

3 - často proměňují nebo řídí podle potřeb večerního úkolu. Jeden potřebuje důkladnou dlouhou přípravu, často i nímopěvecké povahy, jejíž klouzavé tóny, rezonanční studie, bzučivé nebo sténavé zvuky živě připomínají zoologickou zahradu. Jiný je připraven „na to tata“ a naskočí jako motor. Každý si musí najít svůj vlastní systém.

Technická cvičení dobré pěvecké výuky, která jsou v průběhu studia v plnosti k dispozici pro případ jakékoliv chyby a pro rozvinutí znalostí v určité vývojové fázi, se nakonec zmenší do těch vybraných forem, které se jeví pro individuální rozepívání jako nejvhodnější. Ale hlas může být každý den jiný; celý člověk je závislý na nespočetných vlivech, na vnějším působení počasí, na námaze, nespavosti – také na duševních danostech a zážitcích. Pozorný pěvec ráno při prvních tónech sluchově posoudí stav své přípravenosti. A podle něho řídí způsob svého rozepívání, jehož cíl spočívá v dosažení vyrovnanosti napětí.

Připomenout, že se máme rozepívat vestoje a nikdy vsedě, není zbytečné. Držení těla a průběh dýchání to vyžadují – přinejmenším pokud není získána bezvadná tělesná forma. Teprve po rozepívání je přiležitostné možné, je-li to zapotřebí, se při studiu k duševní práci uvolnění posadit. Začíná-li se ovšem rozepívání každé ráno vsedě u klavíru za bohatého doprovodu opojivých akordů mezi čemou kávou, cigaretou a čtením novin, pak je to prostě jen onaný jed, který nemá vůbec nic společného s určitým sportovním zocelením. Znamena spíš opotřebování a oslabení pro večerní výkon.

Rozhlasové hlasy

Tajemství speciálního rozhlasového hlasu spočívá především v souměrnosti ténbru. Zvláštní hebkost a měkkost, která je při všem lesku pro naprostou nesporné rozhlasové danosti rozhodující spolu s chvějivostí předstínovaného rozhlasového hlasu pranění z faktu, že hlavový a okrajový hlas spoluchvějí v celém rozsahu – což odborné ucho zřetelně slyší – a také v hlasité tónové síle se projeví jako přidavná kmitová plnost. Spolu s příslušnými rezonančními úrčijí nejen kouzlo piana, ale i krásu plného forte, jehož měkkost do určité míry také tento pianový ténbr v sobě zahrnuje.

Ostatně pěvec většinou neví o fyziologických danostech a o tomto složení svého krásného zvuku nic.

Oproti těmto vyožným rozhlasovým hlasům máme prvořadě hlasy, které vzdor vysoké kvalitě nedocházejí ve srovnání s jevištním nebo podiemem v rozhlase plně platnosti. Například pěvec s širokým rozpětím tónové síly (od fortissima k pianissimu) má uchvatné jevištní výrazové možnosti; pro rozhlas může být naproti tomu vhodnější hlas s omezenější stupnicí tónové síly; je známo, že jeden z nejzářivějších rozhlasových tenoristů v někdějším

stanici Deutschlandsender disponoval ve svém hlase tak malým forte, že pro jeviště nepřicházel v úvahu.

Mikrofon je skvělým vychovatelem pro vyrovnanost hlasu. Pěvci s nápadnou změnou ténbru v různých polohách – pěvci, kteří nedokáží udržet ve forte kouzlo piana a naopak – pěvci, kteří zcela nevyočítatelně (a většinou také naprosto nechtěně) kolísají mezi světlostí a tmavostí a kromě toho nemají vyrovnané světlo a tmavé vokály – pěvci, kteří se obehdou bez klidného vedení jak ve vzletné linii, tak v drženém vydávání tónu: ty všechny mikrofon při mikrofonových zkouškách usvědčí jako méně vhodné pro rozhlasové zpívání. Když ve větším intervalu směrem do výšky nastoupí při zpěvu místo vázané jednotnosti zvuku prudce zesílené akcentování (za současně zesvětlené barevné proměny), reaguje mikrofon velmi citlivě a výsledek je neuspokojivý. Nevhodné jsou také hlasy s přílišným vibratem, i když jsou sebekrásnější zvukově zbarvené.

Před mikrofonem se znovu potvrzuje nezbytnost prastarých požadavků staroitalských Mistrů. Jsou ozářeny zákonnem krásy belcanta: rovnoměrná lahodnost neporušené linie legata ve výšce v i hloubce hlasu, právě tak jako ve všech stupních síly.

Pěvec je, bohužel, pokaždé do velké míry závislý na zvukaři, na technice nahrávky, jejíž „vyšší moc“ může zapůsobit příznivě či nepříznivě – ve smolném případě dokonce i karikovaně.

Rozsah hlasu

Oč více je pro pana komorního pěvce nežádoucí přibývajícím objem tělesný, o to více je žádoucí velký rozsah hlasový. Pojem hlasový rozsah označuje rozpětí mezi nejvyššími a nehlubšími zvukové dosažitelnými polohami hlasu.

