

Mluva razí výrok o „plnokrevním zpívání“. Staví velmi významuplně krev na roven temperamentu – míní totiž: temperamentní zpívání. Paralela mezi stavbou orgánů a temperamentem skutečně je podminěna chemií krve: celkovost pozadí ladění osobnosti, které se podílí na tvorbě všech duševních vlastností, dospívá k jednotě teprve tajemným prostřednictvím ustrojení krve. Citlivost temperamentu vůči duševní dráždivosti, odstínění a síla duševních obsahů, psychické tempo – to vše zde má svůj původ.

A přece taková, pro neznalce překvapivá nahlédnutí, nepřibližují nás tomu vlastnímu. Je to totiž nevysvětlitelné – irracionální zázrak: oheň tvůrčí fantazie!

V jedné ze svých nehlubších myšlenek řekl Goethe s věcným chladem a suverenitou, že básník anticipuje obraz světa, aniž ho ještě zná. Tak předjímá umělec, pěvec ve své tvůrčí fantazii obraz vášně, když s „realitou“ jeho života nesouzní. Miluje – ano, ve stadiu uměleckého činu, miluje vši sílou lásky, jakou si skutečnost je schopna jen zřídka rovnocenně představit – neboť jeho láska nezná konce: miluje svou vlastní schopnost lásky, miluje neohraňované možnosti pocitu lásky a úchvatnou proměnu jejích nespočetných vyjádření, miluje ve všech postavách a výtvorech od počátku světa. Proniká svou láskou v nekonečno.

Jak se člověk rozvíjí a zkrásní, když miluje!

Duch, který si vytváří tělo – tělo, které podmiňuje ducha – žlázy – krev – chemismus – : necht se nikdo nedomnívá, že by se poslední tajemství duchovního plození dala odhalit.

Tempo

Mozart říká: „Nejnutejší a nejtěžší a nejpodstatnější v hudbě je tempo.“ Není tím míněna metronomická hodnota, nýbrž nevypočitatelná vitalita, duchovní energie a hnací síla, ovládnutý klid tempa, to je to rozhodující.

Italské slovo tempo znamená čas. Stupeň rychlosti muzicírování se odvolává na tempo ordinario, počet srdečních tepů. Protože ten u lidí tvoří velké rozpětí mezi 40 a 130 úderů za minutu, přál bychom pěvcům velmi často stotřicetku tepů jako normu. Neboť ušitvaná tempa jsou u nich daleko častější než tempa rozvleklá.

Tempo je nejlepší pěvecko-výchovný prostředek. Jako skvělé „hlasové cvičení“ se prokázalo, když pěvec všechny příslušné kusy studuje v různých tempích. Neboť mnoha pěvcům, kteří celý život hledají „trik“, kterým by mohli dosáhnout lehké výšky, může se šeptat do ucha: „Tempo, ještě jednou tempo a po třetí tempo.“ Jen stupňováním tempa se nejprve rozšiřují hranice hlasu. Cvičit techniku převážně na držených tónech jsou dostihy ve stáji. Ubohý kůň, ubohý hlas, kteří nevědí, co je svobodný výběh, odvahá a pramen polhybu!

Přísežné oratorní a chrámové tempo altistek je postrachem všech dirigentů. Ale často je hlavní příčinou takového rozvleklého zpívání malé a nepostřehnutelné pěvecké posunutí dob: když zpěvačka přinese své dobře vyslovené konsonanty přesně na dobu, způsobí tím zpoždění zvuku vokálu, který je přece jediným nositelem znění a jako takový patří přímo na dobu! Vlastní „tón“ tím dospěje k uchu posluchače vždy opožděně. A pravdelnost tohoto zpoždění vzniká nevyhnutelně mdly tempový charakter. Ke cti altistek budiž řečeno, že v tom mezi ženskými a mužskými kolegy nejsou osamoceny. Neboť u každého pěvce je i každé řízné míněné tempo nezvratně pokračeno opomíjením této zdánlivé „vedlejší věci“. Jen u altistek je vleklost zřetelnější, neboť znamená vždy pleonasmus jejích záliby v těžkých notách.

