

4.
studuje v různých tempích a ve všech dosažitelných tóninách, v mezofortu i mezzopianu a s technicky už vypracovanými uvolňujícími slabikami nebo vokály – v živém rytmu a přesné intonační kontrole. Zpívání solfeží na solmizační slabiky (do-re-mi-fa-sol a tak dále) je ryzi mozková akrobatická a z hlasově-pedagogického pohledu vrcholně nevhodné rozptylování od podstaty, totiž od zvukové představy.

Je koneckonců pochopitelné, když dnes moderní učitel zpěvu studium solfeží a vokaliz namnoze zcela odmítá, aby se plná pozornost mohla věnovat osobně potřebnému pracovnímu principu: obsažným cvičením (přesně střiženým na tělo), právě tak jako obsaženému výběru prvních písňových studií. Ale pro hlasy, kterým k rozkvětu chybí hýřivost, se hudebně vzrušivá vokalizy mohou přece jen jevit jako užitečné; mohou ovšem vzniknout také tak, že vhodné písňové melodie se zpívají nejdříve jen na vokály a teprve pak se podkládají slovy básníka: vokalizy osobního rázu.

Solmizace

Pramen slova solmizace spočívá v obou slabikách „sol-mi“, pocházející ze soustavy slabik Quidā z Arezza (okolo r. 1025): ut(do) re mi fa sol la si, které jsou vzaty z počátečních veršů svatojánského hymnu. Původně představovaly jména not (místo našich dnešních c d e f g a b) a jako takových jich beze změny užívají i nyní v různých zeních.

Solmizační slabiky se v rámci určité pěvecké šablony ještě dnes používají ke stálému hlasovému cvičení: zpívání s těmito rychlé se měnícími slabikami, které vždycky přísluší k týmž notám, představuje druh početní úlohy, která žáka zaměstnává muzikálně, aniž by jej hlasově či pěvecky jakkoli podněcovala.

Mluvit o čisté muzikálním užtku, jak se ho domáhá školní „Tonica-Do-Lehre“, tu není na místě. Ve výuce sólového zpěvu, popřípadě v hlasové pedagogice, jde při této praktice většinou o otěly vyučovací návyk.

Nicméně cvičení solmizace tvořilo u starých Italů výchovzi formu k získání parlānda. Ještě u Tosilho (1723) tvořila solmizace první bod hlasové výchovy. (Nesmíme ovšem zapomínat, že při začátku hlasové výchovy na italských konzervatořích oné doby šlo o děti a současně o jejich celkové hudební vyškolení). Živé cvičení parlānda, které do něho tehdy bylo nepochybně zahrnuto, nabylo u později narozesných fatální příchuti mechanického execirování. Na základě odmítání všeho mechanického, byla v každé moderní hlasové pedagogice solmizace rovněž odmítnuta – protože se cíle, jímž je lehký ozes slabik (a tím i hlasu) v rychlém tempu, dá dosáhnout šťastněji duchaplným textem.

Jen na jediné je třeba pohlížet jako na platné a trvalé: na přesvědčení starých Mistrů, že je výhodné zahajovat školení hlasu pohyblivými studii se slabikami, mnohem řídkěji pomalými formami vokalizace nebo snad

drženými tóny. Tosi říká: „Kdo začíná příliš brzy se samohláskami (vokály), neumí vyučovat.“

Sonorita

Fanatití jazykoví puristé neradi uznávají, že existují cizí slova, která se nedají do němčiny přeložit. S tímto postojem ovšem v odborném výrazu pěvecké teorie nedojdou moc daleko. Jak máme například překládat slovo „sonorita“? Jako „tmavý zvuk“ bychom ho vystavovali omylům – i velmi záživé zvuky mohou a musí zachovat sonoritu! „Měkko“ se nedá vyčerpāt, neboť sonorní zvuk může při vši měkkości přece působit kovově. Označit slovo bez obalu technicky jako „prsní rezonanci“ by nicméně mohlo být mylné. A také „plný zvuk“ by jako označení znamenalo jednostrannost.

Pojem sonority leží, přeneseno do technické oblasti, velmi těsně u technického výrazu „hluboké uchopení“, jemuž rozumí každý zkušený pěvec, který ovládá svůj nástroj. Rezonančně se sonorita zcela přirozeně váže k prsní rezonanci, dechové k hlubokému dýchání, co se hrdla týče k otevřenosti a chvějivé připravenosti.

Přeneseno do polohy výrazovosti je sonorita nejbliže pojmu patos, ve veselejší formě pojmu žoválnosti.

Naivní posluchač, který nemá o technice ponětí, dokáže přesto spontánně posoudit sonoritu, pokud má pro pěvecké zvuky neporušené ucho. Bude sonoritu postrádat, zněj-li hlasy povrchně – tedy bez těla – ploše, studeně, neoduševně. Bude sonoritu obdivovat v hlasech, které mají zřetelně vřelý spodní zvuk, zvukovou nasycenost. Zvláště u nižších hlasů mu bude nápadné, jak nic neříkající jsou bez sonority a bude užasle naslouchat, bude-li moci být přítomen při opravné hodině, v níž se často v rozmezí několika minut může včleněním myšlenky na sonoritu překvapivě objevit úplně nové, obšťastňující vydávání hlasu.

Soprán

Při zpěvu „Entzückung an Laura“ (Zančení pro Lauru) mladého Schillera:

„Moje mŕza cítí pastýřskou hodinu,
když z tvých rozkošně horkých ũst
nerady plynou stříbné tony –“
(Meine Muse fŕhlt die Schäferstunde,
wenn von deinem wollustheissen Munde
Silbertöne ungern fliehn –)

se z obhlbených „stříbrných tónů“ dá bezvýhradně usoudit, že zmíněná pívající Laura měla soprán.

Slovo soprán – z latinského *supremus* – označuje relativně nejsvětější, absolutně nejvyšší ze všech hlasových druhů. Dospělé sopranové hlasy přenášejí často vyslovené divčí „stříbrné tóny“ příliš daleko do zralejšího mládí. Toto infantilní tvoření zvuku je pro hlas spíjato s nebezpečným sklonem k nadměrné vzdutosti a ke zúžení; vyklučuje se tím zraní, zvláště když se typicky zaštitěná mládista jasnost vnímá jako zvláštní draždivost a dokonce se i nadměrně zušlechťuje.

