

Pěvecká metodika ve spise *Musica* Jana Blahoslava

Mgr. Markéta Bébarová

Pokud bychom se odvážili náhodně vybraným studentům klasického zpěvu položit otázku, z jakého období pochází nejstarší česká literatura pojednávající o metodice pěvecké výchovy, většina by patrně jako odpověď uvedla 19. století, neboť toto období je spojeno s rozvojem romantické opery, a tím i novým přístupem ke školení pěveckého hlasu.

Avšak od vydání vůbec prvního hudebně teoretického traktátu psaného v českém jazyce uplynulo již téměř půl tisíciletí. A co je pozoruhodné – i po tolika staletích nacházíme stále aktuální popis pěveckých vad a zlovyků, které se autor spisu snaží nahlédnout a nabídnout fundovanou pomoc k jejich odstranění.

„[...] což ještě nikdy česky psáno nebylo, lidem obecným latínského jazyka neumějícím, to jest Čechům česky vypsál jsem,“¹ 2 uvádí biskup Jednoty bratrské Jan Blahoslav (1523–1571) v předmluvě ke svému traktátu *Musica, to jest knížka zpěvákům náležité zprávy v sobě zavírající*³. Autor chtěl dle svých slov vyjít vstříc všem, „jenž přirozenou k muzice přichylností atd. vedeni jsouce dobří kantoři neb zpěváci býti žádají, mistra žádného však docházeti nemohou“⁴, a kteří neovládají řečtinu, latinu či němčinu, aby již existující hudební spisy dokázali studovat v originále. Výtisk prvního vydání *Muziky* z r. 1558 se nám bohužel nezachoval, máme však k dispozici vydání druhé z r. 1569.

V první části knihy se Blahoslav věnuje výkladu tehdejší hudební teorie, tedy např. otázkám solmizace či menzurální notace. Další dva knižní oddíly tvoří *Přídavkové k Muzice*: 1) *Zprávy některé potřebné těm, kdož chtějí dobře zpívat* a 2) *Naučení, potřebná těm, kteříž písni skládati chtějí*.⁵

1 HOSTINSKÝ, Otakar. *Musica, to jest knížka zpěvákům náležité zprávy v sobě zavírající. Jan Blahoslav a Jan Josquin. Příspěvek k dějinám české hudby a teorie umění XVI. věku. S novými otisky obou Muzik: Blahoslavovy (1569) a Josquinovy (1561)*. Rozpravy České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění v Praze. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1896, roč. V, č. 1, s. 6.

2 Při citacích z Blahoslavovy *Muziky* jsem použila kopii dobového výtisku výše uvedeného příspěvku Otakara Hostinského. Z pohledu současných pravidel spisovné češtiny se zde nachází velké množství pravopisných chyb, avšak z důvodu zachování maximální míry autenticity jsem původní text ponechala v nezměněné podobě.

3 Při výkladu některých již neužívaných staročeských slov bylo v následujících kapitolách využito těchto zdrojů: *Česko-německý slovník Fr. Št. Kotta* [online]. Praha: Ústav pro jazyk český Akademie věd ČR, v. v. i. [cit. 1.–28. 2. 2021]. Dostupné z: <http://kott.ujc.cas.cz/>, *Vokabulár webový: webové hnízdo pramenů k poznání historické češtiny* [online]. Praha: Ústav pro jazyk český Akademie věd ČR, v. v. i. [cit. 1.–28. 2. 2021]. Dostupné z: <http://vokabular.ujc.cas.cz/>

4 HOSTINSKÝ, O. *Op. cit.*, s. 6.

5 *Přídavky* byly napsány teprve po prvním vydání *Muziky* a doplněny až k vydání druhému – cf. Blahoslavův

Rozboru prvního dílu *Přídavků*, který se týká pěvecké metodiky, se budu věnovat v následujících odstavcích, avšak ráda bych se krátce pozastavila i u části druhé, určené skladatelům písní. U Jana Blahoslava se totiž vzácně spojil hudební talent a vzdělání s lingvistickou erudicí a citem pro jazyk, o čemž svědčí jeho široká literární činnost zahrnující teologii, jazykovědu, historii, etiku, poezii i činnost překladatelskou.⁶ Jako vzdělanec znalý hudby i slova byl tedy osobou nanejvýš povolánou k velice náročnému úkolu – aby se ujal redakce nového evangelického zpěvníku a přispěl do něj i písněmi z vlastní tvorby. Vznikl tak známý *Šamotulský kancionál* (1561) a později *Ivančický kancionál* (1564).⁷ Proto i Blahoslavova *Naučení, potřebná těm, kteříž písně skládati chtějí*, obsahují velice důležitá a dodnes platná doporučení, jak správně zacházet s písňovými texty. I pro významné množství současných, leckdy „krkolomně“ zhudebněných veršů by mohlo platit stále aktuální napomenutí, aby textaři i skladatelé dbali na metrickou a rytmičtější shodu veršů s konkrétním nápěvem: „[...] hlediž při vkládání textův pod noty toho pokudž možné pilně šetřiti, aby dlouhých syllab⁸ pod krátké noty nedával a neb na odpor k tomu⁹. Nebo nebudešli toho šetřiti, tedy píseň ta, by byla plná nejčistších slov a sentencí jakými koli figurami pokropených, předece v zpívání ukáže se drsnatá, nelibá [...]“¹⁰

První část *Přídavků k Muzice* nese název *Zprávy některé potřebné těm, kdož chtějí dobře zpívati* a obsahuje 20 krátkých kapitolek pojednávajících vždy o některé specifické oblasti týkající se zpěvu (v následujícím textu se budeme blíže seznamovat pouze s kapitolami, které souvisejí s tématem tohoto článku). Rady jsou určeny zpěvákům zajišťujícím na kostelním kůru hudební produkci při církevních obřadech. Byly tedy věnovány jak řídicím kantorům, tak chórovým zpěvákům, ne sólistům v nynějším smyslu slova. Za zvláštní pozornost stojí Blahoslavův literární styl hojně využívající bohatých, barvitých i vtipných přirovnání či metafor.

