

Horizontálne a vertikálne vzťahy v hudbe z pohľadu vokálneho pedagóga a interpreta

Jana Pastorková

Na úvod si dovoľím citovať myšlienku klavírneho pedagóga Carla Adolfa Martienssena, ktorá je platná pre každého pedagóga hudby a svedčí o jeho zodpovednej úlohe. Martienssen na vyjadrenie študenta „... *veď ja som sa nechcel stať ... interpretom; chcem byť – iba učiteľom*“, odpovedal: „*Iba učiteľom? – mali ste vari povedať: dokonca – učiteľom.*“¹

Možnosti pohľadu na tému horizontálnych a vertikálnych vzťahov v hudbe sú veľmi rôznorodé. Inak pristupuje k dielu skladateľ, iný je analytický pohľad teoretika hudby, praktické hľadisko dirigenta či jednotlivých interpretov; tí všetci môžu v diele nájsť odlišné súvislosti. Podobne v javiskových dielach môže choreograf či režisér prinesť nový originálny pohľad. Ďalším podstatným kritériom je obdobie vzniku diela, štýl, žáner: inak čítame hudobný text v kontexte danej doby – napríklad z hľadiska rétorických figúr či symboliky, a inak z dnešného pohľadu. Špecifickým prípadom je hudba 20. a 21. storočia, keď si musí interpret často najskôr naštudovať osobitý spôsob zápisu. Čím ideme viac do hĺbky, neustále nachádzame nové možné kontexty. Nie je to len otázka faktúry skladby ako riešenia vzťahu horizontálnej (melodickej) a vertikálnej (akordickej) zložky hudobného diela, ale zahŕňa to množstvo rôznych faktorov ovplyvňujúcich pohľad, a následne aj interpretáciu skladby.

K výberu danej témy ma priviedli skúsenosti z mojej umeleckej praxe vokálneho interpreta a pedagóga. Pozrieme sa na túto problematiku z hľadiska naštudovania diela v procese výučby, z hľadiska toho, s čím sa musí študent spevu pri príprave interpretačného výkonu bežne konfrontovať.

Spevákovi nástroj dozrieva psychofyzicky a niektoré technické postupy je možné realizovať až počas vysokoškolského štúdia. Speváci sa veľmi intenzívne a permanentne zaoberajú stavbou svojho nástroja, čiže svojím telom. A tak neustále riešia horizontálu a vertikálu v sebe – či je to klenba, či dychová opora, uvoľnenie brady a pod. Inštrumentalista popri svojom talente a technike hry prichádza na štúdium aj s hotovým nástrojom, ktorý je postavený jeho staviteľom. Dovoľím si simplifikovane prirovnať to napríklad k violončelu. Obrazne – od hlavy až po bodec to je stavba nástroja, ktorú

by sme si mohli predstaviť ako vertikálu, a ťah sláčika ako horizontálu. Oproti tomu spevák si svoj ľudský hudobný nástroj dotvára získavaním pocitových návykov, takzvaných pocitových hmatov, ktoré postupne upevňuje. Preto ak sa študent zamýšľa nad horizontálou a vertikálou, tak jeho myšlienky v prvom okamihu spravidla vedú k technickým problémom súvisiacim s jeho hudobným nástrojom. Až neskôr otvorí svoju myseľ k problematike horizontály a vertikály v hudbe; k tomu, čo všetko to pre neho ako speváka-interpreta znamená z hľadiska naštudovania diela a jeho náležitej realizácie.

Študent prichádza na vysokú školu s istou dávkou vedomostí, praktických zručností a umeleckého cítenia, ktoré by mal postupne počas štúdia prehľbovať a rozvíjať. Vo svojom edukačnom vývoji prechádza rôznymi fázami. Úlohou vokálneho pedagóga je pomôcť mu rozvinúť jeho spevácky potenciál a pripraviť ho na cestu samostatného tvorivého umelca s vlastným interpretačným názorom.

