

bu), určuje ve vysoké míře rychlost pokroku v pěveckém cvičení. Proste slovo šikovnost se tu jeví v novém světle. (jedna z roztomilých žertovných průpovídek houslisty Helmesbergera říká o nenadaném žaku, že zdolává „největší snadnosti s největšími těžkostmi“.)

Ústřední nadání v tomto smyslu můžeme pokládat za mnohem rozhodnější, než samu stavbu zpěvních orgánů.

Životním klamem průměrných pěvců je názor: pianista, houslista, sice musejí základ svých dovedností teprve získávat stálým cvičením, ale vlastnicku hlasu z boží milosti není takového cvičení a práce jako instrumentalistům zapotřebí; božské uspořádání v hlasovém orgánu dostal od přírody zcela hotové. Tajemství ústředního vydávání povolí, cerebrální schopnosti řídit všechny pěvecké činnosti, by však mělo učit respektu před tím, co nazýváme cvičením a prací! Od pěveckého kojení k učení se chůzi a schopnosti běhat vede dlouhá cesta. Učitelé zpěvu mohou všechny vědomosti o zakonitostech jen více přispět k tomu, aby posílili jeho účtu před tajuplnou souhrnou a neuvědomělými spojitostmi, stejně jako jeho sílu vctění a jeho schopnost celostního uchopení, které vedou ke vpravdě individuální pěvecké výuce a tím přispívají k bezpodmínečné jisté pomoci.

## Mutace

Slovo mutace je latinského původu a znamená proměnu: v „mutačním modelu“ zvířat (a rostlin): dědičná změna v základním stavu živého organismu. Jako mutace se označuje také hlasová proměna, která přetváří zvětšením hrtanu chlapecký hlas v mužský a (méně zřetelně) dívčí hlas v ženský. Prohloubení chlapeckého hlasu však neprobíhá v příslušných oktávách tak, že by se ze sopránů stal tenor a z altu bas. Zcela naopak vyrůstají často tenoři z chlapeckých altů: ale ani to není pravidlem.

Počátek pěveckého studia u mladého mužského hlasu se řídí podle stavu hlasu, který je k dispozici po mutaci. Proslulý basista Lablache, o němž se říká, že měl vůbec nejkrásnější bas jaký kdy svět slyšel, byl naprostou výjimkou. Mutoval ve 14 letech z velmi krásného sopránů do neobvykle hlubokého a dunivého basu (který ovšem stoupal až k tenorovému „a“), začal se studiem zpěvu velmi záhy a unikl v 17 letech konzervatoři coby první baryton do Salerna; musel tedy ve svém mládí vedle podivuhodně výšky vlastnit též basovou hloubku: fenomén mezi pěvci.

Obecně je tak raný začátek operní dráhy zcela neobvyklý. Okamžik započti normálního studia má určit učitel zpěvu podle zvukových projevů; jsou-li podmněné příliš velkou ochablostí svasliva, chybějící zvukové jádro z ještě existující slabosti, je prositě nutno počkat. Kde jádrná mužská substance však už jasně prokukuje, je přechod od chlapeckého hlasu k mužskému v podstatě

ukončen. Normálně je mezi dobou mutace a začátkem studia nutný určitý časový odstup.

Proč nezačínáme jako v klavírní nebo instrumentální hře už v dětských letech s vyslovené sólovým pěveckým studiem? Je toho tolik, co je třeba se učit, pokud jde o vývoj dechových funkcí, artikulace a výslovnosti, pěvecké muzikality – proč se má s výukou čekat? Vynikající specialisté pro dětské hlasy (jako například nezapomenutelný vedoucí proslulé augsburské školy zpěvu Albert Greiner) poskytli dobrým sborům mládeže vrcholně jasně systematické hlasové výchovy: nedávají svým opatrným zacházením (také s mučujícími hlasy) naději přímému vývoji k hlasu pěveckému?

