

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Skladba a teorie skladby

DISERTAČNÍ PRÁCE

LIDSKÝ HLAS V INSTRUMENTAČNÍM PROCESU

VE VYBRANÝCH PŘÍKLADECH

MgA. Terezie Švarcová

Vedoucí práce: doc. Mgr. MgA. Michal Rataj, Ph.D.

Oponent práce: MgA. Jan Dušek, Ph.D., MgA. Marko Ivanović, Ph.D.

Datum obhajoby: 13. 9. 2022

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Composition and Theory of Composition

DISSERTATION

**THE HUMAN VOICE DURING THE INSTRUMENTATION
PROCESS IN THE CHOSEN EXAMPLES**

MgA. Terezie Švarcová

Thesis Supervisor: Doc. Mgr. MgA. Michal Rataj, Ph.D.

Thesis Opponent: MgA. Jan Dušek, Ph.D., MgA. Marko Ivanović, Ph.D.

Date of thesis defense: 13. 9. 2022

Academic title granted: Ph.D.

Prague, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

Lidský hlas v instrumentačním procesu ve vybraných příkladech

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis studenta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků disertační práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Tato práce se zabývá uplatněním lidského hlasu v rámci instrumentačního procesu. Vymezuje čtyři základní situace, v nichž se hlas může z hlediska instrumentace nacházet: *dominantní úloha vokální složky, vokální složka jako rovnocenný partner k ostatním nástrojům, barevná úloha vokální složky a vokální složka jako doprovod k ostatním nástrojům*. Funkčnost zmíněných principů demonstrují vybrané ukázky z partitur. První kapitola nastiňuje proměnu vokální složky v průběhu dvacátého století. Těžištěm práce je pak uvedení vybraných vokálních technik v různých instrumentačních kontextech. Analytická část se opírá o tvorbu A. Zibel, Ch. Czernowin, D. Schnebela, I. Xenakise a H. Lachenmanna. V závěru textu je reflektován přístup autorů k hlasovému tónu a možná souvislost hlasové barvy s emocí. Okrajově je zmíněno téma textu a jeho možné vazby na výběr vokální techniky.

Klíčová slova

rozšířené vokální techniky, současná kompozice, analýza, estetika hlasového projevu

Abstract

This dissertation deals with the use of the human voice within the instrumentation process. It defines four basic situations in which the voice can be found from the point of view of the instrumentation: *dominant role of vocal part, vocal part as an equal partner to other instruments, vocal part and its timbre function and vocal part as an accompaniment to the other instruments*. The function of these approaches is demonstrated by the chosen examples of the scores. The first chapter outlines the transformation of the vocal part in the course of the twentieth century. The main part of the thesis lies in the presentation of selected vocal techniques in various instrumentation contexts. Analytical section is based on the works of A. Zubel, Ch. Czernowin, D. Schnebel, I. Xenakis, and H. Lachenmann. In the end of the text there is a reflection on the attitude of composers towards the voice timbre and the possible connection between the timbre and emotion. Marginally is mentioned the topic of the text and its relation of the choice of the vocal technique.

Keywords

extended vocal techniques, contemporary composition, analysis, aesthetics of vocal expression

Obsah

Úvod	10
1. Proměny vokální složky v průběhu dvacátého století.....	11
2. Přístup autorů k vokální složce v rámci instrumentačního procesu... 21	21
2.1 Dominantní úloha vokální složky	22
2.2 Vokální složka jako rovnocenný partner k ostatním nástrojům.....	23
2.3 Barevná úloha vokální složky	25
2.4 Vokální složka jako doprovod k ostatním nástrojům.....	26
3. Sprechgesang	29
3.1 Sprechgesang v tvorbě A. Zibel.....	29
3.2 Sprechgesang v tvorbě Ch. Czernowin.....	39
4. Mluvený hlas.....	44
4.1 Mluvený hlas v tvorbě A. Zibel	48
4.2 Mluvený hlas v tvorbě Ch. Czernowin	55
4.3 Mluvený hlas v tvorbě D. Schnebela.....	61
4.3.1 Mluvený hlas ve skladbě Lamento di guerra.....	62
4.3.2 Mluvený hlas v kompozici Mild und leise.....	66
5. Šepot	73
5.1 Šepot v tvorbě A. Zibel	74
5.1.1. Šepot (bez bližší slovní specifikace).....	74
5.1.2 Šepot se sevřeným hrtanem	77
5.1.3 Šepot s intenzivním výdechem vzduchu	79
5.1.4 Šepot s ústy široce otevřenými do tvaru „o“	81
5.2 Šepot v tvorbě Ch. Czernowin.....	83
5.3 Šepot v tvorbě D. Schnebela	89
6. Pološepot a dyšný tón.....	90
6.1 Pološepot a dyšný tón v tvorbě A. Zibel	91
6.2 Pološepot a dyšný tón v tvorbě Ch. Czernowin.....	94
7. Chrapot.....	99
7.1 Chrapot v tvorbě A. Zibel	99
7.1.1 Chrapot se stlačeným hrtanem	100
7.1.2 Chraplavě, cedit přes zuby, s ústy ve tvaru „i“	102
7.1.3 Chraplavě, rozšiřovat vokál a tvarovat ho	104
7.1.4 Chraplavě, krátce s akcentem (štěknout)	106
7.2 Chrapot v tvorbě D. Schnebela.....	107
8. Dechové techniky	110
8.1 Dechové techniky v tvorbě A. Zibel	111

8.2 Dechové techniky v tvorbě Ch. Czernowin.....	116
8.3 Dechové techniky v tvorbě D. Schnebela	118
8.4 Dechové techniky ve tvorbě H. Lachenmanna	120
9. Vibrato a tremolo.....	127
9.1 Vibrato v tvorbě D. Schnebela.....	128
9.2 Tremolo v tvorbě I. Xenakise	129
10. Nazální tón	133
10.1 Nazální tón v tvorbě D. Schnebela	133
10.2 Nazální tón v tvorbě A. Zobel.....	135
11. Hlasové rejstříky.....	137
11.1 Hrudní rejstřík v tvorbě I. Xenakise.....	138
11.2 Falzet a strohbass s tvorbě Ch. Czernowin.....	141
12. Různé hlasové a zvukové projevy	148
12.1 Mumlání	148
12.2 Brumendo, zpěv se zavřenými ústy.....	150
12.4 Retní trylek	154
12.5 Klapání jazyka o patro	155
12.6 Syčení.....	157
12.7 Křik a řev	159
12.8 Další hlasové projevy.....	161
13. Přístup autorů k hlasovému tónu a souvislost barvy s emocí....	162
14. Závěr	169
Seznam literatury a pramenů	176
Internetové zdroje.....	178
Příloha	180

Seznam příloh

Příloha 1

Seznam vokálních technik a zvukových projevů, které byly v práci zmíněny.

Úvod

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

K volbě tohoto tématu mne přivedl dlouhodobý zájem o soudobou vokální tvorbu, jak z hlediska kompozičního, tak interpretačního. V této práci se pokouším vysledovat, v jakých instrumentačních kontextech mohou být různé hlasové projevy užity. Předmětem mého zájmu je tedy *interakce vokálních technik s ostatními nástroji*.² Z důvodu koncentrace tématu je můj výzkum jednoznačně soustředěn na oblast komorní tvorby s využitím jednoho nebo více sólových hlasů.³

Hlavním cílem této práce je vyhodnotit, zda skladatelé tíhnou k současnému *zdvojování technické, artikulační, rytmické či témbrové informace* v hlase i nástroji, nebo zda je jejich preferencí tyto dvě složky stavět do vzájemného kontrastu. Dotýkám se též otázky, jak lze nahlížet na úlohu vokálního partu v rámci vokálně instrumentálního ensemblu a sleduji nejrůznější kompoziční aspekty související s instrumentačním procesem.

Tato práce nemá ambice zmapovat celou rozsáhlou oblast vokální literatury posledních sto dvaceti let, ale je zaměřena pouze na jednotlivá díla, která považuji za výrazně signifikantní a reprezentující vybrané přístupy k vokálnímu partu. Ze značného množství tvorby, která by si zasloužila být podrobena analýze, zde uvádím výběr ze skladeb *Györgyie Ligetiho, Arnolda Schönberga, Agaty Zubel, Chayi Czernowin, Iannise Xenakise, Dietera Schnebela a Helmuta Lachenmanna*.

¹ Terezie Švarcová. „Přístup autorů k vokální složce v rámci instrumentačního procesu“. *Živá hudba*. Praha: NAMU, 2021, č. 12, s. 4-24.

² Nevěnuji zde prostor čistě pěveckému uchopení vokální linky, jakkoli by si i tento úhel pohledu zasloužil být součástí rozboru.

³ Jedná se především o oblast akustické tvorby. Výjimkou je pouze *Not I* Agaty Zubel.

1. Proměny vokální složky v průběhu dvacátého století

„In the New Vocalist tradition, new vocal techniques, sonorities, and expressive potentials were explored in an effort to defamiliarize and reconstitute conventions of singing and the nature of voice itself. Proponents of New Vocalism, including Luciano Berio, Cathy Berberian, George Crumb, Karlheinz Stockhausen, Milton Babbitt, and Peter Maxwell Davies, often composed in collaboration with a particular performer. They fashioned a new complexity of vocal utterance that rejected the bel canto tradition in favour of a range of alternative vocalizations that did not aim at aesthetic beauty, necessarily. Rather, the human voice was valued for its own sake, in all its strangeness and its capacity to sound other.”⁴

Impulsy, které stály za proměnou přístupu k vokální složce v artificiální hudbě dvacátého století, zmiňuje částečně již má bakalářská⁵ a diplomová práce.⁶ V této kapitole na ně navazují konkrétními příklady kompozic, jež více či méně vývoj vokální tvorby ovlivnily.⁷

Je třeba konstatovat, že se neproměňoval jen postoj skladatelů, ale rovněž i interpretů. Ti byli v rámci této *nové tvorby* nuceni vystoupit ze své komfortní zóny a hledat způsoby, jak požadované techniky provádět. Na základě svých hlasových dispozic, technické a hudební vybavenosti a především intuice, dokázali nacházet způsoby, jak tuto hudbu realizovat.⁸

Vedle postupného narušování kompozičních paradigmat, která dominovala vokální tvorbě předešlých hudebních směrů, lze tedy v průběhu dvacátého století zaznamenat i proměnu v nahlížení na vokální složku, a to jak ze strany autorů, tak interpretů. V případě interpretů se jedná především o přijetí skutečnosti, že hlas

⁴ Adrian Curtin. „Alternative Vocalities: Listening Awry to Peter Maxwell Davies's Eight Songs for a Mad King“. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*. University of Manitoba, 2009, vol. 42, no. 2, s. 5.

⁵ Terezie Švarcová. *Dvojí přístup k sólovému hlasu v tvorbě Luciana Beria*. Bakalářská práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Katedra skladby, 2012.

⁶ Terezie Švarcová. *Lidský hlas v tvorbě Arnolda Schönberga ve vybraných příkladech*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Katedra skladby, 2014.

⁷ Z kapacitních důvodů zde uvádím pouze některá díla. Řada kompozic tak zůstane nezmíněna. Skladby vybírám z pohledu kompozičního i interpretačního.

⁸ Zcela klíčovou osobností se stala vokalistka a autorka *Cathy Berberian*, jejíž přínos v interpretační oblasti novodobých technik, je mimořádný. Její nahrávky jsou inspirací i pro současné interprety.

je mnohdy rovnocenným partnerem vůči ostatním nástrojům ensemblu, nebo je dokonce doprovází. Nemusí se tedy bezpodmínečně nacházet v nadřazené roli. Dále je třeba akceptovat různé formy vokálních projevů, jdoucích až na hranici hlasových vad a poruch, například techniky využívající různou míru tlaku na hlasivky či dyšnost. Může se jednat o záměrně *tlačené* nebo *dyšné tóny*, *pološepot*, *šepot*, *chrapot*, *křik*, *nazální tón* apod. V neposlední řadě je nutno zmínit, že řada skladeb nabízí princip otevřeného díla, v němž se interpreti stávají spoluautory.⁹ Je tedy vyžadován jejich aktivní přístup a osobní přínos.

V úvodu není možno opomenout osobnost Arnolda Schönberga, jehož přístupy k lidskému hlasu ovlivnily celý pozdější vývoj práce s vokální složkou. Schönberg se „*neostýchá použít hlas v takových kontextech, v nichž jej do té doby nikdo zásadněji neprezentoval. Pěvecká linka už tedy není jen nositelem libé melodie, ale sestává často z obtížných intervalů jdoucích rychle za sebou, nebo obsahuje mluvu či šepot.*“¹⁰

Když v roce 1912 Schönberg uvádí cyklus melodramů *Pierrot lunaire* a představuje v něm silně expresivní mluvený projev, výjimečně vystřídaný šepotem či obohacený tremolem v rámci, nabízí nový způsob zacházení s vokální složkou. Toto originální nahlížení na lidský hlas však není v blízké době zásadněji následováno či reflektováno v rámci tvorby dalších autorů.¹¹ Lze předpokládat, že nástrojové obsazení v *Pierrotu lunaire*, mohlo podnítit tvorbu pro malé instrumentální ensembly,¹² nevnímám však žádný závazný příklon k technice *Sprechstimme*¹³ nebo *šepotu* v dílech ostatních autorů.¹⁴

⁹ Více v díle *Poetika otevřeného díla* Umberta Eca.

Umberto Eco. „Poetika otevřeného uměleckého díla“. In: *Opus Musicum*. 1990, č. 5, s. 129–144

¹⁰ Terezie Švarcová. *Lidský hlas v tvorbě Arnolda Schönberga ve vybraných příkladech*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Katedra skladby, 2014, s. 18.

¹¹ Domnívám se, že z podstaty díla *Pierrot lunaire* opravdu vycházejí autoři až v 60. letech dvacátého století, kdy se plně otevírá cesta expresivnímu vokálnímu projevu (Berio, Ligeti ad.) Do té doby se jedná spíše o ojedinělá díla, například *Ecuatorial* E. Varése apod., kde vnímám jistou paralelu z hlediska expresivního charakteru vokální linky.

¹² Toto tvrzení je však pouze mojí domněnkou. Komponování pro malý ensemble s užitím zpěvu se objevovalo již dříve (například Webern: *Zwei Lieder*, op. 8, r. 1910).

¹³ *Sprechstimme* je mluvený hlasový projev mnohdy zaměňovaný se *Sprechgesangem*. V případě *Sprechgesangu* se jedná o hlasový projev na hranici mluveného a zpívaného tónu. Více v kapitole 3 - *Sprechgesang* a 4 - *Mluvený hlas*.

¹⁴ Celou první polovinu dvacátého století se jedná spíše o jednotlivá díla, nikoli o hlavní kompoziční tendenci, která by prostupovala vokální tvorbou.

V první polovině dvacátého století jsou dosud patrné dozvuky vokální tvorby romantismu, a to především z hlediska formy a nástrojového obsazení. Mám na mysli zvláště *písňovou tvorbu* s doprovodem klavíru,¹⁵ která se stále těší skladatelské oblibě.¹⁶ Mezi autory rozsáhlé vokální tvorby pro hlas a klavír patří například Darius Milhaud.¹⁷ Kromě klavírního či orchestrálního doprovodu volí Milhaud i různé typy ensemblů, například ve skladbě *Cocktail* pro hlas a čtyři klarinety, op. 69 (1920) nebo v kantátě *La couronne de gloire* pro hlas a komorní ensemble (flétna, trubka, smyčcové kvarteto nebo klavír), op. 211 (1940) apod. Milhaud rovněž zapojuje *mluvený hlas*, například v kompozici *Cantate de l'enfant et de la mère* pro recitátorku, smyčcové kvarteto a klavír, Op. 185 (1938).

Rozmanité obsazení ensemblu užívá i Francis Poulenc ve skladbě *Rapsodie nègre* pro baryton, flétnu, klarinet, smyčcové kvarteto a klavír, (1917, rev. 1933)¹⁸ nebo v *Quatre poèmes de Max Jacob* pro hlas a dechové kvinteto (1921). Mezi lety 1940-45 vzniká melodram *L'Histoire de Babar, le petit éléphant* pro vypravěče a klavír.¹⁹ Z díla Arthura Honeggera uvádím například *Trois Chansons de La Petite Sirène* (1926) pro hlas, flétnu a smyčcové kvarteto (nebo pro hlas a klavír).

Ve výčtu vokálně instrumentálních kompozic komorního charakteru nemůže chybět skladba *Pribauotki* (1914) Igora Stravinského pro nízký hlas, flétnu, hoboj (střídá anglický roh), klarinet, fagot, housle, violu, violoncello a kontrabas. V roce 1918 má premiéru divadelní dílo *L'Histoire du soldat* pro tři vypravěče a sedm nástrojů (housle, kontrabas, klarinet, fagot, kornet, pozoun, bicí). Ještě před tím vzniká kompozice Antona Weberna *Zwei Lieder*, Op. 8 (1910) pro hlas a osm

¹⁵ Vedle této existuje rovněž píseň s orchestrem. Například *Gurre-Lieder* (1901-11), *Vier Lieder für Gesang und Orchester*, op. 22 (1913-16) (Arnold Schönberg), či další vokální tvorba (různých forem) pro sólový hlas s orchestrem, například *Offrandes* pro soprán a komorní orchestr (1921) (E. Varése), *Lyrische Symphonie*, op. 18 pro soprán, baryton a orchestr (1922-23), *Symphonische Gesänge* pro baryton (nebo alt) a orchestr, op. 20 (1929) (Alexander von Zemlinsky) ad.

¹⁶ Vedle kompozic rozsáhlejšího nástrojového obsazení typu *Wozzeck* (1922), *Lulu* (1935) (Alban Berg), *A Survivor from Warsaw*, op. 46 (1948) (Arnold Schönberg) apod., je zde tedy neustále přítomna linie komorní vokální tvorby, jdoucí od nejmenšího obsazení pro hlas a klavír až k různým typům instrumentálních ensemblů.

¹⁷ Milhaud řadu skladeb pro hlas a klavír umožňuje uvést i v orchestrální úpravě, nebo naopak. Například: *4 Chansons de Ronsard* pro hlas a orchestr nebo klavír, op. 223 (1940). Kromě D. Milhauda se věnovali vokální tvorbě s doprovodem klavíru například Francis Poulenc, Arthur Honegger, Claude Debussy, (který je rovněž autorem písní pro dva hlasy s doprovodem klavíru), Maurice Ravel, Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Anton Webern, Alexander von Zemlinsky, Eric Satie ad.

¹⁸ Ve skladbě se vyskytuje zpěv se zavřenými ústy (brumendo).

¹⁹ Autorem orchestrální verze je Jean Francais.

nástrojů (klarinet, horna, trubka, celesta, harfa, housle, viola, violoncello) na básně R. M. Rilkeho a později *Sechs Lieder*, Op.14 (1917-21) pro hlas, klarinet, basklarinet, housle a violoncello. Dále například *Fünf Geistliche Lieder*, op.15 (1917-1922) pro soprán a pět nástrojů (flétna, basklarinet, trubka, harfa a viola) nebo *Drei Volkstexte*, op. 17 (1924-1925) pro hlas, housle (střídají violu), klarinet a basklarinet, kde lze postřehnout značnou *nezávislost vokální linky* na ostatních nástrojích ensemblu. Domnívám se, že právě Anton Webern ve svých skladbách výrazně předjímá další vývoj přístupu k vokální lince, zvláště ve smyslu jejího postupného osamostatnění, kdy je mnohdy zcela nezávislou linií, fungující bez jakýchkoli opěrných tónů ostatních nástrojů a sledující odlišné rytmické struktury.

Ve 30. letech představuje Edgar Varèse kompozici *Écuatorial* pro bas, žesťové nástroje, varhany, bicí a theremin²⁰ (1932-34). Vokální linka je zde exponována silně expresivním způsobem, užívá brumendo, recitaci na stanoveném tónu či glissanda.²¹ Později pak v *Étude pour espace* pro soprán, sbor, dva klavíry a bicí (1947) uvádí Varèse opět mluvený hlas, brumendo, sborovou recitaci i šepot.²²

V roce 1942 představuje John Cage skladbu *Forever and Sunsmell*, pro hlas a bicí nástroje, kde zpěvák okrajově užívá zpěv se zavřenými ústy a glissando. Téhož roku se objevuje rozhlasová hra *The City Wears a Slouch Hat* pro vypravěče, šest hráčů na bicí nástroje a zvukové efekty. Zcela originální je pak skladba *The Wonderful Widow of Eighteen Springs* pro hlas a zavřený klavír, který je využit jako bicí nástroj. Cage zde udává zpěvačce pokyn zpívat bez vibrata. V roce 1943 vzniká skladba *She Is Asleep*, v níž druhá část je věnována sólovému hlasu a *prepared piano*. Zde Cage *anticipuje řadu vokálních technik*, které se v průběhu dalších let stanou nedílnou součástí mnoha skladeb. Je zde opakovaně užitě tremolo, v rámci zpěvu na vokál nebo v brumendu, glissando, dyšný tón, pološepot a nazální tón.

²⁰ V roce 1961 vzniká verze pro Martenotovy vlny (na místo thereminu).

²¹ Širší výčet vokálních projevů, jak je uvádí Christopher Lyndon-Gee na stránkách vydavatelství Naxos: „*For Écuatorial represents the raw savagery of human sacrifice, whose brutality Varèse brings vividly to life in highly unconventional vocal writing that calls for fortissimo nasal singing through closed lips, humming, mumbling, Sprechstimme, "percussive declamation", glissandi, "raucous" speaking, quartertone intonation and so on.*” Christopher Lyndon – Gee. „Edgar Varèse. *Orchestral Works*”. [online]. [cit. 5. 5. 2022]. Dostupné z: <https://www.naxos.com>

²² Zde vnímám částečnou paralelu s různými hlasovými projevy v Schönbergově opeře *Die glückliche Hand*. Více v mé diplomové práci.

Domnívám se, že právě tvorba pro *hlas a instrumentální ensemble* má zásadní vliv na celý další vývoj práce s lidským hlasem. Určitá „zvuková obnaženost“ nástrojů, jejich mnohdy výrazně sólistická úloha v rámci ensemblu, postupné zařazování různých nástrojových technik, to vše směřuje k proměně nahlížení na vokální linku. Například u výše zmíněné skladby *She is asleep* Johna Cage lze předpokládat, že pozměněná zvukovost klavíru může být příčinou zařazení některých hlasových technik: *tlumenější zvuk klavíru* je v hlase reflektován *dyšným tónem* či *pološepotem*.

Z vokálních kompozic 50. let²³ je třeba zmínit skladbu *Aria* (1958) Johna Cage, jakožto výrazný příklad užití sólového hlasu²⁴ a dále kompozici *Le marteau sans maitre* Pierra Bouleze (1955), kde se objevuje kromě zpěvu mluvený hlas, *brumendo* či pokyn ke konkrétnímu hlasovému rejstříku.²⁵

Ačkoli v celé první polovině dvacátého století vznikají kompozice využívající lidskou mluvu, šepot či *Sprechgesang*, v rámci vokální tvorby jednoznačně dominuje zpěv oproti jiným hlasovým projevům. Opravdový rozkvět vokálních technik ale nastává až v šedesátých letech. Do popředí zájmu se dostávají typy *ensembků disponujících různorodým nástrojovým obsazením* a stavějící na široké škále nových zvukových prostředků. V rámci těchto uskupení má každý zúčastněný nástroj a zpěvák v určité míře sólistické uplatnění.²⁶ Vedle této linie je zde stále přítomna i tvorba pro *hlas a klávesové nástroje*, i když frekvence této hudby je oproti předešlým kompozičním směrům spíše nižší²⁷ a tvorba orchestrální s užitím sólových hlasů.²⁸

Společně s rozvojem nástrojových technik a jejich zařazováním do vokálně instrumentálních kompozic, se posouvají i interpretační limity hlasových umělců.

²³ V 50. letech vznikla například i kompozice *Anagrama* (1957/58) Mauricia Kagela pro 4 sólové hlasy, sbor, flétnu, klarinet, basklarinet, bicí, violoncello, 2 harfy, 2 klavíry. Autor zde užívá syčení, vrčení, vytí, glissanda, hromadnou mluvu, výkřiky apod.

²⁴ Cage užívá sólový hlas již dříve, a sice ve skladbě *Experiences No. 2 for voice* (1948) a v *Solo for Voice 1* (stejněho roku jako *Aria*).

²⁵ Zde: *voice de tête* (hlavový rejstřík).

²⁶ To přitom nemusí spočívat v hraní či zpěvu virtuózního charakteru, ale mnohdy v prezentaci nejrůznějších forem práce se zvukem. Mám na mysli například preferenci technik šumového charakteru (Helmut Lachenmann: *temA*) apod.

²⁷ Mám na mysli porovnání nejen s romantismem a impresionismem, ale i s 1. polovinou 20. století.

²⁸ Například Krzysztof Penderecki: *St. Luke Passion* (originální název: *Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam* (1966), pro vypravěče, sólový soprán, baryton a bas, tři smíšené sbory, chlapecký sbor a orchestr. Ve skladbě se vyskytuje *pizzicato* v sólovém vokálním partu apod.

Autoři mají tendenci kombinovat vokální techniky jak mezi sebou navzájem v rámci určitého časového úseku,²⁹ tak i s různými technikami v nástrojích.³⁰ Nutno ovšem zmínit, že použití čistě pěveckého tónu i nadále zůstává součástí většiny skladeb, ačkoli jeho prezentace je mnohdy formou jen malých dílčích úseků nebo dokonce izolovaných tónů. Pěvecký tón je mnohdy zasazován do kontextu s jinými vokálními projevy,³¹ například uvnitř jediné fráze, a jeho funkce může být dokonce jen marginálního charakteru. Objevuje se též evidentní příklon ke stále koncentrovanější práci se zvukovými nuancemi, ať už za přítomnosti elektronické složky či bez ní, za použití ozvučení nebo pouze akusticky. Interpreti si mnohdy předávají jednotlivé *technické* či *artikulační pokyny*, jindy je současně sdílejí. Je využíván a vyzdvihován *šumový charakter* některých technik.³² Řada autorů pracuje s *fonetickým materiálem* daného textu tak, že slova či slabiky štěpí a tříští na jednotlivé fonémy.³³ Je využíván *perkusivní charakter* některých ražených souhlásek³⁴ nebo sykavky.³⁵ Významným způsobem jsou zapojovány dechové techniky, jejichž provedení může být souběžně s tónem či bez něj.³⁶ Kromě celé řady technických i artikulačních požadavků, začíná skladbami významně prostupovat práce s *mikrointervaly*.³⁷

Z oblasti sólového užití hlasu nelze opomenout dílo *Sequenza III per voce femminile* (1965) Luciana Beria, v níž se exponuje celá řada rozmanitých vokálních projevů, jako je mumlání, šeptání, zubní tremolo ad.³⁸ Dále například *Stripsody* (1966) od Cathy Berberian, kde se vyskytuje kýčání, kočičí mňoukání, psí štěkání apod. Domnívám se, že právě kompozice pro sólový hlas jsou v té době významnou inspirací pro další autory vokální tvorby, především z důvodu značné koncentrace velkého množství technik v rámci malé hudební formy. Interpreti tak dokazují, že je možné střídat nejrůznější techniky jdoucí po sobě v rychlém sledu

²⁹ Například G. Ligeti: *Aventures* (1962) a *Nouvelles Aventures* (1962-65)

³⁰ Helmut Lachenmann: *temA* (1968)

³¹ To je charakteristickým prvkem například i současné tvorby: A. Zobel (*Not I*) (2012) a Ch. Czernowin (*Algae*) (2009)

³² Například ve skladbách H. Lachenmanna (*temA*) ad.

³³ Například I. Xenakis (*N´shima*), G. Scelsi (*Sauh II*) ad.

³⁴ Například u Ch. Czernowin (*Algae*).

³⁵ Například H. Lachenmann (*Got lost*)

³⁶ Dechové techniky bez užití tónu: úvod Ligetiho *Aventures*. Vdechování současně se zpívaným tónem: Czernowin (*Algae*), s mluveným hlasem: Zobel (*Not I*) ad.

³⁷ Například I. Xenakis (*N´shima*) (1975), G. Scelsi (*Sauh II*) (1973)

³⁸ Podrobně uvedeno v mé bakalářské práci.

a že je reálné sólovým hlasem prezentujícím *extended techniques* obsáhnout bez obtíží i několikaminutovou hudební plochu prakticky bez pauz.³⁹

Z vokálně instrumentálních kompozic komorního charakteru, střídajících řadu nejrůznějších hlasových projevů, zmíním například *Aventures* (1962) a *Nouvelles aventures* (1965) Györgyie Ligetiho,⁴⁰ přinášející kromě mnoha technik i značné množství slovních pokynů. Dále monodrama Petera Maxwella Daviese *Eight Songs for a Mad King* (1969), kde má interpret ječet, kvílet, zpívat nazálně, napodobovat hlasy ptáků, zpívat chraplavě, přiškrceně, zpívat lapaje po dechu, zařvat apod.⁴¹ Z roku 1966 je kompozice *Akanthos I.* Xenakise pro soprán a osm nástrojů (flétna, klarinet, klavír a smyčcové kvinteto), kde mezi charakteristické znaky vokálního partu patří glissanda, čtvrttóny a non vibrato technika.

V 70. letech vzniká kompozice *N´shima*⁴² (1975) I. Xenakise a *Pranam I* (1972) Giacinta Scelsiho pro ženský hlas, tape, flétnu, anglický roh, klarinet, fagot, saxofon, hornu, trubku, pozoun a smyčce, kde autor pracuje mimo jiné například s vibratem. Další skladbou je *Aspern suite* (1978) Salvatore Sciarrina pro soprán, dvě flétny, dvě altové flétny, basovou flétnu, bicí, cembalo, violu a violoncello.⁴³ Mezi lety 1962-1972 vzniká cyklus *Canti del capricorno* pro hlas, bicí, saxofon, kontrabas, live electronics a magnetofon, v němž interpretka představuje například zpěv alikvótních tónů, syčí, křičí, sténá apod.⁴⁴ V roce 1970 se objevuje skladba *Ancient Voices of Children* George Crumba, pro mezzosoprán, soprán, chlapecký soprán, hoboj, mandolínu, harfu, amplifikovaný klavír a bicí. V kompozici jsou užity například glissanda, mluvený hlas, vrčení, volání, falzet ad. Později vzniká kompozice *Apparitions* (1979) pro soprán a klavír, v níž klavír využívá i hru na struny apod. Mezi lety 1977-78 vzniká též rozsáhlá kompozice

³⁹ Nejvýraznějším příkladem je Beriova *Sequenza III per voce femminile*

⁴⁰ Kromě těchto zmíněných skladeb, je Ligeti autorem skladeb pro větší obsazení: *Requiem* (1963-65) pro soprán, mezzosoprán, smíšený sbor a symfonický orchestr; dále *Lux aeterna* (1966) pro 16 hlasů.

⁴¹ Daviesova notace poukazuje na určitou nemožnost zachytit a přesně určit způsob zápisu tohoto typu vokální hudby. Autor užívá notaci *indicative* (oznamovací, orientační) a *suggestive* (vyvolávající dojem). (překlad autorky)

Adrian Curtin. „Alternative Vocalities: Listening Awry to Peter Maxwell Davies's Eight Songs for a Mad King“. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*. University of Manitoba, 2009, vol. 42, no. 2.

⁴² Bude předmětem rozboru v kapitolách 9 a 11.

⁴³ Autor zde pracuje s trylky, staccaty, velkými intervalovými skoky a barevným prolínáním sopránu s flétnami.

⁴⁴ Skladba byla napsána pro japonskou vokalistku *Michiko Hirayamu*.

Récitations George Aperghise pro sólový ženský hlas, užívající dechové techniky, šepot, vzdychání, zakašlání, mluvený hlas, smích, glissando ad. Oproti tomu vznikají i skladby pro velké nástrojové obsazení, například v letech 1972-1975 píše Brian Ferneyhough skladbu *Transit* pro šest sólových hlasů (amplifikovaných), sólovou flétnu, hoboj, klarinet, 3 rohy, 3 trubky, 3 pozouny, tuba, basovou tubu, bicí, klavír (na 4 ruce), 2 harfy, cembalo, elektrickou kytaru, 3 housle, 3 violy, 6 violoncell a 4 kontrabasy. Ve skladbě se ve vokálním partu opakovaně vyskytuje rychlé vibrato, retní trylek, využití sykavek či glissanda.

V 80. letech píše S. Sciarrino kompozici *Morte di Borromini* (1988) pro velký orchestr a vypravěče,⁴⁵ kterou otevírá sugestivní spojení mluveného mužského hlasu a jemných dechových technik ve flétně. Z roku 1985 je skladba téhož autora *La perfezione di uno spirito sottile* pro flétnu, ženský hlas a bicí.⁴⁶

Roku 1991 vzniká kompozice *Lamento di guerra* Dietera Schnebela⁴⁷ a dále například skladba *Surrogate Cities* (1994) Heinerja Goebbelse pro mezzosoprán, vypravěče, sampler a velký orchestr.⁴⁸ Ojediněným počinem je skladba *Studi per l'intonazione del mare* (2000) S. Sciarrina pro kontratenor, čtyři flétny, čtyři saxofony, bicí a orchestr sto fléten, prezentující celou řadu *extended techniques* v dechových nástrojích. Roku 2003 Bernhard Lang píše skladbu *Differenz/Wiederholung 9 „Puppe/Tulpe“* pro ženský hlas a osm nástrojů (flétna, klarinet, horna, pozoun, viola, violoncello, klavír/ syntezátor a bicí). Ve skladbě Lang užívá celou řadu technik a artikulací: Sprechstimme, Sprechgesang, mumlání, šepot, glissanda, zpěv s ústy široce otevřenými nebo úzce rozevřenými, zpěv nebo mluvený hlas současně s vdechem, vdech bez použití hlasu, non vibrato, rychlé vibrato, trylky na držených tónech souběžně s glissandem k tónu následujícímu, hrdelní zpěv s vibratem, různé typy sykavek, vzestupné glissando nazvané „Raketenstart“, které současně provádí i flétna a syntezátor.⁴⁹

Mezi další výrazné skladby 21. století řadím kompozice autorů: Agaty Zubel, Chayi Czernowin, Dietera Schnebela či Helmuta Lachenmanna.⁵⁰ Z posledních let uvedu

⁴⁵ V partituře je nazván *lettore* (čtenář; zde ve smyslu předčítající).

⁴⁶ Zde je především velké množství technik ve flétně. Ve vokální lince například glissanda.

⁴⁷ Bude předmětem rozboru v kapitolách 4, 5, 7, 8, 9, 10 a 12.

⁴⁸ Existuje i komorní verze pro klavír, bicí a vypravěče.

⁴⁹ Z tvorby B. Langa lze ještě zmínit kompozici *Hermetica V (Fremde Sprachen)* (2011) pro basklarinet a sedm zpěvních hlasů.

⁵⁰ Tvorba těchto autorů bude podrobněji nahlížena v dalších kapitolách.

například skladbu *SolSirkler* (2016) Lasseho Thoresena pro baryton a smyčcové kvarteto (nebo klavír), kde interpret kromě zpěvu užívá mluvený hlas, dále rozsáhlé vokální dílo americké skladatelky a vokalistky Meredith Monk,⁵¹ písně pro kontratenor a malý ensemble *Hommage à Klaus Nomi* (1998) Olgy Neuwirth ad. Z oblasti elektronické hudby nelze vynechat kompozici *Voi (Rex)* (2004) Philippa Leroux pro soprán, flétnu, klarinet, housle, violoncello, bicí, klavír a elektronickou složku. Ve vokálním partu autor pracuje s fonetickým materiálem, šepotem, rychlým vibratem v rámci vzestupného glissanda,⁵² křikem apod.

V závěru tohoto výčtu vokálních kompozic je třeba zmínit i představitele československé a české tvorby, jako jsou například Marek Kopelent, autor řady skladeb s užitím hlasu: *Nářek ženy* (1980) pro herečku, sedm žesťových nástrojů, čtrnáct ženských hlasů a malý dětský sbor, *Co zpíval kos zatčenému* (1991) pro mezzosoprán, flétnu, akordeon a klavír, *Black and White Tears* (Černé a bílé slzy) pro hlas sólo (1972), *Agnus Dei* pro soprán a komorní soubor (1983)⁵³ ad., Jan Kapr, autor písňového cyklu pro baryton a orchestr *Contraria romana* (1965), *Cvičení pro Gydli* (1967) pro koloraturní soprán, flétnu a harfu, *Musica per Mila* (1977) pro soprán, harfu a orchestr ad.⁵⁴ Dále například Ctirad Kohoutek s kompozicí *Zrození člověka-Vokální monology* (1981) pro vyšší mužský hlas a ženský hlas a orchestr nebo klavír,⁵⁵ Ivana Loudová, autorka tria pro soprán, flétnu a harfu *Gnómai* (1970), *Fünf Lieder* pro mezzosoprán a flétnu na slova Christiana Morgensterna (1995), *Lunovis & u.s.w.* pro mezzosoprán a flétnu na texty Christiana Morgensterna⁵⁶ ad.⁵⁷

⁵¹ *Book of Days* (1985) pro 25 hlasů, syntezátor a klavír (nebo komorní verze pro 7 hlasů a syntezátor), *On Behalf of Nature* pro 8 hlasů, housle, klávesy, lesní roh, klarinet, basklarinet, kontrabasový klarinet, dřevěné flétny, vibrafon, marimba a bicí (2013) ad. *Meredith Monk Songs, Albums, Reviews, Bio & More* [online]. [cit. 6. 5. 2022].

Dostupné z: <https://www.allmusic.com/artist/meredith-monk-mn0000406733/songs>

⁵² Autor udává pokyn *chevrotement/ vibr. exagéré* (tremolo/ přehnané vibrato)

⁵³ Z komentáře autora ke svému profilovému CD. [online]. [cit. 6. 5. 2022]. Dostupné z: <https://www.bontonland.cz/kopelent-marek-black-and-white-tears/>

⁵⁴ Jaroslav Smolka. *Malá encyklopedie hudby*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1983, s. 315-316.

⁵⁵ *Tamtéž*, s. 333.

⁵⁶ Ivana Loudová. *Česká hudební skladatelka. Tvorba*. [online]. [cit. 5. 5. 2022]. Dostupné z: loudova.cz

⁵⁷ Vokální tvorba československých a českých autorů je rozsáhlá. Již od 60. let 20. století zahrnuje v mnoha případech různé hlasové techniky a zasloužila by si zcela samostatný detailní rozbor. To ovšem není předmětem této práce.

Postupná proměna vokální složky v průběhu dvacátého století přináší poznání, že hlas může být vnímán jako hudební nástroj, jehož zvukové možnosti jsou stále znovu zkoumány a nahlíženy. Nejvýraznější charakteristikou této proměny je pak postupný příklon k vokálním technikám méně znělého charakteru a jejich kombinace s *extended techniques* v nástrojích.

Následující kapitoly pojednávají o úloze vokálního partu v interakci s instrumentální složkou a uvádějí některé autorské přístupy k instrumentačním aspektům kompozice. První technikou, prezentovanou v rámci samostatné kapitoly, je Sprechgesang v kapitole č. 3. Následující části se věnují mluvenému hlasu, šepotu, pološepotu a dyšnému tónu, chrapotu, dechovým technikám, vibratu a tremolu, nazálnímu tónu či hlasovým rejstříkům. Různé hlasové a zvukové projevy pak shrnuje kapitola č. 12, která zmiňuje například mumlání, brumendo, vrčení, retní trylek, klapání jazyka o patro, syčení, křik a řev ad.

2. Přístup autorů k vokální složce v rámci instrumentačního procesu

Vztahem sólového nástroje a orchestru z hlediska instrumentačního konceptu, se zabývá například studie Roberta Hejnara, zařazená do sborníku studií *Orchestrace jako otevřený proces*.⁵⁸ Autor zde uvádí řadu osobních postřehů a detailně zpracovaných analýz, týkajících se především klávesových nástrojů.⁵⁹

Tato kapitola představuje *čtyři základní situace*, ve kterých se hlas může z instrumentačního hlediska ocitnout.⁶⁰ Definice každé jednotlivé oblasti vznikla především na základě mých interpretačních a kompozičních zkušeností a v upřímné snaze o co největší objektivitu při formulování této problematiky. Nicméně nelze zcela vyloučit určitou míru subjektivity. Z tohoto důvodu níže uvedené kategorie neprezentují jako jediný nutný způsob nahlížení, ale jako svůj vlastní návrh kategorizace, který může být jedním z mnoha. Pro demonstraci jednotlivých typů uvádím ukázky z tvorby G. Ligetiho, A. Schönberga a okrajově Ch. Czernowin.

Jak zmiňuji v článku pro časopis *Živá hudba*: „*Jakkoli toto rozdělení působí obecným či zjednodušeným dojmem, považuji jej za výchozí bod k následnému hlubšímu vhledu. V řadě skladeb jsou zapojeny všechny tyto principy v nejrůznějších kontextech a situacích a mnohdy se do značné míry prolínají. Určení převládajícího přístupu vzniká především na základě subjektivního poslechu či analýzy partitur.*“⁶¹

⁵⁸ Robert Hejnar – Dan Dlouhý. *Orchestrace jako otevřený proces: (sborník studií)*. 3. díl. Vyd. 1. Praha: Triga, 2009. 292 s. ISBN 978-80-904506-1-5 (3. díl: váz.).

⁵⁹ Téma mojí disertační práce lze místy vnímat jako volné navázání na Hejnarův výzkum. Zčásti lze zaznamenat podobnosti v pohledu na problematiku užití sólového nástroje či lidského hlasu a ensemblu. Jakékoli pojmové paralely mezi mým a Hejnarovým textem však vznikly především na základě obecně platných pravidel vycházejících z hudebního vnímání a jsou výsledkem mého vlastního dlouhodobého výzkumu.

⁶⁰ Hejnar hovoří o třech funkcích sólového partu ve vztahu k doprovodnému nástroji: 1. Funkce sólová – kontrastní, 2. Funkce doprovodná – obligátní, 3. Funkce orchestrální – barevná. Srovnej Hejnar, s. 22

⁶¹ Terezie Švarcová. „Přístup autorů k vokální složce v rámci instrumentačního procesu“. *Živá hudba*. Praha: NAMU, 2021, č. 12, s. 4-24.

2.1 Dominantní úloha vokální složky

„Vokální part působí v rámci celku (nebo dílčí části) nadřazeně ve vztahu k ostatním užitym 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 instrumentační koncept, v němž nástroje nevyžadují primární pozornost a neubírají tak vokální složce na dominanci.“⁶²

Jednou z ukázek doprovodné úlohy nástrojů a dominance vokální složky jsou úvodní takty Ligetiho *Aventures* (1962) pro tři zpěváky a sedm nástrojů.⁶³ „Hned v počátku se objevuje sólový soprán, alt a baryton v krátké sérii vdechů a výdechů,⁶⁴ k nimž tvoří doprovodnou složku držené tóny ve flétně, violoncellu, kontrabas a výdechy v lesním rohu.“⁶⁵ (Obr. 1)

The image shows a musical score for the first five measures of Ligeti's *Aventures*. The score is in 4/8 time, marked 'Agitato' with a tempo of 132. It features three vocal parts (Soprano, Alto, Bass) and seven instrumental parts (Flute, Cor Anglais, Violoncello, and Contrabass). The vocal parts consist of a series of short, rhythmic phrases, often marked with 'h' for inhalation and 'h' for exhalation. The instrumental parts provide a rhythmic accompaniment, with specific performance instructions such as 'tenuto', 'dolcissimo', 'ohne Tonerzeugung hineinblasen', 'mettere sord. (Tuch)', and 'Bogenwechsel selten und unauffällig (nicht gleichzeitig mit Cb.)'. The score is divided into five measures, numbered 1 to 5.

Obrázek 1 G. Ligeti: *Aventures* (t. 1-5) Zdroj: Edition Peters

⁶² Tamtéž.

⁶³ Soprán (koloraturní), alt, baryton, flétna, lesní roh, bicí, cembalo, klavír (střídá celestu), violoncello a kontrabas.

⁶⁴ S pokyny: *Sehr intensiv, aufgeregt, keuchend atmen – mit offenem Mund und mit so viel Luft wie möglich* (velmi intenzivně, rozrušeně, lapat po dechu – s otevřenými ústy nabírat tolik vzduchu, kolik je jen možné) (uvedeno v partituře, dále jen pod zkratkou part.) (překlad autorky)

⁶⁵ S pokyny: *unhörbar einatmen* (Fl., Cor.) (neslyšně se nadechovat), *ohne Tonerzeugung hineinblasen*; *Tuch* (Cor.) (dýchat do nástroje bez vytváření zvuku; dusítko), *Bogenwechsel selten und unauffällig (nicht gleichzeitig mit Cb.)* (Vc. *con sordino*) (ne příliš časté a nerušené změny smyků, jindy než kontrabas), *Bogenwechsel selten und unauffällig nicht gleichzeitig mit Vc.* (Cb. *con sordino*) (ne příliš časté a nerušené změny smyků, jindy než violoncello) (part.) (překlad autorky)

Tato řízená a přesně vypsaná práce s dechovými technikami v pěveckých partech zde zastává superiorní úlohu vůči dalším nástrojům v ensemblu."⁶⁶

V kompozici *Nouvelles Aventures* (1962-65) použije Ligeti opět „koncepti držených tónů ve violoncellu, kontrabasu, celestě, lesním rohu a flétně. Zde jsou ovšem užity přerušovaně a nad nimi se nevytváří souvislá plocha dechových technik, nýbrž jen izolované zpívané tóny se sforzaty, které opět působí značně dominantním dojmem a posluchač je patrně bude vnímat nadřazené ostatním nástrojům."⁶⁷ (Obr. 2)

Obrázek 2 G. Ligeti: *Nouvelles Aventures* (t. 1-3) Zdroj: Edition Peters

2.2 Vokální složka jako rovnocenný partner k ostatním nástrojům

„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 správně zapsané a dodržené dynamiky.“⁶⁸ Jen v takovém případě si hlas může uchovat sebevědomou zvukovou prezentaci a akusticky nezaniknout v kontextu s ostatními nástroji.

⁶⁶ Terezie Švarcová. „Přístup autorů k vokální složce v rámci instrumentačního procesu“. *Živá hudba*. Praha: NAMU, 2021, č. 12, s. 4-24.

⁶⁷ *Tamtéž*.

⁶⁸ *Tamtéž*.

„Následující příklad demonstruje situaci, v níž od taktu 59 dále (Obr. 3) 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. (Obr. 4) Obě tato místa jsou ukázkou zvukové vyváženosti, v níž se všechny zúčastněné nástroje realizují podobnou měrou a spoluvytvářejí vyrovnanou zvukovou složku.“⁶⁹

Obrázek 3 G. Ligeti: *Aventures* (t. 59-63) Zdroj: Edition Peters

⁶⁹ Tamtéž.

Obrázek 4 G. Ligeti: *Aventures* (t. 69-74) Zdroj: Edition Peters

2.3 Barevná úloha vokální složky

Existují skladby, v nichž vokální part splňuje především funkci barevnou. „Posluchačem je primárně vnímán pro svoji barvu, byť by její úloha byla spíše doplňujícího charakteru. Hlas se může nacházet v unisonu s jiným nástrojem a takřka barevně splývají. Může být též při poslechu zaměněn za jiný nástroj. Například je zvukově propojen s ostatními nástroji v rámci souzvuku, v němž není snadné sluchem rozeznat, který tón je určen právě hlasu.“⁷⁰

Tento přístup lze vysledovat například v 6. taktu Ligetiho *Aventures*. „Držené tóny a jejich crescendo v závěru 5. taktu připravují nástup specifické clusterové barvy v úvodu následujícího taktu, nad níž se baryton prezentuje jako dominantní vokální složka v různých hlasových projevech.“⁷¹ V tomto taktu pozoruji paralelní užití několika principů. „Baryton má dominantní postavení, soprán s altem jsou v rovnocenném vztahu s ostatními nástroji a zároveň ve zmíněném clusterovém

⁷⁰ Terezie Švarcová. „Přístup autorů k vokální složce v rámci instrumentačního procesu“. *Živá hudba*. Praha: NAMU, 2021, č. 12, s. 4-24.

⁷¹ *Tamtéž*.

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

souzvuku dochází k tomu, že soprán s altem je tak dokonale propojen s barvou flétny, horny, violoncella a kontrabasů, že je pro posluchače neskutečně těžké určit, které tóny patří právě pěvecké složce.⁷² (Obr. 5)

6

Senza tempo, 23-28"

Obrázek 5 G. Ligeti: *Aventures* (t. 6) Zdroj: Edition Peters

2.4 Vokální složka jako doprovod k ostatním nástrojům

Autor záměrně upozaduje vokální složku a staví ji do role doprovodného hlasu. Často k tomu udává i písemný pokyn v partituře. Tento princip užívá například Arnold Schönberg ve svém cyklu melodramů *Pierrot lunaire* (1912), když ve 4. části *Eine blasse Wäscherin* požaduje po recitátorce, aby její hlas zněl jednoznačně jako doprovod k nástrojům. Recitace má být vedlejším hlasem, hlavním hlasem jsou nástroje,⁷³ jakkoli by se při prvním pohledu do partitury nabízelo spíše opačné interpretační pojetí. (Obr. 6)

Skladatelka Chaya Czernowin ve své kompozici *Algae* (2009) požaduje po mužském hlasu, aby byla slyšet jeho přítomnost v rámci znějícího klavíru, ale sám

⁷² Tamtéž.