Dojem vybičovaných a přehnaných temp je opět hojně způsoben tím, že pěvec nepochopí význam „malých hodnot“ a věnuje svoji vlastní tónovou sílu jen hlavním hodnotám. Důležité malé hodnoty padají tak zvukově, i pokud jde o sílu tónu, pod stůl. Na intenzitě těchto malých hodnot, na spolutvořivé síle těchto aktivních předtaktů (nazvaných Bülowem „úrodné předtakt“) a na prociťené důležitosti těžkování závisí například schopnost nuspěchat a nepřehánit se i ve velmi rychlém tempu, ale podat je ohnivě a obsahuplně.

Říká se, že každý máme své vlastní tempo. O tempu stejně jako o vkusu nelze, jak známo, nikdy diskutovat. Hanse von Bülowa odvážel jednou z nádraží dirigent, kterého předtím neznal; když byl cestou dotázán, v jakém tempu vezme první větu klavírního koncertu, prohlédl si toho pána a pak řekl: „Rychleji!“

Mnoho krásných hlasů zašlo na svůj flegmatismus. I to patří k tomuto tématu.

Tenor

Často jízlivý jazyk publika si vyhlédl tenor – nejvyšší z mužských hlasů, za cíl různých nepřilíš lichotivých charakterizací – zvláště ve vztahu k jeho údajně chybějící inteligenci: hlavová rezonance „sžírá totiž mozek“! Žertovné zlomyslnosti jsou vyrovnáním (a možná dokonce i pomstou) za to, že vlastník pravého tenorového hlasu nicméně zaujímá mezi muži výjimečné místo, korunované ženskou náklonností.

Takové místo by mu však mělo být ochotně uvolněno, nejen pro vzácnost tenorové obdařenosti, nýbrž i pro to, že hlasový druh tenoru představuje možná nejnebezpečnější, rozhodně však nejexponovanější mezi scénickými obory. Stojí a padá s absolutně a vždy spolehlivou zářící výškou, která má sahát u lyrického tenora k „c“, „cis“ a „d“, u mladého hrdinného a hrdinského mezzoboru k „c“, u těžkého hrdinného nejmeně k „b“. Buffo-tenor si smí chytřit, vítpnout, obratnou a šelmovskou hrou osobovat

dispens od krajní výšky (pokud nemá ve svém dalším vývoji lyrické ambice). Ale jinak nemůže žádné představitelské umění, žádné hudební přispění – nic na světě zakrýt nebo dát u tenoristy zapomenout na obtíže s výškou.

Dá-li se nanutnout, že totéž postiňuje vysokou měrou i ostatní hlasové druhy, pak je nutno říci, že nikde není speciální nebezpečí přeprsnění otevřeným forstírováním tak silné jako u tenora.

Obecně existují – podle vokálního založení – dva typy tenoru: a-tenor a i-tenor. Pro a-tenora leží od počátku ve výšce daleko příznivější „a“ než „i“, je však „prsně“ ohroženější. Naproti tomu i-tenor, jemuž je „i“ dáno od přírody, musí většinou o volné, zářivé „a“ děle bojovat, což také není prosto nebezpečí.

Chránit a opatrovat tenorální výšku představuje, lidsky viděno, vysoký nárok na pěvce, soustavně životní pobývání ve vrcholové zóně, což mohou nezasvěcení jen stěží posoudit. Vrcholná citlivost orgánu osvětluje jednostrannost, označují-li ji lidé, kteří o tom nemají ponětí, jako hloupost, je to arogantní urážka, bláhová povrchnost. Každý zdatný člověk má inteligenci svého přirozeného povolání, jako se například matematický talent neustále vnitřně zabývá svými matematickými problémy a velmi často stojí v ohromující bezmocnosti vůči běžnému životu, tak zde myšlenky krouží okolo fenoménu hlasu a všechno ostatní velmi lehce pomijí, jako zdánlivě nedůležité.

Inteligenci tenora lze měřit třeba na géniu Carusově – ne na jinak založených družích inteligence: a výsledek takového měření nám poskytne úctu před vnitřním okruhem pěvce, pokud je přirozeně jako tenor umělcem svého oboru.

