

uklidňující tabletu. Po několikaerém duševním cvičení se můžeme většinou bez ní obejít i při té nejdůležitější premiéře.

Před alkoholem však budiz každý pěvec důrazně varování! Podá-li tomu to „duchovi“ malíček, sáhne po celé ruce. „Kdo sám sobě neporučí, zůstane vzděvký otrokem.“ Vlastní pokyn nechtí zní doslova: „Nemysli na své malé já, nemysli ani na dojem, jakým zapůsobíš na své publikum, co se ti podaří nebo nepodaří – myslí jen a jen na zánícení pro úkol, který ti ukládá dílo a skladatel! A chraň se na podiu před snahou chtít udělat vše příliš dobře – právě tak jako se nevěnuj tomu, co se nepodaří! Jen kupředu, jen učinit zadost okanzíku!“

Duchapřítomnost: umělcovo heslo.

Třénink

Ze vzduchu zrozená Múza zpěvu by patrně nad tak střízlivým slovením jako „třénink“ mohla ohnout nos. Ale pěvci sami by takového ohmnování nosu měli přece jen raději zanechat.

Kdo jednou byl jako divák přítomen ranní baletní rozcvičce a viděl, jak mladá těla u tyče plánují propracovávat všechny svaly – ten se musí zamyslet nad otázkou – proč v naší přece staletí staré a na tradice bohaté umělecké oblasti není ani stopy tradičního třéninku, který by spolehlivě zneklčil a prohlédl k silici pružnosti hlasové orgány, pěvecký nástroj, dávno osvědčenými náročnými pohybovými studiem, rozťahováním a rozpínáním.

Nepotřebuje snad i pěvec třénink „u tyče“, není také stejně jako u tanečnicka nástrojem jeho umění celé tělo a jeho svalovina?

Srovnání s baletem nemůže ovšem být zcela rovnocenné, neboť pěvecká pohybová představa vyžaduje mnohem více hravosti, volnosti a svobody. Problém technické tradice však také zde zůstává v platnosti.

Bohužel, zápasy pěvců – nikoli na Wartburce, nýbrž na bojišti metod dopustily – že se tradice ztratila, dokonce i v zemi někdejšího vrcholného rozkvětu samothého zpěvu. Také dnešní lále ví mnohem méně o tom, co bylo v její tradici nejdůležitější i o mnohostranných, obsažně střídaných cvičeních, která zajišťovala krásu, měkčnost a spolehlivost hlasu.

Šťastný pěvec, který o takovém třéninku ve cvičení nejen ví, ale také ho provádí.

Goethe říká: „Je to sice snadné, avšak snadné je obtížné“ – protože to totiž ustavičně spočívá jen na nás.

Tvoření hlásek

Tvoření a formování hlásek, tedy vokálu a konsonantů, zaujímá téměř nejširší prostor ve vývoji od zpěváka nadaného přírodou k umělecky zralé-

mu pěvci. Neboť nedělitelné souvislosti mezi nestísňeným, plasticky uvolněným tvořením hlásek na jedné straně a volné hře dechu a hrdla na straně druhé, patří ke kvintesenci pěvecké techniky.

Jako se ukazuje, že pro získání appoggia resp. opory, je nutno u většiny pěvců tělesně zvládnout úplně uvolnění celkové dechové oblasti – jako se obdobně musí většinou připravit volnost hrdla uvolňovacími studiem ve střídání poloh – tak také ve tvoření hlásek se v mnoha případech na počátku neobejdeme bez uvolnění uštní a hltanové oblasti (za pomoci maximálních artikulačních pohybů), abychom teprve dospěli k pěveckému cíli – přesnému formování, a tím k onomu přirozenému tvoření hlásek, které se zdá tak jednoduché a je tak vzácně řídké.

Zachování neodbytně maximálního formování hlásek ovšem protičí principu harmonie napětí a působí pak uměle, ba dokonce více či méně směřně, výslovnost podobná louskáčku na ořechy nadřazuje nadto polyby úst celkovému výrazu obličejce. „Mimika“ určená výrazem nebo, lépe řečeno, oduševnění obličejce má vždycky zvitřit nad viditelností hlaskování.

Tvůrčí síla fantazie

Kdyby bylo pravdivé, co se tak často tvrdívá právě v pěveckých kruzích, že pěvec to, o čem zpívá, už musel ve „skutečnosti“ prožít, aby se dobral přesvědčivého výrazu – kdyby tedy horoucnost v milostných zpěvech závisela na množství pěvcových milostných zážitků, pak by analogicky pěvec Loeweho Edwarda musel být otcovrahem.

Nikoli „zážitky“ – ne, vrozená prasila citu poskytuje pěvci výraz, pravdivost a životnost jeho výkonu. V tvůrčí síle umělecké fantazie je niterný i vnější svět se všemi hlubínami a výšinami, všemi propastmi a vyvýšeninami, čistou původní danou „skutečností“.

Tvůrčí síla fantazie – první a nevysevitelný předpoklad každého ztvárnění výrazu: je tajemství, o němž sám umělec někdy stěží dokáže hovořit. Slovo „tvůrčí“ se může vztahovat k tvůrčím celkům, k jednotlivostem, i ke zvuku jedné jediné fráze. Když ve Verdieho „Donu Carlosovi“ zazpívá Alžběta po přiznání Eboi: „Vy jste milovala Carlase?“, mohou ve zvuku těchto slov dojít výrazu celé světy pochopení a prominutí, lásky, zřeknutí se a odříkání.

Co znamená celistvost v tvorbě? Když předložili Schubertovi – uprosřed živého kruhu jeho přátel – text ke známému Zastaveníku pro ženský sbor a sólový hlas („Zögernd leise“), přčetl ho pozorně a řekl pak doručitelce: „Zítra si můžete Zastaveníčko odnést. Musím ho ještě jen zapsat. Ohromně zkrásnilo.“

Kdo jako pěvec vlastní onu sílu fantazie, která probouzí jako právě zrozená tvořivost skladatele – ten doroste v tvůrce. Avšak málokdo ví: i fantazie se musí „cvíčit“! Pně se po vrozené síle prožítu.

vají na štít chladné odlidštění. Přemšťení současníci zřejmě netuší, že jim hrozí nebezpečí, že vyhlásí čirou virtuóznost za nejvyšší uměleckou pravdu.

