

2
naci „zespoda“, udělá s touto bell-kan-to technikou (slovní hříčka: bell - šňekať, pozn. překl.) na dlouhou dobu velmi špatně zkušenosti.

Masáž

Jen krátce je třeba se zmínit, že uvolňující masáž těla v den před velkými večerními výkony může udělat dobře nejen sportovci, nýbrž i pěvci, zejména proto, že zpěv opravdu představuje jistý druh lehké atletiky. Mnozí příjmu vědčtější zvlášť uvolnění šije, zad a ramenní oblasti.

U hlasu přetížených nadměrnými nároky nebo přepětími dochází někdy k silnému ztuhnutí, které přesahuje z oblasti hrdla speciálně do zad a hlasově pedagogické uzdravení může být vhodné podpořeno místní masáží. Známa Carusova přírůbka: „zpívat zády“ se dost často vykládá velmi chybě. Má co dělat s celkovým držením, připraveností zvuku a pocitem šíře, rozhodně však ne se ztuhlostí zad.

Jiný léčebný masážní postup je ošetřování poruch hlasivek elektrickou vibrací – či hrdelní masáží, která (je-li prováděna smysluplně dobrým lékařem-specialistou) může v případech takového onemocnění výborně doplnit hlasově výchovnou budovatelskou práci pedagoga.

Při nedostatečném hlasovém uzávěru, například v přetíženém hlase, znamená speciální práce pedagoga v opravné výuce formu pronikavé hlasivkové masáže: kúrou konsekvantně rytmických a přece měkkých nasazovacích cvičení s krátkými slabikami (jak „ň“, „to“) se hlasový uzávěr měkkou energií zohřejí a donutí k hladké funkci.

Právem můžeme vyslovit tezi, že dobrý hlasivý trénink vlastně neznáme – ná vůbec nic jiného než druh denní masáže celého hlasového organismu, od bránice až ke stropu lebky.

Maska a kou

Pěvecká mluva je bohatá na velmi důrazné plastické představy. „Obraz“ masky jako rezonanční představy (poprvé ražený Francouzi) znázorňuje nesporným způsobem starou pěveckou moudrost, že zvuk nesmí nezfornovaně a se zvukovým šelestem „vypadnout z úst“, nýbrž má současně nabrat svou cestu z těla ven ve svíženém oblouku k předním částem lebky, aby tam dosáhl své koncentrace a své „opory“. Staroitalský výraz „appoggiasi in testa“ (opírat se v hlavě) se vztahuje na tento „směr“ do masky. Pro nezpěváka je to mystická absurdita, pro zpěváka jasná, jednoznačná zvuková představa. Typická rezonance masky dává zvuku v plné realitě onen zářivý, kovový charakter, který je v nejbližším vztahu k vokálům „e“ a „i“ ležícím vpředu a ke znělému „n“, a který můžeme označit jako „přední rezonanci“.

Rezonanční pojem maska by se mohl zdát totožný s takzvaným kovem hlasu, zvláště, vídíme-li či slyšíme-li přitom coby typický hlasový obor

tenor. Protože však existuje také jiný, tmavší kov, který je vlastní zvlášť hlubším hlasům, a má daleko více co dělat s psuním jádrem zvuku než s jasnějším charakterem rezonance masky, vyplývá z toho, že navzdory blízkému doteku se přece oba pojmy, maska a kov, pěvecko-technicky zcela nekryjí.

Zářivé kovové jádro hlasu se často chápe identicky s proslulým „zlatem v hrdle“. Ale každý hlas nesmí směřovat za kovem; a před přílišnou kovovostí se musí dokonce každý hlas chránit. Neexistuje žádná samospatitelná tendence. Zlato v hrdle má při příliš silné těžbě velmi snadno sklon proměnit se zvukově ve zcela ordinární plech.

Když Max Reger zapisoval do hotelové knižky pod označení povolání: „pracovník s akordy“, měli by se všichni ti pěvci, kteří podle své danosti musejí speciálně pracovat na přední rezonanci, zapisovat jako pracovníci s kovy či tvůrci masek.

