

6.

Každá zdravá hlasová výuka tedy podléhá nezvratně přisným základním zákonům – tedy základním zákonům rejstříků, vokálů a rezonancí. Neboť to jsou zákony přírody! Zákony individuality naproti tomu mají právo se svobodně dotknout ostatních labilnějších zákonů a individuálně je modifikovat: ovšem vždy vedle povinnosti současně se beze zbytku podřítit nepřekročitelným, nehybným základním zákonům.

Neboť tyto nepřekročitelné přírodní zákony, které zajišťují hlasové zdraví stejně jako uměleckou kvalitu, platí pro všechny hlasy. Patří k nim v oblasti dechové:

překonání takzvaného neopřítěného, neudržitého a dyšného zpívání; překonání nadměrné opřítěného zpívání a námahy uškrcené produkce tónu;

v oblasti registrální:

nutně přísné ohraničení prsního rejstříku směrem nahoru; ohraničení vysokého píšťalového hlasu ženy směrem dolů; vyloučení fistulového mužského hlasu;

ve vokální a rezonanční oblasti:

přední artiklace všech vokálů (pomocí vyrovnávání vokálů); rezonanční zvучnost ve všech polohách při otevřeném hrdle (zvláště vyvarování se plochosti při výškách ve forte).

Tyto základní zákony jsou nevyhnutelné. Ty druhé, „labilní“ zákony tvorby hlasu, jsou nepochybnou platnost přece jen relativní. Příklad: základu hlavovosti musí být dosaženo u každého hlasu; ale je také v každém hlase různě odměřen a potřebuje k rozvíjení vždycky zcela jiný přístup. Nebo: lesk patří do každého hlasu; ale kov hrdinného tenoru se nesmírně liší od měkkého kovu lyrického tenora a musí se vypracovat také odlišně odpovídajícím způsobem.

Zákony vztahů mezi rejstříky, vokály a rezonancemi jsou tak rozmanité a tak všestranně pohyblivé, že struktura, vlastní zabarvení nebo přírodou daná preference vokálů (tak jako mladistvá neurčitost hlasu) si zde přímo vynucují, aby se této labilitě ve vztazích zákonů individuálně využilo. V tom je jádro individuální práce s hlasem.

Kdy se tedy ve zpěvu musí bezpodmínečně mluvit o špatném školení? Když se předem jasně neusiluje o základní statické zákony nebo se neplní! Neboť bez pochopení těchto přírodních zákonů nemůže být řeč o společlivých pěvecko-pedagogických znalostech.

Zdraví a hygiena

Existovala extrémní epocha, v níž se umělcům připisovalo tak zvláštní postavení, že z normálních mužů vytvářelo hektické postavy s bledými tvářemi, vlnajícími vlasy, poletující chůzí a démonicky koulejšíma očima. Pěvci ovšem mohli učinit tehdejšímu typu umělce zadost nejvyšší vnějšími

emblemny, někde promáčknutým kloboukem a vlnící se kravatou; ona nepochybně zajímavější démoničnost, hektičnost a bledost, coby znamením „geniality“, jim musela bohužel zůstat odeprána. Neboť k pěveckému nadání patří – vedle všech ostatních talentů – především tělesná výkonnostní schopnost, psychofyzická síla napětí, nervová výdrž, které mohou vzniknout jen na základě zemitého zdraví.

Bohorovný pěvecký génus se může tedy od normálního smrtelníka lišit nanejvýš znamením svěžesti a vzletem. Jeho každodenní vědomé úsilí (v rámci námahy pěveckého povolání), musí z velké části platit zcela samozřejmě uchování tělesných sil. K podivnostem vlastního chování a jednání mu stěží zbývá možnost. A jestliže se skutečně někdo chce pozvednout jako „božská bytost“ zcela nad dav, dá se mu jako jediné přiměřený pravzor síly navrhout ověněný byk Jupiterův.

Jestliže se však nebudeme vážně zabývat. Stejně jako vnější tělesné zdraví je pro pěvce základní podmínkou zdraví lidského nitra. Zdravý životní pocit, životní důvěra, disciplína, uměřenost, sebejistota – vnitřní zdraví má bezpečet jmen.

Zdraví neznamená pouhé „nebyt nemocen“. Udržet se zdravý vyžaduje mnoho denního sebeovládání, smýšlení a kladného způsobu myšlení. Jako houslista ladí své housle než začne cvičit, musí si pěvec vědět rady, jak dosáhnout dobrého tělesného i duševního napětí svého nitra, dřív než začne s denním zpíváním. Řídit celkový tělesný pocit z pocitu duševního – toho se musí dosáhnout duševní přípravou pro „prostorové“ poměry zvuku. Probudit tělo i ducha je přesným protikladem k onomu rozpylenému, náhodnému, nervóznímu, polovičatému proháňání hlasu, jímž nedisciplinovaní pěvci začínají své nezdramé denní penzum.

Jak v malém, tak ve velkém. Skutečný výkon – prostý náhody a takzvané náлады, pokud se lidský výkon od nich dá osvobodit – spočívá na vyzářující síle zdravého lidství.

„Při zpěvu musí být člověku blažené“, říkával s oblibou Johannes Messchaert, jehož uvolněné „blaženství“ se přenášelo z jeho zpěvu na posluchače jako bezprostřední obšťastnění.

Zpívání jako léčebný činitel – tak by se dalo charakterizovat zdravé zpívání. Zpívání jako prostředek k posílení slaboučké konstituce bylo lékařům známo vždycky. V osmdesátých letech uveřejnil dokonce londýnský lékař dr. Walshe pojednání pod titulkem „Dramatické zpívání a jeho fyziologický význam.“ Podle tohoto spisku by se například při žloutence a jáaterních poruchách mohlo pokládat silné zpívání za velmi prospěšné. Takový lékařský předpis ovšem působí skutečně podivným dojmem. „Čtíte se malátný a skličeny? Zazpívejte si dopoledne a odpoledne kurážnou píseň, třeba „Der Mai ist gekommen!“ Co by asi této terapii řečli proští pacienti, kteří se léčí „na pokladnu“? A jak by se to vůbec provádělo? Přesto však: o působení zpěvu jako tělesné a duševní medicíny vědí národy a tisí-

cileti. Národ, který nezpívá, je nemocný. Zpěv může znamenat spásu – v Portugalsku se říká, že všichni slepci „strávili svůj život zpěvem“.