Voix mixte

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

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

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

Vokální hudba

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

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

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

Vokály a jejich vyrovnanost

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

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

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

„Noch klin in dñm gewontñm Orrñm
ein jñddñs Wort, ein jñdder Tonn.“
(Noch klinget in den gewohnten Ohren
ein jedes Wort, ein jeder Ton)

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

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

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

umění a výraz dovoluje pochýbovat o tom, že by snad okolní světnice nevil pěvci (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 mluvnici chybě uložil nejtěžší cvičení a tím se stal nejlepším řečníkem Řeka, jehož jméno si dodnes podrželo svůj zvuk, pracuje nová (zvláště německá) hlasová výuka s démosťenským žářem na tom, aby už konsonanty nepůsobily jako nedostatek, nýbrž naopak, jako povzbuzující prostředek, jako dobrodini pro zpěvní funkci.

Využívání takzvaných „znělych“ je už dávno v hlasovém vyučovacím procesu známo. Novějšího data je však rozhodné pěvecko-pedagogické zhodnocení znělých, nehlasných konsonantů (Lohmann 1929). Pro výbušnost a vehementní tvoření akcentů, pro přední posazení stejně jako pro zaklacení vokálů, pro plynulost i protikladnou valivost zvuku není lepší pomoci, než smysluplná práce s explozivními hláskami „p, t, k“, se sykavkami jako „s, z, š“ a „ch“ (ich-Laut), se závěrovými hláskami „b, d, g“ (zvanými hlásky dnuť – Blählaute) a všemi ostatními hláskovými sestavami. (Jako malý příklad: potřebuje-li vokál „i“ nálehavě ve forte zaklacení, poskytně studie forte na opakovanou slabiku „ši“ v individuálně správném tempu s náležitou konsonantní energií okamžitě slyšitelný, zaklacený úspěch, který se pak dá přenést).

„Consonare“ znamená spoluznit. Konsonanty neplatí tedy za „samohlásky“. 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 korektními konsonantními zábranami se dost často spojuje bezúčelné úsilí a sešněrovanost ve svalovinu hrdla, které s vlastním místem tvoření hlásky při bezvadné činnosti nemají co dělat. Tak vzniká z jednoduché zábrany dvoj- nebo trojnásobná. Stává se nebezpečná tím, že vokál, který následuje, okamžitě na sebe přejímá dále takto dosažené zúžení.

Osvobození (zbavení) všech konsonantů od všeho zbytečného zúžení je první a velmi nálehavý úkol v nutném uvolňovacím procesu hlasové práce.

Abychom poznali, do jaké míry konsonant utábořený vzadu táhne zpět i následující vokál, vybavme si alemanskou výslovnost „K“ ve švýcarských dialektech („Dankche schön“ s ach-Laut). Toto tvoření vzadu zatěžuje napě-

tím krčního svalstva 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 jistou osobní odvalu. 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. Písané recepty na to nejsou – tedy platí jen vynalézavý duch, který v okamžiku, kdy pozná slabiny, dokáže je účinně vyrovnat.

A umělecká otázka konsonantů? Barvy, které má malíř v kazetě a na paletě, nejsou totožné s barvami, jimiž se v obraze uskutečňuje 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 základe sám celý národ. Jaké tvrdé, suché „t“ ve slovech brahmovského zpěvu: „O Tod, wie bitter bist Du“ – jak proměněná, mnohem plynulejší hláska „t“ v jiné Brahmově písni: „und die Augen übertrauen“. Hlávky jsou kouzelné výtvory proněhlosti, vždy podle duševní krajiny, ve které zaznívají. Jaké vlnknutí diktovalo Goethemu řádky „an den Mond“:

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

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

Pěvec je ještě více než činohrec povolán k tomu, aby vyhmatal básnické a tvůrčí kouzlo mluvy a dal je pocítit. Že „rasende Groll“ (zuřivá zášť) ukryvá jiné „r“ než „zärtliche Regung“ (něžné hnuty) – je téměř nablídné. 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 obecné lidského pocitu do sféry nabubřelého soukromého citečku. A prodávce se stává pro posluchače trapná.

k romantické kompozici; téměř by se tu dalo soudit na „geografické“ klimatické pocity. Pracuje-li německý učitel zpěvu s francouzskými pěvkyněmi, přinejmenší mu téměř každá druhá – ať alt či soprán – nadšeně ke studiu Schumannovu „Frauenliebe und Leben“ (Láska a život ženy). Naproti tomu bude muset při zmínce o tomto díle od svých mladých německých elevek dost často vyslechnout: „Ach, to se přece dnes už vůbec nedá zpívat.“

Ne, to se už nedá zpívat, tento nejromantičtější ze všech cyklů, přístup je-li se k němu rozumět a s časově módní předpojatostí! Ještě méně ho lze zpívat, libuje-li si pěvkyně, snad coby výrazově „velmi nadaná“, manotratně v krasozpěvu a hlasovém požitkářství s neukázněně dojenými mi crescendo a diminuendy, accelerandy a ritardandy. Dá se, smí se zpívat jen tehdy, je-li člověk schopen sloven a hudbou poskytnout obraz ženy v oné magické průzračnosti, jež všechny jevové formy nechá roztrpčiti niternou skutečností.