Material

Najdou se zázračné elementární hlasy – s rozsahem, který ani neví, co jsou to těžkosti s výškou či hloubkou – s témbrem, jenž naplní vybraný sluch pohnutým nadšením nad zjevením tvořivé přírody, s plností, která z ní vyvěrá, jakoby nebylo třeba žádného úsilí – se spontánní vervou a zpěvní rozkoší, která jakoby pocházela z pramenů plnokrevného temperamentu. Při poslechu takových fenoménů se o sporném slově „material“ vůbec nediskutuje.

Zde vytváří pěvce přírodní material. A často nedokáže ani nevhodný způsob výuky nějak výrazně poškodit trvanlivost takového hlasu: nedá se „přizabít“, jak se mezi pěvci říká. Dělá pak jmenno nejen sobě, ale dokonce i neschopnému učiteli.

Jinak je ovšem pojem „material“ rozporuplná záležitost. Obecně se každý kloní k názoru, že se material hodný školení prokazuje téměř výhradně vlastní silou hlasu, jakoby souměř znenamala desetnula pro toho, kdo „může nejsilněji“. Kdo věří v to, že v mnoha případech může být témbor hlasu důležitější než takzvaný velký hlas? A že hlasové odborníci s vytříbeným sluchem mohou „odkrýt“ materialy, z nichž nejprve nikdo nedokáže vyposlechnout cossijiného? Jen málokdo je nakloněn dát za pravdu zkušenému, nezahnuje-li do pojmu „material“ rozhodně jen orgán, jeho stavbu a jeho funkci, ale pokládá-li za stejně rozhodující i psychický, charakterový, lidský „material“.

Duch bez fantazie, švíhu, hrubý v hmatech i smyslech, člověk vlažný, „malou pílu, bez rozhledu nebo lhostejný, doveče i mohnuté a překvapivé hlasové nadání nanevšys k problematičkému provinčitému výkonu. A naopak: fantazie plný, umělecky a smyslově vzrušivý duch, spojený s nesmlou-

nadaní 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 uzlíky 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 uzlíků se mohou stát nepovšimnutá nachlazení, bezohledné „řvaní“ ve stavu únavy a každá jiná forma nadměrného zatěžování.

Uzlíky 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 nezdavých funkcích, vyžaduje bezpodmínečně změnu svého chybného způsobu ovládání: hlasové uzlíky 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 hlasově-pedagogického umění dobře odstranit, odpovídajícím přebudováním celého způsobu zpěvu – často k velkému překvapení lékaře. Předpokladem pro vyhojení je nicméně vždycky ctnost vážného pochopení a trpělivé píle „pacienta“. Pečlivé vybranými, do jisté míry „masážními“ cvičeními musejí být hlasivky ponala 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 uzlíky jako tísnivý 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 přesně znát noty. Záleží jen na dojmů z hlasu a osobnosti; hlasový dojem (zvuku, rozsahu nebo plnosti) platí obecně jako naprosto 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, nezkoušenost ve volbě písní nebo polohy, právě tak jako všechny možné nešikovnosti, mohou poskytnout zkušební komisi zcela mylný obraz. Co se tu v daném okamžiku tak libí, nepředstavuje vždycky hodnoverný posudek.

Ve skutečnosti je hlasová zkouška totiž co zevrubná lékařská prohlídka; platiná 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 závoje 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 štěrbiny“ (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 podpráh 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 pláci mají – což jim lze jen zřídka – oddělen horní a spodní hrtan, jeden k dýchání a jeden ke zpívání. Staří 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 „Iuriantství“ 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 ženy. Na

tomto sluchovém omylu spočívají celé fistulové metody, jež hlavový rejstřík mužského hlasu neznaří, nerozeznají a neuznávají.