Důležitost péče o zdraví se zvláště u pěvce vždy v proměnlivosti času uznávala, ale vždy se na ni velmi různorodě nahlíželo. Je ohromné zábavné studovat zdravotní péči o pěvce dřívějších století a zvláště mnohonásobné stravovací předpisy, jímž se tehdy přiznávala přímo sakrální důležitost. Každá doba jídla s lahodnými paštikami a nejemnějšími druhy masa (tedy drůbežím a nanejvýš telecím) se stávala posvátnou obětní činností na oltáři péče o hlas. Nelze vůbec dohlédnout, co vše bylo pro posvátnou tělesnost pěvce „přísně zakázáno“.

I když dnešní nauka o výživě samozřejmě takové dietní předpisy nepokládá za nejvhodnější pro udržení fyzické pěvecké kondice, přece by měl dnešní pěvec mít stále na očích nespornou důležitost, jaká náleží zdraví, coby průkopníku krásy a síly jeho hlasu. Postavit se v otázkách výživy mimo šablony, se kterou celý svět dodává tělu jídlo a pít páté přes deváté – vážně se o této oblasti poučit, může mu být jen prospěšné. Měl by se také informovat o obecném zdravotním působení kouření (zcela odhlédnuto od toho, jak ovlivňuje hlas takzvaný kuřácký katar). Neměl by zaostávat za velkými sportovci, kteří zcela samozřejmě smysluplně regulují průběh svého dne prací a spánkem.

Zejména noční spánek je kolebkou vzrůstající, nikoli ubývající výkonnosti. Velmi mnoho předčasně ukončených kariér (téměř v každém jednotlivém případě prokazatelně) padlo za obět nočním oslavám triumfálních úspěchů. Je sice pochopitelné, že enormní napětí vítězného tělesně-duševního výkonu se rádo odraťovává oslavou se spoustou alkoholu a nedostatkem spánku. Ale jen ten, kdo se nedokáže ovládat, obětuje momentální vítězství za vyvrcholení života.

„My všichni jsme těžce pracující – jen to nesmí nikdo postrehnout!“ je jeden výrok Carusův. „Všichni potřebujeme tolik síl a spánku jako těžce pracující“ – tak by si měl jeho slova přeložit pěvec. Potřebuje otužilost, tělesnou péči, čistý vzduch, zdravý pohyb – všechno, co tělu prospívá. Proto však nemusí z hejskovství nad svým zdravím pobíhat v sandálech sem a tam.

Moderní pojem hygieny se týká vedle výživy a tělesné péče také oblečení. Části oblečení, které omezují svobodu dýchání, jsou pro pěvkyni i pěvce nezrozumitelné. Ano – také pěvec přichází v úvalu. Podrážděné odnítlá gumové šle, že jsou nesportovní, zato pak používá svého vlastního těla jako „nosiče kalhot“ a navyká je kvůli tomuto šlechtnému důvodu na ještě nesportovnější zdřevěnělou nepřírozenost, která zpochybňuje celý pěvecký postoj (stejně jako pružnou poddajnost dechového ústrojí). Gumové šle nebo ztuhlá břicho – volba mezi oběma je záležitostí mužské logiky.

Protože hlasový orgán je částí celého těla, patří péče o hlas k „péči o tělo“. Disciplinovanou míru denního cvičení (v protikladu k nespoutanému, ho-

dinu trvajícím zpívání na doraz) je nutno pokládat za věc hygieny a ekonomie síl a učit se ji a navyknout si ji. Pro pěvce totiž znamená hygiena něco základně jiného než pro ostatní umělce: znamená v každém smyslu péči o zdraví těla a duše.

Z historie pěvecké teorie

Zdánilivě paradoxní požadavek, aby hlasová výchova byla současně univerzální (v souvislosti s nároky téměř čtyř století pěvecko-solistické literatury) a současně individuální (v souvislosti s ojedinelostí jednotlivé vlohy), vyplývá sám z povahy věci. Požadavek univerzality se nicméně objevuje v pěvecké teorii dříve než požadavek individuální výuky. Zvládnutí jak deklamaace, tak kantilény a koloratury požaduje pěvecká teorie (navzdory proměňujícím se favorizovaným jednotlivým druhům) už ve staroitalské době. Zdůrazňování individuálního je však naprosto nového data.

Nauky staroitalské školy dávají, jak se zdá, jen málo hlasově-pedagogických pokynů. Kdo se však dokáže vposlouchat do roztroušených, písemné nebo ústně předávaných návodů, najde hojnost skvěle formulovaných pozorování nepomíjivých zákonů přírody, jejichž pravda je nadčasová. O každém pěveckém problému se naskytají na dotýcném místě vrcholně moudré citáty.

Tyto poznatky pěvecké praxe se v knihách pěvecké teorie neodrážejí úplně. Hlavní teoretické dílo rané doby, Tosho „Opinioni dei cantori antichi e moderni“ 1723 (s podtitulem „o sieno osservazioni sopra il canto figurato“), neosvětluje význam moudrosti italských Mistrů. Věnuje se, jak bylo v té době běžné, výrazně vedlejšímu tématu o figurovaném zpěvu.

Velká pařížská pěvecká škola okolo roku 1800 vyjadřuje svým postojem jen dozvuky italské, jako všechny tehdejší spisy. Ale r. 1845 přináší Francie nový směr: fyziologický orientované pěvecké vyučování v Duprezově „L'art du chant“, za nímž pak r. 1855 následuje čin velkého Španěla Garcii – vynález laryngoskopického zrcátka pěvcem! Také Garciova učebnice je charakteristická pro dobu začínající fyziologicko-vědecké tendence v pěvecké teorii.

