

K jednomu z významných problémů sborové interpretace

Milí sboroví přátelé,

dovolte mi na úvod říct několik slov o sobě, protože se to uvedeného tématu úzce dotýká. Pocházím z učitelské, muzikantské rodiny. Moji rodiče, otec, odborný učitel na základní škole, výborný houslista a dirigent místního symfonického orchestru a dechové hudby, a matka, soukromá učitelka hry na klavír a cizích jazyků (francouzštiny, angličtiny, němčiny), prožili celý svůj život v malebném východočeském městě Jablonném nad Orlicí. Od rodičů jsme dostávali já i moji dva bratři základy instrumentálního hudebního vzdělání. Všichni jsme hráli na klavír, já od pěti let i na housle, v době gymnaziálních studií pak i na flétnu, pikolu, klarinet a saxofon. Starší bratr hrál na hoboj a violu a mladší vedle klavíru také na violoncello (oba nástroje studoval později také na pražské konzervatoři). Doma měla naše rodina tedy kompletní smyčcové kvarteto a klavírní kvinteto a v tomto složení nejen doma muzicírovala, ale i veřejně koncertovala. Já i moji bratři jsme se pak uplatnili také v otcově symfonickém a dechovém orchestru.

V instrumentálním studiu a muzicírování jsem pokračoval i při studiu na osmitřídním Masarykově reálném gymnáziu v Kostelci nad Orlicí, které jsem absolvoval v roce 1950. Na kosteleckém gymnáziu působil v této politicky komplikované době vynikající hudební pedagog Josef Vrátil (pozdější pedagog Pedagogického institutu v Hradci Králové a zakladatel a dirigent Královéhradeckého dětského sboru), díky němuž se Hudební výchova stala na škole disciplínou, která významně ovlivnila pověst tohoto gymnázia nejen ve Východočeském kraji. Ve studiu houslové hry jsem v letech 1943 – 1950 pokračoval soukromě u svého strýce, známého houslového virtuosa a pedagoga Jaroslava Kociana, vystupoval jako sólový houslista, byl členem gymnaziálního pěveckého sboru, orchestru a klavírního kvarteta a úspěšně působil jako saxofonista také v dixielandové kapele v Letohradu.

V bohaté kombinaci teoretického studia a hudební praxe jsem pokračoval i v průběhu svého studia na Pedagogické fakultě UK v Praze, kterou jsem absolvoval v roce 1953 (obor Učitelství hudební výchovy pro 3. stupeň škol). Hrál jsem na housle ve studentském kvartetu a byl primáři smyčcovém orchestru, s nímž jsem provedl jako sólista i tři Mozartovy houslové koncerty, zpíval ve studentském pěveckém sboru a pod vedením Metoda Doležila v Pěveckém sdružení pražských učitelů a jeden školní rok působil pod vedením Jana Tausingera jako houslista ve velké Cimbálové hudbě VUS UK Praha. Po absolvování fakulty a tříletém pedagogickém působení na Odborném učilišti závodu Motorlet Praha (v té době vedl spolu s hudebním skladatelem Vadimem Petrovem Ústřední soubor Státních pracovních

záloh) a čtyřech letech výuky na 2. stupni základní školy v Perunově ul., Praha 3 – Vinohrady (kde jsem založil a vedl dětský pěvecký sbor) jsem nastoupil v roce 1960 jako učitel, později odborný asistent na Pedagogický institut v Brandýse nad Labem. V roce 1962 jsem absolvoval ještě Vysokou školu pedagogickou (obor Hudební nástroje), ale cítil jsem se stále instrumentalistou. Koncertoval jsem jako sekundista se smyčcovým kvartetem Jiřího Linhy, hrál na housle v “profesionálním” Klavírním triu Pedagogické fakulty UK aj.

V roce 1967 jsem na přání studentek založil na Pedagogické fakultě UK Komorní ženský sbor, později nazvaný Iuventus paedagogica a začal jsem do hloubky poznávat jedinečné krásy i problémy jiné, sice do té doby též aktivně provozované, ale nikoli osobně řízené hudební oblasti – sborového zpěvu.