Rejstřík znamená primárně hlasivkovou funkci. Věda pokládá u hlavového rejstříku za rozhodující pasivní chvění okrajové zóny, při němž stojí aktivní hlasivkové svalstvo stranou. Tónovou silou hlavového hlasu, která tomu odpovídá, je piano. Tělesný pocit opory při hlavovém hlasu je přiměřeně slabšímu tlaku dechu a hlasivkovému uzavěru menší, než při obou dalších rejstřících (ačkoli zralý hlavový hlas se bez opory neobejde). Volně chvějivé nosné piano je vždy hlavový hlas, ať je to ve kterékoli poloze hlasového rozsahu. Nese v sobě schopnost dynamického zesílení a zeslabení jako přechodnou formu k forte plnějšího rejstříku. Při školení mužského hlasu je nejdůležitější mít pronikavý sluch na to, co v pianu je hlavový hlas a co fistule.

Pokud hodláme myslet fyziologicky, je třeba zesilování z hlavového hlasu chápat tak, že při úmyslu pohnání vzrůstajícího tónového zesílení přibývá dechového tlaku, přičemž se současně z horní okrajové zóny hlasivek směrem ven postupně zaplétají aktivní spodní hlasivkové svaly do napětí okrajové zóny, takže tedy k hlavovému hlasu přistupují druhé rejstříky v postupném odměření (vždy podle polohy).

Je dobře, že tyto „komplikované“ myšlenkové pochody pěvec nepotřebuje, mohly by naopak působit přímo tísňivé a rušivé. Stačí mu, když zná rozsah a tónovou sílu hlavového hlasu právě tak, jako se naučí sluchově posoudit charakteristické znaky, které k hlavovému rejstříku náležejí.

Které charakteristické znaky jsou slyšitelné? Pro počátek je zvlášť důležité, že hlasové nasazení při hlavovém pianu nesmí být úderem na glottis, neboť úder na glottis svou pevností je vždy nepřiznivý pro uvolněné okrajové chvění. I takzvané měkké nasazení neodpovídá ještě relativní měkkosti prvních pokusů o hlavový hlas. K získání hlavového rejstříku by na začátku bylo typické dyšné nasazení. Jeho delší užívání může ovšem být pro hlasový uzavěr nebezpečné – ten je závislý na individuální struktuře mladého hlasu.

Patří-li nyní k sluchovému posouzení hlavového hlasu pozornost typickému hlasovému nasazení, je právě tak nutné ujásnit si typický rezonanční okruh hlavového hlasu. Typická tu totiž není zářivá, do jisté míry „přední“ lebeční rezonance masky (která je tak často označována za hlavovou rezonanci vůbec). Ne – typický hlavový hlas je měkký rezonanční okruh zadních prostor hlavy, kopule. Rezonance masky patří k charakteristickému lesku středního hlasu. Celému obrazu měkkosti hlavového rejstříku odpovídají právě tak typické vokály: jsou to z vokální rodiny ty tónové měkké a „tiché“, totiž „o“ a „u“. Něžné, tiše zazpívané: „o du!“ může i nezkoušenému dát pojem o zvláštní zvukové barvě hlavového hlasu, která je relativně tmavá – zcela proti mnoha domněnkám nezalců zpěvu, kteří chtějí hledat

v hlavovém hlasu naprosto světlý zvukový charakter a úměrně tomu ho už předem zameňují s jadrným středním hlasem.

„Psychická kvalita“ hlavového tónu se ukazuje ve všem, co je tichého v tomto hluchém světě: něžnost, lbeznost, gracie, měkká oddanost, utajený žár, démonické přemlouvání, niternost, mystická úzkost, mysteriózní zvýšení, tajná žádost, lákavé svádění, namlouvání – nevyčerpatečná škála duševních skutečností. Neodhaluje se v technických cvičeních, ukazuje se bezprostředně v uměleckém díle samotném, v písni. Straussova „Traum durch die Dämmerung“, Mahlerova „Ich atmet einen linden Duft“ v jejich šťastné rozdechvané atmosféře vypovídají o zvuku hlavového tónu víc, než mohou říci slova.

Hlavový tón

Lidová moudrost postavila proti „prsnímu tónu přesvědčení“ – Brustton der Überzeugung (ve smyslu českého „z hloubi duše“, pozn. překlad), který takto pokrtila (a pro nějž tvoří pozadí sonorní zvuková barva hlubokého mužského hlasu) výraz „hlavový tón“ – ovšem bez podobné láskyplně vystižného přívlastku. Výraz hlavový tón platí především pro lehké tóny vyšší ženské polohy.

