



Proměna pěveckého stylu

2. polovina 19. století

DAGMAR ZELENKOVÁ



Summary

The declamation ideal and the preferred dictation of the operas for the second half of the 19th century ravaged the classical belcanto structure of the melodic line, and new researches in the field of registers and voice casting had a negative influence on the singing technique of a large number of performers of both the 19th and 20th centuries. The effort to express the work as much as possible and realistically demonstrated feelings led to an exaggerated vocal naturalism, ripping phrasing, bad breathing, and generally falling singing techniques.



Technika doznívajícího vrcholného belcanta měla za cíl vzbudit v posluchači úžas (*meraviglia*), který se proto dobrovolně zříkal realismu a dramatické pravdy. Pojem *meraviglia* se v opeře stal na dlouhou dobu nejvyšší a absolutní emocí, která byla až na počátku 19. století a hlavně v jeho druhé polovině nahrazena novým expresivním záměrem, jehož zásadou bylo dojmout publikum pomocí realisticky předváděných pocitů. Tento zlomový moment se odrazil jak ve vokální mluvě, jež začala pronikat do područí mluvené nebo deklamované řeči v přízvuku, v rytmu dýchání a v postupném mizení melismatických frází, tak i ve stále dominantnější úloze orchestru.



Hudební divadlo se v letech 1830–1840 dostávalo stále více k naplňování romantického požadavku hodnověrnosti a dramatické pravdy. Cílem romantiků byla „...pravda, jako svobodné vyjádření pocitů a vášní v protikladu k chladnému akademismu okázalých klasicistních tragédií.“¹ Díky tomuto směřování přestaly platit belcantové ideály spočívající na abstraktních principech a do popředí tematiky opery vstupují příběhy a postavy více lidské, které demonstrují mnohdy až přemrštěné předvádění citů a vášní, považovaných tehdejší společností za ty pravé a nestrojené. Nadšená rétorika libující si v přehánění byla formou stylizace,

jež měla v divadle vyzdvihnout do popředí ideu nahé nefalšované pravdy a lidské všednosti. Opera, její tematika a postavy odpovídaly stále ještě tendenci zviditelňování výjimečnosti, vznešenosti či historizujícím tendencím. Konflikt boje dobra proti zlu, lásky a cti, se staly ústředním tématem děje, který na scéně vyústil do tragického finále, namísto dříve preferovaného *lieto fine*. To vše inspirovalo romantické skladatele k tvorbě vznešené a slavnostní hudby, jejím rychlým změnám k vzrušenému a prudkému melodickému toku, což vyústilo ve velkou oblibu alegorického zpěvu, idealizovaného zpěvními vokalizacemi a zdobením.

Sylabický i melismatický zpěv byl v romantické opeře nositelem vzrušeného a vášnivého stylu, kterým byl zdobován mimořádný cit a životní strasti. Nervózní energie vyplňovala při spojení vzrušeného i koloraturního zpěvu pěvecké vokalizy a ozdoby, jež sloužily k ukázání celé hloubky emoce dané postavy, ale v zásadě neakceptovaly a spíše naprosto negovaly belcantový ideál čistého frázování. Pěvecké ozdoby a běhy v áriích napomáhaly v předvedení emocí v plné síle, čímž se dostávaly do protikladu k belcantové a Rossiniho pozdní belcantové představě, jejímž smyslem bylo vyjádření afektů a vášní pomocí alegorického zpodobnění a výjimečného tónu. Právě

témbrová odlišnost a snaha jejím vymezením diferencovat rozdíly v pohlaví byly typickým projevem romantické opery, čímž se naprosto odchylovala od belcantové tradice. Roli milovníka přejal vysoký tenor (na rozdíl od kalhotkových rolí u altu), který odpovídal více představě zamilované mladé postavy. Významné role jsou svěřovány také barytonu a basu, dříve belcantem odmítaným hlasovým oborům. Ženským rolím dominuje vysoký soprán, evokující mládí, nevinnost a cudnost postavy, jeho protihráčkou se stává mezzosoprán, který vystupuje jako zralejší a zkušenější a na alt zůstávají pouze role starších žen, nebo tzv. pážat. Tímto se naprosto ztratila belcantová abstraktnost v pojetí postavy na scéně.

