladby. Zvlášť náročná je realizace tohoto požadavku například v Palestrinovské polyfonii, na dlouhých notách, prodlevách atd.

- velká výrazová přizpůsobivost

I když se ansámblový zpěvák specializuje třeba jen na jedno historické období, musí ovládat celou škálu výrazových prostředků. Rozhodne-li se například zpívat pouze skladby barokních mistrů, musí zvládat herecký projev na jevištní úrovni při interpretaci vrcholných madrigalů, být schopen čistého a umírněného projevu ve skladbách duchovních, operního nebo koncertantního typu zpěvu při realizaci Händelových kantát, při interpretaci hudby například Bachovy, zase ovládat výstavbu chorálních frází atd. Přednes a přesvědčivé ztvárnění všech těchto poloh je o to náročnější, že musí být jednotné

s celým zbytkem ansámblu. Umění je zachovat si osobitost, ale přitom zůstat ve vnitřním propojení s celkem.

- značná teoretická vybavenost (znalost zdobení, poučené interpretace, ...)

Je sice v zásadě možné, aby veškeré teoretické poznatky v otázce frázování, zdobení a tak podobně, sděloval a vysvětloval zpěvákovi dirigent či vedoucí ansámblu, na druhou stranu, bude-li dirigent obsazovat ansámbl, jistě si, ze dvou zpěváků odpovídajících pěveckých a hlasových kvalit, vybere spíše toho, který je se všemi zmíněnými teoretickými aspekty alespoň principiálně obeznámen. V rámci tvůrčího procesu se samozřejmě jednotlivé požadavky zpřesňují a konkretizují, ale je nutné, aby umělci našli společnou řeč na základě odborné a terminologické vzdělanosti. Interpret by ale bezpodmínečně měl umět alespoň realizovat veškeré přímé pokyny v notovém zápise. Vše je samozřejmě možné získat praxí, ale teoretické zázemí studia traktátů nebo alespoň poslechu nahrávek je nesmírně ceněno.

- Technická vyspělost, pohyblivost hlasu

Pokud už zpěvák teoreticky ovládá způsob zdobení, techniku *passaggi* a nebo třeba použití vibrata, je nutné, aby byl na takové technické úrovni, že zvládne veškeré teoretické zásady převést do praxe. Ansámblový zpěvák musí počítat s tím, že v jeho praxi bude naprosto běžná interpretace ozdob, běhů, koloratur a to (na rozdíl od zdobení v sólové árii) takřka s instrumentální přesností. Pohyblivý hlas je tedy podmínkou. O schopnosti vytvořit zcela rovný tón nenarušovaný vibratem nebo dokonce tremolem jsme se již zmiňovali v předešlých kapitolách. Na tomto místě je dobré alespoň zdůraznit, že použití „rovného“ tónu bez vibrata vyžaduje poněkud rozdílný způsob pěvecké techniky a zapojení dechu.

- Schopnost přizpůsobit se zvuku ansámblu

Nadmíru důležitou schopností je přizpůsobivost v rámci celého vokálního nebo vokálně-instrumentálního zvuku tělesa. Není možné, aby zpěvák, zpívající z významového hlediska pouhou harmonickou výplň, překryl ve zvuku zpěváka přinášející téma fugy a to ani tedy, pokud je fugové téma pro zpěváka v nevýhodné a harmonická výplň ve výhodné poloze. Zpěvák, prosazující se na úkor ostatních a to v nelogických místech naruší a zdeformuje celou skladbu. Zrovna takovým problémem je nepřiměřeně ostrá barva, radikálně odlišná výslovnost některých konsonant atd. V ideálním případě by měli všichni zpěváci používat stejnou pěveckou techniku, se stejným způsobem tvoření tónu, stejnou

artikulací, stejnou šíří vokálů a tak dále. To samozřejmě úzce souvisí s volbou jednotlivých členů ansámblu, tedy uměleckou činností v kompetenci dirigenta nebo vedoucího ansámblu.