Kromě Carusa se dá uvést dosti světoznámých tenorů minulosti: počínaje Antonem Raaffem (nar. 1714), pro něhož komponoval Mozart Idomea; Gilbert Duprez (nar. 1806), proslulý hrdinný tenor Velké opery pařížské, který měl zaburácet poprvé senzáční tenorovou výšku „plným prsním hlasem“ (problematická formulace!); pak je třeba uvést proslulé wagnerovské tenory: velkolepý Josef Tichatschek (nar. 1807), první Rienzi a Albert Niemann (nar. 1831), ideál samothného Wagnera, postavou, plností hlasu a nesrovnatelným představitelským uměním, o němž Josef Kainz jako činoherce sděluje v jednom dopise: „Mohl bych se na toho člověka půl roku jen dívat, jsem oprávněn rád, že opět jednou vidím někoho, od koho se opravdu mohu něco naučit.“ Jako mezinárodního pěvce je třeba dále jmenovat Jeana de Reszke (nar. 1850), Carusova předchůdce v Metropolitní. A nezapomenutelný zůstává Leo Slezak (nar. 1875), který ze svých triumfálních amerických cest přivezl rozkošnou pěveckou autobiografii („Meine sämtlichen Werke“ – Moje sebraná díla). Evropský koncertní svět uctívá zvláště jméno Rainunda von zur Mühlena (nar. 1854) – intenzivního interpreta písní, který dokázal jako první nadchnout tyze písňovými koncerty publikum, které na to ještě nebylo zvyklé. Vypočítat a charakterizovat italské tenorové hvězdy

minulosti by, pro jejich množství, neoprávněně překročilo rozměry. Budíž jmenován jen Gigli, který zůstává nezapomenutelný pro všechny, kdo jej slyšeli.

Terceta

Slovo „tercet“ představuje, jak známo, pro pěvecké hlasy totéž co slovo „trio“ pro nástroje: spolupráce tří lidí ke společné hudební činnosti. Barvovitost vokálního tercetu vytváří různost hlasových druhů. To si zřejmě o tercetech mysleli všichni skladatelé; jen dva, jímž byla vlastní bláznivá odvaha absolutního zvukového génia, ne. Jedním byl Mozart, například v závěru Dona Giovannina v ponurém tercetu tří hlubokých mužských hlasů. Druhý byl Richard Strauss v tom zvukově nejkrásnějším, co napsal – v tercetu tří (vysokých) ženských hlasů z Růžového kavalíra.

Terminologie

Terminologie je: odborná mluva vědy. Předpokládá vyjasněnost pojmů.

V pěveckém oboru je to s terminologií zlé, takže pro každý odborný výraz existuje nejméně deset různých významů, a proto bylo potřeba podstoupit pokus o ujasnění v příslušných kapitolách této knihy.

Tělesný pocit a tělesný smysl

Pro mnoho lidí z velkoměsta je jediným skutečně tělesným pocitem svalová kocovina. Nádherný tělesný smysl národů Středozezemního moře (doložený od raného helénismu nespočtenými životními projevy) proměnil v pozdějším civilizovaném světě jednotu života a ducha ve vzájemný zápas, v němž se oba vyčerpávají. Zůstala pouhá clevědomost. A svět slaví orgie střízlivosti a soutěživosti. Zajiště ještě existuje času nepodléhající obřádkové tělesnosti a čistě formě a bez touhy po rekordu, například v plavání, v uvolněném tělesném pohybu v prostupném rozměru vody. Ale sportovní plavecká úsilí, která záměrně směřují k překonání času a prostoru, nahradila už dalekosáhle prostou životní tělesnou radost snahou o sílu a rekordy. Takové tělesné slepotě a trhlíně, zasahující tak hluboko do životního nitra, je vystaven také mladý pěvec, nežli-li jej jeho instinkt nebo životní vedení k pramenům hravě přýšící přírody.

Zpívání: tělesné smyslové probuzení v životním pocitu – převrat v uvědomění – spoluchvění v nehlubším základu bytí.

Rozený pěvec si sepětí ducha a života přináší s sebou. V primitivní zpěvní součinnosti přírodního talentu spočívá druh živočišné blaženosti, zároveň s radostí ze zvukové duchovní stránky.

