Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Diplomová práce

Bc. Monika Jägerová

Autenticita a přirozenost jako styl:

Ženský hlas v současné praxi historicky poučené interpretace barokní hudby v České republice

Authenticity and naturalness as a style:

Female voice in contemporary practice of historically informed performance of baroque music in the Czech republic

Praha 2018

Vedoucí práce: Mgr. Tereza Havelková, Ph.D.

Konzultant: Mgr. Vít Zdrálek, Ph.D.

Poděkování

Děkuji Tereze Havelkové a Vítu Zdrálkovi za dlouholeté otevírání nových obzorů a za možnost zpracovat téma v bezpečném prostoru Semináře Kulturní analýzy hudby.

Dále děkuji Pavle Zumrové za konzultace v oblasti hlasové techniky a pěvecké praxe. Děkuji respondentkám za jejich čas, ochotu a sdílnost. Svým nejbližším děkuji za vytrvalou podporu.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

…….

V Praze dne 29. června 2018 Bc. Monika Jägerová

Abstrakt

Tato práce zkoumá specifický způsob používání ženského zpěvního hlasu v rámci subkultury historicky poučené interpretace barokní hudby v České republice. Je prací kulturně analytickou. Vycházím především z osobních rozhovorů s interpretkami z let 2015 a 2016 a z vlastní žité zkušenosti, nejprve jako studentky zpěvu a posléze i interpretky barokní hudby. V práci zkoumám, jakým způsobem je v oblasti zpěvu naplňován základní požadavek subkultury historicky poučené interpretace na „historickou autenticitu“ (ve smyslu „jak hudba zněla v době svého vzniku“). Docházím ke klíčovému pojmu „přirozenosti“ a dále si všímám, jak se tento koncept přirozenosti promítá do zvuku, těl a estetických očekávání zpěvaček i posluchačů. Prožitek potěšení z „autentické“ a „přirozené“ interpretace barokní hudby dávám do kontextu přemýšlení o pojmech *jouissance* a *plaisir,* jak o nich hovoří Roland Barthes.

Klíčová slova

historicky poučená interpretace barokní hudby, ženský hlas, styl, autenticita, přirozenost, objektivismus, *jouissance, plaisir*

Abstract

This thesis explores specific ways of using female singing voice in subculture of historically informed performance of baroque music in the Czech republic. The thesis is based on principles of cultural theory and cultural analysis. Main source for my research were interviews from the years 2015 and 2016 held with female singers specialized in historically informed performance, and my own living experience first as voice student, later as a performer in the field of baroque music. I explore ways of fulfilling fundamental demand of the subculture for „historical authenticity“ (which is usually defined as „how did the music sound at the time of its origin“). I come to key term of „naturalness“ and I further explore how this concept is embodied by the singers, how it affects the sound of the voice and aesthetic expectations of the singers and also listeners. I put the experience of „authentic“ and „natural“ interpretation of baroque music in context of thinking about pleasure, especially in terms of *jouissance* and *plaisir* described by Roland Barthes.

Key words

historically informed interpretation of baroque music, female voice, style, authenticity, naturalness, objectivism, *jouissance, plaisir*

Obsah

Úvod: Všechno jen styl....6
Vitalistická nebo geometrická interpretace?....10
Osobní zkušenost jako východisko výzkumu....14
Kapitola první: Autenticita....21
Střet s autenticitou....27
Dýchání....28
Vibrato....29
Rezonance....30
Dikce....32
Estetické hodnocení....32
Přirozenost....34
Sebereflexe a otázky....35
Kapitola druhá: Přirozenost....39
Dvojí přirozenost....41
Zvuk přirozenosti....47
Závěry....53
Kapitola třetí: Autority promlouvají....54
Jak se tedy v baroku zpívalo?....54
Hudba si styl řekne sama....60
Co tím chtěl autor říci?....62
Kapitola čtvrtá: Působení na posluchače....66
Dvojí potěšení....67
Poučená interpretace jako estetika 20. století....72
Závěr....75
Literatura....76
Internetové zdroje....77
Ilustrace....77
Nahrávky....78

Úvod: Všechno jen styl

> I zazpíval slavík dubu a jeho hlas zněl jako zurčení vody, tekoucí ze stříbrného džbánku. Když slavík svou píseň dozpíval, zvedl se student a vytáhl z kapsy zápisník a olůvko.
>
> „Formu má," říkal si, procházeje houštinou, „to se mu upřít nedá. Ale má nějaký cit? Bohužel asi ne. Inu, jako většina umělců: všechno jen styl, a upřímnost žádná." [1]

Povídka Oscara Wildea Slavík a růže je především o nedorozumění mezi dvěma světy. Svět studentův je pohlcen do zoufalé lásky k dívce a je hluchý k poselství, které sděluje slavík. Slyší jeho vytříbený styl, který ale pro jeho uši postrádá jakoukoliv upřímnost. V té chvíli zpívá slavík o velikosti opravdové lásky a rozhodnut pro ni zemřít, loučí se se životem. Je to radikální (a proto tragické) nedorozumění dvou myšlenkových světů.

Střet a nedorozumění dvou myšlenkových světů na poli interpretace barokní hudby byl pro mě ústředním tématem intenzivně několik let, a to na poli muzikologického bádání a zároveň na poli interpretačním. Na ženský hlas v interpretaci barokní hudby jsou kladeny specifické nároky podpořené objektivistickou, muzikologickou argumentací a zpěvačky na jejich základě používají hlas tak, aby vytvořily zvuk dnes již typický pro poučenou interpretaci barokní hudby.

Jako muzikoložka jsem v průběhu tohoto výzkumu dospěla k názoru, že žádná absolutní, objektivní interpretační pravda neexistuje. Existují různé názory na interpretaci a jejich střety. Naučila jsem se je poznat, teoreticky uchopit a popsat. Jako interpretka jsem se naučila mezi nimi proplouvat a vyjednávat jak na úrovni společenské, tak na úrovni fyzické, tedy svého hlasu a těla. A přesně tyto dvě roviny spojuje předkládaná práce.

Je prací kulturně teoretickou[2], neboť v ní zkoumám kulturní *koncepty*, které jsou v rámci zkoumaného prostředí přijímány za přirozené[3] – jak uvidíme, v mém tématu se jedná především o *koncept autenticity* a o *koncept přirozenosti* samotné. Tyto dva koncepty jsou pro předkládanou práci zásadním analytickým nástrojem – spojují totiž představy o zvuku,

---

[1] WILDE, Oscar. Šťastný princ a jiné pohádky. 2. čes. vyd. Praha:Slovart, 1997.

[2] Pracuji s chápáním kulturní teorie, jak ji formuluje např. Jonathan Culler v *Krátkém úvodu do literární teorie.*
CULLER, Jonathan D. *Krátký úvod do literární teorie*. Nové, rozš. vyd. Brno: Host, 2015. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7491-233-7.

[3] Tamtéž, s. 24.

používání těla a zdraví s estetickým očekáváním. Jsou to kategorie, které jsou v poučené interpretaci používány, pokud jde o určení, jak má znít ženský zpěvní hlas[4] v barokní skladbě.

Na pozadí těchto konceptů probíhá veškeré přemýšlení zpěvaček poučené interpretace o tématu ženského hlasu a jeho zvukovosti.[5] Zmíněné koncepty jsou integrální součástí *diskurzu*, tedy způsobu, jakým zpěvačky (a v menší míře i další insideři z řad odborné a hudební veřejnosti) stav věcí racionálně popisují a vysvětlují. Tento diskurz analyzuji a zmíněné koncepty problematizuji: rozebírám způsob utváření a organizace vědění, myšlenek a zkušeností o tom, jak má ženský hlas v barokní hudbě znít a jakým způsobem jsou tyto myšlenky a toto vědění zpěvačkami ztělesňovány. Zkoumám, jak jsou tato pravidla zakotvena v jazyce, ve společenských pravidlech a praktikách. Hlavním zdrojem pro tuto práci jsou důkladně analyzované osobní rozhovory s interpretkami[6] a reflexe vlastní pěvecké zkušenosti.

Při výzkumu jsem v první fázi vycházela z rozhovorů uveřejněných v mediích. Na základě těchto textů a vlastní zkušenosti z interpretačních kurzů jsem pak určila hlavní otázky výzkumu. Obecným problémem, kterému se budu věnovat v kapitole *Autority promlouvají*, je fakt, že v rozhovorech je velká pozornost věnována objektivním historickým faktům a méně pozornosti je proto věnováno způsobu, jakým je styl poučené interpretace konstruován, co zpěvačky cítí či jak o svém zpěvu uvažují. Při osobních rozhovorech s vybraným okruhem respondentek se mi však podařilo tato skrytější témata pojmenovat a poměrně do hloubky popsat, a to i s využitím poznatků získaných na základě vlastní pěvecké zkušenosti.

---

[4] Z důvodů rozsahu jsem byla bohužel nucena práci omezit pouze na ženský zpěvní hlas. Vyhýbám se tím záměrně rozsáhlému tématu mužských zpěvních hlasů, a to především problematiky kontratenorů, kteří bývají obsazováni do rolí psaných původně pro kastráty. Toto téma, ač bude mít základní principy stejné s tématem ženského hlasu, je námětem pro samostatnou teoretickou práci.

[5] CULLER, Jonathan D. *Krátký úvod do literární teorie*. Nové, rozš. vyd. Brno: Host, 2015. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7491-233-7, s. 25.

[6] Co se týče rozhovorů, metodologicky vycházím především z publikace *Chápající rozhovor* Jeana-Claudea Kaufmanna.
KAUFMANN, Jean-Claude. *Chápající rozhovor*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2010. Studijní texty (Sociologické nakladatelství). ISBN 978-80-7419-033-9.

Práce je tedy zároveň do značné míry autoetnografická[7]. Neklade si nárok na objektivní vědecké poznání: v práci tedy nemám ambici popisovat *skutečný stav* věcí, neboť to by znamenalo pouze nevědomou reprodukci znaků, které téma na základě ideologie popisují.[8] Takovým způsobem dané téma v širším zaměření zpracovává několik empirických a přehledových prací, např. diplomová práce Milana Klindery[9], které díky tomu využiji spíše jako text pramenné povahy. Má subjektivní zkušenost mi naopak do značné míry pomohla diskurz dekonstruovat. Tím, že zahrnuji a analyzuji svou subjektivní zkušenost, získávám k ní odstup a objevuji další odstíny zkoumané problematiky.

Teoretické uchopení mé subjektivní zkušenosti i rozhovorů s interpretkami se ukazuje být schopné rozklíčovat jakýsi rastr, přes který zpěvačky historicky poučené interpretace chápou svět okolo. V textu se teorie bude ukazovat jako stále se opakující projevy mřížky, přes kterou vidíme danou problematiku, bude odhalovat projevy ideologie v tom nejobecnějším slova smyslu. Budou se vynořovat táž témata a téže pojmy v různých situacích, promluvách či textech a vždy poodhalí novou fasetu zkoumaného tématu.

Vraťme se ale ke slavíkovi. Proč mě po tolika letech zkoumání tématu zaujal úryvek ze zdánlivě nesouvisející pohádky? Samozřejmě kvůli zmínce o stylu. Může být nedorozumění slavíka a studenta na základě stylu metaforou pro současný stav diskuze o zpěvu v poučené interpretaci barokní hudby? Student říká:

> „Formu má," říkal si, procházeje houštinou, „to se mu upřít nedá. Ale má nějaký cit?
> Bohužel asi ne. Inu, jako většina umělců: všechno jen styl, a upřímnost žádná." [10]

Jako bych slyšela některé kritické hlasy z prostředí hlavního proudu klasické hudby směrem k použití hlasu v historicky poučené interpretaci. Faktem je, že poučená interpretace barokní hudby se u nás postupem let stala z původní „undergroundové" záležitosti již relevantní subkulturou klasické hudby.[11] Jak ukazuje Dreyfus, pro hlavní proud klasické

---

7 V oblasti přístupu k tématu byla pro mě inspirativní mimo jiné publikace *Sensational knowledge: embodying culture through Japanese dance,* ve které autorka popisuje kulturní koncepty na základě vlastní žité zkušenosti z dlouholetého studia tradičního japonského tance.
HAHN, Tomie. *Sensational knowledge: embodying culture through Japanese dance*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, c2007. ISBN 978-0-8195-6835-9.

8 Tamtéž, s. 22.

9 KLINDERA, Milan. *Hudebníci zabývající se historicky poučenou interpretací v Česku na začátku 21. století*. Praha, 2007. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze.

10 WILDE, Oscar. Šťastný princ a jiné pohádky. 2. čes. vyd. Praha:Slovart, 1997.

11 O kořenech mimo oficiální struktury hudebních institucí hovořila v rozhovorech většina zpěvaček. Z důvodu rozsahu je bohužel mimo možnosti této práce zabývat se historickým vývojem subkultury poučené

hudby nyní představuje opozici, ke které se musí při interpretaci starších období chtě nechtě vztáhnout, neboť její požadavek na autenticitu nutí hudebníky hlavního proudu konfrontovat svou vlastní historicitu[12]. K tomuto momentu se v průběhu práce ještě vrátím.

Rozpor je i přes smířlivé výroky[13] či velkorysé mlčení stále přítomen. Jen málokdy můžeme být svědky diskuze tak otevřené, jako to ve facebookové diskuzi pod příspěvkem renomovaného houslisty hlavního proudu Václava Hudečka[14] ukázali mnozí hudebníci obou táborů. Diskuze byla původně zaměřena na vibrato v houslové tvorbě J. S. Bacha, nicméně záhy se rozšířila na interpretaci hudby obecně a přispěly do ní v různé míře mimo jiné takové osobnosti staré hudby, jako dirigent Václav Luks, flétnistka Julie Braná, flétnisté Jakub Kydlíček, Marek Špelina, gambista Petr Wagner, cembalistka Petra Matějová a z prostředí hlavního proudu klasické hudby pak houslisté Václav Hudeček, Pavel Kirs, Jiří Vodička, Miroslav Ambroš či klavírista Lukáš Klánský, zpěvák Daniel Klánský a pěvkyně Dagmar Pecková.

Tato diskuze byla ostře sledována mnoha lidmi z branže. Zajímavé na ní je právě to, že skvěle odráží způsob uvažování obou proudů klasické hudby. Typický styl diskuze v prostředí poučené interpretace používá flétnistka Julie Braná:

> Také si myslím, že není dobré se kvůli hudbě urážet. Ale mám pocit, že to veřejně dělají právě Ti[15], co staré hudbě nerozumí a pravděpodobně jsou příliš nafoukaní na to, aby uznali, že bez určitých vědomostí prostě nelze produkovat starou hudbu,

---

interpretace.

NOVÁKOVÁ, Monika. *Stará hudba v České republice – Subkultura interpretů a posluchačů*. Brno, 2011. Diplomová práce. Masarykova univerzita.

[12] DREYFUS, Laurence. Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century. *The Musical Quarterly*. Oxford University Press, 1983, **69**(3), s. 304. Online dostupné z: http://www.jstor.org/stable/742175, zobrazeno 3. 3. 2015.

[13] Zpěvačka Markéta Cukrová, vyhledávaná mezzosopranistka v prostředí staré hudby, např. v jednom rozhovoru uvádí: „Po jistém období hledání dnes na obou stranách převážila kvalita a vzájemný respekt. Moderní hráči začínají dokonce zkoušet hrát ‚poučeně' na moderní nástroje, což je sice obtížné, ale možné." Vzápětí ovšem dodává: „Složitější je to se zpěvem. Romantická tradice operního zpěvu, která je považována za měřítko pěveckého oboru, příliš odchylek nepřipouští."
in: RÉMY, Martin. Markéta Cukrová: Hlasivky jsou v krku, ale hudba je v hlavě. *Literární noviny*. Praha: Společnost pro Literární noviny, 2014, č. 12. Dostupné z: http://www.literarky.cz/kultura/hudba/18893-marketa-cukrova-hlasivky-jsou-v-krku-ale-hudba-je-v-hlav.

[14] HUDEČEK, Václav. A je to [...]: 'Bach should be played with vibrato' says violinist Pinchas Zukerman. In: *Facebook* [online]. 11. září 2016 [cit. 2018-04-18]. Dostupné z: https://www.facebook.com/vaclav.hudecek.1/posts/10210028698290944?hc_location=ufi.

> poněvadž pak působí směšně. Poučená interpretace interpretována průměrným umělcem asi nikdy nebude to ono a tak to platí i naopak – skvělý muzikant bez vědomostí o generálbasu, rétorice atd. zůstane v oblasti tzv.staré hudby jen průměrným ne-li špatným interpretem. Jak píše Marek Špelina, je asi naším posláním ty zbloudilé ovečky stále směřovat lepším směrem.... P.S. a o vibrátu jsem četla prima knihu: *Das Vibrato in der Musik des Barock* od Greta Moens Haenen. Pak se třeba můžeme bavit s autory této diskuse na úrovni. Hezký večer.

Naopak pěvkyně Dagmar Pecková do diskuze vstupuje z pozice neotřesitelné autority vybudované na světových pódiích v hlavním proudu klasické hudby a nebere si servítky ve vyjádření názoru. V reakci na zmiňovanou knihu Pecková odpověděla:

> Já nemám potřebu to číst... Mně stačí můj hudební sluch, který opravdu není špatný vzhledem k tomu, co jsem dokázala, což se o vás říct nedá, že... Tak přeji krásné pazourky

V diskuzi však nejde o vibrato a především nejde o míru arogance v promluvách jednotlivých diskutujících. To, čeho jsme svědky, je střet dvou hudebních světů s odlišným ideologickým základem. Hudebníci hlavního proudu klasické hudby vycházejí z pozice autority, která přichází se zkušenostmi z vysokých hudebních škol, světových mistrovských kurzů, a s uplatněním v sólovém divadelním či koncertním prostředí. Je to autorita konzervativní, tradiční a neotřesitelná, neboť je postavená na hierarchii vykoupené lety odpracovanými v branži. Říká: „interpretuji tímto způsobem, protože (já) chci“.

Hudebníci subkultury poučené interpretace naopak vycházejí z autority, která je dána badatelským zájmem o hudební dílo. Vychází z podrobné znalosti dobového kontextu, analýzy dobových stylů a především autorova záměru. Snaží se vybádat, jak hudba zněla v době svého vzniku. V tom spatřují autenticitu díla a říká: „interpretuji tímto způsobem, neboť dílo a autor to vyžadují“.

Vitalistická nebo geometrická interpretace?

Existují mezi těmito dvěma přístupy zvukové rozdíly? Samozřejmě, jinak by míra debaty nebyla tak vyostřená. Na tomto místě se již přesouvám k těžišti zájmu této práce, kterým je ženský hlas. Jako příklad předkládám jednu z nejznámějších skladeb vrcholného baroka,

[15] Promluvy respondentů cituji ve většině bez ohledu na pravopisné chyby či hovorové používání jazyka. Ediční zásahy byly z mé strany minimální a týkaly se vesměs eliminace výplňkových slov či doplnění kontextu, který byl během rozhovoru vyjádřen nonverbálně. V jednom případě jsem byla nucena záměrně vypustit část promluvy, která by bývala vedla k identifikaci respondentky, úryvek měl přesto vypovídající hodnotu, proto zůstal v textu zařazen.

Pergolesiho Stabat Mater pro soprán, alt a smyčce ve dvojí interpretaci. Nahrávky však nebudu podrobně analyzovat ve smyslu volby ladění, temp, frázování či ozdob, to už koneckonců přesvědčivě udělal Richard Taruskin[16]. Jde mi o ilustraci ženského hlasu samotného, neboť na tomto místě je potřeba ukázat rozdíl v charakteristice, šíři, barvě a témbru hlasu.

První nahrávka je interpretována sopranistkou Emmou Kirkby a kontratenorem Jamesem Bowmanem, hraje The Academy of Early Music pod vedením Christophera Hogwooda.[17]

Nahrávka 1

Emma Kirkby je všeobecně považována za jednu ze zakladatelek poučené interpretace staré hudby a všemi mými respondentkami byla uváděna jako vzor. Pokud se zaměříme výhradně na hlasovou charakteristiku předkládaných nahrávek, dobře nám poslouží oborová encyklopedie *Grove Music Online*, kde je její hlas charakterizován jako „mimořádně čistý, křišťálový, rozvíjený minimem vibrata s přirozenou deklamací, hbitými koloraturami a citlivostí ke slovům“[18]. Její hlas je subtilní, trylky a ozdoby slyšíme s instrumentální přesností. Bowmanův hlas má (do značné míry díky samotnému hlasovému oboru) podobnou charakteristiku.[19]

Druhou nahrávkou je interpretace pravděpodobně nejproslulejší operní divy současnosti – sopranistky Anny Netrebko spolu s mezzosopranistkou Mariannou Pizzolato.

---

[16] Pro příklad podrobné hudební analýzy odkazuji na příslušné odstavce v Taruskinově stati, které se zabývají instrumentálním příkladem Braniborských koncertů:
TARUSKIN, Richard: The Pastness of the Present and the Presence of the Past, in: *Authenticity and Early Music.* ed. N. Kenyon. Oxford: Oxford University Press, 1988, s. 110-113.

[17] Stabat Mater Pergolesi full. *YouTube* [online]. 2013 [cit. 2018-06-30]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=X23QFnl3dbU. Kanál uživatele haikusite.

[18] ANDERSON, Nicholas. Kirkby, (Carolyn) Emma. *Grove Music Online* [online]. 2001 [cit. 2018-04-18]. Dostupné z: http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042109.

[19] Tato práce nemá z důvodů rozsahu ambici věnovat samostatnou kapitolu tématice kontratenorů a jejich interpretaci altových nebo kastrátových partů (ve skutečnosti by to bylo pravděpodobně téma na celou novou práci). Angažování kontratenora k Emmě Kirkby je ale příznačné v tom, že barva vysokého mužského hlasu přesně splňuje estetické požadavky, které Kirkby svým vysokým hlasem ztělesňuje.

Ani jedna ze zpěvaček se nezaměřuje na poučenou interpretaci staré hudby. Hraje Sächsische Staatskapelle Dresden pod vedením Bertranda de Billyho.[20]

Nahrávka 2

Je zřejmé, že hlas Netrebko se podstatně liší od Kirkby. Encyklopedie *Grove Music Online* její hlas popisuje jako „skvělý, krásný, vysoce osobitý hlas s velkým rozsahem a tmavou barvou, silný a přesto pohyblivý, kombinující smyslnou vřelost s kovově ostrou čistotou“.[21] Její kolegyně Pizzolato má hlas o poznání širší, temnější a barevnější než kontratenor Bowman a intenzitou se vyrovná Netrebko.

V tuto chvíli si dovolím k analýze využít charakteristiky anglického teoretika Richarda Taruskina, který ve své stati *The Pastness of the Present the Presence of the Past*[22] využívá Hulmeho dvojí pojetí umění. Jedná se o pojmy vitalistické a geometrické interpretace.

Vitalistické pojetí umění přidává „živoucí kvalitu“, a tedy zdůrazňuje dynamiku, fluktuaci tempa a intenzity. Podle Taruskina je to interpretace „romantická“[23], pracující

[20] Pergolesi Stabat Mater (Anna Netrebko, Marianna Pizzolato) HD. *YouTube* [online]. 2016 [cit. 2018-06-30]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=7wrUxEvwsMg. Kanál uživatele Music lover.

[21] *„Her beautiful, highly distinctive voice, wide ranging, powerful yet flexible, and combining sensuous warmth with steely-edged purity, and flair for vivid characterization can be heard in two discs of operatic arias and complete opera recordings […].“*
WIGMORE, Richard. Netrebko, Anna. *Grove Music Online* [online]. Oxford University Press, 2018 [cit. 2018-04-18]. Dostupné z: http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0002021058.

[22] TARUSKIN, Richard: The Pastness of the Present and the Presence of the Past, in: *Authenticity and Early Music.* ed. N. Kenyon. Oxford: Oxford University Press, 1988, s. 110. T. E. Hulme byl anglický literát a kritik, který zásadním způsobem ovlivnil myšlení modernismu.

[23] Pojem „romantický“ používá Taruskin v 80. letech jako bezpříznakový a ponechávám ho proto v uvozovkách jako součást definice pojmu „vitalistický“. V době dokončování této práce se již v rámci subkultury poučené interpretace intenzivně vedou diskuze o „autentickém romantickém zvuku“, který vychází z obdobného přístupu k hudebnímu materiálu jako poučená interpretace barokní hudby a stojí v opozici proti hlavnímu proudu klasické hudby. Pokud je mi známo, je to u nás dirigent Vojtěch Spurný a soubor Musica Florea pod vedením Marka Štryncla, kteří se poučenou interpretací romantické hudby systematicky zabývají; ve zahraničí je to například Orchestra of the Age of Enlightenment. Není v možnostech této práce tuto tématiku rozvádět hlouběji, ačkoliv přímo navazuje na dané téma. Z tohoto důvodu ale důsledně dodržuji pojmovou dichotomii „poučená interpretace barokní hudby“ versus „hlavní proud klasické hudby“, který neztotožňuji s „romantickou interpretací“.

s témbrem. Taruskin doslova cituje Hulmeho, který říká, že v tomto pojetí umění hodnota linky nebo formy spočívá v hodnotě života, který obsahuje. Jednoduše řečeno, v tomto umění je vždy pocit potěšení z forem a z pohybu, které lze najít v přírodě.[24]

Geometrická interpretace oproti tomu podle Taruskina nevystavuje touhu ani snahu po živoucím. Je únikem z plynutí a nestálosti vnějšího světa k abstraktním geometrickým tvarům, krystalickým, pevným a stálým. Měnící se je změněno ve stálé. Čistota geometrické pravidelnosti podle Hulmeho, jehož Taruskin doslovně cituje, přináší potěšení člověku znepokojenému nesrozumitelností vnějšího světa. Přináší člověku jistotu, neboť je to něco naprosto odlišného od neuspořádanosti, zmatenosti a náhodných detailů živoucích věcí.[25]

Porovnáme-li uvedené nahrávky Pergolesiho Stabat Mater s Taruskinovými příklady interpretace Braniborských koncertů, vyjde nám poměrně jasná charakteristika hlasů Anny Netrebko a Marianny Pizzolato jako příklad vitalistické interpretace. Jejich hlasy nepostrádají vibrato, naopak jsou jeho pohybem naplněny, pracují s mohutným témbrem, který je nositelem emocionálního významu textu.

