Akademie múzických umění v Praze
Hudební a taneční fakulta

Hudební umění
Hra na klavír

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Fenomén zpěvu v klavírní tvorbě

Ahmad Hedar

Vedoucí práce: prof. MgA. František Malý
Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, duben 2023

The Academy of Performing Arts in Prague
Music and dance faculty

Art of Music
Piano

BACHELOR'S THESIS

Phenomenon of singing in piano music

Ahmad Hedar

Thesis supervisor: prof. MgA. František Malý
Awarded academic title: BcA.

Prague, April 2023

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem

Fenomén zpěvu v klavírní tvorbě

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne …….. ……..

[Jméno Příjmení, podpis]

Abstrakt

Předmětem této práce je nalezení paralel mezi klavírní a pěveckou technikou 19. století. Důležitou složkou porozumění této problematice je historie a popis konkrétních technik, které na sebe v mnohém navazují. Mezi největší přínosy této teze patří diferenciace interpretací skladatelů zdánlivě podobných, avšak velmi odlišných – Fryderyka Chopina a Franze Liszta. Výchozím textem pro porovnání těchto významných entit hudební epochy je *Klavier und Gesang* Friedricha Wiecka. Velký důraz je kladen na popis bel cantové techniky, která svou tradicí sahá až do počátků 18. století a z něhož vychází frazeologie Chopinova a dalších romantických umělců. V opozici vůči tomuto stylu je Franz Liszt a Richard Wagner, kteří tento pro ně zpátečnický styl zavrhovali a snažili se hudebnímu proudu udat nový, neotřelý a brilantnější směr, jenž vedl k daleko propracovanější orchestraci, objemnějším orchestrům a daleko větším nárokům na operní zpěváky, kteří museli pod tíhou nezvratných změn opustit od stávající metody zpěvu. Tato zásadní změna se udála i v klavírní literatuře a používaní klavíru jako takového. Cílem je dokázat spojitost mezi hudbou klavírní a metodou pěveckou, která nám umožní lépe pochopit určitý konkrétní styl skladatele a naučit se pracovat se zápisem těchto mistrů.

Abstract

The object of this work is finding as many parallels as possible between piano and singing techniques of the 19th century. History and description of the techniques is an essential part of understanding this topic. One of the biggest benefits from this thesis is differentiation of interpretations of apparently similar composers – Fryderyk Chopin and Franz Liszt. The initial source for this study and comparison of these two giants is *Klavier und Gesang* by Friedrich Wieck. A big importance is put on the description of the bel canto technique. Its tradition lies in the 18th century and the phraseology of Chopin´s and other romantic composers emerges from that singing style. In contrast, there is Franz Liszt followed by Richard Wagner, who were about to set a totally new approach to creating music. Their evolution contained bigger orchestras, richer orchestration and tougher demands on the singers, who had to change their style of singing completely according to those changes. This major change also emerged in piano literature and using the piano as a whole. The goal of this work is to be able to find a connection between the piano and the singing method, which would enable us to embrace a certain style and to work with the notation of certain composers.

Obsah

ÚVOD **1**

1 BEL CANTO A JEHO HISTORIE **2**

1.1 STRUČNÁ HISTORIE BEL CANTA 18. A 19. STOLETÍ 2

1.2 POPIS BEL CANTOVÉ TECHNIKY A ZÁKLADNÍ PRINCIPY 3

2 FRYDERYK CHOPIN **4**

2.1 FRANZ LISZT A OPERA 5

3 WIECKOVA ŠKOLA A VLIV NA CHOPINA S WIECKOVÝMI **7**

3.1 ZPĚVNÝ TÓN 8

3.1.1 Friedrich Wieck 8

3.1.2 Ornamentika 10

3.1.3 Lineární rubato 11

3.1.4 Artikulace a frázování 11

3.1.5 Dílo C. Wieckové jako zdroj informací 11

4 OPOZICE BEL CANTU **14**

4.1 WIECK A KRITIKA NEITALSKÉHO PĚVECKÉHO STYLU 14

4.2 GILBERT DUPREZ 16

4.3 CHOPIN VERSUS LISZT 19

ZÁVĚR **28**

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ **29**

Seznam obrázků

Obrázek 1 9
Obrázek 2 10
Obrázek 3 12
Obrázek 4 13
Obrázek 5 17
Obrázek 6 18
Obrázek 7 19
Obrázek 8 21
Obrázek 9 22
Obrázek 10 23
Obrázek 11 24
Obrázek 12 25
Obrázek 13 26
Obrázek 14 27

Úvod

Motivací k napsání této práce je má profesionální činnost. Zabývám se korepeticí a koučováním operního zpěvu. Díky nespočetnému množství pěveckých lekcí, kterých jsem se mohl jakožto klavírista účastnit, mě začalo fascinovat mystérium lidského hlasu a jeho virtuózní potenciál. Studium sólové hry na klavír a skladeb z období 19. století a studium operního zpěvu, potažmo korepetice přirozeně vyústilo ve snahu najít paralely mezi zpěvem a instrumentální hrou – frázování, fioritura, dynamika a rejstříkování.

V první kapitole popíšu stručnou historii bel canta a jeho charakteristické rysy. Druhá kapitola se věnuje nejvýznamnějšímu představiteli „klavírního bel canta“. Zabývám se popisem jeho vztahu k opernímu umění a jeho adorací dobových operních hvězd. Ve třetí kapitole popisuji názory pedagoga Friedricha Wiecka a jeho vliv na další stěžejní představitele klavírní literatury. Podrobně popisuje základní prvky hudební architektury klavírního umění 19. století. Poslední kapitola se zabývá opozičními vlivy na stávající hudební trendy. Srovnává kompoziční styl dvou významných skladatelů, klavírních virtuózů a vliv belcantové frazeologie a operního umění.

Cílem této práce je nalezení paralel mezi vývojem operního a klavírního umění 19. století, a porovnání hudebních a hudebně frazeologických prvků, které se vyskytovaly ve zpěvu, a které ovlivnily kompoziční styl klavírní hudby.

V 19. století v hudbě platil lidský hlas za nejlepší možný vzor pro interpretaci. Interpretační kvality se posuzovaly také dle toho, jak krásně dokáží umělci „zpívat“ na svůj nástroj. Tyto výroky se staly samozřejmou součástí výuky hudby, nicméně v minulosti vyjadřovaly daleko více než nejasný a mlhavý význam, jež je nám překládán v současnosti.

1 Bel canto a jeho historie

Přestože není jádrem této práce historie zpěvu - konkrétně bel canta a pěvecké techniky, k většímu porozumění by bylo vhodné se letmo tímto tématem zaobírat. Na následujících stránkách se seznámíme se základními principy tohoto fenoménu a popíšeme si důležité prvky, jenž z bel canta činí téměř vědecký obor.

1.1 Stručná historie bel canta 18. a 19. století

Bel canto (z italštiny – „krásný zpěv“) je italským operním termínem. Tento termín má nespočetně mnoho významů a je dodnes předmětem celé řady interpretací. K nejranějšímu použití tohoto termínu došlo na konci 17. století v Itálii. Popisoval velmi sofistikovaný model zpěvu, který se vyvinul z operní a sakrální hudby. Tento výraz se příliš nepoužíval až do poloviny dalšího století, které se vyznačovalo rozkvětem tzv. opery seria, náročných da capových árií a kastrátovým zpěvem[1].

V polovině 19. století získal tento termín daleko konkrétnější význam, kdy byl použit k diferenciaci tradiční italské metody zpěvu od daleko násilnějších a méně líbivých stylů zpěvu. Tyto novější metody vznikly důsledkem reformy opery v 19. století, díky které museli zpěváci čelit daleko hustší orchestraci a větším divadelním prostorům. Opery a oratoria George Friedricha Händela velmi přispěly k rozvoji tohoto druhu zpěvu. Obsahovaly da capo árie, které byly navrženy s dostatkem příležitostí pro exhibici vokální ekvilibristiky pěvce. Tyto árie obsahovaly mnoho virtuózní a náročné ornamentiky – plynulé běhy, trylky, grupetta, mordenty, staccatové pasáže, messa di voce, velké skoky často přes dvě oktávy a brilantní kadence – stručně řečeno to, co bychom dnes nazvali koloraturou.

V užším slova smyslu je bel canto někdy spojováno s italskou operou epochy Gioachina Rossiniho, Vincenza Belliniho a Gaetana Donizettiho. Tito tři skladatelé psali bravurní opery v období tzv. „bel cantové éry“, jenž dle muzikologů trvala od roku 1805 do 1840. V tomto období bylo zachováno mnoho z předešlé barokní formy, nicméně se změnou sociálních poměrů a vkusu se kastrátový zpěv odsunul do pozadí a do popředí se drala nadřazenost primadonny - sopranistky a virtuózního koloraturního tenoru[2].

[1] CELETTI, Rodolfo. Historie belcanta. Přeložila E. Zikmundová. Praha a Litomyšl: Paseka, 2000. ISBN 80-7185-284-8.

[2] Poslední důležitá opera pro kastrátový hlas byla napsána v roce 1824 Giacomem Meyerbeerem.

Jak již bylo zmíněno, termín bel canto nebyl běžně používaným až do vzniku opozice ve formě závažnějšího a více deklamačního stylu zpěvu, který byl spojován hlavně s Richardem Wagnerem a jeho revolučními hudebními dramaty[3].Wagner odsuzoval italskou školu zpěvu s tvrzením, že se zabývá pouze tím, „jestli se to „*G*“ nebo „*A*“ krásně ozve“. Obhajoval nový, germánský způsob zpěvu.

1.2 Popis bel cantové techniky a základní principy

Jak je vidno již z názvu, bel cantová literatura se nesnažila o přehnaně dramatickou operní výpověď, zaobírala se pouze zpěvem jako takovým. „Belcantoví“ umělci této doby byli velkými hvězdami, které pro své umění museli obětovat mnoho času – bel cantová frazeologie zahrnovala omračující vokální triky, jež v současnosti nelze pro vysokou náročnost téměř slyšet. Bel cantový zpěv má svá pravidla, která budou popsána níže, a bez těchto parametrů nelzeo zpěvu, byť i v bel cantové opeře, mluvit jako o pravém a ryzím bel cantu.

Mezi nejdůležitější prvky bel cantové frazeologické architektury patří:

- Dokonalé legato ve všech rejstřících – lidský hlas se dělí na dva základní rejstříky: hlavový a hrudní. V bel cantové vokální literatuře je žádoucí, aby na sebe rejstříky navazovaly bez slyšitelného zlomu a přechodu.
- Pružný a pohyblivý hlas pro provedení náročné fioritury[4] - mezi tyto prvky patří: trylek, appoggiatura, mordent, nátryl, volaty, pasážové běhy, skupinky a další.
- Absence přídechů a vyhýbání se příliš volného vibrata[5] - správně tvořené vibrato osciluje maximálně malou sekundu nad základním tónem. Pokud tón osciluje pod základní tón nebo je interval větší než malá sekunda, mluvíme o defektu vibrata.
- Precizní nasazování tónů – absence podjíždění základního tónu, čisté nasazování z vrchu.
- Perfektní dikce
- Elegantní frázování, jež vychází z dokonalého ovládnutí dechu
- Messa di voce (z ital. umístění hlasu) – technika zahrnující postupné crescendo a decrescendo při držení jednoho tónu.
- Portamento – „klouzání“ z jednoho tónu na druhý. Nezaměňovat s klavírním portamentem!

[3] Tzv. gesammtkunstwerk

[4] Z ital. fiore – květina = název pro zdobenou vokální linku v áriích 19. st.

[5] Je hudební efekt skládající se z pulsující změny výšky tónu

2 Fryderyk Chopin

Tato kapitola bude věnována nejstěžejnějšímu protagonistovi klavírní literatury 19. století. Fryderyk Chopin byl vášnivým operním fanouškem a obdivovatelem velkých zpěvaček své doby. Byl také velkým zastáncem bel cantové estetiky – umění krásného zpěvu za doprovodu klavíru. Opera pro Chopina představovala nejvyšší formu umění, i když sám o psaní pro jeviště nikdy neuvažoval.