Německá pěvecká nauka, která předtím (například v Hillerových spisech 1774, 1780, 1791 a dalších) podávala všeobecnější teoretické odkazy ještě bez vlastní tváře, zaslávala v hlavním díle Garciova žáka Stockhausena r. 1886 zcela fyziologicky zaměřenou hlasovou výuku (hluboké postavení hrtanu). Knihla měla praktický význam, ale byla ve stínu Schmittovy „Velké pěvecké školy pro Německo“ (Grosse Gesangsschule für Deutschland), která se objevila už 1854 – a představovala daleko významnější dílo.

Wagnerova doba přinesla r. 1886 čtyřsvazkový „Vyučováním zpěvu“ (Gesangsunterricht) od Heye převahu intenzivního školení konsonantního a slovního. Pak ovšem začal v Německu malým spiskem Müller-Brunovym

být dán průchod, „nařídí-li“ tuto osobnost samo divadlo, ruší vztah z donucení lidské spojení, které je bezpodmínečně nutné.

Pokud však na tento druh moudrých úsporných prostředků ještě nedošlo, musí jevíštní pěvec sám myslet na nutnost kontroly dřív, než je příliš pozdě.

Konzervatoře

Se slovem „conservare“ = uchovávat je obeznán každý v souvislosti s konzervami. Že má také co dělat s konzervatořemi, a že konzervatoře původně byly „opatrovnaní“, je i hudebníkovi méně běžné. Tyto domy „opatrovaly“ v Itálii děti nejchudších rodin, které často hladověly, nalezence a sirotky, aby je vychovály „v křesťanské víře a hudbě“. První konzervatoř „Madonna di Loreto“ s osmi sty chlapci a dívkami vděčí za své založení v Neapoli 1537 španělskému knězi Giovannimu di Tappi, který devět let táhl zemi s pokladničkou, aby mohl uskutečnit svoji myšlenku. R. 1589 následovalo v Neapoli „Collegio de poveri di Gesu Christo“ (z něhož později vyšel Pergolesi); odté doby rozkvétaly takové instituce v Itálii ve velkém počtu, sbíraly hudebně a pěvecky nadané z chudého lidu a dopřávaly jim velkolepým způsobem prvořadého vzdělání.

Konzervatoře byly vydržovány nábožnými nadacemi a dary, takže děti dostávaly zadarmo oblečení, obživu a výuku. Byly přijímány ve věku mezi osmi a deseti lety. Později se často přijímaly děti také méně potřebné, pro jejich pěkné hlasy. Ukázalo-li se po delší době, že nadání nestačí, bylo dáno místo někomu jinému. V Benátkách převládaly napříště divčí školy (jako „nalezence“ pod záštitou aristokratických rodin). Mladé dívky tu zůstávaly většinou až do svatby; vždyť doba vzdělání byla obecně vypočítána na osm až deset let. Nejlepší žáci konzervatoří byli po svém vyskolení ponecháni jako učitelé.

Celý den od velmi časněho vstávání až do večera (osmi hodin) byl vyplněn pěveckými, mluvenými a nástrojovými cvičeními pod dozorem učitelů, částečně byla zahrnuta i skladba. Oblečení bylo jednotné, na některých školách velmi malebné: jako červená sutana s nebesky modrým talárem a podobně. Proslulé neapolské, benátské a římské konzervatoře si navzájem ve svých hudebních výkonech živě konkurovaly. Pěvecké znalosti byly vynikající. Dech, postoj, mimika byly podřízeny nejpřísnější kontrole před zrcadlem a demí mnohahodinová výuka tehdejších skvělých učitelů zpěvu vybudovala z hlasů cenné nástroje. Počet asistentů (maestri scolari) byl velký. Mladí pěvci a pěvkyně byli předváděni při církevních a světských svátcích.

V Německu se po staletí dostávalo nadaným dětem hudební a pěvecké výchovy za výrazné stížností okolností, převážně v tak zvaných školách chudých. Angličan Burney (narozený 1726) je nazývá „jednou z nejpodvuhodnějších institucí Německa“. Sdílí, že potkával hrající „chudé

zaky“ v zástupcích v ulicích Frankfurtu, Mnichova, Drážďan, Berlína a tak dále. Dostávali být, stravu a výuku, ale na šaty a velkou část živobytí si museli sami vydělávat tím, že zpívali a hráli na ulicích a po domech, jako malé sbory a malé orchestry. Byli „objednávání“ k zastaveníčkům, zjezdávání k soukromým a veřejným oslavám, zpívali u křtu, na svatbách, pohřbech a při nedělní bohoslužbě. Nejstarší z těchto sborů, městský pěvecký sbor v Halle, sahá zpět až do 11. století. Ohlasové péči a kultuře se při vyčerpávajícím životě a tvrdé zimní službě v ulicích a v nevytopených prostorách dala stěžít mluvit. Jednotlivá knižata zakládala na svých dvorech hudební zařízení pro nadané chudé děti – jako vévoda z Würtembergu v Ludwigsburgu a v letohrádku Solitude. Po těchto „předchůdcích“ následovaly v Německu a Francii hudební školy s názvem „Konservatorium“; pokonejvy známější (založená ještě v 19. století) Pařížská národní konzervatoř, v jejímž rámci dosáhlo pěvecké umění prakticky i teoreticky („velká pařížská pěvecká škola“ okolo r. 1800) velmi důležitá místa. V 19. století následovaly toto úsilí opřené o staroitalský vzor všechny ostatní kulturní vláhy, ovšem bez dobročinného postojů.

Dnešní akademie a hudební vysoké školy vyrostly z konzervatoří. Ze všech vyučovacích oborů se snad nejvíce proměnil obor zpěvu a role, kterou zpív v rámci celého institutu hraje. Založení nové akademie, ve které by zpěv skutečně byl opět středem všeho, se zatím nedá v žádné zemi očekávat: navzdory vzrůstající lásce všech národů ke zpěvu a operě.

