

1.

Č

Černošské spirituály

Tyto staletí staré zpěvy severoamerických černochoů jsou duchovní melodie, charakteristické zvláštní rytmickou stavbou, s působivými synkopami a dalekosáhlou škálou výrazu mezi melancholií a vášnivou výbušností. Patří k pramenům jazzové hudby.

Černošské spirituály se objevily v Evropě poprvé v r. 1878, později pak v morbidní atmosféře po 1. světové válce vzbudily vlnu přesenimentalizovaného nadšení, které se ovšem ve stejné míře neobnovilo. Interpretace vyžaduje převážně tmavý zvuk hlasu a elementární, z přírody vyvěrající muzikalitu.

Početné spisy o černošských spirituálech ve všech jazycích svědčí o pozornosti, kterou svou neobvyklostí svého času vyvolaly u všech kulturních národů.

Dech

Dýchaní stojí takřka uprostřed mezi neuvědomělými vnitřními životními pochody (jako například oběh krve) a tělesnými pohyby, které se dají řídit prostřednictvím vůle a představ.

Někteří fanatici říkají: „Dobře dýchat je totéž jako dobře zpívat.“ Tuto větu můžeme najít v učebnicích v mnoha variacích ve všech jazycích.

Existují však bohužel i zbožňovatelé dechu, kteří si vypěstovali tělesně bezchybný dechový aparát se skvělým výkonem co do množství a pak v tónu přece stejně skvěle selžou: vzduch se vysloveně rozplyne kvůli nedostatečnému a netrénovanému hlasovému uzávěru. V procesu zpívání jsou totiž funkce hlasového uzávěru a dechové činnosti neoddělitelné spojeny, ale v žádném případě nejsou snad totožné.

Tváří v tvář tomuto stavu věci, z velké části v pěveckém cechu nevyjasněnému, není divu, že se všeobecně o ničem nedebatuje a nediskutuje více, než o „správném“ dýchaní.

Naučit se pěveckému dechu ovšem neznamená dopátrávat se tajemství, nýbrž nabytí vrcholně praktických obratností. Z vnějšího pohledu jsou pro zpěv střízlivými nutnostmi: za prvé příkaz – nenarušovat dechovou činnost klid hrdla. Za druhé požadavek – učit se zpívat dlouhé fráze, to znamená nespokojit se se slabým nebo polovičatým dýchaním. Za třetí: umět rychle, bohatě zásobit v co nejkratším okamžiku pro následující frázi. Za čtvrté získat velmi klidný dech, který nezkostřbatí žádným naražením (chybnými akcenty hrudního koše, nechtěným martellatem a podobně).

Začátečník se seznámí většinou nejdříve s obvyklým školním vyličením způsobu dýchaní: vysoké hrudní dýchaní (zvané svrchlné, v oblasti klíční kosti), hlubší hrudní dýchaní (do stran a do zad) a bráníční dýchaní (kterému se často říká břišní dýchaní vzhledem k pohybu v břišní stěně). Že z těchto tří způsobů má být vyřazeno svrchlné dýchaní jako neklidné a neúčelné, platí dnes jako obecně známá nutnost – přinejmenším teoreticky!

Starí Italové vyčerpávali své dechové pokyny v několika větech, překvapující je především pokyn: „Dobře dýchat znamená otevřít dno hrdla.“ V obdivuhodné zřetelnosti vystupují před námi náraz vzájemné souvislosti ve zpívání. Je třeba znát všechny zlořádky, který se připsuje lidskému organismu pod názvem „pěvecké dýchaní“, abychom pochopili velkolepou

D

jednoduchost tohoto výroku a mohli posoudit, jak hluboké pochopení komplexu souvislosti spočívá v této stručné poučce.

Především by tento starý pokyn měl být chápán tak, že je třeba trénovat při nádechu naprosto tiché uchopení vzduchu (tedy při citelně otevřeném hrdle). To znamená už neuvěřitelně mnoho! Neboť se tak pěstuje už při otevření elastičnost. Při chybném (ach, tak častém) slyšitelném „tahání“ vzduchu při nádechu se zavřeným „dnem hrdla“ a přepětím v kořeni jazyka se dokonce nemůže při nádechu plně uskutečnit otevření hlasové šterbiny (glottis); nedostatečně otevřené, příliš málo pružné okraje hlasivek umožňují neúspěšné tření vzduchu, které vytváří nádechový šelest. A jak se tedy při nádechu do lesa volá, tak se to zase velmi často při zpěvu ozývá.

„Otevřít dno hrdla“ – je požadavek číslo jedna: dechová činnost a hrdlo se navzájem nesmějí rušit. Kdyby totiž tělesná činnost (při gymnasticky cvičeném dechu) byla sama o sobě ještě správná a dobrá, zato držení a na pět hrdla ochablé nebo spoutané zúžením a chybným úsilím, zabránilo by to naprosto nutně zdravé hře sil. Dechová fanatici zapomínají příliš často jediné: partnerem dechového svalstva musí být dobrý, tedy vyvážený užavér hlasivkový – jinak vyletí nebo se v tónu zarazí i ten, z hlediska tělesné funkčního, „nejlepší“ dech. Nedostatečný užavér hlasivek se ve vztlahu k dechu dá připodobit ke gumovému balónku, ve kterém je dírká. Jeho užitečnost je nulová.