Ještě méně zdravý je pro ženský hlas onen chlapecký sopranový zvuk, který má nadměrně kovovou pevnou tendenci. Mladší a mladí dirigenti ho často od zpěváků, k jejich škodě, vyžadují ve staré a starší duchovní hudbě. Ženský soprán však má a musí ve všech polohách znít žensky – dětskost je stejně nepřirozená jako mužskost. Každá nepřirozenost poškozuje zdravou funkci.

Stupeň jasnosti v sopranovém hlase je pro nepředpojatého posluchače záležitostí jeho vkusu. Nem, nebo spíše nesmí být pro pěvce, pro hlasového pedagoga! Jednostranné favorizování vyslovené světlosti (nebo tmavého) zvuku hlasu, podle vkusu a metody, je v hlasové pedagogice naprosto nespásavé, jako je zhoubné právě každé lpění na metodě a jednostrannosti. Jasně vokály – ale tmavý zvuk prostoru! Právě nejsvětější hlas projeví zcela své stříbné kouzlo teprve tehdy, když současně s hluboko otevřeným hrdlem získá uvolněný měkký spodní zvuk, který ochrání světlost před tuchlostí a pronikavostí.

Od přírody existují světlejší a tmavší soprány. Četné druhy sopranového oboru na operní scéně – zcela odhlédnuto od individualnosti – jsou svou barevností velmi rozdílné. Široký jas zralého vysokodramatického sopránu spočívá na silném podstavci relativně tmavé nasycenosti. Pro charakteristiku těchto hlasů je významný fakt, že mnohá Brühilda a Isolida pocházejí z dramatického oboru altového, právě tak jako některá Senta, Tosca, Santuzza z mezioboru. (Přesto by vysokodramatická pěvkyně měla vždy vědět, že v rodokmenu jevištních oborů pochází její současný obor z dramatické koloratury 18. století!) Ve srovnání s vysokokramatickým oborem i dramatickým meziobarem je ideální zvuk typicky mladodramatického sopránu výrazně jasnější, aby symbolizoval charakter světlejších panenských zjevů: Wagnerova Elisa je příkladem potřeby světlejšího zvuku (jemuž však přesto nesmí chybět teplota spodní vrstvy). Lyrická pěvkyně potřebuje v rytmu pucciniovském typu Butterfly, Mimi a Liu poskytnout poddajnosti a něze svých postav daleko méně zářivý lesk, jako spíše sladký zvuk hlasu – a toto dolce spočívá na uvolněnější, kulatější, ve zvukovém smyslu „tmavší“ formě. Může-li tedy mladodramatický zvuk hlasu jako symbol své barvy nést značku „životní blaženost“ (*Lebensseligkeit*), dal by se zvukový symbol lyrické zpěvačky hledat

spíše v pohroužení „snového pocitu“ (*Traumgefühl*). Zde tmavé, tamsvětlé slovo.

Tutéž hlasovou něžnost očekává ucho od kolorатурní subrety, která se zvukově co nejčistěji stýká s lyrickou subretou, zatímco u vlastní koloraturky se musí pojit lesk brilance s draždivostí témburu. U takzvané „německé“ operní subrety má obecně ovšem více rádo jasnější hlasový charakter. A taneční operetní subreta dokonce přisluší přesvětlené břeškná barva, která ovšem může být hlasově technicky vrcholně nebezpečná. Zpěvačka prvního operetního oboru musí naopak dokázat, aby společně s dramatickým leskem tančila také lyrická lichotivost: mnohobarevný obor, jehož vysoké hlasové nároky umožňují pochopit, že je stále velká shánka po dobrých představitelkách.

Sopranová barevná paleta je tedy překvapivě pestrá; a také barevné rozpětí jednotlivého hlasu může s proměnou rolí vyvolat v uměleckém vývoji ohromná překvapení. Šablona ani jednostrannost nesmějí existovat. Nebezpečím sopránu je absolutní světlost; je třeba ji odmítnout, jak s ohledem na krásu a uvolněnost, tak na zdraví hlasu. Ale – ke všemu, o čem byla řeč, je třeba dodat: každý hlas je výjimkou. *

Slavné sopranistky minulosti vůbec nelze vypočítat; množství jmen, která kdy si hýbala světem, je příliš velké. První soprán německého původu, který dobyl světové pověsti uprostřed italských hvězd osmnáctého století a byl zbožňován v hudebních metropolích, byla Certtuda Elisabeth Schelling, zvaná La Mara: ve svých začátcích pěvkyně Bedřicha Velikého v berlínské operě (nar. 1749). „Světovou pověst“ získala ovšem i Corona Schroeter (nar. 1751) – ta ovšem méně skvělým pěveckým uměním jako spíše tím, že půvabem a milostí svého hlasu a celé osobnosti okouzila Goetheho a udržuje si v jeho životopisech své nepomíjivé místo. První vyslovený kult jako ženský star probudila v hudebním světě Angelika Catalani (nar. 1780), která v protikladu k velké znalce La Mara byla daleko více zpěvačkou od přírody. S ní začala vlastní éra zbožňovaných sopránu, jejichž světová pověst je živá dodnes: Wilhelmine Schroeder-Devrient (nar. 1804), úchvatná tragédka; Henrietta Sontag (nar. 1806), jejíž kolorатурní brilance a kouzlo uměleckých výkonů vzbudilo v Evropě a Americe horečku nadšení – pokřtěnou zcela oficiálně jako „Sontagfieber“. Jenny Lind (nar. 1820), švédská slavná; Adelina Patti (nar. 1843), velebená na amerických triumfech jako „zlatý pták“. Zvláštní postavení ve vztahu k celistvosti umělecké osobnosti zaslouhuje Lilli Lehmann (nar. 1848), která vyznívá z malého subretního hlasu k Isolde, ano, dokonce k Otrudě – suverénní královna uvědomělých vědomostí. Deset let po ní se narodila (1858) Marcella Sembrich, koloraturní hvězda Evropy a Ameriky: právě tak australská pěvkyně Nelly Melba (nar. 1861), první partnerka Carusova v Bohémě, jejíž jméno i dnes ještě uchovává svou proslulost zvláštním způsobem, totiž jako „broskve Melba“ v mezinárodním kuchářském

umění a výraz dovoluje pochýbovat o tom, že by snad okolní svět nevilpěvci (podobně jako herci) věnce (zde se kladou věnce na zmrzlinu). Mezi nedávno zemřelými skvělými soprány je nezapomenutelný hlas Marie Cebotari (nar. 1910).

