

Témbř pěveckého sboru

Ke strukturním a jiným aspektům barvy zvuku

Miloš Hons

Hudebněteoretický slovník i tzv. muzikantská hantýrka používají k charakteristice barevných kvalit sborového zpěvu rozličné termíny. Od obvyklých adjektiv, srovnávajících zvuk s kvalitami hmoty, barev, plochy a prostoru (např. barva světlá a tmná, řídká a sytá, měkká, hladká, ostrá, úzká a široká atp.), k ryze hlasovým aspektům (např. barva hrudní, hlavová, falzetová, fistulová), až k originálním označením barevně intonačních kvalit hlasových skupin (např. ostré dívčí soprány, kovově měkké chlapecké soprány, pedálové spodní basy, mečící vrchní tenory).

Barva hlasu je při pěveckém i mluvním projevu jeho nejcharakterističtějším zvukovým parametrem. Po staletí hudební veřejnost obdivovala své idoly podle specifické barvy hlasu, která v jejich době, prostředí a žánru zastupovala, mimo jiné, i určitý zvukově témbrový ideál.

V některých historických i soudobých hudebních projevech pak rozličné témbrové odstíny hlasu představují hlavní strukturní, výrazovou a někdy i sémantickou složku. Z pohledu sóničnosti a hlasové kultury má sborový zpěv svá přirozená i umělecky rozvíjená specifika. Kromě fyziologických daností vokálního projevu se k nim řadí psychologické a sociologické faktory a také kulturně historické tradice.

Nejširší základnu tradičně chápaného sborového zpěvu představují ansámby amatérských zpěváků. Charakteristickým znakem je spojení většího množství barevně příbuzných nesólových hlasů do kompaktní vokální sazby. Mezi vyspělými tělesy existují zajímavé témbrové diference, reprezentující určitou národní či regionální sborovou tradici. Týkají se celkového i dílčího formování témbrových kvalit jednotlivých hlasů, barevného splývání či odsazování hlasových skupin, nepsaného agogického zabarvování horizontálních i vertikálních struktur. Z tohoto pohledu lze v určitých momentech podle barevného projevu rozeznat sbory německé, francouzské, anglické, ruské, polské, české atp. Připomeňme, že to není jen záležitost jazyka, kompozičního stylu nebo originální hlasové výchovy. Nepochybně významnou úlohu zde hraje kvalita sborových aktivit v daném prostředí.

Sborová interpretace významných těles prezentuje kulturně duchovní tradici regionů. Západokřesťanský a východokřesťanský ritus je uchováván ve specifické sóničnosti a koloritu sborů. V tomto slova smyslu se strukturní, interpretační a receptivní úvahy o témbř mohou rozvíjet v rozličných komparacích a polaritách, jaké představují např. kultura gregoriánského chorálu a pravoslavný „znaměnyj razpěv“, palestrinovská polyfonie a ruské „partěsnoje pjenie“ a nebo sbory Arvo Pärta a Alfreda Schnittkeho.

Zpěv sboru je, poeticky řečeno, projev živého organismu. Jeho barva tedy závisí na fyziologických dispozicích a stářím se mění. Z nahrávek, zahrnujících delší časové údobí, tak lze rozpoznat fáze zrání, kulminace a jakéhosi vyhasínání, vyčerpání a únavy hlasů. K tomu dochází zpravidla i přes průběžné doplňování mladými hlasy, neboť určující jádro sboru zůstává. Po druhé světové válce docházelo s celkovým stylovým vývojem i k experimentování s lidským hlasem a sborovým projevem. Nebylo náhodou, že se na interpretaci této tvorby podílela řada skvělých vysokoškolských sborů. Mladé, ohebné a barevně průzračné hlasy nejlépe vyhovovaly netradičním souzvukovým i lineárním konturám.

Nezanedbatelným biologickým faktorem při posuzování barvy sborů jsou rovněž ontogenetické procesy. Změny životního stylu a ve struktuře a kvalitě potravy vedou ke zrychlenému vývoji dětí a ty následně k uspíšení mutačních procesů, k anatomickým proměnám hlasového ústrojí atd. Vlivem těchto skutečností dochází k rychlejšímu vyžrání hlasů, bohatšímu témbrovému spektru atp.

