



Možnosti využití teorie interpretace při studiu soudobé sborové tvorby

ROMAN PALLAS



Summary

Practicing and performing of complicated contemporary choral pieces can be easier with the use of a theory of interpretation. As a theoretical basis we can use the Jaroslav Zich's theory, which have to be partly modified to be useful for contemporary music. A theoretical knowledge are necessary part of a conductor's education as it's use can bring required perspective, easier orientation and prioritization in a seemingly confusing score.



Jedinečnost oboru interpretace, úloha interpreta

Hovoříme-li o interpretaci, musíme si uvědomit, že se jedná o naprosto jedinečnou formu uměleckého vyjádření, která neexistuje nikde jinde než v umění hudebním a dramatickém. Interpret sám není tvůrcem, ale jen skrze jeho umění můžeme dílo vnímat a prožívat. Je prostředníkem mezi skladatelem a posluchačem, musí respektovat zájmy obou. Je zodpovědný jak za správné pochopení skladatelových intencí a jejich co nejvěrnější zprostředkování publiku, tak za srozumitelné a přehledné podání i toho nejsložitějšího hudebního díla. Musí umět odhalit nedostatky v oblasti skladatelské práce a svým umem je při reprodukci skladby skrýt. Vyzní-li dílo nepřesvědčivě, bude to dáváno za vinu nejspíše právě interpretovi. Zatímco v jiných uměleckých oborech realizuje dílo sám autor, hudební skladatel je zcela závislý na interpretovi, a proto musí pořídit co nejpresnější notový záznam své skladby a přenechat ji interpretovi ke zvukové realizaci. Ponechme stranou případy, kdy je skladatel sám interpretem, neboť ty jsou dnes spíše ojedinělé.¹



Dvě roviny interpretačního umění

Interpretační umění můžeme chápat ve dvou rovinách či vrstvách, které se navzájem doplňují a ovlivňují. Jednu vrstvu tvoří technické

aspekty interpretace, tedy správné přečtení notového záznamu skladby a schopnost jeho přesné zvukové realizace. To je dovednost, kterou si osvojují již malé děti jako žáci základních uměleckých škol. Kromě dokonalé orientace v notovém zápisu je zde potřeba i dostatečné technické zručnosti ve hře na nástroj či zpěvu, aby bylo možno notový záznam realizovat precizně v předepsaném tempu. V principu jde vlastně především o to, aby správný tón zazněl ve správnou chvíli. Jaroslav Zich hovoří o tzv. lokalitách – bodech přesně umístěných v čase a tónovém rozměru (tedy určité tónové výšky).² Této úrovni interpretační dovednosti lze dosáhnout studiem na umělecké škole nebo i samostatným studiem příslušné literatury a praktickým cvičením hry na nástroj nebo zpěvu. Není k tomu zapotřebí hudebního talentu, jen určitých motorických dovedností a fyziologických předpokladů (např. fyzická zdatnost při hře na náročnější dechový nástroj nebo ohebnost prstů při hře na smyčcové a klávesové nástroje). Pokud se při provádění skladeb omezíme jen na její ryze technické aspekty, výsledek působí z estetického hlediska často velmi neuspokojivým dojmem, a to i přes svou zdánlivou technickou dokonalost.

Druhou vrstvou interpretace je samotný tvůrčí proces, kdy výkonný umělec dotváří konečnou podobu díla vlastní tvořivou prací,

při které vychází z poznání jeho podstaty a také z okolností jeho provedení – dramaturgické umístění v programu koncertu, velikost a tvar prostoru, početnost a skladba publika atd. Dosažení uspokojivých výsledků na této úrovni interpretace již vyžaduje talent, zkušenosti, cit pro dramatickosti a také komunikativnost směrem k publiku. Tento soubor vlastností a dovedností lze sice částečně získat učením a cvičením, ale nezanedbatelnou roli zde zaujímají vrozené vlohy. Bez dokonalého zvládnutí technických základů však ani ten nejtalentovanější jedinec nemůže kvalitně provést žádné umělecké dílo. Je tedy zřejmé, že obě roviny interpretace jsou na sobě plně závislé a skutečně dokonalého, posluchačsky uspokojivého interpretačního výkonu lze dosáhnout pouze jejich propojením.

