



Výuka pohyblivosti hlasu v soudobé zpěvní pedagogice

DAGMAR ZELENKOVÁ



Summary

Today's vocal pedagogic has its base in the principles of belcanto which is based on the technical principles of singing in the 18th and first half of the 19th century. Using the exercises of the vocal techniques of the authors of belcanto as an illustrative application the perfect agility of the voice can also be achieved today.



Soudobá zpěvní pedagogika je položena na základech belcanta a respektuje belcantový princip zpěvu, který se vyznačuje lehce volně na dechu tvořeným tónem, předním zněním vokálů a konsonantů a měkkým nasazením tónu bez zbytečné forze. Dalším atributem je kantiléna, která se vyznačuje důsledným provázáním samohlásek v legatu a rychlým vyslovením spoluhlásek, a belcantové frázování, které má základ v kantabilním způsobu zpěvu, nikoli uplatnění pregnanční artikulace a deklamačního principu německé školy. /8,134/ Trend romantické a veristické opery vyžaduje vlivem zesílení orchestrální sazby a zavedení unisona hlasu a orchestru především mohutné hlasové prostředky. Vlivem těchto interpretačních změn se koncem 19. a počátkem 20. století upouštělo od vědomého pěstování elasticity hlasu a studium se zaměřovalo na zdůraznění deklamace. „Deklamační sloh klade hlavní zřetel na psychologicky zdůrazněnou deklamaci slova do té míry, že zpěvní tón má tuto deklamaci pouze prosadit v záplavě orchestrálního zvuku. Tak tu pěvec do značné míry přejímá úlohu recitátora, jen s tím rozdílem, že má v notovém zápisu předepsány melodické a rytmické hodnoty deklamace. Hlasová kultura se tu často jeví jako zbytečná.“ /11,29/ Také odstranění koloraturního zpěvu z mužských zpěvních partů odvrá-

celo pěvce od studia koloratury, což mělo špatný vliv na tvorbu tónu, jeho ohebnost a měkkost zvuku. Není-li důsledně pěstována pěvecká pohyblivost a pružnost, hlas zhrubne, ztmavne a vysoké polohy začnou pěvci způsobovat velké potíže. Tento hlasový naturalismus má za následek úpadek zpěvní techniky, který se vyznačuje špatným frázováním a až obhroublými zpěvními akcenty.

Výuka pohyblivosti hlasu

V soudobé zpěvní pedagogice je nutné akceptovat belcantový ideál, ale zároveň pojetí pěvecké techniky přizpůsobit i soudobým požadavkům, které se vyznačují nutností zvládnutí interpretace zpěvní literatury druhé poloviny 19. a 20. století. Někteří autoři shrnují základy zpěvní techniky do tří složek: dechovou, hlasovou a artikulační techniku. /12,20/ Hlasovou technikou je míněna tzv. zpěvní artikulace, která obsahuje různé typy spojování tónů (legato, staccato, portamento aj.). Artikulační technika znamená správnou, přesnou, pružnou a srozumitelnou výslovnost. Lépe vystihuje požadavky belcantového ideálu v současné zpěvní pedagogice zaměření se na tzv. čtyři vývojové stupně: solmizace, vokalizace, messa di voce a ozdobný pohyblivý zpěv. /7,69/ Na počáteční studium solmizace musí nutně navazovat vokalizování, které znamená zpívání ně-

kolika tónových stupňů na tomtéž vokálu, neboli postupná výuka pohyblivosti hlasu. „Italské slovo *vocalizzare* lze přeložit jako zpěv vokálů. Tento překlad je poněkud zavádějící, přesný význam slova *vocalizzare* lze vyjádřit italským termínem *agilità della voce*, v překladu pohyblivost hlasu.“ /3,24/ Její studium je nutné započít drobnějšími a pomalejšími cvičeními ve střední hlasové poloze a k dokonalosti je možné ji dovést tzv. švihem až po ovládnutí techniky *messa di voce*.

