

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Zpěv

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**KOMPARACE PĚVECKÉ TECHNIKY „BEL CANTO“ A KLAVÍRNÍ  
„KANTILÉNY“**

**BcA. Adriana Žigmundová, DiS.**

Vedoucí práce: odb. as. Natalia Melnik

Oponent práce: Vladimír Doležal

Datum obhajoby: 3. 6. 2019

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Art of Music

Voice

BACHELOR'S THESIS

**COMPARISON OF SINGING BEL CANTO TECHNIQUE AND PIANO  
CANTABILE PLAYING**

**BcA. Adriana Žigmundová, DiS.**

Thesis Supervisor: odb. as. Natalia Melnik

Thesis Opponent: Vladimír Doležal

Date of thesis defense: 3. 6. 2019

Academic title granted: BcA.

Prague, 2019

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Komparace pěvecké techniky "bel canto" a klavírní "kantilény"

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



## **Abstrakt**

Práce si klade za cíl přiblížit faktory ovlivňující způsob vzniku „zpívající či dýchající“ fráze v klavírním a pěveckém pojetí. Zaměřuje se na pěveckou techniku bel canto, kterou popisuje a dále pak umožňuje vykrystalizovat základním myšlenkám v kontextu s klavírní kantilénou, jež jsou všeobecně známé. Ty ale dále zpracovává v konkrétních souvislostech, aby za pomoci srovnání hmatatelnější klavírní terminologie konkrétněji vyobrazila abstraktní obrysy pěveckého světa. Protože práce pojednává o ryze praktickém tématu, zabírá se konkrétními aspekty tvorby tónu v rámci hudební fráze a pracuje i s dogmaty, jež vznikly jednoduše mylným výkladem konkrétní technické problematiky či působením střídání dobových požadavků.

## **Abstract**

The main goal of this work is to examine factors of producing "singing and breathing" phrase in singing and piano playing. It focuses on and explains bel canto singing technique, thanks to its description it is possible to find mutual symptoms with cantabile piano playing. The elaboration of that piano technique allows us to particularly depict the abstract outlines of singing. This thesis examines practical issues of tone production during phrases and also works with dogmas created either because of false interpretation of technique or the changing attitude and approach.

## **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala Ahmadu Jafaru Hedarovi za jeho inspirativní připomínky při vzniku této práce, prof. Magdaléně Hajóssyové a prof. MgA. Františku Malému za ochotu a pravdivost při poskytnutí odpovědí souvisejících s tématem práce, všem mým dosavadním klavírním i pěveckým pedagogům, jež mě svým vedením přivedli na myšlenku předmětu této práce. V neposlední řadě pak děkuji Mgr. Aleši Navrátilovi, který mi poskytl nezbytné technické zázemí.

Mé poděkování patří také mé rodině, která mi studium umožnila a od prvního do posledního dne pro mě byla oporou ve všech směrech.

## Obsah

<b>Úvod</b> .....	<b>9</b>
<b>1 Bel canto</b> .....	<b>10</b>
1.1 Stručný nástin vzniku.....	10
1.2 Opozice bel cantu.....	10
1.3 Vymezení termínu a základní principy.....	11
1.3.1 Technická proveditelnost .....	11
1.3.2 Dechová opora.....	12
1.3.3 Tvorba tónu.....	15
1.3.4 Specifika dynamiky mezza voce a pianissima .....	16
1.3.5 Vibrato.....	17
1.4 Rizika mylného výkladu a tzv. „Valsalva manévr“ .....	17
<b>2 Klavírní kantiléna</b> .....	<b>19</b>
2.1 Dnešní podoba nástroje .....	19
2.2 Důraz na správné návyky sezení .....	19
2.3 Úloha paže a zápěstí.....	20
2.4 Odstíny pianových dynamik v klavírní hře .....	20
2.5 Pedalizace .....	21
2.6 Výběr prostředků klavírní kantilény .....	21
<b>3 Vliv bel canta na klavírní literaturu</b> .....	<b>23</b>
3.1 Fryderik Chopin .....	23
3.1.1 Hlavní inspirační zdroj.....	23
3.1.2 Hloubka zaujetí operou .....	25
3.1.3 Hlavový a hrudní rejstřík v Chopinově pojetí.....	26
3.2 Ferenc Liszt.....	27
3.2.1 Dílo inspirované operou .....	28
<b>4 Praktické poznatky</b> .....	<b>29</b>
4.1 Rozhovor s prof. Magdalénou Hajóssyovou .....	29
4.2 Rozhovor s prof. MgA. Františkem Malým.....	32
<b>Závěr</b> .....	<b>35</b>



## Úvod

Interpretační problematika ukrytá za frází „zpívat na svůj nástroj“ fascinovala profesionální hudebníky snad již od nepaměti. Druh nástroje ani tak nehraje roli. Jako klavíristka i zpěvačka jsem se při svých studiích, koncertní i pedagogické dráze setkala s principy závislých na technice a ovládnutí nástroje, v nichž by mohly existovat určité paralely. Mám na mysli podobnosti v různých složkách při provádění hudby skrze naše tělo. A to buď přímo, kdy se nástrojem stáváme my sami, či prostřednictvím těla, jímž skrze konkrétní nástroj frázi vyslovíme posluchači.

Jádrem bádání se staly průniky i odlišnosti v nitru interpreta a jeho vnímání romantického frázového oblouku při nácvičce, samotném koncertním provádění i pedagogickém působení. Aby byl dobře pochopen fenomén zpěvu v klavírním frázování či naopak, je přirozeně nutno vycházet z historického kontextu i technické proveditelnosti.

Kapitola o bel cantu se zabývá některými technickými principy zpěvu. Tyto, dle mého, tvoří společné jádro zpěvného tónu jako takového. Následující kapitola mapuje jen takové klavírní technické prostředky, ve kterých nacházím zásadové zrcadlení těchto dvou hudebních oborů. Třetí kapitola se ve své většině věnuje snad nejdůležitějšímu klavírnímu skladateli ve spojitosti s klavírní kantilénou, který zcela prokazatelně klasický zpěv, konkrétně zákonitosti bel canta, adoroval a ve svém díle jimi byl silně ovlivněn. Dále také obsahuje soupis klavírní literatury, jež vzešla z přímé inspirace operou. Celá teze je podepřena poznatky a názory dvou zkušených uměleckých osobností. Pianista a operní pěvkyně tak svými odpověďmi reflektují nevyřčené z kapitol, kde se daných témat dotýkám, či přispívají k úplnosti výpovědi mé hypotézy.

## 1 Bel canto

Bel canto, neboli „krásný zpěv“ (z italštiny), je termín, který se nejčastěji používá jako popis sofistikovaného modelu zpěvu nebo ve spojitosti s označením éry v dějinách italské hudby známe jako „zlatý věk bel canta“.

### 1.1 Stručný nástin vzniku

Toto období zahrnuje z hlediska celého vývoje přibližně dvě stě let, od poloviny 17. století do poloviny 19. Podle muzikologů však „bel cantová éra“, trvala od roku 1805 do 1840. Toto její nejryzejší stadium je spojováno s třemi skladateli - velikány bel canta: Gioachinem Rossinim, Gaetanem Donizettim a Vincenzem Bellinim.

Za zakladatele je považován Gulio Caccini. Na konci 17. století pak bel cantovou techniku rozvíjel Alessandro Scarlatti, na vrchol svého rozkvětu se pak dostává na počátku 18. století s Giovannim Battistou Pergolesim a pak pokračuje v nepřerušném vzestupném kurzu až do doby Belliniho, který je posledním vývojovým stupněm, dokonalou syntézou všech vlastností bel canta.

Tento druh zpěvu se postupem času infiltroval i mimo území Itálie. Je na místě zmínit, že Georg Friedrich Händel se svými operami a oratorií stal rovněž důležitým článkem ve vývoji bel canta. Jeho árie obsahují mnoho virtuózní a náročné ornamentiky – plynulé rychlé pasáže, trylky, různě další druhy ozdob, staccatové pasáže, využití messa di voce<sup>1</sup>, velké skoky (často přes dvě oktávy) a brilantní kadence. Nadřazeným slovem pro všechny tyto prostředky je koloratura.

