



Stará hudba ve sborovém zpěvu

Text a jeho hudební vyjádření

SYLVIE KROUPOVÁ



Summary

In the Czech Republic, the interest in early music has significantly risen in the last two decades, however sometimes not even musicians know much about it. As a result the interpretation of early music pieces is often very inaccurate. Whilst there is not much space for deep exploration of early music in music classes, school (and also other) choirs offer the ideal environment for some more teaching. The singers can not only interpret, but also explore the pieces and educate theory from practice while having fun. We will set a few examples of how to use the analysis of early music pieces with emphasis put on the way of dealing with text, and use it as a pedagogical tool.



V posledních dvaceti letech můžeme v Čechách pozorovat proces znovuobjevování staré hudby. Vzniká mnoho nových souborů, jak profesionálních, tak amatérských, které se hudbou z období renesance a baroka zabývají a většinou se snaží o poučenou, tedy dobově stylizovanou, autentickou interpretaci. Pořádají se pravidelné festivaly staré hudby i různé kurzy a letní školy pro interprety. Pro laiky v řadách veřejnosti je však ještě samotný pojem *stará hudba* více či méně zahalen tajemstvím a jeho význam jen pomalu proniká do obecného povědomí. Leckdy dokonce ani pedagogové na základních a středních školách či gymnáziích nemají o staré hudbě hluboké znalosti.



V hodinách hudební výchovy je časová dotace věnovaná staré hudbě tak malá, že není mnoho prostoru pro důkladné seznámení s touto historickou epochou, a ani pedagogové tak nemají příliš velkou motivaci věnovat se tomuto tématu více a proniknout do něj hlouběji. Často tak zůstanou u povrchního výčtu jmen a děl, studentům nadiktují několik důležitých dat a seznámí je s kompozičními postupy, které byly v dané době aplikovány. Pro studenty to obvykle znamená pouze další nic neříkající zápis do sešitu. Pojmům často nerozumí a hlavně

jsou bez důkladnějšího propojení s praxí pro většinu z nich naprosto abstraktní a nic neříkající. Samozřejmě v hodinách hudební výchovy většinou nechybí jedna či dvě ukázky těch nejznámějších hudebních děl, ale to jistě k hlubšímu pochopení hudby a jejích zákonitostí nestačí.

Ač by si hudební výchova jistě zasloužila větší pozornost, propojení s praxí a obecně inovativní způsoby výuky, které by mohly zaujmout více studentů, s malou časovou dotací v předmětu, který je pochopitelně brán pouze jako okrajový a mnoho studentů vůbec nezajímá, je těžké volat po velkých změnách. Nicméně na většině škol, především pak na gymnáziích, existují pěvecké sbory, kam již (až na výjimky) přicházejí studenti, které hudba zajímá, které baví ji provozovat a kteří jsou schopni ji zkoumat, poznávat i chápat. A dětské i mládežnické sbory samozřejmě existují i při základních uměleckých školách nebo i zcela mimo školský systém. Právě zde má již obrovský smysl se hudbou zabývat do větší hloubky, nepředkládat ji pouze jako šťůsky not, které se přečtou a zazpívají, aniž by se příliš řešil význam hudby nebo způsob její interpretace. Každá hudební epocha a každý hudební styl má svůj příznačný způsob interpretace, svoji

vlastní řeč, která je v průběhu staletí jemně či výrazněji modifikována, aby se přizpůsobila požadavkům doby. Jinak by měl znít barokní madrigal, jinak romantická balada a úplně jinak pak populární kousek. Bohužel se stále setkáváme s tím, že dětské a mládežnické, ale i dospělé sbory provádí za sebou skladby středověké, barokní, romantické, moderní či lidové, přičemž všechny znějí stejně. Hudba je tak okleštěna o emocionální náboj, nevyjadřuje, nepromlouvá, stává se statickou a nudnou. Pokud je naopak sborovému repertoáru věnována větší pozornost a jeho nastudování se spojí historickou, teoretickou a případně i analytickou rovinou, získáváme úžasný praktický pedagogický nástroj, který studentům či zkrátka sboristům zcela nenápadně a přirozeně pomáhá rozšiřovat znalosti v oblasti hudby, stejně tak jako zlepšuje a prohlubuje jejich hudební citění. Tedy při interpretaci hudby je možné se zároveň učit a stále více prováděnou hudbu chápat a zpětně tak zlepšovat interpretaci samotnou.