Chopin byl zapleten do vztahu s Konstancjou Gladkowskou, nadějnou zpěvačkou, která studovala na varšavské konzervatoři. S Chopinem se seznámili v roce 1829 a následně se pro něj stala múzou a velkou inspirací. Z jeho korespondence Titusovi Woyciechowskému „*Já už mám, možná bohužel, svůj ideál, kterému věrně sloužím, aniž jsem s ním již půl roku mluvil, o kterém sním, na jehož památku bylo stvořeno adagio mého koncertu, který mě dnes inspiroval k napsání toho valčíku.“*[6]

Pod vlivem svých citů ke Konstancji napsal Chopin také volnou větu svého koncertu f moll, op. 21 a valčík D dur, op. 70, č. 3. Svou lásku k bel cantu započal ve Varšavě, kde bylo Národní divadlo pod vedením tehdejšího ředitele Kurpinského výhradně italské.

Ve svých 20 letech opustil svou rodnou zem a krátce po jeho odchodu započalo listopadové povstání. Polsko bylo zbaveno svobody a zmizelo z evropských map. Usadil se v Paříži, kulturním centru celé Evropy, ve městě, kde se shromažďovali intelektuálové a umělci. V tomto městě žili velké osobnosti hudebního umění – Rossini, Berlioz, Bellini a od roku 1828 také Liszt.

V dalším dopise Titusovi napsal*: „Dosud jsem Vám nenapsal nic o opeře. Nikdy jsem neslyšel tak skvěle zazpívaného Lazebníka, jako když jsem ho slyšel v obsazení s Malibran, Lablachem a Rubinim. Také jsem nikdy neslyšel Otella tak skvěle zazpívaného jako s Rubinim, Pastou a Lablachem! A také ani Italku v Alžíru, kde zpívali Rubini, Lablachem a Madmoiselle Raimbeaux. Říkají o Pastě, že zpívá trochu hůře než dříve, ale v životě jsem neslyšel a neviděl nic tak úžasného! Malibran mě fascinuje svým neuvěřitelným hlasem. Zázrak! Zázrak! Rubini*

[6] Italian Opera - Romantic Piano Music | RomeOperaConcerts. *Classical Music and Opera in Rome | RomeOperaConcerts* [online]. Copyright © RomeOperaConcerts [cit. 28.04.2023]. Dostupné z: https://romeoperaconcerts.com/italian-opera-and-romantic-piano (překlad vlastní)

je perfektní tenor, zpívá všechny tóny plným hlasem, nikdy ne falsetem. Jeho mezza voce je bezchybné!"[7]

Není s podivem, že Chopin bel canto opravdu miloval, a byl jím magneticky přitahován. Interpretační model a ideál pro něj představovalo vokální umění 30. let 19. století, v níž se harmonicky snoubila deklamace a její dramatický projev v hudbě. Právě na pěveckých stylech např. Rubiniho a Pasty, založil Chopin svůj vlastní styl pianistické deklamace. Chopin naléhal na své studenty, aby se učili frázovat a aby poslouchali výše zmíněné zpěváky a také Jenny Lind a Henriette Sonntag – tímto je potvrzeno, že pěvecké a klavírní ideály šly ruku v ruce.

Spis *„École chantante du piano"* Felixe Godeftoida ilustruje, do jaké míry pěvecké koncepty a imitace hlasu pronikaly klavírního myšlení do konce 19. století. O svém nocturnu op. 9, č.2 Chopin řekl, že co se týče stylu, je třeba si vzít za příklad Giudittu Pastu a velkou italskou školu zpěvu.

2.1 Franz Liszt a opera

U Franze Liszta zaujímají operní parafráze a transkripce z oper výsostné místo – jedná se o cca 350 děl. Transkripce, parafráze zajistily mimořádný úspěch nově vytvořené koncertní koncepce-recitálu. Až do roku 1839 nebylo myslitelné, aby klavírista předstoupil sám před platící publikum. Klavíristu vždy doprovázel zpěvák nebo instrumentalista, pokud klavírista hrál v divadle, neobešel se bez orchestru. Díky parafrázím písní a árií Belliniho, Donizettiho a Rossiniho, později Verdiho, se Liszt dostal do všech koutů Evropy. V tomto období byly skladby tohoto druhu nejúčinnější formou propagace operního repertoáru. Mnoho skladatelů a klavíristů se tomuto žánru věnovalo z ryze ekonomických důvodů.

U Liszta se naopak zájem o transkripce na jedné straně z touhy poznat blíže kompoziční styl autorů, na druhé straně, aby prozkoumal nekonečné možnosti klavíru, do kterého se snažil vtěsnat veškeré zvuky a barvy orchestru. Verdiho díla oživily i jeho transkripce oper I Lombardi, Simone Boccanegra, ale hlavně slavný kvartet z opery Rigoletto „*Bella figlia dell`amore*".

[7] Italian Opera - Romantic Piano Music | RomeOperaConcerts. *Classical Music and Opera in Rome | RomeOperaConcerts* [online]. Copyright © RomeOperaConcerts [cit. 28.04.2023]. Dostupné z: https://romeoperaconcerts.com/italian-opera-and-romantic-piano (překlad vlastní)

Všechny tyto verdiovské kusy jsou zkomponovány s velkým kompozičním mistrovstvím, ale také s intenzivním sdílením a účastí na verdiovském hudebním poselství[8].

[8] Italian Opera - Romantic Piano Music | RomeOperaConcerts. *Classical Music and Opera in Rome | RomeOperaConcerts* [online]. Copyright © RomeOperaConcerts [cit. 28.04.2023]. Dostupné z: https://romeoperaconcerts.com/italian-opera-and-romantic-piano (překlad vlastní)

3 Wieckova škola a vliv na Chopina s Wieckovými

Různé zdroje poukazují na velkou spojitost mezi těmito třema velikány. Samozřejmě, zdroje týkající se Chopina jsou nesmírně početné, ovšem v případě Clary Wieckové jsme odkázáni na práci jejího otce, jenž se zaobírala zpěvem a hrou na klavír – Klavier und Gesang[9]. Stejně jako byl Chopin velkým pedagogem, tak i Clara Wiecková disponovala velkým pedagogickým talentem, jenž naplno rozvinula na Frankfurtské konzervatoři, kde učila od roku 1878 až do své smrti. K dispozici máme několik nahrávek a svědectví, jenž nám přibližují a potvrzují, že Chopin a Wiecková sdíleli společné pojetí zpěvu, který formuje podobnosti v klavírním stylu – ať už se jedná o virtuozitu, skladatelský anebo pedagogický styl.

Chopin s Wieckovou zbožňovali bel canto a důkladně ho studovali ještě dříve, než ho začali doporučovat svým studentům. Chopin jej objevil ve Varšavě a Wiecková měla velké štěstí, že její otec Friedrich Wieck byl znamenitým učitelem nejen zpěvu, ale i klavírní hry. V roce 1853 vydal knihu *Clavier und Gesang*, ve které se věnoval této problematice. Je to jeden z hlavních zdrojů pro vytvoření této práce. Wieck zde předkládá velmi přesný popis italské pěvecké techniky, dle které sám učil, v níž jsou jasně patrny zásady bel canta. Jeho hlavními zásadami jsou:

- Přirozeně líbivý hlas
- Poddajná práce s dechem
- Tónová vyrovnanost ve všech polohách
- Stmelené rejstříky

Tato pěvecká pravidla byla uznávána i samotným Chopinem. Důkazem jejejich obdiv ke stejné umělkyni. Wieck ji ve své knize velmi velebil a nebyl to nikdo menší než Jenny Lind[10], přezdívána „švédský slavík“, jelikož její technika a velmi přirozené tvoření tónu působily dojmem naprosté lehkosti. Wieck hlavně obdivoval její nuance v pianovém a pianissimovém rejstříku. Chopin, ač se jeho výrok může zdát velmi nevýznamným, si všiml téhož v Londýně na představení opery La Sonnambula od Vincenza Belliniho: „*Mme. Lind mě velmi uchvátila pro svůj severský naturel a projev. Její vystoupení v La Sonnambula je opravdu extraordinérní. Zpívá velmi čistě a jistě a její piano je neochvějné a uhlazené jako vlasové vlákno*.“[11]La Sonnambula, velmi známá belcantová opera V. Belliniho, měla na Chopina a Wiecka

[9] Rok vydání: 1853

[10] 1820-1887, vlastním jménem Johanna Maria Lind, byla švédská operní zpěvačka, jedna ze stěžejních postav opery 19. st., známá pro svou technickou výjimečnost

[11] RICHARD MASSE. *Correspondance Frédéric Chopin*. Paříž: Hermann, 2003. ISBN 978-270-5661-946

velký vliv.

Z nahrávky árie „*Ah, non credea mirarti*“ Adelini Pattiové[12], velké italské pěvkyně, se můžeme mnoho dozvědět o autentičnosti a poučené historické interpretaci belcantových oper. Nahrávka z roku 1906 není sice z nejnovějších, nicméně Pattiová studovala s hudebníky, kteří byli zainteresovaní do prvních představení opery La Sonnambula. A. Pattiové bylo v době nahrání 63 let. Z této nahrávky se lze doposlouchat velmi zajímavých věcí, jenž tvrdě kontrastují s dnešním trendem obsazovat do těchto rolí průrazné a velké hlasy. Jsou zde jasně slyšet tyto parametry:

- Velmi malé vibrato
- Patti používala velmi speciální typ tremola, který je velmi odlišný od moderního pojetí klasického vibrata
- Velmi lineární rubato – velmi charakteristické pro bel canto. Zpěvačka je nezávislá na orchestru, jenž hraje přísně v metru
- Flexibilita accelerand a ritardand
- Improvizované ozdoby

3.1 Zpěvný tón

3.1.1 Friedrich Wieck

Wieckova spojitost mezi pěveckou a klavírní technikou je zcela jistě zřetelná. V 8. kapitole tvrdí, že pianista musí pracovat na kvalitě svého úhozu stejně tak, jako musí zpěváci na svém hlase. Pro vytvoření krásného tónu na klavír je nutný absolutní klid a lehkost. Krása tkví v: „*plynulosti tónu, zahraného pružnými a uvolněnými prsty a spolupracujícím a flexibilním zápěstím bez asistence paže*.“[13]

Tak jako by měli být zpěváci obezřetní v ohledu na přetížení a přeexponování svého aparátu, měl by i pianista klást důraz na krásu zvuku a lehkost hraní. Jeho žáci potvrdili, že po nich vždy vyžadoval pružnou, plynulou hru a krásný zvuk. Na druhou stranu lze ovšem říct, že tato lehkost a „nedbalost“ při tvorbě tónu není kompatibilní s nosností zvuku, kterou vyžadují akustiky velkých sálů. Proto Chopin upřednostňoval vystupování v salónech a Jenny Lind většinu své kariéry zpívala recitály a oratoria. Několik zdrojů uvádí, že Chopinova tónová