### 1.2 Opozice bel cantu

Evoluce této pěvecké techniky samozřejmě netrvala nepřetržitě. Názorové rozkoly nastaly s rozkvětem tzv. opery seria<sup>2</sup>, náročných da capových árií a kástrátového zpěvu. Takové byly dobové požadavky, které zatracovaly exhibici vokální ekvilibristiky pěvce. Dále je pak na místě zmínit reformu opery v polovině 19. století, která znamenala zvětšování divadel, tím pádem i hustší orchestraci a vyloučení principů bel cantového zpěvu. Dalším přiosazením významu tohoto termínu

---

<sup>1</sup> z ital. „umístění hlasu“, technika zahrnující postupné crescendo a decrescendo na jednom tónu

<sup>2</sup> tzv. vážná opera, operní žánr z přelomu 17. a 18. století, protipól komické opeře tzv. „opeře buffě“

v jeho užívání byl vznik revolučních hudebních dramát Richarda Wagnera. To si žádalo větší a větší orchestr i vyšší ladění. Tehdy se bel canto absolutně vymezilo oproti opozici ve formě závažnějšího a více deklamačního stylu zpěvu. Wagner odsuzoval italskou školu, kde nebylo primárním cílem zvětšit hlas zpěváka, ale vhodné zacentrování hlasu, aby se stal nosným. Obhajoval nový, germánský způsob zpěvu a vyžadoval, aby hlasy byly objemnější.

### 1.3 Vymezení termínu a základní principy

Jak je patrné již z významu označení tohoto pěveckého stylu, skladatelé se nesnažili o přehnanou dramatickou operní výpověď. Jinými slovy, upozadili slovo jako takové a zaobírali se více zpěvem. Interpreti, kteří se specializovali pouze na tuto literaturu, oplývali omračujícími vokálními schopnostmi, se kterými se pro jejich náročnost v současnosti již nelze už téměř setkat.

Parametry, jež jsou základním kamenem frazeologie bel canta:

- dokonalé legato v obou rejstřících – hlavovém i hrudním
- schopnost pružného a pohyblivého hlasu pro provedení náročné fioritury<sup>3</sup>
- využití světlého a lehkého hlasu ve vysokých polohách
- absence příděchů
- vyhýbání se příliš volného vibrata - příjemný, dobře vycentrovaný tón
- precizní nasazování tónů
- perfektní dikce
- technické prvky jako např.: messa di voce, portamento<sup>4</sup>, rulády<sup>5</sup>
- elegantní frázování, jež vychází z dokonalého ovládnutí dechu

#### 1.3.1 Technická proveditelnost

Existuje nespočet aspektů, jež působí na produkci tónu. Jádrem mé teze ale není rozbor všech vnitřních faktorů pěvecké akce, spíše jako uvedení takových, které jsem vyhodnotila jako hlavní ve vztahu k vytváření frází ve společném průsečíku dobových požadavků, správné techniky – to je taková, která respektuje konkrétní danosti a maximálně využívá aparátu bez jeho poškození –, s přihlédnutím k bel

<sup>3</sup> z ital. fiore – květina, název pro zdobenou vokální linku v áriích 19. století

<sup>4</sup> klouzání z jednoho tónu na jiný

<sup>5</sup> ozdoby zpívané na společnou samohlásku (trylky, mordenty aj.), od kadencí se liší délkou

cantu a to primárně. Tam totiž spatřuji ukázkovou rovnováhu, která dle mého mínění v pěveckém světě dnes schází. Z nahrávek i dostupných pramenů je evidentní, že všichni velcí zpěváci se níže uvedeným nanejvýš disciplinovaně řídili.

Nesporně významnou podmínkou správné pěvecké aktivity je držení těla neboli „postura“. Tento neustále proměnný kontinuálně probíhající proces zajišťuje aktivní svalové držení jednotlivých částí těla proti působení vnějších i vnitřních faktorů. Správné přednastavení vzpřímeného stoje ve své podstatě předurčuje kvalitu výkonu ještě dříve, než se zpěvák nadechne. Jestliže je postoj zpěváka z jakéhokoli důvodu v rozporu s účelem posturální funkce, nežádka dochází ke snížení pěvecké kvality či dokonce k znemožnění kvalitního zpěvu. Existuje zde přímá vazba mezi posturou a dechovými pohyby.

### 1.3.2 Dechová opora

Doktor Reckford<sup>6</sup> popisuje v knize Jeroma Hinese<sup>7</sup> správné fungování dýchacího ústrojí, aby poskytlo potřebnou oporu pro zpěv. Uvádí příběh, kdy se zeptal Titta Ruffa (uznávaného a skvělého barytona), co je to vlastně appoggio<sup>8</sup>. Zpěvák odpověděl, že je to přece snadné. Zatímco zpíval „fis1“, odtlačil koncertní křídlo svými břišními svaly. Pak dodal, že aby toho byl schopný, musí jeho břicho být vyboulené směrem ven a přitom pevné. V pěveckém světě koluje spousta zmatených informací o tomto tématu, přitom není nic jednoduššího, než jej pochopit skrze fyziologický výklad. Porozumění je však jen prvním krokem, k němuž je třeba si nabyté informace prožít vlastním tělem.

Správné použití dechové opory je nezbytné pro vyhnutí se možným hlasovým omezením, jakým je např. tzv. „Valsalva manévr“<sup>9</sup>. Hlavními činiteli jsou zde dvě skupiny svalů: nádechové svalstvo (bránice a mezižeberní svaly), jež přivádějí vzduch do plic a výdechové svalstvo (zevní i vnitřní svaly břicha), které má na starost dostat vzduch z plic ven. Správný nádech předpokládá uvolněný hrudník i břišní svalstvo. Vzduch by pak měl vést k rozšíření břišní oblasti, kde je uložen žaludek a hrudního koše v celém jeho obvodu za absence zvedání ramen. Vzniklou expanzi je

---

<sup>6</sup> působil ve funkci klinického docenta otorinolaryngologie na New York University

<sup>7</sup> Jerome Hines. *GREAT SINGERS on GREAT SINGING*. New York: Doubleday, 1982. 356 s. ISBN 978-038-5146-388

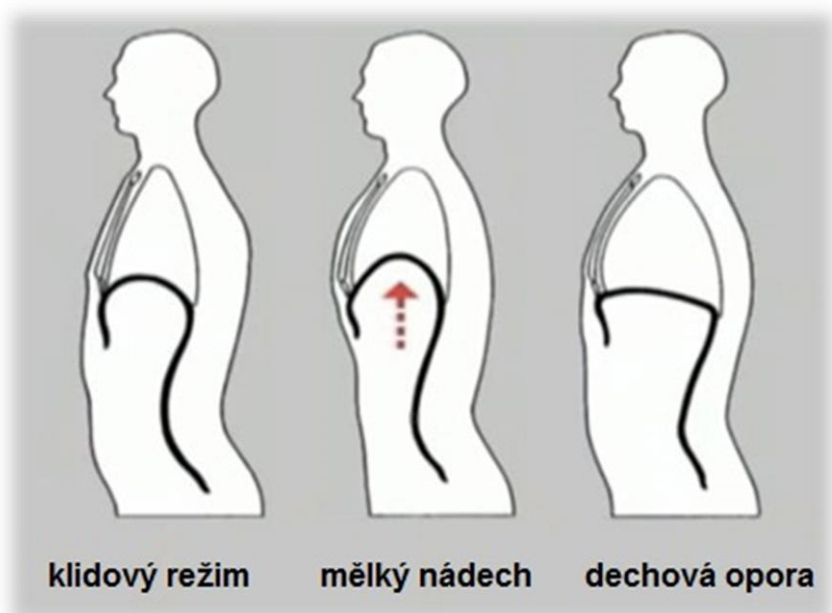
<sup>8</sup> z ital. appoggiare – opřít, podpořit

<sup>9</sup> viz. v kapitole 1.4

nutno udržet za speciální vědomé pozornosti k nezadržování dechu ať už při inspiriu či expiriu. Zadržetí dechu by zapříčinilo zavření hrdla před iniciací tónu.

Z čehož vyplývá, že klíčovým momentem pro zpěv je především nádech, a to do povolených břišních svalů, jež pracují pouze při výdechu, aby nedošlo k vytlačení hrudníku, zablokování bránice a nemožnosti vzduchu expandovat do šíře a dále pak i výdech, který by měl být taktéž dobře koordinovaný a efektivní, k čemuž se váže výše zmíněné udržení expanze hrudního koše. Tato expanze pak po správném nádechu může jít proti bránici, čímž řízený proud vzduchu rozvibruje hlasivky. Takto vzniká appoggio. Regulace vzduchového proudu nesmí být vedena zúžením hrdla, ale dalším rozšiřováním v oblasti břišních stěn v průběhu fonace. Hrdlo musí stále zůstat zcela průchodné.