Vrátíme-li se zpět ke staré hudbě, není jisté na škodu připomenout, co tento pojem vlastně znamená. Starou hudbou nazýváme evropské hudební styly z období pozdního středověku, renesance a baroka, tedy přibližně od 14. století do roku 1750. A právě stará hudba nám z pedagogického hlediska poskytuje obrovské možnosti v podobě poučené interpretace a hudebně-textové analýzy, neboť to je období, kdy je vývoj hudby samotné s vyjádřením textu a v něm obsažených emocí jednoznačně spjatý. Chceme-li se ve svém sboru zabývat starou hudbou, měli bychom nutně nastudovat její zákonitosti a seznámit se se způsobem interpretace, který budeme předávat sboristům. Zvolíme-li pak vhodný repertoár, můžeme na jeho interpretaci a analýze navíc postavit i systematickou, ale nenápadnou výuku hudební historie a teorie.

Učiňme si tedy na ukázkou velmi stručný exkurz do historie staré hudby za využití hudebně-textové analýzy jednotlivých skladeb. Konkrétně se zaměříme na vývoj hudební řeči v šestnáctém a sedmnáctém

století. Můžeme si představit, že jednotlivé skladby postupně zapojujeme do sborového repertoáru s příslušným stručným výkladem, respektive vysvětlením vztahu textu k hudbě a zasazením skladby do historického kontextu. V praxi se jako účinnější ukazuje nejprve zpívat a až poté zkoumat, tedy nezatěžovat sboristy dopředu teorií a naopak ji vyvozovat z praxe. Samozřejmě repertoár přizpůsobujeme stáří a pěvecké úrovni sboristů. Není také nutné postupovat chronologicky, neboť mladší skladby mohou být zpěvákům bližší a naučí se na nich snáze chápat jednotlivé aspekty. Méně srozumitelné a především pro děti a mládež často nudnější kousky bych doporučila zařadit spíše později. Pokud máme jasný pedagogický záměr, není problém si vytvořit program například na celý rok dopředu. My však budeme pro pořádek v ukázkách postupovat chronologicky a budeme sledovat cestu od renesance směrem k baroku.

Kontrapunkt franko-vlámské školy

Pokud začneme se zpěváky některou ze starších mší, nebude pro ně dost pravděpodobně nijak záživná. Je to proto, že v první polovině 16. století se v hudbě uplatňuje přísnými pravidly vázaný kontrapunkt franko-vlámské školy. Hudba má mít spíš psychologický efekt, který má v lidu podpořit zbožnost, pocit klidu a sounáležitosti s církví. Text a hudba spolu nesouvisí. Podložení textu bývá často vágní a v jednotlivých edicích najdete jednu a tu samou skladbu otextovanou různým způsobem. Duchovní a světská sféra se prolínají. Pokud se budete zpěváků ptát, nebudou schopni určit, který hlas má melodii, budou pravděpodobně mluvit o tom, že se hlasy všemožně proplétají a hudba na první poslech nedává smysl. Nenajdou žádná dynamická znaménka a nebudou schopni rozpoznat žádnou harmonii. Na pedagogovi je pak už jen dát těmto úvahám konkrétní podobu a pojmenovat je odbornými názvy, jako jsou kontrapunkt, polyfonie, moteto, parodická mše atd. Ideální je pak vybrat k interpretaci dílo některého z významnějších



představitelů daného směru a velmi stručně objasnit historický kontext. I nezáživná skladba se zpívá s větší radostí, když jí alespoň trochu porozumíte. (Notová ukázka 1)



Římská škola a protireformační požadavek na srozumitelnost textu

V polovině 16. století se těžiště hudební teorie a praxe přesouvá na jih do Itálie. V Římské škole v čele s Giovannim Pierluigim da Palestrina je kontrapunkt doveden k dokonalosti. Melodie v jednotlivých hlasích se stále vzájemně proplétají vázány přísnými pravidly, ale jsou daleko propracovanější a ušlechtilější. Změna však přichází v úloze textu v hudbě. Na Tridentuském koncilu zazní kritika, že hudba příliš odvádí od textu, a protireformační síly se dožadují srozumitelnosti textu v liturgii. Zazní i volání po návratu ke gregoriánskému chorálu, kde je text deklamován v unisonu. Palestrina tak mistrně staví na základech klasické franko-vlámské vokální polyfonie ryzí sloh, který se vyznačuje rovnoprávností a dokonalou zpěvností všech melodických linií a zároveň vyhovuje požadavku na srozumitelnost textu. Vedle polyfonních částí se objevují i homofonní pasáže, pokud je některou část textu potřeba zdůraznit. Hudba slouží protireformační propagandě, v níž je také důležité opakování zásadních slov či frází. Využívá se komplementární rytmika a více se pracuje i se sazbu. Jako ideální příklad poslouží Palestrinova Misa Papae Marcelli, která bude zpěvákům připadat již daleko srozumitelnější než složitě, čistě kontrapunktické mše starších autorů a kde je velmi snadné pozorovat jednotlivé kompoziční prvky, jak je patrné již z krátké ukázky níže. (Notová ukázka 2)