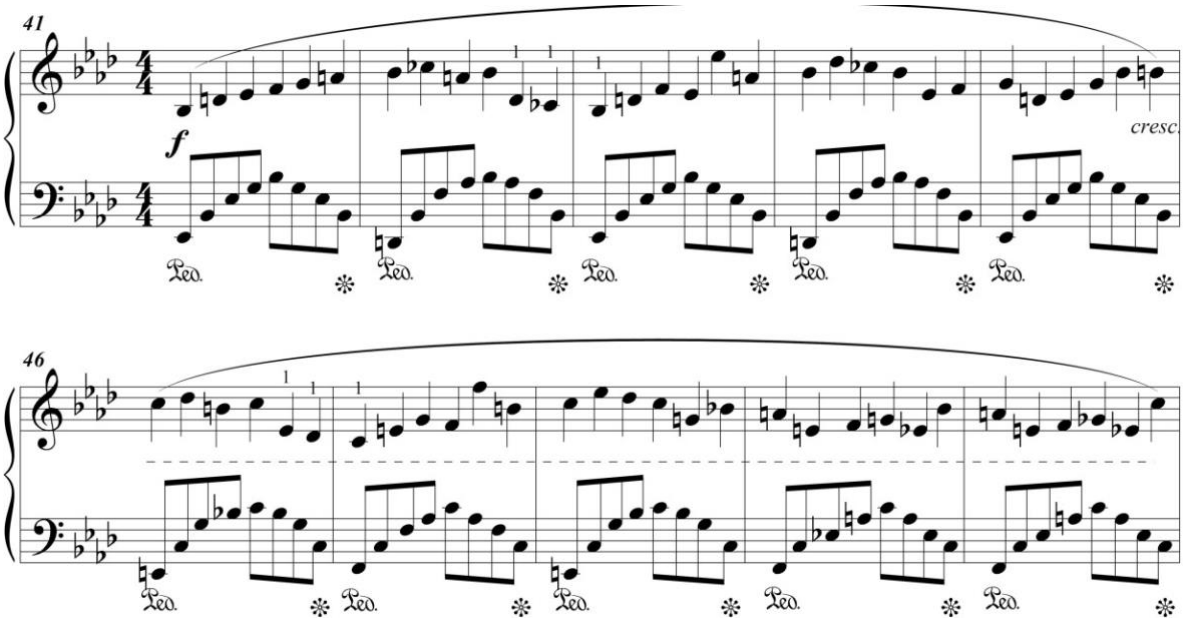
[12] Adelina Patti in great sound: La Sonnambula, Mignon, Martha & "Kathleen Mavourneen" - YouTube. *YouTube* [online]. Copyright © 2023 Google LLC [cit. 30.04.2023]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=RqY5960yljs

[13] WIECK, Friedrich. *Piano and Singing*. England: General Books LLC, 2009. ISBN 978-115-1670-595.

barevná škála zahrnovala i zřídkakdy málo slyšitelné nuance.

Ve své 12. kapitole Wieck zdůrazňuje fakt, že prsty produkují tóny nástroje, uhozením do kláves se specifickou konkrétní silou, rychlostí a pevností. Bez této techniky je nemožné zahrát staccato, portamento nebo akcent. Zabývá se různými druhy úhozy na velmi malých úsecích skladeb. Chopin rovněž věnoval pozornost těmto nuancím, to tím pádem vysvětluje jeho postoj, že každý prst je jiný a má svou charakteristiku. Tato charakteristika by měla být spíše podporována než potlačována. *„Existuje tolik tónů, kolik je prstů. Nejdůležitější však je, vybrat si správný prstoklad*.“[14]

Jeho prstoklady jsou zřejmě odvozeny z vokální představy. Italská technika hlásá, že různé barvy tónů mohou barvit různé rejstříky. Následující ukázka z *Méthode des Méthodes* Chopinovy etudy f moll op. posth. (obrázek 1) reprezentuje feminní hrudní hlas. Dle Manuela Garcíi[15] existují totiž dva druhy tónů dle jejich barevnosti: tmavý a světlý. Takovou charakterovou příbuznost barvy právě tmavých tónů můžeme v etudě slyšet.



Obrázek 1

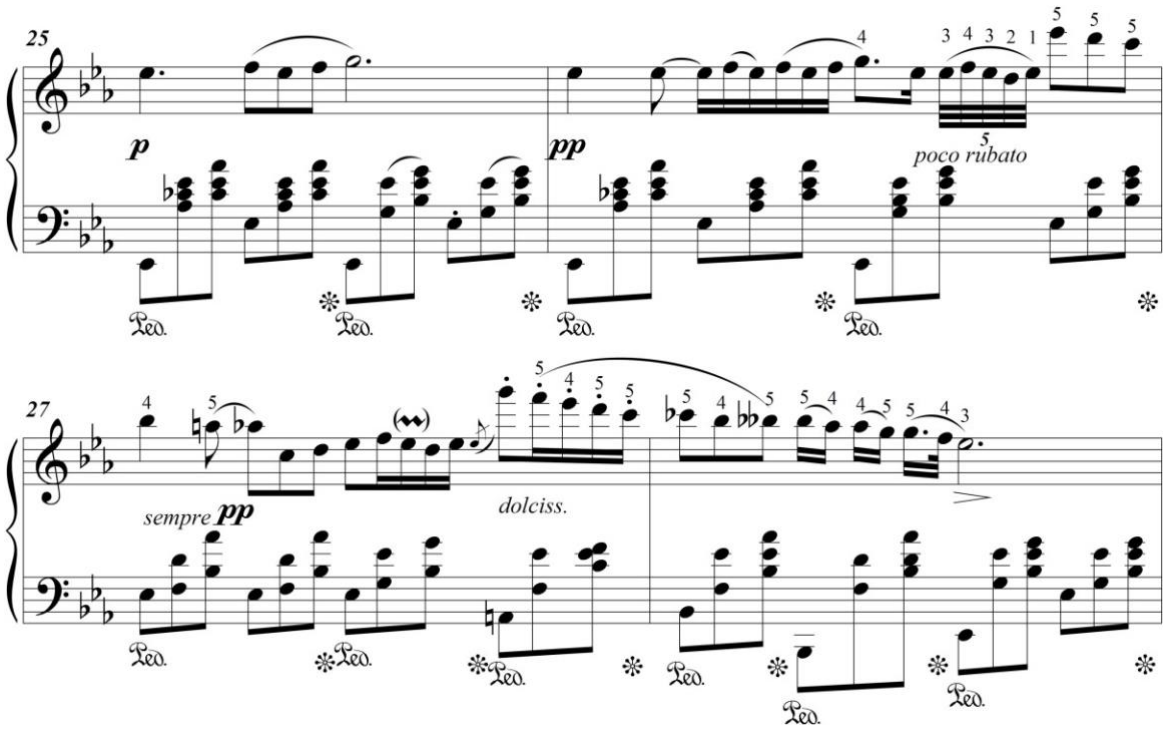
M. García dodává, že tyto tmavé odstíny „*činí hrudní hlas kulatější, jemnější a plnější*“[16]. Za povšimnutí stojí použití palců v taktech 42 a 43. Mohly by znázorňovat přesně tyto barvy. Sextovým skokem z „*b*“ na „*des*“ by mohlo být dosaženo efektu nasazení tmavého tzv.

[14] CHOPIN, Fryderyk. *Esquisses pour une méthode de piano*. Editor Jean-Jacques Eigeldinger. Paris: Flammarion, c2010, 138 s., [42] s. obr. příl. Harmoniques. ISBN 978-2-0812-3812-1.

[15] 1805-1906, byl zpěvák a pedagog, je mu přisuzována spoluúčast na vynálezularyngoskopu

[16] GARCÍA, Manuel a Edición y notas de Lucía Díaz Marroquín y Mario Villoria Morillo TRADUCCIÓN. *Tratado completo del arte del canto*. Kassel: Edition Reichenberger, 2012.ISBN 978-393-7734-910.

hrdelního tónu, o němž se zmiňuje i Manuel García. Protože jsou palce nejsilnější a nejpomalejší prsty ruky, nabízí se myšlenka, že měl Chopin podobnou představu o interpretaci. Na opačném pólu stojí zcela hmatatelný důkaz v podobě Nokturna op. 9 č. 2. (obrázek 2)



Obrázek 2

Použití 5. prstu, jakožto nejslabšího prstu ruky, na po sobě jdoucích klávesách může nasvědčovat, že skladatelovou intencí bylo dosáhnout jemného a křehkého tónu - tónu, jež může evokovat „tence“ znějící hlavový rejstřík. Naskýtá se tak teze, že v bel cantu je výchozí polohou pro tvorbu fráze střední hlas.

3.1.2 Ornamentika

Technika zdobení v klavírní literatuře má mnoho společných znaků s bel cantem a rétorickou koncepcí, jejíž kořeny sahají až do 18. st. Tato koncepce smýšlela o hudbě jako o řeči. V interview, které poskytla studentka Clary Adelinade Lara, je nám předložen celý příklad. Její interpretace Chopinova portrétu v Karnevalu byla velmi podobná, ne-li stejná, jako interpretace C. Wieckové. Respektovala „zlaté pravidlo“, jemuž jí její učitelka naučila: žádná věc nesmí být řečena dvakrát stejně. Na nahrávce je slyšitelné, že její imitace byla dovedena téměř k dokonalosti.[17]

[17] Adelina de Lara plays Schumann Carnaval op.9 - YouTube. *YouTube* [online]. Copyright © 2023 Google LLC [cit. 28.04.2023]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=SGqqB-iVaRc

3.1.3 Lineární rubato

I Mozart sám tvrdil, že levá ruka by měla zastávat funkci dirigenta a pravá ruka by měla nezávisle na levé „zpívat operní árii“. Tento styl můžeme slyšet na nahrávkách pianistů, kteří byli vychováni v Chopinově klavírní tradici a byl zachován až do dnešní doby. Nejen že můžeme slyšet toto lineární rubato mezi levou a pravou rukou, ale toto je rovněž velmi zřetelné mezi jednotlivými hlasy. Tím pádem je možno slyšet melodické linky velmi zřetelně. Tento úkaz se objevuje na nahrávkách studentů C. Wieckové. Fanny Davies, jedna ze studentek Clary nahrála několik Schumannových skladeb v roce 1929.[18]

3.1.4 Artikulace a frázování

F. Wieck jako F. Chopin přisuzoval velkou důležitost zápěstí, jakožto základnímu technickému parametru hry. Tento aspekt je úzce spojen s vídeňskou klavírní školou a italskou vokální tradicí 18. st. V tomto ohledu je zápěstí pianistovi to samé, co pro zpěváka dech. Ve svém náčrtku klavírní metody Chopin napsal, že „zápěstím se pianista nadechuje“. Jak je známo, ve svém učení velice trval na této specifické roli zápěstí. Kde a jak se nadechnout? Tuto otázku by si měl položit každý klavírista i zpěvák. Tak jako musí zpěvák důkladně promyslet klenutí melodických linií, jež společně s dýcháním tvoří frázi, stejně tak musí i pianista přemýšlet o organizaci své hudební řeči.