Sborovému zpěvu patří v bohaté struktuře hudebně interpretačního umění mimořádné postavení. Je dáno již tím, že se mu věnují převážně neprofesionálové, milovníci hudby (amatéři). Podle průzkumu, který se prováděl v letech 2013 – 2015, existuje jen v Evropě více než milion neprofesionálních pěveckých sborů s více než 37 miliony zpěváků. Počet profesionálních sborů, pracujících samostatně nebo při operních scénách, je v tomto směru v zanedbatelné menšině. Je to dáno samozřejmě i tím, že působení v pěveckém sboru nevyžaduje ve srovnání s hrou na hudební nástroje mnohaleté odborné studium. Finančně náročné je i pořízení kvalitního hudebního nástroje. Zpěvní hlas a pěvecká technika se oproti tomu rozvíjí systematicky přímo v práci pěveckého sboru, v úzkém, intimním styku s vhodným hudebním dílem.

Vokální hudba a sborový zpěv zvlášť mají však ve srovnání s instrumentální hudbou ještě jednu výraznou výhodu. Každá hudba vypráví příběhy, nebo alespoň navozuje určité nálady. V instrumentální hudbě, včetně hudby programní, však nejsou tyto příběhy zcela konkrétní. Tuto konkrétnost získávají teprve spojením hudby s textem. Hudba přesvědčivost slovního vyprávění příběhu podstatně zesiluje a jeho výrazově jednotné tlumočení pěveckým sborem je posluchači nejbližší, nejsrozumitelnější a není v tomto ohledu ničím nahraditelné.

Do oblasti vokální hudby patří v širokém smyslu slova veškerá „hudba“, interpretovaná lidským hlasem. Samostatný lidský hlas může tedy např. napodobovat hudební nástroj (včetně nástrojů bicích), pěvecký sbor může znít jako instrumentální soubor doplněný nejrůznějšími hlasovými efekty, „hrou na tělo“ apod. Naše pěvecké sbory si však v současné době trochu navykají zpívat i skladby s krásnými, obsahově bohatými texty jen jako tóny a slabiky. Nerespektují přitom většinou ani zákonitosti správné deklamace příslušného jazyka, ani zvukovou krásu jednotlivých slov. Zbavují se tak oné jedinečnosti vokální sborové hudby,

výrazově silného spojení hudby s textem. A netýká se to bohužel jen hudby na latinské nebo cizojazyčné texty. Vyprávějí i v našem zvukomalebném mateřském jazyce „jiné“, obsahově mnohem chudší příběhy, než které jim sborové skladby nabízejí. A někdy se domnívám, že si na tento způsob sborové interpretace navykají bohužel i posluchači, což se pak odráží i v obecném kolektivním zpěvu. Když slyším např. společný zpěv naší překrásné národní hymny, říkám si, zda ještě víme, o čem zpíváme, zda dokážeme upřímně procítit slovansky čistou lásku k své vlasti.

Nejvýznamnější úlohu při návratu sborového zpěvu k obsahově a výrazově přesvědčivému vyprávění vokálně sborových příběhů má sbormistr. Musí dokázat správně vysvětlit obsah skladby, zvolit interpretačně pravdivé hudebně výrazové prostředky a nejen skladbu provést dokonale z hlediska taktovací techniky, ale vyprávět daný příběh celou svou osobností, postavením a napětím těla, výrazem obličeje, adekvátním gestem. Teprve potom může hudba v dokonalém souznění sbormistrova působivého hudebně pohybového výrazu s jednotným, obsahově bohatým zpěvním projevem každého pěvce oslovit v plné síle posluchače a z jeho prožitku čerpat zpětně další hudební energii.