Nabízí se otázka, proč máme nahlížet na každou vrstvu interpretace odděleně. Hudba různých epoch klade na interpreta rozdílné nároky po stránce technické i umělecké. U hudby starších slohových období zpravidla známe slohová interpretační specifika, řídíme se určitými pravidly a máme osvojené technické dovednosti, potřebné k jejímu provádění. Víme, do jaké míry je pro nás notový záznam vodítkem, a kde je třeba uplatnit vlastní tvořivost. Lokality, tedy umístění konkrétních tónů v čase, jsou většinou určeny autorem a interpretovi je ponechána volnost v oblasti práce s dynamikou, artikulací, technikou hry a barvou zvuku. S příchodem nových trendů v hudebním myšlení na počátku 20. století, kdy část skladatelů odmítla pokračovat v duchu tonality a začala experimentovat s novými a nevyzkoušenými prostředky, změnily se i některé požadavky na interprety. Mnohem detailnější vypracování partitur začalo být nezbytným předpokladem správné interpretace hudby, která se nepodobala ničemu známému, a nebyla tedy ani pro řadu interpretů zcela srozumitelná. Technicky přesná realizace zápisu skladby je potom logicky prioritou a význam vlastního tvůrčího vkladu interpreta se zdánlivě jeví jako druhořadý.

Problematika interpretace soudobé hudby

Budeme-li tzv. lokality zjednodušeně chápat jako přesné, závazné údaje obsažené v notovém záznamu, zjistíme, že v soudobé hudbě se často lokalitami stávají i prvky, které Jaroslav Zich ve své studii označuje jako jevy neútvárné (kvality), s nimiž při interpretaci klasické hudby můžeme pracovat zpravidla volně při dodržení určitých slohových zásad. Soudobí skladatelé nechávají interpretům méně volnosti a v záznamu skladby se často snaží přesně určit nejen kdy zazní který tón, ale také jeho kvality – barevný odstín, dynamický průběh, artikulaci, způsob nasazení, míru vibrata, někdy i takové detaily jako smyk u smyčcových nástrojů, míru a přesnou délku sešlápnutí pedálu u klavíru či míru otevřenosti vokálu nebo způsob vyslovení konsonant v hudbě vokální.

Vzhledem k tomu, že právě tyto kvalitativní jevy jsou často základním formotvorným prvkem hudebního díla, je třeba při studiu soudobé hudby tato zadání plně respektovat. Tím se nám podstatně rozšiřuje ona první interpretační rovina, kde již nestačí pouze umět číst noty, ale je třeba technicky zvládnout mnohem více užitých prostředků. Logicky se tím zužuje prostor pro samotnou interpretovu tvůrčí práci. Tím je zajištěno, že dílo, i když zůstane interpretem více či méně nepochopené, zazní při svém dokonalém technickém nastudování přesně podle skladatelových představ.

Zich se v této souvislosti pozastavuje nad nezvykle přehnanými požadavky, jejichž splnění je prakticky jen těžko uskutečnitelné. Uvádí příklad z tvorby Arnolda Schönberga, který v úvodu Pěti orchestrálních kusů žádá, aby dirigent prakticky vůbec tvůrčím způsobem nezasahoval do vyznění díla, ale pouze dbal na absolutně přesné dodržení všech pokynů v partitūře. Patrný kritický odstup od takového skladatelského přístupu je u Jaroslava Zicha dán mimo jiné jistě dobou vzniku práce, která byla vydána v roce 1959. Protože v ní autor vychází částečně z teoretických prací svého otce

a částečně z vlastní interpretační praxe, je pochopitelné, že v dnešní době je již platnost některých jeho tezí a dílčích myšlenek diskutabilní, neboť jsou vázány na tehdejší úroveň vývoje hudebního myšlení a interpretační problematiku skladeb tehdy běžně zařazovaných do repertoáru.³ Dnes již detailně vypracované partitury nejsou ničím neobvyklým a množství užívaných netradičních prostředků, pro něž v rámci notace neexistují obecně platné znaky, naopak vyžaduje co nejpečlivější zápis, často doplněný slovními poznámkami a vysvětlivkami.

Protože pro interpretaci soudobé hudby, i vzhledem k její různorodosti, neexistují pevně daná pravidla, je detailní notový záznam nezbytností, neboť nám udává celkový charakter skladby a usnadňuje její pochopení, potřebné k uplatnění vlastního tvůrčího přístupu. Hlavním problémem zde zůstává samotné vypořádání s komplikovaným notovým zápisem a jeho přesné nastudování, které vyžaduje rozšíření vlastních technických dovedností nad rámec požadavků, kladených studiem skladeb, využívajících konvenční vyjadřovací prostředky.