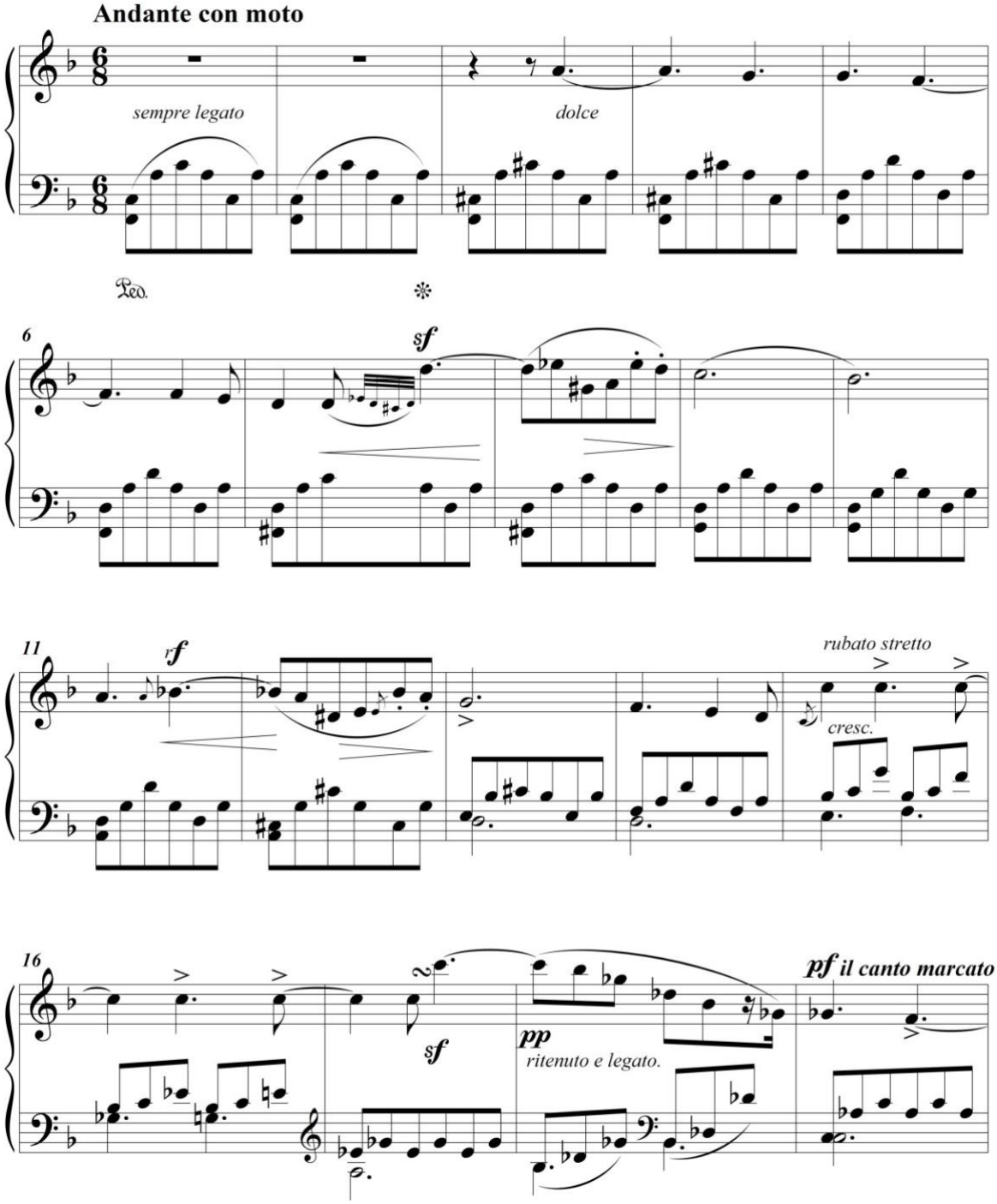
3.1.5 Dílo C. Wieckové jako zdroj informací

Dílo C. Wieckové by nemělo být v tomto směru opomíjeno. Mezi nejzářnější příklady její sounáležitosti s pěveckou technikou se řadí *Soirées Musicales op. 6*, které složila ve svých šesti letech. Toto mistrovské dílo zaujalo dokonce i Liszta. Hrál je na koncertě ve Vídni v roce 1838. Společně s předchozím opusem 5 tvoří homogenní cyklus inspirovaný F. Chopinem, R. Schumannem a F. B. Mendelsohnem. Kvalit tohoto díla dokázal ocenit i Schumann: v roce 1837 na toto dílo napsal recenzi, v níž označil Wieckovou za významnou skladatelku. V ukázce Nokturna (obrázek 3 a 4) vzdává hold Chopinovi, mistrovi této nové formy a odtajňuje výjimečnou znalost pěvecké školy, jež vyučoval její otec. Po prozkoumání notového materiálu můžeme nabýt dojmu, že se nacházíme na hodině zpěvu. Zde jsou

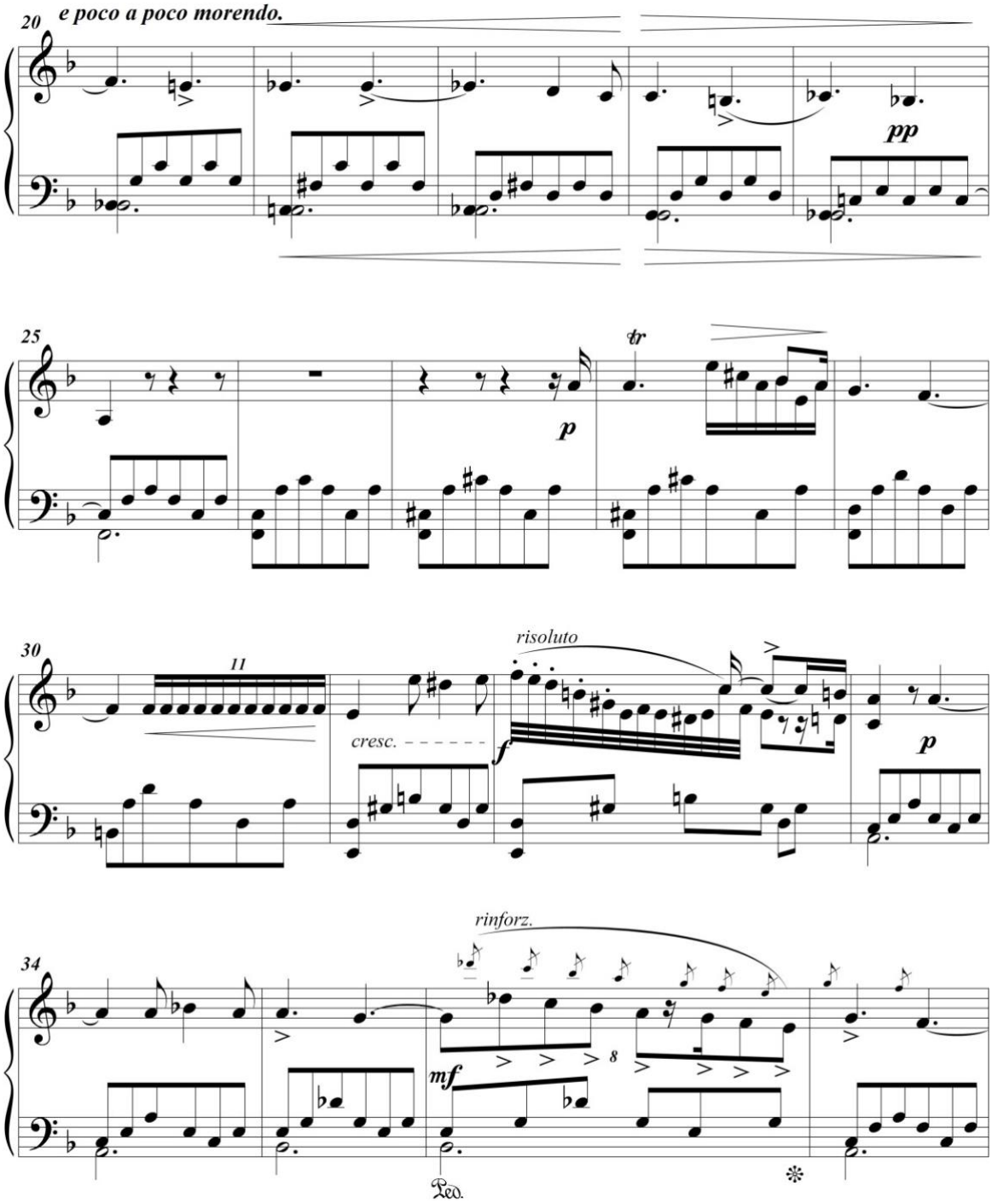
[18] Fanny Davies plays Schumann's Davidsbündlertänze Op.6 (1930) - YouTube. *YouTube* [online]. Copyright © 2023 Google LLC [cit. 28.04.2023]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=R3bhVC83GMw

příklady:

- Takt 7-8: všimněme si široké škály požadovaných úhozů
- Takt 11: malá nota značí portamento
- Takt 15: lineární rubato je zdůrazněno synkopami, rubato stretto poukazuje na mírné zrychlení způsobené emocemi. Stretto je označení, jehož Chopin ve svých dílech hojně využíval. Akcenty přidané na tyto synkopy, mohou být chápány jako vibrato jakožto výrazový ornament
- Takt 17-18: velmi náhlá změna dynamiky na malé ploše



Obrázek 3



Obrázek 4

Takt 19: „pf il canto marcato“ může poukazovat na tmavý a kulatý tón ženského hrudního rejstříku

4 Opozice bel cantu

Tento krásný italský zpěv, jenž C. Wiecková a F. Chopin implementovali do klavírní tvorby, stál v protikladu k nové škole, jež byla již v této době formována. F. Wieck se ve své práci velmi silně vyhranil vůči nově vytvořenému vokálnímu modelu, za nímž z velké části stál H. Berlioz se svým dílem Benvenuto Cellini a hlavně R. Wagnerem. Wieck tvrdil, že je Wagnerova hudba skvělá, ale nezpívatelná, a že Berlioz dusí krásné hlasy pod tíhou hutné orchestrace. Tento moderní způsob směřoval k jiným cílům - hledání krásy v energii řeči. Wieck svou kritikou napadal hlavně francouzské zpěváky a klavíristy.

4.1 Wieck a kritika neitalského pěveckého stylu

Wieck byl neskrývaným a zapáleným kritikem moderního směřování opery ve smyslu pěvecké techniky. V *„Klavier und gesang“* se velmi ostře vymezuje vůči německému stylu zpívání a skladatelům, kteří dle jeho názoru skládali opery proti stávající belcantové pěvecké tradici. Hlasitý zpěv, přehnaná deklamace, nedostatek elegance, neschopnost modulovat hlas, nadužívání hrudního rejstříku a s tím spojený plně nevyvinutý falzetový rejstřík byly, pro Wiecka stěžejní charakteristiky, které představovaly úpadek a zánik tradičního pojetí opery a zpěvu.

„*Musíme znovu a znovu německým skladatelům vysvětlovat, že ačkoliv po nich nevyžadujeme, aby komponovali v italském jazyce, měli by se alespoň naučit psát v němčině hudbu, která je vhodná pro zpěv? Jinak ve své úžasné nevědomosti a zapálení vyčerpají síly operních pěvců a budou mučit publikum, aniž by zřejmě tušili, že je možné psát velké i lehké opery s pravou německou charakteristickou důkladností! I německá opera vyžaduje neustálou péči o vedené hlasu a metodicky účinný a metodický způsob zpěvu. Netoleruje žádné vražedné útoky na mužské a ženské hlasy nebo na celý operní soubor. Je proti tomu horlivé hledání povrchního efektu, nad kterým musí každý upřímný přítel opery lamentovat.“*[19] (překlad vlastní)

[19] Originál v aglickém překladu: „*Must we again and again explain to German composers that, though we do not require them to compose in Italian, they ought, at least, to learn to write in German in a manner suited for singing? otherwise, in their amazing ignorance and infatuation, they will wear out the powers of opera singers, and torture the public, apparently without a suspicion that it is possible to write both grand and light operas with true, characteristic German thoroughness. Even German opera requires a constant attention to the right use of the voice, and a methodical, effective mode of singing. It tolerates no murderous attacks on single male and female voices, or on the full opera company; it is opposed to that eager searching after superficial effect, which every sincere friend of the opera must lament.“*

WIECK, Friedrich. *Piano and Song HOW TO TEACH, HOW TO LEARN, AND HOW TO FORM A JUDGMENT OF MUSICAL PERFORMANCES.* [online]. Boston: LOCKWOOD, BROOKS, & COMPANY., 1875 [cit. 2023-04-28]. ISBN 4057664643001. Dostupné z: https://www.gutenberg.org/cache/epub/16658/pg16658-images.html#CHAPTER_XII s. 97

„Kritici se často ptají: "Proč Jenny Lind zpívá tak chladně, proč nezpívá velké, vášnivé role, proč si pro svá představení nevybírá některé z pozdějších německých nebo dokonce italských oper, proč vždy zpívá Aminu, Lucii, Normu, Zuzanku atd.?". Na tyto a podobné otázky se zeptám: Proč chce vždy zůstat Jenny Lindovou, proč se snaží zachovat si co nejdéle svůj hlas, proč si vybírá opery, v nichž může uplatnit svůj čistý, umělecký, vytříbený způsob zpěvu, který nepřipouští manýrismus, pokrytecký sentiment a který má ideální krásu?“[20] (překlad vlastní)

„Tyto otázky by měly být naléhavým varováním pro naše mladé zpěvačky, aby neobětovaly žádné z moderních uřvaných oper, nevhodných pro zpěv, ale aby si uchovaly a hlídaly svůj hlas a chránily ho před nemírným, trvalým a často neuměleckým namáháním, aby zpívaly vždy v hlasovém rejstříku, kterým je příroda obdařila, a nikdy nekřičely, aby se zřekly současných módních, takzvaných "pěveckých efektů" a moderního ječení, jak to vždy dělaly Jenny Lind a Henrietta Sontag. Pak by jejich hlasy zůstaly použitelné pro operu, jako tomu bylo dříve, deset až dvacet let; a nemusely by po krátké době oplakávat, jak je příliš časté, slabý, zlomený hlas a odcházející zdraví.