Osm písní – osm věčně se opakujících stadií mladého ženství! V první písni dívka, která se domnívala, že o sobě přece všechno ví a nyní stojí bezradně před vlastní povahou – hluboký úlek panenskosti před proměnlivou představou světa. Pak v hudebně nejchloubovitějším druhém kuse (zpíval co nejzdařlivěji a neakcentovaně) zrcadlené stadium, až do nebes jásejte, k smrti zoufale. Ve třetí písni duševní zmatek: „Ich kann's nicht fassen, nicht glauben“ (To věřit nelze mi chápat), a pak ve čtvrté proměna k niternému klidu bezpečného bytí: „Du Ring an meinem Finger“ (Ty kroužku na mém prstě) – píseň, která se musí zpívat bez triviálních vzletů s nejvyšší cudností a prostotou. Nervózní tísňivé vzrušení svatebního rána v páté písni – myslíme opravdu, že může přijít doba, v níž se tato životní škála v některé formě uskuteční? A písní všech písní Schumannových „Süßer Freund“ (Lásko má) se nevyrovná žádný časový pojem a žádné slovo. Opět dětská jásavost mladé matky, samotné ještě skoro dítěte – to je v bambusové chýši stejné jako v moderním velkoměstě, dnes a vždycky. A závěrečná skladba o smrti – zpívána bez patosu – je ve své velkolepé zdrženlivosti zcela nadčasová.

K tomu, aby se při vši intenzitě odmlít každý pokus o přeslazenost a levnou extázi, která se určité části publika za všech dob neobyčejně líbí, patří velká duchovní síla. V chybě „cituplné“ interpretaci je ovšem cyklus trapným anachronismem.

Totéž platí o Schubertově Winterreise (Zimní cesta). Jen drsné, hluboce pravdivé, charakteruplné zesouštění oživí muzikální bohatství tohoto mistrůvského díla. Odhaluje současně také v nepřetržitém přiznání zřejmé zchudnutí, které hrozí v oné „tupohlavé reakci“, v onom směšném naprostém odmítnutí romantiky, o níž hovoří na počátku citovaná slova Schönbergova.

Co znamená módnost tvář v tvář mistrůvským dílům (jako třeba Schumannově malé písni „Auf dem Burg“ (Na hrade) s jejími prázdnotnými kvintami-

ni a okouzlující zasněženosti)? Rodin ve své knize o katedrálách Francie dává nepomíjející odpověď století: „Místi jsou vždycky současnky.“

Rozepře škol

Pěvec, který čte mnoho učebnic zpěvu, ale vlastní hlas má ještě nepevný a labilní, ten podniká na vratkém člunu plavbu přes oceán.

Důvěřivý čtenář, který se vystavuje povodni pěvecké literatury a je sem tam kolebán od rozporu k rozporu, udělá dobře, když si řekne, že většina extrémních mínění, která jsou zvěstována jako samospasitelná a v tomto smyslu se pro sebe přirozeně nemohou dovolávat žádné objektivní plnoprávnosti, jsou nicméně přinejmenším nutnosti – z prostého důvodu, že každý z těchto systémů představuje zvláštní reflektor pro jinak možná málo pozorovanou částku problému pěveckého celku. Světlo reflektoru vyvolává působivý dojem nejen na velké operní scéně – může mít cenu okamžiku i na malém podiu pěveckých debat. V jednom spise se staví do světa reflektoru lenké, hravé pojednání dechové otázky (Minimalluft – minimální vzduch), v druhém hutná síla dechu (Stauprinzip – princip zadržení). Jeden autor se upisuje až do morku kosti naprosto tělesné uvolněnosti, druhý zná jen nutnost celkové pevnosti „korzet“ z ocelových svalů. Na jedné straně se přiznává nejdůležitější význam „nasávání“ vzduchu široce napjatou oblastí patra – na druhé se jako jediné správné proklamuje ponechání visícího někdeho patra. A tak bojuje jedna „škola“ proti druhé v náruživé výlučnosti.

Pro všechna tato díla, pokud si zaslouží, abychom je brali vážně, platí úplně totéž: pozorování, které spočívá v základu, je správné – ale konečný závěr pro takto výlučně zacházení je špatný. Pro ty, kdo hledají a upřímně usilují, jde jen o to, aby s jasnou hlavou poznali úkol: smysluplné zařazení a souhru zdánlivě tak paradoxních dílčích pravd.

K tomu může dojít jen na základě neustálého vlastního pozorování a vždy bdělého, nepředpojatého slyšení.

Rozezpívání

Jako nelze kulturu lidstva vyčist z používání kartáčku na zuby, tak se nedá zjišťovat kultura zpěvu z raní očisty hlasu, které pěvec říká „rozezpívání“.

Někteří pěvci začínají svůj den určitými písničkami či áriemi, které jim dobře leží a čistotnost technické přípravy mohou zřejmě zcela postřádat (vždyť se najdou i lidé, jimž eukalyptový bonbón ráno nahrazuje kartáček na zuby). Naopak jsou zase pěvci, kteří denně s novou péčí svůj hlas osvobozují technickými cvičeními od nánosů a systematicky dovádějí k výkonnosti úrovní. U někomu zůstávají vyzkoušené formy po celá léta tytéž; u jiného se

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

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

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

Rozhlasové hlasy

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

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

Oproti těmto vyzrálým rozhlasovým hlasům máme protořadě hlasů, které vzdor vysoké kvalitě nedocházejí ve srovnání s jevištěm nebo podíem v rozhlase plně plnatosti. Například pěvec s širokým rozpětím tónové síly (od fortissima k pianissimu) má úchvatné jevištní výrazové možnosti; pro rozhlas může být naproti tomu vhodnější hlas s omezenější stupnicí tónové síly; je známo, že jeden z nejzářivějších rozhlasových tenoristů v někdejší

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

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

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

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

Rozsah hlasu

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

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

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

průraznosti, rezonance se ve zřetelném pocitu pěvce stává pečeti nosností a krásy.

Obě ovšem potřebuje stejně otevřené hrdlo, to je základní podmínka. Ve vztahu k otevření hltanových a hrdelních prostor bychom mohli mluvit přímo o „svalovinné znění“.