⁷³ *Die Rezitation soll hier durchaus wie eine Begleitung zu den Instrumenten klingen; sie ist Nebenstimme, Hauptstimme sind die Instrumente.* (přesný pokyn autora v partituře) (V textu je uveden překlad autorky. Dále v průběhu celé práce jsou všechny překlady v rámci textové části dílem autorky. Nebudu již uvádět.)

nemá působit jako sólista.⁷⁴ Současně je hlasu předepsána technika *strobass*⁷⁵ a pokyny znít vyrovnaně, nehybně, a navíc v požadované dynamice.⁷⁶ (Obr. 7)

Obrázek 6 A. Schönberg: *Pierrot lunaire* (IV., t. 5-6) Zdroj: Universal Edition

Obrázek 7 Ch. Czernowin: *Algae* (t. 8) Zdroj: Edition Schott

Ve výše zmíněných ukázkách je upozadění hlasu přiznaným kompozičním záměrem. Nutno ale podotknout, že vokální složka se mnohdy v roli doprovodu k ostatním zúčastněným nástrojům ocitá nechtěně. Důvodem může být celá řada faktorů: nepřesný autorův dynamický pokyn v partituře, nebo naopak nedodržení správně zapsané dynamiky ze strany interpretů. Domnívám se, že řada instrumentalistů tíhne k produkci vyšší dynamiky, než jaká je skladatelem

⁷⁴ *Should be heard as a presence behind the piano but not as a soloist.* (part.)

⁷⁵ *Strobass*: vocal fry, pulsní rejstřík. Více v kapitole 11

⁷⁶ *stable, immovable, also dynamically* (part.)

předepsána. Pokud se tato tendence neeliminuje již během zkoušek, nastudování díla pak nemusí po stránce akustické správně vyznít. Zpěvák může být instrumentálním zvukem částečně nebo zcela pohlcen a dostat se až na hranici slyšitelnosti.⁷⁷ Autor by měl rovněž správně definovat požadovaný *hlasový obor* pěvce pro danou skladbu. Lze totiž předpokládat významné odchylky ve znělosti hlasu v rámci některé hlasové polohy každého jednotlivého oboru.⁷⁸ Dramatický soprán bude mít zcela jistě jiné dynamické možnosti ve střední a nízké poloze, než má soprán koloraturní. Specifičnost každého jednotlivého hlasového oboru dle mého názoru souvisí i s následně zvoleným instrumentačním konceptem. Svůj díl zodpovědnosti na tom nese i zpěvák, který by měl předem odhadnout, zda je právě jeho typ hlasu vhodný pro danou kompozici.

Závěr

Jak již bylo zmíněno výše, úloha vokální složky v rámci instrumentačního konceptu, může být nahlížena několika způsoby. Ty se mnohdy vzájemně doplňují. Určit, který ze způsobů je v daný moment dominantní, může být výsledkem značně subjektivního vnímání posluchače.⁷⁹ Úloha vokálního partu může být v rámci kompozice značně proměnlivá. Tato její variabilita zajišťuje určitou rozmanitost v interakci hlasu s nástroji. Z hlediska kompozičního lze předpokládat, že zvolené způsoby zapojení vokální složky do celkového instrumentačního konceptu, jsou výsledkem vědomého (či intuitivního) přístupu daného autora.

⁷⁷ Někdy může být na vině zpěvákova indispozice či nedostatečný hlasový fond.

⁷⁸ Více o tom v kapitole 13: *Přístup autorů k hlasovému témbu a souvislost barvy s emocí.*

⁷⁹ Při pohledu do partitury lze samozřejmě konstatovat objektivněji, zda je hlas spíše v nadřazeném postavení, či rovnocenném (apod.), v souvislosti s organizací hudebního materiálu v rámci zvolených nástrojů nebo požadované dynamiky.

3. Sprechgesang⁸⁰

Termín *Sprechgesang* bývá často zaměňován s termínem *Sprechstimme* – nejen po stránce interpretační, ale i terminologické. V případě *Sprechstimme* se jedná o mluvený hlasový projev, zatímco u *Sprechgesangu* interpret hledá způsob, jak se neustále pohybovat na hranici mezi zpívaným a mluveným tónem. Jak uvádím ve své diplomové práci: „*Tento termín je užíván v souvislosti s interpretací německého operního recitativu 19. století. Počátky Sprechgesangu jsou spojovány s osobností Richarda Wagnera, který ve své operní tvorbě vytvářel jakousi syntézu recitativu a árie – tedy mluvené řeči a zpěvu.*“⁸¹

Vzhledem k tomu, že technika *Sprechgesangu* kolísá mezi řečí a zpěvem a ve velké míře je záležitostí zpěvákovy představitivosti, lze očekávat i rozdílná interpretační pojetí. Z hlediska tvorby tónu, i s ní spojené artikulace, si každý interpret nachází vlastní způsob přednesu a v rámci daných hlasových i technických dispozic hledá svou individuální syntézu mluvy a zpěvu. U někoho může být patrné významnější zapojení pěveckého tónu, u jiného interpreta se může *Sprechgesang* více přiklánět k *Sprechstimme*. Důležitým faktorem je i výběr hlasové polohy. Ve vyšší hlasové poloze zpěváka lze očekávat vyšší podíl zpívaného tónu.⁸² Interpretaci *Sprechgesangu* též ovlivňuje předepsaná dynamika, jak ve vokálním partu, tak v ostatních nástrojích. Vyšší dynamika může zpěváka nutit k významnějšímu zapojení zpívaného tónu, a tím se zčásti odchýlit od pocitu mluveného projevu.

3.1 Sprechgesang v tvorbě A. Zubel

Tvorba polské skladatelky Agaty Zubel⁸³ představuje nejrůznější varianty a subvarianty vokálních technik a artikulací.

⁸⁰ Hovoří-li se ve vokální hudbě 20. a 21. století o *Sprechgesangu*, užívá se rovněž anglická terminologie *speech-voice*, *speech singing*. Do češtiny je tento termín nejčastěji překládán jako zpěvo-mluva nebo mluvený zpěv, ale v interpretační i kompoziční praxi se český termín prakticky neužívá.

⁸¹ Terezie Švarcová. *Lidský hlas v tvorbě Arnolda Schönberga ve vybraných příkladech*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Katedra skladby, 2014, s. 8.

⁸² To je nejvíce patrné u ženských hlasů.

⁸³ Agata Zubel (*1978) Autorka řady kompozic pro hlas a instrumentální ensemble. Například *Cleopatra's songs* (2017), *Chapter 13* (2015), *What is the word* (2012), *Labyrinth* (2011), *Aphorisms on Miłosz* (2011), *Not I* (2012), *Cascando* (2007) ad. Více o autorce na zubel.pl [online]. [cit. 4. 3. 2022]. Dostupné z: <https://zubel.pl/en/homepage>

V kompozici *Not I*⁸⁴ (2012) využívá pestrou škálu hlasových projevů,⁸⁵ které mezi sebou často kombinuje v rámci poměrně krátkých úseků. Interpretka je tak nucena rychle střídat odlišné hlasové projevy, což se řadí mezi charakteristické rysy této skladby.

The image shows a musical score for voice and clarinet. The voice part is on the bottom staff, and the clarinet part is on the top staff. The voice part includes lyrics: "ti - ny lit - tle th - in - g g g g g be - fore it - (t)s t t t [ti] time god - for - sa - ken hole". The clarinet part features various articulations like slaps and multifonics. The score is in 2/4 time and includes dynamic markings like sf.

Obrázek 8 A. Zubeł: *Not I*, t. 432-435 Zdroj: Polskie wydawnictwo muzyczne (PWM)

Ve výše uvedené ukázce (Obr. 8) se ve vokálním partu postupně objevují techniky (zleva): *chraptivě cedit přes zuby*, *chraptit a tvarovat daný vokál*, *šepot se sevřeným hrtanem*, *mluvený hlas na co nejnižším tónu*, *šepot s intenzivním výdechem vzduchu*, *šepot se sevřeným hrtanem*, *tvrdý hlasový začátek*, *šepot s ústy do tvaru „o“*, *pološepot*, *mluvený hlas*. Techniky užití v klarinetu jsou *slaps* a *multifonika*.

Ačkoli je skladba *Not I* psána pro amplifikovaný hlas i nástroje⁸⁶ a místy zahrnuje též elektroniku,⁸⁷ zacházení s hlasem vnímám z velké míry, jako by se jednalo o

⁸⁴ Jelikož je v této kapitole skladba v rámci celé práce uvedena poprvé, je opatřena krátkým úvodem. Ke konkrétně sledované technice přistupuji až po tomto úvodu. Obdobným způsobem pracuji i v následujících kapitolách.

⁸⁵ Kompletní výčet užitých vokálních technik ve skladbě *Not I* (jak je autorka uvádí v počátečních vysvětlivkách): *Sprechgesang*; *speaking* (mluvení), *whispering* (šeptání), *half-whispering* (pološepot), *on an intake of breathe* (při vdechu/nádechu), *whisper with a clenched larynx* (šepot se sevřeným hrtanem), *whisper with a violent blowing of air* (šepot s intenzivním výdechem vzduchu), *whisper, with a very wide open mouth, like „o“* (šepot s ústy široce otevřenými do tvaru „o“), *hoarsely, with a compressed larynx* (chraptivě, se stlačeným hrtanem), *hoarsely, through the teeth, making the mouth shape „ee“* (chraptivě, cedit přes zuby, s ústy do tvaru „ee“), *hoarsely, extending the vowels, creating their shapes* (chraptivě, rozšiřovat vokál a tvarovat ho), *hoarsely, short with an accent (bark)* (chraptivě, krátce s akcentem) (štěknout), *very short groan with a glottal stop* (velmi krátké „heknutí“ přes tvrdý hlasový začátek). (part.)

⁸⁶ Obsazení skladby: *hlas* (soprán nebo mezzosoprán), *flétna*, *pikola*, *altová flétna*, *basová flétna*, *klarinet*, *basklarinet*, *housle*, *violoncello*, *klavír*, *vibrafon*, *crotales*, *triangl*, *2 kravské zvonce*, *flexaton*, *2 tibetské mísy*, *javanský gong*, *2 činely*, *hi-hat*, *2 bonga*, *3 tom-tomy*, *malý buben*, *basový buben*, *elektronika* (part.)

⁸⁷ Nutno konstatovat, že elektronická složka má v této kompozici zásadní místo i význam a zasloužila by si zcela samostatnou a podrobnou analýzu. Tato práce ji z kapacitních důvodů nemůže zahrnout, navíc není primárně zacílena na interakci hlasu s elektronickou složkou.

Pro tuto kompozici nahrála Agata Zubeł čtené úryvky z Beckettova textu. Elektronická složka tak pracuje s předem nahraným hlasem autorky.

skladbu akustickou. Je zřejmé, že autorka – sama zároveň zkušená vokalistka – přistupuje k hlasu citlivým a výrazně promyšleným způsobem. Často jej nechává zaznít zcela samostatně a staví ho do takových instrumentačních kontextů, které jeho prezentaci podpoří či citlivě doplní.⁸⁸ Kromě takových míst, lze najít i řadu úseků, kdy je hlas v rovnocenné úloze vůči nástrojům ensemblu, někdy i ve spojení s elektronickou složkou. Zubel též pracuje s méně znělými zvuky a technikami, jejichž zvukový přínos je především „noisového“, *témbrového charakteru*. Tyto projevy ve vokálním partu často propojuje se zvuky méně znělé povahy v některých nástrojích.⁸⁹ Zmíněný přístup je jednou z kompozičních linií skladby, nikoli však jejím hlavním konceptem.

„Not I čerpá inspiraci ve slavném monologu sedmdesátileté ženy od Samuela Becketta. Žena vzpomíná na traumatické momenty svého života, ovšem mluví o sobě vytrvale ve třetí osobě. To snad souvisí s tím, že prakticky po celý svůj život mlčí – až na výjimečné události, kdy z ní slova naopak přerývaně tryskají.“⁹⁰ Pod vlivem tohoto příběhu, vytváří Zubel kompozici protkanou širokou škálou emocí, vyjadřovaných prostřednictvím pečlivě vybíraných technik. V začátku skladby přináší zcela nezaměnitelnou atmosféru, kdy doslova štěpí slova úvodního monologu na jednotlivé hlásky a samohlásky a vytváří dojem určité *perkusivní textury*. Jako kdyby žena, která dlouhé roky nemluvila, znovu objevovala svůj hlas a učila se ho používat.

Je podstatné zmínit, že *Not I* prezentuje kromě různorodých hlasových projevů i zpěv jako takový. Jeho úloha je důležitá především v rámci gradačních ploch, kdy autorka může využít silné dynamiky v nástrojích a hlasu současně. Kromě těchto ploch se zpěv objevuje například v kombinaci s jinými technikami jdoucími v rychlém sledu za sebou, nebo ve velmi sugestivním úseku skladby, kdy je pěvecký tón prezentován na vokál v nízké dynamice a v převažující dvoučárkované oktávě. (Obr. 9) Celkově jemný charakter tohoto úseku dotváří akordický doprovod v klavíru a melodická linka v krotálech. Vzhledem k předchozí i

⁸⁸ O tom více v rámci kapitol věnovaných jednotlivým technikám.

Je evidentní, že díky amplifikaci může hlas zacházet do nejjemnějších zvukových nuancí, které by v případě akustického provedení částečně zanikaly.

⁸⁹ To je patrné například i u Helmuta Lachenmanna (kompozice *temA*).

⁹⁰ *Program Orchestru BERG* [online]. [cit. 23. 8. 2021]. Dostupné z: https://berg.cz/PRG_17_11_12_web.pdf.

následující části je tento krátký úsek jedním z příkladů výrazné práce s kontrastem.

The image shows a musical score for three parts: voice, piano (pfe), and crotchet. The score is for measures 325-329. The tempo is marked 'Lento ad libitum (ca 1')'. The voice part is marked 'vocalize' and 'pp'. The piano part is marked 'pp' and features a series of chords with a 'tra' marking. The crotchet part is marked 'tra' and features a series of notes with a 'be' marking. The score is written in a single system with three staves.

Obrázek 9 A. Zubel: *Not I*, t. 325-329 Zdroj: PWM

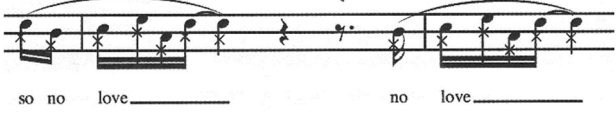
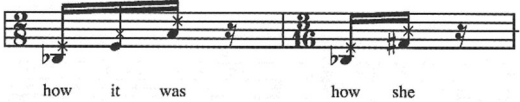

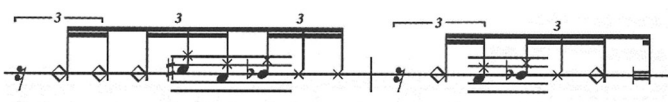
Zatímco předešlá část představovala obzvláště techniky spojené s určitou mírou neznělosti – *pološepot a mluvený tón současně s vdechem*, v taktu 334 nastupuje téměř celý ensemble, aby postupně gradoval určitou rozrušenou atmosféru. Ta je podtržena například střídáním rychlé mluvy a zpěvu, dechovými technikami ve flétně, pizzicaty s trsátkem ve smyčcích apod. Různá míra kontrastu prostupuje celou skladbou a lze ji zaznamenat v rámci různých vrstev či úrovní. Může se jednat o již zmíněný kontrast mezi jednotlivými oddíly, a to formou proměny instrumentačního konceptu nebo obměnami v některé další sféře organizace hudebního materiálu. Kontrast mnohdy přináší i nástup nové vokální techniky nebo užití zpěvu. Mezi další kontrastní prvky lze zařadit i současné užití zpěvu a novodobých technik v nástrojích a vice versa. Pro Zubel je pak zcela typické *střídání různých hlasových projevů* v rámci krátkého úseku, čímž vytváří rychlé kontrasty mezi jednotlivými slovy či slabikami. Dalším významným rysem této kompozice je též patrná vazba autorky na některé aspekty Beckettova díla. Jedná se především o *práci s pauzami* a úseky *repetitivního charakteru*, které prostupují celou skladbou.

Skladba *Not I* přináší dva způsoby notace *Sprechgesangu*.⁹¹ Prvním je notace na pěti linkách s přesně vypsány tónovými výškami. Druhým typem zápisu je notace na třech linkách s relativními výškami tónů. V obou případech volí autorka

⁹¹ Objeví-li se v této práci daný technický termín poprvé, či v kontextu, kdy je vhodné jej zdůraznit, je uveden v kurzívě. V ostatních případech je zapisován formou stojatého písma.

zápis křížkem protínajícím nožičku noty.⁹² Zajímavostí je, že Zobel používá Sprechgesang i v rámci legatového úseku, protože Sprechgesang je typický spíše pro sylabické pasáže.

Ukázky notace Sprechgesangu (*Not I*)⁹³

<p>Základní typ situace.⁹⁴ Notace na třech linkách. (t. 50-52)</p>	 <p>so no love _____ no love _____</p>
<p>Základní typ situace. Notace na pěti linkách (t. 445-446)</p>	 <p>how it was how she</p>
<p>Sprechgesang s přesně stanoveným typem artikulace (staccato) (t. 55), (akcent, glissando) (t. 63)</p>	 <p>no good God!</p>
<p>Sprechgesang v kombinaci s jinými technikami v rámci krátkého úseku (takt 461-462) Zde (zleva): šepot, Sprechgesang, mluva, šepot, Sprechgesang, mluva, šepot, chrapot)</p>	 <p>some-thing she did not know her - self would not know if she heard</p>

tabulka č. 1

Osobité uchopení techniky Sprechgesangu ukazují například takty 49-55. Sprechgesang, užitý převážně v rámci legata, je zde podpořen tremoly v klarinetu se zvyšováním tónů o čtvrttóny a se současně probíhajícím tremolem ve violoncellu s flažoletem. První dobu ještě doplňuje užití sizzle činelu.⁹⁵ Z předchozích taktů zároveň přeznívá činel. Úlohu bicí složky zde ovšem vnímám jako sekundární. Tento instrumentační kontext autorka užívá opakovaně. Výběrem nástrojů, dynamiky, technických pokynů a mikrointervalů, dociluje velmi sugestivního

⁹² Tento způsob zápisu je znám již ze Schönbergova *Pierrota lunaire*, kdy ovšem autor požaduje *Sprechstimme*, nikoli *Sprechgesang*. Více v kapitole 4 - *Sprechstimme*.

⁹³ Sprechgesang znějící současně s jinou technikou není ve skladbě užit. V dalších tabulkách uvádím opět jen situace, které jsou v kompozicích užity.

⁹⁴ tozn.: Daná technika je použita bez další přidané techniky či artikulace.

⁹⁵ *prskající činel* (dále se v textu přikláním k anglické terminologii).

zvuku, v němž klarinet, violoncello i hlas působí rovnocenně a aplikace Sprechgesangu na legatový motiv vytváří dojem jakési „rozmazanosti“ a nejistoty.⁹⁶ Interakci zmíněných nástrojů v tremolu s vokální složkou zde vnímám jako zřejmou *podporu zvolené vokální techniky*. Šestnáctinový motiv *love* jako by byl zpomalením pomyslného tremola, které by se dalo aplikovat i na pěveckou složku. Druhá doba taktů přináší vždy opakované držené tóny ve flétně a houslích podporujících držený tón ve vokálním partu (po předchozím šestnáctinovém motivku *love*). Vše se zastaví, aby se pak znovu dalo do pohybu. Autorka zde střídá *princip statickosti a dynamičnosti* uvnitř každého jednotlivého taktu. Od taktu 53 se přidává k drženým tónům klarinet, opět s tóny zvýšenými o čtvrttón. Domnívám se, že instrumentační kontext zde zcela reflektuje dění v pěveckém partu, což lze chápat i obráceně. (Obr. 10)

Obrázek 10 A. Zobel: *Not I*, t. 49-55 Zdroj: PWM

⁹⁶ Lze spekulovat o autorčině vazbě na text, a sice spojení slova *love* s určitou intonační nestabilitou. (celá fráze: *so no love*)

Charakteristické užití Sprechgesangu ve spojení s legatem a tremoly autorka uvádí opakovaně,⁹⁷ nelze však hovořit o nadužívání. Takt 53 je zároveň ukázkou *střídání vokálních technik v rámci kratšího úseku*. Interpretka přechází ze Sprechgesangu do mluveného hlasu a opět se do Sprechgesangu vrací. Tento princip se opakuje i v následujících taktech, kdy se ovšem jedná o kratší rytmický úsek.

Sólové užití Sprechgesangu (*Not I*):⁹⁸

<i>Instrumentační kontext</i>	<i>Frekvence užití</i> ⁹⁹	<i>Zvolené techniky a artikulace</i> ¹⁰⁰
sólové užití Sprechgesangu ¹⁰¹	závěrečná vokální plocha <i>ad libitum</i> v časovém rozsahu 1,30min, začíná po taktu 521 ¹⁰²	<i>glissando (užito pouze 1x)</i>

tabulka č. 2

Sprechgesang v kombinaci s nástroji (*Not I*):

<i>Instrumentační kontext</i>	<i>Frekvence užití</i>	<i>Zvolené techniky a artikulace/ (a jiné)</i>
Sprechgesang, sizzle činel	t. 48-56, 58	<i>with hands</i> (činel) <i>staccato</i> (činel) (pouze t.55) <i>staccato</i> (vokální part) (t.55, 57)
Sprechgesang, cl., sizzle činel, el. složka	t. 440	<i>multifonika (cl.)</i> , <i>bell sounds</i> (činel) <i>staccato</i> (činel, vokální složka)

pokračování tabulky na str. 36 a 37

⁹⁷ Myšleno nejen v rámci několikataktového úseku, ale i během celé skladby.

⁹⁸ V rámci celé práce uvádím tento typ tabulek u skladeb A. Zubel a Ch. Czernowin. Z kapacitních důvodů není možné uvádět obdobný rozbor u všech autorů a kompozic. Tyto dvě skladby mají být reprezentativním příkladem toho, jak často a v jakých instrumentačních kontextech se mohou určité techniky nacházet. Tabulky nabízí určitý způsob nahlížení na instrumentační koncept. Pokud by mělo dojít k důslednému porovnávání jednotlivých parametrů, musely by být všechny kompozice zpracovány stejně detailním způsobem. To není součástí této práce.

⁹⁹ V rámci tabulky uvádím všechny takty, v nichž se daná technika objeví. Její užití přitom nemusí pokrývat celý takt, ale jen některé doby. To platí i pro další tabulky.

¹⁰⁰ Není-li uvedeno jinak, vypisují výhradně zvolené techniky či artikulace probíhající *současně s vybranou vokální technikou*. Nikoli tedy v rámci celého taktu. Tento typ výběru platí i v následujících tabulkách. Rovněž nespecifikuji, zda je v daném taktu užitá pouze sledovaná vokální technika. Do této kategorie rovněž řadím jiné prostředky, např. užití *mikrointervalů*. (Platí pro všechny následující tabulky).

¹⁰¹ Sólové užití dané techniky znamená, že v daný moment není v partituře zapsán jiný nástroj.

¹⁰² V této závěrečné části střídá autorka velké množství technik.

Sprechgesang, cl., vc., sizzle činel + el. (od 438)	t. 49-55, 57, 59, 437-440	<i>legato</i> (vokální part), <i>tremolo</i> (cl., vc.), <i>čtvrťtóny</i> (cl.) <i>sul tasto</i> (vc.), <i>flažolet</i> (vc.)
Sprechgesang, fl., vn., sizzle činel	t. 49-55	<i>sul tasto</i> (vn.)
Sprechgesang, fl., cl., vn., sizzle činel	t. 53-55	<i>sul tasto</i> (vn.) <i>mikrointerval</i> y (cl.)
Sprechgesang, fl., cl., vn., vc.	t. 62	<i>akcent</i> , <i>glissando</i> (vokální part)
Sprechgesang, činely	t. 140	<i>glissando</i> (vokál) improvizovaná plocha (činely)
Sprechgesang, fl., cl., vn., vc., pno., gg, el. složka	t. 369	<i>mikrointerval</i> y <i>multifonika</i> , (fl., cl.), <i>flažolety</i> , <i>vzestupné glissando</i> , <i>sul pont.</i> (vn., vc.), <i>prepared piano</i> ¹⁰³ (pno.)
Sprechgesang, cl., sizzle + el. složka (od t. 437)	t. 436-439	<i>multifonika</i> (cl.) <i>bell sounds</i> (sizzle)
Sprechgesang, fl., cl., vn., vc, kravské zvonce, sizzle činel, el. složka	t. 437-440	<i>flažolety</i> , <i>sul tasto</i> (vn., vc.), <i>hrát špičkou paličky</i> ¹⁰⁴ (kravské zvonce), <i>bell sounds</i> (sizzle)
Sprechgesang, sizzle činel, cl., el.	t. 439	<i>multifonika</i> (cl.)
Sprechgesang, fl., cl., vn., vc., tom-tomy, bonga, malý buben, el. složka	t. 451	<i>mikrointerval</i> y (fl., cl., vn., vc.)
Sprechgesang, fl., cl., vn., vc., tom-tomy, malý buben, el. složka	t. 452	<i>mikrointerval</i> y (fl., cl., vn., vc.)
Sprechgesang, fl., cl., vn., vc., tom-tomy, el. složka	t. 453, 455	<i>mikrointerval</i> y (fl., cl., vn., vc.)

¹⁰³ Celé znění pokynu, který autorka udává: *Put a light metal object on the strings and play on the keyboard (buzzing sound)* (part.)

¹⁰⁴ *play with the head of the stick* (part.)

Sprechgesang, fl., cl., vn., vc., tom-tomy, velký buben, el. složka	t. 454	<i>mikrointerval</i> (fl., cl., vn., vc.)
Sprechgesang, fl., cl., vn., vc., bonga, malý buben, činely, el. sl.	t. 456	<i>mikrointerval</i> (fl., cl., vn., vc.)
Sprechgesang, fl., cl., vn., vc.	t. 460	<i>mikrointerval</i> (vn., vc.) <i>akcent, glissando</i> (vokální složka)
Sprechgesang, fl., cl., vn., vc., bonga, malý buben, tom-tomy, velký buben, el. složka	t. 461, 463	<i>mikrointerval</i> (fl., cl., vn., vc.)
Sprechgesang, fl., cl., vn., vc., sizzle činely, činely, hi-hat, velký buben, el. složka	t. 465	<i>mikrointerval</i> (fl., cl., vn., vc.)
Sprechgesang, basová flétna, vc.	t. 510	<i>multifonika</i> (fl.) <i>flažolet</i> (vc.)
Sprechgesang, basová fl., cl., vc.	t. 511	<i>multifonika</i> (fl.), <i>key click, tremolo</i> (cl.) <i>flažolet</i> (vc.)
Sprechgesang, basová fl., cl., vc., vibrafon, el. sl.	t. 512, 513, 514, 515, 516	<i>multifonika</i> (fl.), <i>key click, tremolo</i> (cl.), <i>flažolet</i> (vc.)
Sprechgesang, basová fl., vn., vc., el. složka	t. 511	<i>air sound</i> (fl.), <i>play on the tailpiece</i> (vn.)
Sprechgesang, basová fl., vn., vc., vibrafon, el. složka	t. 512	<i>air sound</i> (fl.), <i>hrát na struníku</i> ¹⁰⁵ (vn.)
Sprechgesang, fl., vibrafon, el. složka	t. 513, 514, 515	<i>multifonika</i> (fl.)
Sprechgesang, fl., vn., vibrafon, el. složka	t. 516	<i>multifonika</i> (fl.) <i>flažolet</i> (vn.) <i>staccato</i> (vokál. part)

tabulka č. 3

¹⁰⁵ *play on the tailpiece* (part.)

Závěr

Ačkoli lze techniku Sprechgesangu užívat i v poměrně vyšší dynamice, Zobel ji zde prezentuje především v souvislosti s dynamikou nižší. V rámci této kompozice tedy plně nevyužívá dynamický potenciál Sprechgesangu, což bylo patrně jejím kompozičním záměrem. Z výše uvedené tabulky je zřejmý poměr užití Sprechgesangu v kombinaci s ostatními nástroji. Sprechgesang se v *Not I* nevyskytuje v rámci sólového užití. Autorka jej spojuje téměř se všemi dostupnými nástroji ensemblu, byť s některými pouze výjimečně. Nejvýrazněji vnímám interakci s nástroji dechovými, které jsou přítomny téměř ve všech momentech, kdy se v hlasu exponuje technika Sprechgesangu. Obdobně významné je pak současné zapojení smyčcových nástrojů spolu s hlasem. Důležitým zvukovým atributem těchto míst je rovněž přítomnost mikrintervalů či nástrojových technik jako je tremolo, multifonika nebo flažolety.

Mimořádně působivá je aplikace Sprechgesangu na *legatový motiv* se souběžně znějícími tremoly v klarinetu a violoncellu. Spolu se čtvrttóny a rozloženou rytmickou figurou v hlasu, působí tento moment po stránce výrazové i témbrové nesmírně homogenně. Důležitým aspektem, který je třeba zmínit v souvislosti s touto ukázkou, je zápis vokálního partu v rámci tří notových linek. Relativita tónových výšek je tedy zcela zřejmá. V případě různých interpretek lze přirozeně očekávat i rozdílné tónové výšky. Domnívám se však, že celkové vyznění tohoto kompozičního momentu, si uchová svůj specifický charakter „rozmazanosti“ a intonační nestability i v pojetí jiných vokalistek a prostřednictvím odlišných tónových výšek, než jaké volí Zobel. Je to dle mého názoru především díky volbě legata, které ve spojitosti se Sprechgesangem značně podporuje zmíněný „rozkolísaný“, „klouzavý“ charakter vokální linky. V rámci tohoto instrumentačního kontextu vnímám rovněž snahu o přiblížení hlasové polohy zpěvačky s polohou tremola v klarinetu. I když se v případě vokální linky jedná o relativní tónové výšky, zápis uváděný především ve dvou vrchních linkách osnovy, odkazuje interpretku spíše k intuitivnímu výběru tónů z vyšší střední polohy či úvodních tónů dvoučárkované oktávy. Domnívám se také, že interpretka může zcela podvědomě usilovat o intonační sblížení i s tóny exponovanými v ostatních nástrojích.¹⁰⁶ Sprechgesang v *Not I* vnímám především v roli rovnocenného partnera vůči ostatním užitým nástrojům.

¹⁰⁶ Mám na mysli i držené tóny ve flétně a houslích, které následují po každém jednotlivém motivu šestnáctinových hodnot ve vokální lince. Viz obr. 10

3.2 Sprechgesang v tvorbě Ch. Czernowin

V roce 2009 vzniklo monodrama *Algae* (2009) pro bas a klavír. Tuto kompozici jsem zvolila jako reprezentativní vzorek práce s hlasem ve spojení s klavírem. Autorka zde střídá významnou škálu hlasových projevů.¹⁰⁷ Obdobně jako Agata Zubel prezentuje i Chaya Czernowin¹⁰⁸ na mnoha místech sled vybraných technik v rozmezí jedné pěvecké fráze. Zajímavý je též výběr hlasového oboru, který v souvislosti s vokálně instrumentální tvorbou současnosti vnímám jako lehce opomíjený. Kompozice je vystavěna v duchu kontrastních ploch různých rozsahů. Nejvýraznějším kontrastem je střídání poloh klavíru i hlasové polohy zpěváka.¹⁰⁹

*„The text by Wieland Hoban is divided between several braided inner voices. This became the main compositional concept of the piece which is an intense inner conversation or conflict within a single person. The background to this conflict can be summed up as follows: a man has left his family, his wife and children. He is walking in a forest, hunted by all his conflicting emotions. He sees a lake, and he walks into the lake, to die.”*¹¹⁰

Samotný text monodramatu propojuje angličtinu a němčinu. Autorka tak pracuje s širokou škálou fonémů, shluků písmen či slov. Využívá mimo jiné *perkuvního charakteru* některých ražených souhlásek. Někdy zapisuje celá slova pouze pod jedinou notu a nerozděluje je do slabik v rámci více not. Zpěvák tak má možnost interpretovat každé slovo pod vlivem zcela přirozeného čtení a nepřemýšlí nad hudebním zápisem.¹¹¹ (Obr. 11)

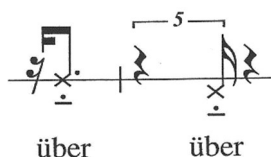
¹⁰⁷ *Whisper, no voice* (šeptat, bez hlasu), *speak* (mluvit), *whisper and speak* (talk with a very breathy voice) pološepot, *whisper and sing* (sing with a very breathy voice) zpívat dyšným tónem, *speak and sing* (sing, but with a highly unstable pitch) Sprechgesang, *breath in* (vdech, nádech), *breath out* (výdech), *open mouth a bit* (lehce pootevřená ústa), *close mouth* (zavřená ústa), *spoken sound with a small glissando up* (mluvený hlas s malým vzestupným glissandem), *false alto* (falzet), *strobass* (pulzní rejstřík). (part.)

¹⁰⁸ Chaya Czernowin (*1957) Autorka vokálních kompozic: *Manoalchadia* (1987) pro dva ženské hlasy a basovou flétnu, *Algae* (2009), *Adiantum Capillus-Veneris I., II., III.*, (2015-2016) pro sólový hlas a dech, *Winter Songs V. Forgotten light* (2014) pro dva hlasy a instrumentální ensemble, *Five action sketches* (2014) (5 miniatur pro alt, kontratenor a instrumentální ensemble), opery: *Prima... Inwards* (1998-99), *Infinite now* (2016) ad. Více na chayaczernowin.com [online]. [cit. 7. 3. 2022]. Dostupné z: <http://chayaczernowin.com/>

¹⁰⁹ Některé úseky vokálního partu jsou předepsány v houslovém klíči. Basista je interpretuje falzetem (předepsáno autorkou). Více v kapitole 11

¹¹⁰ Slovo autorky v úvodní předmluvě k partituru.

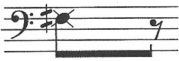
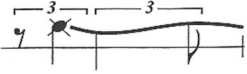
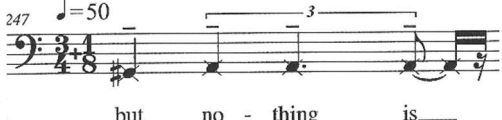
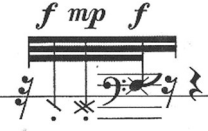
¹¹¹ *Many words are written here as whole units rather than divided into syllables to enable a completely natural non musical reading of each word.* (part.)



Obrázek 11 Ch. Czernowin: *Algae*, t. 40-41 Zdroj: Edition Schott

V *Algae* představuje Czernowin techniku Sprechgesangu pod pojmem *speak and sing* (*sing, but with a highly unstable pitch*). Hlavička noty je přeškrtnuta křížkem.

Ukázky notace Sprechgesangu (*Algae*):

<p>Základní typ situace (takt 144)</p>	 <p>Kopf</p>
<p>Základní typ situace (notace na jedné lince) (241)</p>	 <p>nass__ a -</p>
<p>Sprechgesang s přesně stanoveným typem artikulace (takt 247)</p>	 <p>but no - thing is__</p>
<p>Sprechgesang v kombinaci s jinou technikou v rámci krátkého úseku. Zde (zleva): <i>šepot, pološepot</i>. (Artikulace: <i>staccato, glissando</i>) (t. 142)</p>	 <p>sen de nem</p>

tabulka č. 4

Rozsah užití Sprechgesangu je zde poměrně malý. Samostatné užití lze najít například v rámci krátkého dílčího úseku nebo formou izolovaného tónu. Někdy se hlas objeví nad pedálovou prodlevou (Obr. 12), jindy po něm následuje pedálová výměna doplňující krátký rytmický úsek. (Obr. 13)

Obrázek 12 Ch. Czernowin: *Algae*, t. 141-142 Zdroj: Edition Schott

Obrázek 13 Ch. Czernowin: *Algae*, t. 144-145 Zdroj: Edition Schott

V taktu 241 užívá Czernowin slovní pokyn: *half talking, half singing (very low)*, což lze chápat jako techniku *Sprechgesangu*, ačkoli notový zápis tomu neodpovídá. Autorka zde také představuje princip *kontinuálního glissanda*, který prostupuje celou skladbou jako výrazně charakteristický typ artikulace. Toto místo je rovněž ukázkou relativně plnohodnotného zapojení klavírní složky, i když bez přítomnosti pedálu. (Obr. 14) V závěru taktu pak Czernowin přechází do *Sprechgesangu*¹¹².

Obrázek 14 Ch. Czernowin: *Algae*, t. 241 Zdroj: Edition Schott

¹¹² Již respektujícího zápis uvedený v úvodní legendě.

Za povšimnutí stojí úsek od konce taktu 243 dále, kdy autorka postupně uvádí trylek v pravé ruce klavíru a současně s jeho nástupy se objevují i jednotlivé nástupy Sprechgesangu. Hlas i klavír jsou vsazeny do téměř totožné rytmizace, (výjimkou je částečně levá ruka), a objevují se v nízké poloze (velká oktáva a níže). Klavír zde prostřednictvím akcentů podporuje nasazení a artikulaci jednotlivých slabik textu. Současně je pravá ruka klavíru v *unisonu s hlasem*.¹¹³ Mužský hlas se zde propojuje s klavírními trylkami ve shodné poloze. Propojení této sprechgesangové techniky s opětovnými nástupy trylek spoluvytváří dojem jakési intonační „rozmazanosti“ či nestability. (Obr. 15)

Obrázek 15 Ch. Czernowin: *Algae*, t. 247-248 Zdroj: Edition Schott

Sólové užití Sprechgesangu (*Algae*):

<i>Instrumentační kontext</i>	<i>Frekvence užití</i>	<i>Zvolené techniky a artikulace</i>
sólové užití Sprechgesangu	t. 144	-
sólové užití Sprechgesangu	t. 141	<i>glissando sestupné</i>

tabulka č. 5

Sprechgesang v kombinaci s nástroji (*Algae*):

<i>Instrumentační kontext</i>	<i>Frekvence užití</i>	<i>Zvolené techniky a artikulace</i>
Sprechgesang a pedál	t. 142, 145	<i>glissando vzestupné</i> (hlas) (142)
Sprechgesang a klavír	t. 241, 242, 243, 244, 245, 247, 253, 254, 255, 260	<i>sforzato</i> (klavír), <i>trylek</i> (klavír, m.d.) (243-5, 247, 248), <i>akcenty</i> (klavír, m.s.) (245, 247, 248) <i>akcenty</i> (hlas) (247-8)

tabulka č. 6

¹¹³ Myšleno unisono z hlediska notového zápisu. Interpretace Sprechgesangu nebude intonačně přesná.

Závěr

Sprechgesang je v *Algae* užit v rámci *basové* i *falzetové* hlasové polohy zpěváka.¹¹⁴ Někdy je součástí *souvislého glissanda*. Objevuje se jednak zcela samostatně, výjimečně pouze s klaviřním pedálem a nejčastěji ve spojení s klavírem. Ten místy podtrhuje svou akcentací nasazování konkrétních slabik ve vokálním partu. S hlasem se mnohdy nachází *ve stejné poloze*. Jedná se buď o polohu ryze basovou, například ve velké oktávě nebo o polohu v jednočárkované a dvoučárkované oktávě. V druhém zmíněném případě ovšem autorka volí zápis na jedné notové lince. Jedná se tedy o velmi otevřený koncept, v němž každý interpret může zvolit odlišnou polohu. Opět se ale domnívám, že ze strany interpreta může docházet k určité intuitivní snaze přiblížit se poloze klavíru, nebo se dokonce dostat hlasově ještě nad ni a zajistit si tak dostatečné zvukové vyniknutí. Sprechgesang je též užit v nízké hlasové poloze vokalisty, (například ve velké oktávě), spolu s postupným výběrem různých tónů jdoucích od velké oktávy až do tříčárkované nebo se současně znějícím dvojhlasem v oktávě jednočárkované. Autorka se zde tedy neomezuje na použití jediné nástrojové či hlasové polohy, ale aplikuje celou řadu variant. Czernowin využívá oproti Zubele širší škálu dynamických možností Sprechgesangu. Ten je požadován v dynamice *pp*, *p*, *mp*, *mf* i *f*. Sprechgesang je v *Algae* užit obzvláště v roli dominantní a rovnocenné.

¹¹⁴ K užití falzetu se zpěvák uchýlí především pod vlivem notového zápisu v houslovém klíči, kterým Czernowin jasně odkazuje ke změně hlasového rejstříku. Výjimečně autorka ponechává zápis v basovém klíči, ale volí poměrně vysokou polohu, která interpreta směřuje k volbě falzetu (například tón *gis1* v taktu 260).

4. Mluvený hlas¹¹⁵

Technika mluvení může v celém výčtu vokálních přístupů působit jako nejpřirozenější a pro interprety nejméně náročná.¹¹⁶ Interpretace mluveného hlasu se obvykle blíží jevištnímu přednesu, který vyžaduje dostatečnou znělost a aktivní práci s artikulací. Nesplnění těchto podmínek může vést k tomu, že hlas v rámci ensemblu zvukově zaniká.¹¹⁷

Jak uvádějí Špelda a Burghauser: „...orchestrátorem bývá vyzvednout jednu složku skladebné faktury, nejčastěji melodii, nad druhou, doprovodnou, zabarvující. Pro odstup mezi mluvenou řečí a hladinou šumu (ev. doprovodu), nad níž má být řeč jasně srozumitelná, bývá v literatuře běžně udávána hodnota 10 dB.“¹¹⁸

Na tomto místě je důležité zmínit, že každý hlasový interpret má zcela osobitou barvu hlasu a jeho zvučnost závisí na jeho fyziologických předpokladech. Jakkoli tedy platí určité společné znaky pro každý jednotlivý typ zpěvního hlasu, lze nacházet i řadu výjimek, v souvislosti s individuálními dispozicemi jedince.¹¹⁹

¹¹⁵ Nejčastěji užívaná anglická a německá terminologie: *speech-voice/ speaking voice/ Sprechstimme/ gesprochen* apod. V češtině je užíván termín *mluvený hlas*, pokud je nutno tuto techniku překládat. V partiturách českých autorů však spíše registrují termíny italské, anglické či německé.

¹¹⁶ Ovšem i technika mluveného hlasu vyžaduje značnou přípravu ze strany interpreta. Ne vždy je totiž možné prezentovat hlas v rámci civilní mluvy. Pokud má autor na mysli takový způsob hlasového projevu, měl by být tento kompoziční záměr v partituře jasně definován.

¹¹⁷ „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.

Špelda a Burghauser na základě měření uvádějí, že „...řeč nejvíc maskují tóny v kmitočtové oblasti 100 až 500 Hz (tóny v mezích G-h1). Mužské hlasy jsou více kryty tóny při dolní mezi této kmitočtové oblasti, ženské hlasy zase spíše tóny od středu oblasti výše. Největší maskovací efekt byl pozorován při maskujícím tónu 300 Hz (d1), pokud byla hladina maskujícího tónu vysoká; při nižších hladinách se ukazovalo maximum maskovacího efektu kolem 500 Hz (h1)...Jak je vidět z vymezení nebezpečné maskovací oblasti pro řeč, je řeč maskována nejvýrazněji tóny nebo hluky, jejichž kmitočty leží ve frekvenčním oboru řečových zvuků.“

Antonín Špelda – Jarmil Burghauser. *Akustické základy orchestrace*. 1. vydání. Praha: Panton, 1967, s. 37.

¹¹⁸ *Tamtéž*, s. 180.

¹¹⁹ Spolu s nimi je pak neméně významným faktorem úroveň technické i výrazové vybavenosti daného interpreta.

„Nosnost hlasu a individuální barva zpěvního hlasu, (stejně jako mluvního hlasu), ve vztahu k stavbě násadní trubice, jsou závislé na bohatosti svrchních tónů.“¹²⁰

„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, prozodie. 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.“¹²¹

Důležitým aspektem při kompoziční i interpretační práci s mluveným hlasem, je opět dynamická stránka dané skladby a rovněž zvolená poloha hlasu i nástrojů. I mluvený hlas má významné rozpětí dynamických možností. Domnívám se ovšem, že schopnost plně využít celý dynamický rozsah, je více doménou činohrců.¹²² U zpěváků lze předpokládat určité dispozice i zkušenosti, ale stejně jako zpěv, vyžaduje i mluva dlouhodobý systematický trénink a ten operní pěvci obvykle nemají.¹²³ U mluveného hlasu prezentovaného pěvci, je tedy lépe očekávat nižší rozpětí dynamických možností a podle toho i volit způsob instrumentace.¹²⁴

Na mluvený hlas má rovněž vliv použití dalších technik či zpěvu v rámci daného úseku nebo celé skladby. Například u vysokých ženských hlasů, především lehčího typu, může postupně docházet k nechtěnému dynamickému oslabování mluveného hlasu v průběhu skladby.¹²⁵ To vzniká zejména v případech, kdy se

¹²⁰ Josef Kiml – Ondřej Grygar. *Co máme vědět o hlasu: zpěvní hlas-poruchy-prevence*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1989, s. 25.

¹²¹ Marie Slavíková. „Hlasový projev dítěte a metodické náměty pro jeho rozvoj“ [online]. [cit. 23. 3. 2022]. Dostupné z: <https://educoland.muni.cz/hudebni-vychova/nove-metody/>.

¹²² Současným světem hudebního divadla se zabývá například kniha Lukáše Jiříčky: Lukáš Jiříčka. *Dobyvatelé akustických scén: od radioartu k hudebnímu divadlu: Goebbels, Neuwirth, Ammer, Oehring*. 1. vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze v nakladatelství AMU, 2015, 415 s.

¹²³ Jedná se většinou o absolvování školních předmětů typu *Jevištní mluva* a *Herectví* nebo o jednotlivé dílčí zkušenosti v rámci nejrůznějších uměleckých projektů. To vše ale nelze srovnávat s plnohodnotně vyškoleným činohercem.

¹²⁴ Zcela jistě existují i zpěváci, na které se tato moje úvaha nevztahuje.

¹²⁵ Rozsah a poloha hovorového hlasu u muže i ženy jsou uvedeny v kapitole 13. (Kiml – Grygar, s. 11)

mluva střídá se zpěvem ve vysoké poloze. Opakované návraty interpretky do vysokých tónů, mohou zapříčinit postupnou nevýraznost její mluvní hlasové polohy.¹²⁶ Dalším faktorem, který se může negativně podílet na kvalitě mluveného hlasu, je například střídání s technikami, vyžadujícími určitou míru dyšnosti. Tyto neznělé techniky, které jsou pěvci a foniatry řazeny mezi hlasové vady a poruchy, mají tu vlastnost, že hlas do určité míry namáhají. Ten může v důsledku zůstat zastřený či oslabený a ztratit svou znělost a kvalitu.¹²⁷

Jiným faktorem, který je dobré mít na paměti při psaní mluveného hlasu, je délka jednotlivých frází. Nelze totiž předpokládat, že pěvec vydrží bez obtíží na jeden nádech stejnou frázi mluvenou, jako by vydržel zpívanou. Zatímco ve zpěvu je dobře školený interpret schopen vydržet mnohdy i relativně dlouhé úseky, u mluveného hlasu tomu tak není. I zde je ovšem důležité zmínit, že vše závisí na individuálních možnostech daného interpreta, na volbě dynamiky a hlasové polohy. Například u sopránu lze zaznamenat vyšší spotřebu vzduchu v rámci nízké hlasové polohy.

Mluvený hlas užívá již Engelbert Humperdinck ve své opeře *Königskinder* (1897). Jedná se zde o mluvený hlas s přesně stanovenými rytmickými hodnotami a výškami not, které autor nazývá *Sprechnoten*.¹²⁸ Zápis mluveného hlasu je symbolizován křížkem místo notové hlavičky. Součástí vokálních děl se pak mluvený hlas stává především zásluhou Arnolda Schönberga, který jej prvně používá ve skladbě *Gurre-lieder* (1901-1911). „V závěru třetího bloku v VIII. části *Der Sommerwindes wilde Jagt: Herr Gänsefuß, Frau Gänsekraut* se objevuje postava Vypravěče (*Sprecher*). Notace v partu Vypravěče udává tónové výšky a hlavička noty je nahrazena křížkem. Předepsaný rytmus je dodržován...“¹²⁹ a je sledována tzv. *Sprechmelodie*.¹³⁰ Za odvážný a inovativní považuji fakt, že mluvený hlas je zde prezentován v rámci poměrně velkého orchestrálního aparátu.

¹²⁶ Viz poznámka pod čarou 117.

¹²⁷ Více v kapitolách o šepotu a dyšném tónu (kapitoly 5 a 6)

¹²⁸ Nejedná se tedy ještě o termín *Sprechstimme*.

¹²⁹ Terezie Švarcová. *Lidský hlas v tvorbě Arnolda Schönberga ve vybraných příkladech*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Katedra skladby, 2014, s. 14.

¹³⁰ Zajímavostí je užití posuvek. Ty později Schönberg užívá i v koncertních melodramech *Ode to Napoleon Buonaparte* (1942) a *A Survivor from Warsaw* (1947). Tam se ovšem jedná o notaci na jedné lince a užití not s hlavičkami. Další Schönbergovo užití *Sprechstimme: Mojžíš a Áron* (1930-32), *Kol Nidre, op. 39* (1938), *Psalm 130 (De Profundis), op. 50b* a *Modern Psalm, op. 50c*. Více v mé diplomové práci.

