



Vokalizy a solfeggia a jejich využití při výuce hlasové pohyblivosti

DAGMAR ZELENKOVÁ



Summary

The study of the agility of the voice in the initial phase mainly focused on mastering simple moving exercises in the middle range. Perfect agility being developed further using appropriately selected vocalize and solfeggio.



Pohyblivostí hlasu se rozumí jeho rychlost a pružnost, která je vždy jedinečná a lze ji získat a dále rozvíjet pomocí pěveckého studia. Hlasovou pružnost není možné nazvat dokonalou, pokud není perfektní po pěvecko-technické stránce a zároveň nepůsobí přirozeným dojmem. S výukou pohyblivosti hlasu je možné začít až po zvládnutí základních pěveckých dovedností. Podmínkami k získání vyspělé hlasové zručnosti jsou zvládnutí správné hlasové funkce, která je dána volností hrtanu a perfektním vyrovnáním hlasových rejstříků, a dokonalé zvládnutí martellatové techniky, která zamezí nekontrolovanému glissandu a udržení správné rytmické čitelnosti pohyblivé fráze.



Vokalizou se rozumí vokální cvičení, které spočívá ve zpěvu beze slov s použitím jedné nebo více samohlásek. Termín *solfeccio* pochází od názvů tónů *sol* a *fa* (g – f), který byl poprvé použit Guidem z Arezza kolem roku 1020, kdy byl papežem „...povolán do Říma, aby tam demonstroval svou pěveckou metodu“. /4,24/ Česká hudební terminologie se drží označení c-d-e-f-g-a-h (původně bylo a-b-c-d-e-f-g), které je odvozeno od řecké abecedy, a tento systém byl dále rozvíjen notací *boethianskou* (Boethius 4. století) a *oddonskou* (Oddo de Cluny 10. století), jejíž názvosloví se u nás používá dodnes. /5,247/ V některých jazycích solmizační slabiky sloužily a slouží jako názvy not. Tak je tomu zejména v jazycích románských

(španělština, portugalština, francouzština, italština).

V klasické hudbě se začaly objevovat samostatné vokalizy a solfeggia na počátku 18. století, kdy se v pedagogických dílech Manciniho a Tosiho nachází některé příklady jejich vlastních vokaliz. U hlasových pedagogů pozdního belcanta Garcii a Lablache lze nalézt zajímavá vokální cvičení, která jsou většinou doplněna jejich doporučeními a postřehy z výuky. Slavnou pěvkyní a učitelkou zpěvu byla také Garciova žačka Mathilde Marchesi, která se stala zakladatelkou pěvecké školy v Paříži *L'École Marchesi*, jež se hlásila k belcantovému odkazu. Je také autorkou 24 spisů zabývajících se belcantovou metodou a vokalizami pro zvýšení pohyblivosti hlasu. Významným tvůrcem vokaliz byl rovněž Marco Bordogni, tenorista a později učitel na pařížské konzervatoři, jehož cvičení jsou dodnes považována za jedna z nejobtížnějších. Dalšími autory vokaliz byli učitelé zpěvu August Iffert, Benjamin Lütgen, Ferdinand Sieber; operní skladatelé, kteří se taktéž zabývali výukou zpěvu, Ferdinando Paer, Giuseppe Concone (vyučoval na pařížské konzervatoři), Nicola Vaccaj (ředitel milánské konzervatoře), Saverio Mercadante (ředitel neapolské konzervatoře) a Gioachino Rossini.

G. Concone

Pro zvládnutí základních pěveckých návyků se autorce v praxi velmi osvědčilo Conco-

neho album vokalizací pro střední a nízký hlas *50 Lecons (Mitte und Tief)*. Zde se nejedná o vokalizy specializované na zvýšení pohyblivosti hlasu, ale některá z obtížnějších cvičení obsahují pasáže s drobnými běhy a ozdobami, které svým charakterem předjímají složitější pohyblivé vokalizy a solfeggia.