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

Barva

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

Osobní barva krásného hlasu je tajemstvím, které je podobné nevýzkoumatelným 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 v každého člověka ojedinelé (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. Předpřívávají – žáci se pokoušejí odpovídat tomu, co jim bylo předpříváno: a mladé hlasy ztrácejí tušení o své vlastní barvě ve prospěch nerozeznatelného barevného razítka, které jim vtiskl učitel. Proto barvou tak neobyčejně obdařený pěvec jako Johannes Messchaert ve výuce nikdy nepředpřívával. Neslál o chov kanárů – malých Messchaertů.

V základě je naprosto osobitá vlastní barva hlasu nerosovatelná: čím výraznější je osobní zabarvení hlasu – vedle barevného charakteru jeho celého oboru – čím více jsou v něm zajištěny 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 spolutrohoduje, 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 mýlit. Naopak je dost hlasů, které znějí od počátku bezbarvě nebo přebarveně. Věšinou se musí teprve očistit od prachu nesmělosti, dobrého vychování, od podivného přenalování, od náteru oceľchovaného pěveckým návykem, aby mohly ukázat pravou barvu své utajené přirozenosti. To vyžaduje odvalu, přesnost a trpělivost. Je to oblast nejsubtilnější 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 čarovně tmavou barvu hlasu Carusova. Celá řada tenorů zašla na to, že se pokoušeli tuto tmavou barvu napodobit. Cigli to neudělal. Zpíval tak mladě a světle, jak to patřilo k jeho mladému hlasu a ve zcela pozvolném procesu zrání vrostl do podivuhodně barevné tmavosti – výsledek nabylé 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 vokáli. Kdo si tu však myslí, že musí vyhlásit pravidla pro všechny, toho vždy poučí příroda a hlasový nástroj samotný, že se to netrpí. (Přebarvování vokáliů např. kvůli zatmění zvuku – tedy „ó“ místo „e“, „i“ 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 svrchovaně nevztaný tmavý knedlík).

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

Baryton

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

Baryton nemůže dosáhnout božských poloh tenorů už proto, že vystupuje je mnohem častěji a tím rozložené 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 tlínou poněkud k basbarytonu – pokud jako např. v Bachově Mši h-moll neleží jedna árie tak nízko a druhá tak vysoko, že partie musí být interpretována dvěma mužskými hlasy.

Vysloveně 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 štihlého barytonu s dominující výškou, „italského barytonu“ a zrnité zářivého kavalínského barytonu vede barytonová škála k silně dramatickému barytonu charakternímu, jenž je vlastním

typickým barytonem. „Hvězdou“ barytonů je baryton hrdinný, který může mít původ jak v charakterním barytonu tak v basovém oboru: vrcholů, vlastně kořeny tkví ve stěžejních wagnerovských partiích Telramundovi, Holandánovi, Sachsovi a Wotanovi. Rozpočtové důvody intendantů poní- její samozřejmě v barytonové oblasti, jako všude, oborové hranice.

Významní barytonisté minulosti byli: Joh. Michael Vogl (nar. 1768), tenor-baryton vídeňské opery, velký přítel a propagátor Franze Schuberta; Anton Mitterwurzer (nar. 1818) jako první Wagnerův Wolfram, pěvec ojedí- něle kvality; Julius Stockhausen (nar. 1826), který svým písňovým uměním urovnával cestu dílu Brahmsovu; Hans Betz (nar. 1835), velkolepý jako první Sachs a Wotan; Eugen Gura (nar. 1842), znovuobjevitel loewovské balady; Johannes Messchaert (nar. 1857), nepřekonaný největší písňový a oratorní pěvec své doby; Matia Battistini (nar. také 1857), jenž dokonalým zvukem hlasu a udivující koloraturou a trylkovou technikou až do nejvyššího stáří uchvacoval publikum; naproti tomu Ludwig Wüllner (nar. 1885), který svůj křehký orgán překonal tvůrčí silou deklamátorské geniality; Francesco D'Andrade (nar. 1859) – fascinující Don Giovanni; John Forsell (nar. 1868), oslavovaný pěvec Metropolitní opery; Heinrich Schlusnus (nar. 1888), zážrak zvukového instinktu a ténbru.