Hlasový rozsah je individuálně velmi různý. Jsou barytonisté, kteří v denním cvičení při lehkém proběhnutí hlasu (ale bez fístule) dosáhnou c, zatímco normální barytonová výška jde nejvýše do as¹. Právě tak jsou altistky, které k zavislosti svých sopránových kolegů mohou zpívat koloratury Královny noci, a přece jsou to altové hlasy. Pro rozhodnutí o vysokém či hlubokém druhu hlasu není rozsah tím jediné rozhodujícím – závažnější slovo má barva zvuku, stejně jako schopnost akcentace a vydávání zvuku v určitých polohách. Unavitelnost v nepřiměřených polohách je varováním přírody.

Velký vrozený rozsah u přírodního hlasu patří k dobrým znamením číslo jedna. „Krátké“ hlasy, které mají od počátku omezenou výšku či hloubku či oboje, mají to ve svém vývoji mnohem těžší – i když jsou požehnány nádherným zvukem. Jsou totiž v hlasové práci přirozeně vystaveny nebezpečím přepětí, která „bohatí“ neznačí. Pro barytonistu, který si barytonální výšku musí teprve vypracovat, je d¹ vzhledem k napětí zcela výrazně

vyšším tónem než pro oborového kolegu, který ho cítí jako střední polohu, protože má pohodlně k dispozici „g“ a „as“.

Neodborným, technicky chybně zaměřeným vyučováním lze už dále hloubky, stejně jako původní výšky odcvičit, takže se na konci studií prokáže výrazné omezení rozsah. Moudré zacházení s hlasem může naproti tomu rozsah překvapivě rozšířit. Možnosti rozšíření rozsahu se zdají u mladých přírodních hlasů často až ohromující, jak směrem nahoru, tak směrem dolů. Předpokladem je důvěra, odvaha a šikovnost. (Výška ženského hlasu se často nejspíše dosáhne staccatem a rychlými běhy, u mužů vysokým přímým nasazením; nehlubší hloubka ženy spíše otevřeným, rezonančně pečlivě sítěženým prvním tónem na otevřeném vokálu nebo dvojhlasce, u muže naproti tomu volně relaxovanou, bzučivou studií v plnémislu v rychlém tempu.)

Téma „Hranice a hraniční polohy hlasu“ uvádí pro umělecký výkon takzvaný normální rozsah v rozpětí dvou oktáv. V chránové a oratorní hudbě se požadovaný hlasový rozsah pro každý druh hlasu dá skutečně stanovit okolo dvou oktáv – pro oratorní soprán ovšem větší, protože musí disponovat bez námahy jak vysokým „c“, tak hlubokým „a“. Na scéně se však požaduje od každého hlasového oboru daleko více než dvě oktávy – na nejvyšší s výjimkou buffobasu a buffotenoru, kteří mohou případně docela dobře vystačit se dvěma oktávami.

Skladatelům budiž řečeno, že není radno příliš překračovat normální hlasový rozsah, nepiš-li jako Mozart své partie pro určitého pěvce. Známé Mozartův výrok: „Mám rád, když áne padne pěvci jako dobře ušité šaty.“ Nad tím by se skladatelé měli zamyslet! Nejlépe se totiž seznámí s hlasovými rozsahy (a současně se zákonitostmi poloh) osobní znalostí pěveckých hlasů nebo alespoň jejich pečlivým studiem. Třeba z Verdiho oper, přičemž se současně dá hned s velkým užitek studovat pěvecký charakter těchto instruktivně zrozených zpěvních linií.

Jak je ve všech druzích hlasu pro budoucnost jevištního hlasu rozhodující nejen hlas, nýbrž i kvalita jeho krajních poloh (lesk výšky, volumen hloubky), ví každý, kdo měl kdy co činit s divadly a divadelními agenty.

Rozšíření nástroje

Největší šíře dosáhnou lidská ústa a hltan v běžném životě při be-zostyšném zívání. Proto vyzvedly vynalézávé metody zivací postavení ve zpěvu jako samospasitelný princip proti každému zúžení. Jak to ovšem u metod bývá obvyklé: sám o sobě správný princip se stane násilím, je-li vytržen ze souvislosti.

U některých dobře obdařených hlasů je zformování horních prostor hlasového nástroje (a jemu odpovídající držení hrdla) od přírody tak šťastně intaktní, že je výuka může jen chránit od změn, ale sama je nemá měnit.

Aktivně přehnané otvírání ústních a hltanových prostor, uskutečňované chťenými svalovými napětími, může být přímo osudné, poněvadž silná aktivnost je tu vůbec problematickou záležitostí.

Rozšířenost být musí, otevřenost hrdla je základní podmínkou. Prostory násadové trubice, právě tak jako prostor hrdla a dechové trubice musejí být bez jakéhokoliv vedlejšího napětí a zúžení připraveny pro chvějící zvukovou formu. Ale když budujeme hlasový nástroj, musíme vědět, že má být a zůstat nástrojem s měkkými, nikoliv tvrdě přepjatými stěnami.

Vůbec se nedá vždycky radit (kvůli přepětí), aby se hovořilo o chťené zivací pozici. Rozšiřující pohyby ve vhodných cvičebních formách, za pomoci nádechů bez jakéhokoliv šelestu, vypracují otevřenost nenásilně. K tomu pomáhají i němé, uvolněné nádechové studie, jakoby vdechovaný vzduch sám od sebe vytahoval lícní stěny jak nahoru, tak dolů, podobně jako se roztahuje balón vnikajícím plynem. Rozšíření by mělo vždy být synonymem uvolněnosti.