Deklamace a frázování patří k významným, přitom však stále poněkud opomíjeným disciplínám sborové interpretace. O obou kategoriích hovoříme nejen ve vokální, ale i v instrumentální hudbě. Jejich použití v těchto oborech je však přece jen v něčem odlišné. Pod pojmem *vokální hudba* rozumíme v širším slova smyslu veškerou hudbu interpretovanou lidským hlasem, tedy i zpěv bez textu, „Sprechchor“, různé zvuky vydávané hlasovým aparátem apod. Teď si však budeme všimnout pouze vokální hudby ve spojení s textem, a nebudeme se podrobněji zabývat ani problematikou sborové výslovnosti. Aby nás vokální hudba dokázala oslovit co nejsilněji, je třeba, aby její deklamace, tj. především kvalita a kvantita vokálů a umístění přízvuků bylo nejen správné z hlediska tvoření tónu a daných metro-rytmických vztahů, ale aby působily co nejpřirozeněji, aby vokální hudba byla vždy *zpívanou řečí*, jakýmsi dialogem s posluchačem. Vokální hudba nemá sice tak bohatou barevnou paletu jako instrumentální symfonického orchestru, nemá technické možnosti jednotlivých hudebních nástrojů, má však nástroj, který má člověk ukryt přímo v sobě, nástroj, který ve spojení s textem dovede vyjádřit nejpravdivěji a zcela jednoznačně nekonečné množství nálad, předat konkrétní sdělení, jejichž přesvědčivost je ve spojení s hudbou povýšená na novou kvalitu. A v tom tkví vedle jejího specifického společenského významu její originální nezastupitelnost. Instrumentální deklamace vyplývá ze zákonitostí metro-rytmických struktur, správné pulzace přízvukových a nepřízvukových hodnot, ať již

v rámci jednotlivých taktů nebo celých hudebních frází. Tyto zákonitosti platí samozřejmě i pro vokální hudbu. Jsou však navíc podřízeny specifické charakteristice přízvuchnosti a spádu různých jazyků. Zpěvák by měl nejen rozumět obsahu textu, ale umět se vcítit i do melodického a metro-rytmického charakteru zpívaného jazyka a jeho správné výslovnosti. (Tradiční latinské duchovní texty mešního ordinária ztrácejí v některých zhudebněných svůj původní obsah a hudební složka v nich získává nadřazené postavení. I zde je však třeba vždy respektovat správnou latinskou výslovnost a zákonitosti časomíry.) Zpěvák by měl umět napravit i případné nedostatky ve správné deklamaci zaviněné skladatelem nebo např. tvůrcem lidové písně instrumentálního typu (v nichž jde často o texty podložené hotovým, původně instrumentálním melodiím), protože vokální skladba musí být zpívanou řečí, k níž posluchač nepotřebuje tlumočníka.

Určité rozdíly najdeme i v deklamaci sólového a sborového vokálního projevu. Sólista sboru nebo operní pěvec nemá obvykle se srozumitelností hudebně textového sdělení problémy. Jeho projev je zpravidla skutečnou zpívanou řečí. Sborová interpretace potřebuje umírněnější metro-rytmickou pulzaci, výraznější vyrovnávání vokálů, to však nesmí být nikdy na úkor srozumitelnosti textu. Je zvykem, že programy sborových koncertů doplňují originální textové podklady skladeb. Obdivuji skladatele, kteří umí „tvořivě“ pracovat s textem, v kontrapunktické sborové faktuře dovedou smysluplně opakovat v různých hlasech některá slova, nebo části textu. Ale ve správné interpretaci existuje přece dynamická hierarchie kompozičních prvků. Hlavní myšlenka musí prostupovat srozumitelně tokem skladby. Nebo na hudebním „zpracování“ textové předlohy tolik nezáleží? Pak to podle mého názoru není příliš kvalitní sborová skladba. Domnívám se proto, že připojování textů jednotlivých skladeb k programům sborových koncertů předpokládá, že zpěvákům nebude rozumět. To se netýká samozřejmě cizojazyčných textů a jejich překladů a kompozičně komplikovanějších sborových děl, v nichž by mohl posluchač ztratit potřebné dějové souvislosti příběhu.

Nedostatečnou srozumitelnost textu v interpretaci sborových skladeb však nezavíňuje jen výše zmíněné nadměrné krytí vokálů. Aby nám posluchač rozuměl, je třeba vyslovovat vokály přirozeně. Ve většině našich nejen dětských sborů se objevuje od jisté doby nehezké, ostré, úzké „e“ (často také „i“), které na delších držených hodnotách dělá z naší krásné češtiny nebo moravských nářečí cizí, posluchačům „nepřátelský“ jazyk. Další deklamační chybou bývá tzv. „slabikování“. Podobná hudební řeč pak postrádá přirozenou pulzaci, všechny slabiky jsou kvantitativně stejné, text plyne jako nepřetržitý proud slabik nerozlišujících jednotlivá slova, slabiky ztrácejí i rozlišení své délky. Správná deklamace, rozdílná dynamická

kvantita jednotlivých slabik je nutná v jakémkoliv dynamickém stupni, při vytváření srozumitelných dynamických vln. Zvláštní, ve vokální hudbě zcela osobitý charakter dostává skladba navíc vyjádřením obsahu, případně významové zvukomalebности každého slova, sousloví, věty. Všimli jste si, jak nádherný je náš jazyk? A to vše zesiluje ještě společné, jednotně cítěné sborové provedení vyvolané adekvátním sbormistrovským postojem, gestem a výrazem obličeje.