Soudobá sborová tvorba

Interpretace sborové skladby je procesem dvoufázovým: sbormistr nejprve musí dílo nastudovat, vytvořit vlastní koncepci jeho provedení a teprve potom svou vizi předává sboru, který do procesu vstupuje ve druhé fázi jako realizátor. Chceme-li soudobou skladbu, obsahující nekonvenční výrazové prostředky, provádět s pěveckým sborem, stojíme mnohdy před nelehkým úkolem. Většina sborů je složena ze zpěváků – amatérů, kteří nemají patřičné hudební vzdělání a nedokáží se sami plně vypořádat ani s tradiční partiturou. Tím spíše je pro ně problémem záznam skladby, obsahující moderní notační prvky a opatřený řadou slovních pokynů. O to větší díl odpovědnosti za správné uchopení a nastudování díla připadá sbormistrovi, který si o něm musí nejprve utvořit ucelenou představu a následně srozumitelnou formou dovést

své svěření k jeho správné realizaci. Zde musí sbormistr uplatnit nejen svou vlastní přirozenou muzikalitu a hudební vzdělání, ale také pedagogické schopnosti. Zpočátku je potřeba zpěváky pro novou věc nadchnout (bez dokonalé představy o finální podobě skladby to je nemožné), přiblížit jim pomocí nejrozumnějších asociací celkový charakter díla, přimět je k otevřenému přístupu k experimentování s hlasem a vnímání zvukových souvislostí. Teprve potom lze přistoupit k samotnému studiu skladby a práci na technických detailech.

Soudobá sborová tvorba využívá nepřehledné množství výrazových prostředků, s jejichž užitím nemá většina amatérských hudebníků zkušenosti, a proto musí být sbormistr schopen jejich realizaci nejen vysvětlit, ale i prakticky předvést. K dosažení ideálního vyznění skladby je pak třeba ochoty experimentovat a doladovat jednotlivé detaily. Každý zpěvák se stává spolutvůrcem, přináší do procesu nastudování díla své jedinečné hlasové dispozice a nové nápady. Tím se práce na takové skladbě stává do jisté míry kolektivní hrou se zvukem, plnou objevování neprobádaných možností sboru. Rozhodne-li se sbormistr pro ryze technický, řemeslný přístup bez podněcování zpěváků k uplatnění vlastní tvořivosti, stane se nácvik pro sboristy nezajímavým a komplikovaným procesem, jehož výsledek potom bude vyznívat neuspokojivě a nuceně. Řada moderních výrazových prostředků navíc vyžaduje vzájemnou interakci zpěváků, nejen subjektivní plnění zadaných pokynů bez souvislosti s okolním děním.

Dodejme, že právě pěvecké sbory jsou patrně nejvariabilnější interpretační tělesa. Zvuk instrumentálního souboru, orchestru nebo sólového nástroje si můžeme představit, aniž bychom je slyšeli – známe barvu tónu jednotlivých nástrojů při užití různých technik hry. Pěvecký sbor nás téměř vždy překvapí, každý má svůj nezaměnitelný zvuk, který je určen kombinací pěvecké hlasové průpravy se souborem zvukových možností jedinečných hlasových aparátů. I studium náročných moderních sborových

partituru se tedy liší od studia podobných skladeb v instrumentálních souborech. Zatímco instrumentalisté při dosažení určité úrovně technické vyspělosti mohou dosáhnout k nerozeznání podobných výsledků, ani ten nejdokonalejší notový záznam nemůže zajistit jednotné vyznění díla u všech sborů. Tak se v praxi stává, že přejme-li nějaký sbor dokonale styl provedení určité skladby od jiného, výsledek může být naprosto neuspokojivý, ačkoli interpretace je téměř identická. Kvalita provedení je tedy ovlivněna nejen tím, jak si sbor technicky poradí se složitou partiturou, ale také dokonalým poznáním vlastních zvukových dispozic a jejich vhodným využitím při interpretaci.