Zpaměti

Pojem „auswendig – zpaměti“ (ale též „zvenčí, vně“ – pozn. předklad.) nabývá skutečné hodnoty teprve tehdy, když zahrnuje pojem „uvnitř – inwendig“: když umělecké dílo prochází nejen více či méně rychle fungující pamětí, ale je zakotveno co nejhlouběji v nitru. Jeden velký básník kdesi říká, že bychom se měli každý den učit nazpaměť jednu básničku nebo krásně vyjádřenou myšlenku. Není pochyb, že neměl na mysli pouze obohacení naší paměťové schopnosti.

Někteří dirigenti dirigují zpaměti, tedy bez partitury. Publikum nad tím žasne. Nikdy neobdivuje, že operní pěvec zpívá zpaměti své partie a koncertní pěvec celý program písňového koncertu. Je to samozřejmě. Noty na scéně jsou beztak nemožné. Měly by být – pomíneme-li výjimky – nemožné také na písňovém koncertě: neboť pěvec dosáhne plné volnosti pěveckého ztvárnění tehdy, když se vžije do písňe tak, že by jej notový předpis jen rušil. Plnokrevně zobrazení Evangelisty velkých pašijí, zpívajícího zpaměti, jak je poskytl „klasik“ George Walter, může poskytnout prostor k úvaze, zda by zásadní zpívání zpaměti nedodalo také oratorním postavám mnohem hlubší plastičnost.

Velká písňová interpretka Lulu Mysz-Gmeiner s oblibou říkala, že nikdy nevyšla na podium s písní, kterou by nebyla s sebou nosila nejméně čtvrt roku, kamkoli se vřítla. Kdo znal její písňovou interpretaci a srovná ji s písňovým přednesem zpíváním napolo z listu, jak nám jej poměrně hojně poskytovali zejména jevištní pěvci, ten chápe uměleckou vážnost takového základního postoje a nepokládá ho za přehnaný a podivný. Živoucí obraz provedení musí být studován „nazpaměť“ ve svém niterném dění. Teprve pak uvnitř také uzraje.

Ztráta hlasu

Ztráta hlasu: v mládí špatným pěveckým vedením a takzvanou „metodou“, v období zrání vzrůstajícím naturalismem nebo nešťastným vnějšími okolnostmi, v plném stadiu zralosti dlouholetými vrcholnými nároky bez zorného úhlu techniky a bez hlasové kontroly; ve stádiu ochabujících silami, které nebyly dostatečně pečlivě trénovány a udržovány na výši.

Strach před ztrátou hlasu, pro který se pěvecké studium jeví očím rodičů a příbuzným jako odvažlivost, může být podle toho temnět oprávněný.

Pokud však výchova spočívá v rukou dobrého, odpovídajícího a osvědčeného hlasového pedagoga a dostiující léta studií navíc poskytla bezpečný základ, není se co obávat ztráty hlasu. To už by se musel nashromáždit řetěz nešťastných náhod, aby vyvolal předčasný úpadek dobře fundovaného hlasu.

Tyto nešťastné okolnosti mohou být zčásti obecně zdravotní. Křehká konstituce, častá nachlazení nebo i slabost, kdy by se hlas měl šetřit a kvůli povolání tak nečiní, neočekávaná omezení, osudové psychologické okolnosti (jejichž vlivy na hlas jsou daleko silnější než můžeme tušit), a zvláště také slabost charakteru vůči pokušením společenským nebo jiným silám, narušujícím běh života: sejde-li se tohle naneštěstí s nadměrným zatěžováním kvůli využití, kvůli cizímu oboru, kvůli nezvládnutí naturalisticky prudkého temperamentu – pak může dojít k neštěstí.

Ale mladý pěvec, který se cítí povolán, na to říká: „Pianista může také pozbyť několika prstů, houslista si může zlomit ruku – kde je vůbec jistota na téhle zeměkouli?“ A zkušební řeke: způsob vyjádření, že pěvec, „ztratí svůj hlas“ (tak jako když člověk ztratí deštník), poskytuje zcela zkreslený obraz. Od prvních projevů úbytku až k pozbytí kvality je to velmi dlouhý proces! Když pěvec neposkytne šanci psychice, šoku ze ztráty odvahy při počínajících náznacích a zaměří se energicky okamžitě na korekturu hlasu, dá se ve většině případů nebezpečí odvrátit.

Ztvárnění písne

Výraz v písni je po stránce elementární omezen zákazem gesta a tělesného pohybu na koncertním podiu. Tělesné zrcadlení se omezuje na jevištní oči a obličje v živé, ale také ovládané minuce a – téměř neznatelně – v postoji. Byť je toto omezení v písni tedy velké, přece jsou možnosti ztvárnění, vyplývající bezprostředně z jedinečné výrazové oblasti písňového umění právě tak velké.

Prvním zvukovým požadavkem na písňového pěvce je schopnost ovládat barvu hlasu. Operní pěvec zpívá celý večer jasnější či tmavší postavu, kterou ztělesňuje; písňový pěvec má však ztělesnit tolik postav, kolik písní toho večera zazpívá! Jeho „obor rolí“ se mění s každou písní. Každá jeho „role“ má svou hlasovou barvu.

Sepíšme někdy postavy zřejmě z nadpisu Schubertových písní: Gany-med, Mennon, Atlas, Prométhéus, Rybář, Syn múz, Král duchů, Hartenk – nebo Mladá jeptiška, Mignon, Markéta, Klárka, Suleika, Delphina – neuspořádaný přehled osob, které si navzájem nejsou ani v nejmenším podobné. Že každá z nich vyžaduje své vlastní vybarvení, že pěvec nemůže zpívat Hartenka s barevností Syna múz nebo pěvkyně Mignon s barvou Suleiky – to je každému myslivému člověku z této náhodné sestavy

samozřejmě jasně. Jen pěvci sami ukazují příliš často, že nemají ani ponětí o tom, že každá z těchto písní znamená osobu.

Právě tak jako s barevnou paletou je to v písni s bohatstvím dynamické škály. Příkré protiklady mezi fortissimem a pianissimem jsou beze všeho přípustné v realismu scény; píseň je však dějištěm tónové síly. Sepnout v krátké písni dohromady nadpozemské pianissimo s mohutným fortissimem je (kromě výjimek) dokladem nestylizovanosti.

