

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Klarinet

MAGISTERSKÁ PRÁCE

**SKLADBY PRO ZPĚV S DOPROVODEM KOMORNÍCH FORMACÍ S
KLARINETEM**

Hana Tauchmanová

Vedoucí práce : prof. Jiří Hlaváč

Oponent práce: prof. Vlastimil Mareš, Mg.A. Irvin Venyš Ph.D.

Datum obhajoby: 7.6. 2016

Přidělovaný akademický titul: Mg.A.

Praha, 2016

ACADAMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Music Art

Clarinet

Master´s thesis

**COMPOSITIONS FOR SINGING WITH ACCOMPANIMENT OF
CHAMBER FORMATIONS WITH THE CLARINET**

Hana Tauchmanová

Leader: prof. Jiří Hlaváč

Examiners: prof. Vlastimil Mareš, Mg. A. Irvin Venyš Ph.D.

Date of Graduate: 7. 6. 2016

Academic Degree: Mg. A.

Praha 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

SKLADBY PRO ZPĚV S DOPROVODEM KOMORNÍCH FORMACÍ S
KLARINETEM

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

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt

V práci je sledováno využití obecných metodických principů výuky hry na klarinet a zpěvu při studiu konkrétních skladeb, a to písňového cyklu Louise Spohra *Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme, Klarinette und Klavier op. 103* a písně Franze Schuberta *Der Hirt auf dem Felsen D (965)*. Práce je členěna do pěti kapitol. V první kapitole je krátce zmíněno historickému pozadí vzniku skladeb se zvláštním zřetelem na změny v hudebním životě v 19. století a životní osudy obou skladatelů. Druhá kapitola, *Osobnost interpreta*, zmiňuje důležité aspekty, na které by žádný interpret neměl zapomínat při studiu komorního díla, jako jsou mentální příprava, problematika paměti, ale i správný výběr repertoáru z hlediska charakteristiky sopránového hlasu, pro který jsou obě díla napsána, postoj na jevišti, dechová opora, intonace, zvuková vyrovnanost a souhra, a jejich uplatnění při interpretaci písně F. Schuberta i písňového cyklu L. Spohra.

Další dvě kapitoly jsou věnovány oběma skladbám, třetí kapitola dílu L. Spohra *Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme, Klarinette und Klavier op. 103* a čtvrtá dílu F. Schuberta *Der Hirt auf dem Felsen D(975)*. Popisují okolnosti vzniku děl, je uveden volný překlad textu písní a interpretační zkušenosti s jednotlivými písněmi.

V poslední páté kapitole, nazvané *Historická věrnost interpretace* je krátkým zamyšlením nad tím, do jaké míry je schopen interpret současnými technickými prostředky zprostředkovat dnešnímu posluchači záměr autora a jak je posluchač schopen tento pocit vnímat.

Autorka v práci vyjádřila svůj osobní názor, zkušenosti, problémy a subjektivní pocity, se kterými se setkala při studiu klarinetových a pěveckých partů těchto skladeb.

Abstract

This thesis deals with using general methodical principles while teaching to play the clarinet and to sing particular compositions – the song cycle by Louis Spohr "Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme, Klarinette und Klavier op. 103" and the song by Franz Schubert "Der Hirt auf dem Felsen D (965)".

The work is divided into five chapters. The first chapter briefly mentions the historical background of birth of the compositions with a special regard to the changes in the musical life in the 19th century and the personal lives of both composers.

The second chapter, Personality of the performer, observes important aspects which no performer should ever forget about while studying a chamber piece of work, such as mental preparation, the issue of memory, but also the right choice of repertoire with respect to the characteristics of the soprano voice, for which both compositions were written. Other aspects include posture on the stage, breath support, intonation, sound consistence and making use of all the aspects while performing the song by F. Schubert as well as the song cycle by L. Spohr.

Other two chapters are dedicated to both compositions, the third being focused on L. Spohr's "Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme, Klarinette und Klavier op. 103" and the fourth focusing on Franz Schubert's "Der Hirt auf dem Felsen D (965)". The circumstances of birth of both compositions are described, loose translation of the texts is provided as well as performer's experience with the particular songs.

The last (fifth) chapter, Historical faithfulness of interpretation, is a short contemplation over the fact to what extent a performer is able to depict the original idea of the author by means of contemporary technical possibilities.

The thesis describes personal opinions, experience, feelings and problems which its writer encountered while studying the clarinet and singing parts of the compositions.

OBSAH

ÚVOD	9
1. Historické pozadí vzniku skladeb.....	11
1.1. Píseň a písňový cyklus	12
1.2. Život skladatelů	14
1.1.1 Louis Spohr	15
1.1.2 Franz Schubert	22
2. Osobnost interpreta.....	30
2.1. Mentální příprava	30
2.2. Problematika paměti.....	31
2.3. Správný výběru repertoáru z hlediska charakteristiky sopranového hlasu.....	32
2.3.1. Registr a přechodné tóny.....	33
2.3.2. Tesitura soprano	35
2.3.3. Rozsah sopránů.....	35
2.3.4. Barva.....	36
2.3.5. Typy sopránů.....	36
2.4. Postoj a postavení na pódiu	37
2.5. Dechová opora.....	40
2.6. Intonace	45
2.7. Zvuková vyrovnanost	47
2.8. Souhra – rytmus	49
3. Písňový cyklus Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme, Klarinette und Klavier op. 103.....	51
3.1. Okolnosti vzniku díla.....	51
3.2. Obsahová náplň cyklu L. Spohra op. 103.....	52
3.2.1. Sei still mein Herz	54
3.2.2. Zwiegesang Duet.....	57
3.2.3. Sehnsucht	58
3.2.4. Wiegenlied.....	59
3.2.5. Das heimliche Lied.....	60

3.2.6. Wach auf.....	63
4. Franz Schubert: Der Hirt auf dem Felsen.....	64
4.1. Okolnosti vzniku díla.....	64
4.2. Obsahová náplň	64
4. 3. Interpretace písně Der Hirt auf dem Felsen.....	67
4.3.1. Koloratury	72
4.4. Nahrávka F. Schubert Der Hirt auf dem Felsen.....	74
5. Historická věrnost	77
Závěr	82
POUŽITÁ LITERATURA.....	85

ÚVOD

Téma moji magisterské práce vychází a je úzce spjato s tématem moji předešlé bakalářské práce, ve které jsem se zabývala porovnáváním metodiky hry na klarinet a metodiky zpěvu v obecné rovině. V této práci bych se chtěla zaměřit na využití těchto obecných principů při studiu konkrétních skladeb. Jako příklad jsem si zvolila písňový cyklus Louise Spohra *Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme, Klarinette und Klavier op. 103* a píseň Franze Schuberta *Der Hirt auf dem Felsen D (965)*. Kombinace zpěvu, klarinetu a klavíru mě zaujala nejen proto, že v komorní hudbě není zcela obvyklá, ale hlavně z toho důvodu, že jsem ve své praxi měla možnost studovat pěvecké i klarinetové party, ráda bych v práci vyjádřila svůj osobní názor, zkušenosti, problémy a subjektivní pocity, se kterými jsem se jako zpěvačka i klarinetistka setkala.

V první kapitole věnuji pozornost historickému pozadí vzniku zmiňovaných skladeb se zvláštním zřetelem na vývoj v hudebním životě v 19. století. Větší prostor jsem věnovala životním osudům obou skladatelů, protože se domnívám, že pro samotnou interpretaci, je přínosné znát souvislosti a okolnosti vzniku skladeb.

Ve druhé kapitole se věnuji osobnosti interpreta. Snažím se tu zmínit všechny důležité aspekty, na které by žádný interpret neměl zapomínat, při studiu komorního díla. Zde se zmiňuji o mentální přípravě, problematice paměti, ale i správném výběru repertoáru z hlediska charakteristiky sopránového hlasu, pro který jsou obě díla napsána, postoji na jevišti, dechové opoře, intonaci, zvukové vyrovnanosti a souhře nejen v obecné rovině, ale právě s ohledem na jejich uplatnění při interpretaci písně F. Schuberta i písňového cyklu L. Spohra.

Další dvě kapitoly jsem věnovala oběma skladbám, třetí kapitolu dílu L. Spohra *Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme, Klarinette und Klavier op. 103* a čtvrtou dílu F. Schuberta *Der Hirt auf dem Felsen D(975)*. Popisuji okolnosti vzniku děl, uvádím volný překlad textu písní a moje interpretační zkušenosti s jednotlivými písněmi. Jelikož mám oblíbenou nahrávku Schubertovy písně, zmiňuji se ve čtvrté kapitole navíc ještě stručně i o této nahrávce.

V poslední páté kapitole, nazvané *Historická věrnost interpretace*, se krátce zamýšlím nad tím, jestli současný interpret může a je schopen předat

posluchači autentický vjem hudby minulých století a zda by současný posluchač byl schopen tento vjem akceptovat, pokud bychom trvali striktně na historické věrnosti. Do jaké míry je třeba trvat na historické věrnosti interpretace, a čím je naopak stará hudba aktuální a sdělná v dnešní době.

1. Historické pozadí vzniku skladeb

Obě zmiňované skladby vznikly v první polovině 19. století.

Kromě téměř nepřetržitých válečných konfliktů sužujících nejen Evropu a měnících se hranic států i rozložení politických sil, nenajdeme oblast lidské existence, která by neprošla v tomto období bouřlivým rozvojem.

V oblasti společenské došlo k výraznému oslabení pozice šlechty. Feudální vlády finančně vyčerpané neustálými vojenskými konflikty, nebyly schopny čelit tlaku dravé sociální skupiny bohatnoucí na obchodu a výrobě, které se snažila svůj ekonomický potenciál přeměnit na potenciál politický. Nejvýznamnějším krokem na poli společenském bylo uvolnění nevolnických závazků. Lidé se postupně z nevolníků stávali poddanými, kteří byli sice povinni své vrchnosti platit daně, ale získali řadu osobních svobod, především možnost stěhovat se, vydat se do měst a ucházet se o práci v nově vznikajícím průmyslu nebo, pokud měli dost prostředků ke studiu, uplatnit se v nově vznikající státní správě, školství či jiných oblastech společenského života.

Pozitivním dopadem osvětských myšlenek byl velký rozvoj školství. Byla zaváděna povinná školní docházka, ale rozvíjely se i navazující odborné školy, univerzity a s tím souvisel vývoj přírodních i technických věd, protože společnost a zejména průmysl přímo volaly po nových poznatcích a vzdělaných odbornících.

Všechny tyto aspekty, o nichž jsem se zmínila, v obecné rovině se plnou měrou projeví i v oblasti hudby. Ve své práci bych se chtěla alespoň v základních bodech zmínit o změnách, které v této době postihly oblast hudební, i když vzhledem k rozsahu a tématu mé práce nemohu tuto problematiku vyčerpat beze zbytku.

1) Hudba se stala oborem podnikání. Začínají se organizovat veřejné koncerty za peníze. Vznikají hudební vydavatelství, rozvíjí se obchod s hudebními zejména poté, co objevení lacinější techniky litografie nahradilo dosud používané drahé měděné desky a umožnilo rychlejší vydávání nových skladeb. Hudebníci se profesionalizují. Objevuje se pojem virtuóz, který však se poněkud liší svým obsahem od významu slova, jak jej chápeme dnes. Virtuóz 19. století, kromě toho, že mistrně zvládal svůj nástroj byl zpravidla i improvizátorem, skladatelem nebo alespoň upravovatelem skladeb, s nimiž vystupoval. Mnohdy úzce spolupracoval i s výrobcí nástrojů. Pokud se sám

nepodílel přímo na technickém zdokonalování svého nástroje, byl alespoň jeho inspirátorem. Zdokonalení nástroje přineslo nové interpretační možnosti, dokonalejší zvuk, větší intonační přesnost, lepší ovladatelnost nástroje a možnost vyniknutí virtuozity hráče. Rozvíjí se výroba hudebních nástrojů a jejich prodej.

2) Hudba se institucionalizovala. Vznikají státní hudební školy a objevuje se pojem hudební věda, jejíž zájem se obrací k historii hudby, ke studiu lidového hudebního projevu, k pravidlům komponování. Vznikají hudební společnosti, které podporují a organizují hudební život.

3) Zásadně se mění publikum. Dosud se hudební produkce odehrávaly převážně pod záštitou šlechty a k církevním účelům. Na přelomu 18. a 19. století se začíná zajímat o hudbu publikum měšťanské. Hudba se z divadel a paláců přesouvá do měšťanských domácností a začínají se budovat veřejné koncertní sály.

4) Zájem publika se obrací k oblasti menších hudebních forem. V popředí zájmu je zejména komorní hudba, písňová tvorba, skladby pro sólové nástroje, hlavně klavír a housle.

1.1. Píseň a písňový cyklus

Písňové cykly a písně patří k velmi oblíbené formě od 18. století, která se těší pozornosti celé řady autorů.

Podněcoval ji zájem o interpretaci písní v domácím soukromém prostředí. Skladatelé se ocitli před úkolem sladit lidský hlas s nástrojovým doprovodem a vyrovnat se s deklamačními zvláštnostmi, jež vyplývaly z jednotlivých národních jazyků. Kromě toho se píseň stala i prostředkem k propagaci básnického umění, poněvadž skladatelé s oblibou sahalí po poezii v národním jazyce.

Propracování vokálního a doprovodného hlasu v podobě dvou oddělených partů znamenalo vznik koncepce moderní klasicistní písňové tvorby ve druhé polovině osmnáctého století. V šedesátých letech osmnáctého století došlo k zásadnímu stylovému přelomu, když skladatelé a básníci objevili fenomén lidovosti, která se stala identifikačním hudebním znakem s hlubokými kořeny. V souvislosti s prohloubením zájmu o lidovou kulturu a folklórní hodnoty docházelo k formování jakési ideální představy o životě národa, jež měl sice s reálným životem pramálo společného, ale měl podstatný vliv na upevňování národního cítění. Tento trend lze zaznamenat s určitým časovým posunem

v hudební kultuře většiny evropských národů v souvislosti s tím, jak se probouzely a sílily snahy po národním obrození. Na přelomu 18-19. století to byly zejména německy mluvící země, které se postavily do čela vývoje umělé písně a písňového cyklu.

V této souvislosti můžeme zmínit průkopnické snahy: Johanna Abrahama Petera Schulze (1747-1800), Johanna Philippa Kirnbergera, v Berlíně divadelního kapelníka Johanna André (1741-1799) nebo v Lipsku Adama Hillera (1728-1804).

Do 70. let 18. století, také prochází proměnou notový zápis písně. Vokální hlas se odpoutal od vrchního hlasu nástrojového doprovodu, s nímž byl původně spojen. Klavírní doprovod byl zapsán ve dvou notových osnovách a vokální hlas na třetí, vrchní notové osnově.

Johann Gottfried von Herder a Johann Wolfgang Goethe chápali lidovost a jednoduchost jako záruku posluchačova porozumění uměleckému výtvoru. Tento princip se uplatňoval a upevňoval zejména ve spolupráci Götha s Johannem Reichardem a Carlem Fridrichem Zelterem při hledání rovnováhy mezi hudebním doprovodem v klavírním partu a vokálním hlasem.

První texty J.W.Götha *Lieder und Melodien* zhudebnil již v roce 1770 syn lipského hudebního nakladatele Berhard Theodor Breitkopf. V roce 1794 se Goethe spřátelil s Johannem Reichardtem (1752-1814), kapelníkem na dvoře Fridricha Viléma III, nadšeného propagátora všeho nového, zakladatele veřejných koncertů doprovázených verbálními vstupy. Reichardt má zásluhy na prokomponovaném stylu v žánru umělé písně a dospěl k cíleně charakteristické sazbě klavírního doprovodu. Svými schopnostmi jednoznačně převyšoval um svých německých kolegů. Dokázal v písních vytvářet náladové obrazy, nepodařilo se mu však propojení mezi textovou předlohou a hudebním zpracováním, přizpůsobit textu hudební formu.

Dalším autorem, který se zhudebněním Göthových textů ve své čtyřsvazkové sbírce *Göthes sämtliche Lieder, Balladen und Romanzen* (Soubor Göthových písní, Balady a romance) z roku 1812 zařadil mezi zakladatelské zjevy v kategorii tvůrců velkých písňových sbírek byl Carl Friedrich Zelter (1758-1832). Z jeho iniciativy byl založen v roce 1819 Institut pro církevní hudbu a v roce 1809 založil první mužské sborové těleso *Liedertafel*. Zaměřoval se na

zobrazování humorných situací, ale i citové hloubky a lyričnosti. V tomto ohledu je považován za předchůdce Franze Schuberta.

Z Bendova melodramatického stylu vyšel ve své písňové tvorbě Johann Rudolf Zumsteg, jehož písně v roce 1811 dojaly mladého Franze Schuberta v době jeho pobytu ve vídeňském konviktu. Do dějin písňové tvorby se zapsal zejména díky použití deklamačního principu, který se později ukázal jako rozhodující pro další rozmach písňového žánru a také svojí schopností hudebního vyjádření dramatických situací. Stal se tvůrcem hudební balady. Svojí schopností zobrazování strašidelných a hrůzyplných výjevů vysoce přesahoval všechny svoje současníky. K nejvýznamnějším jeho dílům patří balady Leonora a Ritter Toggenburg (Rytíř Toggenburg). K vyjádření psychického rozpoložení používal harmonie a jejich možnosti přispět k náladové diferencovanosti. V tomto ohledu je považován za přímého předchůdce Carla Loeweho (1796-1869), Franze Schuberta (1797-1828) a později Roberta Schumanna (1810-1856). V jejichž díle dosáhla romantická písňová tvorba svého vrcholu.¹

1.2. Život skladatelů

Společenský život v 19. století prochází bouřlivým vývojem. Hudební svět se profesionalizuje, stává se podnikatelským odvětvím a z toho vyplývají i výrazné změny v postavení umělců ve společnosti.

Zatímco Louis Spohr byl příkladem člověka nadaného organizační schopností s praxí hudebního virtuóza, který paradoxně velkou část života strávil ve službách šlechtických dvorů. Byl člověkem nadšeným pro humanistické, osvícenské ideály a hluboce, zejména ke konci života, cítil ponižující nerovné společenské postavení „panského sluhy“.

Naopak Franz Schubert byl příkladem, z dnešního pohledu, typického „hudebního bohéma“. Byl zcela pohlcen hudebními nápady a jejich realizací. Vnitřně se bránil a nedokázal přijmout jakoukoli činnost, zaměstnání, které by ho připravovalo o čas a odvádělo od kompoziční práce i za cenu obětování osobního života a materiálního strádání.

¹ Šišková, I. – Dějiny hudby IV. Klasicismus, Vyd. Euromedia Group, k.s. – IKAR, Praha 5, 2012, str. 80 - 144

Zatímco Spohr dosáhl ve své době uznání jako houslový virtuóz, dirigent, pedagog i komponista. Schubert celý život trpěl tím, že nedosáhl oficiálního ocenění v hudebním světě a jeho dílo se dočkalo širšího uznání až po jeho smrti.

Poznání životních osudů autorů patří do komplexu znalostí a dovedností, které interpretovi pomohou přiblížit se ke studovanému dílu a lépe vystihnout jeho náladu a záměr autora.

1.1.1 Louis Spohr

Louis Spohr se narodil 5. dubna 1784. V rodině Spohrů po mnoho generací byli muži buď lékaři, nebo luteránští pastoři. Spohrův otec, Carl Heinrich Spohr, byl lékař. Oba rodiče byli velmi muzikální, otec hrál na flétnu, matka zpívala, hrála na klavír a studovala dokonce hudbu u Johanna Gottfrieda Schwambergera, dvorního kapelníka v Braunschweigu. Domácí muzicírování hrálo v životě rodiny významnou roli

Hudební nadání se u chlapce projevilo ve velmi raném věku.

Když bylo Luisovi pět let, splnil mu otec přání a koupil mu jeho první housle. Chlapec se chtěl věnovat hudební dráze, ale otec rozhodl, aby se stejně jako on stal lékařem. Proto v roce 1797 posílají Luise zpět do jeho rodného města Braunschweigu, aby začal studovat gymnázium. Během studií pokračoval ve studiu hry na housle u člena dvorní kapely Kunische. C. A. Hartung, dvorní varhaník, jej začal seznamovat se základy harmonie a kontrapunktu. Hartung však velmi záhy, ani ne po roce, onemocněl, a tím skončilo teoretické vyučování. Veškeré další vědomosti nabyt Luis pouze vlastním studiem jako autodidakt. Zato ve hře na housle Kunisch objevil talent svého žáka a uvedl jej k Ch. L. Maucourtovi, dvornímu koncertnímu mistru, který se ujal jeho výuky. Záhy slavil mladý Luis svůj první úspěch.

Otec však z jeho úspěchu neměl takovou radost. Hodiny u Macourta byly dost drahé a rodina si je nemohla dovolit už proto, že mezitím přibyly do rodiny další čtyři děti. Proto udělal otec velmi zvláštní rozhodnutí. Syna s několika doporučeními, trochou peněz a houslemi vyslal do Hamburku, kde se měl sám na vlastní pěst prosadit, jako cestující umělec.

Uchytit se ve velkoměstě jako Hamburk znamenalo buď mít známé jméno nebo alespoň dost peněz na uspořádání koncertu. Pro Luise nastalo náhlé

vystřízlivění. V panice rozhodl vrátit se domů. Přemýšlel, jak se bude moci postavit před otce, když jako hudebník neuspěl. Odhodlal se tedy obrátit přímo na hraběte Carla Wilhelma Ferdinanda z Braunschweigu, který, jak věděl, sám v mládí hrál na housle a byl nadšeným obdivovatelem a podporovatelem hudby. V hraběti vzbudila odvaha chlapce sympatie. Po poradě z Maucourtem nechal Spohra zahrát na zkoušku s dvorní kapelou, a protože byl s jeho výkonem spokojen, jmenoval jej 2. srpna 1799 dvorním komorním hráčem a členem dvorní kapely.

Tak se stal Louis Spohr ve svých patnácti letech finančně nezávislý a dokonce se dokázal postarat i o svého mladšího bratra Ferdinanda, kterého si vzal k sobě a bezplatně jej učil hrát na housle, což byla významná pomoc pro otce.

Počátkem roku 1802 rozhodl hrabě, že je na čase, aby Spohr studoval hru na housle u nějakého proslulého virtuóza mezinárodního významu. Podařilo se pozvat do Braunschweigu Franze Ecka. Hraběti se jeho hra mimořádně líbila a dohodl s ním, že bude Spohra učit a že jej vezme s sebou na turné. Během této cesty, která vedla přes Hamburk, Neusterlitz, Štětín, Danzig, Königsberg, Mitau a Rigu až do Petrohradu, Spohr dělal velké pokroky. Cvičil pravidelně deset hodin denně a do Braunschweigu se vrátil již jako opravdový virtuóz. Vedle studia houslové hry a komponování Spohr na cestách také namaloval několik autoportrétů a portrét svého učitele Franze Ecka. V cestovním deníku vykreslil nejen život v místech, kterými projížděli, ale také pocity cestujícího umělce v cizích zemích.

Za pět let od svého jmenování komorním hráčem a členem dvorní kapely v Braunschweigu se Spohr vypracoval na pozici houslového virtuóza. Byl umělcem, který dokázal uchvátit přednesem vlastních skladeb, ale dokázal s pochopením přednést i skladby jiných autorů.

Kladné kritiky z let 1804-05 přinesly záhy své ovoce. Spohr byl pozván k účinkování na slavnostním koncertě pořádaném u příležitosti narozenin hraběnky Caroline Amalie Sachsen Gotha na dvoře v Gothě. Hudbymilovná hraběnka se rozhodla nabídnout mladému virtuózovi místo dvorního kapelníka. Hrabě Carl Wilhelm Ferdinand z Braunschweigu mu nebránil, a tak Spohr přesídlil do Gothy. Jeho povinností bylo připravovat pravidelné týdenní dvorní koncerty. Opera v Gothě nebyla. Spohr se věnoval práci s velkým západem, nacvičoval

programy velmi pečlivě a brzy se mu podařilo pozvednout dvorní kapelu na úroveň elitního orchestru.

Gotha byla v té době jedním z duchovních center Německa. Lovy a válečnictví neměly zde místo, tak jako na jiných knížecích dvorech, zato zde vládli duch osvícenství, záliba ve vědě a umění. Spohr se zapojil do organizace hudebního života, začal pořádat koncerty pro široké spektrum publika. Kromě těchto aktivit se Spohr zabýval též komponováním a pedagogickou praxí. Spohr se kromě výuky hry na housle snažil rozvíjet všestranně osobnost svých žáků. Dbal na jazykovou výuku, estetické vzdělání, ale i tělesnou zdatnost svých žáků. Pěstovali plavání, míčové hry, dělali exkurze do dolů a továren, vzdělávali se v hudební vědě a dějinách umění. Inspirací pro jeho pedagogickou činnost mu byly myšlenky filantropa a reformního pedagoga působícího v té době v Schnepfenthalu Christiana Gotthilfa Salzmann. Salzmann stejně jako mnoho dalších významných osobností duchovního života v Gothě byl členem zednářské lože Ernst zum Kompass, do níž by v roce 1807 přijat i Louis Spohr. Zde se seznámil s humanistickými ideály osvícenství.

