
Přístup autorů k vokální složce v rámci instrumentačního procesu



Terezie Švarcová

Authors' Approach to the Vocal Component within the Instrumentation Process

Abstract: This article deals with the use of the human voice within the instrumentation process. It defines three basic situations in which the voice can be found: Dominant role of vocal part, The human voice as an equal partner to other instruments and The human voice and its timbre function. The text also mentions the human voice as an accompaniment to other instruments. The function of these approaches is demonstrated by the chosen examples of Arnold Schönberg's and György Ligeti's compositions. This contribution points to many factors which could be taken to consideration during composing. It marginally focuses on the connection between the timbre and emotions.

Keywords: human voice, orchestration, vocal techniques, Sprechstimme, Arnold Schönberg, György Ligeti

V průběhu dvacátého století začínají autoři do svých skladeb zařazovat *novodobé vokální techniky*. Stáváme se svědky rozmanitých přístupů k lidskému hlasu – od Schönbergova *Sprechstimme*¹ v díle *Pierrot lunaire* přes nejrůznější typy práce s dechem až k různým skřekům, smíchům, kašli, mumlání, mlaskání, křiku nebo šepotu v rámci tvorby mnoha autorů. Tyto a další hlasové projevy zasazují skladatelé do rozličných instrumentačních kontextů.

Předkládaný text si neklade za cíl zmapovat veškeré dění na poli vokálních technik a jejich uplatnění v rámci orchestračního procesu. Poukazuje na vybrané momenty z tvorby Arnolda Schönberga a Györgye Ligetiho,² jejichž kompoziční přístup přinesl zásadní proměnu ve vnímání a uchopení lidského hlasu. Demonstraci těchto postojů považuji za důležitý předstupeň ke své disertační práci, jež se danému tématu hlouběji věnuje. Primárně je zacílena na oblast komorní tvorby, v níž participuje jeden či více sólových hlasů.

K zájmu o tuto problematiku mne dlouhodobě vede nejen interpretační a skladatelská praxe, ale též pocit, že tomuto tématu a jemu podobným není v česky psané literatuře věnován dostatek pozornosti.

Z určitého úhlu pohledu lze přístup k vokální složce v rámci instrumentačního procesu považovat za shodný s přístupem k jakémukoli jinému sólovému nástroji. Zodpovědný autor se detailně seznamuje s technickými, barevnými i dynamickými možnostmi zvoleného nástroje a dané poznatky ve své tvorbě více či méně zohledňuje. Mnohdy je ale překvapen, že se jeho požadavky a představy neslučují s konečným provedením díla. Následně může polemizovat, zda se jednalo o nevhodně zvolený notový zápis a nepřesné vyjádření technických či výrazových pokynů, anebo jej nepřesvědčila barva tónu³ daného interpreta

¹ Tato technika, která má být výhradně mluveným hlasovým projevem, nevyžaduje dodržení předepsaných tónových výšek a nepřeje si pěveckou tvorbu tónu. Jedná se tedy o mluvený projev, který ovšem sleduje melodický obrys frází, tzv. *Sprechmelodie*. Schönberg poprvé užívá *Sprechstimme* v *Gurre-Lieder* (1901–1911) v závěru třetího bloku v VIII. části *Des Sommerwindes wilde Jagd: Herr Gänsefuß, Frau Gänsekraut*, kde se objevuje postava *Vypravěče (Sprecher)*. *Sprechstimme* bývá často zaměňován s technikou *Sprechgesang*. Ta je hlasovým projevem na hranici mezi zpěvem a řečí. Hlas se dotkne tónové výšky, ale vzápětí ji opouští. Počátky *Sprechgesangu* jsou spojovány s osobností Richarda Wagnera a se způsobem interpretace recitativů v jeho operách. Předmětem odborné diskuse je pak Schönbergova kompozice *Pierrot lunaire*, v níž autor požaduje mluvenou melodii s pečlivým zřetelem k předepsaným tónovým výškám a varuje před „zpěvo-mluvou“. Otázkou však zůstává, zda je možné mluvit podle notace navržené pro zpěv. Většina interpretů tak částečně tihne ke *Sprechgesangu*.

² V rámci této ministudie bylo nutné omezit výběr skladatelů. Řada významných autorů tak není zmíněna (Luciano Berio, John Cage, Marek Kopelent a další).

³ „Pojem ‚barva zvuku‘, nejprve pod označením ‚témbr‘ (timbre), se objevil už koncem 18. století ve francouzské literatuře. Jako slovníkové heslo byl tento pojem poprvé autonomně vysvětlen ve Slovníku moderní hudby vydaném v Paříži v roce 1821. V německých hudebních lexikonech z roku 1835 a 1838 byl již výraz ‚barva‘ zvuku nebo tónu (Klang-, Tonfarbe) použit jako ‚označení nahodilé vlastnosti hlasu nebo kvality zvuku, která je světlá, temná, drsná, tvrdá, plná‘ atd. Barva zvuku byla už ve svých prvních definicích vztahována k subjektivní představě kvality zvuku a pro její verbální popis se převzala adjektiva z jiných smyslových oblastí, především pak ze zraku a hmatu.“ Václav Syrový. *Hudební akustika*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2008, s. 159.

či jeho interpretační pojetí. Jedná-li se o barvu tónu, je třeba zpětně se zamyslet i nad tím, zda došlo z autorovy strany ke správné volbě nástroje. Ačkoli je každý interpret právem hrdý na svoji vlastní specifickou barvu tónu, lze částečně předpokládat, že píše-li autor hudbu instrumentální, je jeho představa výsledného zvuku přesnější než u hudby vokální.⁴ V oblasti vokální tvorby je třeba zohlednit celou řadu faktorů, které se podílejí na závěrečném vyznění hlasového projevu. Jedná se o poměrně rozsáhlou problematiku zahrnující především správný výběr *hlasového oboru*, *polohy*, *citlivou práci s přechodovými tóny a hlasovými rejstříky*, respektování *hlasových rozsahů* apod. Nerespektování těchto faktorů vede někdy k zásadnímu rozčarování, když hlasový projev působí při provedení rozpačitě a kompoziční záměr nefunguje.⁵ Mnozí skladatelé komponují dílo pro konkrétního interpreta, s jehož hlasovými dispozicemi jsou dobře obeznámeni. Ovšem pokud má být skladba interpretována různými zpěváky po celém světě, k úspěšnosti provedení může významně pomoci přesné definování požadavků a jejich zanesení do partitury. Jen tak se lze alespoň zčásti vyvarovat zásadního nepochopení díla, které později působí komplikace při jeho celkovém vyznění.