Spolehlivý hlasivkový užavér souvisí co nejlépe s otevřením a postavením hrdla. Elastické napětí nesnese žádné rušení jakýmkoliv okolními chybnými pohyby. Klidné držení hrdla je výrazně podporováno klidem hrudní kosti a horní části hrudního koše; neboť hrtan je s hrudní kostí ve svalovém spojení. Proto působí rušivě také všechny dechové formy, které zapojí do silného dechového pohybu zvedání a klesání v oblasti ramen (vůbec horní svalstvo). Dají se prostě označit jako nepraktické. Horní část hrudního koše je okřskem klidu, jak můžeme od nepaněti pozorovat na dechovém umění Italů.

Z toho logicky vyplývá, že pro pěvce a celé jeho držení je příznivá pouze jediná forma hlubokého dýchání a to ta, která zachovává nahoře klid a přenáší pohyb právě do nižších oblastí dechu: a to právě jen taková forma dechu, která toto klidné rozšíření horní části dechového ústrojí trvale připojí – postavení, které stačí lalové vyžadovali od pěvců výrazem „come una statua“. Vzduch, který se nachází v horní části hrudního koše, se zapojí vždy jen jako rezervní vzduch při dlouhých frázích, jako dodatek ke „spotřebnímu dechu“ spodních oblastí.

Také druhé dechové nutnosti, požadavku dlouhého dechu, může vyhovět jediné celistvé dýchání, jak je označeno školním výrazem „kosto-abdominální“ dýchání. Je to kombinace činnosti spodního hrudního svalstva (kostální forma dýchání včetně boků a zad s pomocí mezižeberního

musikla) a svalstva bráničního (abdominální dýchání). Brániční a boční dýchání je spojeno.

Žádná moderní pěvecká škola se nazývá pojmu kosto-abdominálního dýchání. Zdá se, že se v tom docílilo jednoty. Ale jak vypadá praxe?

Nespočetné „dechové metody“ protichůdného charakteru straší v knižkách, přednáškách a učebních poučkách zmateného pěveckého světa. Neboť dechový sport se do jisté míry stal zvláštní oblastí, zcela oddělenou od vytváření tónu. Zvláštní jistota a přirozenost, kterou se skutečně vyznačuje ovládání dechu při zpěvu, jsou přímo výjimečné. Hluboké dýchání se sice propaguje, ale skutečný obrazek pěvců přece ještě příliš často ukazuje mocné pohyblivé horní partie vůči nehybně ztuhlému nebo viditelně přepjatému bříchu. Skutková podstata je opravdu zřetelně viditelná: dýchání je nepružné, usilovné, vymyšlené, nepřirozené a v tomto stavu se stává neúspěšným návykem.

Vědomí si tohoto dilematu chápou mnozí pěvci pedagogové dýchání ve znamení jediné motto: „Děti, dýchejte přirozeně!“ Tato dobře míněná povzbuzení jsou užitečná ovšem jen tam, kde skutečně příroda poskytla dechové nepřepjaté ústrojí, volné základní držení a dobrý způsob dýchání. Těmto šťastlivcům se bezclak nemusí říkat o dýchání ani slovo, kromě vhodných hlasivkových cvičení. Ale v době, kdy už se dítě školou povinné ve svých tělesných činnostech velmi vzdaluje od přirozenosti přírody, jsou takové případy vzácné.

Právě tak dosáhneme u většiny stěží svalové harmonie v dýchání, postavíme-li rozumný cíl: „Velké množství dechu pro dlouhé fráze“ už na začátek vývoje – v podobě nepřirozeně přepumpovaných plic se schopností dlouhého zadržetí dechu.

Ne! Vývoj k dechové síle je proces, který začíná malými spojeními hlásek (konsonantů a vokálů) s malým množstvím dechu a zcela ponaňlu vede k plně dechové kapacitě, kterou potřebuje zralý pěvec. Individuální pocit dechové opory by neměl být diktován nebo předjímán: objevuje se ve spojení s vydáváním tónu jako výsledek vzrůstající schopnosti „zpívání na dechu“.

Geniální pokyn starých Italů: „Zpívat na dechu nikoli s dechem!“ má ovládat už od začátku každé školení dechu ve spojení s vytvářením tónu. (Označuje zvuk, který se vyloupl ze všech vzduchových šumů jako charakteristický výsledek vyváženého hlasového uzavěru. A jak se síly rozvíjejí, potvrzuje se, že má pro pěvce stále větší platnost, pokud zpěv bude zpěvem. Dechové studium bez tónu může být tedy v mnohých omezeno na co nejmenší míru, nebo se dá případně i zcela vynechat. Každá dobře vedená pěvecká studie představuje totiž během celého vývoje hlasu současně studii dechovou, ať o tom hovoříme či ne. Snaha zpívat na dechu nejprve menší formy, ale pak ponaňlu stále delší fráze (a neulehčovat si je mezina-dechnutím), přinese pak sama od sebe „nekonečný dech“, který později kolegové obdivují. Pak už to není nic jiného, než dobrý návyk!

Třetí z dechových nutností je šikovnost velice rychle popadnout dostatečně množství vzduchu; tu nemůžeme vypracovat jinak než v samotném zpívání a to odpovídajícími formami cvičení nejrůznějšího druhu. Právě tato šikovnost je rozhodující pro klid vzájemné nejrůznějšího druhu. Právě tato šikovnost je rozhodující pro klid vzájemné následujících dlouhých dechových linií, což je čtvrtý bod dechových povinností.