Kouření

V průběhu historie lidstva se vždy hrály hazardní hry. Zvláštní formu hazardní hry poznal Kolumbus roku 1492, když jako Evropan viděl na Antilách poprvé kouřícího člověka. Neboť kouření je sázka do loterie! Každá z malých bílých hlíněných fajfek, jaké se prý našly v Americe už z předkřesťanských dob, představuje los z loterie.

Poškození zdraví kouřením leží totiž v oblasti možného, ale ne bezpodmínečně nutného. Vždycky se najdou šťastné konstituce, které vytáhnou hlavní výhru, aby se mohly beztržně oddávat neřestí. Cožpak by existovaly loterie nejnižšího druhu, kdyby protěžování výherci nesváděli všechny ostatní k vysokým vkladům?

Zpěvák má šanci k zisku z kuřáckého sportu o padesát až osmdesát procent nižší než nezpěvák. Neboť u něho nejde pouze o celkový pocit tělesného zdraví, nýbrž také o povolání a existenci. Přímé působení tabákového kouře na sliznici, na nos a vedlejší dutiny, nosohltan a hrtan, na dechovou trubici a bronchie je vědecky právě tak dokázáno, jako nepřímé ohrožení celého organismu nervovým jedem, zvláště se zřetelem na poruchy nervace.

5. pěveckou bádorkou o „desinfekci nosu“ a „vylepšení“ rezonance kouřením už věda dávno skoncovala.

Pěvec udělá dobře, když si tohle všechno jasně uvědomí, aby věděl, co činí, odvaží-li se této hry.

„Dobro, to je jisté,

je vždycky Zlo, které připouštíme.“

(„Das Gute, dieser Satz steht fest, ist stets das Böse, das man lässt.“)

Jaké to pozadí bolestného sebepřekonání za těmito lehkými řádky Wilhelma Busche!

Kritikové

O hodnotě osobnosti kritikovy rozhodují v jeho mocenském dosahu dvě věci stejného významu: znalost věci a lidský charakter. Z povrchního pohledu se zdá, že ze všech hudebních oblastí je ve zpěvu znalost věci ta nejsnazší – a je nejobtížnější. To se potvrzuje v pěveckých kritikách denně. Pak se tedy musí na druhé straně o to ryzeji využít oné charakterové lidské polohy.

Krásný Fontaneho výrok říká, že kritika je k tomu, aby se talent seznámil sám se sebou. Stojí-li toto v zorném poli upřímné kritikovy vůle, je to nesporně dobré předznamenání pro jeho lidskost i pro jeho znalosti. Ano – kritik musí být člověk, člověk nadaný zvláštním citem pro to, co přijde, pro talent a kvalitu a růst, i pro to ještě neuznane, budoucí. Měl by sedět vždy proti pěvci jako nepozornější posluchač, radující se z toho, co se podařilo a probouzející a znásobující jeho důvěru, že toho, co se podařilo méně, přece ještě dosáhne. (Jinak nemá smysl o tom méně podané mluvit.)

Probouzet důvěru – to je velká část kritikovy úlohy: v obecnstvu důvěru ke vzrůstající schopnosti porozumění, v umělci důvěru ve vzrůstající výkon. Víči oběma stranám stojí velikost takového úkolu za vědomé nasazení dobré vůle.

Nebezpečí každého mocenského postavení jsou však velká. Zažívá se to ve všech říších světa, v říši ducha i v říši zpěvu. Domýšlivost v oboru věcně nezvládnutém, suverénní bezvýhradnost, blahosklonnost a příznivectví, tyto lidské slabosti je těžko vyloučit. Jejich působení není zarmucující jen pro umělce, snižují nepozorovaně mnohé také pro obecnstvo: především umění samotné, jemuž je kritik přece upsán duši i tělem, nebo by aspoň měl být.

Na umělce jako na jednotlivé individuum se vztahuje pouze jedna část kritikova úkolu, další část platí obecnstvu, jež jakožto celek dnes stále víc propadá povrchnosti. Přivést je znovu k umění dokáže jediné: nadšení. A probouzet toto nadšení pro vážné umění svými proniklými přímo

influenčně-propagandisticky, prohlubovat, soustavně obnovovat – k tomu je potřeba jiného lidského vyzářování než mocenského a samolibého.

Je-li umělec vojákem, který nasazuje své jméno a čest pro říši umění, pak by měl kritik zastávat úřad politika, který s ním bojuje za tenýž cíl, i když za libovolně pevnosti psacího stolu.

Krise

Že se hlas nechová každý den stejně, je pěvecké prokletí. Zvláště v prvních letech hlasového vývoje (nebo v období přestavby nutné z hlede-
bka zdraví hlasu) střídá se často vzestup a pád, které dávají zpěvákovi jásat
az k nebi nebo se rmutit k smrti, než dospěje k rovnováze a dosáhne se
může stabilizace.

Při těchto přirozených výkyvech nahoru dolů se ve výjimečných přípa-
dech narazí na hlubinu, kterou je těžko překonat, a která stojí všechny
duševní síly, aby kvůli depresím nedošlo ke ztroskotání. Heslo „hlasová
krize“ je hned po ruce.

Co to však je krize? Vrchol horečnatého onemocnění. Nebezpečné slovo
pro labilitu pěvecké duše!

S módním výrazem „hlasová krize“ by se mělo zacházet svrchované
oputrně. Neboť: v každém hlasovém vývoji se může přirozeně daný stav
proměnit vlivy neurotické povahy skutečně v onemocnění. Ve zdřaven
hlasovém vývoji není nic, co by se muselo nebo smelo označit horečnatým
„loven „krize“.

Módnosti tohoto druhu mohou být současně vítány výmluvami pro
to, co se ve výuce udělalo špatně. Zní mnohem zajímavěji: „Jste v hlasové
krizi“ než „Uzpíval jste se“. Pokud se takový stav pak přijímá jako osudový
(krize), jsou ochromeny ozdravující síly, které je třeba vyvolat k obratu na
pozitivní směr cesty.