Přístup autorů k vokální složce rozdělují do tří základních oblastí. Jakkoli toto rozdělení může působit obecným a zjednodušeným dojmem, považuji je za výchozí bod k následnému hlubšímu vhledu. Je třeba zmínit, že v řadě skladeb jsou často zapojeny všechny tyto principy v nejrůznějších kontextech a situacích. K určení převládajícího principu dochází především na základě subjektivního poslechu.

1) Dominantní úloha vokální složky

Vokální part působí v rámci celku nadřazeně ve vztahu k ostatním užitým nástrojům. Nemusí se přitom jednat o virtuózní uchopení pěvecké linky. Hlavním rysem těchto skladeb (nebo jejich dílčích částí) je záměrné upozadění ostatních nástrojů za účelem jednoznačného vyniknutí lidského hlasu. Skladatelé volí takový typ instrumentace, který na sebe nestrhává primární pozornost a neubírá tak vokální složce na dominanci.

2) Vokální part je rovnocenným partnerem ostatních užitých nástrojů

V tomto typu skladeb je autorovým záměrem zrovnoprávnění pěvecké složky se všemi (nebo jen s vybranými) nástroji. Tento způsob přístupu k hlasu se stává funkčním pouze za předpokladu, že je správně zapsána a dodržena dynamika. Vokální part je tak stále dobře slyšitelný a zřetelný, jeho prezentace je sebevědomá a nezaniká ve zvukové paletě ostatních nástrojů.

⁴ V případě vokální hudby vždy primárně záleží na specifických hlasových vlastnostech daného interpreta. Každý lidský hlas je zcela jedinečný. Dva pěvci téhož hlasového oboru sice vykazují celou řadu společných rysů, ale každý disponuje vlastním unikátním hlasovým ténbrem.

⁵ Jakkoli přísné dodržení pravidel významně eliminuje nevhodné zacházení s hlasovou linkou, nelze nikdy předem zajistit absolutní úspěšnost provedení (viz poznámka pod čarou č. 4).

3) Barevná úloha vokální složky

Třetí oblastí je takový typ skladeb, kde vokální part splňuje především *funkci barevnou*. Jedná se například o situace, kdy hlas frázuje stejně s jednotlivými vybranými nástroji a jeho užití se může dostat až na hranici slyšitelnosti. Ovšem i v takové situaci je zapojen do orchestračního procesu a nelze jeho účast považovat za méně významnou, ačkoli plní „pouze“ funkci doplňující barvy. Dalším případem jsou místa, kdy se hlas nachází v unisonu s jiným nástrojem a oba takřka barevně splývají. Výjimečně lze též lidský hlas při poslechu zaměnit za některý nástroj, neboť je s ostatními nástroji zvukově propojen v rámci souzvuku, v němž není snadné sluchem rozeznat, který tón je určen právě hlasu (příklad č. 8). Dalším významným tématem spadajícím do oblasti barvy jsou již zmíněné *hlasové obory* a jejich *barevná specifika* a taktéž schopnost hlasu měnit barvu⁶ podle požadovaných *výrazových* či *artikulačních požadavků* autora.

V díle *Pierrot lunaire* (1912) Schönberg užívá techniku *Sprechstimme*, kterou považují za pomyslný stavební kámen *novodobých vokálních technik*. *Sprechstimme* je zde svěřen ženskému hlasu a doprovázen nástrojovým obsazením: *klavír, flétna (a pikola), klarinet (a basklarinet), housle (a viola) a violoncello*.⁷ Toto dílo na koncertní pódium uvádí nový způsob hlasového projevu a dosavadní hranice melodramu jsou překročeny. Velmi expresivní přednes interpretky se ocitá v nejrůznějších instrumentačních souvislostech, od doprovodného charakteru až po výrazně sólistické uplatnění jednotlivých nástrojů. V rámci jedné části je pak mnohdy patrné užití hned několika instrumentačních přístupů. Melodram *Pierrot lunaire* je tedy nutně spjat s novým pohledem na přístup k hlasové složce. Zásadní změnu přináší prezentace hlasu *mluvního*, u nějž lze očekávat jiné možnosti dynamického rozsahu,⁸ než jaké je schopen mít hlas *zpěvný*.⁹ Představu dynamického

⁶ „Barva hlasu je především spojována se subjektivním vnímáním různých zvukových kvalit v návaznosti na umístění rezonance v hrdních či hlavových dutinách během zpěvu.“ Václav Syrový. *Hudební akustika*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2008, s. 210.

⁷ Interpreti mohou nástroje buď střídát, nebo je na každý jednotlivý nástroj jeden interpret.

⁸ „Dynamický rozsah hovorové řeči se pohybuje od 20 dB při šepotu do 50 dB při uměleckém přednesu. Hladina akustického tlaku je při běžném hovoru ve vzdálenosti 1 m od řečníka u mužů cca 65 dB, u žen o 2 až 5 dB méně. U hlasitého hovoru může hladina stoupnout až na 80 dB. U zpěvních hlasů vykazuje největší dynamický rozsah soprán (cca 35 až 105 dB) a tenor (cca 40 až 95 dB). U altu a basu je tento rozsah cca 50 až 95 dB.“ Václav Syrový. *Hudební akustika*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2008, s. 209, 215.

