



Orchestrace finále Čtvrté symfonie Gustava Mahlera

(Zpěv s orchestrem)

Závěrečná věta Mahlerovy čtvrté symfonie je psána pro sólový zpěv a orchestr. Zajímá nás tedy — kromě jiného — otázka, za jakých okolností se uplatní zpěv v konkurenci s orchestrem. Je pochopitelné, že obecně vzato to závisí na tom, jak je zvukově vydatný zpěv a jak orchestr. Pokud jde o zpěv, záleží především na hlasovém typu. *Tzv. dramatický (hrdinný) hlas je jistě průraznější, než třeba hlas lyrický nebo dokonce subretní.* Dále je třeba vzít v úvahu, že *průraznost hlasu není v celém jeho rozsahu stejná, nýbrž stoupá od jeho hluboké polohy k vysoké.* K hluboké poloze je tedy třeba volit v orchestru zvláště skromný zvuk. Konečně platí, že lépe se uplatní hlas na déle trvajících tónech, méně již na tónech krátkých, zpívaných po jednotlivých slabikách. Jinými slovy *výhodná je rozezpívaná kantiléna, choulostivá je sazba recitativní.*

Pokud jde o hlasový typ v našem případě, Mahler si přeje, aby výkon měl „dětsky veselý výraz, vesměs bez parodie“. Tomu odpovídá jasný, snadno pohyblivý hlas, jak na to poukazují i náznaky koloratury (viz třeba hned začátek zpěvu). Těžký hlas a patetický projev nejsou tedy na místě. Požadovaný druh hlasu není ovšem nijak zvláště průrazný; odtud i Mahlerova poznámka pro dirigenta, ve které praví, že „je nanejvýš důležité, aby zpěvačka byla doprovázena obzvlášť diskrétně“. V souladu s tím je pochopitelně i orchestrace, které chceme v této studii věnovat bližší pozornost. Při tom projdeme partituru celou, tedy ne pouze místa, kde se vyskytuje zpěv.

Orchestr má toto obsazení: 4 Fl, 2 Ob, C. i., 2 Cl, Bcl, 3 Fg; 4 Cor, 3 Tr; bicí, harfa a smyčce. Chybějí tedy trombony a tuba. Z bicích nástrojů tu hrají tympány, činel, triangel a rolničky. Drobné retuše, které Mahler sám provedl po vydání partitury, necháváme stranou, neboť v našich nahrávkách symfonie (gramofonové desky, rozhlasový snímek) jich nebylo použito. Takty finální věty počítáme tak, že úvodní zdvih klarinetu patří do nultého taktu. Hrají-li nástroje v unisonu, užíváme značky + (plus); např. zkratka Fl + Ob znamená, že flétna hraje v unisonu s hobojem.

Hned na začátku je zvuk harfy posilován, ztužován orchestrálními nástro-

ji; zpočátku tak činí smyčce (sordinované violy a violoncella), od taktu 6 dechy (klarinety a basklarinet). Barvy splývají ve vzniklém tím unisonu dokonale a part harfy je zřetelnější, než kdyby byla ponechána sama sobě. Toto ztužení provádí Mahler skoro důsledně a teprve v závěrečných taktach věty, kde je celková sazba už zcela řídká, hraje harfa sama (t. 171 a n.). V t. 5—6 jsou opěrné body vrchní hobojoyé linie vyzdviženy pizzicatem primů, které hned poté provádějí — již hrou arco — přídatné ozdoby k linii fléten (viz jejich trylky a přírazy v t. 7—9). V závěru tohoto krátkého orchestrálního úvodu nás zaujmou barevné proměny vrchní melodie. V druhé polovině t. 9 přistoupí k unisonu fléten hobojoj; předepsané mu počáteční pianissimo však ukazuje, že tento přístup má být barevně nenápadný. Prudkou změnu barvy přinese až sforzátový nástup unisonujících primů na druhé půli t. 10. K bezprostředně následující proměně barvy pak přispívá, že zatímco mají primi diminuendo, mají flétny současně crescendo; barva houslí se tedy plynule vytratí a naopak barva fléten plně vystoupí. To vše se děje ve velmi rychlém sledu. Projdeme-li tedy vrchní melodii těchto úvodních taktů v celku, můžeme zajisté říci, že v ní nacházíme v pravém smyslu slova miniaturní práci s barvami. Poznamenejme ještě, že opěrné body šestnáctin klarinetů (t. 9 a 10) jsou opět vyzdviženy pizzicaty, tentokrát ve violách.