Souhlásky (Konsonanty)

Němčina byla vždy a ještě i dnes zůstává u mnoha pěvců vykřičená pro množství konsonantů. Ale jako ve starověku, kdy si Diogenes kvůli mluvní chybě uložil nejtěžší cvičení a tím se stal nejlepším řečníkem Řecka, jehož jméno si dodnes podrželo svůj zvuk, pracuje nová (zvláště německá) hlasová výuka s demosthenským žářem na tom, aby už konsonanty nepůsobily jako nedostatek, nýbrž naopak, jako povzbuzující prostředek, jako dobrodíní pro zpěvnou funkci.

Využívání takzvaných „znělých“ je už dávno v hlasovém vyučovacím procesu známo. Novějšího data je však rozhodné pévecko-pedagogické zhodnocení neznělých, nehlasných konsonantů (Lohmann 1929). Pro výbušnost a vehementní tvoření akcentů, pro přední posazení stejně jako lepší pomoci, než smysluplná práce s explozivními hláskami „p, t, k“, se sykačkami jako „s, z, š“ a „ch“ (ich-Laut), se závěrovými hláskami „b, d, g“ (zvanými hlásky dmuté – Blählaute) a všemi ostatními hláskovými sestavami. (Jako malý příklad: potřebuje-li vokál „i“ naléhavě ve forte zakulacení, poskytne studie forte na opakovanou slabiku „ši“ v individuálně správném tempu s náležitou konsonantní energií okanzitě slyšitelný, zakulacený úspěch, který se pak dá přenesť).

„Consonare“ znamená spoluznit. Konsonanty neplatí tedy za „sahmohlásky“. Jsou zábranou vzduchového proudu na některém místě násadové trubice: u „ich-Laut“ například v přední části úst na místě „i“, neboť „ch“ je bezhlase zašeptané „j“.

S těmito korektivními konsonantními zábranami se dost často spojuje bezúčelné úsilí a sešněrovanost ve svalovinné hrdla, které s vlastním místem tvoření hlásky při bezvadné činnosti nemají co dělat. Tak vzniká z jednoduché zábrany dvoji- nebo trojnásobná. Stává se nebezpečná tím, že vokál, který následuje, okanzitě na sebe přejímá dále takto dosažené zúžení.

Osvobození (zbavení) všech konsonantů od všeho zbytečného zúžení je první a velmi naléhavý úkol v nutném uvolňovacím procesu hlasové práce. Abychom poznali, do jaké míry konsonant utábořený v zadu táhne zpět i následující vokál, vypravme si alemanskou výslovnost „k“ ve švýcarských dialekttech („Danke schön“ s ach-Laut). Toto tvoření v zadu zatěžuje napě-

tím krátkého svalsiva zřetelně celý způsob mluvy. Je to zákon setrvačnosti, který způsobuje velmi silnou ovlivnitelnost hlásek.

V důmyslné práci s konsonanty musí hlasový pedagog logicky myslet a mít jistotu osobní odvahy. Říká-li Caruso: „Většina pěvců k ničemu nedospěje, protože mají stále strach, že si nabourají hlasivky“, uvádí tento výrok pojem „strach“ ve zpívání do správného zorného úhlu. Kdo má strach vyhledávat nové praktiky a začít je používat, a zůstává proto raději u osvědčeného šlendriánu, tomu se nepodaří vydolovat švihové a energizující síly, které jsou ukryty v živé a důmyslné práci s konsonanty. Psané recepty na to nejsou – tedy platí jen vynalézavý duch, který v okanziku, kdy pozná slabiny, dokáže je účinně vyrovnat.

A umělecká otázka konsonantů? Barvy, které má malíř v kazetě a na paletě, nejsou totožné s barvaní, jinnůž se v obraze uskuteční jeho vnitřní pohled. Umělecká otázka konsonantů je jiná než otázka technická – obě mohou být dokonce navzájem nepřátelské. Skvělé, velmi zřetelné tvoření konsonantů může zůstat jako pouhý nositel vnější virtuóznosti zcela bez nejmenšího tušení o oně malebné síle mluvy, která povolá jako tvůrčího umělce nejen básníka, nýbrž v hlubším základě sám celý národ. Jaké tvrdé, suché „t“ ve slovech brahmsovského zpěvu: „O Tod, wie bitter bist Du“ – jak proměněná, mnohem plynnější hláska „t“ v jiné Brahmsově písni: „und die Augen überlaufen“. Hlášky jsou kouzelné výtvoři proměnlivosti, vždy podle duševní krajiny, ve které zaznívají. Jaké vnuknutí diktovalo Goethemu řádky „an den Mond“:

„Füllest wieder Busch und Tal
still mit Nebelglanz,
lösest endlich auch einmal
meine Seele ganz“,

že mu cit pro řeč dovolil jen jedno jediné bezvýznamné „r“, aby tok měsicního světa nerušila žádná tvrdá mluvní hláska!

Pěvec je ještě více než činoherec povolán k tomu, aby vyhmatal básnické a tvůrčí kouzlo mluvy a dal je pocítit. Že „rasende Groll“ (zuřivá zášť) ukřívá jiné „r“ než „zärtliche Regung“ (něžné hnutí) – je téměř nablíední. Ale nespočetné barvy, světa a stínování hlásek neplavou vůbec jen tak hladce na povrchu. A tak se musí také zde stát pěvec umělcem v paradoxním smyslu: se vším upřímným technickým úsilím nabývá elementů vědění, aby je zase „zapoměl“ a učinil jim nevědomě zadost ve skutečně tvůrčím procesu.