⁹ „Z hlediska fyziologické akustiky má hlas při řeči i při zpěvu shodné základní znaky: u obou projevů lze určit výšku, intenzitu, nosnost, zvukovou barvu. Společné jsou i výrazové elementy řeči a zpěvu: rytmus, melodie, hlasitost, dynamika, přízvuk, prozódie. Uvedené podobnosti by mohly vést k závěru, že se jedná o dva jen mírně funkčně odlišné způsoby tvoření hlasu. Přesto jsou řeč a zpěv procesy *značně odlišné*, do určité míry až protichůdné, od kořenů rozdílné fenomény. *Zpěv je tón*, zatímco *řeč* je modifikovaný *hluk*, *šum*. Vnímáme je dvěma odlišnými smysly (šumový smysl a tónový smysl), a dokonce i anatomicky od sebe oddělenými orgány v mechanismu sluchu.“ Marie Slavíková. *Hlasový projev dítěte a metodické náměty pro jeho rozvoj* [on-line]. [cit. 23. 2. 2021]. Dostupné z: <https://educoland.muni.cz/hudebni-vychova/nove-metody/>.

rozsahu je nezbytně nutné umět reflektovat u kterékoli rozšířené vokální techniky. Řada z nich je totiž schopna se uplatnit pouze ve velmi nízké dynamice, jedná-li se stále o oblast akustického projevu, a nikoli ozvučeného, anebo za předpokladu určité *redukce faktury ensemblového doprovodu*, díky níž mohou vyniknout i ty nejjemnější zvukové nuance.

V kompozici *Pierrot lunaire* lze užití prvního principu vysledovat jen v rámci dílčích úseků některých částí. V průběhu cyklu totiž významně převládá rovnocenné, či dokonce sólistické uplatnění jednotlivých nástrojů. Za povšimnutí naopak stojí zcela opačná situace, kdy Schönberg předepisuje *flétně, klarinetu a houslím* ve 4. části *Eine blasse Wäscherin* (příklad č. 1) pokyn: „Die drei Instrumente in vollständig gleicher Klangstärke, alle ohne jeden Ausdruck.“¹⁰ Part recitátorky má naopak dodržet požadavek: „Die Rezitation soll hier durchaus wie eine Begleitung zu den Instrumenten klingen; sie ist Nebenstimme, Hauptstimme sind die Instrumente.“¹¹

Příklad č. 1 A. Schönberg: *Pierrot lunaire*. Op. 21, č. 4 (*Eine blasse Wäscherin*), t. 5–6

¹⁰ „Tyto tři nástroje stejnou intenzitou tónu, všechny bez jakéhokoli výrazového projevu“ (překlad autorky).

¹¹ „Recitace zde má jednoznačně znít jako doprovod k nástrojům; recitace je vedlejším hlasem, hlavním hlasem jsou nástroje“ (překlad autorky).

I. 4/4 J=40 Sostenuato

1 2 3

molto risoluto
sf
a!

simile
sf
a!

molto risoluto
sf
a!

tenuto (nur einmal anblasen)
ppp
tenativ

con sord.
III. V
tenuto
ppp
pizz. flag.
klingen lassen
sf

Cel

Cor

klingen lassen

Příklad č. 3 G. Ligeti: *Nouvelles Aventures*, t. 1–3

V melodramu *Pierrot lunaire* dochází k působivému propojení prvního a druhého principu v *Serenádě* (příklad č. 4), kde se violoncello na jedné straně exponuje jako sólový nástroj, ale zároveň je na straně druhé součástí dialogu s mluvním hlasem. Zajímavým aspektem je tady určitá dvojrole violoncella, které – ačkoli působí dominantně a strhává na sebe posluchačovu pozornost – lze stejně tak vnímat jako doprovod k hlasové složce.¹⁵

rit.

rit.

knipster trüb ein Piz-zi-ca-to.

immer p

rit.

pp

langsam - accel. - rit. - Tempo

ad libitum

brillant

Tempo

Plötzlich haht Cas.

rit. - Tempo

pp

Příklad č. 4 A. Schönberg: *Pierrot lunaire*. Op. 21, č. 19 (*Serenade*), t. 20–26

¹⁵ Zde pozoruji jistý odkaz ke koncertantnímu užití nástrojů ve vokální hudbě předešlých epoch.

Schönbergův hlavní instrumentační přínos jednoznačně spatřuji v těch částech díla *Pierrot lunaire*, v nichž jsou nástroje exponovány ve vysoké poloze a mluvený projev by jim měl být rovnocenným partnerem (příklad č. 5). Snad právě tento přístup lze považovat za charakteristický znak Schönbergovy instrumentace *Pierrota*. Jak je již zmíněno výše, jsou-li při provedení dodrženy dynamické požadavky autora, hlas působí stále zřetelně a zvukově nezanikne v často pronikavých barvách okolních nástrojů. Hans Stuckenschmidt ve své knize o Schönbergovi říká: „Osobitost jeho instrumentace spočívá v jeho schopnosti téměř vydestilovat trest zvukové barvy, jež je pro každý nástroj specifická. Zatímco v klasické a romantické orchestraci převládá většinou snaha nalézt ve zvuku společného jmenovatele, dosáhnout vždy co možno nejvyššího stupně sloučení, je Schönbergova zvuková paleta založena na zdůraznění protikladů. Lze říci, že v *Pierrotu* je každý nástroj se svými barevnými extrémy nově objeven.“¹⁶ A právě do těchto barevných extrémů vstupuje ženský hlas, kterému je navíc dovoleno být „jen“ hlasem mluvším.¹⁷ Zvuková stránka zdůrazňující protiklady netvoří vedlejší roli k lidskému hlasu, ale jakoby touží pohltnout jej do sebe, přičemž očekává jeho sebevědomé uplatnění a opětovné prosazování se v rámci celé zvukové mozaiky.

The image shows a musical score for the first two measures of 'Dandy' from Schönberg's *Pierrot lunaire*. It includes staves for Piccolo, Clarinet in A, Voice (Rezitation), and Piano (Klavier). The tempo is 'Rasch' (♩ = 76) and the key signature has one sharp. The Piccolo and Clarinet parts are highly melodic and dynamic, with markings like *f*, *pp*, and *sf*. The voice part is recited, with the lyrics 'Mit ei - nem phan - ta - - - stischen'. The piano part provides harmonic support with chords and moving lines, marked with dynamics like *ff* and *pp*.

Příklad č. 5 A. Schönberg: *Pierrot lunaire*. Op. 21, č. 3 (*Dandy*), t. 1–2

¹⁶ Hans Heinz Stuckenschmidt. *Arnold Schönberg*. Praha: Editio Supraphon, Hudební profily, sv. 21, 1971, s. 53.