Tento klidný dech je vázán vzrůstajícím pocitem opory a celkovou tělesnou formou; dechová otláčka vyúsťuje pro pěvce do oběhu. Funkce a forma aparátu se vzájemně podmiňují. Chybná funkce vede k chybné formě, ideální funkce k ideální formě a naopak. To jsou jednoduché zákony. Tělesná kontura pěveckého dýchání, která se dá označit za nejpraktičtější a ideální, představuje pěvce jako postavu, u níž se při klidné zvednutém hrudním koši části dechového ústrojí na dechových pohybech téměř nepohybují, na niž nejsou viditelné jakékoliv akcenty, a která umí uhlídat v celé tělesné oblasti vnitřní pérování a rovnováhu napětí při téměř nepozorovatelné vnější činnosti. Stěží viditelná, ale zřetelně počítovaná pro ovládané pěvcovo tělo, je tendence směřem k zádům; k tomu ono přesné vtažení toliko nejspodnější části, které je nejen východiz momentem pěveckého pohybu, nýbrž znamená i rozhodující podporu celkového držení těla.

Když Caruso razil výrok „Nasazovat ve spodní části těla“ měl na mysli ono přesné vtažení; rozhodně neměl na mysli pohyby v horní části břicha ani v oblasti žaludku (v „epigastrickém trojúhelníku“), které tak často vidíme jako náležiště břišní tance u pěvců, kteří jsou na tento domněle „hluboký hmat“ zvláště pyšní a zpochybňují trhaním a cukáním klid v tělesném středu. Stále znovu je třeba upozorňovat na to, že každá příliš viditelná forma dechových postupů prozrazuje jen nezralost a nevyváženost rovnováhy napětí.

Skutečně jasno ve vztahu k dechovým souvislostem nezíská pěvec z intelektuálního porozumění, je to otázka tělesného pocitu. Také žádné objasnění vztahu „oděmu“ (básnický výraz pro dech – pozn. překl.) k „živoči duši“ by jej patrně nezabavilo mystiky („anima, animus“ znamenají totéž co duše, dech, odem a duch). Konečně běží všude o tajemství – nezasahujeme, když se jednotlivci cítí jako doma v představách, které se vymykají důkazům: ať už se zřetelně k náboženským dechovým naukám Indů nebo když někomu přinese zcela osobní štěstí vlastní „spásná nauka“. I v čistě vědeckých zkoumáních se setkáváme s výtyčením problémů, které působí podivuhodně mysteriózním dojmem – když v *Zentralblatt für Physiologie* 1907 v jedné práci „O problematice ve fyziologii okrajů hlasivek“ se mluví o možnosti, že „chvění okrajů hlasivek není příčinou chvění vzduchu v následové trubici, ale možná naopak následkem téhož“, – nebo když v nelepším moderní lékařské knize o dechu, kterou lze pěvcům co nejvíce doporučit (Dr. med. Julius Parow „Funktionelle Atemtherapie“) je podivuhodná věta, že je nymyšlené, že hltač tímto pohybem „hlasivky rozdmýchá shora a dá do pohybu jejich chvění, možná ve spojení s rozdmýcháním zespoda pomocí

plíce“. Výraz „jíst vzduch při zpěvu“ razil jeden vídeňský fyziolog „Fit dech“ nebo „lón shora nassávat“ – to jsou představy v pěveckém světě známe. Pomáhá-li jejich použití, bylo by pošetilé je zasměšňovat. Mohou být často individuálním východiskem příznivější přeměny.

Deklamace

Nevíme nic o tom, v jaké formě zvěstovali pěvci v Babyloně, Ninivě, Ílíthách, o nichž máme nejasné zprávy, slávu bohů při obětích slavnostech. Také o tom, jak se prováděly starožitovské žalmy s jejich náruživým vyvoláváním, nevíme o nic víc. A nepotvrzené zprávy o školách řeckého a římského starověku, které s deklamací vyučovaly současně i pěveckému umění, nám spojení obojího nijak nevysvětlují. Rozhodně však renesanční lidé okolo roku 1600, kteří chtěli v domě hraběte Bardho di Varnia ve Florencii dát znovu ožít antickému dramatu, věřili, že u představitelů řecké tragédie převažoval nadnesený způsob hudební deklamace dramatického charakteru. Jako novinku přidělili jednotlivci (nikoli jako v předcházejících stoletích pouze sboru) rozhodující úlohu: úlohu hudební deklamace. Tím vzniklo nové umělecké dílo, opera – nejdříve pod názvem drama per musica.

Roku 1628 liči šlechtic Vincenzo Giustiniani tehdejší představení, ve kterých spoluúčinkovali dámy a pánové nejvyšší společnosti z Mantovy a Ferrary. Referuje o mimice, pohledech, gestech, „které přiměřeně doprovázely hudbu a myšlenky, ale vždy, aniž by se kroutila osoba, pouze ústa a ruce“ (což by naši dnešní pěvci měli vzít na vědomí) a o zpívání „s nejzřetelnější výslovností slov, takže i poslední slabika každého slova zůstala srozumitelná a nebyla přerušena nebo dokonce potlačena pasážími ani jinými ozdobami“. Zdá se, že vztah mezi gestem a hudební deklamací byl sledován jako živý.