Barvu sboru mohou významně ovlivnit různé psychologické výjimečnosti. Únava po cestování, tréma před soutěží, špatná akustika a nevhodné klima negativně ovlivňují nejen intonační kvality, ale odrážejí se i v témbrových kvalitách.

Kvalitu barvy ansámblu ovlivňovalo a formovalo prostředí pěvecké interpretace. Akustika chrámové lodi, kůru, šlechtického sálu, divadla a koncertního sálu a nebo scény pod širým nebem vybízela k plnému využití prostorových a témbrových dispozic a odtud i ke změnám ve sborové sazbě. Jak ukazují některé výzkumy autentické interpretace, znásobování počtu zpěváků bylo mnohdy vedeno více témbrovými hledisky než jen dynamikou. Ve druhé polovině 20. století skladatelé experimentovali s rozmístěním sboru v prostoru. Opouštěli tradiční zvuk kompaktních hlasových skupin a hledali nové témbry rozhozením a promícháním menších skupinek či jednotlivců. Určitou analogii, jako reakci na romantický symfonický zvuk, nalezneme v neoklasicistní orchestrální tvorbě Stravinského, Martinů aj.

I když naše strukturní úvahy budou více směřovat do sborového zpěvu a *capella*, nelze zcela pominout vliv nástrojové hudby. V předromantických obdobích tvořily komorní sbory a menší nástrojové sestavy barevně vyrovnané subjekty. Polyfonně i homofonně vedené vokální a instrumentální hlasy tvořily zřetelnou a barevně průzračnou strukturu. Také k těmto typům neromantické sonoristiky směřovaly témbrové experimenty poválečné tvorby, spojující barvu sboru se smyčcovým kvartetem, sólovou trubkou, flétnou, zvukovou nahrávkou atp.

Přes všechny důležité a zajímavé jevy, vstupující do života sboru a ovlivňující barevnou kvalitu jeho projevu, bychom se chtěli nyní věnovat především třem nejdůležitějším aspektům, zastoupených:

- barvou a polohou hlasu,
- barvou vokálů,
- barvou sborové sazby.

Netvoří izolované kategorie a na celkové témbrové kvalitě se spolupodílejí.

Zatímco vývoj hudby přibližně do konce 16. století určovaly struktury vokálního vícehlasu, dochází v dalším vývoji a zvláště koncem 18. a v průběhu 19. století k akceleraci rozvoje orchestrální hudby. Vývojové témbrové impulsy se přesouvaly do sféry instrumentálních žánrů a sborová hudba ustrnula ve své tradiční čtyřhlasé sazbě, s konkrétními stylizacemi od unisona, dvojhlasu a v závěru 19. století i bohatšímu dělení hlasů. (Jako zajímavý příklad vlivu barvy lidského hlasu a sborové sazby zde připomeňme závěr a úvod finálních vět Mendelssohnových symfonií Skotské a Reformační. V obou případech se skladatel snažil navodit barvu sboru).

Rozmach sborového zpěvu ve druhé polovině 19. století přinesl typ velkého sboru s mnohonásobným obsazením hlasových skupin a s mohutným barevným potenciálem.

Kromě výjimečných a ojedinělých událostí a možností je až do poloviny 19. století sborový zpěv **převážně** záležitostí komorního či sólového obsazení. Základem byl čtyřhlas, jak dokazuje badání anglického muzikologa a sbormistra Andrew Parrota, i v případě Bachových pašijí provozovaný čtyřmi „concertisty“, v některých situacích zdvojených čtyřmi „ripienisty“. Úloha ripienistů nespočívala ani tak v dynamickém jako spíše v barevném posílení zvuku. Ještě při památném Mendelssohnově nastudování Matoušových pašijí v roce 1829 účinkovalo pouze dvanáct zpěváků.

Komorní sestavy oživila především až tzv. autentická interpretace staré hudby ve druhé pol. 20. století. Inspiraci v malém až sólovém obsazení nacházeli také skladatelé neoklasicistní orientace. Příkladem je např. madrigalová sborová tvorba Bohuslava Martinů, využívající čtyř- až šestihlasé sólové sazby. Madrigalová, barevně průzračná sazba zůstala inspirativní po celé 20. století.