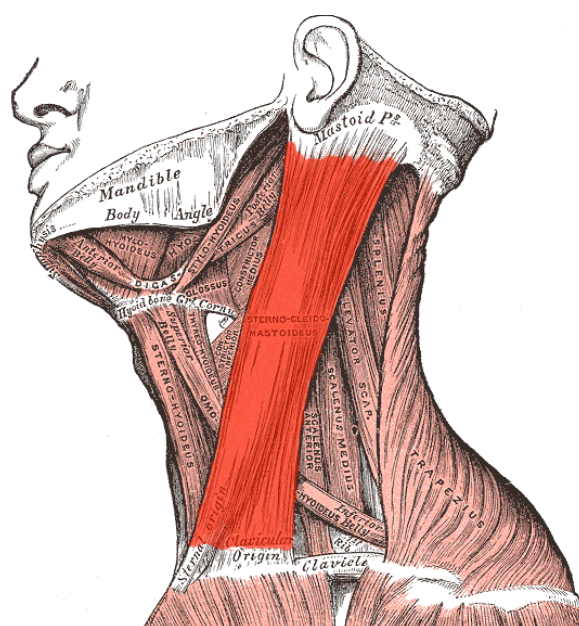
Slovo bránice je ve spojitosti s korektní dechovou oporou snad nejpoužívanějším termínem v pěveckém světě. Na místě je tedy poznamenat, že bránice prakticky nedisponuje žádnými nervovými zakončeními, tudíž ji člověk nemůže cítit ani kontrolovat při každém nádechu. Proběhne – li však nádech správným způsobem, brániční membrána bude automaticky pracovat, jak má. (Obrázek 1)



Obrázek 1

Pozice bráničního svalu

Podobně jako u produkce tónu samotnými hlasivkami, i tady je na prvním místě zapojení správné skupiny svalů přípravné i přímo závislé fáze při jednotlivých úkonech, na které lze zpěv rozdělit. Zapojováním nesprávných svalů může v průběhu času dojít i k závažným problémům hlasivek. Jedním z takových případů je i chybná aktivace svalů krku určených pro rotaci hlavy tzv. „sternomastoidů“ (Obrázek 2). Zpěváci je často používají jako funkční pomůcku při zeslabení tónu nebo jeho jiného zabarvení. Takové zacházení může vést k obávaným „uzlíkům“<sup>10, 11</sup> na hlasivkách.



Obrázek 2

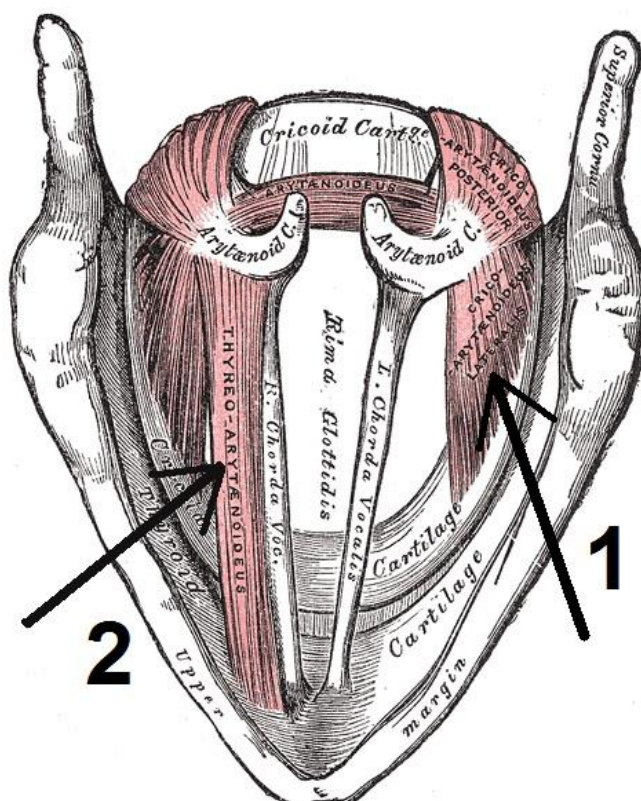
Musculus sternocleidomastoideus, tzv. zdvihač či kývač hlavy

<sup>10</sup> „hlasové uzlíky jsou nerovnosti na hlasivkách obvykle v místě jejich největšího rozkmitu, vznikají v důsledku drobných poranění sliznice a podslizničního prostoru“

<sup>11</sup> Vít Dvořák. *Jak dobře a zdravě zpívat aneb MUDr. Jitka Vydrová* [online]. [19. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://operaplus.cz/jak-dobre-a-zdrave-zpivat-aneb-mudr-jitka-vydrova/>>

### 1.3.3 Tvorba tónu

Zásadní informací pro další rozvinutí tohoto tématu i základním stavebním kamenem při práci na technických principech bel canta je, že existují dva rejstříky zpěvního hlasu. V hrtanu sídlí pouze dvě skupiny hlasivkových svalů, jež řídí produkci zvuku. Jedna skupina svalů ovládá tón s hlavovou rezonancí neboli falsetto (č. 1 na Obrázku 3) a druhá tu hrudní (č. 2 na Obrázku 3). V případě špatné rovnováhy mezi těmito dvěma svalovými skupinami může vzniknout problém s vibratem, rozsahem nebo nežádaným přepětím. Toto velmi dobře věděli staří učitelé bel canta, kteří se soustředili na rozvoj každého z těchto registrů, aby byly



Obrázek 3

Hlasivkové svaly

společně vybalancované a dobře zkoordinované.

Zmíněné mimo jiné potvrdila i výborná bel cantová pěvkyně Rosa Ponselle (1897 – 1981) ve své autobiografii: „Panují neshody o množství rejstříku zpěvního hlasu, mě však vždy přišlo přesné rozdělit hlas do „hrudi“ a „hlavy“. Přičemž v různých segmentech celkového rozsahu hlasu jeden z rejstříků zpravidla převládá,

a to z jakéhokoli důvodu.“<sup>12</sup> (Praktické úvahy o ozdobném zpěvu, 1777) Giovanniho Battisty Manciniho, jednoho z prvních pedagogů bel canta. Díky poznání tohoto fyziologického stavu a následného rozvoje obou registrů se proslavili nejlepší zpěváci historie. Nejznámějším zástupcem bel cantové techniky byl kastrátový zpěvák Farinelli, který se jednou utkal s trumpetovým virtuózem na soutěži konané v Římě. Soutěž měla prověřit jaký nástroj, hlas nebo trumpeta, má větší škálu výrazových prostředků. Zásluhou správné bel cantové průpravy Farinelli zazářil větší nosností tónu, větším rozsahem, rychlejšími ozdobami a lepší dovedností zeslabit a zesílit tón. Všichni pěvečtí velikáni historie artificiálního i non-artificiálního žánru měli dobře vycvičený hlavový i hrudní rejstřík. Výstupním protokolem tohoto odstavce je, že pro životnost, maximální pohodlí, rozsah, krásu a další dovednosti je nezbytné trénovat oba rejstříky zpěvního hlasu.

#### **1.3.4 Specifika dynamiky mezza voce a pianissima**

Tato podkapitola zpracovává nesmírně důležité téma vzhledem k častým dezinterpretacím jádra věci. Nápadnou analogii lze nalézt i v klavírní interpretační problematice nízkých dynamických odstínů. Již hodně hlasů bylo kvůli nesprávně aplikovaným pomůckám zničeno nebo poškozeno. Častý omyl se děje nejen při správném provedení dynamiky mezza voce nebo piana, ale i je-li to příliš brzy ve vývoji zpěvní techniky nebo je-li hlasový fond příliš velký, tedy těžký. Protože ve zpěvu platí snad ještě jednou tolik, že vše má svůj čas.

Z používání a koordinace obou sad svalů pro hrudní a hlavový rejstřík vyplývá, že správné provedení nízké dynamiky obstará sada svalů pro hlavový rejstřík. Zpěvák má obvykle jednu sadu ovládacích rejstříkových svalů více rozvinutou, tím pádem má „od přírody“ větší předpoklady buď pro dobře vycentrovaný hrudní hlas, nebo v druhém případě disponuje pianovými dynamikami bez většího přičinění. Je proto důležité diagnostikovat, která skupina je ve výhodě a cíleně posilovat tu druhou, aby bylo docíleno snadnější manipulace s oběma rejstříky. Zjednodušeně řečeno: když je zpěvák schopen vědomě pocítit, kdy má hlas hrudní rezonanci a kdy tu hlavovou, snáz pak nasadí tón v křehkém vyšším rejstříku, jež by se měl stát zvukovým jádrem i dynamiky větší za připojení i dalších rezonančních prostor, tedy i části hrudě.

---

<sup>12</sup> James A. Drake. *Rosa Ponselle: A Centenary Biography*. Portland: Amadeus press, 1997. 534 s. ISBN 978-157-4670-196



Mylnou představou při zpěvu mezza voce a pianissima je tzv. „zavírání krku“ pro zmenšení zvuku. Regulace proudu vzduchu ale není řízena v horní polovině trupu, nýbrž svaly zodpovědnými za nádechovou a výdechovou činnost. Toto špatné pochopení provádění vede k zesílení svalů, které zavírají hrdlo. Postupem času je více a více nemožné krk otevřít a volně zpívat. Druhotným znakem, že se právě toto stalo, je příliš oscilující a kolísavé vibrato, čehož si lze všimnout např. na konci pěvecké kariéry Marie Callas, jakožto velmi uznávané a legendární operní umělkyně.