Krytí

Starý Italogé pojem „krytí“ ve zpěvu neznali. Byli by jej také rozhodně
odmítli. Nepřilíš pěkné slovo označuje vokálně tmavé přebavení vysoké
polohy (zvláště vysoké přechodné polohy) speciálně u mužských hlasů.
„Tlavyhodným zámětem je, aby se smětem do výšky zabránilo stoupání
hrtanu. Tak se má předjetí onomu známému zúžení a seshňování, které
v naturalistickém zpívání způsobuje, že výsledným zvukovým efektem je
nepřijemný nedostatek rezonance a plochost výšky; zvlášť zřetelně se to
projeví, když o výšku usilují mladí tenoři.“

Protože v mluvě způsobují tmavé vokály v přírodním stavu klesání hrtanu, může se zdát manipulace uměle zatmavenou tvorbou vokálů ještě
logická: hrtan klesne. Ve skutečnosti znamená krytí nedostatek schopnosti

Pěvec písní, který písenní žije cele, nikdy neznechodnotí klavírní předešlý, dohry ani mezihry rozptýlenosti; postoj i výraz obličejé budou hudbu kláves (jako hudbu vlastního nitra) dále němě vyjadřovat právě tak výrazně, jako kdyby sám zpíval tóny, v jejichž poutu naslouchaje stojí. Stane-li se, že například publikum zabije předčasným frenetickým potleskem dohru nějaké písně Hugo Wolfa, je většinou touto vraždou vinen sám pěvec: skončil pro oči publika dřive, než skladatel pro jeho uši. Když se pak ovšem pěvec po velké vážné písní okamžitě rozzařeně předvádí obecnstvu a s úsměvem mu kyne, pak určitě nepocítil ani závan z ducha sklady.

Útrpné pousmání patří jen tak mimochodem pěveckým veličinám, které často ve směru z amerického podla – v každé, i nejosamělejší a nejednodušší písní bez rozdílu, posílají obecnstvu ručičkama zpívané polibky. Dost často člověk slyší celé písňové večery jako nepřetržité koketování na rampě, s áriemi, které původně měly být „písenní“.

Podněbí

Lide od opery vedou nomádský život; často trvá dlouho (nebo k tomu nedojde nikdy), než se usadí. A koncertní pěvci musejí hodně cestovat. V Německu je například velmi málo oblastí, které by měly vysloveně příznivé pěvecké klima. Vrcholné postavení má Berlín, s nekonečnou zelení zalesněného jehličnatého okolí a suchými poměry za chladu i tepla.

Jisté je, že změna podněbí působí nebo může působit pěvci těžkosti. Stejně tak je však jisté, že na všech scénách naříkají na podněbí právě ti, kteří technicky nestojí zrovna na jistých a zdavých nohou. Krční lékař, ke kterým bývají, o těchto souvislostech zřídka vědí; možná něco tuší, ale stěží mohou posoudit technicky volný nebo namáhavý způsob tvorby hlasu u svých zpívajících pacientů – a následky, které z toho vyplývají vzhledem k domnělým klimatickým obtížím.

Nejde-li o výjimečný případ, je nejlepším klimatickým lékařem noudivě přízpusobený, případně otužující způsob života a dobrá technická hlasová práce nebo spolehlivá pěvecká kontrola. Výjimky se samozřejmě nedají popřít; přicházejí-li pěvci z mírného podněbí, může s sebou údobí přivykání na tvrdé klima přinést sklon k indispozicím. Naopak mohou právě tak zažít v oblasti častých fénů celkové tělesné selhání a tím hlasovou matnost pěvci, kteří jsou citliví na fén; atmosférický tlak a poměry vlhkosti mohou v jednotlivých případech vést k vysloveným obtížím.

Požehnané klima Itálie nepochybně přispělo svým dílem k tomu, že se tomuto zpěvnému národu rodi zralé pěvecké plody tak záhy a dobře. Je také přitažlivé sledovat další souvislosti mezi klimatem, krajinou, národním charakterem a hlasem.

Člověk může spřádat úvahy, do jaké míry veselá italská krajina (svítivé barvy, lehkost vzduchu a světého nebe) napomáhá zářivě přirozenosti vysokých tenorových hlasů. Naproti tomu hluboká melanchole ruských stepí, ledová tíha ruské zimy, mocné proudy a lesy jakoby stály v bezprostředním souzvuku k fundamentálnímu basům, jejichž tmavá, hluboká mohutnost působí ve sborech donských kozáků na posluchače přímo hrozně. A když se zdá, že se ve Švédsku a Norsku zase udomácnily wagnerovské dramatické ženské hlasy, je pochopitelné, že se obecně propadá pokušení, převádět tyto vztahy mezi klimatem, krajinou a hlasem do vzorců, které mají statisticky sotva oprávnění. Vždy znovu se však záhada „hlas“ potvrzuje jako kousek krajiny, kousek bezprostřední (i když nevypočitatelné) přírody.

Podstata uměleckosti

Uměleckost je svou podstatou ne snad jen nadání, talent, genius – nýbrž kromě toho nebo snad v tom všem, hluboká vnitřní očista k úkolu: ztrátě šlechtivosti a nivelizaci lidstva nastavit ve světě obraz čisté oddanosti duchu a splnit povinné přikázání vzhledem k úkolu, k němuž ve vrouci výlučnosti vybízí v hloubi nitra zmlénané bytí.

Poslední forma výrazového ztvárnění je nekonečně proměnlivá; je určována osobností. Ale navzdory tisícům forem vysvítá z každé jednotlivé uměleckosti je nezdůrazněná, nevyřčená, často nevědomá vnitřní zbožnost – bezeslovne přiznání k velikosti a posvátnosti ducha, který je věčným spojením.

Portamento a ponticello

Mezi výrocky starých Italů je jedna velmi výstižná věta: „Kdo neumí překlénout můstek (il ponticello) od tónu k tónu, ten neumí zpívat.“

Tento výrok se dotýká důležitého problému klouzavého spojení od jednoho tónu k druhému. Klid chvějivě zpívané linie, vedení hlasu, ono filare il suono (předání tónu) závisí na tom, že mezi výměnou tónových výšek neapanuje přerývaná proměna hlasivkové funkce, nýbrž právě klouzavé spojení: požadavek nevypočitatelné a dalekosáhle nepoznané hodnoty.