- Vhodnost konkrétního hlasového zabarvení pro zpěv s ostatními členy ansámblu

Jednotlivé hlasy členů ansámblu se musí k sobě barevně hodit, takzvaně „pojit se“. Tato vlastnost je do jisté míry daná a do jisté míry ovlivnitelná. V rámci společné práce ansámblu je možné do určitého stupně usměrnit barvu jednotlivých hlasů – mírně ji ztmavit, zakulatit, nebo naopak zesvětlit a přiosvětlit. Těchto jemných nuancí by měl být zpěvák schopen používat a měnit je v závislosti na typu skladby nebo její části. To je však otázkou odstínů a tónů barev. Zcela změnit charakter hlasu není samozřejmě v rámci práce s ansámblem možné ani žádoucí, a proto musí být voleni jednotliví členové tak, aby již prvotní společný zvuk zněl přirozeně a kompaktně. Nevhodné je například zvolit velmi temně zabarvený soprán a extrémně světlý alt, byť by rozsahově plnily veškerá kritéria. Souzvuk dvou a více hlasů musí být lahodný, celistvý, ve chvílích potřeby musí znít zcela homogenně a naopak, žádá-li to výraz, musí umět každý hlas strhnout veškerou pozornost na sebe.

- Výrazná artikulace

Výrazná artikulace je v ansámblu naprostá nutnost. Dalo by se říct, že ansámblový zpěvák musí artikulovat až přehnaně, v každém případě transparentněji, než sólista. Přehnané výslovnosti se využije například v imitačních nástupech v rámci madrigalů, kdy přináší šest různých hlasů text, každý v jiném časovém a rytmickém průběhu a přesto je naléhavě potřebné, aby posluchač textu porozuměl. Jiný typ artikulace zase zpěvák použije v interpretaci Palestrinovy mše, kdy artikulace nesmí narušit plynutí melodie.

Vzhledem k povaze práce zde neuvádíme potřebné vlastnosti psychické, jako komunikativnost, přizpůsobivost, schopnost týmové práce i myšlení a tak dále, které jsou možná stejně podstatné, jako vlastnosti umělecké.

6.3 Nejčastější nedostatky a problémy vokálních ansámblů

To, co je překvapivě největším problémem ansámblů, je nedostatek vhodných zpěváků. Možná v souvislosti s absencí vhodných domácích vzorů vešel do českého uměleckého školství trend „produkovat“ pouze operní pěvce, jako by zpěv v ansámblu

byla podřadná záležitost, pro interprety nedosahujících kvalit pro kariéru operního sólového pěvce. Je pravdou, že velké dramatické hlasy, které dnes zpívají Wagnera a Strausse se pro zpěv v ansámblech nehodí, ale neznamená to, že pouze takovéto hlasy jsou jedinou, pro mnohé nedostižnou, kvalitou.

Ve světě je však zpěv ve specializovaném vokálním ansámblu prestižní záležitostí. Z výše uvedeného je zřejmé, že ansámblový zpěvák musí vykazovat naprosto specifické kvality a že v ansámblu nemůže zpívat každý. Italské, Anglické, nebo Holandské ansámby jsou však vystavěny z kvalitních zpěváků, kteří běžně vystupují i na prestižních operních scénách. Nejen, že mají fenomenální hlasy, ale splňují všechna další, tak náročná kritéria pro zpěv v ansámblu. Za všechny jmenujme alespoň tenora Rolanda Villazóna.

Nejčastější nedostatky běžných ansámbků, které však často pramení právě z toho, že v ansámblech zpívají pouze nadšenci a amatéři bez potřebného pěveckého školení, jsou právě intonační labilita, nevyváženost hlasů, nesezpívanost, často nevhodnost repertoáru. Mnohé ansámby, přes evidentní hlasovou i technickou nedostatečnost volí neadekvátně náročný repertoár a zapomínají při tom na to, že v souzvuku čtyř nebo pěti hlasů je zcela nekompromisně odhaleno každé zaváhání, intonační nejistota, nedůsledná výslovnost a ostatní chyby.

6.4 Metody práce s vokálním ansámblem

6.4.1 Nácvik

O metodách práce s vokálním ansámblem by bylo možné napsat celou odbornou publikaci. Pohovořme alespoň o několika zásadách. Centrem zájmu bude provozující ansámb profesionálů, kdy jsou splněny všechny předpoklady zpěváka (uvedené v kapitole 6.2. – Specifikace ansámblového zpěváka).