Benátská škola, koncertantní styl

V Benátkách se hudební vývoj ubírá poněkud odlišným směrem. Adrian Willaert staví v chrámu sv. Marka na dva kúry naproti sobě dvoje varhany a kapelu rozděluje na dvě části stejně jako sbor. Ty pak „bojují“ proti sobě. Rodí se tak koncertantní styl (latinsky *concertare* – *bojovat*). Zatímco

v Římě stále vládou přísná Palestrinova pravidla a liturgie je doprovázena čistou vokální polyfonií a cappella, v Benátkách zní úchvatné vícesborové mše a moteta podpořené bohatou a barevnou instrumentací. Vzniká vokálně instrumentální hudba v dnešním slova smyslu s předem vymezeným podílem hlasů a nástrojů. Lidé již nechodí do kostela jen kvůli liturgii, ale přicházejí si poslechnout velkolepá hudební díla. Přicházejí na „koncert“. Se sborem můžeme provést některou z vícesborových kompozic Andrei Gabrielliho nebo kteréhokoliv jiného skladatele navazujícího na koncertantní styl (Jacob Handl Gallus, Orlando di Lasso...). Tato hudba zní majestátně a důležitě, takže sboristy většinou baví a výše uvedené poučky si snadno zapamatují. Pokud navíc seženeme kapelu, může být zážitek velmi nevšední. (Notová ukázka 3)

Slovomalba, zvukomalba, madrigal

Rozmach koncertantního stylu v Benátkách, který ve velkém zasáhl i duchovní hudbu, jasně naznačuje potřebu změny v obecném chápání hudební řeči. Skladatelé druhé poloviny 16. století již cítí, že „starý“ styl frankovlámské polyfonie již novým potřebám hudebního vyjádření nestačí. Je potřeba hledat nové způsoby zacházení s hudbou, obohatit kompozici o nové principy. Vedle již zmíněných nových kompozičních principů se v hudbě čím dál tím více uplatňuje slovomalba a zvukomalba. V duchovní hudbě můžeme slovomalbu krásně ukázat v díle španělského skladatele Thomase Luise da Victoria, který studoval skladbu v Římě, například v jeho skladbě na text Písně písní *Nigra sum sed formosa*. V notové ukázce můžeme sledovat slovo *surge* (*povstaň*), které je vyjádřeno rychlým stoupavým a těsně imitovaným pohybem ve všech šesti hlasech. V celé skladbě takovýchto vymalovaných slov či frází najdeme více. Necháme zpěváky, aby zkusili hledat sami, nebo jim můžeme naopak prozradit slova, která jsou zvukomalebně zvýrazněna, načež se oni pokusí zformulovat podobu zvukomalebného prvku. Je samozřejmě důležité,



aby měli zpěváci k dispozici překlady všech zpívaných textů, a to nejen proto, abychom s nimi mohli pracovat, ale také zkrátka proto, aby věděli, o čem a proč právě zpívají, a mohli tak skladbě dodat další rozměr. (Notová ukázka 4)

Přes všechny inovativní postupy je duchovní hudba stále svázána s liturgií, jejíž pravidla stejně tak jako přísné požadavky církve na tvář hudby možnosti rychlého vývoje značně omezují. Nejvýznamnější události na cestě od renesance k baroku se tedy uskutečnily v oblasti hudby světské. Na tomto místě bychom se měli rozepsat o muzice na šlechtických dvorech, o Florentské cameratě a italském madrigalu. Jistě bychom se sborem mohli zazpívat *Zpěv ptáků* (*Le chant des Oyseaulx*) Clementa Janequina, jenž je jednou z prvních programních skladeb, a také některý z chromatických madrigalů Carla Gesualda da Venosa, který se snažil o prolomení staré madrigalové formy, avšak jeho cesta byla slepá. Výklad by pak končil sledováním díla Claudia Monteverdiho, v jehož madrigalových knihách můžeme pozorovat přerod renesanční koncepce skladby v ryze barokní kompozici, která nakonec vyústí ve vznik opery. Na to však dnes nemáme prostor, a proto se raději podíváme na příklad hudebně-textové analýzy jednoduchého anglického madrigalu Johna Farnera, který ač je staršího data, je ideální ukázkou toho, jak lze text dokonale vyjádřit hudbou, o což v pozdní renesanci a baroku šlo především. Touto skladbou, kterou výklad ukončíme, tak doporučuji při představování staré hudby zpěvákům začít. Není těžká a její analýzou se zpěváci zabaví a zároveň se začnou spontánně učit hudbu pozorovat a chápat.

