



Specifická pravidla vrcholné belcantové pěvecké techniky

DAGMAR ZELENKOVÁ



Summary

18th and 19th century, the vocal melodies marked by the adoption of more pathetic, monumental and dramatic forms, which are reflected in the way of vocal interpretation. Expressive legato gets forward and pushes so far preferred martellato. Declamatory element and preferred expressive diction are hoisted into the spotlight and cause fragmentation of smoothly flowing vocal power. Voice lightness and mobility is hampered by a new building melodic lines, new means of expression and increasing orchestral rate which is no longer fulfilling the form of mere accompanist, but is built with a singer at the same level.



Charakteristickým rysem belcantového období (belcanto – krásný zpěv) je tzv. pěvecké opojení, jehož vrcholem byla barokní opera 18. století, avšak odrazilo se také v tvorbě některých skladatelů počátku 19. století.



Klasické pojetí libozvučnosti zpěvu (*eufonia del canto*), které přežívalo v západní hudební kultuře ve stále stejném pojetí (*temperamento equabile*), vycházelo z virtuózní představy zpěvu. „Z hlediska styluového se belcantem označuje převaha vokálního zvuku a pěvecké linie (*cantabile*) nad mluvně-výrazovou intenzitou“¹. Záměrem belcanta bylo zvukově vyrovnané vedení hlasu a pěvecky krásný zvuk. Pro absolutní dokonalost těchto složek se barokní opera zříká realismu, ten je nahrazen bájnými mýty, přírodou a idealizovanou vizí lidských pocitů.



Belcantová virtuosita vokální a instrumentální se odvíjela ve snaze o vytvoření a nalezení něčeho, co nepodléhalo jakékoli každodennosti a vymykalo se běžné lidské schopnosti. Tento neskutečný fantastický idealizovaný svět byl protikladem světa skutečného a tento souhrn emocí se v belcantu vyjadřoval pojmem *poetica della meraviglia* (poetika úžasu). Smyslem a cílem belcanta bylo vzbudit úžas pomocí

ojedinelého hlasového tónu, vokální virtuositou a přesvědčivým afektem.

Belcanto je časově omezeným obdobím a váže se na dobu vzniku interpretovaného díla, nikoli na pěvecko-technické schopnosti interpreta. O tomto termínu je tedy možné mluvit pouze v rámci interpretace hudby 17., 18. a některých skladeb 1. poloviny 19. století.

Vokální styl 1. poloviny 19. století

Přelom 18. a 19. století se ve vokální melodice vyznačoval přijetím patetičtějších, monumentálnějších a dramatictějších forem, které se odrazily ve způsobu pěvecké interpretace. Výrazové legato se dostává do popředí a vytlačuje doposud preferované martellato. Deklamační element a preferovaná výrazná dikce jsou vyzdvihnuty do centra pozornosti a způsobují rozdrobení hladce plynoucího pěveckého proudu. Hlasová lehkost a pohyblivost je znesnadněna novou stavbou melodické linie, novými výrazovými prostředky a stále se zvětšující orchestrální sazbou, která již neplní formu pouhého doprovazeče, ale je stavěna s pěvcem na stejnou úroveň.

Důležitým momentem ve vývoji vokálního stylu té doby bylo odmítnutí stylizovaného barokního tónu, který stavěl na jemnosti,

něžnosti a líbivém témbu, a tudíž odmítal použití přirozených mužských hlasů, které byly pouze zřídka využívány do vedlejších, většinou záporných nebo komických rolí. Hlavní mužské (někdy i ženské) role zaujímal v belcantové opeře kastráti. Opera romantická je nahradila přirozenými mužskými hlasy, které se v důsledku postupně upadající kolorатурní techniky a se záměrem větší expresivity zaměřovaly na sylabický nezdobený zpěv.

Hudební divadlo se zaměřilo na vyzdvihnutí realistického zobrazení citů a vášní a na scénu jsou postupně přiváděny postavy, prostředí a události výjimečného charakteru a morálních principů. Hlavním motivem raně romantické poetiky je boj dobra proti zlu a souboj vlastních, často protichůdných citů hrdiny. Romantická opera také postupně změnila zaběhnoutou zásadu radostného konce *lieto fine*, které nahradila tragickým finále. Všechny tyto nové atributy vedly skladatele k tvorbě monumentálnější a vznešenější hudby, která prudce a náhle reaguje na zvraty ve vyprávěném příběhu. Předěl ovšem nebyl tak markantní jako v opeře druhé poloviny 19. století, jelikož se skladatelé často uchýlili k idealizovanému zpěvu pomocí vokalizací a zdobení, které měly podtrhnout výjimečnou osobnost, situaci nebo citové pohnutí.