Přibližně do poloviny 19. století je sborový zpěv záležitostí mužských a chlapeckých hlasů (ženské madrigalové ansámby, existující v prostředí italských renesančních akademií, jsou naprosto atypickou a ojedinělou výjimkou). Spojení barvy mužských a ženských hlasů je především fenoménem typu romantického sboru.

Vzácné výjimky z první poloviny 20. století, které vybočují z hegemonie tradiční sazby mužského či smíšeného sboru, nacházíme opět v neoklasických a archaizujících tendencích. Tak je tomu např. v Žalmové symfonii z roku 1930, v níž Igor Stravinskij nahradil ženský sbor chlapeckým.

Specifický témbrový kolorit vokální hudby 16.–18. století spočívá rovněž na využívání hlasových rejstříků. V italských kostelních sborech přetrvával dlouho do 19. století zpěv kastrátů s charakteristickým mužským hrudním rejstříkem a altovou a sopránovou polohou. V jiných oblastech se pro vysoké polohy užíval zpěv tenorů – falzetistů, v Anglii vznikla tradice tzv. kontratenoristů. (V současné době tento interpretační styl skvěle předvádí např. anglický soubor The Hilliard Ensemble.) Romantický sbor využíval převážně barevně nejzřejmější expresivní hlasové polohy. Experimenty s krajními témbry a hlasovými rejstříky v nových kompozicích přináší až poválečný vývoj.

V osobitých tvůrčích poetikách představitelů Nové hudby 60. a 70. let docházelo k nejradikálnější inovaci tradičního romantického sborového tónu a rozchodu s kulturou *bel canto*. Ale již první polovina 20. století přinesla významné projevy, související s novými typy sborové sazby. V nich je potlačována či zcela negována vokální kantiléna, význam textu je v různé intenzitě přesunován ze sémantické roviny do čistě zvukové, fonetické hry s vokály. Pochopitelně, že sborový zvukomalebný zpěv na neutrální vokály znala již předcházející tvorba (např. ikonická zvukomalba v renesančních madrigalech a chansonech či Debussyho impresionistická zvukomalba zpěvu Sirén). Ale autoři poválečných experimentálních kompozic začali s vokálními hlasy zacházet jako s instrumenty. Sborová sazba se barevně organizovala jako orchestrální partitura.

K častým technikám a tónovým polohám patřil *sprechgesang* a sborové *parlando* s různým odstíněním od barevně jemného drmolání po expresivní naturální projevy. Za jednu z prvních kompozic tohoto typu můžeme pokládat extaticky skandované sborové části Milhaudovy opery *Choefóry* (1915) nebo ostinátne rytmičované a deklamované sbory ve Stravinského *Svatbách* či Orffově kantátě *Carmina burana*.

Tónové experimenty s lidskými hlasy překvapovaly např. posluchače Varšavských jeseň svou zvukovou neobvyklostí. Rozvineme-li toto téma do širšího historického záběru, můžeme k němu nalézt určité genetické příbuznosti s renesančním ansámblovým zpěvem. Především madrigal přinesl do hudby výrazovost, expresivitu, vyvěrající z obsahu textu, z náboje jednotlivých slov. Zvuková i sémantická kvalita slov tvarovala hudební strukturu a ovlivňovala i tónové kvality pěveckého projevu. Tyto podněty se ze světské hudby dostávaly i do duchovní sféry (např. duchovní madrigaly C. Monteverdiho, O. Lassa, morálie J. Handla-Galluse, anthemy G. F. Händela či H. Purcella).

Naše konkrétní strukturně tónové analýzy směřují z pochopitelných důvodů k tvorbě druhé poloviny 20. století. Z dnešního pohledu jde již o uzavřenou kapitolu a období s největší vývojovou akcelerací ve sborovém žánru. Novátorské přístupy k barvě hlasu tvoří nejvýznamnější součást kompozičních technik a tvůrčích poetik. Na jejich základě můžeme uvažovat o dvou stylových vrstvách, mezi nimiž však ve většině případech nejsou ostré hranice. Zmíněnou stratifikaci dokumentují konkrétní skladby, jejichž výběr byl orientován chronologií a historickým významem. Jde tedy o reprezentativní sbory významných českých a evropských skladatelů. Přiložené notové ukázky slouží ke konkrétnějším představám a dokreslení kompozičních technik.