V přípravné fázi můžeme kromě vysvětlení a názorného předvedení správné deklamace (což je velice prospěšné zvláště u dětských sborů) napomoci zpěvákům vhodným dirigentským gestem. Nemusím jistě připomínat, že při výslovnosti krátké slabiky na dlouhou notu si pomáháme malým sforzatem s dodržением délky noty podle zápisu. Podobnou známou zkušeností je vylehčení tečkovaného rytmu zeslabením třetí části hodnoty s tečkou. Naznačení různé délky a dynamické kvantitativy po sobě následujících stejných podhodnot zvýrazníme ve volnějším tempu např. střídáním děleného gesta v pohybu tenuto a měkké polostaccato. (Zkuste vytvořit krátké věty z dvouslabičných nebo čtyřslabičných slov pro sled různě dlouhých osminových hodnot ve 4/4 taktu a správně je tímto způsobem opakovaně zadirigujte. Nezapomeňte, že každá doba a její část má ve 4/4 taktu jinou dynamickou kvantitu.)

Správná deklamace vyžaduje i sborovou jednotu, především na začátku frází. Nejde jen o včasnou intonační a pěveckotechnickou představu tónu vzhledem k jeho poloze, ale i o uvědomění si obtížnosti a nutné přípravy výslovnosti některých konsonant. Týká se především zadopatrových „k“, „g“, „ch“, ale v některých případech i některých dalších konsonant.

S pravdivostí hudebního výrazu, srozumitelností sborové interpretace, ale i se stylovým provedením skladby souvisí rovněž *sborové frázování*. Při srovnání s frázováním instrumentálním nenajdeme tentokrát tolik odlišností. Sólová nebo ansámblová vokální interpretace je samozřejmě závislá na dechových možnostech zpěváků (lze srovnat s hrou na dechové nástroje) a frázování je třeba této podmínce promyšleně podřídit. Ve sborové interpretaci tento problém vzhledem k možnostem střídavého (řetězového) nádechu odpadá. Obecně však platí, že každá fráze musí mít přesný začátek i ukončení. Z pěveckého hlediska provádíme frázování obvykle velmi krátkými přestávkami (césurami) mezi jednotlivými oddíly skladby, uvnitř oddílů postrádajících pomlky pak většinou pouze dynamickým odlehčením. Přesnost měkkého začátku a konce frází nepředstavuje z hlediska pěvecké techniky příliš náročný problém, je však závislá na správném dirigentském gestu a

dokonalé koncentrovanosti zpěváků.

Je třeba si uvědomit, že každá fráze začíná vždy svým prvním tónem. Pokud je v předtaktí, stahuje na sebe část přízvuku 1. doby, kterou v tomto směru oslabuje. (Předtaktí se jakoby spojuje s následující 1. dobou.) Závěr frází je třeba většinou odlehčit, tj. dynamicky povolit. Častou chybou, zvláště u dětských sborů, bývá tvrdé zakončování frází, vyrážení slabik na jejich posledních tónech. Končí-li skladba konsonantou, napomáhá přirozenému dynamickému odlehčení přivřením úst při její výslovnosti. Při závěru fráze na vokál je možno zpočátku slabě na konci vyslovit, pak si pouze představit *m*, *n*, *ch*, *h*, *g*. V některých zemích (dnes často i u nás) je zvykem nechat přeznít koncovou nosovku „*n*“. Slovo má pak v dirigentském gestu vlastně dva závěry (pro nasazení a ukončení nosovky). Každá fráze má svůj dynamický život, tvar, své napětí, které vychází z hudebně textové logiky, pravdy, a nesmí být v žádném směru přehnané. Jedním ze známých pravidel správného frázování je nenadechovat před vrcholem fráze. Celý efekt její výstavby, jejího napětí, se nádechem přerušuje. Podobný nádech však může mít samozřejmě i svůj logický záměr a pak nevádí. Promyšlíme-li frázování, určíme umístění nádechů a délku často nevyepsaných pomlk. Ve sborové interpretaci je možno pomocí střídavého nádechu vytvořit dlouhodeché fráze, které působí velmi efektně. Neměly by být však nikdy samoučelné. Pomlky mezi frázemi (o jejich délce rozhoduje sbormistr) by se však neměly nikdy příliš lišit od originální notové předlohy a sbormistr by je měl přesně ukazovat. Orchesterální dirigenti tuto okolnost při provádění vokálně instrumentálních děl k nelibosti sboru často opomíjejí.