Neméně významným Schönbergovým dílem, ve kterém figuruje mluvený hlas, je opera *Die glückliche Hand* (1910–1913), kde skladatel v rámci rytmické sborové recitace předepisuje celou škálu využití hlasu, mimo jiné i hlas mluvený s pokynem *mluvit zněle*.¹³¹ Notový zápis je shodný s notací zpěvu, jen je doplněn příslušnými pokyny.¹³²

Zcela zásadní kompozicí je pak cyklus melodramů *Pierrot lunaire* (1912), jímž Schönberg zavdal příčinu k věčným diskusím o správném interpretačním pojetí hlasové složky. Sám autor udává, že si „*nepřeje zpívaný tón...nýbrž mluvenou melodií s pečlivým zřetelem k předepsaným tónovým výškám. Varuje dokonce interpreta před tím, aby neupadl do zpěvavé mluvy, a požaduje, aby si byl přesně vědom rozdílu mezi zpívaným a mluveným tónem. Rozdíl mezi nimi definuje: zpívaný tón zachovává tónovou výšku beze změny; mluvní tón ji sice udá, hned ji však zase opouští v klesání nebo stoupání.*“¹³³ Domnívám se, že v interpretační praxi toto dílo více či méně osciluje na hranici *Sprechstimme* a *Sprechgesangu*, což způsobilo skutečnost, že v souvislosti s *Pierrotem lunaire* se velmi často hovoří o technice *Sprechgesangu*.¹³⁴

Z pozice interpretky této kompozice docházím k závěru, že velký podíl na „*sprechgesangovém*“ provedení, má i celkové instrumentační pojetí cyklu. V něm dominuje koncepce, kdy hlas je do značné míry považován za rovnocenného partnera k ostatním užitým nástrojům, přičemž nástroje jsou často exponovány ve vysoké poloze, jsou ve vyšší dynamice a od recitátorky je očekáván sebevědomý hlasový projev se zřetelnou artikulací a schopný se akusticky prosadit v rámci ensemblu. Je tedy nasnadě, že interpretka do určité míry inklinuje k použití znělejšího tónu a dostává se až na hranici *Sprechgesangu*. Svou část viny na terminologické i interpretační záměně nese možná i způsob notace, kdy křížek protíná nožičku noty. Tento způsob zápisu totiž pozdější skladatelé volí pro *Sprechgesang*.¹³⁵

¹³¹ *gesprochen, mit Klang*

¹³² Více o tom v mé diplomové práci.

¹³³ Hans Heinz Stuckenschmidt. *Arnold Schönberg*. 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1971. 151 s., [12] s. obr. příl. Hudební profily; sv. 21.

¹³⁴ Ačkoli autorův záměr byl pojmenován jako *Sprechstimme*.

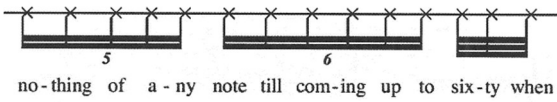
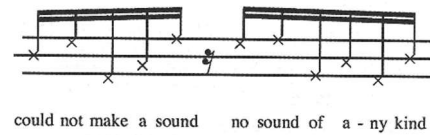
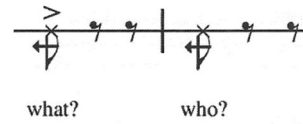
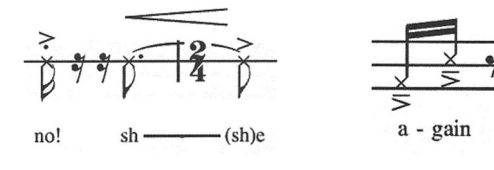

¹³⁵ Např. Ligeti, Zobel ad.

Přínos Arnolda Schönberga je natolik zásadní, že nebylo možné jej alespoň ve stručnosti nezmínit. Jsem přesvědčena, že jeho přístupy k mluvnímu hlasu ovlivnily do určité míry značné množství autorů vokální hudby dvacátého století.

4.1 Mluvený hlas v tvorbě A. Zubel

Ve skladbě *Not I* užívá Zubel notaci na jedné lince nebo na třech, přičemž v třílinkové notaci interpretka respektuje melodický obrys frází.

Ukázky notace mluveného hlasu (*Not I*):

<p>Základní typ situace. Notace na jedné lince (t. 60)</p>	 <p>no-thing of a - ny note till com-ing up to six-ty when</p>
<p>Základní typ situace. Notace na třech linkách (t. 357)</p>	 <p>could not make a sound no sound of a - ny kind</p>
<p>Mluvený hlas současně s jinou technikou (zleva: vdech s akcentem, vdech) (77-78)</p>	 <p>what? who?</p>
<p>Mluvený hlas s přesně stanoveným typem artikulace (vlevo: akcent se staccatem, akcent samostatně) (t. 79-80), jiný typ akcentace (t. 258)</p>	 <p>no! sh (sh)e a - gain</p>
<p>Mluvený hlas v kombinaci s jinou technikou v rámci krátkého úseku (t. 53-54) Zde: přecházení z <i>mluveného hlasu</i> do <i>Sprechgesangu</i>.</p>	 <p>ven-ted on the no love</p>

tabulka č. 7

První ukázka (Obr. 16) nabízí poměrně „tradiční“ koncept, a sice držené tóny v dechových i smyčcových nástrojích, s občasným přerušením, které vnímám spíše jako doplňující prvek k přednášenému textu. Krátký úsek je uzavřen tlumeným

úderem v bongách. Tímto přístupem Zubel předjímá plochy, kdy hlas užívá v rámci komplementárního rytmu napříč celým ensemblem.

Obrázek 16 A. Zubel: *Not I*, t. 64-66 Zdroj: PWM

V následující ukázce (Obr. 17) autorka pracuje s komplementárním rytmem. Volí poměrně úzké nástrojové obsazení, dva dechové a dva smyčcové nástroje. Klarinet, housle a violoncello částečně ve čtvrttónech. Hlas je zde opět nadřazeným prvkem, k němuž vybrané nástroje působí jako doplňující složka. Z hlediska střídání složky vokální s instrumentální lze úlohu hlasu chápat i jako rovnocennou vůči ostatním interpretům. Tento úsek chápu jako určitou atomizaci kompozičního materiálu s ohledem na předchozí ukázkou. (Ačkoli se jedná o použití jiných tónů – kromě flétny). *Princip komplementarity* využívá Zubel občasně v průběhu celé kompozice.

Obrázek 17 A. Zubel: *Not I*, t. 76 Zdroj: PWM

Bohatším místem k analýze jsou takty 343-344, kde v druhém z nich aplikuje autorka kombinaci *mluveného hlasu, pološepotu, vdechu, nejvyššího možného tónu a šepotu s ústy do tvaru O*. Zároveň nechá zaznít v basové flétně *key clicks*, v basklarinetu probíhají *air sounds* – některé při vdechu a následuje krátký úsek *mluvení do nástroje*. V tomto místě tedy nastává určité *zdvojení technické informace*: současné mluvení v hlase i v klarinetu. V houslích a violoncellu je pokyn *pizzicato trsátkem*, společně se *čtvrttóny*, z toho se přechází do *pizzicata* za kobyilkou, klavír má úder trsátkem do strun a poklepy na ozvučnou desku a za bicí sekci zní pouze tibetské mísy.¹³⁶ Mluvený hlas se objevuje částečně ve stejné rytmizaci jako klarinet. (Obr. 18) Princip totožné rytmizace je jedním z výrazných prvků celé kompozice. Zde je mluvený hlas doslovně podpořen stejným rytmem v *air sounds* v klarinetu, obohacenými navíc o občasná vdechy. Částečná rytmická podpora je rovněž v *key clicks* ve flétně a v *pizzicatu* trsátkem u ostatních přítomných nástrojů.

Obrázek 18 A. Zabel: *Not I*, t. 343-344 Zdroj: PWM

Ke *sjednocené rytmizaci* autorka tíhne rovněž v rámci kombinace hlasu a bicích nástrojů. Někdy je hlas v rámci dané fráze podpořen jen částečně, jindy se jedná o zcela shodnou rytmizaci po celou dobu trvání fráze. Následující příklad demonstruje *rytmickou podporu částečnou* (v altové flétně, klarinetu, houslích,

¹³⁶ To vše za přítomnosti elektronické složky.

violoncellu) a též podporu *kompletní* (v klavíru a bicích – střídají se bonga a tom-tomy). Tímto záměrným *zdvojením rytmické složky* chce autorka patrně znásobit jistou naléhavost a pregnanťnost hudebního materiálu a rovněž podpořit gradaci kompoziční i textovou. (Obr. 19)

480
fl. alto
480
cl.
480
vn.
480
vc.
480
voice
some-thing else a - gain so on hit on it in the end think eve - ry - thing keep on long e - nough
480
pfe.
2 bong
3 tomt

Obrázek 19 A. Zibel: *Not I*, t. 480-483 Zdroj: PWM

Zubel pracuje rovněž s *předáváním technické informace* napříč různými nástroji. Například flétna s pokynem *mluvit do nástroje* v taktu 336 anticipuje větu *when suddenly she felt* ve vokálním partu v taktu 337. (Obr. 20)

336 5''
fl. bass
speak into the instrument
words were com - ing im - ag - ine! words were com - ing
337 7''
vn.
vc.
voice
when sud - den - ly she fe
pfe.
bowl
cl.

Obrázek 20 A. Zibel: *Not I*, t. 336-337 Zdroj: PWM

V následujících dvou taktech se pak role promění, zpěvačka v závěru taktu 338 svou recitací předjímá opět mluvení do nástroje ve flétně (t. 339). Na krátké ploše čtyř taktů tak dochází k předání technického způsobu. Tento kompoziční přístup není v průběhu celé skladby ojedinělý.

Sólové využití mluveného hlasu (*Not I*):

<i>Instrumentační kontext</i>	<i>Frekvence užití</i>	<i>Zvolené techniky a artikulace</i>
sólové užití mluveného hlasu	t. 19, 31, 32, 39, 40, 42, 43, 44, 56, 58, 62, 75, 76, 79, 435, 459, závěrečná vokální plocha <i>ad libitum</i> v časovém rozsahu 1,30min, začíná po taktu 521	<i>bez přidané techniky či artikulačního pokynu</i>
sólové užití mluveného hlasu v kombinaci s jinou technikou	t. 61, 77-78, 116, 123, 315, 320, 321, 352, 410, 495, závěrečná vokální plocha <i>ad libitum</i> v časovém rozsahu 1,30min, začíná po taktu 521	<i>mluvený hlas současně s vdechem</i>
sólové užití mluveného hlasu současně s konkrétním typem artikulace	t. 61, 77, 79, 116, 123, 164, 199, 315, 320, 410, 495, závěrečná vokální plocha	různé typy akcentů

tabulka č. 8

Mluvený hlas v kombinaci s nástroji (*Not I*):

<i>Instrumentační kontext</i>	<i>Frekvence užití</i>	<i>Zvolené techniky a artikulace</i>
mluvený hlas, tom-tom	t. 45	<i>víření</i> (tom-tom)
mluvený hlas, malý buben	t. 46	<i>víření</i> (malý buben)
mluvený hlas, bonga	t. 47	<i>víření</i> (bonga)
mluvený hlas, fl., cl., vn.	t. 53, 54, 55,	<i>čtvrťtóny</i> (cl.)
mluvený hlas, fl., cl., vn., vc.,	t. 59, 60, 64-67	<i>čtvrťtóny</i> (cl., vc.) (t. 59, 65, 67), (cl., vn.) (t. 60), vn., vc. (64, 66)
mluvený hlas, fl., cl., vn., vc., sizzle (přeznívá) (t. 57)	t. 57	<i>čtvrťtóny</i> <i>pokračování tabulky na str. 53 a 54</i>

mluvený hlas, crotales	t. 80, 353	<i>soft crotal mallets</i> (crot.) <i>akcent</i> (vokál. part)
mluvený hlas, činel	t. 99	<i>vdech</i> (vokál. part)
mluvený hlas, sizzle	t. 420	<i>akcent</i> (vokál. part)
mluvený hlas, fl., cl., vn., vc., klavír, tom-tomy	t. 258	<i>multifonika</i> (fl., cl.) <i>akcenty</i> (tutti)
mluvený hlas, bas. fl., pfe., mísy, el.	t. 334, 341	<i>swirl stick around bowl</i> (mísy); <i>air sounds, vdech</i> (fl.) (334), <i>multifonika</i> (fl.) (341),
mluvený hlas, bas. fl., vn., vc., pfe., mísy, el.	t. 335, 337, 338, 340	<i>čtvrťtóny</i> (vn., vc.), <i>pizzicato trsátkem</i> (vn., vc., pfe), <i>swirl stick around bowl</i> (mísy), <i>flétna: air sounds, slaps</i> (335); <i>slap s akcentem na nejnižším možném</i> <i>tónu, tremolo v rámci air sound</i> (337); <i>slaps</i> (338), <i>air sound</i> (340, 341), <i>flažolety</i> (342)
Viz předchozí + cl.	t. 344	<i>čtvrťtóny</i> (vn., vc.), <i>pizzicato trsátkem</i> (vn., vc., pfe), <i>swirl stick around bowl</i> (mísy), <i>key clicks</i> (fl.), <i>air sound +</i> <i>vdechy; pizz. za kobyolkou</i> (vn., vc.), <i>mluvení do nástroje</i> (cl.)
mluvený hlas, fl., vn., vc., pfe., mísy, flexaton, el. od 354 – sizzle, od 357 kravské zvonce, od 361 – javanský gong (dále uváděn jako gg)	t. 345, 346, 347, 348, 349, 350-372, 374-377, 379- 380 ¹³⁷	<i>slaps</i> (fl., cl.), <i>slap s akcentem na</i> <i>nejnižším možném tónu</i> (cl.), <i>air sound, tremolo</i> (cl.), <i>čtvrťtóny,</i> <i>pizzicato trsátkem</i> (vn., vc.), <i>hra</i> <i>smýčcem</i> (mísy, flexaton), <i>mluvení do</i> <i>nástroje</i> (cl.) (348, 353), <i>multifonika</i> (cl.) (349), <i>flažolety</i> (cl.) (351), <i>air</i> <i>sound</i> (cl.) 352, <i>key clicks</i> (fl.) (352), <i>srub with a beater</i> (sizzle) (od 354), postupně převládají <i>čtvrťtóny</i> ve fl., cl., vn., vc (od konce taktu 354), od 357, <i>flažoletové glissando</i> (vn., vc.) (371), <i>multifonika</i> (fl., cl.) (374-7, 379-380), <i>very strong bow pressing</i> (vn., vc.) (374-377, 379-380)

¹³⁷ Mezi takty 334–494 probíhá za sebou několik hudebních úseků, kdy v rámci každého z nich dochází k drobným instrumentačním proměnám prostřednictvím zvoleného nástrojového obsazení.

mluvený hlas, fl., cl., vn., vc., pfe, bonga; + tom-tomy (428, 485, 487-9, 490-493) + bonga (442, 444, 450, 485, 487-9, 490-493) tom-tomy + bonga (469, 470-73)	t. 427, 428, 430, 442, 444, 450, 469-473, 474-476, 477 (chybí fl., vn.), 478, 479, 480-484	<i>multifonika s akcentem</i> (fl., cl.), <i>very strong bow pressure</i> (vn., vc.), <i>akcenty</i> (vokál. part) (469-473), <i>glissando</i> (vokál. part) (472, 479, 490)
mluvený hlas, vn., vc., kravské zvonce; (přeznívá sizzle v t. 440)	438-440	<i>flažolety</i> (vn., vc.)
mluvený hlas, fl., cl., vn., vc., bonga; malý buben (443, 456, 464), tom-tomy (454, 461, 463, 464), bonga, činely (456) bas. buben (461); hi-hat (465)	t. 443	<i>čtvrťtóny</i> (fl., cl., vn., vc.)
mluvený hlas, trianpl, basový buben	t. 459, 468, 486, 494	<i>vdech, akcent</i> (vokál. part)
mluvený hlas, Pfe,	t. 496	<i>akcent se staccatem</i> (vokální part)
mluvený hlas, vc.	t. 508	<i>flažolety</i> (vc.)
mluvený hlas, el.	t. 513	-
mluvený hlas, vc., pfe, el. + vn.	t. 514-517	<i>flažolety</i> (vc.) (vn.) (517)

tabulka č. 9

Závěr:

Jak ukazují předchozí tabulky, mluvený hlas zaujímá v kompozici *Not I* zásadní postavení. Pro Zubel je zde typická velmi detailní práce s *instrumentačními proměnami*. Určitou část skladby nechá na posluchače působit jako jednolitou zvukovou plochu, v jejímž jádru se ovšem odehrávají miniaturní změny, ať už ve výběru instrumentace – velmi často například v rámci sekce bicích nástrojů, nebo v proměně rytmického vzorce v partech jednotlivých nástrojů. Prostřednictvím

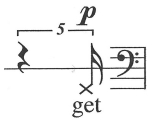
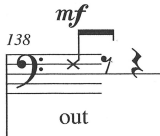
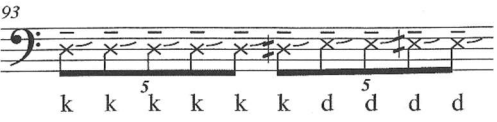
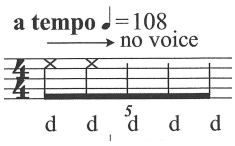
těchto malých transformací a jejich průběžných návratů, autorka neustále stmeluje veškerý používaný kompoziční materiál. Svůj podíl na tom nesou i zvolené technické prostředky, které jednak doprovázejí konkrétní instrumentační momenty, nebo na straně druhé procházejí napříč různými nástrojovými skupinami. Z pohledu tektoniky je tento způsob práce významný pro udržení kompaktnosti celého díla.

Zubel užívá mluvený hlas k prezentaci většího množství textu, ale i v rámci jednotlivých tónů. Mluvený hlas uvádí například *současně s vdechem*, což je výrazným prvkem celé kompozice. V oblasti instrumentační používá autorka *zdvojení technické* nebo *rytmické informace*, například současné mluvení v hlase i klarinetu. Někdy vyžaduje značně akcentovanou mluvu, kterou souběžně podporuje akcenty v nástrojích. Oproti předchozí analyzované technice Sprechgesangu, lze v případě mluveného hlasu zaznamenat občasný příklon autorky k nástrojovým technikám, vykazujícím určitý šumový charakter. Například *key clicks*, *air sounds* či *mluvení v dechových nástrojích*, *pizzicato trsátkem* ve smyčcích a *úderý trsátkem* do klavírních strun nebo klepání na ozvučnou desku klavíru. Vnímám zde tedy určitou snahu přibližovat se technickými prostředky v nástrojích charakteru vokálního partu. Kompletní výčet užitých technik a artikulací v rámci konkrétního nástrojového výběru představuje rovněž výše uvedená tabulka. Mluvený hlas se v *Not I* objevuje zcela samostatně, dále současně s jediným typem nástroje (například s malým bubnem nebo tom-tomy) a také při současném zapojení větší části ensemblu. Role mluveného hlasu se zde jeví místy jako dominantní, rovnocenná i barvotvorná.

4.2 Mluvený hlas v tvorbě Ch. Czernowin

Užití mluveného hlasu v kompozici *Algae* se oproti některým jiným technikám objevuje současně i s vyšší dynamikou v klavíru. Autorka tedy počítá se širší škálou dynamických možností mluveného hlasu. Kromě zcela sólového užití, volí Czernowin rovněž spojení vokální složky s klavírním pedálem. Někdy se jedná o jednotlivý stisk pedálu, či rychlou výměnu, jindy tvoří pedál prodlevu. Mluvený hlas je často součástí fráze prezentující více technik. Někdy frázi otevírá, jindy ji zakončuje. Objevuje se také ve formě izolovaného tónu.

Ukázky notace mluveného hlasu (*Algae*):

<p>Základní typ situace. Notace na jedné lince (t. 137)</p>	
<p>Základní typ situace. Notace na třech linkách (t. 138)</p>	
<p>Mluvený hlas s přesně stanoveným typem artikulace (t. 93)</p>	
<p>Mluvený hlas v kombinaci s jinou technikou v rámci krátkého úseku (t. 95) Zde: přechod z mluveného hlasu do <i>no voice</i> techniky</p>	

tabulka č. 10

Velmi typickým prvkem celé skladby je použití trylky, a to buď v jedné ruce klavíru, či v obou současně. Tento způsob artikulace jde napříč více technikami. Zde ukázka trylky v obou rukou a v jednočárkované oktávě. Klavír se exponuje nad mluveným hlasem, který zůstává ve své mluvní poloze.¹³⁸ Autorka předepisuje klavíru značně kontrastní dynamiku (*ff-ppp-ff*), hlas je v silné dynamice a výslovnost je zdůrazněna staccatem s akcenty. Obě složky vnímám jako rovnocenné. (Obr. 21)

Působivou plochu nabízejí takty 73-85, kdy Czernowin střídá techniku *strobass* s mluveným hlasem. Klavír v silné dynamice, s akcenty a pedálem střídají izolované clustery se silným důrazem. Ty nejprve reagují na mluvený hlas (t. 77, 79, 81), později zaznívají s ním současně (t. 83, 85). Princip *opakujícího se*

¹³⁸ „U muže má obvyklý hovorový hlas rozsah asi G (A) až d (e), zaujímá asi sextu a pohybuje se při dolní hranici celkového hlasového rozsahu, podle druhu zpěvního hlasu (bas, baryton, tenor) v hluboké, střední nebo vysoké poloze této sexty. U ženy mezi g (a) až d1 (e1), tedy o oktávu výše než u muže, a to podle druhu zpěvního hlasu (alt, mezzosoprán, soprán) v hluboké, střední nebo vysoké poloze této sexty.“

Josef Kiml – Ondřej Grygar. *Co máme vědět o hlasu: zpěvní hlas-poruchy-prevence*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1989, s. 11.

izolovaného prvku v hlase a následně v klavíru působí jako formotvorný prvek celé této části. Ta přináší velkou gradaci a opětovné rovnocenné zapojení hlasu i klavíru. Zhuštěný klavírní materiál se postupně rozměňuje a od taktu 86 podporuje hlas především v závěrech taktů. Zpěvák pracuje s glissandy, nejprve prostřednictvím zpívaného tónu, později mluveným hlasem, to vše za přítomnosti mikrointervaliky. Autorka požaduje po hlasu mechanický projev, bez výrazu, jako kdyby startoval motor.¹³⁹ (Obr. 22) Zajímavostí jsou césurey v závorkách nad vokálním partem, symbolizující nepatrná pozastavení.

Obrázek 21 Ch. Czernowin: *Algae*, t. 163-164 Zdroj: Edition Schott

Obrázek 22 Ch. Czernowin: *Algae*, t. 87-88 Zdroj: Edition Schott

Gradační plochu ukončují takty 92-93, kdy po zapojení clusterů v klavíru a pokynu ke stále trvajícím „agresivním“ hře¹⁴⁰ (t. 92), dochází v taktu 93 k mluvenému hlasu s malými vzestupnými glissandy. (Obr. 23) V následujícím taktu je dán prostor sólové prezentaci hlasu (nejprve mluveného, později přechod do *no voice* techniky). (Obr. 24)

¹³⁹ *mechanical, without expression, like an engine starting (part.)*

¹⁴⁰ *still aggressive (part.)*

Obrázek 23 Ch. Czernowin: *Algae*, t. 92-93 Zdroj: Edition Schott

Obrázek 24 Ch. Czernowin: *Algae*, t. 93-94 Zdroj: Edition Schott

Jedním z charakteristických prvků této kompozice jsou *ostinátní clusterové figury* v klavíru. Ty se objevují i ve spojení s mluveným hlasem. Například v taktu 12, kde je požadovaná dynamika *f* v klavíru a *mp* ve vokální lince. Hlas zde artikuluje slovo *cra-king*.

Obrázek 25 Ch. Czernowin: *Algae*, t. 12-13 Zdroj: Edition Schott

Ačkoli lze předpokládat, že souhlásky *k* a *r* budou působit značně výrazně, při současných silných dynamikách v klavíru považují dynamiku v hlase za nedostačující. Hlas

zde tedy vnímám spíše v roli doplňující barvy. Následující takt 13 již udává vyšší dynamiku. Zpěvák se tedy stává klavíru rovnocenným partnerem. (Obr. 25)

Poslední ukázkou je takt 234, kdy autorka sama udává vokální lince pokyn k interpretaci *bez výrazu; hlas se má prolnout s klavírem*.¹⁴¹ Interpret se tedy má vyvarovat výrazu, kterým by na sebe strhl pozornost. Funkce hlasu i klavíru zde má být rovnoprávná a působit zcela propojeně. V této ukázce je též zřejmé, že klavírní složka podporuje každý nový nástup textu, jednak nástupy trylků v pravé ruce a souběžně akcentací osminových not v levé ruce. Czernowin zde demonstruje shodnou rytmickou strukturu v hlase i nástroji. (Obr. 26)

Obrázek 26 Ch. Czernowin: *Algae*, t. 233-234 Zdroj: Edition Schott

Sólové užití mluveného hlasu (*Algae*):

Instrumentační kontext	Frekvence užití	Zvolené techniky/ artikulace
sólové užití mluveného hlasu	t. 1, 2, 36, 137-139, 144, 187, 188-191, 193, 206, 208, 220, 224, 225, 240, 243, 266, 273, 274, 280, 296	-
sólové užití mluveného hlasu	t. 88, 92, 93, 249	akcenty (88, 92, 93, 94, 249) akcent se staccatem (94) mikrointervaly (88, 92)

tabulka č. 11

¹⁴¹ *no expression, voice blends with piano (part.)*

Mluvený hlas v kombinaci s nástroji (*Algae*):

<i>Instrumentační kontext</i>	<i>Frekvence užití</i>	<i>Zvolené techniky/ artikulace</i>
mluvený hlas, klavír	t. 12, 13, 18, 55, 81, 83, 85, 92, 93, 157, 160, 163, 165, 166, 170, 196, 197, 200, 205, 208, 225, 228, 229, 234, 238, 241, 242, 243, 254, 255	<i>clustery</i> (klavír, m.d.) (12, 13, 18, 81, 83) <i>clustery</i> (obě ruce) (92) <i>sforzato</i> (klavír) (81, 83, 85) <i>staccato</i> (klavír) (81, 83, 85) <i>akcenty</i> (hlas) (92, 93, 157, 166, 234, 242) <i>akcenty</i> (klavír) (92, 93, 165, 234, 238) <i>akcent se staccatem</i> (klavír) (93) <i>trylek</i> (klavír, obě ruce) (163, 165, 166, 167) <i>trylek</i> (m.d.) (170, 234)
mluvený hlas, pedál	t. 39-41, 43, 49, 141, 183, 185, 244	<i>staccato s akcentem</i> (hlas) (39-41, 43) <i>akcent</i> (hlas) (244) <i>sforzato</i> (pedál) (183) klavír přeznívá (244)
mluvený hlas, klavír, pedál	t. 66, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 88, 89, 147, 148, 149, 151, 153, 158, 164, 165, 167, 168, 228, 240, 281, 283, 285	<i>sforzato</i> (hlas) (66) <i>sforzato</i> (klavír) (77, 79, 81) <i>cluster</i> (klavír) (77, 79, 81) <i>strobass</i> (hlas) (76, 78, 80, 82) <i>akcenty</i> (hlas) (88, 89, 168, 283) <i>akcent se staccatem</i> (hlas) (164) <i>akcenty</i> (klavír) (88, 89, 167, 240) <i>mikrointervaly</i> (hlas) (88, 89) <i>trylek</i> (klavír, m.d.) (158) <i>trylek</i> (klavír, m.s.) (281, 285), <i>trylek</i> (klavír, obě ruce) (164, 165, 167, 168)

tabulka č. 12

Závěr

V kompozici *Algae* se mluvený hlas vyskytuje zcela sólově, dále s užitím samotného pedálu nebo klavíru či při současném zapojení klavíru i pedálu. Významným prvkem je zde *zdvojení artikulační informace*. Autorka často volí různé formy akcentů v rámci obou složek, buď znějící postupně, nebo současně. Akcentace v klavíru podporuje *explozivní charakter slovní artikulace*. Je zde tedy patrná určitá vazba na text.¹⁴² Například u souhlásek *p, t, k* apod. Czernowin pracuje s principem *rytmické podpory* vokální linky. Tato podpora může být *občasná*, kdy nástup vybraných slov zazní současně s nástupem tónu v klavíru – často s akcentem. *Plná rytmická podpora* pak znamená zcela totožnou rytmizaci v hlasu i klavíru, například po dobu jednoho taktu, kdy každý nový nástup textu je podepřen nástupem v klavíru. Klavír s mluveným hlasem se mnohdy rytmicky doplňují, nenacházím však princip přísné komplementarity. Autorka pracuje s určitou mírou kontrastu nejen mezi dílčími úseky skladby, ale i mezi hlasem a klavírem v rámci jednoho taktu. Například v taktu 92 (Obr. 23), kdy mluvený hlas má držené tóny spojené glissandy, a i přes uvedené césury prezentuje delší táhlý úsek, působí klavír spíše jako narušitel tohoto téměř jednolitého zvukového proudu vokální linky. Vzhledem k relativitě tónových výšek v rámci techniky mluveného hlasu, nelze hovořit o důsledném užití unisona v hlasu a klavíru současně. I když v notaci se toto objevuje (například t. 234). Důležité je zmínit práci s *polohou klavíru i hlasu*. Zní-li mluvený hlas souběžně s klavírem, je ve většině případů poloha klavíru nízká (nejčastěji ve velké oktávě), méně častěji pak oktáva jednočárkovaná a dvoučárkovaná. (Výjimka například t. 164) Nízká poloha klavíru je častěji spojována s vyšší dynamikou, a naopak vyšší poloha v klavíru bývá více spojena s dynamikou nízkou. Užití mluveného hlasu se v průběhu celé skladby pohybuje v dynamickém rozsahu od *mp* po *f*. Mluvený hlas se objevuje v pozici dominantní, rovnocenné a barvotvorné.

4.3 Mluvený hlas v tvorbě D. Schnebela

Z rozsáhlé vokální tvorby Dietera Schnebela vybírám ukázky z kompozic *Lamento di guerra* (1991) pro mezzosoprán, Hyoshiki¹⁴³ a varhany¹⁴⁴ a *Mild und leise*

¹⁴² Domnívám se, že více ve smyslu jeho zvukového vyznění než obsahového.

¹⁴³ *Ozvučná dřívka*

¹⁴⁴ Popř. akordeon či syntezátor (part.)

(2009/2010) pro ženský hlas a instrumentální ensemble, kde autor představuje různé způsoby zápisu mluveného hlasu.

4.3.1 Mluvený hlas ve skladbě *Lamento di guerra*

Skladba *Lamento di guerra* je rozdělena do dvou částí. První vznikla během války v zálivu roku 1991 jako nářek nad válkou a násilím. Druhá pak pod vlivem války v Jugoslávii.¹⁴⁵ V rámci této dvanáctiminutové skladby střídá Schnebel¹⁴⁶ celou řadu technik, které často označuje především slovním popisem.¹⁴⁷

Ve skladbě je vokální interpretce svěřena poměrně značná míra otevřenosti pojetí. Nikoli ve smyslu časového rozsahu, ale myšleno v přístupu k interpretaci jednotlivých technik. Při pohledu do partitury skladba působí jako sled nejrůznějších vokálních událostí vystavěných za sebou. Ty se někdy navrací, jindy je jejich použití výjimečné. Typickým prvkem je neustálý návrat ke zpívanému hlasu a jeho prokládání různými vokálními projevy. Například v II. části dochází k posloupnosti technik: *zpěv, chrapot, zpěv, fňukat/sténat/poplakávat okolo tónu gis2, zpěv, sténat/naříkat, zpěv, těžce dýchat/funět, zpěv, broukat si/ brumendo, zpěv, vzlykat/šťkát/potlačovaně se smát, zpěv, vytlačovaný „troubivý“ zvuk, zpěv, mumlání, zpěv*. Varhanní part pracuje často se změnou registrace v rámci stanovených prodlev.¹⁴⁸ Schnebel rovněž používá samostatné užití varhanního

¹⁴⁵ Jak uvádí autor v úvodní předmluvě k partituře.




¹⁴⁶ Dieter Schnebel (1930-2018) Autor velkého množství vokální hudby: *Maulwerke* (1968-74) pro amplifikované hlasy a elektroniku, *Lamah?* (1997) pro smyčcové trio a hlas, *Baumzucht* (1995) pro vypravěče/ vypravěčku a komorní ensemble, *Quintessenz* (1994) pro vokální kvarteto (SATB) a klavír, *Mein Herz ruht müde* (1994) pro alt a klavír, *Kaschnitz Gedichte* (1994) pro alt a klavír ad. Více na [schott-music.com](https://en.schott-music.com) [online]. [cit. 7. 3. 2022]. Dostupné z: <https://en.schott-music.com/shop/autoren/dieter-schnebel>

¹⁴⁷ Různé druhy vibrata: *senza vibrato, poco vibrato, langsames, unregelmäßiges vibrato* (pomalé, nerovnoměrné vibrato), *rasch gesprochen* (rychle mluvit), *sehr rasch geflüstert* (velmi rychle šeptat), *stets rauher Ton – wie ein Klageweib* (stále hrubým hlasem – jako plačka), *röcheln* (chraptět, chrčet), *wimmern um den Ton „gis“ herum* (fňukat/sténat okolo tónu gis), *stöhnen* (naříkat/ sténat), *stark atmen /schnaufen/* (těžce dýchat /funět/), *summen* (broukat si), *schluchzen, lachen /unterdrückt/* (vzlykat, smát se /potlačovaně/), *gepreßter, röhrender Laut* (vytlačovaný, „troubivý“ zvuk), *murmeln* (mumlat), *nasální tón, trylky*. (part.) (překlad autorky) Většina pokynů je zapsána v němčině, výjimečně se objevuje italština.

¹⁴⁸ V registraci má varhaník rovněž možnost vybírat dle vlastní představy. Jediné pokyny k nástroji, které Schnebel uvádí jsou v I. části skladby: *Klangfarbenwechsel und Umregistrierung* (proměňovat barvu a měnit registraci) a v II. části skladby již odkazuje ke konkrétní výšce rejstříku (8' + 16', dále 16', 32'). Několik taktů před závěrem skladby dává interpretovi v úvahu hrát o jednu oktávu výše (evtl. *eine Oktave höher*) /týká se pedálové prodlevy/. (part.) (překlad autorky)

pedálu bez současně znějícího tónu.¹⁴⁹ Výrazným prvkem je mimo jiné střídání statictější povahy hudebního materiálu s hybnějším. Tyto dva způsoby jsou v rámci vokální linky i varhan někdy sjednoceny, jindy jsou ponechány v opozici – například hlas prezentuje text nad varhanní či pedálovou prodlevou. Mluvený hlas je v této kompozici užit spíše okrajově. Vyskytuje se v notaci na pěti linkách, totožné se zápisem pro zpěv. Dále s křížky místo notových hlaviček, opět na pěti linkách a v různých tónových výškách. Lze tedy předpokládat, že autor chce, aby byl sledován melodický obrys fráze i v rámci mluveného projevu.

Ukázky notace mluveného hlasu (*Lamento di guerra*):

<p>Základní typ situace, notace na pěti linkách, zápis stejný jako pro zpívaný tón. Zde písemný pokyn: <i>rasch gesprochen</i> (oddíl b, str. 5)</p>	<p>(<i>rasch gesprochen</i>)  <i>f</i> Ach Gott im Himmel sieh darein!</p>
<p>Základní typ situace, notace na pěti linkách (část I., oddíl b''', str. 11)</p>	 gib uns deinen Frieden.
<p>Mluvený hlas s přesně stanoveným typem artikulace (<i>staccatissimo</i>), (část I., oddíl b', str. 7)</p>	<p><i>staccatissimo</i>  <i>mf</i> (<i>gespr.</i>) Erbarm Dich</p>
<p>Mluvený hlas v kombinaci s jinou technikou v rámci krátkého úseku.</p>	<p>Viz předchozí ukázka</p>

tabulka č. 13

Obrázek 27 ukazuje střídání zpěvu a mluvy v rámci oddílu trvajících 10-12 sekund. Zpívané tóny zpěvačka interpretuje na libovolné vokály¹⁵⁰ a text je přednášen mluveným hlasem. Vokální linka i varhany mají shodně předepsanou artikulaci *staccatissimo*, rytmické figury ve varhanách i pedálu částečně podporují rytmizaci v hlase. Autor tedy *plně zdvojuje artikulační informaci* a částečně i tu rytmickou. Nálada a charakter obou partů se prolíná. Schnebel rovněž požaduje co nejrychlejší produkci rytmických hodnot. Z hlediska polohy nástroje, autor prochází za

¹⁴⁹ Schnebel chce docílit v pedálu určitého „blowing noise“ („šumění vzduchu“). (V partituře označeno jako *Blasgeräusch*). U mechanických nástrojů lze docílit tohoto specifického zvuku nedotažením zásuvky (rejstříkového táhla), u jiných typů varhan vysazením píšťaly.

¹⁵⁰ Pokyn autora: *beliebige Vokale* (part.)

přítomnosti větších intervalových rozpětí, od velké oktávy až po dvoučárkovanou. Hlas se pohybuje ve své střední a vyšší poloze. Na několika místech se tóny vokální linky nacházejí pod těmi varhanními.

b' *äußerst rasch*
 10'' - 12'' *staccatissimo*
 (gesungen) *mf* (gespr.)
 **) Erbarm Dich lieber Herr und Gott
 *) *staccatissimo*
mf

Obrázek 27 D. Schnebel: *Lamento di guerra*, I. část, oddíl b' Zdroj: Edition Schott

Další způsob práce s mluveným hlasem je jeho prezentace nad drženým varhanním pedálem, kdy velmi rychle artikulovaný text je částečně anticipován v rytmu Hyoshiki. Autor tedy volí princip *anticipace vokální techniky* v jiném nástroji. Dochází zde k *předání rytmické informace* a charakteristické rozrušené náladě tohoto úseku. (Obr. 28)

b (rasch gesprochen) *f*
 ppp Hyoshiki Ach Gott im Himmel sieh darein!
 (2' - 2'20'') (Blasgeräusch)

Obrázek 28 D. Schnebel: *Lamento di guerra*, I. část, oddíl b Zdroj: Edition Schott

Mluvený hlas je zde zapsán stejně jako hlas zpívaný. Při realizaci skladby tak většinou v tomto místě dochází k interpretaci podobné *Sprechgesangu*. Vokální linka zde působí dominantním dojmem. Nejen z důvodu prezentace textu, který

na sebe mnohdy strhává značnou míru posluchačovy pozornosti,¹⁵¹ ale především z důvodu užití sólového pedálového zvuku, který je slyšet velmi málo a je svým způsobem jen tušený někde pod aktivně se exponující vokální složkou.

Způsob práce ze dvou výše zmíněných ukázek se pak propojuje v závěru I. části, kde již ale není předepsána artikulace staccatissimo. Přesně vypsaná notace mluveného hlasu bude patrně interpretována v libovolně zvolené poloze. S největší pravděpodobností níže, než je zápis. Mezi jednotlivými mluvenými úseky tak vynikne vysoká poloha varhan v pravé ruce. (Obr. 29)

Obrázek 29 D. Schnebel: *Lamento di guerra*, I. část Zdroj: Edition Schott

Závěr

Schnebelovo *Lamento di guerra* přináší užití mluveného hlasu nad pedálovou prodlevou bez současně znějícího tónu varhan. Pedál s pokynem *Blasgeräusch* vnáší do skladby prvek šumového charakteru, který autor propojuje s lidskou řečí. Vnímám zde tedy snahu o *akcentaci šumové složky* současně v hlasu i nástroji. Dále Schnebel prezentuje kompoziční přístup, v němž je vokální technika anticipována v nástroji; zde Hyoshiki předjímá svou rytmickou figurou nástup rychlé mluvy. Autor rovněž pracuje s kompletním *zdvojením artikulací informace* a částečně i rytmické v rámci stanoveného úseku. Mluvený hlas střídá s krátkými zpívanými vstupy během jednoho krátkého oddílu. Je-li zapojena plnohodnotně varhanní složka, prochází více oktávami a neomezuje se jen na úzkou vybranou



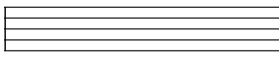
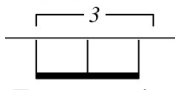
¹⁵¹ Nemusí platit ve všech instrumentálních kontextech. Rovněž je třeba podotknout, že vnímání textu je značně subjektivní záležitostí.

polohu. Samostatné užití mluveného hlasu se objevuje pouze v rámci několika slabik, v ostatních případech je hlas vždy spojen buď s pedálem nebo varhanami. Mluvený hlas je požadován v dynamice *mf*, *f* a *ppp*. Mluvený hlas zde shledávám nejvíce v roli dominantní a rovnocenné.

4.3.2 Mluvený hlas v kompozici *Mild und leise*

Rozsáhlá hodinová kompozice *Mild und leise* (2009/10) přináší kromě širšího nástrojového obsazení¹⁵² také řadu vokálních technik a artikulací.¹⁵³ Typickým prvkem je dominance jedné techniky v rámci jednoho úseku skladby či použití určitého konceptu napříč jednotlivou částí skladby.¹⁵⁴ Kompozice tak působí velmi systematicky a organizovaně a vokální technika se prezentuje v roli formotvorného prvku. V této kompozici užívá Schnebel různé zápisy mluveného hlasu a do techniky mluvení zapojuje občasně i instrumentalisty.

Ukázky notace mluveného hlasu (*Mild und leise*):

<p>Základní typ situace, notace na pěti linkách</p> <p>1) XII. Lied 10, t. 6 2) VIII. Lied 6, t. 15 3) XVI. Lied 13, t. 6</p>	<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;">  <p>1) und aus der Farbe scheint die graue Süße</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>2) jeder Gegenstand,</p> </div> </div> <div style="text-align: center; margin-top: 20px;">  <p>3) seit so vielen Jahren.</p> </div>
<p>Základní typ situace, notace na jedné lince (pokyn pro instrumentalisty) (XIII. Lied 6, t. 2)</p>	<div style="text-align: center;"> <p>(<i>gesprochen</i>)</p>  <p>Trost - a - rie</p> </div> <p style="text-align: right; font-size: small;"><i>pokračování tabulky na str. 67</i></p>

¹⁵² *Mild und leise* – obsazení ensemblu: ženský hlas, klarinet (Es, B a basklarinet) nebo saxofon, housle, violoncello, klavír (těž syntezátor a cyklistický zvonek), bicí (zvonkohra, xylofon, trubicové zvony, triangel, zavěšené činely, čínské činely, malý buben, velký buben, drhlo, maracas, třecí bubínek, woodblock, metallblock, sandblock, bič, flexaton, ústní siréna, chicken shakes, plastový pohárek) (part.) (překlad autorky)

¹⁵³ *gesummt*, *summen* (brumendo), *nazální tón*, *husten* (kašlat), *röcheln* (chraptět, chrčít), *sich räuspert* (odkašlat si), *schnarchen* (chrápat), *parlando*, *atmen* (dýchat, vdechovat), *gesprochen* (mluvit), *äußerst rasches Sprechen* (velmi rychlé mluvení), *stöhnen* (sténat, naříkat), *keuchendes Atmen* (těžce dýchat), *Schrei* (křik), *rasches Murmeln* (rychlé mumlání). (part.) (překlad autorky)

¹⁵⁴ Například střídání mumlání na stanoveném tónu s úseky čistě pěveckými XIV. (Lied 12).

<p>Mluvený hlas v kombinaci s jinou technikou v rámci krátkého úseku. Zde: <i>mluvený hlas</i> přechází do pokynu <i>sténat/naříkat</i> (XII. <i>Lied 10, t.7</i>)</p>	 <p>Ist keiner da, der mich vom Fenster ruft. (stöhnen)</p>
--	---

tabulka č. 14

V VIII. části *Lied 6* představuje autor nesmírně čistý koncept střídání mluveného hlasu souběžně s air sounds v basklarinetu a vířením v malém bubnu v dynamice *ppp*. Souhru těchto tří složek vždy střídá a doplňuje krátkými vstupy klavíru v drobných rytmických hodnotách a s občasným úderem velkého bubnu. Akordika klavíru se pohybuje v malé oktávě a pravá ruka hraje pouze sólovou linku. Ta je v nízké poloze jednočárkované oktávy, či na hraně s oktávou malou. Pohybuje se tedy v *podobné poloze* jako mluvený ženský hlas. Schnebel zde zcela přiznaně a předvídatelně opakuje s malými obměnami *stejný instrumentační koncept*. Těsně před závěrem opouští basklarinet air sounds a zazní v sestupné legatové melodii, opět současně s mluveným hlasem. Pokyn *mluvit polohlasně*¹⁵⁵ ve vokálním partu a nízká dynamika nástrojů, vytvářejí na pozadí této nesmírně koncentrované plochy tajemnou, zčásti až zlověstnou atmosféru. V této části vnímám zřejmý záměr podpořit polohlasně znějící mluvu nástroji a prostředky, které budou korespondovat s charakterem vokální linky, nikoli k němu tvořit opozici. Výsledný zvuk těchto dvou nástrojů a hlasu působí velmi homogenně. Dochází zde tedy opět k určité podpoře šumové složky (Obr. 30).

Za zmínku také stojí, že hned v úvodu této části zazní mluvený hlas od interpreta bicí složky. Hlas se zde objevuje současně s tremoly v pravé ruce klavíru, trylky v levé ruce a tremolem sul ponticello v houslích. Autor tedy předjímá určitou rozehvělou náladu celé části a v nástrojích používá současně obdobnou technickou informaci. Opět tedy určitá snaha o výrazové sepětí všech zúčastněných složek.

¹⁵⁵ *gesprochen mezzavoce* (part.)

Obrázek 30 D. Schnebel: *Mild und leise, Lied 6, t. 12-14* Zdroj: Edition Schott

Mluvený hlas se v rámci instrumentálního partu objevuje například ještě v *IX. části Lied 7*, kdy je zapsán ve stejné rytmizaci jako zpěv ve vokálním partu. Jedná se o krátkou větu *Habet acht!* V *XI. části Lied 9* opět zaznívá v úvodu mluvený hlas od perkusionisty¹⁵⁶ a o takt později přebírá stejnou větu *Ein neues Leben* zpěvačka, ovšem v odlišné rytmizaci a zpívaně na jednom tónu. Domnívám se, že zápis věty na jednom tónu bude do určité míry opět interpretován jako částečná recitace, či Sprechgesang.

Jiným příkladem je recitace perkusionisty současně s hrou na xylofon, ve stejné rytmizaci. Tento přístup je ovšem v rámci kompozice zcela ojedinělý. (Obr. 31)

Obrázek 31 D. Schnebel: *Mild und leise, V. Zwischenspiel 1, t. 7-10*

Zdroj: Edition Schott

¹⁵⁶ S pokynem *Ansage* (ohláška, oznámení) (part.) (překlad autorky)

XII. část *Lied 10* uvádí v rámci jednoho taktu mluvený hlas v basklarinetu, violoncellu a vokálním partu, souběžně s tremolem v houslích na tónu fis3 ve velmi vysoké dynamice. Mluvené hlasy nedostávají žádný konkrétní dynamický pokyn.¹⁵⁷ Je pravděpodobné, že se pokusí dynamicky přiblížit zvuku houslí. Zajímavá je extrémně nízká dynamika při víření malého bubnu. Bicí složka je zde tedy spíše v úloze doplňující barvy. Presentace mluveného hlasu napříč více nástroji je ve znamení částečné interpretační volnosti. (Obr. 32)

Obrázek 32 D. Schnebel: *Mild und leise*, XII., *Lied 10*, t. 7 Zdroj: Edition Schott

V *Lied 10* používá Schnebel opět určitý zvolený koncept, zde možná méně předvídatelný a s většími obměnami. Zápis mluvené fráze je ve skupince dvaatřicetinových rytmických hodnot, v nichž počet notových nožiček přesně odpovídá požadovanému textu. (Například 11 apod.) K tomu autor přidává pokyn *velmi rychle mluvit, ale ještě zřetelně*.¹⁵⁸ Současně s takto rychle interpretovanou větou, dochází postupně k různým instrumentačním situacím: hlas zní samostatně, hlas zní současně s trylkem v klavíru ve tříčárkované oktávě; hlas s drženým tónem *fis4* v houslích s pokynem *poco al ponticello*. Mluvený hlas je zde propojován s *velmi vysokou polohou nástrojů*. Ve většině případů jde zároveň o

¹⁵⁷ Pouze vokální linka má z předchozí strany pokyn vysoké dynamiky *fff*. Lze předpokládat, že dynamika je stále platná, ačkoli není znovu uvedena.

¹⁵⁸ *äußerts rasches Sprechen, aber noch deutlich* (part.)

vysokou dynamiku (*ff* nebo *fff*) v hlase i nástroji. Part mluveného hlasu je zapisován ve dvoučárkované oktávě. Autor tím chce patrně naznačit, aby byl mluvený hlas posunut do co nejvyšší polohy. Předpokládám ale, že nemá na mysli přechod do nějaké formy zpěvavé mluvy. Jedná se čistě o mluvený hlas v co nejvyšší možné poloze. Tak je také možné docílit vyšší dynamiky a rovnocenně obstát ve spojení s nástroji ve vysoké poloze. (Obr. 33)

The image shows a musical score for six instruments and a voice. The instruments are B-Klar., Vl., Vc., Klav., and Schlzg. The voice part (St.) has lyrics: "(Wo ich auch steh, ich) Vom höchsten Stockwerk (husten) schau ich in die Tiefe". The score includes dynamic markings such as *p*, *fff*, and *pp*. There are also performance instructions like "poco al pont." and "8".

