



Pěvecký afekt, jeho význam a interpretace v belcantové opeře

DAGMAR ZELENKOVÁ



Summary

The declaration of feelings and sentiments and the base of the opera lyric and the theory of the feelings help to understand the inspiration of the music of belcanto. The singer has to prefer the good technique of the singing, which is the only way to understand deeply the interpretation of the feelings. Only that way one can talk about the credible expression of the canto.



Vyjádření pocitů, afektů a duševního pohnutí bylo a je podstatou hudby. Vášnivý afekt je také základem opery a afektová teorie klíčem k slohovému pojetí dramatu a hudby belcantového období.

obdiv (admiration),
láska (amour),
nenávisť (haine),
žádost (désir),
radost (joie) a
smutek (tristesse).

Jeho představa afektů je mnohem širší a bohatší nežli naše dnešní představa, jelikož Descartes vidí v afektech všechny citové a duševní vzruchy, jejichž příčiny a podněty vycházejí přímo z těla. Působnost afektů je bezprostřední a spontánní, jelikož účinkují okamžitě po svém vzniku, bez možnosti zapojení rozumu. Často tentýž podnět může vzbudit několikero různých typů afektů. Existují podle něj afekty vyšší intelektuální, jejichž představiteli jsou i umělecké zážitky, a afekty fyzické, které jsou intelektuálními ovládnuty. Tím Descartes nemyslí potlačování citových vzruchů, ale pouze jejich ovládnutí rozumem. Tak se ale „staví proti pochopení smyslu opery, jelikož uvažující rozum nemá v opeře co dělat; zde jsme v zemi citu.“ /9,41/

Podobnou charakteristiku afektů použil i Vincenzo Galilei, kdy doporučuje skladatelům využívat rétorický model. „Všimněte si, jak rozpráví pohněvaný nebo rozzuřený člověk, žena, děvče, dítě, zamilovaný, jak naříkající, bojácný či přešťastný člověk. Jak si všimnete těchto rozličných okolností, najdete správné vyjádření jakékoliv myšlenky



O afektové teorii se hovoří v souvislosti s lidskou duší u Seneky, ale předtím tento termín již použil Cicero a později Platón. „Slovem afekt (řec. pathos, lat. perturbatio, it. affetto) je označován vášnivý a vzrušený stav člověka, který je závislý na svém okolním světě.“ /8,21/ V novověku se afektovou teorií začal zabývat Benedictus de Spinoza a René Descartes. Skladatelská avantgarda raného baroka dochází k požadavku, aby se výraz hudby podrobil významu textu, kdy hudba má být vzorem afektů, vypjatých lidských citů a vášní. V hudbě byl vypracován celý systém hudebně rétorických figur a především *afektová teorie*. K tomuto účelu byly napsány slovníky výrazových prostředků, s jejichž pomocí by bylo možné dosahovat větší přesvědčivosti a působení na posluchače.



První základy rozvinul Spinoza ve svém učení o afektech, kde rozeznává jejich trojí základní formu: žádost, radost, smutek. Descartova afektová teorie přešla nejintenzivněji do hudební estetiky. Hlavním účelem hudby je podle něj probuzení citu libosti, pobavit a vyvolat různé citové stavy a vzruchy. Descartes rozeznával šest hlavních afektů:

nebo činu.“ /7,16/ Působení, smysl a cíl hudby je odvozován z napodobování určitých citů, duševních stavů člověka. Hudba je tím kvalitnější, čím věrněji napodobuje to, co se děje v nitru člověka.

Také Giulio Caccini vychází ze stejných myšlenek a v předmluvě ke své knize *Le nuove musiche* (1601) píše o recitativním zpěvu (*cantare con affetto*), který měl vyjádřit všechny dramatické momenty textu. „Rétorika je tedy součástí afektové teorie – hudební figura musí odpovídat řečové figurě.“ /7,16/ Vznikl tedy *stile recitativo* (styl přednášející), *stile espressivo* (styl vyjadřující, vystihující) a *stile rappresentativo* (styl divadelní, herecký), které měly zobrazovat jednotlivé druhy afektů od nejmírnějších po nejprudší. Vrcholný *stile rappresentativo* se vyznačuje vypjatou operní mluvou, která byla používána v nejdramatičtějších momentech díla.