Soukromí a provinčnost v pěveckém výkonu

Stane-li se malé já v umění měřítkem všech věcí, vyklouzne výraz z okruhu obecně lidského pocitu do sféry nabubřelého soukromého citečku. A produkuje se stává pro posluchače trapná.

svalovým myšlením! Pěvec „myslí“ v chvějivých životních projevech svého těla.

Práce s druhým pojmem, mezza voce (polohlasen) se naproti tomu žádá rozumný učitel zpěvu nikdy nevzdá. Probuďte, pěstovat a stále zdokonalovat kromě takzvaného plného tónu také polohlas, charakteristické tiché zpívání, je již ze zdravotních důvodů nezbytné pro každý hlasový organismus.

Metody

Proč je v zemědělství tolik různých hnojiv – dusík, kalium, fosfor a jejich proměnlivé směsi? Proč vynakládají pěstitele rostlin tolik péče na to, aby poskytli svým sazenicím správný druh půdy – písčnou, humusovou, rašelinnou? Proč se dělá tolik jemných rozdílu v osvětlení stinných a polostinných rostlin? A proč se ani v nejnižší podobě nenamáhají metodám oddání učitele zpěvu, s nejrůznějšími vyživujícími přístupy technických cvičení, s volbou správného druhu půdy ve studijních písničkách, s vyvážením jasného či tmavšího hlasového osvětlení?

Nebo jako příklad: dá se ospravedlnit, když musejí všichni žáci téhož učitele celá léta trénovat převážně na vokál „u“? Nebo když všechny hlasy, ať vysoké či hluboké, musejí cvičit ve stereotypní formě „onu střední polohu“? A tak ad infinitum.

Metoda znamená: dusík pro všechny druhy rostlin. Je to hňich na živoře, vystavit se zúženým myšlenkovým procesům, protože jsme si z cípečku nalezené pravdy ušili příliš úzkou noční čepičku.

Metoda – ne. Schema – ne. Ale – systém. Systematická práce na základě zcela individuálních potřeb jednotlivého hlasu, podle zákonů a zákonitostí hlasového rozvoje vůbec, jak je naléhavě ukazuje příroda. To je pro spolehlivé zdokonalování to jediné rozhodující.

Metronom

Co má co dělat v knize o zpěvu tato malá skříňka, která si od té doby, co byla r. 1816 vynalezena, horlivě hledí udávání stupně rychlosti hudebních kusů slyšitelným výkyvem svého kyvadla! Nejsou právě pěvci, prosívali svobodou ve volbě tempa, velkorysým zacházením s rítardandy a fermatami, suvereností svých rytmiů, svrchovaně povznesení nad toto úzkoprsé tukaní taktu? A neleží snad celé rozdílné světy mezi strnulými úhozy a živoucím pulsem hudebního rytmu?

Poslední otázku je třeba brát vážně a bezpodmínečně ji přisvědčit. Zvláštní hudební postavení pěvce v jeho „nesrovnalosti“ je však nutno popíť právě tak rozhodně.

Musí se napsat velkými písmeny: jako pomůcka pro pěvce k rychlejší a energičtější preciznosti příslušných tempových a rytmických znalostí – jako pomocník pro slabé a váhavé (abychom neřekli přímo nedbalé) rytmické založení – jako průkopník pro vítěze v pomalém běhu může být metronom nejlepším učitelem zpěvu. A žádá-li se, aby student zásadně vypracoval árie (které jsou tempově vždy závislé na příslušném dirigentovi) v pěti tempových možnostech, je to velmi dobrý pokyn.

Hrozí-li ovšem vyslovená pedanterie v umělecké reprodukci nebo otrocká závislost na odpřisáhlých tempech, vzpomeňme na slova Brahmsova, která pronesl, když jej jeden žák prosil o metronomickou známku: „Dám vám rád přesná čísla, ale každý týden jiná, déle než týden nemohou totiž u normálních lidí platit“ – nebo báječně kousavý výrok Richarda Strausse: „Metronomové údaje děl našich klasiků nám nejsou známy: autentické informace přímo z Olympu o nich vlastně pouze naši hudební kritikové.“

Mezzosoprán

Mezzosoprán znamená „poloviční“ soprán – označení zdánlivého nedostatku. „Žádná hloubka, žádná výška a slabá střední poloha“ – asi tak se široko daleko (na pěveckých luzích a hájích) klasifikuje mezzosoprán.

Na scéně je naproti tomu mezzosopránový obor jeden z nejobsáhlejších a nejnáročnějších. K zářivě jisté, nosné střední poloze tu náleží široká výška až k pověstnému vysokému „c“ stejně jako zněla hloubka až dolů ke „g“ – tedy dvě a půl oktávy v plné síle. Posudně hlasové a představitelské rozpětí mezi Carmen, Amneris a třeba Cherubinem. Všedna pokora před požadovaným výkonem!

Mezi velkými mezzosopránými minulosti jsou zvláště zajímavé: Faustina Bordoni, nar. 1700, jejíž voluminózní hlas zářil v Händlových londýnských operách; později se stala manželkou velkého barokního skladatele Hasseho, jehož díla zpívala v Německu, Rakousku a Itálii – vychvalovaná také Bachem, ceněná jako jedna z největších zpěvaček 18. století. O století později pěvecký génius Maria Malibran, nar. 1808 jako mladší sestra Manuela Garcí, oslavovaná během své krátké kariéry od r. 1825 do r. 1836 v Americe a celé Evropě jako „Nesrovnatelná“ (velkolepá stavba jejích orgánů se dokumentovala tím, že jednou z bujnosti strčila do úst celý pomeranč); a Desirée Artôt, roz. 1835, ojedinelá univerzalistka – mezzosoprán, který zběsile stídal všechny altové i sopránové partie, vždýcky se stejně přesvědčivou hlasovou krásou a představitelskou silou.

Akustika

Pro začátečníka znamená akustika, tato součást klasické fyziky, prostě tajemství prostoru, který jej obklopuje. Mladý pěvec se vůči němu staví nejdříve bojácně. Teprve s poněkud vzrůstem zkušeností vzrůstá i u zpěváka téměř nevědomá schopnost přizpůsobit se oněm prostorům – sálu, kostela, scéně, pokoje – kde slyší sám sebe a kde mu naslouchají posluchači. Ponalu se učí hodnotit akustické skutečnosti: zda přílišná akustičnost požaduje ostřejší dělení slabik, zda si v tom či onom prostoru může či nemůže dovolit fortissimo nebo například, že v nejednom kostele musí bez rozpaků pokračovat ve zpěvu, aniž slyší varhany a tak dále.