John Farmer – Fair Phyllis I Saw Sitting All Alone

Fair Phyllis I saw sitting all alone
feeding her flock near to the mountainside.
The shepherds knew not whither she
was gone,
But after her lover Amyntas hied.

Up and down he wandered whilst she
was missing;
When he found her, O then they fell
a kissing.

Viděl jsem krásnou Phyllis,
jak pase své stádo na úpatí hory.
Ani pastýři nevěděli, kam se náhle poděla.
Amynthas, její milý, se ji vydal hledat,
Putoval přes hory i doly hledaje
ztracenou lásku
a když ji našel, hned ji políbil.

Text „fair Phyllis I saw sitting all alone“ („viděl jsem krásnou Phyllis sedět samotnou“) je proveden pouze jedním sólovým hlasem. Naopak přítomnost stáda v textu „feeding her flock near to the mountain side“ („pásla své stádo na úpatí hory“) je evokována homofonním vedením všech hlasů v jednoduché kadenci. Těsná imitace na textu „the sheperds knew not whither she was gone“ („pastýři nevěděli, kam se poděla“) vyvolává pocit vzrušení, zvědavosti. Když pak mile-nec Amyntas Phyllis hledá („but after her lover Amyntas hied“), hlasy jako by pronásledovaly jeden druhý, opět za použití těsné imitační techniky. Čisté slovomalby pak Farmer využívá na textu „up and down he wandered“ („putoval přes hory a doly“, doslova „nahoru a dolů“). Rychlý pohyb not ze shora dolů se míhá všemi hlasy a posluchač má před sebou velmi sugestivní hudební scénu, ve které Amyntas běhá nahoru a dolů po kopcích, aby konečně našel svou Phyllis. Text „whilst she was missing“ („zatímco byla ztracená“) je pak opět v rámci číselné symboliky přednesen ve dvou po sobě jdoucích dvojhlasích. Zbývající dva hlasy pak v interpretaci této věty „chybí“ (též význam anglického slova „miss“). Proud hudby se konečně uklidní na slovech „when he found her“ („až ji našel“). Závěrečný „happy end“, kdy se milenci konečně shledají a začnou se líbat („and then they fell a-kissing“), je pak komponován jako lehká třídobá taneční hudba a samo opakované slovo „kissing“ („líbání“) je zvýrazněno rychlejším třídobým metrem v polovičních hodnotách.

Ačkoliv jsme si výše rozebranou skladbou odskočili mimo evropskou pevninu, kde má hudba přeci jen trochu jiný ráz než v Anglii, jako ukázka počínající práce s textem v období renesance nám posloužila skvěle. Jak bychom se v repertoáru posouvali dál, nebyla by to už jen jednotlivá slova a motivy „vymalované“ hudbou, co by zpěváci – studenti mohli při analýze objevovat. Především v díle Claudia Monteverdiho, jenž je právem považován za skladatele, který svým dílem výrazně pomohl hudbě na její cestě směrem k baroku, postupně nacházíme prvky, které dávají skladbám zcela nový rozměr. V jeho prvních madrigalech bychom ještě poznali přísný kontrapunkt s jasnými franko-vlámskými pravidly, v dalších knihách pak můžeme sledovat, jak tento styl kompozice Monteverdi pomalu opouští a vytváří styl vlastní, tzv. *seconda prattica*. Už se nesnaží hudbou opsat

pouze slova. K vyjádření emocí, vnitřních stavů člověka, ale i děje používá chromatiku, širokou dynamickou škálu, pracuje se sazbou a různým hlasovým obsazením. Mladší skladby již nejsou komponovány jen a cappella, ale doprovází je nejprve basso continuo a nakonec celý orchestr. Vyzdvihnutí melodie vede až k již typicky baroknímu monodickému principu, kdy i v rámci madrigalu je jedna linka zjevně sólová a další ji jen doprovází. V posledních Monteverdiho madrigalových knihách už slyšíme v podstatě malé operní árie. Pokud se budeme dobře ptát, zpěváci mohou sami objevovat jednotlivé prvky této přeměny a z praxe tak vyvodit teoretická fakta, která sbormistr stručně zasadí do historického kontextu a pomůže tak vytvořit komplexní obraz jedné hudební etapy. Navíc hudba interpretovaná *poučenými* zpěváky bude vždy znít... *jinak*.