Ponímané-li malé výjimky, stojí před námi po mutaci něco zcela nového – nový důkaz pro základní přirozenost pěveckého hlasu jako tělesné-duševního nástroje. Podstata a působení vnitřně sekretického nalévání se během puberty nedají ani ve fyzickém ani v psychickém smyslu předpokládat nebo vyloučit. Hlas jako důležitý výsledek celkového hormonálního dění je nevypočítatelný. To je odpověď na otázku, proč se často z velmi krásného, speciálně pěvecky obdařeného sólisty v chlapeckém sboru vyklube po mutaci jen bezvýznamný, zvukově chudý mužský hlas, prosíť pěveckého charakteru.

Zkušenost potvrzuje, že k vysněnému přání, aby z hlasové pěstěných mladistvých zpěváků vyrostly dobře připravené pěvecké hlasy, dochází bohužel zřídka.

Staří Italové o tom měli přesné vědomosti a ty byly základem k zavedení kastrace. Umělé uchování hlasové krásy kastrací (která se prováděla u takových chlapečků, jimž byla příroda hlasově, muzikálně i schopností vyzářovat zvlášť nakloněna), dokazuje jejich znalosti o oně nevypočítatelnosti, která spočívá právě ve změně chlapeckého hlasu. Neboť operace vyloučila hormonální proměnu a tím jinak nevyhnutelné riziko.

Skutečně pěvecké studium (ve smyslu důsledné práce na formování a stabilizování pěveckého nástroje) je v zásadě možné teprve po uklidnění hlasových revolucí a senzací tohoto životního období. Vyvinutá výslovnost, vyškolená hudebnost – vše, čeho bylo v tomto smyslu dosaženo výukou, je dobré, ale není to rozhodující pro skutečné pěvecství.

U ženských hlasů se začátek studia řídí jako u muže podle nálezu (vzhledem k povaze hlasu a hlasového druhu). Vysoké lehké hlasy, které často už ve věku čtrnácti či patnácti let překonaly dětské vzrůstové třetí hlasu a jsou zralé k výchově, mohou začít dříve než mladé altistky, které by jen zřídka měly začínat před osmnáctým rokem, často dokonce ještě později. Ale všechno závisí na jednotlivém případě. Alt zraje v průměru pomaleji než soprán.

Je známo, že dívčí hlas není vystaven bouřlivým převratům chlapeckého hlasu a že si také většinou už podrží vyšší či nižší hlasový charakter z dětství.

Jen krajně málo se však ví o tom, že v ženském hlase vyslovená „přestavba“, které zůstal v dětství ušetřen, přece jen žije jako tendence: a to žen mužským, vystupuje ve zralém věku ženy (okolo padesátky) tendence k zmužnění a to často s nebezpečnou silou. Kde pěvkyně z povolání, která v těchto letech má přece stát právě na vrcholu svého hlasového umění a uměleckých sil, zde chytí a vědomě zřetelně – s neutuchajícím pěstováním pianai – neubrání svůj ženský hlasový pel proti mužně prsnímu sklonu orgánu k zhrubnutí, měla by vědět, že se uprostřed nejobhatších žní dává všanc brzkému úpadku. Když se však najdou křtí lékaři, kteří – s odvoláním na zrně viditelné při prohlášení v hrtanovém zrcátku – povzbuzují pěvkyni, aby přešla do „dramatičtějšího“ zpívání a „rozšiřovala“ hlas ve směru alt či kontraalt, je nutno co nejostřejší konstatovat, že taková rada znamená vzhledem ke katastrofálním následkům pro zpěv prostě přestupek poranění těla z nedbalosti.

Názor, že ženské hlasy „nevýdrží tak dlouho“ jako mužské, tkví v těchto přírodních postupech a jejich politováníhodné neznalosti. Lilli Lehmannová, velmi chytřá a pokud šlo o vlastní hlas přísná pozorovatelka, byla velkou pěvkyní ještě když jí bylo víc než sedmdesát.