K čtenáři.¹¹

Jan Blahoslav v úvodu prvního *Přídavku* vysvětluje, že je třeba nalézt zdravou rovnováhu mezi **vrozenými dispozicemi**, které v mnoha směrech předurčují výsledek našeho hlasového projevu, a potřebným **hlasovým školením**. Píle si autor považuje více než přirozeného nadání: „Každý pták tak zpívá, jakž jemu vyrostl nos. Čímž míněno bylo jakož

príslib v závěru *Muziky* k vytvoření podrobnějšího spisu pro zpěváky, *ibid.*, s. 29.

6 Cf. seznam Blahoslavova díla: FORST, Vladimír a kol. *Lexikon české literatury: Osobnosti, díla, instituce. 1. díl, A–G*. Praha: Academia, nakladatelství Československé akademie věd, 1985, s. 246–247. 21-124-85.

7 *Ibid.*, s. 246–247.

8 Syllaba = slabika.

9 Na odpor k tomu = naopak.

10 HOSTINSKÝ, O. *Op. cit.*, s. 60.

11 *Ibid.*, s. 31–32.

toto, že jeden každý takový býti musí, jakéhož jej Bůh stvořil [...]. Mnozíť mohou tak zpívati, jakž nanotovaná jest píseň, ale nehned každý ten může zpívati ozdobně a pěkně. [...] Žádný [se] s uměním nenarodil, ale kdožkoli co chce uměti, učiti a naučiti se tomu musí. [...] Nebo ač pravé jest, že přirození nemůže proměněno cele býti, nenaučí se jistě vrána tak zpívati jako drozd: ale však že opraveno a z svého způsobu dosti daleko vyvedeno býti může pilností a prací [...]. Vidáme často, že člověk i zdařilého přirození, něčemu [...] se [ne]naučiv, [...] naposledy posměch získá. Nebo ten, jenž se tomu dílu naučil, třeba mnohem jsa přirození nezpůsobnějšího, lepší dílo nad onoho udělá.“ Blahoslav nabádá i k vytrvalosti a zdravé sebedůvěře, víře v pozitivní výsledek: „Neslušit' tedy žádnému tak mysliti: Bych se i učil, však se nic nenaučím; ale takto u sebe skládati a v tom se tvrditi má: Budu-li se učiti, jistá jest věc, že se naučím, nebudeli všemu dokonale, ale vždy nějaké částce. [...] Nebo i nejmenší počátkové tu nejsou bez nějakého oužitku, škody pak nenesou žádné.“

O hlasu svého šetření a pouštění.¹²

Autor radí všem zpěvákům, aby nejprve sebekriticky prozkoumali svůj hlas, „jaký by byl, dobrýli či zlý, způsobilýli čili nezpůsobilý a devociánům¹³ podobný“. Pakliže zjistí, že mu chybí patřičné vlohy, nemá se snažit zpívat s jinými „předními“ zpěváky či řídit ostatní. Ani vrozené hudební nadání není zárukou kvalitního zpěvu: „Jakož jsem jednoho učeného mládence viděl, kterýž pěkný a ozdobný zpěv na několik hlasův složití uměl, ale zpívati jakž počal s jinými, tak hned vejrovným hlasem nemotorně po notách běhaje vše pokazil; nebo nekaždému vše dáno.“ Špatný zpěvák by se měl upozadit na úkor lepších; a pokud je potřeba, aby i on vypomáhal z důvodu nedostatečného počtu zpěváků, měl by zpívat „jiných obojimi ušima poslouchaje“ a „aspoň na druhého pozor míti, jak on zpívá, aby za ním šel netáhna ho volův tvrdošijných obyčejem dolů a neb nevyrážeje z způsobu noty¹⁴“. Zde se Blahoslav dotýká častých sborových nešvarů – varuje před **klesající (či nesprávnou) intonací** a doporučuje jednotlivcům, aby naslouchali a **přilad'ovali se k celému souboru**. Dále nám Blahoslav připodobňuje různé **chyby hlasové techniky**. Dle mého názoru popisuje i **rejstříkový zlom** – a z něj vyplývající odlišný charakter hlasu hrudního a hlavového registru – a nabádá k **rejstříkovému i barevnému sjednocení** hlasu: „Ano, někteří někdy zdají se jakýs rozštípený hlas míti, tak že díl jeho bude tlustý, neb hrubý, a druhý díl neb tenký, a neb chřapavý¹⁵; jako příklad na těch lidech, kteréž víno rozumu na čas zbaví, a k okazování veselosti neohbitým jazykem skrze nezpůsobilých rtův hlas připuzuje, že jako nemazaný vůz