- Společný nácvik jednotlivých skladeb by měl probíhat až ve chvíli, kdy jednotliví zpěváci ovládají své party. Za předpokladu, že jsou všichni schopni zazpívat part z listu, se doporučuje skladbu alespoň jednou přezpívat celou s nástrojem, pro vytvoření představy o průběhu skladby, harmonie a jednotlivých vokálních linek ostatních zpěváků.
- Zpěváci by měli znát historické souvislosti a dobový kontext vzniku skladby, měli by být obeznámeni s osobou autora, základy jeho kompoziční

techniky. V případě realizace skladby barokní nebo předbarokní samozřejmě se všemi symbolickými rozměry skladby, hudebně-rétorickými figurami atd.

- Překlad (doslovný!) a výklad textu je naprostou samozřejmostí.
- Již při prvním přečtení mohou zkušenější zpěváci vytvářet ozdoby, *passaggi* atd. To je samozřejmě nutné usměrnit a upřesnit při následném rozboru. Podle vyspělosti zpěváků je možné ponechat jim vlastní tvůrčí prostor pro zdobené, eventuálně vytvořit dispozici k improvizaci tvůrčí invenci i v rámci veřejných produkcí. To však vyžaduje skutečně velmi zkušené zpěváky s bohatou praxí. U méně zkušených interpretů je dobré stanovit minimálně místa pro zdobené, eventuálně také formu ozdoby.
- Od prvního provedení skladby je nutné dbát na intonační jistotu. Ponechávání nedobře znějících akordů bez povšimnutí z důvodu raného stádia nácviku vede k nezdravé toleranci celého ansámblu vůči falešným tónům. Ucho si navykne slýchat nedoladěné akordy a pak se jen těžko cizelují jemné intonační nuance, které vyžadují speciální soustředěnost. Dobrá intonace by měla být samozřejmostí.
- V každé skladbě i u intonačně stabilního ansámblu se mohou vyskytnout místa, která neladí „sama od sebe“, ale vyžadují speciální sluchovou analýzu. Nejen že se tím odstraní daný problém, ale zároveň je tato analýza pro ansámbl cenným „intonačním“ cvičením.
- V průběhu dalších fází nácviku je nutné (pokud to zpěváci nedělají sami) navodit správnou atmosféru skladby, s patřičnými afekty, určení vrcholu skladby, eventuální katarze. Je potřebné sjednotit se v koncepci celého díla a to i v případě, že se jedná o cyklickou formu.
- Velmi důležité je přizpůsobení provedení skladby konkrétnímu provozovacímu prostoru. To v sobě zahrnuje postavení jednotlivých zpěváků ansámblu, umístění celé skupiny v prostoru, eventuálně postavení vůči nástrojům, ale také usměrnění artikulace a způsobu frázování a temp. Jinak bude skladba interpretována v „suchém“ prostoru s kobercem a závěsy, jinak v chrámové lodi s velikým dozvukem.

6.4.2 Umělecká a koncertní činnost

Umělecká i koncertní činnost je samozřejmě jednak přímo úměrná žádanosti ansámblu (případně prezentovaného díla a žánru) na trhu, jednak ekonomicko-sociálním vztahem členů k ansámblu. Jinými slovy, vykonává-li zpěvák ansámblovou praxi jen jako koníček, či jako povinný předmět ve škole je zřejmě četnost vystoupení a koncertů jiná, než u ansámblového zpěváka profesionála, který se koncertní činností živí.

Umělecká a koncertní činnost je také závislá na ročním období, velmi výrazně je ovlivněna církevními i světskými svátky, různými významnými a slavnostními příležitostmi. Vesměs ale jde o otázky uměleckého managementu, bez jehož pomoci může profesionální soubor v dnešní době jen velmi těžko existovat.