S touto prípravou súvisia predovšetkým praktické predmety zamerané na hlavný predmet umeleckého štúdia – na spev, komorný spev, prácu v ansámblu a na opernú prípravu. Tu všade mladého speváka usmerňujeme, ako zosúladiť horizontálnu a vertikálnu zložku v danom diele. Jeho výkon je pritom podmienený faktorom jeho individuálneho stupňa vývoja, miery talentu a takzvanej „speváckej inteligencie“.

Pedagógovia učia adeptov spevu, ako interpretačne pracovať horizontálne – teda s časovou dimenziou, a zároveň vertikálne – s priestorovou dimenziou, vzťahmi a znením jej štruktúr a vrstiev. V horizontálnej línii pozornosť venujeme predovšetkým melódii, rytmu, dynamike, tempu, agogike a v neposlednom rade textu. Vo vertikálnej línii sa zameriavame na harmonickú zložku, faktúru, sadzbu, čiže vzťahové súvislosti medzi hlasom a nástrojom. Vo výsledku je pre dielo a jeho správnu interpretáciu spojenie horizontály s vertikálou nevyhnutné. Zručnosť speváka musí spočívať v tom, aby si dokázal tieto jednotlivé segmenty hudby predstaviť a spojiť do finálneho tvaru. Tieto parciálne vzťahy je nutné poskladať a budovať hudbu ako celok.

V prvotnej fáze naštudovania diela sa spevák najskôr zameriava predovšetkým na svoju horizontálnu líniu, rieši samotnú melódiu, zvládnutie technických problémov a až v nasledujúcich etapách sa do prípravy začleňuje spolupráca s nástrojom. Týmto nástrojom je spravidla klavír, aj keď môže ísť o štúdium veľkého vokálno-inštrumentálneho diela. Často študent spočiatku ešte nevníma spoločnú komplexnú úlohu a vzájomnú participáciu vokálneho a inštrumentálneho partu na vytvorení spoločného celku. Táto úloha môže, ale nemusí byť vždy rovnocenná a aj túto skutočnosť ho učiteľ učí dešifrovať. Sú skladby, kde part klavíra so spevom majú vzájomne sa dopĺňajúci charakter, ale aj skladby, kde klavír robí len akúsi zvukomalbu a dostáva sa na významovo nižšiu úroveň. Avšak bez ohľadu na to, aká je interakcia medzi klavírnym a vokálnym partom, spevák je s klaviristom v partnerskom vzťahu a nemôže vnímať klavír len ako sprievodný činiteľ.

Pedagóg postupne jednotlivé horizontálne zložky u študenta buduje v kontexte s vertikálnymi tak, aby spoločne vytvorili celostný tvar zvukovej podoby hudobného diela v súlade s aktuálnou vyspelosťou študenta. Dosiadnutý stupeň speváckej vyspelosti zdôrazňujem, pretože aj keď študent potrebuje vedieť, kam smeruje pri tvorivej príprave skladby, pedagóg nemôže mať na neho prehnané nároky. Zohľadňuje vždy to, čo už je ten-ktorý študent v danej fáze svojho interpretačného vývoja schopný spracovať aj prakticky, a v čom ho determinuje momentálna dosiahnutá technická

úroveň, teda čo ešte zostáva, aj keď dočasne, v rovine informácie. Bez zvládnutej spevákovej techniky nie je možné naplniť všetky požiadavky kladené na prednes a celkovú realizáciu hudobného diela!

Horizontála nesie v sebe viacero prvkov, pričom sa niekedy prekrýva s vertikálou. V prvom rade je to samotná melódia, ako jednota melosu a rytmu. Bez ohľadu na dobu, v ktorej dielo vzniklo, je nutné melódiu vnímať ako tvar, určitú líniu a nie iba ako jednotlivé noty.

Hudobná artikulácia sa podieľa na výstavbe danej melódie, charakteru hudby a štýlu, ale opiera sa o už spomínanú spoľahlivú spevácku techniku. S tým súvisí aj veľmi dôležitá súčasť spevákoveho umenia, a to vedenie línie legata. Tóny musia s kontrolovanou intenzitou plynule nadväzovať bez ohľadu na spoluhlásky, bez vsunutých dyšných hlások. Avšak nemožno si to myliť s prehnaným zväzovaním. Stratila by sa tak nielen zrozumiteľnosť slova, ale aj intonačná presnosť konkrétnych tónov.