Protože oblast organizace tónových výšek již byla prakticky vyčerpána tonálním, modálním a seriálním systémem, snaží se soudobá tvorba obohatit hudební projev o nové zvukové možnosti, tedy na poli práce s barvou zvuku a nekonvenčními hráčskými a pěveckými technikami. Soudobá vokální tvorba počítá s využitím nejen „klasického“ zpěvu, ale i pestré škály hlasových technik – neobvyklých hlasových poloh, šepotu, křiku, mluveného slova, různě zabarvených rejstříků včetně využití prostředků nehlasových, které jsou sborovému zpěvákovi dostupné (např. perkusivní hra na tělo či vytváření zajímavých zvuků ústy i manuálně, včetně využití bicích nástrojů). I na poli práce s harmonií, melodikou a rytmikou můžeme najít řadu méně obvyklých prvků – využití zahuštěných akordů či clusterů, mikrointervalů, glissand, specifické požadavky na artikulaci a frázování, práci s dechem a podobně.

V soudobé hudbě již neplatí zichovské dvojrozměrné chápání technického základu hudby. Jak bylo řečeno, v soudobé hudbě se některé útvary, jejichž způsob užití byl dříve ponechán na vůli interpreta, stávají lokalitami v tom smyslu, že jsou zaznamenány s naprostou přesností (barva a charakter zvuku předepsanou technikou hry či zpěvu, dynamické poměry mezi tóny využitím širší dynamické škály), často dokonce kvantifikovány (např. tempové předpisy pomocí me-

tronomických údajů, délka pomlky a fermaty udaná v sekundách atd.). Budeme-li chápat tyto vlastnosti tónů a zvuků jako lokality, musíme tedy tento technický a neměnný základ vnímat jako trojrozměrný – zvuk je umístěn v čase, tónovém rozměru a v barevně-dynamickém rozměru.⁴

V souvislosti s výše řečeným se vnučuje otázka, zda skutečně můžeme zichovské neútvary jevy přehodnotit na lokality, když nakonec ve výsledku, a to zejména právě ve sborové hudbě, bude zvuková podoba skladby vždy jedinečná. Barva a dynamika zvuku bude ovlivněna dispozicemi zpěváků, jejich počtem a vyrovnaností obsazení jednotlivých hlasů. Při důkladném zkoumání však zjistíme, že i výška a časové umístění tónu mohou být při interpretaci modifikovány. Nakonec sám Jaroslav Zich připouští, že lokality můžeme (ne-li přímo musíme) deformovat.⁵ Autor zde chápe deformaci jako součást tvořivé práce interpreta. V širším smyslu můžeme za deformace považovat i výše zmíněné proměny barvy a dynamiky, určené zvukovými možnostmi sboru. Nejsou to sice deformace záměrné, ale přesto splňují podmínku, že je chápeme jako odchylky od daného ideálního útvaru (forte identifikujeme i v podání malého sboru, přestože bude znít slaběji, šepot zůstane šepotem bez ohledu na složení a početnost sboru). Musíme si však uvědomit, že v soudobé hudbě nemůžeme otázku lokalit úplně zobecnit. Každá skladba využívá určitých specifických prostředků a kompozičních postupů. Co je v jedné skladbě lokalitou, v jiné zůstává jevem neútvarym, popřípadě se tam nevyskytuje vůbec. To navíc platí i pro původní lokality, jak je určil Jaroslav Zich. Například ve skladbě využívající proporční notace nemůžeme umístění zvuku v čase chápat jako lokalitu, neboť není přesně kvantifikováno.

V této souvislosti můžeme také nesouhlasit s tvrzením, že písemný (notový) záznam skladby je nejdokonalejší formou záznamu.⁶ Vzhledem k využití velkého množství prostředků, pro které neexistuje ustálená



forma zápisu, se jeví jako mnohem přínosnější zvukový či tzv. psychický (paměťový) záznam skladby. Zkušenosti některých mimoevropských hudebně nadaných národů nám ukazují, že hudba, která klade tak velký důraz na zvukové nuance, se dá nejlépe studovat prostřednictvím tzv. ústní tradice. Například některé tradiční skladby v repertoáru indonéskeho gamelánu nebo japonského gagaku se provádějí při absenci písemného záznamu již stovky let prakticky beze změny, zatímco evropští odborníci se přou o to, jak správně hrát barokní a kla-

sickou hudbu, starou jen dvě až tři stovky let a zaznamenanou pomocí důmyslného a zatím nejpřesnějšího dostupného notačního systému. Pokud chápeme ústní tradici jako nespolehlivou, platí to zejména pro oblast folklóru. U leckteré soudobé skladby bychom uvítali možnost sluchové fixace více než komplikovanou a málo srozumitelnou partituru, neboť mnoho nekonvenčních prostředků je často ve své podstatě prakticky velmi jednoduchých, ale v rámci tradiční moderní evropské notace jen obtížně zaznamenatečných.