„Hlavový tón“ není žádný odborný výraz. Používají-li odborníci tento výraz, přízpůsobují se populární terminologii. „Tón“ je vždy tónová výška. Hlavový „tón“ by tedy vždy byl hlavový jev s fixovanou tónovou výškou – rovný, bez jakéhokoli vibrata – pevný výtvar, který by zcela protřešl chvějivému charakteru pěveckého hlavového zvuku.

Hlavový zvuk a zvuk kopule

„Zvuk kopule“, krásný a obrazný výraz pro rezonanci zadních prostor hlavy by měl mezi pěvci daleko víc zdomácnět než dosud. Ale trvalo léta, než například bylo správně oceněno a trvale zahrnuto do pěveckého výraziva heslo „maska“ pro přední rezonanci lebky. Potrvá tedy asi ještě nějaký čas, než se stane měkce zakulacená rezonance „kopule“ pro pěvecký svět nezvratným pojmem.

V oblasti rezonance (jak ji pěvec chápe a ve světě svých předtav potřebuje) kryje se výraz zvuk kopule naprosto s výrazem vlastního hlavového zvuku. Oba označují více vzadu posazenou hlavovou rezonanci, z níž vyplývá pěvecká představa, že se k jejímu dosažení má „vyprázdnit zadní část hlavy“. Oboje zachycuje prostor od vazů hlasových směrem nahoru, tedy hltan, prostor hrdla, zadní prostor ústní a nosohltanový. Oboje zvukově reprezentuje element měkkosti a zaoblení zvuku: v protikladu k přední rezonanci lebky, která je kovovou rezonancí lesku.

Někteří pěvci (většinou ovšem jen muži) si opatří rozkládací model pěveckého aparátu s hrtanem, který se dá vyjmout. Nabývají sami před sebou vážnosti, pokládají se za skutečně vědecky zainteresované. Netuší, že v základu tohoto vědeckého zájmu spočívá potřeba jen téměř neuvědomělý puď, který podněcuje zvědavého chlapce, aby podrobil panenku své sestry oně známé vstupuň prohlídce, která panence stejně jako sestře (a většinou ani jemu samotnému) příliš nesvědčila.

Nicméně může takový model být pěvci pobídkou k pozorovacím studiím, ani ne tak čistě anatomickým jako spíše fonetickým, přičemž ovšem to, co je skutečně zajímavé, není v žádném případě hrtan, nýbrž tak jako tak viditelná násadová trubice, jejíž přesné pozorování můžeme vždy pokládat za velmi prospěšné pro nenušené tvoření mluvních hlásek.

Pseudovědecká a diletancká móda mluvit před začínajícím žákem při pěvecké výuce o stavbě a jednotlivých funkcích hrtanu, je snad díky bohu už už na vymření. Samozřejmě, že učitel tyto vědomosti ovládá. Ale pro žáka je hrtan a celý prostor hrdla nejprve jen spojovací, spolutvářející prostor, jímž prochází zvuk mezi horními a dolními zvukovými okruhy, tedy prostorami hlavy a vzduchové trubice. Že tato „chodba“ má vždy být „otevřená“ – je pro žáka rozhodujícím bodem.

Hrtanové zrcátko

Hrtanové (laryngoskopické) zrcátko mohlo v roce 1955 oslavit svoje sté narozeniny. Je to nevině vypadající nástrojček, malé kulaté zrcátko, které je šikmo upevněno na delším držátku. Po vytažení jazyka se zavádí opatrně ústy do horní části hltanu, takže (při dobrém osvětlení) je možno díky jeho šikmé poloze nahlédnout zvenčí do směru hrtan – vzduchová trubice a pozorovat hlasivky při jejich činnosti. Aby se ovšem chovaly při vytažení jazyku a násilném rozvětvení pěvecky správně, nemůže v zásadě nikdy požadovat.