Pro mladého pěvce je těžké se naučit, že ve velkém prostoru nesmí na sílu svých tónů příliš nakládat: znamenalo by to totiž zfalšování zvuku, což je téměř vždy spojeno s poškozením působivosti (a hlasu). Týmž pokusům musí odolát i v tak neakustických prostorách, kde se sám při zpěvu sotva slyší – přinejmenším v prvních deseti minutách, než se sluchové zorientuje; také zde hrozí začátečníkovi nebezpečí přehnaného forsírování.

Jakmile si pěvec své zvukové „sebevědomí“ upevnil také před veřejností, ignoruje už ve zpívání akustické problémy.

Volba prostoru, kde denně cvičíme, závisí bohužel dost často na náhodě. Úzký pokoj s nedostatečnou akustikou vede nezkušené pěvce – z potřeby slyšet hlas znít – velmi snadno k návyku příliš hlasitého zpívání. Příliš velký prostor se dá utvářet příznivěji; dost často závisí vyvážený způsob cvičení na koberci, který ovlivní nadměrně akustický pokoj tak, že už zpívající nemá mylný dojem „bouráku“, který by pak v jiných prostorách vyřekane postrádal.

Před více než sto lety jeden německý učitel zpěvu heslo: „Hlas musí vždycky chít vytvářet prostor!“ Tuto akustickou připomínku by měl znát každý pěvec a pojmut jí do okruhu svých představ při každodenním cvičení. Chť „vytvářet prostor“ v pianu stejně jako ve forte – zahrnout tedy prostorovou vzdálenost do zvukové vůle: to je tajuplné a důležité akustické přikázání pro volné rozechvení hlasu a současně pro překonání akustických zábran. V tom vlastně spočívá důležitá výchovná otázka: směřování k proudícímu zvuku.

Akustika prostoru, například koncertního sálu, je ostatně prověřkou nejen architekta, ale i pěvce. Pro architekta znamená zvládnutí prostorových a materiálových vztahů, u pěvce jde o nosnost hlasu. Oba bojují o tajemství. Jsou hlasy, které v pokoji znějí jako velké, ale už uprostřed naplněného sálu se jejich zvuk jakoby ztrácí; a naopak jiné, které se zdály v pokoji menší než ty předchozí, ale v sále jakoby akustickým zázrakem rozkvetou. Tento fenomén nemá co dělat s akustikou prostoru, nýbrž s nosností hlasu. Neznalost hlasu je velmi často neprávem hned přičítána akustice prostoru; je docela

dobře možné, že větší podíl viny má „akustika“ vnitřních prostor pěveckého nástroje.

Další důležitý vztah pěvce k akustice leží ve zcela jiné oblasti a je největšího data. Existuje v souvislosti s gramofonovou deskou, magnetofonovou nahrávkou, rozhlasem. Velké vynálezy posledních desetiletí na poli elektroakustiky, její přístroje a měřicí zařízení zahrnují přirozeně do svého oboru významné právě zpěv. To už je však zvláštní kapitola.

Alt

Alt je především záhavným protikladem sám v sobě. Snad proto, že by chlapci, dívky a ženy potřebovali být staří, když zpívají alt? (nepřeložitelná slovní hříčka, „alt“ v němčině znamená starý – pozn. překl.). Ne! Nýbrž proto, že „vox alta“ znamená v překladu „vysoký hlas“. Alto je vysoký.

Vznik pojmu „alt“ rychle pochopí ten, kdo měl třeba příležitost slyšet nějakého altistu papežské kapely v Římě, která už po staletí a dodnes zakazuje spoluúčinkovat ve sboru ženám. Tam zpívá například mužský hlas (vlastně baryton s ohrančeným výškovým rozsahem) vyskoleným fistulováním rozsah (podobně ohrančeného) altu. Zcela zvláštní, neustálou péčí od chlapčích let uchovávaný, rozvinutý a relativně zúšlechťený fistulový zvuk leží „vysoko“ nad mužským hlasem, ale s přirozeným zvukem mužského hlasu ani s ženským altem nemá co dělat. Rozhodně však je velmi odlišný od zvuku kastrátů z dřívějších století, který neznáme. A sám chlapčský alt zní jinak. Takže – právě zde se řeší protinluvr: zde je „alto“ opravdu „vysoký“. (Tyto skutečnosti budou jasnější poté, co se budeme zabývat tématem falsetu a fistule).

U zpěvacek, jak známo, je alt nejhlubší hlas. Je zajímavé, že *contr'alto* znamená v Itálii tolik co mezzosoprán, zatímco v německy mluvících zemích panuje názor, že *kontraalt* je zvlášť hluboký a pastózní hlas. Takový *kontraalt* s plností až k hlubokému „d“ odpovídá rozsahem, barvou a charakterem běžné serióznímu mužskému basu (samozřejmě o oktavu výš). Je velice žádaným hlasovým oborem zvláště pro oratorní zpěv; na scéně se většinou vyžaduje podstatně větší hlasový rozsah směřem nahoru, než ho *kontraalt* obecně od přírody přináší. A protože úsilí dramatických altistek zaměřené k získání napětí výšek (b², h², c³) opomíjí uvolnění nejhlubší polohy a tím hloubku „odcvičit“, stávají se ony fundamentálně hluboké hlasy pro Wagnerovou Erdu a Gâu Richarda Strausse čím dál tím vzácnější.

Levištní altové obory se dělí na tak zvaný velký obor (který zahrnuje velký mezzosoprán) a malý obor – *Spiefach*. *Spiefaltistika*, jejíž špičkovou rolí je Carmen, může pěvecky převzít také mozartovské postavy, které byly původně přiděleny sopránu. Jsou teď svěťovány téměř na všech scénách hlubším hlasům, protože se v mozartovském ansámblu požaduje temná

hlasová barva jako kontrast k lehkým vysokým hlasům: Cherubin ve Figarově svatbě, Dora Bella v Cosi fan tutte.