Přes staletí se rozviná mohutný oblouk – od renesančních snah „stile rappresentativo“ (popisující sloh) k deklamátorské velkoleposti barokních recitativů a až k Wagnerovu výroku o hudbě a gestu: „Hudba vysloví nejnižší podstatu lidského gesta s tak bezprostřední srozumitelností, že dokonce, pokud jsme hudbou zcela naplněni, oslabí schopnost našeho zraku pro intenzivní vnímání gesta, takže ji nakonec rozumíme, aniž bychom ji samotnou viděli.“

Pro pěvce znamená hudební deklamace v tomto wagnerovském smyslu: gesto, které se dá akusticky vnímat.

Recitativnost nelze ve zpěvu vždy ztotožňovat s deklamací. Deklamace sama o sobě znamená přednes ve vzletné mluvě. Mozartovy recitativy jsou většinou příliš lehkonohe, než aby mohly být deklamátorské. A vždy dochází k přehmatu, když se ve „Světově“ a „Ročních obdobích“ nafukují Haydnovy recitativy do velkého stylu händlovské deklamace.

Opora

K základním požadavkům přírodních zákonů patří, že vydávání pěveckého hlasu je právě tak vzdáleno vlažné neopřenému zpívání, jako sklonu k nadměrné opřenému násilí. První z obou protikladů se hlasově projevuje jako nedostatek zvukového jádra a síly znění, v dyšném, často dokonce i chatrném zvukovém výsledku – shodně s ochablou činností hrdla v „dechovém vánku“ (asi tak srovnatelném s nepřipoutanou, větru visící plachtou). Druhý, průběh nadměrného opření, zabíráne rozkmitání – nosnosti i volně plynoucímu zvuku – a buduje v hrdle přímo brzdicí zařízení, které proměňuje přirozený tlak dechu v nadměrný. Rozmanité neuspokojivé variace obou těchto extrémů jsou v pěveckém světě odedávna pramenem tuze známého křiku po „té“ správné „dechové opoře“.

Stěží existuje v pěvecké technice pojem, který by se tolik používal a byl tak málo objasněn, jako tento. Každý přisáhá na jinou formu „dechové opory“: opora břišní, hluboká opora, opora bránicní, opora do boku, opora hrudní, opora do zad, opora v hrdle a tak dále. Jednotný výraz „dechová opora“ máme, ale jednotnost pojmu chybí.

Dechová opora ovšem v základu není slovo, které by mohlo mít vyčerpávající platnost! Koncentrované zpívání (zpívání na dechu, zpívání s „komprimovaným vzduchem“) předpokládá průběh, který se týká stejnou měrou dechového ústrojí jako hlasivkového uzávěru. Oba tyto partneri se podílejí na průběhu opory. Vypadne-li výkon jednoho, je také činnost druhého vratká. Na stupni pevnosti hlasivkového uzávěru závisí stupeň soustředěnosti dechové – a naopak. Dokazuje to také zřetelně přibývání potřeby opření a přirozeného tělesného pocitu opory ve forte a fortissimu – v protikladu k mnohem uvolněnějšímu pocitu opory v pianu (shodně s měkčím hlasovým uzávěrem hlavové funkce). Můžeme sice ve zpěvu hovořit o opoře – „dechová opora“ však znamená jen polovinu postupu.

Pěvec, který zpívá s intenzitou, zakouší potřebu počítovat někde centrum tělesné síly. Zeptáte-li se zastávce vyhraněné břišní „opory“ po objasnění tohoto pojmu, ukáže se, že sice věšinou nemá, co podstatného by k věci řekl, ale zato okamžitě vytlačí ostentativně břícho (často přímo nadměrně roztažené a tím ve svalové síle oslabené), a hledá důkaz méně v logičnosti, zato mnohem víc v hlasitosti, tedy ve forte tónech. Imponující nehybnost vytlačování během vydávání tónu působí sice úžasně, ale je v rozporu s jakýmkoli zdravým a přirozeným silovým výkonem.

Přirozený bod koncentrace síly v lidském těle neleží nikdy při skutečné silové námaze ve vytlačeném břiše: stěhovač nábytku, který je zvyklý na těžká břemena, by si uhnal kýřlu, kdyby hledal pramen své síly v břiše: neleží tam, ani (navzdory bicepsům) v pažích – cítí ji v pevné pozici širokých zad, v tělesném středu. Pro ty z pěvců, kteří mají slabá záda, může být podnět-

||*„Ihm lékařským poradcem kniha Dr. med. Parowa „Funkční dechová terapie“ (Funktionelle Atemtherapie).*

Ochablé dechové ústrojí samozřejmě může chtěnými či násilnými prostředky získat momentální pocit pevnosti: tedy toho, co slibuje slovo „opora“. (Ostatně je pevnost v přepnutém břiše dokonce i dost často čirou iluzí.) Taková pevnost může být na chvíli náhradou za obsažné propracovanou tělesnou formu. Náhrada není nikdy plnohodnotná. Tělo v zásadě nerado vyměňuje sílu zdravé elasticity za případně pohodlnější, ale natrvalo nezdavý volní proces. Při poukazu na „úspěchy“ jakékoliv nepřirozenosti *we*, bohužel, nepočítají oběti na hasech, které jako strnulé zvukové mrtvoly zůstávají na cestě, nýbrž jen ti, kdož přežili, jejichž robustnost načas přestála tuto módu. V procesu stárnutí však nedrží žádná forma opory, která neodpovídá přírodním zákonům.