¹⁷ Ačkoli je od interpretky očekáván opřený mluvní hlas jevištního charakteru, u nějž lze předpokládat maximální možnou znělost.

Možná právě tímto instrumentačním přístupem se významně začal měnit pohled na lidský hlas v rámci vokálně instrumentální hudby komorního typu. Hlas byl do té doby především nositelem „krásných zvuků“, většinou za ukázněného doprovodu ostatních nástrojů. Nyní se ocitá ve „zvukově vyhrocených“ situacích, v nichž si musí obhájit své místo. S hlasem je zacházeno jako s nástrojem, od něž se očekává široká škála dynamických možností. Nejspíš právě tento způsob práce posouvá použití lidského hlasu v komorní hudbě na zcela jinou úroveň. Ovšem chce-li skladatel používat rozšířené techniky, musí pečlivě pracovat s instrumentací i akustickými možnostmi hlasu a nástrojů. Důležitým aspektem rovnocenného pojetí a následného vnímání všech zúčastněných hlasů je i volba dynamiky, která by tuto rovnoprávnost měla spoluvytvářet. Nemusí se jednat pouze o dynamiku vyšší, v níž je hlas nucen vyrovnávat se s barevnou průrazností ostatních nástrojů, jako se tomu děje často melodramu *Pierrot lunaire*, ale může jít i o dynamiku nízkou. Také v ní záleží na promyšlené a disciplinované interpretaci, která vytvoří požadovaný zvukově vyrovnaný souzvuk.

Zrovnoprávnění pěvecké a instrumentální složky lze zaznamenat na řadě míst i v Ligetiho *Aventures* (příklady č. 6 a 7).

Od taktu 59 dále dochází k téměř rovnoměrnému zapojení vokální i instrumentální části ensemblu, to vše nejprve ve vyšší dynamice, z níž se ale autor dostává k dynamice nižší a užšímu nástrojovému obsazení. Obě tato místa jsou ukázkou zvukové vyváženosti, v níž se všechny zúčastněné nástroje realizují podobnou měrou a spoluvytváří vyrovnanou zvukovou složku.

59 60 61 62 63

The image shows a handwritten musical score for measures 59 through 63 of G. Ligeti's 'Aventures'. The score is written for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Bass) and a large instrumental ensemble. The instruments listed on the left are S (Soprano), A (Alto), B (Bass), Fl (Flute), Cor (Cor Anglais), Cemb (Cembalo), Pf (Piano), Vc (Violoncello), and Cb (Contrabass). The notation is highly complex, featuring many accidentals, ties, and dynamic markings. The measures are numbered 59, 60, 61, 62, and 63 at the top. The score is written in a single system for each measure, with multiple staves for each instrument. The notation includes many accidentals, ties, and dynamic markings, indicating a highly complex and expressive piece.

Příklad č. 6 G. Ligeti: *Aventures*, t. 59–63

Handwritten musical score for Ligeti's *Aventures*, measures 69-74. The score is for six parts: Soprano (S), Alto (A), Bass (B), Flute (Fl), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The lyrics are in German and Czech. The score shows complex rhythmic patterns with many triplets and slurs. The dynamics are marked as 'diminuendo' and 'poco a poco'.

Příklad č. 7 G. Ligeti: *Aventures*, t. 69–74

Jiným příkladem zrovnoprávnění hlasů, který zároveň reprezentuje užití třetího principu – barvotvorného – je třeba 6. takt v Ligetiho *Aventures*. Držené tóny (příklad č. 2) a jejich crescendo v závěru 5. taktu připraví nástup specifické clusterové barvy v úvodu 6. taktu, nad níž se baryton prezentuje jako dominantní vokální složka v různých hlasových projevech.¹⁸ V rámci jednoho taktu se tak objevuje elegantní prolnutí všech tří základních principů. Domnívám se, že za povšimnutí stojí zvláště onen clusterový souzvuk, v němž je *soprán* s *alt*em tak dokonale propojen s barvou *flétny*, *horny*, *violoncella* a *kontrabas*u, že je pro posluchače velmi nesnadné a snad i nemožné určit, které tóny patří právě pěvecké složce (příklad č. 8).

¹⁸ S pokyny: plötzlich aufhören (náhle ustát), stimmlos – etwas stimmhaft – stimmlos (nezvučně / bez hlasu – nepatrným hlasem – nezvučně / bez hlasu), tiefer Seufzer (hluboký / po/vzdech), mit Sehnsucht (toužebně), atmen (wie vorher) (dýchat jako předtím), drohend (zum Publikum) (výhrůžně směrem k publiku), Lachen (plötzlich ausbrechend) (náhlý výbuch smíchu), (plötzlich) inspiratorischer Laut (als wollte man jemanden erschrecken) (zum Alt) ((náhlý/ podnětný zvuk /jako by chtěl někdo někoho polekat/ /směrem k altistce/ (překlad autorky).

[6]

Senza tempo, 23-28"

The score is for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Bass, Tenor) and instruments (Flute, Cor Anglais, Violoncello, Contrabass). The tempo is 'Senza tempo' for 23-28 seconds. The score is heavily annotated with performance instructions in German and Czech. The vocal parts start with 'dolcissimo' and 'pppp unmerklich einsetzen'. The instrumental parts have various dynamics and articulations. The annotations include 'niente', 'libero', 'molto espr.', 'mit Sehnsucht', 'atmen (wie vorher)', 'Lachen (plötzlich ausbrechend)', 'inspiratorisch', 'Laut', 'willte', 'mah', 'jemanden', 'stürzen', 'zum Aus'.

Příklad č. 8 G. Ligeti: *Aventures*, t. 6

V melodramu *Pierrot lunaire* se Schönberg na několika málo místech uchyluje k užití šepotu.^{19, 20} Otázkou je, zda byla jeho záměrem dominance hlasového projevu, nebo naopak chtěl hlasu přidělit „jen“ úlohu jakési doplňující barvy. Na interpretku jsou kladeny požadavky typu *tonlos* či *tonlos geflüstert*²¹ a v části *Raub* (příklad č. 9) v úseku *Nachts, mit seinen Zechkumpanen* se dokonce v rámci jedné fráze rychle vystřídá mluvený projev a mluvení bez tónu. Rovněž ve třetí části *Dandy* je uplatněn šeptaný projev a obzvlášť vyznění závěrečné fráze *Mit einem phantastischem Mondstrahl* zcela závisí na dodržení předepsané dynamiky v *pikole* a *klarinetu* (příklad č. 10). Nestane-li se tak, dostává se hlas až na hranici slyšitelnosti a nemůže mu být přiřknuta jiná funkce než doplňující barva.