Pohyblivost hlasu se rozumí jeho rychlost a pružnost. Podle belcantových mistrů „pohyblivost hlasu nemůže být dokonalá, nebyla-li zpěvákovi dána od přírody. Nelze ji získat žádným sebe soustavnějším cvičením, ani nelze zformovat sebelepší technikou.“ /6,190/ „Současná pěvecká pedagogika již nepovažuje pohyblivost hlasu za vrozenou a jedinečnou. Je možné ji získat a zdokonalovat legatovými, později staccatovými běhy.“ /13,81/

S výukou pohyblivosti hlasu je možné začít až po zvládnutí základních pěveckých návyků a dovedností¹. Podmínkami k získání vyspělé hlasové zručnosti jsou zvládnutí správné hlasové funkce, která je dána volností hrtanu a perfektním vyrovnaním hlasových rejstříků, a dokonalým zvládnutím martellatové techniky², která zamezí nekontrolovanému glissandu a udržení správné rytmické členitosti pohyblivé fráze. „Nemá-li být koloratura rozmazaná nebo rozdrobená, musí být provedena v perlivém martellatu. Koloratury jsou v martellatu nejen nejhezčí a nejpůsobivější, ale jsou v martellatu i technicky jedinečně proveditelné.“ /1,74/

Vrcholem pohyblivých cvičení je zvládnutí krajního tempa. Zde je důležité upozornit, že v pěvecké výuce se nepostupuje na základě pozvolného zrychlování tempa, nýbrž je střídáno tempo velmi pomalé (kdy se dbá na dokonalou intonaci), s velmi rychlým, bez ohledu na intonační prohřešky. Jen tak může zpěvák v sobě odhalit tzv. odstředivou sílu, která umožní tóny jakoby odhazovat a nevnímat je jednotlivě (*con slancio* – s roz-

machem, s rozletem). Toto střídání krajních temp je přímo nutností, jelikož pouze neustálým opakováním fráze v rychlém finálním tempu může dojít stejně jako u klavíristy k přecvičení. I z tohoto důvodu je rozumné požadovanou pohyblivou frází různě rytmizovat např. v tečkovaném rytmu.

Cvičení pohyblivosti hlasu

V přípravné fázi výuky je nutné se zaměřit na jednodušší několika tónová cvičení, která studenti budou interpretovat nejdříve v pomalém legatu, které umožní zafixování si intonační jistoty každé fráze. Po získání intonační jistoty budou střídavě interpretována v pomalém, nebo naopak rychlém tempu. (Obr. 1 a Obr. 2)

Následně budou prováděna cvičení v martellatové technice. Před samotnou výukou musí být dokonale zvládnuta dechová opora, aby se každá nota mohla odrazit a znovu nasadit v rychlosti a bez velkých obtíží. Je potřeba velmi čisté intonace, protože martellatové tóny musí být interpretovány zřetelně, bez „mazání“. Pokud se upustí z rytmizující členitosti běhu do klouzavého glissando, je velmi nesnadné sledovat intonační jistotu fráze. Je-li martellatová fráze členitější, je vhodné zdůraznit jemně každou čtvrtou martellatovou notu. Je-li tato míra překročena, stává se martellato manýrou tak, jako každé špatné či přehnané opakování jakékoli ozdoby: „tak získá zpěv podobu kvočny, vesele kvokající po každém vejci“ /6,210/. (Obr. 3 a Obr. 4)

Postupně se ve výuce přejde i k složitějším cvičením, která už by měla svým rozsahem přesáhnout oktávu. Tyto složitější běhy se nazývají běh zdvojený (*volatina raddoppiata*). Běhy by měly být cvičeny v celém hlasovém rozsahu, i na tzv. nejistých tónech, protože právě rychlý sled tónů umožní uvolnit studentovo napětí z vyšší polohy a tudíž zamezí nechtěnému pohybu hrtanu směrem nahoru. Někteří autoři nazývají složitější pohyblivé vokalizy termínem *gorgheggi* (trylkování) a doporučují „je cvičit každý den, poprvé pomalu a v pianu, podruhé rychle a v pianu a potřetí velmi rychle