Cvičení číslo 21 obsahuje v posledních dvou řádcích drobné běhy s rozsahem $g - es^2$, které jsou vždy na počátku taktu podloženy solmizační slabikou. Tuto podmínku ovšem není nutné striktně dodržovat, jelikož jejich interpretace vyžaduje rychlejší a pružnější nasazení a následné odpoutání se od nich. Jak již bylo zmiňováno, představa tzv. zrušení výslovnosti úzkých vokálů je pro studenty velmi problematická a vyžaduje delší čas a vnitřní pochopení dané problematiky. (Notový příklad č. 1)

Již od první noty je potřeba udržovat hlasové napětí, které nesmí poklesnout až do posledního tónu. Jenom tak se zamezí „padání zvuku z masky“ a nedostatečné dechové kapacitě. Tóny musí být „rozvíjené stále z jednoho bodu“. Student si tedy nejdříve zafixuje potřebnou frázi intonačně v pomalém tempu a teprve po jejím zautomatizování dochází ke zrychlení pomocí švihů.

Závěrečnou pohyblivou *volatinu* (běh) obsahuje také cvičení 29, jehož rozsah je již náročnější a pohybuje se od as do as^2 . Poslední řádek vokalizy obsahuje jednodušší a těžší verzi cvičení, je tedy vhodné se naučit obě varianty a v případě studentovy nejistoty z interpretace zvolit jednodušší verzi. Ovšem finální provedení vokalizy by mělo směřovat k interpretaci složitější. (Notový příklad č. 2)

Také toto cvičení obsahuje výslovnostní element solmizačních slabik, který umožňuje u studentů při zpěvu více zapojovat mluvidla. Frázi je nutné nejdříve zafixovat v pomalém tempu bez výslovnosti, později dojde k jejímu zrychlení a teprve po dokonalé schopnosti rychlé a pružné interpretace se vloží opět solmizační slabiky, u kterých musí dojít již při zaznění k okamžité korekci vokálu, jeho opuštění hned při výslovnosti a nahrazení neutrální představou.

B. Lütgen

Album jednodušších denních cvičení *Die Kunst der Kehlfertigkeit (Hohe Stimme)* vytvořil Lütgen pro poznání a pochopení umění pohyblivosti hlasu. Jedná se o dvacet vokaliz, které autor doplnil svými poznámkami týkajícími se nácvičky a interpretace. Autor mimo jiné doporučuje po důkladném zafixování některých cvičení jejich posunutí o půltón směrem nahoru nebo dolů a při některých pasážích použití dvaatřicetin namísto šestnáctin. I když jsou vokalizy psány pro vyšší hlas, jejich rozsah dosahuje pouze gis^2 a odpovídá spíše střednímu hlasu. (Notový příklad č. 3)

Méně náročná cvičení (1, 2, 4, 6, 15) lze doporučit pro počáteční fázi výuky pohyblivosti hlasu k tzv. vypružení hlasu. U cvičení číslo 1 je nejproblematictější místem spojení druhého a třetího taktu, kdy student musí hned na počátku fráze vytvořit „dostatečný tvar uvnitř mluvidel“, naprosto zrušit zpívaný vokál a tím „udržovat patro ve zvýšené poloze“. Po nádechu ve druhém taktu nesmí v napětí povolit a nejvyšší tón vokalizy g^2 nechat zaznít bez jakéhokoli tlaku a napětí. (Notový příklad č. 4)

Ve cvičení číslo 2 není nejnáročnějším místem samotné rychlé střídání dvou tónů, ale závěrečný skok na oktávu po rychlé tónové výměně. Bez „udržení tvaru“ a tím eliminování napětí svalů na krku může dojít k intonační nejistotě ve skoku. (Notový příklad č. 5)

Podobným místem působícím interpretační nesnáze je ve cvičení 6 takt 11 – 12 a 17 – 18. (Notové příklady č. 6 a č. 7)

U cvičení číslo 7 a 8 se náročnost běhů zvyšuje. Zde již nejde o drobné pohyblivé motivky ve vyšší a nižší hlasové poloze, ale jedná se o komplikovanější běhy s rozsahem jedna a půl oktávy. (Notový příklad č. 8)

Podstatou jejich správné interpretace je nasazení první noty už s představou prostoru té nejvyšší (prostor v ústech se zvýšeným patrem a kleslým jazykem) a s mírně otevřenými ústy, která se při běhu vzhůru postupně uvolňují. Díky těmto pokynům se docílí plynulého pohybu, bez tlaku, pouze

s lehkým akcentováním na opěrných tónech. Totéž pravidlo platí i při běhu sestupném ve cvičení číslo 8, kdy pomocí akcentování fráze se zamezí snižování napětí, což mívá za důsledek zvukové padání tónu a nečistou intonaci. (Notový příklad č. 9)