Pobyt v Gothě významně ovlivnil i jeho osobní život. 2. 2. 1806 se oženil s Dorotheou Scheidler (zvanou Dorette), dcerou vdovy po hudebníku a komorní zpěvačky, která ve svých sotva osmnácti letech byla vynikající hráčkou na harfu a klavír, měla všestranné vzdělání, pozorovací talent a kritický intelekt. Po dobu jejich 28let trvajících manželství, měla významný vliv i na jeho kompoziční činnost. Její hra na harfu přinesla Spohrovi nové podněty. V letech 1805-1807 napsal celou řadu skladeb pro harfu, housle a orchestr.

Následující tři roky přinesly Spohrovi skladateli a dirigentovi mezinárodní věhlas. V roce 1810 pořádal v malém městečku Frankenhausem Georg Friedrich Bischoff hudební festival první svého druhu na území Německa. Bischoffovi se podařilo shromáždit na dvě stě muzikantů a zpěváků, kteří na festivalu účinkovali. První den bylo provedeno Haydnovo Stvoření, druhý den byla na programu Beethovenova První symfonie a Spohrův nový Klarinetový koncert č. 1 c-moll op 26. Spohr se zde představil nejen jako autor, ale i jako dirigent. Poprvé neřídil orchestr od pultu koncertního mistra, ale stál před orchestrem, udával takt a dával nástupy pomocí roličky stočeného bílého papíru. Tento nový způsob představoval revoluci v dirigování a založil celoživotní proslulost Spohra, dirigenta.

Zároveň zmíněný klarinetový koncert patří k jeho nejvýznamnějším koncertním dílům. Jeho první provedení přispělo Johannu Simonu Hernstedtovi k položení základu jeho pověsti špičkového virtuóza, kterou rozvinul provedením dalšího Spohrova klarinetového koncertu č. 2 Es Dur.op. 57 ve Frankenhause o rok později v roce 1811.

Nadšené kritiky z festivalu ve Frauenhausenu a Erfurtu, přinesly Spohrovi věhlas za hranicemi Německa. Na podzim 1812 se vydali manželé Spohrovi do Vídně, tehdy považované za hlavní město hudby. Po vystoupeních v Lipsku a Praze, konečně 17. prosince vystoupili ve Vídni. Pro Vídeň si Spohr připravil 6. Houslový koncert z roku 1806 a koncert pro housle a harfu z roku 1811. Jeho úspěchy přinesly ovoce v podobě nabídky hraběte Palffyho, známého podporovatele Beethovena, na místo kapelníka v Divadle na Vídeňce. To však znamenalo přesídlení rodiny do Vídně a opuštění jisté pozice v Gothě. Nicméně to nebyl ani tak nabídnutý dvojnásobný plat, ale spíše lesk, hudební život a pověst Vídně, co přesvědčilo Spohra rozhodnout se k tomuto kroku.

Již před přesídlením do Vídně uzavřel Spohr mimořádnou smlouvu s Johannem Tostem, hudebním nadšencem, jinak továrníkem, který vlastnil na jihu Moravy textilní továrny. Podle této smlouvy za určitý honorář měl Tost po tři roky výhradní právo ke všem komorním dílům, která Spohr vytvořil ve Vídni. Po uplynutí této lhůty, měl opět Spohr právo nakládat se svým dílem. Součástí této smlouvy byla i povinnost Tosta podílet se na provedení těchto děl. Této smlouvě hudební svět vděčí za vznik děl komorní hudby jako Nonet F-dur op. 31, Oktet E Dur op.32 pro smyčcové a dechové nástroje, Smyčcové kvintety op.33 a Tři houslové kvartety op.29. Tato díla, na jejichž vzniku se bezesporu podílela atmosféra Vídně i vliv zde žijícího Beethovena, patří ke Spohrovým vrcholným dílům jeho zralého období.

Ve Vídni se Spohr vrací opět k operní kompozici. V roce 1813 za pouhé čtyři měsíce vytvořil operu Faust, která je inspirována Mozartovým Donem Giovannim, a Rusalku, jejíž hudba je ještě na pomezí mezi klasicismem a romantismem. Ve Faustovy poprvé využívá hudebního „leitmotivu“, o němž C.M.Weber při premiéře řekl: *„... že šťastně a správně promyšlené melodie procházení jako tenké nitě celkem a drží jej duchovně pohromadě.“*² Opera však

² Becker, H.- Louis Spohr – Leben und Wirken, Stadsparkasse Kassel, Norimberk 1979, str.18

byla uvedena teprve v roce 1816 v Praze v Německém divadle pod taktovkou Webera. K plánované premiéře v Divadle na Vídeňce v roce 1814 nedošlo. Navíc manželé Spohrovy postihla krutá rána osudu, když jejich jediný syn narozený na podzim roku 1814 po několika měsících zemřel.

Stinnou stránkou Vídeňského pobytu byly zákulisní intriky divadelního prostředí, se kterými se přímočarý a zásadový Spohr nedokázal smířit.

S Vídní se manželé Spohrovi rozloučili v prosinci 1814 premiérou 7. houslového koncertu e-moll, který je dodnes považován za absolutní vrchol Spohrovy koncertní tvorby. Vydali se s oběma dcerami na dlouhé turné po významných evropských hudebních metropolích od Itálie až po Londýn.

Pro vystoupení s Londýnskou filharmonickou společností napsal Spohr svojí Druhou symfonii d-moll, která mu přinesla opět velký úspěch, při řízení orchestru tentokrát použil poprvé namísto roličky papíru tenkou dřevěnou hůlku.

Spohrovi se po letech únavného cestování a věčného stěhování chtěli usadit, získat více klidu pro tvůrčí práci a pro své dcery dobrého učitele zpěvu. Proto se na podzim roku 1821 přesídlili do Drážďan. Zde působil jako kapelník Spohrův přítel C. M. Weber, který se krátce po uvedení svého Čarostřelce v Berlíně stal slavným téměř přes noc. Weber dostal nabídku na místo kapelníka v Kasselu. Weber nechtěl měnit své působiště, ale ve své odpovědi se zmínil o Spohrovi, který nabídku přijal, a tak se stalo, že získal na dalších třicet pět let nové působiště.

Následujících deset let 1822-32 lze označit jako zlatý věk kasselské scény. Spohr v krátkém čase přivedl orchestr na úroveň předního evropského tělesa a v průběhu deseti let nastudoval více než 40 operních premiér včetně svého Fausta a Jessondy, jejíž premiéra byla uvedena na oslavu kurfiřtových narozenin 28. července 1823 a vzbudila mimořádnou pozornost.

Proslulosti dosáhly i Spohrovy instrumentální skladby z této doby, i když Spohr se věnoval hlavně divadlu a orchestru a sám již mnoho koncertů neabsolvoval. 11. houslovým koncertem G-dur op. 70 v roce 1825 a 4. klavírním koncertem e-moll z roku 1829 vytvořil vrcholná díla svého zralého období.

Stejně tak pozoruhodná byla jeho komorní tvorba. Spohr se vždy na svých cestách věnoval komorní hře, ale problém byl, že neměl při cestách vždy po ruce spoluhráče, kteří by byli vzájemně dobře sehraaní. V Kasselu se mu naskytla ideální příležitost vytvořit smyčcový kvartet, kde vedle Spohra hrál Adolf Wiele,

sólista dvorní kapely a stejně jako Spohr žák Macourta, violu hrál Spohrův bratr Ferdinand a Nikolaus Hasemann přítel z Frankfurtu violoncello.

Spohrova snaha pořádat komorní koncerty však narazila na odpor kurfiřta, který podporoval štědře operní scénu, ale další hudební aktivity chápal jako konkurenci, odvádějící pozornost od divadla a opery. Tak Spohr komorní hudbu přesunul do soukromí nového domu, který si v Kasselu v roce 1823 zařídil. Jeho zájem o tuto oblast však neochabuje.

Další oblastí Spohrovy tvorby, kterou nelze minout bez povšimnutí je jeho vokální tvorba. Zajímavá je z tohoto hlediska jeho Mše op. 54 pro pět sólových hlasů s doprovodem sboru bez instrumentálního doprovodu. V Kasselu Spohr založil v roce 1822 Cecilienverein, s nímž prováděl nejen současnou hudbu, ale hlavně starou hudbu 16. 17. a 18. století.

Spohr pořádal abonentní koncerty a oratoria pro dobročinné účely, z jejichž výtěžku se přispívalo penzionovaným hudebníkům vdovám a sirotkům, kteří zůstali po zemřelých členech dvorního orchestru.

V době působení v Kasselu Spohra často zvali, aby pohostinsky vystupoval jako dirigent. Jeho pověst a popularita byla na vzestupu.

Ve 30. letech však Spohra postihlo několik závažných ran v jeho osobním životě. V roce 1831 zemřel jeho mladší bratr Ferdinand, který byl jeho věrným spolupracovníkem, instrumentalistou a aranžérem klavírních výtahů z jeho oper. Spohr převzal péči o jeho rodinu, vdovu i malé děti. V listopadu 1834 jej těžce zasáhla smrt jeho ženy Dorette, následně v roce 1835 zemřela během cesty do Holanska i její neprovdaná sestra Wilhelmina, a po třech letech zemřela ještě jeho nejmladší dcera Therese. (20 let)

Spohr se snažil přemoci bolest nad ztrátou svých blízkých pomocí své železné disciplíny usilovnou prací.

Druhá polovina 30. let přinesla do Spohrova života a jeho tvorby výraznou změnu. Ze skladatele, který si výrazně spoluvytvářel hudební styl své epochy, který viděl daleko do budoucnosti, se náhle stal „starý Spohr“. Jako dirigent nadále novému otevřený všemu novému (Hans von Büllow jej nazýval Otcem hudební blahovůle (Wohlwollens)), nechtěl ve svých vlastních skladbách již v plné míře sledovat revoluční novinky, z části jím samým inspirované. Vedle pokročilého věku mělo toto „ustrnutí na osvědčeném“ dvě základní příčiny.

První příčinou byla Spohrova nespokojenost s jeho lokajským postavením. Ve třicátých letech docházelo k narůstání sporů mezi ním a jeho vrchností. Neustále zákazy a omezování ve výběru skladeb průtahy s povolením jeho koncertních cest a uměleckých aktivit. Nespočet každodenních důkazů ukazujících na nedůstojné, podřízené postavení, omezující jeho lidské i umělecké působení a vůli. Zavřením divadla v dubnu 1832 skončil „zlatý věk opery“ v Kasselu. Pouze Spohrovu energickému zásahu vděčil alespoň orchestr za svoji další existenci. Spohrova nespokojenost v Kasselu stále rostla. Rád využíval možnosti a pozvání účinkovat jinde, což ovšem vyžadovalo laskavé svolení vrchnosti a vyvolávalo další napětí.

Druhou příčinou byl jeho sňatek s Marianou Pfeifferovou (3.1.1836) dvaceti devítiletou sestrou jeho zemřelého libretisty, autora libret k operám Pietro Abano a Alchymista.

Spohrův charakter vyžadoval oduševnělý, kritický dialog založený na pádných logických argumentech. Jen tak se mohl jeho tvůrčí potenciál plně rozvíjet. V tomto ohledu mu však Marianna nemohla Dorette nikdy nahradit.

Byl to nedostatek spontánního a promyšleného uměleckého tvoření a přemíra Marianina zbožňování a uctivosti, co mělo negativní vliv na Spohrovu tvůrčí sílu zejména na jeho schopnost sebekritiky. Tak trpělo bezmála 100 děl z posledního období jeho života ani ne tak technickými nedostatky, jako často citelně ochabující originalitou. Přesto i v tomto pozdním období lze nalézt pozoruhodná originální díla.

Spohr jako dirigent rád využíval možnosti uniknout ze stále obtížnější služby a přijímal pozvání dirigovat svá díla v cizině.

V roce 1843 české stavy oslovily Spohra s nabídkou místa ředitele Pražské konzervatoře. Tuto možnost, opustit po třiceti letech stále nemilovanější službu však zhatila rodina jeho ženy a Spohr zůstal dále v Kasselu.

Mariana, podobně jako Cosina, se snažila z jejich domu vytvořit místo setkávání významných hudebních současníků a „hudebních poutníků“, v němž by byl „její Spohr“ uctíván. Přicházeli sem četné veličiny kulturního a duchovního života, ale mezi nimi byli pouze dvě jména, která mohla do jeho života vnést záblesk tvůrčího napětí a to Sigismund Rytíř von Neukomm a Johannes Brahms.

Vztah mezi kurfiřtem a jeho prvním kapelníkem byl stále napjatější a nakonec vedl k tomu, že byl Spohr nucen jít v roce 1857 do penze. Se svou

funkcí se rozloučil 22. 11. 1857 posledním provedením Jessondy. Ještě v roce 1858 dirigoval Spohr Jessondu v Praze, ale cítil, že mu ubývá sil a dostávají se potíže spojené s věkem. Naposledy vystoupil jako dirigent v dubnu 1859 v Meiningenu, kde řídil svoji symfonii Die Weihe der Tone. V témže roce na podzim 22. 10. zemřel.

O tři dny později jen doprovodil velký smuteční průvod Holandskou branou do hrobky na Hlavním hřbitově.

1.1.2 Franz Schubert

Schubertova rodina pocházela ze Slezska od Zlatých hor. Do Vídně přišel nejprve jeho strýc Carl Schubert, který se stal učitelem na vídeňském předměstí Leopoldstadt. Za ním v roce 1774 přijel i jeho bratr Schubertův otec František, který začal vypomáhat jako učitelský pomocník u svého bratra a později se stal sám učitelem.

Své nejútlejší mládí prožil F. Schubert v prostředí typického vídeňského předměstí. Nízké jednoposchodové domky s velkými dvory, pavlačemi a zdmi porostlými psím vínem byly domovem proslulých vídeňských „Wäschermädel“ (pradlen), které zde praly prádlo, věšely, bílily na trávnících. Kolem bylo neustále živo. Při práci a ve chvílích oddechu se zpívalo a veselá chasa se i ráda při hudbě proskočila.

Tuto starosvětskou atmosféru vnímal F. Schubert od svého nejútlejšího mládí, a srostl s tímto prostředím, které později mělo vliv na jeho další umělecký vývoj a vyneslo mu označení „nejvídenštějšího skladatele“. Ovšem šťastné bezstarostné chvíle neměly mít dlouhého trvání. Přísný otec jej začal již od pěti let připravovat na školu. V osmi letech jej otec začal učit hře na housle. Hoch jevil o hudbu velký zájem. Protože měl i hezký soprán, začal záhy zpívat sóla při nedělních bohoslužbách a jeho pokroky vnukly otci myšlenku dostat nadaného synka do císařské dvorní kapely.

Otci Schubertovi se opravdu podařilo, že v roce 1808 tehdy jedenáctiletého Franze do sboru zpěváků dvorní kapely přijali. Tak se Franz stal chovancem městského konviktu na Jezuitplatze, kde navštěvoval gymnázium. V konviktu strávil celkem pět let, které měly rozhodující význam nejen pro jeho

hudební vzdělání, ale významně ovlivnili celý jeho další život, protože zde navázal významná přátelství, která mu pomáhala po zbytek života.

Ve školním orchestru Schubert hrál na housle a violu a vynikl tak, že v nepřítomnosti dvorního organisty Růžičky sám dirigoval žakovský orchestr. V té době se již sám pokoušel o vlastní tvorbu. Kapelník Růžička si nadaného chlapce oblíbil, sám jej začal nejen hudebně vzdělávat a doporučil jej i pozornosti dvorního kapelníka Salieriho, který mu měl dát školení v oblasti harmonie.

31. května 1809 zemřel skladatel, jehož měl F. Schubert v obzvláštní úctě Josef Haydn. Franz znal i jeho písně, které se mu líbily daleko více než písně Zumsteggovy, které provozovali v konviktu.

Ovšem zvýšený zájem o hudbu a kompozici měl za následek zhoršení Franzova prospěchu, což vyvolalo jeho roztržku s otcem. Ve snaze předejít vyhození, snažil se synovi zakázat komponování, což však Franz zoufale odmítl.

Jeho starší druh Josef Spaun si vyžádal některé Schubertovy skladby a požádal o jejich posouzení odborníka, doktora Schmidta, který znal raná díla Mozartova. Spaun chtěl, aby je porovnal se Schubertovou tvorbou. S jeho dobrozdáním, spolu s kapelníkem Růžičkou se vypravili za Schubertovým otcem, aby jej přesvědčili o talentu jeho syna a požádali ho, aby se od něj neodvracel a neodpíral mu podporu. Ferdinand Schubert se nechal přesvědčit a přijal Franze zpět.

Franzovi se však již v konviktu nelíbilo, v roce 1813 z konviktu dobrovolně odešel a vrátil se k otci, který mezitím koupil menší domek v dnešní Säulengasse. Otec cítil Franzovo rozhodnutí jako selhání, nedostatek disciplíny a neúctu k řádu. Nakonec ale rozhodl, že Franz absolvuje kurz, aby se mohl stát učitelským pomocníkem. Dráha hudebního skladatele se mu stále zdála příliš nejistá pro život.

V červnu 1814, kdy skončilo Napoleonovo kořistnické dobrodružství porážkou u Waterloo, Franz ukončil studium na učitelském ústavu sv. Anny a nastoupil místo učitelského pomocníka u svého otce. V té době měl již za sebou celou řadu menších kompozic, ponejvíce zhudebněných básní, ale i různé tance a další skladby, které příležitostně provozoval v kruhu své rodiny a přátel při různých příležitostech. Pro své hudební nadání se Schubert stal oblíbeným v kruhu přátel, vesměs rovněž bývalých chovanců konviktu, kteří se scházeli, diskutovali o literatuře, umění, veřejném dění a politické situaci, rádi si poslechli

jeho skladby a vítali, když ochotně zahrál na klavír k poslechu i tanci. V říjnu 1814 měl oslavit kostel na předměstí v Liechtenthalu, kde Franz v dětství často zpíval na kůru, stoleté výročí a ředitel Holzer se obrátil na Franze se žádostí o napsání slavnostní mše pro tuto příležitost. Dostavil se úspěch, který přerostl svým významem hranice okresu. Bylo rozhodnuto, že se mše bude opakovat, ale ne v předměstském kostele, ale v kostele u Augustiniánů nedaleko Štěpánské katedrály. Bohužel, další reprízy nebo objednávky církevní hudby se nedaly v dohledné době očekávat, protože cenzoři si brzo všimli, že v Credo chybí věta: „Credo in unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam“, kterou Schubert úmyslně vynechával.

Pro Franze Schuberta měla oslava stého výročí kostela ještě jeden důležitý tentokrát lidský rozměr. Od té slavné neděle, kdy se mohl i před veřejností pokládat za hudebního skladatele, potkával častěji Terezu Grobovou, sopranistku z Holzerova sboru.

Ale když zvážil své možnosti, bylo mu jasné, že místo učitelského pomocníka nemůže zajistit budoucnost, která by mohla pohnout matku Grobovou, aby mu dala svoji dceru. Navíc Schuberta jeho učitelská práce ani nebavila a věděl, že do budoucna nechce, aby se cokoli stavělo mezi něj a jeho hudbu, ať již by to měla být jeho nemilovaná práce nebo milovaná žena.

Prvního hmotného úspěchu docílil Schubert zcela nečekaně v roce 1816, kdy složil na objednávku píseň Prometheus k narozeninám profesora právnické fakulty Watterrotha a získal svůj první honorář sto zlatých. Přesto, že napsal již desítky písní, kvartetů, tanců a měl za sebou i tři symfonie, zatím žádný nakladatel neprojevil o jeho práce zájem, všude, kde své práce nabídnul, byl odmítnut.

V roce 1817 se definitivně vzdal práce učitelského pomocníka, která jej stále více unavovala, rozčilovala a brala mu čas, který chtěl věnovat výhradně komponování. Protože zůstal zcela bez prostředků, byl odkázán na pomoc svých přátel. Bývalý spolužák z konviktu a věrný přítel J. Spaun oslovil dopisem J.W.Götha se žádostí, aby mu mohl Schubert připsat některé ze svých písní. K dopisu přiložil píseň Král duchů. Bohužel, dvorní rada Göthe, i kdyby si dopis přečetl a píseň našel, by asi nebyl tou správnou osobou, která by se přimlouvala za začínajícího rebelujícího skladatele.

Spaun se však nevzdával. Pořádal ve svém bytě hudební večery, na které zval vlivné lidi. Večírky se brzo ujaly a staly se dostaveníčkem umělecky založených osobností, básníků spisovatelů i hudebníků. Bohužel, nikdo ze Schubertových přátel neměl dost prostředků a vlivu, aby mohl rozhodujícím způsobem pomoci skladateli se prosadit. Schoberovi, dalšímu z kruhu Schubertových přátel, se podařilo seznámit prostřednictvím svého švagra Schuberta se zpěvákem Michaelem Voglem, který v té době slavil četné úspěchy v divadle u Korutanské brány. Vogel doporučil Schuberta do rodiny Esterhazyů, kde kromě vyučování dvou komtes Marie a Karoliny, měl za úkol podílet se na hudebních produkcích v domě hraběte. Spolu s hraběcí rodinou strávil léto a část podzimu 1818 v jejich letním bytě v Želízi na Slovensku.

V té době žil Schubert velice osaměle, přes den se věnoval výhradně kompozici a pouze večery trávil v kruhu přátel. Jedinou jeho vzpruhou a radostí byly výlety do okolí Vídně, neboť velmi miloval přírodu a při pobytu v přírodě vždy velmi pookřál. Proto neváhal přijmout Vogelovo pozvání a v létě 1819 spolu podnikli výlet do Štýrska. Po cestě navštívili mnohé přátele, vystupovali, Vogel zpíval, Schubert jej doprovázel na klavír a sklízeli společně mnohé úspěchy.

Schubertovou velkou ctižádostí bylo prosadit se v jevištní tvorbě. Úspěch na divadle se mu jevil jako nejspolehlivější cesta k získání uznání své práce a popřípadě i získání potřebných finančních prostředků.

Nehledě na nevalný úspěch jeho oper, dostal se Schuber v letech 1820-23 do povědomí veřejnosti jako autor písní. Schubert začal udržovat čilejší společenské styky se dvěma starovídeňskými rodinami, Sonnleitherů a Frölichů, které si oblíbily Schubertovu hudbu. V jejich salonu konečně měl možnost setkat se s předními představiteli vídeňského hudebního světa. Sonnleither, vyvinul značné úsilí pro jeho další kariéru. Uspořádal pro okruh hudbymilovných přátel Schubertovi koncert, na kterém se podařilo získat prostředky na vydání Schubertových písní. Nejprve to byl Král duchů, který byl prvním vytištěným Schubertovým dílem Op.1 (D328). Vydání bylo velmi rychle rozebrané a z jeho prodeje se podařilo zaplatit vydání dalších písní. Jako druhá vyšla píseň Gretchen am Spindelrade (D118).

Na jaře 1821 zpíval Vogel několik Schubertových písní v divadle u Korutanské brány ve Vídni, mezi jiným Krále duchů, který slavil mimořádný úspěch.

Tento úspěch a prodej prvních vydání písní přesvědčily konečně nakladatele, že přestali odmítat vydání Schubertových písní. Na radu svých přátel věnoval Schubert některé z vydaných písní známým mecenášům umění. Zdálo by se, že by se konečně mohl dostavit úspěch i s patřičným finančním ohodnocením, a že Schubertova kariéra je na vzestupu, ale s postupujícím časem se dostavilo zklamání. Po Voglově koncertu uzavřel Schubert s nakladatelem Leidersdorfem smlouvu, kterou se zavázal přenechat mu práva na všechny své písně složené v příštích dvou letech za honorář 1200 zlatých. Bohužel, Schubert byl romantický snílek bez smyslu pro věci praktické, žijící jen pro své umění. Nedovedl z nakladatelů „vymáčkat“ zvýšení honoráře, ucházet se o dobře placené hodiny v bohatých domech a vystupovat na veřejných koncertech. Bylo jasné, že k uvedení opery Alfonso a Estrella nedojde. Také jeho tvorba od dubna do srpna 1822 stagnovala. Zklamání a roztrpčení utápěl Schubert v zábavě včetně dobrodružství ve vídeňském polosvětě, které mělo pro Schuberta fatální následek v podobě onemocnění. V té době podléhal vlivu Schobera libretisty jeho neúspěšného operního pokusu. Druhá polovina roku 1822, byla nejkritičtějším obdobím Schubertova života, jak z hlediska osobního, tak uměleckého. Zdravotní problémy podlomily jeho tvůrčí síly, došlo k definitivnímu rozpadu jeho vztahu, Tereza se provdala. Došlo k roztržce mezi ním a jeho věrnými přáteli Spaunem a Vogelem, kteří mu vyčítali, že svým chováním maří jejich úsilí pomoci mu v karierním postupu. I když někteří životopisci se domnívají, že se Schubert nakazil syfilidou až začátkem roku 1823 je velmi pravděpodobné, že se u něj nemoc projevila už v roce 1822. Výsledkem ataku nemoci, která mu v následujících sedmi letech přinesla mnoho utrpení, byla pozorovatelná radikální změna stylu jeho hudby. Hudba vytvořená od tohoto zlomu se vyznačuje větší citovou intenzitou, která je patrná na jeho velkolepých instrumentálních skladbách. Jeho nitro nalezlo výraz v Nedokončené symfonii považované za jednu z nejvýmluvnějších hudebních básní všech dob.