Uměleckou činnost můžeme rozdělit do několika kategorií:

- **Vlastní samostatné koncerty ansámblu** (poskytují největší volnost ve výběru repertoáru a jsou nejreprezentativnější ze všech uvedených uměleckých činností)
- **Hudební doprovod slavností, liturgií, jiných uměleckých akcí** atp. (zde může být repertoár velmi zásadně ovlivněn požadavky pořadatele)
- **Soutěže a přehlídky** (repertoár je do značné míry určený, pro ansámbl je ovšem vždy velmi přínosné prezentovat se a porovnat se s jinými ansámbly v rámci veřejného uměleckého klání)
- **Účinkování v rámci jiných koncertů** (ansámbl může buď spolupůčinkovat na koncertech s vlastním repertoárem, nebo být přizván k projektu, kam se jako ansámblová složka zapojí ke sboru, orchestru, dalším sólistům atd.)
- **Natáčení hudebních nosičů** (patří k nejprestižnějším uměleckým činnostem, ať už se jedná o samostatné CD, nebo spolupůčinkování v rámci jiného projektu)

6.5 Uplatnění ansámblového zpěváka

Ansámblový zpěvák má v dnešní době poměrně optimistické vyhlídky. Profesionálních vokálních ansámblů je v naší republice jen velmi málo, a pokud bude daný ansámbl dosahovat špičkových kvalit má velkou naději na uplatnění nejen v rámci samostatné koncertní činnosti, ale – jak již bylo napsáno výše – také v rámci projektů

jiných ansámblů. Běžná je praxe, kdy instrumentální ansámbl přizve ke spolupráci ansámbl vokální, aby společně vytvořili kantátové nebo oratorní dílo. Záleží už jen na schopnostech zpěváků a představě dirigenta, eventuelně pořadatele, zda ansámbl funguje jakou pouhý „sbor“ ve funkci zpěváků – *rippienistů*. Dnes je velmi oblíbený model běžně známý z barokní doby, že zpěváci zpívají sólové i sborové party. To je ideální pozice ansámblu.

Také renesanční a raně barokní hudba, jakož i hudba francouzského a anglického baroka představuje pro sólové zpěváky značný problém. Nesetkáváme se zde s klasickým střídáním árií a sborů (jak je známe například u Händela), ale všichni sólisté mají své samostatné sólové pasáže a zároveň zpívají s ostatními sólisty v rámci ansámblů. To představuje pro běžného operního pěvce bez ansámblové praxe velmi často problém, a to je právě nejvhodnější místo na poli vokální interpretace pro obsazení existujícím a sezpívaným vokálním ansámblem.

Kvalitní ansámblový zpěvák je vyhledávaným univerzálem. Nejen, že může být obsazen sólově a to třeba i v opeře (většinou do děl barokních a klasicistních), ale oproti výhradním sólistům má výhodu ve schopnosti ansámblové i sborové interpretace. Ansámbloví zpěváci bývají také leadry hlasů v profesionálních sborech, ale mnozí se věnují rovněž samostatné sólové koncertní činnosti.

6.6. Vokální ansámby a ansámby specializované na interpretaci staré hudby

V České republice působí celá řada vokálních ansámblů, přesto, že velká většina z nich se věnuje této práci spíš jako koníčku, dosahují mnohdy pozoruhodné úrovně. Ryze profesionální vokální soubor, tedy bez vedlejší pracovní či umělecké činnosti však nenajdeme. Mezi nejznámější a nejkvalitnější zavedené ansámby u nás patří: Affeto, Collegium vocale 1704, Linha singers nebo do roku 2003 koncertující Madrigal Quintet Brno. Nadějně jsou ale také mladé soubory jako: Gentlemen singers, Sol et Sedes, Da Capo Ensemble a tak dále.

Ansámby, které se věnují výhradně stylové interpretaci u nás, jsou rovněž zastoupeni v proměnlivé kvalitě, velkou většinu z nich ale již tvoří profesionální hudebníci, specializovaní v oboru. Čím dál častěji se poučené interpretaci věnují také amatérské soubory.

Ve světě má stylová interpretace staré hudby vokálními ansámby daleko větší tradici. Profesionálních souborů tohoto zaměření jsou stovky a tisíce, desítky z nich

dosahují absolutně špičkové kvality, nahrávají u společností, jako Deutsche Gramophon, Harmonia Mundi, Sony Music, mnohdy ve specializovaných řadách.

Přehled Českých vokálních ansámbků, Českých ansámbků specializujících se na starou hudbu a přehled předních světových vokálních ansámbků zabývajících se dobovou interpretací naleznete v příloze

ZÁVĚR

Cílem této práce bylo předejít dvě oblasti hudební interpretace, které se, dle mého názoru neprávem, dostaly na okraj zájmu dnešní umělecké společnosti.