Tón *d*¹, kterým soprán nastupuje, není jistě nijak průrazný. Avšak na tomtéž *d*¹, svěřeném unisonu dvou fléten, je flétna schopna — včetně nasazení — přinést pianissimo, které se může v sálu bezmála vytratit. Nástup sopránu nemusí tedy být nijak ohrožen. V následujícím 13. taktu se pak už bezpečně prosadí svou polohou. Za povšimnutí stojí, že ostrá barva unisona dvou hobojojů (t. 16 a 17) vpadne právě do zpěvních paus. Zvuk harfy je stále ztužen: ve spodní poloze basklarinetem a klarinetem jakož i pizzicaty violoncella, ve vrchních opakovaných *d*¹ flétnami. Opěrné body klarinetové linie jsou opět vyzvednuty pizzicaty, a to v sekundu (t. 12 — 16). Totéž platí v t. 17—19 pro melodii primů (viz pizz. sekundů) a melodii klarinetového unisona (viz pizz. viol). Toto unisono „tmelí“ svým legatovým postupem také odpovídající tóny violoncellových figur. Hrají-li primy opravdu v předepsaném tu pianissimu, prosadí se soprán i zde.

Počínaje t. 20 najdeme ve vrchní melodické linii opět drobnou práci s barvami. Počáteční unisono flétny s hobojem vystřídají v dalším taktu sordinované sekundy, unisonované chvíli flétnou, chvíli hobojem. Opěrné body linie vyzvedávají tentokrát tóny harfy. Od t. 25 je soprán v natolik výhodné poloze, že nemůže být utlačován staccatovým průvodem tří klarinetů, který po chvíli převezmou divisi violy. Jejich jemné spiccato je v t. 29 a 30 zajímavým způsobem unisonováno klarinety. Blížší pohled ukáže, že pokud se nějaký tón opakuje, stane se to vždy v jiném klarinetu, než který měl tón předchozí; předepsaným legatem je pak dáno, že tón se sice opakuje, avšak v naprosté návaznosti, bez jakéhokoli odsazení. V jednom nástroji nelze takové návaznosti

pochopitelně dosáhnout. Na šestnáctiny flétny naváže v t. 30 a 32 pikola. Přitom je použito tzv. styčných bodů, tj. tón, kterým jeden nástroj končí, je zároveň prvním tónem nástroje navazujícího. Tím je zajištěna naprostá plynulost legata. Vysoká *h*³ v t. 30 by jistě mohla hrát flétna. Tóny by však byly příliš pronikavé; v pikole mají příjemnou, hladkou barvu. V t. 31 a 32 si povšimneme partu harfy: tóny *fis*⁴ jsou tam zdvojeny současně hranými *ges*¹, takže jsou průraznější (Berlioz označuje takovéto dvojice tónů jako „synonyma“). V t. 36—38 se k sordinovaným rohům připojí do postupujících sextakordů dvě flétny v unisonu; znamenité přibarvení tu dodá činel rozehraný měkkou paličkou. A opět se ukáže, že v basové linii je harfa posílena unisonem dvou hlubších rohů, kterým je však — na rozdíl od ostatních nástrojů — předepsáno *pianissimo possibile*.

Dosavadní idylu vystřídá počínaje t. 40 citát úvodních taktů první věty symfonie, tentokrát v náladě poněkud groteskní. K prudkému kontrastu přispívá i instrumentace: hvizd unisona vysokých pikol, staccata sordinovaných trubek i ucpaných tónů v rozích, chřestivé nárazy sekundů a viol, vznikající předepsanými zde údery smyčců do strun, jakož i sestupující glissanda decimových kroků *c*² — *a* v taktech 42 a 44. Náladu podporuje i smyk *col legno* v houslích, uvedený dodatečně v t. 53. V t. 48 je zahájena nová hudební myšlenka, a to signálem lesního rohu, který je ztužen velmi vydatným unisonem dvou hobojů a dvou klarinetů. V t. 49 je na první době basová kvinta *E—H* znamenitě „přiklepnuta“ kvintou tympánů. Povšimneme si též, že tečkovaný rytmus signálu má v dřevěných nástrojích legatové vazby, které však nejsou v lesním rohu; v rohu hrajícím prosté staccato vyzní totiž rytmus pregnantněji. V t. 50—52 najdeme pozoruhodnou zvukovou kombinaci unisona dvou hlubokých fléten se sordinovanou trubkou. Celkem má hudební myšlenka devět taktů; vrchní melodie je však ve svém průběhu rozhozena do různých nástrojových dispozic. Když se v t. 50 odmlčí lesní roh, pokračuje samostatně zmíněné již unisono 2 Ob + 2 Cl. Na vrcholu (t. 52) odpadnou klarinety a melodie je — na pouhé dvě čtvrti — posílena dvěma trubkami. V t. 53—54 pokračuje jiná kombinace dřevěných nástrojů, totiž 4 Fl + 2 Ob + Fg, k níž přistupují unisonové nárazy ucpaných rohů. V t. 55 a 56 přejde konečně melodie do viol, přičemž opěrné body jejich šestnáctin podpírá anglický roh. Celkem se tedy ukazuje v uvedených devíti taktech opět pestrá práce s barvami, jak o ní byla řeč už dříve.