# N

## Nálada

„Nemám náladu!“ Jsou pěvci, kteří mají tento výrok trvale na rtech. Pro ty by měla platit ironická otázka: „Ach tak – vy jste náladový pěvec?“

Jak známo, jsou dva druhy náladových pěvců – ti profesionální, co pracují ve varieté, kabaretech, na karnevalech nebo podobných zařízeních a ti privátní: jsou to totiž oni takzvaní umělci, kteří výše uvedeného výroku používají a mají vždy sami před sebou po ruce omluvu a útěchu pro svůj negativní výkon.

Co je to nálada? Označujeme-li za otce mluvy – a tím také zpěvu – afekt, je nálada duševní teplota vyrostlá z afektu, která také „naladí“ tělesný stav tak rozhodující pro zpěv. Pokud jde o stupeň afektu, má každé umělecké dílo svoji vlastní náladu.

Je nepochybné, že umění potřebuje naladěnost. Rozdíl mezi „náladou“ zminěného pěveckého typu a náladou vážného umělce leží v procentech očekávané „zázračné účasti“ na zdaru. Padesát procent umění a padesát procent „zázraků“ by byl ještě stále přijatelný percentuální poměr; je bohužel často zaměňován s devadesáti procenty očekávaného zázrazu a deseti procenty umění. Očekávaný zázrak nese křesťní jméno „nálada“ (křest se ostlně neprovádí vždy čistou vodou).

Skutečný umělec by neměl čekat na náladu, také by ji neměl skrápět alkoholem: umění je jako mládí „opojení bez vína“. Měl by se spoléhat na to, že ve svém nitru připravuje náladu neustálým stykem svého ducha se svým úkolem. Denně, každou hodinu, rozvíjí v podvědomí svoji přípravu.

Z této duchovní atmosféry vysvítá přímo ořesaná duchovní nouze mnohých studentů zpěvu, když si „vedle studia“ – jak se zběžně říká – musejí vydělávat na své živobytí. Mají tedy vždy za sebou osm hodin napjaté činnosti, než dojde na zpívání; než vůbec jejich vlastní práce pro ně začne, jsou tělo a nervy už unavené! To skutečně nejzoufalejší je ovšem spoutání ducha, který se prostě celý den neuvolní k možnosti sebenaladění, k rozhození se sebou samotným – a který přece ví, že z polovičatosti může vzejít většíinou zase jen polovičatost.

Přechá-li to mladý člověk ve zdraví, a navzdory těmto chmurným podmínkám přece dospěje k celistvosti všech výkonů – pak je pánem své nálady, jako se stal pánem tohoto osudu.

pečlivě vyhnátnout oboustranné možnosti tempa, tónové síly, způsobu frázování, gradace. V Schubertově duetu „Liebe ist ein süßes Licht“ stojí soprán a tenor před otázkami, které se dají řešit jen společně. Má se řídit toužebná fráze „Wie die Erde strebt zur Sonne“, která uvádí velkou gradaci obou hlasů, podle logického směřování textu (s vrcholem crescendo na „Sonne“)? Nebo má fráze zůstat v pianu? Nebo snad Schubert malým zvýrazněním v notaci klavírního doprovodu mluví právě hluvně zcela „ne-logické“ polevení uvnitř fráze? Zde se musí vyzkoušet a vyvážit všechny tři možnosti frázování. A jakkoliv se zpočátku třme k logickým zřejmým první crescendo gradaci, tak náhle s hlubokým překvapením přece jen zažijeme, jak je ve vyváženosti primitivní a vnějšíkové ve srovnání s třetí, snovou, decrescendovou formou. A rozpoznáme, jakoby první způsob přímo trivializujícím způsobem předjímal a zmaňl vášnivý vrchol, který později následuje.