Stylová interpretace hudby starších slohových období je sice ve světě i u nás provozována špičkovými odborníky, kteří způsobu interpretace těchto děl často zasvětili celou svou uměleckou činnost, stále ale dělí hudební i nehudební veřejnost na několik táborů.

První z nich fanaticky odsuzuje jakoukoliv stylovost a bez pádných argumentů smetá veškeré snahy o uvedení starých principů v život s lakonickým odůvodněním, že staré je špatné. Druhý tábor jsou opravdoví odborníci, kteří vědí proč a jak hrát hudbu stylově a představují úzkou elitu mezi hudebními interprety u nás. Další skupina hudebníků zvolila pouze povrchní přístup k interpretaci staré hudby a jen s povšechnými teoretickými znalostmi nebo úplně bez nich deformují hudební obraz odkazu starých mistrů rozhodně více než ti, kteří patří do čtvrtého tábora – těm je v podstatě jedno zda interpretují baroko, romantismus nebo modernu, ale jde jim o zachování naturelu dané skladby, o postihnutí hudby v ní a o co nejvěrnější zprostředkování hudebních myšlenek posluchači. Tito hudebníci se řídí především intuicí a správná intuice a vrozená muzikalita často může vést k podobným výsledkům, jako vědecká bádání.

Vokální ansámby jsou „popelkou“ v oblasti hudební interpretace v naší republice již dlouhou řadu let. Ansámblovým zpěvem „opravdoví“ zpěváci mnohdy pohrdají, ale mnozí z nich by v nárocích kladených na ansámblového zpěváka neobstáli.

V této práci jsem se snažila vyzdvihnout to dobré co stylová interpretace a praxe ve vokálním ansámblu přináší. Mým cílem bylo sdružit ty nejpádnější argumenty, proč by tato dvě odvětví měla najít pevné místo nejen v kulturní sféře Českých zemí, ale zejména v oficiální struktuře Českého školství.

České republice „díky“ totalitnímu odříznutí od zemí s neporušenou tradicí historické interpretace, jako je Anglie nebo Holandsko chybí generace profesorů a učitelů, kteří by byli obeznámeni s touto problematikou. Na druhou stranu již máme mezi mladými umělci celou řadu odborníků, kteří mohou začínající interprety vést správným směrem. To stejné platí do jisté míry i pro oblast vokálních ansámbků s tím rozdílem, že máme přece jen velmi bohatou historii zpěvu sborového.

Samozřejmě ne každý se hodlá věnovat historické interpretaci nebo ansámblovému zpěvu, ale i když si interpret-zpěvák zvolí zcela jiný směr své umělecké dráhy, jistě se setká s nepřehledným množstvím situací, kdy znalosti a schopnosti získané při studiu těchto dvou odvětví zužitkuje. Stejně tak, jako lékař, který i když je jeho hlavní specializací oftalmologie musí znát biologii celého člověka, aby mohl vyvodit důsledky nesprávné funkce očního nervu anebo naopak stanovit příčinu špatného vidění, měl by interpret umět použít a využít principy založené na interpretaci hudby starších slohových období také ve správné chvíli při produkci skladby romantické. Zrovna tak zpěvák představující postavy Janáčkových oper využije správné intonační návyky z ansámblu.

Poznatky uvedené v praktické části práce jsem čerpala z vlastních zkušeností z práce v ansámblu a s ansámblem. Jako umělecká vedoucí profesionálního hudebního quintetu jsem se snažila poskytnout praktické rady ansámblovým zpěvákům. Pokusila jsem se popsat praxi provozu ansámblu včetně poznámek o ekonomickém dopadu této činnosti pro ty, kteří by o podobné dráze uvažovali. Mým cílem bylo ukázat, že obě zpracovaná specializovaná odvětví jsou uplatnitelná v širokém spektru hudebních aktivit každého výkonného umělce.