Obrázek 33 D. Schnebel: *Mild und leise, XII., Lied 10, t. 3-4* Zdroj: Edition Schott

Tyto skupinky rychlých rytmických hodnot vystřídá jiný mluvený koncept, a sice recitované úseky osminových triol a skupinek po dvou osminách. Zde dochází občasně ke *stejně rytmizaci* (housle a hlas v triolách), a tím tedy ke *zdvojení rytmické informace*. V závěru se opět vrací rychlá recitace z úvodu skladby. Schnebel v této části prezentuje i jiné techniky, ovšem uvádí je vždy po doznění recitovaného úseku. Jedná se o *kašlání*, *sténání*, *dýchání* a *křik*. Vše je použito jednou nebo dvakrát. Zajímavostí také je, že zde není žádná fráze či úsek střídající více vokálních technik v rychlém sledu.¹⁵⁹ Schnebel střídá techniky spíše v rámci delšího formálního úseku, nikoli uvnitř samotné fráze.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Když už dochází k výměně techniky, jedná se výhradně o přechod z jedné techniky do druhé, bez návratu do té původní, či pokračování do dalšího hlasového projevu.

¹⁶⁰ Srovnej např. Zubele nebo Czernowin.

Jiným způsobem je mluvený hlas zapsán ve *XVI. části Lied 13*. Autor zde klade požadavek *rychle mluvit na stanoveném tónu*.¹⁶¹ Takto přednesený mluvený tón prostupuje celý tento díl kompozice.¹⁶² Stanovený tón *fis*, uvedený hned na začátku, je reflektován souběžně užitou nízkou polohou nástrojů. Rytmizace mluveného hlasu zde není přesně vypsána. Vzhledem k velmi rychlému tempu skladby, lze odhadovat i nesmírně rychlou recitaci textu. Ta je podpořena neklidnými triolami v basklarinetu, opakujícím se rytmickým modelem ve dvojhlase violoncella a virblem malého bubnu. To vše v sepětí s kvintovou prodlevou syntezátoru. Požadovaná nízká poloha všech zúčastněných působí opět velmi homogenně.¹⁶³ (Obr. 34)

Obrázek 34 D. Schnebel: *Mild und leise, XVI., Lied 13, t. 1-4* Zdroj: Edition Schott

I tímto oddílem skladby prochází jednotný přístup ke zvolené technice, autor jen mění stanovené tóny. V průběhu pak dochází na několika místech k *unisonu* hlasu s některým nástrojem, či kopírování recitovaného tónu o dvě oktávy výše nebo o oktávu níže. Obzvláště v úvodu fráze se někdy objevuje stejný tón například

¹⁶¹ *rasches Sprechen auf dem angegebenen Ton (orig.)* (part.)

¹⁶² Nejedná se tedy jen o krátké dílčí úseky či izolované tóny v kombinaci s dalšími technikami, jak je patrné nejen v *Lamento di guerra*, ale o prezentaci celé věty.

¹⁶³ Otázkou je, nakolik by se změnil témbrový charakter tohoto úseku, pokud by zpěvačka byla o oktávu výše. Schnebel totiž v úvodu k partituře povoluje interpretce přecházet do vyšší oktávy, pokud by na ni byla poloha nízká. I v tomto ohledu je pozoruhodná jeho otevřenost k vlastnímu přínosu vokalistky.

v basklarinetu, který vždy znovu podpoří intonační jistotu vokální složky. Autor mimo jiné podporuje rychlost mluveného hlasu zahuštěním rytmických figur ve smyčcích, které později přecházejí do tremola a tím tak neustále *zdvojují rytmickou informaci v hlase*.¹⁶⁴

Závěr

Mluvený hlas ve skladbě *Mild und leise* zaujímá poměrně značný prostor. Mnohdy je užit napříč celou jednou částí kompozice jako dominantní technika a významný formotvorný prvek. Je zapisován a definován různými způsoby. Někdy má interpretka určitou *rytmickou volnost*, jindy je hlas *přesně rytmitizován*. Hlasová poloha je v některých případech přesně stanovená, jindy má zpěvačka možnost vlastní volby. Typickým prvkem je *zdvojení rytmického charakteru vokálního partu*, ne zcela totožnou rytmitizací v nástrojích. Hlas je na několika místech uveden zcela samostatně a na jeho jednotlivé textové vstupy odpovídá jiný nástroj, například klavír. Velmi charakteristické je jeho propojení s *air sounds* v klarinetu a vířením v malém bubnu. Z hlediska nástrojového výběru nepozoruji žádnou výraznou preferenci některého z nástrojů ve spojení s mluveným hlasem. V rámci kompozice lze zaznamenat i občasnou práci s *unisony*, *oktávování* či přítomnost určitých *opěrných tónů* v některém z nástrojů.

¹⁶⁴ Jakkoli se nejedná o totožnou rytmitizaci.

5. Šepot¹⁶⁵

„Při mluvení šepem nevzniká hlasivkový tón, rezonanční dutiny vokálního traktu „filtrují“ jenom šum.“¹⁶⁶

„Šepot je hlasovým projevem se snahou o tvorbu neznělého zvuku, nejedná se o patologický zvuk, ale o specifický neznělý hlasový projev.“¹⁶⁷

Šepot reprezentuje typ techniky, jejíž možnosti dynamického rozsahu jsou značně omezeny. Chce-li autor, aby technika šepotu byla slyšitelná, je na místě pečlivě zvážit zvolený instrumentační koncept. Neznělá povaha šepotu se nabízí být spojována s nástrojovými technikami, které rovněž vykazují určitou míru neznělosti, šumu, šelestu. Tento výrazový potenciál je v kontextu soudobé instrumentace hojně využíván.

Je všeobecně známo, že šepot hlasivky namáhá. Je tedy na místě zvážit nejen instrumentační kontext, ale i rozsah užití šepotu v rámci dané skladby. Jak uvádím v souvislosti i s některými dalšími technikami, je vždy důležité počítat s možným zastřením hlasu a ztrátou jeho lesku, po použití technik tohoto neznělého typu. Následný zpěv, například v nižší dynamice ve vyšší poloze, pak může znít s příměsí hlenu a částečně šelestit. Vždy ovšem záleží na aktuálních hlasových a zdravotních dispozicích interpreta. Ten může přechody mezi vokálními technikami zvládat s více či méně znatelnými obtížemi, vzniklými na základě užití předchozí techniky. Částečná hlasová únava či pocit zahlenění a určitého hlasového diskomfortu, jsou mnohdy vnímány jen interpretem samotným. Posлуhač nemusí zaznamenat sebemenší náznak v kvalitě hlasu.

¹⁶⁵ V anglické terminologii *whisper, whispering*. Německy: *flüstern, geflüstert*. Italsky: *sussurrare, sussurrando*.

¹⁶⁶ Václav Syrový. *Hudební akustika*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2008, s. 209.

¹⁶⁷ Marek Frič-Zdeněk Otčenášek. *Přehled metodických postupů subjektivního popisu vlastností hlasových projevů v oblasti poruch, patologie a terapie hlasu*.

[online]. [cit. 23. 2. 2021]. Dostupné z:

https://www.researchgate.net/publication/236982906_Prehled_metodickyh_postupu_su_bjektivniho_popisu_vlastnosti_hlasovych_projevu_v_oblasti_poruch_patologie_a_terapie_hlasu

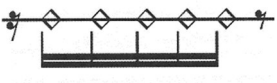
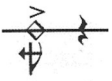
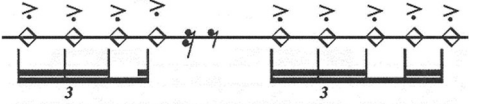

5.1 Šepot v tvorbě A. Zubel

Kompozice *Not I* nabízí rozdílné způsoby šepotu: *šepot* (bez další slovní specifikace); *šepot se sevřeným hrtanem*; *šepot s intenzivním výdechem vzduchu* a *šepot s ústy otevřenými do tvaru „o“*¹⁶⁸.

5.1.1. Šepot (bez bližší slovní specifikace)

Tento základní typ šepotu Zubel označuje notou s hlavičkou ve tvaru kosočtverce a užívá jej v řadě osobitých kombinací.

Ukázky notace šepotu (*Not I*):

Základní typ situace (takt 409)	 <p>some-thing she had to</p>
Šepot současně s vdechováním (takt 21)	 <p>what?</p>
Šepot s přesně stanoveným typem artikulace (takt 378)	 <p>some-thing she had some-thing she had to</p>
Šepot v kombinaci s jinými technikami v rámci krátkého úseku (takt 361) (úvodní šepot přechází do zpěvu, mluveného hlasu a <i>Sprechgesangu</i>)	 <p>some-thing beg _____ ging in the brain</p>

tabulka č. 15

Níže uvedený příklad (Obr. 35) demonstruje tento základní typ šepotu v nejčastěji užitém instrumentačním kontextu. Šepot je propojen s *air sounds* ve flétně a klarinetu a jejich současným *tremolem* na libovolných klapkách. Je zde tedy užit šepot ve spojení s dechovými technikami v dechových nástrojích (takty 417-418),

¹⁶⁸ *Whispering; whisper with a clenched larynx; whisper with a violent blowing of air; whisper, with a very wide open mouth, like „o“.* (part.)

což opět vnímám jako záměrné vyzdvižení šumové složky. Uvedený způsob práce vnímám jako *zdvojení technické informace*. Dochází zde k záměrnému *upozadění znělých zvuků a preference zvuků méně znělých*. Tento instrumentační přístup Zubel několikrát navrácí a staví jej tedy zároveň do role formotvorného principu v rámci daného úseku skladby. Za zmínku stojí rovněž takty, které této ukázce předcházejí a i ty, které následují bezprostředně po ní. Ve vokálním partu se objevuje zpívaný hlas jako rovnocenný partner k ostatním užitým nástrojům ensemblu (takty 415-416, 419, 421). Dochází zde jednoznačně k efektu kontrastu mezi zpívaným tónem a technikami šumového charakteru, který umožní taktům 417-418 vyniknout svým odlišným instrumentačním konceptem a získat značný podíl posluchačovy pozornosti. (Obr. 35)

91

Obrázek 35 A. Zubel: *Not I*, t. 415-421 Zdroj: PWM

Jiným příkladem užití šepotu jsou takty 377-378 (Obr. 36), kdy je hlas užit v kombinaci s mikrintervalu a multifoniky v dechových nástrojích. Mikrintervalu jsou rovněž ve smyčcích, které mají pokyn hrát *velmi intenzivním tlakem smyčce*.¹⁶⁹ V bicích nástrojích probíhá již od taktu 370 pokyn hrát smyčcem.¹⁷⁰ To vše v propojení s elektronickou složkou.¹⁷¹

¹⁶⁹ *very strong bow pressing (part.)*

¹⁷⁰ pokyn: *arco*

¹⁷¹ Elektronická složka uvádí předem nahraný hlas Agaty Zubel znějící formou mnoha hlasů vytvářejících efekt sborové mluvy.

Obrázek 36 A. Zabel: *Not I*, t. 377-378 Zdroj: PWM

Sólové užití šepotu (*Not I*):

<i>Instrumentační kontext</i>	<i>Frekvence užití</i>	<i>Zvolené techniky a artikulace</i>
sólové užití šepotu	t. 409	-
sólové užití šepotu	t. 21	<i>šepot současně s vdechováním</i>

tabulka č. 16

Šepot v kombinaci s nástroji (*Not I*):

<i>Instrumentační kontext</i>	<i>Frekvence užití</i>	<i>Zvolené techniky a artikulace</i>
sólové užití šepotu	t. 409	-
sólové užití šepotu	t. 21	<i>šepot současně s vdechováním</i>
šepot, fl., cl.	t. 417, 418, 422, 425, 426, 429, 442, 444, 450, 457	<i>air sounds, tremolo na libovolných klapkách (fl., cl.)</i>
šepot, vc., crotales	t. 319 (závěr taktu)	-
šepot, fl., cl., vn., vc., klavír, kravské zvonce, gg, el.	t. 361 (úvod taktu)	<i>mikrointervaly (vn.)</i> <i>pokračování tabulky na str. 77</i>

šepot, fl., cl., vn., vc., klavír, 2 sizzle činely, 2 činely, hi- hat, gg, elektronika	t. 377, 378	<i>mikrointervally</i> (fl., cl., vn., vc.), <i>multifonika</i> (fl., cl.), <i>hra velmi intenzivním</i> <i>tlakem smyčce</i> (vn., vc.), <i>hra smyčcem</i> (bicí)
šepot, fl., cl., vn., vc., 2 bonga, malý buben, 3 tom-tomy, basový buben, el.	t. 462, 463	<i>mikrointervally</i> (fl., cl., vn., vc.)

tabulka č. 17

5.1.2 Šepot se sevřeným hrtanem

Šepot se sevřeným hrtanem otvírá tuto dvacetiminutovou kompozici a dominuje celé úvodní části skladby (takty 1-32). Ženský hlas zde postupně představuje celou škálu technik, jejichž užití prochází více či méně celou kompozicí. Opakovanými návraty tohoto šepotu dochází k výrazovému i motivickému stmelování počáteční sólové plochy.

Ukázky notace šepotu se sevřeným hrtanem (*Not I*):

Základní typ situace (takt 1)	
Šepot s přesně stanoveným typem artikulace (takt 2)	
Šepot v kombinaci s jinými technikami v rámci krátkého úseku (takt 5)	

tabulka č. 18

Po skončení úvodní sólové plochy se v taktu 33 přidávají bicí nástroje: bonga, malý buben a tom-tomy s pokynem: *tříť rukama v kruhovém pohybu*.¹⁷² (Obr. 37)

¹⁷² *with hands rub in a circulation motion* (part.)

voice

cal - led d d

2 bong
snare
3 tomt

with hands rub in a circular motion

sf

pp

Obrázek 37 A. Zubel: *Not I*, t. 33-34 Zdroj: PWM

Ve volbě těchto nástrojů a jejich způsobu užití sleduji autorčin záměr neubrat vokální složce na dominanci, ale vytvořit k ní zvukově jemný podkres spíše barvotvorného charakteru. Obdobně vnímám například i takty 507-508, které tuto techniku opět navrací.

Zde basová flétna postupně střídá techniky: *slap tongue* (na nejnižším možném tónu), *air sound* a *multifonika*. Ve violoncellu jsou *flažolety*. Vokální part začíná technikou šepotu se sevřeným hrtanem, následuje *mluvený tón na nejnižším možném tónu*, *mluvený tón* a *šepot s intenzivním výdechem vzduchu*. (Obr. 38)

fl
bass

vc

voice

vibr

ou - t t t t t t be-fore it - (t)s t t t

sf

sf

sf

sf

sf

Obrázek 38 A. Zubel: *Not I*, t. 507-508 Zdroj: PWM

Sólové užití šepotu se sevřeným hrtanem¹⁷³ (Not I):

<i>Instrumentační kontext</i>	<i>Frekvence užití</i>	<i>Zvolené techniky/ artikulace</i>
sólové užití šepotu	t. 1, 3, 5, 517 závěrečná vokální plocha <i>ad libitum</i> v časovém rozsahu 1,30min.	-
sólové užití šepotu	t. 2, 4, 6–19, 24, 25, 29, 31, závěrečná vokální plocha <i>ad libitum</i> v časovém rozsahu 1,30min.	šepot se <i>staccatem</i>

tabulka č. 19

Šepot se sevřeným hrtanem v kombinaci s nástroji (Not I):

<i>Instrumentační kontext</i>	<i>Frekvence užití</i>	<i>Zvolené techniky/ artikulace</i>
šepot, klarinet	431-434	šepot se <i>staccatem</i> , <i>multifonika</i> , slap na nejnižším možném tónu s akcentovaným <i>staccatem</i> (cl.)
šepot, 2 bonga, malý buben, 3 tom-tomy	t. 33-38	šepot se <i>staccaty</i> , <i>bicí nástroje</i> : rukama třít v kruhovém pohybu
šepot, fl., vc., vibrafon	t. 503-508	šepot se <i>staccaty</i> (a akcentem – t. 506, 507), <i>multifonika</i> , slap s akcentovaným <i>staccatem</i> na nejnižším možném tónu, <i>air sound</i> (fl.), <i>flažolety</i> (vc.)
šepot, vn., vc., vibrafon, el. složka	t. 517	šepot se <i>staccatem</i> , <i>flažolety</i> (vn., vc.)



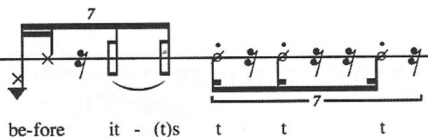
tabulka č. 20

5.1.3 Šepot s intenzivním výdechem vzduchu

Tuto variantu šepotu uplatňuje autorka spíše vzácně, v rámci daného taktu vždy v kombinaci s dalšími technikami.

¹⁷³ V rámci tabulky dále jen *šepot*.

Ukázky notace šepotu s intenzivním výdechem vzduchu (*Not I*):

Základní typ situace (závěrečný oddíl skladby)	 quick - er
Šepot s přesně stanoveným typem artikulace (takt 11)	 in - to
Šepot v kombinaci s jinými technikami v rámci krátkého úseku (takt 19) Zde (zleva): <i>mluvený hlas na nejnižším možném tónu, šepot s intenzivním výdechem vzduchu, šepot se sevřeným hrtanem.</i>	 be-fore it - (t)s t t t

tabulka č. 21

Sólové využití šepotu s intenzivním výdechem vzduchu¹⁷⁴ (*Not I*):

<i>Instrumentační kontext</i>	<i>Frekvence užití</i>	<i>Zvolené techniky/ artikulace</i>
sólové užití šepotu	t. 19, 434, 507 závěrečná vokální plocha <i>ad libitum</i> v časovém rozsahu 1,30min	-
sólové užití šepotu	t. 11, 28, 30	<i>sforzato</i>

tabulka č. 22

Šepot s intenzivním výdechem vzduchu v kombinaci s nástroji (*Not I*):

<i>Instrumentační kontext</i>	<i>Frekvence užití</i>	<i>Zvolené techniky/ artikulace</i>
šepot, klarinet	t. 434, 507	šepot zazní v pauze mezi technikami v klarinetu: <i>slap na nejnižším možném tónu s akcentovaným staccatem, multifonika (cl.)</i>

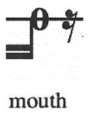
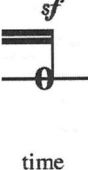
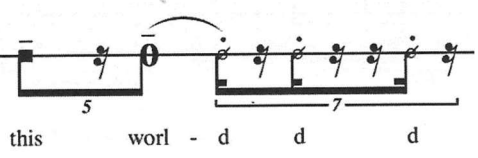
tabulka č. 23

¹⁷⁴ V rámci tabulky dále jen *šepot*.

5.1.4 Šepot s ústy široce otevřenými do tvaru „o“

Velmi vzácný výskyt lze zaznamenat i v případě tohoto typu šepotu. Ani v tomto případě autorka neinklinuje k nadužívání dané techniky.

Ukázky notace šepotu s ústy do tvaru „o“ (*Not I*):

Základní typ situace (takt 351)	 <p>mouth</p>
Šepot s přesně stanoveným typem artikulace (takt 31)	 <p>time</p>
<p>Šepot v kombinaci s jinými technikami v rámci krátkého úseku (takt 13)</p> <p>Zleva: <i>chrapot se stlačeným hrtanem</i>, šepot s ústy do tvaru „o“, šepot se sevřeným hrtanem.</p>	 <p>this worl - d d d</p>

tabulka č. 24

Sólové užití šepotu s ústy do tvaru „o“ (*Not I*):

<i>Instrumentační kontext</i>	<i>Frekvence užití</i>	<i>Zvolené techniky/ artikulace</i>
sólové užití šepotu	t. 11, 15, 20, 31 závěrečná vokální plocha <i>ad libitum</i> v časovém rozsahu 1,30min	<i>akcenty, sforzata</i>

tabulka č. 25

Šepot s ústy do tvaru „o“ v kombinaci s nástroji (*Not I*):

<i>Instrumentační kontext</i>	<i>Frekvence užití</i>	<i>Zvolené techniky/ artikulace</i>
sólové užití šepotu	t. 11, 15, 20, 31 závěrečná vokální plocha <i>ad libitum</i> v časovém rozsahu 1,30min	<i>akcenty, sforzata</i> <i>pokračování tabulky na str. 82</i>

šepot, fl., cl., vn., vc., klavír, flexaton, elektronika	t. 351	<i>mikrointervally</i> (fl., vc.), <i>slap</i> (cl.), <i>zatlumit struny rukou a hrát na klávesnici</i> (klavír)
šepot, fl., cl., vn., vc., klavír, flexaton, elektronika	t. 353	<i>multifonika</i> (cl.), <i>mikrointervally</i> (vn., vc.), (cl.), <i>zatlumit struny rukou a hrát na klávesnici</i> (klavír)
šepot, fl., cl., vn., vc., klavír, gg, 2 kravské zvonce, el.	t. 362	<i>mikrointervally</i> (fl., vc.), <i>vložit na struny malý kovový předmět a hrát na klávesnici</i> (klavír)
šepot, fl., cl., vn., vc., klavír, činely (sizzle), 2 činely, hi- hat, gg, el.	t. 371, 373	<i>mikrointervally</i> (fl., cl., vn., vc.), <i>vložit na struny malý kovový předmět a hrát na klávesnici</i> (klavír), <i>hrát smyčcem</i> (bicí)
šepot, klarinet	t. 435	<i>šepot se sforzatem, multifonika</i> (cl.)
šepot, flétna	t. 509	<i>šepot se sforzatem, multifonika</i> (fl.)

tabulka č. 26

Závěr

V *Not I* pozoruji výraznou tendenci propojovat formy šepotu s méně znělými technikami v nástrojích, například *tření rukama* v perkusích, nebo tremolo v rámci *air sounds* v dechové sekci. V případě flétny a klarinetu lze konstatovat užití jakési *blokové instrumentace*,¹⁷⁵ ke které se autorka znovu navrácí. Nejedná se tu ovšem o samostatné užití dechové sekce, ale o její spojení s vokální složkou. Z určitého úhlu pohledu vykazují dechové nástroje spolu s lidským hlasem náznaky jisté *příbuznosti*. To je zřejmé obzvláště v technikách stavějících na šumových vlastnostech zvuku. *Air sounds* ve spojení s šepotem působí z hlediska témbrového velmi homogenně. Spojení šepotu s dechovými nástroji považuji v kontextu celé skladby za mimořádně charakteristický prvek, jehož úloha je i značně formotvorná.


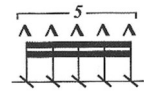

¹⁷⁵ Termín *bloková instrumentace* je spíše užíván v souvislosti s orchestrální tvorbou. Zde jej uvádím v kontextu komorního ensemblu.

Kromě této linie, prezentuje autorka šepot zcela samostatně nebo naopak v rámci plného obsazení ensemblu, kdy je většinou v kombinaci s dalšími hlasovými projevy.¹⁷⁶ Samostatné užití šepotu je nejvíce exponováno v úvodní a závěrečné sólové části. Šepot se mnohdy objevuje formou jediného slova, vsazeného do sledu různých po sobě jdoucích hlasových projevů. Výjimečně lze zaznamenat souběžně s užitím šepotu vyšší dynamiku v nástrojích, celkově však jednoznačně dominuje koncept, kdy je šepot podporován spíše šumovými technikami v nástrojích v nízké dynamice. Úlohu šepotu v *Not I* definují jako dominantní, rovnocennou i barvotvornou.

5.2 Šepot v tvorbě Ch. Czernowin

V *Algae* (2009) užívá Czernowin techniku šepotu s psaným pokynem: *whisper, no voice* a tento základní typ šepotu dále obohacuje o akcenty a staccata. V případě šepotu s akcentací užívá autorka termín *explosive whispering, no voice*. To vše notuje s šikmou čárkou místo notové hlavičky.

Ukázky notace šepotu (*Algae*):

Základní typ situace (t. 137)	 ent take
Šepot s přesně stanoveným typem artikulace (takt 2)	 -k-k-k-k-k
Šepot v kombinaci s jinými technikami v rámci krátkého úseku (takt 142)	 sen de nem

tabulka č. 27

¹⁷⁶ V případě zapojení šepotu v plném ensemblovém obsazení je zde zcela opodstatněné užití amplifikace. V případě akustického provedení by patrně šeptané techniky byly nástroji překryty.

Sólové užití šepotu/ šepot v kombinaci s nástrojem (*Algae*):

<i>Instrumentační kontext</i>	<i>Frekvence užití</i>	<i>Zvolené techniky/ artikulace</i>
sólové užití šepotu	t. 1, 137, 139, 144	-
sólové užití šepotu	předtaktí, t. 1, 2, 3, 4	<i>akcenty</i>
šepot, pedál	t. 137	-
šepot, pedál	t. 30, 142	<i>staccato</i>
šepot, pedál	t. 28, 32	<i>staccato s akcentem</i>
šepot, klavír	t. 1	<i>akcent</i>

tabulka č. 28

Jak je patrné z tabulky č. 28, užití šepotu je v kompozici *Algae* spíše marginální záležitostí. Zajímavostí ovšem je, že v průběhu skladby autorka téměř upustí od užití šepotu, tak jak jej uvedla v počáteční legendě a přiklání se k technice, kterou popisuje pouze jako *no voice* a značí ji samostatnou notovou nožičkou.¹⁷⁷ Tato technika, vyskytující se od taktu 95 dále, se objevuje zvláště ve spojení s konsonantami typu: *d, t, f, k(h)* a někdy i s celým slovem či v rámci celých frází: *if, only not before, I ment I thought, aber, geplamt* apod. Prostřednictvím této techniky se prezentuje výrazně šumový typ zvuku.

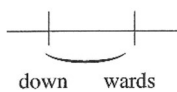
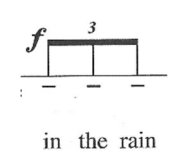
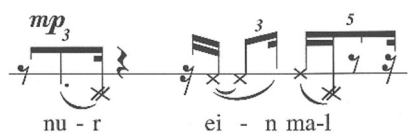
Je pravděpodobné, že Czernowin tímto zápisem myslí techniku, při níž dochází k záměrné koncentraci interpreta na vyslovované souhlásky. Díky takto soustředěné interpretaci, je výsledný zvuk charakteristický artikulací jednotlivých souhlásek. Ty mají být dominantním prvkem této techniky. Zpěvák by se měl primárně zaměřit na prezentaci jednotlivých konsonant a nepřidávat k nim slyšitelný výdechový proud vzduchu.

Czernowin v rámci skladby dále požaduje intenzivní typ šepotu s dominancí výslovnosti, tj. určitou „vyráženou šeptanou artikulací“.¹⁷⁸

¹⁷⁷ V úvodních vysvětlivkách tento údaj chybí a pro interpreta je tak nutné se zorientovat v požadavcích autorky v průběhu partitury.

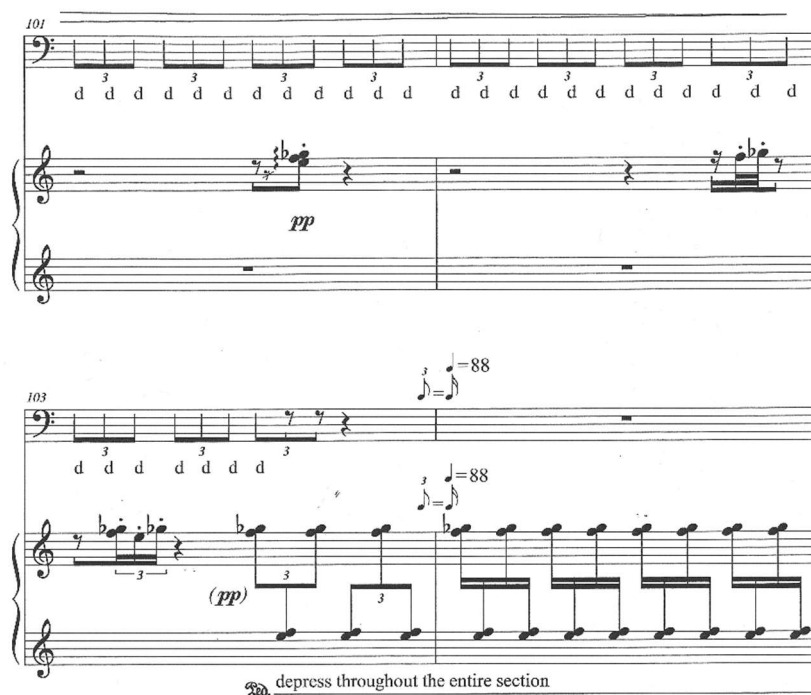
¹⁷⁸ *Explosive whispering* (part.)

Ukázky notace techniky *no voice* (*Algae*):

Základní typ situace	
<i>No voice</i> samostatně (t. 233)	
<i>No voice</i> s přesně stanoveným typem artikulace (t. 246)	
<i>No voice</i> v kombinaci s jinými technikami v rámci krátkého úseku (t. 183)	

tabulka č. 29

Techniku *no voice* autorka poprvé užívá v taktu 95. Od něj dále nastává několikataktová plocha (95-103), kdy hlas postupně přechází z mluvení do *no voice* projevu a zní samostatně až do závěru taktu 98, kdy Czernowin naruší triolovou rytmickou strukturu v hlase osminovým vstupem klavíru. Krátké izolované rytmické prvky v klavíru se postupně objevují častěji, až v taktu 103 přejímají od hlasové složky triolový rytmus. Dále pokračují v hodnotách šestnáctinových a zahušťují se clustery. (Obr. 39) Hlas později přechází do glissand.



Obrázek 39: Ch. Czernowin: *Algae*, t. 101-104 Zdroj: Edition Schott

Jiným příkladem užití *no voice* je prezentace jednotlivých souhlásek či slabik nad ležícím souzvukem v klavíru. Zde s užitím pedálu. (Obr. 40)



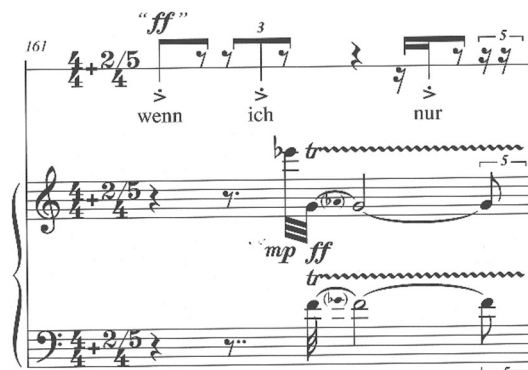
Obrázek 40: Ch. Czernowin: *Algae*, t. 148 Zdroj: Edition Schott

Jakkoli může hlas při první osmině zvukově zaniknout z důvodu současně znějícího klavíru, dále se již prezentuje nad znějícím souzvukem a má tedy šanci působit v rámci daného úseku nadřazeně.

Zcela ojedinělou zvukovou plochu vytváří autorka od taktu 170 dále, kdy v klavíru užívá kovový předmět společně s trylkou v pravé ruce. Tento zvuk nejprve uvede samostatně (t. 172-175), dále ho užije střídavě s *no voice* projevem (176-178) a následně oba způsoby částečně propojí v taktech 176-180. (Obr. 41) Užití trylků později autorka navrácí v levé ruce, bez použití kovového předmětu (od t. 282 dále) a opět i v pravé ruce (290-291).

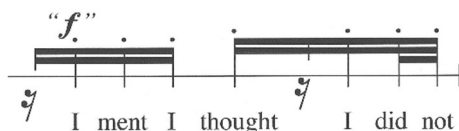
Obrázek 41: Ch. Czernowin: *Algae*, t. 176-180 Zdroj: Edition Schott

V rámci techniky *no voice* udává Czernowin celou škálu dynamických možností. Na základě toho nezůstává interpret jen u čistě explozivní demonstrace souhlásek, ale dostává se mnohdy až na hranici velmi intenzivního šepotu. K tomu je donucen i klavírním doprovodem. (Obr. 42)



Obrázek 42: Ch. Czernowin: *Algae*, t. 161 Zdroj: Edition Schott

Jinde autorka užívá *no voice* samostatně a požaduje silnou dynamiku, kterou ovšem píše v uvozovkách. (Obr. 43)¹⁷⁹



Obrázek 43: Ch. Czernowin: *Algae*, t. 158 Zdroj: Edition Schott

Sólové užití *no voice* (*Algae*):

<i>Instrumentační kontext</i>	<i>Frekvence užití</i>	<i>Zvolené techniky/artikulace</i>
sólové užití	t. 95-103, 135, 182-191, 196, 200, 201, 208, 221, 232, 243, 253, 274, 275, 279, 286, 291, 297	-
sólové užití	t. 158, 161, 177-181, 233, 243, 246	<i>staccato</i> (158) <i>staccato s akcentem</i> (161, 177-181) <i>akcent</i> (246)

tabulka č. 30

¹⁷⁹ Je tedy otázkou, zda by nebyl na místě jiný typ zápisu, nicméně předpokládám, že tímto způsobem chce Czernowin jasně zdůraznit již zmíněnou dominanci výslovnosti.

No voice v kombinaci s nástroji (*Algae*):

<i>Instrumentační kontext</i>	<i>Frekvence užití</i>	<i>Zvolené techniky/ artikulace</i>
no voice, pedál	103, 150, 185	-
no voice, klavír (bez použití pedálu)	98, 99, 101-103, 161, 165, 169, 176, 178-181, 200, 201, 231-233, 238, 275	<i>staccato s akcentem</i> (klavír) (98, 99, 200) <i>staccato</i> (klavír) (101-103) <i>staccato s akcentem</i> (hlas) (161, 176, 178, 179-181) <i>staccato</i> (hlas) (165) <i>trylek</i> (klavír) (161, 165, 169, 176, 178, 180, 181) <i>sforzato</i> (klavír) (231)
no voice, klavír – současně s hlasem a pedálem	103, 148, 198, 233, 283	-
no voice, klavír přeznívající a pedál	t 147-149, 157, 198, 283	-

tabulka č. 31

Závěr

Podobně jako u Agaty Zubel lze pozorovat promyšlené zacházení s hlasovou složkou tak, aby zvuk klavíru nebyl dominantní, kde to není žádoucí. *Šepot* a *no voice* technika zní mnohdy samostatně, nebo jen se stisknutým pedálem. Současné užití šepotu či *no voice* spolu s klavírem, se vyskytuje obzvláště ve formě krátkých klavírních vstupů, například v rozsahu jedné nebo dvou osminových not apod. Zajímavé je užití těchto technik ve vysoké dynamice, například se slovním pokynem *dramatic*. Czernowin tedy čerpá z dynamických možností i v rámci těchto málo znělých hlasových projevů. Jejich úlohu v *Algae* opět chápou jako formotvorný prvek prostupující celou kompozicí. V jejím průběhu je dále patrná častá kombinace s jinými technikami v rámci krátkého úseku. Úlohu těchto technik vnímám nejvíce jako dominantní a barvotvornou.

5.3 Šepot v tvorbě D. Schnebela

V *Lamento di guerra* je šepot užitý v jediném okamžiku, kdy nad stisknutou klávesou varhan,¹⁸⁰ zazní věta: *Vor Krieg und großem Schrecken bewahr uns lieber Herr und Gott!* K tomu je připsán pokyn *velmi rychle šeptat*.¹⁸¹ Zde je patrná tendence zdvojit témbrovou informaci v hlasu i nástroji. K varhanám, vydávajícím jakýsi jemný šum, se připojuje šepot lidského hlasu. (Obr. 44)

The image shows a musical score for a specific section of D. Schnebel's *Lamento di guerra*. It consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a circled 'b'' above it, indicating a dynamic of *ca 8''* (*sehr rasch geflüstert*). The notes are marked with 'x' symbols, representing a whispering effect. The lyrics are: *Vor Krieg und großem Schrecken bewahr uns lieber Herr und Gott!*. The lower staff is a grand staff (treble and bass clefs) with the instruction *Blasgeräusch* (wind noise) written above it, and a horizontal line with a small 'x' at the beginning, indicating a sustained, low-level sound.

Obrázek 44 D. Schnebel: *Lamento di guerra*, I. část, b'' Zdroj: Edition Schott

Závěr

Schnebel nechává vyniknout obsahovou stránku textu tím, že hlas podpoří pouze dyšným zvukem stisknuté varhanní klávesy. Úloha hlasového projevu je v tomto místě dominantní a barvotvorná. Schnebel zde vyzdvihuje šumovou složku jak v nástroji, tak ve vokálním partu. Interpretce nepředepisuje konkrétní typ dynamiky. Šepot tak může být prezentován rozdílným způsobem v rámci pojetí různých vokalistek. Tato určitá otevřenost, která se interpretkám nabízí, je jedním z charakteristických prvků v *Lamento di guerra*.

¹⁸⁰ Opět s pokynem *Blasgeräusch*, který Schnebel užívá i v souvislosti s pedálovou prodlevou užitou současně s mluveným hlasem.

¹⁸¹ *sehr rasch geflüstert* (part.)

6. Pološepot a dyšný tón

Jak již bylo zmíněno výše, *pološepot* a *dyšný tón* se řadí k těm typům technik, v nichž má určitý podíl hlasová nezněllost. „*Dyšný tón je způsobený neúplným uzavěrem hlasové štěrbiny.*“¹⁸² Při produkci dyšného tónu zní současně s hlasem i určitý podíl šelestu.

Interpretace pološepotu má být syntézou mluveného hlasu a šepotu, přičemž vyváženost obou těchto složek se pokouší každý jednotlivý interpret sám nalézt a v rámci díla realizovat. Domnívám se, že u všech těchto technik, které v sobě propojují více hlasových projevů, vždy zcela závisí na pojetí daného interpreta. Je totiž zcela přirozené, že každý zpěvák může pomyslné hranice mezi vokálními projevy vnímat jiným způsobem. V kontextu dynamiky, hlasové polohy a zvolené instrumentace, se pak může daná technika více či méně proměňovat. V případě pološepotu lze částečně připustit možnost, že pod vlivem vyšší dynamiky interpret intuitivně tíhne k posílení mluvního hlasu a u dynamiky nižší je možné vysledovat větší příklon k šepotu. Tyto tendence ovšem mohou být více záležitostmi interpretovy představivosti a ve výsledném zvuku, jsou tak marginální, že je posluchač nemusí ani postřehnout.

Zatímco užití pološepotu vnímám primárně v souvislosti se sylabickým zpěvem,¹⁸³ pro melismatické pasáže se nabízí volba dyšného tónu. Interpretace dyšného tónu je zpěvem se současnou příměsí šelestu. Skladatel může předepsat konkrétní tónové výšky, které je zpěvák schopen prostřednictvím tohoto „nekvalitního“ tónu intonovat. Konkrétní tónové výšky jistě může mít předepsané i technika pološepotu. Jelikož ale vychází z mluveného hlasu, nebude pravděpodobně dosaženo takové intonační přesnosti, jako při použití dyšného tónu. Volba dyšného tónu umožňuje skladateli užití mnohem širšího hlasového rozsahu pěvce. Obecně je možné konstatovat, že obě tyto techniky jsou si příbuzné a po stránce interpretační se významně prolínají.

Obdobně jako šepot, sleduji užití pološepotu a dyšného tónu jako často volené techniky v kontextu s méně znělými způsoby hry v nástrojích, či používané

¹⁸² Jiří Kolář – Ivana Štíbrová. *Sborový zpěv a řízení sboru I. I, Základní disciplíny práce s pěveckým sborem*. Netolice: Churáček JC-Audio, 2009, s. 48.

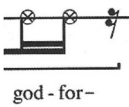
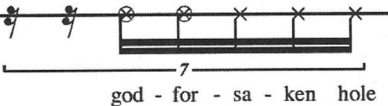
¹⁸³ Nelze konstatovat, že užití pološepotu v rámci sylabických pasáží je přísným pravidlem.

samostatně, jako charakteristický výrazový prvek skladby. Mnohdy jsou symbolem určitého intimního vnitřního sdělení. Jindy se vyskytují v úloze čistě jen barvotvorného prvku, který navíc může výrazně kontrastovat s jinými vokálními technikami.

6.1 Pološepot a dyšný tón v tvorbě A. Zubel

Pološepot je ve skladbě *Not I* označován kulatou notou s křížkem uvnitř. Je notován na jedné lince, na dvou s pokynem držet se dvou stejných tónových výšek¹⁸⁴ nebo na pěti, kde by interpretka měla intonovat dle požadovaného zápisu.

Ukázky notace pološepotu (*Not I*):

Základní typ situace (takt 20)	
Pološepot v kombinaci s jinými technikami v rámci krátkého úseku (t. 32) (<i>pološepot přechází do mluveného hlasu</i>)	

tabulka č. 32

Pološepot se zde vyskytuje v roli izolovaného tónu či krátkého úseku spíše ojediněle. Je uváděn zvláště v rámci delších souvislých ploch. Nejvýraznějším momentem je patrně pološepot ve spojení s violoncellem mezi takty 261-319, kdy se violoncello ocitá v kytarové pozici a hraje rozložené akordy. Měkký zvuk violoncellové akordiky je protkán intonovaným pološepotem, občasně přerušeným vdechem s otázkou *what?*, či velmi vysokým tónem s textem *yes*. Tato hudební plocha s předepsaným tempem *Andante ad libitum* a trvajícím okolo 3-3,5 minuty, je jedním z nejpůsobivějších míst celé kompozice. (Obr. 45) Přichází jako významně kontrastní část po předchozím úseku, v němž se od taktu 89 objevuje zpívaný hlas, nejprve spíše v krátkých rytmických figurách, později přerůstající v delší fráze, během nichž se neustále rozšiřuje intervalový rozsah vokální linky a postupně přibývá intervalových skoků. Zpívané fráze jsou občasně narušovány přesně rytmitizovaným smíchem, či izolovanými jednotlivými tóny v různých

¹⁸⁴ *keep two the same pitches* (part.)

technikách (vdech, Sprechgesang, velmi vysoký tón, akcentovaná mluva). Při zapojení téměř všech nástrojů ensemblu, (vyjma některých bicích), narůstá gradační napětí, aby vyvrcholilo glissandem mezi tóny *fis2* a *g2* ve vokální lince na text *scream*, doslova evokující výkřik. Stejný prvek se ještě jednou zopakuje, za použití zcela totožného instrumentačního konceptu a takt 258 uzavírá tuto hudební plochu kontinuálně eskalujícího charakteru. Krátká fráze v pološepotu *then listen again*, připraví nástup částečně zasněné plochy introvertního charakteru, kdy je dyšnost v hlase podpořena měkkostí violoncella.¹⁸⁵ Od taktu 313 se přidávají krotály s pokynem hrát měkkými paličkami a pravděpodobně místy kopírují rytmizaci pološepotu i violoncella.¹⁸⁶ S nástupem krotálů v jednočárkované a dvoučárkované oktávě, vynikne ještě více poloha violoncella, která prochází v rámci rozložených akordů z velké oktávy až do jednočárkované. Vedle těchto dvou zcela odlišných barevných pásem, je demonstrován pološepot vokalistky jako pásmo třetí, nacházející se zvukově nad akordikou violoncella a přibližující se svou polohou ke krotálům. Z interpretačního hlediska vnímám na několika místech tohoto úseku pološepot v podání A. Zubele spíše na hranici Sprechgesangu. Tento dojem je podpořen i častými glissandy mezi jednotlivými tóny, které ovšem v partituře nejsou požadovány.

The image shows a musical score for voice and viola (vc) from Act I, measures 268-272. The score is written on two staves. The top staff is for the viola (vc) and the bottom staff is for the voice. The voice part includes lyrics: "the buzz - ing? yes all si - lent but for the buzz - ing so - called no part of her mov - ing". Above the viola staff, there are four guitar chord diagrams. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Obrázek 45 A. Zubele: *Not I*, t. 268-272 Zdroj: PWM

Jiným místem, ve kterém Zubele podporuje dyšnost a jemnost pološepotu, jsou takty 68-74. Zde je pološepot vypsán v přesně stanovené rytmizaci a na třech linkách s pokynem dodržovat dvě stejné tónové výšky, které si interpretka sama určí. Ve flétně a klarinetu se ve shodné rytmizaci objevují air sounds a slaps se staccatem. Delší rytmické hodnoty dechových nástrojů vyplňují převážně

¹⁸⁵ Hráč na violoncello hraje prsty.

¹⁸⁶ Nelze konstatovat s určitostí vzhledem k jisté míře rytmické volnosti jdoucí napříč všemi třemi nástroji.

šestnáctinové rytmické figury ve smyčcích současně s flažolety. To vše za účasti kravských zvonců s pokynem *wire brushes*¹⁸⁷ a fungující téměř dokonalým komplementárním rytmem k hlasu. V této části vnímám určité *zdvojení technického či témbrového charakteru* hlasové linky.

Sólové užití pološepotu (*Not I*):

<i>Instrumentační kontext</i>	<i>Frekvence užití</i>	<i>Zvolené techniky/ artikulace</i>
sólové užití pološepotu	t. 20, 32, 255, 259, 435 závěrečná vokální plocha <i>ad libitum</i> po taktu 521 dále	-

tabulka č. 33

Pološepot v kombinaci s nástroji (*Not I*):

<i>Instrumentační kontext</i>	<i>Frekvence užití</i>	<i>Zvolené techniky/ artikulace</i>
pološepot, fl., cl., vn., vc. (kravské zvonce) ¹⁸⁸	t. 67-74	<i>staccato</i> (fl., cl., vn., vc.) (67) <i>mikrointerval</i> (fl., cl., vn.) (67) <i>air sounds, slap se staccatem</i> (fl., cl.) (68-74) <i>flažolety</i> (68-74)
pološepot, violoncello + crotales (od t. 313)	t. 261	<i>kytarová pozice, arpeggio</i> (vc.) <i>flažolet</i> (vc.) (277, 310, 319) <i>měkké paličky</i> ¹⁸⁹ (crot.) (313-319)
pološepot, fl., cl., vn., vc., pno., javanský gong, el.	t. 367, 368, 370	<i>libovolná multifonika</i> (fl., cl.) (367) <i>mikrointerval</i> (fl., cl., vc.) (367-368, 370) <i>mikrointerval</i> (vn.) (370), <i>sul pont.</i> (vn., vc.) (367), <i>přítomnost lehkého kovového předmětu ve strunách za současné hry</i> (pno.) (367, 370), „ <i>drhnout</i> “ <i>metličkou</i> ¹⁹⁰ (javanský gong) (367-368), <i>hra smyčcem</i> (jav. gong) (367-368, 370)
pološepot, fl., cl., vn., vc., sizzle, hi-hat, činely, el.	t. 466, 467	<i>mikrointerval</i> (fl., cl., vn., vc.)
pološepot, vc., vibr.	t. 309	<i>flažolet</i> (vc.)

tabulka č. 34

¹⁸⁷ drátěné metličky

¹⁸⁸ Kravské zvonce mezi takty 68-74 zní v komplementárním rytmu k vokální lince. Současně s hlasem tedy nezazní, nicméně je zřejmé jeho přeznívání do dalších dob.

¹⁸⁹ *soft crotal mallets*

¹⁹⁰ *scrub with beater*

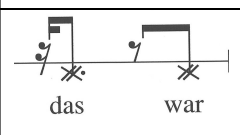
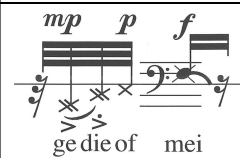
Závěr

Zubel ve skladbě *Not I* používá pološepot, jakožto typ hlasového projevu s určitou mírou dyšnosti. Tento technický způsob popisuje výhradně jako pološepot, nikoli dyšný tón.¹⁹¹ Méně znělý charakter pološepotu na mnoha místech podporuje technikami v nástrojích: *flažolety* či *rozložené akordy* ve smyčcích (hrané jako na kytaru), *air sounds* a *multifonika* v dechových nástrojích, užití *měkkých paliček* v perkusích. Je zde tedy evidentní příklon ke *zdvojení technické informace* a snaha o *částečné témbrové sjednocení*. Pološepot se tedy nevyskytuje v zásadním barevném kontrastu vůči ostatním užitým nástrojům, spíše je s nimi propojován. Jeho úlohu v rámci skladby vnímám jako rovnocennou, dominantní i barvotvornou.

6.2 Pološepot a dyšný tón v tvorbě Ch. Czernowin

V *Algae* užívá Czernowin obě tyto techniky. Pološepot slovně popisuje jako: *whisper and speak (talk with a very breathy voice)* a dyšný tón jako: *whisper and sing (sing with a very breathy voice)*.

Ukázka notace pološepotu (*Algae*):

Základní typ situace	
Pološepot samostatně (t. 159) Notace na jedné lince.	 das war
Pološepot s přesně stanoveným typem artikulace (t. 141)	 ge die of mei
Pološepot v kombinaci s jinými technikami v rámci krátkého úseku. Zleva: <i>pološepot</i> s akcentem, <i>pološepot</i> s akcentem a staccatem, <i>mluvený hlas</i> , <i>Sprechgesang</i> s malým sestupným glissandem	Viz předchozí ukázka.

tabulka č. 35

¹⁹¹ Jako je tomu například u Ch. Czernowin.