Stejně závažný význam jako nedostatky duchovních sdělení mají i nedostatky technické. Dechové nárazy ve smyslu chyběného zesilování narušují jednotu linie. Nedobrovolná portamenta ústí do sentimentalit. Těžkopádně ponalé, stejně jako nedbalé ledabýlé vytváření konsonantů přetrhává vokální řetěz. nekontrolované oslabování jednotlivých vokálů znamená tupá místa bez smyslu. A tak ad infinitum. Nikdy neustávající rozmnožování velké intenzity je vázáno na malé „technické“ jednotlivosti.

Ze stylových zákonů vyplývá sama od sebe určitá zdrženlivost v akcentování, která charakterizuje zpěv písní v protikladu k opernímu zpěvu. Pro sílu uměleckého pocitu v tom není ani v nejpatrištnějším nic omezujícího: vnitřní scéna jednotlivé písně je dramatickému dění na jevišti plně rovnocenná.

Prožitek této „vnitřní scény“ musí ve vysoké míře souznít s elementem hudebním: kvůli slovnímu výrazu není možné znemožnit tempo nebo zabít rytmus. V opoře odpovídá za tempo dirigent. V písni je to pěvec – nikoli snad doprovazeč. Velmi to svádí ke svévolí: Písněová interpretace začíná teprve tam, kde pěvec pojme do své vůle tempo jako rozhodující faktor svého představitelství a kde rozezná, že rytmus je jeden z jeho nejsilnějších výrazových prostředků. Každý synkopa, každá rytmická tečka je požadavkem intenzity. Cesury, prodloužení a volnosti platí pouze na základě vnitřní nutnosti – nikdy ne kvůli laciné působivosti (nebo zahlazení neumenění).

To všechno bohužel není samozřejmé. Příliš často slyšíme i u prosulých pěvců každé piano coby tempové zvolnění, každý exponovaný tón jako nenařazené nebo přímo i nechtěné protažení. Když světově prosulý tenorista, zveřejněný na deskách, zohaví Brahmsovu píseň hyřivými fermatami, fustlovým pianem a nesmrtelnými ritarandy, je tento kabaretistický skvělý výkon leckde důvěřivě zaměňován s písňovou interpretací, jak často potvrzují komentáře k případným rozhlasovým vysíláním. Pěvec, který na jevišti vyzařuje velkou sílu osobnosti, může v písni ještě snadno sklouznout do oblasti, která leží hluboko pod duchovní úrovní písně.

Dějiště scény je jednoznačné. Vnitřní dějiště písně však má přímo nezměnitelnou proměnlivost. Málokdo ví o tajemství, že na koncertním podiu musí být vztah pěvce k posluchačům, k okolnímu světu neustále proměnlivý. Kdo touží po katalogizování, může rozlišit čtyři, pět, šest skupin. Především zdaleka největší skupinu „Du-Lieder“ (písní pro Tebe, o Tobě), počínaje od: „Ich bin Din, Du bist min“ až k Prométhéovi: „Be-

decke Deinen Himmel, Zeus!“ Téměř všechny milostné písně světové literatury náležejí k této skupině. Zjevná přítomnost, vize, často takřka zapřísahání neviditelného partnera – to je pro ono „Ty“ na podiu rozhodující.

V protikladu stojí druhá skupina, písně ryzního já (Lieder des reinen Ich) – zpěvy, v nichž zpívající člověk je v hloubi zcela sám, ponořen do svého jedinečného vlastního světa: smutek se tu nestává nářkem, jen potměšilým sténem v sobě samém: „Lass, o Welt, o lass mich sein“ od Hugo Wolfa není navzdory oslovující formě nikdy snad enfaticky rozplakaná prosba ke světu (jak to dost často slycháme), ale dýše u Wolfa bolestně toužebným úsměvem vnitřní osamělosti, dýše magickou zasněností podobnou Wolfově písni na Gottfrieda Kellera „Wie glänzt der helle Mond so kalt und fern!“ Přemáhána síla citu v těchto písních – jaká výzva pěvci před zástupení!

Zcela jiná je pak třetí „hymnická“ skupina. Zde není žádné Ty ani já, zde už neexistují ani zdi sálu – zpěv uchopí nejvzdálenější dálavu, vyžaduje hvězdné vzdálenosti: pomysleme na monumentální Schubertovy zpěvy, na „Dem Unendlichen“ s hymnem: „Welt, Bäume des Lebens, ins Harfenge-tönt!“

Proti tomu čtvrtá skupina – ta se obrací bezprostředně k obecnstvu, vtaňuje přítomné posluchače do výkonu, špoluhraje s nimi, lichotí jim, ano, dokonce s nimi i koketuje až na pokraj galantního stylu starých árií na rampě („Seht mich leiden, schöne Seelen“), který byl zúšlechťen v částech velkých Mozartových koncertních árií k žalosné něžným, kouzelně se pnoucím liniím.

Zvláštní interpretační skupinu tvoří balady s jejich nároky na charakterizační umění; další pak písněové rozmluvy, které vyžadují silné psychologické proniknutí. Zpívá-li Schubertovu „Der Tod und das Mädchen“ muž, znamená utlumená předehra nejniternější klid: neboť pěvec sám představuje Smrt, která pak promluví. Zpívá-li tu píseň ženský hlas, je to úplně něco jiného. Zosobňuje dívku, která cítí, že se blíží Smrt, která v tušení uchopí plna hrůzy ono nikdy nepoznané těchto akordů předehry, což je zachyceno v rozecivěném úleku. Začátek jejího nasazení: „Vorüber, ach, vorüber!“ propukne jako z bezjmenné hrůzy. Předehra, tak vzdálená všemu, čemu se říká divadlo, vyjadřuje ve svých rysech nálehavou vnitřní napjatost naslouchání, která se pak nuceně musí vybit ve zvuku pláče. A přece si ve smutném strachu nesmí vést tak dramaticky divoce, aby slova Smrti „Du schön und zart Gebild“ nepozbyla zcela své platnosti.