Je zajímavé, že hrtanové zrcátko nevyalezl lékař, ale učitel zpěvu: vládnoucí Maestro devatenáctého století Manuel García. Tímto okamžikem jeho skutečně užasného vynálezu se datuje začátek fyziologické éry pěveckého vyučování. Odtud až k jejímu vrcholu, na němž se suverénně věřilo, že všechno „vímé“ a vycházející z tohoto fyziologického vědění také umíme ve zpěvu vše vysvětlit a provést, což „politiváňhodná“ dřívější století nedokázala. Toto stadium absolutní domyšlivosti můžeme dnes pokládat za překonané – jako je například v současnosti celá medicína připravena znova chovat úctu k tomu, co intuitivně uměli staří praktikové a k proměně ve směru vitality a totality.

Moderní učitel potřebuje nepochybně důkladné fyziologické (nejen anatomické) vědomosti jako výzbroj pro svoji odpovědnou práci. Před svými žáky o tom však bude sotva mluvit a rozhodně jim nevtiskne do ruky – třeba

jen imaginární – hrtanové zrcátko. Vědět neznamená umět. Jen ten, kdo neumí, potřebuje si dodat na praktickém území důležitosti vědeckým předznamenáním.

Hrudní rezonance

O svrchním zvuku hlasu se hovoří hodně. Myslenkové pochody o tom, že existuje v pianu i ve forte také nějaký „spodní zvuk“ (a že svrchní a spodní zvuk jsou současně typicky představovány nebo symbolizovány určitými různými vokály) jsou méně vyšlapány cestami. Když je řeč o hrudní rezonanci, myslí každý jen na plné forte a na hrudní rejstřík.

Proč se objevuje v řeči výraz „hluboký“ vzdech? Protože typický vokál vzdechu „och“ (stejně jako „u“) je představitelem hluboko ležících rezonancí jevů. „Vysoký“ vzdech, například na „e“, neexistuje.

Charles Dickens, Edgar Allan Poe, E. T. A. Hoffmann vytvořili v nočních mčínách strašidelná ličení vzrůstajících zvukových jevů měnící se síly větru: nebezpečného „huh“, pronikavého „hň“. Moderní způsoby topení nás bohužel úplně ochuzují o dávivé zážitky našich předků, kteří mohli v noci mýšet v komíně kvílet vítr. Ale my si můžeme uvědomit podobné vokální jevy na vlastním těle – jako imaginární pohyby větru v „naší“ trubici: když hluboký huh a hň nejprve němě (ale velmi zřetelně) nadechneme a vydechujeme, dá hluboké znění „u“ (v protikladu k vysokému posazení „i“) po určitém cvičení v tomto vokálním dýchání samo od sebe vzniknout myšlence, že „u“ může do jisté míry představovat hluboký zvuk dechové trubice. Začneme-li pak, úplně uvolnění a přece tiše vzrušení slabounce rozvzdučovat takřka sténající dech slyšitelným vzdechem na „u“ a nakonec ho z nejhlubší polohy rychle vytažovat nahoru, zůstává pod hrdlem oblast (v dechové trubici, v hrudním prostoru), kde lze pocítit vibraci.

Takové podivné a jednoduché pokusy zprostředkují při správném provedení také zainteresovanému laikovi názor o tom, jak silně se projevy hluboko znějícího spodního zvuku mohou vstříknout do pěvcova uvědomění. A tvaří v tvář takovým reálným skutečnostem pak už nebude chtít pochybovat, jak to, co nazýváme hrudní rezonancí, může být velmi nezávislé na síle hrudního rejstříku a jednoduše jako tělesný zvuk, báze, sonorita, hluboký hmat nutně patří ke zvuku hlasu – ať už pod jakýmkoli rezonančním označením.

Hudebnost

Instrumentalisté neradi hovoří o hudebnosti pěvců. Určitě to byl instrumentalista, kdo vymyslel kousavá slova: „Račte být hudebník, pane?“ „Ne, já jsem zpěvák.“

vají na šití chladné odlidštění. Přemíšení současníci zajisté netuší, že jim hrozí nebezpečí, že vyhlásí čirou virtuozností za nejvyšší uměleckou pravdu.