Cvičení číslo 20 se zaměřuje na výuku trylku jako vrcholného umění hlasové pohyblivosti. Většinou se uvádí, že trylek je rychlé střídání tónu hlavního s jeho vrchní malou nebo velkou sekundou. Tímto způsobem ovšem nelze pěvecký trylek interpretovat, jelikož podstatou jeho zpěvního provedení je chvění hrtanu, nikoli znění dvou oddělených výšek. Pro nácvik je vhodné vycházet z toho, že se nejprve usiluje o pohyb na jednom tónu a poté se toto chvění stupňuje ke dvěma tónovým výškám. /3,59/

G. Rossini

Gioachino Rossini byl nejen vynikajícím operním skladatelem, ale také výborným pěvcem a učitelem zpěvu. Pro svoje studenty, mezi které například patřila slavná altistka Marietta Alboni, vytvořil řadu denních cvičení, která doporučoval „...zpívat každé ráno nejdříve pomalu v pianu, podruhé rychle a v pianu a potřetí co nejrychleji a ve forte“. /V,2/ Album *Gorgheggi e solfeggiper rendere la voce agile e imparare il bel canto* (k získání pohyblivosti hlasu a výuce bel canta) doplňují čtyři snazší vokalizy pro střední hlas.

Vokaliza číslo 2 s průměrným rozsahem c^1 – f^2 je vhodným studijním materiálem v počátcích výuky hlasové pohyblivosti. Melodie vokalizy je obohacená o dokonale provedenou *appoggiatura* (oporu), při níž se musí dbát i na dokonalou oporu brániční, která podporí její perfektní intonační provedení. K interpretačně obtížnějším místům patří takty 26 – 29, ve kterých je drobnější sestupný běh znesnadněn přechodem do jiné tóniny, což může při studiu způsobit povolení napětí fráze, což se projevuje intonačním klesáním a padáním tónového posazení. (Notový příklad č. 10)

Dalším problematictější místem mohou být takty 34 – 36, kde se často vyskytují obtíže

při udržení napětí fráze v důsledku tónového skoku na jejím konci. (Notový příklad č. 11) Stejnému povolení napětí je nezbytné předcházet v taktech 38 – 41, kdy je nutné po interpretaci sestupné skupinky udržet pocit afektu a „vypruženého vysokého patra“, které umožní čistotu intervalových skoků. (Notový příklad č. 12)

Závěr vokalizy by měl být provedený s dobře zvládnutým *messa di voce* na tónu f^1 , které je nezbytnou součástí perfektní belcantové interpretace. Závěrečný tón má být pouze jemně vnesený a lehce položený. Je tedy nutné zamezit povolování fráze a jejímu špatnému opření, které může vést k nedostatečné dechové kapacitě a tím k neschopnosti interpretace kvalitního a precizního *messa di voce*. (Notový příklad č. 13)

M. Bordogni

Vokalizy italského tenoristy a učitele zpěvu pařížské konzervatoře Marca Bordogniho jsou většinou pěveckých pedagogů považovány za jedny z nejtěžších pohyblivých cvičení. Sám Bordogni byl skvělým barytonálním tenorem a měl možnost studovat v italském Bergamu u Giacomo Davida, považovaného za jednoho z nejslavnějších tenoristů pozdní belcantové éry. Pro výuku pěvecké pohyblivosti je možné využít album jednodušších vokaliz *24 Vocalises faciles et progressives*. Jedná se většinou o pohyblivá cvičení pro střední hlas s rozsahem nepřesahujícím b^2 .