Jenny Lind a Henrietta Sontagová nechť jsou našim mladým, nadaným a ctižádostivým pěvcům předkládány jako nejlepší vzory. Je třeba je považovat za zázračné úkazy; zvláště v naší době, kdy se moderní pěvecký styl z těžko ospravedlnitelných důvodů tolik odchýlil od staré školy, která byla tak plodná a přinášela skvělé výsledky - od školy Pistocchiho, Porpory a Bernacchiho. Co by mohlo jasněji ukázat zhoubnost našeho současného operního stylu než vznešená krása jejich zpěvu v kombinaci s ušlechtilými, kultivovanými, znělými hlasy, jaké se snad ještě najdou mezi vámi?“[21] (překlad vlastní)

---

[20] Originál v anglickém překladu: „Critics have often asked, Why does Jenny Lind sing so coolly? why does she not sing grand, passionate parts? why does she not select for her performances some of the later German or even Italian operas? why does she always sing Amina, Lucia, Norma, Susanna, &c.? In reply to these and similar questions, I will ask, Why does she wish always to remain Jenny Lind? why does she endeavor to preserve her voice as long as possible? why does she select operas in which she may use her pure, artistic, refined mode of singing, which permits no mannerism, no hypocritical sentiment, and which possesses an ideal beauty?“

WIECK, Friedrich. *Piano and Song HOW TO TEACH, HOW TO LEARN, AND HOW TO FORM A JUDGMENT OF MUSICAL PERFORMANCES.* [online]. Boston: LOCKWOOD, BROOKS, & COMPANY., 1875 [cit. 2023-04-28]. ISBN 4057664643001. Dostupné z: https://www.gutenberg.org/cache/epub/16658/pg16658-images.html#CHAPTER_XII s. 99

[21] Originál v anglickém překladu: „These questions should be an urgent warning to our young female singers not to sacrifice themselves to any of the modern screaming operas, unsuited for singing; but to preserve and watch over their voices, and to guard them from immoderate, continued, and often inartistic exertion; in fact, to sing always in the voice-register with which nature has endowed them, and never to shriek; to renounce the present, fashionable, so-called "singing effects," and the modern scene-screaming, as Jenny Lind and Henrietta Sontag have always done. Then their voices would remain useful for the opera, as was

4.2 Gilbert Duprez

Mezi hlavními zastánci této nové školy ve Francii byl G. Duprez. Zpíval na premiéře opery *Benvenuto Cellini* rok poté, kdy byl objeven jeho talent, jakožto tenora di forza v opeře Vilém Tell. Je o něm známo, že zazpíval c² hrudním hlasem k velké nelibosti Rossiniho. Toto hledání energie v řeči má mnoho hudebních následků: hrudní hlas je rozšířen, vibrato je méně kompaktní, napomáhá přeexponování výstupu, v němž je herecká složka důležitější než pěvecká. Ve svém popisu M. García souhlasil s Wieckovou. „*Ve dramatickém zpěvu je vokalizace téměř úplně vytěsněna. Přespřílišné nadužití souhlásek, gramatická kvantita, odvážné akcenty, výrazné a nečekané přechody, omračující síla hlasu a nakonec ty přírazy a portamenta, to jsou elementy, jichž Duprez používá. Dikce by neměla být násilná, měla by být elegantní. Afektovaný a přehnaný styl se hodí jen do parodií. K tomu, aby se uspělo v tomto dramatickém stylu je zapotřebí ohnivého charakteru a nečekané síly: herec musí neustále dominovat nad zpěvákem. S tímto stylem by se mělo zacházet velmi opatrně, jelikož rychle vyčerpává hlasové možnosti.*“[22] (překlad vlastní)

Wiecková pohrdala nad užíváním této techniky, protože si byla vědoma, že hlas trpí. To byl přesně případ Dupreze. V Duprezově metodě se jako první vyučoval expresívní a mocný styl zpěvu. Duprez chtěl docílit síly hlasu ještě dříve než agility a ohebnosti. Je velmi zřejmé, že tento francouzský zpěvák byl v rozporu s bel cantovým přístupem Garcíi. Tvrdil, že není třeba znát přesný popis mechanismu v lidském těle, toto tvrzení stavěl do paralely s básníky, kteří také nepotřebují znát anatomii svého mozku k psaní veršů.

Je velmi zajímavé sledovat notový zápis tohoto vokálního stylu. (obrázek 5) Na každé notě je akcent, který zdůrazňuje výrazné nasazení tónu a vibrato. Sám píše, že toto cvičení by mělo být zpíváno plným hlasem a ve velmi málo místech by se mělo použít jemného a měkkého

---

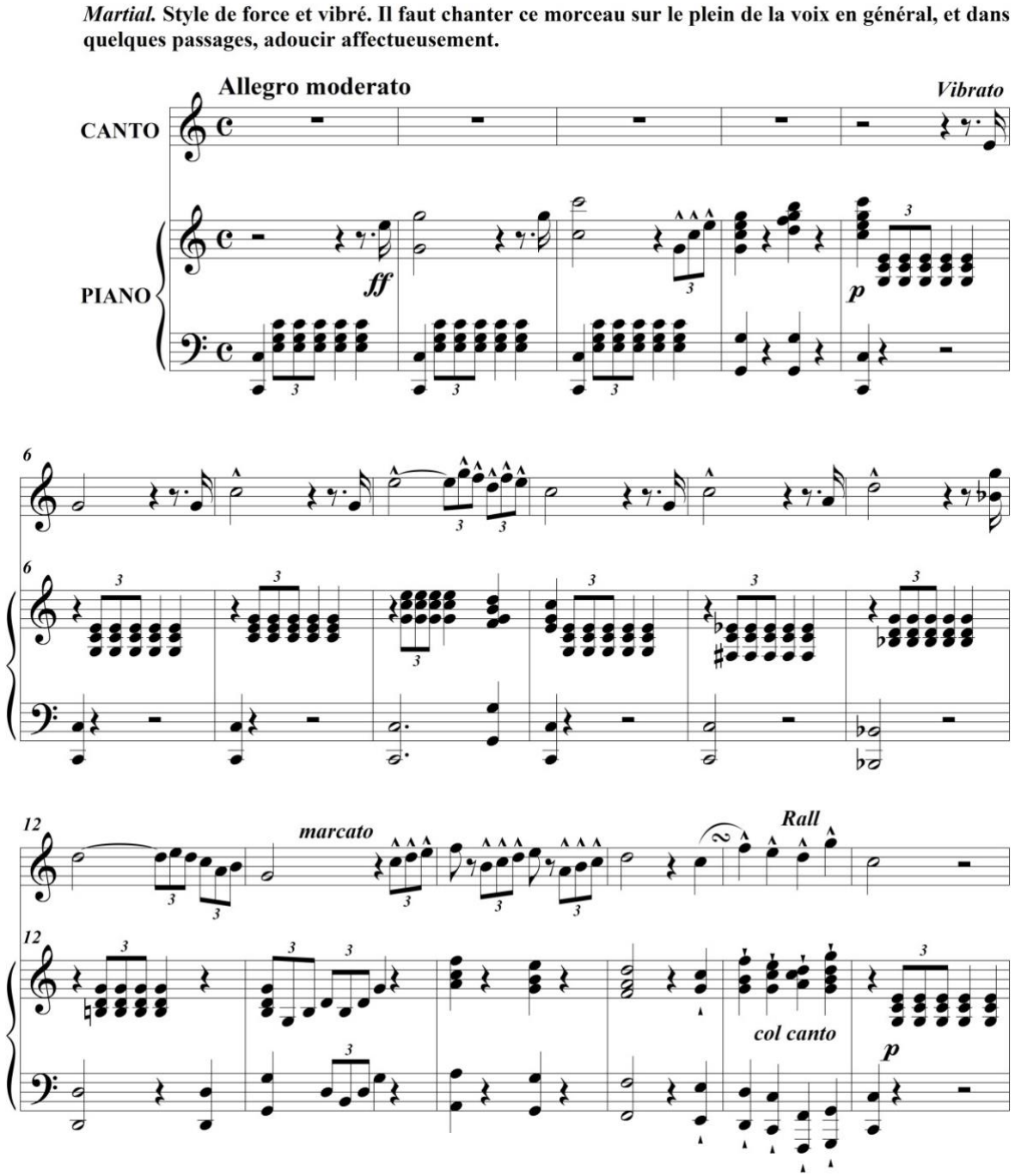
formerly the case, from ten to twenty years; and they would not have to mourn, as is too common, after a very short time, a feeble, broken voice and departed health

Let Jenny Lind and Henrietta Sontag be placed as the finest models before our young, gifted, ambitious singers. They are to be regarded as miraculous phenomena; especially in our times, when the modern style of singing has, for reasons difficult to justify, so widely deviated from the old school which was so fruitful in brilliant results,—that of Pistocchi, Porpora, and Bernacchi. What could show more clearly the destructiveness of our present opera style than the sublime beauty of their singing, combined with their noble, refined, sound voices, such as may perhaps still be found among you?“

WIECK, Friedrich. *Piano and Song HOW TO TEACH, HOW TO LEARN, AND HOW TO FORM A JUDGMENT OF MUSICAL PERFORMANCES.* [online]. Boston: LOCKWOOD, BROOKS, & COMPANY., 1875 [cit. 2023-04-28]. ISBN 4057664643001. Dostupné z: https://www.gutenberg.org/cache/epub/16658/pg16658-images.html#CHAPTER_XII s. 101

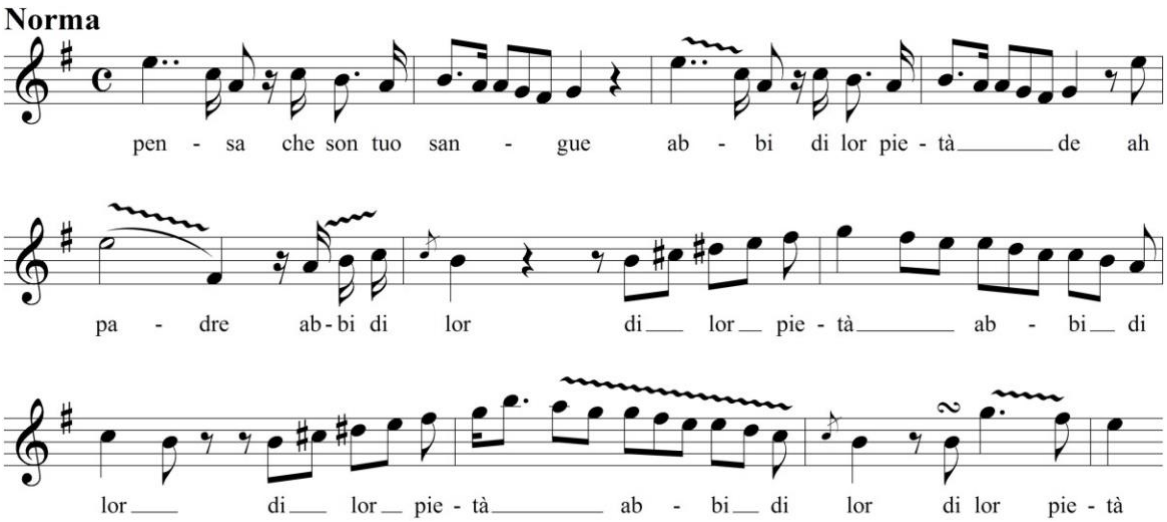
[22] GARCÍA, Manuel a Edición y notas de Lucía Díaz Marroquín y Mario Villoria Morillo TRADUCCIÓN. *Tratado completo del arte del canto*. Kassel: Edition Reichenberger, 2012.ISBN 978-393-7734-910.

zvuku. Je důležité si povšimnout, že efekt vibrata je podpořen přítomností velmi kontrastních legatových pasáží.