Naopak hlasy Emmy Kirkby a Jamese Bowmana znějí jako příklad geometrické interpretace. Témbr hlasů je velice jasný a čistý, má až instrumentální charakter (podpořený instrumentačně oběma skupinami houslí) a důraz je kladen na vysokou srozumitelnost zpívaného slova.[26]

Tamtéž.

[24] T. E. Hulme vychází z popisu výtvarného umění a literatury, Taruskin tyto pojmy využívá pro popis hudby. *„ ‚The worth of a line or form consists in the value of the life which it contains for us. Putting the matter more simply we may say that in this art there is always the feeling of liking for, and pleasure in, the forms and movements to be found in nature.‘ And human nature above all.“*

Tamtéž, s. 108.

[25] Taruskin cituje podle něj velice přesnou formulaci T. E. Hulmeho: *„In art this state of mind results in a desire to create a certain abstract geometrical shape, which, being durable and permanent, shall be a refuge from the flux and impermanence of outside nature. The need which art satisfies here, is not the delight in the forms of nature, which is a characteristic of all vital arts, but the exact contrary. In the reproduction of natural objects there is an attempt to purify them of their characteristically living qualities in order to make them necessary and immovable. The changing is translated into something fixed and necessary. This leads to rigid lines and dead crystalline forms, for pure geometrical regularity gives a certain pleasure to men troubled by the obscurity of outside appearance. The geometrical line is absolutely distinct from the messiness, the confusion, and the accidental details of existing things.“*

Tamtéž, s. 110.

[26] Srovnejme např. tázací částici na konci části Quis est homo qui non fleret (Nahrávka 1 v čase 13:10, Nahrávka 2 v čase 13:15), kterou Kirkby a Bowman záměrně na dané tónové výšce pouze vysloví, naopak Netrebko s Pizzolato prodlouž í a zavibrují. V prvním případě je význam ponechán do značné míry jen v

Jádro problému, které se mi metaforicky zobrazilo v osudovém neporozumění studenta a slavíka, tkví právě v radikálně jiném pojetí zvukovosti barokní hudby. Tato práce však nemá ambice zabývat se sociálním rozměrem rozporu, který byl naznačen citáty z facebookové diskuze. Proč tedy celou práci tímto problémem začínám? Rozpor těchto dvou světů leží totiž v jádru mého přístupu k celému tématu. Bez popsaného rozporu mezi oběma pojetími interpretace bych nebyla schopna téma vůbec uchopit. Přiblížím to v následujících odstavcích.

Osobní zkušenost jako východisko výzkumu

Již bylo řečeno, že teorie je kritikou obecného povědomí a konceptů považovaných za přirozené. Představuje myšlení o myšlení, zkoumání kategorií s nimiž pracujeme, pokud nám jde o porozumění věcem.[27] Tyto koncepty se vyznačují tím, že často nejsou v běžném provozu vědomě reflektovány, berou se všeobecně za samozřejmé a mají proto schopnost reprodukce sebe samých.[28] Člověk uvažující nad daným tématem proto potřebuje v mnoha případech praktický zcizující moment, aby byl schopen mechanismus vůbec nahlédnout.

V mém případě se stala takovým momentem souhra několika faktorů. První kontakt s barokní operou v poučené interpretaci si pamatuji až z doby kolem dvaceti let, kdy jsem shlédla Händelova Rinalda v podání Collegia 1704 ve Stavovském divadle. Specifický způsob interpretace mě tehdy nadchl natolik, že jsem se rozhodla tomuto stylu věnovat. Asi o rok později jsem byla přijata na Akademii staré hudby do Brna do studijního programu Teorie a provozovací praxe staré hudby v oboru Barokní zpěv. Zpětně hodnoceno jsem tehdy neměla jakoukoliv hlasovou techniku, ani jsem neměla tušení o svém hlasovém oboru.[29]

Po roce studia pro mne bylo nepředstavitelné, že bych měla zpívat technicky náročné koloraturní árie vrcholného baroka. Po lekcích jsem cítila hlasovou únavu a pocit „vymluvení“. Hodinová dotace na Akademii staré hudby nedovolovala důkladnější zaměření na hlasovou techniku, a tak jsem začala docházet na soukromé hodiny pěvecké techniky.

---

rovině sémantické, v druhém případě je důraz kladen na emoci, kterou slovo „Quis?“ nese.

27 CULLER, Jonathan D. *Krátký úvod do literární teorie*. Nové, rozš. vyd. Brno: Host, 2015. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7491-233-7. s. 25.

28 Tamtéž.

29 Dnes tuto skutečnost vnímám jako projev prolínání amatérské a profesionální části komunity, o které hovoří ve své práci například Nováková:
NOVÁKOVÁ, Monika. *Stará hudba v České republice – Subkultura interpretů a posluchačů*. Brno, 2011. Diplomová práce. Masarykova univerzita, s. 81.

Během nich se záhy ukázalo, že mým hlasovým oborem je z fyzické povahy hlasu hluboký, poměrně mohutný a široký mezzosoprán, který bývá kvůli své barvě zaměňován až za kontraalt. Za běžného provozu používám k mluvě hlasovou polohu kolem malého d-f. Na Akademii staré hudby jsem byla schopna zpívat netechnicky skladby s těžištěm rozsahu mezi a1-e2 a rozsahem maximálně do g2, což odpovídá nižšímu sopránu, to vše ale za cenu hlasové únavy a znatelného rozpojení hlasových rejstříků kolem tónů a1-c2. Dnes, po letech studia hlasové techniky, si vybírám skladby s těžištěm rozsahu mezi cca d1-e2 a s horním rozsahem i nad g2, tentokrát však již bez hlasové únavy, bez znatelného rozpojení rejstříků a za zcela odlišné zvukovosti hlasu.

S pochopením vlastní hlasové dispozice jsem byla nucena přehodnotit většinu svých zvukových ideálů. Svůj hlas jsem dříve během zpěvu barokní hudby používala ve velice jasném témbru podobném zpěvačkám jako je Montserat Figueras, Emma Kirkby či Hana Blažíková, což mne hlasově unavovalo. Dnes sama sebe řadím k hlasovému typu, který ztělesňují zpěvačky jako je např. Nathalie Stutzmann, Sara Mingardo či Ann Hallenberg.

Proces přeučování hlasové techniky a přehodnocování zvukových ideálů nebyl jednoduchý, po dlouhou dobu byl např. spojen s intenzivními pocity odporu ke zvuku, který sama od sebe slyším. Byl do značné míry procesem změny fyzických pocitů i hlasového témbru. Zároveň byl příčinou zakoušení intenzivního pocitu jinakosti v rámci subkultury poučené interpretace. Rozvoj hlasové techniky však později vedl i k rozvoji mého sebevědomí uvnitř subkultury.

Prvních několik let studia techniky bylo nutné hlas ukotvit ve fyzickém pohodlí, což znamenalo používat témbr hluboký, mohutný a napojený na nepřetržité vibrato, které zajišťovalo otevření hlasu do šíře, kterou pro své pohodlí potřeboval. Bylo nutné využívat velká romantická rubata, aby hlas dostal příležitost se i na krátkých notách plně otevřít do hloubky a šířky. Řečeno Taruskinovými pojmy, byla jsem podstatou svého hlasu nucena přejít od interpretace geometrické zpět k interpretaci vitalistické. Kdykoli jsem se od tohoto znění odchýlila, začal se hlas namáhat a jednoduše mě ze zpěvu fyzicky „táhlo“ v krku.

Tento proces a fakt, že můj hlas v průběhu studia samozřejmě do značné míry nevyhovoval zavedeným zvukovým normám, mi poskytl vzácný a užitečný odstup od mechanismů, na kterých poučená interpretace barokní vokální hudby stojí. Byl (a stále je) procesem, který postupně odhaluje další aspekty společenských konstruktů uvnitř komunity. Dává mi nahlédnout další odstíny kategorií a pojmů, ve kterých se o zpěvu mluví a které formují těla i psychiku zpěvaček.

Dalším zcizujícím momentem v rámci barokní komunity byla samotná práce na tomto textu. V rámci psaní jsem v muzikologické literatuře načetla texty, které mi zásadně změnily pohled na celou subkulturu. Na základě Taruskinovy slavné stati *The Pastness of the Present the Presence of the Past*[30] nebo Dreyfusova článku *Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century*[31] jsem například začala vnímat spojení „poučeného“ zvuku a soudobé hudby. Taruskin podrobně popisuje spojitost estetiky moderní hudby, která je pro něj zosobněna osobností Stravinského, s estetikou poučené interpretace staré hudby a nevyhnutelně nachází podobnost.[32] Uzavírá, že estetika historicky poučení interpretace je záležitostí moderní.[33]

U těch „barokářů“, kteří tyto texty v Čechách znají, vyvolávají i třicet let po vydání poměrně bouřlivé kontroverze a diskuze. „Jak může být dávána do spojitosti hudba Stravinského s naší snahou o věrné zachycení hudby tak, jak pravděpodobně zněla ve své době?“[34] je běžnou námitkou odpůrců Taruskinova textu. „Veškeré informace jsou přece k nalezení v různých dobových traktátech,“ tvrdí. „Artikulace, tempo, ozdoby i zvuk se do značné míry dají přece podepřít muzikologickým bádáním či vycházejí z hudby samotné,“ zní další argumenty.

Na základě četby teoretických textů[35] jsem si tedy chtě nechtě od základních myšlenkových konceptů subkultury vytvořila odstup. Autenticita jako soubor znalostí

---

30 TARUSKIN, Richard: The Pastness of the Present and the Presence of the Past, in: *Authenticity and Early Music.* ed. N. Kenyon. Oxford: Oxford University Press, 1988, 90-154.

31 DREYFUS, Laurence. Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century. *The Musical Quarterly*. Oxford University Press, 1983, **69**(3), 297-322. Online dostupné z: http://www.jstor.org/stable/742175, zobrazeno 3. 3. 2015.

32 TARUSKIN, Richard: The Pastness of the Present and the Presence of the Past, in: *Authenticity and Early Music.* ed. N. Kenyon. Oxford: Oxford University Press, 1988. s. 114 a dále.

33 Tamtéž, s. 102.

34 Srov., s. 114.

35 Kromě zmiňovaných textů, zabývajících se teorií historicky poučené interpretace, to byly především texty teoretizující hlas: předně *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression* Adriany Cavarero, v menší míře pak *A Voice and Nothing More* Mladena Dolara a *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound* Dona Ihdeho.
CAVARERO, Adriana. *For more than one voice: toward a philosophy of vocal expression*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2005. ISBN 978-0-8047-4955-8.
DOLAR, Mladen. *A voice and nothing more*. Cambridge, Mass.: MIT Press, c2006. ISBN 0-262-54187-4.
IHDE, Don. *Listening and voice: phenomenologies of sound*. 2nd ed. Albany: State University of New York Press, c2007. ISBN 978-0-7914-7256-9.

dobových traktátů, dobového kontextu a hudebních forem (v tomto smyslu skoro jako měřitelná veličina) pro mne přestala mít po určitou dobu větší význam. Až později, když jsem získala odstup od vlastní (často emotivně zabarvené) pozice v celém procesu promýšlení tématu, jsem byla schopna navázat na svůj původní respekt k subkultuře a na svou fascinaci například starými tisky i samotnou zvukovostí poučené interpretace.

Během rozhovorů jsem vystupovala jako studentka hudební vědy. Tato skutečnost však neměla na dané situace příliš vliv. Většina respondentek mě znala spíše jako studentku zpěvu, která svým hlasem zatím příliš nevyhovuje daným očekáváním, takže jsem téměř nikdy nebyla brána z pozice vědecké autority. Většina insiderů je navíc vystudovanými či amatérskými muzikology, takže během rozhovoru převážila autorita respondentek ve smyslu starších a zkušenějších. Většina respondentek tedy zaujala spíše pozici shovívavé autority, která vysvětluje základní principy zpěvu a stylu, některé pak zaujaly v situaci neutrální postoj podobný např. rozhovoru do médií. Rozhovory ale probíhaly vesměs ve sdílné atmosféře, většina zpěvaček totiž o problematice hlasu mluví velice ráda.

Zpětně viděno, v procesu práce nebylo nejtěžší shromáždit data, vyznat se v materiálu či vyhodnotit ho do smysluplné formy. To zabralo sice jisté množství času, jakmile jsem se ale do práce ponořila, obraz přede mnou začal vystupovat do popředí místy až banálně.

Přes veškeré zcizující mechanismy, které jsem právě popsala, bylo daleko těžší určit pohled, ze kterého se na celou subkulturu poučené interpretace dívám, tedy pohled, ze kterého k ní odvozuji svůj vztah. Tento bod se v lingvistické antropologii nazývá origo a je určován průnikem tří os, které můžeme určit slovy *„zde-teď-já“*. Aniž bych chtěla dále postupovat metodou deiktické analýzy, jak o ní hovoří Tomáš Samek ve své knize *Tahle země je naše*[36], dovolím si odcitovat úryvek, který byl zásadní pro určení bodu, ze kterého se na danou problematiku dívám:

> Deixe má i nespornou hloubku filozofickou, vždyť její nejvýznamnější bod – *zde-teď-já* – můžeme vnímat jako synonymum pro nazření základní lidské situace: „Jsem tady a nyní.“ Mé bytí je vždy vetkáno do časoprostorových souřadnic světa a je jimi podmíněno jako svým fundamentálním určením.[37]

Můj pohled na subkulturu se totiž během psaní neustále proměňoval. Jen těžko lze napsat kulturní analýzu jevu, ve kterém je člověk osobně – a to jak emočně, tak fyzicky – zainteresován, když není s to jednoznačně určit svůj postoj k danému jevu. Můj postoj, mé

[36] SAMEK, Tomáš. *Tahle země je naše: český a německý veřejný prostor v deiktické perspektivě.* Pardubice: Univerzita Pardubice, 2016. ISBN 978-807-3959-937. s. 15 a dále.

[37] Tamtéž, s. 17.

názory a náhledy se v průběhu psaní organicky měnily například s rozvojem hlasové techniky, kdy jsem téměř po roce přemýšlení o rozhovorech na hodině zpěvu *fyzicky* pochopila, o čem zpěvačky celou dobu hovoří; měnily se ale i s prožitými pěveckými úspěchy i neúspěchy. Po jistou dobu jsem geometricky znějící hlasy nebyla schopna ani slyšet, a přesto jsem se v tu samou dobu se svým vlastním vitalisticky znějícím hlasem nemohla ztotožnit. Můj postoj byl zkrátka dlouhou dobu dosti emotivní, postrádal tolik důležitý nadhled a východiskem byl až cynický přístup k celé subkultuře.

Jedna skutečnost mi však do tohoto cynického obrazu stále nezapadala a na ryze osobní rovině mi ztrpčovala život. Došla mi na samém začátku roku 2018, tedy téměř čtyři roky po začátku prací na tématu. Vynořila se náhle jako naprostá banalita a přece jako jádro, ke kterému bylo nutné dospět až časem. Vyvstala při četbě krátké eseje Milana Kundery o Stravinském[38], kde autor píše:

> Ptám se, zda Adorno zakusil někdy potěšení, když poslouchal hudbu Stravinského. Potěšení? Podle něho zná Stravinského hudba jen jediné potěšení: „perverzní potěšení zříkat se“; protože se zříká všeho: expresivity; orchestrálního zvuku; vrhajíc na ně „zlomyslný pohled“, zříká se starých forem; „pošklebujíc se“, není s to vytvořit nic ze sebe samé, jen „ironizuje“, „karikuje“, „paroduje“; je jenom negací, a to nejen hudby devatenáctého století, ale hudby vůbec („Hudba Stravinského je hudba, z níž je hudba vyhoštěna,“ říká Adorno).
>
> Zvláštní, zvláštní, zvláštní. A štěstí, které vyzařuje z té hudby?

Poučená interpretace barokní hudby a potěšení? Nebo dokonce štěstí? Jak jen jdou tyto dvě veličiny k sobě? Rozpomínám se po letech ryze analytického přístupu k tématu.

Mé vůbec první setkání s operou se událo poměrně pozdě, a to až během mých studií Hudební vědy. Můj tehdejší přítel mě vzal do Stavovského divadla na Händelova Rinalda v interpretaci Collegia 1704. Intimní atmosféra jeviště zespoda osvětleného skutečnými

---

[38] KUNDERA, Milan. Improvizace na počest Stravinského. in: *O hudbě a románu*. Brno: Atlantis, 2014. ISBN 978-80-7108-349-8. s. 48.

Dreyfus zmiňuje, že německý teoretik Theodor W. Adorno nebyl příznivcem poučené interpretace staré hudby, za přímé pokračovatele barokních kontrapunktiků považovat příslušníky 2. vídeňské školy. K tomu více: DREYFUS, Laurence. Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century. *The Musical Quarterly*. Oxford University Press, 1983, **69**(3), s. 300-304. Online dostupné z: http://www.jstor.org/stable/742175, zobrazeno 3. 3. 2015.

Počátky poučené interpretace staré hudby dává do přímé souvislosti s estetikou Stravinského R. Taruskin: TARUSKIN, Richard: The Pastness of the Present and the Presence of the Past, in: *Authenticity and Early Music.* ed. N. Kenyon. Oxford: Oxford University Press, 1988, s. 114 a dále.

plápolajícími svíčkami; jedna, nejvýše dvě osoby na scéně, které spolu hovoří stylizovaným způsobem, nikdy se nedotknou jedna druhé a přesto je mezi nimi cítit téměř hmatatelná mezilidská chemie; komorní hudba s neobvyklým zvukem střevových strun smyčců, zobcovými flétnami a cembalem.

Kateřina Kněžíková v roli Almireny mě tehdy uchvátila svou interpretací pro mě tehdy neznámé árie Lascia ch'io pianga. Zpívala ji niterně, procítěně, zároveň ale tiše, neokázale a čistě. A stejně jako Argante, její mocný únosce, který pohnut její árií skrývá slzy, zapomněla jsem v ten moment dýchat a prožívala spolu s ní vše, o čem zpívala. Očarovaná jsem odcházela z divadla domů, Rinalda jsem poté viděla asi devětkrát a rozhodla se, že poučená interpretace barokní hudby je obor, kterému se chci věnovat.[39]

Až po přečtení Kunderova textu o mnoho let později jsem tedy byla schopná ukotvit své origo, tedy zjistit bod, ze kterého na danou problematiku pohlížím.

Temporální osu origa (teď), tedy čas, ve kterém je nutné mou fascinaci poučenou zvukovostí zakotvit, je tvořen bytostnou zkušeností člověka 20. a 21. století. Je to tedy fascinace zvukovostí, kterou chápu jako *moderní*, zvukovostí, která *interpretuje* díla barokních skladatelů pro současnou dobu tak, jako všechna velká díla musejí být stále znovu interpretována, aby dále žila[40].

Prostorová osa mého origa (zde) je rámována především zkušeností z prostoru České republiky, kde jsem zpěv a poučenou interpretaci studovala[41]. Je ale ovlivněna mnoha pobyty v zahraničí, které byly s poučenou interpretací spojeny. Jednalo se především o účast

---

[39] Tento zážitek bych zpětně mohla ztotožnit s potěšením *jouissance* (tak jak o něm hovoří Roland Barthes ve své eseji *The Grain of the Voice*). O prožívání poslechu poučené interpretace hovořím podrobně v kapitole *Působení na posluchače.*

BARTHES, Roland. The Grain of the Voice. in: *Image music text*. London: FontanaPress, 1977, s. 179-189. ISBN 0-00-686135-0.

[40] TARUSKIN, Richard: The Pastness of the Present and the Presence of the Past, in: *Authenticity and Early Music.* ed. N. Kenyon. Oxford: Oxford University Press, 1988, s. 143.

„Our authentistic performers, whatever they may say or think they are doing, have begun to accomplish for the twentieth century what Mendelssohn et al. had accomplished for the nineteenth. They are reinterpreting Bach for their own time – that is, for our time – the way all deathless texts must be reinterpreted if they are in fact to remain deathless and exempt from what familiarity breeds.“

[41] Soukromé studium u Pavly Zumrové, Akademie staré hudby v Brně u Ireny Troupové, mistrovské třídy na Mezinárodní letní škole staré hudby Valtice.

na mistrovských třídách[42] a mezinárodních soutěžích[43], kde jsem zaznamenala specializované zpěvačky hlasového typu podobného mému a kde oproti ČR byla šíře a barva mého hlasu spíše výhodou.

Konečně personální osa (já) mého origa je v předkládaném tématu tvořena především charakterem mého hlasu. Je to hlavní zcizující moment vzhledem ke kulturním vzorcům subkultury, díky kterému jsem byla schopna tyto vzorce nahlédnout, neboť svým hlasem se od ideálního zvuku do jisté míry liším. Můj hlas během psaní práce obsahoval neustálé vibrato, je mohutný a tmavý. Personální osa mého origa je ale také tvořena skutečností, že po letech (si) nepokrytě přiznávám svou fascinaci zvukovostí poučené interpretace barokní hudby. V neposlední řadě vnímám jako důležitou součást personální osy origa moment hlubokého respektu ke zpěvačkám, které se této interpretaci věnují a její očekávání naplňují.

[42] Emma Kirkby, Dartington International Summer School 2015.

[43] International Singing Competition for Baroque Opera P. A. Cesti v Innsbrucku a Renata Tebaldi. International Voice Competition 2017.

Kapitola první: Autenticita

V české odborné literatuře máme k dispozici zatím jen několik prací, které fenomén poučené interpretace staré hudby zpracovávají. Jedinou prací, která se zabývá teoretickou reflexí tohoto interpretačního směru, je článek *Fenomén autenticity v hnutí staré hudby* Jany Michálkové Slimáčkové[44]. Autorka v něm přehledově shrnuje teoretickou reflexi v rámci subkultury, a to výhradně zahraniční provenience. Zmiňuje východiska mimo jiné Marca Pincherleho, Roberta Doningtona, Laurence Dreyfuse a Richarda Taruskina. Z prací jednotlivých autorů vybírá následující klíčový okruh otázek:

> Na začátku a v čele onoho hledání staré hudby stála okouzlující myšlenka: hrát hudbu autenticky, tj. tak, jak zněla v době svého vzniku. Otázka zněla, jakým způsobem a proč, co se pojmem autenticita vlastně myslí a co se za ním skrývá.[45]

Hlavním předmětem teoretické reflexe je tedy *autenticita*. Tento termín pro subkulturu historicky poučené interpretace vyjadřuje to, „jak [hudba] zněla v době svého vzniku."

Naopak výrazně sociologicky laděna je diplomová práce Moniky Novákové z Masarykovy univerzity v Brně[46], která dokládá fakt, že se během let z poučené interpretace staré hudby stala uznávaná subkultura klasické hudby. Nováková postupovala metodou empirického výzkumu a na základě dotazníků se jí podařilo vykreslit společné rysy skupiny: její respondenti mají vysokoškolské vzdělání často v humanitních oborech, aktivně tráví svůj volný čas, a to často návštěvou kulturních akcí, jsou často věřící, nekuřáci, sami sebe vidí jako „lidi pečlivé, zvídavé, nadšené a současně pokorné"[47].

Každá subkultura má dle Novákové tři složky: materiální, duchovní (hodnoty) a normativní (normy a pravidla)[48]. V případě subkultury staré hudby se materiální složka týká především vlastnictví dobových nástrojů či jejich kopií, duchovní složka se definuje jako společné vlastnosti lidí, kteří se zabývají starou hudbou. Normativní složka pak obsahuje

---

44 MICHÁLKOVÁ SLIMÁČKOVÁ, Jana. Fenomén autenticity v hnutí staré hudby. *Muzikologické fórum*. 2014, **3**(1), 70-76.

45 Tamtéž, s. 70.

46 Na základě pečlivého výzkumu Novákové používám pro označení zkoumané skupiny právě pojem „subkultura".
NOVÁKOVÁ, Monika. *Stará hudba v České republice – Subkultura interpretů a posluchačů*. Brno, 2011. Diplomová práce. Masarykova univerzita.

47 Tamtéž, s. 103-104.

48 Tamtéž, s. 14.

všeobecně uznávaná pravidla, jak se má stará hudba interpretovat. Jejich znalost považují příznivci staré hudby za nezbytnou, což je v souladu s jejich přesvědčením, že „přístup k hudbě by měl být především pokorný“.[49] Nováková píše:

> Dnes bohužel stoprocentně nevíme, jak v době renesance nebo baroka hudba skutečně zněla. I pokud by se nám podařilo najít nějaký zvukový záznam, nikdy už nebudeme v roli tehdejšího obecenstva. Tento fakt však vede k vytváření souboru pravidel a teorií, jakým způsobem starou hudbu interpretovat, a který lze považovat jako normativní složku subkultury.[50]

Nováková na tomto místě mezi záplavou empirických dat z dotazníků nepřímo odhaluje jádro zájmu v subkultuře historicky poučené interpretace. Normy jsou vytvářeny právě proto, že nevíme, jakým způsobem hudba skutečně zněla. Soubor pravidel a teorií je přijímán jen na základě faktu, že nelze hudbu obnovit přímou zkušeností, tedy sluchovým kontaktem se zvukem té doby[51] či zážitkem fyzické přítomnosti na dobovém koncertě. Samotný fakt, že je pro příznivce poučené interpretace důležité, jak hudba skutečně zněla v době svého vzniku, ovšem opět ukazuje na stěžejní téma autenticity.

Dalším textem, který se zabývá poučenou interpretací staré hudby, je již zmíněná diplomová práce Milana Klindery, obhájená na Univerzitě Karlově.[52] Tato po teoretické stránce nepříliš zdařilá práce výrazně neproblematizuje žádný z charakteristických jevů, které jsou spojeny s problematikou poučené interpretace staré hudby. Je prací výrazně přehledovou. Lze ji však díky tomu považovat za nezamýšlený pramen k teoretickému zkoumání historicky poučené interpretace.