Staccatový doprovod tří fléten, který nastupuje v t. 57, nemůže ohrozit zpěvní hlas, i když poloha hlasu není nijak vysoká. Totéž platí pro *pianissimo*-vé staccato sordinovaných sekundů a viol (t. 58 a 60). V t. 63 začne ovšem hlas klesat, až končí v t. 65 na tónu *h*, tedy v mimořádné hloubce. Přitom se však může trochu rozezpívat, díky delšímu trvání čtvrtěových a dokonce i půlových not; povšimneme si též, že nosnosti hlasu decentně pomáhají dvě unisonující flétny. Počínaje t. 66 se zpěvní linka opakuje. Výhodné tu je, že staccatový

doprovod (dřevěné nástroje a sordinované smyčce) se už s ní nepřekrývá, neboť se přesune pod ni. Rozkošná je nápodoba zvířecího bučení (t. 67 a n.), která je svěřena unisonu tří nástrojů: sólového sordinovaného kontrabasů, hlubokého rohu a basklarinetu (resp. fagotu). V t. 72—74 je zvuk sordinovaných smyčců, harfových oktáv a nízké pikoly tak jemný, že zpěvačka může klidně použít předepsaného zde pianissima bez nebezpečí, že by byla orchestrem kryta. V t. 76—79, citujících opět myšlenku z první věty symfonie, si povšimneme vysokého *h* kontrabasů (t. 78) se svéráznými prudkými dynamickými změnami od pianissima do fortissima.

V t. 80 se hudba vrátí na chvíli k úvodní myšlence *G dur*. Opět tu harfě pomáhají unisonující nástroje orchestru: vespod sordinovaná violoncella a na tónech *d¹* anglický roh. Za povšimnutí stojí, že akcenty jsou u tohoto nástroje předepsány na neustále drženém tónu, tedy bez jakéhokoli tónového nasazování. Vrchní melodický dvouhlas dělených primů přejde v t. 87 znenáhla do dřevěných nástrojů, v nichž opět prochází krátkými barevnými proměnami. Staccatového doprovodu se tentokrát ujímají v t. 88 tři rohy. Jejich zvuk je natolik hutný, že již může ohrozit zpěvní linku, a to tím spíše, že hlas tu klesne do dosti neprůrazné polohy. Je to však jen na okamžik, neboť koncem t. 90 již nastoupí ve vysoce zvučné poloze. Přitom je zpěvní linka podporována unisonem dechových nástrojů, probíhajícím ovšem — na rozdíl od ní — v tečkovaném rytmu. Zpočátku (t. 91 a 93) jdou se zpěvem dřevěné nástroje, v místech jeho hlubšího poklesu (t. 92 a 94) dokonce sordinované trubky. Určitou pomoc tu přinášejí i sekundy svým pizzicatem.

V t. 95 nastupuje zpěvní hlas ve své hlubší poloze a může být proto ohrožen úderem činelu, kterému je předepsáno dokonce forte. Je proto radno dynamiku tohoto nástroje podstatně snížit. Totéž by platilo pro fortissimový záběh harfy na první čtvrti, pokud by hráč akord ihned neztlumil. V krásné barvě vyzní šestnáctiny flétny unisonované sordinovanými houslemi. Za povšimnutí stojí umělé akcenty, které od taktu 96 dodávají šestnáctinám pizzicata druhých primů. V t. 97—98 vyznačuje — a tím i podpírá — harfa změny v tónové výšce basových osmin, hraných violoncelly. V t. 101—105 najdeme ve vrchní melodii opět drobné, v podstatě nesmírně jemné barevné odstíny. Např. v t. 101 zahajuje druhá polovina sordinovaných primů unisonovaných hobojem, v t. 102 pokračuje táž polovina, avšak unisonovaná první polovinou nesordinovaných primů spolu s flétnou, přičemž nesordinované primy hrají jen půl taktu, kdežto flétna celý takt atd. Jemnější a drobnější práci s barvami si snad ani nelze představit. Chromatický stoupající protihlas ve střední poloze, svěřený osminám sekundů, je zároveň účinně vyneseno čtvrtěmi harfy a legato-vým postupem anglického rohu. Proti ťukajícím osminám smyčců je pak postaven kontrastující „tmel“ tří klarinetů a uvedeného anglického rohu; tedy starý známý, ale vždy osvědčený postup. V t. 106—108 je použito podobné instrumentace jako v 36—38; sled vrchních akordů je však pouze v žestích (trub-