Voix mixte

Samotné slovo a jeho překlad („smíšený hlas“) interpretuje tento pěvecký pojem jako smés uvnitř jednotlivých takzvaných rejstříků. Představoval do jisté míry pomocný výraz v oně době, kdy se registrační teorie přiznávala jen ke dvěma rejstříkům, a pak musela přece pomalu přivolit k tomu, že uznala podstatu šťhlé formy středního rejstříku (v protikladu k vyslovenému prsímu rejstříku) a podle toho – i když pod jiným jménem – ji uvést do pěveckého světa.

Dnes by bylo třeba tajuplné slovo raději vyloučit, jako všechna mystéria a mnohovýznamná pojmenování a nahradit (v zájmu zajištění zřetelnosti a obecného chápání pěveckých pojmů) zřetelným označením „střední hlas“ (jehož těsná příslušnost k hlavovému hlasu, tedy hlavové „smíšení“, je nepochybná).

Existují dojemní optimisté, kteří si vysnili hladkou cestu od fistulového hlasu k plnému tónu a kteří propagují voix mixte jako zastávku k tomuto ostrovu snů. Tento voix mixte čeká nicméně na svoji realizaci – dosud nebyl ještě nikde k slyšení, i když ho klamně triky mohou předstírat. K pravé schopnosti zesílení do mužského zvuku dochází z pravého piana hlavové funkce! Zesílená fistule, ať jakkoliv zdařilá, zůstává navzdory všem rezonančním předpisům jako rejstřík vždy funkcí fistulovou. Zpravuje svým ženským ražením tišeji či hlasitěji o trapném nedostatku vkusu a politováníhodném sluchovém omylu.

Vokální hudba

Protiklad k instrumentální hudbě tvoří pojem „vokální hudba“. Slova pocházejí od „voce“, to je hlas. Pěvci však by se měli stále připomínat znovu hluboký smysl odkazu, že je to „vokál“, který je vlastním a věčným základem jeho umění.

V žádném jiném druhu umění nepředstavuje už ta nejmenší částka celku tak plně předmět a nositele krásy, jako vokál ve zpěvu – ne chladné, strnulé krásy, podobné drahokamům v umění zlatnickém, nýbrž živoucí krásy z oblastí duševních!

Každý pěvec by měl vědět, že je jmenován strážcem vokálního pokladu.

Vokály a jejich vyrovnanost

Italové říkají němčině una lingua chiusa a své vlastní řeči una lingua aperta: němčina zavřená řeč a italská otevřená řeč. Výraz, který tak bije do

očí, naznačuje četnost zavřených vokálů, která je charakteristická pro němčinu, v protikladu k veskrze otevřené tvorbě mluvy Italů (v níž tvoří výjímku jen vokál „i“).

Zpívá-li Ital německý text, ustupuje do pozadí dokonce i problém často hanobených shluků souhlásek proti obtížnosti německých uzavřených vokálů. V Schubertově písni na Goetha pak slyšíme:

„Noch klin in dann gewontän Orrän
ein Jäddäs Wort, ein Jädder Tom.“
(Noch klingt in den gewohnten Ohren
ein jedes Wort, ein jeder Ton)

Bohužel se s takovou záměnou vokálů (zvláště u mužských hlasů) nesetkáváme jen u cizinců. Také mnozí němečtí pěvci nemají skutečně jasno v rozdílu mezi otevřenými a zavřenými (stejně jako mezi tvavými a světlými) vokály, jak z jejich pěveckých výkonů poznáváme: Minne-Miene, betten-beten, Sonne-Sohn, Mutter-Mut, Hütte-Hüte, Hölle-Höhle. Publikum si, jenně reptajíc, zfalšování, přesuny, nepřirozenost vokálů sice nechává lbit, u svých zvláštních oblíbenců snaží i znána „vylepšení“ jako „läuse flöhen meune Lüder“ (leise flehen meine Lieder) – ale přece pochvalně uznává „pocitovou“ výslovnost, zvláště když získalo prostřednictvím rozhlasu přece jen možnost srovnávání.

Čistota vokálu je (vokálními zákony formant) vázána současně na výšky tónů. Ve výšce ženského hlasu musejí být například uzavřené vokály (zvláště „u“ a „o“) tvořeny relativně otevřené, ovšem tak dovedně, že ještě nechávají prosvítat charakter vokálu. Pro tenora, jehož výška leží o oktávu níže, vokální zákon neplatí týmž způsobem.