*„Romantická opera šíří svými vzněty a neklidným vzrušením extrémně vysoko přetažené hrudní tóny. Z tohoto důvodu se začaly podporovat a vyžadovat mohutné hlasové prostředky, protože byla zesílena orchestrální sazba a zaváděla se unisona ve vícehlasu a unisona hlasu a orchestru. Postupně omezování koloraturního zpěvu mělo vliv na upadání pěvecké techniky, což se projevovalo v tvrdé tvorbě tónu, jeho ohebnosti a měkkosti zvuku.“*²

Pěvecká pravidla 1. poloviny 19. století

Významní autoři pěveckých traktátů první poloviny 19. století (Manuel García ml. a Luigi Lablache) se ve svých dílech zmiňují o nejdůležitějších pravidlech, která je nezbytně nutné dodržovat při interpretaci

vrcholné belcantové opery. Tato pěvecká pravidla v zásadě vycházejí ze základních barokních pěveckých principů, které stanovili autoři traktátů Pier Francesco Tosi a Giambattista Mancini, ale jsou upravena a obohacena v důsledku změn ve způsobu pěvecké interpretace. Ta pozvolna reagovala na charakteristické rysy raně romantických oper, kterými se staly deklamátorský zpěv, výrazné citové vzruchy a ozdobný zpěv.

Messa di voce

Schopnost provádění messa di voce vychází „...z rovnoměrného přecházení z *pi-anissima do fortissima* a zpět.“³ García tuto schopnost nazývá *filare di voce* (rozpředení hlasu) a její technika by vždy měla začínat nejdříve výukou postupného crescenda a po jeho zvládnutí studiem decrescenda⁴. „Pravidelně se messa di voce používá po recitativu na začátku samotné árie, na notě opatřené korunou nebo jako úvod následné kadence. Je možné využít tento pěvecký princip i na jiném vhodném místě, jelikož jeho pomocí získá hlas na půvabu. Je-li zvoleno nevhodné místo, nebo je-li messa di voce opakováno často, stane se zvukově nudným a obyčejným. I tady platí, že je nutné tuto pěveckou ozdobu používat s mírou.“⁵ García a pěvecká pedagogika pozdního belcanta se téměř ztotožňuje s takovýmto použitím, přidává pouze možnost „uplatnění hlasového rozpředení na jakékoli dostatečně dlouhé notě v *cantabilní* části árie.“ Téhož názoru je i Lablache: „...*filare un suono, crescerne gradatamente la forza fino alla meta del suo valore, e diminuirlo insensibilmente da questo punto sino alla fine.*“⁶ (Notový příklad č. 1)

Vázání a nesení hlasu

Zpěvní termíny *legare* (vázat) a *portare* (nést) souvisí s čistým přecházením uvnitř hudební fráze od jedné noty ke druhé. Vázání tónů znamená spojení dvou tónů tzv. čistým způsobem, bez přerušení nádechem, či jemné přejetí mezitónů. K jediné změně dochází na hlasivkové štěrbíně,



která se podle výšky vibrací jemně zavírá, nebo otvírá. Při dodržení legatové linie nebude zvuk na resonanci a na kráse. Výšky v legatové linii nesmějí zůstat bez spojení, jakoby osamoceny a izolovány. Text není roztrhán ztluštělými konsonantami, ani zvukově neruší dyšné hlásky. Síla celé fráze je regulována a kontrolována na základě legata.

Termín *portare* vystihuje prostředek, který ať je interpretovaný energicky nebo jemně, vždy se používá k ozdobení zvukové kvality hlasu. Je-li interpretován s důrazem na razanci myšlenky, musí znít silně, plně a rychle. „*Pokud zvýrazňuje myšlenku jemnou a milou, je nutné dbát o sladší a pomalejší zaznění. Důležitou zásadou je i pravidlo, podle kterého při vzestupném portamentu se musela intenzita tónu zesilovat a při sestupném portamentu se muselo na síle ubírat.*“⁷ V zásadě lze shrnout, že jeho použití je vhodné, pokud zpívaná řeč se v myšlenkovém pochodu uchýlí k energickému nebo něžně vzrušenému citovému vzplanutí. (Notový příklad č. 2)

García se ve své knize zmiňuje o nutnosti řízeného spojení od jedné noty ke druhé, ke kterému dojde přejetím řady mezitónů.⁸ Tímto se jeho teorie portamenta zásadně liší od pojetí barokních belcantových mistrů, kteří právě portamento charakterizovali jako: „...*poiche dev'essere una giusta e limpida graduazione, che lo deve reggere e legare, nel passar che si fa da una nota all'altra.*“⁹ Je pravděpodobné, že špatné pojetí a přehánění Garcíova způsobu spojování zapříčinilo pozdější určitou nechuť vůči portamentu, které v belcantové hudbě znamenalo významný výrazový prostředek.