### **1.3.5 Vibrato**

je nezastupitelným činitelem při zpěvu jako takovém. Je to funkční součást vokálního mechanismu a osvobozuje hlas od sevření a napětí a jeho ovládnutí propůjčuje nositeli emotivní afekt. Vibrovat znamená měnit výšku okolo zpívaných tónů. Díky tomu, že výška tónů kolísá, je důležité porozumět tomu, že fluktuace má měřitelnou oscilaci. Hranice vibrata jsou asi jednu třetinu nad intonovaným tónem a dvě třetiny pod ním. Posluchač ale ve výsledku neslyší falešný tón, jak by se mohlo zdát. Horní hranice vibrata je totiž o 5 decibelů hlasitější než spodní, tím pádem dochází k vyvážení a posluchač vnímá vokál soustředěný v rámci správné intonace. Je zajímavé, že většinu času znění zpěvák nezpívá základní tón, nýbrž osciluje mezi dolní a horní hranicí vibrata. Další měřitelnou složkou je rychlost rozkmitu. Ta se určuje počtem pulzací za sekundu a ideální by měla odpovídat 6,2 kmitům za sekundu. Hodnota vyplynula zprůměrováním výsledků výzkumu, kterého se všichni velcí zpěváci zlaté éry bel canta podrobili. To přirozeně nutně nemusí znamenat, že rychlejší nebo pomalejší vibrato je špatným ukazatelem. Fluktuace tedy může být jiná, ale nesmí překročit hranici vkusu, kdy vibrato přestává být hudební nebo funkční součástí zpěvního hlasu a stává se spíše manýrou než výrazovým prostředkem. Dalším faktem je, že schopnost rozkmitu je jen napůl možné ovládnout. Probíhá tedy sám o sobě, ale vůli jej lze částečně kontrolovat a měnit. Podobně, jako je to s mrkáním. Kontrola nad vibratem se řadí mezi zásadní pěvecké dovednosti. Zpěvák by měl umět jak zpívat rovné tóny nebo vibrato zrychlit/ zpomalit.

### **1.4 Rizika mylného výkladu a tzv. „Valsalva manévr“**

Mnoho pedagogických přístupů studentům předkládá metody jako „zpívat na dechu, zpívat dopředu, nechat tón volně letět“ aj. Při snaze o zapojení a praktické využití takových pobídek mnohdykrát nekontrolovaně dochází k tzv. „Valsalva

manévru“. Je to medicínský termín pojmenovaný podle italského lékaře Antonia Marii Valsalvy ze 17. století, konkrétně dechová technika, která může být použita pro lékařskou diagnostiku. Při klasické pěveckém výkonu by však vůbec neměla figurovat.

Existují dva druhy tohoto důsledku špatné dechové koordinace. První je bucco – nasální Valsalva. Pro konkrétní fyzickou představu si stačí ucpat nosní dírky, zavřít ústa a zatlačit vzduch jako při „zalehlém“ uchu. Druhým typem je laryngální Valsalva. Ta většinou přirozeně nastává při zvedání těžkých předmětů, při kašli, smíchu, porodu aj. Jde o zavírání hrdla při současném tlaku dechu proti tomu. Dopad popsaného manévru snižuje volnou vibrační schopnost hlasivek. Proto je velmi důležitý včasný zásah učitele či hlasového poradce, který by měl zpěvákovu pozornost přesunout na řádnou koordinaci dechového aparátu.

I když se o tomto problému mezi moderními pedagogy ví, přetrvává strach, že Valsalva manévr zpomalí nebo úplně znemožní cestu k celkovému zvládnutí pěvecké techniky. Snaží se tedy nepřímou předcházet tomuto problému tím, že zpěváka omezují v barevnosti jeho hlasu a zcela angažovaném velkém a svobodném zpívání. Výsledkem je pak menší hlas posazený jen v „masce“<sup>13</sup>. Vhodným připodobněním se stává obraz stromu při silném větru. V důsledku omezení přirozeného proudění vzduchu se „zpívá pouze listím – hlasem jakoby ‚odpojeného od těla‘, namísto aby se proud větru – vzduchu opřel hlavně do celého kmenu“. Domnívám se, že při korektním porozumění této problematice není důvod se obávat nechtěného přepětí v oblasti hrdla či samotného Valsalva manévru. Poučený interpret by tedy měl zpívat s pocitem ze sebe „ven“, celým hlasem a v plné své kráse za aktivní účasti dechu.

---

<sup>13</sup> Tvorba tónu za účasti jen hlavové rezonance, většinou zvukově jakoby pod tlakem.

## 2 Klavírní kantiléna

Toto názvosloví není považováno za ustálené. Kantiléna nebo zpěvný tón může být spojován také s jinými nástroji, které toto lineární vedení fráze umožňují. Zpěvný tón v klavírním slova smyslu přepokládá absolvování dlouhou cestu ve vývoji klavíristy za hledáním krásy tónu a dokonalého legata. Správné základy tkví v rozvíjení vnitřní představy napětí a povolení v průběhu fráze. To při bližším pohledu znamená přesné rozplánování každého jednotlivého melodického tónu na dráze frázového oblouku. Protože je nástroj klavíru v propojení dvou tónů v porovnání se zpěvem akusticky omezen, vnitřní sluch interpreta sehrává významnou roli. Klavírista by měl oplývat umem imaginace, kdy jeden tón dokáže pomocí vnitřního zesilování či zeslabování dovést k druhému. Tóny se potom „vlévají“ jeden do druhého a vytvářejí dojem legata, jež je předpokladem pro zpěvný tón.

### 2.1 Dnešní podoba nástroje

I v klavírním světě je možno spatřit důsledky zatracování bel canta, jež vzešly rovněž z postupně se měnících dobových požadavků: úpravy konstrukce koncertního klavírního křídla a jeho částí jako je prodloužení celého nástroje – delší struny, zvětšení rezonanční desky aj. Ve výsledku se z klavíru s vídeňskou mechanikou, jež byl o dost křehčím nástrojem, s kovovějším zvukem, ale kratší délkou tónu, postupným zdokonalováním, jež znamenala také výměnu vídeňské mechaniky za anglickou, stal klavír, jež se svým hřmotným zvukem ve vypjaté charakteristice hudby blíží šíří orchestru. Nástroj koncertního křídla s velkou škálou dynamik a odstínů barev tónů, jak se skrze něj profilují pianisté dnešních koncertních provedení.

### 2.2 Důraz na správné návyky sezení

Na rozdíl od pěvecké praxe, vycházející z divadelního zacházení s tělem, tedy většinou ve stoje, se u klavírní interpretace očekává sezení na vhodné klavírní židli. Za prvopočátek pro schopnost řemeslného rozvoje pianisty se považuje správný posed u nástroje, který se řídí několika zákonitostmi, jež mají bezprostřední vliv na hru jako takovou. Patří mezi ně: odpovídající vzdálenost židle od klavíru, taková výška posedu, aby byl loket nutně mírně nad úroveň klaviatury, plošky obou nohou opírající se do podložky, sedací kosti v přední polovině židle (blíže klavíru), aby bylo docíleno tzv. aktivního sedu, jež je pro páteř nejsnesitelnější a váha těla se díky tomu

rozprostírá i do nohou. V případě potřeby díky tak malé změně úhlu ve vztáženosti k horizontále, velmi mírným vykloněním trupu směrem ke klavíru, může pianista mnohem lépe zapojit váhu těla pomocí paže. Jinými slovy se může „opřít do dna“ kláves.

### **2.3 Úloha paže a zápěstí**

Aby bylo docíleno měkkého nosného „tekoucího“ klavírního zvuku, je nezbytné zacílit na celkovou volnost hracího aparátu. Ať už se jedná o dopady špatného posedu, k nimž může dojít kvůli nedostatečné pozornosti při nastavení klavírní stoličky: zvedání ramen, tenze v obličejové oblasti (např. pevný stah žvýkacích svalů) nebo „uzamčené“ zápěstí. Jako stěžejní pro pozdější muzikální projev pianisty bez technických fyziologických omezení se jeví pedagogický přístup, jež nejdříve pracuje na uvolňování a vědomém zapojování větších svalů paže a předloktí a posléze až flexibilitě dlaně a prstové vyrovnanosti.