12 Tzn. „O pozorování hlasu a tvoření tónu“. HOSTINSKÝ, O. *Op. cit.*, s. 33–34.

13 Devocián = jinak také „rušíhlas“ či „kazinota“, tj. špatný zpěvák.

14 Vyrážeti (ho) z způsobu noty = odchylovat (jej) od správné melodie, mást (někoho) v melodii.

15 Chřapavý = chraplavý.

zpívají, ano díl hlasu vrčí, díl bečí atd. K celosti přiveden má býti hlas, aby bez nekřtaltovného¹⁶ zadržování šel.“ Poté autor opakovaně klade důraz na potřebná **hlasová cvičení**, neboť jsou nezbytná i pro talentované zpěváky: „Protož, mášli hlas dobrý, usilujž bedlivě tak jej sobě v moc uvést, sformovati a zohýbati, aby jím dostatečně vládnouti mohl, podle potřeb a náležitostí. Nebo i velmi dobrý hlas z přirození mající lidé, když by cvičení nebyli a ovšem cvičiti se nedali, mohou velmi zlí a nepříjemní kantoři býti.“ Blahoslav zmiňuje několik dalších **hlasových chyb**. Podle stručného popisu nelze určit zcela jistě, jak tyto jevy definovat, ale je pravděpodobné, že se může konkrétně jednat o tzv. **zubní tón**, kdy se v důsledku nedostatečně uvolněné dolní čelisti zvuk odráží od zubů a vzniká tak nepříjemný, drnčivý tón.¹⁷ Kritizován je i tzv. **hrdelní tón neboli „knedlík“**, případně by mohlo jít i o tzv. **patrový tón** – v obou případech je hlavní příčinou špatná poloha jazyka: „[...] na péči míti má každý zpěvák, aby hlasu svému ve rtech neb v zubích a i v hrdle překážky nečinil, buď nenáležitým zadržováním hlasu zubami nebo rty t. pysky a nebo hloubě jazykem. Což bývá, když někdo maje nezlý hlásek pouští a jako cedí jej skrze zuby neotevra potřebně a slušně oust i činí jej tenší, nehladký a téměř chřapavý a tak nelibý.“ Další upozornění se týká **hypernazality**, při které vzniká „huhňavý“ tón výrazně nazálního zabarvení: „Těž pouštění hlasu drobet skrze nos, tak aby přihuhňávati se zdál, jako jsou někteří kakovili¹⁸ dělávali k regálu¹⁹ (kterýž téměř k kočičimu nápodobný zvuk vydává) se připodobňující.“ Zároveň je však potřeba správně **využít rezonanční prostory těla** ke zformování „hudebního nástroje“ vytvářejícího esteticky optimální zvuk: „A zase na odpor tomu, aby nenechával hlasu svého tak jíti jako bezuzdného koně, kamž by chtěl, nic ho sobě ani v hrdle ani v ustech zubami a pysky neformuje, ať by jel co z pytle a nebo se lil jako nějaká voda z kadě převrácené neb ze džbánu: jakž slýcháme někdy lidi opilé činiti, [...] a protož jeden jako koza mečí, jiný jako beran bečí, a jiní k jiným hovádkům neb zvířatům v hlasu se připojujíce.“ Blahoslav též uvádí poznámku týkající se **přílišného (příp. křečovitého) otevírání úst**: „[...] kdyby k tomu ještě i usta nekřtaltovně, vic než sluší odvíral, jakž se někdy od některých činí nepřipadně, tužby již teprv nerozumnému posluchači spíše k smíchu, nežli k jakému náboženství poslouženo bylo.“ V závěru kapitoly je popsán **zlozvyk**, jehož výsledek je možné občas zaslechnout i dnes (dle mé zkušenosti např. u některých kněží zpívajících mešní ordinarium nebo u některých folklórních zpěváků). Při zmíněném jevu dochází k tomu, že při zpěvu určitého textu zpěvák na dlouhých notách zůstává v jakémsi neutrálním vokálu, protože již předčasně vyslovil koncový konsonant příslušné slabiky, místo

16 Nekřtaltovný = nehezký, neforemný.

17 MORÁVKOVÁ, Blanka. *Metodika zpěvu*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2008, s. 64. ISBN 978-80-86928-47-0.

18 Kakozil = kazitel zpěvu.

19 Regál = hudební nástroj podobný malým varhanám se „syrovým“, „mečivým“ zvukem.

aby patřičně prodloužil předcházející samohlásku. Tento jev autor dokresluje i fonetickým přepisem konkrétního textu: „*Jako jednomu se tak trefilo, že [...] kdyžkoli zřek²⁰ nebo syllabu hlasem vyřkl, tedy k ní každé přidal jakýs rozpásaný²¹ i prostopášný finál, tak že se posluchačům zdálo, že k každé syllabě přidává literu ‚a‘, a to tuhým, bukovým hlasem. U příkladu, když zpíval té písni ‚Ach ach ouveh‘, ona slova ‚Viz ovce i své pastýře‘, tedy hlahol jeho takto vzněl přes všechny jiné lepší, nežli on byl, kantory: ‚Viza ovacea i savéa pasatyařea‘.*“

O rozdíle mezi zpěvy.²²

Tato kapitola se týká odlišného hudebního **výrazu a přednesu** chorální melodie v závislosti na příslušnosti k jednomu z tehdejších osmi tzv. modů. Tyto se dále dělily na 3 skupiny – měkký (mollis), tvrdý (durus) a přirozený (naturalis);²³ určení, o který z modů se jednalo, se řídilo poměrně složitými pravidly. Můžeme říci, že tímto přístupem (při kterém zohledňuje specifický charakter modů ve vztahu k „náladě“ nápěvu) Blahoslav předjímá zanedlouho nastupující barokní afektovou teorii²⁴. „*Zpěv měkký, hladký, lahodný, jenž ‚b mollis‘ slove, aby pěkně měkce, a jako ostýchavě a nesměle, však příjemně a libě zpíval. Nebo podobný býti má kantor v tom zpívání ne hurtovnému, tuhému, a hřmotnému chodu, ale povolnému, tichému, bázlivému a ostýchavému: jako na nějakém místě bahnivém neb vrchovištném chození, kdežby se tak lehčiti bylo potřebí, ažby téměř jako nedostupoval na zemi a čackého²⁵ kroku bezpečného učiniti neměl. [...] A na odpor tomu zpěv ostrý, jenž slove ‚beduralis‘ s zvláštním hlasu zvostření zpívati drobet tužším aneb k ztuženému podobným: a však tak, aby tvé zpívání nemusilo slouti křičením. [...] Třetí zpěv, prostřední, slove ‚naturalis‘, to jest tak, jakž dává přirození, aby bez zvostřování a bez změkčování zpíval, však pěkný a slušný hlas sformovaný vypouštěje, jako slove notný²⁶, a tak libý [...].“ Autor však zároveň varuje před nebezpečím laxního pěveckého projevu v měkkém modu, které často vede ke **klesající intonaci**: „*A že se bemollové zdají býti podobní k jakémus lenímu²⁷ způsobu a jako nečerstvému²⁸, protož někteří tak obvykli všechno nečerstvě a líně zpívati, až pomalu přišli v to, aby mrzutě dolů lezli v zpěvích, táhli se k zemi hlasem co nějaké olovo: těm pilně potřebí**

20 Zřek = slabika.

21 Rozpásaný = rozpustilý.

22 HOSTINSKÝ, O. *Op. cit.*, s. 34–35.

23 PHILOMATHES, Václav. *Čtyři knihy o hudbě*. 1. vyd. Z latinského originálu přeložil Martin Horyna. Praha: Koniasch Latin Press, 2003, s. 15–19. ISBN 80-86791-02-5.