¹⁹ „Při mluvení šepem nevzniká hlasivkový tón, rezonanční dutiny vokálního traktu „filtrují“ jenom šum.“ Václav Syrový. *Hudební akustika*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2008, s. 209.

²⁰ „Šepot je hlasovým projevem se snahou o tvorbu neznělého zvuku, nejedná se o patologický zvuk, ale o specifický neznělý hlasový projev.“ Marek Frič – Zdeněk Otčenášek. *Přehled metodických postupů subjektivního popisu vlastností hlasových projevů v oblasti poruch, patologie a terapie hlasu* [on-line]. [cit. 23. 2. 2021]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/236982906_Prehled_metodickyh_postupu_subjektivniho_popisu_vlastnosti_hlasovych_projevu_v_oblasti_poruch_patologie_a_terapie_hlasu.

²¹ Nezvučně, bez tónu; nezvuchně šeptaně (překlad autorky).

Fl. *espress.* *pp*

Kl. (A) *pp*

G. *arco am Griffbrett*

Vcl. *pizz.* *deutlich* *pp*

(ton) (ton) (ton etc.)

Nac mit seinen Zechkumpanen steigt Pierrot hin-ab,

Příklad č. 9 A. Schönberg: *Pierrot lunaire*. Op. 21, č. 10 (*Raub*), t. 8–9

Pic. *rasch* *ppp* *nimmt gr. Fl.* *pppp*

Kl. (A) *ppp* *pp* *pppp*

30 *rasch* *(tonlos geflüstert)*

mit einem phantastischen Mondstrahl.

30 *rasch* *spp*

Příklad č. 10 A. Schönberg: *Pierrot lunaire*. Op. 21, č. 3 (*Dandy*), t. 30–31

Ačkoli primárně sleduji oblast komorní tvorby, nemohu krátce nezmínit Schönbergovu operu *Die glückliche Hand*, op. 18 (1910–1913). Zpěváci jsou zde postaveni před poměrně nesnadný úkol, a sice v rámci krátkého časového úseku vystřídat hned

několik hlasových technik: od mluvního hlasu přes šepot až ke zpěvnímu tónu, to vše za přítomnosti velkého orchestrálního obsazení.²² Jak je patrné z partitury, Schönberg sám udává pokyny k nejrůznějším odlišnostem hlasového projevu, což považují na tehdejší dobu za novátorský počín. Obdivuhodné je také detailní rozvržení, kdy se který hlasový projev objeví, ve kterém hlase a v jakém časovém sledu. V pěveckých partech se nejčastěji objevuje následující terminologie: *gesungen, gesprochen, mit Klang; klangvoll gesprochen, geflüstert, tonlos a klangvoller geflüstert*.²³ Ve vybrané ukázce proti sobě současně probíhají různorodé hlasové projevy v ženských a mužských hlasech (viz tabulka) (příklad č. 11).

	takt 14		takt 15			takt 16	
ženské hlasy	gesungen		gesungen		gesprochen mit Klang	gesprochen mit Klang	gesungen
mužské hlasy	geflüstert tonlos	klangvoll gesprochen	klangvoll gesprochen	tonlos	tonlos	gesungen	geflüstert tonlos

Přestože dynamika všech užitých nástrojů je velmi nízká, nabízí se otázka, do jaké míry vyníí určené hlasové projevy tak, aby je barva ostatních nástrojů nepřehlušila? A jsou-li upozaděny, ztrácí snad jejich použití význam? Jak moc si autor přál jejich dominantní úlohu? Patrně se zde jedná o dotváření barvy a atmosféry celého úseku, bez ohledu na to, jak moc detailně může posluchač zaznamenat úlohu jednotlivých hlasů.

Důležitým aspektem, který je třeba zmínit, je notace, v níž i úseky s použitím šepotu mají své přesné tónové výšky. Zpěváci tudíž hledají kompromis mezi šepotem a tónem. Výsledkem se pak stává jakýsi *dyšný tón*,²⁴ jehož tónovou výšku lze určit. Tato specifická barva tónu má pravděpodobně větší šanci se akusticky prosadit. Domnívám se, že tu opět dochází k určitému propojení více instrumentačních principů. Dvanáct hlasů, které mají zcela určité úlohu barvotvornou, vnímám zároveň jako rovnocenné partnery k sobě navzájem i k okolnímu dění v rámci celé zvukové palety. Dominanci vokální složky pak zde reprezentují jednotlivé pěvecké hlasy vystupující čas od času ze zvukové směsice šeptaného a mluveného slova.

²² Obsazení: 1 muž (*baryton*), 6 žen (3 *soprány*, 3 *alty*), 6 mužů (3 *tenory*, 3 *basy*); pikola, 3 flétny, 3 hoboje, anglický roh, 1 klarinet (in D), 3 klarinety (in B, A), 1 basklarinet (in B), 3 fagoty, 1 kontrafagot, 4 rohy, 3 trubky (in B), 4 trombony, 1 basová tuba, harfa, celesta, zvonkohra, xylofon, tympány, velký buben, malý buben, tam-tam, triangel, tamburína, kladivo, smyčce: 1. housle (nejméně 16), 2. housle (nejméně 14), violy (10–12), violoncella (10–12), kontrabasy (8–10).

²³ Zpívaně, mluveně, se zvukem; zvučně mluvit, šeptaně, bez tónu; zvučněji šeptaně (překlad autorky).

²⁴ Dyšný tón vzniká neúplným dovíráním hlasové šterbiny při zpěvu. Zároveň s tónem uniká část dechu.

kl. Fl.

1. gr. Fl.

E.H.

12. Klar.(B)

1.

Fg

2.3.

Hr.(F)
m. Dpf

3.4.