Obrazová příloha

Notová ukázka 1 Cristóbal de Morales – mše Aspice Domine, Agnus Dei

24

C: se - re - re no - bis mi - se - re - re no - bis

A: mi - se - re - re no - bis mi -

T: di: mi - se - re - re no - bis

B: di: mi - se - re - re no - bis mi -

31

C: mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re

A: - se - re - re no - bis mi - se -

T: mi - se - re - re no - bis mi -

B: - se - re - re no - bis mi - se - re - re no - bis

Notová ukázka 2 Giovanni Pierluigi da Palestrina – Missa Pappae Marcelli, Credo

G.P. da Palestrina (1525-1594)

Soprano: Pa - trem o - mni - po - ten - - - tem

Alto: Pa - trem o - mni - po - ten - - - tem fa - cto - rem coe - li et ter - rae,

Tenor 1: Pa - trem o - mni - po - ten - - - tem fa - cto - rem coe - li et ter -

Tenor 2: fa - cto - rem coe - li et ter - -

Bass 1: Pa - trem o - mni - po - ten - - - tem

Bass 2: fa - cto - rem coe - li et ter - -

homofonie, homorytmika, využití čtyřhlasého obsazení ve dvou skupinách

Notová ukázka 3 Jacob Handl Gallus – Haec est dies

Haec est dies

Jacob Gallus (1550 - 1591)

The image displays a musical score for the piece "Haec est dies" by Jacob Gallus. It features two stanzas, "Chorus Primus" and "Chorus Secundus", each with four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are in Latin: "Haec est di - es, haec est di - es, quam fe-". The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and note values. Red boxes highlight specific musical phrases in both choruses.

Notová ukázka 4 Thomas Luis de Victoria – Nigra sum sed formosa

The image displays a musical score for the piece "Nigra sum sed formosa" by Thomas Luis de Victoria. It features a single staff with Latin lyrics: "mi - hi; sur - ge, sur - hi; mi - hi; di-xit mi - hi; sur - ge, sur -". The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and note values. Red boxes highlight specific musical phrases throughout the score.

Résumé

V Čechách je v posledních letech znovu objevována stará hudba. Pro laickou veřejnost, ale často i pro hudebníky, je však tento pojem stále menší či větší záhadou. Interpretace leckdy trpí neznalostí hudebních zákonitostí doby. V hodinách hudební výchovy není příliš prostoru se tomuto tématu obšírněji věnovat, nicméně ideální půdou pro pedagogickou činnost jsou pěvecké sbory, ať už školní či jiné. Zde je možné zpěváky zapojit ne pouze jako interprety, ale také jako analytiky a badatele, kteří zábavnou a zajímavou formou dokážou vyvodit teoretická fakta z praxe a kromě interpretace tak mají možnost starou hudbu lépe poznat a pochopit. Na několika příkladech si stručně ukážeme, jakým způsobem lze využít ve sboru hudebně-textovou analýzu hudebních děl jako pedagogický nástroj.

Klíčová slova: stará hudba, renesance, baroko, hudebně-textová analýza, kontrapunkt, text, hudebně-výrazové prostředky, Monteverdi.

Key words: Early music, renaissance, baroque, musical and textual analysis, polyphony, text, expressive means of music Monteverdi.

Sylvie Kroupová (Praha, 1979) se již od dětství věnovala sborovému zpěvu. V roce 2004 se stala sbormistryní smíšeného sboru Kratochvíle, který vedla více než deset let. Dodnes vede vokální ansámbl Oktet, který se specializuje především na populární hudbu a cappella. Posledních sedm let se intenzivně věnuje interpretaci staré hudby, především v souborech Collegium 419 a I Dilettanti. Zúčastnila se také řady projektů (s orchestrem Berg, hostování ve skupině Linha Singers atd.). Vedle pěvecké praxe se věnuje i výuce zpěvu a koučování amatérských sborů. Hudební vzdělání získala na Pedagogické fakultě University Karlovy, kde je v současné době doktorandkou a připravuje disertační práci na téma Hudebně-textová analýza ve staré hudbě jako pedagogický nástroj.