Frázování

Pod termínem *fraseggiare* (frázovat) se rozumí ztvárnit každý motiv ve frázi specifickým způsobem, který naplno vystihuje jeho smysl. Výraz fráze mohou také podtrhnout změny v charakteru dýchání. Fráze se podle Garcíi skládá ze dvou podčlenů fráze, a tudíž je možný rychlý nádech (zvaný po-

lodech – *mezzo respiro*) v rámci tzv. podčlenů fráze. (Notový příklad č. 3)

V rámci správného frázování musí interpret také „...*počítat s délkou dechu ve vztahu k délce každého motivu a dovednost vložit pauzu tam, kde ji skladatel nepředpokládá.*“¹⁰ 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. Zastavení tempa a prodloužení hodnoty důležitých not z hlediska smyslu slova a fráze se nazývá *rubato*. Zde je velmi důležitá výborná spolupráce s doprovodem, který umocňuje výsledný efekt *rubata*. Toto zdržení vzápětí interpret jakoby „dožene“ zrychlením následujících not bez větší důležitosti, jelikož interpret se vždy musí vrátit „in misura“ (do taktu) orchestru. Již Tosi poukazuje na to, že: „...*chi non fa rubare il tempo cantando, non fa comporre, ne'accompagnarsi, e resta privo del miglior gusto, e della maggiore intelligenza.*“¹¹ (Notový příklad č. 4)

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. (Notový příklad č. 5)

Jakékoli zastavení a následná kadence na notě opatřené korunou má daná pravidla a zásady, které musí pěvec akceptovat.

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 pianu i ve forte, s jemně prodlouženým slyšitelným nádechem. (Notový příklad č. 6)

Vzlykot *singulto* vyžaduje i zapojení hlasivkového aparátu, který by mohl při přehna-

ném 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. (Notový příklad č. 7)

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. (Notový příklad č. 8)

Odstiňování hlasu

Stíháním intenzity tónu *sfumare* (odstiňovat) se rozumí dynamické změny, jež se v rámci pěvecké fráze provádějí podle jistých pravidel, které akceptují slovní důrazu a také smysl fráze. Někteří autoři tuto zásadu nazývají *maniera di colorire* (způsob vybarvení fráze).¹² V zásadě se piano a forte, crescendo a diminuendo mají používat v souladu s vyjadřovaným pocitem, ne podle vnějšího obrazu hudební fráze.¹³ Jedná-li se v textu o nějaký energický cit, bude interpretován ve forte a druhá půle fráze mu bude odpovídat taktéž ve forte. Na piano něžného citu je vhodné v druhé půli fráze odpovídat forte. Je-li forte náhle změněno v pianissimo, je nutné mezi těmito dvěma plochami udělat malou pauzu. (Notový příklad č. 9)

Pro perfektní zvládnutí veškerých dynamických změn García všechna pohyblivá hlasová cvičení doporučuje trénovat v pěti stupních síly: piano, un po forte (trochu silněji), mezzo forte, forte, molto forte (velmi silně).

Ozdobný zpěv

Ozdobný zpěv neboli *canto di agilità* a jeho výuka je podmíněna několika základními pěveckými požadavky. Prvním a zásadním je *canto sul fiato* (zpěv na dechu). Tím se

rozumí, že po hlubokém nádechu a správném nasazení se tón vytváří, opírá, zesiluje a zeslabuje pouze na základě dechu, který se pěvec vědomě rozhodne vypustit z plic, a tím udržuje i nadále bránci v nádechovém postavení. Takovýto typ zpěvu zamezí jakémukoli stažení hrdla a tím tlaku na hrtan. Dále správným sjednocením hlasových rejstříků. Hlas, který není sjednocen, bude v nevýhodě, jelikož nebude moci naplno užívat jak své síly, tak i lesku. Studiu musí nutně předcházet správné vyrovnání vokálů (*vocalizzazione*), což znamená zpívání několika tónových stupňů na témže vokálu.