I každá sebemenší nebo sebevětší píseň je scénou a postavou na věčném jevišti lidského srdce.

Utváření programu

Každá kultivovaná žena se učila, jak se vybráně obléknout, aby třeba jako pěvkyně na pódiu – nenápadně a přece zřetelně, uplatnila svoji krásu. Tato úloha kultury, kultivovaného vkusu, se většinou dobře vyřeší v oblasti odívání. Přenést však tento požadavek také na program koncertního vystoupení v písních či áriích a sestavit tento výběr, aby odpovídal osobnosti pěvkyně (nebo pěvce) – aby tedy plně uplatnil krásu hlasu jako živoucí zvláštnost a umělecký typ: tento úkol se už tak vážně nebere. Jinak by nebylo totiž šablonovitých programů, nepřiléhajících k hodnotě osobnosti, bez základní vnitřního napětí, bez rozmanitosti, bez dráždivosti proměny duševního prostoru, bez sladěni jednotlivých skupin programu – v sobě samých i navzájem.

Program působí nejsilněji, jsou-li splněny dvě podmínky: za prvé musí být každá jednotlivá skupina písní vzhledem k napětí zařazena správně do celkového programu. Za druhé musí skupina sama v sobě spojitvat, proměnlivost napětí a uvolnění v uzavřený celek. Jednotlivá skupina písní by měla být vybudována s vyváženou proměnou svých vět, asi jako sonáta či symfonie.

Bohužel je dost pěvců, jejichž „symfonie“ se skládají jen z adagioových vět. O samostatném výrazu „utváření programu“ vládne různé mínění. Slyšíme o „kursech pro vytváření programu“. Mnohokrát tam ale nejde o formu programu, nýbrž o umění interpretace. Málo je rozvinuto uvědomění, že už program sám (jeho sestavení, výstavba a vyvážení v celku i v jednotlivostech) může být hodnocen jako umělecký čin právě v okruhu písňového večera, v němž přece každá píseň si osvojuje své zvolené místo a jedina nesmí zabít druhou. Jak se rozvíjejí obrazy velkých Mistrů na výstavě? Duch a jemnocit, takt a vkus musejí tu všude jít ruku v ruce.

Takt? Ano. Bezpečně by je netaktní spojit do téže schubertovské skupiny Goethova „Promethea“ a Klopstockovu „Dem Unendlichen“. Klopstockův hymnus v takovém sousedství rozhodně neplatí bohu, tomu nekonečnému, nýbrž vzývá jen nekonečnou tónovou sílu.

Uvolněnost

Uvolněnost je pramenem pružnosti. Pružnost je pramenem síly.

Boxeři v těžké váze to vědí právě tak dobře jako lehkonoží tanečníci. Komu je znám velkolepý systém, který vytváří základ uvolňovacích cvičení v boxu, pochopí základní zákon tělesné síly ve zpěvu bez dalšího vysvětlování.

Pěvec ví o základních souvislostech málo. Proto způsobil kladný pojem „uvolněnost“ ve zpěvu tolik záporného. Chybné zaměňování uvolněnosti s ochablostí obralo celé zástupy mladých pěvců o sílu hlasu, díky „opatrnicky“

sníženým nárokům jejich těla – zejména pak strnulá síla vůle náhle ochromila duchaprázdňě nadměrnými nároky orgány a způsobila jejich nepotřebnost při požadovaném uměleckém výkonu. Tento pěvecký mylně vedený hleden musí znít paradoxně: „Kdo „nenamáhá“ naležítě své tělo, ten namáhá hlas!“

Nauka moderního sportu o hravé ohebnosti v přípravě k silovému výkonu musí učít totéž i pěvce: přípravně naprostě uvolnění tělesných a dechových oblastí, výcvik v elastickém hlasovém hmatu, nasazení, v ohebně změně poloh, pružnosti konsonantů a tím i výslovností, ovladatelnosti běhu. Z tohoto všeho vyrůstá schopnost k vypětí, vyrůstá plnost hlasová, vyzářování hlasu, jeho možnosti pružnosti – vše to, co pak oprávněně označujeme jako „sílu“.

Skutečná síla pěvce právě tak jako tanečnicka pochází totiž z elasticity a nikoli z úsilí vůle. Také daná elementární prasla vysokodramatických hlasů se může zcela rozvinout, je-li nesena živoucím principem ohebnosti na základě svobodné hravého svalstva. Nemělo by se snad tak strašně špatně chápáné a zneužívané slovo „uvolněnost“ (Lockerheit) nahradit ve zpěvu srozumitelným, jednoznačným pojmem „elasticté“?

Nemoci moderního člověka je strnulost – způsobená spojením příliš vysokého krevního tlaku vůle, oběhových poruch nadměrně stísněných napětí a mštnání tuze velké záměrnosti.

Skutečná vřicholná napětí, jaká potřebují při velkém výkonu tanečník, činoherec, dirigent, pěvec se dají prostřednictvím vůle nebo dokonce uvědomění uvést do činnosti tak málo, jako napětí v utíkání a běhání dítěte. Vyrůstají ze základu uvolněného oddání se vášnivě hře. Oddanost a síla žijí v blízkém vztahu.

pěvce, aby vyzářoval pocit svobody a životní důvěry do tohoto světa omízené volností a životní úzkostí, v níž se slovo „zábavy“ stalo přímo módou. Podstata umění je z velké části obrana lidské svobody proti násilí a chaci. Na čem závisí květ zvuku, rozkvětání celého pěveckého hlasu? Je třeba uvést závažný důvod – totiž důvod, proč mohou jižní národy vykazat proti severním zónám o tolik více „pěveckého materiálu“. Podmíněno vrozenou povahou a s ohledem na výchovu je od dětství zářící a bezpodmínečnou „ano!“ životního pocitu daleko méně zastíněno a ohroženo zákazy, skrupulami a odpovědností, než je tomu ve výchově na severu. Goethe kdysi mluvil o tom, že už dětem, které se ve Výmaru na kopečku na Frauenplanu pokoušely malíčko bruslit, okamžitě vztekla policejní moc tuhle radost uhasila. Připojil k tomu úvahu, jak asi může v takové atmosféře vyrůstat svobodný národ.