Bas

Bas náleží k hlasovým oborům, které se většinou prozradí již v začá- tečnickém stadiu a u nichž jen zřídka dojde k omylu. Tmavá „basová“ barva může sice vyvolávat klamně představy, ale rozsah dolů až k „d“ se nedá předstírat (nicméně je třeba u mladého pěvce počkat, dokud se z hlasu nevytráí mutační malátnost).

Tak stojí bas v protikladu k hlasovým oborům, které ke svému určení potřebují často delší dobu a teprve musejí být „rozvinuty“. Z některého zdánlivého barytonu se dříve či později vyklubá tenor: konečné rozhodnutí „baryton nebo tenor“ může vyžadovat léta vyvažování. Pro vlastní seriózní basový obor se však u mladšího hlasu sporná léta jeví nanejvýš vzhledem k rozněru volumenu pro jevištní dráhu. Druh hlasu sám (odhlédnuto od výjimek) je takřka předurčen, jakmile jsou překonány zbytky mutace. U pravých mladých basů je rozsah směřem nahoru většinou ohraničen. Jde nejprve jen do c' nebo d' a musí být svrchované jistou rukou rozšířen nahoru do e, f, později až do fis, g – velmi opatrně, aby napětím výšek nedošlo k uvolnění napětí do hloubky, basovému orgánu vlastní. Kdo je zkušný, ví, že na chybném napětí tohoto druhu spočívá z velké části dnešní nedo- statek „černých“ basů: podobně jako u kontraaltů byly „odcvičeny“.

Basový obor vykazuje kromě seriózního basu, na jehož kvalitě se rozho- dujícím způsobem pohlíží podle stupně „tmavosti“, ještě druh takzvaného lyrického nebo vysokého basu, dále charakterotvorný spielbas a bas-buffo.

Spielbas, označovaný také jako vysoký bas a představující vlastně spíš basbaryton, může při odpovídající výšce (a dobrem vývoji jádrem – volu- minézní kvalitě) někdy jednou nohou vkročit do oboru hrdinného barytonu: ale vždy jde o závažné rozhodnutí.

Bas buffo je, jako odpovídající mužské a ženské buffo obory (tenor buffo, spielaltistka, subreta), odkázán především na hbitost a živost, na přirozený humor, na bohatství nápadů a mimicko-fyzickou charakteristiku ve hře a představitelství – zvláště také v mluveném dialogu. Bez těchto vlastností se v tomto oboru nedá hledat nouzové řešení pro seriózní basy, které posta- dají barevnost, jadrmost a rozsah, a nejsou proto pro jiné basové obory vhodné. Nouzové východy bývají nasměrovány přímo do volného prostoru – v tomto případě většinou do oboru pro nezaměstnané na pracovním úřadě.

V církevní hudbě bývají hlubší mužské hlasy, zejména u Bacha a Händla vždy označeny jako „bas“, i když partie, jak je tomu v některých Bachových kantátách, jsou položeny barytonálně velmi vysoko.

Mezi basisty minulosti je třeba připomenout především proslulého a podle všech zpráv jednohlasně označeného za nesrovnatelného Luigi Lablache (nar. 1794), který je v dějinách pěveckého umění vychalován jako fenomén hlasové plnosti a krásy – fenomén také s ohledem na překvapu- jící mutaci: na základě jeho vlastního svědectví se tvrdí, že večer usnul jako sopranista a ráno se probudil jako basista. V jeho století se mu nemohl žádný pěvec postavit po bok. Pozdější proslulí basisté byli Fjodor Šaliapin (nar. 1873), geniální ruský představitel človecenství; Paul Bender (nar. 1875), který kromě svých výkonů v operě byl vynikajícím pěvcem balad; a Richard Mayr (nar. 1877), mohl by bas vídeňské opery a oslavovaný bay- reuthský Gurnemann.

Bayreuth

Z měst, která se těší světové proslulosti v hudebně dramatickém oboru, je Bayreuth určitě nejmenší. Trebaže jedno z nepůvabnějších operních diva- del 18. století, zachované Markrabské divadlo, vypráví o velmi raném významu malé rezidence, obrátili teprve Wagner oči (a uši) světa k Bay- reuthu.