The image shows a page of a musical score for a vocal ensemble and piano. The score is arranged in four systems, each corresponding to a vocal part: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). Each system contains five staves: the top staff is the vocal line, and the bottom four staves are the piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staves. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'ad lib.' (ad libitum) and 'p' (piano). The lyrics are in Czech and appear to be from a poem by Henri Michauxe. The overall style is characteristic of 20th-century modernist music, with complex rhythmic patterns and a focus on timbre and color.

UKÁZKA Č. 1 B – W. LUTOSLAWSKI: *TŘI POEMATA NA HENRI MICHAUXE* (1963)

Do této stylové vrstvy můžeme jednoznačně zařadit i nejvýznamnější české kompozice 60. a 70. let. Sbor *Matka* (1964) Marka Kopelenta syntetizuje témbrové možnosti velkého smíšeného sboru s významovými polohami pojmu matky. Hlavním principem sborové koloristiky je především práce s barvou klastrů, jejich zahušťováním a zředováním, pravidelným barevným vlněním celých souzvukových bloků a pásem, ostrým a měkkým nasazováním hlasů, prosvětlováním a zatemňováním pomocí otevřených a zavřených samohlásek atp. Tato skladba podporuje také úvahy Jaroslava Zicha o specifičnosti tzv. sytosti a disonanční srážlivosti sborové sazby. Klastrové mnohozvuky i s občasným užitím čtvrttónů se ve vokálním projevu nemění v neestetické zvukové shluky.

TÉMBR PĚVECKÉHO SBORU (KE STRUKTURNÍM A JINÝM ASPEKTŮM BARVY ZVUKU)

The image shows a complex musical score for a vocal ensemble, likely a choir or chamber choir. It features multiple staves for different voice parts: Soprano (S I, S II, S III, S IV), Alto (A I, A II, A III), Tenor (T I, T II, T III), and Bass (B I, B II, B III, B IV). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mf*, *f*, *sf*, *pp*, *ppp*, *ff*). There are also performance instructions like "3 sole" and "5 sole" indicating solo passages. The lyrics are in Czech, with some parts in italics. The score is divided into measures, with a measure number "26" visible at the top right. The overall layout is dense and detailed, typical of a professional musical score.

UKÁZKA Č. 2 – M. KOPELENT: *MATKA* (1964)

Techniku mihotavých klastrů a barevnosti češtiny a japonštiny využila ve skladbě *Kurošio* (1968) Ivana Loudová. Témbrový vývoj kompozice vyúsťuje ve sborovou recitaci filosofické myšlenky o pomíjivosti lidského bytí ve srovnání s mořskými proudy.

Obě zmíněné skladby dokumentují zajímavou žánrovou vrstvu sborové tvorby, která ve svém označení přímo anticipuje dominantní postavení barvy. Autoři svá díla označili jako sborovou a dramatickou „fresku“.

Témbrovou dramaturgii dvojsboru *Caprichos* (1966) Luboše Fišera předurčují významové a zvukové kvality Goyových poznámek pod grafickými listy. Oproti dvanáctitónovému materiálu pracuje Fišer jen se šestitónovým modem. Odtud pramení určitá prosvětlenost a řídkost souzvukových barev. Ve strukturách od unisona do zvláštní mnohovrstevné polymelodiky získává dominantní postavení fonetická kvalita španělštiny. Na barevné kvalitě jednotlivých zvukových objektů se podílejí především kontrasty měkkých, ostrých, úsečných aj. vokálů.

allá va eso ^{10^a} 13

S
f *f* *f* *f*
p que pico de O ro
p que vienne el Coco
p obse - qui - a al maestro
f *f* *f* *f*
p allá va e - so
p allá va e - so

A
f *f* *f* *f*
p donde va mama
p linda maestra
f *f* *f* *f*
p allá va eso *p* de - vo - ta profe - si - on

T
f *f* *f* *f*
p Lo que puede un Sastre
p correc - ción
p correc - ción
p correc - ción
p correc - ción

B
f *f* *f* *f*
p Brabissí - mo
p Brabissí - mo
p Brabissí - mo
p Brabissí - mo

13

T *f* *f* *f* *f*
p No te escaparás
p

A *f* *f* *f* *f*
mf No te escaparás
p

(in ritmo) (>)