Kdo je altistkou oratorního původu, asi žasne nad velkými nároky na lehkost, ovladatelnost a pohyblivost v těchto partiích. Údiv se ještě zvětší, když některá z univerzalistek oboru v jedné sezóně jako protiklad k Ortrudě, Brangäně, Ulrice, Klytáimnestě zvládně ještě Růžového kavalíra. Takové požadavky by nicméně neměly platit ani za normu ani za příklad.

Jestliže bychom pro zvukovou barvu sopránů zvolili výraz „jásavá“, pak skutečný alt je charakteristický libozvučností, vělostí a prosulou zářivě temnou „sametovostí“.

Významnými altistkami minulosti byly Paulina Viardot-García (naroz. 1821), velká představitelka Gluckova Orfea, která za své senzační úspěchy vděčila výuce svého otce Garcíi, Amalie Joachim (naroz. 1893), prosulá manželka velkého houslisty Josepha Joachima, Hermine Spies (naroz. 1857), interpretka a přítelkyně Brahmsova. Ernestina Schumann-Heink (naroz. 1861), prosulá jako Erda v Bayreuthu, jako první Straussova Klytáimnestra, jako pěvkyně Metropolitní opery a jako matka čtrnácti dětí. Maria Philippi (naroz. 1875) jako oratorní pěvkyně vrcholné úrovně: právě tak Lula Myszt-Gneiner (naroz. 1876) jako intenzivní interpretka písní. Sigrid Onegin (naroz. 1890), oslavovaná v Americe a Kathleen Ferrer (naroz. 1912), která zemiěla mladá – zázrak hlasové krásy.

Ansámblový duch

V umění se zrcadlí dvojí základní duchovní životní zaměření: tu akcentování jednotlivé osobnosti – tam zdůrazňování pospolitosti.

Opera je „umělecký druh pospolitosti“. Svoji uměleckou platnost může prokázat jedině jako dílo ansámblového umění. Duch souborové souměřitelnosti je tím, co v měsíce trvajících zkouškách (a dále v dlouho reprizovaných představeních) vytváří dílo k dokonalosti – k jednotě, jaké by žádným jiným způsobem nikdy nemohlo dosáhnout. Poskytuje jednotlivému pěveckému představiteli prostřednictvím sehranosti s partnery a celkem nejen vrcholnou míru přízpůsobení a vzájemného působení, ale současně také plnou možnost rozvinout vlastní výrazové schopnosti.

Ano – to si myslí pěvec, který nezapadá do tenat šlendriánu nebo rutiny! To si myslí dobrý režisér, jenmu musí záležet na výchově a vyzrávání členů uměleckého souboru. Tak uvažuje posluchač, který je zancený pro operu a netouží po senzacích a senzacích, ale po naplnění díla samotného. Ti všichni věří s hledačským instinktem v prastaré poslání divadla, v niternou závažnost umění vůbec. A soudí tak také vzácní ředitelé, kteří nastolují uměleckou povinnost, zkouškovou morálku, plnou odpovědnost, intenzitu všech sil a – trpělivost k dosažení ansámblové kultury.

Všichni tito „idealisté“ mohou být tvář v tvář běžné a obvyklé „pěči o operu“ zesměšňováni, jakoby spadli přímo s měsíce – kdyby mezi světovými operními divadly neexistovaly také příklady velké tradice, například Vídeňské (a dříve Berlínské) státní opery, které se výslovně hlásily ke kultuře pevného ansámblu vybraných umělců, v protikladu k takéž výslovnému kultu stále putujících hvězd a dirigentů.

Z pohledu skladatele, z pohledu Mozarta a Verdího, žijí totiž na měsíci naopak ti, kdo věří, že člověk může životní náplni uměleckého žánru „opera“ učinit zadost vrcholně „životnou“ každoroční změnou pěvecké existence, s krátkodobými zkouškami pro premiéry, které následují co nejrychleji za sebou, s „senzačními“ prominentními hosty a se všemi jinými rozpacitými a chvatně náhodnými opatřeními náhradou za chybějící vědomí odpovědnosti pro styl, velikost, trvání a vnitřní ospravedlnění existence uměleckého tvaru, který se jmenuje opera.

Mistr satiry nenajde vědeckější pole pro svoji uměleckou činnost než je tento taneční parket svévole, zakuklené do umění.

Appoggio

Toto proslavené slovo, jehož německý překlad v pěvecké mluvě slovem „Stütze“ – opora je nedostatečný, se dovolává nejprve dvojího přepisu staroitalských Mistrů zpěvu: „appoggiarsi in testa“ a „appoggiarsi in petto“ (opírat se v hlavě a opírat se v hrudi). Právě appoggio neznamená tedy jen dechové ideální oporu, jak se dnes většinou chápne, ale zahrnuje také souvislosti rezonancí. Zvuková stránka (zvuk lebky) s tělesnou stránkou (u starých Itálií: opora v hrudi) je dáván do hluboko zasahujících souvislostí. Práce na appoggiu, která je podmínkou zvláště pro legato, provází pěvce celým jeho životem, takže by tento speciální druh opory měl být také jejím základem. Pěvci se pomalu uzavírá celý okruh tohoto nosného základního pojmu pěvecké techniky: v bezprostředním pracovním zážitku tento okruh zahrnuje: suverénní tělesné držení, dechovou sílu ve spojení s hlasovým uzávěrem, svět zvukově rezonancích představ, požadavek intenzity ve vedení linie a elasticity ve švih a vrhu, všechny tyto rozsáhlé (jen zdánlivě protikladné) oblasti schopnosti.

„Opera“ je ryze tělesný dílčí pocit nebo se alespoň většinou takto chápe. Appoggio znamená celostnost. Úhnná představa ve zpěvu není bez appoggia možná, ano: obojí může platit téměř jako synonymum.