24 V širším smyslu má afektová teorie své kořeny již v období antiky - cf. GEORGIEVA, Sylvia. *Barokní afektová teorie*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2013, s. 17–30. ISBN 978-80-7331-255-8.

25 Čacký = hezký, udatný.

26 Notný = velký, statečný.

27 Lení = líný.

28 Nečerstvý = neživý, pomalý.

odvykati toho a učiti se [...].“ Pro učení správné intonace vzestupných a sestupných melodií Blahoslav doporučuje **společný nácvik s hudebním nástrojem**, který nemůže intonačně chybovat. V dalších odstavcích kapitoly čteme o žádoucích **charakterových vlastnostech kantora**, neboť i ty se výrazným způsobem promítají do výsledného dojmu z pěveckého výkonu. Autor osobitou formou hovoří o potřebě pokory, vkusu a sebekritické soudnosti: „[...] musíť však i tu také míra býti, aby [kantor] nepřekřepčil a nebyl podoben k koni, kterýž pyšně jsa hovado, a zvláště když vycvičený jest, bujný, sytý a i ozdobený pochvalami atd. neví, jak má stoupati a nohy stavěti, uzříš, anť se divně kobilí²⁹, bočí³⁰, lomí³¹, nohami mece³² [...]. K tomu podoben by byl kantor, kdyby byl bujný, vysokomyslný³³ a uměním neb libostí v zdařilosti hlasu svého nadutý, že by rozprostíral hlaholu svého bystrost³⁴, jako páv peří svého ukazuje krásu, až by podobně jako koníček řečtal, [...] a to rozuměj nevčas³⁵“. Zdůrazněna je též nutnost náležitých **osvojení skladeb** dříve, než má dojít k veřejné produkci. Tento nácvik má probíhat **individuálně i společně** s dalšími zpěváky. Výslovně je doporučen také **učitel**, který by korigoval zpěvákovy chyby. „[...] ti, kdož mají milost k zpívání a tak k muzice, dobré jest, aby obláštých³⁶ zpívání doma sami neb s tovaryši svými pilni byli a tam se učili věcem kantoru potřebným a náležitým. Nebo v zboru neb v kostele a kdežkoli před mnohými posluchači neteprv se učiti sluší, ale prvé nabytého umění užívati, t. zpívati uměle³⁷. Doma sobě tedy jakž umíš okoruj³⁸ a hlas oblomuj, třebasi v nesnadnou některou píseň vlehna, zvláště kdyžby měl toho, kdož by tě poučil, vady tvé soudil, nezpůsob tvůj tobě ukázal a tak tě napravoval [...]. [...] Takového obláštního domácího cvičení kdož pilni nejsou, jistě že kantoři dobří nebudou; neb něčemu nesrozumějí, něčemu nezvyknou, mnohého nezkusí a chuti k nabytí dalšího umění nenabudou, ale zůstanou zákrskové nepřijemní [...].“ Nácvik má probíhat ve **slabší dynamice** a teprve pozvolna přidávat i hlasitější zpěv: „A netřebať velmi tuze zpívati, jako spolu s jinými v obecném sjítí³⁹, ale povlovně hláskem mírným, hladkým, pozdržuje ho naschvál a někdy ztužuje, aby tak jím vládnouti a k vůli své potom v potřebě ho užívati zvykal.“ Nakonec Blahoslav upozorňuje na **nebezpečí příliš hlasitého zpěvu až křiku** a vysvětluje důležitost **dynamického sjednocení** hlasového projevu všech členů sboru: „[...]“

29 Kobilí se = stavět se, chovat (?).

30 Bočí se = vyhýbat se.

31 Lomí se = křičet, dělat hluk.

32 Mecati nohami = metat nohama, tancovat.

33 Vysokomyslný = zpupný, hrdý.

34 Bystrost = rychlost.

35 Nevčas = v nevhodnou chvíli.

36 Obláští = zvláštní, obzvláštní.

37 Umělý = umějíci, zběhlý, zkušený.

38 Okorování – vysvětlení termínu v následujícím odstavci.

39 Sjítí = setkání („sejít“).

někdo pak z hloupa horlivý svým vřesklavým neb neokrouchaným⁴⁰ a neotesaným a jakžkoli nezpůsobným hlasem a nebo křikem mnohé zastíní a zpěv zohyzdí, zvláště když na žádného nedbaje předce tuze křičí, i jiné a neb všechny převyšuje. [...] z častého se v zpíváních cvičení srozumíš tomu, kdy jest a jak potřebí tobě hlasu tvého mnoho neb málo vypustiti, aby byla všech s tebou zpívajících dobrá ‚symphonia‘, ‚harmonia‘ neb ‚proportio‘, jako dobrý lékař ví, když traňk⁴¹ skládá, kterého koření nebo zeliny⁴² jak mnoho se vzíti má, a kterého a kdy méně, a jako též i maleři, když barvy skládají: jinakby tento nepěknost a onenno jistou škodu spůsobil.“