Skutečné uspokojení ze zpívání duetů se nikdy nenajde, pokud jeden partner „usiluje“ a druhý „sní“. Smysl zpívání v duetu je pro mladé pěvce neocenitelný. Nejenže se zcela nenásilně ozezná s vícehlasým zpíváním a dynamickou i výrazovou vůlí k přízřisobivosti – také formálně budou přinuceni k pocitu štěstí člověka-umělce: učit se plně sloužit dlu bez vystavování malého vlastního „já“.

## Dvojhlásky

Zeptáme-li se mladého adepta státní zkoušky pro učitele zpěvu, co jsou vokální diftongy, umí promptně odpovědět, že to jsou v němčině dvojhlásky „ei“, „eu“ a „au“. Zeptáme-li se však potom, jaký je sluchový výsledek složení těchto hlásek v protikladu k napsaným písmenům, nastávají často velké rozpaky. Věděl a pak zapomněl!

To je zlá věc! Kdo zpívá a chce zpěv učit, musí fonetickou podobu této hlasy jasně zažít v jejím složení: „ei“ jako dlouhé „a“ a krátké uzavřené „e“, „au“ jako dlouhé „a“ a krátké otevřené „o“, „eu“ jako dlouhé otevřené „e“, „o“ a krátké uzavřené „ö“. „Vědomostí“ se mohou zapomenout, prožitek zůstává.

Diftongy mohou být zkušebním kamenem pedagogického nadání a potěšení z objevu. Jak se zde odhaluje fonetický zákon o vzájemném působení vokálů v mluvě, jak je to zřetelné na této zvláštní přípravné proměně dlouhého „a“ v „ei“ ke světlé straně vokálu (e), stejně dlouhého „a“ v „au“ ke tmavé straně vokálu (o): to nemůže „zapomenout“ ten, kdo tyto fenomény fonetiky dychtivě a s údivem do sebe načerpá. Jak velkolepě se v tomto přípravném zabarvení začátečních vokálů přibližuje k zákonům setrvačnosti lidské povahy, aby cesta od vokálu k vokálu nebyla v ústech přece jen příliš dlouhá. Fonetika je z jedné velké části věda o zákonech setrvačnosti.

Ve vážném uměleckém úsilí nejsou „malíčkosti“. Vše je významné a má velké souvislosti.

## Dynamika

Dynamika je řeckého původu, dynamis = síla. Dynamismus je nauka, která odvozuje všechno z působnosti síly. Dynamicky znamená: působením vnitřní síly. Dá-li se stavitelské umění nazvat uměním statickým, pak je třeba hudbu samu o sobě již nazvat uměním dynamickým. A mluvil-li se o dynamickém člověku nabitým energií, patří pod tento pojem rozhodně všichni dramatictí pěvci.

V hudbě znamená dynamika umění měnit tónovou sílu. Staromódní bohatýr pěveckých spolků, který se při sólové produkci snaží vyhradat o krajní tónovou sílu – fortissimo, nezná dynamiku svého zpěvu, třebaže, pokud jde o sílu, splní každé přání a žertem jej můžeme označit jako dynamického umělce. Dokonce prý se najdou takoví hrdinové ještě i na našich scénách. Bohužel představují dost často výsledek výchovy určitých operních dirigentů, kterým se nezdá nic „dost hlasitě“. Ti mají více či méně ponětí o dynamice svého orchestru, nikoli však o dynamice celkového ansámblu. Především nevytvářejí předpoklady (to jest sluchové předpoklady) speciálně pro pěvceku dynamiku. Zůstává hořkou skutečností: dynamika operního pěvce závisí dost často na tom, narazí-li šťastnou náhodou na sluchově vnímavého dirigenta.

Ovšem – sluchově vnímavý dirigent se musí ze svého hlediska dost často vzdát oprávněných dynamických požadavků na odstíněnost pěveckého hlasu, zejména, když nezřídka narazí na pěvce, jímž technická úroveň umožní buď jenom na elektřině čenobíle střídání hlasitosti a tlumenosti (zvané fortissimo a pianissimo) nebo skrovný výkyv jejich stereotypní tónové síly.