Způsob frázování souvisí velmi úzce i se stylovostí interpretace. Připomeňme si v této souvislosti např. klasicistní „odtahy“ (i ty je třeba se z hlediska dirigentské techniky naučit správně ukazovat), nebo stále se měnící agogicko-dynamický tvar romantických a novoromantických frází s bohatším využíváním recitativního způsobu taktovací techniky.

Při hodnocení sborových výkonů se v zahraničních mezinárodních soutěžích často používá termín „věrnost notovému zápisu“, neboli jeho přísné dodržování. Podle mého názoru lze se zařazením této hodnotící kategorie přinejmenším polemizovat. Vezmeme-li např. dynamický předpis ve výstavbě romantických frází i skladeb z tohoto období jako celku, vedlo by dodržování zápisu k „boulovitě“ dynamice (k příkrým, nepravdivým dynamickým vlnám) a většinou i k nepřehledné celkové dynamické výstavbě. U některých skladatelů se zase setkáváme s nedůvěrou k potřebnému vnímání frází ze strany sbormistra a skladby se hemží mnoha zbytečnými, většinou osminovými pomlkami, které nejsou ničím jiným, než náznakem frázování. Podobných příkladů bychom našli v domácí i cizí hudební literatuře 20.

století značné množství.

Jestliže bychom chtěli shrnout předchozí úvahy a rady týkající se sborové deklamace a frázování, stačilo by nám k tomu několik vět. Hudba vypráví příběhy. Kratší i delší. Vezměme např. jen předvětí a závětí, otázka a odpověď. Vokální hudba nám však přináší naprosto konkrétní příběhy, které musíme umět vyprávět tak, aby nám všichni rozuměli. Musíme jim sami dobře rozumět a vyjádřit krásu, lásku, smutek, pokoru, strach a všechny lidské city, které text i hudba obsahují. Musíme je umět vyprávět zpívanou řečí, ať již jde o naši nádhernou češtinu, naše či moravská nářečí, nebo jakýkoliv cizí jazyk. Je to obrovské privilegium vokální sborové hudby, jehož si musíme vážit a musíme je ctít a naplňovat.

Z úvodu mého povídání vyplynulo, že jsem byl do svých 35 let hlavní náplní svého muzikantského života především instrumentalista, nejčastěji houslista. Na instrumentální hudbě jsem obdivoval především její víceméně přesnou intonaci. K té mě s pedantskou vytrvalostí školil v houslové hře právě Jaroslav Kocian. A když mě poprvé pochválil za intonačně správné provedení tříoktávové stupnice (velké a malé celé tóny, diatonické půletóny), musel jsem si říct, že správně zahráná stupnice je skutečně nádherná muzika. Nechodil jsem moc rád ani na operní představení, protože se mi vždy zdálo, že to zpěváci orchestru kazí. Tuto intonační náročnost jsem aplikoval později samozřejmě nejen ve své didaktické vysokoškolské disciplíně *Intonace a sluchová analýza*, ale i ve sborovém zpěvu. Tomu jsem postupně přicházel stále víc na chuť, objevoval jeho krásy a kouzla, které ve správné interpretaci nedokáže nikdy instrumentální hudba překonat. Zkusme se tedy více zamyslet nejen nad kvalitou pěveckého tónu, intonační a rytmickou jednotou provedení partitury, ale také nad obsahem příběhu, který chceme posluchačům vyprávět. Přestaňme společně pouze slabikovat text, ale přesvědčme přirozenou, srozumitelnou deklamací posluchače v každé hudební frázi i skladbě jako celku o pravdě, kterou jim svým hlasem i srdcem chceme společně sdělit.