Pološepot se v rámci skladby vyskytuje zcela samostatně (Obr. 46), nebo v kombinaci s pedálem. (Obr. 47) Výjimečně pak zazní současně s klavírem. V první ukázce je patrná *anticipace počátečního tónu* pološeptané fráze. Klavír svým izolovaným tónem jako by předjímá nástup úvodního slova *if*. Jedná se o tón *fis* v malé oktávě, zapsaný v houslovém klíči a spolu s dynamikou *pp* reprezentující určitou barevnou měkkost, kterou vzápětí přebírá hlasová složka.¹⁹²

Obrázek 46: Ch. Czernowin: *Algae*, t. 155-156 Zdroj: Edition Schott

Obrázek 47 představuje pedálovou prodlevu, jejíž jednotlivé nástupy jsou vždy podpořeny sforzaty.¹⁹³ Nad ní zazní krátká fráze střídající šepot a *pološepot*, přičemž šepot je celkově ve vyšší dynamice a je podpořen akcentovanými staccaty. *Pološepot* je v dynamice nízké. Ve spojení s pedálem vnímám toto místo jako typický případ ambivalentního charakteru hlasové složky. Ta může být nahlížena jako rovnocenný partner k pedálové prodlevě, nebo jako složka, která působí nadřazeně, z důvodu přednášeného textu.

Obrázek 47: Ch. Czernowin: *Algae*, t. 27-29 Zdroj: Edition Schott

¹⁹² Czernowin zde navíc vypisuje požadavek: *although accurate, not mechanical but rather natural (even if anxious), like normal speech, not overly dramatic. Do not accentuate the beginning of a word.*

¹⁹³ Tento princip pokračuje až do konce taktu 32.

Sólové užití pološepotu (*Algae*):

<i>Instrumentační kontext</i>	<i>Frekvence užití</i>	<i>Zvolené techniky/ artikulace</i>
sólové užití pološepotu	t. 156, 159, 160, 181, 183, 184, 188, 190, 191	-

tabulka č. 36

Pološepot v kombinaci s nástroji (*Algae*):


<i>Instrumentační kontext</i>	<i>Frekvence užití</i>	<i>Zvolené techniky/ artikulace</i>
pološepot, pedál	t. 28, 30, 31, 141, 142	<i>staccato</i> (hlas) (30, 142), <i>akcent</i> (hlas) (31, 141) <i>staccato s akcentem</i> (hlas) (32, 141)
pološepot, klavír	t. 156, 258	-

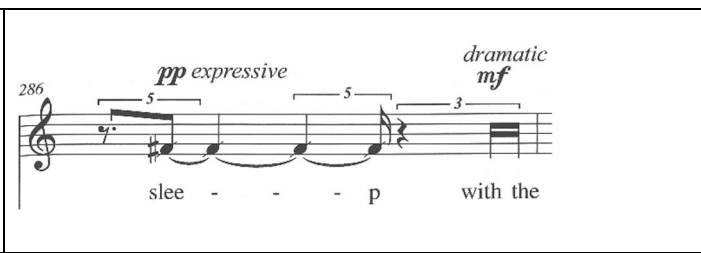
tabulka č. 37

Z uvedených tabulek vyplývá, že frekvence užití pološepotu je v rámci celé kompozice spíše nízká. Autorka si je vědoma akustických možností této techniky a respektuje ji jednak v celkovém instrumentačním konceptu i v rámci zvolené dynamiky. Pološepot je užit především sólově, i když mu v rámci taktu může předcházet nebo jej následovat izolovaný krátký tón v klavíru. Ve spojení pološepotu a pedálu vnímám určitý záměr o *zdvojení témbrové informace*, nikoli o vytváření kontrastu mezi hlasem a nástrojem. Pedálová prodleva nabízí do jisté míry tlumený zvuk, stejně jako pološepot je projevem částečně neznělým, s určitým přezníváním vydechovaného proudu vzduchu.

Obdobným způsobem lze hovořit o technice dyšného tónu. Ta je ovšem většinou používána pro držené tóny či legatové úseky. Na rozdíl od pološepotu, pro který je typický spíše sylabický zápis, dyšný tón lze použít i pro úseky melismatické.

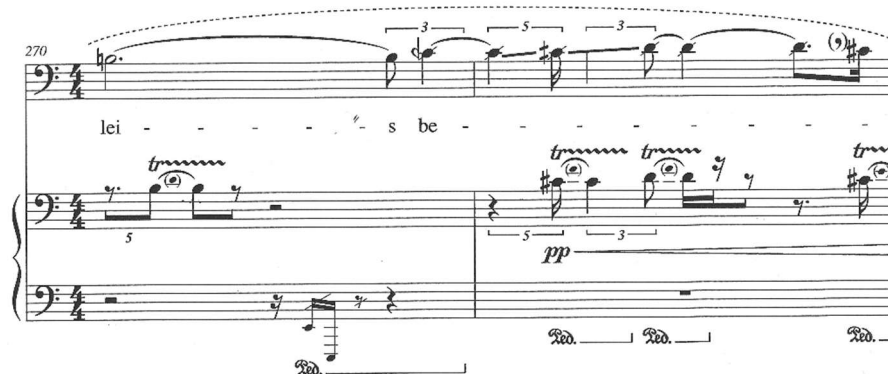
Ukázky notace dyšného tónu (*Algae*):

<p>Dyšný tón bez přidané artikulace. (t.) Notace na pěti linkách. (t. 286)</p>	 <p style="text-align: right;"><i>pokračování tabulky na str. 97</i></p>
--	--

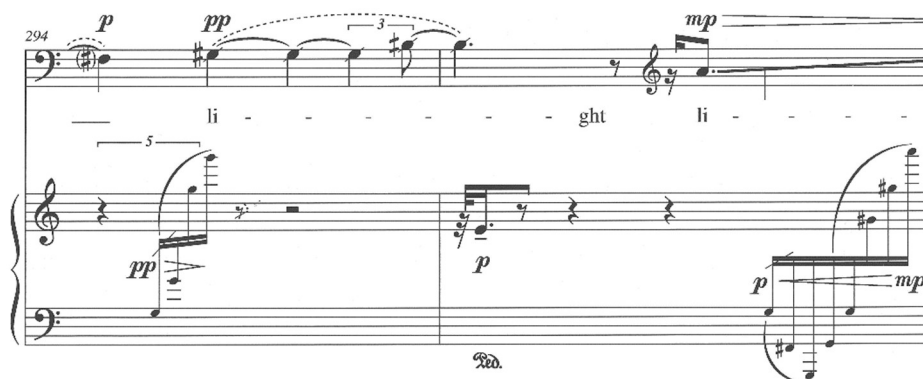
<p>Dyšný tón v kombinaci s jinými technikami v rámci krátkého úseku (t. 286). Zleva: <i>dyšný tón</i>, po pauze <i>no voice</i>.</p>	
--	--

tabulka č. 38

Dyšný tón se v *Algae* poprvé objevuje v závěru taktu 270 v rámci krátké fráze s mikrointervaly a kontinuálním glissandem v hlasu. Czernowin zde navrací použití trylků. Hlas i pravá ruka klavíru jsou ve stejné poloze, potkávají se v okruhu tónů *cis1* a *d1*. V této ukázce klavír podporuje prostřednictvím trylků plynulé mikrointervalové glissando ve vokální lince. Rovněž dynamika *pp* a užití pedálu podporuje dojem celkové „rozmazanosti“. (Obr. 47) Takt 294 je ukázkou práce s polohou, kdy klavír se dostává až do tříčárkované oktávy. Ačkoli se poslední tón klavíru setkává s nástupem dyšného tónu, dovolím si tuto situaci opět vyhodnotit jako určitou anticipaci jemného tónu, který dále následuje. (Obr. 48) Další způsoby užití dyšného tónu odrážejí některé již dříve zmíněné přístupy.



Obrázek 47: Czernowin: *Algae*, t. 270-271 Zdroj: Edition Schott



Obrázek 48: Czernowin: *Algae*, t. 294-295 Zdroj: Edition Schott

Sólové užití dyšného tónu (*Algae*):

<i>Instrumentační kontext</i>	<i>Frekvence užití</i>	<i>Zvolené techniky/ artikulace</i>
dyšný tón samostatně	t. 294, 298	<i>mikrointervaly (294)</i>

tabulka č. 39

Dyšný tón v kombinaci s nástroji (*Algae*):

<i>Instrumentační kontext</i>	<i>Frekvence užití</i>	<i>Zvolené techniky/ artikulace</i>
dyšný tón, pedál	t. 270, 271	<i>mikrointervaly (hlas) (271)</i>
dyšný tón, klavír	t. 291, 294, 298	-
dyšný tón, klavír, pedál	t. 271, 286	<i>trylek (klavír, m.d.) (271)</i> <i>trylek (klavír, m.s.) (286)</i>

tabulka č. 40

Závěr

Czernowin přistupuje k technice pološepotu a dyšného tónu velmi citlivým způsobem. Obě techniky záměrně podporuje vhodně zvoleným typem artikulace či polohou klavíru. Dyšný tón prezentuje současně s použitím mikrointervalů v hlasu. Pološepot spojuje například s tlumeným zvukem stisknutého pedálu, čímž podtrhuje menší znělost hlasového projevu. Opětovně vnímám snahu o akustické nepřekrytí lidského hlasu. Pološepot i dyšný tón spojuje s dynamikou *p*, *mp*, *mf* a jeho užití je spíše v rámci krátkých motivů nebo jediné fráze. Na rozdíl od Zubel, která užívá pološepot například i v rámci jednoho celého oddílu skladby. Czernowin výjimečně požaduje dyšný tón v *unisonu* s klavírem, ve velmi nízké dynamice *pp*. Pološepot je notován na jedné lince a dává tak interpretovi možnost volby hlasové polohy. Dyšný tón se pojí s konkrétně vypsanou tónovou výškou. Úlohu pološepotu i dyšného tónu považuji v *Algae* za rovnocennou, dominantní i barvotvornou.

7. Chrapot¹⁹⁴

„Normální hlas charakterizujeme podle jeho polohy, barvy a hlasitosti. Chrapot je možno charakterizovat jen podle polohy a barvy, protože je tvořen s určitým úsilím a nemá celkem modulaci intenzity. Má však ještě určité znaky, které je možno vyjádřit přeneseně, například hmatovými výrazy (tlačený, drsný, třepetavý, řezavý atd.)“¹⁹⁵

Při realizaci chrapotu či chraplavého tónu, se zdravý interpret uměle snaží napodobit zvuk hlasivek, které jsou přetížené, napadené infekcí nebo prošly závažným hlasovým vypětím. Zpěvák si navozuje pocit ztráty hlasu a k chraptivému zvuku si napomáhá určitou mírou tlaku na hrtan. Je zcela evidentní, že toto použití hlasivek je násilné, unavující a může interpretovi způsobit značnou hlasovou únavu i dlouhodobého charakteru.

Částečně problematické vnímám užití chrapotu v kombinaci se zpěvem nebo dalšími technikami v rámci jedné skladby nebo její dílčí části. Vzhledem ke skutečnosti, že chrapot vzniká poměrně násilným způsobem, lze předpokládat následnou hlasovou únavu či zahlenění, které se mohou projevit hned záhy po prezentaci chrapotu. Následuje-li tedy například zpívaná pasáž, může docházet k určitým šelestům či dyšnosti a hlas nepůsobí kvalitně, zdravě a ztrácí lesk.

7.1 Chrapot v tvorbě A. Zubel

Užití chrapotu se ve skladbě *Not I* vyskytuje ve čtyřech různých formách: *chrapot se stlačeným hrtanem; chrplavě, cedit přes zuby, s ústy ve tvaru „i“; chrplavě, rozšiřovat vokál a tvarovat ho; chrptivě, krátce s akcentem (štěknout)*.¹⁹⁶ Užití chrplavého hlasu je v rámci kompozice značně okrajové. Jeho užití s sebou nese jistou míru ozvláštňení a zpestření vokální linky, vzhledem k jeho zcela specifické barvě. V druhé řadě mu nelze upřít určitou úlohu formotvorného prvku. Jeho

¹⁹⁴ Anglický termín: *hoarsely*.

¹⁹⁵ Josef Kiml – Ondřej Grygar. *Co máme vědět o hlasu: zpěvní hlas-poruchy-prevence*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1989, s. 25. 38.

¹⁹⁶ *Hoarsely, with a compressed larynx; hoarsely, through the teeth, making the mouth shape „ee“; hoarsely extending the vowels, creating their shapes; hoarsely, short with an accent (bark)*. (part.)



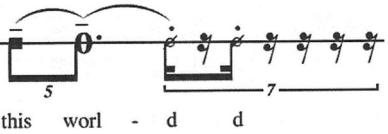
výskyt se totiž mnohdy pojí se stejným textem či rytmizací a jeho návraty působí z formálního hlediska promyšleně a koncepčně.

Všechny zmíněné typy chrapotu lze zaznamenat v čistě sólovém uplatnění nebo za účasti ostatních nástrojů ensemblu. Objevují-li se v kombinaci s nástroji, jedná se většinou o jejich užití ve sledu vybraných vokálních technik. Velmi často daný úsek otevírají či ukončují. Obzvláště užití v závěru fráze dodává chrapotu významnějšího postavení. V průběhu celé skladby není chrapot využit v rámci většího celku, jedná se zcela výhradně o krátké vstupy, nenaplňující většinou ani rozsah jednoho taktu. Tabulky v následujících podkapitolách představují jednotlivé instrumentační kontexty, v nichž se chrapot ve skladbě *Not I* vyskytuje. Jelikož užití chrapotu vnímám relativně obdobným způsobem v rámci všech zde uváděných subvariant, vybírám ukázky z partitur pouze v některých podkapitolách.

7.1.1 Chrapot se stlačeným hrtanem

*Chrapot se stlačeným hrtanem*¹⁹⁷ je v rámci *Not I* značen černě vyplněným obdélníkem vždy výhradně na jedné lince.

Ukázky notace chrapotu se stlačeným hrtanem (*Not I*):

<p>Základní typ situace (t. 30)</p>	 <p>this</p>
<p>Chrapot s přesně stanoveným typem artikulace (t. 13)</p>	 <p>this</p>
<p>Chrapot v kombinaci s jinými technikami v rámci krátkého úseku (t. 15) (Zleva: <i>chrapot, šepot s ústy do tvaru „o“, šepot se sevřeným hrtanem</i>)</p>	 <p>this worl - d d</p>

tabulka č. 41

¹⁹⁷ Dále jen *chrapot* v rámci této podkapitoly.

Sólové využití chrapotu se stlačeným hrtanem (*Not I*):

<i>Instrumentační kontext</i>	<i>Frekvence užití</i>	<i>Zvolené techniky a artikulace</i>
sólové užití chrapotu	t. 28, 30, závěrečná vokální plocha <i>ad libitum</i> v časovém rozsahu 1,30min, začíná po taktu 521	<i>bez přidané techniky či artikulačního pokynu</i>
sólové užití chrapotu současně s konkrétním typem artikulace	t. 11, 13, 15, závěrečná vokální plocha <i>ad libitum</i> v časovém rozsahu 1,30min, začíná po taktu 521	<i>akcenty</i>

tabulka č. 42

Chrapot se stlačeným hrtanem v kombinaci s nástroji (*Not I*):


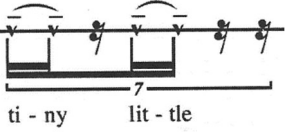
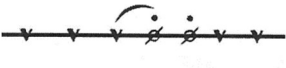
<i>Instrumentační kontext</i>	<i>Frekvence užití</i>	<i>Zvolené techniky a artikulace</i>
chrapot, fl., cl., vn., vc., pno., flexaton	t. 353	<i>multifonika (cl.), pizzicato trsátkem, mikrointervaly (vn., vc.), rukou tlumené struny klavíru za současné hry na klávesy (pno.)</i>
chrapot, fl., cl., vn., vc., pno., (přeznívajícím sizzle činel)	t. 359	<i>glissanda, mikrointervaly (fl., cl., vn., vc.), přítomnost lehkého kovového předmětu ve strunách za současné hry (pno.)</i>
chrapot, el.	t. 441	-

tabulka č. 43

7.1.2 Chraplavě, cedit přes zuby, s ústy ve tvaru „i“

Tento způsob chrapotu autorka zapisuje písmenem „V“.

Ukázky notace chrapotu přes zuby (*Not I*):

<p>Základní typ situace (je užit pouze v závěrečném oddílu kompozice, po t. 521 dále)</p>	 <p>a-way</p>
<p>Chrapot s přesně stanoveným typem artikulace (t. 26)</p>	 <p>ti - ny lit - tle</p>
<p>Chrapot v kombinaci s jinými technikami v rámci krátkého úseku (závěrečný oddíl kompozice) Zde: střídání <i>chrapotu</i> s <i>šepotem se sevřeným hrtanem</i>.</p>	 <p>flick-er - in - g g a-way</p>

tabulka č. 44

Obrázek č. 49 uvádí v rámci dvou taktů typické užití chrapotu v rámci *Not I*. Ten se zde objevuje v kombinaci s dalšími technikami, zaznívá vždy v závěru fráze a není nadužíván. Je součástí zvukové plochy přinášející práci s mikrointervalikou ve flétně, klarinetu, houslích i violoncellu. Ve smyčcích jsou rovněž užity flažolety a autorka požaduje hrát velmi silným tlakem smyčce dle stanoveného grafického zápisu. V tomto úseku je pracováno s neustálými návraty *crescenda* a *decrescenda*, ve smyčcích je navíc předepsáno *subito forte* ve spojení s *glissandy* k následujícímu tónu. To vše se odehrává za přítomnosti lehkého kovového předmětu ve strunách klavíru, zatím co hráč současně tiskne požadované klávesy. Za bicí sekci se zde ozývají drobné rytmické figury v kravských zvoncích, úderý javanského gongu, který vždy dále přeznívá po zbytek celého taktu a *sizzle* činel s pokynem *scrub with a beater*. Ten je propojen se závěrečným chrapotem v t. 365. Oba takty probíhají za účasti elektronické složky. Je patrné, že uvedená hudební plocha disponuje určitou zvukovou hutností. Je tedy pravděpodobné, že veškeré nuance vokálních projevů by neměly šanci obstát v případě akustického provedení. Sled vokálních projevů v této ukázce: zpívaná nota půlová přechází *glissandem* do osminové noty zvýšené o čtvrttón, následuje mluvený úsek

zakořený *chrapotem s krátkým akcentem (štěknutím)* (t. 364), další takt začíná dvěma rytmickými figurami mluveného hlasu a je zakončen *chrapotem cezeným přes zuby a chrapotem rozšiřujícím samohlásku* (t. 365).

Obrázek 49 A. Zubeł: *Not I*, t. 364-365 Zdroj: PWM

Sólové užití chrapotu „přes zuby“ (*Not I*):

<i>Instrumentační kontext</i>	<i>Frekvence užití</i>	<i>Zvolené techniky a artikulace</i>
sólové užití chrapotu	závěrečná vokální plocha <i>ad libitum</i> v časovém rozsahu 1,30min, začíná po taktu 521	-
sólové užití chrapotu současně s konkrétním typem artikulace	t. 17, 26, 432	<i>akcenty</i>

tabulka č. 45

Chrapot „přes zuby“ v kombinaci s nástroji (*Not I*):

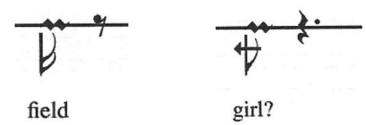
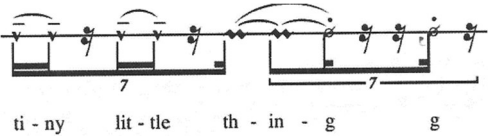
<i>Instrumentační kontext</i>	<i>Frekvence užití</i>	<i>Zvolené techniky/ artikulace</i>
chrapot, fl., cl., vn., vc., pno., sizzle činel, el., (přeznívající javanský gong)	t. 365	<i>mikrointervaly</i> (fl., cl., vn., vc.) <i>přítomnost lehkého kovového předmětu ve strunách za současné hry</i> (pno.) <i>hrát smyčcem silným tlakem dle grafického značení</i> ¹⁹⁸ (vn., vc.), <i>flažolet</i> (vn.) <i>scrub with beater</i> ¹⁹⁹ (sizzle)
chrapot, fl., cl., vn., vc., pno., javanský gong, el.	t. 373	<i>přítomnost lehkého kovového předmětu ve strunách za současné hry</i> (pno.) <i>hrát smyčcem silným tlakem dle grafického značení</i> (vn., vc.)
chrapot, cl.	t. 432	<i>slap na velmi nízkém tónu</i> (cl.)
chrapot, fl., vc., (přeznívající vibrafon)	t. 504	<i>slap na velmi nízkém tónu</i> (fl.) <i>akcent se staccatem</i> (fl.) <i>flažolety</i> (vc.)

tabulka č. 46

7.1.3 Chraplavě, rozšiřovat vokál a tvarovat ho

Pro tento typ chrapotu volí autorka zápis vlnovkou.

Ukázky notace chrapotu s tvarováním vokálu (*Not I*):

Základní typ situace (t. 65) a Chrapot současně s jinou vokální technikou (t. 22)	 <p>field girl?</p>
Chrapot v kombinaci s jinými technikami v rámci krátkého úseku (t. 432) (<i>užitá techniky, zleva: chraplavě, cedit přes zuby, s ústy do tvaru „i“; chraplavě, rozšiřovat vokál a tvarovat ho; šepot se sevřeným hrtanem</i>)	 <p>ti - ny lit - tle th - in - g eg</p>

tabulka č. 47

¹⁹⁸ V úvodních vysvětlivkách uvedeno v anglické terminologii: *a very strong bow pressing according to the graphics.*

¹⁹⁹ *Scrub with beater* (part.)

Sólové využití chrapotu s tvarováním vokálu (*Not I*):

<i>Instrumentační kontext</i>	<i>Frekvence užití</i>	<i>Zvolené techniky a artikulace</i>
sólové užití chrapotu	t. 17, závěrečná vokální plocha <i>ad libitum</i> v časovém rozsahu 1,30min, začíná po taktu 521	<i>bez přidané techniky či artikulačního pokynu</i>
sólové užití chrapotu v kombinaci s jinou technikou	t. 22, 27	<i>vdech</i>

tabulka č. 48

Chrapot s tvarováním vokálu v kombinaci s nástroji (*Not I*):

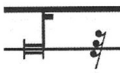
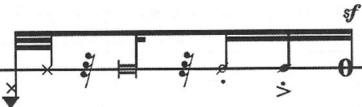
<i>Instrumentační kontext</i>	<i>Frekvence užití</i>	<i>Zvolené techniky/ artikulace</i>
chrapot, fl., cl., vn., vc	t. 65	<i>akcenty (fl., cl., vn., vc.) mikrointerval (cl., vn.)</i>
chrapot, fl., cl., vn., vc., pno., (přeznívajcí javanský gong)	t. 362	<i>mikrointerval (fl., vc.) přítomnost lehkého kovového předmětu ve strunách za současné hry (pno.)</i>
chrapot, fl., cl., vn., vc., pno., sizzle, (přeznívajcí javanský gong), el.	t. 365, 367	<i>mikrointerval (fl., cl., vc.) (365, 367) mikrointerval (vn.) (365), flažolet (vn.) (365), hra pod tlakem smyčce (vn., vc.), (365), přítomnost lehkého kovového předmětu ve strunách za současné hry (pno.) (365, 367), scrub with beater (sizzle) (365, 367)</i>
chrapot, fl., cl., vn., vc., pno., javanský gong, el.	t. 373	<i>přítomnost lehkého kovového předmětu ve strunách za současné hry (pno.) hrát smyčcem silným tlakem dle grafického značení (vn., vc.)</i>
chrapot, cl.	t. 432	<i>multifonika (cl.)</i>
chrapot, fl., vc., (přeznívajcí vibrafon)	t. 504	<i>slap na velmi nízkém tónu (fl.) akcent se staccatem (fl.) flažolety (vc.)</i>

tabulka č. 49

7.1.4 Chraplavě, krátce s akcentem (štěknout)

Pro tuto techniku volí Zubeľ zápis připomínající bílou menzurální notaci, a sice obdélník z obou stran ohraničený čarami.

Ukázky chrapotu s akcentem (*Not I*):

<p>Základní typ situace (t. 31)</p>	 <p>her</p>
<p>Chrapot v kombinaci s jinými technikami v rámci krátkého úseku (zleva: mluvený tón na velmi nízkém tónu, mluvený tón; chrapot, krátce s akcentem (štěknout); šepot se sevřeným hrtanem, šepot s ústy široce otevřenými do tvaru „O“) (t. 31)</p>	 <p>be - fore her t [ti] time</p>

tabulka č. 50

Sólové využití chrapotu s akcentem (*Not I*):

<i>Instrumentační kontext</i>	<i>Frekvence užití</i>	<i>Zvolené techniky a artikulace</i>
sólové užití chrapotu	t. 31, závěrečná vokální plocha <i>ad libitum</i> v časovém rozsahu 1,30min, začíná po taktu 521	bez přidané techniky či artikulačního pokynu

tabulka č. 51

Chrapot s akcentem v kombinaci s nástroji (*Not I*):

<i>Instrumentační kon.</i>	<i>Frekvence užití</i>	<i>Zvolené techniky/ artikulace</i>
chrapot, fl., cl., vn., vc., pno., sizzle, flexaton, el.	t. 355	slap (fl.), mikrointervaly (cl., vn., vc.), kovové dusítko ²⁰⁰ (vn., vc.) přítomnost lehkého kovového předmětu ve strunách za současné hry (pno.), "drhnout" metličkou, (sizzle), hra smyčcem, měnit výšku tónu (flexaton)

pokračování tabulky na str. 107

²⁰⁰ *metal mute*

chrapot, fl., cl., vn., vc., pno., (přeznívajících javanský gong), el.	t. 364	<i>mikrointerval</i> (fl., cl., vc.) <i>přítomnost lehkého kovového předmětu ve strunách za současné hry</i> (pno.)
chrapot, fl., cl., vn., vc., pno., sizzle, el.	t. 371	<i>mikrointerval</i> (fl., cl., vn., vc.) <i>hra smyčcem</i> (sizzle)
chrapot, fl., cl., vn., vc., tom-tomy, el.	t. 463	<i>mikrointerval</i> (fl., cl., vn., vc.)

tabulka č. 52

Závěr

Jakkoli technika chrapotu v sobě skrývá značný potenciál využití, například z hlediska volby dynamiky, exprese, či interakce s různými nástroji, Zobel jej představuje v rámci celku spíše marginálně. Ovšem každé jeho jednotlivé uvedení působí velmi výrazně, především z důvodu zcela nezaměnitelné barvy, která je ve výčtu užitých technik ojedinělá. Obzvláště místa, kde je chrapot exponovaný samostatně, jsou velmi expresivním prvkem celé skladby. Jak již bylo řečeno výše, ve skladbě se nevyskytuje žádné místo, které by chrapot uvádělo samostatně v rámci delšího úseku. Jedním z výrazných prvků skladby, je užití různých druhů chrapotu vždy v závěru určité fráze nebo motivu, kterému předcházejí jiné hlasové projevy. Tento způsob práce uplatňuje Zobel v úseku mezi takty 359-373. Chrapot je užitý zcela nepravidelně, pouze v rámci některých taktů a dob. To vše probíhá při současném zapojení všech nástrojů ensemblu, (bicí sekce střídá různé nástroje), i elektronické složky. Chrapot se tak objevuje souběžně například s užitím lehkého kovového předmětu ve strunách klavíru, s multifonikou v klarinetu, flažolety a mikrointervalu ve smyčcích ad. Úloha chrapotu je v *Not I* dominantní, rovnocenná i barvotvorná.

7.2 Chrapot v tvorbě D. Schnebela

Odlíšným způsobem přistupuje k chrapotu Dieter Schnebel ve svých skladbách *Lamento di guerra* a *Mild und leise*. Požadovanou techniku popisuje slovem *röcheln*²⁰¹ a interpretce dává větší míru volnosti. V *Lamento di guerra* je chrapot užit pouze v úvodu druhé části, označené a1 a trvá po dobu přibližně 12 sekund.

²⁰¹ *Chroptět, chrčet, chraptět.* (překlad autorky)

Zajímavé je, že zde není uveden žádný text. Jedinými parametry jsou časový rozsah a grafický záznam uvnitř notové osnovy. Určena není ani dynamika, lze tedy jen polemizovat, zda má platit *mp* ze závěru předchozího taktu. Ve varhanách je dynamika nízká a probíhá staccatová rytmická obměna tónu g2 za souběžného užití pedálu s totožným pokynem na tónu *cis* ve velké oktávě. Autor zde tedy užívá velké intervalové rozpětí varhanních tónů, do nichž zasazuje chrapot bez jakéhokoli bližšího určení. Interpretka tak pracuje s jakýmsi otevřeným konceptem a podle vlastního uvážení volí dynamiku, míru expresivity i samotné pojetí chrapotu²⁰² (Obr. 50).

The image shows a musical score for 'Lamento di guerra' by D. Schnebel, measures 84-116. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line (Hyoshiki) and a piano accompaniment. The vocal line starts with a dynamic of *ff* and a tempo of *ca. 84*. The piano accompaniment features staccato variations and a dynamic of *p*. The score includes dynamic markings such as *ff*, *mp*, and *p*, and tempo markings like *ca. 12''* and *ca. 8' + 16'*. The score is divided into two sections, *a1* and *a2*.

Obrázek 50 D. Schnebel: *Lamento di guerra*, oddíl a1-a2 Zdroj: Edition Schott

Jako v případě většiny ostatních technik uvedených v *Lamento di guerra*, i chrapot je uveden pouze jedenkrát a znovu se v rámci skladby nenavrací. Stejně střídme je užití chrapotu i ve skladbě *Mild und leise*. Zde se ovšem jedná o kompozici značně většího časového rozsahu. Obdobně nespecifikovaný způsob chrapotu se objevuje hned v I. části *Introduktion* v taktu 32. Na rozdíl od *Lamento di guerra* je tu zápis hlavičkou noty s křížkem uvnitř. Od noty dále pak pokračuje vlnovka naznačující, že technika dále trvá. Chrapot se odehrává spolu s přeznívajícím

²⁰² Pokud vycházím z překladu tohoto slovesa, lze hovořit nejen o *chraptění*, ale i *chrčení*, což dává interpretce možnost odstínit tento požadavek různým způsobem.

dvojhlasem v trubicových zvonech a přesně vypsanou rytmizací v sand blocích. Totožný zápis chrapotu se navrácí v taktu 42, zde již po doznění perkusí. Chrapot je využit v kontextu s pokyny *kašlat* a *odkašlat si*²⁰³, které spíše doplňuje. Všechny tyto techniky se exponují nad osminovými rytmickými figurami v sand blocích, jdoucích v 7/8 taktu a postupně se rozpadajících až do samostatně znějící poslední osminy. Schnebel pracuje s oběma složkami komplementárně, vždy po doznění sand bloků prezentuje v dané rytmizaci kašel i odkašlání. U chrapotu je naznačena jeho délka trvání, nikoli však rytmizace. Celý instrumentační kontext působí svěže, nepřetíženě, nabízí určitou průhlednost. Posлуhač má šanci vnímat rovnocenně složku vokální i perkusivní a vychutnat si jejich vzájemné doplňování se. (Obr. 51)

The image shows a musical score for measures 38-44 of 'Mild und leise, I. Introduction' by D. Schnebel. The score is arranged in a system with six staves. From top to bottom, the staves are labeled: Basskl., Vl., Vc., St., Synth., and Schlzg. The St. staff contains vocalizations with German annotations: (husten), (husten), (sich räuspern), (röcheln), (husten). The Schlzg. staff includes the notation 'R' glk.' and 'Sandbl.'. The percussion part (Schlzg.) is written with 'x' marks on a staff, indicating rhythmic patterns.

Obrázek 51 D. Schnebel: *Mild und leise, I. Introduction t. 38-44* Zdroj: Edition Schott

Závěr

Chrapot je v obou zmíněných kompozicích užit spíše okrajově a opět je zde dán značný prostor *otevřenému interpretačnímu pojetí*. Chrapot se vyskytuje bez textu. Zatímco u Zubel je chrapot nositelem konkrétního textu, u Schnebela je spíše v roli instrumentální. Ačkoli autor opět pracuje s velmi otevřeným pojetím, domnívám se, že v *Lamento di guerra*, bude chrapot zasazen do polohy nacházející se mezi hlubokými tóny pedálu a tóny varhan ve dvoučárkované oktávě. Vznikne tak dojem určitého vyplnění spektrálního prostoru.²⁰⁴ Úlohu chrapotu vnímám ve vybraných skladbách D. Schnebela jako dominantní i rovnocennou.

²⁰³ *Husten* a *sich räuspern*. (part.)

²⁰⁴ Srovnej Zubel: pološepot exponovaný současně s violoncellem a krotály.

8. Dechové techniky²⁰⁵

„V pěveckém dýchání rozeznáváme tři fáze: 1. nádech, 2. zadržení, 3. výdech. Nadechovat můžeme nosem, ústy nebo nosem i ústy současně...Hlavní nádech má být veden nosem, protože je vydatnější...a klidnější... Nadechnout máme vždy jen takové množství vzduchu, které jsme schopni bez zvláštního úsilí v plicích zadržovat. Zadržení hlubokého nádechu vyvolává přetlaky, kterým lze zabránit jen mimořádně pevným uzávěrem (klade obrovské nároky na vnitřní napínač hlasivek), k jehož proražení je třeba velké komprese vzduchu. Proti nadměrné kompresi je třeba vyvinout velikou sílu hlasivek, aby vzduchový sloupec přerušily. Na sílu se odpovídá silou a zpěv s maximem dechu pak způsobuje všechny základní hlasové krize (dyšný tón, únavu). Účelem tedy není nabrání velkého množství vzduchu, ale naučit se dechové ekonomii, hospodařit s dechem a ovládat jej. Proto se musíme trpělivě učit nadechovat úměrné množství vzduchu a dobře je po několik vteřin v plicích zadržovat.“²⁰⁶

Práce s dechem v soudobých vokálních kompozicích vyžaduje mnohdy vědomé porušování výše uvedených zásad. Hlavní funkce dechových technik v současné tvorbě spočívá především ve slyšitelné práci s nádechem a výdechem.²⁰⁷ Jelikož je slyšitelnost nádechu mnohdy žádoucí, lze ve většině případů předpokládat nádech ústy, který je dostatečně slyšitelný. Aby byl nádech ústy znatelný, je potřeba nadechnout se hluboce a energicky.

Nádechy a výdechy mohou být požadovány bez znějícího hlasu, anebo s ním současně. V případě tónu probíhajícího zároveň s výdechem, lze hovořit opět o určité formě dyšného tónu. V případě tónu prováděného souběžně s vdechováním ústy, podstupuje interpret poměrně namáhavý proces, kdy je hlas zcela nepřírozně rozezvučen během vdechovaného proudu vzduchu. Tato technika opět může vést k hlasové únavě či zastření hlasu. Obecně je nutno zdůraznit, že provádění dechových technik může být v krajních případech doprovázeno i motáním hlavy či pocity na omdlení.

²⁰⁵ Nejčastěji užívané termíny jsou *inhaling, exhaling, on an intake breathe* ad.

²⁰⁶ Jiří Kolář – Ivana Štíbrová. *Sborový zpěv a řízení sboru I. I, Základní disciplíny práce s pěveckým sborem*. Netolice: Churáček JC-Audio, 2009, s. 13.

²⁰⁷ V partituře většinou chybí slovní specifikace, zda má nádech proběhnout ústy nebo nosem.

Co se týče kompoziční práce s dechem, skladateli se nabízí určité množství způsobů užití. V jisté omezené míře je možno pracovat s dynamikou, různorodou rytmizací či odlišnými rychlostmi při realizaci nádechů a výdechů. Mohou být také produkovány souběžně s další technikou, například s mluveným hlasem, šepotem, chrapotem apod. Svoji úlohu může sehrát i zadržování dechu či krátké přídechy. Domnívám se, že přístupy k dechovým technikám ještě nebyly zcela vyčerpány a tato oblast skýtá do budoucna jistý potenciál. Například v oblasti střídání dechových technik s ostatními hlasovými projevy nebo z hlediska práce s dechovou výdrží, ať už v rámci jednotlivé fráze nebo v kontextu celé kompozice. V tomto ohledu významným způsobem posunula hranice dechových technik Ch. Czernowin ve své skladbě *Adiantum Capillus-Veneris* pro hlas a dech (2015).²⁰⁸

8.1 Dechové techniky v tvorbě A. Zubel

V *Not I* používá Zubel techniku *vdechu* a *výdechu*²⁰⁹ a volí pro ně následující způsoby uplatnění: vdech či výdech užitý samostatně, tedy pouze se znějícím dechem jako takovým. Je značen notovou nožičkou s praporkem, pod ní je pak příslušná šipka.²¹⁰ Toto užití vdechu a výdechu je patrné ihned v úvodní části, kdy se hlas prezentuje zcela samostatně. Vdech je zde uveden jednak sólově, později pak souběžně s šepotem či chrapotem. Výdech autorka uvádí pouze v samotném počátku skladby (t. 1, 3, 5). Poté už není uveden ani jednou. V závěrečné vokální ploše, (po taktu 521 dále), se autorka navrácí k úvodní myšlence vdechů v rámci samostatné vokální plochy a užívá je pouze ve spojení s šepotem nebo mluveným hlasem.²¹¹

²⁰⁸ *Adiantum Capillus-Veneris (I) for voice and breath (ad lib. amplified)* (2015). Skladba existuje v několika transpozicích (*verze pro bas nebo baryton, pro soprán, alt, kontratenor nebo kontraalt a pro tenor*). Interpret je nucen k velmi koncentrované práci s dechem, zapsané autorkou do nejmenších detailů. Kompozice je mimořádně náročná na dechovou výdrž a je velkou výzvou pro hlasové interprety zabývající se soudobou tvorbou. Ve skladbě jsou užity především *vdechy, výdechy, krátké přídechy, dyšný tón, šepot, zpěv, brumendo, mikrointervalika* a ve velké míře *glissanda vzestupná i sestupná*. Z nahrávek je patrné, že střídání zpěvu a dechových technik je příčinou částečné hlasové únavy a zastření hlasu, které v průběhu skladby u interpretů nastávají. Ve skladbě vnímám paralelu s Beriovou *Sekvencí III pro ženský hlas* z pohledu určitého novátorského přístupu k hlasu; zde především k dechu, prezentovaného pouze jedním interpretem. Časový rozsah této skladby se při provedení pohybuje okolo 8-10 minut. U Beriovy *Sekvence III* to bývá okolo 8 minut. Takto dlouhá sólová plocha je ve spojení s dechovými technikami interpretačně poměrně náročná.

²⁰⁹ V úvodní legendě zmiňuje pouze vdech a slovně ho označuje jako: *on an intake of breath*. V průběhu skladby pak užívá značení šipkami pro specifikaci nádechu či výdechu.

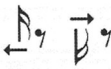
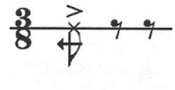
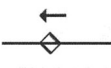
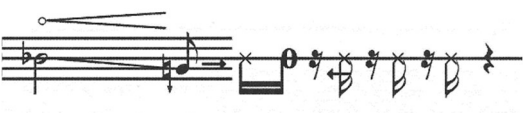
²¹⁰ Šipka doleva značí nádech a doprava výdech.

²¹¹ Pro delší rytmickou hodnotu zde Zubel užívá šipku nad notou.

Zápis mluveného hlasu s nádechem je značen šipkou protínající nožičku noty a notace je na jedné lince. Jedná se patrně o nejčastější formu použití vdechu v rámci *Not I*. Tyto vdechy, prostupující celou kompozicí, většinou uzavírají některý krátký oddíl a výrazně *scelují formální stránku* daných částí, ale i celé skladby. Nádech současně s mluveným hlasem je téměř vždy užit jako jednotlivý tón, například jako první osmina v rámci tříosminového taktu. Výjimečně se objevuje v rámci krátké rytmické figury, například jako druhá doba v oddílu čtyř šestnáctinových not.

Užití vdechu zároveň s mluveným hlasem tvoří zcela mimořádný prvek této kompozice. Nejčastěji přichází po prezentaci delší textové plochy v rychlejším tempu. Jeho nástup pak většinou nastává po pauze a působí dojmem *nečekaného stříhu*. Po něm obvykle opět následují pauzy. Tento moment autorka uvádí buď zcela bez použití nástrojů, nebo s rytmickou podporou bicí sekce, nebo později, směrem k závěru skladby, vkládá tuto techniku do spojení s větší částí ensemblu. Zcela dominantní použití vdechu jednoznačně vnímám v jeho užití sólovém, či s malou podporou bicích, kdy vokální technika opravdu zásadně vynikne.

Ukázky notace dechových technik (*Not I*):

Základní typ situace (t. 1)	
Vdech s přesně stanoveným typem artikulace (t. 61)	 <p>what?</p>
Vdech/ výdech současně s jinou vokální technikou (viz předešlá ukázka: současně s <i>mluveným hlasem</i> ; zde: <i>vdech</i> souběžně s <i>šepotem</i>) (závěrečná vokální plocha skladby)	 <p>what</p>
V kombinaci s jinými technikami, zde: ze zpěvu přechod do <i>mluveného hlasu</i> , <i>šepotu s ústy do tvaru „O“</i> , <i>vdech s mluveným hlasem</i> , <i>mluvený hlas samostatně</i> (t. 351)	 <p>just _____ the mouth lips cheeks jaws</p>

tabulka č. 53

Silně expresivní povahu práce s dechem autorka spojuje na několika místech s *rytmickou podporou* v bicí sekci. Například se současně znějícím úderem v triangu a basovém bubnu v taktu 468. (Obr. 51) Tato ukázka demonstruje typický případ nástupu *izolovaného tónu s vdechem*. Zubel vytváří hutnou zvukovou plochu, která se doslova valí ve sledu drobných rytmických hodnot, aby se náhle zastavila a dala náležitě vyniknout vdechovanému slovu *what*, podpořeného akcenty v perkusích. Výplň předcházející plochy spočívá v altové flétně, klarinetu, houslích a violoncellu, částečně v mikrointervalech, se souběžně znějícími triolovými figurami v perkusích (zde: hi-hat, činely a sizzle činely). Hlas střídá různé techniky: Sprechgesang, mluvený hlas a pološepot. Obdobný princip je v rámci skladby uplatněn vícekrát a tvoří zcela charakteristický způsob zacházení s hudebně rytmickým materiálem v souvislosti s touto dechovou technikou.

Obrázek 51 A. Zubel: *Not I*, t. 465-468 Zdroj: PWM

Jiný významný moment se objevuje v taktu 352, kdy jsou dva vdechy s mluveným hlasem současně podpořeny vdechem s *air sounds* v klarinetu, za současného znění *pizzicata* trsátkem ve smyčcích a klavírní hry s utlumenými strunami. Flétna přechází v průběhu taktu z hraného *c2* do *key clicks*. To vše současně s flexatonem a elektronickou složkou. V předchozím taktu lze zaznamenat zde poněkud ojedinělé užití *flažoletů* v klarinetu. (Obr. 52)

Obrázek 52 A. Zubel: *Not I*, t. 350-352 Zdroj: PWM

Sólové užití dechových technik (*Not I*):

<i>Instrumentační kontext</i>	<i>Frekvence užití</i>	<i>Zvolené techniky a artikulace</i>
sólové užití vdechu/ výdechu	t. 1, 3, 5,	<i>bez přidané techniky či artikulačního pokynu</i>
sólové užití vdechu v kombinaci s jinou technikou (pouze vdechy)	t. 21, 22, 27, 61, 77, 78, 116, 123, 267, 313, 320, 410, 495, závěrečná vokální plocha <i>ad libitum</i> v časovém rozsahu 1,30min, začíná po taktu 521	šepot (t. 21) <i>chrapot tvarující samohlásku</i> (22, 27), <i>mluvený hlas</i> (61, 77, 78, 116, 123, 267, 313, 320, 321, 410, 495) <i>akcent</i> (21, 61, 77, 116, 123, 267, 313, 320, 410, 495) závěr: šepot s vdechem, <i>mluvený hlas s vdechem a</i> <i>akcentem</i>

tabulka č. 54

Vdech v kombinaci s nástroji (*Not I*):

<i>Instrumentační kontext</i>	<i>Frekvence užití</i>	<i>Zvolené techniky/ artikulace</i>
vdech, činel	t. 199	<i>mluvený hlas, akcent</i> (hlas)
vdech, fl. (basová), vn., vc., pno., tibetské mísy, el.	t. 341	<i>air sound</i> (fl.) (341) <i>pizzicato trsátkem</i> (vn., vc.) (341) <i>trsátko hozené na ozvučnou desku</i> ²¹² (pno.) (341), <i>kroužit paličkou po obvodu nástroje</i> ²¹³ (mísy) (341)
vdech, fl., cl. (bas.), vn., vc., pno., tibetské mísy, el.	t. 344	<i>key clicks</i> (fl.) (344), <i>air sound</i> (cl.) (344) <i>pizz.za kobylkou</i> (vn., vc.) (344) <i>tlumené údery</i> (pno.) (344) <i>kroužit paličkou po obvodu nástroje</i> (pno.) (344), <i>vdech s akcentem</i> (hlas) (344)
vdech, fl. picc., cl. (bas.), vn., vc., pno., flexaton, el.	t. 349, 351, 352, 379	<i>slaps</i> (fl.), <i>multifonika</i> (cl.) (349) <i>pizz. trsátkem</i> (vn., vc.) (349, 351, 352) <i>mikrointerval</i> (352) (vn.) <i>mikrointerval</i> (fl., cl.) (379) <i>utlumit struny rukou a současně hrát na klávesy</i> (pno.) (349, 351, 352) <i>flažolety</i> (cl.) (351) <i>multifonika</i> (fl., cl.) (379) <i>air sounds s vdechem současně</i> (cl.) (351) <i>hra velmi silným tlakem smyčce</i> (vn., vc.) (379), <i>akcent</i> (hlas) (352, 379)
vdech, triangl, basový buben	t. 447, 458, 468, 486, 494	<i>mluvený hlas</i> (hlas), <i>akcent</i> (hlas, triangl) <i>zdvojený akcent</i> (hlas, triangl, buben) (468, 486, 494)

tabulka č. 55

Závěr

Zubel zde opět pracuje s vysokou mírou *kontrastu*. Vdechy, velmi často znějící samostatně nebo v řídké instrumentaci, používá jako předěl mezi úseky značně hutné povahy, kdy je zapojeno větší množství nástrojů. Opakované návraty tohoto principu se významně podílejí na *stmelování formální stránky skladby*. Ačkoli je

²¹² *Plunk the strings with a plectron inside of resonating body* (part.)

²¹³ *swirl stick around bowl* (part.)

vdech užíván opakovaně, jeho návraty nepůsobí předvídatelně a nelze hovořit o nadužívání této techniky. *Zdvojení technické informace*, které uvádím v obrázku 52, je trochu překvapivě uplatněno pouze v jediném taktu v rámci celé skladby. Zubel propojuje vdechy s mluveným hlasem současně s vdechem s air sound v klarinetu. Později se přidávají key clicks ve flétně. Opět zde sleduji tendenci zdůraznit šumovou složku jak ve vokálním partu, tak v dechových nástrojích. V taktu 379 užívá Zubel dva vdechy, s totožnou rytmickou délkou i akcentací, které zazní souběžně s multifoniky v dechových nástrojích a hrou silným tlakem smyčce v houslích a violoncellu. Domnívám se, že požadovaný tlak ve smyčcových nástrojích odráží charakter dechové techniky v hlasu. Vdech rovněž vzniká určitým „násilným“, tlačným způsobem. V kompozici nenacházím místo, kde by byly dechové techniky představeny v rámci delší plochy a propojeny s větším množstvím nástrojů. Jsou-li užity s nástroji, jedná se spíše o jednotlivé tóny, znějící ve sledu různých hlasových technik. Oproti Czernowin prezentuje Zubel dechové techniky výhradně bez současně znějícího zpívaného tónu. Vdech výjimečně propojuje s šepotem, chrapotem a mluveným hlasem. V těchto místech tedy zdvojuje technickou informaci v samotném hlasu – nechává zaznít dva technické způsoby zároveň. V rámci celé kompozice výrazně působí sólové užití vdechů, později spojovaných s úderem v basovém bubnu a trianglu. Ačkoli v případě trianglu i hlasu jde o relativní výšky tónů, lze předpokládat, že mluvený hlas s vdechem se bude nacházet uprostřed zvukového prostoru, triangel v poloze nejvyšší a basový buben v hluboké poloze. Opakovaně lze tedy u Zubel zaznamenat instrumentační přístup stavějící na současném znění různých nástrojů v odlišných polohách. Úloha dechových technik je v *Not I* rovnocenná, dominantní i barvotvorná.

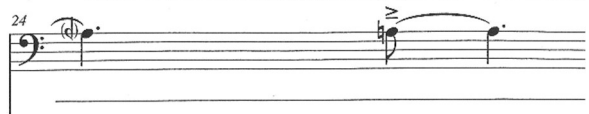
8.2 Dechové techniky v tvorbě Ch. Czernowin

V *Algae* Czernowin představuje dva základní typy práce s dechem: nádech/vdech a výdech²¹⁴ a užívá je výhradně ve spojení s tónem. Děje se tak pouze mezi takty 23-26, kde navíc autorka požaduje, aby zvuk, probíhající současně s vdechem, byl nestabilní, proměnlivý.²¹⁵

²¹⁴ V úvodní legendě v anglické terminologii: *breath in a breath out*, v německé *einatmen a ausatmen*.