Čím více dorůstá mladý pěvec do svých zkušeností, tím samozřejmější je pro něho podstata, že šíře úst bohužel ještě není identická s šíří hltanu a hrdla; nebezpečí chybně otevřených úst ve předu („ve předu otevřít a vzaďu zavřít“) mu nezůstává skryto. (Často mu pak pomáhá iluze, jakoby při zpívání vzdálenost stoliček byla větší než vzdálenost předních zubů.)

Stejně nebezpečně jako nařízené zivací postavení může být také otevírání směrem dolů, přímo úmyslné rozšiřování samotného hrdla (před nasazením tónu). Příliš často dochází přitom k umělému tlaku do hloubky a k fixování hrtanu. Jak moudří byli proti tomu staří Italové, když mluvili o tom, že pěvec má před zpíváním „zvednout pokličku“! Když se podle toho nenásilně lehce rozšíření před nasazením tónu myslí směrem nahoru jen k „pokličce“, tak se touto širokou horní formou automaticky reguluje spodní, která zůstává uvolněná a připravená k chvění. Vzniká groteskní představa, jakoby se vzduch nahoru do nosních dutin vdechoval ústy, nebo ještě grotesknější, jako bychom měli plíce v hlavě. Témata „Volnost hrdla a postavení hrtanu“ i „Představa a skutečnost“ teprve poskytují plný výklad důležitosti takových výroků, které každému, kdo stojí opodál, musejí připadat absurdní.

Rubato

Rubato znamená „uloupený“: myslím slova, které představuje druh tempového označení, je „kořistnictví“, jehož se dopouští zrychlené tempo na původně zamyšlené časové míře a které je pak prostřednictvím nasazeného ritardandování opět „vyrovnáno“ – a to tak, že se normálně zrychlení a zpomalení v základech vyrovnávají. Kdyby tedy ze dvou hudebníků, kteří současně začali, hrál jeden rubato a druhý prováděl základní tempo, museli by oba dospět k poslední notě současně.

(nejprve v Galii, pak v Irsku a Skotsku) až do 18. století dědičná česká místa u knížecí tabule jako vysoce postavená kasta: směli nosit oděvy, které přišly pouze králům, směli se odívat do sedmi barev jako královna. Představovali coby celistvý stav v dějinách zpěvu „královskou“ výjimku, které se dostalo upřímného ocenění.

Barva

Barva hlasu, barva zvuku souvisí se třemi věcmi: s anatonickou stavbou orgánu, s přírodou daným nebo získaným návykem rezonančního posílání a způsobem hlasového pohybu (funkce) a s tělesně pěveckou zralostí.

Osobní barva krásného hlasu je tajemstvím, které je podobné nevyzkoumatelným barvám starých kostelních oken nebo pravých starých koberců. Záhada barvy nějakého hlasu se dá v tělesné oblasti srovnat se záhadou chůze, držení, způsobu pohybu, jež jsou vždy u každého člověka ojedinělé (což není důvod k domyšlivosti, protože každý list na stromě je právě tak jedinečný).

Tak jako pravé koberce, malby a okna svádějí k pokusům o falšování, propadá osobitá barva příliš snadno falšujícímu experimentování.

Mnozí učitelé zpěvu vytvářejí nechtěně ze zpěvu svých žáků barevný obraz svého vlastního hlasu. Předzpívávají – žáci se pokoušejí odpovídat tomu, co jim bylo předzpíváno: a mladé hlasy ztrácejí tušení o své vlastní barvě ve prospěch nerozpoznatelného barevného razítka, které jim vtiskl učitel. Proto barvou tak neobyčejně obdařený pěvec jako Johannes Messchaert ve výuce nikdy nepředzpíval. Nestal o chov kanárů – malých Messchaertů.

V základě je naprosto osobitá vlastní barva hlasu nesrovnatelná: čím výraznější je osobní zabarvení hlasu – vedle barevného charakteru jeho celého oboru – čím více jsou v něm zajedno barva a tón, tím pronikavější je jeho kouzlo a jeho působivost. Obráceně: čím více vlastní barvy je smýto nebo zfalšováno, tím lhostejněji zvuk působí. Neslyšíme už pak člověka, jedince, nositele jedinečnosti. Slyšíme obor nebo – metodu.

O hlasovém oboru ovšem spolupřidružuje, jak známo, barevný charakter – sám rozsah není rozhodující; barevný charakter, stejně jako schopnost akcentace poloh jsou naprosto podstatné. Někdy se hlasový obor hlásí už v přirozeném mluvním hlase: v černém basu se nelze mylit. Naopak je dost hlasů, které znějí od počátku bezbarvě nebo přebarveně. Většinou se musí teprve očistit od prachu nesmělosti, dobrého vychování, od podivného přemalování, od nátlaku oceňovaného pěveckým návykem, aby mohly ukázat pravou barvu své utajené přirozenosti. To vyžaduje odvahy, přesnost a trpělivost. Je to oblast nejsutlnější hlasové práce, práce na barvě a tónu. Ale právě tato práce přináší často velká překvapení, týkající se rozsahu

a volumenu konečně „odhalených“ hlasů, dost často i hlasových oborů a rolí, které se nedaly pod špatným přemalováním rozpoznat.