UKÁZKA č. 3 - L. FIŠER: CAPRICHOS (1966)

V tvorbě 80. a dalších let docházelo k opětovnému návratu kantilény a k syntézám témbrových technik s tradiční sazbou. Duchovní žánrovou oblast nejvýrazněji reprezentuje tvorba Alfreda Schnittkeho a Arvo Pärta. Alfred Schnittke vnesl do sborového projevu duch a kolorit ruského lidového i duchovního zpěvu. Ve svém *Koncertu pro sbor* (1985) jedinečným způsobem kombinuje barevné plochy široce rozložených akordů s typickou barvou hlubokých pedálových basů a vysoko zadržných sopránů. Právě zadržené krajní hlasy a vyplňování širokého prostoru volným pohybem středních hlasů je témbrovou charakteristikou této kompozice. V mohutném sborovém unisonu ožívá kolorit ruských bylin.

Poetika sborové tvorby Arvo Pärta čerpá z tradice gregoriánského chorálu a vokální polyfonie. Podobně jako např. v motetech Josquina des Prés je zvukovost Pärtových sborů založena na tvarové autonomnosti a barevné diskrétnosti každého hlasu. Vokální linie zbavené expresivity se zvolna vznášejí prostorem a akordické struktury mají, v duchu skladatelovy poetiky „tintinnabuli“, vždy průzračnou, nepřehluštěnou barevnost.

B) Druhou vrstvu zastupují kompozice, v nichž lidské hlasy slouží jako zdroje nových zvuků a barev bez ohledu na obsahovost a sdělení. Bohatě členěné 16–20hlasé struktury vytvářejí imitační technikou či volnými kombinacemi témbrové plochy, s náhlými aktuálními kontrasty či s pozvolným vývojem. Četní představitelé tohoto typu kompozice vycházeli z tzv. polské školy. Například *Diphthongos* (1963) pro sbor a instrumentální ansámbl Wojciecha Kilara nebo smíšený sbor *Vox humana* (1971) Tomasze Sikorského vyloženě experimentují s neznelými sykavkami a zpěvem brumendem. Sikorski na způsob instrumentálního vibráta člení hlasové skupiny do skupinek po dvou a třech zpěvácích. Jeden tvoří intonační oporu a další kolem tohoto tónu utváří v malém rozkmitu púltónová jemná glissanda.

Na rozmezí obou vrstev je sborová tvorba György Ligetiho šedesátých let. Se stylově příbuznými orchestrálními skladbami, jako *Atmosphères* a *Lontano*, vznikají *Requiem* (1965) a šestnáctihlasý sbor *Lux aeterna* (1966), pro které se objevil v literatuře výraz „kontinuitní hudba“. Obě kompozice využívají principu imitační polyfonie, rozvíjené v mnohohlasých konturách, v nichž se harmonická složka mění na barvu, na jakýsi „nekonečný klastr“ a organizovaný chaos. Přes dominující sóničnost Ligeti udržuje souvislost s textovými předlohami. V *Lux aeterna* je chorální nápěv spolu s latinským textem atomizován na jednotlivé vokály. Tyto zvukové a barevné body se v kánonickém vrstvení rozlévají v šestnáctihlasé sazbě. Pro splývavost barevných kontur všechny hlasy nastupují velmi jemně a vyžaduje krajní hlasové polohy, jako je například zpěv basů falzetem. Náhlá barevná splynutí hlasů do unisona, dvojhlasu či konsonantního trojzvuku tvoří v celé konstrukci hlavní tektonické předěly.