ky a rohy), neboť flétnový zvuk zůstává vyhrazen pro další takty 109—111, přinášející jakousi „odpověď“ prvnímu trojtaktí. V této odpovědi žestě odpa-
dají a vrchní akordy jsou svěřeny právě flétnám a klarinetům. I tentokrát zjiš-
tujeme, že harfa opět není ponechána sama sobě: její oktávy unisonují nejpr-
ve oktávy hlubokých rohů a po druhé je vespod posilují kontrabasy. První
trojtaktí je pak opět kouzelně přibarveno pianissimovým jakoby tajemným
zvukem činelu, rozeznělého měkkou paličkou. Týž zvuk se opakuje v t. 112 ke
kvintám harfy a čtyř rohů, podepřených vespod kontrabasy. V t. 113—114 je
zajímavé tajemné víření hlubokého *D* v tympánu.

T. 115 a n. přinášejí naposled citát úvodní myšlenky z první věty symfo-
nie, i tentokrát v groteskní náladě, na níž se opět podílejí známé nám už in-
strumentační prostředky, jako jsou vysoké pikoly, ucpané rohy, sordinované
trubky a údery smyčcem do strun ve smyčcových nástrojích. V t. 117—118 si
povšimneme u hoboju, klarinetů a rohů legatových vazeb mezi osminami. Na-
jdeme tu, že tón *h*¹ (resp. *h*) se mezi čtvrtou a pátou osminou t. 117 opakuje,
ale tak, že opakovaný tón zazní v jiném nástroji, než byl ten, který měl tón
předchozí; při předepsaném legatu pak proběhne opakování tónu v naprosté
návaznosti. Totéž najdeme mezi poslední osminou t. 117 a první osminou
t. 118. Jde tedy o týž instrumentační postup, jaký jsme již našli mezi klarinety
v t. 29 a 30.

Smírný závěr věty a tím i celé symfonie zahajuje v t. 122 harfa, opět pode-
přená v orchestru, tentokrát pizzicaty kontrabasů, resp. violoncell. Za po-
všimnutí stojí, že harfa má předepsanu dynamiku piano, kdežto pizzicata mají
pianissimo possibile. Harfa není tedy sice ponechána sama sobě, avšak po-
moc pizzicat má být krajně decentní. V t. 125 navodí překrásnou náladu lega-
tové unisono sordinovaných primů a hluboké flétny; její pianissimo possibile
splyne s barvou houslí dokonale, zejména má-li koncertní sál větší rozměry
a tím i větší dobu dozívání. A opět pozorujeme, že zabarvení této vrchní me-
lodie se mění: od t. 130 se flétna odmlčí, takže housle zůstávají samy, ale
v t. 133 se znovu nakrátko připojí. V t. 132 zaujme naši pozornost měkký zvuk
kvinty *E—H* v hlubokých rozích, který po předchozích pizzicatech violoncella
přejímá podporu harfy. V t. 133 se ujímají tohoto úkolu spodní smyčce, tento-
krát hrou arco. Od t. 138 se na tom kromě hluboké kornové barvy podílí na-
víc i basklarinet.

Osminová triola, kterou celá finální věta symfonie začíná a jejíž tónový
sled se objeví i na vstupu zpěvního hlasu (viz t. 12), se v t. 140—141 ukáže ve
čtyřech zajímavých zabarveních: po vysokém fagotu zahraje triolu klarinet,
poté hluboká flétna a naposledy zazní v sordinovaných houslích. Za povšim-
nutí stojí, že ve smyčcové skupině zůstávají kontrabasy až do konce věty bez
sordin, zřejmě proto, aby basové tóny, hrané většinou pizzicatem, byly ve zvu-
ku „reálnější“. V t. 142 nastupuje soprán tónem *h*, tedy ve své krajně hluboké,
neprůrazné poloze. Doprovázející smyčcová skupina je však celá — kromě