Ani následující léta nepřinesla výrazné zlepšení. Na začátku roku 1823 se k rozčarování a finanční tísní přidružila ještě choroba, trpěl depresí, návaly krve, závratěmi. V únoru se jeho zdravotní stav nakrátko zlepšil natolik, aby mohl tvořit, napsal Sonátu a-moll pro klavír D(784), kterou však mnoho posuzovatelů považovalo za hroznou. V té době jej choroba zahnila do ústraní.

V dubnu 1823 dostal objednávku od samotného Barbaji na zkomponování zpěvohry. Josef Kupelwieser, Schubertův přítel, který toho času byl sekretář Divadla u Korutanské brány, mu nabídl ke zhudebnění svoje libreto na hrdinskou romantickou operu Fierebras. Schubert jeho nabídku přijal s nadějí, že Kupelwieser, bude mít možnost zasadit se za uvedení opery na scénu. Po roztržce mezi Barbajou a Kupelweiserem k uvedení však opět nedošlo.

Zpráva o Schubertově smůle se donesla k paní Helmině von Chesy, autorce libreta k Weberovým operám. Nabídla mu ke zpracování svůj námět, jehož hlavní postavou byla Rosamunda, královna kyperská. I když přátelé byli v rozpacích nad podivným dějem, paní von Chesy „měla jméno“, a tak Schubert nabídku přijal. Na námětu pracoval celý zbytek podzimu, a ač je to neuvěřitelné, tentokrát k premiéře 20. prosince 1823 v Divadle na Vídeňce opravdu došlo. Hra byla mizerná a provedení narychlo ještě horší. Jak se dalo předpokládat, po jedné repríze byla hra stažena. Schubert již ani nečetl kritiky, i když jeho hudba byla to jediné, co kritiky na celém díle hodnotily celkem příznivě.

Přes všechny potíže a nezdary začátek roku 1824 přinesl jaro do Schubertovy duše. Byl rád, že se dostal z nepříjemných zdravotních potíží, které ho sužovaly v minulém roce. V únoru slavnostně spálil paruku, kterou maskoval stopy nemoci. Sám se ujišťoval, že je zdravý a jeho přátelé jej utvrzovali v tom, že vypadá zase dobře. Chtěl dohnat vše, co zameškal a vynahradit si trápení kolem věčně marné snahy po divadelním úspěchu. Našel znovu cestu k otci a sebral i odvahu navštívit dům hraběte Esterházyho, aby se omluvil za svoji dlouhou nepřítomnost. Dostalo se mu opět pozvání na letní pobyt s hraběcí rodinou v Želízi.

V květnu se konala ve Vídni premiéra Beethovenovy 9. symfonie i s doplněním zpěvních partů a Missy Solemnis. Schubert si však pozdě vzpomněl na vstupenku, takže o koncertu slyšel jen od svých přátel.

Schuberta opět zaujala práce na zhudebnění Španilé mlynářky. Mlynářské tematika byla zrovna v módě. Ve Vídni se hrála zrovna opera Mlynářka od Pasiella, ale Schuberta zaujal autor veršů. Když zjistil, že svou sbírku Španilá mlynářka nabídl k zhudebnění Weberovi, který ji odmítl, rozhodl se, že zhudební všech 23 básní sbírky.

Léto 1824 v Želízi rychle uteklo. Schubert i zde pilně pracoval. Na svých vycházkách do okolí se nechal inspirovat lidovými melodiemi, které našly ohlas i v jeho pracích.

Na podzim 1824 mu napsala Anna Milderová z Berlína, kde toho času sklízela četné úspěchy, že ráda zpívá jeho písně a zároveň se ptala, jestli nemá nějakou zpěvohru, kde by byla zajímavá ženská role. Schubert jí nechal poslat z Drážďan partituru Alfonsa a Estrelly a píseň Sulejka, ale Milderová stejně jako předtím Vogel operu odmítla s tím, že neodpovídá vkusu německého operního publika, které vyžaduje buď děje hodně dramatické, nebo naopak žertovnou buffu. Milderová však zpívala jeho Sulejku a Krále duchů a posílala mu výstřižky z novin, kde byla Schubertova hudba chválena. Navrhla mu také, aby pro ni napsal nějakou zajímavou ženskou postavu v jednoaktové opeře. Schubert však marně hledal vhodný text. Milderová mu sama poslala ještě několik básnických předloh vhodných pro zhudebnění.

V následujících letech 1825-26 zájem o Schubertovu tvorbu stoupal. Nakladatelé Probst a Härtel se předháněli, kdo získá autorská práva zejména na jeho písně, klavírní skladby, ale i jeho kvartety se dočkaly vydání.

V roce 1826 napsal tucet valčíků pro nakladatele Häslinga, z nichž později Liszt skládal své vídeňské večery. Spřátelil se s Josefem Slavíkem mladým českým houslistou, kterému jeho mimořádný talent otevíral ve Vídni všechny dveře. Pro J. Slavíka napsal Rondo pro housle a klavír.

Ze světa mizela velká jména, 1825 zemřel Salieri, o rok později v Londýně Weber. V roce 1827 Schubert doprovodil na poslední cestě svůj idol L.van Beethovena. Myšlenky na smrt se Schubertovi stále vracely. Básně, v nichž se smrt vyskytovala, ho stále více přitahovaly. Bylo mu třicet let, ale stále si připadal, že je brán jako začátečník. I když se mu dostalo jmenování do výboru Společnosti přátel hudby, jeho jméno bylo stále opomíjeno. Jeho finanční situace se opět zhoršila. Propadal různým náladám, začal se stranit společnosti. Jen Schober věděl, že se v jeho životě objevila nová láska Güsti Grünwedelová.

V únoru 1827 náhodou objevil ve starším ročníku literární revue Uranie další básně Wilhelma Müllera nazvané Zimní cesta. Poutník poraněný nevyslyšeným citem jde zimní krajinou, mrazem a metelící s tíhou životního neštěstí. Prosté upřímné verše, vyjadřující nešťastný cit se Schubertovi samy spojovaly s melodiemi.

Přátelé na něj naléhali, aby konečně ve Vídni uspořádal svůj samostatný koncert. Jeho skladby sice nechyběly téměř na žádné akademii, vždy však zazněly jen dvě, tři písně. Schubert nakonec souhlasil a datum koncertu stanovil na 26. 3. v den výročí úmrtí Beethovena. Společnost přátel hudby mu poskytla zdarma sál u Červeného raka a všichni účinkující, vesměs jeho přátelé, slíbili účinkování zdarma. Schubert byl velmi rozrušen, pečlivě sestavoval program, aby měl stoupající tendenci. Sál byl nabitý, a i když vstupné nebylo vysoké, přeci koncert přinesl slušný výtěžek, který Schuberta potěšil. Zprávu v tisku však očekával marně. Kritika se jen krátce zmínila o písni ze Spanilé mlynářky a Zimní cesty.

Úspěch koncertu dal Schubertovi novou chuť do života. Pokoušel se udělat si do budoucna pevný plán, rozhodl se, že se vrátí do školy a bude dále studovat. Přihlásil se na hodiny k Simonu Sechterovi, který byl uznávaným odborníkem na kontrapunkt a začal studovat nedávno vydaná Händlova Oratoria. Jeho posledním dílem bylo jednověté Allegro, které nazval Životní bouře.

V té době Vídeň šílela po Paganinim, který si musel pobyt ve Vídni pro velký zájem prodloužit. Schubert jeho koncert rovněž navštívil a byl jím nadšen.

Ferdinandovi se zdálo, že se zdravotní stav bratra trochu zlepšil a proto se jej snažil rozptýlit. Uspořádal rodinnou večeři. Franz byl v dobré náladě, bavil přítomné ženy, ale najednou se mu udělalo zle a museli ho odvést domů. 4. listopadu absolvoval dohodnutou hodinu u profesora Sechtera, snažil se ještě pracovat, vypracoval úkol, který mu profesor zadal, ale rychle ztrácel sílu, protože nemohl nic jíst ani pít. Z posledních sil korigoval ještě obtahy Zimní cesty. 14. listopadu jej navštívil přítel Lachner a vyprávěl, jak na něj marně čekali v Budapešti.

Schubertův stav se začal rychle horšit, měl vysoké horečky a ztrácel vědomí. Bratr k jeho loži pozval další dva lékaře, kteří konstatovali, že se jedná zřejmě o tyfovou horečku, nejspíš ze špatné vody. Ferdinand psal otci, očekával, že Franze ještě navštíví, ale nestalo se tak, otec poslal pouze dopis, v němž žádal, aby se postaral, aby Franz přijal poslední svátost umírajících.

Schubertův pohřební průvod byl nečekaně dlouhý. Přišli se s ním rozloučit jeho přátelé. Původně měl být pochován na hřbitově v Matzleisdorfu, ale Ferdinand prosadil splnění jeho posledního přání, být pohřben na stejném hřbitově jako Beethoven, a tak průvod v dešti absolvoval pochod dlouhý 4 míle

do Währingu. Grillparzer nechal otisknout v novinách výzvu ke sbírce na pomník. 27. listopadu se uskutečnila zádušní mše v kostele sv. Augustýna, kde se před lety hrála první Schubertova mše.

31. ledna 1829, kdy by Franz Schubert oslavil 32 let, byla na jeho náhrobek vyryta Grillparzerova slova:

Die Tonkunst begrub hier einen reichen Schatz, aber noch vielen schönere Hoffnungen

Umění tu pohřbilo poklad, ale ještě mnohem krásnější naděje.

2. Osobnost interpreta

Osobnost interpreta je rozhodujícím článkem mezi dílem autora a posluchačem. Na interpretově vyzrálosti a zkušenostech, závisí do značné míry výsledný dojem, který si posluchač z koncertu odnese. Proto je důležité, aby se interpret snažil proniknout co nejlépe do záměru autora a co nejvěrněji přetlumočit jeho poselství divákovi.

2.1. Mentální příprava

O výběru skladby k interpretaci rozhoduje mnohdy celá řada okolností. Můžou to být programní důvody, výročí, vernisáž, obliba dané skladby atd. Studiu každé skladby by ovšem mělo předcházet seznámení se s okolnostmi vzniku skladby, životními osudy autorů, případně historickým pozadím vzniku díla. Tyto vědomosti pomohou interpretovi zvládnout nejenom technická úskalí skladby, ale i proniknout hlouběji do záměru autora.

Z mé vlastní zkušenosti mohu říci, že mentální příprava je rozdílná, pokud mám koncert na klarinet nebo mám vystoupit jako zpěvačka.

Před zpěvem musím být velmi psychicky vyrovnaná, mám zkušenost, že jakákoliv psychická zátěž má velký vliv na výkon. Zpěvák indispozici většinou kompenzuje nějakým tlakem. Zpěv, do jakékoliv indispozice není dobrý, pokud zpěvák není dostatečně disciplinovaný a zpívá do nemoci, může dojít k dlouhodobějším problémům, které začínají zánětem hrtanu a mohou končit uzlíky na hlasivkách.

Jako klarinetistka mohu důležitý koncert odehrát i s menší indispozicí, bolestí v krku apod. Mohu si vzít prášek proti bolesti, brát antibiotika a troufám si říct, že na zvuk to nebude mít tak velký dopad, jako při zpěvu.

Při hře na klarinet se mění ze dne na den hlavně plátky, ale plátek můžete upravit, můžete mít připraveno několik plátků a nakonec vždy alespoň na jeden lze hrát. Lidské hlasivky uměle upravit nelze, pokud se zpěvák špatně vyspí nebo přijde nečekaně jakákoliv indispozice, hlasivky nejsou v dobré kondici a násilným

tlakem volného tónu nikdy nedosáhne. Možná právě proto, je zpěv náročnější na psychiku. Pokud nezanedbáváme pravidelnou údržbu klarinetu, je velmi nepravděpodobné, že by nástroj zcela selhal těsně před koncertem nebo v průběhu vystoupení. Bohužel, zpěv ovládáte hlavně vůlí a pocity, zpěvák si sám velmi snadno může „navodit“ špatnou psychickou rovnováhou stav, kdy opravdu „nemá hlas“.

Jinou mentální přípravu vyžaduje písňový cyklus Louise Spohra, v němž si interpreti musí uvědomit, že budou na pódiu přes třicet minut a zpěvák musí klást důraz především na paměť, zatíženou množstvím textu. Spohrovi písni je nutné zazpívat určitě správně technicky, ale snad ještě těžší než technika, je pro interpreta u každé písni vystihnout výraz a stále hledat způsoby, jak pracovat s barvou hlasu i klarinetu, aby cyklus nevyzněl monotónně, abychom udržely pozornost posluchače.

Zatímco u koncertní písni Der Hirt auf dem Felsen, se musí interpreti připravit na to, že napětí skladby graduje celých zhruba jedenáct minut a zejména zpěvačka, musí být vzhledem k technické náročnosti pěveckého partu, ve výborné pěvecké kondici, aby závěr měl potřebný náboj.

2.2. Problematika paměti

V této podkapitole, bych ráda vyjádřila svůj názor a svoje osobní zkušenost při zpěvu a hře z paměti. Spohrovy písni i Schubertovu píseň Pastýř na skále jsem měla možnost zpívat i hrát na klarinet. Při komorní hudbě často interpreti volí hru z not. Ve své praxi jsem se ještě nesetkala s tím, že by klavírista či klarinetista hráli party z paměti a myslím, že v tomto případě to není nutné a noty nikterak neruší.

Naopak pro zpěváka je zcela přirozené, zpívat nazpaměť. Avšak velmi často při interpretaci komorních skladeb či písňových cyklů i zpěvák volí zpěv z not. Jde o jakousi jistotu, aby nastoupil správně, nespletl se v textu. Tento strach má každý a je zcela přirozený. Ze své zkušenosti mohu napsat, že pokud znám dokonale význam textu, zpívám píseň jako příběh, tak v tom okamžiku mohu odložit noty a jen bez not mohu interpretovat píseň naplno. Desky s notami působí na posluchače rušivě a zpěvák, který má před sebou noty nikdy

nebude vypadat tak, že právě zpívá svůj příběh, výkon tak ztratí na osobitosti. Zpěv z paměti, je daleko lehčí, než hra na klarinet z paměti.

Je důležité se nebát výpadků textů, dokonalé nastudování, pochopení textu písně, znalost partu ostatních interpretů v tomto případě klarinetu a klavíru, pak zpěvačku doslova vede a jedině bez not, může naplno prožít příběh spolu s posluchačem.

2.3. Správný výběr repertoáru z hlediska charakteristiky sopránového hlasu

Tuto kapitolu bych ráda zařadila do své magisterské práce hlavně proto, že při rozboru technických problémů obou děl, narazím na slova jako je: tesitura, rozsah, přechodné tóny, registry u sopránu. Vzhledem k rozsahu a zaměření moji práce se budu soustředit pouze na soprán.

Často se v praxi setkávám s názorem, že píseň *Der Hirt auf dem Felsen* je určena hlavně lyrickým sopránům a písně Louise Spohra jsou napsané pro mladodramatický či dramatický soprán. Nesprávná volba repertoáru znamená vždy nepřiměřenou zátěž pro hlas i pro celý organismus, jelikož dochází k zásadní disproporcii dechového a hlasového orgánu. Velmi chybné je zaměřovat tesituru a rozsah hlasu. Pokud bychom se měli soustředit jen na tónový rozsah *Pastýře na skále* nebo písňového cyklu Spohra, mohl by obě díla zpívat vlastně každý ženský hlas. Abych tuto problematiku mohla lépe vysvětlit, považuji za nutné přiblížit alespoň okrajově druhy lidských hlasů a trochu podrobněji se rozepsat právě o typech sopránu.

Soprán je nejrozšířenější druh hlasu u dospělých žen. Všechny děti začínají s univerzálním hlasem – sopránem. Většina dětí do puberty zůstává sopránem a pouze jistá část klesne do nižší hlasové polohy – mezzosopránu. Přesný čas této změny je individuální. V pubertě dochází důsledkem zvýšené hormonální činnosti k růstu hrtanu a vývoji hlasu, a tím i k změnám hlasu – k mutaci. Mutace trvá 2-3 měsíce, někdy až půl roku. U chlapců probíhá pomaleji a výrazněji, než u děvčat, kde je často skoro nepostřehnutelná. Z univerzálního dětského sopránu se hlasy rozdělí na mužské a ženské. Mužský hlas klesne o oktávu níž a ženský přibližně o tercii. Po mutaci hlasový vývoj neskončí, hlas se vyvíjí dál, zabarvuje

se a zvětšuje se rozsah. Nejvyšší ženský hlas se nazývá soprán, nižší hlas mezzosoprán a nejhlubší alt. Nejvyšší mužský hlas se nazývá tenor, střední hlas baryton a nejhlubší mužský hlas je bas. Hudebně využitelný rozsah hlasu dospělého člověka bývá až dvě a půl oktávy!

V počátcích západní křesťanské hudby se používal jen jeden druh hlasu – tenor. Označení tenor pochází z italského slova tenere, což znamená držet (melodii).

Ženy v kostelech nesměly zpívat. Sopránové party zpívali muži falsetem, který však výrazně omezoval jednak rozsah skladeb (po c2-d2) a jednak zněl nepřirozeně. Zavedením dětského sopránu se výrazně rozšířily výrazové možnosti sborů, jak do rozsahu tak i barevnosti.³

Druh a rozsah sopránového hlasu určují charakteristické znaky: registr a přechodné tóny, tesitura, rozsah a barva.

2.3.1. Registr a přechodné tóny

Registr je řada stejně barevně znějících tónů fyziologicky stejně tvořených. Tón, na kterém se výrazně fyziologicky mění způsob jeho tvorby v porovnání s předcházejícím jako i následujícím tónem v tónové řadě, nazýváme *přechodný tón*. Ve skutečnosti potřebuje hlas pro všechny registry hlavové rezonátory, tzv. hlavové posazení, protože až po několikaměsíčním cvičení a posazení hlasu do hlavové rezonance, se dají identifikovat registry, druh hlasu, rozsah a tesitura.

Pro výuku zpěvu od útlého věku má velký význam znát přechody registru a práci s nimi. Stoleté zkušenosti s dětskými hlasy dokázaly, že hlas po vypracování přechodu na fis¹ má nejlepší předpoklady se pomalu prozpívat k velkému hlasu mimořádné krásy, pružnosti a vytrvalosti.

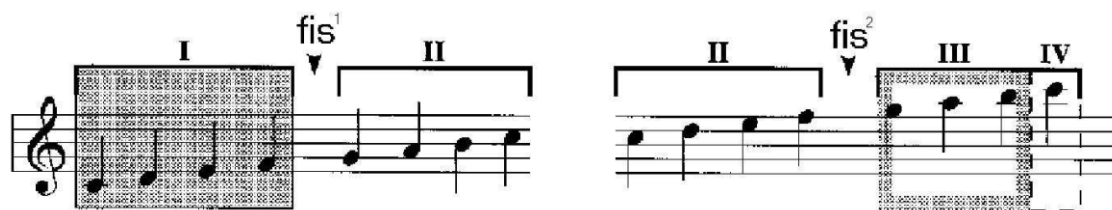
V současné době vlivem zvyšování absolutní výšky tónu $a=440$ Hz a výš, se přechodný tón fis¹-fis² přibližuje víc k f¹-f².

Přechodné tóny:

V různých etapách vývoje pěveckých škol byl odlišný i přístup k přechodným tónům. Nejstarší pěvecké školy z období italské renesance dělily

³ Schiller-Institut (Hrtg.) - Stimmung und Register, Vyd. Bottiger Verlags-GmbH, Wiesbaden, 1996, str.29.

hlas podle přechodných tónů fis^1 - fis^2 na čtyři registry: hrudní, hlavový a píšťalový. ⁴ (Obr.1.)



Obr. 1. Hlasové registry sopránu

I-hrudní, II-střední, III-hlavový, IV-píšťalový.

Pěvecké školy kastrátů (Mancini, Tosi) v období baroka dělily hlas na dva registry: hrudní a hlavový. Přechodným tónem mezi těmito dvěma registry byl tón d^2 .

Pokračovatelé staroitalské tradice (Sieber, Vaccai, Marchesi) v 19. století rozlišují dva registry, Iffert dělí hlasy na tři registry. Přechodné tóny sopránu stanovil na a^1, b^1, h^1 .⁵

Vznik národních pěveckých škol je charakteristický významným odklonem od staroitalské belcantovské tradice jako od přežitku.

Rozdělení registru sopránu se dá definovat podle významných barevných změn hlasu na tři registry: hrudní, střední a hlavový. Správné umístění přechodných tónů je věcí pedagogické zkušenosti.

Přechodné tóny na a^1, b^1, h^1 jsou velmi výrazné hlavně u velkých dramatických hlasů. Ženské těžké hlasy, se dopouštějí často dětské chyby a přecházejí do středního registru až na nejkrajnějších možných tónech a^1, b^1, h^1 . Pokud se na tyto přechodné tóny ve snaze o zvučnost vytvoří nepřiměřený tlak dechu, začnou se lámat. Kromě tohoto důvodu platí, že na tónech a^1, b^1, h^1 se začíná výrazně měnit poměr napětí mezi činnostmi hrtanu a dechu. U většiny sopránů můžeme postřehnout tuto změnu až na tónu d^2 . Hrtan se v této poloze zvedá a jen důsledná práce s dechem ho udrží bez napětí. Tento jev můžeme sledovat až do přechodu, po tónu fis^2 (f^2) na tónech es^2, e^2, f^2 . Tato poloha vyžaduje velkou pozornost při hlasové edukaci. Neudržení této polohy na dechu

⁴ Schiller-Institut (Hrtg.), Stimmung und Register, Dr. Bottiger Verlags-GmbH, Wiesbaden, 1996.

⁵ Bar, J. - Pravý tón a pravé pěvecké umění, Vyd. Supraphon, Praha, 1976, str. 30.

má za následek, že soprán zpívá na vytlačeném hrtanu přibližně po g₂, v lepším případě po a₂ a dál není schopný rozvíjet vysokou polohu hlasu. Tyto soprány se v odborné terminologii nazývají krátké soprány.

Zevšeobecněním poznatků o práci s registry můžeme konstatovat, že všechny uvedené přechodné tóny vycházejí z fyziologických poznatků hlasu a odrážejí stoleté empirické poznatky vokální pedagogiky. Odlišnost určení přechodných tónů vyplývá ze skutečnosti, že změna tvorby tónu, tzn. změna poměru napětí mezi hlasovým a dechovým ústrojím se obvykle děje na větší ploše, než na jednom přechodném tónu. Takže kromě přechodných tónů můžeme mluvit i o přechodné poloze hlasu.

2.3.2. Tesitura sopránů

Slovo tesitura pochází z italského slova tessere (tkát) a vztahuje se na nejstabilnější část látky v místě, kde se kříží vertikální a horizontální vlákno.⁶ Ve zpěvu se tímto názvem označuje rozsah, ve kterém je hlas nejkompaktnější, nejlépe se cítí a nejčastěji zpívá. Velmi často se tesitura chybně zaměňuje s pojmem rozsah hlasu.

Tesitura sopránů prošla historickým vývojem. V období renesance byla tesitura sopránů c¹-c². V 18. století hlavně v tvorbě J. S. Bacha a W. A. Mozarta se tesitura sopránů změnila na oktávu f¹-f². V současnosti se tesitura mění s typem hlasu, i přesto můžeme za jádro hlasu považovat oktávu f¹-f². (Obr.2.)



Obr. 2 Tesitura sopránů:

a – sborová tesitura sopránů v renesanci, b – v dílech Bacha a Mozarta, c – rozsah sopránů v renesanci, d – rozsah sborových partů v dílech Bacha a Mozarta.