Wagnerova myšlenka vymanit umělecké dílo vysokého stylu z rozvráče- né věšednosti a povýšit uměleckou „hru“ na vážnou „slavnost“ v řeckém smyslu (Festspiel – slavnostní hra) pramení z německé historie a filozofie a tak je třeba ji chápat – z ideje svobodné, sjednocené říše ducha proti tragické nejednohé rozdrbenosti. Díla jako Schillerovy „Dopisy o estetické výchově lidstva“ ukryvají jádro Bayreuthu. Z jiného pohledu ukázal jasně Bernard Shaw ve své wagnerovské knize, že hluboký první podnět k Wagne- rovu revolucionizujícímu činu je třeba hledat ve vášnivosti vnějších

a moje horoucnost, abych dokázal zde, na této pomíjivé zemi, uchovat ono věčné na jazyku. Poskytněte mi ve velkých chvílích královské extáze tvůrčího okamžiku. Ostříhejte mne však vzdychky po všechny časy v mém umění od přehánění extázy – když jste mne již nemohli uchránit daru nekonečných radostí a bolesti.”

Experiment a extrém

Stíny a chyby ve zpívání jsou odrazem našich lidských vloh a nebezpečí. Ve vině je pravda – ve zpěvu právě tak. Přilíš vlažnému člověku chybí i ve zpěvu napětí, přilíš snáživému vyrovnanost uvolněnosti, nekritický potřebuje rozlišovací schopnost; ten, kdo ji má mnoho, potřebuje oddanou víru ve vývoj a růst.

Ti, kdož mají rozlišovacích schopností nadbytek, vidí totiž snadno v takzvané pěvecké technice dějiště radostného experimentování. Podle dobrého hesla „průzkum je nad studium“ okoušeji kolem a kolem všechny možnosti jak vydávat hlas. A protože ve zpěvu je bezpočet způsobů, jak to dělat špatně, ale jen málo, jak to individuálně dělat dobře, usilují s rychle vzrůstajícím objevitelským nadšením o stále nové pokusy – s nimiž ruku v ruce kráčeji také stále nové extrémy! Hlas se zneužívá k vivisekci.

Tento druh chaotické plje znamená smrt pro organický rozvoj hlasu. Student, kterému v takové mňe chybí instinkty, nestane se navzdory velkým schopnostem nikdy pěvcem. Ale kletba působí dále: může z něho být pedagog! A protože mu ve vlastním zpívání chyběl základ celostního prožitku, stane se z něho pedagog, pro něhož bude každý svěřený hlas znovu novým objektem jeho dychtění po experimentu. Z extrému se stane metoda. Znásobeně usilí mentální „náказы“ uspiší u žáka znásobené přehánění. Čistě mechanistická rozdrobenost se stane cílem a konečným bodem.

A přece – v jistém utajeném smyslu musí také dobrý, ano, právě nejlepší učitel zpěvu být připraven kdykoli k experimentu. Z pokusného ohmatávání se rodí nové poznatky, objevují se nové možnosti vzrůstu, nová pomoc. Nikdo se nemůže nikdy přiblížovat k živoucímu s ustrnulými zásadami.

Experiment? Ano! Ale jen když je při operaci přítomna intuice – coby operační sestra.

Falzet a fistule

Fistule je jednoznačný pojem, který označuje „ženskou“ úhybnou formu, kterou má k dispozici – jako izolovaný „rejsťák“ – jak hluboký tak vysoký mužský hlas. V pěvecké praxi se používá se stejnou oblibou jako klamné piano jako předstraná pravá tenorová výška. Do výcviku vážné chápáního uměleckého zpěvu skutečně nepatří, užít fistule by se mělo hodnotit jako cirkusový kousek. Někteří pěvci žonglují mezi fistulí a pravým hlavovým hlasem, mezza voce, s šikovností provazochodce. Většinu publika tím mohou oklamat, vycvičené ucho však ne. V operě se nicméně od dob Richarda Taubera těší obratné fistulové piano všestranné oblibě.