Jak je přirozená barva zvuku životně důležitá pro zdraví hlasu, vysvítá při pomýšlení na čarovné tmavou barvu hlasu Carusova. Celá řada tenorů zašla na to, že se pokoušeli tuto tmavou barvu napodobit. Gigli to neudělal. Zpíval tak mladě a světle, jak to patřilo k jeho mláděmu hlasu a ve zcela pozvolném procesu zrání vrostl do podivuhodně barevné tmavosti – výsledkem nabyté vnitřní prostorové šíře nástroje.

U každého jednotlivého hlasu je vždy znovu vzrušujícím vrcholně živým problémem, pozorujeme-li v proměňujících se fázích hlasového vývoje, jak barva hlasu souzní s vlastní barvou vokálů. Kdo si tu však myslí, že musí vyhlásit pravidla pro všechny, toho vždy poučí příroda a hlasový nástroj samotný, že se to netrpí. (Přebarvování vokálů např. kvůli zatmavení zvuku – tedy „ó“ místo „e“, „ü“ místo „i“, otevřené „o“ místo „a“ atd. – je dovoleno jen občas ve výjimečných případech, vcelku však je tak nebezpečné, jak jen může být nebezpečné všechno falšování přírody. Takovou umělost se totiž velmi snadno přesune artikulační bod v mluvní oblasti dozadu. Vokály tímto přesunem „přeformují“ volný zadní ozvučený prostor; a místo kýžené tmavé barvy se vyvine svrchované nevitány tmavý knedlík).

Ona harmonie barevného odstupňování hlasu, která je tak rozhodující pro jeho draždivost, jedinečnost a – zdraví, se odhalí jen obezřetnému jemnocitu, nikoli hrubému vnějšímu násilí.

Baryton

„Co je to baryton? Přechod od tenora k člověku“ – tak zní žertovné vysvětlení tohoto hlasového oboru.

Baryton nemůže dosáhnout božských poloh tenorů už proto, že vystupuje je mnohem častěji a tím rozhodně ztrácí na výjimečnosti. Druh hlasu, který hlavou dosahuje do oblasti tenorové (así), nohama stojí v basové hloubce (nejméně asi) odpovídá přirozenou povahou mnoha variantám. Dříve se zřetelně hovořilo o tenorbarytonu a basbarytonu. Prvé z obou označení už vyšlo z módy. Druhé se udrželo, především zásluhou koncertního zpěvu a oratoria. Neboť hluboké oratorní partie tihnou ponejvíce k basbarytonu – pokud jako např. v Bachově Mši h-moll neleží jedná árie tak nízkou a druhá tak vysoko, že partie musí být interpretována dvěma mužskými hlasy.

Vyslovené vysoký „tenorbaryton“ je pro povolání oratorního pěvce málo způsobilý (podobně jako vyslovený mezzosoprán). V sólovém oratorním kvartetu je totiž zapotřebí právě kontrastu mezi světlými a tmavými hlasy.

Proti tomu mají, jak známo, všechny zvláštní druhy barytonu na operní scéně bohaté pole působnosti. Od štíhlého barytonu s dominující výškou, „italského barytonu“ a zrnité zářivého kavalrského barytonu vede barytonová škála k silně dramatickému barytonu charakternímu, jenž je vlastním

Jeden ostře nabroušený jazyk nazval kdysi Straussovy písňové kompozice „kino německé písňů“ – a to jak vzhledem ke zřetelné zvukové vnějškovosti na jedné straně, tak k nenaplněným nárokům vlastního písňového umění na straně druhé. (Čistý zvukový entuziasta by tu však uvedl přinejmenším rozčlenou námičku: ojedinelé jsou přece i velmi dobré filmy!) Proti originální a nevyčerpateľnosti recitativně inspirovaného Straussova stylu operního působí italsko-ariózní tendence, která se rozvíjí v jeho písničkách, jakoby z druhé ruky.

Rejstřík a jednotný rejstřík

Práce na pěveckém nástroji probíhá nejprve tam, kde se dá z vnějšku pozorovat a směřuje k vnitřně nepozorovatelnému. Jádrem tohoto vnitřního je hra rovnováhy mezi tlakem vzduchu, formováním zvuku a činností hlasivek. V nepatrném prostoru hrdla leží centrum hlasového dění. Pro proměnlivé vztahy napětí, která zde vládnou, se zavedlo jako heslo označení „rejstřík“.

Skolská nauka o hlasových rejstřících začíná základním omylem. Nejprve se – na základě slyšitelné změny charakteru zvuku v přírodním hlase – ohraničují navzájem jen dva rejstříky a pojímají se podle poloh jako navrstvené nad sebou: takzvaný prsní a takzvaný hlavový rejstřík. Nad existenci nějakého „středního“ rejstříku vládne téměř temnota. A jednotný rejstřík zůstává vágním postulátem.

Důvod pro navrstvenost rejstříků nad sebou může být skutečně spatřován v tom, že v surovém stavu ženského a mužského hlasu se může poloha prsního hlasu nápadně mužským ražením (i u ženy) výrazně odlišet od povahy „vyššího hlasu“. Nado to je v neškoleném orgánu téměř vždy více či méně zřetelně slyšitelná „proměna“ (v poloze okolo „d“, „e“ a „f“). K této proměně dochází u všech hlasů na téže fyzikální výšce tónu – u muže tedy v oblasti napětí horní polohy, směrem k počínající výšce, u ženy proti tomu v oblasti napětí spodní polohy, směrem dolů k začínající hloubce: základní rozlišování.