Stísněnému dítěti se může ve škole přihodit, že ze sebe nevypraví před učitelem správnou odpověď, ačkoli ji ví: má sešněrovaný krtk. Pěvci s proslulým strachem z výšek se stane totéž. Hlasu se může dařit jen v důvěře, nikdy ve strachu.

Je málo věcí v životě, které jsou smutnější, než přihlížíme-li k tomu, jak se rozenému uměleckému talentu „překáží“ z vnějšku i vnitřku, aby našel sám sebe, takže člověk pak musí existovat vedle svého vlastního já. Tragickým zjevem není jen člověk, který se zapletl jako spoluviník: ne, také ten, který byl ošizen o to, aby se „v průběhu života rozvíjel jako vytvářená forma“.

Tanečnice a pedagožka Elisabeth Duncanová, sestra velké Isadory, byla nadána přímo požehnanou schopností oprostit své žáky od „nervózních“ zábran. Tento druh uvolnění je pedagogickým tajemstvím – přinejmenším v umělecké výchově.

Strach a důvěra! K uskutečnění svého umělectví může pěvec dospět teprve tehdy, když nabyl důvěry ve vlastní hlas a v tvůrčí síly svého vnitřního bytí.

Překlady

Cizojazyčné básně – například italské sonety Michelangelovy nebo anglické od Elisabeth Barrett-Browning – existují často v celé řadě překladů. Srovnáme-li je, překvapí nás při vysokých nárocích na vlastní básnickou hodnotu překladu, nakolik se od sebe vzájemně naprosto liší. Ne každý dává bezpodmínečně přednost sonetům Browningové v překladu Rilkeho. Takřka v údivu poznáváme a pocítujeme velikost takového sobě samému vyčteného úkolu, chtít vykrystalizovat ducha básně z ducha dvou jazyků.

Jiného druhu, a do jisté míry ještě těžší, je úloha překladu básní zhudebněných v pěveckých dílech. Hudební neulehčuje prosazení vlastní básnické hodnoty; k básnickému smyslu překladatele se musí přidružit velmi

bezpečně hudební a speciálně pěvecké porozumění. Neboť hudební vrcholy, směřování uvnitř hudební fráze, rytmické svévolé kompozice – musejí také v překladu souznít se sloven tak, jakoby byl málem opus komponován v novém jazyce.

Takovou „neobvyklou“ práci může na sebe vzít jen ten, koho k této formě hudební činnosti pobízí potěšení zvláštního druhu, nadání, instinkty hravosti – jak tomu bylo například u Hermannova Levého v jeho okouzlujících překladech Mozarta.

Když je naproti tomu překladatelská práce dána nakladatelstvím na objednávku komukoliv, mučí se nešťastník dost často beznadějně a může připravit stejná muka celému řetězu pěvců. Duchaplný pěvec musí mít občas odvaluho přetvořit textové přinejmenším zvlášť nepodařená místa, aby vůbec mohl naplnit svůj pěvecký úkol: zpívat skladbu k posluhačovu srdci – neboť jinak (v nesrozumitelném a nepřiměřeném otextování) se často znetvoří až k směšnosti.

Prohlédneme-li si například německy vydané zpěvy Kodályho (jejichž překlad je mimořádně ztížen maďarskými rytmy), ihned pochopíme, proč německí pěvci neznají skladby cizích autorů (což se jim často vyčítá). Pokud to pěvce nepoukává, aby tu vynášel nový použitelný překlad, nebude moci tyto písně s akcenty na posledních slabkách v současném německém překladu přesvědčivě ztvárnit. Proto se většina pěvců předem vzdává toho, aby předváděla takové sporné věci: snaží raději výtku „úzkoprsé omezenosti“, která se jim s oblibou přisuzuje.

Katastrofa různých mozartovských překladů v posledních padesáti letech osvětluje pěvci toto téma ještě zvlášť očividně. Občas se pěvec či pěvkyně musí třikrát čtyřikrát přečíst překlad svých mozartovských Partii, což musí vést zvlášť při hostování k projevům zoufalství. Neboť co znamená takové přečtení pro tvorbu, výraz a hru – to pochopí jen ten, kdo zná souměřitost slova, zvuku a gesta ve světě pěveckých představ. Operní divadla si vydechla, když byl tento stav konečně odstraněn kombinací překladů Levi-Schünemanna. Nové záměry, zpívat na německých scénách Mozarta italsky, nejsou pro pěvce zdaleka tak náročné jako předchozí chaos. V mnoha zemích – také v Metropolitě – se provádějí všechny opery v originále – což ovšem na druhé straně může způsobit mnohé fonetické zvláštnosti.

Překladatelskou otázkou osobitěho druhu je vokální problém ve vysoké poloze, kde se někdy nelze vyhnout násilnostem. Zřetelným příkladem jsou Mozartovy koncertní a koloraturní árie ve vydání Lilli Lehmannové, v nichž je průběžně ve výškách dána přednost vokálu „i“ (což nebylo slovně pro překlad vždy jednoduché a také to nepůsobí vždycky přirozeně). Interpretka árií, která nemá převahu „i“ na výškách ráda tak, jako ji měla ve svém hlase ráda Lilli Lehmannová, má na vůli zménit třeba vysoké „Fiehe, Verräter!“ na „Fort, Verräter!“ nebo v jiné zvolání – jak přece překlady vůbec zůstávají volné jako ptáci. I to má ovšem velmi problematické následky, že

může v každém operním divadle vystoupit Carmen na scéně s jiným textem, zrušuje-li intendanta problematika překladu. Ještětší pěvec rezignovaně zjišťuje: v otázce překladu je „bezmocné“ vydan na pospas moci divů.