O okorování.⁴³

U tohoto oddílu spisu se nebudeme zdržovat příliš dlouho, neboť pojednává o tématu, které již není v současné době aktuální. Avšak je zajímavé se o něm alespoň zmínit, abychom ilustrovali jeden ze způsobů pěvecké praxe 16. století. Kromě toho můžeme pravidla pro užití této dobové ozdoby obecně vztáhnout i na zásady potřebné např. při tvoření lidového dvojhlasu. Tzv. okorování označovalo takový způsob sborového zpěvu, kdy se jednotlivci v určitých místech skladby odchyloval od původního jednohlasého nápěvu, čímž vznikaly vícehlasé úseky. Okorování tedy mělo sloužit k obohacení, ozdobě melodie, avšak zpěváci se k němu uchýlovali i z pohodlnosti či z důvodu omezeného hlasového rozsahu. V případě, že nebyli schopni vyzpívat vysoké noty, zaměnili je za tóny v nižší poloze (a naopak), avšak bez potřebných hudebně teoretických znalostí často docházelo k chybným a neestetickým souzvukům: „[...] slýchal jsem někdy [...] kantory [...] tak okorovati, že se bylo i zač styděti, a kdyby pro náboženství slušelo, i čemu zasmáti.“ Blahoslav proto nabádá, aby okorování prováděli pouze zkušení kantoři, kteří mají „zdárný hlas“, rozumějí pravidlům o konsonancích intervalů a používají zdobení na vhodných místech nápěvu. V souvislosti s okorováním autor krátce pojednává i o chlapecké **mutaci**: „[...] nejspíš výrostkové [okorují], když v měnění se jim hlasu aniž pacholečím ani mužským hlaholem zpívají.“ Poté však Blahoslav uděluje velice diskutabilní radu – mladíkům doporučuje, aby v případě, že určité tóny nemohou vyzpívat, se o to přesto násilně snažili. Pro doplnění uveďme, že dle současného trendu pěvecké pedagogiky se má zpěvák naopak jakéhokoli přepínání hlasivek vyvarovat. „Ale ti, kteříž žádostiví jsou potom míti dobrý hlas, když mládenčí způsob čacký a potom i mužský přijde, a [...] mohou poslechnouti jiným více než sobě věříce, ti řku, měli by předce i násilně zpívati (týž, týž, aby se povykřičeli) usilovati, s jinými zpívající aby vždy

40 Neokrouchaný = necvičený, hrubý.

41 Traňk = nápoj.

42 Zelina = bylina.

43 HOSTINSKÝ, O. *Op. cit.*, s. 36–37.

z zadu⁴⁴ nezůstávali: a takťby sami sobě byli příčinou toho, aby potom čistý volný hlas měli.“

Přední kantor, to jest ten, jenž začíná jiným. O hlasu zpravování.⁴⁵

V Blahoslavově době bylo zvykem, že při produkci na kůru začal zpívat tzv. přední kantor a ostatní se k němu po krátkém úseku (autor konkrétně hovoří o 2 až 4 slabikách⁴⁶) přidali. V této kapitole nacházíme různá poučení určená právě těm kantorům, kteří zpěv zahajovali. Ti mají dbát na přiměřenou **dynamiku**, tedy „*nevšeho tak pojednou pouštěti, aby co s patra spadl s nelibým hřmotem, ažby se někdo z posluchačů ulekl, ale prostředně a povlovně vzíti počátek písně nebo verše⁴⁷ a potom zpívati, jakž potřeba káže.*“ Žádoucí však není ani příliš slabý hlas, který by ostatním nebyl dostatečnou oporou. V takovém případě Blahoslav doporučuje, aby si kantor přibral na pomoc jednoho či více zpěváků. „*Pakli by [kantor] hlas nevelmi mocný a hřmotný, nýbrž tenký a k ženskému nápodobný měl, tedy usilujž sobě zpravit pomocníky způsobilé.*“ Ideální pomocný zpěvák je takový, který s předním kantorem správně ladí nejen intonačně, ale i **barvou hlasu**: „*[...] tedy ten pomocník musil by rovně⁴⁸ takový hlas míti jako kantor, aby kdyžby spolu oba zpívali, ne dva hlasové, ale dvou osob jeden hlas se býti zdál.*“

O začínání.⁴⁹

Kantoři byli oproti dnešním sbormistrům značně znevýhodněni v tom, že neměli k dispozici žádné ladičky pro udání počátečního tónu; přední kantor musel být tudíž dostatečně zkušený, aby začal zpívat v přiměřené hlasové poloze, tedy ani příliš vysoko, nebo naopak hluboko mimo rozsah svůj či ostatních zpěváků. Určité hudební vzdělání a praxe byly nutným předpokladem k tomu, aby kantor uměl melodii podle not rychle přečíst a vytvořit si správnou **představu počátečního tónu**: „*[...] píseň, kterouž začítí neb začínati máš, měl by nejprvé přeběhnouti, bud' (jsili jí prve povědom) myslí, a paklis nebyl povědom a muziky něco umíš, přehlédniž rychle klíče přes všecko zpívání a spolu s tím vycházení na horu neb sstupování not: a to proto, aby věděl, jak máš vysoko začítí, aťby nebylo potřebí brzy bud' povyšovati nebo ponižovati.*“ Dále Blahoslav již poněkolkáté kritizuje **klesající intonaci** chórových zpěváků (ve sborové praxi již tehdy očividně častý fenomén) a vymýšlí nová vtipná přirovnání vypovídající o tom, že autora zmiňovaný nešvar zjevně obtěžoval: „*[...] někdy pro svou rozmařilost, lenost a neb ovšem pro zvyklost již v tom táhnou se dolů, nedobře, totiž*

44 Z zadu = pozadu.

45 HOSTINSKÝ, O. *Op. cit.*, s. 38–39.

46 *Ibid.*, s. 41.

47 Verš = sloka.

48 Rovně = právě.

49 HOSTINSKÝ, O. *Op. cit.*, s. 39–40.

*necele*⁵⁰ a právě nečerstvě z noty na notu hlasem vstupující (podobně jako nějaký opilý sedlák, kterýž plete nohama a všecken se sem i tam kydá a klade), [...] tak že umělým posluchačům těžko poslouchati jejich neslaného a vohyzdného zpívání, ani se vlekou co v ono mlezivo, nejpodobnější jsouce k nějakému vospalému a zívajícímu lenochu.“ V současnosti má interpret usnadněnou situaci tím, že začíná (v naprosté většině případů) zpívat píseň buď po instrumentální předejře, která ho uvede do tóniny, nebo alespoň po udání požadovaného tónu. Přesto je však předem připravená představa úvodního tónu skladby pro každého pěvce nutná i dnes. Tím se aktivizuje a zformuje celý „hudební nástroj“ zpěváka (tzn. hlasové ústrojí, dechový aparát podepřený bránicí atp.) a snižuje se riziko intonačně nesprávného počátečního tónu (často „najeť na tón“ zesponu), anebo rytmicky opožděného začátku.