Dualismy pěvecké techniky začínají pro zpívajícího začátečníka dualismy vokálními: příkrým protikladem světlé a tmavé vokální řady. V pěti německých kmenových vokálech „i, e, a, o, u“ stojí proti sobě tmavé „o, u“ a světlé „i, e“ v úhlavním nepřátelství do té míry, že při jednostranné světlosti nebo tmavosti nevede z jedné strany na druhou žádný rezonanční most. V „ü“ (smíšení „u“ a „i“) a v „ö“ (smíšení „o“ a „e“) musí tato nevraživost dospívat k pokusům o sblížení, protože mnozí novější pedagogové navrhuji „ü“ a „ö“ jako východní vokály pro rozvíjení hlasu. Jiní naproti tomu vycházejí z „a“, aby dosáhli spojení vokálů prostřednictvím „a“, podle staroitalského základního požadavku, že vokál „a“ má být obsažen v každém dobře zazpívaném vokálu – což je však – jako metoda pro všechny – třeba v záase odmítnout, neboť připravuje jednotného rejstříku tím může být velmi ohrožena, nehledě na jiná poškození. „Individuálně“ zaměření naproti tomu hledají v každém jednotlivém hlase východisko v nejlepší vokálu daném od přírody, aby zevrubným srovnáváním kvality přenášeli jeho zvláště dobrou formu a rezonanční pohotovost na ostatní vokály. Jdou cestou přírody.

pochopit zvláštnost činnosti násadové trubice ve zpěvu. Tyto věci jsou záležitostí potěšení z objevů.

Rezonanční úloha násadové trubice tedy souvisí co nejtěsněji s uvolněným tvorběním vokálu a konsonantů. Přírodou obdařené hlasy mají rezonanční prostory (po uvolnění hlásky) ve všech polohách ihned dokonale „dostupné“ zvuku. Všichni ostatní pěvci jsou odkázáni na pozvolně vzrůstající zvukovou představu, která jim zákrat získání nenásilného zvuku otevřít zcela poněkud a vede polyby orgánů pomocí „rezonanční připravenosti“ na správnou cestu.

Navrhovalo se, aby název „Ansatzrohr“ byl zaměřen za „Aufsatzrohr“, protože tento horní díl celkového instrumentu je „nasazen“ na hrtanu a dechovém ústrojí. (Pozn. překl. český termín „násadová“ nebo „násadná“ vyhovuje zmíněné představě.) Ale tento výraz by mechanisticky zdůrazňoval oddělení jednotlivých částí, jakoby skutečně byly navzájem „sesazeny“. Ve skutečnosti jednotka hlasového nástroje je vždy znovu ohromující pro toho, kdo se jí denně učí prožit. Že ovšem jediný chybný pohyb ve tvorbě vokálu okamžitě vyvolá současně chybné polyby v činnosti hlasivek, to učí prostá zkušenost. Když působením chybného polybu hlasivek se jejich vlivem vnášší nepořádek do opory a chybně se řídí činnost dechová, vysvítá z toho překvapující skutečnost, že polyby násadové trubice tvoří jednotu dokonce i s polyby dechového ústrojí.

Psychologie, medicína, celá naše doba směřuje zoufale z jednokolejného myšlení, ze specializovanosti ke globálnímu myšlení. Péče o zpěv by se měla na základě svých vpravdě skvělých získaných zkušeností do tohoto úsilí začlenit – což je ovšem možné jedině tehdy, vyloučíme-li každou metodickou závaznost či předpojatost.

Nasazení a posazení

Nasazení a posazení hlasu, třebaže jsou chápána dost často jako identická, by se vlastně neměla zaměňovat. Nasazení označuje způsob a postup, jakým se chovají okraje hlasivek v prvním nasazení výšky tónu. Posazení naproti tomu označuje formu postavení násadové trubice (včetně rezonančních prostor) v tomto prvním okamžiku artiklace.