Takovou nezamýšlenou insiderskou výstižností vyniká např. kapitola 1.4 Autenticita[53], ve které Klindera shrnuje, že:

> [...] autenticita [se] týká především zkoumání vztahu autora a díla nesoucí jeho jméno, zkoumání relevance jednotlivých pramenů (ve vztahu k autorovi) za pomoci textové kritiky. Základní význam je zde v rovině zkoumání autorství („Má skladatel s daným dílem vůbec co do činění?“), dále pak hledání autentické verze co se týče partitury, počtu částí apod., a u starší hudby (např. notované ve starších notačních

---

49 Tamtéž, s. 98.

50 Tamtéž, s. 103.

51 Zde záměrně ponechávám stranou diskuzi o zvukové věrnosti nahrávek, která je teoretizována již od poč. 20. století.

52 KLINDERA, Milan. *Hudebníci zabývající se historicky poučenou interpretací v Česku na začátku 21. století*. Praha, 2007. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze.

53 Tamtéž, s. 20.

systémech) rovněž hledání autentického hudebního textu ve smyslu odpovídajícího ladění, rytmů ad.

Vidíme, že předložený text nevidí za pojmem autenticity teoretický konstrukt a zároveň není schopen termín dále problematizovat. Z textu však můžeme vyčíst jednotlivé přívlastky, které na autorem nereflektovaný konstrukt poukazují. Všechny mají za cíl odpovědět na otázku, jak hudba zněla v době svého vzniku a jaký byl skladatelův kompoziční záměr.

Klindera tím potvrzuje níže rozebírané Taruskinovo tvrzení, že muzikologie se ptá objektivistickým způsobem především na stěžejní otázku autorství, dále pak na otázku autorova záměru co se týče temp, ladění, rytmů ad. Hledání interpretační autenticity probíhá na základě objektivní autority zvenčí (autor a pramen s hudebním textem), nikoli na základě subjektivní identifikace interpreta se skladbou.

Zároveň ale v Klinderově textu stejně jako u Novákové nacházíme i kritický postoj k autenticitě. V kapitole 6.2.1.3 Úvahy nad nejrelevantnějším pojmenováním[54] Klindera píše:

> „Autentická interpretace“ je [u respondentů] chápána jako pojem zavádějící a zpravidla zproblematizovaný dobou, kde žijeme, kdy nemáme dobového autentického posluchače, navíc sám pojem „autenticita“ je identifikován jako mnohovýznamový a výkladem neustálený.

Pojem autenticita je tedy dle Klindery a jeho respondentů problematický a zavádějící tím, že není možné ho naplnit do posledního detailu (mimo jiné nemáme dobového autentického posluchače). Stručně shrnuto, autor diplomové práce neproblematizuje autenticitu jako teoretický konstrukt, naopak vnímá autenticitu jako veličinu definovanou věrností autorovi, pramenům, době vzniku a dalšími veličinami. Autenticita je určující autoritou pro interpretaci a lze jí dosáhnout pouze částečně. Tímto zjevně nereflektovaným výchozím pohledem na problematiku se zařazuje mezi insidery subkultury.

Již na základě česky psané literatury tedy můžeme konstatovat, že hlavní otázkou, kterou v subkultuře autenticita vznáší, je, jak hudba zněla v době svého vzniku. V této práci si však v žádném případě nekladu za cíl *objektivně* rozřešit právě otázku, na kterou jsem v průběhu psaní práce byla snad nejčastěji dotazována, a to „jak tedy vlastně zpěv v baroku zněl“. Není mým cílem ani odpovědět na esenci sporu, který dal podnět k dříve zmiňované facebookové diskuzi, tedy na oblíbené téma „vibrovat či nevibrovat“. Proč? Tato práce si klade za cíl ukázat hlubší, teoretickou kritiku pojmu autenticity, která se váže na východiska a skryté předpoklady, se kterými tento pojem pracuje.

[54] Tamtéž, s. 80.

Především je potřeba jasně deklarovat, že autenticita slouží pro subkulturu historicky poučené interpretace jako zastřešující myšlenkový *konstrukt*. Autenticita funguje jako jedna z kategorií obecného povědomí, ke které se hudebníci vztahují, aby porozuměli staré hudbě, a naplnili ji požadovaným zvukem, formou a významem. Je přítomna v pozadí veškerého přemýšlení o hudbě v subkultuře. Autenticita je tedy pro subkulturu historicky poučené interpretace i hlavní autoritou.

Vraťme se ještě jednou k diskuzi o interpretaci, která byla zmiňována v první kapitole. Julie Braná, přední česká barokní flétnistka, píše,

> že bez určitých vědomostí prostě nelze produkovat starou hudbu, poněvadž pak působí směšně. Poučená interpretace interpretována průměrným umělcem asi nikdy nebude to ono a tak to platí i naopak – skvělý muzikant bez vědomostí o generálbasu, rétorice atd. zůstane v oblasti tzv.staré hudby jen průměrným ne-li špatným interpretem.[55]

Autenticita není v této promluvě explicitně zmíněna, a přece je hlavním motivem celého sdělení. Jako koncept totiž autenticita nese soubor znalostí a pravidel, o kterých Braná mluví. Tato pravidla je potřeba splňovat, aby hudba zněla tak, jak má. Je to právě toto obecné povědomí o pravidlech, skrze které dostává stará hudba svou přidanou hodnotu: kdy jí rozumíme, líbí se nám a kdy „je to ono“. Bez pravidel autenticity zní stará hudba naopak směšně a „není to ono“. Interpret, jakkoliv muzikální, pokud nemá na zřeteli soubor pravidel vytvářejících autenticitu, nikdy nebude dobrým interpretem. Klíčová otázka autenticity „Jak hudba zněla v době svého vzniku?“ tedy především velice úzce konstruuje *způsob, jakým má stará hudba znít dnes.*

Autenticita je spojena s estetickými normami a očekáváními, s nároky na zvuk hlasu, nástrojů a s dalšími interpretačními kategoriemi. Tyto nároky jsou podepřeny objektivistickým muzikologickým výzkumem: jde vlastně o soubor znalostí dobových pramenů (not, traktátů, korespondence, kritik a dalších) a muzikologické literatury. Jak zmiňuje Braná, bez jejich znalosti není možné o problému autenticity ani „na úrovni“ diskutovat:

> P.S. a o vibrátu jsem četla prima knihu: *Das Vibrato in der Musik des Barock* od Greta Moens Haenen. Pak se třeba můžeme bavit s autory této diskuse na úrovni.[56]

---

[55] HUDEČEK, Václav. A je to [...]: 'Bach should be played with vibrato' says violinist Pinchas Zukerman. In: *Facebook* [online]. 11. září 2016 [cit. 2018-04-18]. Dostupné z: https://www.facebook.com/vaclav.hudecek.1/posts/10210028698290944?hc_location=ufi.

[56] Tamtéž.

Podle Dreyfuse[57] objektivismus jako epistemologické tvrzení, že vědomosti jsou zaručeny správným popisem věcí ve světě, nebere většinou na zřetel zkreslené hledisko, kterým lidský pozorovatel fenomény vnímá. Autenticita je v objektivistickém chápání tedy souhrnem muzikologických faktů týkajících se dobového kontextu, autorova záměru a hudebního jazyka skladby. Toho historicky poučená interpretace podle Dreyfuse dociluje pomocí oddělování subjektu a objektu. Subjektivní umělecký názor je potlačován ve prospěch objektivních muzikologických poznatků. Poučená interpretace se omezuje na empirický sběr dat a výzkum a hlásá autenticitu jako princip morální hodnoty.[58]

Taruskin pak tvrdí, že morální význam je zakódován již v samotném významu slova „autentický“. Říká, že běžně používané synonymum k „autentickému“ je „vhodný“ a pokud chce být daný umělec v oboru alespoň trochu respektován, nemůže zkrátka tvrdit, že „upřednostňuje neautenticitu před autenticitou“ neboli „nevhodnost před vhodností“.[59] Samotné slovo „autentický“ nemůže být tedy podle Taruskina zbaveno morálních a etických podtónů, protože je používáno k upřednostňování jedné filosofie provádění hudby nad jinými.[60]

Morální a autoritativní aspekt autenticity souvisí koneckonců i s přesvědčením, že poznatky historicky poučené interpretace je třeba šířit mezi hudebníky hlavního proudu klasické hudby. Ve zmiňované diskuzi ho pronesl s nadsázkou jeden z předních barokních flétnistů Marek Špelina a tím odhalil jádro věci:

Ale přivádět zbloudilé ovečky na pravou cestu je naší povinností! 😀[61]

---

[57] DREYFUS, Laurence. Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century. *The Musical Quarterly*. Oxford University Press, 1983, **69**(3), s. 299. Online dostupné z: http://www.jstor.org/stable/742175, zobrazeno 3. 3. 2015.

[58] Tamtéž.

[59] *„[…] since the operative synonym, ‚appropriate,‘ is also an ineluctably value-laden term. One simply cannot dissent from the concept when it is defined this way. One is hardly free to say, ‚I prefer inauthenticity to authenticity‘, or, ‚I prefer inappropriateness to appropriateness‘ – at least if one is interested in maintaining respectability with the crowd that swears by the Harward Dictionary.“*
Tamtéž.

[60] TARUSKIN, Richard: The Pastness of the Present and the Presence of the Past, in: *Authenticity and Early Music*. ed. N. Kenyon. Oxford: Oxford University Press, 1988, s. 91.

[61] Marek Špelina a Julie Braná in: HUDEČEK, Václav. A je to [...]: 'Bach should be played with vibrato' says violinist Pinchas Zukerman. In: *Facebook* [online]. 11. září 2016 [cit. 2018-04-18]. Dostupné z: https://www.facebook.com/vaclav.hudecek.1/posts/10210028698290944?hc_location=ufi.

Již u Klindery jsme viděli, že jako koncept je autenticita v rámci subkultury poučené interpretace reflektována kriticky jen do určité míry. Všeobecně přijímaný je fakt, že absolutní autenticity tak, jak je definována, nelze dosáhnout (nemáme dobového posluchače ani nemáme osobní zkušenost se zvukem dané doby).

Reflexe autenticity je však zakotvena ve zmiňovaném objektivistickém způsobu přemýšlení, jak ho chápe Dreyfus.[62] V praxi to znamená, že ačkoliv hudebníci historicky poučené interpretace chápou, že autenticity nelze dosáhnout, představuje pro ně stále jakýsi mytický cíl, absolutní hodnotu, ke které je třeba se co nejvíce přiblížit. Co to přesně znamená pro zpěvačky staré hudby, popisuji především v kapitole *Autority promlouvají*.

Tento typ uvažování hudebníků o autenticitě odpovídá i esteticky zvukovému obrazu interpretace. Již jsem uvedla, že klíčová otázka autenticity pro poučenou interpretaci je, jak hudba zněla v době svého vzniku, a zároveň vyžaduje velmi specifický způsob toho, jak má hudba znít dnes. Kdybychom se vrátili k nahrávkám Pergolesiho Stabat Mater z úvodu této práce, můžeme s jistotou říci, že za více autentickou bude považována geometrická interpretace Kirkby oproti vitalistické interpretaci Netrebko. V geometrické interpretaci Emmy Kirkby[63] je pozornost obrácena k hudebnímu textu samému a subjektivní ztotožnění se s dílem hraje velmi malou roli. Geometrická interpretace je tedy vlastně zvukovou verzí objektivismu.

Na tomto místě je konečně vhodné ponořit se do samotného terénního výzkumu. Jaké situace a otázky vyvstanou, když se střetnou světy „autentického“ a „neautentického“ (neboli Taruskinovými slovy geometrického a vitalistického) znění hlasu? Začnu svou osobní zkušeností z interpretačních kurzů barokní hudby, která mi pomohla určit hlavní badatelské problémy. Na jejich základě jsem poté vedla rozhovory se zpěvačkami samotnými.

---

[62] DREYFUS, Laurence. Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century. *The Musical Quarterly*. Oxford University Press, 1983, **69**(3), s. 299. Online dostupné z: http://www.jstor.org/stable/742175, zobrazeno 3. 3. 2015.

[63] Taruskin používá dokonce pojem „dehumanizované umění“: Pojem dehumanzovaného umění pochází od španělského filozofa Ortega y Gasseta. Ten tím míní umění očištěné od všech příliš lidských elementů, se kterými skladatelé počátku 20. století spojovali pomíjivost, nestálost a smrtelnost. To vše ve prospěch abstraktních vzorců a preciznosti, která nabízí našemu stavu rozkladu možnost transcendence. Je to estetika 20. století a její popis nám zní podle Taruskina již velmi povědomě: elitismus, purismus, trvání na zásadové realizaci a ikonoklasmus. Nový je pak v jeho popisu prvek demystifikace a ironie, které nahrazují vitalistický patos.
In: TARUSKIN, Richard: The Pastness of the Present and the Presence of the Past, in: *Authenticity and Early Music*. ed. N. Kenyon. Oxford: Oxford University Press, 1988, s. 102.

Střet s autenticitou

Fakt, že poučená interpretace barokní hudby vyžaduje jinou zvukovost, než se učím na svých hodinách pěvecké techniky, se mi podařilo zachytit na jedné z hodin letních kurzů staré hudby 10. července 2015. Z předchozích lekcí vyplynulo několik bodů, které jsme chtěly se Zpěvačkou A[64] probrat. Proto se lekce, která měla původně trvat jen 20 minut, protáhla na celých 40 minut. Lektorka se soustředila na způsob dýchání, na techniku tzv. „zadržovaného dýchání“, na přechod hlasu do hrudní rezonance a na vibrato v hlase. Na lekci byli kromě nás dvou v publiku přítomni účastníci kurzů a lektoři, kteří si přišli lekci poslechnout. Do výuky vstoupil na lektorčinu otázku též lektor sborového zpěvu a cembalista, který také v polovině lekce převzal roli korepetitora. Studijním materiálem byla závěrečná scéna z druhého dějství Händelovy opery *Orlando*, tzv. scéna šílenství *Ah! Stigie larve…Vaghe pupille.*

V první části lekce byla lektorka spokojena s tím, jak reaguji na její pokyny ohledně způsobů dýchání. Je potřeba říci, že skladbu jsem v té době studovala již rok, technicky jsem se cítila jistá a navíc jsem ji zpívala na absolventském koncertě z Akademie staré hudby. K lekci jsem přistupovala již také částečně autoetnograficky, s cílem vypozorovat, co se bude na základě požadavků lektorky dít s mým hlasem a s výsledným zvukem, a proto jsem se snažila bez výhrad plnit požadované úkoly, které měly vést k větší přesvědčivosti na poli poučené interpretace.

Z hlediska specifických estetických požadavků poučené interpretace staré hudby je nejzajímavější druhá polovina lekce. V jejím průběhu se na hlase dá vysledovat patrný zvukový rozdíl.

Zvukovost hlasu, která je v barokní hudbě pro poučenou interpretaci žádoucí, na lekci se zpěvačkou A konstruovaly především dvě složky – vibrato a posazení hlasu. Spolu se specifickým způsobem dýchání, který mi lektorka vysvětlovala v první části hodiny, a důrazem na dikci pak tyto složky vytvořily zvuk, který byl publikem pozitivně ohodnocen. Estetickým soudům, které se mi podařilo zaznamenat, se budu věnovat níže v textu.

Zajímavé je, že jako červená nit se promluvami táhne pojem *přirozenosti*. Věnuji se jí na samotném konci kapitoly a na základě všech přívlastků se pokouším zkonstruovat její obraz tak, jak byla na lekci požadována a jak jsem ji zažila tak říkajíc na vlastní kůži. Nejprve

[64] Anonymizovala jsem jednotlivé respondentky písmeny abecedy A-F. Lektory, kteří byli přítomni na této konkrétní lekci, jsem anonymizovala jako L1 a L2 (Lektor 1 a Lektor 2). Pokud se jednalo o veřejně přístupnou akci (např. přednášku, o které píšu v kapitole *Jak se tedy v baroku zpívalo?*), promlouvající jsem neanonymizovala.

se však věnuji ostatním zmiňovaným aspektům, na kterých je přirozenost vystavěna. Těmi jsou dýchání, vibrato, rezonance a dikce ve stylu poučené interpretace barokní hudby.

Dýchání

Svou zkušenost s pěveckým nádechem lektorka vyučovala následujícím způsobem:

> **A**: „…tak, já mám zkušenost, že tohle dýchání vám to břicho zatvrdí [řeč je o dýchání „zespoda, zhluboka, do břicha“], vlastně – zkuste si to klidně, když se nadechnete dolu, tak se vám trošičku vyvalí to břicho, vy ztratíte rovnej postoj, uděláte tohle většinou [ohne záda, prohne bedra, zhroutí hrudní koš dopředu] a to břicho vám ztvrdne. Takže […] já jsem to i zkoušela, s tim zpívat, ale nenašla jsem způsob, kterym by to pro mě bylo efektivní. Takže já jsem… nebo, ne, že bych na to já přišla, ale zkušeností jsem došla k závěru, že nejlepší je používat pro nádech ten orgán, kterej v těle pro nádech máme. […] Učim s tim samozřejmě, že v břiše máme položenou bránici, což je dechovej sval, asi tak v týhle úrovni, to je sval, kterej se pohybuje timhletim směrem [ukazuje shora dolů a naopak], je příčnej. A my samozřejmě bránici při dechu využíváme.
> Čili vlastně využíváme i břicho, takže já jsem, já jsem to u sebe vlastně vycvičila tim způsobem, že se nadechnu normálně přirozeně do plic, zhruba na téhleté úrovni [ukazuje na hruď cca 5cm od horního konce hrudní kosti a paralelně na zádech], jako by tu byla natažená gumička [mezi těmi body, procházející vnitřkem těla], tu gumičku roztáhnu nádechem a když vydechnu, ta gumička se zkrátí, výborně. Břicho ovšem musím mít úplně uvolněné tak, aby ta bránice, která leží tady, mohla zareagovat na jakejkoliv, na jakoukoliv změnu tady nahoře [ukazuje na „gumičku“]. Když se nadechnu do plic, to břicho se mi vlastně zatáhne a je v pohotovostnim stavu. Kdybych pak zazpívala třeba jenom staccato – „a“ – tak okamžitě švihne bránice, pokud mám břicho ve volnym, ve volný po-, v uvolnění prostě.“

Tento způsob dýchání se poněkud vymyká tomu, co se, pokud mohu soudit, běžně vyučuje v klasické pěvcké technice. Na mých hodinách techniky zabralo ze začátku nejvíce času právě naučit se pracovat s dechem tzv. zespoda a tento způsob nádechu se přímo vázal i na barvu hlasu a na pohodlí, se kterým se mi zpívalo. Takový nádech subjektivně vnímám jako velmi hluboký a využívající uvolnění břišních svalů, aby se mohla bránice protáhnout směrem dolů. Po konzultaci s dechaři jsem navíc později přišla na způsob, jakým tento nádech provést rychle a téměř neslyšitelně. Ten se váže na intenzivní pocit tzv. „otevřenějšího krku“.

Barva mého hlasu se na základě toho již od prvních hodin techniky začala analogicky prohlubovat a přestalo mě táhnout v krku, což byl pocit, který jsem si ze zpěvu předtím odnášela velmi často.

Při první lekci ve Valticích, kde jsme si zkoušeli nádech podle zpěvačky A, jsem si do deníku poznamenala:

- dechová opora v hrudi.
- nádech (nosem, chřípí,[65] atd.) → mám pocit nezapojení břicha, přeplněnosti plic, uvolnění jazyka a patra.

Vibrato

Lektorka mi pro vytvoření žádoucího zvuku na rozvíjeném tónu dávala následující pokyny:

> **A:** Rozvíjenej tón, na to prostě existuje mustr, pozor, abyste ho nerozvíjela do áháháháhá [ukazuje velké vibrato s nárazy], do tohohle, to je křeč dechová. Nemusíte ji vubec mít se svym dechem. Nasaďte si to áčko, právě přes tvrdý patro do masky, to máme [dá si tón] přes T běžte. Pie... dejchejte do toho T, jakmile vám ten výdech rozrazí vlastně jazyk od patra, tak se ozve T: Pie-tá... Prodejchněte a rozvíjejte do šířky a všechno otevírejte během toho tónu, pusu, zadní... prostě pocit, že s tim tónem rozvíjíte, otevíráte timhle směrem dopředu. Začněte si ale z mála, ať máte s tim tónem kam růst.
>
> **A:** Vy chcete vibrato, abyste se k němu dostala samozřejmě. Ale [ne] 'ehehehehe', ale 'Pie...' takovýhle vibrato potřebujeme, který máme na dechu. Váš dech způsobí, že se vám do hlasu dostane tohleto vibrato, pokud když přejdeme přes určitej tlak výdechovej, tak se tón rozvibruje, ale musí to bejt takováhle křivka [rukou naznačuje vlnku] nemůže to bejt takováhle, nebo takováhle [naznačí ostré obrysy] a už vůbec nesmí tam být od začátku toho drženýho tónu, to vibrato. Nasaďte si zase ten hlavovej, eště to bude lepší než teď, když si budete jistá, že máte ten hlavovej hlasovej tóneček, začněte to ... a čekejte, až se sám zlomí do toho vibrata.
>
> **A:** Je nutný to rozvíjet jinak, jako ne svalama, ne silou, ale jenom výdechem, kterej zesiluje, ten vy řídíte, tu jeho rychlost a moment ovšem, kdy se to zlomí do toho vibrata, to vy neodhadnete, to zařídí jenom ten váš dech.
>
> **A:** A ještě tam to tremolo, já bych chtěla, abyste ho dostala z toho hlasu pryč.

[65] Lektorka popisovala náchech ve všech fázích, kdy vzduch prochází do plic nosem, rozšiřuje chřípí, zadní dutinu, uvolňuje jazyk atd.

Toto pojetí vibrata se diametrálně liší od vibrata, které jsem se v té době učila na hodinách pěvecké techniky, která se nespecializuje na poučenou interpretaci staré hudby. V těchto hodinách vibrato tvořím záměrně a aktivně, je výsledkem pohybu uvolněných svalů v břiše, bránice, zkrátka hmoty, která vyplňuje nitro trupu. Je zároveň v úzké souvislosti s emotivním pohnutím, které do interpretace vkládám. Tuto spojitost vnímám do značné míry jako účelovou. Vyplývá i ze slova samotného – psychologické hnutí mysli pomůže pohnout hmotou fyzického těla a tím propojí rezonanci hrudní a hlavovou. Součástí mé pěvecké techniky je tedy i ztělesnění (*embodiment*) psychologických procesů během zpěvu.

Zpěvačka A oproti tomu popisuje způsob tvoření vibrata, který je v porovnání s mou zkušeností o něco pasivnější. Vibrato zpěvák netvoří, ono k němu přichází samo od sebe v průběhu výdechu. Tón nemá být rozvíjen silou, nebo prací svalů (ty relaxují), ale pouze výdechem, a jeho rozvíjení je zapříčiněno otevíráním úst a zadního prostoru ústní dutiny. Zpěvák neovlivní, kdy vibrato přijde, nýbrž pouze čeká, až se to na základě rozvíjení dechu stane.

Vibrato se nesmí objevit hned ze začátku tónu, neboť by to znamenalo aktivní práci svalů, která je ztotožňována se silou a tlakem. Vibrato, které je tvořeno prací svalů, je pak nazýváno tremolem nebo dechovou křečí.

A: To rozvíjení dlouhejch tónů je soustředění vždycky, no, vy musíte ten svůj výdech, kterej zesilujete, [řídit] hlavou, [ale] co se stane s tim tónem, to už tak neřídíte. Vy musíte počkat, než se rozvibruje prostě. Ale, pozor na to vibrato, jenom abyste si nezvykla na to tremolo, to neni zdravý vibrato. Jo, to by se zlomilo v takový hrozně vošklivý, to vůbec nepotřebujete do hlasu, nikdo to nepotřebuje. Em. Prostě zdravý vibrato, to je něco prostě, jak byste to popsali…?
L1: No, že to prostě vibruje samo od sebe.

Rezonance

A: Ještě by bylo super – jdete na to malinko zespoda. Potřebovala bych tam, jako cejtim v tom hlasu víc tu hrudní oporu, cejtim míň tu horní, slyšim ji tam míň, chtělo by to, aby obě byly ve stejnym poměru. Abyste to používala, jak se to hodí, někdy jednu víc, někdy jednu míň, ale v zásadě musí být obě stejně. Protože ten tón potřebuje mít limit spodní, limit horní, strop i podlahu, vždycky jo? Ten lesk, jako vy máte krásnou tmavou barvu, často ji používáte, protože je nádherná, ale... no ne, o tu nepřijdete, to váš hlas je prostě tak postavenej... Ale pro akustickej ještě větší účinek na nás, abysme ještě víc žasli, to musí mít špičku. Ta špička, ona vám to nezesvětlí, ale ona vám to jako... zasklí.

A: Ten horní, ty horní alikvóty, ten lesk potřebujete, to bylo teď víc a já bych chtěla, aby to bylo eště víc. Ono se vám ulehčí ten zpěv a ta vaše barva bude znít eště vo to výraznějc, ta tmavá, jo. Ono když je jenom ta tmavá, tak se vám z toho chce jako zvracet, jako uhuhuu [předvádí tmavou barvu hlasu s velkým vibratem], to vy nemáte, ale někdo když má tmavej hlas. Takže vy potřebujete udržet vejšku i nížku, aby speciálně ta vaše tmavá barva se eště víc akusticky probarvila. Eště víc. Abyste to měla před obličejem, nikdy vzadu, jo?

A: …běžte za tim lesklym tónem, nechoďte za svym tmavym, běžte za tim hořejšim, využívejte strašně patro, zvykněte si na to. Že to je taková kupole, ve který se bude odrážet ten náš tón.

Je zřejmé, že lektorka se mne snažila navést více do hlavové rezonance a do intenzivního pocitu tzv. masky. Ta se pojí se zvukovostí, kterou lektorka popisovala slovy jako „lesk“, „akustická jiskřička“ a „špička“, která tón „zasklí“.