### **2.4 Odstíny pianových dynamik v klavírní hře**

Z hlediska proveditelnosti, ve spojitosti s pokročilostí zpěváka při tvorbě tónů v rámci nízkých dynamik, shledávám podobnost v jakémkoli pokročilém technickém jevu v klavírním oboru. Pro příklad uvádím problematiku opakovaného tónu, předpokládající pianistovu dobře zažitou praxi ve hře u kláves bez sebemenší tenze kdekoli v hracím aparátu, dokonale pružící zápěstí, společně s výbornou znalostí o chování klávesy. Primárně mám na mysli rychlost stisku a návrat klávesy. Co se týče samotného dynamického odstínění v obou oborech, i zde spatřuji analogii. Jedna dynamika bez druhé jednoduše nemůže být realizována. Pořadí využití slabé a silné dynamiky by mělo nejdříve rozvíjet odstíny forte dynamiky, kdy je vyžadováno uvolnění celé paže, aby toto uvolnění mohlo být vyhledáno i v dynamikách piano. Při nižších dynamických odstínech často dochází k stažení aparátu do sebe ve snaze „stažení“ zvuku. Je potřeba schopnosti zahrát velký kulatý nosný klavírní tón za účasti celé paže s volným zápěstím a z takového způsobu hry pak dobře vyvážit slabý, vylehčený tón konkrétních zvukových kvalit.

## 2.5 Pedalizace

Využití pravého pedálu zvaného „forte pedál“ je pro zpěvnou hru nezastupitelným prostředkem, jež dotváří celkový charakter dané skladby. Společné působení latentního vývoje samotných již znějících tónů se vkusnou pedalizací může lépe docílit iluze zpívaného tónu. Funkční vlastnosti pravého pedálu na tón jsou: prodlužovací, zbarvující a zesilující a to v interpretačních intencích jak v různých kombinacích nebo i samostatně. Správná pedalizační technika vychází výlučně z výborné sluchové analyzační schopnosti a skvělé koordinace, jež není možná bez správného posedu a volné nohy, která má ovládat stisk a vyšlápnutí pedálu. V otázce času, kdy pedalizací při výuce začátečníka zařadit je možno pozorovat nejednotnost. Přesto se však domnívám, že při rozvíjení citlivého sluchu každého pianisty s tímto není třeba otálet. Kladný dopad brzké pedalizace je nesporný. Má zásluhu na pomalejších a přirozenějších fyziologických pohybech, na prohloubení zvukové fantazie a v neposlední řadě na pozornější koncentraci hraných tónů. Podle toho, jestli se pedál sešlápne před, současně či po úhozu klávesy se jeho používání dělí také na tři způsoby. Nejčastěji a pro klavírní kantilény se využívá tzv. synkopická pedalizace. Spočívá v sešlápnutí na druhou šestnáctinu nebo druhou osminu po těžké době. Zralý pianista ale ve výsledku většinou není schopen přesně popsat všechny činnosti, které vznikají při hře.

## 2.6 Výběr prostředků klavírní kantilény

Technika zdobení neboli *ornamentika* v klavírní literatuře má mnoho společných znaků s bel cantem a rétorickou koncepcí sahající až do 18. století. Tato smýšlela o hudbě jako o vyjadřovacím prostředku, tedy podobně jako o řeči. Ani riziko triviálnosti nezastínilo, že zdobené pasáže v synergii progresivních harmonických postupů mají klíčové poslání prohloubit, zušlechtit a rozšířit hudební myšlenku.

Umění *lineárního rubata* je dalším technickým prvkem ovládnutí nástroje předpokládající uměleckou vyspělost, vkus i praxi samotného provedení. Znamená pravidelnou metrickou pulzaci harmonické složky v součinnosti s melodickou linií samostatného metra při současném metrickém průniku obou složek. I sám W. A.

Mozart tvrdil, že levá ruka by měla zastávat funkci dirigenta a pravá by nezávisle nad levou měla obsáhnout linii operní árie.

Obdoba pěveckého nádechu a klavírního „dýchajícího“ zápěstí je vyplývající z artikulace a frázování vídeňské klavírní školy a italské vokální tradice 18. století. V tomto ohledu je zápěstí pianistovi to, co pro zpěváka dech. Přesněji řečeno: trajektorie zápěstí v průběhu fráze v analogii dechového managementu tamtéž. Už Chopin přisuzoval zápěstí velký význam ve výčtu základních technických parametrů hry. V jedné své poznámce k náčrtu své klavírní metody napsal, že „zápěstím se pianista nadechuje“. Jak je známo, na této specifické roli zápěstí ve své pedagogické metodice velice trval.

### 3 Vliv bel canta na klavírní literaturu

Kantabilní způsob klavírního úhozu doznal svého největšího zdokonalení v období romantismu. Snaha napodobit nejdokonalejší nástroj, jímž byl vždy lidský hlas, byla silným hnacím motorem pro mnoho interpretů a skladatelů. Esenci romantismu je nutno slyšet a cítit i mezi jednotlivými tóny. Na interpreta jsou kladeny ještě větší nároky právě ve spojitosti s vnitřním rozvíjením tónových vztahů.

#### 3.1 Fryderik Chopin

Ne náhodou je skladatelský velikán romantické klavírní literatury s polskými a francouzskými předky Fryderik Chopin považován za významného inovátora zdobené melodické linky a klavírního zpěvného tónu. Teprve z jeho skladatelského pera se romantické klavírní ornamentice totiž dostává jiné, další dimenze klavírní mluvy.

„To právě jemu vděčíme za chromatiku a enharmonické ‚zákruty‘, malé skupinky přidaných zdobných not, které padají jako malé kapičky rosy prostřednictvím melodické figurace. Vznikl druh ornamentiky, který byl obohacen o nepředvídatelnost a různorodost, která je za limity lidského hlasu. Ty byly doposud jen otrocky kopírovány klavírem a později se tak staly stereotypem. Vymyslel úžasné harmonické postupy, díky kterým nabyly vážnějšího výrazu i ty hudební prostředky, které se pro jejich lehkost nezdály, že by o takový výraz aspirovaly.“<sup>14</sup> Takto se vyjádřil jeho současník Liszt ve své monografii o Chopinově hudebním jazyku.

##### 3.1.1 Hlavní inspirační zdroj

Je více než zřejmé, že jeho melodie, které se přímo podílí na charakteristice jeho výjimečného hudebního jazyka, znějí jako bel cantové opery z jeho doby. Je rozšířen všeobecný usus, že jeho dílo bylo ovlivněno operou, konkrétně dlouhými vokálními liniemi Belliniho. I když někteří teoretikové specializující se na rozbor Chopinovy hudby popřeli přímou inspiraci z operních představení, která skladatel s oblibou navštěvoval, není pochyb o opaku. Tento názorový rozkol nastal mimojiné i argumentací, že se stal pouze článkem v evoluci virtuózního „pianismu“ a že vše, co

---

<sup>14</sup> Franz Liszt. *The Life of Chopin*. South Carolina: CreateSpace, 2010. 108 s. ISBN 978-145-0524-339

získal z vokální hudby, bylo zprostředkováno skrze ranější klavírní hudbu Johna Fielda a Jana Nepomuka Hummela. Chopin se inspiroval všemi směry, ale doopravdy na něm zanechalo vliv to, co slyšel v opeře a to přímo bez jakéhokoli zprostředkování skrze předchůdce jeho specifické práce s frázovým obloukem. A to se stalo základním komponentem jeho nadčasového melodického vyznění. Melodie se tak stala základním stavebním prvkem Chopinovy individuality, která obecenstvo i samotné interprety fascinuje i dnes.

Jako příklad jsem si vybrala snové *Nocturno F dur op. 15. no. 1*, jehož inspiračním zdrojem se stala árie Anny Boleny "*Al dolce guidami*" ze stejnojmenné opery Donizettiho. Zpracování nespočívá v citaci nebo virtuózní transkripci tak, jako u Ference Liszta, ale jen v pouhé evokaci a esenci nálady. Přímých podobností je málo, ale jsou silné: např. vstupní „f<sup>z</sup>“ a jeho další poklidný sestup a následná, ještě nápadnější analogie v návratu tématu s linkou ozdobenou triolovými ornamenty, „jež téma oprašuje jako pomocí něhy motýlích křídel“<sup>15</sup> jak zdobení okomentoval tehdejší německý skladatel a hudební kritik Louis Ehlert. Kromě toho, že tónina obou hudebních kusů se shoduje, je možno spatřit další paralely a to v melodické a ornamentické složce, atmosféře a celkovém zvukovém obraze.