Jelikož se ozdoby většinou vypisovaly pouze v základě, bylo obvyklým postupem každého pěvce upravit si a doplnit árii vložením ornamentů a ozdobných pasáží. Tím nutně docházelo k vynechání některých tónů nebo jejich tempovým změnám. Úpravy not a tónových výšek mohou tedy vycházet ze dvou příčin: buď z hlasového a charakterového důvodu interpreta, nebo pro doplnění a vystupňování afektu v árii. Tato technika zdobení je typická pro veškerou italskou hudbu 17. – 18. století. Autor již dopředu počítal s těmito úpravami a často tedy pěvecký part pouze naznačuje základními notami a nechává plně na vůli interpreta další zdobení. Někteří především pozdější autoři se uchylovali k vypsání ozdob pro určité pěvce, s nimiž spolupracovali. Bylo také možné vypsát několik variant a ty měnit podle situace interpreta. V zásadě student zpěvu se musí naučit využít vhodně ozdoby a běhy, které nebudou beze smyslu vloženy do árie, nýbrž zvýší slovní efekt dané fráze. Před jakoukoli úpravou je nutné znát zásady harmonie, typ árie, charakter zpívané postavy a detailní smysl slov. (Notový příklad č. 10)

Doplnění ozdob je patřičné, pokud jsou konce fráze naplněny stejným afektem jako celá fráze. Jedná-li se na konci fráze o jakési zastavení myšlenky, je vhodnější zachovat původní ráz partitury. Pokud je naopak závěr fráze vystupňován a je v něm umístěn slovní vrchol, je nezbytné podřídit



této situaci ostatní ozdoby ve frázi. (Notový příklad č. 11)

Základní pravidlo změn: Pokaždé pokud se myšlenka opakuje, ať celá, nebo jen její část, je nutné obměnit melodii, dodat jí nové kouzlo a tím jí udržet v pozornosti posluchače. Pokud dochází k opakování několikrát, interpret musí postupným přidáváním ozdob a pozměňováním přízvuků vystupňovat smysl fráze.

Pokud se jednalo o úplné opakování, muselo být zdobení fráze vytvořeno formou variačního prostředku se stoupající tendencí. Jednalo-li se o tři totožné melodické motivy, první byl přednesen prostě

bez ozdob, druhý s drobnými úpravami, změnami tempa a dynamiky a ve třetím opakování mohl interpret předvést veškerou pěveckou virtuozitu. (Notový příklad č. 12)

V zásadě je každá postava v opeře 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, použití ozdob v souladu s vyjadřovanými pocity, ne podle vnějšího obrazu hudební fráze.“¹⁴

Obrazová příloha

Notový příklad č. 1 – Mozart, Don Giovanni, árie Dona Ottavia



Notový příklad č. 2 – Mozart, Don Giovanni, árie Donny Anny



Notový příklad č. 3 – Lablache, 32



Notový příklad č. 4 – Donizetti, Lucia di Lammermoor, árie Rosmonda

Larghetto
Rosmonda

per - ché non ho del ven - to l'in - fa - ti - ca - bil vo - lo

Notový příklad č. 5 – Donizetti, Torquatto Tasso, árie Eleanora

Donizetti, *Torquatto Tasso*, I, sc. 8, Aria
Moderato
Eleanora

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

PROVEDENI'
per me pal-pi-te - rà

Notový příklad č. 6 – Mozart, Don Giovanni, árie Zerliny

Andante grazioso
Zerlina

Bai-ti, hai-ti, bel Ma - set-to la tua po-ve-ra Zer - li - na: sta-rò qui co-me a-gnel - li-na, le tue bot-te ad a - spet - tar.

Ma - set-to la tua Zer - li - na sta-rò li - na le tue

Notový příklad č. 7 – Mozart, Don Giovanni, árie Zerliny

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

Sanglot singulto Sanglot singulto Sanglot singulto

Notový příklad č. 8 – Mozart, Così fan tutte, árie Despiny



Notový příklad č. 9 – Rossini, Otello, árie Desdemona



Notový příklad č. 10 – Rossini, Il barbiere di Siviglia, árie Almaviv



Notový příklad č. 11 – Bellini, La sonnambula, kavatina Aminy

Andante cantabile
Amina

po-tria no-vel vi-go-re il pian-to il pian-to mio re-car-ti

Variante de Mme Malibran
go-re re-car-ti

Notový příklad č. 12 – Rossini, Otello, árie Desdemony

As-si-sa a piè d'un sa-li-ce, im-mer-sa nel do-
Ge-lehnt an die Cy-pres-se, das Herz so bang und

I ru-scel-let-ti lim-pi-di, a cal-di suoi so-
Des Bächleins Sü-ber-wel-len, sie rol-len ü-bér