U spevákov v horizontálnej línii dielo dotvára aj ďalšia zložka, a tou je text. Textová stránka prináša ďalšie špecifické lingvistické vrstvy. Jednak je to pochopenie textu a významu slova a zároveň práca s textom v hudobných súvislostiach.

Spevák spieva vo viacerých jazykoch, preto je potrebné zaoberať sa správnou výslovnosťou daného jazyka, jeho správnou fonáciou a adekvátnou deklamáciou. Z technickej stránky pribúda správna artikulácia textu a modifikácia tvorby niektorých vokálov a nezriedka i spoluhlások. Stačí si uvedomiť, že napríklad len vokál „e“ môže mať viacero podôb – svetlé, otvorené, zatvorené alebo nemé „e“. Iným príkladom je výrazná ostrosť konsonánt v nemeckom jazyku či oproti slovenčine mäkšie znelé „ch“. V angličtine sa v starej hudbe vyslovuje iné „r“ ako v súčasnej hudbe. Vo francúzštine je to zase vynechanie niektorých koncoviek. Iné sa ozvučujú v závislosti od nasledujúceho slova, a naopak, neznelé sú podmienené pomlčkou alebo nádychom.²

Z hľadiska textu následne pribúda tzv. práca so slovom v hudobnom kontexte tak, aby boli vo významovom súlade. Slovný či vetný prízvuk musí byť s hudbou v symbióze (čiže prízvučné slabiky v deklamácii súvisia s hudobnými). Význam slova je pre hudbu podmieňujúci.³ Niekedy sa však môžeme stretnúť aj s antagonistickou pozíciou hudby a slova, čo je potrebné tiež pochopiť a odkryť toto protirečenie. V podstate ide o intelektuálny ponor do textu.⁴ Úlohou pedagóga je upozorniť študenta aj na to, čo je skryté, na také emocionálne odtiene ako je sarkazmus či ironia. Ak to interpret nepochopí, výsledok nie je presvedčivý.

Z deklamačnej stránky môžeme tvrdiť, že v secco recitatívoch svojím spôsobom prevažuje horizontálna línia. Spevák tu má istú mieru voľnosti a basso continuo túto deklamačnú líniu sleduje.

V horizontálnej línii okrem zápisu melódie, rytmu a textu upriamujeme pozornosť interpreta aj na to, čo musí vyčítať z charakteru skladby, štýlu, a v neposlednom rade aj z kontextu vzájomnej súhry zúčastnených interpretačných zložiek. Napríklad dynamiku a agogiku spevák musí sledovať nielen v melodickej línii vokálneho partu a označení v ňom, ale užitočné informácie nájde práve v inštrumentálnom parte.

Vertikálnu stránku spevák vníma a rozvíja primárne v spolupráci s klavírnym partnerom. Musí sa však naučiť počúvať klavír, nechať sa ním inšpirovať a byť inšpirujúci. Zdá sa to byť jednoduché. V skutočnosti si to vyžaduje dlhodobé získavanie skúseností, nadobudnutie technickej istoty, aby spevák nebol „brzdou“ hudobného priebehu. Spočiatku je taký zahltený sám sebou, že nevníma nástroj ako partnera. Postupne

sa jednotlivé spolufungujúce vrstvy ukladajú, až kým sa klavír nestane spevákovým „spojencom“.

Nezriedka speváci robia chybu v tom, že povedia spoluhlásku na dobu, ale to už je neskoro. Vtedy už má znieť vokál = samohláska. Skúsený klavirista sa síce spevákovi prispôsobí, ale môže sa veľmi ľahko stať, že tempo začne spomaľovať, až skladba stratí ťah, alebo spevák nebude vládvať v príliš pomalom tempe dychom utiahnuť frázu. Z pohľadu súladu v horizontále časového priebehu je teda dôležité pri nasadzovaní tónu, prvej slabiky, a následne pri artikulovaní textu vo vedení fráz dbať o to, aby samohláska prišla na dobu a spoluhláska ešte pred dobou.

