
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 zaměňována 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 témbrem.

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 něž lze očekávat jiné možnosti dynamického rozsahu,⁸ než jaké je schopen mít hlas *zpěvní*.⁹ Představu dynamického

⁶ „Barva hlasu je především spojována se subjektivním vnímáním různých zvukových kvalit v návaznosti na umístění rezonance v hrudních 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 vedlejší hlasem, hlavním hlasem jsou nástroje“ (překlad autorky).