Zdravá ideální forma pěvecké svalové harmonie se přesvědčivě jeví u velkých Mistrů právě ve stáří. Zářivě mladý zvuk hlasu Battistiniho ještě téměř v sedmdesátce odpovídal celému vnějšímu obrazu tohoto největšího Mistra dechu. Ve zvuku se dokumentovala nezničitelná síla břišních ploch, pracujících během zpívání zespoda dovnitř a ve spojení s širokým rozpětím žaber a zad (zahnující oblast žaludku, epigastrický trojúhelník, do elastickeho „kruhového napětí“): všechno téměř neviditelné a přece v ocelovém pérování bránice zřetelně vnímatelné spolumatajícímu a vciťujícímu se slyšení – přitom ustativěné spojené s nikdy nerozkolísaným klidem horního hrudního koše a královsky nenuceným postojem.

Zpřítomněme si naproti tomu známý obraz stárnoucích pěvců, kteří se namně snaží ztuhle vytlačeným bříchem a stále více se propadající horní částí těla překonat své nízko intonované „podepřené“ tóny.

Opora ve zpěvu není žádná metodická dovednost, žádný rychle pochopitelný úskok či trik, jak přijít k takzvané opřenému tónu. Ne – ve své skutečné formě je to výsledek konsekvantního tělesného tréninku ve spojení s vyváženým hlasivkovým uzávěrem, ať už se tento trénink vyvíjel doposud uvědoměným nebo (z přírody) neuvědoměným vytčením cíle.

Tělesný pocit opory, který se dostává v průběhu zdravé práce na nástroji, zůstává – i při velmi systematickém propracování – přece jen nakonec individuální. Konečné formy opory nelze dosáhnout z pojmu, musí se prožít. Její hodnota se posuzuje tak, jak se prakticky počítové a slyšitelné projevuje na zdravé souhře mezi činností hrdla a dechu. S pociť chytěného, vynuceného nebo vyčteného umístění opory a jejich odříd nemá opora (jak ji představuje do němčiny převedené *appoggio* starých Mistrů), co dělat. Opora dozrála, nebylo jí dosaženo vůli.

Často příliš vyhraněný svalový pocit může svádět k neustávajícímu svalovému myšlení, což pak při dýchání vytváří problémy, které místo ulehčení všechno ztěžují. Kořenem slova „sehranost“ procesů rovnováhy ve zpěvu není nadarmo slovo „hra“. Dítě dokáže často ve hře provést denní tělesné

výkony neuvěřitelného rozměru. Dirigent (který přece nemá žádné tělesné svalové školení jako třeba sportovec) nemůže rozhodně své dirigentské pohyby – bez hraní orchestru – soustředit na ryzi svalovou činnost; rozhodně by musel nechat vystřelením poklesnout paže už během poloviny symfonie. Uvědoměla svalová práce je nezdravá a nebezpečná věc. Před přečtením ním vědomých a záměrných dechových postupů budí vždy znovu postavena varovná tabule.

Není málo případů, kdy pěvec, který dýchá svým způsobem velmi nepříkře, nabude přesto rovnováhy činnosti svého hrdla a těla. Jestliže tato rovnováha tělesně a hlasově nevyvolává žádnou senzaci z nadměrnosti napětí, bylo by riskantní ji ještě v průběhu pěvecké dráhy, snad po desetiletích návyku, měnit a chtít ji od základu přestavět. Pociť tělesné jistoty tu nelze dávat v sázku.

Tělesná jistota v sobě zahrnuje duševní klid; harmonická tělesná práce osvobozuje a uspokojuje psychiku. Podle lékařského vyjádření je dechová gymnastika „harmonizující pohybová terapie pro tělo a duši“. Cílem dobré výuky je vždy rozvíjení klidného pocitu vlastní síly a spolehlivosti.

Kde však hrozí, že fanatiky strnulé pojetí pojmu „opora“ vyřvoí z tělesné oblasti bojště pro násilnost, nepřirozenost a imaginární siláckou nadutost, tam by se raději neměla věnovat dechovým činnostem už ani jediná myšlenka. Všechno úsilí se musí v takovém případě (vedle zvukovosti a její intenzity) zaměřit na získání uvolněného, svobodného, viditelně suverénního a rozvázného postoje – postoje, při němž forma a postavení trupu je určováno zcela směrem od zad a napětí a uvolněnost, nadnesenost a ležmost jsou v rovnováze.

Zpěv je výkon silový – bezpochyby. Dokonce se to příliš málo uznává, a tím se bohužel dalekosáhle pomní přírozené srovnání se „skutečnými“ silovými výkony. Caruso říkal zřetelně, že zpívání je atletická disciplína. S tímto výrokem budou souhlasit zvláště wagnerovští pěvci. Kolik uvolňujícího zpružňujícího propracování celého těla je třeba v přípravě k atletickému sportování, jak málo tušení mají o takové přípravě k pěveckému sportování metody opory!