Árie

Když Wagner svými posledními díly poslal árii dopis na rozloučenou, myslil hudební svět, že prožívá něco, co tu ještě nebylo. Ale navzdory své „nekonečné melodii“ byl to přece jen svého druhu návrat v rámci dějin

metod, které žáku nedovolují žádný „hlasitý“ tón a urychlují systematické mučení hlasu, stojí na opačné straně školy, které pokládají za hodnotnou výhradně silácké akce – asi podle odstrašující zásady, kterou smělé vyslovilo jednou žákyně této metody: „Forte se musí cvičit – piano přijde samo, když už člověk nemůže.“

Co čini otázku po pravém pěveckém pianu tak těžkou? To, že se piano ne zřetelně ke svému zvukovému projevu nedá objasnit slovy! Kouzlo zvaného pravého pianu (na rozdíl od pseudovýsledků špatně pochopeného uší o piano, charakterizovaných vzduchovým šelestem, zúžením, flutlováním) se vymyká vyslovitelnému právě tak, jako se nedá zobrazit rozdíly mezi vní borůvky a zápachem smrtě.

Rezignovaně můžeme jen zjistit, že vyslovitelné se omezuje téměř jen na funkční pojmy, podle nichž je pravé piano až dosud pokládáno za formu okrajového chvění hlasivek. Hladká rovnoměrnost v přechodech z hlasy do funkce do plné funkce představuje prostě předpoklad hlasu k zesílení z pianu do forte tak, že tedy samotné plné chvění vždy může a musí zahrnovat okrajové chvění. Je jasné, že tím obsažná péče o oboje, piano i ohebný plný tón, siluje orgánů zdraví a dlouhý život.

U mnoha vysokých hlasů se musí vyvíjení ubírat cestou z pianu, směrem shora dolů. Předpokladem k tomu je zajištění řídící ucho učitele, který dokáže rozpoznat kvalitu pianu a je si naprosto jist proti každému nebezpečí ze záměny (například s fisulí nebo píšťalovým hlasem). Charakteristika nepřepjatého pianu spočívá v tom, že ve srovnání s forte zpěvák nepocítuje snad další zadržení vzduchu, nýbrž právě proudivost, měkkou nosnost dechu.

Kde jde o piano, musí se pěvec pokoušet vyloudit v sobě radost z „tichých věcí“, smysl pro zvukovou poezii, ochoť k něžnosti. Ne každý má potěšení z Rilkeho nebo Stiftera, ne každý miluje Botticelliho nebo Spitzwega. Pro studii ve forte okamžitě se stejně otevřeným hrdlem a zvukovou přípravou donutilo k jejich štěstí. Tvrdší, kteří vždy s úžasem zjišťují, že přece to byli opět hlasití, mohou přijít kouzlu pianového zvuku na kloub často tajemství) nebo sugestivních cvičných vět (O, zärtliches Geheimnis – O, něžné měštnávký zánícenou fantazii a vynalézavost učitele zpěvu v řetězu, který je k nepřetržení.

Pěvec musí vědět, že to nejzávažnější v jeho úsilí o piano spočívá ve větě: piano není, pokud jde o nástroj, žádná miniatura; nástroj se ve své prostorové formě a prostorovém obsahu ve vztahu k forte nemění a nezužuje. Chvějivá volnost, pociťované dechové povolání v pianu (způsobené volnějším hlasovým uzávěrem) se nesmějí zaměňovat se zhloucením nebo stažením prostorových stěn. A právě tak není piano rezonančně svázáno jen

oblastmi hlavy. Naopak – teprve tichý zvuk těla (na základě nepřepjaté šíře hrdla) dává pianu zaklacenost a volumen.

Kdo laskyplně pěstuje „volumnezní“ piano, zvětšuje své forte; kdo tak nečiní, způsobuje jeho zhrubnutí. Kdo by ovšem naopak nejraději kultivoval jen piano, dostává se do nebezpečí izolovanosti, ztrácí rozmach a omezuje zvukové jadernou substanci, místo aby ji rozvíjel. Nic však neokouzlí je poluchace na pěveckém hlasu víc, než ona chvějivá sladkost pravého pianu, která – podle výstižných slov jednoho italského Maestra „činí z žen anděly a z mužů svůdce“.

Píle

Píle se jeví jako občanská ctnost. Už dítě je vedeno k píli a na školních vysvědčeních je píle na prvním místě. Ne vždy si ti, kteří později prosluli světovostí, odnesli na svých školních vysvědčeních z píle prvotřídní známky; dost často tomu bylo naopak.

Nemá se tedy píli přikládat žádná váha, jde-li o talent nebo snad génia? Kam ale s těmi rozhodným, přímo zřetelnými větami obdivu, kterými píli obdařili přímo sami géniové? Od Leonarda da Vinci k Rodinovi se pozvedají hlasy mistrů k jednomu jedinému opěvování píle. A řekl-li jeden velký Němec „Génius je píle“ – dává se jen do zpěvu mezinárodního kánonu.

V umění není nutné si přisvojovat tuto posleď, velmi vyostřenou formulaci. Nutné však je, aby se umělec porozhlédl mezi špičkovými představiteli, aby poznal, jak neomylně jsou skuteční velikáni poženuti talentem umělecké píle a jak nesmírně mu děkují za dokončení svých děl.

Píle umělce je vnitřní nutnost, hluboký nátlak jeho přirozenosti: „Zakaž bounci, aby předl...“ Umělecká píle je svou podstatou velmi odlišná od vysezení píle spořádaného dítěte. Vzdálena od chvatu a naléhání – představuje skrytou důvěru v tichý zákon tvořivých sil. Znamená však kromě toho také trvalou sebevýchovu ve směřování k tomu, co je v určitém okamžiku nutné. Ve zpívání se neprocvičuje „cvičení“, ale jeho smysl.

Uvažme však, jak tragická je vynucené slepá píle právě ve zpěvu, když ji ani zdravý instinkt ani zdravá výuka neukáže, kudy jít a tak se zatoulá na secesi. V žádné jiné umělecké oblasti se nevidí smutnější výsledky posedlé píle, než právě v oblasti pěvecké.

K velkému talentu náleží při vrozené umělecké píli také vrozený umělecký cíl: místo slepého nadšení podvědomé vnitřní uvědomění.