Cvičení číslo 11 obsahuje několik rychlejších obalů, při jejichž interpretaci je nutné mít naprosto uvolněná mluvidla a představu neutrálního vokálu, jejichž pomocí je možné docílit perfektní vyrovnané ozdoby a nenásilného spojení s dalším intervalem. (Notový příklad č. 14)

Interpretačně složitější jsou takty 8 – 16, které po obtížnějším septimovém skoku obsahují několik modifikací arpeggiatového běhu bez nádechu. Termín *arpeggiato* je „...odvozen od hry na harfu, kdy zní kombinace zvuků z akordu v rychlém sledu za sebou“. /6,53/ Zde je po detailním intonačním zafixování nutné dbát na maximálně le-

gatovou interpretaci volatiny, čímž lze lépe docílit perfektního rytmu a intonace pomocí představy švihů a akcentování vhodných tónů. (Notový příklad č. 15)

Také je nutné zabránit snižování napětí z důvodu povolení dechové opory a její nedostatečnosti, které se může projevit v závěrečné části vokalizy, kde je třikrát se opakující stejný arpeggiátový motiv. (Notový příklad č. 16)

Interpretačně velmi složitým albem vokaliz je *36 Vocalises pour soprano ou tenor*. Je nutné podotknout, že v dnešní pěvecké pedagogice se studiem vokaliz zabývají především začátečníci a středně pokročilí posluchači. Ve vyšších ročnících většina studentů nepovažuje toto studium za nezbytné, a tudíž i řada učitelů od něj později upouští. I z tohoto důvodu zde autorka zmiňuje složitější vokalizy, jelikož pouze každodenním pravidelným cvičením je možné dosáhnout požadované hlasové zručnosti.

Vokaliza číslo 1 už svým rozsahem $c^1 - c^3$ převažuje hlasové možnosti většiny studentů v prvních letech pěveckého studia. Je tedy nutné pracovat s již posazeným a vyspělým hlasem. Intonačně náročnějším místem je 10 – 12 takt, kde několik půltónových a celotónových postupů mimo tonalitu vokalizy vyžaduje perfektní intonační zapamatování si fráze, její legatové nesení a dokonalé opření, které umožní zafixování tónů „v jednom bodě na masce“. (Notový příklad č. 17)

Podobně intonačně náročnější je běh v taktu 18. (Notový příklad č. 18)

Dalším interpretačně zajímavým místem jsou takty číslo 24 – 25, kde je nutné neopomenout akcenty na opěrných tónech a zbylé tři tóny pouze lehce bez tlaku přeběhnout až ke koruně na a^2 . Ve 25. taktu Bordogni doporučuje rychlý nádech po tónu d^2 , jehož dodržení je možné pokračovat v interpretaci fráze i po zmiňované koruně. (Notový příklad č. 19)

Vrcholným místem vokalizy jsou takty 40 – 44. Zde je při použití tečkovaného rytmu na opakovaných tónech e^2 a f^2 nutná představa většího „vypružení patra“ a stoupající-

cího napětí, která interpretovi umožní intonačně čistý skok nejdříve na a^2 , podruhé na b^2 a následně na c^3 . V tomto místě také Bordogni doporučuje lehké zvolnění a vedení hlasu a *piacere* (podle libosti) bez násilného striktního sledování rytmu. (Notový příklad č. 20)

Při studiu vokaliz lze pohyblivé pasáže zpočátku interpretovat v pomalejším tempu nebo je z cvičných důvodů lehce upravit. Výuka by ovšem neměla zůstat u tohoto „mezistupně“, ale měla by směřovat k jejich perfektnímu provedení. V současné době existuje velká řada vhodných vokaliz, jejichž studiu by měla být opět věnována dostatečná pozornost.