Obrázek 5

García používá zcela opačných a specifických prvků v zápisu k naznačení melodických vln ve frázi, konkrétně ve finální cavatině Normy „*Deh, non volerli vittime“*. (obrázek 6)



Obrázek 6

Při poslechu nahrávek Hermanna Winkelmanna, nejstaršího Wagnerovského tenora zachyceného zvukovým záznamem, je velmi slyšitelné heroické a deklamační znění nové pěvecké školy. Nahrávka, kterou mámek dispozici, není Wagner, ale Smetanova árie z opery Dalibor natočena v roce 1905.

Duprezův nový styl předznamenával rétoriku, která měla velký vliv i na pianisty. Tato deklamační síla odlišovala nové pianisty od Wieckové a Chopina. Jedním z těchto klavíristů byl i Liszt. Wiecková o něm tvrdila, že špatně zachází s klavíry. Na další vizuální příloze je vyobrazena karikatura Paulinne Viardotové, jež studovala u Liszta a Chopina. Výrok Chopina na obrázku je překládán: *„Toto je Lisztova hudba, zde není důležité doprovázet hlas.“* (obrázek 7)

Obrázek 7

4.3 Chopin versus Liszt

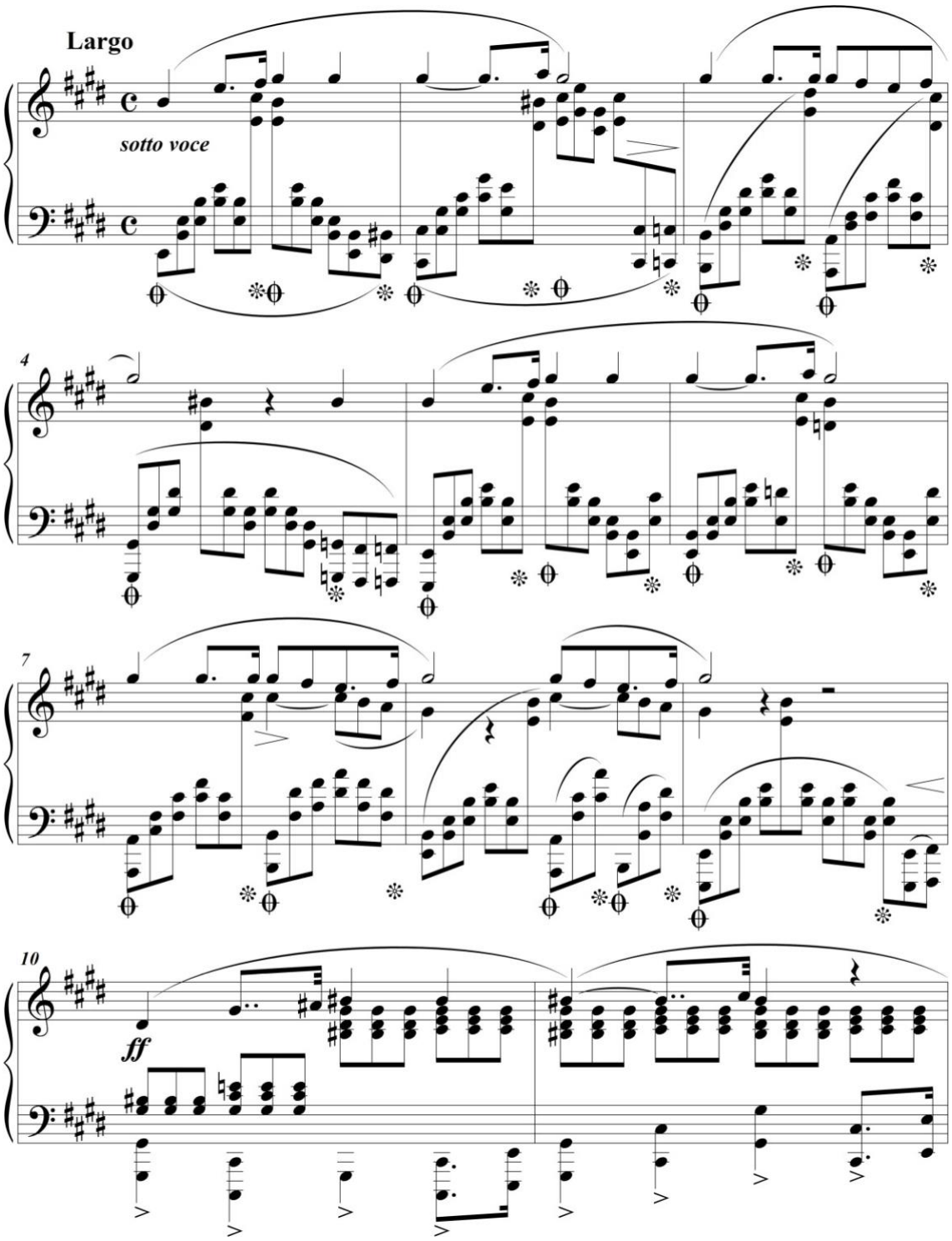
V díle Hexameron se nachází velmi zajímavé srovnání stylů těchto dvou koncepcí, které spolu koexistovaly do 20. století. Dílo vzniklo jako variace na témaz Pochodu Puritánů z Belliniho opery *I puritani*. Liszt složil úvod, druhou variaci, spojovací a finále, zatímco další populární skladatelé jeho doby přispěli každý jednou variací: F. Chopin, C. Czerny, H. Hertz, J. Pixis, S. Thalberg. S tématem z opery je zacházeno velmi signifikantním způsobem každého z klavíristů. Zaměřme se na variace složené Lisztem a Chopinem.

Chopin rozvíjí dlouhou kantilénu v sotto voce (obrázky 8 – 9), doprovod je pravidelný, jeho struktura je homogenní. Frázovací obloučky jsou umístěny dle dýchací techniky italské školy. Respiro a mezzo respiro[23] musí korespondovat s rozprostřením fráze. Vzhledem k tomu, že cantabile je založeno na úspoře dechu, nemá zpěvák příliš možností k vytváření tlaku. Čím více nahlas chceme zpívat, tím více a častěji se musí dýchat. Duprezova metoda zapříčinila vzniku nového frázování. Povšimněme si prvního označení nádechu, jež se vyskytuje velmi brzy na začátku lehkého cvičení. (obrázek 11) Mohlo by se jednat o znak nadužívání dechu. Lisztova variace je založena na zvuku a frázování lišícího se od stylu Chopina. Variaci předchází orchestrální introdukce, ze které je čitelné, že Liszt bere v potaz orchestr jako dramatickou entitu. Přestože po úvodu je slyšet začátek pěvecké linky, orchestrální doprovod pokračuje stále ve stejné intenzitě síly zvuku a vytváří kontrapunkt, se kterým musí „zpěvák bojovat“. Takto je melodie rozložena na krátké fragmenty, což způsobuje ohromný objem spotřebovávaného vzduchu. V zápětí je melodie podbarvena staccaty a legatovým znaménkem. Tato znázorňovala v italské škole speciální efekt - vyjádření bolesti, ale v Lisztově zápisu ztrácí tento efekt na významu a stává se samozřejmostí. Z čehož je rovněž zřejmé, proč jej Wiecková a Chopin podezřívali z přetvářky a výstřednosti. Pedál se často drží déle než v Chopinově zápisu - klavír díky tomu více rezonuje a je hřmotnější. Pleyelův klavír, na který hrál Chopin, měl velmi přesná dusítka, což zapříčiňovalo měkčí zvukové charakteristiky. Erardův klavír preferovaný Lisztem umožňoval větší zvukovou hustotu, tak typickou pro anglické nástroje. Liszt navíc používal daleko větší dynamické škály – od „p“ do „fff“. Už v introdukci lze zpozorovat agogická označení, z čehož je lehce vyvoditelné, že orchestr hraje ve flexibilním tempu. Tímto se lišil od Chopinova lineárního tvoření rubata.

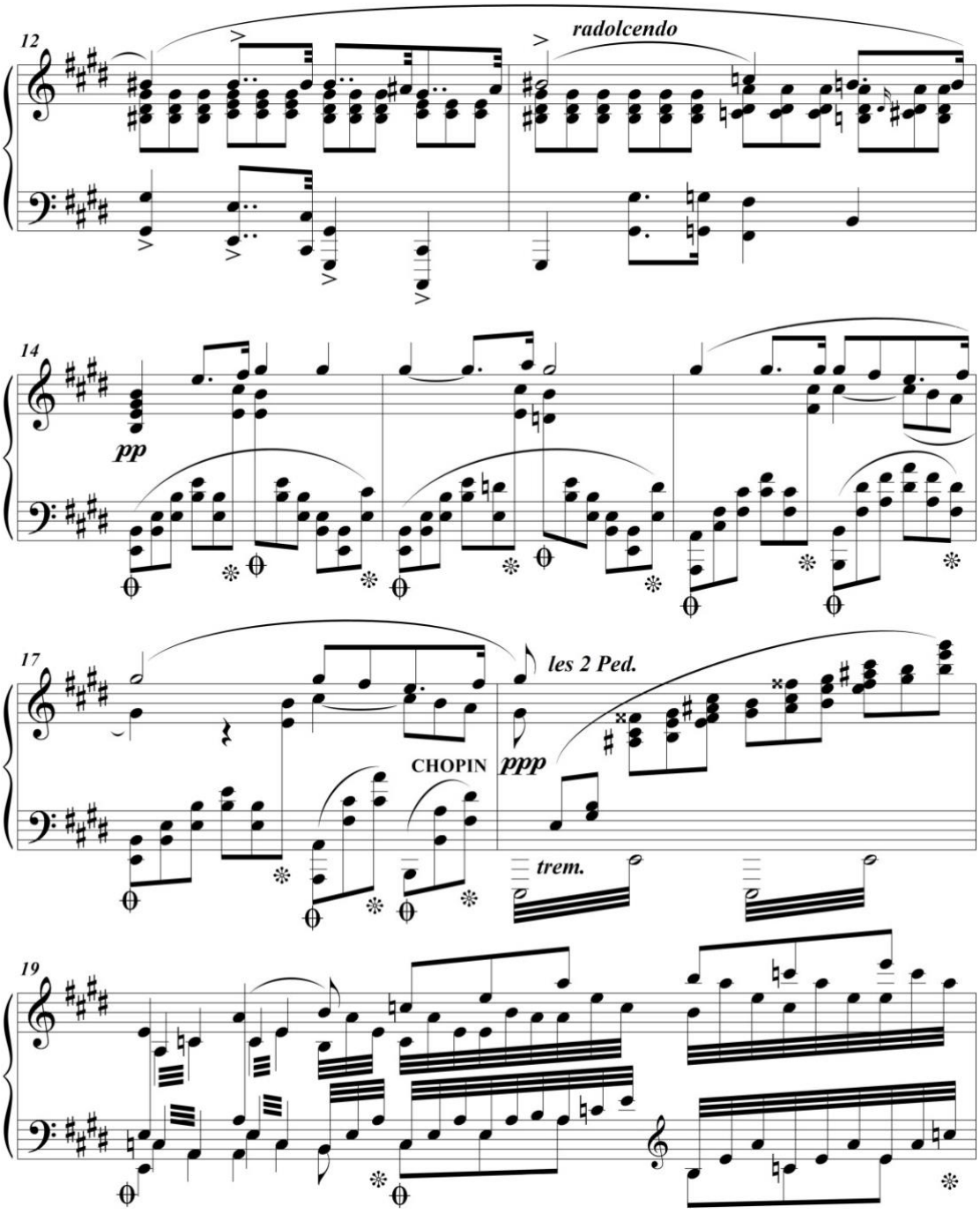
Již zmíněná Chopinova variace na sebe poutá pozornost tím, že její kodu složil Liszt. (obrázek 9 a 10) Liszt se zde snažil vzdát poklonu svému kolegovi. Dynamika je extrémní, ale je zaměřená na jemné nuance. Na konci je předepsáno „pppp“, jež je završeno estintem. Toto extrémní použití dynamiky může být spojeno s Chopinovým citem pro pianový rejstřík a jeho vydařené využití ve výpovědích charakterů.