„Překonat můstek“ však nyní rozhodně neznamená pusit se snad do výměny tónových výšek hlasitě slyšitelným portamentem (portare znamená nésti), které udivený posluchač zná z cituplyných manýr některých pěvců a zvláště pěvkyní, pro jejichž přednes má lidová mluva trefné slovo „nyř“. Tento druh můstku se nepředkládá k diskusi. Patří do říše šlágrů a působí jako nepochybná sentimentalita. A kde požívá účty sentimentalita, ztrácí umění svá práva. Velmi časté, ale zcela nechťené portamentování jako pouhý návyk má týž cituplyný efekt). Ani portamentovanému oblouku povolnému v notovém zápisu není dnešní hudebník úplně příznivě naklo-

CH

Chrapoty

Chrapot – jedno ze slov, které je zdánlivě jednoznačné a přitom může poměšile zahrnovat bezpočet druhů a možností. Laikovi se nicméně zdá, že všechno, počínaje nevinými, i když někdy zoufale tvrdšími projevy nachlazení, až k nejtěžším symptomům narušené hlasové funkce (chybně zaměřeným pěveckým úsilím) je tentýž chrapot. Jak by se v tom také měl vyznat!

Sám pěvec, který by měl o svém hlasu a mře jeho robustnosti nebo citlivosti mít jasno, má při ochraptění z nachlazení většinou po ruce individuální pomocné léčivé věcičky, od nichž si slibuje vše. Jeden přisáhá na koupel hlavy v heřmánku, druhý na kloktání šalvějovým čajem a glycerinem; Lilli Lehmannová doporučovala dýchání s horkou houbou, jiní velcí pěvci méně nebezpečnou inhalaci éterickými oleji. Ale odlišit prostě následky nachlazení od hlasových poruch – to je otázka skutečné zkušenosti. A také otázka vnitřní upřímnosti! Neboť někteří pěvci prostě nechťejí sami před sebou přiznat, že se „uzpívali“ a svádějí vše na svou „poslední bronchitidu“. Taková patřičná kontrola lékaře nebo ještě lépe hlasového poradce, který ovládá hlasové pedagogickou léčebnou dietu a léčebnou kúru proti nadměrnému zatěžování všeho druhu a umí je individuálně použít.

Že může být chrapotem ohrožena celá existence člověka, i když není právě pěvcem, ukazuje obávaná „učitelská choroba“. Je důsledkem přeplněných (a navíc špatně větraných) školních tříd, kde nutnost přimět žakovskou čeládku ke kázni vede k překřikování povyku velmi hlasitou (ale bohužel neopřenou a nerezonující) mluvou, což naprosto a zcela jde na úkor hlasového zdraví vyučujícího. Počínající příznaky hlasové námahy se v žádném případě nezlepšují „snahou šetřit se“, ochabnutím celkové připravenosti a pokusy o co možná nejméně hlasu v co možná nejhlubší poloze. Naopak, takový „opatrný“ nepořádkem v hlasových činnostech se mohou ještě zhoršit do té míry, že se projeví chrapotem nedostatečného hlasového uzávěru spojí s vyměšováním hlenu, drsností nebo přímo bolestmi. (Před obvyklou léčbou zánětů hltanu a hrtanu, k nimž nakonec dojde, by často měla být dána přednost mnohem většímu tělesnému a zvukovému „otučení“, se zřetelem na postoj, dech, tónovou výšku hlasy a přední posazení.) Zastřený hlasivní hlas, mnoha pěvcům dobře známý po zpívání, je možno vztahovat k příliš dlouhému cvičení, často však také poukazuje na dosud nedostatečnou vyrovnanost napětí v hlasovém orgánu (zvláště vzhledem

k napětím ve výšce). Při všech formách forsírování je varovným signálem přírody.

Rozhodně patří k disciplinovanému cvičení také „tvůrčí pauza“ mezi jednotlivými cvičebními úseky, čímž se rozhodně předejde případné zastiženosti.

Chvění a vznášení

V oblasti akustiky rozumíme pod kmitáním (chvěním) periodické pohyby elastických těles, které následují po sobě ve velmi krátkých časových intervalech; dále jsou vedeny vzduchem nebo chvění schopným pevným tělesem. Naše ucho je vnímá jako tónové výšky.

V oblasti zpěvu máme ideální populární výraz: hlas se vznášá, hlas se chvěje. Vyjadřuje elasticitu, témbrování, nosnost zvuku a stává se nejzřetelnější v protikladu k chvění prostým, tulým, „rovným“ zpěvním výtvorům, které se podobají zvuku tovární sířeny.

Chvějivý hlas disponuje – od přírody nebo školením – příjemným stupněm houslového vibrata, které se však (podobně houslím) nesmí nikdy přehánět.

Chvění a vznášení – krásná, poezií nesená slova! I když ve vibrující připravenosti orgánů mají také střízlivé významy, neměl by pěvec péce na chvějivost, vzletlost, živost – vznášivý, rozvíjející se element svého umění ani na den zapomínat a přistupovat ke svému zpívání snad chladně a bez energie. Ve dnech nebo hodinách těžké únavy se nemá zpívat.

„Všechno božské běží na lehkých nohách“, říká pěvci do ucha Nietzsche.

Chyby

Každý pěvec by rád dospěl vši silou své vůle k nejvyššímu stupni. Tato velká vůle sjednocuje všechny, kteří jako pěvci existují. Ale jen nemnozí zahrnují svá velká předsevzetí do denní hlasové práce, do denních úsilí, a rozvášlivých křičků na dlouhém schodišti, které vede k onomu nejvyššímu stupni.