Takový pěvec nikdy nedokáže umělecky vyjádřit jiný, hlubší smysl slova „dynamika“: ono živoucí působení výměny duševních napětí, onu nevyslovitelnou hru a protihru, které znamenají v dramatickém díle skutečný život.

## Dyšnost

O Jenny Lindové, velké švédské zpěvačce 19. století se ví, že její hlas byl ustavičně za „šlajerem“. Vysvětlením pro to je její životopis. Kouzlo, které její hlas měl od malinka, ji vystavilo už v dětství pěveckému školení a příliš brzké veřejné dráze, což s sebou přineslo téměř úplnou ztrátu hlasu. Manuel Garcia hlas zachránil. Ale zastření zůstalo už na celý život. Kritika 45leté: „Dramatickým přednesem nahradila, co chybí hlasu na svěžestí.“ A když zpívala ve věku 51 let, zněl úsudek Kláry Schlumannové: „Hlas je téměř zcela pryč – ale přece je v některých tónech ještě ten trochu zastřený, téměř a niternost, které jsou nepopsatelné.“

Tento závoj, to nebezpečně zastřené zpívání není ještě nebezpečné (protože je přirozené) v raném věku dívčího hlasu. Zastřenost je dozníváním

mutace, může se táhnout léta – je často zřetelně cítit ještě ve věku okolo dvacítky, zvláště v hlasech, v jejichž témbu převládá hlavovost. Nedochází k tomu jen u ženských hlasů, nýbrž i v některém témbrově vysokém mladém mužském hlase. Carusovi předžádali v začátku jeho pěveckého školení kolegové posměšně „il tenore vento – tenor-větérak.“

Pěvecko-pedagogické zacházení se zastiženým zpíváním závisí proto především na věku, na kvalitě z hlediska síly nebo křehkosti a na hlasovém oboru mladého pěvce.

Zcela jinak to vypadá, když je slyšet dyšný závoj v hlase, který se už nemůže odvolat na mladistvou nehotovost. Často je zastiženost po nachlazeních obtížným a vleklým přidavkem, který vyžaduje zvláštní cvičení, aby se odvozilo ze způsobu tvoření tónu: odborně označení pro toto zastižení zní: „divoký vzduch“. Od časté chyby neopřehledného, neudržitého zpívání, které se v mnoha případech dá snadno odstranit, až k těžkému tlení vzduchu (v izolovaném zvuku přesvětlené funkce středního hlasu nebo v dutém ražení přetmavené, stejně „pomýlené“ prsnosti) je v této oblasti divokého vzduchu celá škála chybných projevů. Je třeba velké zkušenosti k jasněmu rozeznání příčin a například i k tomu, aby se odlišilo přehnané namáhání od „nedostatečného namáhání“ (čti: malátnosti), aby se způsob zacházení s hlasem nedostal na scesti.

## Eidetika a prožitek

„Tak je činnost fantazie myšlením v obrazech. Je v obecném, i individuálním vývoji prapůvodní formou myšlení. Vysoký význam činnosti je v tom, že se při ní intelektuální funkce uskutečňují hlavně ve formě činnosti fantazie.“

Tato slova Wilhelma Wundta se zdáli stýkají s pojmem „eidetika“, který razí moderní psychologie (Jaensch). Eidetika pochází z řeckého „eidos“ = obraz. Z tohoto řeckého slova je odvozena také „ideá“. Společný bod s Wundtem (myšlení v obrazech) je v těchto slovních proměňacích bod zřejmý.

Dět jsou většinou naprostí eidetikové, kteří velmi často vůbec nerozliší své fantazijní představy od reality. A člověk, který se zabývá uměním, zůstává ve smyslu této činnosti fantazie nadále dítětem.