Bohužel jsou i učitelé zpěvu, kteří rozdíl mezi fistulí a mužským hlavovým hlasem sluchově nepostihnou a nadto se po celá léta pouštějí s mladými mužskými hlasy ve vysoké poloze do neúrodných fistulových experimentů, až se pravá výška v důsledku návyku chyběného zapojení, právě tak jako pravé hlavové piano, nedají realizovat.

Ženský hlas vlastní fistuli nemá (pokud nechceme takto označit snad přímo určitou formu izolované okrajové funkce typické světlého, dyšného zvukového ražení, bez zdavého hlasového uzávěru).

Fyziologicky ukazuje obraz fistule v laryngologickém zrcátku formu velmi zřetelného otevření (v místě probíhajícího doteku hlasivek v „okrajové funkci“): fistulová forma, kterou ženský hlas nemá. Sluchově je pro fistuli mužského hlasu (na základě chybějícího hlasového uzávěru) charakteristická dyšná, větrná zvuková forma.

Otázka, jak dalece může fistule v začátcích výchovy mužského hlasu hrát určitou roli, je velmi sporná. V podstatě bychom se k fistuli měli uchýlit jen ve výjimečných případech (jako k pouhému příkladu uvolnění, popřípadě pro několik určitých cvičení) – ale vždycky s vědomím, že natrvalo znamená častější užívání fistule zeslabení pravé funkce. Před velmi oblíbeným markýrováním fistulí při jevištních zkouškách lze jen co nejnaléhavěji varovat.

Představitelé vysloveného fistulového školení vysvětlují každé jiné vytváření mužské výšky jako forsírování a šroubování. Věšinou nevědí nebo nechtějí vědět, že se hlavové piano mužského hlasu musí samozřejmě vypracovat v celém hlasovém rozsahu, tedy je v daném případě srovnatelné s výchozí bod právě i pro výšku. Messchaert, velký holandský barytonista, říkával: „Co není v pianu, nemá žádnou hodnotu.“ Cvičil denně své piano až k c^2 . Užívání fistule však naprosto vědomě zcela vyřadil: mužský

hlavový hlas je schopen svým rozsahem oblast forte výšky v době vedených hlasech ještě překročit.

Ve velkém protikladu k jednoznačnosti pojmu fistule je už po staletí všemi temnotami a mnohoznačnostími obestřené slovo „falzet“. Původně odvozené od falso = nepravý, se mohlo tedy s fistulí, což je nepravá funkce, ztotožňovat. Tomuto ztotožnění neodpovídá velké množství jiných významů. Stockhausen například označuje slovem falzet ženský střední hlas: snad aby ozřejmil funkční protiklad (spodní) střední polohy k vyslovené prsní poloze v hloubce. Ve stejném smyslu se často označuje jako falzet štitlý střední rejstřík mužského hlasu, který cele tvoří jádro mužské funkce. Na druhé straně se tak často nazývá také mužský hlavový hlas – pravé (tedy nikoli fistulové) piano.

Kdo chce vyjasnit tehle ohromný propletenec označení, udělá nejlépe, přidrží-li se u dobrých hlasů sluchového vnímání. Pak lze oprávněně zvláštního pojmu „falzet“ připustit vlastně jen u oněch zvláštních hlasů, které se nedají označit třemi jasnými registračními pojmy prsního, středního a hlavového hlasu: je to druh oněch vzácných lyrických tenorů, jejichž tajemně měkký, téměř ženský zvukový charakter neexistuje v žádném jiném hlasovém oboru, a proto se dá označit velmi charakteristickým slovem „falzetový“. Karl Erb, mistrovský Evangelista, je velkým představitelům této vyvolené malé skupiny. Fyziologicky se záhada zvuku nedá určit. Nejdůležitější je: totožnost s fistulovou funkcí, jinak zřetelně viditelnou na hlasivkách, není v žádném případě dána.

Falzetové obdařené hlasy jsou mimořádně citlivé na přehnanou kovovost výšky, předčasné martellato i na zdírazňovanou prsní funkci, a proto chybné zacházení snadno ohroží jinak užasnou působivost jejich vysoké a nejvyšší polohy. Vyskolení takového lyrického tenoru vyžaduje od pedagoga co nejvybroušenější sluch a cit v konečcích prstů.