Sal-ce d'a-mor-de-li-zí-a om-bra pie-to-sa ap-
Bald ü-ber mei-nen Hü-gel giess-dei-ne mil-den

Poznámky

- 1 Celletti, Rodolfo: *Historie belcanta*, Praha, 2000, s. 32.
- 2 Tamtéž, s. 180
- 3 Tamtéž, s. 160
- 4 Garcia, Manuel: *Traité complet de l'art du chant en deux parties, Tratto completo dell arte del canto in due parti*, Torino, 2001, s. 54.
- 5 Zelenková, Dagmar: *Pedagogické aspekty interpretace barokní opery*, Ústí nad Labem, 2009, s. 36.
- 6 „...rozpředění noty, dostatečně zesílit znění až do její poloviční hodnoty a zeslabovat ji jemně od tohoto místa až do konce“. Lablache, Luigi: *Metodo completo di canto*, Milano, 1997, s. 29.
- 7 Celletti, Rodolfo: *Historie belcanta*, Praha, 2000, s. 161.
- 8 Garcia, Manuel: *Traité complet de l'art du chant en deux parties, Tratto completo dell arte del canto in due parti*, Torino, 2001, s. 24.
- 9 „...nasazení první noty je nutné správné a jasné zesílení, které bude zachováno při vázaném spojení z jednoho tónu na druhý, kdy se opět hlas ozve v pianu a bude postupně gradovat.“ Mancini, Giambattista: *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, Bologna, 1777, s. 137–138.

- 10 Celletti, Rodolfo: *Historie belcanta*, Praha, 2000, s. 160.
- 11 „...kdo nepoužívá při zpěvu rubato s vhodně upraveným doprovodem, postrádá dobrý vkus a hudební inteligenci.“ Tosi, Pier Francesco: *Opinioni dei cantori antichi e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*, Bologna, 1723, s. 99.
- 12 Lablache, Luigi: *Metodo completo di canto*, Milano, 1997, s. 34.
- 13 Garcia, Manuel: *Traité complet de l'art du chant en deux parties, Tratto completo dell arte del canto in due parti*, Torino, 2001, s. 104.
- 14 Celletti, Rodolfo: *Historie belcanta*, Praha, 2000, s. 161.

Původní prameny

1. DELLE SEDIE, Emanuelle. *Estetica del canto e dell'arte melodrammatica*. Livorno: Ricordi, 1885.
2. 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
3. LABLACHE, Luigi. *Metodo completo di canto*. Milano: Ricordi, 1997. ISMN M-041-37579-3
4. MANCINI, Giambattista. *Riflessioni pratiche sul canto figurato*. Bologna: Forni editore, 1777.
5. TOSI, Pier Francesco. *Opinioni dei cantori antichi e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*. Bologna: Forni editore, 1723.

Sekundární 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. ČERNUŠÁK, Gracian. *Dějiny evropské hudby*. Praha: Panton, 1972.
4. DE ANGELIS, Vanna. *Eunuchové*. Frýdek – Místek: Alpress, 2003. ISBN 80-7218-936-0
5. DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.
6. GINEVRA, Stefano. *Introduzione di Traité*. Torino: Giancarlo Zedde Editore, 2001. ISMN M 705003-20-8
7. ZELENKOVÁ, D. *Pedagogické aspekty interpretace barokní opery*. Ústí nad Labem: Acta Universitatis Purkynianae, 2009. ISBN 978-80-7414-186-7

Résumé

Vokální melodie 18. a 19. století se vyznačovala přijetím patetických, monumentálních a dramatických forem, které se odrážejí ve způsobu vokální interpretace. Do popředí se dostává expresivní legato, kterému je nyní dáována přednost před martellatem. Upřednostňují se slovní element a perfektní expresivní dikce, které naruší dříve preferovanou plynulou zpěvnost díla. Hlasová lehkost a pohyblivost ustupuje novým výrazovým prostředkům a rostoucí orchestrální sazba již neplní formu pouhého doprovodu, ale je postavena na stejnou úroveň jako zpěvní linka.

Klíčová slova: vrcholné belcanto, pěvecká technika, zpěvní interpretace

Keywords: supreme belcanto, singing technique, vocal interpretation

Sopranistka **Dagmar Zelenková** vystudovala na PF UJEP obor hudební výchova – sólový zpěv ve třídě paní Květy Koničkové – 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., v roce 2014 úspěšně uzavřela habilitační řízení. 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 ani interpretaci novějších žánrů.