Píšťalový hlas (Píšťalový rejstřík)

V našem století se umění pěvce nehodnotí jako dříve podle virtuózy jeho koloratur, trylků, skoků a staccat. U mužských hlasů se dnes k této stránce

pěveckého umění už téměř nepřihlíží. U určitých druhů vysokých ženských hlasů se ovšem velice cení, protože je svého druhu zvláštní raritou. Nebot tato virtuózia musí být spojena se skutečně virtuózním ovládnutím nejvyšší hlasové polohy; a ta se dnes příliš málo trénuje. Proto muselo takové pěvecké zjevení jako Erna Sack dosáhnout světové pověsti. Výška tu působí neomezeně a je zvláštní fenomenální obratností píšťalového hlasu také bezvadná ve vzletu, tempu a intonační jistotě.

Píšťalový hlas představuje nejvyšší rejstřík ženského hlasu. Při správném používání začíná nejlépe na „cis“ třičárkované oktávě a stoupá nad „f“, Královny noci až k „b“ Erny Sack, ano, někdy ještě výše, dokonce i ke čtyřčárkovému „e“. Že je to rejstřík svého druhu, ukazuje fyziologický příběh: hlasová štrbina zůstává z největší části pevně uzavřena, takže při tvorbě tónu chvěje jen malý díl hlasivek, současně tedy nastupuje zkrácení vazů podobné flažoletům houslí.

Navzdory bezvokálovému charakteru pravého píšťalového tónu ho lze v mnoha hlasích pomocí představy uzavřené vokálové formy „uvolnit“, což se většinou daří pomocí postavení do „u“, u někoho však také postavením na „i“. Velké ulehčení a samozřejmost, které náhle vsoupí v této poloze „zachycením“ pravého píšťalového tónu, znamená pro zpěvačku, která na to dosud není zvyklá, napoprvé naprosté překvapení.

Jako první hlas není směřem dolů ohraničen jinými registrátními možnostmi, tak nemá píšťalový hlas žádné další ohraničení směřem nahoru. Stáhne-li se ovšem píšťalová funkce dolů pod „c“ do oblasti vlastní sopranové výšky (k čemuž hlady, flétnový zvuk některých hlasů může svádět), je tím celá výška dvoučárkované oktávě vystavena akutnímu zúžení, které může být vrcholně nebezpečné: protože zde ve dvoučárkované oktávě schopnost dynamického zesílení (seshora svedeného píšťalového hlasu do plného tónu) nikdy neexistuje, tak nepřírozně tenké tóněčky při pokusu o zesílení zcela selžou.

Rejstříkový přechod v lehké běhové formě zdola nahoru do píšťalové funkce probíhá u způsobitých hlasů většinou zcela nepozorovaně a s velkou jistotou. Nakonec se vůbec nepostřehne, že na „cis“ dochází k proměně. Navzdory této nepozorovatelnosti si však pěvkyně musí od počátku umět s přesným ohraničením době poradit. Kdo jednoduchý rejstřík hlasu bere příliš doslova, musí být vzhledem ke spodnímu ohraničení píšťalového hlasu stejně varován, jako při horní hranici rejstříku prsního.

Vůbec nejohroženější pěvci jsou ti, kteří berou všechno doslova. Houslista si také nikdy do svých houslí doslova „nepoklekně“ – skončíly by naprosto nutně v troskách.

Ploché zpívání

Ploché zpívání je označení pro nedostatek prostorovosti a rezonance. Je spjato s vyslovením světlým zvukovým charakterem. Nemohlo se zvolit náznornější slovo, protože „plochy“ znamená v prostorovém i duchovním smyslu: bez pozadí.

Často je ploché zpívání výsledkem chybně chápaného úsilí o přední posazení.

Vyslovené ploché zpívání, bez prostoru a rezonance je nejen nehezské, nic neříkající a pro ucho zraňující, ale podvazuje také jakýkoli umělecký vývoj. Ve forte výšek je pro hlas vražedné.

Podium a publikum

Čistokrevný kůň z arabské krve, pociťující ve svých žilách ještě bušení pouštních jízď Mohamedových, musí větřit dálku, aby nabyt svobody své úžasné hry svalů. Svou skutečnou sílu a krásu nemůže nikdy osvědčit v jízdně. Jsou i čistokrevní pěvci, kteří nikdy nemohou ukázat svoji kvalitu v úzkém prostoru, v pokoji, na zkoušce: potřebují rozlehlost prostoru a „pověť“ publika. Odborný výraz je velmi duchaplně označuje jako „původní síla přesvědčivosti, kterou ostatní získávají jen vědomým školením – pomocí mnoha podílových zkušenosť – postupem doby. Mnozí ji nezískají nikdy, tuto úhrnnost sil napětí, která se tak „povznášivě“ přenáší na posluchače a která pozvedá výkon nejen v představitelském, ale i v hlasově-technickém smyslu ke skutečným vrcholům. Bohužel mnozí pěvci, kteří by to potřebovali, nevědí vůbec nic o tom, že toto vnitřní a vnější vystupování na podiu všeobecně patří k tomu, co se dá „cvičit“.

Vystupování pěvce závisí především na tom, pojímá-li koncertní podium vážně jako posvátnou půdu nebo potají jako hřiště ješitnosti. Tím není myšlena pouze ženská či mužská ješitnost s ohledem na vnější zjev; je velmi mnoho skrytých forem, které se zcela vymykají vlastnímu uvědomění. Tak může vlažné, zdůrazňované nenáročné „skromné“ nebo téměř lhotejné vystupování být daleko silnějším příznakem ješitnosti, než zdánlivě nafoukané a nemístně důležitě, které pouze nevědomě maskuje rozpaky z nezvyku. Oboje je podceňováním nebo přeceňováním tělesných napětí naprosto nepřiznivé pro tělesnou harmonii, která je pro pěvecký výkon nutná. Není to žádné „divadýlko“, když začátečník musí často nejen v přeneseném, nýbrž i v reálném smyslu studovat a cvičit „kroky“, které jej dovedou do středu podia. Také uklonám je třeba se naučit: ani familiérní přikývnutí ani tuhá formálnost nemohou vytvořit pravý vztah k obecenstvu a dát tušit radostnou připravenost k nasazení celé osobnosti, která je přece určující.