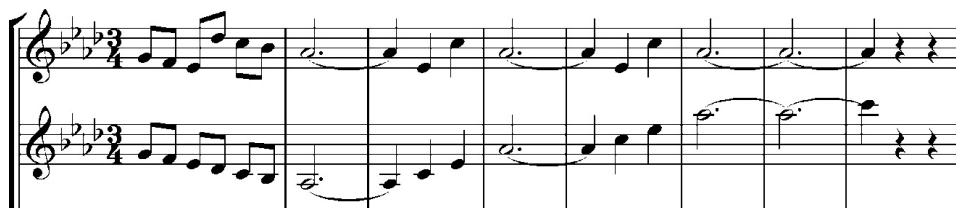


Obrazová příloha

Notový příklad č. 1 – Concone, 50 Lecons, č. 2



Notový příklad č. 2 – Concone, 50 Lecons, č. 29



Notový příklad č. 3 – Lütgen, Die Kunst der Kehlfertigkeit, č. 2



Notový příklad č. 4 – Lütgen, Die Kunst der Kehlfertigkeit, č. 1



Notový příklad č. 5 – Lütgen, Die Kunst der Kehlfertigkeit, č. 2



Notový příklad č. 6 – Lütgen, Die Kunst der Kehlfertigkeit, č. 6



Notový příklad č. 7 – Lütgen, Die Kunst der Kehlertigkeit, č. 6



Notový příklad č. 8 – Lütgen, Die Kunst der Kehlertigkeit, č. 7



Notový příklad č. 9 – Lütgen, Die Kunst der Kehlertigkeit, č. 8



Notový příklad č. 10 – Rossini, Gorgheggi e solfeggi, č. 2



Notový příklad č. 11 – Rossini, Gorgheggi e solfeggi, č. 2



Notový příklad č. 12 – Rossini, Gorgheggi e solfeggi, č. 2



Notový příklad č. 13 – Rossini, Gorgheggi e solfeggi, č. 2



Notový příklad č. 14 – Bordogni, 24 Vocalises faciles et progressives, č. 11



Notový příklad č. 15 – Bordogni, 24 Vocalises faciles et progressives, č. 11



Notový příklad č. 16 – Bordogni, 24 Vocalises faciles et progressives, č. 11



Notový příklad č. 17 – Bordogni, 36 Vocalises pour soprano ou tenor, č. 1



Notový příklad č. 18 – Bordogni, 36 Vocalises pour soprano ou tenor, č. 1



Notový příklad č. 19 – Bordogni, 36 Vocalise pour soprano ou tenor, č. 1



Notový příklad č. 20 – Bordogni, 36 Vocalises pour soprano ou tenor, č. 1



Literatura

1. BURNEY, Charles. *Hudební cestopis 18. věku*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966.
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. HOLEČKOVÁ – DOLANSKÁ, Jelena. *Vývoj a literatura zpěvu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1966.
5. STEPHAN, Rudolf. *Musik*. Frankfurt am Main: Fischer Bücherei KG, 1957.

6. ZELENKOVÁ, D. *Pedagogické aspekty interpretace barokní opery*. Ústí nad Labem: Acta Universitatis Purkynianae, 2009. ISBN 978-80-7414-186-7.

Internetové zdroje

1. http://it.wikipedia.org/wiki/Mathilde_Marchesi
2. http://it.wikipedia.org/wiki/Marco_Bordogni

Notové materiály

- I. BORDOGNI, Marco. *24 Vocalises faciles et progressives*. Leipzig: C. F. Peters, bez datace.
- II. BORDOGNI, Marco. *36 Vocalises pour soprano ou tenor*. Leipzig: C. F. Peters, bez datace.
- III. CONCONE, Giuseppe. *50 Lecons (Mittel und Tief)*. Leipzig: C. F. Peters, bez datace.
- IV. LÜTGEN, Benjamin. *Die Kunst der Kehlfertigkeit (Hohe Stimme)*. Leipzig: C. F. Peters, bez datace.
- V. ROSSINI, Gioachino. *Gorgheggi e solfeggi*. Milano: Ricordi, 2000. ISMN M-041-82839-8.

Résumé

Studium pohyblivosti hlasu je v počáteční fázi zaměřeno především na zvládnutí jednodušších pohyblivých cvičení ve středním rozsahu. Dokonalost běhů se dále rozvíjí pomocí vhodně zvolených vokálů a solfeggií.

Klíčová slova: vokalizace a solfeggia, pohyblivá cvičení, studium pohyblivosti hlasu.

Keywords: vocalize and solfeggio, agility exercises, study the agility of the voice.

Sopranistka Dagmar Zelenková vystudovala na PF UJEP obor hudební výchova – sólový zpěv ve třídě paní Květy Koníčkové – Jonášové. Od roku 1994 až do současnosti působí na katedře HV PF UJEP v Ústí nad Labem jako odborná asistentka oboru hlasová výchova. V roce 2006 dokončila a úspěšně obhájila dizertační a rigorózní práci a získala titul PhDr. a Ph.D. Jako zpěvačka působí koncertně u nás i v zahraničí (např. v Německu, Itálii, Španělsku). Zaměřuje se především na belcantovou interpretaci, tj. barokní, mozartovskou operu a raně romantickou operu, ale nevyhýbá se i interpretaci novějších žánrů.