Claudio Monteverdi dochází ke zjištění tří hlavních afektů: hněvu, mírnosti a pláče. *Stillo molle* (měkký, slabý) vyjadřovalo pláč, *stillo temperato* (zmírnění, ztlumení) sloužilo k vyjádření mírnosti a *stillo concitato* (vzrušení, pobouření), spočívající na využití prudkého spádu rychlého tempa a rychlé opakované artikulaci jednoho slova či slabiky. Právě tento styl umožnil jeho hudbě dodat dramatický prvek, který byl hybným momentem pro zpopularizování opery.

Afekt je emocí, kterou se belcantová opera snažila vyvolat a zažít. Fantastický svět byl protikladem světa skutečného a tento souhrn emocí byl v belcantu vyjadřován pojmem *poetica della meraviglia* (poetika úžasu). Toto pěvecké „opojení“ je charakteristickým rysem belcantového období, jehož vrcholem bylo 18. století, ale odrazilo se i v tvorbě některých skladatelů počátku 19. století. „Z hlediska stylového se belcantem označuje převaha vokálního zvuku a pěvecké linie (*cantabile*) nad mluvně-výrazovou intenzitou“ /2,32/. Záměrem belcanta bylo zvukově vyrovnané vedení hlasu a pěvecký krásný zvuk. Afektová teorie pojímala ozdobný zpěv jako důležitý tvořivý princip, který představoval jednu z nejpodstatněj-

ších stránek hudebních postupů, bez kterých by např. slavný typ árie rozbouřených živlů (*aria di tempesta*) ztratil svůj základní stavební prostředek.

Hlasová eufonie (libozvučnost) byla založena na vytříbeném zvuku bez jakýchkoli přehnaných hlasových nárazů. Tento přístup byl koncem 18. století silně narušen a ovlivněn reformou Christopha Wilibalda Glucka, požadující úplného očištění opery seria od zbytečné koloratury, větší dramatickosti a objemu hlasu, který se částečně projevil v pojetí pozdního vokálního belcantového principu. „Jeho úmyslem bylo oprostit hudbu ode všeho násilného hromadění afektů, podporujících ješitnost zpěváků, jemuž se skladatelé ochotně podvolují; znehodnocují tím italskou operu, znetvořují a zesměšňují tím nejkrásnější projev dramatického umění a činí jej únavným.“ /2,245/ Za operního reformátora lze považovat i Wolfganga Amadea Mozarta, který ve snaze po čistotě melodické linie a deklamační fráze staví na ideálu gluckovského hudebního dramatu, ale nezřídka se smysluplného použití koloratury na vhodných místech. Ve svých operách spojuje, tak jako později Gioacchino Rossini, prvky komické a vážné opery, prosté melodické linie a virtuózní da capo.

Typ gluckovského hudebního dramatu neměl, zvláště v Itálii, velký ohlas. Zde je za největšího reformátora opery seria a buffa považován Rossini, který dosáhl vyrovnání komické a vážné opery tím, že opeře seria dodal vzletnost pěveckých čísel a finále opery buffa, a tu naopak obohatil okázalou mluvou opery seria. Rossini akceptuje vztah mezi melodií a slovem, ale v jeho pojetí má ozdoba jakýsi skrytý výraz, který zesiluje city a vášně dané árie. Používá koloratury jako výrazového prostředku k vyjádření pocitů a zvýšení afektu.

Ozdobný zpěv na počátku 19. století nebyl nikdy interpretován mechanicky, nebo unylým nevýrazným způsobem v jedolité dynamice. Mezi základní pravidla patřilo odstíňování *sfumare*, které vyžadovalo střídání intenzity tónu tak, aby se piano, forte a jejich mezistupně střídaly podle smyslu

slov a frází. Pěvecká virtuosita ve vrcholném belcantu spočívala v tom, že koloratura se naplní výrazem, který bude odpovídat významu slov pomocí kontrastů a odstupňováním akcentů ve frázi.