Oprava hlasu

Oprava hlasu – slovo, které může s nemilou bezelstností připomínat třídního učitele a písemku z němčiny. U hlasu je ve hře víc Slovo „reparatura hlasu“ by sice bylo ještě méně pěkné, ale vystihovalo by celou situaci možná lépe. K charakterizování toho, o č zde jde, malou příhodou:

Montér, kterého zavolali k poruše automobilu, kvůli níž se řada kolemjdoucích pomocníků dlouhé hodiny marně pachtila, odstranil chybu v okamžiku a žádal za to deset marek. Vlastníku auta se zdal účet za pět

minut práce značně vysoký. Obdržel tuto specifikaci: šroubek – 50 feníků. Vědět kde = 9 marek 50 feníků.

Oprava hlasu: vědět kde!

Je protikladem budování hlasu. V záblesku okamžiku uchopí to potřebné, jeho se pěvec v procesu výuky zmocnil pomalu. Hlasová oprava je proto možná jen u pěvců takzvané hotových, to jest pěvců z povolání; ti znají svůj nástroj, znají ze zkušenosti svoji dispozici, jak k výkonu, tak i k selhání – jen nevědí, kam nasadit páku, aby se selhání vyloučilo. K tomu je třeba zvláštního diagnostického naadání hlasového pedagoga, které se dá nazvat téměř milostí. Víci jistěmu umění rychlé hlasové diagnózy se odhalí každé zkoumání a experimentování jako hlasové pedagogický dilettantismus.

Při bolestech žaludku nepředepíše lékař léky na zánět mozkových blan, ani nikdy nepřenechá množství užívání léku svévoli. Uzdravující vyrovnání hlasu předpokládá právě tak jasný předpis ve vztahu k protikladům, dávkování a časovému rozsahu.

Úspěch skutečné hlasové korektury odpovídá také na otázku, jaký skutečný smysl mají ve zpěvu takzvané mistrovské kursy.

Opravdovost a věrnost dílu

Mezi všemi nadpisy je tento jeden z nejzávažnějších. Kdo by byl s to důstojně promluvit o této kapitole? „Poslání“ v našem zmateném století je v zásadě posláním opravdovosti.

Velmi vznešeně pojatý výrok Lisztův: „Život každého umělce je životem Kristovým“, stojí v nejnějším vztahu nejen k naprosto pokorné oběti dílu ducha, nýbrž také k přesvědčení tak silně nábožensky založené osobnosti Lisztovy, smět jako umělec být cestou a pravdou z vyššího příkazu.

Zrodili jsme se do doby, v níž nás velká slova zahánají. Máme sotva odvahu je vyslovit. Máme strach z toho, že je „rozmělníme“. K tomu, abychom je sami před sebou vyslovili jako opravdovost, je nutno se téměř přemáhat. A snad také není nutné, aby to umělec dělal. Má za to jedno duchou, krásnou náradu: pojem věrnosti dílu. O ten se dělí s každým prostým řemeslníkem; s ním se pohrouží do dobré pospolitosti všech poctivě smýšlejících. Ale bohužel se slovo věrnost dílu už zneužívá, už zní téměř oříčle.

Věrnost dílu ve výkonné hudbě: skloubení vysokých požadavků od věrnosti notám k věrnosti duchu – (a přes smysl pro styl) k věrnosti tvorbě. Věrnost dílu ve zpěvu: to znamená nejprve pro ryze hlasově výchovnou oblast bezpodminečnou svědomitost v pěstování semen a výhonků – onu pečlivost v jednotlivosti, pro niž neexistují žádné podružnosti ve smyslu bezvýznamnosti. Pro pěvecký výkon to znamená především poctivé úsilí o základy toho, co napsal skladatel v notách a mezi notovými linkami. Musí to však být věrnost duchu, ne snad jen věrnost písmenům.

Zvuk kopule je typický pro hlavovou funkci, jejíž dolce přenáší dál v měkké znělosti. Ale i v plném forte dodává zvuku vlastní kulatost a chvěivou krásu. Pro výšku ženského hlasu je absolutně rozhodující. Tam, kde chybí, je zvuk ostrý a pozývá své ušlechtilosti.

Hluboký hmat

Hluboký hmat – názorně krásné označení pro určitý pojem totality, pro to, co pěvec nazývá „zpívání tělem“. Zahnuje pocit hluboce otevřeného hrdla, dýchání do hlubokých oblastí těla, koncentraci pružných sil napětí do středu těla, zapojení hlubokých rezonancí těla do zvukového obrazu, krásná tmavost sonorních hlubokých hlasů. Hledat ve zvuku hluboké oktávy, naslouchat vzduchové trubici jako nositeli zvuku – nevyhánět tělesný zvuk, nýbrž ho ve všech polohách hlasu potajmu vyrovnaně uchovat: takové, pro neznalce do jisté míry podivné rady, rozhodují také o zvukovém tajemství hlubokého hmatu.

Už staří Italové, ačkoli nepodali žádný odpovídající zřetelný obraz své zvukové představy (a jistým upřednostněním světlé barvy také nebyli zaměřeni na to, aby ho v tomto směru poskytl), prozrazují přece zřetelně pochopení, že proti nebezpečí vysoko vystupňovaných napětí musí být přinejmenším přidán vyrovnávající „prohloubený“ protikladný pocit – podle základních zákonů tělesné harmonie napětí. Stanovili totiž požadavek, že „soprán má jít při vysokých polohách do kolen“. V této poučce se odhaluje vztah hlubokého hmatu vůči všem sklonům k nadměrné tendenci napětí a vyšroubovanému hrdlu. Právě tak může stará představa „zpívat na dně hrdla“ být pokládána za závažnou pro hluboký hmat.