⁶ Schiller-Institut(Hrtg.), Stimmung und Register, Vyd. Dr. Bottiger Verlags-GmbH, Wiesbaden, 1996, str. 53.

2.3.3. Rozsah sopránu

Rozsah hlasu znamená nejhlubší a nejvyšší použitelný tón.

Rozsah sopránu se zvětšil v průběhu 17. století díky činnosti kastrátů, kteří rozvinuli schopnost zpívat do c3 a výš. Sopranistky je imitovaly, a tak v období vrcholného rozkvětu bel canta byl u sopranistek běžný rozsah tří oktáv g-g3. Nebyla to doména výjimečných hlasů, ale výsledek správné hlasové činnosti. Sopranová literatura potvrzuje tuto skutečnost hlavně v skladbách G. F. Händla, W. A. Mozarta, až po party hrdinek Verdiho, Belliniho a Rossiniho oper.

2.3.4. Barva

Barva hlasu je závislá od více činitelů: jednak od tvaru a využití resonančních prostorů těla a jednak od způsobu nasazení tónu dechem. Fyziologické, měkké nasazení hlasu dechem a volnost v dechové trubici bez přebytkého přetlaku má za následek, že nad základním tónem se vytvoří spektrum harmonických alikvotních tónů, které se podílejí na kráse a barevnosti tónu. Soprány se podle charakteru a zabarvení hlasu dělí na různé typy (Viz kapitola 2.3.5.). Vzhledem k tomu, že celá osobnost zpěvačky se podílí na tvorbě hlasu, barva hlasu je odrazem osobnosti zpěvačky. Měkkost a ladnost dávají sopránu resonanční dutiny spodiny lebeční, která se při správném vedení hlasu zapojí do tónu. V současné vokálně – pedagogické praxi se často barva hlasu získává umělým zabarvováním hlasu hrudní resonancí a koncentrací na resonanční prostory hrtanu a ústní dutiny, čím se hlas připraví o plastičnost a velký rozsah.

2.3.5. Typy sopránu

V současnosti rozlišujeme tyto typy sopránů:

subretní soprány – subrety (soprano leggero), jsou to většinou útlé ženy, subtilní postavy, jejichž hlas je vysoko posazený, stříbrný, s rozsahem po d3 – e3. Jsou to představitelky subretních operních postav jako je Despina, Zerlina, Blondchen, Anchen, Serpina, Musetta apod.

Kolorатурní soprán (soprano acuto) podobný typ, jako subreta s přirozeným rozsahem po g3 a výš, se schopnostmi brilantních koloratur. Nejznámější role jsou Královna noci, Olympia, Zerbinetta, Larina apod.

lyrický soprán – (soprano lyrico) je barevný soprán, pro který je typická měkkost hlasu s rozsahem po d3 – es3. Jsou to představitelky postav jako Pamina, Zuzanka, Ilia, Konstanza, Gilda, Norina, Anina, Lucia z Lammermour apod.

Mladodramatický soprán – (soprano spinto) – je zvučný, nosný soprán, schopný určitého dramatismu bez forsírování, ale zároveň mu je blízká i lyrika. Repertoár mladodramatického sopránu vyžaduje rozsah po d3. Jsou to: Mimi, Violetta, Tatiana, Rusalka, dona Elvíra, Adriana Lecouvreur apod.

dramatický soprán (spinto dramatico, spinto negro, spinto agilitá) – je hlas, jehož nositelky zosobňují hrdinky velkých dramát a typická je pro něj přirozená průraznost a nosnost hlasu, schopnost udržet širokou klenutou frází bez větší námahy, dramatický náboj hlasu a v některých případech i tmavší zabarvení hlasu (negro spinto). V tvorbě Donizettiho a Verdiho hrdinek je potřebná technická brilantní koloratura (agilita), u nás používaný výraz pro tento druh sopránu je dramatická koloratura. Rozsah dramatického sopránu je po cis3 – d3. Typické role dramatického sopránu jsou Dona Anna, Tosca, Salome, Elektra, Turandot, Lady Macbeth, Norma, některé wagnerovské hrdinky, apod. Dramatické sopranistky se často i fyzickou stavbou odlišují od lyrických sopránů. Postava dramatických sopranistek bývá v porovnání s ostatními soprány mohutnější, hrudník klenutější s velkou vitální kapacitou plic.

Jak je vidět určování hlasového druhu dospělého člověka je závislé od více činitelů: přechodných tónů a registrálních změn hlasu, od tesitury, od rozsahu a barvy hlasu, též i fyziologických dispozic jako jsou délka hlasivek, velikost a tvar resonančních dutin a celková stavba těla. Žádná z těchto skutečností sama o sobě nemusí být rozhodující pro určení hlasu, naopak, může vést k omylu. V praxi se stává, že sopranistka s dlouhými, mezzosopránovými hlasivkami a barevným hlasem je ve skutečnosti lyricko-kolorатурní soprán.

Můj osobní názor je, že správně vedený soprán, má daleko větší možnosti a že obě studovaná díla může zpívat více typů ženských hlasů, ale je nutné zohlednit při výběru repertoáru i barvu hlasu a v neposlední řadě tesituru hlasu.

2.4. Postoj a postavení na pódiu

Dříve, než se mohu věnovat zpěvu nebo hře na klarinet, je potřebné se věnovat správnému postoji a postavení na pódiu. Naše pohyby i náš postoj mohou být mnohdy velmi rušivé a mohou nepříjemně poškodit náš výkon, ať už vizuálně nebo zvukově. Při interpretaci výše uvedených děl jsem se vždy řídila několika zásadami a myslím, že základem při jakémkoliv vystoupení je již správný příchod, postoj a samotné postavení se na jevišti. Řada interpretů se domnívá, že jejich výkon začíná až vydáním prvního tónu. Myslím, že náš výkon začíná už naším příchodem na jeviště. První dojem je důležitý. Již svým příchodem dáváme posluchači signál, jestli jsme ustrašení, sebejistí, spokojení, klidní, apod. Řeč našeho těla funguje dokonale, mnohdy nás vnímají a „čtou“ v publiku i stovky očí.

Dalším důležitým momentem je, jak naše komorní uskupení, v tomto případě trio, postavíme. Často hrajeme v prostoru, kde i půl metr nebo pouhé natočení klavíru či klarinetisty hraje velkou roli ve vyrovnanosti zvuku. To, jak se na pódiu rozestavíme, má velký vliv samozřejmě kromě zvuku i na souhru. Někdy se můžeme setkat s tím, že při interpretaci těchto děl klavírista i klarinetista sedí a zpěvačka vedle nich stojí. Domnívám se, že to není příliš šťastné řešení, nejen kvůli vizuálnímu dojmu, ale i vzhledem k zvukovému vjemu. Snad nejhorší rozestavení, se kterým jsem se zatím setkala, bylo, když klarinetista seděl vedle klavíristy a hrál svůj part z jeho klavírního pultu. Celá komorní hra pak nabyla dojmu, že se jedná o skladbu pro zpěv a klavír s doprovodem klarinetu, který díky špatnému posazení ještě ztrácel i po zvukové a dynamické stránce. Já osobně jsem při interpretaci klarinetového partu těchto písní vždy stála. Nejlépe se mi osvědčilo postavení do trojúhelníku, s mírně zastrčeným klavírem (zleva klarinet, klavír, zpěvačka). V tomto rozestavení jsem měla vždy ideální pocit souhry.

Nejsem zastáncem přehnaného herectví zpěváků při interpretaci písňových cyklů a písní. Domnívám se, že výrazem v tváři, či mírným gestem hlavy či ruky, můžeme text dokreslit a není potřebné na pódiu předvádět nevkusné divadlo. Pokud si přečteme texty písní, ať už se jedná o cyklus Spohra nebo Pastýře na skále F. Schuberta, zjistíme, že se nevyprávíme děj, který by bylo potřebné přehnaně přehrávat, ale těžiště písní spočívá ve vyjádření

myšlenek, střídání nálad a pocitů, které spíše než přehnanými gesty vyjádříme dynamikou, zabarvením zvuku, agogikou, a pod. Důležitá je melodie a souhra tří interpretů, kteří společně vykreslují fráze. Proto bych volila klidný, vznešený postoj, který dává interpretům možnost soustředit se na souhru.

Na pódiu i v našem běžném životě jsme často svědky špatného držení těla. I já sama „bojuji“ s chybami jako spuštěná ramena, propadlý hrudník, zaoblená záda, strnulá krční páteř. Nejen, že vše co jsem uvedla, nevypadá na pódiu zrovna dobře, ale brání nám ve správném dýchání, a tudíž i v dobrém zpěvu nebo hře na hudební nástroj. Dobře hrát či zpívat můžeme pouze tehdy, kdy v těle není žádná křeč, která by se mohla přenášet na prstovou techniku nebo dokonce až na svaly krku, na nátisk a dech.

Domnívám se, že to, jak stojíme, má přímý vliv na to, jak dýcháme, nebo na to, jak tón nasadíme. Když jsem se učila zpívat, pamatuji si, na rady moji paní profesorky, abych stála s jednou nohou mírně předkročenou, kvůli stabilitě a i kvůli vizuální stránce. Stejného školení se mi dostalo i od pana prof. Jiřího Hlaváče, který doporučuje lehce předsunout levou nohu, a tak eliminovat větší zatížení pravé ruky.

Osobně si myslím, že postoj by měl být vzpřímený, ale volný. Ramena nesmějí padat dopředu, páteř je rovná s pocitem, jako by byl „člověk zavěšený“, v pocitu nadlehčení. Představa, že přes jeho tělo vede pomyslná vertikální osa, napomáhá k správnému postoji. Pokud si interpret během hry ukročí, přenesení váhu z jedné nohy na druhou, působí jeho vystupování přirozeně a volně.

Pastýř na skále je poměrně rozsáhlé dílo, které je velmi náročné pro zpěváka po dechové a hlasové stránce. Ačkoliv písňový cyklus Louise Spohra, je časově rozsáhlejší než Pastýř na skále, má interpret možnost, mezi jednotlivými písněmi se uvolnit a připravit se na další píseň, zkorigovat svůj postoj. Velmi často se stává, že ve snaze o vzpřímený postoj se zpěvák dostane do křečovitého, neuvolněného postoje. Jako zpěvačka jsem při interpretaci a cvičení dělala nejčastěji tyto chyby:

- ve snaze o posazení tónu dopředu se krční páteř a hlava posouvá dopředu, čím se napínají svaly krku a hrtan je v nepřírozené poloze.
- ve snaze o vytlačení zbytku dechu padají ramena dopředu a s nimi padá i hrudní koš
- v představě o vysoké postavení hlasu se zvedá hlava, ramena, čímž

se napíná, „vytahuje“ hrtan

- v představě o hluboké prodechnutí tónu se hlava tlačí dolů, brada se natáhne a tlačí na hrtan, což brání jeho přirozené činnosti.

Jako klarinetistka neshledávám píseň Pastýř na skále ani písně Louise Spohra tak technicky náročné na výdrž. Klarinetový part poskytuje dostatek času na uvolnění postojů. Každopádně i jako klarinetistka musím dávat pozor na správný postoj a mnohdy se dopouštím zbytečných chyb:

- problém se zbytečnými pohyby – zaklánění, předklánění, hýbání se podle fráze nebo i dokonce mimo frázi, nevypadá příliš dobře. Když klarinetista má výraznější pohyby než zpěvačka, strhává na sebe přehnaně pozornost a navíc pohyby jistě nesouvisí s textem písně.
- zvedání ramen
- nesmyslné klepání nohou do rytmu
- krčení v kolenou, podřepování
- zbytečné „mávání“ klarinetem směrem nahoru či dolů, má za následek neudržení nátisku a nepříznivý vliv na kvalitu tónu po intonační i po barevné stránce

Všechny výše uvedené pohyby a chyby v postoji se snažím eliminovat, jelikož mi brání ve správném dýchání a narušují i pozornost při hře či zpěvu. Sama doporučuji nacvičovat správný postoj před zrcadlem nebo si vlastní výkon nahrát na video, a tak mít možnost korigovat svůj postoj při interpretaci skladby.

2.5. Dechová opora

Dechová podpora hraje nejdůležitější úlohu při zpěvu i při hře na klarinet. Bez správné techniky dechu nelze písně kvalitně zahrát ani zazpívat.

Bez dobrého dýchání při hře na klarinet, nelze nikdy dosáhnout plnohodnotného barevného zvuku, nepojí se legato, selhává intonace, ozev tónů, „vypadávají“ technická místa.

Správný nádech musí být rychlý a neslyšný – tichý, protože jen při takovém nádechu je glottis, štěrbina mezi hlasivkami, správně otevřená. Pokud se nedostatečně otevře glottis, nepružné okraje hlasivek umožní nadbytečné tření vzduchu, které vytváří nádechový šelest. Při hře vycházíme vždy z nádechu

dolů. Bránice se vyklene do dutiny břišní. Nezapojujeme jen oblast břicha, ale i zad. Nádech vedeme vždy pocitově směrem dolů, mluvíme o opření dechu, nebo dechové opoře.

Tomuto nádechu jsem se učila i při zpěvu, a ačkoliv při hře na klarinet spotřebuji více dechu, myslím si, že ani v jednom případě by nádech neměl být hlasitý a rušivý. Vzhledem k předávání si melodie mezi zpěvačkou a klarinetem, mají i v Pastýři na skále oba interpreti, až na místa v rychlé části skladby, dostatek času vždy relaxovat, vydechnout přebytečný vzduch a uvolnit bránici.

Je potřebné, aby nádech nebyl přehnaně velký, to vede k vytlačení bráničního svalu směrem nahoru a působí křeč břišního svalstva. Výdech klarinetisty pocitově vychází až z podbřišku. Při výdechu jsou břišní i mezižeberní svaly velmi aktivní, a v tom se nejvíce liší práce s dechem klarinetisty a zpěváka. Zpěvák při zpěvu nemyslí na výdech a na tlak dechu, který ani zdaleka není tak velký, jako tlak dechu při hře na klarinet. Břišní svaly klarinetisty jsou pevné a velmi aktivní při hře. Klarinetista s břišní stěnou v rychlých technických pasážích aktivně nehýbe, na rozdíl od zpěváka, bránici neuvolňuje a ani při změně intonace nepodporuje jednotlivé tóny. Jeho výdech je stále stejný, dech je stále aktivní, břišní svaly pevné. Zpěvák daleko aktivněji pracuje při podpoře dechem s břišní stěnou.

Proč je dech pro zpěváka tak důležitý? V čem spočívá podpora hlasu dechem? Z medicínských materiálů foniatrů, kteří se věnují zpěvákům, je zřejmé, že hlasivky nepodpořené dechem se namáhají dvakrát více než hlasivky dechem podpořené.

Hlasivky při své činnosti mění svůj tvar, délku a napětí – podle výšky tónu. Proto je spotřeba dechu v každé hlasové poloze jiná. V hluboké poloze, kdy jsou hlasivky dlouhé a kmitá jejich převážná část, je spotřeba dechu větší. Ve vysoké poloze jsou hlasivky napnuté, jejich okraje jsou zaostřené, kmitají na malé ploše, a proto je spotřeba dechu menší. Při pohledu na rozsah a intervalové skoky v písni Pastýř na skále zjistíme, jak je těžká úloha zpěváka v ustavičném vyvažování množství a napětí dechu v každé poloze hlasu tak, aby byl hlasový uzávěr vždy dokonalý, aby hlasivky přirozeně přilnuly k sobě, mohly volně kmitat a měnit svoje napětí. Na to vše samozřejmě zpěvák při zpěvu nesmí myslet, musí si svoje návyky při zpěvu tak dobře časem osvojit, že posluchač má dojem, že zpěv je velmi jednoduchý a přirozený.

Nejčastější chyby, se kterými se jako zpěvačka při nácvičku setkávám při práci s dechem:

- o nepřiměřené množství nadechnutého vzduchu – hlavně pomalé dlouhé fráze, svádí interpreta k přehnanému nádechu, který často vede do nejvyšších částí plic a vytváří subglottický tlak, který může poškodit hlasovou činnost
- o neschopnost nadechnout se hluboko, při nedostatečné relaxaci břišního svalstva mezi frázemi. Hlavně v rychlé části písně Pastýř na skále má zpěvačka během přednesu málo času na nádech, proto musí být nádech rychlý, hluboký a vydatný. Správně nadechuje nosem i ústy současně s pocitem úsměvu, který se nesmí zaměňovat za grimasu! Je to vnitřní pocit radosti, který při přirozeném nádechu uvolňuje a připravuje celé tělo na fonaci.
- o uvolněnost dechového svalstva se mnohdy chybně zaměňuje za pasivitu dechového svalstva. Dechové svalstvo ovšem musí být stále aktivní, a to hlavně v rychlých koloraturních pasážích, v závěru písně Pastýř na skále.
- o ztvrdnutí dechového svalstva z únavy a nedostatečné relaxace během meziher
- o zbytečné časté nádechy před vysokými tóny. Nebezpečné jsou hlavně v pomalých částech písní. Vedou k únavě interpreta a hlavně mnohdy k „vytlačení“ vysokého tónu zbytečně velkým dechem, kdy otvor mezi hlasivkami má být spíše uzavřený. Často převládá představa, že vysoké tóny potřebují více dechu, což je chyba. Ve vysoké poloze je naopak nejmenší spotřeba dechu, větší je jen dechový „švih“ (schwung).

Na vyrovnanost intervalů, vyrovnanost rejstříků, dynamiku, na to vše potřebujeme dokonalou techniku dechu. O tom všem jsem pojednávala již ve své bakalářské práci. Mnou zmiňovaná píseň Pastýř na skále, je velmi náročná po technické stránce a její zvládnutí, čisté, vyrovnané zazpívání, vyžaduje dokonalé zvládnutím pěvecké techniky, což podrobněji popisuji v kapitole 4. 3.

Od toho, jak se nám podaří ve zpěvu, nasadit první tón se odvíjí i další tóny ve frázi. Nasazení tónu vychází z jednoho konkrétního a koncentrovaného bodu. Při nácvičku mi pomáhá konsonanta „n“, která se tvoří vpředu v prostorech

nosové dutiny a zní nazálně. Při nasazení tónu přes slabiku „ni“ nebo „hi“ (pokud při „ni“ cítím stažení hrtanových svalů) fixuji představu, jakoby se dech na konsonantu vůbec nezastavil, ale plynule vede tón dál do rezonančních prostorů. Tomu se ve zpěvu říká elevace. Pro nácvik elevace je pro mne nejvhodnější vokál „i“, protože zní nejvíc vpředu, je umístěný nejvýš v rezonančních prostorách hlavy a patří mezi nejstíhlejší vokály. Doporučuji na slabiku „ni“ nebo „hi“ nejprve cvičit celou skladbu. Při elevaci tónu přes „n“, nebo „ni“ je velmi důležité nezapojit do jeho tvorby nic jiného v ústní dutině a v hrtanu, než co zapojujeme při normální řeči. Zpěvák při zpěvu má často tendenci tvořit zpívaný tón jinak a na jiném místě, než když přirozeně mluví. Proto při nácviku jakékoliv skladby nejprve předříkávám text a soustředím se na konsonanty, což vede i ke zlepšení výslovnosti. Stručně by se dala elevace shrnout jako štíhlé (koncentrované) přední posazení tónu tahem dechu do rezonančních prostorů hlavy – do masky.

Samotná konsonanta však není hlasotvorná, pro zpěv má nosnou úlohu samohláska – vokál, prostřednictvím kterého se hlas nese do prostoru. Toto vytáčení tónu do rezonančních prostorů hlavy prostřednictvím vokálu nazýváme rotací. Zvuk se šíří kruhovitě, proto při fonaci výdechovým proudem dechu se zapojují a ozvučují rezonanční prostory nad a pod hlasivkami. Rezanční prostory hlavy dodávají hlasu lesk, zvučnost a nosnost, čímž se šetří hlas. Pokud se mi při zpěvu nepovede tón správně vytočit do rezonančních prostorů, tón je rovný, plochý a často méně zvučný.

Na osvojení si rotace tónu dechem je vhodné technické cvičení na jednom drženém tónu v střední poloze hlasu přezpívat celý text písně.

Nejčastější chyby vznikající nesprávnou představou rotace a posazením tónu na dech:

- místo vytáčení tónu dechem se zvedá zpěvák za tónem celým tělem. Zpěvák zvedá obočí, ramena, staví se na špičky, zvedá ruce a pod.. Ideální pomůckou je v tomto případě cvičení před zrcadlem. Mně pomáhá i cvičení vsedě, ale je třeba dávat pozor na rovné posazení.
- brada se neuvolní synchronně s dechem, stáhne se dřív, než se dechem umístí tón nebo se tón podrží bradou, pak se dechem nesprávně nasměruje a zůstává znít v ústech (plné ústa tónu). Často, když tón „zní v ústech“, má zpěvák pocit velkého zvuku, tento zvuk ovšem jde jen do jeho uší, ale nenese se do prostoru.

Jednoduchou pomůckou je pořídit si při cvičení audio nahrávku.

- tón se nasadí s velkým množstvím dechu bez koncentrace - velkým rozdílem mezi hrou na klarinet a zpěvem je právě nasazení tónu dechem. Klarinet spotřebuje víc dechu než zpěv, na rozeznění celého nástroje je potřebný tlak, který při zpěvu být nesmí. Představa zpěvačky je: z mála vzduchu, hodně zvuku!
- tón se nasadí bez potřebného švihů, a tím se nedostane dopředu
- intervaly se tlakem dechu vynášejí do rezonančních prostorů – to zatěžuje hlas
- neudržení těla v pocitu nádechu během fonace – předčasné vyklenutí bránice vytlačí dech a hrudník klesne
 - o křečovitě držení hrudníku a tvrdé kontrakce břišního svalstva. Pokud je zpěvák unaven, velmi často se to odráží nejprve na práci břišního svalstva. Je potřebné neustále v mezihrách břišní svalstvo relaxovat.

V písniích musí zpěvačka prokázat schopnost zazpívat i dlouhé fráze pod dokonalým legatem. Dokonalé legato je možné dosáhnout technikou sfumato. Sfumato ve zpěvu znamená, že každý tón pokračuje v pocitu a v bodě toho předcházejícího. Tato schopnost je spojená se schopností udržet tón, frázi na dechu podle zásady: „zpívat na dechu, ne s dechem“. Rotací dechu nasazený tón opírající se o rezonanční prostory hlavy tvoří jeden konec tónu (apoggio in testa), jeho druhý konec se nachází v nejnižším bodě hlubokého pěveckého nádechu (apoggio in petto). Tyto dva body spolu tvoří dechový sloupec, který zabezpečuje volnost hrtanu během fonace a nesmí se přerušit.

Ovšem nejen ve zpěvu je důležitá práce s resonancemi. I klarinetista například výběrem hubice, plátku, ligatury nebo výběrem samotného klarinetu ovlivňuje resonanci, a tím kvalitu a barvu zvuku. Každý klarinetista by si měl co nejlépe zvolit materiál, se kterým bude pracovat. S tímto materiálem ovšem i dál může pracovat na kvalitě a barvě zvuku. Důkazem toho je, že nikdo nezahraje na stejný klarinet a hubici zvukově zcela stejně. Každý máme v hlavě a krku jinak postavené rezonanční prostory, které využíváme i při hře na klarinet. Často mi bývala při hře na klarinet vyčítána ostrost zvuku, moc vrchních alikvotních tónů ve zvuku, „přeforsírovaný“ silný zvuk nástroje.

Prakticky celé studium jsem „bojovala“ s touto kritikou a trvalo mi dlouho, než jsem přišla na příčinu. Jako zpěvačka jsem naučená využívat, rezonanční prostory – čelní dutina, lebeční dutina, nosová dutina a tyto rezonanční prostory jsou pro mě při zpěvu i při obyčejném mluvení spojeny již s podvědomou představou. Nedovedu tedy zpívat jiným způsobem než klasicky posazeným hlasem. Zcela podvědomě používám stejné rezonanční prostory i při hře na klarinet. Dlouhodobou praxi, jsem zjistila, že musím volit hubici, která má tmavší barvu, abych dosáhla vyrovnaného zvuku, se stejným poměrem vrchních i spodních alikvotních tónů. Ve své učitelské praxi se většinou setkávám s opačným problémem, kdy většina dětí naopak málo používá rezonanční prostory lebeční dutiny a tón je málo znělý a ochuzený o vrchní alikvotní tóny..

2.6. Intonace

Intonace, slovo, které slýcháme snad nejčastěji při studiu hudby. Bez ohledu na to, zda hrajeme na nástroj nebo zda zpíváme, všichni se snažíme o dokonalou intonaci, protože bez ní se náš výkon stává podobně bezcenným, jako bez správného rytmu. Díky skokům přes oktávu je zejména píseň *Der Hirt auf dem Felsen* velmi choulostivá intonačně.