*O zlém začínání.*⁵¹

Za „vadu“ (lat. *vitium*) autor označuje „*vahavost a malátnost*“, se kterou někteří kantorů začínají zpěv písně či sloky, popisuje tedy nejistý a nedostatečně pevný, tzv. „**neopřemý**“ **hlas**. Dále ilustruje chybějící **kantilénu** v případě, kdy zpěvák „*vyráží*“ každou slabiku zvlášť namísto žádoucího tvoření legatových frází: „[...] *někteří nezpůsobný vypouštějí hlas, podobně jakoby hlas jich v hrdle potřeboval nějakého rozkolíbání jako na věži zvon, tak že každá nota dělá se podobná zvonovému udeření, nejde hlas přece jednoduše po stupních not, než, jakoby měl říkati: hej, hej, hej. Vrányť tak kváčí [...]; hlas lidský nemá tak jíti. [...] Velikát jest to ohyzda a jisté znamení léního, nezohýbaného*⁵² a tak nevyvíčeného hlasu [...]“.

*O škodlivém pospíchání.*⁵³

Blahoslav komentuje i otázku správně zvoleného počátečního **tempa**. Upozorňuje na častou chybu, kdy přední kantor začne zpívat příliš rychle a „uteče“ tak ostatním zpěvákům, kteří se nestihnou k písni připojit včas. Jednu z příčin tohoto zvyku autor spatřuje ve snaze kantora „popohnat“ laxní sboristy: „[...] *toho bývá potřeba, aby zpěvákův neživých, a co moucha z pomýjí se vlekoucí ponukl, k nějakému té písni, zvlášť jestli obdelní*⁵⁴ a neb času nedostávali se, jakož spěšnějšímu tak i živějšímu a tak i poslužitedlnějšímu zpívání.“ Nutno podotknout, že zmínka o „vlekoucích se“ zpěvácích je stále užitečná. I řada dnešních sboristů má ve zvyku začít zpívat ne na gesto sbormistra či dirigenta, ale až poté, kdy začne „soused“. A s tímtež nešvarem se velmi často setkáme i při zpěvu lidu v mešní liturgii: Varhaník v předejře k písni jasně naznačí správné tempo, ale lid se přesto vytrvale opoždí za doprovodem. Dle mých

50 Necele = neúplně, nedostatečně.

51 HOSTINSKÝ, O. *Op. cit.*, s. 41.

52 Nezohýbaný = neohebný, necvičený.

53 HOSTINSKÝ, O. *Op. cit.*, s. 41.

54 Obdelní = delší.

zkušeností však v těchto případech nebývá chyba na straně varhaníka.

O rozdrobování not.⁵⁵

V tomto odstavci je popsán běžný typ tehdejší pěvecké ozdoby. Blahoslav ji nazývá „rozdrobení not“, povědomější nám však bude pod latinským názvem *diminutio* neboli „diminuce“. Hojně se používá i dnes při interpretaci tzv. staré hudby. Konkrétně jde o obohacení originálního nápěvu dalšími tóny s kratšími rytmickými hodnotami, aniž by se celkově změnil původní rytmické proporce. V současné hudbě už sice Blahoslavova doporučení ohledně „rozdrobování not“ nevyužijeme, ale můžeme je velmi dobře zobecnit a vztáhnout na patřičné užití **hudební ornamentiky** obecně. Ke zdobení je potřeba hudebního citu a zkušenosti, aby zpěvák zdobil pouze na takových místech písně, která jsou k tomu vhodná. Nezbytná je také hlasově technická způsobilost k provedení konkrétního ornamentu, aby píseň skutečně ozdobil, nikoli naopak: „*Takové pak rozdrobování not v místech slušných není ohava, ale znamenitá ozdoba, však tak, kdyžby dobrý kantor, jenž i hlas ušlechtilý, zvučný totiž a jasný, i umění spotřebu má, učinil: ale dáleť se v to ten, jenž drsnatý hlahol má neb tupý a jinak nezpůsobný neb neforemný, tedy nic lahodného nesvede, nastrojít mistrné hohotání⁵⁶, až se třebasí někdo rozumný tomu i zasmáti musí i mysl kantorovu k oné žabě Ezopově podobnou⁵⁷, i hlas neforemný k těm ozdobám, a nadto, bylliby, i nedostatek ještě v umění soudě. Nesnadněť se vrabec slavičkovi připodobní a neb žluva a vlha drozdu přirovná.*“ Pro použití ozdob platí též zásada „všeho s mírou“: „[...] i výborný kantor kdyžby [rozdrobování] často dělal, [...] místo ušlechtilosti voškliivost bude: podobně když mírně krmi osoliš neb okořeníš, tedy jest chutná, pakli přesoliš neb přepepřiš, tedyť jí nebude lze s chutí jísti.“

O vydržování finálu.⁵⁸

Správná délka tzv. finálu⁵⁹ nesmí být ani příliš dlouhá, ani krátká: „[...] finálu nemírně dlouhé držení jest též ohava (jako i příliš krátké) podobná k tomu: jako kdyžby jonák delší meč měl nežli sluší, totiž asi na čtyři lokty, aby připáše jej nemohl ho ani dobytí, a chodil co bažant s ocasem.“ Patřičnou **délku posledního tónu písňové sloky**, po níž navazuje sloka další, musí

55 HOSTINSKÝ, O. *Op. cit.*, s. 43.

56 „Hohotáním“ má autor pravděpodobně na mysli kontroverzní, avšak často používanou pěveckou pomůcku k usnadnění zpěvu *legata* v rychlejším tempu, a to vkládáním hlásky *h* před požadovaný vokál. Tento zvyk Blahoslav očividně neschvaluje, naopak pozdější autor hudebního slovníku T. B. Janovka (1669–1741) jej doporučuje - cf. JANOVKA, Tomáš Baltazar. *Klíč k pokladu velikého umění hudebního*. 1. vyd. Z latinského originálu přeložil Jiří Matl. Praha: Koniasch Latin Press, 2006, s. 207. ISBN 80-85917-93-9.