Nabízí se zde otázka přímého vlivu. Chopinovy slavné dopisy o jeho dojmech z Paříže Annu Bolenu vůbec nezmiňují, ani neexistuje žádný záznam, že by tuto operu navštívil. Vysvětlení je ale možno najít v době, kdy tento mladý polský skladatel roku 1831 přijel do hlavního města Francie, kde začal navštěvovat operní dům takřka každý večer. Jeho oblíbená zpěvačka byla Giuditta Pasta, první Norma. O níž se zmínil: „Říkají, že není ve formě, ale já jsem v životě neslyšel nic tak úžasného.“ Pasta byla obdivována a velmi populární v místní společnosti. Často vystupovala na tzv. aristokratických salonech, kde byl Chopin zanedlouho také uveden. Je tedy na snadě, že tuto árii opravdu slyšel. Přesné datum dokončení *Nocturna* není známo a není ani tak důležité jako fakt, že jeho skladby vznikaly skrze improvizaci a než byly publikovány, prošly určitým vývojem. Potvrzením budiž, že prameny uvádějí jeho vydání mezi léty 1832 – 1833.

Toto není izolovaný příklad hmatatelné inspirace operou. Již dávno před tím, než začal umělecky působit v Paříži a dostal se s operou do těsnějšího kontaktu, na něj tato divadelní forma působila. Zásadním formujícím operním skladatelem nebyl

---

<sup>15</sup> Will Crutchfield. *MUSIC; Chopin, the Day After the Opera* [online]. [cit. 13. 3. 2019]. Dostupné z: <<http://https://www.nytimes.com/1999/06/20/arts/music-chopin-the-day-after-the-opera.html>>



ani Bellini ani Donizzeti, ale Rossini, jehož skladby slýchal od svého útlého dětství. Názvuky Rossiniho *Straky zlodějky* (La gazza ladra) je možno najít i v Chopinově *Nocturnu op. 9 č. 3*. Opět se nejedná o přímou citaci, ale pouze o volnou inspiraci a to hlavně v ornamentice, již se v *Nocturnu* dostává ve velkém množství. Dalším úkazem je *Grand duo concertant sur des thèmes de Robert le diable, B. 70*. Sám Chopin se nejdřív zdráhal psát fantazie na hudbu, která již byla vymyšlena, ale nakonec jej jeho přítel violoncellista a skladatel Franchomme přesvědčil a vzniklo tak Velké koncertantní duo E dur pro klavír a violoncello. Společně napsali kus s využitím motivů z opery *Robert d'ábel* (Robert le diable) Giacoma Meyerbeera<sup>16</sup>.

### 3.1.2 Hloubka zaujetí operou

Chopin nebyl jen pouhým návštěvníkem opery, byl operním fanouškem v plném významu slova. Porovnával zpěváky mezi sebou, byl nadšený z konkrétního nízkého či vysokého tónu, kladl důraz na rozsahy zpěváku, vedl řeči o vzhledu, kostýmech i o penězích, jaké pobírají operní hvězdy, zamilovával se do sopránů, pozoroval všechny detaily a v neposlední řadě byl v korespondenčním vztahu se zpěváky, skrz který jim odhaloval svá kladná i negativní hodnocení.

Skladatelova inspirace „krásným zpěvem“ nevyvěrala ani tak ze skladatelských technik operních mistrů, jakožto ze samotných vokalistů a jejich umělecké výpovědi. Vždyť už jako teenager v Polsku absorboval mnoho ze zpěváků, které měl možnost slyšet. „Má velmi originální ornamentiku. Je výjimečně efektivní, ale jiná než Paganiniho“<sup>17</sup> napsal o Henriettě Sonntag, když vystoupila ve Varšavě. Je tedy na místě tvrdit, že Chopinova hudební řeč v klavírním díle nese výrazné znaky vokálního zacházení s frází a tónem. Je velmi zdobná a hojně využívá jemných pasáží rychlých not. Všechny tyto elementy už ale v evropské hudební formě existovaly. Např. v renesančních madrigalech. Ty ale netvořily tak charakteristický rukopis, jako je tomu u Chopina. Řeč je o tvarech gest, harmonických postupech, výběru konkrétní noty, jež je ozdobena, intonací dekorací a rovnováze konsonancí a disonancí.

---

<sup>16</sup> Tento německý operní skladatel židovského původu, který se vyškolil v Itálii, je považován za „prodlouženou ruku“ belcantistů. Dal vzniknout opernímu stylu nových parametrů. Sloučil totiž německé velkorysé využití orchestru s italskou vokální tradicí.

<sup>17</sup> Richard Masse. *Correspondance Frédéric Chopin*. Paris: Hermann 2003. ISBN 978-270-5661-946

### 3.1.3 Hlavový a hrudní rejstřík v Chopinově pojetí

Dalším střípkem mezi příklady a důkazy toho, že Chopin zbožňoval *bel canto*, jsou jeho prstoklady, jež jsou zřejmě odvozeny z vokální představy. Na následujících řádcích tak nabývá na důležitosti kapitola, která se zabývá vokálním technickým provedením tzv. hrudního registru.

Takovou charakterovou příbuznost barvy právě tmavých tónů můžeme slyšet v jeho *Etudě f moll op. posth.* (Obrázek 4).



Obrázek 4

Fryderyk Chopin. *Etuda f moll op. posth.* (výseč skladby od 44. – 53. taktu)

Za povšimnutí stojí použití palců jakožto nejsilnějších a nejpomalejších prstů ruky. (Obrázek 4: v 46. – 47. taktu a v 52. – 53. taktu) Autorovou intencí se velmi pravděpodobně stala představa interpretace, jež vyšla z použití hrudního hlasu v dílech operních.

Na opačném pólu stojí naprosto evidentní důkaz použití 5. prstu – nejslabšího prstu ruky, coby paralely hlavového rejstříku. Použití malíčku či kombinací 3., 4. a 5. prstu by se dal vyložit skladatelův záměr jemného, křehkého tónu, jež může vyvolávat představy právě hlavového tónu. (Obrázek 5: 24. t., 26 – 27. t.)



Obrázek 5

Fryderyk Chopin. *Nocturno op. 9 no. 2* (výseč skladby od 23. – 27. taktu)

### 3.2 Ferenc Liszt

Dalším velmi výrazným romantickým skladatelem klavírní literatury je již zmíněný Ferenc Liszt. Rovněž on se inspiroval komplexní hudební formou, jakou je opera. Na rozdíl od Chopina se z jeho skladatelského pera můžeme dočkat spíše romantického obrození čerpající z vášnivé rétoriky italské opery ve formě ztělesnění téměř každé takové pianistické možnosti, která se svou zvukovou charakteristikou má přiblížit orchestrálnímu zpracování. Jestli je Chopin považován za poetu klavírního vyjádření, Liszt je vedle něj bouřlivým megalomanem. Byl známý svým nepřetržitým cestováním, tak často zavítal i do krajů, kde s operou lidé tolik nemohli být ve styku. I to byl důvod parafrázování operních děl, kterými se nechal uchvátit. Chtěl obecnstvu zprostředkovat krásu operních melodií a navíc si byl vědom, že překvapený údiv nad mistrovským ovládnutím nástroje taktéž kladně ovlivní posluchačův dojem z koncertu. Jeho hudební vyjádření není tak niterné jako to Chopinovo. Odlišuje se přísnějším vedením hlasů, větší harmonickou sазbou a vysokou virtuositou občas neopodstatněnou v hloubce hudebního obsahu. Je obecně rozšířeno, že tento maďarský umělec byl více virtuózním pianistou než skladatelem.

### 3.2.1 Dílo inspirované operou

Jeho inspirace na základě operních děl jsou na první poslech znatelně rozpoznatelnější, za což může citace již existujícího tématu a její další varírování. Jsou jimi i tyto operní fantazie: *Smuteční pochod* (Marche funebre) z Donizettiho *Dom Sebastien*. Od stejného skladatele taktéž zpracoval některé témata z opery *Lucrezia Borgia – Vzpomínky na Lucrezii Borgiu* (Reminiscences de Lucrezia Borgia), nebo *Hexameron – Velké variace na pochod z Belliniho opery I Puritani* (Grandes variations de bravoure sur le marche des Puritains), té doby velmi populárního námětu.

Kromě Liszta, jež zkomponoval úvod a druhou variaci této kompoziční rarity, se dále na vzniku podíleli Thalberg, Pixis, Henri Herz, Carl Czerny a Chopin. Každý z nich se ujal jedné další variace, aby vznikla forma Hexameronu, která figuruje i v názvu díla. S hlavním tématem je zacházeno velmi signifikantním způsobem každého z klavíristů – skladatelů. Chopinovým „podpisem“ je 6. variace s pravidelným doprovodem a homogenní strukturou a speciální skladatelské pozornosti k dlouhé kantiléně, která je zde rozvíjena. Použité frázovací obloučky jsou umístěny dle praxe dýchací techniky italské techniky. Hudební názvosloví „respiro“ a „mezzo respiro“ koresponduje s rozprostřením hudební myšlenky.