Poznámky

- 1 Více o tom – Zich, J.: Prostředky výkonného hudebního umění, str. 7–10.
- 2 Tamtéž, str. 12.
- 3 Skutečnost, že hudba 2. poloviny 20. století zpochybnila některá Zichova tvrzení, která je nutno v určitých případech přehodnotit, připomíná např. Jiří Bezděk ve svém příspěvku *Teorie interpretace ve vzdělávání sbormistrů* (in *Cantus choralis*, 09, UJEP, Ústí nad Labem 2010, str. 180–186). Poukazuje také na neplatnost zichovské teorie při interpretaci děl nejstarších období (chorál, renesanční polyfonie atd.), což je tvorba, která zaujímá v repertoáru pěveckých sborů významné místo. Na Zichův koncept teorie interpretace nahlíží tedy spíše jako na metodiku separace jednotlivých prostředků, jejíž obecné zákonitosti se mohou dále konkretizovat a rozvíjet v závislosti na vývoji hudebního myšlení a specifických potřebách jednotlivých oborů.
- 4 Protože barva zvuku je často ve vzájemné závislosti s jeho dynamikou a technikou vytvoření, budeme zde tyto jeho kvalitativní atributy chápat jako jeden komplexní rozměr.
- 5 K tomu Zich uvádí: „Podstatou každé deformace je odchylka...od něčeho. Deformaci můžeme chápat jako takovou jedinečnou tehdy, je-li nám jasno, od kterého ideálního útvaru byla provedena. Pouze v tom případě může pak být zdrojem estetické libosti.“ (str. 21–22) K tomu dále dodává, že „lokalita je udaná v pozici ideální, ze které ji může umělec nepatrně vychýlit.“ (str. 78)
- 6 Zich, J.: Prostředky výkonného hudebního umění, str. 10.

Literatura

1. ZICH, J. *Prostředky výkonného hudebního umění*. Praha: SNKLHU, 1959.
2. LOUDOVÁ, I. *Moderní notace a její interpretace*. Praha: AMU, 1998.
3. HOŘÍNKA, S. *Barva zvuku a její úloha ve výstavbě hudební skladby*. Triga, 2008.
4. KOFROŇ, P. *Věčné hledání*. Praha: UNIJAZZ, 1989.
5. SZALIŃSKI, A. *Problemy wykonawcze współczesnej muzyki chóralnej*. Warszawa: Centralny ośrodek metodyki upowszechniania kultury, 1974.

Resumé

Využití teoretických základů interpretačního umění může značně usnadnit studium na první pohled složitých soudobých sborových partitur. Jako východisko nám může posloužit teorie interpretace Jaroslava Zicha, kterou však musíme při aplikaci na soudobou hudbu vhodně doplnit a místy přehodnotit. Racionální přístup ke studovaným skladbám a využití teoretických poznatků může sbormistrovi přinést potřebný nadhled, snadnější orientaci a správné stanovení priorit ve zdánlivě nepřehledném zápisu. Teoretické základy interpretace jsou proto

nezbytnou výbavou každého sbormistra, který má ambice nejen reprodukovat známá díla klasiků (včetně často prováděných a oblíbených děl známých sborových autorů 2. poloviny 20. století), ale také objevovat nesčetné nové a neprobádané možnosti, které nám přináší nová tvorba.

Klíčová slova: teorie interpretace, soudobá hudba, sbor, sbormistr.

Keywords: theory of interpretation, contemporary music, choir, conductor.

MgA. Roman Pallas působí jako sbormistr litoměřického dívčího sboru Puellae cantantes, vyučuje hudební teorii a skladbu na Konzervatoři v Teplicích, hru na klavír na ZUŠ v Litoměřicích a je doktorandem KHV UJEP v Ústí nad Labem.

roman.pallas99@gmail.com

www.musica.cz/skladatele/pallas-roman.html, www.puellae.cz