Trendem dnešní doby je specializace. Ne však vytržená z kontextu okolního světa, ale naopak inteligentně využitá v rámci syntetického náhledu na danou problematiku.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

1. **Copeman, Harold:** *Singing in Latin*. Oxford: Harold Copeman 1990, 1992
2. **Černý, Jaromír:** *Hudba České renesance*. Praha: Státní knihovna ČSR, 1982
3. **Dolmetsch, Arnold:** *Interpretace hudby 17. A 18. Století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958
4. **Foltýnová, Lenka:** *Rozhovor s Markem Štrynclem*. Publikovaný v časopise Opus Musicum 5/2001
5. **Hrčková, Nad'a:** *Dějiny hudby I. Evropský středověk*. Praha: Ikar, Euromedia Group, k.s., 2005
6. **Hrčková, Nad'a:** *Dějiny hudby II. Renaissance*. Praha: Ikar, Euromedia Group, k.s., 2005
7. **Kozoň, Rastislav:** *Afektová teória – ročníková práce 1995/1996*. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, 1996
8. **Kročil, Michael:** *Příručka klávesového technika*. Třebíč: Michael Kročil, 2008
9. **Manfred F., Bukofzer:** *Hudba v období baroka, Od Monteverdiho po Bacha*, Bratislava: OPUS, 1986
10. **Muffat, Gottlieb:** *První poznámky o hraní francouzských baletů podle metody zesnulého pana de Lully*. Přel. V. Bělský. Brno JAMU, 1992.
11. **Michels, Ulrich:** *Atlas Musik / Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000
12. **Quantz, Johann Joachim:** *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Překl. V. Bělský. Praha: Editio Supraphon, 1990
13. **Schüllerová, Silvie:** *Afektová teorie a hudebně rétorické figury – dizertační práce*. Brno: Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity, 2006
14. **Sweykowski, Zygmunt:** *Arkána techniky passaggi*. Publikováno v časopise Slovenská hudba 4/1995, Bratislava: SAP, 2005
15. **Štědroň, Miloš:** *Claudio Monteverdi, génius opery*. Praha: Editio Supraphon, 1985
16. **Šnejdarová, Dina:** *Rozovor s Václavem Luksem*. Publikovaný v časopisu Harmonie 4/2005
17. **Yearbook of the Alamire Foundation:** *Orlandus Lassus and his Time*. Overpelt (Belgium), 1995.

Seznam odkazů na webové stránky, z jejichž obsahu bylo čerpáno:

1. <http://www.lib.rochester.edu/index.cfm?PAGE=2470> (vyhledáno 17. 2. 2009)
2. <http://www.peiresc.org/Clerc.pdf> (Vyhledáno 20. 2. 2009)
3. http://www.konzervator.brno.indos.cz/Cello/Encyklopedie/metodikarejstřík/apolin/3Artikulare_barokni_frazovani.htm (Vyhledáno 8. 4. 2009)
4. http://cs.wikipedia.org/wiki/Hlavn%C3%AD_strana
5. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claudio_Monteverdi_1.jpg (vyhledáno 7. 4. 2009)

SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ

- [] označení fonetického přepisu výslovnosti
- ñ fonetický znak pro **ň**
- ε fonetický znak pro **dz** nebo **dž** eventuelně **ž**
- ɪ fonetický znak pro jasně znějící hlásku **i**
- :
- ɶ fonetický znak pro otevřenou hlásku **a**
- õ fonetický znak pro nosovku na hlásce **o**
- ã fonetický znak pro nosovku na hlásce **a**

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek č.1: Claudio Monteverdi

Volně ke stažení z

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claudio_Monteverdi_1.jpg

Originál:

Domenico Fetti (1589 – 1623): Claudio Monteverdi (1567-1643), composer
- (Detail from full painting)

Galleria Accademia, Venice, cca 1620

Obrázek č. 2: Giovanni Camillo Maffei

Volně ke stažení z:

<http://www.maurouberti.it/vocalita/maffei/maffei.html>

SEZNAM PŘÍLOH

- Příloha č. 1** Claudio Monteverdi ukázka (2 strany) z madrigalu **A un giro sol de'begl'occhi**
- Příloha č. 2** Seznam všech madrigalů Claudia Monteverdiho dle jednotlivých knih madrigalů
- Příloha č. 3** Příklad vypracování passaggií z Maffeiho traktátu *Discorso della voce* v moderním přepisu publikovaném v článku **Zygmunta Sweykowskeho**: *Arkána techniky passaggi*. v časopise Slovenská hudba 4/1995, Bratislava: SAP, 2005 – str. 459-461
- Příloha č. 4** Přehled českých a světových vokálních ansámbľů a souborů zabývajících se stylovou interpretací staré hudby