Vzhledem k tomu, že jsem v práci zmiňované písni zpívala i hrála, troufám si tvrdit, že dovedu porovnat a popsat intonační úskalí zpěvu i klarinetu. Klarinet má jiné intonační problémy než lidský hlas. Výběr nástroje, hubice, soudku, ligatury a dokonce i plátku, ovlivní intonaci klarinetu.

Avšak zpěvák si nekupuje lidský hlas, ani nic, co by mu mohlo dopomoci k lepší intonaci. Pokud má být hlas nejkrásnějším hudebním nástrojem, nemůžeme se zastavit jen u krásné barvy a síly hlasu, ale je zapotřebí i čisté intonace.

Intonace lidského hlasu je zabezpečená z mozku a v propojení se sluchem dosahuje mimořádnou přesnost. Avšak přesně intonovat dokáže jen zpěvák obdařený absolutním sluchem. Ostatní zpěváci ztrácí přesnost při intonování jednotlivých vzdáleností tónů – intervalů. Rozhodujícím faktorem čisté intonace je svalová koordinace a svalová pocitová paměť. Naučit někoho zpívat, znamená naučit ho spojovat tóny směrem nahoru a dolů bez ztráty barevné homogenity hlasu. Hlas zpěváka se spolu s osvojením si různých zručností, které ho ozvučují,

zesilují a rozvíjejí jeho rozsah, musí fixovat s přesnou výškou tónu i svalový pocit. Pokud při cvičení písňě budeme intonovat přibližně, nikdy si neosvojíme svalový pocit absolutní výšky. Každý nepatrný odklon od intonace znamená odklon od technicky správného umístění hlasu. Průzračná intonace je známkou vysoké technické úrovně.

Při každém svém pěveckém výkonu vždy velmi dbám na intonaci. Pomalým, důsledným cvičením se snažím dosáhnout čisté a precizní intonace každého intervalu. Toho se dá dosáhnout pouze za pomoci dechu a vyvažováním jeho tlaku. Jak už jsem psala, hluboké tóny mají větší spotřebu dechu, vysoké menší. Při zpěvu vycházíme z principu: konec jednoho tónu je zároveň začátkem tónu druhého, resp. druhý tón pokračuje vždy v místě a pocitu tónu předcházejícího. Pro zpěváka to znamená, že pocitově zpívá jen jeden tón v jedné výšce, bez pocitu stoupání a klesání. A jen s touto představou lze hladce zazpívat první frázi a další fráze v písni.

Velkou úlohu při vyrovnávání intervalů sehraává i představa. Představa je zrcadlová ke skutečné výšce tónu, při stoupání se fixuje představou nejhlubší bod nádechu a při klesání frází se představou tón „donáší“ do pocitu z nejvyššího tónu.

Hlavním důvodem, proč jsem si netroufala roky zpívat píseň Der Hirt auf dem Felsen veřejně, byl právě problém dokonalé intonace. Pokud zpěvák přecení svoje síly a vybere si pro sebe příliš těžkou skladbu, utrpí jeho špatnou volbou hlavně intonace. Oproti klarinetu, který hraje mnohdy stejnou melodii před nebo po zpěvu, nesmí zpěvačka intonovat hůře.

Další podmínkou intonační přesnosti ve zpěvu je dosažení vyrovnání všech vokálů.

Špatnou intonaci, může způsobit řada faktorů:

- psychická nepohoda – tréma – bývá jednou z příčin kolísání hlasu, i u klarinetisty, může zapříčinit svalovou křeč nebo naopak povolení nátisku, což poškodí hlavně intonaci.
 - o neustálé snižování nároků na hudební vědomosti. Není dobré spokojit se s průměrnou intonací a odvoláváním se na různé technické problémy či nedostatky nástroje
- oddělení čisté intonace od způsobu technické přípravy – cvičení by nemělo probíhat jen formou hudebních frází obsahujících

- množství intervalů, ze kterých ani jeden není zkonfrontovaný s absolutní výškou tónu u klavíru či ladičky
- nesprávná koordinace hlasovo – dechového aparátu. Čím lépe zpěvák ovládá svoje tělo, tím přesnější je jeho intonace, ovšem to je proces velmi dlouhodobý a vyžaduje velkou trpělivost.
 - o nesprávné nastavení klarinetu – špatný výběr nástroje, hubice, soudku, plátku, může mít za následek špatnou intonaci
- je důležité dostatečné propojení rejstříků
 - žijeme v ustavičně se zvyšující hladině hluku a citlivost lidského sluchu se tím snižuje

2.7. Zvuková vyrovnanost

Důležitým aspektem při interpretaci v komorní hudbě je i práce s dynamikou a vyrovnaností zvuku jednotlivých partů mezi sebou, pro dosažení požadovaného zvukového efektu. Předpokladem dosažení tohoto cíle, není jen ovládnutí vlastního partu, ale je potřebná i dokonalá znalost partů ostatních hráčů a vzájemná souhra. V mém případě zpěvu, klarinetu a klavíru.

Cílem klarinetisty či klavíristy je dosáhnout velkých dynamických možností od fortissima do pianissima, se všemi mezistupni, při zachování intonační jistoty a tónové kvality. Zpěvák by neměl dbát jen na bezduché vyzpívávání vysokých tónů, ale měl by se snažit o dynamické vyrovnaní všech rejstříků stejně, jak se o to snažíme i při hře na klarinet nebo klavír. Všichni interpreti by si měli uvědomit, jakou úlohu mají jednotlivé party ve studovaném díle. Například v Schubertově Pastýři na skále je klarinet ke zpěvu rovnocenný, stejně důležitý nástroj. Skladba je jakýmsi dialogem mezi zpěvem a klarinetem, mezi pastýřem a jeho šalmaji za doprovodu klavíru. Dynamické a artikulační sjednocení zpěvu a klarinetu, je podmínkou ke správné interpretaci. Zatímco v písních L. Spohra je klarinet druhým doprovodným nástrojem. V některých pasážích je využíván ve smyslu zvukomalebném.

Z praxe víme, že vysoké tóny samy od sebe znějí hlasitěji. Pokud tento fakt nepřipustíme, postupem času se nám stane, že spodní rejstřík bude neznělý a naopak horní tóny budou ostré, zvuk klarinetu bude nevyrovnaný a rozdíl

mezi rejstříky budou markantní. Je důležité, dbát na to, aby klarinet byl stejně znělý v každém rejstříku a dokonale dynamicky vyrovnával zpěvačku.

Technicky těžké pasáže a ozdoby by se neměly hrát automaticky slaběji, ale naopak bychom měli dbát na znělost každého tónu a neklesat do příliš slabé dynamiky, která by narušovala konkrétnost hry.

Dynamické změny bychom měli provádět v pevném tempu. Velmi často se stává, že piano má tendence zpomalovat a naopak forte zrychlí. Na tento jev je nutné vědomě dávat pozor ve zpěvu i v klarinetu.

Aby mohla i zpěvačka dokonale pracovat s dynamikou, je potřebné ovládat techniku *messa di voce* (znamená schopnost zpěváka dokonale plynule přecházet z „pp“ po „ff“ na jednom tónu. Je to plynulé zesílení a zeslabení tónu. Tento výraz se často zaměňuje za *mezza voce*, což znamená polohlasem). Tato technika se nejlépe cvičí na jednom tónu, kdy zpěvák přechází z *pianissima* do *fortissima* a opět zpět, dala by se přirovnat ke cvičení vydržovaných tónů na klarinet. V současnosti probíhá výuka zpěvu většinou ve forte a *messa di voce* se používá jen velmi zřídka. *Messa di voce* však při zpěvu každé skladby velmi důležité, udržuje elasticitu hlasu. Každý hlas, pokud se má stát hudebním nástrojem, musí dokonale ovládat dynamickou škálu od pp – ff. Velmi často se setkáváme, že zpěváci umí zpívat jen nahlas a vysoko, a čím hlasitěji a výš tím lépe je hodnotíme. Myslím si, že hlavně v komorní hudbě by měl být zpěvák flexibilní a raději se od instrumentalisty naučit a to hlavně práci s dynamikou.

Z fyziologického hlediska hlasivky pracují díky tenzorům odlišným způsobem při pp, než při ff. Ve forte kmitá převážně vnitřní část hlasivek, při piano naopak kmitá více vnější část.⁷

Zpěvák při tvorbě tónu není schopný myslet na fyziologickou, ani fyzickou tvorbu tónu, plynulé procvičování zesilování a zeslabování si musí nacvičit pocitem a představou.

Práce dechu je stejná ve forte, jako v piano, někdy vyžaduje piano dokonce ještě větší dechové prohloubení než forte. Piano neznámá méně dechu. Piano potřebuje stejný dechový švih jako forte, ale vůli se hlídá intenzita hlasu.

⁷ Špelda, A., - Hudobná akustika, SPN Praha, 1978, str. 217.

Messa di voce často napomáhá uvolnit i nesprávně tvořený poslední vysoký tón. Výsledkem tohoto procvičování je lehký vysoký tón, který je schopný plynule měnit svoji intenzitu a bez časového omezení „viset v prostoru“. Odměnou je elasticita hlasivek a jejich dlouhá životnost z hlediska pěvecké praxe.

Messa di voce zabezpečí měkkost a lehkost – sladkost tónu v lyrických i vrcholně dramatických pěveckých partech a pomáhá zpěvákovi dosáhnout dobrý výraz.

Práce s dynamikou by měla být vědomá. Zpěv, klarinet a klavír, by si měly uvědomovat dynamické změny a dodržovat je. Klarinet i klavír by se měly přizpůsobit i slabšímu lyrickému hlasu a měly by dbát, aby jej svojí silou nezatlačily do pozadí.

2. 8. Souhra – rytmus

Následující kapitola, by neměla být návodem, jak píseň interpretovat, jak docílit souhry, jak pracovat s dynamikou, ale jedná se o moje osobní zkušenosti a postřehy, které jsem při interpretaci získala. Každý interpret je jiný a já si na každém koncertě cením osobitosti interpreta. V této kapitole bych ráda popsala na co osobně při interpretaci dbám, ale nepovažuji za nutné, aby se tím každý muzikant bezvýhradně řídil.

Schubertova píseň *Der Hirt auf dem Felsen* je bezpochyby komorní dílo, kde je důležitá souhra tří muzikantů: zpěvák, klarinetista a klavírista. Co je však důležité pro dokonalou souhru a souznění? Určitě v první řadě dokonalé zvládnutí vlastního partu. Dále bychom si měli vybrat muzikanty, kteří jsou „zapálení“ pro stejnou věc jako my. K pochopení a ke správné interpretaci je zapotřebí, dle mého názoru, znát okolnosti vzniku a obsah písně. Jedině tak, si myslím, může dojít k dokonalé souhře a interpretace je obohacena i o důležité vědění, které nám pomůže vyrovnat se s trémou. Na každém výkonu je poznat, jestli interpreti vědí, o čem hrají či zpívají.

Jednou z hlavních zásad pro mě je, aby zpěvák pracoval na srozumitelnosti, jednak text patří k hudební myšlence, k samotnému výrazu, jednak výslovnost pomáhá udržet zpěváka v technické přední pozici posazení

hlasu. Konsonanty se tvoří také za pomoci dechu, stejně jako vokály, proto pregnantní, ostrou výslovností dochází k dechové podpoře vokálu.

Pro nácvik vyrovnanosti vokálů je nejjednodušší cvičení na jednom tónu ve střední poloze hlasu zpívat za sebou vokály „i, e, a, o, u“. Cílem cvičení je získat pro všechny vokály přední posazení a lesk vokálu „i“ a přitom zachovat volnost hrtanu jako při vokálu „o“, „u“ bez toho, aby se narušila jejich srozumitelnost. V dalším cvičení ve střední poloze hlasu celý text písně přezpíváme na jednom tónu a dbáme při tom, na srozumitelnost každého písmene a hlavně dodržujeme přesný rytmus. Zpěv na jednom tónu nám umožní soustředit se na výslovnost a správný rytmus, což pak snáz přeneseme do hlasové polohy písně. Jedině ostrou pregnantní výslovností na jednom tónu, můžeme docílit, že nám bude dobře rozumět. Toto cvičení je podobné cvičení vydržovaných tónů u klarinetistů.

Osobně si myslím, že zpěvačka by v komorní hudbě měla být stejně rytmická, jako ostatní nástroje. Při interpretaci písně Pastýř na skále jsem se setkala i s názory, že dělat stejně ostrý tečkovaný rytmus, jaký je v klarinetu i ve zpěvu, je nevkusné. Každopádně, pokud by chtěl Schubert, aby zpěvačka zpívala jiný rytmus než klarinet, určitě by to do partu napsal. Existuje řada zpěvaček, které dovedou vše v písni zazpívat velmi rytmicky přesně a z takových sólistek, já si беру příklad. Vymlouvat se na ostrý rytmus v písni, který brání krásnému vyzpívání frázi, je dle mého chybný názor. Několikrát v písni hraje klarinet i zpěv tečkovaný rytmus společně, už z toho důvodu, musí oba interpreti cítit tečkovaný rytmus společně.

Je také nutné si uvědomit, že v komorní hudbě není prioritou zpěváka ukazovat velikost hlasu, jako tomu je např. ve Wagnerových operách, ale má dokázat dokonalou souhru s ostatními nástroji. Můj osobní názor je, že základem správné souhry a interpretace je dokonale rytmické nastudování, bez ohledu na zpěvačku, která se nesmí zdržovat na žádném vysokém tónu, ligatuře, či tečce za notou. Správný pregnantní rytmus je základem, každého výkonu, ať už instrumentálního či pěveckého. Pokud se toto povede, píseň získá na čitelnosti, melodie krásně plyne a píseň působí úžasně snadným dojmem.

3. Písňový cyklus *Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme, Klarinette und Klavier op. 103*

Písňové cykly a písně patří k velmi oblíbené formě od 18. století, která se těší pozornosti celé řady autorů. Co si vlastně můžeme představit pod pojmem písňový cyklus? Co spojuje písně do jednoho cyklu?

Písňové cykly mají blízké obsahové souvislosti a promyšlenou výstavbu. Například logické pořadí písní, podle tempa, obsahu a charakteru. Někdy spojuje písně stejné jméno autora básnických předloh, ovšem setkáváme se i s řadou cyklů, kde jednotlivé písně mají každá jiného autora textové předlohy.

Skladatelé často neuvádějí, pro koho je písňový cyklus určen. Nededikují cykly cílovým skupinám interpretů, určením hlasových skupin, které by měly ten který cyklus zpívat.

3.1. Okolnosti vzniku díla

Spohr o tomto cyklu píše ve svých pamětech: „...krátce poté jsem dostal dopis od *Hernstedta*, který mi tlumočil žádost hraběnky ze *Sondershausenu*, abych pro něj zkomponoval nějaké písně pro soprán klavír a klarinet. Protože mě tato práce oslovila, zkomponoval jsem v průběhu několika týdnů šest písní tohoto druhu (*op. 103*, vydané v Lipsku u *Breitkoph*), které jsem dedikoval hraběnce, která si je přála. Od ní jsem pak dostal jako dárek cenný prsten.“⁸

Z výše uvedeného vyplývá, že se jedná o dílo vzniklé na objednávku, pro konkrétní interprety v tomto případě Spohrova přítele *J. S. Hernstedta*, výborného hráče na dechové nástroje zejména klarinetistu. Dílo bylo určeno pro domácí muzicírování ve šlechtickém domě *Sonderhausenů*.

Johann Simon Hernstedt byl jedním z nejvýznamnějších klarinetistů své doby, inspiroval Spohra k napsání koncertů pro klarinet a orchestr. Působil od roku 1802 ve službách knížete *Schwarzburg-Sondershausen*. Se Spohrem se

⁸ (Kassel und Göttingen 1861: originalgetreuer Nachdruck Kassel und Basel 1955)

seznámil a spřátelil v době jeho působení v Gothě. Hernstedt vystoupil na jednom z Abonentních koncertů pořádaných Spohrem 1808-09 a vzbudil mimořádný ohlas. Jeho spolupráce se Spohrem byla velmi plodná. Pro Hernstedta napsal mimo písní i klarinetový koncert c-moll op. 26, Es dur op. 57 stejně jako třetí koncert f-moll.⁹

Od doby, kdy se Spohr stal koncertním mistrem v Gothě zhruba od roku 1809 ho zajímalo téma sólové písně s klavírním doprovodem (složil celkem 90 písní). Zdálo by se, že pro mistra symfonií, oper i komorní hudby nebude otázka písně s klavírním doprovodem v ohnisku zájmu, ale záliba v neobvyklých obsazeních, chuť experimentovat v instrumentální hudbě byla i v písni citelná a nutila jej stále hledat nové cesty. Písně op. 101 z roku 1836 mají čtyřruční klavírní doprovod. Písně pro baryton op. 154 z roku 1856 mají doprovod pro klavír a housle. Goethův Král duchů je komponovaný pro klavír a dvoje housle a Šest písní op. č. 103 je napsáno pro klavír zpěv a klarinet.

Spohr složil těchto šest německých písní opus 103 v roce 1837. Jsou tedy dílem zralého muže, což je patrné ve výběru textu básní. Ve třicátých letech ho krátce po sobě postihly ztráty velmi blízkých osob, zejména ztráta jeho milované první ženy a bratra, kteří byli jeho blízkými spolupracovníky. V roce, kdy písňový cyklus vznikl, byl rok podruhé ženat. Jeho druhý vztah byl věkově i inteligenčně nerovný. Cyklus sestává ze čtyř písní, které jsou vyjádřením závažných životních postojů a nálad, závažnost témat odlehčují dvě písně, které jsou idylickými obrázky, Duet a Ukolébavka.

Spohr měl v době vzniku cyklu bohaté kompoziční zkušenosti, téma ho zaujalo díky možnosti využití zajímavé a nové zvukové kombinace zpěv, klarinet a klavír. Ovšem vzhledem k tomu, že předpokládal, že kromě klarinetového partu, budou skladbu provádět vzdělaní amatéři, neklade tento cyklus přehnané technické nároky na interprety.

3.2. Obsahová náplň cyklu L. Spohra op. 103

V písňovém cyklu L. Spohra na sebe písně dějově nenavazují, nevyprávějí souvislé příběhy, vyprávějí o hlavně o náladách a životních pocitech.

⁹ Leinert, F.O.: Vorwort für Ausgabe Bärenreiter Verlag Kassel 1971

Sjednocujícím prvkem cyklu je pouze stejné nástrojové obsazení, dané tím, pro koho byl cyklus určený. Proto lze písňě uvádět i samostatně nebo případně se dá vybrat pouze část písni, jako jsem to udělala na svém absolventském koncertě. Nejsem příznivcem vytrhávání písni z cyklů a uváděním pouze části písňových cyklů. U cyklu R. Schumanna *Frauen Liebe und Leben*, kde na sebe písňě velmi úzce navazují, je to zcela nevhodné a než cyklus v takovém případě rozbíjet, je lepší raději zvolit jiné dílo.

Píseň je pro zpěváka něco jako pro instrumentalistu Sonáta. Při písni se jedná o komorní hudbu, o dokonalou souhru, o příběh, který zpěvák vypráví společně s dalšími nástroji. Oproti písni *Der Hirt auf dem Felsen*, je v tomto cyklu funkce klarinetu zcela odlišná. Klarinet není rovnocenným nástrojem zpěvu. Spolu s klavírem dokresluje náladu a situace, o kterých se zpívá. Každá píseň má jiný charakter, klarinet má v cyklu funkci zvukomalebnou, svým zvukem dokresluje bouři, zpěv ptáků nebo například bublající potok, o kterém zpěvačka zpívá.

Interpret si musí uvědomit, že jde o daleko civilnější a niternější projev, než v operní árii. V jednom cyklu se interpret setká s různými náladami a situacemi a je nezbytné si vždy před začátkem nastudování cyklu ujasnit, co konkrétně pro něho slova písňě znamenají, mít na mysli konkrétní situaci. Jedině pokud interpret věří tomu, o čem zpívá, může mu věřit i posluchač. Vždy je znát, když se ztratí interpretova myšlenková souvislost. Myšlenkou se ovládá celé tělo, především je to slyšet na interpretově dýchání. Pokud je zcela připraven na větu, kterou bude zpívat, je tím ovlivněn jeho nádech, zda se nadechne prudce a rychle, vyjadřuje nervozitu, napětí, úzkost nebo se nadechne klidně, neslyšně, pak jde o úplně jiné pocity. Například bezpečí, smíření, únava, hloubání v mysli nebo smutek.

U árie v prvních taktech přede hry by měl interpret být postavou, kterou zpívá. U písňě by měl v prvních taktech přede hry interpret co nejvíce být sám sebou a pokusit se o co nejvlastnější vyjádření. To je asi na pěveckém úsilí to nejtěžší, předat pravdivou, aktuální, uvěřitelnou náladu nebo příběh a zároveň neustále mít pod kontrolou veškeré pěvecké dovednosti a návyky. Tato syntéza spojená s inteligencí, empatií a sociální zkušeností je fascinující výsadou velkých zpěváků. Avšak i klarinet a klavír může zpěvačce velmi pomoci k dokreslení situace a myšlenky. Při komorní hudbě, kde je u pěveckého partu text, je

nutnost, aby celý soubor věděl, o čem se zpívá. A to je podle mého na přípravě to nejdůležitější a nejtěžší. Najít si skupinu interpretů, kteří vloží do přípravy čas a pochopí, že písňový cyklus není jen o zpěvačce a o odehrání správných not, ale o společném prožitku, o společném vědění a pochopení.

3.2.1. Sei still mein Herz

První písní v cyklu Louse Spohra je Sei still mein Herz. Píseň je plná emocí a dramatu, vhodná pro mladodramatické, až dramatické soprány. Na úvod zazní 10 taktů přede hry klarinetu a klavíru. Jak jsem již psala, funkcí klarinetu a klavíru, je dokreslovat zvukově text. A tak charakter přede hry navodí v posluchači dojem, že uslyší píseň, která bude citově velmi vypjatá. Charakter písně je plný vášnivých citů. Úvod je dynamický velmi silný a emočně vypjatý, jakoby znázorňoval vzruch v srdci, vášeň, vypětí, milostné vzplanutí, které však pominulo. To vše hudebně charakterizují akcenty na vysokých dlouhých notách a běhy ve dvaatřicetinových notách směrem dolů.

The image shows the beginning of a musical score for 'Sei still mein Herz'. It consists of three staves: Clarinetto (top), Singstimme (middle), and Pianoforte (bottom). The tempo is marked 'Andantino'. The Clarinetto part starts with a long, expressive note followed by a descending run. The Piano part features a rhythmic accompaniment with chords and moving lines in both hands. The Singstimme part is currently silent.

Obr.3. Úvod písně Sei still mein Herz. Klarinet a klavír.

Před následující dlouhou notou zazní trylek, který ještě umocní napětí a vzbuzuje nervozitu, zoufalství.

Předehra se v osmém taktu zklidní, zjemní a znázorní zpěvákovo zamyšlení se nad situací, o které následně zpívá.

Obr.4.
Zklidnění přede hry v osmém taktu.

This image shows the eighth measure of the score, where the music becomes calmer. It includes the vocal parts with lyrics. The piano accompaniment is also shown. The tempo is marked 'a tempo'.

1. Ich wahr - te die Hoff - nung
 2. Die Er - de lag vor... mir im
 3. Ich bau - te von Blu - men und

Píseň má tři sloky, v průběhu kterých klarinet zpěv pouze doprovází a zvukomalebně znázorňuje, o čem zpěvačka zpívá. I proto by zpěvák i klarinetista měli znát dokonale význam textu.

<i>Sei still mein Herz</i>	<i>Utiš se mé srdce.</i>
<i>Ich wahrte die Hoffnung tief in der Brust,</i>	<i>Hluboko v mé hrudi jsem choval naději,</i>
<i>Die sich ihr vertrauend erschlossen</i>	<i>že všechny radosti života</i>
<i>Mir strahlten die Augen voll Lebenslust</i>	<i>se mi otevřou pohledem očí,</i>
<i>Wenn mich ihre Zauber umflossen</i>	<i>když mě jejich kouzlo zaplaví,</i>
<i>Wenn ich ihre schmeichelnden</i>	<i>když její lichotící hlas poslouchám,</i>
<i>Stimme gelauscht</i>	
<i>Im Wettersturm ist ihr Echo verrauscht,</i>	<i>v bouři je jeho ozvěna opojná.</i>

Po každé sloce zazní verš *Sei still mein Herz...*, který lze považovat za refrén. Zpěvák v sobě uklidňuje zklamání zoufalství, které se ale zklidnit ještě nedá a po první a druhé sloce, se vždy vrátí po slovech: „das Andre war Wahn“ úvod klarinetu a klavíru, vyjadřující zpěvákovo opětovné rozrušení a zoufalství. Tyto mezihry jsem se mezi každou slokou hrála dynamicky stejně bouřlivě. Podle mě, se jedná o předeheru před každou slokou, která by měla zaznít třikrát stejně.