3.4. Pos.
m. Dpf

Cel.

Hrf.

Pke.

Tamt.

6 Frauen

1.

2.3.

4.5.6.

6 Männer

1.

2.3.

4.5.6.

1. Solo-Gge.
m. Dpf.

2. Solo-Gge.
m. Dpf.

12.3. Solo-Br.
m. Dpf.

2.3. Solo-Vcll.
m. Dpf.

1. Solo-Ktrbss.
m. Dpf.

Platterunge

rit.

bis ca. 69

tempo

♩ = 88 - 92

pp

ppp

m. Dpf

p

(gesprochen; mit Klang)

(gesungen)

U - ber-läßt du dich den Lockungen deiner Sin - ne,

die un - ir - disch sind,

a - ber

ir-disches Glück ersehnen! Du Ar - mer!

läßt du dich den Lok-kun-gen deiner Sin-ne,

die uu - ir - disch sind,

a - ber

ir-disches Glück ersehnen! Du Ar-mer!

- der ü - ber-läßt du dich den Sin - nen,

die un - ir - disch sind,

a - ber

ir-disches Glück ersehnen! Du Ar-mer!

Lok-kun-gen dei-ner Sin-ne,

die das Welt-all durch-strei-fen,

aber ir-disches Glück er-seh-nen!

Ir - disches Glück! Du

dei-ner Sin-ne,

die das Welt-all durch-strei-fen,

aber ir-disches Glück er-seh-nen!

Ir - disches Glück! Du

läßt du dich die Lockungen deiner Sin-ne,

die das Welt-all durch-strei-fen,

Aber ir-disches Glück er-seh-nen!

Ir - disches Glück!

col legno gestrichen

m. Dpf. am Steg

15

rit.

tempo

pp

m. Dpf.

deutlich

N. pils

Jde-li o barevný přínos hlasového projevu do instrumentačního procesu, v případě melodramu *Pierrot lunaire* se zcela evidentně ukazuje, že obsah textu se velmi osobitým způsobem odráží v Schönbergově instrumentačním přístupu. Dá se říci, že hudba obsah textu umocňuje.²⁵ Schönberg „... zcela mistrovsky vytváří ojedinělou atmosféru každé jednotlivé písně – nejen hudebním obsahem, ale i barevnými dispozicemi a zvolenými polohami nástrojů naznačuje mnohdy náladu textu ještě v předešlé. Toto mé tvrzení výrazně dokumentuje například část 4, *Eine blasse Wäscherin*, v níž autor již od prvních tónů dává ožít tajemně něžné atmosféře, připravující nástup hlasu. Měkká barva flétny, klarinetu a houslí jako by dokreslovala celý obraz „... bledé pradelny, která v noci bílé prádlo pere...“ a jako by dokonale popisovala její „... nahé sněhobílé ruce, nořící se do stříbra vln...“ pomocí předepsaného ppp, které je přítomno po celou délku písně.“²⁶

Zcela odlišnou polohu pak představuje 8. část, *Nacht* (příklad č. 12), kde „...dynamika přechází od sotva slyšitelného ppp do fff, až konečně dramaticky stupňované dění náhle ustane a znovu je dosaženo ticha basových tónů začátku. To všechno není však hudebně formální samoučelností, nýbrž sugestivní hudební interpretací a vystupňováním děsivého obrazu, o němž vypovídají slova textu, obrazu temných, černých obrovitých mūr, které umrtvují sluneční jas a jako neviditelné obludy se snášejí na těžkých perutích z nebe k zemi na lidská srdce.“²⁷ Atmosféra celé této části je silně podpořena užitím *basklarinetu* s *violoncellem* a *klavírem* a nízké hlasové polohy recitátorky. Zde je patrná značně promyšlená práce právě s hlasovou polohou interpretky. Schönberg konstatuje, že si umělkyně sama volí hlasovou polohu, která jí je vlastní, a v jejím ambitu se snaží sledovat požadovanou *Sprechmelodie*. Ale přesto se lze domnívat, že autor nepředpokládá významné odchylky od předepsané polohy. Hned v úvodních tónech v části *Nacht* lze uplatnit určitou hlasovou hrubost a „naturálnost“, která barevně koresponduje jednak s ostatními nástroji, jednak s náladou odrážející obsah textu.

²⁵ V rámci celého cyklu převládá koncepce, v níž Schönberg hudebními prostředky ilustruje obsah vybraných textů.

²⁶ Terezie Švarcová. *Lidský hlas v tvorbě Arnolda Schönberga ve vybraných příkladech*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014, s. 46.

²⁷ Hans Heinz Stuckenschmidt. *Arnold Schönberg*. Praha: Editio Supraphon, Hudební profily, sv. 21, 1971, s. 56.

Baß-Klarinette in B. Gehende ♩ (ca 80)

Violoncell. Gehende ♩ (ca 80)

Rezitation. Gehende ♩ (ca 80) Finstre, schwarze Riesenfallter tötetender

Klavier. Gehende ♩ (ca 80)

Příklad č. 12 A. Schönberg: *Pierrot lunaire*. Op. 21, č. 8 (*Nacht*), t. 1–5

„Především 7. část *Der kranke Mond* je duetem flétny a hlasu a zároveň nejužším obsazením v rámci celé kompozice. Schönberg si toto obsazení ponechává na závěr prvního dílu a jeho jakousi barevnou průzračností připravuje půdu pro závažnost textů 2. dílu cyklu. Zcela jistě jej jakási obsahová intimita této básně přivedla k takovému obsazení. „Měsíci! Nemocný, odsouzený za hranici noci, v dálce na nebeském černém lůžku, jak nářek cizí, pohled tvůj blouznivý mě poutá...“ I zde je patrný jistý odraz impresionistického přístupu. Schönberg zachycuje náladu jakési zvláštní poetické noci, kdy básník promlouvá k nemocnému Měsíci. Vystihuje atmosféru, v níž posluchači mistrně navodí dojem, že on sám je tím, kdo k Měsíci hovoří. Rovněž volba instrumentace – tedy sólové flétny – připomíná časté využívání tohoto nástroje ve skladbách impresionistů. Obzvláště z úvodního tématu recitátorky jako by přímo tryskal obsah a nálada nejen prvního verše, ale celé části. Tato část svým charakterem odkazuje k impresionistické poetice.“²⁸ I zde je tedy patrná silná autorova vazba na text a přenesení jeho atmosféry do instrumentační oblasti (příklad č. 13).