Tělo musí ztít. Slovo hluboký hmat se zvukově nejběžprostředněji osvětluje v patosu hlubokých hlasů – i když by měl hluboký hmat spolunáležet také do základu každého hlasového druhu. Dnes často hlásaný nedostatek černých basů a pravých altů naznačuje, že v úsilí o výšku a vysoké rezonance se bohužel zanedbávají uvolňovací tendence hlubokého hmatu. A tím hlasy nabývají jiného rázu.

Hranice a hraničení polohy hlasu

Jedna velmi čtená americká kniha se jmenuje „Nepřístupnost umírání“. Zbavit vědomí tlaku stárnutí, abychom prodloužili život nezatiženým způsobem myšlení, to je bezpochyby originální a psychologicky chytřá myšlenka.

Taž idea byla v základu sugestivního výroků jedné známé pěvkyně, která říkala žákům: „Dobře vedený hlas nemá hranice.“

Strach před hraničními polohami, zvláště před výškou, vytváří srovnatelně mu zvuku předem bariéry.

Výrok je pravdivý především do té míry, že většina hlasů svůj skutečný rozsah vůbec nezná a pokládá své hranice za velmi úzké. Často se dá mylně ohraničení šikovnou lží daleko překročit. Všestranně obveselující je, když mladá altistka odhalí, že z ní člověk vyřikal nezvyklým sledem tónů a předstíraním tónových výšek najednou hluboké „d“, zatímco až dosud pokládala za svůj poslední hluboký tón „g“, nebo když údajného barytona, „krátký“ hlas bez výšky a hloubky najednou pronásledujete podivně vypalujícími cvičeními, při nichž v zápalu boje několikrát za sebou zazpívá tenorové „c“, o němž se mu nikdy ani nezdálo – právě vysoké „c“ bez fistlování nebo tlakových manévru: „Proboha, kdybych to byl věděl, nikdy bych to nedokázal.“

Většina pěvců má zkušenost, že jsou schopni vyšší či nižší polohy zpívat daleko snadněji, než najít předem výšku tónu. Politováníhodní vlastními absolutními sluchem, jejichž vynikající uši bohužel dokáží vždycky přesně určit každou výšku, vědí vždy předem, že nyní půjde o jejíž požadovaný hraniční tón – a jsou ovládnuti „nepřístupností umírání“ do té míry, že případně ještě neodkryté další „hraniční tóny“ směrem nahoru (nebo dolů) už předem odsoudí jako mrtvé narozené.

Rozšíření hranic a individuální péče o hraniční polohy hlasu je pro pedagoga jedním z úkolů nejobtížnějších na překvapení. Nikdy se nemůže předem spokojit s tím, že školsky pevně vyčtený rozsah dvou oktáv (bas a alt asi od f do f, baryton a mezosoprán od as do as, tenor a soprán od c do c) může stačit a nedá se ve většině případů rozšířit – nahoru stejně jako dolů. Neboť: „dobře vedený hlas...“

Hrtan

Chrupavkovitý útvar hrtanu, lidově žertovně otulovaný coby „Adamovo jablko“ vytváří, jak známo, nejvyšší část (tedy vchod) do vzduchové trubice a leží tak před jícnem. Hrtan v sobě ukrývá hlasivky, tvůrce tónů a tónových výšek. Příklonkou je chráněn proti vniknutí jídla při polykání. Když se tedy člověk zakucká a něco mu zaskočí v „nesprávném“ krku, jakkoli je to paradoxní a zcela nenáležitě, podařilo se zmíněné věci vniknout do správného krku.

Letci používají hrtanového mikrofónu, který je nasazen zvnějšku těsně na hrtan a i při nejsilnějším hluku motoru umožňuje zřetelné dorozumění.

Nikdo nebude nyní předpokládat, že letec slyší lépe, když příležitostně prostudoval anatomickou stavbu hrtanu: nikoho nenapadne, že klavírista hraje lépe poté, co dovede rozebrat klavír, nebo že by tanečník při tanci získal něco tím, že by uměl své svaly označit latinskými názvy. Ale ve zpěvu si mnozí zcela vážně myslí, že znalost hrtanových funkcí, jeho stavby a svaloviny jsou pro umělecké používání tohoto orgánu srovnatelně prospěšné.

nadání a radostní obyvatelé Porýní s neúnavným nadšením pěstují ve svých tak početných mužských pěveckých sdruženích, s nimiž si vyzpívali ne jednu přemii. Takové nadšení nejsou s to zborit ani uzilky ze zpívání. A když hlas na určitých tónech pravidelně rupne, prokazuje na Rýně své laskavé služby k domnělému vyhlazení vši drsnosti rýnské víno.

Jinými příčinami pro výskyt uzilků se mohou stát nepovšimnutá nachlazení, bezohledné „řvaní“ ve stavu únavy a každá jiná forma nadměrného zatěžování.

Uzilky vznikají z otoků v oblasti hlasivek. Znamenají lokální vymezení těchto otoků a není-li jim věnována pozornost, vyrostou do pevně ohraničených ztluštěnin. Mají-li být operabilní, musejí mít určitou velikost a být proti uzávěru zřetelně viditelně ohraničeny.