Tutti legato

♠ bocca chiusa
○ bocca aperta, vocale a

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

20''-30''

UKÁZKA č. 4 – T. SIKORSKI: VOX HUMANA (1971)

TÉMBR PĚVECKÉHO SBORU (KE STRUKTURNÍM A JINÝM ASPEKTŮM BARVY ZVUKU)

M 91 92 93 94 N

S 1 2 3 4

M 1 2 3 4

A 1 2 3 4

T 1 2 3 4

B 1 2 3 4

pp, espressivo

ff

po-seo a po-co

crescendo

ppp

diminuendo

UKÁZKA č. 5 – G. LIGETI: *REQUIEM* (1965)

Na závěr se zastavme ještě u jednoho typu skladeb, které nelze vydělit jako zvláštní stylovou vrstvu. Čerpají z vymožeností obou předchozích a zároveň se svou poetikou odlišují. Pro jejich charakteristiku se ještě jednou vrátme až k renesančním sborovým žánrům. Nové pojetí tónbrů v tvorbě 60.–70. let 20. století nezůstalo jen doménou sborové tvorby, charakterizované vážnou tematikou, hutnou, širokou sazbou a s výraznými či emotivně vypjatými hudebními gesty. Již v neoklasicistní poetice dětských říkadel a přísloví se po delší době navrací sborové zpívání spojené s humorem a duchaplnou muzikantskou hravostí. Italská

4

S. 1
ac - ter - na lux ac - ter - na lux ac - ter - na lux ac - ter - na

2
ac - ter - na lux ac - ter - na lux ac - ter - na lux ac - ter - na

3
lux ac - ter - na lux ac - ter - na lux ac - ter - na lux ac - ter - na

4
lux ac - ter - na lux ac - ter - na lux ac - ter - na lux ac - ter - na

A. 1
ac - ter - na lux ac - ter - na lux ac - ter - na lux ac - ter - na

2
ac - ter - na lux ac - ter - na lux ac - ter - na lux ac - ter - na

3
lux ac - ter - na lux ac - ter - na lux ac - ter - na lux ac - ter - na

4
lux ac - ter - na lux ac - ter - na lux ac - ter - na lux ac - ter - na

Lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na

UKÁZKA č. 6 - G. LIGETI: *LUX AETERNA* (1966)

renesanční tvorba rozlišovala tzv. vysoký, střední a nízký styl. Projevoval se ve volbě literární předlohy, v typu hudební struktury i způsobu interpretace. Vysoký, vznešený styl představovalo moteto – důsledně polyfonická struktura vážného výrazu a obsahu. Nízký styl reprezentovala villanella a střední madrigal – nejvýše oceňovaný styl, spojující oba krajní póly. Úroveň a obsahu textu a jeho zvukové kvalitě odpovídal i pěvecký projev a specifické zabarvení hlasů. Zvláště ve sborových villanelách měly témbrové deformace hlasů významnou roli při bezprostředním podtržení komičnosti textu. Můžeme zde hovořit o zvukové parodii, v níž vokální ansámbl hlasovými témbry navozoval rozličné nálady rozpustilosti, vášnivé naléhavosti, komické vážnosti, parodoval hlasy zvířat, dětí, hádavých stařen a tvrdohlavých slečen, vtipně podtrhoval nářečí cizinců či oblíbené vulgarismy. Barva jednotlivých hlasů i celého ansámblu tvořila důležitý aspekt při jakémsi „přepínání“ mezi nízkým a středním stylem, tedy do polohy ušlechtilého a vznešeného projevu s nezbytným „affettuoso“ zabarvením jako při vzrušené mluvě.

Fisches Nachtgesang

II : offener Mund

I : geschlossener Mund

III : mit der Hand (knapp) zugedeckter Mund (sonst ist der Mund artikulationsfähig) – „con sordino“

IV : Tremolo durch ein leichtes, schnelles Klopfen mit der Handfläche oder mit den Fingern auf den Mund.

V : Pfeifen in tieferer Lage; in beliebiger Intonation, sonst (auch rhythmisch) nach der Form des Zeichens.

VI : Glissando-Ausneigung; mindestens um eine Terz (nieder und zurück).

VII : „Trommeln“ (Wirbel in pp) mit den Fingern auf dem Rücken anderer Hand.

VIII : kurzes, leichtes „Schmalzen“ mit der Zunge (Zungenschlag). Klang wie bei einem Holzschlaginstrument (z.B. Block)

Tranquillo $\text{♩} = 104$

Soprani

1 (4") (6") (5") Zischen (SS) (anbinden)

2 „Kunstrauschen“ glissando (SS) (A)

3 (sch) (anbinden) (Schm.) PP (delicato) „tl“

4 „Kunstrauschen“ gliss. (sch) ppp

Alti

1 (geschl.M.)