O překlenutí slyšitelné proměny se usilovalo ve vyučovací praxi od počátku u všech hlasů prací na zvukovém vyrovnání, či lépe, přizpůsobení pomocí rezonance. Řečeno v hrubých rysech, byla do prsního rejstříku „vecvičována“ hlavová rezonance, do hlavového rejstříku rezonance těla. Z toho vyplývalo – jak bezprostředně odpovídá přírodě – že totiž prsní hlas zůstává směrem nahoru ohraničen a bez násilí a škodlivosti nemůže být přetažen, že však hlavový rejstřík kupodivu ve své nejkřehčí konstituci není směrem dolů ohraničen žádným jiným rejstříkem. Přispívá jako pianová funkce – a jen jako taková! – pokrytí polohy prsního hlasu, tedy do hloubky. (Poslechněme si piano Fischer-Dieskau). Jako další překvapivá skutečnost vyplývala ze snahy o přizpůsobení stále zřetelnější existence „smíšeného

hlasu“, nářez bylo nejdříve uvaleno označení „voix mixte“. Poněkdu však pod tlakem okolností proniklo poznání, že zde musí být bezpodmínečně uznána existence třetího rejstříku: k prsnímu a hlavovému hlasu střední hlas. Do pojmu „střední hlas“ vyúsťuje dřívejší „voix mixte“ logickým způsobem.

Trvalo velmi dlouho, než byl obecně teoreticky uznán střední hlas, jako trvá věru často prudký odpor proti nezvyklým způsobům myšlení. Ale zvítězilo pochopení faktu, že by například Brühilda nemohla své mohutné vysoké c³ rozhodně naplnit čistým hlavovým rejstříkem, a že naopak v této výšce nemůže být ani řeč o rejstříku prsním.

Studium celkových psychologických daností, jež mezitím zpopulárnělo, přispělo také svým podílem k tomu, že se v pěvecké teorii jasněji chápal funkční pojem proměnlivosti rejstříků. Především se objevilo velmi důležité zjištění (respektive domněnka), že při hlavovém hlasu rozecchivá okrajovou zónu hlasivek pasivní forma napětí. (Navrhovalo se tedy pro hlavový rejstřík jméno okrajový hlas.)

Fyziologicky se popsaly tři hlasové rejstříky takto:

Prsní rejstřík je nejnáročnější na aktivní svalovinu hlasivek. Při typickém plném tónu prsní polohy chvějí hlasivky v celé délce a šířce (a ve zdravém hlase vždy za současněho zapojení měkkého chvění hlavového hlasu).

Střední hlas jeví jakoby štihlejší formu chvění jen s částečným podílem aktivní hlasové svaloviny – opět však při zdravém zpívání vždy ve spojení se zónou hlavového hlasu.

Hlavový hlas sám je převážně odkázán na pasivní napětí okrajové zóny hlasivek – ponechává tedy stranou aktivní svalovinu, která však zůstává trvale v pohotovosti.

Tato už dávno platná fyziologická představa rejstříků není bezpochyby posledním slovem vědy ve vztahu k funkci hlasivek. Výsledky nejnovějších anatomických a fyziologických zkoumání hrtanu (zvláště ve Francii) jsou ještě před námi. Sluchové vnímání a posuzování registrální podstaty však nemohou nijak změnit.

Tři „rejstříky“ jsou slyšitelně vlastní hlasové funkci ženských i mužských hlasů. K tomu přistupuje u muže jako přidavý rejstřík fistulový hlas, jenž se ovšem v uměleckém zpěvu zapovídá (občas se připouští v operetě). Při fistulovém hlasu nedochází k hlasovému uzávěru, hlasivky zachovávají trojúhelníkové otevření. Proto přechod k normálnímu hlasovému uzávěru jako k aktivnímu zesílení může nastat jen s více či méně slyšitelným nárazem.

Zvláštní formou ženského hlasu (polohově ohraničenou směrem dolů) je píšťalový rejstřík, který vyplňuje tříčárkovou oktavu, tedy špičkovou oblast Královny noci. Fyziologicky nemá průběh píšťalového hlasu nic společného s mužskou fistulou: při píšťalovém hlase zůstává hlasová šterbina z velké části uzavřena; při tomto tvoření tónu chvějí hlasivky v jakési zkrácené formě, podobně jako flažolety houslí.

Pro hlasového pedagoga je jasná znalost registrálních daností a pronikavá sluchová schopnost posouzení registrálních funkcí vždy skrytým středem jeho budovatelské práce. Pěvec naproti tomu nepotřebuje rozebrat detailně fyziologický pojem rejstříku. Většinou se dokonce může spokojit s významem slova rejstřík, pocházejícím z varhan: rejstřík jsou barevné možnosti jeho hlasu. Skvělí pěvci existovali velice dříve před zrodem fyziologických znalostí.

Pro pěvce zůstává nepřirozenější, pochopili registrální zvukové barvy z jejich psychologické kvality. Píseň jako Schubertova „Grenzen der Menschheit“ může basovému hlasu umožnit plně pochopení vznešeného pastórního charakteru první hlasové barvy. Světly lesk verdivské tenorové partie (jako Vévoda z Rigioletta) dokáže tenoristu nejsnáze naučit pojmu zářivého charakteru středního hlasu. Pianová píseň jako Schumannova „Mondnacht“ může vypovědět o zvukové barvě hlavovosti víc než cvičné formy. Příkladů je bezpočet.