Vzrušený výraz a afekt je tedy nutným doplňkem při interpretaci každé belcantové árie. Bez výrazového zapojení „by skladba byla pouhou technickou hříčkou a pěveckým cvičením“. /3,125/ Je samozřejmé, že výuka afektu a výrazu je snáze pochopitelná na opravdových skladbách než na mechanickým opakování cvičení.

Každá emoce a její vyjádření vyžaduje specifický znak, barvu, přízvuk, hlasovou modulaci atd. Tyto zkušenosti a schopnosti jsou u každého pěvce jiné a jsou ovlivněné věkem, zkušenostmi, inteligencí a hlasovou schopností. Hlasovým vzrušením je možné vyjádřit různorodé lidské emoce, radost, úlek, vztek, opuštění, beznaděj, bolest. K vyjádření silné bolesti je možné použít zvýšeného chvění hlasu *tremola*, které se značí vlnovkou nad notami v místě použití. Tento prvek je ale nutné použít pouze ve výjimečných případech a je nutné mít pěvecký vyrovnaný hlas bez jakéhokoli defektu. (Obr. 1)

Pro výuku je vhodné nejdříve interpretovat text čtenou formou a teprve po jeho důkladném pochopení se snažit vyplnit mluvu afektem a vhodnými slovními důrazy. Dobrý operní pěvec musí vystihnout charakter postavy, kterou ztvárňuje, s jejími pocity, náladami a osobními změnami. Pěvec nemůže nikdy dokonale vyjádřit všechno do detailu, pokud nerozumí a nechápe smysl slov. „Dokonale ztvárnění uvedené postavy vyžaduje dobrou a přesnou výslovnost, srozumitelnost slova bez jakéhokoli přehánění. Pouze studiem *gramatiky, historie a jazyka* (zde je míněna italština) je možné získat dokonalou výslovnost.“ /5,220/

Studium *gramatiky* umožní získání dobrého mluvního způsobu, stylu, výslovnosti a slovních důrazů. Takto se docílí spisovného jazyka psaného, čteného a mluveného. Důležitý je poslech a čtení poezie a prózy, které doplní teoretické studium. Zpěvák se naučí

využívat různých možností svého hlasu pro vyjádření určitého pocitu a simulace.

Výuku gramatiky je vhodné doplnit studiem literatury a dějin. Učitel zpěvu musí mít přehled o *historii*, jelikož při výuce by měl poskytnout studentům nejen informace hudebně-interpretační, ale také literárně-historické, týkající se děje opery a doby jejího vzniku.

Dalším aspektem je zvládnutí *italského jazyka*, který je nejmelodičtější a nejužívanějším jazykem v opeře vůbec. „Všechny ostatní jazyky jsou nevhodné, chybí jim ta melodika a sladkost, kterou má italština díky přízvuku a jednolitému toku vokálů, nepřerušovaném shluky souhlásek. /5,223/

V rámci dobré italské výslovnosti a interpretace vůbec by bylo vhodné zajistit perspektivním pěvcům alespoň na čas studium v Itálii u italského učitele. Tento požadavek není vždy možné splnit, a tak studentům může pomoci poslech, četba, případně konverzace s rodilými mluvčími. Perfektní přízvuk, výslovnost a slovní vibrato jsou pro interpreta nezbytností, jelikož pouze díky bezchybné mluvě může získat dokonalou zpěvní kantilénu.

Při výuce je nutné vycházet ze čtené podoby. „Učitel nesmí opomenout tento základ a důsledně na něm trvat i u vyspělých studentů. Jen tak docílí dokonalého pochopení textu a jeho správné interpretace.“ /5,238/ Jakoukoli jasnou a správnou deklamaci je nutné doplnit srozumitelnou akcí (gesty očí, rukou a pohybem hlavy), která napomáhá charakteristice postav, místa a děje. Přirozený divadelní výraz se vytváří studiem a ne každý se ho naučí používat ve stejné míře. Jeho ideálem je přirozenost, která vypadá, jako by nebyla studována a zdokonalována. Existují také určitá pravidla použití vhodných gest na vybraná slova. Důležité je použití *rubata (sprezzatura)*, což znamená zdržení a tím rozvlnění metra, kterého interpret používá v zájmu výrazu. Je nutná výborná spolupráce s doprovodem, který umocňuje výsledný efekt *rubata*. Toto zdržení vzápětí interpret jakoby „dožene“ zrychlením následujících not bez větší důležitosti.