57 Blahoslav varuje před pýchou odkazem na Ezopovu bajku „O žábě a volu“: Žába se chce ve velikosti vyrovnat volovi; proto se tak dlouho nadýmá, až praskne.

58 HOSTINSKÝ, O. *Op. cit.*, s. 44.

59 Finál = závěrečná nota nápěvu.

i v současné době řešit např. varhaníci při doprovodu písní zpívaných lidem při bohoslužbách. Ovšem otázka patřičného rytmu při přechodu mezi jednotlivými slokami se netýká jen písní duchovních, může se stejně tak jednat např. o písně lidové prováděné žáky v hodinách hudební výchovy. Podle mého mínění se délka závěrečného tónu sloky odvíjí od množství a schopností konkrétních zpěváků. Při liturgii v kostele je vhodné finální tón poněkud prodloužit, aby se účastníci bohoslužeb (tedy amatérští zpěváci) stačili rytmicky sjednotit s varhanním doprovodem a nadechnout před další slokou. Avšak jiný přístup bych volila v případě, kdy píseň zpívá např. již zkušenější pěvecký soubor; zde by čekání po každé sloce působilo rušivě a kazilo by rytmickou strukturu písně.

*O neumělém taktování.*⁶⁰

V tomto odstavci se dozvídáme informace o **technice dirigování**, konkrétně pak o použití tzv. rafije neboli proutku, což byl předchůdce dirigentské taktovky. Blahoslav považuje užívání proutku za zbytečné; říká, že dobří kantoři jej nepotřebují, a dokonce i kantoři méně schopní se za něj stydí. Nicméně v jistých případech autor připouští výjimky: „*Proutku užívají někdy i dobří kantoři pro pomocníkův nedospělost a nebo pro mnohost jich, když zvláště v tom i v onom koutě zpívají a někdy potřebí na některém verši bud' spěšnějšího, bud' rozvlačitějšího zpívání [...]. Ale pro samy okolo stojící pomocníky měloby nebyti potřebí užívati rafije.*“ Nakonec je popsána poměrně častá chyba amatérských sbormistrů, a to snaha „ukázat“ zpěvákům každou jednotlivou notu: „*Přítomný a rozumný literát by se zasmál, kdyby viděl začínatele kantora, an taktuje zpleteně, totiž každé notě dává takt zvláštní, to jest na každou notu proutkem pokyne, bud' ona delší nebo kratší.*“

*O nepoznání vad.*⁶¹

Jak již bylo řečeno výše, Blahoslav u dobrých kantorů předpokládá nejen hudební schopnosti, ale i potřebné **vlastnosti charakteru**, konkrétně píli, přístupnost kritice a skromnost: „*[...] když kantor jsa ještě mladý neb netak velmi zvyklý nepečuje o to, aby svým škodám, kteréžby při něm byly, porozumíval, jiným je sobě ukazovati dopouštěl, ukázané přijímal bez hněvu a napravovati, pokudž možné, pracoval. Kdož jest těch tak škodných obyčejův a sám se sobě libě jinému nemůže věřiti, ten dobrým kantorem býti nemůž. Nebo poněvadž se žádný s uměním nenarodil, tedy kdož se učiti nedbá neb nechce, ten aby umění dosáhl, není podobné. Pakliby se kdo domnělým uměním nadýmal [...], přijde jiným v posměch a hodně.*“

60 HOSTINSKÝ, O. *Op. cit.*, s. 45.

61 *Ibid.*, s. 46.

*Regule zpěvákům do kůru.*⁶²

V závěrečné kapitole chce Blahoslav vyjít vstříc i těm kantorům, kteří by mohli mít potíže s pochopením předchozího obšírnějšího textu. Proto ve 12 bodech stručně shrnuje nejpodstatnější pravidla určená zpěvákům na kůru. „*Ale že vím o některých kantorův nemalé prostosti, pro niž obávám se, že mému tomuto sepsání ne ve všem srozuměti budou moci, [...] z té příčiny sebral jsem některé prostější a obecnější věci v krátkou summu, [...] aby toho aspoň od někoho, kdož jiného širšího a hlubšího chopiti nemůž, mohlo býti užito a kantorův prostější vždy nějaké pomůcky zbavení nebyli.*“ Ve shrnutí Blahoslav krátce připomíná tyto zásady:

- 1) Řádné **sborové postavení**, neboť na něm značnou měrou závisí **rytmická i barevná celistvost** výsledného hlasového projevu: „*Zpěváci všickni zpívati majíce v hromadu se shlukněte, neobracejíce se sem nebo tam na strany, ať se hlas netrhá, ale po spolu jde; jiní, jenž opodál jsou, na větší počet v zpívání mějte pozor.*“
- 2) Dbát **pokynů sbormistra** (resp. předního kantora), nezačínat zpívat dříve, než je stanoveno.
- 3) Dodržovat **správné tempo**, které sbormistr určí: „*abyste tak spěšně neb nespěšně, jakž kantor (potřebu znaje) chce a příkladem ukazuje, však čerstvě a živě zpívali nevlekouce se za jinými, ani mimo jiné chvátajíce.*“
- 4) Určení **délky trvání finálu** v závěru písňové sloky i zahájení sloky další náleží vždy přednímu kantorovi.
- 5) Napomáhat **sjednocení sboru; barvou hlasu, dynamikou** ani odlišným **tempem** „nevyčínávat“ mezi ostatními: „*V zboru mírným hlasem [...] zpívejte, [...] maje hlas čerstvý bez lenosti, tak aby jiných všech svým hlasem, zvlášť bylliby neforemný, nepřikrýval.*“
- 6) Výrazově se přizpůsobit **charakteru písně**: „*Veselou píseň vesele a však vážně, smutnou nábožně bez marného a neumělého okorování zpívajte, tak aby spatřino bylo, že nesamými rty bujnými, ale srdcem pokorným Pána Boha ctíte.*“
- 7) Dokázat **sebekriticky zhodnotit** vlastní schopnosti. Špatný zpěvák nemá zastávat úlohy předního kantora: „*[...] začínání byť i na tě [devociána] podáno bylo a ty tím byl poctěn, jinému poruč, leč by přinucen byl z hodných příčin.*“
- 8) Vhodně zvolit **přiměřenou hlasovou polohu** zpívané písně.
- 9) **Výrazově i tempově** odlišit jednotlivé sloky písně v závislosti na textu: „*Před nábožným, modlitebným neb znamenitějším zvláště pak posledním veršem drobet delší vydrž finál a ten verš maličko rozvlačitěji nežli jiné mírným však hlasem zpívej.*“
- 10) Dodržovat **střídavé nádechy**. Přední kantor nemá odpočívat (umlknout) na závěrečných