Lisztova variace je naopak založena na daleko větší dynamické škále. Pedalizace je zde hustší. To znamená mohutnější rezonanci a větší hlasitost nástroje. Nestálé tempo doprovodné složky napovídá o Lisztově chápání úlohy orchestru. I to patří k hlavní odlišnosti od Chopina, v jehož hudbě je lineární rubato hlavním rozpoznávacím specifíkem.

Další Lisztovým kompozičním počínáním inspirovaným operou je již zmíněná Belliniho *Norma – Vzpomínky na Normu* (Reminiscences de Norma). V podobných souvislostech pak velmi ceněné dílo, jež pramení z operního veledíla Richarda Wagnera: *Recitativ und Romance* z opery *Tannhäuser* tzv. „*Siegmundova píseň lásky*“, celým názvem *Winterstürme wichen dem Wonnemond*. Pro úplnost Lisztových podnětů uvádím i další Wagnerovy opery, z nichž jejich některé motivy přepsal: *Tristan und Isolde*, *Der fliegende Holländer*, *Lohengrin*.

## 4 Praktické poznatky

Je více než jasné, že všechna uvedená fakta v této práci nabydou významnější výpovědi, až je prověří samotné provádění. Přesně pro toto zajímavé rozšíření o empirickou dimenzi jsem se rozhodla oslovit dva výborné umělce, kterých si lidsky i umělecky velmi vážím. Zeptala jsem se na 10 otázek přímo souvisejících s tématem této práce operní pěvkyně a pianisty, jež oba už dlouho umělecky působí na studenty i širší veřejnost, tedy uměleckých osobností té nejvyšší odborné znalosti.

### 4.1 Rozhovor s prof. Magdalénou Hajóssyovou

„Operní zpěv vystudovala na bratislavské konzervatoři u Márie Smutné-Vlkové a VŠMU v Bratislavě u Anny Hrušovské. Svě první divadelní angažmá získala v Slovenském národním divadle v Bratislavě (1971 – 1978), od roku 1978 je sólistkou Státní opery v Berlíně. Na Slovensku nadále působila jako pěvecká sólistka Slovenské filharmonie Bratislava (1979 – 1989). Je zasloužilou umělkyní a držitelkou Ceny Klementa Gottwalda, zvláště však několika německých ocenění: Státní cena NDR, titul „Kammersängerin“, Goetheho cena města Berlín, Cena kritiky Berliner-Zeitung, Mahlerova cena Evropské asociace. Její operní činnost zahrnuje prvooborové role v operách Wolfganga Amadea Mozarta, německých romantiků (Carl Maria von Weber, Richard Strauss, Richard Wagner), českých a slovenských autorů (Ján Cikker, Leoš Janáček, Antonín Dvořák, Bedřich Smetana) a v italských a francouzských titulech (více než třicet postav). Vedle dramatické tvorby se věnuje také koncertnímu vystupování. Svoji pedagogickou činnost na pražské AMU zahájila v roce 1990, je vedoucí katedry zpěvu a operní režie. Vedle toho začala v roce 1991 externě vyučovat na Hochschule für Musik Hanns Eisler v Berlíně. Vedle toho působí pravidelně na pěveckých kurzech v Piešťanech, Karlových Varech a Českých Budějovicích.“<sup>18</sup>

1. Co si představíte pod pojmem „hlasová hygiena“?

„Hlasová hygiena“ – tento pojem má několik rovin: jedna je ‚neuřvat se, velmi vulgárně řečeno, ale znamená to v každodenní pěvecké realitě, při zkouškách hudebních i režijních, najít v sobě tu míru, kdy přestanu zpívat ‚na plno‘ a

<sup>18</sup> Jana Spáčilová. *Hajóssyová, Magdaléna* [online]. [cit. 10. 4. 2019]. Dostupné z: <[http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&id=1000811](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=1000811)>

šetřím síly – hlavně fyzické. Další rovina je profesionální: zpívat/ brát role, které nepřekračují oborové možnosti v dané chvíli. Dnes je tato možnost, bohužel, velmi omezená tím, že většina zpěváků má smlouvy na hostování, ne trvalé.“

2. Jaké jsou vaše rituály pro udržení pěvecké kondice?

„Výše popsané okolnosti se vztahují i na tuto otázku. V čase mé pěvecké aktivity se zkoušelo denně 4 hodiny kromě korepetic a v den představení nebyly žádné zkoušky pro zpěváky hlavních rolí. Jinak se nabízí otázka, co je vlastně pěvecká kondice. Je to schopnost zpívat jeden den do úplného vyčerpání a pak týden marodit?“

3. Interpretace versus technika: jaké volíte pořadí složek při studiu nových skladeb?

„Abych mohla cokoli interpretovat a opakovaně podávat nějaký výkon, potřebuji mít technickou základnu zautomatizovanou tak, aby mi sloužila k vyjádření toho, čeho chci dosáhnout.“

4. Pomohla vám někdy inspirace klavírním frázováním? Jestliže ano, v čem konkrétně?

„Vím ze spolupráce s mnoha pianisty, že se právě oni snaží o kantabilitu své hry, zpěváci mají frázování dané možnostmi délky výdechu. Stálé hledání melodických oblouků, je podle mého názoru, stejné u obou oborů.“

5. Za svá úspěšná léta působení jste zajisté spolupracovala s výbornými i méně dobrými klavíristy. Jak byste shrnula specifika ideální spolupráce?

„Setkala jsem se v podstatě se dvěma ‚druhy‘ pianistů: jedni mají zájem o spolupráci s pěvci a ti druzí nikoliv. Ti, kteří zájem mají, mají zpravidla rádi vokální literaturu a chápou specifika zpěvu. Druhá skupina pracuje raději s instrumentalisty.“

6. Víte o nějakých paralelách v pěvecké a klavírní technice, popř. jaké to jsou konkrétně?

„Myslím, že je to hlavně snaha dosahovat legatem hledaný výraz, i když klavír je harmonický svou podstatou na rozdíl od zpěvu – melodické linky.“

7. Doporučila byste nějaká konkrétní opatření ve spojitosti s životností aparátu?  
„Teď trochu humoru: životnost klavírního aparátu se dá počítat na desetiletí a pěvecká životnost?“
8. Máte nějakého oblíbence v klavírním světě? Jestli ano, proč zrovna jej/ ji/ je?  
„Mnoho klavíristů starší i současné generace patří k mým oblíbeným – např. pan Horowitz, Brendel nebo Pogorelič, z českých pan Moravec. Je těžké říct proč, stejně jako je těžké říct, proč má někdo rád zelenou a někdo červenou barvu.“
9. Pedagog zpěvu a jeho úloha na cestě za kariérou.  
„Odpověď na tuto otázku může být jednoduchá: buď rozhodující, nebo skoro žádnou. Práce pedagoga, předpokládám vážný zájem pedagoga pomoci adeptovi, je velmi dlouhodobé působení na vývoj žáka – posluchače. Předávání vlastních zkušeností a zážitků ve snaze pomoci a vyvarovat se chyb a problémům na cestě k lepším výkonům.“
10. Uveďte alespoň 5 charakteristik, které dělají dobrého dirigenta při provádění opery.  
„Dobrý operní dirigent musí ‚chtít‘ propojit do jednoho funkčního celku vše, co dělá operu operou. Aby byl dosažen výsledek odpovídající často velmi velkým snahám všech zúčastněných lidí, měl by mít integrační schopnost vystavět z jednotlivých dílů to, co vnímám pod pojmem ‚Gesamtkunstwerk‘.“

## 4.2 Rozhovor s prof. MgA. Františkem Malým

Přední český klavírista František Malý narozen roku 1948 absolvoval pražskou Akademii múzických umění, kde dnes pedagogicky působí a od roku 2011 zastává též funkci vedoucího klavírního oddělení. Jeho umělecká dráha započala v polovině 60. let minulého století. Jako laureát mnoha mezinárodních soutěží (Bolzano, Paříž, Seregno aj.) vystoupil v řadě evropských zemí a spolupracoval s mnoha českými i zahraničními orchestry. Podílel se také na vzniku tria Antonína Dvořáka. Kromě sólových koncertních aktivit a pedagogické činnosti dále rovněž na Gymnáziu a Hudební škole hl. m. Prahy se intenzivně věnuje komorní hudbě ve spolupráci s předními českými hudebníky.