Je to právě oblast piana, která nehlouběji ovlivňuje funkční nauky v mirderní hlasové výuce a potvrdila její základní poznanky. Mylná nauka o vstvení rejstříků nad sebou se začala vylkat v okamžiku, kdy došlo k poznání, že vzájemné ohraničení rejstříků odpovídá pravdě jen zčásti. Hlavový tón, vázaný na chvějivou zvukovou formu a tím na piano, se týká totiž celého hlasového rozsahu od nehlubší polohy. Tato znalost zahrnuje další základní skutečnost: hlavový tón může a musí být přidružen v každém tónové poloze a každé tónové síle až do ztravé forte funkce (jako současně předávná forma chvění). Je olejem pro celkovou registrální činnost. Zadržuje „klouzavou funkci“ z jedné tónové výšky na druhou v celé hlasové oblasti. A pěstování této klouzavé funkce umožňuje a zaručuje registrální cíl mirderní hlasové výuky: jednotný rejstřík.

Slovo jednotný rejstřík, střízlivě vzato, nenažnačuje nic víc, než že z křehkého začátečnického studia lomivých nebo přeskakujících registrálních funkcí se musí vyvíjet ideálně vyrovnaná zvuková forma, která fyziologicky spočívá na vyváženém poměru tlaku dechu, formování zvuku a činnosti hlasivek, na „nedělené“ schopnosti chvění.

Nikdy však nelze jednotný rejstřík chápat jako předem daný. To je osudný omyl, který si vyžádal už mnoho mladých hlasových obětí tím, že byly ignorovány přírodou dané hranice. Jednotný rejstřík není východní bod – je to cíl.

Rezonnance

Dosud se nepodařilo žádnému fyziikovi nebo fonetikovi zevrubně vědecky objasnit podstatu rezonnance pěveckého hlasu. Z pohledu fyziologie byl jednou podniknut pokus (dr. Giesmann) dovést představu rezonnance hlasu ad absurdum. Kdo nezná pěvecké pokusy a nerozumí jim, může

ovšem ironicky zlehčovat pojem hlavové rezonnance lepenkovou helmou Lohengrina, takzvanou první rezonanci pórovitým ustrojením plic.

Rakovina však, bohužel existuje, i když medicína nezná jejího původu. A pěvecká rezonnance, jejíž pohotovostní pozice má překvapivý a určující vliv na funkci a celkovou formu zvuku – díky bohu existuje v nejvyšší míře, i když se vyšetřovacími metodami k jejímu původu nedospěje.

Rezonnance pochází z resonance, to znamená „vracetí ozvěnou“, rozléhati se. Fyzika pojímá rezonanci jako vzájemné elastické těles, jako vzájemné vzduchu v ohraničených, popřípadě napolo otevřených dutých prostorách. Tajemství dobrých houslí i dobrého hlasu spočívá v tom, co nazýváme rezonancí.

Lidské „housle“ mají dvě (či vlastně tři) rezonanční tělesné oblasti: hrudní – nebo tělesnou rezonanci a hlavovou rezonanci, pocíťovanou jako přední rezonanci lebky a směrem dozadu jako rezonanci kopule (která zahrnuje zadní ústní prostor ve spojení s nosohltanem a hltanem nad hlasivkami).

Geniální výrok starých Italů: „i“ je vokál tenorový, „u“ je vokál sopránu“, může otázku rezonnance osvětlit. Neříká ovšem, že by tenoristé měli převážně cvičit na „i“ a soprány na „u“. Nezasahuje do vlastního problému rezonnance výšek obou vysokých druhů hlasu. Vysoká tenorová kvinta potřebuje především lesk, potřebuje rezonanční oblast předního zvuku lebky, tedy masky – kterou neljeskleji představuje vokál „i“ ve své typicky „světlé“ jedinečnosti. Výška sopránu naproti tomu potřebuje daleko více měkkosti, aby nepůsobila příliš ostře. Vyzaduje rezonanční oblast zadní hlavové rezonnance, která je identická se zvukem kopule – a je symbolizována vokálem „u“. Za ním však musí stát „a“!

Kdybychom chtěli tyto skutečnosti obrátit a výšku tenora snad budovat z „u“ (tedy bez kovu „i“, bez širokého napětí, bez zdůrazňovaného předního posazení), propadla by beznadějně ve většině případů dutosti nebo zúžení a pozbyla by tenorového charakteru. Kdybychom chtěli na druhé straně sopranovou výšku ténovat se zdůrazňováním masky zásadně výhradně na „i“ (identicky s napětím do šířky jako potřebuje tenorista), mohlo by to sice dobře dopadnout v přehlavovaných hlasích, které se vyskytují zřídka, ostatní však by opomenutím zvukového hlavového zvuku nikdy nedospěly k měkké a kulaté výšce a většinou by upadly do břeskného plechového charakteru. Zkušební hlasový pedagog ví, že doslova chápané upřednostnění výrazného „u“ nicméně může opět uvádět v pochybnost otevřenost průrazné ženské výšky: „píšťalový“ charakter „u“ v normální výškové poloze ohrožuje ženský hlas nebezpečím zúžení. (Je dovolen jen ve vlastním píšťalovém rejstříku, tedy v tříčárkované oktavě.)