Větší poměr hlavové rezonance oproti hrudní je nutný pro typ vibrata, který je v poučené interpretaci vyžadován u dlouhého rozvíjeného tónu. Vibrato klasické pěvecké techniky se zapojením břicha plní zároveň funkci propojování obou rezonancí. Ve chvíli, kdy toto vibrato opustíme, musí být poměr vyvážen jiným způsobem, a to větším poměrem hlavové rezonance na úkor hrudní.

Lektorka během lekce sama demonstrovala rozdíl v obou typech vibrata, ale bohužel v rámci anonymizace nemohu přiložit nahrávku, která zřetelně vysvětluje zvukový rozdíl mezi dvěma popisovanými využitími rezonančních prostor.

A: …když nebudete úplně v hlavovym tónu, tak budete muset použít svaly na rozvíjení toho tónu. Když budete, když začnete v hlavovym tónu,… *Pietá*…[Tón je jasný, jeho barva se v průbehu rozvíjení zásadně nemění, pouze nabývá na intenzitě a na konci se rozevře do vibrata.] můžete rozvíjet pomalu do nekonečna, protože máte akustickou jiskřičku, to místečko, a vy jenom přidáváte dech, toho máte spoustu. Když byste nebyla, tak to bude vypadat takhle: *Pietá*… [Tón zní posazen více vzadu, není tolik jasný a s rozvíjením se rozklepe.] Bych si musela pomáhat svalama opravdu, kdybych chtěla ještě hlasitější notu, takže je to taková jemná geometrie skutečně, místa, tlaky, opory různý a takovýhle věci, jo?

V době konání kurzů jsem již ze zkušenosti věděla, že v mém případě v takovou chvíli většinou nastával problém. Hlas mám při běžném používání (např. při mluvě) posazen velice hluboko v hrudní rezonanci (kolem malého e). V případě, že bych bývala vypojila klasické vibrato a s ním i spojení obou rezonancí, větší poměr hlavového tónu se samovolně nedostavil. Pokud navíc nedýchám zhluboka, ale tak, jak vysvětlovala na začátku lekce

lektorka, ztratím hlubokou oporu v těle, hlas ztratí potřebnou šíři a začne z hrudní rezonance tlačit. Nemám pak šanci vyzpívat kvalitně vrcholy frází, protože zpívaná poloha je náhle příliš vysoko. Zpěv se navíc stává nepohodlným a táhne mě v krku.

Taková situace nastala dvakrát i během popisované lekce se zpěvačkou A. Lektorka v obou případech poznamenala, že je potřeba hlas posunout více do hlavového tónu a do masky.

Dikce

Konkrétní dikce je i v klasickém zpěvu používána k posunutí tónu do tzv. masky. Během lekce lektorka tuto část vyžadovala pouze dvakrát a bez většího zastavení. Poprvé to bylo ve chvíli, kdy byl pokyn zazpívat část pomalé árie v pianissimu a dikce měla s největší pravděpodobností zaručit posun hlasové rezonance do hlavy:

A: Pojďte si ještě dát ten začátek, a zazpívejte nám ho v pianissimu

MJ: V pianissimu, dobře.

A: Celej v pianissimu a chceme slyšet hlavně dikci, o čem to je, jo?

Druhou připomínku vznesla na konci lekce, kdy jsem zpívala celou árii až do konce v kuse a lektorka mě na výslovnost upozornila těsně před začátkem koloraturní pasáže („*A teď mluvte!*“).

Ze zkušenosti mohu říci, že i během studia, i v provozovací praxi je na dikci kladen velký důraz. Mé hodiny interpretace byly zaměřeny kromě zdobení především na výslovnost zpívaného jazyka, a to jak dobovou i současnou, ale vždy precizně srozumitelnou.

Estetické hodnocení

Vzhledem k tomu, že na lekci byli ve třídě přítomni kromě ostatních studentů i další lektoři, obrátila se lektorka několikrát na publikum s žádostí o radu nebo o názor. Na nahrávce se tedy podařilo zaznamenat na konkrétních srovnáních i několik estetických názorů.

První taková situace nastala při řešení otázky vibrata a posazení do tzv. masky. Lektorka se zeptala publika, zda se jim nová zvukovost líbila více než ta předchozí.

Nahrávka 3

A: …A ještě tam to tremolo dechový, já bych chtěla, abyste ho dostala z hlasu pryč.

MJ: [zpívám bez vibrata: Nahrávka 3]

A: Líbilo se vám to víc?

L2 a další posluchači: Hm… [souhlasně]

A: Ten horní, ty horní alikvóty, ten lesk potřebujete, teď tam byl, to bylo teď víc a já bych chtěla, aby to bylo eště víc.

Pro srovnání přikládám nahrávku ze začátku lekce, kde zpívám do značné míry podle toho, jak jsem se skladbu učila na hodinách klasické techniky (Nahrávka 4).

Nahrávka 4

Vibrato bylo i předmětem následující promluvy Zpěvačky A s lektorem sborového zpěvu (L):

A: Ale, pozor na to vibrato, jenom abyste si nezvykla, na to tremolo, to neni zdravý vibrato. Jo, to by se zlomilo v takový hrozně vošklivý, to vůbec nepotřebujete do hlasu, nikdo to nepotřebuje. Em. Prostě zdravý vibrato, to je něco prostě, jak byste to popsali…?

L1: No, že to prostě vibruje samo od sebe.

A: Jo, ale to vibrato je strašně lahodný, to nemůžou ani místní barokáři tady všichni, kteří používají styl bez vibrata, říct, že to neni krásný, to je nádherný, vám to ten hlas ještě zkrášlí, akusticky vybaví vlastně, zesílí v tom smyslu ale akustickym, a žádný vase svaly nejsou na to potřeba, ty relaxujou, jenom dech kontrolovanej je na to potřeba, jo? Ale je mezi tim kvalitativní rozdíl. Špatný vibrato vám ten hlas… sice zesílí, ale zostří nebo něco takovýho, ale to dechový vibrato vám ho prostě jenom… nevim.

L1: Oživí…

A: Prohloubí, oživí,…

L1: Tak ona prožitkově je tahleta frekvence strašně příjemná, je to prostě přirozený a hezky se to poslouchá právě. […]

A: Obzvlášť u těch tmavejch hlasů… jojojo. Je to něco strašně fyzicky příjemnýho, i když to zpíváte, i když to posloucháte u někoho. […]

Další estetické soudy zazněly při hodnocení zvukovosti hlasu vázané na poměr hlavového a hrudního tónu:

A: …ten lesk potřebujete, […] Ono se vám ulehčí ten zpěv a ta vaše barva bude znít eště vo to výraznějc, ta tmavá, jo. Ono když je jenom ta tmavá, tak se vám z toho chce jako zvracet, jako uhuhuu [předvádí tmavou barvu hlasu s velkým vibratem], to vy nemáte, ale někdo když má tmavej hlas. Takže vy potřebujete udržet vejšku i nížku, aby speciálně ta vaše tmavá barva se eště víc akusticky probarvila. Eště víc. Abyste to měla před obličejem, nikdy vzadu, jo?

Vzhledem k tomu, že většina zmíněných žádoucích charakteristik byla zmíněna v opozici s nežádoucími, rozhodla jsem se je dát do srovnání v následujících přehledech. Vyplývají z nich poměrně silné estetické soudy. První tabulka znázorňuje estetické soudy přiřazené k rozdílu znění vibrata a tremola.

Vibrato	Tremolo
zdravý	nezdravý
lahodný, krásný, nádherný	hrozně ošklivý
zkrášlí, akusticky vybaví, oživí, prohloubí hlas	zesílí, zostří hlas
svaly relaxují, dech kontrolovaný,	použití svalů břicha, dechové nárazy,
vibruje samo od sebe	dechová křeč, vibruje od začátku tónu
přirozený	
fyzicky příjemný zpívat i poslouchat, hezky se	
poslouchá, prožitkově příjemná frekvence	

Následující tabulka znázorňuje estetické soudy spojené s rezonancí, jejíž poměr je nachýlen spíše k hlavové rezonanci, respektive k hrudní rezonanci.

Poměr nachýlen více k hlavové rezonanci v tzv. masce:	Poměr nachýlen více k hrudní rezonanci:
lesk, akustická jiskřička, špička, která tón zasklí. Před obličejem. Větší akustické probarvení hlasu.	pouze tmavá barva, vzadu
	chce se z toho jako zvracet
zpěv se ulehčí	

Přirozenost

V průběhu celé lekce jsme si mohli povšimnout pojmu *přirozenosti*, neboť se vyskytoval ve většině jednotlivých témat. Pojem stál jako přívlastek u přirozeného nádechu do plic (nikoli hlubokého nádechu tzv. do břicha), u vyšších poloh, které jsou přirozeně zvučnější, i u přirozenosti „poučeného“ vibrata a posazení hlasu do hlavového tónu.

Využijeme-li opozice z výše sepsaných přehledů, zjistíme, že přirozený hlas je ztotožňován s větším poměrem rezonance v hlavovém tónu. Zpěv se ulehčí, neboť svaly nemusí vykonávat aktivní práci, jsou relaxované a vibrato kontroluje jen dech. Zpěvák zaujímá pasivnější postoj ke zpěvu a nechává tón rozvinout se do vibrata „sám od sebe“.

Na zmiňovaný pojem přirozenosti lektorka narazila i na samotném konci lekce, kdy mne do jisté míry uklidňovala, neboť ve snaze splnit všechny požadavky na poučenou zvukovost mě ze zpěvu začalo táhnout v krku. Zvuk hlasu zněl v tu chvíli o něco světleji než na předchozí nahrávce:

Nahrávka 5

MJ: [dozpívám, bolí mě v krku, jsem dříve bez dechu] To určitě nebylo ono.

A: Ne, ne, tohleto je pro mě ale lepší, než dělat áááááá [zpívá s velkým rázovitým vibratem a tmaví hlas]. To je pro mě lepší.

MJ: Aha.

Přirozenost v tu chvíli nabrala následujících obrysů:

A: Takže… máte to úplně správně přirozeně, vy máte ideální jako postavení anatomický vzhledem ke svýmu hlasu [ukazuje na líce a bradu], jo, takže automaticky proto […] používáte to správně; nevim, jestli to víte, jak to používáte, ale to máte teda velkou výhodu, jo? Ale musíte nechat svoje tělo zpívat tak, jak ono to umí, haha, a nic mu jako nepřikazovat, co má dělat, protože my to většinou mozkem si to zkazíme. Ve většině případů, jo, v 95%. Takže to je vaše velká výhoda. Takže. Běžte vždycky za svym přirozenym zvukem, ale to neni ten tremolovej, pozor, aby vám třeba někdo neřekl, že to je on. To neni on. Vy máte svůj zvuk, přirozenej, mnohem krásnější, než ňákej takovejhle [ztmaví hlas, posadí dozadu].

Vidíme, že přirozenost je v tomto kontextu vázána na to, jak je tělo anatomicky rostlé. Zároveň se potvrdila souvislost s pasivním přístupem ke zpěvu (*„musíte nechat svoje tělo zpívat tak, jak ono to umí a nic mu jako nepřikazovat, co má dělat“*), při kterém racionalita nezasahuje do činnosti, kterou uvádí v chod pouze tělo. Tělo je jaksi odloučeno od mysli. Jedinou výjimkou je kontrola výdechu, vše ostatní tělo dělá „samo od sebe“.

Přirozená zvukovost hlasu týkající se barvy pak nemůže spočívat pouze v tmavé barvě. Je naopak posunutá k lesklejšímu tónu s akustickou špičkou, který i *přirozeně* tmavý hlas („jako vy máte krásnou tmavou barvu, [...] to váš hlas je prostě tak postavenej“) staví více do tzv. masky. Nevyužívá k tomu ale klasického vibrata, neboť poučené vibrato přichází jen na základě kontrolovaného výdechu, a to samovolně.

Sebereflexe a otázky

Můj celkový dojem z lekce byl bezprostředně po skončení výuky smíšený. Údajně jsem měla mít přirozeně ideální anatomické postavení těla vzhledem k hlasu, můj hlas je přirozeně

tmavý (resp. je „prostě tak postavenej“), ale přesto potřebuje posunout do ještě větší přirozenosti (ve smyslu lesku a zabarvení hlavového tónu). Snaha splnit požadavky poučené interpretace na specifickou zvukovost u mne subjektivně vyústila v nepříjemný fyzický pocit ze zpěvu, doprovázený táhnutím v krku. Je možné, že technicky nejsem tak vyspělá, abych interpretační požadavky splnila, i když jsem schopná zazpívat árii kvalitně „nepoučeně“? Nebo se v poučené interpretaci předpokládá jiný typ hlasu (pravděpodobně více posazený do hlavové rezonance) než mám já? Tyto otázky mne bezprostředně napadaly v době konání mistrovských kurzů.

Odpovědi na tyto otázky jsem byla schopna najít až o téměř rok a půl později spolu s rozvojem hlasové techniky. Skutečně jsem postupem času zjistila, že svůj hlas vnímám více „fyzicky konkrétně“ a že následkem toho jsem schopna ho dostat do znění zmiňované akustické špičky, avšak již při zachování hloubky přinášející pohodlí. Proto jsem dnes schopna zazpívat plochu například recitativu bez znatelného vibrata deklamativním způsobem při zachování hlubokého a širokého témbru hlasu (a tudíž i hlasového pohodlí). V době konání mistrovských kurzů však bylo stále ještě nutné udržovat hlas v hlubokém posazení a pomocí neustálého vibrata jej spojovat s hlavovou rezonancí. Tyto otázky a následná nová zjištění však nejsou tolik důležitá pro cíle této práce. Podstatné je, že mne nasměrovaly k hlubšímu teoretickému tázání po estetických ideálech zvukovosti hlasu v poučené interpretaci barokní hudby.

Co znamená pro poučenou interpretaci pojem *přirozenost?* Existuje snad několik rovin přirozenosti, když hlas údajně může být přirozeně nějaký, přesto však potřebuje dosáhnout ještě větší přirozenosti, která se projevuje specifickou zvukovostí? Je možné, že by někteří zpěváci měli hlas *od přírody přirozenější* než jiní (tedy přirozeněji znějící) a byli proto vhodnější pro zpěv staré hudby? Je možné se přirozenosti naučit? Jakým způsobem, když zpěvák má jen „nechat svoje tělo zpívat tak, jak ono to umí a nic mu jako nepřikazovat, co má dělat“? Jak reagují těla zpěvaček poučené interpretace na interpretační nároky a jak v mezích poučené interpretace zpěvačky o svém hlase vyjednávají?

Pojem „přirozenost“ byl v procesu přehodnocování klíčový. Ačkoli jsem se během lekcí na Akademii staré hudby i na letních kurzech snažila o co „nejpřirozenější“ zpěv podle zvukových ideálů z nahrávek i podle zvukových příkladů lektorek, byla jsem schopna estetickým požadavkům dostát čím dál obtížněji. Důvody pramenící z mých fyzických dispozic jsem byla s to pochopit až později se stabilizací hlasové techniky.

V dalším textu uvidíme, že rétorika v rámci subkultury na téma hlasových typů je velice liberální. Základem každého hlasu je v ní přirozenost, a proto každý hlas může zpívat dobře baroko, stačí „prostě zpívat přirozeně“. V kombinaci s poměrně striktními estetickými požadavky na zvuk a témbr hlasu (např. málo vibrata, čistota, světlost a hladkost hlasu) se mi však čím dál častěji vkrádala na mysl ironizující parafráze Orwellova výroku, že „všechny hlasy jsou přirozené, ale některé jsou přirozenější.“

Osobně tedy přirozenost v současné chvíli chápu jako pojem, který uvnitř subkultury hudebníků provozujících starou hudbu nese specifický význam a je specificky používán. Jedním z cílů této práce je toto používání popsat. S rozvojem své hlasové techniky jsem zároveň čím dál více schopná estetickým nárokům spojeným s pojmem „přirozenosti“ dostát, což vede k hlubšímu pochopení používání tohoto pojmu, neboť jsem schopna ho pochopit i na základě vlastní fyzické zkušenosti.

Je nutné si ve shodě s Taruskinem uvědomit, že ať je poučená interpretace staré hudby objektivistickým přístupem muzikologie potvrzována sebevíc, jde vždy především o *zvukovou* složku autenticity, kterou je třeba obhájit. Základní teoretická otázka poučené interpretace se ptá, jak hudba *zněla* v době svého vzniku a případně jak ji *slyšel* dobový *posluchač*.

Taruskin říká, že není možné najít konkrétní podstatu autentického provedení pouze ve věrnosti skladatelově záměru, neboť to je velmi pružná veličina. Onu podstatu lze ovšem najít v oblasti technického vybavení – a to v oblasti dobových „originálních“ nástrojů, jejich ladění, stavby a použitých materiálů.[66]

Taruskin však také píše, že o hlase toho víme velmi málo. Právě tímto výsekem se zaobírá předkládaná práce. V následujícím textu bude ukázáno, že kvůli nemožnosti nalézt hmatatelný (nebo lépe *slyšitelný)* exaktní doklad o dobovém způsobu zpěvu[67], operuje odborná veřejnost a především samy zpěvačky právě s pojmem přirozenosti. Zvuková i technická přirozenost ve zpěvu se stává klíčovým požadavkem srovnatelným např. s nutností

[66] TARUSKIN, Richard: The Pastness of the Present and the Presence of the Past, in: *Authenticity and Early Music.* ed. N. Kenyon. Oxford: Oxford University Press, 1988. s. 101.

[67] Na semináři Fundamenty pěveckého umění v zrcadle času na HAMU dne 8. 10. 2016 jsem však byla svědkem takového pokusu. Spočíval ve snaze přiblížit zvukovost barokního znění hlasu na základě různých materiálů: nahrávky tzv. endokrinologického kastráta Radu Mariana, na základě fyziologických nákresů způsobu zpěvu a přednášky hlasového specialisty o „zdravém způsobu zpěvu“, dále byl na základě dochovaných nahrávek z počátku 20. století učiněn pokus o zrekonstruování linie zvuku hlasu školeného pěveckou školou odvozující svůj původ již od Niccolò Porpory. Tomuto fenoménu objektivismu v muzikologii i teoretické reflexi poučené interpretace se věnuji v kapitole *Jak se tedy v baroku zpívalo?*.

hrát na střevové struny u smyčcových nástrojů. Cesta k pěvecké technice je zároveň často nahlížena jako jakýsi návrat k přirozenosti.

Kapitola druhá: Přirozenost

Přirozenost je klíčový pojem pro všechny oslovené zpěvačky. Je každou z nich reflektován jednak vnitřně, intimně na poli vlastního těla, hlasu a jeho výsledného zvuku, jednak je reflektován společensky, ve spolupráci s uměleckými vedoucími ansámblů a v diskuzích mezi lidmi z oboru. Většina zpěvaček tedy neměla problém o přirozenosti hovořit, často jsem ale narážela na neschopnost jednoduše popsat, co přesně je tou přirozeností myšleno. Naše diskuze se do značné míry točily kolem jádra věci, které jsem byla schopna uchopit často až s větším časovým odstupem.

Zpěvačky mi v rozhovorech popisovaly své pojetí přirozenosti, ale já nebyla schopna toto pojetí pochopit téměř celý následující rok – než jsem na hodině zpěvu *fyzicky* sama zažila, co pod tímto pojmem některé respondentky myslí. Zároveň jsem na základě svého niterného zážitku byla schopna pochopit, že respondentky se ve výpovědích rozcházejí a že existují dvě rozdílná pojetí přirozenosti; o tom pojednává celá následující kapitola.

Skutečnost, že přirozenost je klíčovým pojmem pro zpěv v poučené interpretaci barokní hudby, souvisí, jak se domnívám, s vymezováním se subkultury historicky poučené interpretace proti hlavnímu proudu klasického zpěvu, kterým je romantická opera. Toto vymezování subkulturu provází již od jejích počátků v amatérském prostředí. Již v první kapitole jsme viděli, že příslušníci subkultury poučené interpretace cítí, že „je asi naším posláním ty zbloudilé ovečky stále směřovat lepším směrem…“[68]

Způsob zpěvu romantické opery je ve většině rozhovorů nahlížen s lehkým despektem (zpěvákům se např. říkává „operáci“ v lehce pejorativním smyslu) či jsou s despektem nahlíženy výukové metody zpěvu na oficiálních institucích jako je HAMU, Pražská konzervatoř a další. Velká část zpěvaček, které se v současné době věnují interpretaci barokní hudby, se buď těmto institucím během svého studia více či méně záměrně vyhnula a zpěv studovala často soukromě, nebo již v průběhu svého studia tíhla ke starší hudbě a zakoušela na oficiálních institucích intenzivní pocity jinakosti.

> **C:** …mi řekni, třeba Vivaldiho, to přece není vůbec nic lehkýho, není to nic druhořadýho. Myslím si, že by nikomu na konzervatoři jako neuškodilo zazpívat si

[68] Marek Špelina a Julie Braná in: HUDEČEK, Václav. A je to [...]: 'Bach should be played with vibrato' says violinist Pinchas Zukerman. In: *Facebook* [online]. 11. září 2016 [cit. 2018-04-18]. Dostupné z: https://www.facebook.com/vaclav.hudecek.1/posts/10210028698290944?hc_location=ufi.

árii od něj, místo toho, aby hned všichni začali zpívat *Měsíčku na nebi hlubokém*, jo… To je prostě…

A: A já když jsem pak poslouchala operní zpěváky, nebo zpěváky prostě… Já jsem kvůli tomu nešla na AMU, protože jsem si říkala, já tohleto dělat v životě nechci, to radši půjdu řídit tramvaj. To je něco jako opereta. Taková estráda nablblá, nerozumim prostě, nerozumim. A pak jsem vždycky slyšela nějakýho jednotlivce, kterej měl tohle, o čem jsme mluvily, a to mě úplně fascinovalo a říkala jsem si, jestli bych tohle mohla taky někdy umět, se to naučit. Ale vlastně jsem do toho oboru nechtěla, protože mě to oficiální u nás, takovej ten projev… mě odrazoval vždycky.

Především je ovšem přirozenost způsobem, jak ve zpěvu vyjádřit požadavek na zvukovou autenticitu. Následující úryvek z rozhovoru to explicitně popisuje:

A: No, prostě my nemáme možnost bejt absolutně autentický jako barokně, tu možnost nemáme, to je vyloučený, čili my musíme – ten kompromis, kterej zvolíme je buď velkej nebo malej, ale jako vlastně zpěváci jsou autentičtější než kdekterej prostě kapelník, kterej četl sto traktátů, protože on nemá ten – já abych citovala sama sebe, protože se mi jednou povedla dobrá formulace – že my máme prostě autentickej nástroj v krku. A ten je prostě tak autentickej, jako nic, my se prostě nemusíme vůbec učit, jako co to je autentickej nástroj, protože nikdo to neví líp než my, je stejnej teď a byl úplně tentýž tenkrát. Takže my jediný na rozdíl od všech instrumentalistů jsme tomu opravdu úplně nejblíž. A pak přijdou ty školení a takovýhle věci…

MJ: V tom smyslu, že to potom člověk buď zazpívá, a nebo nezazpívá zdravě a zase jsme u toho…

A: Ano, ano, ano.

Legitimizace zvuku u historicky poučené interpretace probíhá do značné míry používáním starých nástrojů či jejich kopií a specifickým způsobem hry na tyto nástroje. Zpěvačky však z logických důvodů nemohou svou argumentaci vystavět na rekonstrukci dobového nástroje, který by zajišťoval exaktní doklad dobového zvuku, proto operují s pojmem přirozenosti, který hraje roli jakéhosi společného jmenovatele spojujícího propast několika století.

Používání tohoto pojmu vychází z přesvědčení, že tělo zpěváka ani správný způsob zpěvu se během historie nezměnil a že existuje „univerzální fyzická přirozenost“, která vychází ze „zdravého“ způsobu zpěvu. Autentický způsob zpěvu je v tomto pojetí (a mnohdy

v opozici proti oficiálnímu proudu výuky a divadelní provozovací praxi) často jakýmsi „návratem k přirozenosti“.

> **D:** Jako vlastně celá technika správnýho zpívání podle mě je vlastně sáhodlouhej návrat k přirozenosti, žejo.

Dvojí přirozenost

Z podrobné analýzy rozhovorů se jeví, že pojem přirozenost je mezi zpěvačkami pravděpodobně vnímán dvojím způsobem – na tomto místě tyto dva způsoby označím pracovně jako „přirozenost kultivovaná“ a „přirozenost naturální“. Tyto pojmy vycházejí z následujícího úryvku z rozhovoru se zpěvačkou A ze dne 23. 4. 2016. Zpěvačka situaci charakterizuje těmito slovy:

> **A:** Je zajímavý, že u nás ta generace, která je teďko úspěšná v tý starý hudbě, tak ty lidi nestudovali zpěv. Ty lidi přišli z toho amatérskýho podhoubí, přesně jako vlastně já, a teďko se rozlišili na lidi, který na sobě ale nicméně hrozně makali a zpívat se naučili, a na lidi, který na sobě nemakali, ale jsou stylově super. No a teďko jsou to prostě dvě větve, nůžky, který se trošku rozevřely, a já si myslim, že tohle člověk nemůže nikdy udělat, že musí vždycky pořád strašně pracovat na podstatě toho, co dělá. Na tom zvuku, kterej prostě i na nástroji, pořád musí tohle kultivovat, pokud to nekultivuje, tak to má nevykultivovaný, prostě, že ono se to samo nevykultivuje tohle nikdy.
>
> **MJ:** Kultivovaná přirozenost. [s úsměvem]
>
> **A:** No. To je strašný. [souhlasí napůl pobaveně, napůl vážně ve spojitosti se zjevně protichůdným významem slovního spojení]

Z tohoto až sociologicky laděného tvrzení samozřejmě vyplývá, že mluvčí je oproti ostatním jednou ze zpěvaček, „které na sobě makaly.“ Pokud odhlédneme od zřejmého profesního vymezování proti ostatním zpěvačkám, vyvstane nám ale otázka, kterou je potřeba z rozhovorů prověřit. Může být skutečně „přirozenost“ vnímána mezi zpěvačkami dvojím způsobem? Na základě rozhovorů si troufám říci, že ano, ačkoli to často není mezi respondentkami reflektováno.