Pěvecká melismatika postupně mizí u mužských oborů (zůstává obsažena hlavně v partech ženských), ovšem zpěvní poloha se stále zvyšuje jak ve vokalizovaném, tak v sylabickém zpěvu. Koloraturní pasáže se u nich nachází výhradně v momentě určitého nervového vypětí či rozhořčení. U ženských oborů se perfektní melismatika udržela hlavně u vysokého sopránu, který romantická opera postavila na jakýsi piedestal a jeho koloraturu pojala coby nejvhodnější možnost vyjádření idealizované ženy bezmezně milující a obětující se, coby „andělské bytosti“ jakoby z jiného světa. Podobná idealizace proběhla i v raném barokním belcantu, kdy „...*Monteverdiho canto di garbo /zpěv noblesní/ byl atributem bohů, mytologických hrdinů a osobností ve vysokém postavení, jímž se lišili od ostatních smrtelníků.*“²

V letech 1840–1880 se postupně směřovalo k daleko větší scénické působivosti díla, hlas se začal enormně přetěžovat vinou vysoké tesity a zvýšení podílu hrudního hlasu ve střední i vyšší poloze. Napodobování realistických vzruchů vedlo k nadužívání nepohodlných poloh pro hlas a dech frázování se rozdrobil. Toto všechno směřovalo k častější hlasové únavě a také menší ochotě studovat virtuózní pěveckou techniku hlasové zběhlosti, bez jejíhož studia se rozšířila jistá hlasová obhroublost v akcentech

a ve frázování. Také u italských autorů byl přijat koncept *la parola scenica* (scénická řeč), jehož akceptováním lze snáze „...*pomocí slov ozřejmit situaci. Slova mají okamžitý silný účinek na obecnost, objasní vznikající situaci a zprostředkují vazbu mezi jevištní akcí a niterným světem afektů, které nese hudba. Vyjadřuje jimi dramatickou a emocionální sílu, jež má účinek nezávisle na hudební i poetické formě.*“³

Ve druhé polovině 19. století se především u francouzské *opery-lyrique* a později *verismu* dostávají do popředí zájmu láska mezi mužem a ženou ve smyslu nikoli dobra a zla, ale věčného ženství a mužství, s ohnivými spory, žárlivostí, zradou a urážkami. Místo dříve tlumočené andělské romantické lásky byly tedy v centru pěvecké pozornosti smyslné vášně a přehnané emoce, což od zpěváka vyžadovalo ještě realističtější a bezprostřednější výraz. Postavy a jejich charaktery se opět proměnily a posunuly k lidovějšímu pojetí, které se už naprosto odchyloje od pozdně belcantového ideálu. Interpret již své pocity nehodnotí a neanalyzuje, ale pouze se nechává řídit svým instinktem, pomocí tohoto zpodobnění se stávají témata ještě více zaměřená na posluchače a jejich okamžitou odezvu. Velká popularita verismu / *it. vero* – pravda/ vycházela z vyobrazování lidové přirozenosti a jejího postupného přehánění, které zkreslovalo instinktivnost, vášnivost, surovost a pověřivost obyčejných lidí. Jako součást tohoto procesu se dostala do popředí lidová mluva, rozlícená lidská deklamace s výkřiky a vášnivými vzlyky. Tento „efekt“ v operním divadle dosud nevidaný okamžitě upoutal posluchače a podtrhnul důležitost i řady bezvýznamných a dnes již zapomenutých děl.

Interpretace těchto oper vyžadovala od zpěváka větší zdůraznění drsnosti, jadrnosti námětu a charakteru postavy, zpěváci si vytvářeli vlastní novou rétoriku naprosto neakceptující zdravou podstatu zpěvu. Typickým rysem byly „...*vášnivé útrobní modulace, hlasité vzlyky, sardonický smích, neurotické výbuchy a vášnivé prosby, přecházející do hysterických výbuchů.*“⁴ které měly za

b

9

následek sklon k rychlému opotřebení hlasu a poškozování tvorby tónů ve střední poloze. Také akcentace a frázování naprosto ztrácely smysl a vedly k narušení přirozeného smysluplného toku hlasu. V důsledku těchto změn ve tvorbě tónu bylo pro řadu pěvců nemožné interpretovat díla starší datace s belcantovým základem. Tyto vokální nedostatky se daly překlenout a kompenzovat u veristických autorů dobrým vedením orchestru, ale u raně romantických a belcantových skladatelů se naprosto neslučovaly s podstatou a charakterem opery.