Velký úkol pro zúšlechťení hlasu prostřednictvím rezonanční práce znamená: všechny rezonanční oblasti je třeba neustále uvádět do vzájemné a soustavné míty připravené pro zvuk; všechny prostory musejí neúkladně přijímat chvění a usilovat o jeho rozmnožení. V nehlubším tónu se pocíťuje

a ve vlastní výkon může získat je ten, kdo je přijímán cele – ale přiměřeně stupni svého vývoje (tedy také přiměřeně věku a zkušenosti). Když podezřívám, a nedůvěra označí dorost předem jako problematickou záležitost, a když se přiměřeně tomu omezi možnosti osvědčit se, zaplevelí se půda, ze které by dorost měl vyrůst.

Pro mladého pěvce je velice těžké zachovat sebejistotu, která jej nese na vrchol jeho výkonu. Nemůže počítat se žádným skutečným zájmem. Musí se kvůli vlastnímu vnitřnímu rozvoji pomalu učit otužlosti proti studené spíše, stejně jako proti teplému kadidlu. Jestliže nastává ochotně uši každému „dobře nůněnému“ posudku a je připraven dát za pravdu všemu, co se o něm v novinách kriticky píše nebo se mu říká do ucha, octne se ve vodách nástrah, v nichž už utonuly stovky nepevných pěvců.

Hlasitě se naříká na „chybějící“ pěvecký dorost; zasvěcený musí objektivně konstatovat, že ve skutečnosti to, co chybí, není talentovaný dorost, nýbrž citlivost a ochota naslouchat mladým hlasům. Zdá se, jako bychom posloucháním mnoha mechanických pěveckých repriz otupěli. Měřitko pro mladé hlasy se už neobjevuje. Dorost potřebuje zánícení, které ho objeví, ponese a nechá uspět: pátrající zájem o mladé hlasy a pěvecké talenty a pomoc, která jim umožní, aby se osvědčili na veřejnosti.

Jak to vypadá na operních scénách? Až do začátku dvacátého století byli vedoucí velkých operních divadel v souvislosti s hlasovými objevy lovcí perel, kteří už v mušli tušili perlu a chtěli ke cti svého domu přimést na světlo její lesk.

Dnes se však požadují „hotoví“ nositelé lesku – od počátku platí jen „iméno“ (nebo pokud možno cizí původ). Na přeslátnutí, které hrozí soubojům, se nemyslí. Pohádka o chybějícím dorostu způsobuje obecnou obavu z toho, že by se vůbec vyzkoušel.

Když jedenadvacetiletá Henrietta Sontag r. 1927 koncertovala v Göttingenu, svrhli studenti po jejím koncertě do řeky Leine poštovní drožku, ve které přijela, neboť po ní „nikdo nebyl hoden ji dále používat“ (a když později jela v Anglii ke svému londýnským triumfům, hlaloily ve městech při jejím průjezdu zvony). Že se v Itálii vzdává mladým pěvcům hold jako králům, je známo, krásné a bolné je však pro dnešního pěvce poznání, že kdysi byli mladí pěvci vnášeni do své pěvecké budoucnosti na vlnách obecného nadšení i na chladném severu.

Dramatické hlasy

Jeden známý vědec z oboru výtvarného umění říká: „Dramatické i výtvarné počínání jsou pravztahem tvořivé fantazie k světu.“ Tento pravzťah se odráží duševně i tělesně v celém člověku, ve všech orgánech. Hlasový orgán náleží k této „pantomimě nitra“, když má například od přírody dramatický charakter.

Ať je na operní scéně kolik chce oborů – dají se nakonec zařadit do dvou kategorií; tuto základní dualitu tvoří rozdíl mezi dramatickým a lyrickým hlasovým nadáním. Kde musí z úspěšných důvodů na malých scénách jeden pěvec či pěvkyně zpívat oba druhy, měl by v mnoha případech intendant dostat předvolání kvůli ublížení na těle: to jest ublížení na hlasovém orgánu – neboť u vyslovené dramatického hlasu může v lyrické oblasti dojít ke zúžení a zmrzačení, vyslovené lyrický může v dramatické forsírovat a tak se poškodit.

Nesporně existuje vrozené dramatické hlasové založení, které se ovšem nesmí vnášet do lyrické světaci kazalky – právě tak jsou vrozené lyrické hlasy, které musejí do konce života zůstat lyrické, protože jinak se připraví o svoji zvláštní krásu. Na druhé straně ovšem může být dramatický charakter hlasu výsledkem vývojového procesu z lyrického. Růst tvořivé síly během let a desetiletí umělecké práce na scéně však snadno svádí k přechodu do dramatického úkolu, který není (nebo dosud není) přiměřený hlasové struktuře. Tajemství všech tajemství v umění je mez. Umělec, a tedy také pěvec, ji musí mít nutně a neomylně stále na mysli.

Rozpozná-li učitel zpěvu vrozenou dramatickou hlasovou strukturu už v prvním stadiu zpívání, může to být pro mladého studenta stejně osudné jako rozhodnutí zralého pěvce o tom, kdy smí, může nebo musí dospět k přechodu například od mladého oboru k hrdinnému (i uvnitř dramatického okruhu).