Flöte. Sehr langsamer ♩ (♩ = 96-100)

Rezitation. Sehr langsamer ♩ (♩ = 96-100) Du näch-tig to-deskranker Mond dort auf des Himmels schwarzem

Příklad č. 13 A. Schönberg: *Pierrot lunaire*. Op. 21, č. 7 (*Der kranke Mond*), t. 1–5

²⁸ Terezie Švarcová. *Lidský hlas v tvorbě Arnolda Schönberga ve vybraných příkladech*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014, s. 46.

V průběhu celého cyklu je v partu recitátorky jen několik málo pokynů vztahujících se k výrazové či barevné poloze.²⁹ V tom spatřuji Schönbergovu genialitu. Celkovým pojetím instrumentace uvádí recitátorku do určitého barevného světa, ve kterém jí však ponechává prostor k vlastnímu sebevyjádření.

V rovině obecné úvahy o vokální složce jako barvotvorném činiteli je možné zmínit několik aspektů. Domnívám se, že autorova představa o barvě lidského hlasu je stěžejní záležitostí při kompozici vokálně instrumentální hudby a též při následném výběru interpreta. Na barevný výsledek skladby tak má vliv celá řada faktorů. Kromě volby *hlasového oboru* a *hlasové polohy* je to rovněž *požadovaná emoce* a schopnost pěvce tuto emoci vyjádřit prostřednictvím svého hlasu. Zpěvák velkou měrou pracuje se svou představivostí a už samotný výběr textu mu evokuje určitou náladu, kterou promítá do svého hlasového projevu. Má-li tedy autor přesnou představu o tom, jak má hlas zaznít, zpěvák očekává detailní zanesení těchto pokynů do partitury, anebo vytvoření atmosféry, kterou pak přirozeně reflektuje ve svém hlase. V opačném případě si dosadí k notám a textu vlastní asociace a může tak docházet k odlišné interpretaci, než jakou měl autor na mysli. Mnohdy ale tato cesta otevřeného pojetí může být i velmi přínosná. Alespoň zčásti lze těmto situacím předejít již zmíněným detailním popisem v partituře. Ačkoli interpreta mohou tyto požadavky částečně svazovat a nedávat mu příliš mnoho prostoru pro vlastní pojetí, je zde větší šance, že se skuteční autorův záměr. Věřím ale, že i navzdory velkému množství požadavků interpretovi vždy zůstává značný prostor pro osobní přínos a zapojení vlastní fantazie.

Jakým způsobem tedy ovlivní emoce barvu hlasu a následně i výsledek celého orchestračního záměru? Najde-li zpěvák ve svém partu pokyny, jako jsou například *dolce*, *teneramente*, *disperatamente* apod., pokusí se je přirozeně vyjádřit prostřednictvím svého hlasu. Na základě svých hlasových i emočních zkušeností pracuje s barvou hlasu tak, aby evokovala požadovanou emoci. Hlas se může stát světlejším či tmavším, něžným nebo agresivnějším, nasazení tónu je měkké, tvrdší nebo dyšné.³⁰ Stejně jako hudební nástroje je tedy i lidský hlas schopen pracovat s určitou barevnou škálou, kterou přizpůsobuje daným pokynům či situaci. Autor by si měl dokázat zodpovědět otázku, co chce prostřednictvím hlasu vyjádřit a jaké budou charakteristické rysy pěvecké složky. Zda bude její těžiště spočívat v projevu dramatickém či lyrickém, ve které hlasové poloze má být jeho doména. Právě hlasová poloha je významným součinitelem barvy. Z typických rysů zvoleného oboru pak může skladatel vytěžit maximum pro svou kompozici. Zohlednění

²⁹ Sehr hoch, aber äußerst zart (velmi vysoko, ale s extrémní jemností), ziemlich voll (téměř naplno), dieser Takt anders, aber doch nicht tragisch (tento takt odlišně, ale ne nešťastně), gesungen (womöglich die tieferen Noten) (zpívaně, nejnižší možné noty), gezischt (syčeně), kläglich (žalostně), ernst (vážně), sehr zart (velmi jemně), etwas zögernd (poněkud váhavě), trocken (suše), ärgerlich (zlostně), komisch bedeutsam (komicky významně), ruhig (klidně), sehr innig (velmi vroucně) (překlad autorky).

³⁰ Jedná se o termín *hlasové začátky*.

těchto aspektů následně ovlivňuje významným způsobem interakci jednotlivých nástrojů ensemblu s vokální složkou.

Závěrečná ukázka demonstruje detailní popis artikulačních a emočních pokynů,³¹ jenž je charakteristickým prvkem Ligetiho *Nouvelles Aventures* (příklad č. 14).

4/4 **A tempo, molto espressivo:**
 Die Ausdruckscharaktere stets plötzlich wechseln.
 Mimik und Gestik: stets übertrieben-barock.

30 31

S
 fff tenor 2! Aufschrei: erstaunt-glücklich
 pp erschrecken-zurückweichend
 mp 3! plötzlich auflachend, noch immer ironisch
 ff 3! aufschluzend, sehr betrübt
 mp 3! 5! pathetisch-verkündend

A
 fff 2! Aufschrei: erstaunt-glücklich
 pp erschrecken-zurückweichend
 mp 3! plötzlich auflachend, noch immer ironisch
 ff 3! aufschluzend, sehr betrübt

B
 fff 2! Aufschrei: erstaunt-glücklich
 pp erschrecken-zurückweichend
 mp 3! plötzlich auflachend, noch immer ironisch
 ff 3! aufschluzend, sehr betrübt

Fl
 fff 2! Aufschrei: erstaunt-glücklich
 pp erschrecken-zurückweichend
 mp 3! plötzlich auflachend, noch immer ironisch
 ff 3! aufschluzend, sehr betrübt

Příklad č. 14 G. Ligeti: *Nouvelles Aventures*, t. 30–31

³¹ Aufschrei: erstaunt – glücklich (výkřik: udiveně – šťastně), erschrocken – zurückweichend (vystrašeně – ustupující), zutiefst erstaunt (velmi udiveně), pathetisch – verkündend (pateticky oznamující), ironisch entwertend (ironicky shazovat), plötzlich auflachend, noch immer ironisch (propuknout v náhlý záchvat smíchu, stále ironický), aufschluzend, sehr betrübt (hlasité zavzlykání, velmi smutně), schroff befehlend (příkrý rozkaz), seufzend resigniert (s resignovaným povzdechem) (překlad autorky).