²¹⁵ *The sound during inhalation should be unstable. (part.)*

Ukázky notace dechových technik (*Algae*):

Vdech s přesně stanoveným typem artikulace (t. 24)	
Vdech/ výdech současně s jinou vokální technikou (t. 24) (současně se zpěvem, zde: <i>výdech, nádech</i>)	Viz předešlá ukázka

tabulka č. 56

Vdech v kombinaci s nástrojem (*Algae*):

<i>Instrumentační kontext</i>	<i>Frekvence užití</i>	<i>Zvolené techniky/ artikulace</i>
vdech, klavír	t. 23-26	<i>Zdvojené akcenty (hlas) (23-26)</i>

tabulka č. 57

Od 7. taktu lze pozorovat více či méně zahuštěnou clusterovou akordiku v klavíru, někde pouze v jedné ruce, místy v obou současně. Opakované ostinátní akordy, působící urputně až agresivně, jsou situovány do basového klíče a odehrávají se částečně v malé oktávě, převážně však ve velké i v kontra oktávě. Vybrané tóny těchto figur jsou opatřeny akcenty, dynamika jde často z *piano* do *forte* (až *ff*) a nazpět. V úvodu taktu 23, kde nastupuje zpěvák dlouhým vdechovaným tónem, je klavír v *mf*, pravá ruka je v malé oktávě a levá ve velké. Akcenty v klavíru nejsou. To zůstává až dokonce taktu 26, kdy dechové techniky končí. Od taktu 23 má klavír navíc pokyn, aby hra ve spodní poloze byla vnímána více zatíženě, dramaticky, extrémně agresivně a hrubě či nenávistně.²¹⁶ To vše probíhá bez využití pedálu. Hlasový interpret má již od taktu 22 předepsanou dynamiku *forte*, nicméně při realizaci vdechů, se dynamika zčásti automaticky snižuje a *hlas se dostává spíše na pozadí znějícího klavíru*. Výdechy naopak vyznívají ve vztahu ke klavíru dynamicky plnohodnotně. Hlas se pohybuje okolo tónu *a*, zčásti v mikrointervalech a s akcenty a je velice blízko horní hranici vrchního akordu v klavíru (tóny *gis*, *g*). Je tedy pravděpodobné, že bude zvukem klavíru pohlcen, přinejmenším v rámci vdechů. (Obr. 53)

²¹⁶ *The lower register and lower outline should be given slightly more weight; dramatic, extremely aggressive and abrasive/ hateful. (part.)*

Obrázek 53: Ch. Czernowin: *Algae*, t. 25-26 Zdroj: Edition Schott

Závěr

Czernowin v *Algae* uplatňuje dechové techniky ve velmi malém množství, což je patrně jejím kompozičním záměrem. Uvádí je současně se zpěvem a požaduje u nich delší rytmickou hodnotu.²¹⁷ Oproti tomu Zubel v *Not I* uvádí vdechy jako krátké, často osminové jednotlivé tóny. Vzhledem k výrazné ostinátní akordice v klavíru ve vyšší dynamice, vnímám užití vdechů v *Algae* v tomto bodě jako prvek předurčený k částečnému zvukovému upozadění.²¹⁸ Zpěvák intonačně osciluje okolo tónu *a* prostřednictvím stanovených mikrointervalů. Jeho poloha je blízká vrchním tónům *g* a *gis* v pravé ruce klavíru. Role vokálního partu je zde rovnocenná, částečně však může vyznít i jako upozaděná ve vztahu ke klavírnímu zvuku.

8.3 Dechové techniky v tvorbě D. Schnebela

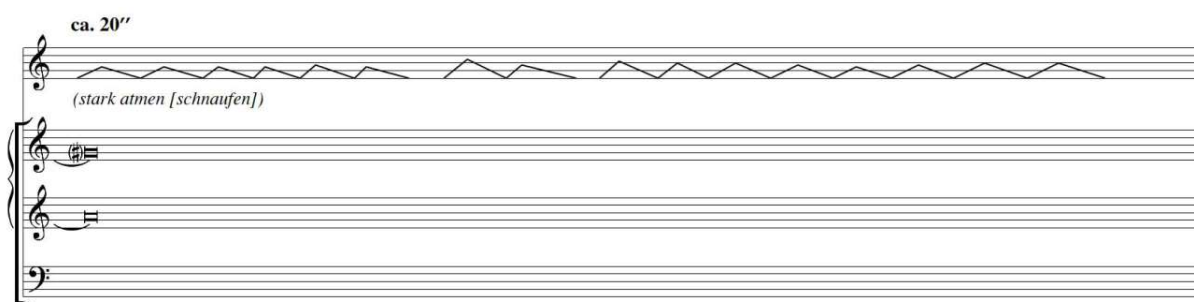
V *Lamento di guerra* se objevuje práce s dechem v II. části v úseku a4, kdy autor požaduje *těžce dýchat/funět*.²¹⁹ V rámci plochy trvajících přibližně 20 vteřin, má interpretka opět velmi otevřenou cestu k vlastnímu pojetí. V partituře je sice graficky zaznamenáno, kde například učinit krátkou pauzu, ale žádný jiný pokyn zpěvačka nedostává. To vše se děje nad varhanní prodlevou v pravé i levé ruce, přičemž každá ruka drží pouze jediný tón. Jedná se o tón *gis1* a *a1*. Autor tedy volí tóny a polohu, které v předchozím taktu zazněly v hlasu. Dokonce ve zdvojení s pravou rukou varhan. Dynamika předešlého taktu udává *pianissimo* pro varhany a hlas má předepsáno *decrescendo* z původního *fff*. Není specifikováno, do jaké

²¹⁷ U výdechu to samozřejmě nečiní interpretovi žádný problém.

²¹⁸ Z dostupné nahrávky je zcela zřejmý dynamický pokles v hlasu zpěváka při interpretaci tónů s vdechem.

²¹⁹ *stark atmen /schnaufen* (part.)

dynamiky má dojít a v jaké má provozovat následnou dechovou plochu. Vzhledem k požadavku dýchat ztěžka až funět, lze očekávat intenzivní dechový projev tíhnoucí spíše k vyšší dynamice. Tím se vokální složka dostává do nadřazené role vůči varhanní prodlevě. Ta působí spíše jako doplňující prvek, jako reminiscence něčeho, co zaznělo dříve a posluchač nejspíš tuší tuto barevnou spřízněnost s předchozím uvedeným materiálem. (Obr. 54)



Obrázek 54 D. Schnebel: *Lamento di guerra* Zdroj: Edition Schott

Obdobně jako některé jiné techniky, i ty dechové jsou v *Lamento di guerra* užity pouze na jediném místě.

V *Mild und leise* používá Schnebel obdobný typ grafického zápisu, který ale obohacuje o znázornění přesné rytmizace a doporučuje text „h(a)“ na každou stanovenou frázi. Grafickým zápisem jsou zde opět míněny *vdechy* a *výdechy*. V následující ukázce je každá jednotlivá fráze zasazena do komplementárního rytmu. Práce s dechem se objevuje vždy mezi sestupným melodickým úsekem v B klarinetu. Souběžně s melodií klarinetu vždy zazní ostré tření sandbloků. Klavír rytmicky podporuje jednotlivé nástupy dechových frází. Schnebel zde uplatňuje *princip komplementarity a rytmické podpory* nástupu jednotlivých dechových frází. Zvuková podpora dyšného charakteru práce s dechem, může být zčásti vnímána snad jen prostřednictvím šustivého zvuku sandbloků. Melodická linka klarinetu působí značně kontrastně. Dvojzvuky v pravé ruce klavíru jednak působí jako stabilní zvukový podklad k probíhajícím dechovým technikám, na straně druhé je zde patrna zvuková nesourodost obou složek. Klarinet i klavír se pohybují v jednočárkované oktávě, s mírným přesahem výše. Jejich témbrový charakter je spíše jasný, světlý. Vzhledem k tomu, že dechové techniky jsou požadovány v dynamice *forte*, očekává se relativně *intenzivní hluboké dýchání*. To může vyvolávat dojem určité námahy. I z tohoto úhlu pohledu pak klarinet s klavírem působí ještě více kontrastněji. (Obr. 55)

Obrázek 55 D. Schnebel: *Mild und leise, VI. Lied 4, t.1-3* Zdroj: Edition Schott

Závěr

V obou uvedených kompozicích jsou dechové techniky užity spíše v malém množství. Schnebel je prezentuje nad *prodlevou*, či v rámci *komplementárního rytmu*. Pracuje rovněž s *rytmickou podporou* úvodních dob dechových frází a s určitou mírou kontrastu mezi nástroji a dechem. Obrázek 55 představuje situaci, kdy jednotlivé dechové fráze ve vokálním partu tvoří jakési barevné prodloužení klavírních akordů. Současně reagují na melodické motivy v klarinetu, ovšem nikoli ve smyslu pokračování práce s tematickým materiálem, ale uvedením zcela kontrastního zvuku. Schnebel vytváří několikataktový dialog, kdy melodie v klarinetu je vždy dočasně vystřídána dechovými technikami, působícími značně šumovým charakterem a znovu se navrácí do konkrétních tónových výšek klarinetu. Zde vnímám kontrastní typ práce mezi dechovým nástrojem a hlasem. Úlohu dechových technik v kompozicích D. Schnebela shledávám jako rovnocennou, dominantní i barvotvornou.

8.4 Dechové techniky ve tvorbě H. Lachenmanna

Zcela originální přístup k práci s dechem reprezentuje tvorba Helmuta Lachenmanna.²²⁰ V jeho kompozici *temA* (1968) se objevuje velké množství

²²⁰ Helmut Lachenmann (*1935) Německý skladatel, autor vokálních skladeb *Consolations I* pro 12 hlasů (1967), *Consolations II* pro 16 hlasů (1968), *temA* (1968) pro hlas, flétnu

hlasových projevů,²²¹ některé souběžně v kombinaci s *vdechy* či *výdechy*.²²² Jedná se například o držení *mluvený tón současně s vdechem* nebo *nadechnout se téměř s křikem*,²²³ ale nejvýznamněji jsou dechové techniky provázeny nejrůznějšími konsonantami či shluky souhlásek. Ty pak někdy znějí zároveň s nádechem, jindy s výdechem. Autor dále používá na několika místech zadržovaný dech.²²⁴

Kromě technik užívá Lachenmann i velké množství slovních pokynů či dodatků k jednotlivým situacím.²²⁵ Skladba pro flétnu, hlas²²⁶ a violoncello se nese především ve znamení izolovaných zvuků či krátkých motivů, jak v nástrojích, tak v hlasu, které budí dojem vzájemně se doplňující mozaiky témbrových prvků. Skladba je charakteristická svou významnou preferencí *méně znělých zvuků*. Tímto termínem zastřešuji obzvláště veškeré hlasové i instrumentální projevy spojené s dechem či určitým podílem šumu, které prostupují celou skladbou.

Charakter vokálního partu se v průběhu skladby významně odráží v technikách a užitých hudebních prostředcích v nástrojích. Jedná se především o podporu šumové složky hlasových projevů.²²⁷ Časté je sdílení či předávání stejné nebo obdobné *artikulace, dynamiky a charakteru rytmické složky*. Celá skladba tak působí nesmírně semknutě, instrumentační koncept více stmeluje jednotlivé nástroje k sobě, ale neztrácí určitou míru kontrastu mezi jednotlivými party. Rychlá „bezhlasá“ recitace ve vokálním partu je například následována opakovanými souhláskami „tf-tf-tf-tf“ ve flétně, (bez zaznění tónu), vydechovaný proud vzduchu na text H[ü]—SCH, nebo H[a] je proložen vstupy air sound ve

a violoncello, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1988-96) hudební divadlo pro velký orchestr a sólisty, *Got lost* (2008) pro soprán a klavír. *Helmut Lachenmann*. [online].

[cit. 16. 4. 2022]. Dostupné z: <http://www.composers21.com/compdocs/lachenmh.htm/>

²²¹ *Schrei* (křik), *Summton* (zpěv se zavřenými ústy), *Flatterlippe* (retní trylek), *Sprechton* (mluvený tón), *stöhnen* (vzdychat, sténat), *Gaumen-Schnalzer* (klapání jazyka o patro), *geflüstert* (šeptaně), *Kopfstimme* (hlavový tón), *tiefe Bruststimme* (hluboký hrudní hlas), *Schnurrend pfeifen* (vrčet), *gemurmelter Dialog zwischen Flötist und Vokalistin* (mumlaný rozhovor mezi flétnist(k)ou a zpěvačkou), *singend gesprochen* (mluvit zpívajíc), *schnarchen* (chrápání), *Pressen/ gepreßt* (tlačit/ tlačení), *hecheln, ganz hinten im Hals* (dýchat s vyplazeným jazykem, zcela vzadu krku), *stocken und Luft anhalten* (zarazit se a zadržet dech), *Mund aufreißen, sofort schließen* (ústa otevřít a okamžitě zavřít) ad. (part.) (překlad autorky)

²²² Lachenmann užívá především grafické značení nad notou: v = *Einatmen* (nadechovat, vdechovat), ʹ = *Ausatmen* (vydechovat)

²²³ *Sprechton gehalten; gleichsam einatmen, schreiend* (part.)

²²⁴ *mit angehaltenem Atem* (part.)

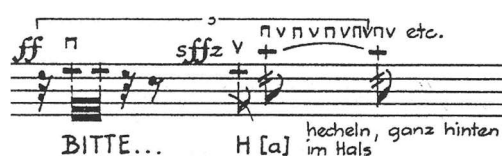
²²⁵ Odkazujícím například k poloze či barvě tónu: *hell i* (světlé i), *dunkel u* (tmavé u), *mit dünner/ hoher Stimme* (jemným/ slabým vysokým hlasem)

²²⁶ Lachenmann požaduje mezzosoprán.

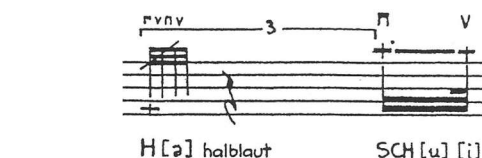
²²⁷ Do hlasových projevů se občasně zapojují i instrumentalisté.

flétně, glissando v hlase je doplněno glissandy ve violoncellu, rychlá šeptaná recitace ve vokálním partu probíhá souběžně s rychlým vibratem na drženém tónu ve flétně, křik je podpořen tremoly a silnou dynamikou ve violoncellu, mumlání do flétny doplní legno battuto ve violoncellu, chrápání v hlase anticipuje „rachotící“²²⁸ tremolo opět ve violoncellu v dynamice *ffff* apod. Všechny zúčastněné složky se potkávají v rámci totožné rytmické figury ve stejný okamžik spíše výjimečně. Pro všechny zúčastněné je charakteristické vstupování do sebe navzájem prostřednictvím různě dlouhých frází, které jsou někdy souběžně sdíleny.

Vdechy i výdechy jsou spojovány s konkrétní nabídkou souhlásky a většinou i samohlásky. Následující ukázky uvádějí situace, kdy dochází k rychlému sledu vdechů a výdechů. V první ukázce současně s pokynem *dýchat s vyplazeným jazykem, úplně vzadu v krku* (Obr. 56), v druhé s požadavkem *polohlasně* (Obr. 57).²²⁹



Obrázek 56 H. Lachenmann: *temA*, t. 139



Obrázek 57 H. Lachenmann: *temA*, t. 130

Zdroj: Breitkopf & Härtel

V souvislosti s dechem se objevuje například pokyn: *nadechnout se na hlubokém mluveném tónu, polohlasně*.²³⁰ Tento poněkud tlačně znějící vdech, podporuje skladatel *tlačným zvukem na struníku violoncella*.²³¹ (Obr. 58) Lachenmann zde tedy prostřednictvím různých technik podtrhuje šumovou složku v nástroji i hlasu. Ta je zdůrazněna i v následující ukázce, kde ovšem dochází k ještě hlubší expresi. Vdech se z počátečního *ppp* dostává do vysoké dynamiky na slovo H[ü]SCH a vzápětí nasazuje tón tlačně ve sforzatu. Expresivní vdech se odehrává současně s „hvízdavým“ zvukem violoncella, tvořeným ze strany kobyly²³² a kopírujícím crescendo hlasové linky. Do dynamického vrcholu tohoto motivku nastupuje ostrý air sound ve flétně, opět s crescendem, které zakončí sforzato. (Obr. 59)

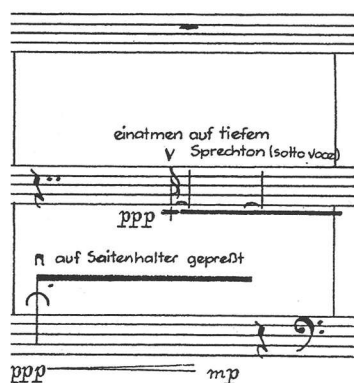
²²⁸ Pokyn: *ratternd*.

²²⁹ Obě ukázky jsou bez notového klíče.

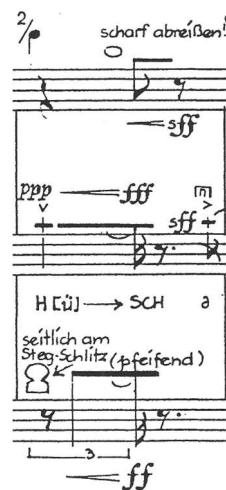
²³⁰ *Einatmen auf tiefem Sprechton (sotto voce)* (part.)

²³¹ *Auf Saitenhalter gepreßt* (part.)

²³² *Seitlich am Steg-Schlitz (pfeifend)*



Obrázek 58 H. Lachenmann: *temA*, t. 47²³³



Obrázek 59 H. Lachenmann: *temA*, t. 8

Zdroj: Breitkopf & Härtel

Podobně detailní práci s dechem představuje Lachenmann i v kompozici *Got lost* (2007/8) pro vysoký soprán a klavír. Tato skladba prezentuje mimořádně osobitým způsobem spojení ženského hlasu, klavíru a dechu. Kromě celé řady hlasových projevů ve vokálním partu,²³⁴ prezentuje vybrané zvukové projevy i klavírist(k)a. Lachenmann je označuje zkratkou ph.A.²³⁵ Po klavírním partu dále požaduje, aby byl vnímán stejně tak sólisticky, jako part vokální. V klavíru se objevuje celá řada technik.²³⁶

Veškeré zpívané tóny mají být prováděny bez vibrata, nebo jen s nepatrným vibratem. To je nežádoucí také tam, kde je v klavíru držený pedál a sopranistka zpívá přímo do otevřeného klavíru proto, aby vznikl efekt ozvěny. Lachenmann dále velice detailně pracuje se souhláskami. Ty, které mají být drženy delší dobu, jsou zapisovány jako zdvojené: „NN“, „MM“, „LL“, „RR“, „SS“. Dále pracuje s technikou *vrčení* či *rolování jazyka* na souhlásku „R“.²³⁷ Vokalistka je nucena na

²³³ Na obrázku 58 a 59 je pořadí nástrojů (seshora): flétna, hlas, violoncello. To platí i v případě dalších notových příkladů z kompozice *temA*.

²³⁴ *Gaumenschmalzer* (klapání jazyka o patro), *Wagentäschelschläge* (pleskání dlaněmi o tváře), mluvený tón, syčení, vrčení, výdechy s použitím různých souhlásek (neznělé, ražené). (part.) (překlad autorky)

²³⁵ *Phonetische Aktionen* (part.)

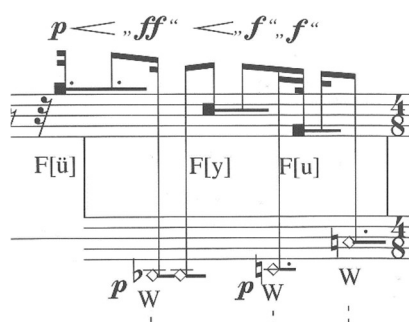
²³⁶ rychlé výměny pedálu, tlumené úderky plastovým kladívkem se souběžně stisknutým pedálem, tlumení strun rukou, konkrétní tónová výška se současně tlumenou strunou, *Saiten-Cluster* /struny mají být rozechvěny letnými a jemně třenými gesty rukou v rámci určených strun, jako arpeggio, *wie ein Hauch* /jako zvuk (ná)dechu/, přejíždění umělohmotnými hrníčky přes přední stranu bílých kláves, přejíždění *kovové tyčky nebo trsátka přes vršky ladících kolíků*, přejíždění trsátkem nebo nehtem pod strmým úhlem po strunách směrem k tělu tak, že zvuk je drnčivý ad.

²³⁷ Což opět většinou zapisuje zdvojeně „RR“.

některých místech číst dvě notové osnovy. V horní přidané osnově se objevují především různé *plosivy*, *klapání jazyka o patro* či *pleskání dlaněmi o tváře*. Lachenmann uvádí řadu neznělých souhlásek typu F, CH, S, SCH, ve spojení s různými vokály. Používá i ražené souhlásky typu K a T. Zvuk neznělých souhlásek opět notuje do horní nebo dolní části osnovy, čímž symbolizuje světlost výše zapsaných a tmavost níže zapsaných. K plozivním souhláskám vyjadřuje požadavek, aby byly artikulovány s maximální důrazností, čímž vzniká určitý *perkusivní efekt*.

Ve skladbě je typickým prvkem užití konsonanty F, například ve spojení F [u o y] nebo F [ü] a k souhlásce F udává pokyn: *produkovat zvuk dechu za pomoci jemně tlačného vzduchu mezi horními předními zuby a spodním rtem*.²³⁸ U souhlásky H například požaduje *intenzivní výdech s napůl otevřenými ústy*²³⁹ ad. Spojení H(a) značí *intenzivní výdech, ale s široce otevřenými ústy*.²⁴⁰

V kompozici též dochází ke kombinaci různých vokálních projevů v rámci krátkého úseku, které jsou pro vokalistku nesnadné především z hlediska nastudování. Jednak jsou mnohdy notovány na dvou osnovách a za druhé vyžadují rychlé střídání či přesnou rytmizaci. Obrázek střídá jemné výdechy se zpívaným tónem na souhlásku „W“ (Obr. 60), druhá ukázka kombinuje klapání jazyka o patro a pleskání dlaněmi o tváře. (Obr. 61)



Obrázek 60 H. Lachenmann:
Got lost, t. 9-10



Obrázek 61 H. Lachenmann: *Got lost, t. 342*

Zdroj: Breitkopf & Härtel

²³⁸ F(F) = *Blasgeräusch durch lockeres Ausstoßen der Luft zwischen den oberen Vorderzähnen und der Unterlippe.* (part.) Ústa zde fungují v podstatě jako filtr způsobující proměnu barvy.

²³⁹ H = *intensives „Hauchen“ bei „halb“ geöffnetem Mund* (part.)

²⁴⁰ H(a) = *dasselbe, bei weit geöffnetem Mund* (part.)

Hned úvod skladby otevírá výdech klavíristy, do nějž podobným způsobem vstupuje zpěvačka. Klavírista má v hlase sforzato, které lépe zvýrazní počátek skladby. Sopranistka dále pokračuje zpěvem na souhlásku „W“. Přerušovaná vertikální čára mezi vokálním a klavírním partem naznačuje pokyn k přesně synchronizované rytmizaci. V 2. taktu vokální linka pokračuje akcentovanými výdechy nad klavírní prodlevou. (Obr. 62)

Helmut Lachenmann, 2007/08

♩ = 66

„appassionato“ „f“ „subito senza espressione“ „fff“ „poco marcato“ p < „fff“ >

F[ü] pp F[u o y] F[ü o]

ph. A. „fff“ p < „fff“

F[ü] pppp

pppp

Obrázek 62 H. Lachenmann: *Got lost*, t. 1-3 Zdroj: Breitkopf & Härtel

Působivým bodem je propojení dechu a klavíru v totožných rytmických figurách v taktu 12 a 13. (Obr. 63) Lachenmann vhodným způsobem definuje dynamiku tak, aby klavír zvukově nepřekryl dechovou složku. Tento kompaktně znějící oddíl, vytvořený z obou složek, je vzápětí rozdělen a znovu se příležitostně propojuje. (Například v taktech 28-32 v částečné imitaci).

II

„fff“ „f“ „fff“ locker stacc.

F[o] [ü] F[u] ü F[c] SCH A CH[i]

ph. A. „fff“ p < „fff“

F[ü] pppp

(pp)

(Ped.)

Obrázek 63 H. Lachenmann: *Got lost*, t. 11-14 Zdroj: Breitkopf & Härtel

Od 28. taktu probíhá ve vokálním partu sled výdechů, které přebírá i klavírista a společně s vokalistkou vytvářejí nápaditou pulsující rytmickou složku, do které klavírista předvádí dva prostředky z možností prepared piano. V taktu 29 přejíždí dvěma *plastovými hrníčky různých velikostí přední hranu bílých kláves*,²⁴¹ s pocitem glissanda, a v úvodu taktu 30 zazní v klavíru kovový, drnčící zvuk, tvořený přejížděním *kovové tyčky nebo trsátka přes vršky ladících kolíků*, opět plynulým glissandovým pohybem.²⁴² (Obr. 64) Použití hrníčku působí z dostupných nahrávek jako výraznější prvek, tvořící k dechové technice spíše zvukový kontrast. Glissando trsátkem pak vyznívá poměrně nevýrazně a spíše splývá s probíhajícími technikami v hlase.

Obrázek 64 H. Lachenmann: *Got lost*, t. 30-31 Zdroj: Breitkopf & Härtel

Závěr

Lachenmann podporuje v obou uvedených skladbách zvuk dechu různými alternativními technikami či dechovými projevy. *temA* nabízí různé způsoby dýchání do flétny i techniky ve violoncellu, v nichž je nadřazená šumová složka. Jednoznačně tedy tíhne k *témbrové podpoře dechových technik*. Tento přístup vnímám napříč všemi vokálními projevy řadícími se svou povahou k těm méně znělým. Lachenmann využívá určitého šumového charakteru těchto technik a spojuje je s nejrůznějšími šumovými artikulacemi v okolních nástrojích. To považuji za zásadní instrumentační koncept a hudebně estetický aspekt jeho tvorby.

²⁴¹ *Plastiktöpfchen gliss. über weiße Tasten-Vorderkanten. Zwei verschiedene Größen.* (part.)

²⁴² *Glissando mit Metallstab oder Plektrum über die Saiten zwischen Wirbel und Sattel.* (part.)

9. Vibrato a tremolo

„Významným technickým a zejména estetickým fenoménem zpěvního hlasu je vibrato jako pravidelná (periodická) změna výšky, částečně též hlasitosti tónu. Frekvence vibrata se obvykle pohybuje v mezích 5 až 8 Hz.“²⁴³

Není-li v partituře uveden žádný pokyn vztahující se k vibratu, lze očekávat, že interpret automaticky aplikuje v rámci dané skladby své vlastní přirozené vibrato.²⁴⁴ Může také v určitém místě intuitivně tíhnout k jeho eliminaci či naopak k jeho posílení. Tato práce s vibratem může být více či méně vědomá a kontrolovaná. Zpěvák může být také ovlivněn vibratem v ostatních užitých nástrojích či pod vlivem jejich silné dynamiky měnit povahu vlastního vibrata.²⁴⁵

Vibrato bývá nejčastěji popisováno anglickou či italskou terminologií a mnohdy je vyznačeno určitým typem vlnovky. Kromě techniky *non vibrato* či *senza vibrato*, lze v soudobé vokální tvorbě zaznamenat například: *poco vibrato*, *vibrato lento*, *vibrato rapido*, *vibratissimo*; *slow vibrato*, *fast vibrato*, *large vibrato*, *uneven vibrato*, *expanding vibrato* ad.

Užití tremola sleduji ve dvou základních formách. První je tremolo, jakožto velmi rychlé chvění zapsané v partituře na jednom tónu,²⁴⁶ nesoucí s sebou změnu amplitudy a působící mnohdy značně nepřírozeně či rušivě.²⁴⁷ Druhou možností je tremolo mezi dvěma tóny, v konkrétně vypsáném intervalu.²⁴⁸ I v případě tremola, stejně jako u vibrata, je možné pracovat s různou rychlostí jeho nástupu nebo ukončení pomocí tempových označení typu *accelerando*, *ritardando* apod.

²⁴³ Václav Syrový. *Hudební akustika*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2008, s. 216

²⁴⁴ „V průběhu pěveckého školení by mělo u každého zpěváka dojít ke vzniku tzv. přirozeného vibrata, které je výsledkem správné koordinace zúčastněných svalů a mělo by vykazovat pravidelný rytmus kolísání. Obvykle se udává 5 - 7x za sekundu; chvění hlasu o vyšší počet rázů už je považováno za tremolo.“

Jiří Najvar. *Soudobé vokální techniky*. Bakalářská práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra KKDOR, rok 2016, s. 30.

²⁴⁵ Tento jev lze očekávat interpretem spíše jako nechtěný a neplánovaný.

²⁴⁶ Tento způsob tremola použil již A. Schönberg v cyklu melodramů *Pierrot lunaire* (1912)

²⁴⁷ Zde se nabízí otázka, kde leží hranice mezi formami velmi rychlého vibrata a tremola na jednom tónu. Domnívám se, že hranice mezi těmito dvěma způsoby je tenká, existuje-li vůbec.

²⁴⁸ Mělo by se jednat o interval větší než sekunda. V případě sekundy by byl na místě zápis trylku.

V soudobé vokální hudbě se objevuje celá řada termínů popisujících různé formy vibrata a tremola. Nutno ovšem konstatovat, že jakkoli je požadavek autorem důsledně zapsán, vždy je třeba předpokládat velmi individuální pojetí jednotlivých interpretů. Každý totiž vychází z jiných hlasových a technických dispozic a má svou vlastní osobitou představu o výsledném zvuku a rychlosti chvění tónu.

Do kategorie tremola může z určitého úhlu pohledu patřit rovněž technika využívající souhlásku „rr“, tedy princip *vrčení* nebo *drnčení*.²⁴⁹ Jako tremolo tuto techniku označuje například Helmut Lachenmann v kompozici *temA*.²⁵⁰ V téže skladbě označuje Lachenmann tremolem i *chrápání*.²⁵¹ K výše zmíněným projevům lze řadit i *retní trylek*.²⁵² Všechny tyto tři možnosti se zapisují jako tremolo, tedy několikrát přeškrtnutou nožičkou noty. Stejný zápis se někdy používá i pro přednesení většího množství textu na jednom tónu.²⁵³

9.1 Vibrato v tvorbě D. Schnebela

Požadavek na různé typy vibrata se v *Lamento di guerra* objevuje hned v úvodu skladby. Hlas nejprve zní bez vibrata, v druhé frázi se posouvá k pokynu *poco vibrato*, až se dostane k pomalému nerovnoměrnému vibratu²⁵⁴ třetí fráze. To má probíhat současně s kolísající dynamikou.²⁵⁵ Tyto dlouhé držené tóny ve zpěvu reflektuje varhanní part s předepsanými prodlevami a proměnami registrace.²⁵⁶ Schnebel používá pro hlas i pravou ruku varhan stejnou polohu, a sice jednočárkovanou oktávu. Hlas se s varhanami prolíná na tónu *f1*. (Obr. 65) Později, v oddílu a', odkazuje autor k pokynům, jako na začátku skladby. Patrně tedy míní úvodní požadavek *senza vibrato* v hlasu a dle grafického záznamu následné nerovnoměrné vibrato. Pokyn ale nevnímám zcela jednoznačně. Další výskyt vibrata ve skladbě není.²⁵⁷

²⁴⁹ Více v kapitole 12.

²⁵⁰ Pro tento typ tremola užívá termín *knattern* (drnčet)

²⁵¹ *Schnarchen* (part.)

²⁵² *Flutterlippe. Zunge zwischen Lippen hin-und her schnellen.* (part.)

²⁵³ Bude uvedeno v kapitole 12.

²⁵⁴ *langsames, unregelmäßiges vibrato*. Schnebel nejprve uvádí italské názvosloví pro úvodní dvě fráze skladby: *senza vibrato, poco vibrato*. Pak přechází do německé terminologie.

²⁵⁵ *dynamische Schwankungen* (part.)

²⁵⁶ *Klangfarbenwechsel und Umregistrierung* (part.)

²⁵⁷ Tuto ukázkou uvádím záměrně, protože některé její aspekty považuji v soudobé hudbě za poměrně časté: 1) užití různých typů vibrata v posloupnosti za sebou 2) užití vibrata spíše okrajově v rámci celé kompozice 3) prezentace vibrata nad drženými tóny.

(a) **senza tempo**
 Gesangstöne immer sehr lang
 Stimme (Mezzosopran) *p* senza vibr. *pp* poco vibr.
 Hyoshiki
 Orgel *) *pp* Klangfarbenwechsel und Umregistrierung
 (dynamische Schwankungen) *p* langsame, unregelmäßiges vibr. *mp* (nur kurze Atempause)

Obrázek 65 D. Schnebel: *Lamento di guerra* Zdroj: Edition Schott

Závěr

Různé typy vibrata mohou přinášet i rozdílnou míru intonačního vychýlení od základního tónu. Zde tedy v případě pomalého a nerovnoměrného vibrata lze očekávat i významnější intonační odklon od stanoveného tónu. Pokud tu sdílí pravá ruka varhan stejný tón *f1* s vokální linkou, je téměř jisté, že toto unisono nebude po stránce intonační přísně dodrženo.²⁵⁸ Vzhledem k míře odchýlení od základního tónu v rámci aplikovaného vibrata, lze vysledovat i dominantnější úlohu vokální složky. (Je-li vychýlení výraznější, vede současně i k větší intenzitě zvuku). Při pokynu *senza vibrato* nebo *poco vibrato*, lze předpokládat vyrovnanější roli vokálního i instrumentálního partu.

9.2 Tremolo v tvorbě I. Xenakise

Iannis Xenakis²⁵⁹ ve své kompozici *N'shima* (1975) pro dva amplifikované ženské hlasy a pět nástrojů,²⁶⁰ vytváří hluboce působivý zvukový svět, postavený na

²⁵⁸ Špelda a Burghauser k této problematice vibrata uvádějí: „Vibrato je možné vyvolat nejen modulací tónové výšky, ale i modulací amplitudovou, tj. periodickými nepatrnými změnami akustické intenzity. U většiny hudebních nástrojů i u lidského hlasu se objevuje zpravidla kombinovaná frekvenční a amplitudová modulace.“ (Špelda – Burghauser, s. 37).

²⁵⁹ Iannis Xenakis (1922-2001) Autor vokálních skladeb: *Akanthos* (1977), *Pour Maurice* (1982) pro baryton a klavír, *Kassandra* (1987) pro baryton a bicí; řada sborových kompozic: *Nuits* (1967-68) pro 12 hlasů, *Oresteia* (1965-66) pro sbor a 12 nástrojů, *Les Bacchantes* (1993) pro sólový baryton, ženské hlasy a 9 nástrojů ad. *Iannis Xenakis*. [online]. [cit. 15. 3. 2022]. Dostupné z: iannis-xenakis.org

²⁶⁰ 2 lesní rohy, 2 tenorové trombony, violoncello (rovněž v amplifikaci)

několika charakteristických hlasových projevech. Významným prvkem tohoto díla je užití *hrudního hlasu* obou zpěvaček, které je navíc umocněno častým *unisonem*. Interpretky jsou autorem vyzvány ke zpěvu *rustikálního charakteru*, bez použití vibrata a za neustálé přítomnosti *hrudního tónu*. To vše se odehrává v rámci *mikrointervaliky* prostupující napříč všemi nástroji a hlasy. Text vokální linky pracuje s vybranými fonémy.²⁶¹ Jak vokální part, tak instrumentální složka, je ve znamení častých přírazů a glissand. Se zvolenými nástroji autor pracuje často *blokovou instrumentací*. Některá místa nechává pouze žesťové sekci, jiná jen vokální složce. Svůj prostor dostává sólové violoncello, jako významný kontrastní prvek procházející celou kompozicí.

Tremolo se poprvé objevuje v taktu 77 ve violoncellovém partu v nízké dynamice, *sul ponticello*, s neustálými glissandy a pokynem hrát tajemně.²⁶² Tento úsek nastupuje po expresivním a vyhroceném unisonu obou vokalistek, končících dynamikou *fff* a doslova vyraženou akcentovanou slabikou YA. Mezi takty 234 až 265 probíhá dialog violoncella, převážně s tremolem *sul ponticello* a dechových technik v obou hlasech. Obě složky se nejprve důsledně střídají, později se částečně propojují. Od zpěvaček je současně požadován poměrně dlouhý výdech, který se několikrát opakuje. Od taktu 254 pak dochází k rozdělení výdechů mezi obě interpretky. Později se výdechy dostávají do přesné rychleji pulsující rytmizace, někdy znějící zcela souběžně, jindy podléhající přísné či neúplné komplementaritě. To vše současně s dlouhým tremolem violoncella na tónu *cis1*. Tyto plochy smyčcového tremola částečně předjímají tremolo ve vokální lince, objevující se poprvé v taktu 304 ve druhém hlase a se souběžným pokynem staccato. V taktu 305 se stejným způsobem přidává první hlas. V úvodu taktu 307 tremolo končí. Znovu se navrácí v taktu 312, tentokrát v prvním hlase, druhý hlas se přidává na konci následujícího taktu a společně trvají do začátku taktu 318. Celá tato plocha je spojena s lesními rohy a trombóny, pracujícími buď s drženými tóny nebo prezentující v neustálých obměnách ústřední téma celé skladby. Hlasová poloha, která se v rámci této kompozice pohybuje přibližně od *cis1* do *dis2*, je i zde v *podobné poloze* s lesním rohem a trombóny. Autor buduje jakési intervalové

²⁶¹ „For N'Shima (meaning "breath, spirit"), Xenakis drew upon fragments of a traditional Jewish story, rooting the piece in a semantic source but working primarily with phonemes in a relatively abstract fashion." *N'Shima*. [online]. [cit. 22. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.allmusic.com/composition/nshima>

²⁶² *mystique* (Xenakis užívá francouzskou terminologii)

sevření a koncentraci tónového materiálu co nejbliže sobě, mezi všemi zúčastněnými interprety.

Tremolo se znovu vrátí v t. 396, opět nastupuje pouze v jednom hlase a odtud dále trvá s občasným přerušením a střídáním v obou hlasech či violoncellu až do taktu 413. Následující takty uvádějí tremolo jen ve smyčcovém nástroji, znovu s přerušováním, za dlouhých držených tónů v obou hlasech. Ty přecházejí od taktu 420 opět do tremola, tentokrát v rámci dlouhých tónů. Jeho vyznění je zde tedy nejvíce markantní. Violoncello se s tremolem přidává v taktech 421-422. Dochází zde poprvé ke *zdvojení této technické informace*. (Obr. 66)²⁶³

Obrázek 66 I. Xenakis: *N'shima*, t. 414-427 Zdroj: Editions Salabert

Závěr

Xenakis používá tremolo pouze v rámci několika vybraných úseků. Často jej rozkládá mezi oba zpěvní hlasy, popř. ho střídá s violoncellem. Tremolo ve violoncellu se pohybuje ve větší míře v dynamice *ppp* a výhradně *sul ponticello*. Tremolo ve vokálních partech je naopak užito v dynamice od *f* – *fff*. Pouze závěrečné držené tóny jsou požadovány v nízké dynamice. Zajímavým pokynem

²⁶³ Tuto partituru se mi nepodařilo zapůjčit ani koupit ve vyšší kvalitě. Nahrávku s partiturou lze sledovat na youtube. [online]. [cit. 9. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=KP1h8uGkq0g>

je staccato současně s tremolem v hlasech. Nebude se patrně jednat o staccato jako takové, autor chce spíše vyvolat pocit staccatové artikulace a dosáhnout tak nasazování jednotlivých daných tónů vždy znovu a s tremolem. Tremolo v hlasech není nikdy propojeno s tremoly v žestích,²⁶⁴ pouze výjimečně s tremolem ve violoncellu. Autor tak zdvojuje tuto techniku především v rámci obou vokálních partů. Xenakis zde nepoužívá tremolo mezi dvěma přesně vypsányými tónovými výškami, ale pouze v rámci jednoho tónu. Míru chvění a intervalový rozptyl je tak zcela v režii vokálních interpretek. Užití tremola v hlasu s sebou přináší nový rozměr v prezentaci zpívaného tónu, a sice především značný rozsah hlasového rozkolísání. Tón se neustále pohybuje v určitém intervalovém rozpětí. Oblast tohoto rozpětí vzniká na základě osobitého přístupu hlasového interpreta. V případě skladby *N'shima* lze částečně předpokládat, že obě vokalistky se intuitivním způsobem pokusí vzájemně sobě přiblížit v intervalovém rozkmitu v rámci tremola a budou usilovat o společně vytvořený homogenní zvuk.²⁶⁵

²⁶⁴ Žestě techniku tremola v rámci skladby nemají.

²⁶⁵ Domnívám se, že tendence přiblížit se vlastní interpretací určité techniky k interpretaci jiného vokalisty, je v komorní hudbě zcela zásadním způsobem uvažování. Pokud interpretují určitou danou techniku, navíc současně s dalším hlasem, (například i v unisonu), je mou hlavní snahou svým hlasem nevyčnívat a nepůsobit odděleně, ale reflektovat v hlase interpretaci druhých.

10. Nazální tón²⁶⁶

Nazální tón je dalším typem vokálního projevu řadícího se z pohledu pěvecké pedagogiky k hlasovým vadám a nesprávnému používání hlasu. Jeho tvorba „závisí na stupni nedovření patrohltanového závěru, vzniká huhňavý tón.“²⁶⁷ Nazální tón se může u pěvců někdy vyvinout přehnanou snahou o tvorbu hlavového tónu.

Domnívám se, že při realizaci nazálního tónu, může zpěvák uplatnit větší či menší míru nazality a tím částečně ovlivnit jeho estetické vlastnosti. Důležitou úlohu zde sehrává dynamika. V případě vyšší dynamiky může hlas znít více tlačně, ostře a nepříjemně, zatímco při dynamice nízké lze docílit i relativně měkkého zvuku.

10.1 Nazální tón v tvorbě D. Schnebela

Jakkoli se vokální techniky v *Lamento di guerra* střídají a mnohdy objevují jen výjimečně, nazální tón je užit v poměrně významném rozsahu. Jeho působení v této skladbě je do určité míry prvkem až překvapivě něžným a barevně příjemným. Nazální tón se poprvé objevuje v oddílu c a kromě označení η, je zde připsán i slovní pokyn.²⁶⁸

The image shows a musical score for D. Schnebel's *Lamento di guerra*. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked with a circled 'c' and 'ca. 72' and a circled 'd' and 'ca. 36'. Above the vocal line, there is a marking 'nasale Lautprozesse (pro [])' and 'mp'. The piano accompaniment is marked with 'wechselnde Lautstärken und Farben pro Klang' and 'pp → ff'. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

Obrázek 67 D. Schnebel: *Lamento di guerra* Zdroj: Edition Schott

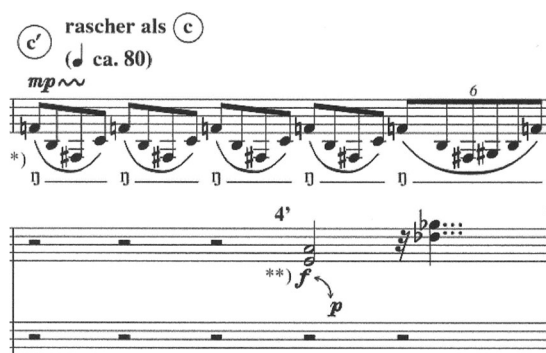
Schnebel zde vytváří úsek, v němž se opakuje stejný nebo lehce proměňovaný osminový melodický model. Varhany jsou opět spíše v roli doplňujícího prvku. Mají

²⁶⁶ *Nasal sound, nasal voice* (angl. terminologie); *nasale Lautprozesse* (něm.)

²⁶⁷ Jiří Kolář – Ivana Štíbrová. *Sborový zpěv a řízení sboru I. I, Základní disciplíny práce s pěveckým sborem*. Netolice: Churáček JC-Audio, 2009, s. 48.

²⁶⁸ *nasale Lautprozesse* (part.)

pokyn: *proměňovat intenzitu a barvu zvuku*.²⁶⁹ Občasně vstupují s kratším drženým dvojhlasem či sólovým tónem. Hlas je tedy v rámci celé této plochy zcela dominantní. Poloha varhan jde od dvoučárkované oktávy, přes malou až do velké. Pedál je rovněž zapojen. Schnebel užívá vždy jednotlivě buď pravou ruku varhan, levou, či pedál. (Obr. 67) Vzestupný melodický model z předešlé ukázky se brzy navrácí, ovšem s počáteční sestupnou melodií. Kromě opakujících se vzorců čtyř osmin, užívá autor i osminovou kvintolu a sextolu. Hlasová poloha se dostává mnohem níže, interpretka jde od úvodních nasazovaných tónů *e1* nebo *f1* až do malého *fis*. To vše stále v nazálním tónu. Držené dvojjzvuky ve varhanách jsou tentokrát z větší části exponovány nad hlasem, a sice ve dvoučárkované či jednočárkované oktávě. Po úvodní silné dynamice varhany přecházejí do *piana*, a jejich účast není tak dominantní. Spodní poloha vokální linky v legatových patternech působí nesmírně poutavě a opakující se model nemá tendenci působit nudně. (Obr. 68)²⁷⁰



Obrázek 68 D. Schnebel: *Lamento di guerra* Zdroj: Edition Schott

Po tomto úseku následuje prezentace dalších technik i zpěvu a samotnou I. část skladby znovu zakončuje nazální tón, tentokrát v rozsahu jediného taktu. Vokální linka je částečně podpořena vrchními tóny souzvuků v pravé ruce, to vše v jednočárkované oktávě. Levá ruka má držený tón *b*.²⁷¹

Závěr

Užití nazálního zpěvu je v této skladbě velmi osobité především z hlediska jeho aplikace na *opakující se melodický vzorec*. Ten je v první ukázce repetován více

²⁶⁹ *wechselnde Lautstärken und Farben pro Klang* (part.)

²⁷⁰ Hlas i pravá ruka varhan je notována v houslovém klíči.

²⁷¹ Tento závěr připravuje nástup pedálové prodlevy v úvodu II. části skladby, po níž se prezentuje vysoce expresivní nářek, žalozpěv.

než dvacetkrát po sobě, bez jediné pauzy²⁷². Schnebel volí nižší dynamiku v hlasu i varhanách a dává tím možnost docílit poměrně *měkké barvy hlasu*, což částečně boří předsudky o nepříjemném tlačeném zvuku nazálního tónu. Presentace nazálního tónu je zde *nadřazená* organizaci tónového materiálu znějícímu ve varhanách.

10.2 Nazální tón v tvorbě A. Zubel

Nazální tón v kompozici *Not I* je použit zcela ojediněle a běžný posluchač jej dokonce nemusí ani postřehnout. Oproti Schnebelovi se zde jedná pouze o dva krátké úseky. Interpretka vysloví slovesa: *saying* a *being*. A jako určitá reminiscence koncového „ing“ navazuje krátký vstup dvou zpívaných tónů spojených glissandem. Jedná se o spojení „ng“, které může symbolizovat nazální tón.²⁷³ Tyto dva vstupy nazálního tónu zaznívají současně s celým ensemblem, i elektronickou složkou. Jeho úloha je tedy spíše rovnocenná. Hlas zde zaujme nečekanou změnou svého tónu. (Obr. 69) I zde, jako v *Lamento di guerra*, vyznívá nazalita spíše měkce a nepůsobí nepříjemně.²⁷⁴

Obrázek 69 A. Zubei: *Not I*, t. 349 Zdroj: PWM

²⁷² V úseku samozřejmě probíhají nádechy interpretky. Není jim však vyhrazena psaná pauza.

²⁷³ Například u Lachenmanna spojení „ng“ symbolizuje mlaskání na patře/ kliknutí jazyka o patro.

V případě *Not I* je známa nahrávka samotné autorky. Tudíž je evidentní, jak bylo označení „ng“ zamýšleno. (V úvodní legendě vysvětlení není).

²⁷⁴ To vše ale jednoznačně souvisí i s interpretací na dostupných nahrávkách.

Závěr

Z obrázku č. 69 je patrný instrumentační kontext, který je rovněž uveden v tabulce o mluveném hlasu, ve 4. kapitole. Nevnímám zde žádnou konkrétní vazbu nazálního tónu na výběr ostatních nástrojů. Tuto ukázkou zde uvádím jako příklad užití dané techniky bez znatelné vazby na daný instrumentační koncept. Domnívám se, že k volbě tohoto hlasového projevu mohl autorku inspirovat především text, kdy koncová písmena *ng* bývají užívána v souvislosti s nazálním zpěvem.

11. Hlasové rejstříky

Mezi výčet vokálních technik řadím rovněž i výběr *hlasového rejstříku*,²⁷⁵ jakožto charakteristického prvku dané skladby. Kromě zcela automatického užívání *rejstříku hlavového*, na nějž autor většinou žádným způsobem neupozorňuje,²⁷⁶ či *středního*, užívá se v soudobé vokální tvorbě především *hrudní rejstřík* u ženských hlasů, *falzet* u mužských hlasů ve vysoké poloze a *pulzní rejstřík* u basů.