Správnou deklamací je nutné (jak již bylo zmíněno) doplnit vhodnou gestikulací, ale je třeba se také vyvarovat jakýchkoli nepěkných pohybů těla, bránice, očí, čela a úst. K tomuto účelu sloužily hodiny zpěvu tzv. před zrcadlem, jehož pomocí bylo možné korigovat zmiňované nešvary.

Změny v charakteru dýchání mohou také podtrhnout výraz fráze. Různé vzdechy ve frázi, rychlé slyšitelné nádechy, vzlykot a smích mohou vhodně doplnit výraz árie, nebo naopak nevhodným použitím a přílišným užitím lze výsledný efekt naprosto negovat. Vždy tedy záleží na vhodném umístění a nepřehnaném použití jakéhokoli prvku. Vzdechy *sospiri* jsou vždy vyjádřením smutku, nevole a neštěstí. Bývají interpretovány v *piano* i ve *forte*, s jemně prodlouženým slyšitelným nádechem. Vzdechy mohou také evokovat použití portamenta. (Obr. 2) Vzlykot *singulto* vyžaduje i zapojení hlasivkového aparátu, který by mohl při přehnaném afektu nepřiměřeně a špatně reagovat při opětovném návratu běžného hlasu. *Singulto* vzlykot je možný interpretovat dvěma způsoby. První souvisí s nádechem a spojením vzlyku s dechovou aktivitou. (Obr. 3) Druhý je aplikován při zpěvu a současně se objeví při zaznění tónu, je tedy jakýmsi vzrušeným slyšitelným výdechem.

Smích *risata* je silný emotivní prostředek, který se používá především v opeře *buffa*. Opera seria má vymezené použití smíchu pouze pro umocnění scén šílenství nebo zastření zármutku. Spontánní smích by měl začínat na poslední notě zpívané fráze

a jeho přirozenost je nutné velmi pečlivě studovat a připravit. (Obr. 4)

Účinek slov je možné zvýšit jakýmsi zamyšleným zastavením pěvecké fráze a klidným nádechem, po němž je nutné znovu nasadit frázi ve stejné dynamice a afektu, jako před jejím zastavením. Dojde-li k tomu na koruně vysoké noty, po nádechu je možné frázi nasadit a *piacere*, tzn. podle mínění zpěváka. Pokud následuje po zastavení na koruně rychlý běh a skladba dále vyžaduje další pokračování v tempu, bývá někdy problematické skloubit doprovod a zpěv. Pak je vhodnější frázi mírně upravit. (Obr. 5)

V zásadě je každá postava obdařena řadou protichůdných citů a vášní, které se při interpretaci postupně odkrývají a charakterizují jednotlivou postavu. Bez této smyslové charakteristiky zůstane pěvecký výkon plochý a neúplný. Je tedy nutné „docílit přirozeného střídání nálad, tempa, dynamiky v souladu s vyjadřovanými pocity, ne podle vnějšího obrazu hudební fráze“. /2,161/ (Obr. 6)

Základní vyjádření pocitů a činů je možné studovat s učitelem nebo z knih, ale pro správné pochopení je vhodnější pozorovat divadelní zpěváky na scéně v akci. Pěvec musí znát každý detail scény hudebně, slovně, výrazově, pohybově a všechny musí být mezi sebou ve vzájemné jednotě. Pěvec by se měl vyvarovat jakémukoli přehánění a tlaku. Nikdy nesmí převažovat afekt nad dobrou pěveckou technikou nebo jí pomocí výrazu nahrazovat. Jen pomocí perfektně zvládnuté hlasové techniky je možné docílit věrohodného pěveckého výrazu.

Obrazová příloha

Obr. 1



studie

Obr. 2

Mozart,
Don Giovanni,
I, sc. 3, Recitativo

Allegro assai
Donna Anna

Pa - dre mi - o, ca - ro pa - dre, ah pa - dre a - ma - to
a ah! pa

Obr. 3

Mozart, *Don Giovanni*, I, sc. 16, Aria

Andante grazioso
Zerlina

la - scie - rò ca - var - mi gli oc - chi, e le ca - re tue ma - ni - ne lie - ta poi sa - prò ba

Obr. 4

W. A. Mozart, *Così fan tutte*, II. dějství, č. 28

De.