a ve forte“. /9,2/ Vždy je vhodné si delší frázi rozdělit na menší úseky po několika tónech (v praxi se mi osvědčilo dělení po 4, 6, nebo 8 tónech), které při výsledném rychlém sledu budou mírně akcentovány, a tím se lépe zajistí dodržení rytmu a intonace. Opět je nutné zdůraznit, že cvičení se nejdříve nastudují ve velmi pomalém tempu a pak náhle dojde k jejich zrychlení. Nikdy se při výuce pohyblivosti hlasu nepostupuje od pomalého k postupně rychlému tempu. Vždy je nutné ve studentovi odhalit zvláštní „odstředivou sílu“, pomocí které dojde k plynulé a dokonalé interpretaci každého běhu. (Obr. 5 a Obr. 6)

Následující cvičení vyžadují již pěvecky velmi vyspělý posazený hlas a dokonale položené pěvecké základy. (Obr. 7 a Obr. 8)

Dalším typem cvičení je arpeggiato (odvozeno od hry na harfu, kdy zní kombinace zvuků z akordu v rychlém sledu za sebou). Základ spočívá v naprosté lehkosti hrtanu, jelikož arpeggiato musí být interpretováno s patřičnou rychlostí. (Obr. 9 a Obr. 10)

Tato ozdoba je založena na běžích opřených o hrudní i hlavovou resonanci. Cvičení se vždy začínají ve velmi pomalém tempu, jelikož je obtížné ihned vše intonovat dokonale čistě a rytmicky. Po důkladném zafixování a zautomatizování fráze dochází náraz

ke zrychlení. Při výuce arpeggiata se tempa musí střídat, jelikož v důsledku neustálé rychlého opakování můžedojít k menší dechové koncentraci a ke špatnému opírání, které vede k hlasové únavě. Pro perfektní interpretaci je vhodné zdůrazňovat první notu fráze a další dvě nebo tři svázat. Tím dojde k využití švihů a vnitřního tahu. Důležité je také procvičování v pianu a ve forte. Další nutností pro dobrou interpretaci arpeggiata je správně umístěný nádech, který nesmí tzv. přetrhout frázi.

Posledním cvičením je velmi náročný dvouoktávový běh, který by v ideálním případě neměl obsáhnout celý rozsah zpěváka, ale měl by mít možnost transpozice. (Obr. 11) Vztah pěvců a hlasových pedagogů k belcantovým pěveckým zásadám je u nás většinou ovlivněn věkem, zkušenostmi ze zahraničí nebo účastí na specializovaných kurzech či stážích. Mladší generace je daleko více přístupná přijetí některých belcantových pravidel (použití appoggiatury a kadencí, studium trylky a pohyblivosti hlasu), ke kterým ve světě dochází již v 50. a 60. letech, kdy pod vlivem Callasové, Sutherlandové, Horneové a dalších se opět vrací předverdiovský interpretační způsob, znovuoobjevení Rossiniho opery seria a návrat barokní opery.