Ve svých dvou kapitolách o pedalizaci vyjádřil Wieck svou totální opozici pařížským klavíristům. Mezi ně je řazen i Liszt. Wieck se o Lisztovi vyjadřoval jako o dlouhovlasém, bledém apoštolovi umění. Wieckovým jasným vůdcem byl vokální model. Po přečtení těchto kapitol, může být teprve lépe porozuměno, kterým stylem opovrhoval: neustálé používání pedálu, prudký styl hry, náhlé změny a násilné kontrasty.

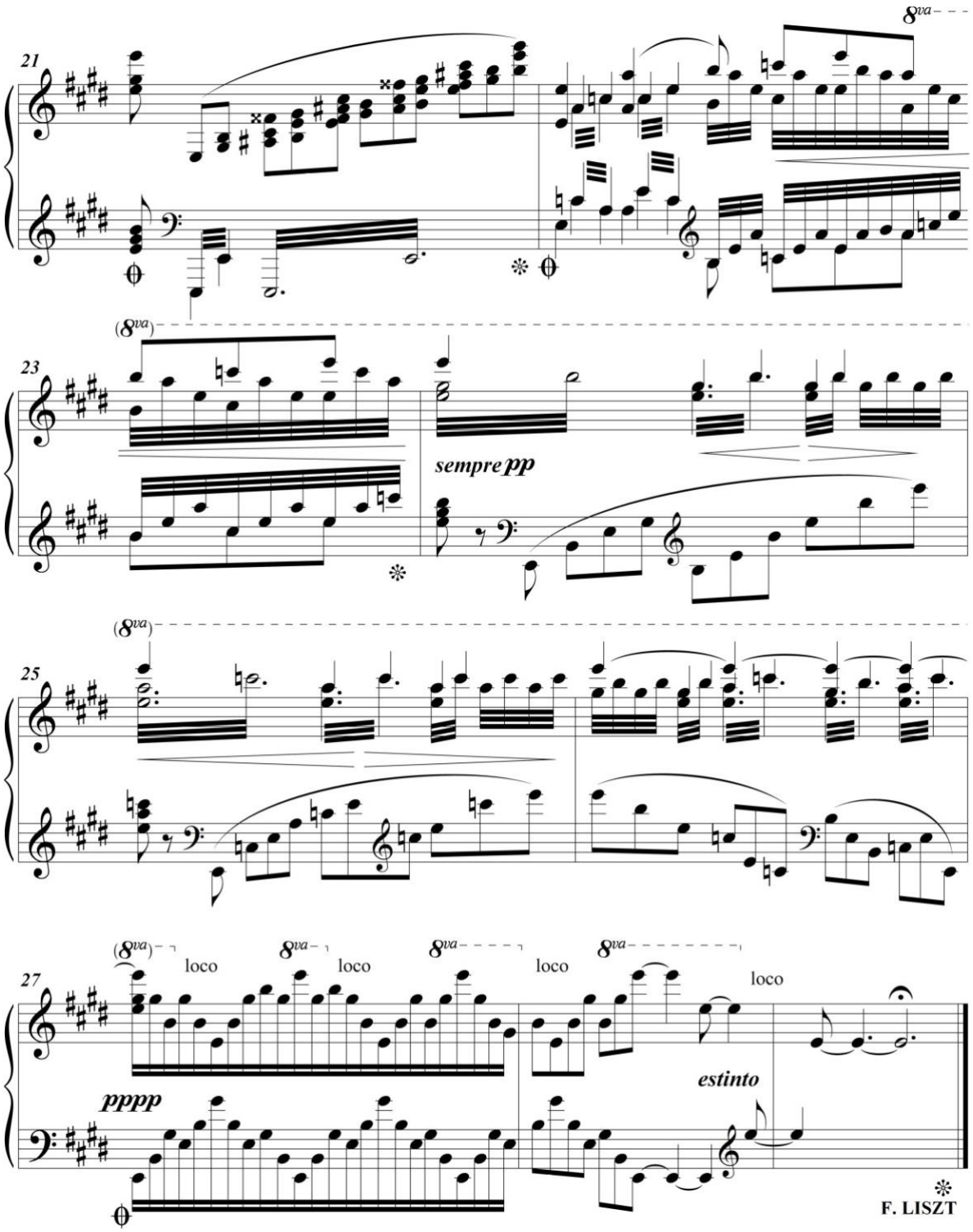
[23] Půldech a plný dech – značí intenzitu vydechování vzduchu



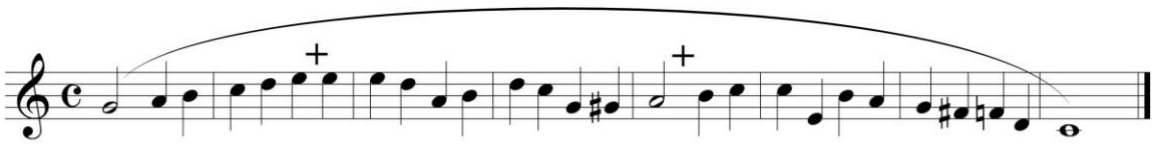
Obrázek 8



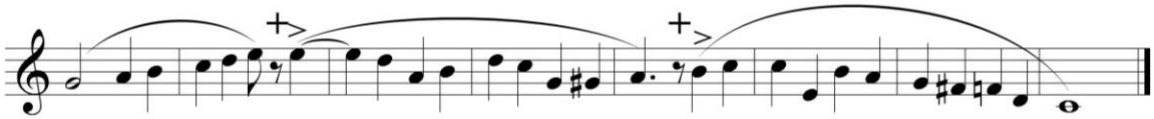
Obrázek 9


8va
21
(8va)
23
sempre pp
(8va)
25
(8va)
loco
8va
loco
8va
loco
8va
loco
27
pppp
estinto
F. LISZT