V období konce 19. století se zrodil mýtus o ideálním pěvci-herci, u něhož převládá scénická akce nad vokálním faktorem, což vedlo k opomíjení pěvecko-technické přípravy. Vinou posunutí výrazných vášnivých deklamátorských frází do polohy s registrální výměnou *lil. passaggio!* se interpreti zaměřili na tvorbu barevného tmavšího tónu ve střední poloze, což vedlo k jisté hlasové tvrdosti vyvolávající následně velmi drsnou a ostrou výšku. Pěvci nepracovali s přirozeně posazeným tónem v masce *canto in maschera* a na dechu *sul fiato*, který dokázal zvuk i ve vysoké poloze přirozeně zakulatit. Pěvecko-technickou terminologií lze konstatovat, že zpěváci přetahovali do nepřirozeně vysoké polohy svůj hrudní hlas a cíleně se nesnažili o scelení rozsahu. Některé pěvkyně úmyslně používaly hrudního hlasu i ve střední poloze ke zvýšení síly a zpěvní emoce, čímž naprosto nabourávaly ideu krásně vedeného tónu, dominantního v předešlé belcantové éře. Měkké, dynamicky odstupňované koloratury typické pro tvorbu Rossiniho a jeho některých následovníků se jevíly nepotřebnými a rozptylujícími od vášnivých afektů ve střední poloze. Byly tedy v plasticitě velmi omezeny a interpretovány pouze uměle zesvětleným hlasem. Pěvecké školy druhé poloviny 19. století se započaly více věnovat vědeckému zkoumání tvorby hlasu, o které se zasadil již Manuel García ml. ve svém díle *Traité complet de l'art du chans* (Kompletní spis o pěveckém umění, 1847). García je dnes známý především jako vynálezce laryngoskopického

zrcátka, ovšem jeho pěvecká a pedagogická činnost položila základ moderní zpěvní pedagogice. Pěvecká pedagogika Manuela Garcíi je postavena na klasickém libozvučném pojetí zpěvu, který byl na přelomu 18. a 19. století silně narušen a ovlivněn Gluckovým požadavkem větší dramatickosti zpěvu. Gluck ve snaze po čistotě melodické linie a deklamační fráze stavěl do popředí dramatickou pravdivost díla, které byly podřízeny všechny složky opery. Vrcholná belcantová technika (alespoň v jistém smyslu) přežila i tyto reformy také zásluhou Garciovy pedagogické práce, díky níž se dostala znovu do centra pozornosti.

Dalším představitelem moderní pěvecké metody byl francouzský pěvec a pedagog pařížské konzervatoře Gilbert Louis Duprez, autor významného traktátu *L'art du chant* (Pěvecké umění, 1845), výjimečný vysoký tenor s výškou hlasu posazenou již na základě smíšeného rejstříku a technikou vycházející z tzv. krytí hlasu (*voix sombrée*)⁵. Jeho pěvecká metoda vycházela ze zásad belcanta, ale bylo v ní patrné přiznání hrudního registrálního přechodu, s postupným ztmavením vokálů. Duprez úmyslně tónově posunoval registrální změnu a nabádal k použití hrudního rejstříku při interpretaci tónu h^1 a c^2 (u tenorových partů dochází k tomuto jevu ve dvou a třicárkované oktávě v notovém zápisu).

Pokračovateli vědeckých zdůvodnění tvorby rejstříků byly tzv. školy registrální, které přejali původní Garciovo dělení tří rejstříků hrudního, smíšeného (*voix mixte*) a hlavového. García ovšem v pozdějších výzkumech od tohoto dělení ustupuje, jelikož tzv. hrudně-falzetový rejstřík (smíšený, *voix mixte*) byl z čistě anatomického hlediska neproveditelný a falzetový a hlavový hlas vycházejí ze stejného principu tvorby, zůstává u principu dvou rejstříků – hrudního (*registre de poitrine*) a falzetovo-hlavového (*registre de fausset-de tete*)⁶. Pokračovatelé registrální tradice došli ve svých výzkumech k ještě detailnějšímu principu tvorby, a tudíž až k pěti různým rejstříkům. Nad hlavovým rejstříkem se podle jejich zjištění nachází

parciální tóny (píšťalové tóny) a pod hrudním je možné probudit ještě rejstřík basový⁷. Smyslem registrálních škol byla nejdříve detailní pěvecká charakteristika jednotlivých typů a posléze jejich scelení v jednotný rejstřík⁸. Ideou tzv. primárního tónu⁹ se snažili přispět k novému pojetí výuky zpěvu němečtí pedagogové Friedrich Schmitt, Bruno Müller-Brunow a Paul Bruns-Molar, jehož teorie zpěvu na volnoběhu, minimálním dechu a parciálních tónech naprosto poničila původní belcantovou tradici a pěveckou techniku z ní vycházející.