Obrazová příloha

Obr. 1 Lablache, str. 14 – č. 8, str. 16 – č. 9, str. 21 – č. 11



Obr. 2 Rossini, str. 7



Obr. 3 Garc3a, str. 26



Obr. 4 Lablache, str. 25 – 3. 13



Obr. 5 Rossini, str. 5



Obr. 6 Zelenkov3, str. 41



Obr. 7 Zelenkov3, str. 40



Obr 8 Lablache, str. 67 3. 36



Obr. 9 Lablache, 69



Obr. 10 Zelenková, str. 53



Obr. 11 Lablache, 67 č. 3



Poznámky

- 1 Základy zpěvní pedagogiky položila barokní hlasová pedagogika, jejíž virtuózní belcantové pěvecké umění považujeme v dnešní době za nepřekonatelné. Nejznámějšími autory podrobných pěveckých traktátů byli kastráti Pier Francesco Tosi *Opinioni dei cantori antichi e moderni*, osieno *osservazioni sopra il canto figurato* (Mínění učitelů starých a moderních nebo také názory na ozdobný zpěv), který studoval a později učil v Bologni a Giambattista Mancini *Riflessioni pratiche sul canto figurato* (Praktické úvahy o ozdobném zpěvu), jejichž podrobné pěvecko-technické práce položily základ celé zpěvní pedagogice od 18. století až dodnes. Významným mezníkem jsou také traktáty Manuela Garcíi mladšího *Traité complet de l'art du chant en deux parties* (Kompletní spis o pěveckém umění ve dvou částech), který je kromě své pěvecké a pedagogické činnosti známým jako vynálezce laryngoskopického zrcátka, a Luigi Lablacheho *Metodo completo di canto* (Úplná pěvecká metoda), italského zpěváka a pedagoga, jenž většinu života strávil ve Francii. Na základě těchto spisů je možné definovat základní pěvecké návyky. (Doslovný překlad italského termínu *richieste di canto* by byl pěvecké požadavky, potřeby):

- výběr hlasu vhodného k pěveckému školení;
- dechová technika;
- sjednocení rejstříků;
- přirozené čisté nasazení a vedení tónu;
- postavení úst při zpěvu;
- práce s hlasem a způsob jeho posazení;
- pohyblivost hlasu a ozdobný zpěv;
- deklamace a pěvecký výraz.

- 2 Martellato (rána, úder) je ozdobou založenou na rychlém opakování některých i stejných tónů, při němž se každý po akcentovaném začátku okamžitě zeslabí. Nárazy tónových výšek předně vystihují zvukový dojem řady úderů kladiva (*martello*). V martellatové frázi je první ze čtyř not více ražená a pronikavá, ale vždy ve stejném tempu. Jeho frázovací způsob je obměnou legata, nikoli staccata. Pěvecká linka tedy nesmí být staccatově oddělená.

Literatura

1. BAR, Jiří. Pravý tón a pravé pěvecké umění I., II. Praha: Supraphon, 1976.
2. CELLETTI, Rodolfo. Historie belcanta. Praha: Paseka, 2000. ISBN 80-7185-284-8.
3. GARCIA, Manuel. 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, Stefano. 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. LABLACHE, Luigi. Metodo completo di canto. Milano: Casa Ricordi, 1997. ISMN M-041-37579-3.
6. MANCINI, Giambattista. Riflessioni pratiche sul canto figurato. Bologna: Forni editore, 1777.
6. MARTIENSSSENOVÁ – LOHMANNOVÁ, Franziska. Vzdělaný pěvec. Praha: Kora, 1994. ISBN 80-85644-04-5.
7. MARTIENSSSENOVÁ – LOHMANNOVÁ, Franziska. Vědomé zpívání. Praha: SNP, 1987.
8. POLOHOVÁ, Marta. Formovanie a osobnosti vokálnej pedagogiky na Slovensku. Prešov: PU v Prešove, Filozofická fakulta, 2012. ISBN 978-80-555-0509-1
9. ROSSINI, Gioachino. Gorgheggi e solfeggi. Milano: Ricordi, 2007. ISMN M-041-82839
10. TOSI, Pier Francesco. Opinioni dei cantori antichi e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato. Bologna : Forni editore, 1723.
11. VAŠEK, Rudolf. Kultivovaný zpěv. Praha: Panton, 1977.
12. VRCHOTOVÁ – PÁTOVÁ, Jarmila. Pěvecká příprava. Praha: SPN, 1976.
13. ZELENKOVÁ, Dagmar. Pedagogické aspekty interpretace barokní opery. Ústí nad Labem: UJEP v Ústí nad Labem, Pedagogická fakulta, 2009. ISBN 978-80-7414-186-7.

Resumé

Soudobá pěvecká pedagogika je založena na belcantovém principu zpěvu, který vychází ze zásad pěvecké techniky 18. a první poloviny 19. století. Pomocí názorného použití technických cvičení belcantových autorů je možné docílit i dnes dokonalé pohyblivosti hlasu.

Klíčová slova: pohyblivost hlasu, martellato, technika běhů, belcantový ideál.

Keywords: agility of the voice, martellato, technique of the passages, ideal of belcanto.

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.