<i>Sei stil mein Herz und denke nicht dran,</i>	<i>utiš se mé srdce a nemysli na to,</i>
<i>Das ist nun die Wahrheit ,</i>	<i>že je pravdou,</i>
<i>Das Andre war Wahn</i>	<i>že to ostatně byl klam.</i>
<i>Die Erde lag vor mir in Frühlingstraum,</i>	<i>Země leží přede mnou v jarním snu</i>
<i>Den Licht und Wärme</i>	<i>Světlem a teplem</i>
<i>durchglühte und wonnetrunken</i>	<i>prohřátá a opilá</i>
<i>Durchwallt ich in den Raum,</i>	<i>Vře ve mně</i>
<i>Der Brust entsprossste die Blüte,</i>	<i>V hrudi kypí krev</i>
<i>Der Liebe Lenz war in mir erwacht,</i>	<i>Lásky vesna se ve mně probudila,</i>
<i>mich durchrieselt Frost</i>	<i>mě spálil mráz</i>
<i>In der Seele ist Nacht</i>	<i>v duši je noc</i>
<i>Sei stil....</i>	

<i>Ich baute von Blumen und</i>	<i>Vystavěl jsem z kvítí a</i>
<i>Sonnen Glanz</i>	<i>slunečního třpytu</i>
<i>Eine Brücke mir durch das Leben</i>	<i>most životem</i>
<i>auf der ich wandelnd</i>	<i>po němž jsem putoval</i>

im Lorbeerkranz mich geweiht
dem hochedelsten Streben
Der Menschen Dank
war mein schönster Lohn
laut auf lacht die Menge
mit frechen Nacht
Sei stil.....

korunován vavřínem
nejušlechtilejších snah.
Dík člověka
byla moje největší odměna,
krásnější, než hlasitý smích davu
s prohýřenou nocí.

Při interpretaci písní, je vždy důležitá představa a pocit zpěváka, které musí přenést na ostatní interprety ze svého souboru a společně se musí pokusit tuto představu vnuknout i posluchači. Pokaždé když zpívám text: „Sei still mein Herz...“ jde o plochu, kde se celá píseň velmi zklidní, dynamicky i agogicky. Jedná se o zoufalé utišení vnitřního rozpoložení zpěváka. „Das Andre war Wahn...“ poprvé zazní v pianu, zoufale, smířeně, ovšem zopakování tohoto verše už je po první i druhé sloce velmi bouřlivé, plné křivdy. Podruhé nad notovým zápisem najdeme i pojem *stringendo*, což nás vrátí opět do náruživého úvodu.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of three vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are in German. The first staff has the lyrics: "1. Wahr - heit, das And-re war Wahn, das And-re war Wahn." The second staff has: "2. Wahr - heit, das And-re war Wahn, das And-re war Wahn." The third staff has: "3. Wahr - heit, das And-re war Wahn, das And-re war Wahn." The score includes dynamic markings such as *stringendo* and *a tempo*. The piano accompaniment is in the lower register, with a bass line and chords.

Obr.5. Ukázka notového materiálu konec první a druhé sloky

Po třech slokách, zazní tento refrén dokonce dvakrát. Poprvé je stejný jako po každé předchozí sloce, ovšem podruhé je ještě víc naléhavý, „Sei still mein Herz..“by měl zpěvák zpívat konečně ve forte, velmi naléhavě, ale zároveň s pocitem únavy a jakéhosi smíření se s osudem a životem. Ani klarinet by neměl v závěru přehánět vzrušení a dynamiku. Závěr jsem vždy hrála a zpívala s pocitem, že vše už bylo řečeno a já jen nakonec zopakuji to nejdůležitější, k čemu zpěvák došel: „ das Andre war Wahn“ (...že to ostatně byl jen klam). Celá píseň je velmi dramatická jedná se podle mého o vážnou výpověď života, který podle textu, rozhodně nebyl jednoduchý, ale nakonec došel naplnění v práci a jejím uznání.

3.2.2. Zwiegesang Duet

Zwiegesang, idylický obrázek letního podvečera, v němž náhodný pozorovatel vychutnává podvečerní náladu, prodchnutou pohodou a milostným očekáváním, vyjádřenou zpěvem ptáčka a mladého děvčete. Tvoří odlehčující prvek cyklu, mění náladu předchozí písně. Má klidný jemný, žertovný, něžný charakter i děj. Po hudební stránce je velmi jemná a hravá. Zpěvačka by při interpretaci měla velmi rychle zapomenout na téma předešlé písně. Pokud v předchozí písni mohla uplatnit drama a použít ve forte sílu celého svého hlasu, při této písni by měla dbát na jemnost a něžnost projevu. Měla by zpívat velmi jemně, prostě, jednoduše. Píseň připomíná svým charakterem a hravostí spíše písně W. A. Mozarta. Vždy jsem se při interpretaci této písně snažila o jednoduchost a přirozenost projevu. Žádný velký operní hlas, jen průzračný čistý zpěv, se snahou o světlejší barvu hlasu. Není zde prostor na drama v hlase. Píseň musí být zazpívána s pocitem, že se jedná o jednoduchou lidovou píseň. Hlas by měl znít co nejpřirozeněji.

<i>Im Fliederbusch ein Vöglein sass in der stillen,</i>	<i>V keři šeříku seděl ptáček za tiché,</i>
<i>Schönen Maiennacht,</i>	<i>krásné májové noci</i>
<i>Darunter ein Mägdlein im hohe Gras</i>	<i>dole ve vysoké trávě</i>
<i>in der stillen Schönen Maiennacht</i>	<i>služtička za tiché krásné májové noci</i>
<i>Sang Mägdlein hielt das Vöglein Ruh,</i>	<i>služka zpívala, nerušila ptáčka,</i>
<i>Sang Vöglein hört das Mägdlein zu,</i>	<i>ptáček zpíval, naslouchajíc služtičce.</i>
<i>Und weithin klang der Zwiegesang</i>	<i>a duet se nesl do dáli údolím zalitým</i>
<i>das mondbeglanzte Tal entlang</i>	<i>třpytem měsíce</i>
<i>Wie der Gesang zum Herzen drang,</i>	<i>Jak ten zpěv se k srdci nes</i>
<i>Vergess ich nimmer mein Lebelang</i>	<i>Nezapomenu nikdy v životě.</i>

Klarinet znázorňuje ptačí zpěv, měl by tedy také volit světlejší jemný zvuk, lehce hravě doplňovat zpěvačku.

<i>Was sang das Vöglein im Gezweig</i>	<i>Co zpíval ten ptáček v duetu tichou</i>
<i>durch die stille Schöne Maiennacht</i>	<i>krásnou májovou nocí</i>
<i>Was sang doch wohl das Mägdlein gleich</i>	<i>Copak zpívala služtička tichou</i>
<i>durch die stille Schöne Maiennacht</i>	<i>krásnou májovou nocí</i>
<i>Von Frühlingssonne das Vöglein,</i>	<i>ptáček o jarním sluníčku</i>
<i>Von Liebeswonne das Mägdlein</i>	<i>služtička o milostné touze</i>
<i>Wie der Gesang zum Herzen dran</i>	<i>Jak ten zpěv se k srdci nes</i>
<i>Vergess ich nimmer mein Lebelang.</i>	<i>Nezapomenu nikdy v životě.</i>

Celá píseň je o lásce, jaru, krásné májové noci, rozhodně v ní tedy není místo na jakékoliv drama, zatmavování hlasu, či napodobování opery. Píseň plyne v jednom tempu od začátku až do konce, podle mě nejlépe bez jakékoliv větší agogiky. V jednoduchosti je krása a u této písně to platí dvojnásob. Pokud se interpretům podaří najít tempo, které působí klidně, ale přitom má i určitou dávku vzrušenosti a zároveň je to tempo, kdy je zpěvačce i výborně rozumět, každé slovo, mají interpreti vyhráno. Drobné zpomalení a zklidnění je až v úplném závěru skladby. Zpomalení by mělo vyplynout z předchozího tempa velmi přirozeně, nejedná se o žádné zastavení hudby, ale o přirozený průběh fráze, v tomto případě je míra zpomalení hlavně na klarinetu.

3.2.3. Sehnsucht

Po hravé písni Zwiegesang zařadil Louis Spohr do cyklu opět vážnější píseň Sehnsucht (Touha). Interpreti by opět měli opět velmi dobře znát text, aby se shodli na náladě, se kterou tuto píseň představí. Klarinetu opět náleží předehra, která má charakter kadence. Proto bych se nebála popustit fantazii a dopřát si v úvodu trochu větší agogiky. Úvod by měl být hrán ve forte, velmi přesvědčivě, toužebně, vzrušeně. Já osobně jsem již v prvním taktu mírně zdržela znějící f² na třetí době, což si myslím, že vzbudí v posluchači pocit rozrušení a napětí.

V této písni je rozhodující práce s frází a s dynamikou. Interpreti by měli brát zřetel, že se třikrát opakuje stejná melodie, mezi každou slokou je mezihra klarinetu a klavíru, proto je velmi důležitá práce s textem, artikulace a dynamika. Hlavně zpěvačka by se měla snažit text dokonale vydeklamovat, aby píseň nepůsobila stereotypně.

Báseň mluví o touze, naléhavé touze po svobodě člověka v širším slova smyslu. Toto téma bylo Spohrovi velmi blízké v rovině osobní i společenské. Cítil tíživě tíhu konvencí, které brání člověku svobodně se realizovat

První sloku jsem ve zpěvu vždy začínala z piana s velkým cresscendem, každý verš jsem přitom mírně oddělovala, abych navodila pocit naléhání. Ke konci první sloky trochu zeslabuji a zjemňuji projev.

Druhou sloku pojmám více výpravně, verše v žádném případě neodděluji, pokouším se je více spojit v jednu frázi, na konci druhé sloky výrazně zpomalím a ztiším. Skoro se až zastavím při opakování verše: „ ...ich kann nicht hin.“

Třetí sloku cítím nejdramatičtěji ze všech. Na začátku nešetřím hlasem a opřu se o slova: „hätt´ich“. Třetí sloka by podle mě měla jít do největší dynamiky. Závěr opět velmi zjemním, a když opakuji verš: „so flüchtig die Zeit“, působí podle mne hezky, když se zpomalí, ztiší a slova se od sebe i mírně oddělí.

Sehnsucht (Emanuel von Geibel)

Ich blick' in mein Herz und ich blick' in die Welt,
Bis von schwimmenden Auge die Träne mir fällt,
Wohl leuchtet die Ferne mit goldenem Licht,
Doch hält mich der Nord, ich erreiche sie nicht.
O die Schranken so eng, und die Welt so weit,
Und so flüchtig die Zeit!

Ich weiß ein Land, wo aus sonnigem Grün,
Um versunkene Tempel die Trauben glühn,
Wo die purpurne Woge das Ufer beschäumt,
Und von kommenden Sängern der Lorbeer träumt.
Fern lockt es und winkt dem verlangenden Sinn,
Und ich kann nicht hin!

O hätt' ich Flügel, durch's Blau der Luft
Wie wollt' ich baden im Sonnenduft!
Doch umsonst! Und Stunde auf Stunde entflieht,
ertraure die Jugend, begrabe das Lied!
O die Schranken so eng, und die Welt so weit,

Touha

Dívám se do svého srdce a dívám se na svět
až mi z očí padají slzy
dálka svítí zlatým světlem
přece mě drží sever, nedosáhnu jí nikdy.
Hradby jsou tak těsné a svět tak široký
A čas tak letí!

Znám jednu zemi, kde zrají hrozny
v kláštorech utopených v prosluněné zeleni,
kde purpurové vlny břeh pění
a vavříni sní o příchodcích pěvcích.
dálka vábí a kyne toužící myslí
A já tam nemohu!

Ó mít tak křídla, skrz vzdušnou modř
jak bych se chtěl koupat v sluneční vůni
Přece marně! Hodina za hodinou plyne čas.
Oplač mládí, pohřbi píseň!
Hradby jsou tak těsné a svět tak široký,

3.2.4. Wiegenlied

Zcela odlišnou písni, tempem i charakterem, od všech ostatních je píseň Wiegenlied. Pokud se interpreti rozhodnou vyřazovat některou píseň z cyklu, vždy se přimlouvám, aby Ukolébavka zůstala v zařazených písních, právě kvůli její jedinečnosti. Jedná se o velmi jemnou a niterní hudbu. Text ani děj nejsou obzvláště závažné, píseň je pomalou působivou ukolébavkou.

Píseň má opět tři sloky, se kterými se velmi dobře dá pracovat dynamicky. Z osobní zkušenosti si troufám tvrdit, že velmi krásně vyznělo, pokud jsme třetí sloku začali zpívat a hrát znatelně pianissimo, lidé doslova zůstali sedět se zatajeným dechem. Od 13 taktu jsme se vrátili opět k silnější dynamice a verš „...Frühling ist, dass Frühling ist.“ jsme zvýraznili, píseň pak dostala napětí a i potřebnou „tečku“ na závěr. Rozhodně není dobré zpívat všechny tři sloky ve

stejně dynamice. Ačkoliv píseň není dlouhá, působí pak jednotvárně a stereotypně.

Wiegenlied(Hoffmann von Fallersleben)

Alles still in süßer Ruh,
Drum mein Kind, so schlaf auch du.
Draußen säuselt nur der Wind,

Su, su, su, schlaf ein mein Kind!

Schließ du deine Äugelein,
Laß sie wie zwei Knospen sein.
Morgen wenn die Sonn' erglüht,
Sind sie wie die Blum' erblüht.

Und die Blümlein schau ich an,
Und die Äuglein küß ich dann,
Und der Mutter Herz vergißt,
Daß es draußen Frühling ist.

Ukolébavka

Všechno tiché v sladkém klidu
Mé dítě, spinkej také.
Venku šumí jen vítr

Su, su, su, usni mé dítě!

Zavři svoje očička,
Nech je jak dvě poupátka.
Ráno až slunce zaplane,
Rozkvetou jako ty květy.

Na kytičky pohledím
očička pak políbím,
A mateřské srdce zapomene,
že jaro venku je.

Píseň není nikterak technicky náročná ani pro jednoho z interpretů. Třetí i pátá píseň jsou písně plné vzruchu a emocí a mezi nimi je dokonale umístěná píseň, která vyžaduje jednoznačně kladné emoce a má zklidňující účinek. Dlouhé jednotvárné fráze posluchače zklidní a připraví ho na další drama v následujících písních. Neklade žádné mimořádné nároky na posluchače, její srozumitelnost je zcela jednoznačná. Ať už jsem píseň hrála či zpívala, i já jsem si při interpretaci vždy psychicky i fyzicky odpočinula a řada posluchačů označila často právě Ukolébavku za nejpůsobivější píseň z cyklu.

3.2.5. Das heimliche Lied

Velmi působivá emoční píseň. Téma bolesti skrývané před světem v srdci a její překonání muselo být pro Spohra neobyčejně aktuální. Dlouho jsem si k této písni ovšem hledala cestu, stejně jako ke třetí písni z cyklu Sehnsucht. Píseň se vrací opět k vyjádření vnitřních pocitů a nálad a zpracováním je velmi podobná písni první Sei still mein Herz. Proto když cyklus uvádím, často si vybírám jen jednu z těchto tří písní.

Das heimliche Lied je překrásná píseň, která má dvě sloky. Každá sloka se skládá z dvou kontrastních dílů. Velmi emoční začátek a překrásná kontrastní

druhá část, působí jako by šlo o dvě písně, o dvě odlišné nálady. Spohr dokonce odděluje díly modulací a dvojitou čarou po 21 taktu.

Začátek opět patří klarinetu, který má charakter kadence. Prvních osm taktů má spíše deklamační charakter. První sloku se snažím i s tímto pocitem vždy zpívat. V osmém taktu melodii rozezpívá klarinet a zpěvačka by na něj měla navázat a tvořit dialog. Je důležité hlavně správně nastavit dynamiku, aby zpěv i klarinet byly v rovnováze. Například piano, které má psané klarinet v 18 taktu, jsem vždy brala spíše jako vyjádření určité nálady a předzvěst následného zklidnění, ale ne jako zeslabení, zpěv je v tom místě ještě poměrně naléhavý a zní vysoko, a tak klarinet by mohl při silném zeslabení zaniknout. V tomto případě je zklidnění a zeslabení hlavně na zpěvačce v taktu 21, kde může velmi ztišit a připravit krásnou kontrastní melodii klarinetu a doprovodného klavíru.

Das heimliche Lied (Ernst Koch)

Es gibt geheime Schmerzen,
Sie klaget nie der Mund,
Getragen tief im Herzen
Sind sie der Welt nicht kund.

Es gibt ein heimlich Sehnen,
Das scheuet stets das Licht,
Es gibt verborgne Tränen,
Der Fremde sieht sie nicht.

Důvěrná píseň

Existují tajné bolesti,
o kterých ústa nemluví,
nosí se hluboko v srdci
skryté před světem.

Existuje jedna tajná touha,
kterou světlo zaplaší,
Existují skryté slzy,
cizinec je nevidí.

Po těchto prvních verších nastane krásný kontrastní díl. Klavír začíná G durovým rozkladem, nad kterým se klarinet rozezpívá v nádherné melodii. Podle mě mezihry klarinetu a klavíru v této písni jsou nejpůsobivější ze všech šesti písní. Klarinet zde krásně rovnocenně zpívá svoje melodie spolu se zpěvem. Je nutné dávat velký zřetel hlavně na souhru. Často se setkávám, že interpreti v choulostivém taktu 34, se doslova hádají o tempo a o míru zpomalení. Při nácviu mi v tomto případě pomohlo zahrát a zazpívat si takty 33 – 35 bez jakéhokoliv zpomalení, pouze přesně rytmicky. Pokud zpěvačka přehnaně prodlouží držené fis² v 33 taktu a přežene zpomalení, je velmi obtížné zahrát společně takt 34. Při interpretaci jsem se snažila, aby zpomalení v taktu 33 skoro

nebylo a zpomalovali jsme mírně až poslední dobu v taktu 3/4, a to vždy podle zpěvu.

Es gibt ein still Versinken
In eine innre Welt,
Wo Friedensauen winken,
Von Sternenglanz erhellt,

Existuje jedno tiché ponoření
do vnitřního světa
kde pokoj štěstí kyne,
třpytem hvězd osvětlené.

Wo auf gefallnen Schranken
Die Seele Himmel baut,
Und jubelnd den Gedanken
Den Lippen anvertraut.

Když překoná zábrany,
duši nebe vystaví,
a jásá myšlenkami
rtům svěřenými.

Mezi první a druhou slokou následuje krásná klidná mezihra.

Klarinetový zdvih k druhé sloce je stejný jako před první slokou, rovněž ve forte. Ve své praxi jsem úvodní takt klarinetu ve druhé sloce vždy hrála o něco slaběji než poprvé. Druhou sloku lze, podle mého názoru, zahrát tišeji a jemněji, více se soustředit na melodii a co nejvíce odstranit recitativní charakter úvodu, aby nastal kontrast mezi první a druhou slokou.

Es gibt ein still Vergehen
In stummen, öden Schmerz,

Je jedno tiché provinění
v tiché, pusté bolesti

Und Niemand darf es sehen,
Das schewergepreßte Herz.

a nikdo nesmí vidět
to bolestí zmučené srdce.

Es sagt nicht was ihm fehlet,
Und wenn's im Grame bricht,
Verblutend und zerquälet,
Der Fremde sieht sie nicht.

Ono neříká, co mu chybí,
a kdo mu hoře způsobil,
vykrváčené a zmučené,
cizinec ho nevidí.

Es gibt einen sanften Schlummer,
Wo süßer Frieden weilt,
Wo stille Ruh' den Kummer
Der müden Seele heilt.

Existuje pokojný spánek,
v němž sladký mír vládne,
kde tichý klid hoře
unavené duše uzdraví.

Doch gibt's ein schöner Hoffen,
Das Welten überfliegt,

Přece existuje jedna krásnější naděje
která světem obléhá

Da wo am Herzen offen
Das Herz voll Liebe liegt.

kde je srdce otevřené
srdce naplní láskou.

Několikrát jsem cyklus Louise Spohra zpívala a často jsem slyšela i jiné interprety zpívat jeho písně. Ze své zkušenosti mohu říct, že píseň *Das heimliche Lied*, je často vynechávána a ani se moc často neuvádí samostatně. Je to určitě její náročností na souhru a rozhodně je těžké vyjádřit správně výraz, aby se nestala nudnou a střídání nálad nevyznělo pouze formálně. Je nutné opět dbát velmi na text, najít si svůj způsob, jak budeme vyprávět každou sloku. Poprvé ze všech písní je v této písni závěrečné zjemnění a zvolnění ponechané na klavíru. Je třeba na malém prostoru vystihnou výraznou proměnu nálady od počáteční beznaděje k optimistickému závěru.

3.2.6. Wach auf

Cyklus uzavírá píseň *Probuzení*. Je oslavou probuzení citu lásky, který dává zapomenout na těžkosti života a činí okolní svět krásným. Vyslovuje to, co v předchozích písních naznačuje - naděje života je láska. (Spohr právě před rokem uzavřel nový sňatek). Tato píseň je jakousi myšlenkovou tečkou za celým cyklem.

Wach auf (Anonymous)

Was stehst du lange und sinnest nach?
Ach schon so lange ist Liebe wach!
Hörst du das Klingen allüberall?
Die Vöglein singen mit süßem Schall;

Aus Starrem sprießet Baumblättlein weich,
Das Leben fließet um Ast und Zweig.
Das Tröpflein schlüpfet aus Waldesschacht,
Das Bächlein hüpfet mit Wallungsmacht;

Der Himmel neiget in's Wellenklar,
Die Bläue zeigt sich wunderbar,
Ein heitres Schwingen zu Form und Klang,
zvuku
Ein ew'ges Fügen im ew'gen Drang!

Probuzení

Proč stojíš dlouho a zamyšleně?
Ach, již dávno se láska probudila!
Slyšíš zvonky všude?
Ptáci zpívají sladce

Z hvězd prší stříbro na lístky stromů
Život se vlévá do větví a větviček,
Kapička vytéká z hloubi lesa
Potůček zurčí se vzdouvající se mocí

Obloha stoupá v průzračných vlnách
Ta modř je překrásná,
Veselá houpačka se vznáší k tvaru a
Věčné dávání ve věčném naléhání!

4. Franz Schubert: Der Hirt auf dem Felsen

Koncertní sólová píseň, jak ji chápeme v dnešním slova smyslu, tedy s instrumentálním nebo klavírním doprovodem, se plně vyvinula až v období romantismu, kořeny však sahají do období barokní epochy, kdy ovšem byla takováto píseň pod značným vlivem tehdejších operních árií.

4.1. Okolnosti vzniku díla

Píseň Hirt auf dem Felsen D(965) Pastýř na skále vznikla na přelomu října a listopadu roku 1828 v době, kdy se Schubertův zdravotní stav začal rychle zhoršovat. Byla jeho předposlední kompozicí před smrtí. Iniciátorem vzniku této skladby byla, s největší pravděpodobností Anna Pauline Milder, jejíž zpěv Schuberta kdysi uchvátil v Gluckově Ifigenii na Tauridě, při jeho první návštěvě opery ve Vídni.

Schuberta s Milderovou seznámil Vogel někdy v letech 1824- 1825 v době, kdy působila jako primadona v Berlínské opeře. Milderová v Berlíně s úspěchem uvedla některé Schubertovy písně, mezi jiným Krále duchů, Pstruha a další. Schubert si od ní sliboval pomoc při uvedení svého Alfonsa a Estrelly na berlínské scéně, ale zpěvačka mu text vrátila s tím, že není pro Berlín dost dramatický. Sama mu poslala několik básní a textů a prosila ho, aby pro ni napsal píseň nebo jednoaktovou operu, v níž by vystupovala zajímavá ženská postava. Schubert pro ni napsal nejprve druhou verzi Suleiky a teprve na sklonku roku 1828 došlo k napsání Pastýře na skále, skladby pro soprán (tenor), klarinet a klavír.

Anna Milderova dostala opis skladby od bratra Franze Schuberta teprve po skladatelově smrti v roce 1829 a k jejímu premiérovému provedení došlo 10. 2. 1830 v Rize. Ve Vídni byla píseň poprvé provedena 21. 3. 1830 Carolinou Achten a Milderová ji uvedla znovu 14. 12. téhož roku v Berlíně.