Zpěvačka A na jiném místě našeho rozhovoru hovoří o způsobu, jakým jiné zpěvačky vnímají „přirozený zpěv“:

> **A:** Teda ono je to furt tak zajímavý s tou přirozeností, jako kdyby ses třeba zeptala Zpěvačky F, nemluvila jsi s ní?
>
> **MJ:** No, nemluvila.

A: Ta ti třeba řekne o přirozenosti něco úplně jinýho něž já. Ta ti řekne, že nemáš ani – a ona to taky nedělá – že se neučí zpívat, ale ona má opravdu jako jenom ten naturální hlas, ona má moc hezkej hlas, ale neposazenej na dech třeba. Tak to já nepovažuju za přirozenej projev, jakoby [za] ten artistní vokální projev.

MJ: To je velká otázka, co je teda ta přirozenost a jakým způsobem se to dá rozvíjet.

A: No můžeš být naturální a to je myslim její vize přirozenosti, být naturální.

MJ: Přírodní vlastně.

A: [kývne] V jejím případě, protože ona má pěknej hlas, to dobře zní. Ale má to zápory, že zazpívá ten chorál, kterej má malej rozsah, ale už nezazpívá baroko pořádně dobře, třeba v intonaci a takhle, ale je to přirozený. Ale je to... je to blíž třeba k lidový hudbě nebo k etnohudbě nebo víš, k nějakejm takovejm jednodušším formám. A neni to pro mě už takovej ten, o čem jsme spolu mluvily celou tu dobu, to je ten školenej... em, školenej, školený využití hlasu. Jako... umělý. Víš jako artistní, jako v tomhletom smyslu.

Vidíme, že zpěvačka A jmenuje své kolegyně, u kterých rozpoznává jiný typ přirozenosti, než s jakým pracuje sama u sebe. To, co pozoruje u své kolegyně, nazývá hlas naturální, neškolený, přírodní. Je to hlas, který má limity v rozsahu, má technické nedostatky (v tomto případě není posazen na dech, či v případě jiné kolegyně hovoří o nepropojení hlavového rejstříku s hrudním, atd.). Proti „kultivované přirozenosti“ stojí „přirozenost naturální“.

Naopak typ přirozenosti, se kterým sama ztotožňuje svůj hlas, nazývá školeným hlasem, artistním vokálním projevem, kultivovaným zvukem. Na jiném místě v rozhovoru jeho podstatu charakterizuje takto:

A: […] ale ta podstata jako… nebo, hele, když hlas zní dobře, tak má takový určitý jádro, jako by měl takový pevný jádro. Jako jak hodně učim lidi, tak jsem si vyvinula tu diagnostiku sluchovou, a když je ten hlas šouplej někam mimo to rezonanční jádro a teďka to tělo ti poskytuje jenom určitý prostory pro tu rezonanci, to maj všichni stejný. […] Ale to jak to rezonuje, pokud to rezonuje, tak to něco, to jádro, to je vždycky stejný. To je takovej nosnej prvek v tom tónu a to prostě buď je, nebo není, a když to není, tak já… Mě se dělá fyzicky špatně z některejch hlasů. A oni za to nemůžou, to vůbec, ani bych jim to nikdy neřekla, ale je to tak, že prostě slyšíš, že něco rezonuje, a ten zpěvák, když mu to nerezonuje, tak něco někam narve silou, a já jsem úplně, já to nemůžu poslouchat teďka už vůbec.

Provokativnímu sdělení o fyzické reakci na poslech zpěváků s tlakem v hlase se budu věnovat v samostatné kapitole o působení vokálního projevu na člověka. V tuto chvíli je

pro nás podstatný pojem „rezonanční jádro“. Zpěvačka A hovoří o pojmu „rezonanční“ nebo „pevné jádro hlasu“ jako o nosném prvku v hlase. Pokud se hlas nachází při zpěvu mimo své rezonanční jádro, musí zpěvák použít sílu, aby dosáhl požadovaného zvuku. Zpěvačka A na tomto místě vlastně hovoří o podstatě klasické pěvecké techniky, o pocitu zpěvu tzv. „v jednom místě“.

V následujícím úryvku rozhovoru hovoří právě o tom místě, ve kterém by podle jejího pojetí měl zpěvák zpívat.

> **A:** Přirozenej zvukovej projev těla je řeč a tělo neni debil, takže si to udělalo tak, aby člověk mohl mluvit deset hodin a vykládal na to minimální námahu. To znamená: máme nějaký rezonanční místa, máme nějak umístěnej ten rezervoár dechu a to je v optimální pozici vůči sobě navzájem, aby člověk mohl mluvit a to i velice nahlas a nemusel vynakládat námahu a neuřval se… Ty hlasivky jsou takovej blbej orgán, žejo. A teďko, co je logičtějšího, než postavit to pěvecký školení kolem svý řeči. Když ji máš v masce, a to ty máš, nebo normální lidi zdravě rezonující maj řeč v masce, tak to je vodítko naprosto přirozený. A když si poslechneš různý styly, romantický, klasicismus, baroko, chorál, támhleto, 20. století, tak vždycky, když nebudeš rozumět zpěvákovi, tak tě to bude iritovat. Vždycky, když budeš rozumět zpěvákovi, tak tě to nadchne. Takže voilà, další vodítko.
>
> **MJ:** Hm. To zní tak jednoduše, co…
>
> **A:** Je to jednoduchý, je to tak strašně jednoduchý!

Srozumitelná výslovnost je v poučené interpretaci samozřejmě požadována, a to v daleko větší míře, než u interpretace např. romantické opery. Zpěvačka A však na tomto místě opět nehovoří o stylu, nýbrž o pěvecké technice. Pocit rezonančního jádra hlasu odvozuje od místa, na kterém člověk vyslovuje, když běžně mluví. Kultivace hlasu vychází z přirozeného znění hlasu, a tím je mluva. Zpěv se stává kultivovaný, ale za zachování přirozenosti, tj. rezonančního jádra nacházejícího se v řeči. Odtud tedy pojem „kultivovaná přirozenost“. Ta není tedy navázána na konkrétní styl, nýbrž stojí za styly a je prostředníkem k tomu, aby styly byly dobře provedeny.

> **MJ:** A vlastně mě zajímá jakoby ten styl. Jakym způsobem se to vlastně dělá, že člověk…
>
> **A:** Nevim, jestli já ti k tomu jako něco řeknu, protože já jsem jako… Takhle, asi jsou lidi, který by o tom baroknim stylu mluvili radši, protože ho dělají jenom. A mě vlastně, když slyším, že někdo dělá něco jenom, tak mě to hrozně irituje, víš, takže já vlastně ti asi nic stylovýho… em, takhle jako, u mě je to tak, že když někdo zpívá

zdravě, tak mě je úplně ukradený, jakym zpívá stylem, protože zpívá pro mě dobře, pro mě to je krásný. Ona na to je prostě nabalená spousta věcí, když zpíváš baroko zdravě, tak ho prostě nezpíváš špatně nikdy. [...] A jsou lidi, který zpívaj baroko jako nějakým způsobem, autentickým, ale pro mě ty lidi nezpívaj zdravě.

Klíčovým slovem, který se pojí s „kultivovanou přirozeností“, je zdraví. Pokud hlas zpívá s respektem ke své přirozenosti, kterou jsem výše na základě rozhovoru popsala jako hlas s rezonančním jádrem v řeči, zpívá zdravě a v tom případě i krásně.

Na hodnotovém žebříčku zpěvačky A si stojí „kultivovaná přirozenost“ výše než „naturální přirozenost“. Mohlo by se však dobře stát, že její výroky budou pouhým pokusem o profesní vymezení vůči ostatním kolegyním. Je proto potřeba dát na tomto místě prostor dalším respondentkám, abychom z jejich popisu potvrdili nebo vyvrátili uvažované dvojí vnímání pojmu „přirozenost“. Jak tedy vnímají ostatní respondentky svou hlasovou „přirozenost“?

Na prvním místě uvádím citace z rozhovoru ze dne 8. dubna 2016 se zpěvačkou B.

B: Já myslim, že ta přirozenost… Jako co nejvíc přirozenosti by měl být cíl každého pěveckého vedení. Aby ten člověk ten hlas co nejpřirozeněji používal. Samozřejmě nějak artificielně. Protože neškoleným hlasem by se spousta věcí nedala zpívat. Ale to není nic proti přirozenosti. Ta přirozenost se musí jako dál rozvíjet, ale jakmile se určitá jako v nějakém vyšším stupni ta přirozenost potlačí, tak je to cesta do pekel, je to cesta k tomu, že člověk ztratí hlas. Já si myslim, že to nemá s těmi styly co společného, ale s tim základem toho zdravého zpívání. Zdraví je vlastně něco přirozeného, takže proto musíme hledat pořád tu přirozenost v tom zpívání.

MJ: Rozumím. Takže opravdu zdravě postavená i ta technika.

B: Ano. Právě. Jenom to.

MJ: Zajímavý... Protože ta „přirozenost“ by nahrávala právě tomu, že to je ta příroda, ale když člověk to rozvíjí nějakou technikou tak jako… Když si člověk pak poslechne nějakou operu, tak oni to nejspíš dělají tak, že si tim neuškodí, ale jako… přírodně už to úplně nezní. Takže ta přirozenost v tomhle pojetí může mít mnoho podob i zvukových.

B: Hm. [souhlasně] Myslim si, že jo.

Její výpovědi jako by se přesně kryly s citáty Zpěvačky A. V jejím pojetí je přirozenost artificiální, školená a rozvíjená. Nemá co do činění s jednotlivými styly, nýbrž stojí za nimi jako vlastnost, schopnost hlasu, která je nutná pro zdravý zpěv. Zdraví je přirozené, a proto se musí přirozenost hledat i ve zpěvu. V opačném případě to vede k tlaku či křeči, které mohou vyústit až ve ztrátu hlasu.

B: No, v momentě, kdy zjistíte, že tam děláte něco nepřirozeně, tak je to, si myslim, špatně. Musíte se pokusit zase hledat, kde to bylo, kde ta přirozenost byla, protože bez té přirozenosti vás to strašně rychle převálcuje.

MJ: Takže je to o zdraví hlavně?

B: Myslim si, že jo. Myslim si, že je to pak i v tom projevu znát, že pak [je v] třeba nějaký jako strašně podivný křeči.

MJ: A i to člověk na sobě asi cítí.

B: Ale tam je to nebezpečí, že to člověk dlouho nemusí cítit. Že furt se nějak snaží o něco a pak teprve, když začne mít nějaké problémy, tak si toho začne všímat, že to je nepřirozený.

O ničem jako je „rezonanční jádro“ Zpěvačky A se Zpěvačka B nezmiňuje, neboť jsme v rozhovoru nezacházely do detailů pěvecké techniky. Pro obecně méně sdílnou Zpěvačkou B toto téma bylo skoro až překvapivým zvratem v našem rozhovoru o stylovosti, ve kterém zacházela do až pozitivisticky konkrétních detailů interpretace frázování na základě hudebních forem atd. Tématu přirozenosti se chopila s lehkým překvapením, jako by to byla věc příliš nesouvisející se stylovou interpretací. Stojí ovšem za povšimnutí, že o přirozenosti v rozhovoru mluví místně, tedy jako o veličině, která se nachází někde. Není to způsob či styl zpěvu, spíše místo, kde se hlasová přirozenost nachází a kde se zpívá.

Naopak k výslovnosti se Zpěvačka B vyjádřila takto:

B: Tak s tou zvukovostí to určitě má hodně společnýho, ta výslovnost, ale… nedávala bych to zase do nějakého poměru s tou stylovostí. To ne, to si myslim, že je taková obecná, obecná věc.

Z výpovědí plyne, že Zpěvačky A a B mají velice podobný náhled na osobní prožívání „přirozenosti“ při zpěvu. Oproti tomu Zpěvačka C říká v rozhovoru z 24. 4. 2016 o svém vnímání přirozenosti následující.

MJ: A takže ta přirozenost… furt se snažim nějak dostat jako k tomu, jak to třeba zvukově zní jo, nebo jak to člověk cejtí potom, je to jako… jako blíž tý mluvě nebo?

C: Nenene, já bych řekla, že to je jako… Přece jenom zpěv, ten klasický evropský zpěv je přece jenom určitá stylizace. Jo, že vlastně… Ta přirozenost se v tom trošku ztrácí. Ale to nemluvim jenom o dnešní opeře, ale samozřejmě i o barokní hudbě. To je stylizace. Prostě, kdybysme to zpívali takovým hlasem, jako se narodíme, a jak zpíváme písničky, tak to prostě není dobré a není to hezké. Ale zase naopak potom, když člověk si nedokáže zazpívat prostě úplně tím přirozeným hlasem, se kterým se narodil, tak to taky není dobře, jo, to prostě potom už tu stylizaci zpátky přenášet na úplně všechno prostě, co v životě zazpívám, to taky úplně neni správně. Já si

myslim, že pořád prostě si člověk musí zachovat ten svůj přirozený hlas a na základě toho potom samozřejmě na tom postavit nějakou tu stylizaci. Ale být vlastně neustále schopen se vrátit k tomu úplně přirozenému, co je prostě vlastní každému. Když si zpíváme doma ve sprše nebo… nebo tak, jo. Nevim, nevim, jak bych to úplně ještě nějak popsala.

Přirozenost Zpěvačky C je odlišná od pojetí, které jsme viděli v předchozích dvou případech. V klasickém evropském zpěvu, mezi který počítá i barokní hudbu, se podle ní přirozenost ztrácí. Přirozený hlas je ten, se kterým se narodíme, kterým zpíváme písničky „doma ve sprše“, je to neškolený způsob zpěvu.

C: […] Ještě vlastně o tý přirozenosti a stylizaci, samozřejmě ta stylizace taky spočívá v tom volumen, prostě. Když budete zpívat úplně přirozeně, tak nikdy nebudete zpívat v podstatě jako nahlas, jako když zpíváte někde v opeře. Protože tam prostě musíte využít opravdu všechny prostředky svého těla, ať se jedná o různé rezonanční dutiny a dech a tak dále, aby ten zvuk se nesl, protože jinak to postrádá smysl, jinak vás nikdo neuslyší. […] No a samozřejmě ten dobrý pocit z toho, no, jako nemít pocit, že cokoliv jak kdy namáhám… což u opery… jako, lze to. Ale nevydrží to někdy tak strašně dlouho.

Školený zpěv pak v tomto pojetí nabývá na stylizaci, která mimo jiné spočívá v hlasitosti. Tvoří se zapojením všech prostředků těla, rezonančních dutin, dechu a dalších. To vše je ale již stylem, pod kterým se přirozenost ztrácí, primárně v něm již není slyšet. V tomto pojetí znějící přirozenost není základem zpěvu v jakémkoliv stylu, nýbrž je něčím, z čeho stylizace vychází, co je pod její vrstvou skryto a k čemu se vracíme, když dozpíváme.

C: [Technika] Je to přirozenost, ale stylizovaná do té evropské klasické tradice, že. Využívání jako tady těch… [ukazuje na rezonančních dutiny] Aby ten zvuk z toho byl co největší, že jo… Co si budem povídat… Protože kdybychom zas všichni zpívali jenom přirozeně, tak to by nešlo. Protože to prostě není přirozený zpěv, jo, prostě operní evropská tradice není přirozený zpěv.

Vidíme, že oba dva koncepty přirozenosti si do značné míry navzájem odporují. Přesto jsou součástí téhož proudu poučené interpretace barokní hudby. Jak je tedy možné, že i přes takto zásadní teoretický rozkol, i když často jen cítěný nikoli artikulovaný slovy, subkultura drží ideologicky dohromady?

Důvod spočívá v samotném pojmu „přirozenost“ jako takovém, který dvojí vnímání umožňuje. Oba dva koncepty v určitém pohledu dávají smysl. V obou případech zpěvačky ze své přirozenosti vychází, je to dokonce nezbytnou podmínkou k tomu, aby byl zpěv zdravý

(neboli správný a autentický). Z tohoto základního předpokladu se ale vydávají každá jinou cestou.

Jedna část zpěvaček při interpretaci barokní nebo jakékoliv jiné hudby nikdy nesmí svou přirozenost opustit, neboť právě neustálá přítomnost přirozenosti v hlase zaručuje zdraví, a v důsledku tedy i stylovou autenticitu.

Druhá část zpěvaček se vždy k přirozenosti navrací po zpěvu. S postupem hudebních dějin přibývá v hudbě i nutnost stylizace, pod kterou přirozenost mizí. Stylizace vzniká technickým využíváním rezonančních dutin tak, aby hlas narostl do většího zvuku. Stylizace však nesmí do hlasu vrůst nastálo, vždy je nutné umět se ke své přirozenosti vrátit. Čím starší historické období hudby, tím blíže bude hlas přirozenosti. Tomuto tématu se ještě podrobněji věnuji v kapitole *Jak se tedy v baroku zpívalo?*.

V Čechách nalezneme pravděpodobně rozdíl i ve výsledném zvuku hlasu. Jakkoliv by to bylo zajímavé vyústění výzkumu, na tomto místě se nehodlám zabývat zvukovou analýzou jednotlivých hlasů a tedy ani potvrzováním či vyvracením hypotézy o dvojím vnímání přirozenosti. Je to především z důvodu, že by pro takovou práci bylo nutné rozkrýt identitu respondentek. Ponechám tedy tuto práci pro jiný čas, jiné místo a snad i jiného badatele.

Toliko snad ale mohu říci: zpěvačky, které mluvily o „kultivované přirozenosti“ zpívají velmi často i soudobou hudbu či omezeně romantický repertoár a nesoustředí se výhradně na barokní či renesanční ansámbly. Naopak zpěvačky, které mluví o „naturální přirozenosti“ se velmi často specializují na období barokní a starší, tzn. od gregoriánského chorálu po renesanci. Baroko (či ojediněle raně romantická písňová tvorba) je tak často nejmodernějším obdobím, které interpretují.

Zvuk přirozenosti

Přirozenost je tedy každopádně vnímána jako základní princip, který je nutno pro poučenou interpretaci dodržet. Zvukové vnímání přirozenosti je po teoretické stránce velice liberální. Respondentky na mnoha místech říkají, že dobře zpívat může kdokoliv s jakýmkoliv typem hlasu.

MJ: Dalo by se tedy říct, jestli v barokní hudbě má výhodu ten, kdo má ten hlas větší, nebo [ten, kdo má hlas] menší? Dalo by se to takhle nějak zobecnit?

B: Ne, řekla bych, že ne.

MJ: …takže jakýkoliv hlas může zpívat barokní hudbu.

B: Určitě. Jsem o tom přesvědčená.

A: U mě je to tak, že když někdo zpívá zdravě, tak mě je úplně ukradený, jakym zpívá stylem, protože zpívá pro mě dobře a pro mě to je krásný. Ona na to je nabalená spousta věcí, ale když zpíváš baroko zdravě, tak ho prostě nikdy nezpíváš špatně, nikdy. […]

MJ: To znamená… my jsme se bavily dost o té přirozenosti, to je to, o čem se teď bavíme?

A: Ano.

V praxi má však přirozenost v historicky poučené interpretaci velice jasnou zvukovou podobu. Ta je určována především samotnými interpretkami, jejichž hlasy znějí určitým způsobem, a zároveň např. i zahraničními referenčními nahrávkami, které jsou vyhledávány studentkami i kantorkami a které fungují jako estetický vzor. Mezi tyto zpěvačky byly jmenovány např. Emma Kirkby, Dorothee Mields, Hana Blažíková, Montserrat Figueras, Suzie LeBlanc, z nižších hlasů pak Lorraine Hunt Lieberson.

Všechny tyto zpěvačky mají hlas zvukově podobného typu. Je jím velice jasný témbr s hlavovým tónem jako základním způsobem tvoření tónu. Tato zvukovost stojí jako vzor hlasové přirozenosti, je dokonce muzikologicky potvrzována historickou metodou, založenou na pozitivistickém sběru dat o hlasové technice a poslechem dochovaných nahrávek z počátku 20. století.

Vzhledem k poměrně jednostrannému zvukovému ideálu hlasu je třeba se blíže podívat na způsob, jakým se preferovaný zvuk poučené interpretace vytváří a jaké procesy jsou tedy považovány za přirozené. V předchozí kapitole jsme již viděli, že zdravá pěvecká technika se podle zpěvačky A odvíjí od pocitu masky, který je typickým projevem hlavové rezonance hlasu.[69] Interpretace zároveň vychází především z textu, kterému musí být rozumět. V tomto bodě se pěvecká technika se stylovostí potkávají, neboť pocit hlavového tónu v tzv. masce se dá podpořit zároveň nárokem na přesnou artikulaci zpívaných slov:

---

[69] viz s. 43: *A: Přirozenej zvukovej projev těla je řeč a tělo neni debil, takže si to udělalo tak, aby člověk mohl mluvit deset hodin a vykládal na to minimální námahu. To znamená: máme nějaký rezonanční místa, máme nějak umístěnej ten rezervoár dechu a to je v optimální pozici vůči sobě navzájem, aby člověk mohl mluvit a to i velice nahlas a nemusel vynakládat námahu a neuřval se… Ty hlasivky jsou takovej blbej orgán, žejo. A teďko, co je logičtějšího, než postavit to pěvecký školení kolem svý řeči. Když ji máš v masce, a to ty máš, nebo normální lidi zdravě rezonující maj řeč v masce, tak to je vodítko naprosto přirozený. A když si poslechneš různý styly, romantický, klasicismus, baroko, chorál, támhleto, 20. století, tak vždycky, když nebudeš rozumět zpěvákovi, tak tě to bude iritovat. Vždycky, když budeš rozumět zpěvákovi, tak tě to nadchne. Takže voilà, další vodítko.*

MJ: Všimla jsem si, že [...] když člověk velice poctivě vyslovuje, artikuluje, tak se mu to vlastně samo hodí trošku víc do masky.

A: To je pravda.

MJ: Tak mě napadlo, jestli se to v tom baroku nějak víc neaplikuje.

A: Aplikuje. [...] Je to pravda.

MJ: Když si člověk staví nějakou árii, staví se to od těch slov, od jejich významu a od fonémů?

C: Přesně tak. To zase záleží na hudbě, kterou interpretujete. Protože třeba u toho Bacha ano. Tam jsem jako úplně jednoznačně pro, že tam se to odvíjí od toho textu. Samozřejmě pak když zpíváte oratorium od Scarlattiho, tak to je zase něco úplně jiného, to je úplně jiná hudba založená na jiných principech, tam text je taky samozřejmě poměrně důležitý, ale není třeba úplně rovnocennou složkou té hudby jako u Bacha.

Z důvodu rozsahu výzkumu a práce musím bohužel nechat stranou podrobný rozbor rozdílů mezi jednotlivými obdobími a proveniencemi či mezi jednotlivými autory a žánry. Ponechávám to jako možné budoucí téma pro další badatele. Mým záměrem je blíže popsat obecné mechanismy práce se zvukem hlasu:

MJ: Může se stát, že text ovlivní kvalitu zvuku v tom smyslu, že ho chci víc vyslovit?

C: Určitě.

MJ: Třeba tím, že vlastně víc vyslovuju, tak se mi to stáhne z toho velkého, klasicky školeného hlasu...? Nebo jakým způsobem se to ovlivňuje?

C: No, já si myslím, že je důležité, aby zvuk byl pořád krásný nebo příjemný pro posluchače. Aby všechno bylo volné a tak dále. Ale na druhou stranu právě potom, když se snažíme interpretovat nějaký text, tak jít prostě na dřeň. To znamená, když mám nějaké slovo, které chci zdůraznit, tak třeba zrovna je ošklivé, tak nebát se ten hlas malinko zkreslit do té podoby, jakože právě ho dokážu úplně zrovnit ten hlas. To znamená, že nemám ani náznak vibrata, protože potom ten zvuk je takový jako... má takový větší impakt, dopad na posluchače. Nebo naopak použiju úplně klasický operní tón, vibratový, můžu střídat všechny tyto interpretační roviny.

A vlastně ta kombinace toho mi dá dohromady něco zvláštního, něco dobrého, něco, co z toho vyleze jako dokonalá interpretace.

Z deklamace textu se tedy odvíjí používání dalších technických prvků, jako například tolik diskutované vibrato. To se z hlediska pěvecké techniky považuje za přirozenou součást zdravého hlasu dospělé zpěvačky.

> **C:** To je zase další malinko zkreslení toho pohledu na věc, všichni si přestavují, že operní zpěváci strašně vibrují a všichni v baroku zpívaj jenom rovně. Tak to není. Protože kdybychom zpívali jenom rovně, tak to není hezké. To by mohli rovnou zpívat kluci, ty malé děti, a to nemá tu správnou pěveckou kvalitu.

Zároveň je vibrato považováno za složku hlasu, která se objeví tzv. „samo od sebe“ ve chvíli, kdy se hlas rozvíjí na dlouhém tónu. Vibrato i jeho absence jsou tedy pro stylovou interpretační pestrost žádoucím efektem:

> **C:** Ale je dobré třeba na interpretaci barokní hudby – hlavně té hudby, která hodně se odvíjí od textu – umět ten hlas zkáznit. To znamená umět třeba zastavit vibrato nebo naopak ho rozvibrovat až od určité chvíle, od určité doby…
>
> **MJ:** ...při rozvíjeném tónu?
>
> **C:** Přesně tak. Prostě umět [hlas] ovlivnit trošku. Nemít ho úplně rovný, nemít ho neustále rozvibrovaný, protože pak nám to odebírá nějakou tu interpretační pestrost. Vtom výrazu, přesně.
>
> **C:** Taky jde o tu zvukomalbu. Když chcete říct slovo jako Blut, musíte najít určitou zvukovou kvalitu, nejde to zazpívat velkým operním hlasem, nekontrolovatelným vibratem, protože tím okamžitě tomu slovu vezmete tu jeho zvukomalbu, tu sílu, tu kvalitu.