zmíněných, v tomto případě ovšem nevýznamných kontrabasů — sordinována a navíc má předepsáno *pianissimo possibile*. Pokud tedy hráči tento předpis opravdu zachovají, nemůže být nástup sopránů nijak ohrožen. V t. 144 se hluboké *h* sopránů vrátí. Ke smyčcům tu mezitím přibyl anglický roh, jemuž je rovněž předepsáno *pianissimo possibile*; důležité přitom je, že opakované tóny *h* se nenasazují, protože jsou legatovány prostřednictvím přírazů *cis*². Pak ovšem je zvuk anglického rohu zcela decentní. Zajímavé je, že když se v t. 146—147 vyskytne ve zpěvu pauza, stoupne v orchestru dynamický předpis na *piano* (v klarinetu dokonce na *mezzoforte*), avšak již na čtvrté době před opětovným nástupem hlasu se předpis znovu vrátí na *pianissimo possibile*. Při nástupu sopránového *h* v t. 150 přibude ke smyčcům kromě nevýznamného basklarinetu harfa; pokud však zachová její hráč předepsané tam *pianissimo*, nebude ani tentokrát nástup hlasu ohrožen. Že ve vyšší poloze má hlas bezpečnou průraznost, toho pěkným dokladem je třetí čtvrt taktu 151: jakmile se tam hlas dostane na tón *fis*², může se nejen v harfě, ale i v celé smyčcové skupině objevit dynamika *forte* bez obav, že by byl hlas kryt. Při následujícím poklesu hlasu se ovšem v t. 152 opět vrátí v primech dynamika *piano* a v rozích, jejichž stupeň hlasitosti je poměrně vyšší, dokonce *pianissimo*. V t. 153 se v sopránů znovu objeví hluboké *h*. Jeho zřetelnosti tentokrát napomáhá, že hlas se k němu dostane glissandem, předepsaným od předchozího *dis*². Glissando proběhne tedy dokonce v intervalu decimy, je proto dostatečně nápadné a tím také upozorní na svůj konečný tón, jímž je právě hluboké *h*. Další pokles na tento tón najdeme v t. 155. Tam však už pouhé smyčce a harfa sólový soprán neohrozí. A konečně naposled se soprán tohoto tónu dotkne v t. 163; i tam je orchestrace zcela ohleduplná.

Počínaje t. 153 pomáhají harfě violoncellová *pizzicata*, pojišťující zejména zřetelnost basu. A opět si povšimneme dynamických předpisů: u harfy je psáno *piano*, u smyčců *pianissimo*. Jejich pomoc má tedy být krajně decentní. Je to ostatně i v zájmu dostatečné zřetelnosti pohybu harfových triol. V t. 158 upoutají naši pozornost protisměrná glissanda v primech a sekundech. V sekundech se v tomto případě může pro větší vykontrastování obou směrů použít tzv. dojíždějícího glissanda, tedy takového, při kterém se klouznutím prstu dojíždí vrchní tón. Je-li klouznutí poměrně krátké a dostatečně rychlé, nemusí glissando působit triviálně.

Počínaje t. 156 je zajímavé srovnat zpěvní hlas se současnou melodickou linií primů. (Od t. 163 též sekundů). Ukáže se, že houslová melodie je jakousi variantou melodie zpěvní. Někde ji jen oživuje tečkovaným rytmem (viz t. 156, 159, 161, 163, na takty 91—94 jsme po té stránce upozornili již dříve), jinde obkresluje osminový pohyb živějšími triolami (viz sekundy v t. 166 a 167). Obě melodie jsou tedy v heterofonním vztahu. Obvykle bývají v takovém případě od sebe vzdáleny o jednu nebo dokonce dvě oktávy. Tentokrát jsou však obě na témže místě a přesto se nijak spolu navzájem nesrážejí. To je

dáno rozdílností materiálu, ve kterém se každá melodie realizuje: jedna je ve zpěvním hlasu, druhá ve smyčcovém nástroji.

Od t. 171 zůstává konečně, jak jsme již podotkli, harfa sama. Při komorní instrumentaci, jaké je v závěru použito, je to pochopitelné. Avšak na hlubokých tónech, které najdeme v posledních taktech skladby (t. 182 a 183) ji přece jen opět podpírají kontrabasy.

Projdeme-li námi rozbíranou partituru vcelku, můžeme zajisté říci, že s výjimkou míst, kde se cituje hudební myšlenka z první věty symfonie, převažuje orchestrace blízká komornímu typu.