4.2. Obsahová náplň

Text písně vychází ze dvou předloh. Básně Wilhelma Müllera Berghirt a Karla Augusta Vanhagena von Ensel Romance. V některých pramenech je jako autorka uváděna i Helmina von Chésy, protože v Müllerově básni, i když je všeobecně uznávám jako autor textu, nebyly některé verše nalezeny, z čehož se usuzuje, že se Chésy na tvorbě textu rovněž mohla podílet. Schochowovi ve své práci Franz Schubert Texty jeho jednohlasých písní a jejich básníci, připouští i možnost, že sám Schubert, byl autorem těchto osmi veršů, které pak vložil do básně Müllera.¹⁰

Píseň je složena ze tří odlišných částí.

Po úvodní předejře začíná elegickými zvuky duetu pastýře a jeho šalmaje za doprovodu klavíru v B-dur. Text je Müllerova báseň Der Berghirt.

Wenn auf dem höchsten Fels ich steh',	Na nejvyšší skále stojím,
In's tiefe Tal hernieder seh',	do hlubokého údolí hledím
Und singe.	a zpívám.
Fern aus dem tiefen dunkeln Tal	Z hloubky tmavého údolí
Schwingt sich empor der Widerhall	vzhůru ozvěna stoupá
Der Klüfte	z rozsedlin
Je weiter meine Stimme dringt,	Čím dále můj hlas proniká
Je heller sie mir wieder klingt	tím jasněji mi znovu zvučí
Mein Liebchen wohnt so weit von mir,	Má milovaná bydlí tak daleko
Drum seh'n ich mich so heiß nach ihr	žhavě po ní toužím
Hinüber.	tam v dálce na druhé straně

První část je ukončena kontrastní střední částí v g-moll vyjadřující resignaci. Moduluje přes As-Dur, a-moll do G-dur. Na text z Vanhagenovy básně "Romanze" neboli "Nächtlicher Schall"

In tiefem Gram verzehr' ich mich,	Hluboké utrpení mě ohýbá
Mir ist die Freude hin,	Moje radost je pryč
Auf Erden mir die Hoffnung wich,	zde na zemi naděje moje pominula
Ich hier so einsam bin.	Jsem zde tak sám
So seh'nend klang im Wald das Lied,	Tak toužebně zvučí píseň lesem
So seh'nend klang es durch die Nacht,	Tak toužebně zvučí tmou
Die Herzen es zum Himmel zieht	Srdce k nebi povznáší.

¹⁰ Schochow, L.- Franz Schubert. Die Texte seiner einstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter", Hildesheim 1974, Bd. 2 , str. 410

Mit wunderbarer Macht.

Mocí přenádhernou

Na závěr se kompozice vrací opět do B-Dur a končí pro Schuberta netypicky virtuózní cabalettou.

Text je z básně W.Müllera Liebesgedanken.

Der Frühling will kommen,

Jaro přijde,

Der Frühling, meine Freud',

Jaro můj přítel,

Nun mach' ich mich fertig

Již jsem hotov

Zum Wandern bereit.

Na cestu připraven

Když se podívám blíže na význam slov, způsob jejich zhudebnění a okolnost vzniku písně, zdá se mi, že v této své předposlední skladbě jakoby popisuje svůj život jeho životní vyznání.

Obraz pastýře, který vysoko na skále na nepřístupném místě hraje svoji píseň je jakousi metaforou na život skladatele, který je sám na výspě svého umění, své hudby. Skála poskytuje krásný výhled, posílá jeho hlas do dálky, ale je nepřístupná, ne každý na ni může vystoupit a komu se to podaří, musí se smířit s tím, že na skále bude sám. Na skálu k pastýři se vrací jen ozvěna jeho hlasu. Ozvěna jeho písně, kterou posílá tam někam dolů, kam nedohlédne. Přináší zprávu, o životě, co se s jeho písní stalo tam někde dole v rozsedlinách.

Je plný lásky, touží po lásce, ale zároveň ví, že je mu vzdálena, i když ne ve smyslu prostorovém, ale spíše společenském, je někde na druhém břehu, kam za ní nemůže, protože hudba je ta vysoká skála, která jej vzdaluje jeho lásce. Schubert dobře věděl a často se o tom zmiňoval, že nemůže ženě nabídnout potřebné zázemí pro vytvoření rodiny, jelikož se nechtěl zavazovat povinností ničemu, co by jej, za cenu materiálního zajištění, odvádělo od tvorby. Stejně tak jeho platonický vztah ke komtesce Esterhazyové neměl šanci na naplnění.

V prostřední tragické části využívá k dokreslení tragiky tóniny h-moll, kterou Beethoven nazýval černou. Těžká nemoc, která jej šířá, neutěšená finanční situace, odmítání jeho tvorby, neúspěšné pokusy o dosažení úspěchu na divadle, ale opět je tu hudba, která zní v jeho „noci“ a povznáší jeho srdce k nebi.

Závěr skladby se opět vrací k optimistické B-dur pro Schuberta ne zcela typické formě cabaletty.

Tato forma byla s oblibou hojně využívána v éře belcantových oper k vyjádření velkého citového napětí, dramatického zvratu v ději, vyjádření

silných citů. V této souvislosti se naskýtá otázka, co chtěl na smrt nemocný mladý muž vyjádřit. Jednalo se o ústupek požadavku pěvkyně na virtuózní vyvrcholení skladby nebo se zde ukrývala naděje skladatele, že po březnovém úspěchu jeho prvního a zároveň posledního samostatného koncertu, konečně dojde ke zvratu v jeho životě a dočká se uznání nejen v kruhu svých věrných přátel. Očekával skladatel naplnění svých tužeb nebo cítil, že se blíží konečné řešení jeho pozemských problémů?

4. 3. Interpretace písně Der Hirt auf dem Felsen

Když jsem před deseti lety začala hrát při studiu zpěvu na klarinet, poměrně záhy jsem se setkala s touto skladbou. Upozornila mě na ni moje profesorka zpěvu v Bratislavě.

Pro klarinetistu „začátečníka“, to byla poměrně náročná skladba, kterou jsem musela v té době velmi dlouho cvičit. Jako zpěvačka si pamatuji, že jsem se pokoušela v té době píseň zazpívat, ale bohužel, jsem hlasově nebyla ještě natolik vyspělá, abych byla schopná píseň nacvičit. Můj hlas v té době nebyl usazený a vyzrálý, aby zvládl náročnost pěveckého partu. Velmi snadno při špatných pokusech o přezpívání písně se mi stávalo, že jsem se jednoduše ukřičela a díky tomu ztratila spodní polohu hlasu a následně i vysoké tóny.

K interpretaci pěveckého partu této písně přistupuji vždy s velkým respektem a s důkladnou předchozí přípravou. Často v praxi od zpěváků slýcháme, že než mohou zpívat písně či árie W. A. Mozarta, předchází náročná technická příprava, plná hlasových cvičení, to samé platí i pro píseň Der Hirt auf dem Felsen.

Zhruba jedenáctiminutová píseň je plná skoků, přechodných tónů, dlouhých frází, rychlých běhů a vyžaduje zkušeného zpěváka. Ráda bych v následující kapitole popsala svoje osobní zkušenosti a poznatky, které jsem doposud získala, při interpretaci této písně.

Schubert napsal tuto skladbu pro vyšší ženský hlas, tedy pro soprán. Pokud si přečteme moji kapitolu o sopránu, kde píši o přechodných tónech, o tesituře hlasu, zjistíme, že většina nástupů v písni začíná na přechodných tónech. Zpěvačka musí být velmi zkušená a mít problematiku přechodných tónů dobře zvládnutou.

Již začátek pěveckého partu, skýtá nejedno úskalí. Hned první fráze se klene skoro přes jeden a půl oktávy (d^1 - f^2). První velkou chybou v interpretaci zpěvačky je, pokud hned v prvním nástupu prodlouží půlovou notu f^2 na slovu „auf“. Jakékoliv zdržení na těchto vysokých tónech, má za následek rozbíjení tektoniky skladby, jelikož pak je nucena spěchat na následující triole směrem dolů. Doporučuji v tomto místě, aby se klavírista nepřizpůsoboval triolám zpěvačky, ale aby zpěvačka maximálně rytmicky přesně zpívala podle klavíru, který je jakýmsi hnacím motorem od začátku skladby. Ukázka

8

Wenn auf dem

p

Obr.6.

Ukázka úvod zpěv f^2 , na kterém by se zpěvačka neměla zdržet.

Rytmus ovšem není jediné úskalí na začátku pěveckého partu. Pro mě osobně bylo vždy velmi náročné po klarinetovém úvodu zazpívat stejnou melodii stejně vyrovnaně, krásně a jednoduše. Je nutné podotknout, že začátek písně se pohybuje přesně na přechodných tónech sopránů. Jeden z prvních třech tónů d^2 , e^2 , f^2 , bude zaručeně přechodným tónem sopranistky. Třetím tónem ve frázi je tón f^2 na půlové notě na slově „auf“, stejný tón f^2 půlová nota se objeví skoro na konci fráze po B durovém rozkladu a ještě na slově „Fels“, právě tato fráze dělá zpěvačkám, které se rozhodnou pro interpretaci písně, velké problémy. Klarinetista před nimi zahraje to samé na klarinet, ale vždy stejným hmatem, není limitován odlišnou samohláskou, ale pro zpěvačku je velmi náročné f^2 zazpívat vždy na jiné slovo a pokaždé stejně čistě, stejnou barvou, protože jak víme i barva zvuku se podílí na správné intonaci. Vokály „a“ a „e“ se tvoří v ústní dutině zcela odlišně.

V tom je intonace a vyrovnanost vokálů v této písni tak náročná. Pokud se podíváme na německý text písně, zjistíme, že hlavně v první části se velmi často objevuje samohláska „e“. Začínáme na slově „wenn“ na d^2 , následuje triola na určitém členu „dem“, hned za ním slovo „höchsten“ v legatovém B durovém rozkladu, který vrcholí na f^2 na slově „Fels“.

A samohláska „e“ se objevuje i dále velmi často v první části písně. Na této samohlásce se může stát, že ústní dutina se stane jakýmsi přednostním

rezonátorem a tón zní převážně v ústech. Takto tvořený tón je nepříjemný a nenese se do prostoru. Mně osobně velmi pomáhá nasazovat první frázi na d2 na slově „wenn“ s pocitem samohlásky „i“ a to i z toho důvodu, že hned druhou samohláskou je vokál „a“ („auf“), což je nejširší, a tím i nejvolnější vokál, který spotřebuje nejméně dechu, a proto se těžko na dechu udrží. Při jeho umístění do rezonančních prostorů je vhodné vycházet ze slabiky „i“ je štíhlé a vysoko vpředu postavené, aby se i ostatní vokály – „o, e, u, a“, zkoncentrovaly, a tak lépe dosáhly rezonanční znělosti vokálu „i“. Je třeba dbát, abychom nezačali v důsledku velkých intervalových skoků zbytečně zatmavovat vokály a neumísťovaly je na měkké části ústní dutiny, což má za následek tmavé sametové zabarvení tónu na úkor jeho znělosti. Takto vedený tón se jen těžko spojuje s textem, výsledkem je nesrozumitelná artikulace a špatná znělost hlasu.

Potřebnou sílu hlasu se pak snaží zpěvák dosáhnout tlakem, který vede skoro v každém případě, díky vypjaté tesituře písně Pastýř na skále, v lepším případě k lámání hlasu, v horším případě ke ztrátě výšek. Při rotaci tónu je důležité, aby hláskotvorné ústrojí – brada, jazyk, tváře, měkké patro, nebránilo tvorbě volného tónu, ale naopak mu pomáhalo.

Většina posluchačů, se chybně domnívá, že intonačně velmi těžké je místo v taktu 47-48, kvůli velkému skoku přes oktávu. Na tento skok je možnost se připravit dva takty, vydechnout přebytečný vzduch a čistě zaintonovat zmiňované místo.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat. The melody in the top staff features a large interval jump. The lyrics "und sin - ge, und sin - ge," are written below the notes. The accompaniment in the bottom staff consists of chords and single notes.

Obr. 7. skok přes oktávu v taktu 47-48.

Mnohem těžší v písni jsou pro mě menší intervaly. Nejtěžší je ve zpěvu správně zaintonovat paradoxně sekundové postupy. Například ve třetí části, po rychlých bězích, nastane tečkovaný rytmus v intervalu sekundy, který se po dvou taktách opakuje ještě o sekundu výš. Navíc celé ještě, pro mě a pro většinu zpěváků, na neoblíbenou samohlásku „e“ a „i“

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of three staves: a vocal line (soprano), a piano accompaniment (right hand), and a piano accompaniment (left hand). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo and dynamics are marked 'mf' (mezzo-forte). The lyrics are: 'Je wei-ter mei-ne Stimme dringt, je hel-ler sie mir wi-der.klingt, je wei-'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with a 'cresc.' (crescendo) marking in the left hand.

Obr.8.ukázka: *Je weiter meiner Stimme dringt, je heller sie mir widerklingt, je weiter...* tečkovaný rytmus a sekundové postupy.

Pokud v tomto místě nasadí zpěvák špatně technicky d^2 , je pro něj příštích osm taktů nemožné intonačně správně zazpívat. Je nutné v tomto místě dbát na volnost dechu, netlačit, nekřičet a tečkovaný rytmus zpívat s odlehčeným pocitem, rozhodně ale dodržovat ve zpěvu pregnantní rytmus, který bychom se měli pokusit sjednotit s klarinetem. Celý problém pak trvá ještě dalších 19 taktů, až do návratu kolorатурních běhů s textem: „Der Frühling willkommen.“, kde má zpěvačka čas odpočinout si a odlehčit hlas v koloraturách. Na tomto místě zpěvačku nespasí velký barevný hlas, ale pouze vysoká technická úroveň. To ovšem není jediné intonačně náročné místo v písni.

Při intonaci je důležité se v písni soustředit vždy na kvalitu spodních tónů, pokud ztratí spodní tón kvalitu, nemůžeme očekávat, že vrchní tóny zaintonujeme správně.

Píseň Pastýř na skále je pro zpěváka velmi náročná právě na práci s dechem, a tím na zvládnutí rotace a elevace tónu (rozumíme tím správné posazení tónu do masky, neboli zvednutí hlasu do rezonančních prostorů hlavy pomocí dechu, odkud se lépe ovládá). Jediné co mohu doporučit, je dokonalá relaxace bránice v každé mezihře. Hlavně před druhou částí, by zpěvačka měla vydechnout přebytečný vzduch a začít zpívat z velmi štíhlé představy práce s dechem.

Druhá část je podle mě jediné místo, kde se dá o něco víc pracovat s agogikou. Podle mého vkusu, je lepší, když první část písně plyne v jednom tempu, bez výrazných zpomalení a zadržování vysokých tónů. Celá první část pak působí srozumitelně, jednoduše a lehce. Ve druhé části, má zpěvačka prostor na dlouhé držené tóny. Ze své praxe doporučuji, aby tóny nebyly ploché,

rovné, líbí se mi, když hlas zpěvačky mírně na dlouhých tónech vibruje (pozor nezaměňovat vibrato s tremolem). Krásné je každou frázi začínat z pianissima, vyklenout ji do forte a opět se vrátit do piana. Je nutné znát a ovládat techniku messa di voce. Opět bych i v druhé části spoléhala na určující rytmus osminových not v klavíru a výrazně bych nezpomalovala v žádné frázi. Jediné místo, které si podle mě zaslouží zpomalení mimo zápis, je takt, kde se objeví h^2 ve čtvrtových hodnotách. Tento takt si zaslouží klid a vysoký tón s klidem vyzpívat. Pokud bychom se pokoušeli zazpívat h^2 v tempu, působí poněkud „vyštěknutě“ a uspěchaně.

Macht, die Herzen es zum Himmel

Obr.9. ukázka, místo, kde zpěvačka může agogicky rozšířit frázi s h^2

Myslím, že pokud zpěvačka více vyklene vysoké tóny v čtvrtových hodnotách, zvýší se napětí a zpěv získá na klidu. Každopádně takové zpomalení nesmí být v každé frázi, aby nedošlo k dojmu, že je zpěvačka nerytmická nebo že potřebuje na zazpívání vysokých tónů více času z technických důvodů.

Zpěvačka, klarinetista i klavírista by měli rovněž dbát na vyrovnanost zvuku. Hlavně zpěváci mají tendenci vše zpívat v dynamice mf nebo forte. Při studiu hry na klarinet jsem byla často nabádána, abych se nebála velkých dynamických možností. Dobrým cvičením na vyrovnání dynamické škály a kontroly intonace, jsou vydržované tóny (na jednom tónu z pianissima postupně zesilovat do fortissima). Toto cvičení by měl absolvovat každý klarinetista. Hned první tón v písni klarinetista lépe zvládne, pokud má zkušenosti s vydržovanými tóny. Tón má nad sebou korunu a jeho délka je ještě umocněna popisem *lange Haltung*, z pianissima s drobným crescendem bychom se měli vrátit opět do pianissima a bez nádechu by měl hráč pokračovat v další legatové melodické frázi přes dva rejstříky. Při poslechu této skladby se setkávám často se skutečností, že řada klarinetistů na prvním tónu udělá přehnané crescendo,

mnohdy i na úkor intonace. Samozřejmě, že míra crescenda se odvíjí od vkusu interpreta, já osobně bych se přimlouvala maximálně pro mezzoforte. Lange Haltung s korunou nad notou by podle mě mělo sloužit ke zvýšení napětí, zastavení, zamyšlení. Já osobně jsem tón hrála ve slabší dynamice a maximálně na 4 doby. Již podle tohoto prvního dlouhého tónu, kterým klarinetista v písni začíná, lze poznat, jak interpret umí, či neumí pracovat s dechem. Po úvodních pěti taktech klavíru by se měl první tón klarinetu na e^2 vynořit jakoby z mlhy. Je nevkusné, pokud se po klavírním úvodu ozve hlasitý nádech v mezzoforte, po kterém by měl nastoupit úvodní tón z pianissima.

Text písně je velmi jemný, v poslední části vítá jaro, a tak by k tomu každý interpret měl přistupovat. Nejedná se o operní árii, ale o píseň.

4.3.1. Koloratury

Ve třetí části písně se setkáváme s rychlými běhy, které ve zpěvu nazýváme koloratury. Slovo koloratura pochází od italského slova coloratura a spolu se slovy fiorettatura, gorgheggi znamená kolorovat, ozdobovat. Zlatým věkem koloratury je baroko a vznikem opery nastává rozmach koloratur, které vnášejí do pěvecké melodie instrumentální charakter, časté brilantní, virtuózní skoky, chromatika, trylky, staccata apod.

V dnešní době se setkáváme s názorem, že koloraturní běhy jsou výsadou lehkých sopránů, které k nim mají dispozičně nejbližší. Tento názor je nesprávný. Bel cantovská výchova hlasu umožňovala všem typům hlasu ženských i mužských dokonalé ovládnutí koloratury.

Každý hlas má k rychlým běhům jiné dispozice a každému zpěvákovi trvá cvičení rychlých pasáží různě dlouho. Většinou se potvrzuje pravidlo, že těžké barevné dramatické hlasy, mají větší problém s nácvikem koloratur, než lyrické jemné hlasy. Můj hlas se řadí k lyrickým jemným hlasům, technické pasáže při zpěvu pro mne byly snazší, než zvládnutí technických pasáží na klarinet. Každopádně každé cvičení ať zpěvu nebo hry na nástroj chce trpělivost a pokud bych před lety v prvním ročníku konzervatoře začala ihned se zpěvem Pastýře na skále, určitě bych rychlé technické pasáže ani tenkrát nezaspívala, bez ohledu na to, že jsem lyrický soprán. Stejně jako při hře na klarinet zpěvák musí zvládat různá technická cvičení při rozezpívání, kterými si osvojuje rychlé technické

pasáže. Při výuce zpěvu jsem ovšem svědkem, že pedagog přezpívává rychlá cvičení přes oktávu, bez zvládnutí udržovaných tónů, bez správného nasazení prvního tónu. Výsledkem je mnohdy rychlé, často falešné „střílení“ tónů. Taková cvičení koloratur k ničemu nevedou a jsou zcela zbytečná. Přirovnala bych to k tomu, pokud cvičíme stupnice na klarinet a nedbáme při tom rytmus, na vypadávání tónů nebo na intonaci. Bez trpělivosti a důslednosti nelze dosáhnout dokonalé techniky. Domnívám se, že při cvičení koloratur ve zpěvu platí řada stejných pravidel, která jsem často používala i při cvičení na klarinet:

- všechny tóny cvičení „vypívat“ ve stejném tempu. Trefnou a vtipnou zásadu jsem našla již při studiu zpěvu, a to Lohmannovu zásadu: „otcem koloratur je rytmus a matkou přesnost“.¹¹
 - každé kolorатурní cvičení musí mít přesné rytmické začlenění
 - nikdy nezpívat a nehrát cvičení v takovém tempu, aby se ztratila jasná intonační artikulace – všechny tóny vypívat. To samé platí i při hře na klarinet. Nejlépe se mi osvědčilo cvičení ve velmi pomalém tempu několikrát přehrát nebo přezpívat technické místo, dbát při tom na srozumitelnost a přesnost všech tónů a postupně tempo zrychlovat. Při dosažení výsledného tempa se vrátit opět k pomalému tempu, a tím cvičení ten den ukončit a vrátit se ke stejnému místu až druhý den.
 - podpořit těžkou dobu v cvičeních, aby se nepřerušilo dechové spojení během cvičení a neztratila se srozumitelnost, technické běhy nabývají tak na vyrovnanosti, a tím působí rychle a brilantně
- Zásady při cvičení kolorатурních pasáží, které platí jen pro zpěv:
- o důležité je správné posazení prvního tónu, od toho jestli posadíme první tón správně na dech a vyrotujeme ho správně do masky, se odvíjí i ostatní tóny.
 - o každý tón v kolorатурní pasáži je potřebné udržet na dechu, břišní svalstvo nesmí ztuhnout, dech musí pérovat, tím zabezpečí elasticnost tónu a jeho volnost, pokud tuto volnost neudržíme, dech se začne tlačit směrem vzhůru, a pak zpěvák nadechuje zbytečně

¹¹ Lohmanová, M. F. – Vzdělaný pěvec, Vyd. KORA, Pardubice, 1994, str.108.

moc vysoko, ztrácí rychle dech, časté nádechy působí dýchavičně a těžce

Kolorатурní pasáže ve zpěvu nemají velkou spotřebu dechu. Při správné podpoře dechu se udržuje nejhlubší bod nádechu, tak vzniká pocit, že tón je nesený na hlubokém dechu a držený jen pružností břišních svalů. To je velký rozdíl od hry na klarinet. Při interpretaci třetí části, si musím uvědomit, že pokud budu při hře na klarinet v technických místech používat dech stejným způsobem jako při zpěvu, technická místa nebudou vyrovnaná, budou nedostatečně podpořená dechem.

Často bývá ve zpěvu chybou, že se řeší jen běhy směrem nahoru a to kvůli krásnému nejvyššímu tónu a běhy směrem dolů zpěvačce odpustíme. To je velká chyba a velký omyl. Krása čistého výkonu je v dokonalém intonačně křišťálovém výkonu. Měly by nás proto zajímat jak koloratury směrem nahoru, tak i koloratury směrem dolů. V písni nalezneme několik míst, kdy klarinet imituje sestupný běh zpěvačky. Při interpretaci této písně se setkávám s tím, že zpěvačka doslova „smázne“ sestupný rozklad akordu, jen aby nasadila krásně následující vysoký tón, a po ní ozvěna klarinetu je technicky i rytmicky přesná a vyrovnaná. To je samozřejmě chybou a zpěváci by se v tomto ohledu měli poučit od instrumentalistů. Nejsou důležité jen vysoké tóny a běhy k nim, ale i sestupné škály musí být vyrovnané a zřetelné. Bohužel, se stává, že směrem dolů zpěvák technicky neudrží spodní tóny a výsledkem je zvuková nevyrovnanost. Je tedy potřebné i ve zpěvu dávat velký zřetel na spodní tóny a cvičit stejně pomalu a důsledně i běhy směrem dolů.

4.4. Nahrávka F. Schubert Der Hirt auf dem Felsen

Vzhledem k tomu, že srovnávání nahrávek nebylo tématem moji magisterské práce, omezím se pouze na jednu nahrávku.

Úmyslně jsem vybrala nahrávku, kterou považuji, dle mého názoru, za nejzdařilejší interpretaci tohoto díla F. Schuberta a vždy, když se vracím k interpretaci, ať pěveckého nebo klarinetového partu, je tato nahrávka pro mě zdrojem inspirace. Už jména interpretů přislíbují posluchači skvělý umělecký zážitek.

Mnou vybranou nahrávku natočil Deutsche Grammophon 25. 10. 1990.
Soprán: Kathleen Battle, klarinet – Karl Leister, klavír- James Levine.