Tři zřetelně slyšitelné způsoby pěveckého nasazení jsou: za prvé tvrdé nasazení, zvané výbušné nebo úder na glottis, které je v němčině mluvní přirozeností („arme Anna“) – za druhé měkké, popřípadě pevné nasazení, které charakterizuje italský způsob mluvy (jako pěvecký příklad pro všechny jazyky) a pro něž mnozí navrhují označení „Stellensatz“ – nastavené nasazení – a za třetí dyšné nasazení, jemuž předchází dyšná hlaska „h“.

Nasazení je podle své povahy úzce spojeno s takzvanými hlasovými rejstříky: nasazení úderem na glottis probouzí v neškoleném hlase první funkci (v příslušné poloze) – měkké nasazení střední hlas, dyšné nasazení

v pianu hlavový hlas. Avšak pěvec, který chce ochránit zdraví svého hlasu, musí bezpodmínečně ovládnout měkké, ale pevné nasazení ve všech polohách a „rejstřících“.

O tomto nejlepší způsobu nasazení je méně rozporných mínění než o „nejlepší“ způsobu posazení. O „jediné“ správném posazení byly už popsány nekonečné stránky: buď posazení na rtech, na horních zubech, na tvrdém patě nebo nad patrem, mezi očima, v hlavě, v prostoru nosním, v oblasti ziván, v zádech, z první kosti směrem ven a tak dále ad infinitum. Je známo také mnohonásobné umístění negativního, tedy chybného posazení: posazení je příliš vzadu nebo by mělo být blíž k zubům, blíž k patru, nosu, hrdelnější, krčnější, prsnější a jak všelijak se to označuje.

Všechny tyto charakteristiky však v zásadě samotné posazení nepostihují. Vztahují se na celek vokální kvality s jejími odchylkami; označují mimo to rezonanční pocity v zaznění tónu a pláť v základě jako charakteristické pro užitečná nebo neužitečná svalová napětí.

Zvládnuté posazení je vlastně duchovní věc a „dochází“ k ní právě před okamžikem slyšitelného zaznění: zvuková představa, zvuková vůle předem zformuje hlasku a orgány směr této vůle následují. Během doby studia, tedy výchovy hlasu, se posazení stane poněkud zcela vědomé, ve smyslu označení vokálního a rezonančního formování, které posléze pěvec hodlá dát svým zvukům. Tato formující tendence je však v průběhu vývojového období podřízena proměnlivým nutnostem. Vyplyvají z vokálu, který se v dané době jeví jako nejlepší, „vedoucí“. (Tupý hlas může například dávat pro představu posazení dlouhou dobu přednost přední rezonanční oblasti „i“, „e“. Práce s hlasem, který tenduje k ostrosti se musí asi naopak nejprve nasměrovat na rty, ke kulatým vokálům „o“ nebo „u“. Oboje musí svoji tendenci podržet, dokud nedojde k zářivému vyrovnání). Pověstné „jediné správné“ posazení pro všechny tedy neexistuje. Každý má „své“ posazení. Existuje však vhodný a platný požadavek na přesnost a energičnost posazení. Ty sice nejsou s nasazením tónu identické, ale souvisejí s ním co nejtěsněji. Neruší-li přesně „nasazení“ výšky tónu žádná přebytná svalová napětí, je tím z velké části spolekvalifikováno „posazení“ a naopak. Přeciznost posazení tedy znamená: jasné, neštísnné tvorbě hlásek současně s jistou nucenou intonací tónové výšky.

S navlas přesnou intonací hlásek, jaká se požaduje, je nejméně polovina všech pěvců po celý život na válečné noze. Dokonce i u nejoblíbenějších divadelních hvězd zůstává často bez povšimnutí šroubování výšky zespoda. A neposkvrněná čistota, jaká je pro instrumentalisty otázkou citu, se tu objevuje stále řidčeji. Zejména precizní nasazení znělých konsonantů na příslušné tónové výšce nacházíme jen u skutečných hlasových umělců. Příliš málo se bere vážné na vědomí, že v umění neexistují žádné „nepodstatné věci“, a že zvláště ve zpěvu mohou, bohužel, malé nečnosti znamenat velké ohrožení hladké zdravé funkce.