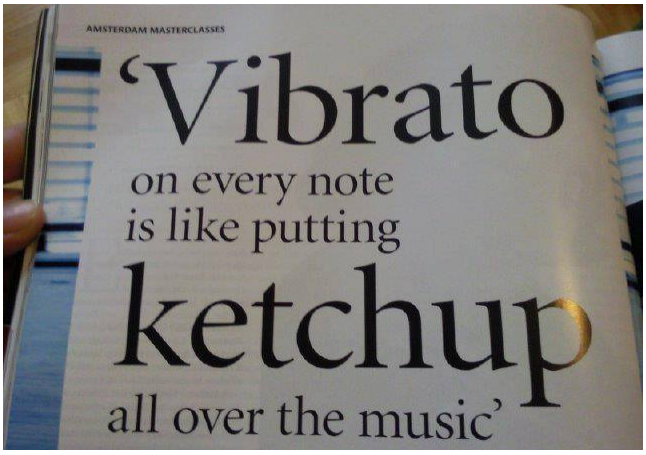
V rámci poučené interpretace tedy není žádoucí v hlase mít vibrato neustále, jeho úplná absence by ale značila hlas nevyspělý nebo nepřirozený. Je třeba v rámci stylu umět vibrato jako výrazový prostředek zastavit nebo naopak ho do hlasu záměrně vložit, ale hlas zcela oproštěný od vibrata není považován za přirozený. V tom se výpovědi všech respondentek shodují.

> **A:** My jsme se střetli o vibrato strašně. Já jsem mu řekla, že nebudu zpívat už bez vibrata, že mě to profesně nezajímá. Když mi řekne, že chce nějaký tón bez vibrata, aby byl absolutně čistej, já to udělám bez problémů, napíšu si, kde to má být, ale jinak to budu dělat přesně podle toho, jak já si myslim, že to mám zazpívat. [...] Já budu používat takový svoje vibrato a to někdy ani neuslyší, ale vždycky to bude krásný. [...]
>
> **A:** Lidi na koncertě za mnou pravidelně chodí a říkají: „To je takový volný způsob zpěvu!“ No proč? Protože hlas dostal, co potřebuje. Všechno, co zní na dechu, tak

vibruje, i dechové nástroje. Takže pak hledat nějakou variantu hlavovýho tónu bez vibrata kvůli tomu, že to je stylový, mi přijde opravdu... debilizující.

Existuje ovšem tendence se vymezovat proti velkému neustávajícímu vibratu v hlase, ačkoliv jsem ji nacházela spíše ve starších, především tištěných zdrojích. Spolu s ne vždy zcela jasnou deklamací jsou to styčné plochy, na kterých probíhá vymezování komunity proti zpěvákům romantické opery:

> Romantická tradice operního zpěvu, která je považována za měřítko pěveckého oboru, příliš odchylek nepřipouští. [...] Silný tón je postaven do protikladu k tónu krásnému. A přitom jen krásný, barevný, zvučný tón zdravého lidského hlasu dokáže okamžitě probudit v posluchačích potoky emocí, uvolnit jejich fantazii a způsobit jim takřka fyzickou rozkoš. Často a rádi přivyknou projevu subtilnějšímu, který jim ale dokáže předat citové sdělení.
>
> [...] Ráda poslouchám zpěváky s osobitou barvou tónu a projevem. A nerada poslouchám to, co jsem si pracovně nazvala „objektivní zpěv“. Proud neměnného, neosobního zvuku, většinou s velkým vibratem, bez dynamiky a bez deklamace. Ten mě nebaví a nerozumím mu.[70]



1. Ilustrace: „Vibrato na každé notě je jako napatlat kečup na celou hudbu.“

Ve světle všech popsaných norem týkajících se používání vibrata v poučené interpretaci vyplyne tedy i vtip titulku zahraničního časopisu, který koluje v barokní komunitě jako meme a doslova říká: „Vibrato na každé notě je jako napatlat kečup na celou hudbu.“

[70] RÉMY, Martin. Markéta Cukrová: Hlasivky jsou v krku, ale hudba je v hlavě. *Literární noviny*. Praha: Společnost pro Literární noviny, 2014, č. 12. Dostupné z: http://www.literarky.cz/kultura/hudba/18893-marketa-cukrova-hlasivky-jsou-v-krku-ale-hudba-je-v-hlav.

Mimo to jsem se na kurzech setkala s výrokem, že „…dotyčná zpěvačka vibruje, až padají ptáci ze stromů.“

Závěry

Kdybych měla na tomto místě shrnout, v čem tkví hlavní specifika zvuku hlasu v poučené interpretaci barokní hudby ve světle všech výše vypsaných výroků, byly by to následující body.

Za fyzickou přirozenost je považováno fyzické hlasové zdraví. Zdravý hlas je zároveň také hlasem krásným. Fyzickou přirozeností je zdraví, estetickou přirozeností je krása. Co je přirozené, je tedy zdravé i krásné.

Důraz na zpívaný text je zcela zásadním požadavkem. Tkví v důsledném vyslovování slov tak, aby posluchač přesně rozuměl. V samotném zvuku slova spočívá jeho kvalita a síla.

Přirozené vibrato je v hlase žádoucí, neboť je to znak volného hlasu. Zní jemně a vzniká samo od sebe. Zároveň je používáno jako ozdoba, jako prostředek pro zachování interpretační pestrosti.

Všechny zmíněné aspekty významně ovlivňují posunutí poměru rezonance směrem k hlavové rezonanci takzvaně v masce. Následný zvuk je proto jasný, lesklý, má tzv. akustickou špičku. Odpovídá tedy zvukově přesně uvedeným estetickým vzorům.

Estetické zvukové normy jsou samozřejmě reprodukovány. Zpěvačky barokní hudbu interpretují hlasem, který chtějí v hudbě slyšet, nebo jsou úspěšné právě na základě skutečnosti, že jejich hlas odpovídá estetickým normám.

> **C:** A vlastně jsem spíš zjistila, že ten můj nástroj tomu odpovídá. Tomu, co vlastně v tý hudbě by ideálně mělo zaznít. Ten hlas nebyl příliš operní, nebyl příliš vibrující, aby se dal využít jak v ansámblu třeba, protože tam je to hodně důležité – když je to založené na souzvuku, tak ten hlas musí mít určitou kvalitu, aby toho šlo vůbec dosáhnout. Takže jsem zjistila, že ten hlas je pro to ideální, pro tuhletu hudbu. Takže to nebylo nic, co já bych musela vyloženě v sobě hledat, ale to už tam tak nějak trošičku bylo.

Normy jsou samozřejmě reprodukovány i jinými způsoby, např. požadavky dirigentů, očekáváním publika nebo hodnocením recenzentů. Dirigent, publikum i odborná kritika však pro zpěvačky (i hudebníky poučené interpretace obecně) ve většině případů nejsou hlavní autoritou, ke které se vztahují. Sounáležitost komunity poučené interpretace tkví do značné míry v tom, že se jak interpreti, tak posluchači či recenzenti vztahují v rámci autenticity k vyšším autoritám.

Kapitola třetí: Autority promlouvají

Vraťme se ještě naposledy k samotnému základnímu konceptu autenticity. Bylo řečeno, že hlavní teoretickou otázkou, kterou autenticita klade, je „jak hudba zněla v době svého vzniku?“ Další otázkou autenticity je podle Howarda Mayera Browna „Měli bychom hrát hudbu tak, jak ji skladatel zamýšlel?“[71]

Odpovědi na tyto otázky se získávají objektivistickou metodou sběru dat, analýzou hudebních forem a dobového kontextu. Zpěvačky mi shodně potvrdily kritiku absolutní historické autenticity.

> **A:** No, prostě my nemáme možnost bejt absolutně autentický jako barokně, tu možnost nemáme, to je vyloučený, čili […] ten kompromis, kterej zvolíme je buď velkej nebo malej.

> **C:** Ale je to všechno už založené na dnešním estetickém cítění, ale zas si říkám, že nelze se asi úplně snažit napodobovat 18. století úplně do mrtě, protože to nelze už dneska znovu prožít. To je prostě jaksi už minulost. Nějak se s tim poprat, aby to pořád mělo tu kvalitu tehdejší doby i tý dnešní doby. No, takže tim jsme to trošku zamotaly, protože vlastně poučená interpretace tím trošičku dostává na frak.

Problém, na který narážíme v oblasti zpěvu, je ale do značné míry jeho historická neuchopitelnost. Zpěvačky nemají dobové nástroje, které by jim na základě své stavby vytvořily omezení či vodítko pro způsoby hry a charakteristický zvuk. V minulé kapitole jsme viděli, že místo toho v provozovací praxi dobře funguje koncept přirozenosti. Ten má ale sám o sobě jen malou šanci morálně obstát před konkurencí dobových faktů zjištěných striktně objektivistickým přístupem.

Jak se tedy v baroku zpívalo?

Bádání o způsobu, jakým se v baroku zpívalo, tedy samozřejmě probíhají, ač na první pohled z logiky věci nemohou přinést konkrétní zvukové výsledky, jako například u dechových či strunných nástrojů. Tato bádání de facto fungují jako potvrzování současných estetických požadavků a norem, tedy jako potvrzování způsobu, jakým se dnes vokální barokní hudba interpretuje.

---

[71] DREYFUS, Laurence. Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century. *The Musical Quarterly*. Oxford University Press, 1983, **69**(3), 297-322. Online dostupné z: http://www.jstor.org/stable/742175, zobrazeno 3. 3. 2015, s. 299.

Během výzkumu jsem měla možnost být přítomna na semináři Fundamenty pěveckého umění v zrcadle času na HAMU, který pořádalo Výzkumné centrum hudební akustiky ve spolupráci s Katedrou klávesových nástrojů.[72] Z množství poznatků, které na semináři zazněly, je pro tuto práci nejpodstatnější, že na semináři byla historickou metodou odvíjena údajná přímá linie hlasové techniky od Niccolò Porpory, mimo jiné hlasového pedagoga kastrátů Farinelliho a Cafarelliho, až k pěvcům 20. století, které máme zaznamenány na raných nahrávkách. Uvidíme, že do celého konceptu je vetkán i koncept přirozenosti jako základní záruka autenticity zpěvního hlasu.

Přednášející zpěvačka Alexandra Berti během přednášky načrtla vybádanou linii učitelů zpěvu od 18. století takto: Niccolò Porpora – Giovanni Ansani – Manuel García II. – Pauline Viardot-García, Mathilde Marchesi, Julius Stockhausen – Anna E. Schoen-René – Lucie Manén.[73]

Dovolím si odcitovat poněkud delší úryvek přednášky, ze kterého však, doufám, budou patrné všechny dosud zmíněné aspekty konceptu autenticity týkající se historicky poučené práce se zpěvním hlasem.

---

[72] Skutečnost, že seminář nepořádalo Pěvecké oddělení, ale Výzkumné centrum hudební akustiky ve spolupráci s Katedrou klávesových nástrojů, souvisí dle mého názoru jednak s poměrně rozšířenou neochotou hudebníků hlavního proudu klasické hudby brát poučenou interpretaci na zřetel (jak to bylo zmíněno zpěvačkami na začátku kapitoly Přirozenost) a jednak souvisí i s objektivistickým způsobem výzkumu – například za Výzkumné centrum hudební akustiky byl přítomen RNDr. Marek Frič, Ph.D., který se na HAMU zabývá anatomií a fyziologií lidského hlasu. Pokud je mi známo, z Pěveckého oddělení HAMU se nezúčastnil nikdo.

[73] Tento sled pedagogických osobností Berti pravděpodobně získala z publikace *Bel canto: A History of Vocal Pedagogy* (jinde jsem tato jména pohromadě nebyla schopna dohledat). Zde se však v kapitole Manuel García II. píše, že:

„García studoval hlasovou techniku u svého otce a harmonii u Françoise Josepha Fétise. Mohl také mít kolem desátého roku života několik hodin u italského učitele Giovanni Ansaniho (Mackinlay, 1908, 25-6). Ansani byl žákem proslulého pedagoga a skladatele Niccolò Porpory, takže je možné, že mladý Manuel se obeznámil se starou tradicí italského zpěvu.“

Ponechám na tomto místě záměrně stranou historickou věrohodnost teorie kontinuity hlasové techniky a dále se budu zaměřovat výhradně na způsob, jakým je argumentováno, a vliv, který takový výzkum má na poučenou interpretaci barokní hudby.

In: STARK, James. *Bel canto: a history of vocal pedagogy*. Reprinted. Toronto: University of Toronto Press, 2003. ISBN 08-020-8614-4, s. 4.

AB: Tento test[74] je takovou spojnicí, určitým mostem mezi tím, co se v baroku vytvořilo jako základ, který byl postupně rozvíjen a ku potřebám dalších hlasových potřeb interpretace používán dál. V osobě Garcíi syna máme člověka, který byl schopen tuto metodu rozvinout, respektive zachytit ji a popsat ji a učit také svoje žáky tak, aby reflektovali vzrůstající potřeby, které kladlo na interpreta celé hudební zázemí jeho doby. Počítáme v to orchestraci, typ hudebního stylu, který kladl určité nároky na to, jak je hlas používán, velikost prostor, zkrátka celá provozovací praxe. V dnešní době jsme opět nuceni interpretovat slohová období velice vzdálená, přestože hlas se nevyvíjel tak jako nástroje. Jak tedy k tomu mám přistupovat?
V období od baroka až řekněme do těch 30. let [20. století] se skutečně vyvinula metoda, kterak ten hlas používat dál. Není to tak, že by se používal jiný způsob pěvecké techniky, hlas zůstává stále stejný. Housle mohly být stavěny robustněji, ostatní nástroje mohly být různě upravovány, měnily se střevové struny v kovové a tak dále, tak jak to známe ze staré hudby. Ale u lidského hlasu, co je možné měnit? Odpovědí na to je nám využití rezonančních prostor, které jsou v lidském těle k dispozici, které ale nebyly prvotně využívány takovým způsobem, jako jsou využívány nyní. Jinými slovy: to, co zpěvák použije v případě interpretace Monteverdiho skladby nemůže už stačit na interpretaci Verdiho skladby, protože by byl zvukově pohlcen orchestrem. Co tedy může udělat? Čím se může zachránit? Něco úplně změní? Postaví svůj hlas od základu nově? Nikoliv. Pouze pomalinku v průběhu toho času přidává další a další prostory tak, jak mu to přirozenost lidského těla umožňuje.
To, že se to nikdy nemůže dít proti této přirozenosti, je úplně jasné, protože potom by zpěváci vlastně nebyli schopni zpívat, a s touto metodou bychom nebyli obeznámeni. Takže pokud to někdo z nich nedělal správným směrem, tak jeho metoda zanikla a dál se nevyvíjela.

Berti potvrzuje veškeré dosud zmíněné principy, které jsou používány v rámci konceptu autenticity ve vztahu ke zpěvnímu hlasu. Objektivisticky vysvětluje estetiku zvuku hlasu poučené interpretace na základě historické metody. Spolu s Vojtěchem Spurným během přednášky rekonstruovali vývoj ladění a alikvótních řad, vývoj zvuku orchestru ve smyslu, co všechno se musel postupně zpěvák naučit přezpívat. Dále rekonstruovali takzvanou Neapolskou pěveckou školu, která jde kontinuálně údajně od Niccolò Porpory až do první poloviny 20. století. Zárukou její autenticity je skutečnost, že kdyby nebyla úspěšná v historickém (evolučně chápaném) vývoji proti vzrůstající hlasitosti orchestru, neobstála by a

[74] Součástí přednášky byly i neformální poslechové testy, během kterých mělo publikum mimo jiné zkoušet určit, zda zpívá dětský, ženský nebo mužský (kastrátový i kontratenorový) soprán.

vymizela by. Na nahrávkách z 20. století byla poté demonstrována technika, která je založena na hlasové přirozenosti. Kontinuita byla následně přerušena 2. světovou válkou:

> **AB:** K tomu vrcholu došlo zhruba v období mezi dvěma světovými válkami a potom nastala obrovská destrukce, jednak díky tomu, že jsme přišli o mnoho lidí a tradice byla přerušena, také i útokem na židovské obyvatelstvo, které z mnoha příčin neslo obrovskou pěveckou tradici v Evropě, takže mnoho se toho přesunulo do Ameriky, ale i tak po 2. světové válce už nenacházíme pěvce tohoto stylu a tohoto typu. Pěvecké metody začaly se vyvíjet poněkud jiným směrem.
> […] Z formálního hlediska začal být ten zvuk být v 50. letech napodobován. Formálně. Existuje z té doby řada tenorů, třeba Mario Lanza – ze začátku úžasný, a potom ty hlasy odcházely. Oni se uřvali. Takovýto jako v té době ta Callasová. Callasová měla úžasnou učitelku, Elviru de Hidalgo, tak to jsou tyhle holky [zpěvačky z pouštěných nahrávek]. Ale ve chvíli, kdy slyšíte Callasovou ke konci, tak to už jsou prostě trosky hlasu, protože tam se přidala do toho jedna šílená záležitost, a to byl naturalismus. V tý době hodně ve filmu se to používalo, tam všechno mělo být tak jako na surovo a, já nevim, řekneme takovej ten neorealismus a tyhlety vlivy. A teď ona byla dokonalá herečka, když vidíte třeba její Médeu, taky ty herecký akce její na jevišti byly úžasný a nemůžeme jí to odpárat. Hlasově byla dokonale nadaná, měla dokonalé vedení. Problém byl ten, že tam se to nějak zlomilo v tom, že ona chtěla jít ještě dál, a porušila jeden základní princip. V tom hlasovém projevu to přestalo být umělecké, začalo to být naturalistické.
> **VS:** Ale to by v baroku nikdy neudělali.
> **AB:** To by v baroku neudělali. Stejně tak jako by nebyly pravé slzy v baroku, ale vždycky by byly teda jenom umělé, tak stejně tak by nikdo neřval na jevišti ve chvíli, když někoho vraždí, že by řval, že opravdu řve, i když teda u toho zpívá.

Různým způsobem se tedy vznášejí důkazy o zvukovosti přirozené hlasové techniky, kterou jsem popsala z výpovědí zpěvaček. V rámci objektivistického bádání hledají tento zvuk na prvních nahrávkách ze začátku 20. století a tím je dokládána historická kontinuita od baroka. Po 2. světové válce se pak začal prosazovat styl, kterému Berti říká naturalismus. V rámci poválečného naturalismu se zvuk přirozeného (zdravého a krásného) zpěvu pouze napodobuje, zpívá se tedy nepřirozeně (nezdravě), hlas přechází ve vypjatých okamžicích do vyhrocené exprese a dochází pak k nevratnému poškození hlasivek („šílená záležitost“ vedoucí k „troskám hlasu“).

Na tomto místě si nelze nevšimnout podobnosti s dvojím typem přirozenosti, jak o tom mluví zpěvačka A[75]. Berti říká, že hlasový projev Marie Callas přestal být umělecký a přirozený (ve smyslu „kultivované přirozenosti“), ale začal být naturalistický, proto nezdravý a neautentický. Je nutné však říct, že to, co Berti nazývá poválečným naturalismem, však nelze ztotožnit s typem „naturální přirozeností“, o které mluví Zpěvačka C. Koncept „naturální přirozenosti“ vychází sice z pojetí určité míry stylizace hlasu v opeře, základní podmínkou je ovšem schopnost hlasu vrátit se zpět do své „naturální přirozenosti“; a toho podle Berti Callas už v pozdějších letech nebyla schopna. To, co Berti nazývá poválečným naturalismem, bychom tedy mohli stylově zařadit spíše k formě vyhroceného expresionismu, který jde ve výrazu až za hranice hlasového zdraví.

Vymezování historicky poučené interpretace proti hlavnímu proudu klasické hudby tedy Berti přenáší z „romantické opery“ či „zpěvu 19. století“ na „naturalistický“ pěvecký styl 2. poloviny 20. století. Umožňuje to uvolnit prostor pro objektivistické bádání v rámci 19. století a první poloviny 20. století[76]. Staré nahrávky a studium kontinuity hlasové techniky skrývají návod, jak zpívat baroko skutečně technicky autenticky, tedy potvrzeně objektivistickou historickou metodou. Konkrétně to vypadá takto:

> **AB:** Barokní metoda v podstatě na tom staví, že se zpívá rovně, do hlavy, tady na tuhletu dutinu a není potřeba zvláštním způsobem rozšiřovat násadní trubici. Pro to, aby byl hlas ve svém rozsahu rozezněn více, je nutné přidávat další rezonanční prostory, které v baroku nebyly plně využívány, a tím dochází k možnostem prosadit se přes orchestr. Takže ten hlas vlastně přidáváním dalších rezonančních prostor získává další možnosti zesílení.
>
> […] Ono je to totiž ve skutečnosti strašně jednoduché. Jde o to, ve chvíli, kdy zpívám vertikálně, jako kdybych já byla roura a má hlava byla pokračováním té roury a nesnažila se to nikam cílit… tak přesně podle repertoáru a podle síly, kterou ode mě bude vyžadovat ten ansámbl, eventuelně prostor, třeba kostel, pro který to bylo, třeba Monteverdi nějakej, tak si vezme úplně přesně z těch rezonančních

---

[75] Viz str. 42: A: Ta ti třeba řekne o přirozenosti něco úplně jinýho něž já. Ta ti řekne, že nemáš ani – a ona to taky nedělá – že se neučí zpívat, ale ona má opravdu jako jenom ten naturální hlas, ona má moc hezkej hlas, ale neposazenej na dech třeba. Tak to já nepovažuju za přirozenej projev, jakoby [za] ten artistní vokální projev.

[…] A neni to pro mě už takovej ten, o čem jsme spolu mluvily celou tu dobu, to je ten školenej... em, školenej, školený využití hlasu. Jako... umělý. Víš jako artistní, jako v tomhletom smyslu.

[76] V České republice se poučenou interpretací romantické hudby (především dílem Antonína Dvořáka) v současné době zabývá především soubor Musica Florea a právě dirigent Vojtěch Spurný.

prostor, budete se divit, ale jako vkusově absolutně to do toho zapadne, co od toho potřebujete. Ve chvíli, kdy budete zpívat nějaký repertoár, který už je nutno zpívat s větším rezonančním využitím, děje se úplně to samé, pokud jdete přes hlavu.

Z objektivistického hlediska jde tedy s postupem historie o rozšiřování používání rezonančních dutin. Čím je hudba starší, tím méně rezonančních dutin je nutné zapojit, podmínkou je ovšem to, že zpěvák zpívá primárně přes hlavovou rezonanci. To potvrzuje již poznatky z mé osobní zkušenosti na interpretačních kurzech.

V krátkosti zmíním ještě dva principy, které se k objektivistickému bádání o autenticitě vztahují a bez kterých by se v konceptu nutně objevily vážné trhliny. Prvním z nich je přesvědčení, že těla zpěváků zůstávají s postupem historického času stejná. Z tohoto přesvědčení vychází koncept neměnné přirozenosti, která zajišťuje autenticitu. Zpěvačka A doslova říká, že

A: […] my máme prostě autentickej nástroj v krku. A ten je prostě tak autentickej, jako nic, my se prostě nemusíme vůbec učit, jako co to je autentickej nástroj, protože nikdo to neví líp než my, je stejnej teď a byl úplně tentýž tenkrát. Takže my jediný na rozdíl od všech instrumentalistů jsme tomu opravdu úplně nejblíž.

Zpěvačka B říká prakticky totéž:

B: Já si nedokážu představit, že by, že by naše doba produkovala úplně jiné hlasy, než v tom 17., 18. století.

MJ: Že ten základ je teda vždycky stejný?

B: Já si myslím, že ano.

Druhým principem, který se promítá do nastíněného objektivistického zkoumání vývoje hlasové techniky, je přesvědčení, že dějiny jsou lineární vývojovou řadou s vrcholem dnes. Naturální, přírodní hlas v tomto pojetí připomíná spíše „etnohudbu“[77] či podobné „jednodušší formy“ a je možné s ním zazpívat dobře starou hudbu, jako gregoriánský chorál, nikoli ale už mladší, náročnější repertoár:

A: No, můžeš být naturální a to je, myslim, její vize přirozenosti, být naturální.

MJ: Přírodní vlastně.

A: [Přikývne.] V jejím případě, protože ona má pěknej hlas, to dobře zní. Ale má to zápory, že zazpívá ten chorál, kterej má malej rozsah, ale už nezazpívá baroko pořádně dobře, třeba v intonaci a takhle, ale je to přirozený. Ale je to... je to blíž

[77] Tento pohled na hudbu mimoevropské tradice či na lidovou hudbu obecně jako na hudbu, která zachovává vše *staré, původní a přírodní* z doby před rozvojem *vyspělé evropské* kultury, je stereotypní, evropocentrický a zůstává ve většině případů kriticky zcela nereflektován.

třeba k lidový hudbě nebo k etnohudbě nebo víš, k nějakejm takovejm jednodušším formám.

Přirozený hlas se tedy s průběhem dějin nemění, jen se rozvíjí do maximálního využívání prostředků těla a je tedy v průběhu historie artificiálně používán. Je překlenovacím, spojujícím článkem všech staletí. Nejenže je jeho hlavní charakteristikou fyzické zdraví a krása, je i zárukou autenticity ve všech obdobích. V tomto bodě tedy většinou není brána v potaz jakákoliv teoretická reflexe kulturních vlivů na lidské tělo, na jeho sebeprožívání a na lidský hlas v průběhu dějin.

Připomeňme, že autenticita je také záležitost morální, je to zodpovědnost hudebníků dnešních (dnes, tzn. na konci dějin) hrát hudbu tak, jak hudba zněla v době svého vzniku. Že autenticita samotná je požadavek ryze moderní, který předmětná století vůbec neznala, zůstává většinou též nereflektováno.[78]

Hudba si styl řekne sama

V průběhu výzkumu jsem narazila na velice zajímavou věc, a to argumentaci tím, že hudba si sama řekne o způsob, jakým bude interpretována. Následující výrok to velice jasně ukazuje:

MJ: Přece jenom v tom baroku, když si člověk potom srovná nějaký nahrávky, tak většinou to zpívají nějaký subtilnější hlasy. A z toho, co ty říkáš, by vlastně vyplývalo, že kdokoliv by mohl zpívat stylově baroko, pokud je to prostě zdravý.