Herz, ein treues Herz? Ach, das lasset doch ja
tâ, fe - del - tâ? non vi fa - te sen - tir

Obr. 5

Donizetti, *Torquato Tasso*, I, sc. 8, Aria

Moderato
Eleonora

ah sì ah sì pal - pi - te - rà per me per me per me per me pal - pi - te - rà
per me pal - pi - te - rà

Obr. 6

Rossini, *Tancredi*, I, sc. 5, Cavatina

Moderato
Tancredi

Mi ri - ve - dra - i ti ri - ve - drò ne' tuoi bei ra - i mi pa - sce - rò
Mi ri - ve - dra - i ti ri - ve - drò ne' tuo - i bei ra - i mi pa - sce - rò
Mi ri - ve - dra - i ti ri - ve - drò ne' tuo - i bei ra - i mi pa - sce - rò

Literatura

1. BAR, J. *Pravý tón a pravé pěvecké umění I., II.* Praha: Supraphon, 1976.
2. CELLETTI, R. *Historie belcanta*. Praha: Paseka, 2000.
3. GARCIA, M. *Traité complet de l'art du chant en deux parties, Tratto completo dell'arte del canto in due parti*. Torino: Giancarlo Zedde Editore, 2001. ISMN M 705003-20-8.
4. GINEVRA, S. *Introduzione de l'art du chant en deux parties, Tratto completo dell'arte del canto in due parti. di Traité*. Torino: Giancarlo Zedde Editore, 2001. ISMN M 705003-20-8.
5. MANCINI, G. *Riflessioni pratiche sul canto figurato*. Bologna : Forni editore, 1777.
6. MARTIENSSENOVÁ-LOHMANNOVÁ, F. *Vzdělaný pěvec*. Praha : Kora, 1994. ISBN 80-85644-04-5.
7. NAVRÁTIL, M. *Charakteristika hudebního baroka a portréty slavných mistrů*. Ostrava: Montanex, 1996.
8. PEČMAN, R. *Sloh a hudba 1600 – 1900*. Brno: FFMU, 1996.
9. ROLLAND, R. *Dějiny opery v Evropě před Lullym a Scarlattim*. Praha: Supraphon, 1968.
10. TOSI, P. F. *Opinioni dei cantori antichi e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*. Bologna : Forni editore, 1723.
11. VRCHOTOVÁ-PÁTOVÁ, J. *Pěvecká příprava*. Praha : SPN, 1976.

Resumé

Vyjádření pocitů, afektů a duševního pohnutí je základem opery a afektová teorie klíčem k slohovému pojetí dramatu a hudby belcantového období. U pěvce nikdy nesmí převažovat afekt nad dobrou pěveckou technikou nebo jí pomocí výrazu nahrazovat. Jen pomocí perfektně zvládnuté hlasové techniky je možné docílit věrohodného pěveckého výrazu.

Klíčová slova: afektová teorie, belcanto, pěvecká technika, pěvecký výraz.

Key words: theory of the feelings, belcanto, technique of the singing, expression of the canto.

Dagmar Zelenková v roce 1994 ukončila na PF UJEP obor hudební výchova – sólový zpěv ve třídě paní Květy Koníčkové – Jonášové, který absolvovala s vyznamenáním. Od roku 1994 až do současnosti působí na katedře HV PF UJEP v Ústí nad Labem coby odborná asistentka oborů hlasová výchova a sólový zpěv (do roku 2009). Ve školním roce 2002–2003 se v rámci konkurzu vypisovaném agenturou AIA a Italským velvyslanectvím zúčastnila studijního pobytu v Bologni na konzervatoři G. B. Martiniho, kde se věnovala studiu zpěvu a italštiny. V roce 2006 dokončila a úspěšně obhájila dizertační a rigorózní práci a získala titul PhDr. Ph.D. Coby zpěvačka se zaměřuje především na interpretaci belcantových skladeb, ale nevyhýbá se i novějšímu repertoáru. Působí koncertně u nás i v zahraničí např. Německo, Itálie, Španělsko.