Pěvec by si měl zapsat do svého deníku velkolepou větu Carusovu: „Vlastní talent umělce se ukáže v jeho schopnosti naučit se odkrýt vlastní chyby a porozumět jim, a zvláště v jeho odvaze uznat jejich existenci.“

Pěvci bohužel obecně připsují všechny chyby vlastního zpěvu snahem jen dvěma příčinám: buď „dechu“ nebo „rezonanci“. Chťejí odsunout stranou jako vrcholně nepohodlnou pravdu, že se zřetelem k mnoha chybám zpěvním jevům je také pramenů chyb daleko více. Jsou jako ti dobří lidé, kteří při onemocnění ujišťují: „Bud jsem nasydlil nebo jsem něco špatného snědl.“



V říší pěvecké techniky, která je říší protikladů, se stává chybou především každá jednostrannost. Každé dobro dovezené do extrému leží už v oblasti zlého. Dobře míněná uvolněnost – čti: přehnané povolený tělesný stav – vede k povolenému hrdlu; oboje k plynutí vzduchem, k drhnoucím šumům. S hrdě vyjatou hrdinskou hruď se může spojit přehnaná aktivita všech orgánů, která příliš zdůrazňuje to, co je samo o sobě správné a je tím sváděna k tlaku a protitlaku. To by byly příčiny chyb z protikladnosti v dechové a tělesné oblasti.

Přehnaný, tupý zvuk hlasu znamená, že chybí vysoká, popřípadě přední rezonance. Přesvětlená, špičatá nebo plochá kvalita tónu ukazuje na nedostatek hlubokých, případně zadních rezonancí. To jsou protikladné skupiny chyb v rezonanční oblasti.

To je jen nepatrný výřez. Zdravá dechová funkce s dobrými rezonančními podmínkami znamená už hodně, ale naprosto ještě ne všechno. Pěvce nesní jínat závrat před počtem chybných možností.

Chyby nepřesného, nečistého hlasového nasazení – rozhoupávání, podříždění tónové výšky – patří do funkční oblasti hlasivek.

Nedostatek nosnosti, průraznosti, chybějící proměnlivost tónové síly: to je otázka promísení funkcí a ohebností, v daném případě plného využití rejstříků a rezonancí, v pianu stejně jako ve forte.

Nejasné, rozmanité vytváření vokálů, tlusté, nezřetelné konsonanty, nevybroušená artikulační potřeby přísnou výchovu činnosti násadové trubice. Do této skupiny spadá také korektura patrových zaknedlikovaných a nosových zvukových deformací.

Příkré přechody ve změně poloh mohou ukazovat na takzvanou „divergenci rejstříků“ (Iro), která se pak dá léčit jen velmi opatrnou hlasově-pedagogickou pomocí.

Neklid tónu až k tremolu může mít nejrůznější příčiny: znát je a potírat, je rovněž věcí diagnózy a pedagogického umění. Neklid celkové linie znamená ve většině případů jen nedostatek ve vedení hlasu, tedy v pěvecké péči a svědomitosti.

Existují chyby hluboce zakořeněné a naopak zase takové, které jsou skoro jen „kosmetické“ povahy, ačkoli jsou stejně nápadné (nebo snad ještě nápadnější).

Tvář v tvář tak bezpočetným možnostem se může některému pěvci vést jako slabochovi, který při čtení lékařské knihy náhle pocítí, že má ohrožený všechny orgány nitra: „Funguje mi slinivka břišní? Nemám leukemii?“ V takovém případě musíme bojácného pěvce odpoutat od jednotlivých chyb k jedinému velkému úkolu: k vypracování houslového legáta.

Zůstává však vážný příkaz, nepouštět oči s žádné chyby; jak závažná je každá chybná funkce, osvětluje skutečnost, že se chyby vzájemně podporují a automatickým nácvikem fixují. To ustavičně dále omezuje svobodný výkon. Nepřítelem pěvce je kruhové řetězení chyb. Bdělost, pěvecká čtnost!

Instinkty a pomýlení

Člověk, který si uvědomuje omezené možnosti svého rozumu, pohlíží skromně a s pohnutím na zázrak instinktu ve zvířecím světě. Jeťáb zná a neomylnou jistotou své místo ve formaci hejna, samo celé hejno zná svou cestu a svůj cíl. S toutéž neomylnou jistotou však talentovaného pěvce upozorňuje nadání na takové formování zvuku, které je zdravé, správné a krásné. I on zná svoji cestu. Instinkt znamená: nevědomě účelné jednání. Pro toho, kdo přemýšlí, nemožno být tisíciletí staré cesty a formy tažení plátků v dálavách světového prostoru v základech podivuhodnější, než je záhada instinktivního nadání ve vnitřním rozpětí lidské bytosti.

Jako má pěvec instinkt zvukový, má herec, operní zpěvák a interpret písní obdobné výrazný instinkt těžce záhadné síly, instinkt představitelský.

Člověk je vždy vystaven pomýlením, která zvíře nezná. Aby jich zůstal uchráněn, má zapotřebí vrcholně jemnocitné, účtu chovající, ochranné a řídící ruky. Málokdo z předních pěvců je obdařen plnou silou instinktu. Ještě méně jich uchovává ve svém životě nepomýlené a nepomýlitelné svůj zvukový instinkt (Schlusnus).

Opravdovým mystériem v umění je instinkt přírody ve vztahu k vědomí. Toto mystérium dalo vzniknout dnes velmi rozšířenému spisku Heinricha von Kleista: „Über das Marionettentheater“ (O loutkovém divadle). Kleist tu mluví o okamžiku, v němž chlapec, tvář v tvář svému obrazu v zrcadle, pozbyl neopakovatelně krásu svých přirozených pohybů a tím (podle Kleistových slov) ztratil svoji „nevinu“. A dále Kleist ukazuje na příkladu medvěda, který je upoután na řetěze a proti nejlepšímu zápasníkovi suverénně zmaří každé lidské zápasnické umění, velkolepě tragický obraz protikladnosti mezi souzvukem, který tkví v přírodě a rozpolcenosti lidského bytí: „Nějen, že medvěd jako první šermíř světa odrazil všechny rány; na finity neragoval ani jednou (což po něm nedokáže žádný šermíř na světě) – stál ve stěhu, s prackou připravenou udeřit, ale když rány nebyly myšleny vážně, nepohnul se.“

Rozpolcenost lidského bytí, protiklady otfášající lidstvím – budou rozhodnuty na skrytém bojišti našeho nitra – nejsilnější v člověku umělcí. Umělec musí své umění znát. To musí přijmout za svůj duchovní osud. Ale nesmí to být vědění rozptýlené, které zničí jednotu! Ne zbloudilým hloubáním a rozpitváváním, jen svou prací samotnou, uprostřed malých bezpočetných a trpělivých pracovních postupů, získá jasnou o povaze a přírodních zákonech svého uměleckého území.