2 ppp (geschl.M.) sempre ppp possib. „con sord.“

3 „Kunstrauschen“ (geschl.M.) (anbinden) ppp (geschl.M.) i-u-i

4 (sch) (geschl.M.) sempre ppp possib. „con sord.“ i-u-i

Tenori

1 (anbinden)

2 „Kunstrauschen“ glissando Zischen (SS) sempre ppp possib. „con sord.“ i-u-i

3 (sch) (SS) i-i

Bassi

1 (anbinden)

2 „Kunstrauschen“ (anbinden)

3 (sch) (A)

UKÁZKA č. 7 – J. KAPR: GUTEN MORGEN, STERN (1973)

Tato sborová poetika ožívá například v *Šibeničnících madrigalech* (1962) Jana Rychlíka nebo v předlohou spřízněném cyklu *Guten Morgen, Stern* (1973) Jana Kapra. Dadaistická, nonsensová poezie Christiana Morgensterna v básni Veliké Lalulá na umělý, nesmyslný jazyk nebo v grafickém beztextovém Nočním rybím zpěvu přímo vybízela k témbrovým experimentům. V posledně jmenovaném sboru struktury témbrových kontur jednotlivých hlasů vizuálně připomínají tvary rybích šupin a v jejich vokálech je skryto i jméno básníka.

V *Ligetiho* cyklu šesti sborů s názvem *Nonsense Madrigals* (1988–1993), komponovaným pro mužský vokální ansámbl The King's Singers (dva kontratenory, jeden tenor, dva barytony a jeden bas) je „témbrová parodie“ mnohdy nejvýznamnějším strukturálním parametrem. V madrigalu *The Alphabet* se ve vrstevném překrývání postupně odvíjí celá abeceda. Barvy jednotlivých znělých i neznělých vokálů se plynule rozlévají v šestihlasé klastrové sazbě. V dalších částech cyklu zaznívá dětské štěbetání, zvukomalba kukačky, barevné kontrasty odlišující realitu a surrealistické snové vidiny. Podobnou témbrovou techniku nalezneme i ve sborové symfonii polského skladatele **Andrzeje Koszewského** s názvem *Banoschero* (BALLatta–NOcturno–SCHErzo–RONdo, 1972–1974). V každé větě pracuje skladatel s barvou sboru jinak. V úvodní Ballattě ženské hlasy napodobují dětské žvatlání na pozadí klastrů s postupně se měnícími hláskami. V Nocturnu skladatel rozehrává celou škálu se sborovým frulátem, glissandy, pískáním, šepotem atp.

The image shows a musical score for a vocal ensemble. The top part features five vocal staves labeled S solo, A solo, T solo, I, and B. The bottom part features five instrumental staves labeled S, II, A, I, and B. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are two callout boxes: one for the vocal part with the text "senza voce 2''" and the lyrics "pi pai p i p i pi", and another for the instrumental part with the text "senza voce 2''" and the lyrics "ik cik t k t k ik". The instrumental parts are marked with "flauto staccato".

TÉMBR PĚVECKÉHO SBORU (KE STRUKTURNÍM A JINÝM ASPEKTŮM BARVY ZVUKU)

The image shows a musical score for a vocal ensemble. It consists of two main sections. The top section features three solo parts: Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T), each on a separate staff. The Soprano part begins with a rest, followed by a note. The Alto part begins with a note, followed by a rest. The Tenor part begins with a note, followed by a rest. The bottom section features a choir (B) with two parts: I and II, each on a separate staff. The choir parts are represented by wavy lines, indicating a sustained or oscillating sound. A vertical dashed line marks the beginning of the soloists' entry. A horizontal arrow points to the right in the Alto solo part, indicating a sustained note. A vertical line with a small 'm' below it is positioned at the end of the soloists' parts.

UKÁZKA č. 8 – A. KOSZEWSKI: *BANOSCHERO* (1974)

Doménou tohoto typu kompozice s lákavými témbrovými efekty se staly v dalším období 70.–80. let dětské sbory. **Martin Smolka** v cyklu *Etudy pro Bambini* (1983) hru s témbry rozvinul i v atraktivním jazzovém stylu a vtipně ji aktualizoval reklamními slogany (např. „coca-cola osvěží“).