### 1. Co si představíte pod pojmem „hygienu v klavírním světě“?

„Jestli si mám otázku vyložit ve smyslu pracovní hygieny, můžeme rozdělit téma do několika aspektů. Udržení a rozvíjení manuálních schopností z hlediska technického a kvalitativního, z hlediska hmatové jistoty, avšak z pozorností k udržení dobrého zdravotního vývoje manuálního systému. Dalším aspektem je udržet si přístup ke klavíru, či jinému hudebnímu nástroji, jakoby z pozice amatéra, stále objevovat nové a krásné v tom, na čem momentálně pracujeme. Dále pak, v souvislosti s rozvíjením manuální techniky, rozvíjet hudební pohled na studovanou kompozici dle vlastních uměleckých přístupů v kontextu celkového hudebního a uměleckého rozhledu. Aspekt psychické přípravy koncertní je další oblastí tohoto tématu. O problematice pracovní hygieny ve studiu klavíru by se dalo napsat rozsáhlé pojednání, protože patří k základům pozitivního uměleckého rozvoje klavíristy.“

### 2. Jaké jsou vaše rituály pro udržení hráčské kondice?

„O žádných rituálech neuvažuji, vidím souvislost s předchozí otázkou. Tato otázka se spíše vztahuje k přípravě před koncertním vystoupením, zde si každý interpret hledá svůj přístup, jak napětí před koncertem zvládat.“

### 3. Interpretace versus technika: jaké volíte pořadí složek při studiu nových skladeb?



„Přístup technický i hudebně interpretační při studiu nových skladeb musí být ve vzájemném souladu. Nelze rozdělovat studium nového repertoáru na složku technickou a hudební.“

4. Pomohla vám někdy inspirace frázováním operního pěvce? Jestliže ano, v čem konkrétně?

„Pěvecké frázování uvádím často studentům jako příklad pro vytváření dynamické i agogické fráze v klavírní interpretaci.“

5. Spolupracoval jste někdy s operním pěvcem? Jestliže ano, jak byste shrnul specifika takové spolupráce ve srovnání s jinými?

„Nespolupracoval.“

6. Víte o nějakých paralelách v pěvecké a klavírní technice, popř. jaké to jsou konkrétně?

„Těžko hovořit o ryze technických paralelách vzhledem ke zcela odlišným východiskům techniky pěvecké a instrumentální. Nacházíme však mnoho paralel v oblasti hudebního přístupu, výstavby hudebních frází i koncepce hudební formy a v chápání zpěvnosti.“

7. Doporučil byste nějaká konkrétní opatření ve spojitosti s životností aparátu?

„Předpokladem pro ‚životnost aparátu‘ (formulace v otázce) je samozřejmě dokonalé zvládnutí jak pěvecké, tak instrumentální techniky. Celá tato problematika je, přes profesní základy, velmi záležitostí individuální. Každý interpret, jak pěvec, tak instrumentalista, musí využít svých dispozic, svých možností a měl by z nich ve svůj prospěch vycházet.“

8. Máte nějakého oblíbence v operním světě? Jestli ano, proč zrovna jej/ ji/ je?

„Oblíbence v operním a rovněž tak v instrumentálním světě nemám. Vždy mě zajímala pouze kvalita hudební interpretace, jak u ‚světových hvězd‘, tak u zcela neznámého interpreta.“

9. Klavírní pedagog a jeho úloha na cestě za kariérou.

„Určitě velká, interpret nemůže být samoukem. Z toho vyplývá, že úloha pedagoga ve vývoji interpreta je nezastupitelná.“

10. Uved'te alespoň 5 charakteristik, které dělají dobrého dirigenta při provádění klavírního koncertu.

„Profesionalita, umělecká osobnost, zkušenost, schopnost komunikace, důkladná znalost prováděného díla.“

## Závěr

Hlavním výstupem této diplomové práce je potvrzení hypotézy, že existuje přímá vazba mezi pěveckou a klavírní tvorbou tónu. Tuto vazbu lze doložit na pozorování důležitých procesů při pěveckém i klavírním hudebním ztvárnění.

Dýchání představuje základnu klasické pěvecké techniky, protože spolu se správným využitím vnitřních rezonančních prostor i vnější akustiky umožňuje operním pěvcům jako jediným pěvcům napříč žánry zpívat bez přídavného zesilujícího aparátu. Dechová opora, o které je zde řeč, zajišťuje regulaci objemu a rychlosti procházejícího vzduchu, bez které by většina aspektů klasické pěvecké techniky nemohla existovat. Vzájemný vztah s klavírním dýcháním, ať už se jedná o práci zápěstí ve frázovém oblouku, vzdušné zacházení s tónem v souvztažnosti s respektováním akustických zákonů či zvýšenou pozornost k bezděčnému zadržování dechu při vzestupu napětí v rámci frází, je více než zjevný.

Legato, které je společné a stejně zásadní pro vyznění zpívající fráze v obou oborech ztělesňuje vnitřní nastavení interpreta za předpokladu součinnosti dalších vnějších předpokladů umožňujících propojení toku fráze hlavně mezi tóny. Zpěvák by se tedy měl snažit o zhmotnění představy proklouzávání mezi tóny, které ale nesmí vyvolávat dojem intonační nepřesnosti. Klavírista by měl usilovat o totéž, avšak ještě s větším důrazem a citem pro pokračování z tónu do tónu, protože je pro bicí povahu vzniku tónu omezen jeho délkou.

Dalším dobře patrnou paralelou mezi zpěváky a klavíristy je skutečnost, že bez výborného technického zázemí, kterým se chápe vědomé ovládání těla a jeho částí, které se svým speciálním používáním ve jménu hudby v každodenním měřítku neobjevují, není možno dost dobře naplnit hudební vyjádření. A naopak u obou oborů platí, že umělecký obsah často může pomoci v překonání některých technických úskalí.

V konečném důsledku vedle pevné technické základny shledávám za principiální rovnoběžku další spíše všeobecné atributy jako: autenticitu sdělení té nejvyšší hodnoty, hudební vkus podléhající stylové interpretaci a úctě k autorovi daného díla a hudební inteligenci, která provádějícího umělce jako jediná dokáže zachránit od neodvratitelných důsledků špatného zacházení s fyzickým a duševním tělem.

## Seznam použité literatury

### Knižní publikace

DRAKE, James A. *Rosa Ponselle: A Centenary Biography*. Portland: Amadeus press, 1997. 534 s. ISBN ISBN 978-157-4670-196

HINES, Jerome *GREAT SINGERS on GREAT SINGING*. New York: Doubleday, 1982. 356 s. ISBN ISBN 978-038-5146-388

LISZT, Franz. *The Life of Chopin*. South Carolina: CreateSpace, 2010. 108 s. ISBN 978-145-0524-339

MASSE, Richard. *Correspondance Frédéric Chopin*. Paris: Hermann 2003. ISBN 978-270-5661-946

### Články odborných periodik (online):

CRUTCHFIELD, Will. *MUSIC; Chopin, the Day After the Opera* [online]. [cit. 13. 3. 2019]. Dostupné z: <<http://https://www.nytimes.com/1999/06/20/arts/music-chopin-the-day-after-the-opera.html>>

DVOŘÁK, Vít. *Jak dobře a zdravě zpívat aneb MUDr. Jitka Vydrová* [online]. [19. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://operaplus.cz/jak-dobre-a-zdrave-zpivat-aneb-mudr-jitka-vydrova/>>

ROLAND, James. *What Are Valsalva Maneuvers, and Are They Safe?* [online]. [cit. 3. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.healthline.com/health/valsalva-maneuver>>

SPÁČILOVÁ, Jana. *Hajóssyová, Magdaléna* [online]. [cit. 10. 4. 2019]. Dostupné z: <[http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&id=1000811](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=1000811)>

### Ostatní online zdroje

SILVER, Jeremy. *THE SILVER SINGING METHOD: Balancing the Vocal Vectors* [online] [cit. 2. 3. 2019]. Dostupné z: < <https://www.thesilversingingmethod.com/>>

## **E – mailová korespondence:**

E – mailová korespondence s prof. Magdalénou Hajóssyovou ze dne 8. 4. 2019

E – mailová korespondence s prof. MgA. Františkem Malým ze dne 19. 4. 2019

## **Seznam příloh**

### **Obrazové přílohy**

Obrázek 1. Pozice bráničního svalu zdroj:  
<<http://www.mercerfamily.com/javajournal/files/e2af782c30480fc5b75709c3b5c4ec8a-491.html>>

Obrázek 2. Musculus sternocleidomastoideus, tzv.: zdvihač či kývač hlavy. Zdroj:  
<[https://en.wikipedia.org/wiki/Sternocleidomastoid\\_muscle](https://en.wikipedia.org/wiki/Sternocleidomastoid_muscle)>

Obrázek 3. Hlasivkové svaly. Zdroj:  
<[https://en.wikipedia.org/wiki/Thyroarytenoid\\_muscle](https://en.wikipedia.org/wiki/Thyroarytenoid_muscle)>

Obrázek 4. Fryderyk Chopin. *Etuda f moll op. posth.*

Obrázek 5. Fryderyk Chopin. *Nocturno op. 9 no. 2*