Těchto pravých lyrických tenorů se však vysloveně fistulové školení ani v nejmenším netýká, byť se k němu dost často odvažují. Takový vyložený zvláštní druh si může příslušným způsobem cvičení po mutaci uměle uchovávat v mužském hlase – nebo lépe řečeno: vedle mužského hlasu – dětské současti chlapeckého hlasu. Přibližně poloha c' je v určitém smyslu hranicí. V mužském hlase náleží, jak víme, c' horní střední poloze, zatímco v chlapeckém (a ženském) hlase odpovídá notaci v houslovém klíči a uvádí tedy hlubokou střední polohu. A teď vzniká hotové pohraniční pašeráctví, jež jako každý podloudnický manévr se často, a díky velké šikovnosti, ukrývá: žonglování směrem nahoru do dřve navykého hlasového projevu (z něhož se nyní stala fistule), umožní podle oktáv výškový rozsah dětského (popřípadě ženského) hlasu, který pravý mužský hlas nikdy nemá. Ten obdivují jen důvěřiví laikové jako „neslýchaně vysokou polohu“. K tomu nepotřebuje podloudník být vůbec tenorem: může sluchu posloužit mužskou hloubkou směrem nahoru do c' jako bas či baryton. O tomto

postupu jsme se zmínili slovem „alto = vysoký“ v tématu „Alt“; vycházejí z katolické církevní hudby stal se tématem školení nejen v Itálii, ale i v jiných zemích (např. v Anglii).

Pro posluchače, který o tom nemá ponětí, je imponující, když slyší nebo čte o téměř čtyřech oktávách nějakého „mužského hlasu“ – který může vzniknout tímto druhem podloudnické kombinace. Se zdravou mužskou hlasovou funkcí nebo se skutečným pěveckým uměním nemají tyto krkolomné tance na hlasivce opravdu nic společného, ani při co nejšikovnějším a zdánlivě vážném předvádění. U ženských hlasů dochází ostatně k podobnému „rozšiřování rozsahu“ zcela opačně, brutalizováním hloubky a tím hrudní hlasové funkce, pokud je založením ochotné k dispozici a vkusově se podřídí brutálnímu znsilňování zvuku za tři chlapý.

Fonastenie

Fonastenie je nejobtávanejší forma hlasové slabosti, která převážně vychází z nervového, popřípadě centrálního orgánu v mozku. Je formou cerebrální únavy, při jejímž léčení musejí pracovat lékaři a hlasový pedagog ruku v ruce.

Fonetika

Věda se stala módní visáčkou ve všech oblastech. Zubní pasty a masť na pokožku mají zapotřebí vědecky ověřené složení. Lékaři v bílých pláštích hrají důstojnou (nebo spíš nedůstojnou) roli. Také na pěveckém poli je dost hlasových pedagogů, kteří se velkými slovy odvolávají na fyziologické základy a zprostředkovávají svým žákům, věřícím v autority, hluboce uklidňující pocit, že se hlas dá denně vědecky čistit schválenými krémy značky metoda. Zvláště funkce hlasivek je pro tyto dietující vševědy hádankou naprosto vyřešenou a cítí se způsobili mixovat ve velkém svoje metodické zkrášlující krémy.

Proti tomu je sama ona věda, která s pěveckou oblastí souvisí nejbliže, daleko skromnější a zdrženlivější. U jejích velkých představitelů na univerzitách (jako např. profesor dr. Pancocelli-Calzia v Hamburku) se oněm autoritativním pedagogům nabízejí z poslední doby také překvapivé věty jako: „Otázka způsobu chvění hlasivek není ještě beze zbytku objasněna.“ „Samo pozorování hrtanu nezpravuje dostatečně o pohybech, které jsou nutné, aby vytvořily různé tónové výšky...“ „Navzdory většímu počtu pokusů ještě není nic pozitivního k dispozici...“ „Kolem a kolem očekává otázka uskutečnění rezonance v lidském hlasovém orgánu ještě uspokojivé vysvětlení...“ „Navzdory nevyřešenému stavu věci platí synchronismus (v dechové oblasti) jako normální – což není správné...“ a tak dále.