A: Ano, o tom já jsem absolutně přesvědčená, že největší Wagnerovec, když si to promyslí, když se uklidní…

MJ: Když se uklidní? (smích)

A: Ano, když se podívá pečlivě do partitury…

Tvrzení, že hudba sama si řekne, jak má znít či jak má být hrána, se vyskytovalo ve všech vedených rozhovorech. Považuji ho za klíčovou složku poučené interpretace, která přímo souvisí s pojmem přirozenosti jako se základním interpretačním principem. Následující citáty z jednotlivých rozhovorů to potvrzují:

MJ: My se pořád motáme okolo jednoho, a to je, že *ta hudba* něco vyžaduje…

C: Přesně tak.

MJ: …je to skutečně tak, že ta hudba si řekne o to, jakým hlasem to zpívat?

C: Já si myslím, že určitě.

[78] TARUSKIN, Richard: The Pastness of the Present and the Presence of the Past, in: *Authenticity and Early Music.* ed. N. Kenyon. Oxford: Oxford University Press, 1988, s. 91.

MJ: Z čeho vycházíte, když se připravujete na nějakou produkci…?

B: Hm. Myslíte… Teď nevím úplně přesně. Myslíte ten styl jak připravit?

MJ: No, tu stylovost. Jakým způsobem se to dostane do zvuku toho hlasu…

B: No, abych pravdu řekla, na to úplně nedokážu odpovědět, protože… Já mám pocit, že když se člověk nějak zabydlí v těch stylech a ví už, co s tím je potřeba udělat, tak si to trošku řekne – jako samo o sobě – jakým způsobem to máte zpívat.

Vidíme, že i zpěvačky, které si protiřečí ve smyslu chápání pojmu přirozenosti, se na tomto interpretačním principu shodnou. Podle výpovědí respondentek si hudba sama řekne, jakým stylem a jakým zvukem hlasu je třeba ji interpretovat. K tomu je potřeba tzv. „zabydlet se ve stylech“, tedy porozumět hudbě především na bázi hudební či textové analýzy. Respondentka B mi v rámci vysvětlování stylu jako příklad velmi podrobně vysvětlovala způsob posunování těžké doby v Händelově árii Lascia ch'io pianga.

Hudba je dle jiné respondentky zapsána ve své „absolutní podobě“ v notovém materiálu, který potřebuje být zpěvákem rozluštěn a uchopen:

Každý máme odlišnou míru schopností přečíst partituru, notový zápis. Někdo v ní čte svou exhibici, někdo pátrá po hudbě. Při poctivém čtení by styl, jazyk hudby měl být jasný. Vibrato, agogika, ozdoby, tempa, dynamika, výraz. Nejlepší skladatelé zapsali do not absolutní informaci a přejí si jediné, aby ji interpreti uchopili s tvořivostí a muzikalitou. Aby zhmotnili energii zašifrovanou do černých puntíků a linek. Otázkou je, zdali ji interpreti uchopit zvládnou.[79]

Hudební materiál má být hlasem zpřítomněn, a to podle všech indicií, které jsme schopni z hudebního textu dešifrovat. Zpěvák pátrá po hudbě, kterou má zhmotnit, ztělesnit, která má skrze něho zaznít. K tomu, co je v hudebním textu zapsáno, však nepřidává exhibici vlastního hlasu, naopak je třeba se oproti romantické opeře „uklidnit a pořádně si to promyslet“[80]. Tvorba stylu je intelektuální výkon ve smyslu podrobného čtení hudebního textu, který v sobě nese zašifrovanou přesnou informaci, jak má být dílo provozováno:

MJ: Ten styl se dá vyčíst z čeho?

A: Styl je mozek. Styl je, jak tvůj mozek přečte partituru.

MJ: S tím, že v tý partituře je to většinou všechno napsaný...?

A: U dobrejch skladatelů je tam absolutně všechno. Je to různý, ale kdyby sis vzala

---

[79] RÉMY, Martin. Markéta Cukrová: Hlasivky jsou v krku, ale hudba je v hlavě. *Literární noviny*. Praha: Společnost pro Literární noviny, 2014, č. 12. Dostupné z: http://www.literarky.cz/kultura/hudba/18893-marketa-cukrova-hlasivky-jsou-v-krku-ale-hudba-je-v-hlav.

[80] viz s. 60: *A: Ano, o tom já jsem absolutně přesvědčená, že největší Wagnerovec, když si to promyslí, když se uklidní…*

> za příklad toho Bacha, tak u Bacha já mám vždycky pocit, že my se musíme snažit, abysme vůbec přečetli to, co on dokázal zapsat. [...] To je prostě geniální, nepochopitelný pro mě. A má to i matematickou logiku, má to uměleckou logiku, je to strašně emotivní, je to instrumentální a zároveň je to vokální, je tam prostě úplně všechno.

Co tím chtěl autor říci?

Viděli jsme, že tvorba stylu je mezi zpěvačkami poučené interpretace založena především na ukazatelích, které je potřeba odhalit v notovém materiálu. Hudba si sama řekne, jak má být provozována, neboť autor do not zapsal absolutní záměr, který zamýšlel vytvořit.

> **A:** Když už si člověk vezme tu partituru, ty noty, tak v tý partituře vidí, co napsal ten autor, jaký měl záměr.

V tomto bodě výpovědí se dostáváme k mechanismům, které byly popsány v teoretické literatuře. Dreyfus ve svém článku *Early Music Defended Against Its Devotees*[81] říká, že základní otázka teoretické reflexe často zní: „Jak bychom tuto hudbu měli provést?“[82] a odpověď, která bere v potaz autenticitu, velice často zní až podezřele teologicky: „Budeš provádět hudbu v souladu se záměrem skladatele, neboť to je jeho vůle.“[83]

Podle Dreyfuse poučená interpretace svým přístupem k hudebnímu materiálu využívá přístupu muzikologického, objektivizujícího a snaží se velmi často o naplnění autorova záměru, o popření vlastní exhibice na daném hudebním materiálu:

> [Poučená interpretace] staré hudby jinými slovy nevyzývá k empatickému nahlédnutí do minulosti aktem imaginativního (po)rozumění (Verstehen). Naopak má na mysli striktně empirický program, který dokládá historickou praxi, která je po vyřčení a vykonání všeho dohledatelného jakoby kouzlem přeměněna v záměr skladatele.[84]

To potvrzují do určité míry výroky zpěvaček. Notový zápis musí být zpěvákem uchopen nikoli pro vlastní potřebu hlasové exhibice na jevišti, ale zpěvák pátrá s pokorou

---

[81] DREYFUS, Laurence. Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century. *The Musical Quarterly*. Oxford University Press, 1983, **69**(3), 297-322. Online dostupné z: http://www.jstor.org/stable/742175, zobrazeno 3. 3. 2015.

[82] Tamtéž, s. 297.

[83] Tamtéž, s. 298.

[84] DREYFUS, Laurence. Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century. *The Musical Quarterly*. Oxford University Press, 1983, **69**(3), 297-322. Online dostupné z: http://www.jstor.org/stable/742175, zobrazeno 3. 3. 2015, s. 299.

k hudebnímu textu. Tento fakt koresponduje se zjištěními, které ve své práci uvádí Nováková jako jeden z hlavních rysů subkultury, a to že respondenti sami sebe vidí jako „lidi pečlivé, zvídavé, nadšené a současně pokorné“.[85]

Co je přesně touto pokorou myšleno? Především jde o pokoru, která odmítá exhibici vlastního hlasu či zpěvákova ega na barokním hudebním materiálu:

> Hráči a zpěváci musí na pódiu tvořit, aktivně muzicírovat, musí potlačit sami sebe a sloužit hudbě.[86]

V průběhu práce jsem již několikrát ukázala, že objektivistický způsob uvažování má sklon operovat „objektivně“ na základě vnější autority (hudebního textu, autorových záměrů), nikoli „subjektivně“ na základě identifikace.[87] Taruskin pak dokonce rozlišuje dva úhly pohledu interpreta, autentický a autentistický.[88] Autentický přístup podle něho konstruuje záměr „vnitřně,“ duševními, metafyzickými a emočními termíny. Realizuje v rámci účinku.[89] Oproti tomu autentistický přístup konstruuje záměr v rámci empiricky zjistitelných (tedy externích) fakt a realizuje ho pouze na zvukovém základě, nikoli na základě vnitřního prožitku. Z historického hlediska je rozdíl mezi těmito dvěma přístupy rozdílem idealismu a pozitivismu. Autentický přístup vyplní mezery mezi fakty živoucími podněty zrozenými z intuice, autentistický přístup počká na svolení od vyšší instance (v ideálním případě prameny dokládající skladatelův záměr).[90]

Je to tak ale skutečně u zpěvaček? V průběhu výzkumu jsem na základě poznatků z rozhovorů došla k názoru, že v tomto bodě s teoretickou literaturou nemohu souhlasit. Nemůžeme tvrdit, že zpěvačky by vyznávaly pouze autentistický způsob interpretace tak, jak

---

85 NOVÁKOVÁ, Monika. *Stará hudba v České republice – Subkultura interpretů a posluchačů*. Brno, 2011. Diplomová práce. Masarykova univerzita, s. 103-104.

86 RÉMY, Martin. Markéta Cukrová: Hlasivky jsou v krku, ale hudba je v hlavě. *Literární noviny*. Praha: Společnost pro Literární noviny, 2014, č. 12. Dostupné z: http://www.literarky.cz/kultura/hudba/18893-marketa-cukrova-hlasivky-jsou-v-krku-ale-hudba-je-v-hlav.

87 DREYFUS, Laurence. Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century. *The Musical Quarterly*. Oxford University Press, 1983, **69**(3), 297-322. Online dostupné z: http://www.jstor.org/stable/742175, zobrazeno 3. 3. 2015, s. 299.

88 TARUSKIN, Richard: The Pastness of the Present, and the Presence of the Past, in: *Authenticity and Early Music.* ed. N. Kenyon. Oxford: Oxford University Press, 1988, s. 99.

89 Taruskin cituje přední cembalistku 1. poloviny 20. století, Wandu Landowskou, která o autentickém způsobu hry říká: *„Little do I care if, to attain the proper effect, I use means that were not exactly those available to Bach.“* („Pokud dosáhnu kýženého efektu, je mi jedno, že používám způsoby [hry], které nebyly dostupné Bachovi.“) Tamtéž, s. 99.

90 Tamtéž, s. 99.

o něm mluví Taruskin, ani že zpěvák nepracuje s imaginativním nahlédnutím do skladby samotné, o kterém mluví Dreyfus. Zpěvačka C například tvrdí:

> **MJ:** To jsme zase zpátky u tý kázně...?
>
> **C:** No, ale jsme zpátky zase u toho, že musí souznít s tím, co momentálně dělá.
>
> **MJ:** Jo takhle.
>
> **C:** Spíš, bych řekla, že prostě v tu chvíli... Já nevim, kdybych teď zpívala Matoušovy pašije... tak v tu chvíli to nezpívám já, ale je to ten Bach, který z toho promlouvá.

Při popisu vytváření stylu je ve výpovědích respondentek stále silně přítomen moment muzikologického bádání o dané skladbě a její době vzniku, poté je ale potřeba, aby se zpěvák s hudbou zcela ztotožnil. V tom tkví jádro pokorného přístupu k hudbě, zpěvák nepřidává svoji exhibici a tím popírá sám sebe. Ve chvíli provozování pak nepromlouvá zpěvák, ale jakoby hudba sama a autor jako takový.

> **MJ:** A co se komunikuje potom? Jako komunikuje se ta hudba nebo člověk jako sám sebe nebo to tělo jeho? Ten jeho hlas?
>
> **C:** Ne, to určitě ne. Určitě člověk sám sebe ne. Spíš právě... ta hudba. Určitě.
>
> **MJ:** Něco jako absolutnějšího...?
>
> **C:** Přesně tak.

Až dosud tento přístup odpovídá citované teoretické literatuře. Jak jsou na tom ale hudební místa, která již nelze interpretačně „vykrýt“ objektivistickým bádáním? Z výzkumu vyplývá, že nezůstávají bez interpretace, jak naznačuje Taruskin a Dreyfus. Naopak jsou vyplněna *muzikalitou*, která vychází jednak ze zpěváka samotného a jednak z živoucího stylu historicky poučené interpretace. Vyplývá to z tohoto úryvku rozhovoru Markéty Cukrové, vyhledávané mezzosopranistky poučené interpretace staré hudby, pro časopis Harmonie:

> Navíc si myslím, že muzikální člověk žádné speciální školení barokní interpretace nepotřebuje, protože ji vykouká z partitury. Nebo si poslechne dobrou nahrávku a z ní pochopí jazyk, kterým mluví barokní hudba. Sice třeba neví, co znamená mordent, ale tu mluvu rozpozná. V zásadě musí chytit volnou, elastickou práci s časem, frázování, občas nějaký trylek. A když zpěvák není muzikální, nepomůže mu ani 155 kurzů barokní interpretace. Protože barokní interpretace není nic než muzikálnost.[91]

[91] VOSTŘELOVÁ, Michaela. Nic než muzikálnost. *Harmonie* [online]. 21. 2. 2014 [cit. 2018-05-01]. Dostupné z: https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/nic-nez-muzikalnost.html.

> […] Samozřejmě studium starých pramenů je zajímavé, člověk se hrouží do historie, pročítá traktáty a často zjišťuje, že v období, které zkoumá, řešili hudebníci úplně stejné problémy jako my dneska. Takže ten způsob absolutně nelze odsuzovat, ale nejsem si jistá, zda přispívá k momentu, který vyvolá na koncertech v lidech úžas. […] Když víš o orchestru a muzicíruješ s ním, teprve potom může vzniknout parádní barokní pecka. Stačí poslouchat, vědět o všem, nechat se vést a reagovat. A jakmile má tohle v sobě student automaticky, nemusí studovat žádnou barokní interpretaci ani interpretaci 19. nebo 20. století.

Muzikalita je tedy v současné české ženské pěvecké provozovací praxi zřejmě to, co vyplňuje mezery mezi jednotlivými muzikologickými poznatky. Váže se silně na pojem přirozenosti: zpěvák ji buď má a nebo nemá. Muzikalita je zároveň vázána na již existující styl poučené interpretace („jazyk, kterým mluví barokní hudba“), jehož popis je předmětem této práce a který se dá poslechem dobré nahrávky pochopit.

> **C:** A pak když jsem třeba dokázala pochopit co [dělají kolegyně, aby to fungovalo], tak jsem se to snažila taky udělat. No a ono to opravdu funguje… Právě to s tím textem, s tou interpretací, jak to přednášet lidem, aby to mělo na ně nějakej dopad…

Všechny tyto jednotlivé výroky mě vedou k potvrzení Taruskinova závěru, že poučená intepretace staré hudby je moderním, pouze archaizujícím stylem.[92] Taruskin dokládá modernost poučené interpretace především stylovou podobností se Stravinského pojetím interpretace.[93] Na základě výzkumu mohu jeho závěry potvrdit i z terénu: zpěvačky samy modernost stylu potvrzují jednak explicitně v rozhovorech a jednak svou žitou zkušeností. Vědí, že hudební materiál pro současného posluchače „funguje“, pokud se zazpívá tak, jak to dnes považujeme za muzikální. To, že hudba „funguje“, znamená, že pro současného posluchače hudba nese význam a oslovuje ho silou sdělení. Pokusím se to ukázat v poslední kapitole této práce.

---

92 TARUSKIN, Richard: The Pastness of the Present, and the Presence of the Past, in: *Authenticity and Early Music.* ed. N. Kenyon. Oxford: Oxford University Press, 1988, s. 102.

93 Tamtéž, s. 114 a dále.

Kapitola čtvrtá: Působení na posluchače

Pro účely diplomové práce by snad stačilo uzavřít text kapitolou o autoritách a tím vyčerpat přehled témat, která mi vyplynula z nasbíraného materiálu. Přesto přidávám ještě kapitolu poslední o působení poučené interpretace na posluchače, a to proto, že ukazuje jeden zcela zásadní aspekt celé problematiky, a to, že se jedná o interpretaci moderní. Jak jsme viděli v úvodu práce, v hlavním hudebním proudu existuje klišé o poučené interpretaci staré hudby, která tvrdí, že poučená interpretace nenese žádné emoce a že nezrcadlí vnitřní naladění interpreta („všechno jen styl, ale upřímnost žádná"). I přes zvukově geometrickou interpretaci přitom všechny zpěvačky potvrzují, že je to naopak – stoupající popularita historicky poučené interpretace koneckonců také.

Jak je to tedy s prožíváním zpěvu i poslechu poučené interpretace staré hudby? Když pominu již popisovaný koncept přirozenosti, máme záznam o tom, jak zpěvačky popisují hlas v geometrické interpretaci? V rozhovoru pro časopis Harmonie Cukrová říká, že základem je „prostý, nepatetický zpěv[, který] dává rozumět textu a umožňuje co nejpřesnější intonaci".[94]

Pojem *patos* je používán především v pejorativním významu přehnaných či nepatřičných emocí a proto jeho význam v tomto výroku odpovídá i odstupu, který poučená interpretace barokní hudby chová k interpretaci hlavního proudu (ta bývá v rámci subkultury poučené interpretace právě považována za patetickou). Podíváme-li se však na původní význam slova *patos* či *patetický* vycházející z rétoriky, zjistíme, že zahrnuje prožívání hlubokého pohnutí mysli, vzrušeného stavu nebo prudkého vzrušení. Vyvolává představivost, obrazotvornost, fantazii. Je z něho patrné citové povznesení, zanícení, elán, nadšení.[95] Je snad možné, že by se tyto zážitky v barokní hudbě nevyskytovaly? Srovnejme úryvek z téhož rozhovoru:

> Muzikanty a zpěváky jejich práce očividně baví, a rádi se nechají vtáhnout do hry. Hráči a zpěváci musí na pódiu tvořit, aktivně muzicírovat.
> […] A přitom jen krásný, barevný, zvučný tón zdravého lidského hlasu dokáže okamžitě probudit v posluchačích potoky emocí, uvolnit jejich fantazii a způsobit

---

[94] RÉMY, Martin. Markéta Cukrová: Hlasivky jsou v krku, ale hudba je v hlavě. *Literární noviny*. Praha: Společnost pro Literární noviny, 2014, č. 12. Dostupné z: http://www.literarky.cz/kultura/hudba/18893-marketa-cukrova-hlasivky-jsou-v-krku-ale-hudba-je-v-hlav.

[95] *Slovník spisovného jazyka českého* [online]. 1. vyd. Editor Bohuslav Havránek. Praha: Academia, 1971, 1011, xx s. [cit. 2015-01-07]. Dostupné z: http://ssjc.ujc.cas.cz/.

jim takřka fyzickou rozkoš. Často a rádi přivyknou projevu subtilnějšímu, který jim ale dokáže předat citové sdělení.[96]

Skutečně lze říci, že zpěv v poučené interpretaci neobsahuje patos? Z citátu a z definice patosu samotného je zřejmé, že nikoliv. Domnívám se proto, že v poučené interpretaci fungují stále stejné estetické mechanismy jako v hlavním proudu klasické hudby, jen jsou vytvářeny jinými prostředky. Nezměnily se estetické požadavky, změnil se způsob, jakým jich zpěvák a posluchač docílí.

Ke zkoumání estetického zážitku z hlasu a jeho prožívání nám dobře poslouží esej Rolanda Barthese[97], ve které navrhuje jiný způsob vnímání hudebního představení (a potažmo i hudební kritiky), a to zavedením pojmu *grain of the voice.* Tento pojem v dalším textu překládám jako *zrno hlasu*, spíše než nabízející se *jádro hlasu*, neboť popisuje zvláštní charakteristiku, která je v hlase přítomna. Je to textura hlasu, která vzniká spojením slova a hlasu. Zrno hlasu je schopno zprostředkovat posluchači zážitek čirého potěšení, *jouissance*, o kterém se v předchozím citátu zmiňuje i Cukrová.

Dvojí potěšení

Barthes ve své eseji o lidském hlase zavádí nový koncept pro interpretaci hudby hudební kritikou, resp. nový koncept pro vnímání hudby obecně. V úvodu se vymezuje proti používání přívlastků, na jejichž udělování se kritika omezila, neboť ty znamenají vždy jen ochranu proti ztrátě jistoty, která ohrožuje subjekt nejvíce.

Pro ilustraci tohoto tvrzení si představme sami sebe v roli posluchače koncertu klasické evropské hudby. Ať už se o něm budeme bavit s jiným člověkem nebo o něm budeme přemýšlet sami, budeme si všímat mnoha veličin, které performance utvářely. Základem bude nejspíše, kdo vystupoval a co se hrálo. Dále se můžeme bavit o díle samotném (o formě, instrumentaci atd.) i o výkonech umělců (o interpretačních nuancích, tempu, ladění i barvě hlasů atd.). Těmto rozličným kategoriím budeme přiřazovat označení, a to většinou ve formě přívlastků (tempo bylo příliš rychlé, hlas byl barevný, měkký, rovný).

Hodnotící kategorie jsou osvojeny kulturním procesem. Jejich používání potvrzuje, že rozumíme kulturnímu komunikačnímu kódu, a jejich reprodukce utvrzuje naše ego v jistotě,

---

[96] RÉMY, Martin. Markéta Cukrová: Hlasivky jsou v krku, ale hudba je v hlavě. *Literární noviny*. Praha: Společnost pro Literární noviny, 2014, č. 12. Dostupné z: http://www.literarky.cz/kultura/hudba/18893-marketa-cukrova-hlasivky-jsou-v-krku-ale-hudba-je-v-hlav.

[97] BARTHES, Roland. The Grain of the Voice. in: *Image music text.* London: FontanaPress, 1977. ISBN 0-00-686135-0. s. 179.

že rozumí světu okolo a sobě samému. To platí i v případě, pokud hudba nebude zapadat do našeho očekávání, pokud bude pro nás nesrozumitelná či pokud pro nás bude její provedení šokující. V tomto případě se stále vztahujeme k témuž kulturnímu kódu (ke stejným hodnotovým kategoriím), ale jeho potvrzení bude vymezeno negativně (například pokud nám připadá, že tempo bylo příliš pomalé, hlas nebyl posazen na dechu nebo byl veden naturalisticky).

Jednou z funkcí hudby je tedy podle Barthese konstruovat a potvrzovat subjekt (ego), který hudbu poslouchá, a to právě používáním přívlastku, kterým hudbu popisujeme. Potěšení z porozumění hudbě v rámci kulturních kategorií Barthes nazývá pojmem *plaisir.* Je to potěšení, které je spojeno s identifikováním své kulturní identity (tedy z toho, že vím, jaké přívlastky k hudebnímu představení přiřadit). Je procesem, který potvrzuje ego a homogenizuje ho.

Barthes však navrhuje změnit samotný předmět, který posloucháme, tedy změnit úroveň našeho vnímání tak, abychom odolali pokušení lehce přiřaditelného významu, hodnocení pouhým přívlastkem. Tímto novým předmětem vnímání je právě *zrno hlasu*.

Vnímání zrna hlasu způsobuje uchvácení, vzrušení zvané *jouissance. Joiussance*[98] je v Barthesově textu *Le Plaisir du Texte* definována jako potěšení, které je radikálně násilné, neboť ve své podstatě otřásá egem a jeho kulturní identitou. Následkem prožívání *jouissance* ego ztrácí pevný kotvící rámec, jistotu, že hudba je *ono* či její provedení je *tamto*. *Jouissance* stojí v opozici k *plaisir.*[99]

Co je tedy *zrno hlasu*? Barthes ho popisuje na základě teoretického aparátu převzatého od Julie Kristevy (jako pojem *geno-song* oproti pojmu *pheno-song*) a na základě praktického rozdílu mezi dvěma zpěváky, Charlesem Panzerou a Dietrichem Fischer-Dieskauem.

Teoretickým pojmem *pheno-song* popisuje soubor kulturních hodnot, které posluchači ve skladbě nebo v její interpretaci očekávají. Zahrnuje i osobnost autora či interpreta a jejich schopnost vystihnout to, co Barthes nazývá ideologické alibi doby. Jsou to všechny rysy hudby jako komunikačního jazyka, pravidla žánru a jeho interpretace, zkrátka vše ve skladbě a jejím provedení, co slouží komunikaci, reprezentaci a výrazu. Představitelem, který zcela naplňuje význam tohoto pojmu, je pro Barthese zpěvák Dietrich Fischer-Dieskau. Tento zpěvák byl ve 20. století hojně obsazován rychle se rozvíjejícím nahrávacím průmyslem právě

[98] BARTHES, Roland. Translator's Note. in: *Image music text.* London: FontanaPress, 1977. ISBN 0-00-686135-0. s. 9.

[99] Termíny *jouissance* a *plaisir* jsem se rozhodla v textu nepřekládat, neboť je považuji za již zavedené koncepty kulturních studií.

pro svou schopnost vystihnout srozumitelně pro masy všechny důležité stylové atributy písně a zároveň je nikdy nepřekročit směrem k tomu, co Barthes nazývá druhým pojmem *geno-song*. Podle Barthese vede *pheno-song* k prožívání *plaisir,* neboť se jedná právě o potěšení z identifikace se všemi atributy, které byl Fischer-Dieskau schopen vystihnout.

Při výzkumu jsem narazila na popis *plaisir* ve slovech Zpěvačky C:

MJ: K čemu vlastně ten posluchač má dojít při poslechu…? Má chudák být pořád napjatý?

C: Samozřejmě, že to na něj má strašně působit.

MJ: To znamená, má prostě dojít k nějakýmu…

C: K nějaký extázi samozřejmě.

MJ: Osvícení, jo?