62 HOSTINSKÝ, O. *Op. cit.*, s. 46.

tónech jednotlivých veršů či slok, ale 2 až 3 slabiky předem. Naopak ostatní zpěváci finál „vydržovat“ nemají. „[...] *sic jinak trefilo by se někdy, že by kantor i pomocníci všickni umkli, a posluchači by začínatele a neb i pomocníky jeho za nedbalce soudili, a někdo by o nich pomyslí, že jsou duchovní nebo tělesné lelky lapali v ten čas.*“

11) Není-li přední kantor dobrým sbormistrem, nemá používat **taktovku** (resp. proutek): „*Neumíšli pak ty, jenž jiným začínáš, místně regovati⁶³ a nejsili zmocněný noty písňě, ovšem neznášli taktův, tedy rafije v ruku nebeř, leč kdyby přes tebe tu umělejšího nebylo, pro zpravení pacholat a neb těch, jenž daleko od tebe jsouce také zpívají.*“ K dirigování používat pouze vhodná **gesta**. „[...] *taktování hlavou a neb nohou, jakoby kalkoval⁶⁴, pilně se varuj.*“

12) Být pokorný, nepovyšovat se nad ostatní, přistupovat ke svým talentům jako k nezaslouženému daru. Svých **schopností užívat k vyšším, nesobeckým účelům** (k Boží slávě a ve prospěch ostatních): „*Naposledy dobré jest kantoru pamatovati, aby jakož jiných všech mocí ducha svého a oudův těla tak i hlasu svého, zvláště mělliby jej nad jiné způsobný, ke cti a chvále Boží i k vzdělání bližních užíval, v ušlechtilosti a zpanilosti jeho sobě se ani bližním svým neřádne nezalibuje.*“

Je pozoruhodné, nakolik celý spis *Musica*, podobně jako i Blahoslavovy *Vady kazatelův* (1570/1571, rkp.), očividně vychází z autorovy vlastní praxe (ať už v úloze kazatele, skladatele písňových textů či hudebníka). Velice výstižný a názorný popis nejrůznějších zlovyků svědčí nejen o skvělém pozorovacím talentu, ale i humorném nadhledu pisatele. Ačkoli nám chybí dobové informace o tom, zda sám Jan Blahoslav byl školeným zpěvákem, zcela souhlasím s názorem O. Hostinského, který o této skutečnosti nepochyboval: „*Samo sebou rozumí se, že ten, kdo pouštěti se mohl do takových podrobností, jako autor prvního Přídavku, když mluví o cvičení hlasu a tvoření tonu, o přednesu a o všech spůsobech a nespůsobech zpěváků tak horlivě, tak přesvědčivě, sám také byl zpěvák.*“⁶⁵

Blahoslavův spis je tedy založen na kvalitních hudebních teoretických základech a prakticky ověřen vlastní zkušeností autora, což z něj činí dílo stále aktuální. Porovnáme-li tehdejší přístup k technice zpěvu s moderními pedagogickými metodami, můžeme konstatovat, že většina Blahoslavových rad zpěvákům je použitelná a inspirativní dosud.

63 Regovati = řídit.

64 Kalkovati = šlapat měchy u varhan.

65 HOSTINSKÝ, Otakar. *Op. cit.*, s. LXXVI.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- FORST, Vladimír a kol. *Lexikon české literatury: Osobnosti, díla, instituce. 1. díl, A–G*. Praha: Academia, nakladatelství Československé akademie věd, 1985, s. 246–247. 21-124-85.
- GEORGIEVA, Sylvia. *Barokní afektivní teorie*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2013. ISBN 978-80-7331-255-8.
- HOSTINSKÝ, Otakar. *Musica, to jest knížka zpěvákům náležitě zprávy v sobě zavírající. Jan Blahoslav a Jan Josquin. Příspěvek k dějinám české hudby a teorie umění XVI. věku. S novými otisky obou Muzik: Blahoslavovy (1569) a Josquinovy (1561)*. Rozpravy České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění v Praze. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1896, roč. V, č. 1.
- JANOŤKA, Tomáš Baltazar. *Klíč k pokladu velikého umění hudebního*. Z latinského originálu přeložil Jiří Matl. Praha: Koniasch Latin Press. ISBN 80-85917-93-9.
- MORÁVKOVÁ, Blanka. *Metodika zpěvu*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2008. ISBN 978-80-86928-47-0.
- PHILOMATHES, Václav. *Čtyři knihy o hudbě*. Z latinského originálu přeložil Martin Horyna. Praha: Koniasch Latin Press, 2003. ISBN 80-86791-02-5. ISBN 80-7040-644-5.

INTERNETOVÉ ZDROJE

- *Česko-německý slovník Fr. Št. Kotta* [online]. Praha: Ústav pro jazyk český Akademie věd ČR, v. v. i., [cit. 13. 7. 2021]. Dostupné z: <http://kott.ujc.cas.cz/>
- *Vokabulár webový: webové hnízdo pramenů k poznání historické češtiny* [online]. Praha: Ústav pro jazyk český Akademie věd ČR, v. v. i., [cit. 13. 7. 2021]. Dostupné z: <http://vokabular.ujc.cas.cz/>