Tajemství pěvce coby tvůrce, který má vždy nové zobrazovat jednodušší vodním zážitkem ani šablounou. Jeho působení závisí na síle první představy. To je to, co pěvec umělně fantazii přijal a naplnil žarem a životem. Sám je opakování podněcuje duši vždy k novému zintenzivnění „zobrazování“. Mozart vyslovil nepochopitelná slova: „Vrcholem je uslyšet myšlenku v pouhém okamžiku.“ Toto zrušení pojmu času, k němuž je člověk jinak nerozlučně připoután a proměna k představě nás děsí. Před takovou novou pochopitelností se musí i bezbožník stát zbožný.

Tam, kde jde o závažně vrcholné nadání, nesmí být ani geniálnímu interpretovi, ať herci či pěvci, vyrváno vlastní tajemství jeho vnitřního světa. Vy, jeho „ideje“, jeho stále neproměnně silného opakování požitku a vyzářování.

## Entuziasmus a extáze

„Vše dávají bohové,  
nekonečnou, svým miláčkům zcela.  
Všechny radosti, ty nekonečné,  
všechny bolesti, ty nekonečné,  
zcela!“

Pěvci, jemuž je s Goethem dáno se k těmto těžce obdarovaným miláčkům počítat, je třeba každodenní tiché modlitby k Nekonečným, která by měla znít asi takto: „Ochraňujme mne ve dne v noci, ať neslabne můj entuziasmus“

## Předčasná zralost

Aristoteles nás zpravuje, že z olympijských vítězů zřídka zvířel někdo nejprve jako chlapec a pak znovu jako muž.

Na olympiádě zpěvu je třeba varovat před příliš předčasnými vavřiny především ženské bojovnice. Čím se tu obečenstvo nadadne nejdříve, je ev takového mládí při tak „velkém“ hlasovém výkonu. Jak rychle pomine mládí, tak rychle se dostaví zklamání: v hlasovém opotřebování orgánu, v duševním opotřebování vnitřních ochranných sil pro klid a – umělost.

Zkušeny zammoucené shromažďuje příklady. Myslí na Annu Bahrovou-Mildenburgovou, Cosiminu velkou wagnerovskou představitelku, která jako třináctiletá začátečnice zpívala v Hamburku za řízení Gustava Mahlera Brünhildu s takovou nosností, že lidé při mohlutosti jejího „Hoj-toho“ vyskakovali ze sedadel. Později však ve svém proslulém zpodobnění Isoldy ve Vídni poslední jednání vždy jen šeptala a v období vrcholné umělecké i představitelské zralosti se postupně stal její hlas jevištně zcela nepoužitelný. Nebo myslíme na velice nadanou pěvkyni ze staré pěvecké rodiny, která v jedné berlínské opeře v jednadvaceti letech zpívala Sentu a Aidu tak, že se obečenstvo a tisk nadšením předháněly; a když se pak za několik let po ní někdo zeptal, už o ní neslyšel – jméno pěveckých generací zaniklo.

Čteme-li však biografie někdejších hvězd 19. století, jsme překvapeni ranými začátky profesionální dráhy. Ale na repertoáru zlatých pěveckých časů nebyly Brünhilda a Senta, rybní výhradně díla takové zpěvnosti, která si možnosti hlasu nevyzdořovávala, ale lichotila jim. Kromě toho se tehdejší velmi omezený repertoár jednotlivých pěveckých osobností (opakující stále stejné role v delších časových odstupu) nedá srovnávat s neslýchaně proměnlivými nároky na dnešních scénách.

Velmi často pocházely tyto neobyčejně příznivé pěvecké předpoklady v mladistvém orgánu přímo od pěveckých rodičů. Podstatná je totiž nejen anatomická stavba orgánů, nýbrž i skutečnost, že podvědomý způsob všech koordinovaných polybových pochodů v člověku je v podstatě zděděný. A k těmto polybovým pochodům patří u zděděných nadání právě zpěvní činnost jako taková. Pomysleme na Marii Mailbrán, Garcíovu dceru, na Adelínu Patí, jejíž matka ještě den před Adelíným narozením zpívala obrovitou partii Normy.