Pri voľbe správneho tempa zohľadňujeme interpretačné pokyny uvedené v notách. Okrem zaužívanej talianskej terminológie však študenta občas prekvapí použitá inojazyčná terminológia. Napríklad nemecká *Lied* či francúzska *mélodie* má na začiatku často označenie charakteru skladby v jazyku piesne a z neho a ďalšieho hudobného kontextu vyplýva následne správne tempo. V zápise *Lied* sa môže vyskytovať kombinácia zvyčajného talianskeho značenia (napríklad *a tempo*, *poco rit.*) s nemeckým, ktoré často nie je značením tempa, ale práve charakteru či výrazu (napríklad *zurückhaltend* = zdržanlivo; *hingebend* = oddane; *mit gesteigertem Ausdruck* = so stupňujúcim sa výrazom).⁵

Spevácku líniu je dôležité čítať v kontexte s klavírnym partom. Mnohokrát nájdeme inštrukcie k dynamike a agogike práve tam – je to časté v nemeckých piesňach. Vidíme to na príklade Schubertovej *Krásnej mlynárky*. Takmer všetky tieto značenia týkajúce sa dynamiky a zmien v tempe sú tu uvedené práve v klavírnom parte. Spevák a klavirista budujú dielo vo vzájomnom súlade. Zmeny vychádzajú z logiky harmonických postupov, hudobného priebehu výstavby fráz aj v klavírnom parte. Dynamika, aj keď nie je zapísaná, je imanentne prítomná.

Niekedy naopak označenie môže platiť len pre klavírnu zložku, aby ustúpila vokálnej a nechala hlas vyznieť (napríklad v nízkej polohe). Toto je tiež jeden z dôvodov, prečo je dôležité naučiť sa vnímať celkový hudobný zápis a neizolovať vokálnu líniu. Je potrebné vedieť pochopiť úlohu hlasu vo faktúre a sadzbe, vyznať sa v hierarchii hlasov, kedy je dominantný a kedy nie.

Sledovanie a analyzovanie hudobného priebehu v nástroji je kľúčové pre výstavbu diela. Častokrát ide o vzájomné preberanie tém či nadväznosť fráz. Inokedy klavír s hlasom rozvíjajú doplňujúce sa alebo proti sebe stojace hudobné línie. Napríklad klavírny part môže byť prepauzovaný, akordický a vokálny – naopak – veľmi kantabilný. V inom prípade môže téma zaznieť najskôr v nástroji a až potom v speve. Spevák má svoju hudobnú artikuláciu, vnútorné členenie spievanej frázy, ktoré je zároveň podmienené textom. O túto skutočnosť sa môže oprieť nástroj. Do popredia vystupuje úloha premyslieť spoločnú artikuláciu, ktorú je potrebné zosúladiť.

Veľmi dôležitou súčasťou vertikálneho vnímania a ukážkou toho, ako nemožno oddeliť horizontálu od vertikály a zároveň od technickej prípravy, je úsek skladby, kde máme na 1 – 2 taktov opakováný tón. Zdanlivo banálna záležitosť. Veď stačí dodržať rytmus, text a dynamiku. Zvádzalo by to však k postupnému klesaniu intonačnej čistoty, pretože ten istý tón sa dostáva do iných harmonických kontextov, stáva sa iným stupňom tóniny, čo musí interpret pri tvorbe tónu zohľadniť. U spevákov je špecifikom aj tvorba jednotlivých vokálov, preto je obľúbeným cvičením na vyrovnávanie vokálov práve opakováný tón na rôzne samohlásky – „ni-e-a-o-u“.

Ďalšou sférou s dôrazom na vertikálnu stránku interpretácie je komorná spolupráca. Spevák sa zameriava na vnímanie aj ďalších hlasov – partov – a ich vzájomný vzťah musí analyzovať.