„Hlasové rejstříky jsou uměle stanovené tónové řady lidského hlasu, jejich středy se vyznačují jistými charakteristicky odstupňovanými vlastnostmi jak fyziologickými (způsobem kmitání hlasivek, tvarem hlasivkové štěrbiny, utvářením rezonančních dutin apod.), tak akustickými (změnami v zabarvení hlasu), přičemž okrajové tóny sousedních řad v sebe přecházejí.“²⁷⁷

Jedním ze zásadních rozdílů mezi rejstříkem hlavovým a hrudním, je v hlasové výdrži a přesnosti intonace. Jak uvádí Kolář a Štíbrová: *„V hrudním rejstříku určuje činnost hlasivek vnitřní napínač a fáze uzavírání převažuje nad fází rozvírání. Hlasivky se chvějí celou hmotou a jsou k sobě těsně přimknuté. Rejstřík hlavový je charakteristický činností vnějšího napínače hlasivek. Hlasivky jsou nataženy a zaostřeny a chvějí se pouze svými okraji. Fáze rozvírání převažuje nad fází uzavírání a hlasivky nejsou plně semknuty. Z toho vyplývají praktické závěry: v hrudním rejstříku se účastní fonace hlasivky celou hmotou, je tedy třeba počítat dříve s únavou hlasu a jejím průvodním jevem – nepřesností intonace (detonací). V hlavovém rejstříku zpíváme tak, že se chvějí jen okraje hlasivek a jejich ostatní hmota je v klidu. Hlasová výdrž bude neporovnatelně větší.“²⁷⁸*

Hrudní rejstřík reprezentuje, především u ženských hlasů, jistou míru hrubosti a naturálnosti. *„...typickou dynamikou je forte; typické nasazení je tvrdé; rezonance prsní; vokály otevřené; barva a zvukový charakter: tmavý, otevřený a jadrný.“²⁷⁹* Mnohdy je v rámci užití hrudního tónu požadován větší rozsah, než jaký by byl

²⁷⁵ Jakkoli se nejedná o techniku jako takovou.

²⁷⁶ *Voce di testa* (hlavový tón) je zpravidla v partituře zapsán pouze v situacích, kdy mu předchází *voce di petto* (hrudní hlas) a skladatel chce upozornit na jeho návrat.

²⁷⁷ Josef Kiml – Ondřej Grygar. *Co máme vědět o hlasu: zpěvní hlas-poruchy-prevence*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1989, s. 18.

²⁷⁸ Jiří Kolář – Ivana Štíbrová. *Sborový zpěv a řízení sboru I. I, Základní disciplíny práce s pěveckým sborem*. Netolice: Churáček JC-Audio, 2009.

²⁷⁹ Josef Kiml – Ondřej Grygar. *Co máme vědět o hlasu: zpěvní hlas-poruchy-prevence*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1989, s. 23.

v pěvecké pedagogice přípustný. Zatímco okolo tónu *d1* u ženských hlasů již končí hranice jeho uplatnění, především z hlediska estetického, soudobá tvorba se dostává i nad tuto hranici a záměrně profituje z určité neestetičnosti tohoto zvuku.

Rejstřík *hlavový* neboli *horní*, je ve zpěvu též nazýván *falzetem*.²⁸⁰ Tento termín je vykládán mnoha způsoby, nicméně nejdílenější formou výkladu je výše uvedená shoda s rejstříkem *hlavovým*. O falzetovém hlasu se dá hovořit i v souvislosti s hlasy ženskými, ale tento termín není mezi pěvci vžit. Falzet tak nejčastěji reprezentuje *hlavový* rejstřík u mužských hlasů.

Dalším typem rejstříku využívaného v soudobé vokální tvorbě je pulzní rejstřík, známý rovněž jako *vocal fry* nebo *strohbass*. Jedná se o „*nejnižší hlasový rejstřík a vytváří se prostřednictvím volného uzavírání hlasivkové štěrbiny, která umožňuje, aby vzduch pomalu „proublal“ hlasivkami s charakteristickým praskáním nebo chrastěním s velmi nízkou frekvencí.*“²⁸¹

Zatímco pěvecká pedagogika usiluje o vyrovnání a kultivaci hlasu v rámci všech rejstříků i přechodů mezi nimi, soudobá vokální tvorba mnohdy záměrně upozorňuje na rozdílnosti mezi jednotlivými rejstříky a kontrast mezi nimi vědomě zveličuje.

11.1 Hrudní rejstřík v tvorbě I. Xenakise

Zcela osobitým způsobem využívá charakter hrudního tónu Iannis Xenakis ve své skladbě *N´shima*. Jak již bylo uvedeno výše, ve skladbě jsou užity dva ženské hlasy, často znějící v *unisonu*. Hned úvodní takty skladby předjímají celkový zvukový charakter a výrazové rozpoložení kompozice. První lesní roh s dusítkem exponuje naléhavě působící téma oscilující v půltónech a čtvrttónech okolo tónu *e1*, *f1*. Toto počáteční téma prostupuje celou skladbou v různých intervalových obměnách, ale inklinuje vždy k oscilaci okolo vybraných tónů. Ve 3. taktu lesní roh dokončuje svoji frázi tónem *e1*, který současně sdílí s nástupem obou ženských hlasů. Ty po své úvodní frázi přejímají úvodní hornové téma, prodlužují ho a necitují doslovně. Hned tyto první takty představí hlavní kompoziční prvky skladby.

²⁸⁰ U neškolených hlasů se hovoří o fistuli. (Kiml – Grygar, s. 18)

²⁸¹ Jiří Najvar. *Soudobé vokální techniky*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra KKDOR, rok 2016, s. 30.

Princip držených tónů, k tomu neustále se vracející hlavní téma v různých obměnách, práci s unisonem a semknutost intervalového rozpětí. Xenakis často kombinuje pouze ženské hlasy a lesní rohy, a to ve stejné poloze, nejčastěji mezi tóny *c1* – *g1*. Ženské hlasy občasně sdílejí stejné tóny s lesními rohy. Melodická linka vokálních partů se mnohdy nachází uprostřed dvou melodických linek žesťů. Vrchní a spodní hlas tedy zní v žestích a ženské hlasy jsou v unisonu mezi lesními rohy. (Tento princip ale není dodržován přesně, některé tóny frází jsou sdíleny nástrojem i hlasem). V rámci některých frází tedy Xenakis unisonuje jednotlivé vybrané tóny, například v hlasech a lesním rohu, nedochází však k totožnému znění celé fráze. Nástroje i hlasy se pohybují téměř stále v mikrointervalových vztazích vůči sobě navzájem. V oblasti rytmu dochází velmi často ke sdílení stejné nebo velmi podobné rytmizace.

Kromě principu statické a dynamické práce s materiálem, uvádí autor od taktu 145 dále určitou zlomkovitost původního motivického materiálu, kterou si částečně předávají i oba hlasy mezi sebou vzájemně a celá žestvová sekce do nich vstupuje izolovanými tóny, vždy dva žestvové nástroje v totožné rytmizaci. Celou skladbou též prostupuje úvodní držený tón *e1*, který se připomíná zejména v hornách. Mezi takty 176-178 tvoří žestě ve stejném rytmu a držených tónech určitý podklad k předávání tématu mezi oběma hlasy. (Obr. 70) Opět všichni ve značném intervalovém sepětí.

Obrázek 70 I. Xenakis: *N'shima*, t. 176-178 Zdroj: Editions Salabert

Od taktu 319 dochází k systematické práci s opakovanými tóny v žestích a hlasech, opět v půltónových či mikrointervalových střetech. Autor zde záměrně sjednocuje rytmickou pulsaci napříč nástroji. Ty se mezi sebou rozmanitě střídají.

Zajímavostí jsou dynamické požadavky, například v druhém hlasu v taktu 338, kdy přechod z *ff* do *pp* je opět více pocitovou záležitostí interpretky než doslovně realizovatelným požadavkem. Zde dochází k předávání obdobného dynamického modelu.²⁸² (Obr. 71)

The image shows a page of a musical score for Xenakis' *N'shima*, measures 338-345. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Trumpet 4, Voice 1, and Voice 2. The second system includes parts for Cornet 1, Cornet 2, Trumpet 1, and Voice 2. The score features various dynamic markings, including *ff* and *pp*, and the instruction *etc. simile à la nuance près*. The notation includes notes, rests, and slurs, with some notes marked with 's' for staccato.

Obrázek 71 I. Xenakis: *N'shima*, t. 338-345 Zdroj: Editions Salabert

Závěr

V průběhu celé kompozice se ženské hlasy prezentují prostřednictvím hrudního tónu bez vibrata, který působí značně rustikálně. Tuto specifickou expresi významně zdůrazňují především lesní rohy v unisonu, mikrointervalech a vysoké dynamice. Kromě výše uvedeného sehrává svou roli i častá akcentace, či neustálá miniaturní glissanda v rámci mikrointervalů a použití dusítka v lesních rozích. Na několika místech je tón v žestích nasazován ve vysoké dynamice. Tento prvek vnímám jako určitou paralelu k nasazování tónů hrudním hlasem. Ty působí velmi otevřeně, sebevědomě, naléhavě až neurvale. Vycházejí z určitého naturálního pocitu. Xenakis také pracuje s motivickým materiálem tak, že jej uvádí postupně či současně ve více nástrojích i v hlase, s malými obměnami intervalů. Celou kompozicí prostupuje takový typ motivického materiálu, který se téměř výhradně pohybuje v malém intervalovém rozpětí. Například hned úvodní fráze nepřekročí interval tercie. V rámci užití žestových nástrojů a hlasů vnímám značnou zvukovou homogenitu. Violoncello pak působí kontrastně, mnohdy vyloženě tvoří zvukový předěl mezi oddíly s užitím hlasů a dechových nástrojů. Jindy je v dialogu s vokální složkou. Ta je patrná především v závěrečné sekci celé skladby, kdy oba hlasy i

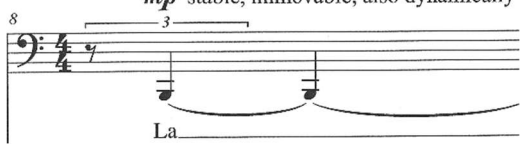
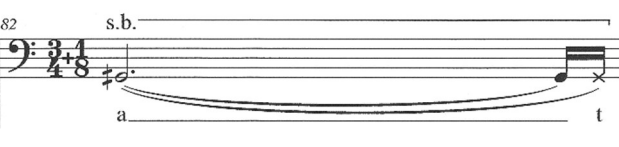
²⁸² Srovnej 2. horna, takt 344.

violoncello probíhají ve třech melodických liniích, exponujících podobný tónový materiál, ale v jiných rytmických strukturách. Violoncello se zde pohybuje i v malé a velké oktávě, je tedy od hlasů vzdáleno. Oproti žesťům, které znějí často těsně s vokálními party. Lze tedy konstatovat přítomnost určité „barevné polyfonie“. Ta je navíc obohacena použitím tremola v hlasech i violoncellu.

11.2 Falzet a strohbass s tvorbě Ch. Czernowin

Nesmírně působivým prvkem skladby *Algae* je střídání přirozené hlasové polohy basu s občasným vybočením do jednočárkované a dvoučárkované oktávy a užitím *falzetu*. Dalším hlasovým rejstříkem přispívajícím k témbrové rozmanitosti kompozice je již zmíněný *strohbass*. Prostřednictvím falzetu a strohbassu může autorka hlas využívat v rámci několika oktáv a nemusí tak zůstat omezena jen na přirozený hlasový rozsah basu. Střídání hlasových registrů jako by v této kompozici reflektovalo rozpolcenost hlavního hrdiny, prožívajícího intenzivní vnitřní konflikt. Stroh bass autorka vypisuje slovně nebo zkratkou (s.b.)²⁸³, falzet je označen velkým písmenem F.²⁸⁴

Ukázky notace strohbassu (*Algae*):



<p>Základní typ situace (t. 8)</p>	<p>strohbass (s.b.) <i>mp</i> stable, immovable, also dynamically</p>  <p>La</p>
<p>Stroh bass v kombinaci s jinými technikami v krátkém časovém úseku (zde v závěru přechod do <i>mluveného hlasu</i>) (t. 82)</p>	<p>s.b.</p>  <p>a t</p>

tabulka č. 58

²⁸³ V úvodních vysvětlivkách není strohbass zmíněn.

²⁸⁴ Autorka tak činí ale jen při prvním uvedení falzetu. Dále již označení nepoužívá. Interpret se orientuje podle houslového klíče nebo požadovaného nejvyššího možného tónu. Někdy je falzet aplikovaný i v rámci tónů zapsaných v basovém klíči, ale v jednočárkované oktávě.

Ukázky notace falzetu (*Algae*):

Základní typ situace (t. 9)	
Falzet s přesně stanoveným typem artikulace. (t. 153) V závěru přechod do <i>mluveného hlasu</i> .	

tabulka č. 59

Czernowin představuje strobass téměř v samotném úvodu skladby, a sice v taktu 8, kdy bas nastupuje s dlouhým drženým tónem H kontra a má znít jen na pozadí klavírního zvuku. (Obr. 7). V závěru 9. taktu přechází interpret skokem do falzetu na dlouhý držený tón *cis2* s pokynem znít *stabilně* a *pronikavě*.²⁸⁵ Zatímco strobass je pro posluchače spíše jen tušeným zvukem na pozadí znějících akordických clusterových ostinat, falzet zní nad zvukem klavíru velmi nosně a zřetelně.

Sólové využití strobassu (*Algae*):

<i>Instrumentační kontext</i>	<i>Frekvence užití</i>	<i>Zvolené techniky a artikulace</i>
sólové užití strobassu	t. 76, 78, 80, 82	bez přidané techniky či artikulačního pokynu

tabulka č. 60

Strobass v kombinaci s nástrojem (*Algae*):

<i>Instrumentační kontext</i>	<i>Frekvence užití</i>	<i>Zvolené techniky/ artikulace</i>
strobass, klavír	t. 8, 9	Má znít jen na pozadí klavírního zvuku (hlas) (t. 8, 9)
strobass, klavír, pedál	t. 76, 78, 80, 82, 84	zdvojené akcenty (klavír)

tabulka č. 61

²⁸⁵ *stable, penetrating* (part.)

Kromě držených tónů delších rytmických hodnot, užívá autorka i *rychlé přechody mezi jednotlivými rejstříky*, propojenými vzestupnými i sestupnými glissandy. To poprvé zazní v taktech 19 a 20, opět souběžně s ostinaty v klavíru, od tónu *d* směrem dolů v clusterových akordech. Basista má v rámci glissand dojít vždy k nejvyššímu nebo nejnižšímu možnému tónu. Zde je klavír i hlas v nízké dynamice. Tóny znějící falzetem budou opět nejvíce znělé. Otázkou je, zda interpret dojde při nejnižším možnému tónu až do strohbassu či ne. Záleží na individuálním pojetí interpreta, jeho vnímání nejvyššího či nejnižšího možného tónu a technické schopnosti dosáhnout těchto krajních tónů v rámci určitého časového úseku. (Obr. 72)

Obrázek 72: Ch. Czernowin: *Algae*, t. 19-20 Zdroj: Edition Schott

Jak bylo možné pozorovat i u jiných technik užitých v *Algae*, i zde autorka vytváří určitý hudební úsek, v němž danou techniku navrácí v obdobném až předvídatelném kontextu. Jedná se o plochu mezi takty 76-85, kdy se vždy střídá takt s drženým tónem strohbassu a následuje takt s mluveným tónem *cracks*.²⁸⁶ Jednotlivé nástupy strohbassu v úvodu taktů jsou sólové²⁸⁷ a klavír do nich vstupuje s akcentovanými sekundovými souzvuky opět ve velké oktávě. Hlas zní na tónu G zvýšeném o čtvrttón. Nevnímám zde tedy záměr oddělit vokální složku od masivního zhuštěného zvuku klavíru. Hlas je zasazen do klavírní barvy. Největší pozornost na sebe upoutá vždy v úvodu, kdy zazní samostatně, dále už je v roli rovnocenného partnera ke klavíru.²⁸⁸ (Obr. 73)²⁸⁹

²⁸⁶ Již bylo uvedeno v kapitole o mluveném hlasu.

²⁸⁷ Kromě taktu 84.

²⁸⁸ Otázka rovnoprávnosti obou složek je zde částečně sporná. Akordika klavíru může působit zvukově výrazněji než držený tón strohbassu.

²⁸⁹ Ukázka je notována v basovém klíči.

Obrázek 73: Ch. Czernowin: *Algae*, t. 80-81 Zdroj: Edition Schott

Oproti strohbassu je uplatnění falzetu zvukově mnohem výraznější. Autorka ho užívá opět formou drženého tónu, dále v již uvedených skocích mezi nejvyššími a nejnižšími možnými tóny (Obr. 72), v rámci zpívané fráze v sekundových intervalech nebo ve spojení s kontinuálním glissandem, tvořícím velmi charakteristický prvek celé skladby. Přechody mezi jednotlivými rejstříky přicházejí obvykle náhle, bez předchozí pauzy a možnosti jakékoli přípravy na změnu registru. Mnohdy jde v podstatě o plynulé vyprávění, během nějž interpret přechází ze své basové polohy do falzetu, někdy i za přítomnosti dalších vokálních technik (*Sprechgesang*, *no voice*²⁹⁰, mluvený hlas).

I v rámci falzetu se objevuje princip kontinuálního glissanda. Zde je například sólové užití *Sprechgesangu* ve falzetu v rámci glissanda, vše následováno klavírním souzvukem ve tříčárkované a čtyřčárkované oktávě. V tomto momentě tedy Czernowin podporuje vysokou polohu falzetu vysokou polohou v klavíru. I když v případě hlasu se jedná o oktávu jednočárkovanou a dvoučárkovanou. (Obr. 74)

²⁹⁰ Techniku *no voice* ve spojení s falzetem v tabulce neuvádím. I když se nachází v úsecích zapsaných pro falzet, její vyznění reflektuje především zvuk jednotlivých konsonant. Nejedná se zde tedy o zvuk falzetu jako takového. Je ovšem pravděpodobné, že je-li *no voice* užit v rámci částí psaných pro falzet, interpret pocitově stále zůstává jako by ve vyšší poloze a tento pocit přenáší i do výslovnosti jednotlivých souhlásek. Ty mohou být vyslovovány subtilněji a více „ženským“ způsobem. Jedná se však o čistě pocitovou záležitost interpreta, kterou posluchač nemusí zaznamenat a nikterak vyhodnotit.

Obrázek 74: Ch. Czernowin: *Algae*, t. 244 Zdroj: Edition Schott

Velmi sugestivně působí falzet v rámci fráze se sekundovými a čtvrttónovými kroky, evokujícími určitou vnitřní stísněnost. Zde užitě sólově, (Obr. 75), dále s drobnou podporou klavíru. (Obr. 76)

Obrázek 75: Ch. Czernowin: *Algae*, t. 209

Obrázek 76: Ch. Czernowin: *Algae*, t. 276
Edition Schott

Sólové využití falzetu (*Algae*):

Instrumentační kontext	Frekvence užití	Zvolené techniky a artikulace
sólové užití	t. 62, 90, 91, 187, 190, 191, 197, 201, 202, 209, 216, 217, 222, 223, 227, 237, 239, 244, 249, 256, 260, 268, 276, 280, 287, 291, 295, 296	<i>glissando</i> (62, 90, 91, 209, 222, 223, 296) <i>Sprechgesang</i> (hlas) (244, 260, 291) <i>mluvený hlas</i> (hlas) (296)

tabulka č. 62

Falzet v kombinaci s nástrojem (*Algae*):

<i>Instrumentační kontext</i>	<i>Frekvence užití</i>	<i>Zvolené techniky/artikulace</i>
falzet, klavír	t. 9, 10, 19, 20, 63, 90, 108, 198, 210, 215, 216, 217, 227, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 244, 249, 256, 260, 276, 280, 287, 291,	<i>glissando</i> (63, 108, 210, 241, 242, 256,) (hlas) <i>sforzato</i> (klavír) (239) Sprechgesang (hlas) 241, 242, 244, 260, 291
falzet, klavír, pedál	t. 280, 286, 287, 295	<i>pološepot</i> (hlas) (286) <i>trylek</i> (klavír, m.s.) (286, 287) <i>glissando</i> (hlas) (295)
falzet, pedál	t. 152	-

tabulka č. 63

Závěr

Jakkoli užití falzetu v tak obsahově závažné kompozici může vyvolávat rozpaky, zda jeho vyznění nebude po stránce estetické působit nepatříčně, domnívám se, že opak je pravdou. Mužský hlas použitý ve vysoké poloze jen umocňuje hrůzostrašnou atmosféru situace, kdy člověk dochází k rozhodnutí o sebevraždě a kterou autorka evokuje různými prostředky od počátku až do konce skladby. Czernowin zde využívá celý možný rozsah klavíru, od nejnižší polohy až k nejvyšší. Falzet uvádí zcela samostatně, nebo jej podporuje klavírem. Někdy zdvojuje polohu vyšší, jindy ho doplňuje klavírem v malé či velké oktávě. Tvoří tak značný intervalový rozsah mezi znějícím klavírem a hlasem, což podporuje dojem určité vnitřní neutěšenosti. Tento způsob práce zvýrazňuje určitou nesourodost obou zúčastněných složek. Melodická linka hlasu působí ve vysoké poloze osamoceně a jakoby neslučitelně se souzvuky probíhajícími v nízké poloze klavíru. Na jiném místě autorka naopak podporuje hlas klavírem ve vysoké poloze. Někdy používá drobnou rytmickou figurku v klavíru totožně s hlasem v jednočárkované oktávě. Neomezuje se tedy pouze na využití jediné polohy, ale kombinuje více možných

variant. V případě strohbassu se jedná výhradně o spojení s nízkou polohou klavíru, tedy o zdvojení nízké polohy.

Autorka dále pracuje s principem *statičnosti* a *dynamičnosti*, tedy *principem rytmického kontrastu*. Stroh bass či falzet nechá zaznít formou drženého tónu a k němu vytváří rytmicky hybný klavírní doprovod. Nejvýraznějším přínosem je z mého pohledu práce s falzetem, která především díky stříhové metodě, vytváří v této skladbě ostré a nečekané témbrové kontrasty. Ty vnímám jako výrazný formotvorný prvek. Stroh bass se v *Algae* vyskytuje jako rovnocenný, ale i záměrně upozaděný partner vůči klavíru. V případě falzetu je role vokální složky dominantní nebo rovnocenná.

12. Různé hlasové a zvukové projevy

Předcházející kapitoly představily řadu vokálních technik, které v kontextu soudobé vokální hudby lze najít v tvorbě mnoha autorů a často zaujímají v rámci dané skladby poměrně významný prostor. Kromě výše zmíněných projevů existují i mnohé další hlasové či zvukové projevy.²⁹¹ Tato kapitola uvádí některé tyto techniky opět prostřednictvím ukázek z tvorby A. Zubel, Ch. Czernowin, D. Schnebela a H. Lachenmanna.

12.1 Mumlání²⁹²

Mumlat, mručet, (za)bručet si něco sám pro sebe je všeobecně známý hlasový projev, spadající do kategorie každodenních hlasových projevů člověka. Mumlání je ve vokální tvorbě užíváno především ve spojení s větším množstvím textu, které má být rychle odprezentováno, zamumláno. Dodržení přesné artikulace většinou není žádoucí,²⁹³ jednotlivá slova mohou být mnohdy jen tušená. Interpret mumlá většinou v nižší dynamice.²⁹⁴

V *Lamento di guerra* je mumlání požadováno až v samotném závěru skladby, nad varhanní prodlevou a v nízké dynamice. Schnebel doporučuje odříkávat modlitbu, například Modlitbu za mír svatého Františka.²⁹⁵ Dává tedy opět interpretce značnou volnost. Ani nevypisuje celé znění textu. (Obr. 77)

© ca. 20''
PPP
(murmeln: ein Gebet aufsagen - z. B. aus dem Friedensgebet des Hl. Franziskus)
p
PPP
Tempo I
(♩ = 84)
p
u
Berlin, Dez. 1991

Obrázek 77 D. Schnebel: *Lamento di guerra*, díl c Zdroj: Edition Schott

²⁹¹ Řada z nich by si zasloužila být prezentována v rámci detailnějšího rozboru. Z kapacitních důvodů této práce uvádím jen stručný průřez těmito technikami.

²⁹² Anglická terminologie uvádí: *muttering*, německá *murmeln*.

²⁹³ Není-li uvedeno jinak.

²⁹⁴ Mumlání použil například Luciano Berio hned v úvodu *Sekvence III. pro ženský hlas*, kdy interpretka přichází a současně mumlá.

²⁹⁵ *murmeln: ein Gebet aufsagen – z. B. aus dem Friedensgebet des Hl. Franziskus.* (part.)

V *Mild und leise*, ve XIV. části *Lied 12*, tvoří mumlání charakteristický prvek celé části.²⁹⁶ Mumlání je označováno vždy jedinou notou s korunou a přeškrtnutou nožičkou. Celý text je tedy odříkán, zatímco ostatní nástroje čekají. Autor zde oproti předchozí ukázce zapojuje ostatní nástroje plnohodnotněji. Zajímavé je především tremolo v houslích, které podporuje rychlé odříkávání textu. Klarinet a violoncello sledují svou vlastní melodickou linku a klavír je téměř vždy vynechán. Nástup mumlané fráze je rytmicky podpořen čínským činelem. Každá jednotlivá fráze mumlání má svůj *stanovený tón*. Housle si po celou dobu drží nejvyšší polohu ze všech zúčastněných a nejsou tedy s hlasem přimknuty blíže k sobě. Nejbližší tónu *eis1* je zde violoncello, které v předchozí frázi daný tón zmiňuje jako vrchol celé fráze a poněkud skrytě tak anticipuje nástup hlasu. Vše se odehrává v nízké dynamice. (Obr. 78) Schnebel zde současně prezentuje různá barevná pásma v rámci rozdílných poloh. Vnímám tu tedy opět jakousi „prostorovou instrumentaci“.

9

B-Klar.

Vl.

Vc.

St.

was niemand trennen kann. m
Die Kunst, ein schmutziges
Geschäft mit den Worten,
es wird honoriert werden,

Klav.

Schwirrh.

Schlzg.

Chin. Bk.

Obrázek 78 D. Schnebel: *Mild und leise*, XIV. *Lied 12* Zdroj: Edition Schott

V kompozici *temA* H. Lachenmanna se objevuje mumlaný dialog flétnist(k)y a zpěvačky s flažolety ve violoncellu, jejichž barva opět podporuje určitou měkkost textu, který je mumlaný v tiché dynamice. (Obr. 79)

²⁹⁶ S pokynem *rasches Murmeln* (rychlé mumlání). (part.)

81

„meinst du nicht auch?“

pp

ppp

halblaut ppp

„re-det e-ben-so wenig wie die...“

„aber nein, wir wollen lieber wieder ewer...“

„jedoch bloß nicht gleich“

unisono

Obrázek 79 H. Lachenmann: *temA*, t. 81-84

Mumlání obou interpretů se v rámci úseku mezi takty 80-89 střídá, i částečně protíná. Dochází tedy i k přiznané *zdvojené technické informaci* ve flétně i hlasu ve stejný okamžik. V taktu 82 je navíc požadován pokyn polohlasně mluvit, čímž se do zvuku částečně navrácí hlasový fundamentál.

12.2 Brumendo, zpěv se zavřenými ústy²⁹⁷

V *Mild und leise* uvádí Schnebel brumendo²⁹⁸ například v V. části *Zwischenspiel 1*, kde vokální part přednáší variované wagnerovské téma a sdílí některé tóny s ostatními nástroji. Základní forma motivu se opakuje v klarinetu a vokální linka k němu tvoří melodickou výplň. Smyčcové nástroje se prezentují ve dvojhlasých tremolech, *con sordino*, housle opět s částečnou tónovou podporou. Opěrné tóny jsou obsaženy i v akordech klavíru. První doba je podpořena úderem činelu. Klarinet, housle a částečně i klavír se pohybují v *podobné poloze* jako hlas. Ten díky své odlišné rytmizaci působí v rámci instrumentačního konceptu jako dominantní prvek. Ostatní nástroje působí *doprovodně*. Nízká dynamika zajišťuje dostatečné vyznění vokálního partu.²⁹⁹ (Obr. 80)

²⁹⁷ *A bocca chiusa*; close mouth ad.

²⁹⁸ Autor ve své tvorbě užívá německý termín *summen* nebo *gesummt*. Zde podpořeno písmenem „m“.

²⁹⁹ Jiným příkladem v *Mild und leise* je například brumendo v taktu 11 I. části *Introduktion*, kde autor brumendo podporuje violoncellem *con sordino*.

Obrázek 80 D. Schnebel: *Mild und leise, V. Zwischenspiel 1* Zdroj: Edition Schott

Ve vokální tvorbě se vyskytuje také termín *zpěv se zavřenými ústy*. V *Algae* používá Czernowin přechod z lehce pootevřených úst do zpěvu se zavřenými ústy. Oproti Schnebelovi jde o zcela nepatrné úseky, posluchačem možná ani nezaznamenané. Basista přechází s částečně *přivřených úst*³⁰⁰ do úst *lehce pootevřených*, znovu ústa přivírá, otevírá a končí opět s ústy přivřenými. Celá fráze na slovo *through* probíhá od počátečního *mp* až k závěrečné dynamice *f*. Ačkoli autorka označuje v úvodní legendě černým obdélníkem pokyn zavřít ústa, zde má pravděpodobně po celou dobu na mysli, respektovat připsaný pokyn *slightly*. Pokud by se ústa zavřela na konci slova *through*, došlo by v hlase k zaznění „m“. Tato fráze je navíc spojena s technikou vrčení. Klavírní doprovod je velmi intenzivní po stránce dynamické i výrazové. Nástup zpěvu s přivřenými ústy je spojován i s nižší dynamikou v klavíru. V první části fráze je klavír v poloze pod vokální linkou, v průběhu se dostává nejvyšším tónem ke *g*, s nímž je v *mikrointervalovém střetu* s basovou linkou. (Obr. 81) Hlas zde považuji za rovnocenného partnera klavírní složky.

³⁰⁰ *Close mouth slightly (part.)*

Obrázek 81: Ch. Czernowin: *Algae*, t. 21-22 Zdroj: Edition Schott

12.3 Vrčení

V české terminologii nevnímám pro tuto techniku žádný zažitý výraz. Jelikož tvorba tohoto „RR“ nejvíce připomíná projev *vrčení* nebo *drnčení*,³⁰¹ dovoluji si zde uvádět termín *vrčení*. Z jistého úhlu pohledu lze tento hlasový projev nazývat i *frullatem*.³⁰²

Předchozí ukázka (Obr. 81) uvedla vrčení v kompozici *Algae* Ch. Czernowin. Následující příklad je z tvorby H. Lachenmanna. Ten dává této technice poměrně velký prostor v kompozici *Got lost*. Vrčení používá bez znělého tónu nebo s ním. Před samotnou souhláskou „R“ klade někdy další konsonantu, například F[rr]. Tento vokální projev je možné užít jak v nízké dynamice, tak ve vysoké. Nabízí tedy celkem širokou škálu využití.

Zde je vrčení prováděno v rámci stanovených tónů a k vokalistce se přidává i klavírista, ten ovšem bez znělého tónu. Souběžně s tím v klavíru probíhá opakovaný tón *b1*, stisknutý vždy se současně *tlumenou strunou*. Vrčení je zde tedy doplňováno měkkým opakovaným tónem klavíru. Je zde aplikováno v rámci držených tónů jako složka statictější povahy, pod ním probíhá pravidelná rytmická pulsace. Hlas i klavír jsou v nízké dynamice. (Obr. 82)

³⁰¹ Lachenmann uvádí v úvodních instrukcích ke skladbě *Got lost*, že se má jednat o „Zungen-R“, v anglickém překladu: *R rolled with the tongue*.

³⁰² *Flutter-tongue, Flatterzunge* (part.)

331

(RR)

pp poco cresc.

ph. A.

RR

pp

poco stacc. sempre

fff sub. p

ppp

→ al niente

(Sost.)

Obrázek 82 H. Lachenmann: *Got lost*, t. 331-333 Zdroj: Breitkopf & Härtel

Od taktu 383 se objevuje vrčení bez tónu i s ním, se současně drnčícím zvukem trsátka (či nehtu), přejíždějícího po struně směrem k tělu a vydávajícího zvuk, autorem definovaný jako „proděravěné“ tenuto.³⁰³ Požadovaný zvuk vyznívá z nahrávek poměrně tlumeně, až tajemně a s hlasem se do jisté míry pojí. Obě složky zde působí velmi homogenně. (Obr. 83)

383 *mp* cantabile fino al fine 75

R[fu]

mp

RR

N

L

N

(Klang)

pp dolce, quasi flageolett

sim.

sim.

p

sim.

Klang approx.

(Sost.)

Obrázek 83 H. Lachenmann: *Got lost*, t. 383-386 Zdroj: Breitkopf & Härtel

³⁰³ „perforiertes“ Tenuto (part.)

Vrčení se objevuje i v rámci gradační plochy, ve vysoké dynamice. Po technické stránce jsou pro zpěváky dobře realizovatelné i situace tohoto typu, navíc hlas je prostřednictvím této kmitavé souhlásky, tzv. vibrantu, poměrně nosný a zvukově se prosadí i ve spojení s vyšší dynamikou klavíru. (Obr. 84) Hlas zde vnímám jako zcela rovnocenného partnera ve vztahu klavírnímu zvuku. Z hlediska poměrně vysoké polohy sopranistky může melodická linka hlasu působit vůči klavíru i zčásti nadřazeně.

Obrázek 84 H. Lachenmann: *Got lost*, t. 383-386 Zdroj: Breitkopf & Härtel

12.4 Retní trylek³⁰⁴

Za příbuznou kategorií může být považován *retní trylek*. Je rovněž zapisován jako tremolo či frullato, většinou s přidaným slovním pokynem. Tato technika se hojně užívá v rámci pěveckého rozezpívání. Vibrace rtů současně se zapojením hlubokého dechu napomáhá hlasu dostat se do rezonance.

Flutterlippe užívá například Lachenmann ve skladbě *temA*, v následující ukázce současně s výdechem a vzdychem³⁰⁵. Na techniku v hlase reaguje flétna frullatem

³⁰⁴ V partiturách nejčastěji označováno termínem *Flutterlippe* (něm.), *lip trill* (angl.). Další možností slovního popisu této techniky je: *Allow lips to vibrate actively while singing a tone*. Frank Pooler – Brent Pierce. *New choral notation (A handbook)*. Walton Music Corporation. 1971.

³⁰⁵ *stöhnend* (part.)

spojeným s air sound.³⁰⁶ S tím souběžně proběhnou ve vokálním partu vdechované tóny s textem L [ul].³⁰⁷ Lachenmann zde nejprve předává technickou informaci,³⁰⁸ a následně podporuje air sound ve flétně s vdechem ve vokální složce. (Obr. 85) V taktu 92 je nejprve retní trylek prováděn bez znělého tónu, ten se ale vzápětí přidává a přechází do tónu zpívaného. To se děje za současných flažoletových tremol ve violoncellu, znějících formou izolovaných tónů, rytmicky doplňujících Flatterlippe v hlase. Zde se propojují podobné technické způsoby. (Obr. 86) Opět pozorují tendenci zdůraznění šumové složky současně v hlasu i nástroji. Úlohu vokálního partu vyhodnocuji jako rovnocennou, barvotvornou i dominantní.

Obrázek 85 H. Lachenmann: *temA*, t. 15 **Obrázek 86** H. Lachenmann: *temA*, t. 92

Zdroj: Breitkopf & Härtel

12.5 Klapání jazyka o patro³⁰⁹

V souvislosti s touto technikou se nejčastěji používá termín *tongue click*, který ovšem každý interpret pojímá jinak. Toto *klapání* či *kliknutí jazyka o patro*, lze vytvořit pouze špičkou jazyka nebo jeho celou plochou. Tyto dva typy většinou nejsou v partituře přesně odlišeny a specifikovány.³¹⁰ V češtině pro tuto techniku nenacházím uspokojivý překlad. Výraz *klapání* volím na základě představy klapání

³⁰⁶ S přidruženým pokynem: *Mit weit gewölbter Mundhöhle direkt ind Rohr blasen* (dýchat přímo do nástroje s ústy obloukovitě otevřenými). (part.) (překlad autorky)

³⁰⁷ Tento text ve spojení s vdechem vyvolává zvukový dojem „natáhnutí většího množství slin“ či částečně srknutí při nabrání většího množství nápoje do úst.

³⁰⁸ I přestože se nejedná o zcela totožný typ techniky, jejich charakter je příbuzný.

³⁰⁹ *Tongue clicks*, *Palatal clicks* (angl.), *Gaumenschnalzer* (něm.)

³¹⁰ Frank Pooler a Brent Pierce nabízejí ve své příručce jasné odlišení těchto dvou situací: *tongue clicks* pro klapání celou plochou jazyka a pro použití pouze jeho špičky nabízí slovní popis: *imitate the sound of castanets with the tongue* (imitovat jazykem zvuk kastanět).

koňských kopyt.³¹¹ Tato technika se častěji vyskytuje spíše jako hlasový projev doplňující jinou techniku a zaznívá ojediněle nebo v kombinaci s jinými projevy.³¹²

Helmut Lachenmann pracuje s termínem *Gaumenschnalzer* nebo *schnalzen am Gaumen*, k čemuž připisuje textový pokyn *ng*.³¹³ Ve skladbě *Got lost*³¹⁴ se této technice dostává poměrně významného prostoru. Zde také v úvodních vysvětlivkách poukazuje autor na požadavek výšky tohoto zvuku. Výška kliknutí je ovlivňována tvarováním úst do vokálů „i“ nebo „e“, což zaručuje jasnější, vyšší polohu tónu a vokálu „o“, který poskytuje tmavou barvu a nízkou polohu zvuku.³¹⁵

V *Got lost* je tato technika přítomna opět v rámci izolovaných tónů, celé vokální fráze či dokonce několikataktové kadence. Někdy je v kombinaci s jinými projevy. Zde v taktech 101-102 zaznívá současně se zpívaným tónem. V klavíru je sekundová prodleva v malé oktávě v levé ruce. Nad ní zazní tón *b1* se současně tlumenou strunou. (Obr. 87)

The image shows a musical score for measures 101 and 102 of the piece 'Got lost' by Helmut Lachenmann. It consists of four staves: a vocal line and three piano accompaniment staves. The vocal line begins with a 'Gaumenschnalzer' (ng) marked 'pp'. The piano accompaniment includes a secondary delay in the left hand and a muted string. Dynamics range from 'pp' to 'fff'. Performance instructions include 'Abgrund' and 'quasi Atem anhalten'. The score is in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Obrázek 87 H. Lachenmann: *Got lost*, t. 101 Zdroj: Breitkopf & Härtel

³¹¹ K termínu *klapání* se přiklání i matky, popisující dětem zvuk koňských podkov. Nicméně nepředpokládám, že by se tento výraz v českém jazyce ujal. Zde vnímám jednoznačnou preferenci anglické terminologie.

³¹² Výjimkou je například *Got lost* H. Lachenmanna.

³¹³ Domnívám se, že použití spojení *ng* může zpěvákům evokovat spíše užití nazálního tónu.

³¹⁴ V kompozici *temA* je mlasknutí spíše formou doplňujícího prvku. V úvodní legendě vypisuje pouze pokyn *ng* = *Schnalzen am Gaumen* (bez bližší specifikace). Srovnej s *Got lost*.

³¹⁵ *Ihre Klanghöhe wird abgestuft durch die Vokalstellungen des Mundes zwischen „i“ bzw. „e“ (= hell/hoch) und „o“ (= dunkel/tief). (part.)*

Mezi takty 316 a 317 *Gaumenschnalzer* dokonce přejímá klavírist(k)a, v odlišné rytmizaci, než jaká zněla o takt dříve ve vokálním partu, ale je jasnou reminiscencí této techniky. Současně probíhá v hlase vrčení s pokynem „RR“ a téměř zavřenými ústy.³¹⁶ K tomu opět konkrétní tónové výšky v klavíru se souběžným utlumováním strun. Klavírista v komplementárním rytmu hraje a kliká jazykem o patro.

Významná je vokální kadence probíhající od taktu 334 (do 351) a doplňující se s technikou *pleskání rukama o tváře*.³¹⁷ Opět za velmi řídkého klavírního doprovodu, sestávajícího z jednotlivých tónů v *prepared piano*. Úvodní vstupy klavíru od taktu 340 dále prakticky vymizí a v plné míře se exponuje plocha *perkusivního charakteru*, kdy vokalistka musí velmi přesně pracovat s rytmickou stránkou. Autor zde tedy plně využívá určité míry perkusivity, kterou lze prostřednictvím těchto dvou technik získat. (Obr. 88) Úloha vokálního partu je zde zcela dominantní.

Obrázek 88 H. Lachenmann: *Got lost*, t. 334-338 Zdroj: Breitkopf & Härtel

12.6 Syčení³¹⁸

Do této podkapitoly řadím nejen projevy využívající konsonantu „S“, ale i souhlásku „Š“, nejčastěji zapsanou jako „SCH“ v rámci německé vokální literatury a „SH“ v anglickém jazyce. Tyto dvě konsonanty v sobě obsahují značnou míru šumu. Lachenmann užívá v *Got lost* tři typy těchto konsonant: SCH, S a

³¹⁶ *Mit quasi geschlossenem Mund* (part.)

³¹⁷ *Wagentätschel-Schläge* (part.)

³¹⁸ V angl. nejčastěji pod pojmem *hiss*.

S s kroužkem nad písmenem. SCH považuje za relativně tmavou sykavku, jako ve slově *Nietsche*. S (neznělé) má být výrazně ostře artikulovaná konsonanta, jako ve slovech BISS, KUSS nebo FASS. S s kroužkem je poměrně měkkou, tlumenou sykavkou, objevující se na konci slova a pocházející z portugalštiny. Autor dále nabádá interpretku, aby souhlásky, které v každodenní řeči působí spíše nenápadně, působily zde pronikavě. U neznělých souhlásek zmiňuje, že se mohou objevit v různých intenzitách, v souvislosti s vokálem, který ústa tvarují či v závislosti na zapojení horních a dolních zubů. Interpretka by neměla mít strach, že tyto zvuky budou přehnané.

Všechny zmíněné konsonanty se objevují jako izolované krátké tóny, některé občasně ve vysoké dynamice se sforzatem.

V následující ukázce je syčení ve vokálním partu doplněno *syčením klavíristy*. Ten se přidává později a končí dříve než vokalistka. K tomu hraje izolované tóny v levé i pravé ruce, opět s *utlumováním strun*, to vše pod pedálem. Šumová složka hlasových projevů je doprovázena ztlumeným zvukem klavíru. (Obr. 89)

The image shows a musical score for three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with the text 'ganz starr' and a dynamic marking 'mp'. Below it is a piano accompaniment. The right-hand part of the piano is in treble clef, starting with a dynamic marking 'p' and a fermata. The left-hand part is in bass clef, starting with a dynamic marking 'pp' and a fermata. There are also markings for 'ph. A.', 'S', and 'f'.

Obrázek 89 H. Lachenmann: *Got lost*, t. 71-73 Zdroj: Breitkopf & Härtel

Na některých místech přepisuje Lachenmann požadavek světlého či tmavého „S“ v rámci výdechu; někdy ve spojení s vokálem, jindy bez něj. Zde je především na

interpretce, do jaké míry je schopna pracovat s představou tvorby světlého či tmavého zvuku, (i když neznělého).

Na konci 80. taktu nasazuje zpěvačka držené „Š“ (SCH), které má předznamenávat následující slovo *Stille*. Hlas je z předešlého taktu v dynamice *f*, tu ještě posiluje, vzápětí se stahuje do *mp* na zpívaný tón *till* a znovu ve *ff* prezentuje výdechové E. Klavír postupně zesiluje z úvodního *piana* a končí ve vysoké dynamice s pokynem hru přerušit, utnout.³¹⁹ Poloha akordů v klavíru je převážně ve velké a malé oktávě, což částečně podporuje určitou tmavost v sykavce „SCH“. (Obr. 90) Volbou nízké dynamiky autor dbá na to, aby použití sykavek zvukově nezaniklo. Úlohu vokálního partu v rámci *Got lost* považuji za rovnocennou, barvotvornou i dominantní.

Obrázek 90 H. Lachenmann: *Got lost*, t. 89. Zdroj: Breitkopf & Härtel

12.7 Křik a řev³²⁰

Křik, řev či volání lze v soudobé tvorbě nalézt v mnoha různých formách. Z hlediska hlasového, se jedná o projev poměrně násilný, který hlasivky zatěžuje a může jim i ublížit.

³¹⁹ *Abreißen* (part.)

³²⁰ *Shout, shouted* (angl.) (křik, volání, křičeně), *Schrei* (něm.). Do této oblasti spadá i termín *scream, screaming* (forma agresivního hrdelního řevu).

H. Lachenmann užívá v taktu 67 pronikavý (vý)křik společně s intenzivním tremolem ve violoncellu ve vysoké poloze. Současně s ním nasazuje flétna na tónu *h3* a pokračuje směrem dolů v rychlých vzrušených dvaatřicetinových hodnotách. Hlasu autor předepisuje dynamiku *ffff*, jíž chce evidentně zdůraznit požadovanou intenzitu nejen dynamickou, ale i výrazovou. V pěveckém partu jsou před tím dva takty volné, navíc flétna a violoncello jsou vesměs ve velmi nízké dynamice. Nástup křiku je tedy silně kontrastním prvkem. Domnívám se, že pro vokalistku je poměrně nesnadné vytvořit si dostatečně intenzivní pocit před samotným výkřikem, vzhledem k tomu, že předešlé takty mlčela. Flétna i violoncello jsou zde jednoznačně v dynamickém i výrazovém souladu s vokálním partem. (Obr. 91)

Obrázek 91 H. Lachenmann: *temA*, t. 65-67 Zdroj: Breitkopf & Härtel

V *Mild und leise* D. Schnebel předepisuje hlasu pouze pokyn *Schrei* a podle grafického záznamu patrně požaduje dva po sobě jdoucí výkřiky. (Obr. 92)

Obrázek 92 D. Schnebel: *Mild und leise, Lied 10*, t. 15-16 Zdroj: Edition Schott

Ačkoli není napsána dynamika, je zjevné, že autor počítá s dynamikou vysokou, v níž bude hlas rovnocenným partnerem bicí složce. Ta má pokyn rozehrát *téměř divokou improvizaci, na libovolně zvolené nástroje*.³²¹ Zde se tedy opět ukazuje Schnebelova důvěra v interprety, kterým dává možnost vlastního přínosu. (Obr. 92)

12.8 Další hlasové projevy

Mezi další hlasové a zvukové projevy, které jsou ve vokální tvorbě užívány, i když spíše ojediněle, řadím například *kašel*.³²² (Obr. 51) H. Lachenmann užívá ve skladbě *temA* techniku *trylkování jazyka mezi rty*.³²³ Dalším projevem může být „*mlaskavá pusa*“.³²⁴ Někdy se užívá *rozechvívání rtů prstem současně s brumendem*.³²⁵ Poměrně časté je užití různé míry otevřenosti úst: *s otevřenými, s polootevřenými či zavřenými ústy*. K tomu mnohdy náleží ještě pokyn tvarování úst v rámci určeného vokálu. Dále se užívá *smích*.³²⁶ Schnebel používá v *Lamento di guerra* pokyn *vzlykat, štkát a jakoby potlačovaně se smát*.³²⁷ Dalším projevem je *vzdychání, sténání*.³²⁸ Ve stejné kompozici se objevuje i pokyn vytvořit *tlačený, „troubivý“ zvuk*.³²⁹ Vytlačovaný, či tlačенý tón se objevuje i ve skladbě *temA* H. Lachenmanna.³³⁰ Mezi významné techniky patří rovněž hrdelní řev *screaming*, a chraptivé mručení *growling*, *jódlování* ad.³³¹

Řada těchto projevů se ve skladbách vyskytuje jen okrajově. Jejich užití je rovněž charakteristické pro sólové kompozice čistě vokální, například sólové.³³²

³²¹ *quasi wilde Improvisation (beliebige Instrumente)* (part.)

³²² D. Schnebel používá termín *husten* (kašlat) a také *sich räuspern* (odkašlat si); *cough* (angl.)

³²³ *Zunge zwischen Lippen hin-und her schnellen*. V anglické terminologii existuje výraz *flutter tongue between lips* (quasi „*blbl*“). (Pooler – Pierce, 1971).

³²⁴ *Lip smacking (kissing sounds)* (Pooler – Pierce, 1971).

³²⁵ *Lip quaver, produced by vibrating the lips with finger while humming*. (Pooler – Pierce, 1971).

³²⁶ *Lachen* (něm.), *laugh* (angl.)

³²⁷ *Schluchzen, lachen /unterdrückt/(part.)*

³²⁸ *Stöhnen* (něm.) (part.)

³²⁹ *Gepreßter, röhrender Laut* (part.)

³³⁰ Zde pod pokynem: *pressen* (part.)

³³¹ Tyto zmíněné a jim příbuzné techniky by si zasloužily zcela samostatné a detailní zpracování.

³³² typu: Beriova *Sekvence III pro ženský hlas*.