Tak jako prosazující se deklamační ideál a preferovaná výrazná dikce oper 2. polo-

viny 19. století nabourávaly klasickou belcantovou stavbu melodické linie, tak i nové výzkumy v oblasti rejstříků a posazení hlasu měly negativní vliv na pěveckou techniku velké řady interpretů přelomu 19. a 20. století. Tento trend upadající hlasové techniky se od poloviny minulého století pozvolna zastavuje, když se opět začal navracet způsob tvorby tónu do stavu před „pěvecky expresivním opojením“, jehož snaha o co největší expresivitu díla a realisticky předváděných pocitů vedla k přehnanému hlasovému naturalismu, rozbouranému frázování, špatnému dýchání a celkově upadající pěvecké technice.

Poznámky

- 1 CELLETTI, Rodolfo. *Historie belcanta*. Praha: Paseka, 2000, s. 173.
- 2 Tamtéž, s. 36
- 3 ŠEDINOVÁ SLABÁKOVÁ, Nikola: *Mezzosopránové a altové role v operách Giuseppe Verdiho a jejich interpretace*, Univerzita Palackého Olomouc, dizertační práce, 2012, s. 30.
- 4 CELLETTI, Rodolfo. *Historie belcanta*. Praha: Paseka, 2000, s. 182.
- 5 Způsob přenesený z Itálie, postupně přejatý i ve francouzštině – *voix sombrée* – ztmavený hlas in: ZELENKOVÁ, Dagmar. *Pohyblivost hlasu jako znak vrcholné belcantové pěvecké techniky a její použití v soudobé zpěvné pedagogice*, Ústí nad Labem, 2014, s. 11.
- 6 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, s. 54.
- 7 BAR, Jiří. *Pravý tón a pravé pěvecké umění I., II.* Praha: Supraphon, 1976, s. 106.
- 8 Tamtéž, s. 226
- 9 Tamtéž, s. 92

Literatura

Původní prameny

1. DUPREZ, Gilbert Louis. *L'art du chant*. Berlin: A. M. Schlesinger, 1846.
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.

Sekundární literatura

3. BAR, Jiří. *Pravý tón a pravé pěvecké umění I., II.* Praha: Supraphon, 1976.
4. CELLETTI, Rodolfo. *Historie belcanta*. Praha: Paseka, 2000. ISBN 80-7185-284-8
5. GINEVRA, Stefano. *Introduzione di Traité*. Torino: Giancarlo Zedde Editore, 2001. ISMN M 705003-20-8
6. HOLEČKOVÁ – DOLANSKÁ, Jelena. *O deklamaci zpívaného slova*. Praha: AMU Živá hudba AMU, 1980.
7. ŠEDINOVÁ SLABÁKOVÁ, Nikola: *Mezzosopránové a altové role v operách Giuseppe Verdiho a jejich interpretace*, Univerzita Palackého Olomouc, dizertační práce, 2012.
8. VAŠEK, Rudolf. *Kultivovaný zpěv*. Praha: Panton, 1977.

9. ZELENKOVÁ, Dagmar. *Pohyblivost hlasu jako znak vrcholné belcantové pěvecké techniky a její použití v soudobé zpěvní pedagogice*, Ústí nad Labem, 2014. ISBN 978-80-7414-744-9.

Résumé

Deklamační ideál a preferovaná výrazná dikce oper 2. poloviny 19. století nabourávala klasickou belcantovou stavbu melodické linie a také nové výzkumy v oblasti rejstříků a posazení hlasu měly negativní vliv na pěveckou techniku velké řady interpretů přelomu 19. a 20. století. Snaha o co největší expresivitu díla a realisticky předváděných pocitů vedla k přehnanému hlasovému naturalismu, rozbouranému frázování, špatnému dýchání a celkově upadající pěvecké technice.

Klíčová slova: deklamační ideál, opera, pěvecká technika, expresivita.

Keywords: declamatory ideal, opera, singing technique, expressiveness.

Sopranistka **Dagmar Zelenková** vystudovala na PF UJEP obor hudební výchova – sólový zpěv ve třídě paní Květy Koníčkové – Jonášové a v současné době spolupracuje s paní Věrou Páchovou na zdokonalování svého interpretačního stylu. Od roku 1994 až do současnosti pracuje na katedře HV PF UJEP v Ústí nad Labem jako docentka 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, Švýcarsku, Slovensku). Zaměřuje se především na belcantovou interpretaci, tj. barokní, mozartovskou operu a raně romantickou operu, ale nevyhýbá se ani interpretaci novějších žánrů.