Na hodinách komorného spevu sa študenti stretnú v komornej spolupráci zvyčajne s klaviristom, prípadne ešte iným spevákom, a vytvárajú tak vokálne duá alebo triá. Žiaľ, zriedkavejšie je týmto spojením hlas, klavír a okrem neho iný sólový nástroj. Len výnimočne vo vyučovacom procese dochádza k spolupráci s väčším inštrumentálnym ansámbľom. Iba niektorí zanietení študenti si do svojho repertoáru zaraďujú diela s komorným ansámbľovým zoskupením. Tu vnímam priestor pre iniciatívu študentov na užšiu interdisciplinárnu spoluprácu medzi jednotlivými katedrami, čo by bolo v prospech kvality ich umeleckého rastu.

Z hľadiska vokálnej ansámblovej spolupráce sa spevák nemôže zamerať iba na svoj part. Potrebuje vedieť, kde sú hlasy v rovnováhe, kde má jeho hlas vystúpiť do popredia, kde, naopak, ustúpiť, aby sa zo skladby nestali „spevácke preteky“.

Rovnaký význam má pre študenta štúdium vokálno-orchesternej literatúry, keď sa zameriava na prípravu sólových výstupov aj vokálnych ansámbľov koncertných diel. Spevák sa tak učí čítať svoj hudobný text analyticky vo vzťahu k ostatným hlasom a celkovej štruktúre veľkého diela.

Ak spevák spieva s ďalšími nástrojmi a stáva sa súčasťou komorného súboru, tak stojí v pozícii ďalšieho, hierarchicky rovnocenného, nástroja. Učí sa koordinovať svoju hudobnú komunikáciu s ostatnými hráčmi, vnímať možnosti odlišného ladenia atď. Takže každá interpretačná skúsenosť tohto druhu je pre študentov spevu významnou príležitosťou zoznámiť sa už počas štúdia s komornou spoluprácou aj s inými než klavírnymi partnermi. Pri kooperácii s inštrumentmi sa študent spevu učí uvedomovať si vzájomnú komunikáciu v iných kontextoch a spoločne vypracovávať hudobnú artikuláciu. Pri naštudovaní skladby musí mať na zreteli aj osobitosti hudobného zápisu, ktoré zvyčajne pri svojej vokálnej príprave nerieši. Mám na mysli situácie, keď je napríklad klarinet ladený in B, alebo je zápis niektorého nástroja v altovom kľúči. Teda už pri príprave musí čítať partitúru v rôznych kľúčoch – vedieť si odvodiť správny tón alebo si uvedomiť to- tožný tón zapísaný v inom ladení. Ak má spevák zle prečítanú partitúru, môže sa naučiť chybné nástupy, odvodiť si nesprávny tón či interval. Práve toto je oblasť, v ktorej speváci získavajú ďalšie skúsenosti zväčša až v profesionálnej interpretačnej praxi.

Dôležitou edukačnou prípravou na povolanie speváka je aj realizácia opernej produkcie, čo prináša iné dimenzie interpretačného vzdelávania budúceho profesionálneho speváka. Vo vzťahu k našej téme je to okrem hereckej javiskovej prípravy aj koordinácia práce s dirigentom, štúdium operného ansámbľového spevu, a hlavne študent získava skúsenosti v spolupráci s orchestrom. Spevák tak vstupuje do ďalších vrstiev vo vertikálnej zvukovej palete. Hlas sa stáva súčasťou jednotlivých línií v systéme vertikály partitúry a funguje tak v horizontálnom časovom priebehu hudby v súčinnosti s týmito vrstvami. To, čo v klavíri znie kompaktnéjšie, je tu rozvrstvené. Nástroje majú svoje prirodzené vlastnosti, svoju osobitú farbu, zvukovú nosnosť a priedraznosť. Študent sa učí pôsobiť v symbióze s orchestrom, spoznáva, ako jeho vokálna línia funguje v celom hudobnom organizme, kde môže jeho postavu niektorý nástroj charakterizovať a pod.