13. Přístup autorů k hlasovému tónu a souvislost barvy s emoci

„Z určitého úhlu pohledu lze přístup k vokální složce v rámci instrumentačního procesu považovat za shodný s přístupy ke kterémukoli 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 tónu daného interpreta nebo 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. V případě vokální hudby vždy primárně záleží na specifických hlasových vlastnostech daného interpreta.³³³ Každý lidský hlas je zcela jedinečný. Dva pěvci téhož hlasového oboru sice vykazují celou řadu společných rysů, oba ale disponují vlastním unikátním hlasovým tónem.³³⁴

Barva tónu závisí na svrchních harmonických tónech. „Čím více harmonických složek a v čím větší intenzitě tón obsahuje, tím se jeví našemu uchu jeho barva plnější, sytější, ostřejší. Tón, který má vyšších harmonických složek málo nebo v kterém tyto složky znějí velmi slabě, zní měkce až dutě.“³³⁵

³³³ Řada autorů píše dílo pro konkrétní interprety, jejichž hlasové dispozice předem zná. „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 zásadnímu nepochopení díla, které později působí komplikace při jeho celkovém vyznění.“

Terezie Švarcová. „Přístup autorů k vokální složce v rámci instrumentačního procesu“. *Živá hudba*. Praha: NAMU, 2021, č. 12, s. 4-24.

³³⁴ Tamtéž.

„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

³³⁵ Antonín Špelda – Jarmil Burghauser. *Akustické základy orchestrace*. 1. vydání. Praha: Panton, 1967, s. 39.

Na výsledném znění lidského hlasu se významně podílí tzv. *formant*.³³⁶ „Každý vokál (a, e, i, o, u) i každý konsonant (b, m, s, t apod.) má svou charakteristickou formantovou oblast.“³³⁷ Václav Syrový v knize *Hudební akustika* uvádí, že pěvecký formant „umožňuje sólovému zpěvákovi zvukově se vůči orchestru prosadit. Význam pěveckého formantu není pouze v intenzitním posílení, ale také v charakteristickém „dobarvení“ hlasu.“³³⁸

„V oblasti vokální tvorby je tedy 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,³³⁹ polohy, citlivou práci s přechodovými tóny a hlasovými rejstříky, respektování hlasových rozsahů apod. 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,³⁴⁰ nebo v 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 svoji kompozici. Zohlednění těchto aspektů následně ovlivňuje významným způsobem interakci jednotlivých nástrojů ensemblu s vokální složkou.“³⁴¹

S volbou hlasového oboru úzce souvisí i *akustická stránka kompozice*. V případě dramatictějších hlasů lze očekávat průraznější barvu ve střední a nízké poloze, která je schopna se prosadit i v rámci hutnější faktury ensemblového doprovodu. Ovšem ani možnosti dramatických oborů nejsou akusticky neomezené. Domnívám se, že kompoziční zásada *akustického nepřekrytí sólového hlasu* by měla být dodržována i v případě těžších hlasů. Jejich přínos spatřuji především

³³⁶ V případě zpěváků se hovoří o tzv. pěveckém formantu.

³³⁷ Antonín Špelda – Jarmil Burghauser. *Akustické základy orchestrace*. 1. vydání. Praha: Panton, 1967, s. 45.

Špelda a Burghauser uvádějí přehled změřených frekvenčních formantových oblastí u českých vokálů. (Měření provedli Bohuslav Hála a Karel Sedláček).

Tamtéž, s. 46

³³⁸ Václav Syrový. *Hudební akustika*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2008, s. 213.

³³⁹ A respektování jeho barevných specifik.

³⁴⁰ „Také je třeba vědět, že jsou hlasy lehké, tj. lehce pohyblivé (viz například koloraturní soprán) a proti nim těžší (dramatický soprán, hrdinný tenor). Představa určitého hlasového typu má přímo podstatný vliv na nápady, které se ve skladatelově hlavě rodí.“

Jaroslav Zich. *Orchestrace a sborová sazba: Kapitoly a studie*. 1. vyd. Praha: Panton, 1986, s. 21

³⁴¹ Terezie Švarcová. „Přístup autorů k vokální složce v rámci instrumentačního procesu“. *Živá hudba*. Praha: NAMU, 2021, č. 12, s. 4-24.

v rozměrnější dynamické škále, kterou mohou ve střední a nižší poloze nabídnout, oproti hlasům lehkým, u nichž je většinou zvukově nejvýraznější poloha vysoká a ve středním či nízkém rejstříku mohou být snadno překryty některým nástrojem (nebo nástroji) ensemblu. Příkladem může být užití houslí a lehkého sopránů ve střední poloze v *unisonu*, například v jednočárkované oktávě, kdy se hlas s houslemi spíše propojuje do jednolitého zvuku, než aby měl tendenci se zvukově odlišit.³⁴² Míra oddělení hlasové složky od smyčcového nástroje je podmíněna i bohatostí svrchních harmonických tónů obou interpretů. V situacích tohoto typu mohou sehrát důležitou roli i zvolené techniky. Například užije-li pěvec rychlé vibrato či tremolo, oproti nástrojům hrajícím bez vibrata, má šanci se akusticky oddělit a být sluchem více rozpoznatelný. Jak uvádějí Špelda a Burghauser: „*Vibrato možná také spolupůsobí při odlišení a zvýraznění sólového hlasu (nástroje) proti doprovázejícímu podkladu, protože zvýšená frekvenční vzdálenost při nejvyšších odchylkách od střední (s doprovodem konsonující) hodnoty napomáhá k výstupu nástroje (hlasu) z krytí.*“³⁴³

Dalším atributem tzv. těžších hlasů může být jejich temnější zabarvení v rámci všech rejstříků. Lze tedy předpokládat, že dramatický soprán bude například ve střední poloze disponovat tmavším hlasovým zabarvením než soprán koloraturní. Ovšem i u lehčích hlasů lze někdy zaznamenat temnější barvu hlasu. Není pravidlem, že koloraturní soprán musí mít bezpodmínečně hlas *světlý*, mnohdy až „*naivně dětský*“. Obecně vzato lze ale předpokládat, že většina lehkých sopránů má hlas světlý a jasný, ale i zde opět mohou být patrné rozdíly. Každá interpretka má svoji specifickou hlasovou barvu.

V rámci svého výzkumu jsem zaznamenala jen malé množství vokální tvorby, v níž by byl autorem přesně stanovený typ hlasového oboru (ve smyslu jeho užší specifikace). Například Ligeti v *Aventures* a *Nouvelles aventures* přesně udává, že požaduje koloraturní soprán. Opačnou tendencí je pak otevřený přístup k volbě hlasového oboru, například u Schnebela, který v *Lamento di guerra* sice požaduje mezzosoprán nebo alt, ale v úvodní předmluvě zmiňuje, že se může jednat i o tenor. Zde je tedy patrna jistá otevřenost v rámci hlasového oboru a s ním spjaté

³⁴² Domnívám se, že tato situace nastává především u zpěvu bez vibrata.

³⁴³ Antonín Špelda – Jarmil Burghauser. *Akustické základy orchestrace*. 1. vydání. Praha: Panton, 1967, s. 37.

polohy a barvy.³⁴⁴ V *Mild und leise* udává Schnebel k některým místům pokyn, že interpretka může zpívat o oktávu výše. Jedná se o úsek v malé oktávě, kvůli němuž by patrně některé interpretky nemohly cyklus provádět.³⁴⁵

V kompoziční práci s hlasovou i nástrojovou polohou je tedy nutné důsledně zvažovat akustické vlastnosti nástrojů i hlasu, které v daný moment zní současně. Z ukázek v předešlých kapitolách připomenu například užití stejné nízké polohy v klavíru a hlasu v *Algae Ch. Czernowin*. Autorka záměrně propojuje vokální složku i klavír v rámci hluboké polohy ve snaze o určité barevné sjednocení.³⁴⁶ (Obr. 26) Obdobně podporuje užití falzetu v jednočárkované oktávě. (Obr. 76). Na druhé straně pracuje s kontrastem v rámci zvolené polohy nástroje, například nechává mluvený hlas ve své přirozené mluvní poloze, (nabízí mu pouze určitý melodický obrys frází), a nad ním rozeznívá trylky v klavíru v jednočárkované oktávě okolo tónu *g1*. (Obr. 21)

Kromě výše uvedeného považuji za významné téma též *„schopnost hlasu měnit svoji barvu prostřednictvím požadovaných výrazových či artikulačních požadavků autora. Zpěvák velkou měrou pracuje se svojí 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.“*³⁴⁷

³⁴⁴ V případě tenorové interpretace lze předpokládat zpěv o oktávu níže, než by zněl ženský hlas a než je požadovaný zápis. Na základě toho bude pozměněna i témbrová stránka kompozice, varhany budou na některých místech v podobné poloze jako mužský hlas nebo naopak budou výrazně nad ním ve vyšší poloze.

³⁴⁵ Schnebel tímto pokynem může zajistit možnost většího množství provedení.

³⁴⁶ Respektive spíše *přiblížení*. Nelze předpokládat témbrové sjednocení tak odlišných nástrojů jako je lidský hlas a klavír. Navíc je zde technika mluveného hlasu, která ačkoli je notována v unisonu s klavírem, nebude patrně interpretována přesnými tónovými výškami. Úloha unisona je tu spíše relativní, z pohledu zpěváka více pocitovou záležitostí.

³⁴⁷ *„Mnohdy ale tato cesta otevřeného pojetí může být i velmi přínosnou.“*

Terezie Švarcová. „Přístup autorů k vokální složce v rámci instrumentačního procesu“. *Živá hudba*. Praha: NAMU, 2021, č. 12, s. 4-24.

„Alespoň zčásti lze těmito situacím předejít již zmíněným detailním popisem v partituře. Ačkoli interpreta mohou tyto požadavky částečně svazovat a nedávat mu příliš velký prostor pro vlastní pojetí, je zde větší šance, že se uskuteční autorův záměr. Věřím ale, že i přes velké množství požadavků, vždy interpretovi zůstává velký prostor pro osobní přínos a zapojení vlastní fantazie.“ Tamtéž.

Detailní popis artikulačních a emočních pokynů je charakteristickým rysem Ligetiho *Aventures* a *Nouvelles Aventures* nebo Beriovy *Sekvence III*. Ze skladeb detailněji uvedených v této práci zmíním například slovní pokyny v tvorbě Helmuta Lachenmanna, kde v *Got lost* uvádí pokyn: *téměř zkoprnělý*,³⁴⁸ ve skladbě *temA* pak: *vyčerpaný; úplně uvolněný*,³⁴⁹ ad.³⁵⁰ V *Algae* Ch. Czernowin se vyskytují slovní upřesnění k požadované technice, například u mluveného hlasu: *neutrální, velmi klidná, běžná mluva; neemotivní, neutrální, ale poetická mluva; nenuceně/neformálně*³⁵¹ v rámci *no voice* techniky: *prostě, nikoli dramaticky*; nebo naopak *dramaticky*,³⁵² u zpěvního hlasu: *jako vzdálená vzpomínka; melancholicky; lyricky, expresivně*, ad.³⁵³ Slovní pokyny odkazující k vyvolání určitého pocitu jsou však ve všech těchto kompozicích, spíše okrajovou záležitostí. Převažují pokyny technického rázu. Navíc pokyn se v daný moment vztahuje téměř vždy jen k vokální lince, nikoli k nástroji.³⁵⁴

V oblasti požadavků vztahujících se k barvě tónu nebo hlasové poloze, požaduje Lachenmann například *syčet světle* či *tmavě*³⁵⁵ (*Got lost*). Mezi takty 142-145 probíhá tmavé syčení hlasu propojené pouze s pedalizací klavíru a občasným glissandem přes struny (v malé a částečně jednočárkované oktávě). Je zde tedy určitá barevná podpora temněji zbarvené vokální složky. V taktu 177 je světlá interpretace mluveného hlasu spojena s opakujícím se tónem *as1* v klavíru se současně tlumenou strunou, přičemž dynamika hlasu je *forte* a klavír je v dynamice nízké. Zde vnímám klavír spíše v doprovodné úloze, hlas působí dominantněji, klavír je více utlumený. Hlas je navíc předepsán ve dvoučárkované oktávě. Ve skladbě *temA* píše Lachenmann pokyny typu: *štíhlým, vysokým hlasem; rychle, světle zpívaně mluvit; tlačení vysoký zpěvní tón*.³⁵⁶ V taktu 124 například hlas vydechuje s pokynem *světle*, bez tónu, k čemuž se přidává zvuk „chrápání“ dovnitř flétny³⁵⁷ apod.

³⁴⁸ *quasi erstartt* (part.)

³⁴⁹ *erschöpft, ganz entspannt* (part.)

³⁵⁰ Většina pokynů je u Lachenmanna (*Got lost, temA*) spíše technického charakteru.

³⁵¹ *neutral, very calm, normal speech; unemotional, neutral, but poetic; casual* (part.)

³⁵² *unpretentious, not dramatic; dramatic* (part.)

³⁵³ *like a distant memory; melancholic; lyrical, expressive* (part.)

³⁵⁴ Například v *Algae*: pokyn zpívat *dramaticky, lyricky, melancholicky* není souběžně uveden v klavíru. A podobně u dalších autorů.

³⁵⁵ *hell S [ü], dunkel S* (t. 142-145), *hell* (v rámci mluveného tónu na slabiku FO) (t. 177)

³⁵⁶ *mit dünner, hoher Stimme; schnell, hell, singend gesprochen; gequetscher hoher Sington* (part.)

³⁵⁷ *in die Flöte hinein „schnarchen“* (part.)

„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.³⁵⁸ Stejně jako hudební nástroje, je tedy i lidský hlas schopen pracovat s určitou barevnou škálou, kterou přizpůsobuje daným pokynům či situaci.“³⁵⁹ V souvislosti se změnou barvy chci dále zmínit, že proměna hlasového tónu může u pěvců probíhat zcela nevědomě a nekontrolovaně, právě pod vlivem emocí, které prožívají nebo si snaží navodit. Je tedy dobré očekávat vlastní osobitý přínos hlasového interpreta, který mnohdy zcela *intuitivně proměňuje barvu hlasu pod vlivem zvoleného textu*³⁶⁰ či celkového instrumentačního konceptu.

Jak zmiňuji v kontextu s 8. částí *Nacht* z cyklu *Pierrot lunaire*: „*Atmosféra celé této části je silně podpořena užitím basklarinetu s violoncellem a klavírem a nízké hlasové polohy recitátorky. Zde je patrna značně promyšlená práce právě s hlasovou polohou interpretky...Hned v úvodních tónech lze uplatnit určitou hlasovou hrubost a „naturálnost“, která barevně koresponduje jednak s ostatními nástroji, ale i s náladou odrážející obsah textu.*“³⁶¹ Domnívám se, že právě úvod této části cyklu může mít vliv na částečnou proměnu hlasového tónu interpretky, která v rámci zvolených nástrojů a jejich polohy a taktéž pod vlivem obsahové stránky textu, směřuje k temnějším zabarvení svého hlasu.³⁶² V souvislosti s textem je tedy možné zaznamenat určité náznaky ve změně hlasové barvy interpreta. To může nastat pod vlivem již zmíněných emocí, nebo v souvislosti s výběrem techniky.

³⁵⁸ Jedná se o termín *hlasové začátky*.

³⁵⁹ Nutno ovšem zdůraznit, že se vždy jedná o zcela individuální pojetí daného interpreta, které stojí na jeho subjektivním vnímání daných požadavků.

Terezie Švarcová. „Přístup autorů k vokální složce v rámci instrumentačního procesu“. *Živá hudba*. Praha: NAMU, 2021, č. 12, s. 4-24.

³⁶⁰ Velmi zjednodušeně lze konstatovat, že v souvislosti s textem smutného až tragického charakteru, může zpěvák v daném místě podlehnout například temnějším zabarvení hlasu ve snaze evokovat určitou bolest a naléhavost. To může být projevem zcela podvědomým nebo záměrně promyšleným.

³⁶¹ Terezie Švarcová. „Přístup autorů k vokální složce v rámci instrumentačního procesu“. *Živá hudba*. Praha: NAMU, 2021, č. 12, s. 4-24.

³⁶² Tónová proměna nemusí být výrazná, často se může jednat pouze o nepatrné barevné vychýlení, které je opět spíše pocitovou záležitostí interpretky. Tuto domněnku prezentuji i na základě osobní interpretační zkušenosti, kdy mě zpětná analýza mého provedení utvrdila v tendenci tíhnout k temnějším hlasovému zabarvení.

V řadě kompozic lze vyzorovat i spojitost mezi textem a zvoleným instrumentačním konceptem. Takováto vazba se může pohybovat v rovině obsahové, či v rovině jejího zvukového vyznění. Například v *Not I* užití Sprechgesangu a mikrointervalových tremol v klarinetu a violoncellu (Obr. 10) na text *so no love* Zubel užívá opakovaně a jak již bylo uvedeno ve 3. kapitole, vytváří dojem jakési nejistoty, „rozmazanosti“. Zde vnímám jasnou podporu obsahové stránky textu zvukově kompozičními prostředky. Některé techniky mohou být záměrně spojovány s určitým typem textu, například vokály s vibratem či tremolem nebo konsonanty s mluveným hlasem, šepotem, pološepotem apod. Skladatelé často využívají určitý perkusivní charakter některých souhlásek typu *p*, *t*, *k*, *d*.

V průběhu celé kompozice *Not I* lze vysledovat řadu předem stanovených principů práce s textem. Stejně slovo či jeho fragmenty jsou mnohdy opakovaně používány prostřednictvím stejné hlasové techniky, popř. i výběru nástrojů. Například šepot *s intenzivním výdechem vzduchu* Zubel opakovaně spojuje se slovy *in-to*, *it-(t)s*, *quick-er*; šepot *se stlačeným hrtanem* v rámci roztržitého slova *ou-t*, *t*, *t* nebo *d*, *d*, *d* užitého na konci slova *world* apod. Věřím, že Zubel zde vychází především ze zvukového charakteru, který mohou jednotlivá slova nebo souhlásky nabídnout. Například šepot *se stlačeným hrtanem* výborně koresponduje právě se zmíněnými perkusivními konsonantami typu *t* a *d*.³⁶³ Zubel také pracuje s konkrétními slovy nebo částmi vět, které mnohdy navrací v rámci stejné techniky. Například mluvený hlas *s vdechem* se navrací se slovy *what? who?*, nebo *then listen* s pološepotem ad. Výrazně působí věta *something she had to tell*, prezentovaná nejprve formou fragmentů (*something she – something she had – something she had to – had to*), až posléze zazní úplně, to vše prostřednictvím šepotu s akcentovaným staccatem. Použití této věty zaznívá v různých instrumentačních kontextech, jedním z nich je tremolo ve flétně a klarinetu v *air sounds*, které se několikrát navrací ve spojení s fragmenty této věty. Lze tedy konstatovat aplikaci jedné vokální techniky na jeden zvolený text, opakující se v totožném instrumentačním konceptu.³⁶⁴

³⁶³ Ve spojení s jinými souhláskami, například *l* nebo *m* (apod.), nelze docílit zdaleka takového zvukového účinku, jaký je zde dosažen právě prostřednictvím *d* a *t*. Autorka tedy pracuje s výběrem konsonant velmi pečlivě a nikoli nahodile.

³⁶⁴ I přestože tento princip není ve skladbě zcela dominantní, (autorka totiž instrumentační kontext většinou různě obměňuje), tato místa zajišťují kompozici významné tektonické stmelení. Rovněž se domnívám, že i pro běžného posluchače mohou být postřehnutelná a zapamatovatelná.

14. Závěr

„Estetická a filozofická reflexe a budování kritického vědomí vůči pojmu materiál rozšířily skladatelovo vnímání, do popředí jeho tvorby se dostávají hluk a šum, jako takřikajíc umělecká surovina.“³⁶⁵

V tomto textu jsem představila vybrané vokální projevy a jejich úlohu v instrumentálním procesu v rámci kompozic A. Zubel, Ch. Czernowin, S. Schnebela, I. Xenakise a H. Lachenmanna. Na základě analýz těchto skladeb docházím k následujícím závěrům:

V souvislosti s různými hlasovými projevy vnímám značnou tendenci autorů *napodobovat vokální složku* jiným nástrojem (nebo nástroji) ensemblu, ať už po stránce technické, témbrové, artikulační nebo rytmické. V uvedených skladbách je tedy možno zaznamenat *zdvojování technické, témbrové, rytmické* nebo *artikulační informace* ve vokálním partu a v nástrojích současně. *Zdvojení technické informace* uvádí například A. Zubel v *Not I*, kde je uveden šepot současně s *tremoly* a *air sounds* v dřevěných dechových nástrojích, nebo dále pološepot se stisknutým klavírním pedálem v *Algae* Ch. Czernowin. *Zdvojení témbrové informace*³⁶⁶ přináší zejména místa zdůrazňující *šumovou složku* v hlasu i nástroji, například Lachenmannovo tlumení strun klavíru v *Got lost*, se souběžně užitým vrčením vokalistky bez tvorby znějícího tónu apod. Částečné či kompletní *sdílení rytmické informace* je patrné na některých místech v *Algae* i *Not I*. Současnou aplikaci stejného *artikulačního* požadavku pak užívá například Schnebel v *Lamento di guerra*. V těchto kompozičních přístupech, demonstrujících příklon ke znásobení určitého typu informace, nelze na základě partitury určit, zda v první řadě autoři zvolili typ techniky či artikulace v hlase, a teprve následně jej podpořili prostřednictvím vybraného nástroje. Vokální technika jistě nemusí být vždy prvotním impulsem skladatele, ale může být zcela určitě zasazena do již určeného instrumentálního konceptu.

³⁶⁵ Naďa Hrčková o Helmutu Lachenmannovi.

Naďa Hrčková – Vít Roubíček. *Dějiny hudby. 6, Hudba 20. století (1)*. Vyd. 1. Praha: Euromedia Group Ikar, 2006, s. 369.

³⁶⁶ Zde je nutné podotknout, že termínem *zdvojení témbrové informace* nemyslím dokonalé témbrové sjednocení nástroje a hlasu. Mám na mysli pouze přiblížení vokální i instrumentální složky na základě výběru techniky podobného typu, například techniky stavějící na šumovém charakteru.

V souvislosti se zdvojením výše uvedených typů informací, je třeba zmínit, že autoři mnohdy pracují i s jejich postupným *předáváním* mezi nástroji (nebo vybraným nástrojem) ensemblu a vokálním partem. Daný prvek je například *anticipován* v instrumentální složce a následně se objeví ve vokálním partu, buď doslovně nebo s částečnou obměnou. V *Lamento di guerra* Hyoshiki anticipuje rytmus ve vokálním partu, nebo v *Not I*, kde zazní mluvený hlas nejprve do nástroje a následně je mluva požadována v rámci vokálního partu apod. Z instrumentačního hlediska tedy vybraný typ informace postupně prochází více složkami daného ensemblu. Tento způsob práce se zcela jistě podílí na stmelování formální stránky skladby.

Kontrastní typ práce, kdy je například vokální technika šumového charakteru propojena s hranými tóny nástrojů bez použití *extended techniques*, vnímám v rámci analyzovaných kompozic jako druhořadou. Ukázkou tohoto přístupu mohou být kupříkladu nádechy a výdechy v hlase při současně znějícím drženém dvojjzvuku v klavíru v *Mild und leise* D. Schnebela.

Dalším aspektem podílejícím se na instrumentálním procesu je *melodie*. Ta nemusí být nutně chápána jako sled tónů různé výšky, ale lze ji mnohdy charakterizovat jako sekvenci nejrůznějších zvuků.³⁶⁷ Práci s melodikou si dovoluji rozdělit do dvou kategorií, kdy první z nich staví na „tradičnějším“ pojetí melodické linky. Sem řadím takový typ melodie, jehož sled tónových výšek je sluchem dobře určitelný. Například zpívané fráze v hrudním rejstříku (*N´shima*), ve falzetu (*Algae*), či v nazálním tónu (*Lamento di guerra*) apod. V případě skladby *N´shima* I. Xenakise je zcela patrný příklon k motivické práci, kdy autor daný tematický materiál nechává procházet vokální i instrumentální složkou a různým způsobem ho obměňuje. V rámci této melodické linky, využívající hojně mikrointervaly, jsou jednotlivé tónové výšky jasně zřetelné. Práce s motivickým materiálem exponovaným formou zpívaného tónu, užívá i Schnebel v *Mild und leise*, například v částech s užitím *brumenda*, které v osminovém rytmu vyplňuje melodii v klarinetu ve čtvrtých hodnotách a sdílí s ním některé tóny. Oproti tomu v *Lamento di guerra* doplňuje Schnebel velmi charakteristickou osminovou melodii v nazálním tónu pouze jednotlivými vstupy držených dvojjzvuků ve varhanách.

³⁶⁷ I v případě různých zvuků, se z pohledu spektrálního stále jedná o melodii, ačkoli její fundamentální tóny mohou být částečně potlačeny.

Příkladem melodie ve smyslu sledu určitých zvuků jdoucích i na hranici šumu, může být například kadence v *Got lost*, kde vokalistka demonstruje různě dlouhé rytmické motivy spolu s klapáním jazyka o patro. Klavír ji pouze občasně podpoří jednotlivým izolovaným tónem. Určitá nápodoba triolových rytmických skupinek v hlase se později objeví v klavíru, opět v triolách, ale v drobnějších rytmických hodnotách, tedy v jakési *diminuci rytmického materiálu* uvedeného dříve v hlasu.

V rámci dalšího zkoumání melodiky vokálního partu a hledání souvislostí s melodikou v ostatních užitých nástrojích, lze najít místa se záměrným *unisonem* hlasu a nástroje. Ovšem i tento instrumentační přístup je spíše marginálního charakteru. Obdobně je tomu v případě *oktávování*. Výrazným příkladem užití unisona jsou některá místa ve skladbě *N'shima*, kde Xenakis nechává na některých místech sdílet stejné tóny jednak obě vokalistky, ale spolu s nimi i lesní rohy.

Někdy jsou vybrané tóny vokální linky přeneseny zároveň do některých nástrojů. Může se jednat například jen o jediný tón, (v úvodu fráze nebo v jejím průběhu), který je pro zpěváka určitým *intonačním opěrným bodem*. Například v *Mild und leise* v části s užitím brumenda.³⁶⁸

V oblasti zapojení konkrétních nástrojů do interakce s lidským hlasem, lze zaznamenat práci s nástroji z hlediska jejich *příbuznosti*. Objevuje se například spojování dřevěných dechových nástrojů s vokální složkou. V *Not I* jsou zároveň použité dechové techniky v hlasu i v klarinetu a flétně. Jiným příkladem je spojování žesťových nástrojů s hlasem v kompozici *N'shima*, především pak lesních rohů a ženských hlasů. V obou případech je tedy možno hovořit o určité formě *blokové instrumentace*. Velmi časté je pak sdružování nástrojů různých nástrojových skupin a jejich následné propojení s hlasem. Například spojení violoncella s klarinetem spolu se Sprechgesangem v hlasu v *Not I*. V téže skladbě lze zaznamenat i časté užití celého ensemblu. Dochází tedy ke spojení smyčcových a dřevěných dechových nástrojů, dále klavíru, bicích a popř. i elektronické složky. Zapojení celého ensemblu Zubel využívá v kontextu většiny vokálních technik, i když někdy jen v rámci krátkého formálního úseku skladby.

³⁶⁸ Uvedeno výše, v souvislosti s melodií.

Ve skladbách využívajících perkuse vnímám tendenci doplňovat vokální složku nejrůznějším výběrem bicích nástrojů a nechávat je zaznít bez zapojení ostatních instrumentálních složek. Například v *Not I* je hlas spojován s celou řadou bicích nástrojů: s krotály, trianblem, basovým bubnem ad.

Výběr skladeb v této práci zahrnuje rovněž obsazení klavír nebo varhany a zpěv. I v tomto případě, stejně jako ve všech výše zmíněných nástrojích, je patrná snaha autorů využívat široký potenciál témbrových možností nástroje a prostřednictvím celé řady technik a artikulací podtrhnout účinek dané techniky v hlasu. Například v *Got lost* užívá Lachenmann různé varianty *prepared piano*. Mimo jiné pracuje s utlumováním strun rukou za současného tichého vrčení v hlasu apod.

V otázce *výběru polohy hlasu a nástroje*, lze vysledovat všechny možné varianty užití. Autoři kladou vokální techniku do stejné polohy, v níž je nástroj, nebo je od sebe více či méně vzdalují. Užití obdobné polohy se vyskytuje například v *Algae*, kde Czernowin požaduje strohbass i klavír současně ve velké oktávě, nebo falzet a klavír v jednočárkované až dvoučárkované oktávě. Dalším instrumentačním atributem některých kompozic je užití hlasu i nástrojů tak, že každý jednotlivý nástroj/ hlas, se pohybuje v jiné poloze a společně vytvářejí dojem jakési „prostorové instrumentace“. Tento přístup je uveden například v *Not I*, kde Zubel spojuje techniku pološepotu ve střední hlasové poloze s vyšší polohou krotálů a hlubokým violoncellem.

V rámci celkového instrumentačního pojetí skladby se vyskytuje též znatelná práce s *kontrastem mezi jednotlivými dílčími úseky díla*. Tento přístup dává mnohdy zásadním způsobem vyniknout vokální technice. Mám na mysli například plné obsazení ensemblu, (kdy hlas se v určitém stanoveném oddílu skladby exponuje formou zpívaného tónu, Sprechgesangu apod.), a je náhle, (nebo i pozvolna), vystřídán úsekem odlišného instrumentačního charakteru. Například dojde k *významnému nástrojovému zúžení* a hlas přejde do méně znělé techniky typu *šepot, pološepot* apod. S tímto principem zásadně pracuje A. Zubel v *Not I*. Obdobný typ kontrastní práce je zřejmý i u Ch. Czernowin, zde ovšem oproti *Not I* v rámci malého nástrojového obsazení.

Po stránce *akustické* je ve většině skladeb k vokálnímu partu přistupováno velmi pečlivě a promyšleně. Hlasové projevy jsou doplňovány citlivou instrumentací.

Obecně vnímám snahu propojovat tlumenější artikulace hudebních nástrojů s hlasovými projevy šumového charakteru. Cílem je tedy, aby vokální technika zvukově vynikla, nikoli zůstala akusticky pohlcena ensemblem.³⁶⁹ Například spojení polohlasé mluvy s air sounds v klarinetu a vířením malého bubnu ve velmi nízké dynamice. (*Mild und leise*)

Významnou roli v celém instrumentačním procesu sehrává *dynamika*. Zde je zcela nezbytné, aby byla autorem v partituře vhodně definována a následně interpretů respektována. To je klíčové obzvláště v případě technik, které jsou schopny se prosadit jen za předpokladu nízké dynamiky. Ukázkou funkčně zapsané dynamiky je například úsek mezi takty 101-103 v *Algae*, kde je *no voice* technika doplňována krátkými rytmickými vstupy klavíru v dynamice *pp*.

Všichni uvedení autoři pracují také s *artikulačními prvky*, které nechávají ve skladbě zaznít souběžně či následně v rámci jednotlivých partů. Z oblasti artikulačních pokynů vnímám mezi autory velký příklon k užívání *glissanda*, *trylků* a různých druhů *akcentů*. (Například v *Not I* a *Algae*).

Výrazná je také práce s *perkusivním charakterem* některých konsonant a jejich zvýraznění prostřednictvím vybraných nástrojů či způsobu artikulace. (Například v *Algae* je používán opakovaný rychlý stisk pedálu jako reakce na některé vyslovené souhlásky či jednoslabičná slova). Další linií práce s textem je jeho tříštění na jednotlivé slabiky či fonémy, které jsou pak samostatně prezentovány. (opět *Algae* nebo *Not I*)

Všechny kompozice rovněž spojuje silná míra *exprese*, vznikající v rámci vokálního partu a prostupující mnohdy i instrumentální složkou. Například v *Not I* a v *Algae*, kde oba vokální interpreti demonstrují svůj hlas značně expresivním způsobem a ostatní party jej reflektují v rámci svých nástrojových dispozic. V *Algae* je mluvený hlas exponovaný v rámci kontinuálního *glissanda* a současně je podpořen agresivně interpretovanými clusterly v hluboké poloze klavíru.

Někteří skladatelé využívají rovněž instrumentalisty k hlasovým projevům různého typu. Tyto projevy pak nechávají zaznít souběžně s vokalistou nebo v rozdílný

³⁶⁹ Nejedná-li se o záměrné upozadění vokální složky.

moment, pouze ve spojení s nástroji. Například v *Mild und leise* se objevuje mluvený hlas v rámci bicí sekce, nebo v *Got lost*, kde klavírista používá dechové techniky nebo syčí. Tento přístup lze chápat jako určitý efekt dočasného „oddělení hlasu od vokalisty“, čímž je docíleno určitého prostorového rozměru.

Jednotlivé úlohy vokální složky ve vztahu k ostatním nástrojům tak, jak je uvádím v 2. kapitole, je možné zaznamenat v rámci všech analyzovaných skladeb. Zcela charakteristickým aspektem je pak prolínání těchto úloh v rámci jedné skladby či dokonce jediného taktu. Velmi výraznou roli hraje *sólové užití hlasových technik*, což považuji za *dominantní* úlohu vokální složky. Tento způsob se ve velké míře vyskytuje v *Not I* a *Algae* prostřednictvím různých technik (vdech s mluveným hlasem, šepot, pološepot, chrapot, mluvený hlas, no voice). *Rovnocenná* role vokální a instrumentální složky je značně patrná například ve skladbě *N'shima*. *Barvotvornou* úlohu vokální linky vnímám především v kontextu technik s velkým podílem šumu. Například v rámci kompozic H. Lachenmanna. Záměrné *upozadění* vokální složky je užito pouze v *Algae*. I když se v rámci vyhodnocování úlohy vokálního partu nabízí celá řada objektivně stanovených parametrů, (jako je dynamika, volba polohy apod.), vnímání této úlohy je vždy značně subjektivní.

Někteří autoři významně tíhnou ke *kombinaci více vokálních technik* v rámci krátkého hudebního úseku. To je patrné například v *Not I*, kde Zobel často pracuje se sledem rozdílných technik v krátkém časovém intervalu. Tyto techniky však nemusí být nutně doprovázeny výraznými změnami v instrumentálním konceptu. Ten mnohdy zůstává beze změny – proměňují se jen vokální techniky. Opačný přístup představuje D. Schnebel, který velmi často dává vybrané technice dostatečný časový prostor, než ji vystřídá jiným hlasovým projevem. Někdy zvolenou techniku dokonce exponuje jako jedinou v rámci celé části kompozice (*Mild und leise*).

V rámci analýzy zde uváděných děl, jsem se utvrdila v názoru, že v těchto skladbách existuje celé množství paralel z hlediska autorských přístupů. Všemi vybranými díly prostupuje významná kompoziční linie reprezentující vokální techniky šumového charakteru. Ty jsou často podpořeny šumovou složkou v rámci vybraných *extended techniques* v nástrojích. Užívání těchto typů technik v rámci vokální i instrumentální složky považuji za nejvýraznější autorskou tendenci v oblasti současné vokálně instrumentální tvorby komorního typu.

Tato práce byla záměrně zacílena pouze na vybranou konkrétní oblast tvorby, a sice tvorbu pro sólový hlas a komorní ensemble či klávesový nástroj. Věřím, že uvedená kategorizace základních vokálních technik a jejich uvedení ve vybraných instrumentálních kontextech, může sloužit jako inspirace k sepsání dalších prací jiných autorů. Mohlo by se jednat například o zpracování tématu vokálních technik pohybujících se na hraně etnických hlasových projevů,³⁷⁰ nebo užití různých hlasových projevů ve sborové či operní tvorbě a v neposlední řadě jejich výskyt v hudbě elektronické. Vedle těchto témat nelze opomenout rovněž sféru československé a české soudobé vokální tvorby.³⁷¹ V kontextu této práce je dále nutno konstatovat, že i každý z výše analyzovaných autorů, by si zasloužil samostatnou práci a důsledný rozbor svých vokálních skladeb.

Zpracování tohoto tématu bylo pro mne nesmírně přínosné, a to z hlediska kompozičního i interpretačního. Přála bych si, aby tato práce byla užitečná a inspirující jak pro skladatele, tak i hlasové interprety.

„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, které 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.“³⁷²

³⁷⁰ Vokální techniky etnické hudby uvádí částečně již disertační práce Lucie Slepánkové. Lucie Slepánková. *Využití rozšířených vokálních technik v interpretaci soudobé hudby*. Disertační práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, Hudební fakulta, rok 2013, s. 133.

³⁷¹ V souvislosti s tímto tématem zmíním například disertační práci Petry Martinové zabývající se určitým výběrem soudobých autorů a jejich vokální tvorby. Petra Martinová. *Vokální tvorba autorů brněnské Cameraty*. Brno: Masarykova univerzita v Brně, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy, rok 2011, s. 192.

³⁷² Terezie Švarcová. *Přístup autorů k vokální složce v rámci instrumentálního procesu*. Živá hudba 2021, č. 12, Praha: NAMU, s. 4-24

Seznam literatury a pramenů

CURTIN, Adrian. „Alternative Vocalities: Listening Awry to Peter Maxwell Davies's Eight Songs for a Mad King“. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*. 2009, vol. 42.

CZERNOWIN, Chaya. *Algae. Monodrama for Bass and Piano*. Mainz: Edition Schott, 2011.

ECO, Umberto. „Poetika otevřeného uměleckého díla“. In: *Opus Musicum*. 1990, č. 5, s. 129–144.

HEJNAR, Robert – DLOUHÝ, Dan. *Orchestrace jako otevřený proces: (sborník studií)*. 3. díl. Vyd. 1. Praha: Triga, 2009. 292 s. ISBN 978-80-904506-1-5 (3. díl: váz.).

HRČKOVÁ, Nad'a – ROUBÍČEK, Vít. *Dějiny hudby. 6, Hudba 20. století (1)*. Vyd. 1. Praha: Euromedia Group Ikar, 2006. 400 s. ISBN 80-249-0808-5.

JIŘIČKA, Lukáš. *Dobyvatelé akustických scén: od radioartu k hudebnímu divadlu: Goebbels, Neuwirth, Ammer, Oehring*. 1. vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze v nakladatelství AMU, 2015, 415 s. ISBN 978-80-7331-375-3.

KIML, Josef – GRYGAR, Ondřej. *Co máme vědět o hlasu: zpěvní hlas-poruchy-prevence*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1989. 126 s. ISBN 80-7058-053-4.

KOLÁŘ, Jiří – ŠTÍBROVÁ, Ivana. *Sborový zpěv a řízení sboru I. I, Základní disciplíny práce s pěveckým sborem*. Netolice: Churáček JC-Audio, 2009, 64 s. ISBN 978-80-87132-06-7.

LACHENMANN, Helmut. *Got lost*. Musik für hohen Sopran und Klavier. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2015.

LACHENMANN, Helmut. *temA* für Flöte, Stimme (Mezzosopran) und Violoncello. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1980.

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. *Nouveles aventures: für drei Sänger und sieben Instrumentalisten*. Frankfurt: Peters, c1966. 1 partitura (42 s.) + 2 přílohy (8, 29 s.).

NAJVAR, Jiří. *Soudobé vokální techniky*. Bakalářská práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra KKDOR, rok 2016.

POOLER, Frank – PIERCE, Brent. *New choral notation (A handbook)*. Walton Music Corporation. 1971.

RYCHLÍK, Jan. *Moderní instrumentace; vyšší orchestrační technika jednotlivých hudebních nástrojů*. Praha: Panton, 1959. 192 s.

SCHNEBEL, Dieter. *Lamento di guerra* für Stimme (Mezzosopran) und Orgel (oder Akkordeon/ Synthesizer). Mainz: Edition Schott, 2000.

SCHNEBEL, Dieter. „Mild und leise...“ *Bachmann – Gedichte II* für Frauenstimme, Klarinette oder Saxophon, Violine, Violoncello, Klavier und Schlagzeug. Mainz: Edition Schott, 2018.

SCHÖNBERG, Arnold. *Pierrot lunaire*, op. 21. Vienna: Universal Edition, 1914. Plate U.E. 5334 Mineola: Dover Publications, 1994.

SMOLKA, Jaroslav. *Malá encyklopedie hudby*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1983, 736 s.

STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz. *Arnold Schönberg*. 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1971. 151 s., [12] s. obr. příl. Hudební profily; sv. 21.

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

ŠPELDA, Antonín a BURGHAUSER, Jarmil. *Akustické základy orchestrace*. 1. vydání. Praha: Panton, 1967. 201 stran Edice Hudební vědy. Řada 2; sv. 5.

ŠVARCOVÁ, Terezie. *Dvojitý přístup k sólovému hlasu v tvorbě Luciana Beria*. Bakalářská práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Katedra skladby, 2012.

ŠVARCOVÁ, Terezie. *Lidský hlas v tvorbě Arnolda Schönberga ve vybraných příkladech*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, 2014.

ŠVARCOVÁ, Terezie. „Přístup autorů k vokální složce v rámci instrumentačního procesu“. *Živá hudba*. Praha: NAMU, 2021, č. 12, s. 4-24.

XENAKIS, Iannis. *N´shima* pour 5 instruments et 2 voix. Paris: Editions Salabert, 1976.

ZICH, Jaroslav. *Orchestrace a sborová sazba: Kapitoly a studie*. 1. vyd. Praha: Panton, 1986. 171 s., s.21

ZUBEL, Agata. *Not I* na głos, zespół instrumentalny i elektronikę. Kraków: Polskie wydawnictwo muzyczne, 2012.

Internetové zdroje

Agata Zubel. [online]. [cit. 4. 3. 2022].

Dostupné z: <https://zubel.pl/en/homepage>

Dieter Schnebel. [online]. [cit. 7. 3. 2022]. Dostupné z: <https://en.schott-music.com/shop/autoren/dieter-schnebel>

Frič, Marek - Otčenášek, Zdeněk. „Přehled metodických postupů subjektivního popisu vlastností hlasových projevů v oblasti poruch, patologie a terapie hlasu“. *Otorinolaryng. a Foniat.* 59. 214-224. [online]. 2010. [cit. 23. 2. 2021].

Dostupné z:

https://www.researchgate.net/publication/236982906_Prehled_metodickyh_pos_tupu_subjektivniho_popisu_vlastnosti_hlasovych_projevu_v_oblasti_poruch_patologie_a_terapie_hlasu.

Helmut Lachenmann [online]. [cit. 16. 4. 2022].
[cit. 16. 4. 2022]. Dostupné z:
<http://www.composers21.com/compdocs/lachenmh.htm/>

Chaya Czernowin [online]. [cit. 7. 3. 2022].
Dostupné z: <http://chayaczernowin.com/>

Iannis Xenakis. [online]. [cit. 15. 3. 2022].
Dostupné z: iannis-xenakis.org

Ivana Loudová. Česká hudební skladatelka. Tvorba.
[online]. [cit. 5. 5. 2022]. Dostupné z: loudova.cz

Kopelent, Marek. „Komentář autora ke svému profilovému CD“. [online].
[cit. 6. 5. 2022]. Dostupné z: <https://www.bontonland.cz/kopelent-marek-black-and-white-tears/>

Lyndon – Gee, Christopher. „Edgar Varése. Orchestral Works 2“. [online].
[cit. 5. 5. 2022]. Dostupné z: <https://www.naxos.com>

Meredith Monk Songs, Albums, Reviews, Bio & More
[online]. [cit. 6. 5. 2022]. Dostupné z:
<https://www.allmusic.com/artist/meredith-monk-mn0000406733/songs>

Program Orchestru BERG [online]. [cit. 23. 8. 2021].
Dostupné z: https://berg.cz/PRG_17_11_12_web.pdf.

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

N´Shima. [online]. [cit. 22. 3. 2022].
Dostupné z: <https://www.allmusic.com/composition/nshima>

Příloha 1

Seznam vokálních technik a zvukových projevů, které byly v práci zmíněny (výběr):

Brumendo. Zpěv se zavřenými ústy.

A bocca chiusa (it.), *close mouth* (angl.), *summen, gesummt, Summton* (něm.)
(kapitola 4, 8, **12**)

Dechové techniky:

Nádech/ vdech

On an intake of breath/ breathe in/ inhaling (angl.), *einatmen* (něm.)

Výdech

Exhaling/ breathe out (angl.), *ausatmen* (něm.);

Intensives Hauchen bei halb geöffnetem Mund

Dýchat

Stark atmen, schnaufen; keuchendes Atmen,

Sehr intensiv, aufgeregt, keuchend atmen

– mit offenem Mund und mit so viel Luft wie möglich (něm.)

(kapitola 2, 3, 4, **8**)

Dyšný tón

Whisper and sing (sing with a very breathy voice) (angl.)

(kapitola 3, **6**)

Falzet

Falsetto (it.)

(kapitola 3, **11**)

Hlavový tón

Voce di testa (it.), *voce de tête* (fr.)

(kapitola 1, 11)

Hrudní tón

Chest voice (angl.), *voce di petto* (it.), *Bruststimme* (něm.)

(kapitola 8, **11**)

Chrápat.

Schnarchen (něm.)

(kapitola 4, 8)

Chrapot

Hoarsely (angl.), *röcheln* (něm.)

(kapitola 3, 4, **7**)

Chraptivě/ chraplavě cedit přes zuby, s ústy do tvaru „ee“

Hoarsely, through the teeth, making the mouth shape „ee“ (angl.)

(kapitola 3, **7**)

Chraptivě/ chraplavě krátce s akcentem, štěknout

Hoarsely, short with an accent, bark (angl.)

(kapitola 3, **7**)

Chraptivě/ chraplavě rozšiřovat vokál a tvarovat ho

Hoarsely, extending the vowels, creating their shapes (angl.)

(kapitola 3, **7**)

Chraptivě/ chraplavě se stlačeným hrtanem

Hoarsely, with a compressed larynx. (angl.)

(kapitola 3, **7**)

Kašel

Cough (angl.), *husten/ sich räuspern* (něm.)

(kapitola 4, **12**)

Klapání jazyka o patro

Tongue clicks, Palatal clicks (angl.),

Gaumenschnalzer, Schnalzen am Gaumen (něm.)

(kapitola 8, **12**)

Křik/ řev

Shout, shouted/ scream, screaming (angl.), *Schrei* (něm.)

(kapitola 4, 8, **12**)

Mlaskavá pusa

Lip smacking/ kissing sounds (angl.)

(kapitola 12)

Mluvený hlas

Speech-voice/ speaking voice (angl.)
Sprechstimme/ gesprochen/ Sprechen;
rasches Sprechen auf dem angegebenen Ton;
äußerst rasches Sprechen (něm.)
(kapitola 1, 3, **4**)

Mumlat, mručet, zabručet si

Muttering (angl.), *Murmeln* (něm.)
(kapitola 4, 8, **12**)

Nazální tón

Nasal voice, nasal sound (angl.)
Nasale Lautprozesse (něm.)
(kapitola 4, **10**)

No voice.

(kapitola **5**)

Pleskání dlaněmi o tváře

Wangentäschelschläge (něm.)
(kapitola 8, 12)

Pološepot

Half-whispering/ whisper and speak (talk with a very breathy voice) (angl.)
(kapitola 3, 4, **6**)

Pulzní rejstřík

vocal fry (angl.)
Stroh bass (něm.)
(kapitola 2, 3, **11**)

Retní trylek

Lip trill/ Allow lips to vibrate actively while singing a tone (angl.)
Flatterlippe (něm.) (kapitola 8, **12**)

Rozechvívání rtů prstem současně s brumendem

Lip quaver, produced by vibrating the lips with finger while humming (angl.)
(kapitola 12)

Smích

Laugh (angl.), *Lachen* (něm.)

(kapitola 4, 12)

Sténat, vzdychat

Stöhnen, stöhnend (něm.)

(kapitola 4, 8, 12)

Syčení

Hiss on the „s” sound. Hiss on the „sh” sound. (angl.)

(kapitola 12)

Šepot

Whisper, whispering; explosive whispering (angl.)

flüstern, geflüstert (něm.), *sussurrare, sussurrando* (it.)

(kapitola 3, 4, 5)

Šepot s intenzivním výdechem vzduchu

Whisper with a violent blowing of air (angl.)

(kapitola 3, 5)

Šepot se sevřeným hrtanem

Whispering with a clenched larynx (angl.)

(kapitola 3, 5)

Šepot s ústy široce otevřenými do tvaru „o”

Whispering with a very wide open mouth, like „o” (angl.)

(kapitola 3, 5)

Tlačit/ tlačně

Pressen/ gepreßt (něm.)

(kapitola 8, 12)

Tlačný, „troubivý” zvuk

gepreßter, röhrender Laut (něm.)

(kapitola 4, 12)

Tremolo

Chevrotement (fr.) (kapitola 9)

Trylkování jazyka mezi rty

Flutter tongue between lips (quasi „bbl“) (angl.)

Zunge zwischen Lippen hin-und her schnellen (něm.)

(kapitola 12)

Velmi krátké „heknutí“ přes tvrdý hlasový začátek

Very short groan with a glottal stop (angl.)

(kapitola 3)

Vibrato

Pomalé vibrato. Rychlé vibrato. Široké vibrato. Nepravidelné vibrato.

Slow vibrato. Fast vibrato. Large vibrato. Uneven vibrato (angl.)

Unregelmäßiges v. (něm.)

Vibr. exagéré (fr.)

Vibrato rapido. Vibratissimo. (it.)

(kapitola 1, 4, 9)

Vrčení, drnění

R rolled with the tongue/ flutter-tongue (angl.)

Zungen-R, Flatterzunge (něm.), dále též *knatternd, schnurrend pfeifen*

(kapitola 8, 12)

Vzlykat, štkát, potlačovaně se smát

Schluchzen, lachen, unterdrückt (něm.)

(kapitola 4, 12)

Zpěvavá mluva, mluvo-zpěv

Speech-song/ speech-singing/ spoken-singing/ speak and sing (angl.)

Sprechgesang/ singend gesprochen (něm.)

(kap. 1, 3, 8)