Kathleen Battle je pro mne jednou z nejlepších lyrických sopranistek. Jedná se o zpěvačku americké národnosti narozenou v roce 1948. Nahrávku písní F. Schuberta nazpívala na vrcholu svojí kariéry, kdy měla již dostatek zkušeností. Na svém kontě má celou řadu ocenění, mimo jiné Cena Grammy za nejlepší klasické pěvecké sólo, Cena Grammy za nejlepší operní nahrávku, NAACP Image Award – Síň slávy, Cena Laurence Oliviera za výjimečný individuální v nové operní produkci atd.

Karl Leister uznávaný německý klarinetista. Narodil se v roce 1937. V době pořízení zmiňovaného záznamu měl za sebou řadu výborných nahrávek ve spolupráci s uznávanými umělci. V letech 1959-1993 byl prvním klarinetistou Berlínské filharmonie. Na jeho nahrávkách mě zaujme vždy zvuková kultura, skvělá intonace, přesná logická stavba frází a dodržování notového zápisu.

James Levine dirigent a klavírista. Narozen v roce 1943 v USA. Vystudoval prestižní umělecké školy Julliard School, Walnut Hills High School. A jako dirigent působil v Bostonském symfonickém orchestru (1972 – 2011).

Spoluprací těchto tří slavných umělců vznikla, podle mne, takřka dokonalá nahrávka koncertní árie *Der Hirt auf dem Felsen*. Interpreti se velmi přesně od začátku až do konce drží notového zápisu. Nedělají zbytečné agogické změny, přesný rytmus, dynamika dle zápisu a hlavně skvělá zvuková vyrovnanost. Vše působí na posluchače lehce, příjemně a hlavně srozumitelně.

Klavírní part, James Levine hraje velmi přesně. Nejsem klavíristka, proto bych se nerada pouštěla do rozboru klavírní interpretace, ale na řadě nahrávek mi vadí přehnaná pedalizace klavíru, což způsobuje nesrozumitelný zvuk klavíru, který je pak velmi nekonkrétní. Na této nahrávce je po celou dobu slyšet přesný rytmus, změny trioly versus osminy. Všechny tóny v klavíru velmi přesné a vyvážené. Dynamicky je poměr klavíru se zpěvem a klarinetem velmi dobře nastavený.

Karl Leister okouzluje na nahrávce především překrásným zvukem. Již první tón s korunou a popisem *lange Haltung* dovede do překrásného pianissima, aby následně rozvinul frázi za frází. Připraví dokonalou atmosféru pro nástup zpěvačky. V průběhu celé nahrávky jsem nenašla jediný neladící tón, který by mě vytrhl z napětí a příjemného poslechu. A právě této zvukové dokonalosti a

přesnosti si vážím na všech nahrávkách Karla Leistera. Jedná se dle mého názoru o velmi osobitého interpreta, s krásným hladkým zvukem a nádherným stavěním frází. Velmi přesně celou nahrávku imituje zpěvačku, až mnohdy vytváří dojem ozvěny nebo pocit, jako by melodii klarinetu zpívala sama zpěvačka. Velmi obdivuji, jeho legatové spoje, jak hladce a intonačně čistě přechází triolové skoky c^2, g^1, e^2 .

Jediná agogická změna mimo zápis je velké ritardando v pomalé části, kdy Kathleen Battle velmi zpomalí na frázi, kde spojuje d^2, h^2, g^2 (es zum Himmel zieht. viz. Obr.9). V tomto okamžiku, ale zpomalení vůbec neruší, jelikož tak velmi vkusně vyklene frázi.

V rychlé části volí interpreti velmi živé tempo již od začátku. Kathleen Battle velmi čistě a přesně odděluje šestnáctinové běhy, což působí velmi srozumitelně a lehce, mnohdy její šestnáctiny působí až jako staccato. Celý rychlý závěr je velmi brilantní od klarinetisty i od zpěvačky. Přesná výslovnost a artikulace dodávají nahrávce na virtuozitě. Celá nahrávka písňě působí velmi lehce, posluchač nemá pocit, že poslouchá náročnou skladbu s tolika technickými úskalími.

5. Historická věrnost

Při nácviu skladby se interpret seznamuje mimo jiné i s okolnostmi vzniku díla, s dobou jeho vzniku a snaží se získat maximum informací, které by mu pomohly proniknout co nejbližší k záměru autora. Vzhledem k tomu, že kvalitní záznam hudební produkce je výsadou poměrně krátkého časového úseku v porovnání s délkou historie hudby je velice pravděpodobné, že každý ve své interpretační praxi narazí na řešení problému historické věrnosti, resp. „správnosti“ interpretace hudebního díla.

U hudby středověké až barokní existují interpreti, kteří se na tuto problematiku specializují a ve snaze dosáhnout dobové autentičnosti rekonstruují staré nástroje podle zachovaných vyobrazení na obrazech, nástěnných malbách či v kancionálech, aby se tak co nejvíce přiblížili jejich pravděpodobnému zvuku. Pro dokreslení atmosféry hrají i ve stylizovaných kostýmech. Toto však není běžná cesta pro každého a většina interpretů používá i při reprodukci staré hudby běžných nástrojů.

Jak je tomu však v případě hudby 19. století. V této době se dá říci, že většina dnes používaných nástrojů dostává podobu, na kterou jsme zvyklí, a také složení orchestru se postupně blíží k dnes používané sestavě. Suma informací o životě skladatelů, interpretů o technickém provedení nástrojů je podstatně vyšší, takže by se dalo říci, že situace je mnohem jednodušší. Opak je však pravdou. To podstatné, co by vneslo jasno, stále chybí, kvalitní hudební záznam.

Právě 19. století bylo v interpretační praxi velmi rozmanité. Pokud si interpreti nepiší vlastní skladby (Paganini, Spohr) nebo je nepíše pro ně někdo jiný, používají motivů známých, oblíbených, vyhovujících vkusu publika nebo nějak zajímavých skladeb, které pak modifikují vlastními improvizacemi.(Liszt). Vznikají tak přepisy skladeb pro různá nástrojová obsazení, klavírní výtahy nebo naopak instrumentace původních komorních skladeb. K reprodukování lítě přistupují s velkou volností a vlastní tvůrčí invencí. Projevuje se zájem o starou hudbu, která je však reprodukována mnohdy v přepracované podobě, je využíván tzv. eklekticko-modernistický princip, jednotlivé motivy starých skladeb jsou dále rozvíjeny řadou variací, improvizací nebo jiných instrumentací. Příkladem může být snad nejslavnější transkripce Charlese Gounoda z roku 1853, kdy napsal houslový hlas k úvodnímu preludiu prvního dílu Dobře

temperovaného klavíru J.S. Bacha (Meditation sur le 1er Prélude de S.Bach) , který později otextoval latinským Ave Maria.¹². Do hudby vstupuje inspirace lidovými, národními motivy

Bohužel, problém není jen v chybějícím zvukovém, ale i notovém záznamu. Příčin je celá řada, někteří interpreti si chtěli uchovat vlastní jedinečnost a nenapodobitelnost, ale hlavním důvodem byla obtížná reprodukovatelnost notového záznamu. Vydat skladbu tiskem bylo nesmírně náročné, zdlouhavé a drahé. Notový záznam se tiskl z měděných desek metodou hlubotisku. Celá řada skladeb existovala pouze v rukopisných přepisech, které byly také dost nákladné a hlavně nezachycovaly všechny ozdoby, doplňky a variace, kterými je obohacovali jednotliví interpreti. Výrazné zlepšení nastalo až po rozšíření techniky litografie objevené v roce 1796 Aloisem Senefelderem, která výrazně urychlila a zlevnila vydávání tiskovin v první polovině 19. století. Proto většina skladatelů, tvořících v této době, Franze Schuberta a Luise Spohra nevyjímaje, se za svého života dočkala vydání pouze některých skladeb. Řada děl byla vydána tiskem až po smrti svých autorů a během jednotlivých edic doznala řadu různých více či méně citlivých úprav.

Také hudební nástroje se v průběhu 19. století zásadně měnily a přibližovaly se postupně ke svému, dnes používanému, tvaru. Můžeme se jen dohadovat, jak rychle se nové úpravy šířily v hudební praxi. Nástroje jednotlivých interpretů se mohly výrazně lišit. Klarinet teprve koncem 18. století získal šestou klapku, a to nezávisle na sobě v dílně pařížského klarinetisty Jeana Xaviera Lefévra a vídeňských bratří Antona a Johanna Stadlerových. Problémem pro všechny klarinety byly podlepy u klapek, které těsnily nedokonale, což mělo za následek zhoršení tónových vlastností. Tento nedostatek nástrojaři často řešili omezováním počtu klapek, což zase znamenalo menší pohodlí při hraní. Ruský klarinetista Ivan Müller použil v roce 1812 kožené podlepy klapek, které byly jako první plně vzduchotěsné a s jejich pomocí sestavil klarinet se šesti dírkami a třinácti klapkami. Tento klarinet se vyznačoval mnohem čistším laděním než dosud, výška tónu se mohla upravovat nátiskem rtů. Tento typ nástroje představoval jistě velký kvalitativní posun, i když měl i své odpůrce. Odmítavého

¹² Šišková, I. – Dějiny hudby V, Vyd. Euromedia Group, k.s. – IKAR, Praha 5 , 2012, str. 19

postoje se dočkal od pařížské Akademie krásných umění a skladatel Glinka popsal jeho zvuk dokonce jako „křik husí“.

Obě zmiňovaná díla podle doby svého vzniku, Pastýř na skále 1828 a Šest písní 1837, musela být hrána, na jiný typ nástroje, než je dnes běžně používaný, protože teprve v roce 1839, na základě propočtů Theobalda Böhma, sestavil francouzský nástrojař Hyancithe Klosé první klarinet s tzv. Böhmovou mechanikou, a až kolem roku 1860 dosáhl tento typ nástroje své plno klapkové podoby, která má 20 klapek a 7 brýlí. Nástroje používané v první polovině 19. století byly výrazně jiné, než na jaké jsme dnes zvyklí a můžeme se jen dohadovat, jaký konkrétní nástroj ten který interpret použil, resp. jaký zvukový vjem měl na mysli skladatel při komponování skladby. Zvuk klarinetu v první polovině 19. století byl zřejmě ostřejší, než zvuk moderního nástroje. Také technika vytváření tónu byla odlišná, plátek se opíral o horní zuby a nátlak daleko více ovlivňoval intonační jistotu.

Zatímco u klarinetu směřoval vývoj k postupnému ustálení jednoho typu nástroje, pěvecké školy směřovaly zcela opačným směrem. Z italského bel canta se začaly vytvářet nové národní pěvecké školy, které se ve své většině na italskou pěveckou školu odvolávaly, ale vyvíjely se různými směry. Klasická italská opera umožňovala co nejvíce vyniknout kráse školeného hlasu, a dalo by se říci, že záměrně vytvářela příležitosti k uplatnění pěvecké techniky. Národní operní školy vznikající v 19. století, a zejména opera v německy mluvící části Evropy, kladou na zpěváka odlišné požadavky. Hlas má nejenom krásně zaznít, uplatnit se vedle sílícího zvuku orchestru, ale má vyjadřovat silné proměnlivé city, vášeň, bolest, strach. Libreta oper, v duchu požadavků romantismu, jsou velmi dramaticky vypjatá. Od zpěváka se chce nejen zpěv, ale i herecká akce. Hlas má nejen krásně zaznít, ale vyjadřovat také vypjaté city, vášeň, strach, bolest. Obdobné tendence, lze předpokládat, se jistě projeví, i když na menším prostoru, v komorní hudbě při interpretaci písní.

Interpreti, ve snaze zaujmout pozornost posluchače, často upravovali svůj vzhled do bizarních podob, vystupovali ve zvláštních kostýmech a také svůj projev stylizovali v duchu romantických představ. „Znám slavné skladatele, které dnes můžeme potkat v koncertních maškarádách, dnes v masce potulného zpěváka, zítra s parukou z Händlova Aleluja, jindy v podobě židovského

interpreta čardášů a příště zase solidního symfonika," napsal R. Wagner na adresu J. Brahmsa.¹³

Na dnešního diváka by podobná stylizace mohla působit rušivě. Víme, z dobových kritik, že v každé době se vedly polemiky o umělecké hodnotě skladeb a o způsobu jejich interpretace, ať už to byly skladby současníků nebo autorů již nežijících. Názory se mnohdy rozcházejí a to, co bylo napoprvé odmítnuto, bylo vzápětí přijímáno s nadšením a naopak oslavované skladby po čase zapadly v zapomnění. Těžko bychom našli jedno „správné řešení“. Můžeme se pouze přiklonit k určitému názoru, který však může najít řadu odpůrců. Hudební vkus se s dobou neustále mění a kolísá i obliba různých skladatelů a hudebních žánrů.

K prvnímu provedení Schubertova Pastýře došlo až po autorově smrti a zřejmě ani Spohr nebyl pravděpodobně přítomen při provedení svých písní, takže ani jeden z autorů neměl možnost se vyjádřit k tomu, jak reprodukce jejich díla naplnila jejich vlastní představu.

Osobně se domnívám, že důležité je sdělení, obsah skladby, který by měl být předáván posluchači na nejvyšší možné technické úrovni, ale s porozuměním, interpretem, který ví, o čem hraje nebo zpívá, je sám skladbou zaujatý, do té míry, aby dokázal navázat kontakt s posluchačem a předat mu poselství autora, ale i svoje. Nezbytným předpokladem k zvládnutí tohoto náročného úkolu je nejen bezpečné zvládnutí všech technických úskalí skladby, ale i dokonalá fyzická a mentální příprava, zvládnutí všech osobnostních aspektů vystoupení. Významně může napomoci i znalost osobnosti autora a okolností vzniku díla. V této oblasti není chybou poučit i posluchače, třeba formou krátké informace v programu nebo pár slovy, kterou interpret uvede svoje vystoupení.

Mistrovství předních interpretů osobně spatřuji v tom, že dovedou vyvolat v posluchačích citové vjemy, nepředkládají jen nějakou historickou hudební konzervu, ale vyvolávají pocity, které autor chtěl sdělit svému posluchači bez ohledu na to, že je to poselství staré i více než sto let. Pokus o historickou věrnost může být, za určitých okolností, zajímavý z hlediska studijního, ale pro

¹³ Šišková, I. – Dějiny hudby V., Vyd. Euromedia Group, k.s. – IKAR, Praha 5 , 2012, str. 20

mě jako interpreta je důležitější interpretovat aktuální obsah než trvat nezbytně na historické formě.

Závěr

Obě studovaná díla mají celou řadu společných rysů, ale na straně druhé i výrazné odlišnosti. Obě jsou napsaná pro zpěv v doprovodu klarinetu a klavíru. Obě díla vznikla v první polovině 19. století, ani ne v rozpětí deseti let. Tedy v období začínajícího se uvolňování klasických forem a uplatňování výrazně romantických prvků, což je výraznější zejména u díla Schubertova, i když paradoxně vzniklo o deset let dříve. Zde se dostávám k výčtu odlišností, které se projevují zejména v osobách obou autorů a také v okolnosti vzniku obou děl. Starší z obou autorů Louis Spohr byl osobností neobyčejně pevné vůle a měl za sebou léta, kdy vystupoval jako virtuóz, cestující po významných evropských metropolích od slunné Itálie až po Londýn. Také byl zvyklý pracovat s orchestrem jako dirigent a velkou zálibu měl i v komorní hudbě. V jeho práci se projevovaly výrazně jeho organizační schopnosti, byl i významným pedagogem s pokrokovým pedagogickým náhledem. V oblasti skladby byl autodidakt a veškeré své znalosti načerpal studiem interpretovaných děl. Obdivoval zejména dílo W. A. Mozarta, i hudbu barokní, Glück, Bach, ale neuzavíral se ani novým proudům. Byl celoživotním propagátorem díla L.v.Beethovena, i když o vztahu těchto dvou umělců se tradují různé legendy. Jejich vztah zůstal do konce Beethovenova života přátelský. Spohr byl názoru, že ani při největším výbuchu vášně, nemá trpět ucho diváka, což v některých Beethovenových skladbách, dle jeho názoru nebylo zcela dodrženo. Z mladší generace spolupracoval s Webrem, Berliozem, Brahmsem, Mendelsohnem. V jeho vlastní tvorbě se často setkáváme s reminiscencemi právě na jím studovaná nebo obdivovaná díla. Zejména v jeho raném období mu byl často vyčítán vliv Mozarta v jeho pozdních dílech je mu naopak vytýkán nedostatek originality. Jeho dílo není v současné době tak často uváděné, jako díla Schuberta, i když paradoxně ve své době se dočkal velkého uznání a ocenění.

Naproti tomu Franz Schubert byl typickým příkladem, v dnešní řeči, dalo by se říci „hudebního bohéma“. Ve svém životě se oddával hlavně hudební tvorbě a nikdy i dlouhodobě nevykonával, žádné povolání, které by ho od této činnosti odvádělo. Sice studoval skladbu, dokonce byl jeden čas žákem Salieriho, a cítil potřebu neustále se v kompozici vzdělávat, ale jeho vlastní tvorba se ubírala

zcela originálními cestami. Žil uprostřed kruhu svých přátel, pro které psal svoji hudbu. V jeho době neexistoval nikdo, kdo by v plné míře dokázal využít a ocenit bohatství jeho hudebních nápadů. Schubert neměl Spohrovy organizační schopnosti ani vůli, aby se dokázal zviditelnit, získat uznání a patřičné finanční ohodnocení.

Spohr bydlel ve vlastním domě utopeném v krásné zahradě, byl otcem čtyř dětí. Schubert bydlel v domech svých přátel a rodinu ani děti neměl.

Také důvody a okolnosti vzniku obou porovnávaných děl jsou odlišné. Obě díla sice vznikla v závěru tvůrčího období obou autorů, ovšem je třeba si uvědomit, že Franzi Schubertovi bylo 31 let a Louisi Spohrovi bylo 53 let. První skladba je dílem mladého, bohužel, smrtelně nemocného muže. Cyklus Spohra je dílem zralého muže, který má za sebou usilovnou práci naplněný život, v němž dosáhl nejvyššího uznání, i když se nedá říci, že bezvýhradně šťastný.

Obě díla vznikla svým způsobem na objednávku. Pastýř na skále byl určen pro známou operní pěvkyni, která byla na vrcholu své kariéry a píseň jí měla přinést další úspěch na hudební scéně, Spohrovy písně byly napsány pro známého a uznávaného klarinetistu, ale byl předpoklad, že zbývající dva party, budou provozovány amatérskými hudebníky při domácím muzicírování v šlechtickém domě.

Spohr, dle vlastního vyjádření, splnil objednaný úkol v průběhu několika týdnů. Schubertovi trvalo několik let, než v něm dozrála inspirace, aby vytvořil koncertní píseň pro Annu Milderovou.

Spohrovi písně svojí úrovní i technickou náročností odpovídají běžnému standardu komorní hudby 19. století, Zatímco Schubert vytvořil píseň, kterou můžeme díky technické náročnosti pěveckého partu, považovat právem za koncertní árii.

Dle mojí osobní interpretační zkušenosti, si dovolím podotknout, že lepší pódiové zkušenosti mám s písní Franze Schuberta. Schubert nevytvořil písňový cyklus, ale propojil tři hudební myšlenky do jedné skladby. Vytvořil tak kompaktní zajímavé dílo, které udrží posluchačovu pozornost. Dílo postupně graduje od začátku až do konce. Interpreti mají poměrně na krátkém časovém úseku možnost ukázat řadu svých hudebních dovedností, od táhlé kantilény až po závěrečnou cabalettu. Schubertova hudba bezpečně vede posluchače, takže dokáže lépe procítit obsah písně. Celá píseň končí bravurou zpěváka i

klarinetisty, což posluchače nabíjí energií a vyvolává radostný pocit. Spohrovy písně, jsou rozsáhlejší. Uvedení celého cyklu trvá kolem třiceti minut. I když rovněž dochází ke střídání nálad mezi jednotlivými písněmi, je těžké po celou dobu udržet napětí. Cyklus je vystavěn velmi volně, a není tudíž v něm postupná gradace. Písně končí vesměs v pianu a zpomalením a ani závěrečná píseň není výjimkou. Dle mého názoru má cyklus spíše otevřený konec, po kterém mohou následovat další písně. Zároveň jednotlivé písně mohou být uváděny i jednotlivě, bez toho, že by se narušila gradace nebo kontinuita celého cyklu.

Závěrem bych chtěla konstatovat, že magisterská práce mě přivedla k hlubšímu zamyšlení a novému pohledu na studium a interpretaci vybraných děl. Umožnila mi uvědomit si celou řadu souvislostí, které mi v dosavadní praxi unikaly. Zjistila jsem, že znalost těchto souvislostí umožní interpretovi daleko hlouběji proniknout do studované skladby a věřím, že pochopením tohoto principu, mě obohatí do budoucna v mé interpretační i pedagogické praxi a při studiu dalších skladeb.

POUŽITÁ LITERATURA

- BAR J.: *Pravý tón a pravé pěvecké umění*, Vyd. Supraphon, Praha, 1976.
- BAERMANN, C.: *Klarinett- Schule, C. G. Röder, Lipsko.*
- BECKER, H.: *Louis Spohr – Leben und Wirken*, Vyd. Stadtparkasse Kassel, Norinberk, 1979.
- BURLAS, L.: *Teória hudobnej pedagogiky*, Vyd. Prešovská univerzita, Prešov, 1997.
- CELETTI, R.: *Historie belcanta*, Vyd. L. Horáček-Paseka, Praha, 2000.
- DAHMS, W.: *Schubert, Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart – Berlin, 1923*
- HÁLA, B., SOVÁK, M.: *Hlas – řeč – sluch (Základní věci z fonetiky a logopedie)*, Vyd. Státní ped. naklad., Praha, 1955.
- IFFERT, A.: *Allgemeine Gesangschule*, Vyd. Breitkopf, Lipsko.
- KOŽÍK, F.: *Nedokončená*, ORBIS, Praha, 1996.
- KRATOCHVÍL, J.: *Praktická metodika hry na klarinet*, HAMU, Praha, 1996.
- KRTIČKA, S.: *Velká škola pro klarinet obou soustav*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1957.
- KIML, J.: *Základy foniatrie*, Vyd. Avicenum, Praha, 1978
- LACINA, O.: *Problémy zpěvního hlasu*, Vyd. Panton, Praha, 1977
- LEINERT, F.O.: *Vorwort für Ausgabe*, Bärenreiter Verlag, Kassel, 1971
- LOHMANN, P.: *Chyby hlasové techniky*, Vyd. Supraphon Praha-Bratislava, 1968
- MÁCHA, A.: *Schubert Muzikant Boží, Topičova edice*, Praha, 1941.
- MARTIENSSENOVÁ-LOHMANNOVÁ, F.: *Vzdělaný pěvec*, Vyd. Kora, Pardubice, 1994
- MELOTTE, H.: *Klarinetten- Schule*, C. F. Peters, Leipzig, 1940
- OBDRŽÁLEK, Z.: *Didaktika pre studentov učiteľstva základnej školy*, UK Bratislava, 1996
- PIVODA, F.: *Nová methoda u vyučování zpěvu*, vlastné vyd. Praha, 1881

PONGRÁCZ, M.: *Základná škola pre klarinet*, Štátne hudobné vydavateľstvo, Praha – Bratislava 1966

SCHILLER-INSTITUT (Hrtg.): *Handbuch der Grundlagen von Stimmung und Register*, Vyd. Dr. Bottiger Verlags-GmbH, Wiesbaden, 1996

SCHOCHOW, L.: Franz Schubert. Die Texte seiner einstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter", Hildesheim 1974.

SMUTNÁ-VLKOVÁ M.: *Metodika spevu a prehľad literatúry spevu*, vyd. VŠMU Bratislava, 1981

ŠIMOVÁ, O.: *Teória hudobnej výchovy – Základy vokálnej interpretácie*, Vyd. FF UK, Bratislava, 1997

ŠIŠKOVÁ, I.: *Dějiny hudby IV.V.* Vyd. Euromedia Group, k.s. – IKAR, Praha 5 , 2012.

ŠPELDA, A.: *Hudební akustika*, Vyd. Státní ped. nakl. Praha, 1978

TAMUSSINO, U.: *Lucia, Erinnerungen an Lucia Popp*, Vyd. Barylli, Viedeň, 1999

VAŠEK, R.: *Kultivovaný zpěv*, Vyd. Panton, Praha, 1977

WIEDENAMM, L.: *Schule für Klarinett*, C. G Röder, Lipsko

Wikipedia, WWW zdroj: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Klarinet>

WEHLE, R.: *Clarinet fundamentals: Klangübung und Artikulation*, Vyd. Schott, Mainz, 2007.

ŽURAVLEVOVÁ, D.: *Pamätnica k 50. výr. vzniku Konzervatória v Bratislave*, Vyd. Tatran, 1969.