Mnohá jména za skvělých časů však také podávají zprávy o relativně brzkém konci zpočátku neslýchaného vzestupu.

Předčasná zralost může ohromit. Zato pozdní zralost je vzácná. Záležel na nabytí trvalého mistrovství.

## Přechodné polohy hlasu

V pěvecké výuce se občas pracovalo tak, že se (nesporně dané) přírodní rejstříky hlasu jednotlivě pečlivě propracovaly, psaní hlas, střední hlas, hlavový hlas – a pak navrstvily na sebe. Stará dobrá nauka o vzájemné navrstvenosti rejstříků je přežitá a vyřízená. Musí se uznat skutečnost, že hlavový hlas (vědecky dosud definovaný jako okrajové chvění hlasivek) vůbec není omezen na vysokou polohu, nýbrž jde při správném vedení přes celý hlasový rozsah, slaví triumfy právě v pianu nehlubší polohy a znamená sjednocující vazbu všech poloh: s clem takzvaného jednotného rejstříku.

„Švý“ tohoto spojení uvnitř jednotného rejstříku, jako takzvané přechodné polohy, však nadále požadují zcela zvláštní pěvcovu péči (i u těch, kdo strkají hlavu do písku a každý rejstříkový pojem popírají). Těto zákonitosti se nemůže nikdo vyhnout. Na cestě k výšce se dají přechody zřetelně vystopovat ve většině hlasů v oblasti f-fis-g a musejí být naladěny ve prospěch „stihlejšího“ tvoření tónu, což může při dobrých vlohách probíhat zcela automaticky. Zeštíhlení („ubrán“) musí u mužských hlasů začít nat už asi u d<sup>1</sup>. Základní zákon zní: kdo bere přechodné polohy „burácivými tóny“ příliš tlustě, aniž by v klidu vyčkal pohnutého vývoje k plnějšímu zvuku této polohy, ten si škodí.

Směrem dolů k hloubce musí s problémy přechodu zápasit jen ženský hlas. Koncentrují-li se okolo d<sup>1</sup>, je už hlas na dobré cestě. Leží-li výše, začíná se psaní funkce rozmáhat. Leží-li hlouběji, psaní funkce se naproti tomu (zvlášť u dramatických hlasů) příliš snadno omezi. Nejeví-li se však při dobré plnosti zvuku vůbec žádné přechodové problémy, jde o vzácně šťastný případ: neboť dokonalou polohovou vyrovnanost hloubky, at danou či vypracovanou, neslyší člověk každý den. Přechodná poloha k písťalové funkci vysokého ženského hlasu leží u c<sup>3</sup> a trénuje se změnou vokalizace: do c<sup>3</sup> vládne otevřená vokální forma, od cis nahoru se bezvokálový písťalový rejstřík nejlépe probouzí a zajišťuje naprosto uzavřenou vokální tendenci.

## Překážky a zánbrany

Náš vnitřní život stojí mezi strachem a důvěrou jako mezi dvěma póly osudu. To je zřetelné ve stejné míře v událostech přítomnosti, jako to bylo zřetelné v hrůzách dávných časů. Pro strach existuje „ne“. Důvěra zná bezpodmínečně „ano“.

Mladý pěvec, který často začíná studovat za největších vnějších překážek potřebuje, jako stěží jiný mladý umělec, výchovu, která zasahuje do hloubi lidsví, aby jej odvedla od nejistoty k důvěře. K důvěře v hlas, k důvěře ve vlastní poslání. Neboť k vnějším téžkostem, tedy k překážkám, přistupují dost často ještě vnitřní nesvoboda a svázanost, jež označujeme slovem „zánbrany“. Proto musí vědět předem jedno: že patří k osobnímu poslání