C: Přesně tak. Má si říct: „Jé, wow, to je prostě ta hudba, to je tak nádherný, tak strašně vlastně vyjadřuje tu emoci, to je vlastně přesně tak jako souhlasí s tím textem…“

Posluchačem prožívanou extázi z hudby by bylo možné vnímat jako *jouissance*, ale Zpěvačka C toto potěšení obratem upřesňuje jako potěšení z toho, že posluchač pozná, jakým způsobem hudba souhlasí s textem a jakou emoci v dokonalé souhře obě složky vyjadřují. Jinými slovy, posluchač tuto emoci přesně identifikuje, ale *sám ji neprožije.* Extáze, kterou zažívá, je potěšením z potvrzení svého kulturního zázemí (porozumění textu, hudbě a jejich spojení) a je tedy nutně potěšením *plaisir.*

Oproti tomu pojem *geno-song* Barthes ztotožňuje se *zrnem hlasu*. Tento pojem popisuje prostor, kde se setkává jazyk a hlas. Sdělení, vedoucí k *jouissance,* klíčí ze samotné materiálity jazyka. Je to vrchol umělecké produkce, kde se melodie střetává s jazykem, ovšem s jazykem ve smyslu *označujícího*[100], nikoli v jeho běžné významové-komunikativní složce. Je

[100] Barthes tuto sféru nazývá *signifiance*. Je spojena s produkcí, výslovností, znázorněním, se zvukovou matérií slova. Je procesem, ve kterém text není redukován na význam, komunikaci a reprezentaci. Je procesem, ve kterém z textu mizí logika *ego-cogito* a subjekt zůstává dekonstruován. Je to proces, kterému nelze pouze přihlížet; člověk do něho vstupuje a zkoumá, jak jazyk funguje na zvukové bázi a jak dekonstruuje člověka samotného. Proto se váže k prožívání *jouissance,* která stojí na prožívání intimního, erotického vztahu k tělu mluvčího, a to na základě toho, jak se matérie jeho hlasu pojí se složkou *označujícího*.
In: BARTHES, Roland. Translator's Note. in: *Image music text.* London: FontanaPress, 1977. ISBN 0-00-686135-0. s. 10.

Na základní škole byl mým nejoblíbenějším předmětem dějepis a německý jazyk. Dokázala jsem hodiny fascinovaně poslouchat hlas učitelky, která nesl zvláštní, velice charakteristickou dikci jazyka. Často jsem se do poslechu ponořila natolik, že jsem přestala vnímat význam toho, o čem se přednášelo. Naslouchala pouze

to hra hudby a hlásek oproštěných od významu. Hudba se střetává s jazykem ve smyslnosti jeho zvukovosti jakožto označujícího. Jednoduše řečeno, pojem popisuje *dikci jazyka.*

Zrno hlasu Barthes nachází u zpěváka Charlese Panzery. Jeho zpěv je hrou zpívané melodie s konsonanty a vokály, které zapojují tělo performera (zpívající hlas, hrtan, sliny, jazyk, atd). Nejedná se ale o redukci textu na pouhý význam, je to prostor pro potěšení, napětí ze setkávání se hudby s jazykem (nikoli však s poselstvím, významem, který jazyk nese).

Panzerovo zrno hlasu spočívá v jeho schopnosti vyslovovat konsonanty, ale nikoli kvůli jasnosti sdělení, nýbrž jako odrazový můstek pro vynikající vokály. Člověk slyší zpěvákovo tělo, které se setkává s „pravdou“ jazyka. Pravda jazyka neleží v jeho funkčnosti (významu a komunikaci), nýbrž v rozsahu, jakým samohlásky nesou *signifiance*, sféru označujícího, a v ní potenciální významovou smyslnost, rozkoš. Přináší vzrušení, neboť jazyk zde nepracuje *pro nic* (pro význam slov); stává se prostorem pro zkomolení, pro zvrácenost.

Zpěvákova schopnost vystihnout zrno hlasu vede k *jouissance* a k opuštění jistot, které nabízí klasický poslech vázaný na kulturní kategorie a přívlastky. Posluchač je předurčen k poslechu nikoli hudby samotné nebo zprávy, kterou hudba a její text sděluje, ale k prožívání svého vztahu k tělu interpreta. Je to právě tělo interpreta, které je přítomno v hlase, když zpívá. Tento vztah je erotický, ale nikoli subjektivní, neboť subjekt se prožíváním *jouissance* vytratil.

Jsem přesvědčena o tom, že *joiussance* je tím druhem potěšení, které popisují Zpěvačky A a B:

> **A:** Já jsem si tim už teď jistá, já jsem o tom taky hodně přemýšlela, že to je vjem, který mají i normální amatéři, lidi, co chodí na koncerty. […] A ti z nějakýho hlasovýho projevu mají buď úplně pocit až jako vzrušující, prostě hrozně příjemnej fyzicky, a nebo ho nemaj a říkají si: „to bylo zajímavý, to bylo vysoko“ a nebo… to

---

jejímu hlasu a zvukové hře souhlásek a samohlásek. Jednou jsem se jí snažila vysvětlit, co mě na jejím přednesu tak fascinuje; bohužel bez pojmů, které by adekvátně popisovaly proces dekonstrukce významu textu samotným jeho zvukem, jsem ve svých dvanácti letech byla schopna říci jen, že při výkladu „tak úžasně mlaská“. Učitelka tento trapný moment vzala s humorem, ale nemyslím, že pochopila důvod mé fascinace. Snad alespoň nyní tato vzpomínka osvětlí princip *signifiance* a prožitku *jouissance.*

O tomtéž prožitku mluví koneckonců Zpěvačka A, když říká: „Když má někdo nádhernej mluvní hlas, tak ty přestaneš ho poslouchat, co říká, víš třeba hlubokej, jo, a začneš a posloucháš barvu toho hlasu a jseš tim fascinovaná, ale proč... To nevíš. A já si právě myslim, že když je člověk vyškolenej zdravě, do krásy svýho vlastního hlasu, tak to má tenhleten účinek na posluchače. A v tom je ta magie a pak já přestávám řešit v jaky stylu to má být a je to ... víš? A přijde mi to vždycky správně, když je to takhle vedený.“

je jedno, nějakou takovou technicistní formulaci. A když zazpívá někdo, [kdo má zdravý hlas,] tak si řeknou: „pfff…,“ udělají takhle [položí se do sedačky] a zavřou oči. […]

A: Na toho zpěváka jdeš, abys ho viděla v reálu. A to je šílenej zážitek. Ten přenos tý energie z dobře znějícího hlasu je velikej.
MJ: To jsi zmiňovala, že potom je i velikej účinek na toho diváka. Že tam ve chvíli, kdy je to v pořádku, tak tam jsou takový skvělý stavy.
A: No právě. Jedna věc je sám ten elementární zvuk toho hlasu zdravýho a další věc je ta hudba, která s člověkem, co přijde na koncert, musí manipulovat v čase. On musí úplně zapomenout, že je sedm hodin a… On jde a ty ho pomocí těch frází… já nevim pomocí čeho vlastně. Ale já vim jak oni reagujou, když do toho vložíš tu energii, tak oni všichni jdou s tebou, ty lidi, a nikdo nemůže říct, že „ono to je hudba, já tomu nerozumim.“ Všichni jdou s tebou a taky oni nevědí proč, ale jdou. A to pak ten účinek je dvojnásobnej. Jako jenom kvůli tomu choděj na koncerty, jinak to nemá smysl. Myslim si teda. A když se to nepovede na koncertě občas ani profíkům, tak je to šílená nuda, žejo.

B: Určitě. Jsem hodně emocionální typ. Takže asi spíš taky o tý emoci. Určitě ano, dostavují se takové pocity… blaženosti z toho, no.
MJ: Je ten styl vyloženě komunikací té hudby, možná i těch emocí divákovi? Aby on zažil něco podobného, co zažíváme my na tom pódiu taky?
B: Hm… To je docela hezky řečený. Myslím, že je.

Všimněme si, že dvojí prožívání potěšení z poslechu i provozovaní barokní hudby kopíruje dvojí pojetí přirozenosti v hlase. Zpěvačka C, která zastává „přirozenost naturální“, popisuje prožívání *plaisir*, kdežto Zpěvačky A a B, které mi popisovaly „přirozenost kultivovanou“, popisovaly prožívání *jouissance*.

Podařilo se mi na toto téma zdokumentovat i výrok zpěvačky A, která popisuje hlas jiné nejmenované zpěvačky, u které to, co bychom mohli nazvat zrnem hlasu, nenachází.

A: Důležitý je ten výsledek, jestli ten tón je prostě… to zní jako klišé říkat, že je přirozenej. Ale když slyšim jí, tak ona je i pro mě… zajímavá. […] Ona zpívá jednim způsobem, takovym ukázněnym, krásnym, ale tebe to, s tebou to… Ona je ten případ, že sedíš, říkáš si: „to je úžasný, to je úžasný“, ale nejdeš s ní a neuděláš [nádech, vzdech, citoslovce].

Na tomto místě vidíme, že zrno hlasu je v estetických představách plně navázáno na popsaný koncept „kultivované přirozenosti“. Pokud je hlas přirozený, je i krásný a v posluchačích vzbuzuje hluboké pohnutí těla a smyslů, které Barthes nazývá *jouissance*. Pokud hlas není přirozený, není schopen vytvořit zrno hlasu a posluchač ho poté hodnotí pouze přívlastky („to je úžasný“), ale k prožitku *jouissance* nedojde.

Co mají *plaisir a jouissance* společné, je vnímání přítomného okamžiku. Je to právě (a pouze) moment tady a teď, který je prožíván v *jouissance*, kdy se ego a subjekt rozpouští a člověk vstupuje do intimního vztahu s tělem interpreta. Přináší potěšení, únik nejen od všedního života, ale i od kategorií, které člověka spoutávají do hranic kultury a vlastního ega. Kategorie, kterými hodnotíme zpěvákův hlas, v tu chvíli přestávají mít hodnotící smysl. Prožívání *plaisir* je potěšením z porozumění hudbě, ze situování sebe sama v kontextu moderního světa a jeho změti názorů na interpretaci staré hudby. Je to potěšení ze sounáležitosti se subkulturou a z vymezení se proti hlavnímu proudu.

Autenticita prožívání *jouissance* i *plaisir* nepřináší zážitek z hudby tak, jak si myslíme, že zněla v době vzniku. To je autenticita spíše taková, jak ji popisuje skladatel Miroslav Pudlák v rozhovoru o soudobé hudební tvorbě:

> Ale když někdo chce dělat umění a chce být autentický, může si představovat jedině sám sebe v roli posluchače a říkat si, jestli by ho bavilo tohle poslouchat.[101]

Ať už tedy jde o zábavu ve formě *plaisir* a nebo o pohlcení přítomným okamžikem ve formě *jouissance*, nejedná se o autenticitu minulých století, ale vždy o autenticitu ryze současnou.

Poučená interpretace jako estetika 20. století

Nejen na poli prožívání poslechu historicky poučené interpretace lze ukázat, že se jedná o estetiku moderní, současnou. Jako červená nit se to táhne i touto prací a zpěvačky to navíc samy explicitně potvrzují.[102]

---

[101] NEJTEK, Michal. Miroslav Pudlák: Soudobá hudba není jen jedna. *Harmonie online* [online]. 2018 [cit. 2018-06-05]. Dostupné z: https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/miroslav-pudlak-soudoba-hudba-neni-jedna.html.

[102] Viz str. 54: A: No, prostě my nemáme možnost bejt absolutně autentický jako barokně, tu možnost nemáme, to je vyloučený, čili […] ten kompromis, kterej zvolíme je buď velkej nebo malej.

C: Ale je to všechno už založené na dnešním estetickém cítění, ale zas si říkám, že nelze se asi úplně snažit napodobovat 18. století úplně do mrtě, protože to nelze už dneska znovu prožít. To je prostě jaksi už minulost. Nějak se s tim poprat, aby to pořád mělo tu kvalitu tehdejší doby i tý dnešní doby. No, takže tim

Taruskin píše, že podle Carla Dahlhause postulát originality z 19. století vyžaduje, aby skladba nebo její provedení bylo nové a neotřelé, aby mohlo být považováno za autentické.[103] Dále tvrdí, že historické nástroje získaly široké uznání a komerční životnost právě díky hodnotě novosti, nikoli starobylosti.[104] Estetika dominující Wagnerově době je tedy stále přítomna. Historicky poučené provozování hudby není historické, je dnes naopak nejmodernějším stylem.

Podle Taruskina byl v době Stravinského studií zájem o starou hudbu brán jako znak avantgardy, nicméně podle dochovaných záznamů je patrné, že i mezi avantgardou byl Bach často považován za rozvleklého nebo nudného. Během devadesáti let se však odehrála změna, která má co do činění se změnou provádění i očekávání. Autentističtí interpreti začali pro 20. století uskutečňovat to, co Mendelssohn a další pro století devatenácté: reinterpretují Bacha pro svou dobu, tak jak všechny nesmrtelné texty musí být reinterpretovány, aby zůstaly nesmrtelnými.[105]

Vrátím se naposledy k diskuzi, kterou jsem uvedla na samém začátku této práce. Václav Luks, jeden z předních dirigentů poučené interpretace u nás, v ní píše toto:

> Ctím všechny umělce, kteří svojí prací něco dokázali a každý má nárok na svůj vkus a názor – klidně at' P. Zuckerman prohlásí, že historizující interpretace mu není po chuti, že se mu nelíbí…[106]

Slovo *historizující* interpretace, které Luks používá, je totiž klíčem k celému problému autenticity. Autenticita ve staré hudbě je kulturní konstrukt, který v takto specifickém hudebním významu vznikl ve druhé polovině 20. století a bývá z pozice teorie často

---

V budoucnu se nabízí provést výzkum na stylovou podobnost estetiky poučené interpretace staré hudby a hudby zcela současné (reprezentované např. Orchestrem Berg, skladatelským sdružením Konvergence, festivalem NODO a jinými), neboť jsem si i skrz osobní zkušenost povšimla shodných estetických požadavků (zřetelná výslovnost, minimum vibrata, instrumentální zpěv). Zpěvačky, které interpretují barokní hudbu, se zároveň často pohybují i v oblasti hudby soudobé. Není však v možnostech této práce se tomuto tématu věnovat hlouběji.

[103] TARUSKIN, Richard: The Pastness of the Present and the Presence of the Past, in: *Authenticity and Early Music.* ed. N. Kenyon. Oxford: Oxford University Press, 1988, s. 140.

[104] Tamtéž, s. 102.

[105] Tamtéž, s. 143.

[106] HUDEČEK, Václav. A je to [...]: 'Bach should be played with vibrato' says violinist Pinchas Zukerman. In: *Facebook* [online]. 11. září 2016 [cit. 2018-04-18]. Dostupné z: https://www.facebook.com/vaclav.hudecek.1/posts/10210028698290944?hc_location=ufi.

kritizován právě proto, že svou existencí vnáší do starší hudby koncept dobové autenticity, který tato hudba ve své době vůbec neznala.[107] Termín *historická* interpretace, který je často používán jako synonymní k historicky poučené interpretaci[108], je proto zavádějící. Historizující interpretace, nazve-li sama sebe tímto pojmem, přiznává své zakotvení v dnešku a zároveň uznává všechny hodnoty, metody a estetické normy několik desetiletí dlouhé tradice poučené interpretace tak, jak jsem je popsala v této práci.

Jako interpretka se domnívám, že pokud se v rámci komunity poučené interpretace odkazujeme na autenticitu doby a autorova záměru, posunujeme zodpovědnost za provedení díla ze *svého* uměleckého záměru na *autorův* (či *dobový*) záměr. Neříkáme „já to tak chci“, nýbrž „autor či styl daného období to tak chtějí“. Pokud se ale interpretace staré hudby přesune z mýtu o historické autenticitě k autenticitě historizující a tím zároveň k autenticitě vázané na přítomný okamžik, získá sebevědomí, které umožní říci: „dělám to takto, neboť to tak chci“. Tento výrok nepopírá muzikologický výzkum, jen ho neklade na první místo. Není to ani nic proti požadavku pokory před hudebním dílem. Znamená to, že způsob, jakým interpretuji, jsem si sama vybrala a možnost volby není málo – je to vlastně krok k větší svobodě interpreta i subkultury jako takové.

---

[107] TARUSKIN, Richard: The Pastness of the Present and the Presence of the Past, in: *Authenticity and Early Music.* ed. N. Kenyon. Oxford: Oxford University Press, 1988, s. 91.

[108] Například jediný magisterský studijní obor v ČR, kde se dá studovat historicky poučená interpretace, otevírá JAMU pod názvem Historická interpretace.

Závěr

V předkládané práci jsem se zabývala tématikou ženského hlasu v poučené interpretaci barokní hudby v České republice. Hnutí takzvané historicky poučené interpretace staré hudby je v Čechách subkulturou kultury klasické hudby, která se vymezuje proti hlavnímu hudebnímu proudu jednak estetickými ideály, jednak způsobem argumentace o hudebním materiálu.

Hlavní otázky výzkumu jsem určila nejprve analýzou rozhovorů z médií, posléze jsem tyto otázky zkonkretizovala svou vlastní pěveckou zkušeností během studia zpěvu a nakonec jsem pečlivě analyzovala rozhovory vedené se zpěvačkami historicky poučené interpretace. Vycházela jsem u toho z metod kulturní teorie a analýzy, jak o ní hovoří např. Culler, a etnografie i autoetnografie, tak jak ji specifikuje např. Kaufmann či Hahn.

Těmito metodami jsem byla schopna potvrdit teoretické závěry Taruskina a Dreyfuse, že základním tématem subkultury je *autenticita*, tedy otázka: „jak hudba zněla v době svého vzniku“. Koncept autenticity je u instrumentální hudby odvozován od technického vybavení, dobových materiálů, ze kterých se nástroje vyráběly, či obrazů, které zobrazují hru na daný nástroj. Protože u zpěvu podobné prameny najít nelze, funguje na koncept autenticity přímo navázaný koncept přirozenosti.

Přirozenost ve zpěvu je vnímána dvojím způsobem. Část respondentek ji vnímá jako hodnotu, která je v hlase neustále přítomna a je nutné ji v hlase kultivovat. Druhá část respondentek ji vnímá jako stav, ke kterému se člověk vrací po více či méně stylizovaném zpěvu. Tyto dvě pojetí přirozenosti jsem nazvala „kultivovaná přirozenost“ a „naturální přirozenost“. V obou případech je přirozenost pro hlas zárukou zdraví, krásy a autenticity.

Toto pojetí pojmu přirozenosti předpokládá neměnnost těl interpretek v průběhu dějin. Rozšířená je představa, že těla a hlasy zpěvaček jsou stejné dnes jako v době baroka. Pojem přirozenosti je tedy spojujícím mostem mezi stoletími. Zároveň je ale hlasová přirozenost dokazovaná pro subkulturu typickým objektivistickým způsobem. Děje se tak například rekonstruováním údajné nepřerušené linie pěvecké školy, která odvozuje svůj počátek u Niccolò Porpory, a snahou o rekonstrukci její zvukovosti na základě poslechu nejranějších nahrávek zpěváků na počátku 20. století.

Hlavní autoritou pro subkulturu poučené interpretace barokní hudby je v rámci autenticity autor a hudba samotná, která je autorem zapsána do not jakožto absolutní informace. Zpěvačky však nezastávají pouze roli pasivní. Tam, kde nelze jednoznačně určit

autorův či dobový záměr, nastupuje muzikalita, která má vyplnit prostor mezi objektivisticky zjištěnými daty. Muzikalitu v sobě zpěvák buď má a nebo nemá, lze se ji jen obtížně naučit. Hudební styl („způsob, jakým hudba mluví“) však lze pochopit například z nahrávek předních světových souborů specializovaných na poučenou interpretaci barokní hudby.

Přirozený hlas v sobě nese schopnost přivést interpreta i posluchače do stavu, ve kterém prožívá intenzivní pocit potěšení. Využila jsem Barthesovo dvojí pojetí potěšení, které označuje pojmy *jouissance* a *plaisir.* Na základě výpovědí respondentek jsem ztotožnila prožitek potěšení z poslechu „kultivované přirozenosti“ k *jouissance,* tedy k potěšení, které svou intenzitou radikálně otřásá egem posluchače. Naopak prožívání poslechu „naturální přirozenosti“ z výpovědí respondentek odpovídalo spíše potěšení *plaisir,* tedy potěšení z ukotvení ega do jistot, které nabízí ztotožnění se s kulturním rámcem.

Oba druhy potěšení přináší intenzivní prožívání stavu v přítomném okamžiku, který nese specifickou autenticitu, o které hovoří například soudobí skladatelé. To je pro mě potvrzením Taruskinova závěru, že historicky poučená interpretace barokní hudby je interpretací historizující, a tedy moderní.

Literatura

BARTHES, Roland. The Grain of the Voice. in: *Image music text.* London: FontanaPress, 1977. ISBN 0-00-686135-0. s. 179.

CAVARERO, Adriana. *For more than one voice: toward a philosophy of vocal expression*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2005. ISBN 978-0-8047-4955-8.

CULLER, Jonathan D. *Krátký úvod do literární teorie*. Nové, rozš. vyd. Brno: Host, 2015. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7491-233-7.

DOLAR, Mladen. *A voice and nothing more*. Cambridge, Mass.: MIT Press, c2006. ISBN 0-262-54187-4.

DREYFUS, Laurence. Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century. *The Musical Quarterly*. Oxford University Press, 1983, **69**(3), s. 304. Online dostupné z: http://www.jstor.org/stable/742175, zobrazeno 3. 3. 2015.

HAHN, Tomie. *Sensational knowledge: embodying culture through Japanese dance*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, c2007. ISBN 978-0-8195-6835-9.

IHDE, Don. *Listening and voice: phenomenologies of sound*. 2nd ed. Albany: State University of New York Press, c2007. ISBN 978-0-7914-7256-9.

KAUFMANN, Jean-Claude. *Chápající rozhovor*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2010. Studijní texty (Sociologické nakladatelství). ISBN 978-80-7419-033-9.

KLINDERA, Milan. *Hudebníci zabývající se historicky poučenou interpretací v Česku na začátku 21. století*. Praha, 2007. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze.

KUNDERA, Milan. Improvizace na počest Stravinského. in: *O hudbě a románu*. Brno: Atlantis, 2014. ISBN 978-80-7108-349-8.

MICHÁLKOVÁ SLIMÁČKOVÁ, Jana. Fenomén autenticity v hnutí staré hudby. *Muzikologické fórum*. 2014, **3**(1), 70-76.

NOVÁKOVÁ, Monika. *Stará hudba v České republice – Subkultura interpretů a posluchačů*. Brno, 2011. Diplomová práce. Masarykova univerzita.

SAMEK, Tomáš. *Tahle země je naše: český a německý veřejný prostor v deiktické perspektivě*. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2016. ISBN 978-807-3959-937. s. 15 a dále.

STARK, James. *Bel canto: a history of vocal pedagogy*. Reprinted. Toronto: University of Toronto Press, 2003. ISBN 08-020-8614-4.

TARUSKIN, Richard: The Pastness of the Present and the Presence of the Past, in: *Authenticity and Early Music.* ed. N. Kenyon. Oxford: Oxford University Press, 1988.

WILDE, Oscar. Šťastný princ a jiné pohádky. 2. čes. vyd. Praha: Slovart, 1997.

Internetové zdroje

ANDERSON, Nicholas. Kirkby, (Carolyn) Emma. *Grove Music Online* [online]. 2001 [cit. 2018-04-18]. Dostupné z: http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042109.

HUDEČEK, Václav. A je to [...]: 'Bach should be played with vibrato' says violinist Pinchas Zukerman. In: *Facebook* [online]. 11. září 2016 [cit. 2018-04-18]. Dostupné z: https://www.facebook.com/vaclav.hudecek.1/posts/10210028698290944?hc_location=ufi.

NEJTEK, Michal. Miroslav Pudlák: Soudobá hudba není jen jedna. *Harmonie online* [online]. 2018 [cit. 2018-06-05]. Dostupné z: https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/miroslav-pudlak-soudoba-hudba-neni-jedna.html.

RÉMY, Martin. Markéta Cukrová: Hlasivky jsou v krku, ale hudba je v hlavě. *Literární noviny*. Praha: Společnost pro Literární noviny, 2014, č. 12. Dostupné z: http://www.literarky.cz/kultura/hudba/18893-marketa-cukrova-hlasivky-jsou-v-krku-ale-hudba-je-v-hlav.

Slovník spisovného jazyka českého [online]. 1. vyd. Editor Bohuslav Havránek. Praha: Academia, 1971, 1011, xx s. [cit. 2015-01-07]. Dostupné z: http://ssjc.ujc.cas.cz/.

WIGMORE, Richard. Netrebko, Anna. *Grove Music Online* [online]. Oxford University Press, 2018 [cit. 2018-04-18]. Dostupné z: http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042109.

VOSTŘELOVÁ, Michaela. Nic než muzikálnost. *Harmonie* [online]. 21. 2. 2014 [cit. 2018-05-01]. Dostupné z: https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/nic-nez-muzikalnost.html.

Ilustrace

KURZBAUER, Heather. Vibrato on every note is like putting ketchup all over the music. *The Strad*. 2011, (122), 48-51.

Nahrávky

Nahrávka 1:

Stabat Mater Pergolesi full. *YouTube* [online]. 2013 [cit. 2018-06-30]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=X23QFnl3dbU. Kanál uživatele haikusite.

Nahrávka 2:

Pergolesi Stabat Mater (Anna Netrebko, Marianna Pizzolato) HD. *YouTube* [online]. 2016 [cit. 2018-06-30]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=7wrUxEvwsMg. Kanál uživatele Music lover.

Nahrávka 3:

G. F. Händel: Ah! Stigie larve… Vaghe pupille (*Orlando*). Zpívá Monika Jägerová, 10. července 2015, geometrická interpretace.

Nahrávka 4:

G. F. Händel: Ah! Stigie larve… Vaghe pupille (*Orlando*). Zpívá Monika Jägerová, 10. července 2015, vitalistická interpretace.

Nahrávka 5:

G. F. Händel: Ah! Stigie larve… Vaghe pupille (*Orlando*). Zpívá Monika Jägerová, 10. července 2015, vitalistická interpretace, zpěv s pocitem „táhnutí“ v krku.