Dramatické hlasové obory na operní scéně mají hraniční a přechodové role. Pro mladodramatickou pěvkyni je například Undine hraniční partií směrem k lyrickému, Elsa hraniční partií směrem k mezzoboru, Alžběta v Tannhäuserovi však už přechodovou partií do mezzoboru, zatímco Senta patří jednoznačně dramatickému mezzoboru už s přechodem k vysokodramatickému. Rozhodování některého Dona Giovanniho, zda má zpívat přechodové role jako Amonasra, může být pro jeho hlasový vývoj závažné. Takže oborové přechody ve vlastním dramatickém okruhu nejsou často o nic méně nebezpečné než přesahování z lyrického území do dramatického.

Kvůli uchování hlasu musí jasnou představu o současném stupni svého hlasového vývoje získat nejen pěvec sám, nýbrž také jeho intendant a kapelník, aby se při výběru rolí mohl s vědomou odpovědností brát ohled na dosažitelný stupeň dramatického nasazení. Zbožně přání!

Druh hlasu

Druh hlasu se nezpěvákovi jeví jako nesporný pojem: hlasy přece dělíme na soprán, mezzosoprán a alt u žen, na tenor, baryton a bas u mužů. Také jemnější rozdíly – mezzosoprán nebo mezzosol, tenorbaryton nebo basbaryton jsou případně ještě běžné. Že samotný soprán může být na scéně

Logika v tvorbě

Nad pojmem logiky v rámci umělecké tvorby by se mohl leckdo podiviti. Co má společného chladné slovo logika s vělým uměním zpěvu?

Hluboká důslednost v uměleckém výkonu se nejlépe objasní na příkladu. Vezměme známou Brahmovu píseň „Therese“. Báseň je od Gottfrieda Kellera (v doslovném překladu):

„Ty mladický hochu, jak se to na mne díváš,
jaká to otázka je v tvých očích?

Všichni radni města a mudrci světa
neznají odpověď na otázku tvých očí.

Mořská mušle leží na skříní mé sestřenky,
přilož k ní ucho, pak ti něco uslyšíš.“

Pravá kellerovská báseň – v nevyšlovitelném záchvěvu mezi úsměvem a vážností, který se ovšem u Kellera obratem, jež Brahms v písni změnil, zintenzivnil směrem k úsměvu. Keller totiž původně napsal v posledním řádku: „přilož k ní ucho, pak ti něco zabrumlá.“

Tato píseň se přednáší vždycky žertovně, velice často posměšně, dokonce kokejné – s onou lehkostí, jakoby se chlapec s mlékem na bradě obracel na dívku s mlékem na bradě. Známe Kellerův sklon k humoru, který skrývá přijímá tuto píseň v tak lehkém, veselém provedení a raduje se z kousavého obratu s mořskou muší a sestřenkou.

Ale nemáme tu jen báseň, je tu ještě Brahmsova hudba, je tu předehra a dohral. Je tu také zmíněné textové znění, které by přece mělo být na pováženou.

Spojení mezi hudbou a poezií by v pěveckém světě mělo denně pěvi ukládat, aby se vnitřně vypořádal se souměřitostí určité hudby a určité básně jako s nutností. V této Brahmsově písni mu náhle spadnou šupiny z očí (či spíše z uší). Někonečně něžná melancholie této předehry – hluboko ležící originální tónina – druh disonancí, druh významuplných předtaktů ve zpěvním hlase – celá díkce: chlapec, jehož pohled se plá po podstatě lásky, dostává odpověď tak silně zasířenou, tak zrale, bolestně zkušenu, s tak široširou hlubinou záhadnosti, že zasahuje až k posledním věcem života – s ušlechtilostí podání, kterou v této formě vlastní jen Brahms. Žertovně? Posměšně? Kokejné?

O „citu“ ve zpěvu se vede mnoho řečí a dohadů. Neexistuje však jen logika rozumu – existuje i důslednost pochopení.

Lyrické hlasy

Pro rozložení světla a stínu v operním díle je zvuk hlasu dokonce důležitější než světlé efekty osvětlováče. Barva postavy spočívá ve zvuku hlasu.

Dramatická tmavost v dramatickém zvuku hlasu, něžný polostín v lyrickém, zářivý jas v mladistvém – spřádají koberece světa v operní hudbě.

V lyrickém hlasovém elementu symbolizuje už jeho pojmenování, že je dproštěn zřejmě jednoznačnosti drsné reality. Lyrika pochází od lry, starořeckého strunného nástroje boha světa a zvuku Apollona. Zvuk lyrických hlasů je současně zvukem vzdáleným skutečnosti – ve vzácných okamžicích se dá označit jako citelně nesený dechem (a přece nikoli bez substance). Nejkrásněji působí v niterně vázané legátové frázi ve vyšších polohách.

Že tělesná i duševní konstituce lyrických pěvců ve zralejších letech někdy málo odpovídá zvuku hlasu, je jen vnější zdání. Pravé lyrické hlasy předpokládají vždy jenou tělesnou strukturu, i když je hrtan uložen do lukových polštářků komorního pěvce.

Ačkoliv lyrický hlas vzhledem ke své nosnosti může být jako materiál tak tlkající „menší“ (zvláště v mladém věku) než jsou dramatické hlasy, přece se najdou i vyslovené velké lyrické hlasy. Kouzlo hlasu Elizabeth Grümmer jako Donny Anny ve Furtwänglerově salcburském představení Dona Gio-vanniniho spočívá v tom, že je jasně velkým lyrickým hlasem a lyrickým zvukem nasytuje také dramaticčnost.