Orgán, který pracuje v nevhodných a proto nezdravých funkcích, vyžaduje bezpodmínečně změnu svého chyběného způsobu ovládání: hlasové uzilky a hlasové šelesty, které z nich pramení, jsou ve svém počátečním stadiu prostým oznámením tohoto přirozeného požadavku. Většinou se dají (při včasné rozpoznání – to si dobře pamatujte!) za pomoci hlasové-pedagogického umění dobře odstranit, odpovídajícím přebudováním celého způsobu zpěvu – často k velkému překvapení lékaře. Předpokladem pro vyhojení je nicméně vždycky chnost vážného pochopení a trpělivé plíe „pacienta“. Pečlivě vybranými, do jisté míry „masážními“ cvičeními musejí být hlasivky pomalu dovedeny k onomu principu zdravé námahy, kterou jako živoucí orgány těla nutně potřebují.

Pro někoho se stal takto překonaný okamžik nebezpečí ukazatelem k rozumnému hlasovému tréninku. Když jsou však začínající uzilky jako tisínivý příznak záminkou k bázlivé chyběnému „šetření“, je to zlé.

Hlasové zkoušky

Zpěv je jediný hudební obor, který nepředpokládá pro přijetí na vysoké školy, akademie a konzervatoře žádné odborné znalosti. Disponuje-li adept vysokými či hlubokými tóny, které se jeví jako postačující, nepotřebuje v mnoha případech snad ani přesné znát noty. Záleží jen na dojmů z hlasu a osobnosti; hlasový dojem (zvuku, rozsahu nebo plnosti) platí obecně jako naprostá rozhodující. Vítězí „materiál“.

Přijímací zkoušky na institutech, i když se točí jenom kolem hlasu, se však přesto rozhodně nedají označit jako „hlasové zkoušky“. Na skutečnou zkoušku je dojem příliš krátký. Z rozčlenění a nesmělosti se může hlas jevit jako ubohý, nezkušenost ve volbě písni nebo polohy, právě tak jako všechny možné nešikovnosti, mohou poskytnout zkušební komisi zcela mylný obraz. Co se tu v daném okamžiku tak líbí, nepředstavuje vždycky hodnověrný posudek.

Ve skutečnosti je hlasová zkouška totéž co zevrubná lékařská prohlídka; plnitá hlasová zkouška u odpovědného učitele zpěvu potřebuje stejný čas a klid. Jde o zřetelný obraz – nejen o současném stadiu, nýbrž o více či méně patrných možnostech hlasového vývoje, o stupni schopnosti reakční, o celé pěvecké mentalitě.

Jako vyšetřující lékař musí také zkoušející pedagog umět vyvolat atmosféru důvěry, která, jak jen to jde, zvedne závoř plachosti a bezmocnosti. Jen tak se dá získat dojem, který odpovídá skutečnosti.

Hlasový uzávěr

Pojem hlasový uzávěr charakterizuje nejdůležitější činnost hlasivek během zaznění tónu: a to času téměř nepodléhající, rychlou výměnu otevření a uzavírání „hlasové špičky“ (glottis) k vytvoření určité tónové výšky při zpívání. Že tato tónová výška není zcela fixovaná, ale modifikovaná vibratem, souvisí s „relativní“ uvolněností, která stojí proti „absolutní“ pevnosti.

Zdravý hlasový uzávěr reguluje ze své strany tlak dechu a tím podpirá zvukovou kvalitu. Na nepatrnější či silnější těsnosti uzávěru závisí vzdušnější nebo jadrnější charakter hlasu.

Musí-li lékař říci pěvci: „Vaše hlasivky nedovírají“ (ať je to z nachlazení, ať z námahy), začíná se tím období nejopatrnějšího zacházení, v němž se lékař a hlasový pedagog musejí vzájemně podporovat.

Hlasový hlas a hlavočnost

Zpěvní ptáci mají – což jim lze jen závidět – oddělen horní a spodní hrtan, jeden k dýchání a jeden ke zpívání. Staň Italové vyslovili kdysi dohady, že se u pěvce možná „voce di testa“, hlavový hlas, tvoří pomocí horního hrtanu (přibližně ve výši očí). Neboť, jak později píše Marchesi: „zdá se, jakoby přicházel protažený hlavou“.

Zvuková představa hlavového hlasu umožňuje spontánně porozumět pěveckému výrazu „hlavočnost“. Laik se přirozeně tomuto utváření slov (právě tak jako u slova „prsnost“) diví neméně než Němec ze severu pojmu „furanstst“ v Bavorsku. Ale Bavorák i pěvec vědí přesně, co mají na mysli.

V pojmenování „voce di testa“, z něhož je přeloženo označení „hlavový hlas“, a v původní domněnce, že se přitom jedná o „vyšší“ rejstřík, spočívá zaměňování hlavového rejstříku a hlavové rezonance, které se téměř nedá vyhubit. Výraz „hlavový hlas“ je nepochybně odvozen z čistého rezonančního označení. Je to stejná záměna, k jaké vždy znovu dochází mezi prsním rejstříkem a prsním hlasem.

Z hlediska sluchového je třeba vždy znovu upozornit na zaměňování hlavového hlasu a fistule u mužů, hlavového a píšťalového hlasu u žen. Na