Pre správnu interpretáciu skladby je nezanedbateľná aj štýlová stránka, a to tak z hľadiska štýlového obdobia vzniku diela, ako aj z hľadiska žánru a druhu. V týchto

súvislostiach interpret vníma aj tempo, možnosti agogiky, hudobnej artikulácie či interpretáciu melodických ozdôb. Napríklad v priebehu školského štúdia si pripravuje študent barokové skladby väčšinou z klavírných výtahov. Preto je úlohou pedagóga poukázať na pôvod hudobných označení od editora, usmerniť študenta v tom, že je zvykom pri da capo áriách pridať do melodickéj línie ozdoby – čo však nemôže byť úplne ľubovoľné, a pod.

Pri naštudovaní piesní, ktoré majú okrem verzie s klavírnym sprievodom aj svoju orchestrálnu autorskú verziu, je vhodné zoznámiť sa aj s týmto rozmerom diela. Spevák tým odкрýva inú farebnú škálu, získava konkrétnejšiu predstavu o kompozícii.

Tak ako sa v priebehu vokálno-technického vzdelávania budúceho speváka postupne zvyšujú nároky na výber skladieb, tak priamo úmerne s vývojom študenta sa zvyšujú nároky aj na ich vypracovanie a umelecké interpretačné stvárnenie. Od študenta sa vyžaduje, aby priniesol a realizoval aj svoj interpretačný názor, aby postupne dozrieval v samostatne tvoriaceho umelca. Táto tvorivá samostatnosť však nesmie byť v rozpore s ideou skladby. Študent sa musí opierať o svoju spevácku techniku a interpretačné znalosti, ale tiež o vedomosti, ktoré získava na hodinách tak praktických, ako aj teoretických predmetov. Tie mu umožnia porozumieť hudobnému zápisu, správne dešifrovať skladateľov zámer. Musí dbať na náležitú zákonitosť interpretácie, kreovať výsledný tvar pomocou uvedených výrazotvorných prvkov. Ak teda vnímame hudbu ako špecifický jazyk *sui generis*, tak zápis hudby do nôt je text, ktorý je potrebné naučiť sa čítať v „správnom“ jazyku.

Hudba je znejúca forma podmienená individuálnou umeleckou osobnosťou interpreta. Pri interpretácii vstupujeme do plynúceho času, ktorý je vždy iný – nikdy dané slovo nevyslovíme rovnako, nezaspievame rovnako, každá akustika je iná. Ani nádychy sa nedajú do hudby presne zapísať – ani vertikálne, ani horizontálne. Vertikála je konštantná. Horizontála je pohyblivá, teda slobodná. Sloboda však môže existovať len v rámci nejakých pravidiel, inak by to bola anarchia – a to platí aj v hudbe. Preto každé hudobné dielo potrebuje mať horizontálnu stránku v súlade s vertikálnou.

A interpret? Interpret sa snaží naplniť skladateľovu predstavu. Avšak najdôležitejší je finálny vnem interpretácie skladby, jeho poslanstvo a pôsobenie na poslucháča.⁶

POZNÁMKY

¹ MARTIENSSEN, Carl Adolf: *Tvorivé vyučovanie klavírnej hry*. [Z nemeckého originálu preložil prof. Miloslav Starosta.] Bratislava: ORMAN, HTF VŠMU, 2010, s. 251.

² Napríklad: *nos amis oublient* [nozamizubli] alebo *nos amis | oublient* [nozami ubli].

³ Napríklad v baroku v texte *virgo Maria* bude slovo *virgo* = *panna* bez zdobenía, teda „čisté“.

⁴ Napríklad v texte Satieho piesne *Les anges* sa vyskytuje text „dole buráca trpký príval“,

ktorý evokuje niečo silné, ale dynamika je predpísaná *pp*.

⁵ Vo francúzskej piesňovej literatúre napríklad Gabriel Fauré používa značenie talianske, ale Erik Satie zväčša francúzske.

⁶ Text habilitačnej prednášky prednesený na Hudobnej a tanečnej fakulte Vysokéj školy múzických umení v Bratislave dňa 3. decembra 2019.