Závěr

Tento krátký text se pokusil nastínit některé přístupy k vokální složce v rámci instrumentačního procesu. Mnohé aspekty související s touto tematikou zůstaly nedotčeny, i když jejich úloha je neméně významná. Důležitým tématem je například *motivická práce* jako významný instrumentační činitel, který se klene napříč všemi výše uvedenými principy. Bylo by rovněž pozoruhodné učinit hlubší vhled do způsobu používání vokálních technik, vysledovat jejich četnost a preference napříč tvorbou více autorů s přesahem do 21. století. Porovnat situace, v nichž je hlas prezentován *belcantovou technikou* a je zasazený do novodobých instrumentálních technik, nebo je naopak jejich jediným nositelem.

Vokálně instrumentální tvorba je zdrojem celé řady přístupů a kombinací, které mnohdy vykazují společné rysy, jindy se jejich cesty rozcházejí. I přes značné množství osobitých autorských pojetí, jež do dnešního dne nabídla oblast umělé hudby, věřím, že možnosti interakce lidského hlasu s ostatními nástroji dosud nebyly vyčerpány a mnohé čekají na své objevení.

Prameny

- Ligeti, György. *Aventures: für drei Sänger und sieben Instrumentalisten*. Frankfurt: Litolf/Peters, c1992, 1 partitura (29 s.) + 3 přílohy (34, 8, 8 s.).
- Ligeti, György. *Nouvelles Aventures: für drei Sänger und sieben Instrumentalisten*. Frankfurt: Peters, c1966, 1 partitura (42 s.) + 2 přílohy (8, 29 s.).
- Schönberg, Arnold. *Die glückliche Hand*, op. 18. Vienna: Universal Edition, 1917.
- Schönberg, Arnold. *Pierrot lunaire*, op. 21. Vienna: Universal Edition, 1914. Plate U.E. 5334 Mineola: Dover Publications, 1994.

Literatura

- Dahlhaus, Carl. *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*. Mainz: SCHOTT, 1978, 399 s. ISBN 3-7957-2168-7.
- Dunsby, Jonathan. *Schoenberg: Pierrot Lunaire*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, 84 s. Cambridge music handbooks. ISBN 0-521-38715-9.
- Frič, Marek – Otčenášek, Zdeněk. „Přehled metodických postupů subjektivního popisu vlastností hlasových projevů v oblasti poruch, patologie a terapie hlasu“ [on-line]. *Otorinolaryng. a Foniat.* 2010 [cit. 23. 2. 2021], 59., s. 214–224. [Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/236982906_Prehled_metodickych_postupu_subjektivniho_popisu_vlastnosti_hlasovych_projevu_v_oblasti_poruch_patologie_a_terapie_hlasu].
- Morávková, Veronika. *Hlas – použití hlasu, hlasové poruchy a jeho rehabilitace [The voice – the voice using, disorders of voice and his rehabilitation]* [on-line]. 2017 [cit. 18. 2. 2021]. Diplomová práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Ateliér muzikálového herectví – Mgr. Petr Štěpán, 2017. Vedoucí diplomové práce Mgr. Jarmila Hrabalová, Ph.D. Dostupné z: https://is.jamu.cz/th/clks9/MoravkovaV_DP_2017.pdf.
- Orchestrace jako otevřený proces: (sborník studií). 1. díl*. Praha: Triga, 2009, 209 s. ISBN 978-80-904266-9-6 (1. díl: váz., il. (některé barev.), noty, faksim.; 25 cm.

Orchestrace jako otevřený proces: (sborník studií). 2. díl. Praha: Triga, 2009, 431 s. ISBN 978-80-904506-0-8 (2. díl: váz.), il. (některé barev.), noty, faksim.; 25 cm.

Orchestrace jako otevřený proces: (sborník studií). 3. díl. Praha: Triga, 2009, 292 s. ISBN 978-80-904506-1-5 (3. díl: váz.), il. (některé barev.), noty, faksim.; 25 cm.

Slavíková, Marie. *Hlasový projev dítěte a metodické náměty pro jeho rozvoj* [on-line]. 2014 [cit. 10. 2. 2021]. Dostupné z: <https://educoland.muni.cz/hudebni-vychova/nove-metody/>.

Stuckenschmidt, Hans Heinz. *Arnold Schönberg*. Praha: Editio Supraphon, 1971, Hudební profily, sv. 21, 151 s., [12] s. obr. příl.

Srový, Václav. *Hudební akustika*. 2. doplněné vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2008, 440 s. ISBN 978-80-7331-127-8.

Švarcová, Terezie. *Lidský hlas v tvorbě Arnolda Schönberga ve vybraných příkladech*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, 2014. Vedoucí diplomové práce: Mgr. MgA. Michal Rataj, Ph.D.

Vojtěch, Ivan. *Rozpravy*. Praha: Dauphin, 1998, 204 s. Studie; sv. 7. ISBN 80-86019-71-3.

Wellesz, Egon. *Arnold Schönberg*. Leipzig. Wien. Zürich: E. P. Tal & Co. Verlag, 1921, 154 s.

Terezie Švarcová (1982), absolventka Pražské konzervatoře (klasický zpěv a skladba) a Akademie múzických umění v Praze (skladba). Mezi lety 2003–2009 sólistka Moravského divadla Olomouc. Zakladatelka tria *Morgenstern Ensemble* zabývajícího se interpretací soudobé hudby. Od roku 2014 pedagogicky působí na Pražské konzervatoři. V současné době je studentkou doktorského programu v oboru skladba na Akademii múzických umění v Praze. www.tereziesvarcova.wordpress.com