S pěveckou báchorkou o „desinfekci nosu“ a „vylepšení“ rezonance kouřením už věda dávno skoncovala.

Pěvec udělá dobře, když si tohle všechno jasně uvědomí, aby věděl, co činí, odváží-li se této hry.

„Dobro, to je jisté,
je vždycky Zlo, které připouštíme.“
(„Das Gute, dieser Satz steht fest,
ist stets das Böse, das man lässt.“)

Jaké to pozadí bolestného sebepřekonání za těmito lehkými řádky Wilhelma Busche!

Kritikové

O hodnotě osobnosti kritikovy rozhodují v jeho mocenském dosahu dvě věci stejného významu: znalost věci a lidský charakter. Z povrchního pohledu se zdá, že ze všech hudebních oblastí je ve zpěvu znalost věci ta nejsnazší – a je nejobtížnější. To se potvrzuje v pěveckých kritikách denně. Pak se tedy musí na druhé straně o to ryzeji využít oné charakterové lidské polohy.

Krásný Fontaneho výrok říká, že kritika je k tomu, aby se talent seznámil sám se sebou. Stojí-li toto v zorném poli upřímné kritikovy vůle, je to nesporně dobré předznamení pro jeho lidskost i pro jeho znalost. Ano – kritik musí být člověk, člověk nadaný zvláštním citem pro to, co přijde, pro talent a kvalitu a růst, i pro to ještě neuznané, budoucí. Měl by sedět vždy proti pěvci jako nepozornější posluchač, radující se z toho, co se podařilo a probouzející a znásobující jeho důvěru, že toho, co se podařilo méně, přece ještě dosáhne. (Jinak nemá smysl o tom méně podatřeném mluvit.)

Probouzet důvěru – to je velká část kritikovy úlohy: v obecnstvu důvěru ke vzrůstající schopnosti porozumění, v umělci důvěru ve vzrůstající výkon. Vůči oběma stranám stojí velikost takového úkolu za vědomé nasazení dobré vůle.

Nebezpečí každého mocenského postavení jsou však velká. Zažívá se to ve všech říších světa, v říši ducha i v říši zpěvu. Domýšlivost v oboru věcně nezvládnutém, suverénní bezvýhradnost, blahosklonnost a přiznivectví, tyto lidské slabosti je těžko vyloučit. Jejich působení není zamracující jen pro umělce, snižují nepozorovaně mnohé také pro obecnstvo: především umění samotné, jemuž je kritik přece upsán duši i tělu, nebo by aspoň měl být.

Na umělce jako na jednotlivé individuum se vztahuje pouze jedna část kritikova úkolu, další část platí obecnstvu, jež jakožto celek dnes stále víc propadá povrchnosti. Přivést je znovu k umění dokáže jedinec: nadšení. A probouzet toto nadšení pro vážné umění svými promlouvání přímo

kulturně-propagandisticky, prohlubovat, soustavně obnovovat – k tomu je potřeba jiného lidského vyzářování než mocenského a samolibého.

Je-li umělec vojákem, který nasazuje své jméno a čest pro říši umění, pak by měl kritik zastávat úřad politika, který s ním bojuje za tentýž cíl, i když za bezpečnou pevností psacího stolu.

Krise

Že se hlas nechová každý den stejně, je pěvecké prokletí. Zvláště v prvních letech hlasového vývoje (nebo v období přestavby nutně z hlediště zdraví hlasu) střídá se často vzestup a pád, které dávají zpěvákovi jásat až k nebi nebo se moutit k smrti, než dospěje k rovnováze a dosáhne se nadale stabilizace.

Při těchto přirozených výkyvech nahoru dolů se ve výjimečných případech narazí na hlubinu, kterou je těžko překonat, a která stojí všechny duševní síly, aby kvůli depresím nedošlo ke ztroskotání. Heslo „hlasová krize“ je hned po ruce.

Co to však je krize? Vrchol horečnatého onemocnění. Nebezpečné slovo pro labilitu pěvecké duše!

S módním výrazem „hlasová krize“ by se mělo zacházet svrchovaně opatrně. Neboť: v každém hlasovém vývoji se může přirozeně daný stav proměnit vlivy neurotické povahy skutečně v onemocnění. Ve zdravém hlasovém vývoji není nic, co by se muselo nebo smělo označit horečnatým slovem „krize“.

Módnosti tohoto druhu mohou být současně vítanými výmluvami pro to, co se ve výuce udělalo špatně. Zní mnohem zajímavěji: „Jste v hlasové krizi“, než „Uzpíval jste se“. Pokud se takový stav pak přijímá jako osudový (krize), jsou ochromeny ozdravující síly, které je třeba vyvolat k obratu na pozitivní směr cesty.

Krytí

Staří Italové pojem „krytí“ ve zpěvu neznali. Byli by jej také rozhodně odmítli. Nepříliš pěkné slovo označuje vokálně tmavé přebarvení vysoké polohy (zvláště vysoké přechodné polohy) speciálně u mužských hlasů. Chvályhodným záměrem je, aby se směrem do výšky zabránilo stoupání hrtanu. Tak se má předejít onomu známému zúžení a sešněrování, které v naturalistickém zpívání způsobuje, že výsledným zvukovým efektem je nepřijemný nedostatek rezonance a plochost výšky; zvlášť zřetelné se to projevuje, když o výšku usilují mladí tenoři.

Protože v mluvě způsobují tmavé vokály v přírodním stavu klesání hrtanu, může se zdát manipulace uměle zatmavenou tvorbou vokálů ještě logická: hrtan klesne. Ve skutečnosti znanená krytí nedostatek schopnosti