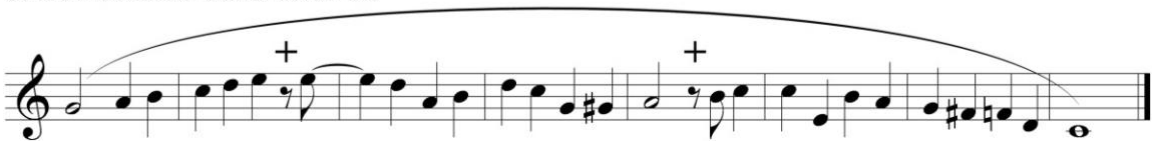
Obrázek 10



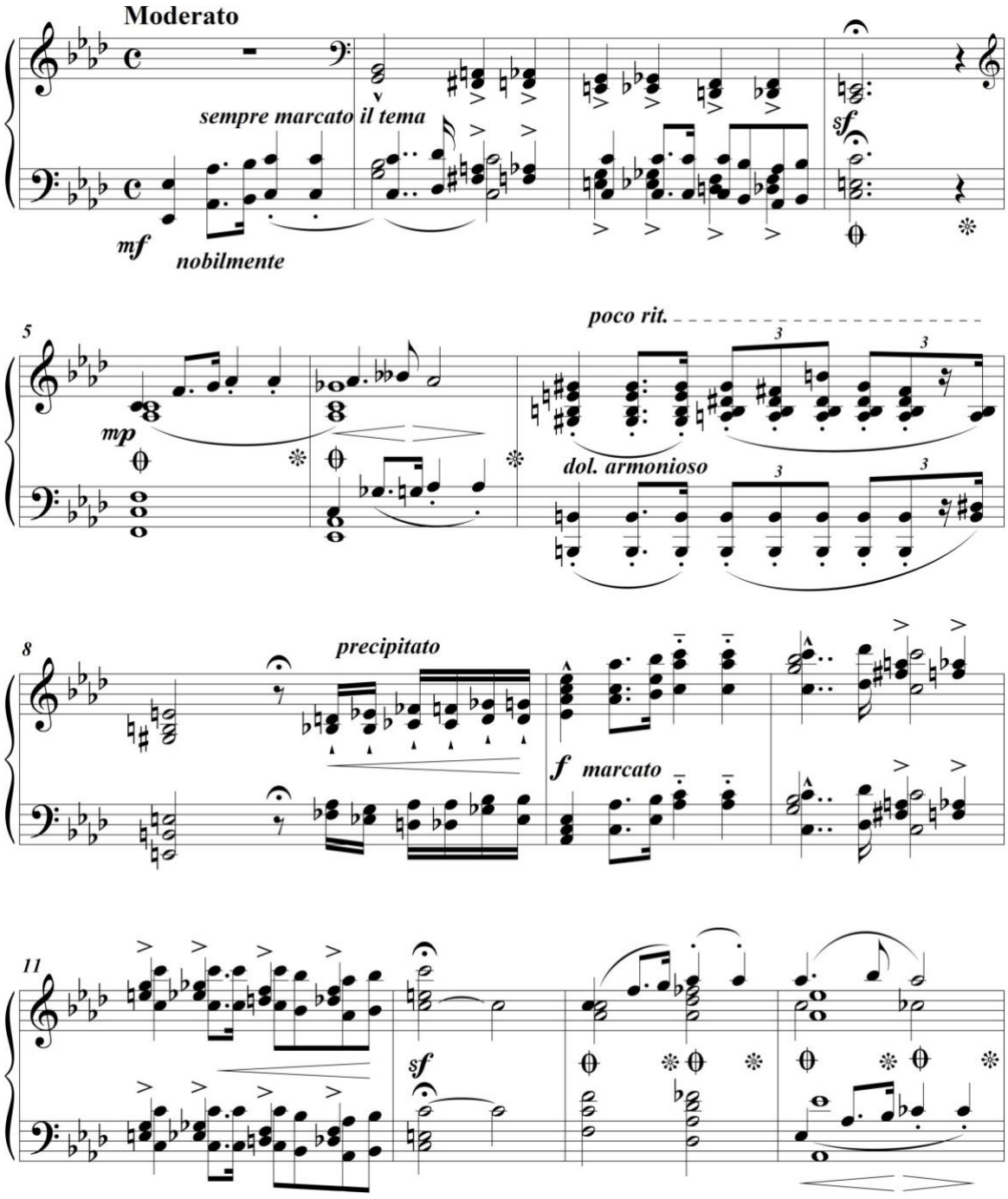
Il faut respirer comme dans cet exemple



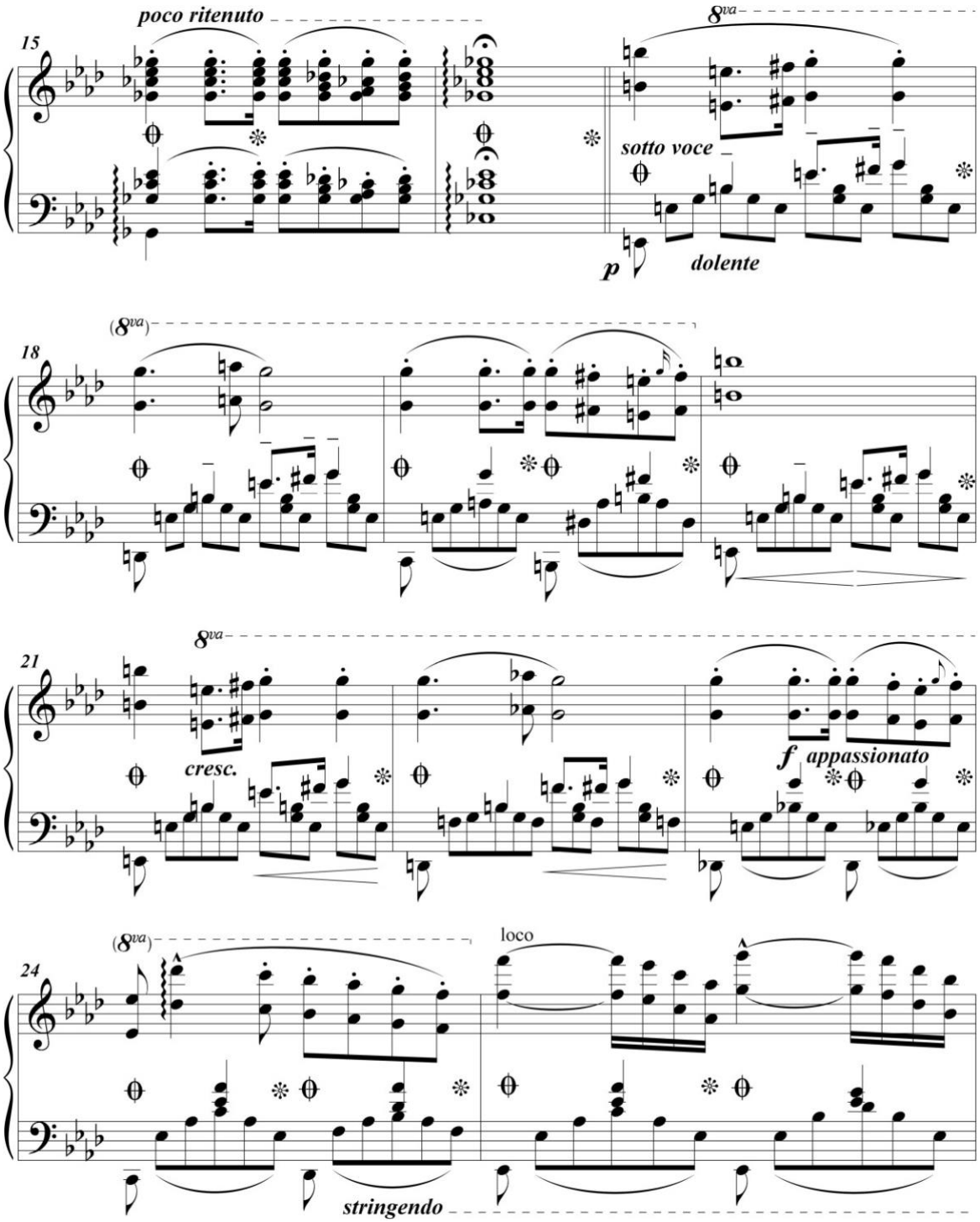
et non comme dans celui-ci.



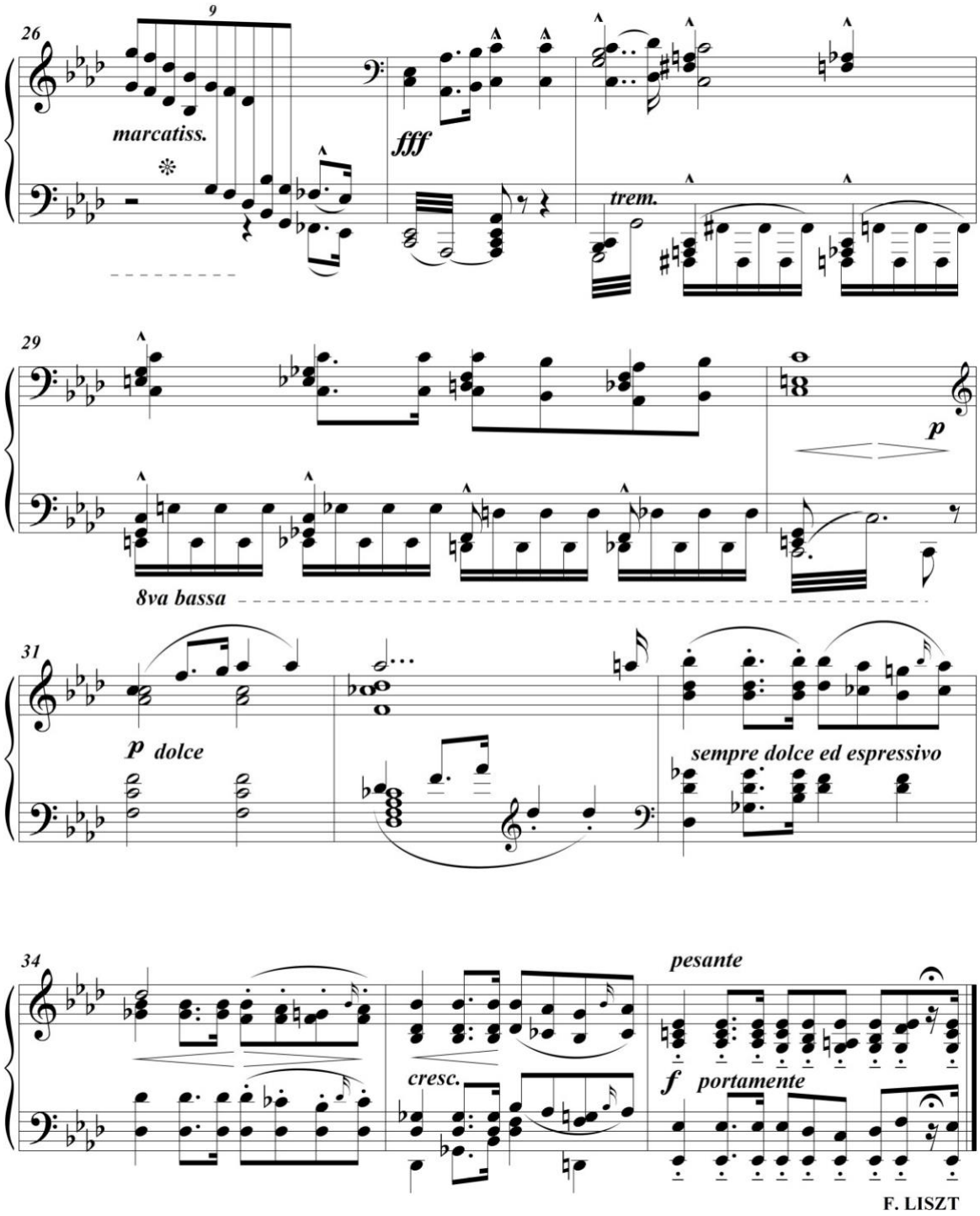
Obrázek 11


Moderato
sempre marcato il tema
mf
nobilmente
sf
5
poco rit.
mp
dol. armonioso
8
precipitato
f
marcato
11
sf

Obrázek 12


poco ritenuto
15
8va
sotto voce
p
dolente
(8va)
18
8va
21
cresc.
f
appassionato
(8va)
24
loco
stringendo

Obrázek 13


26
9
marcatiss.
fff
trem.
29
p
8va bassa
31
p dolce
sempre dolce ed espressivo
34
pesante
cresc.
f portamente
F. LISZT

Obrázek 14

Závěr

19. století bylo pro vývoj hudby, konkrétně operního umění a cantabilního způsobu klavírní hry a kompozice, velkým milníkem. Je nepopiratelným faktem, že kompoziční styl Fryderyka Chopina opravdu vycházel z frazeologie bel cantového zpěvu. Využívaní fiortur ke zdobení melodické linie, které korespondovalo s emocí a náladou dané skladby, zpěvný způsob hry, měkké tvoření tónu, ale hlavně láska pro operní zpěv této doby – to patří mezi nepřeslechnutelné a signifikantní stavební prvky Chopinova stylu. Snaha o co nejvěrnější reprodukci zpěvního hlasu byla alfou a omegou Chopina jako pedagoga, klavíristy i skladatele.

Ruku v ruce s jeho názory Friedrich Wieck publikoval důležitý spis, ve kterém se až nevybíravě pouští do modernistického stylu zpěvu a hry na klavír. I pro něj byly dobové operní hvězdy nejen inspirací při tvorbě hudby, ale i symbol neochvějného boje za zachování starých, a dle jeho názoru správných, zásad hudebního umění.

V opozici stojí německá a francouzská opera, která dávala příliš velký důraz na deklamační preciznost ve zpěvu i v hudbě. Zvětšování orchestrů, větší důraz na dramatičnost projevu a síla hlasu přispěly k odklonu od zažitých standardů vokálního umění. Franz Liszt byl velkým prorokem klavírního umění a místo krásy a tradičnosti přichází na řadu objevování limitů nástroje, klavírista jako hlavní postava recitálů. Hlavní příčinou rozporu Chopina, Wiecka a Liszta je tudíž rozdílný pohled na zvuk, frázování a hudební vyjádření, které úzce souvisí velmi kontrastními styly zpěvu.

Rozdílná koncepce zvukové představy:

1. přirozená kontrola oproti velkorysému nasazování tónu
2. nadužívání dechu oproti úspoře dechu
3. průzračnost a čistota oproti hřmotnosti a rezonanci

Rozdíly ve frázování:

1. bel cantové oproti typicky wagnerovskému
2. koncept mluveného slova v bel cantové frázi oproti spontánnosti a zvukovosti v novém stylu zpěvu

Rozdílná hudební koncepce:

1. odkaz minulosti oproti pokroku („absolutní hudba“ proti „hudba budoucnosti“)

Seznam použitých zdrojů

Odborná literatura

CELETTI, Rodolfo. Historie belcanta. Přeložila E. Zikmundová. Praha a Litomyšl: Paseka, 2000. ISBN 80-7185-284-8.

GARCÍA, Manuel a Edición y notas de Lucía Díaz Marroquín y Mario Villoria Morillo TRADUCCIÓN. *Tratado completo del arte del canto*. Kassel: Edition Reichenberger, 2012. ISBN 978-393-7734-910

CHOPIN, Fryderyk. *Esquisses pour une méthode de piano*. Editor Jean-JacquesEigeldinger. Paris: Flammarion, c2010, 138 s., [42] s. obr. příl. Harmoniques. ISBN 978-2-0812-3812-1
klasikům 20. století]. 1. vyd. v českém jazyce. Praha: BB/art, 2006, 695 s. ISBN80-734-1905-X.

RICHARD MASSE. *Correspondance Frédéric Chopin*. Paříž: Hermann, 2003. ISBN978-270-5661-946

RISHOI, Niel. *Edita Gruberová: portrét*. 1. slovenské vyd. Bratislava: SLOVART,2005, 309 p. ISBN 80-808-5041-0.

SCHOENBERG, Harold C. *Životy velkých skladatelů: [od Monteverdiho ke*
WIECK, Friedrich. *Piano and Singing*. England: General Books LLC, 2009. ISBN978-115-1670-595

Prameny

Adelina de Lara plays Schumann Carnaval op.9 - YouTube. *YouTube* [online]. Copyright © 2023 Google LLC [cit. 28.04.2023]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=SGqqB-iVaRc

Adelina Patti in great sound: La Sonnambula, Mignon, Martha & "Kathleen Mavourneen" - YouTube. *YouTube* [online]. Copyright © 2023 Google LLC [cit. 30.04.2023]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=RqY5960yljs

Fanny Davies plays Schumann's Davidsbündlertänze Op.6 (1930) - YouTube. *YouTube* [online]. Copyright © 2023 Google LLC [cit. 28.04.2023]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=R3bhVC83GMw

Italian Opera - Romantic Piano Music | RomeOperaConcerts. *Classical Music and Opera in Rome | RomeOperaConcerts* [online]. Copyright © RomeOperaConcerts [cit. 28.04.2023]. Dostupné z: https://romeoperaconcerts.com/italian-opera-and-romantic-piano

WIECK, Friedrich. *Piano and Song HOW TO TEACH, HOW TO LEARN, AND HOW TO FORM A JUDGMENT OF MUSICAL PERFORMANCES.* [online]. Boston: LOCKWOOD, BROOKS, & COMPANY., 1875 [cit. 2023-04-28]. ISBN 4057664643001. Dostupné z: https://www.gutenberg.org/cache/epub/16658/pg16658-images.html#CHAPTER_XII s. 97

Zdroje obrázků

IMSLP: Free Sheet Music PDF Download. *IMSLP: Free Sheet Music PDF Download* [online]. Dostupné z: https://imslp.org