Ano, rezignace: tímto sloven se dá označit pocit operního pěvce – pokud je to citlivý a intenzivní umělec – zvlášť tehdy, má-li co dělat s pouhým konvenčním libretem a ne s niternými nároky phohodnotného básnického díla: jeným výtvorem nluvné duchovní fantazie, který v originále přhrá- vá slovo k tónu v okouzující proměně duševní vznětlivosti. Tomuto souzně- ní básnicka slov a básnicka tónu nemůže v překladu pěvec nikdy učinit zadosť. Mluvní síla akcentu a plastická tónu nemůže v díle Wagnerově utrpí ve fran- rytnická situace. Rozplývavost zvukového světa Debussyho v „Pélleovi a Mélisandě“ spočívá naproti tomu v tak křehkém a přece nedílném spojení s rozzechvlostí francouzského básnictví, že německý překlad porušuje samu podstatu. Některý pěvec se zde může málem umyšlně snažit o nezřetelnou artikulaci.

Vždyť i recitátor, který je nutnosti hudebního souznění přece jen zproštěn, bude v anglickém překladu Duinských elegií vždy hořce postrádat jako bolestný nedostatek hudbu Rilkeho mluvy, pokud je v obou jazycích jako doma a originál zná a miluje.

Příroda, přírodní podoba, přirozenost, naturalismus

Žádný jiný druh umění nejeví tak silné pouto s přírodou jako zpěv: hudebním „nástrojem“ je tu samo tělo, které je bezprostředně podřízeno zřetelným zákonům působení přírody – zákonům tělesné i duševní povahy. Snad nikde v přírodě nejsou možné takové divy netušeného přírodního rozvoje jako právě ve zpěvu, právě tak jako se nikde nedá příroda tak pokazit. Dochází k tomu především v mechanickém vyučování, které se přírodě odcizí. Všechna práce ve zpěvu má vycházet z přírody, dávat se pravdu jejím zákonům a okruhem se k přírodě navracet.

Publikum se může ptát: „Čím je příroda v umění?“ Z poloviny zná odpov- věď samo: to, co lidi na uměleckém výkonu vzrušuje, je původnost, bezpro- střednost, spontánnost – ať je to nevědomá grácie či pramenatá elementární síla – právě záležitosti pramene a vzniku. Kde jsou prameny, tam je příroda.

Pro pěvce není žádným velkým komplimentem, dostane-li se mu z odborných úst chvála za jeho „výbornou techniku“ nebo za „kulturně zpívání“. Měl by se z toho radovat mnohem méně, než když po letech úporného úsilí slyší: „U vás člověk jasně pozná, že máte všechno od přírody.“ Teprve vznikne-li takový dojem, jsou odstraněny zbytky nečistot vývojové- ho období a ve velkém procesu přetavení celého člověka (v tavící pánvi hlasové výchovné technické práce) se získává čistý výsledek: dokonalá přirozenost a volnost zpěvu tak, že si každý myslí, že by to dokázal také –

ona dokonalá přirozenost, kterou nazýváme skutečným uměleckým mistrovstvím, jinnž nakonec vítězí umělec nad hmotou. Každý v tomto smyslu osobitě rostlý umělecký výkon, který vypadá „velkolepý jako poprvé“, je zpět získanou, ne, nově stvořenou přírodou!

Dokonalou přirozenost se daleko překročil stupeň, který se tu nazýval přírodní podoba.

Fáze přírodní podoby je pro pěvce začátečním stupněm – krásným a nutným, jakým by měl být každý začátek. Přináš první hravý rozvoj jeho přírodně daných sil v živých formách cvičení, které platí nejprve uspořádání těla, celkovému tělesnému postavení, přípravě prostoru pro ozvučnou sílu zvuku a rezonance, odebrání všech přepětí a nepřirozenosti.

Někdy se však potom mladý pěvec ocitá na křižovatce se dvěma smě- rovkami. To je rozhodující bod v životě vrcholně nadaných! Jedna směrůvka totiž ukazuje cestu k zákonitosti přírody. Tato cesta vede přes neoprávdo- vější práci, neúnavné hledání a nalézání vztahů – vyžaduje neochvějně zahořet pro pravdu (zvlášť také ve schopnosti přiznat si to, co jej od doko- nalosti vzdaluje). Zato však vede tato cesta k vytouženému vrcholu a – k téměř trvalému zdraví hlasu. Lilli Lehmannová, velká pěvkyně, která na sobě neúměrně pracovala – Battistini, jedinečně velký „znalec“ pěveckého umění – oba zpívali ještě v sedmém desetiletí svého života s kvetoucím zvukem koncerty v největších sálech a nejnáročnějších podmínkách.

Druhý ukazatel vede do plochého údolí, na pohodlné cestě spěje od původní přírodní podoby ke zpěvnímu naturalismu.

Umění je ve zpěvu, jako ve všech druhých umění, ztvárněný výraz vnitřního životního dění. Naturalismus ve zpěvu je nezvratněný výraz (zvlášť ve vyšším „technickém“ smyslu).

Naturalismus nádherně vábí, bez ohledu na hlas, k nespoutanému využí- vání mladého temperamentu. Svidně klynou snadno a časně získané efekty – a úspěch, který je provází. Varování ze strany uměleckého svědomí i ze strany přirozenosti hlasu (například nepohodlnosti ve výšce nebo ve střídání poloh) jsou přehlášena oparem životního pocitu. Ale – hlas sám je a vždy zůstává jistým druhem svědomí. A brzy se v hlalolivých áriích – s nastávajícími organickými zábrannými – stane z hlasové nouze chnost přehnaného naturalistického výrazu. Posluchači budou strženi – hlas však bohužel také: on, dar přírody, který by měl pěvec po celý život nosit na rukou! Šelesty, zlomy, tremolo, výpadky v určitých polohách – to jsou varovná návěstí přírody. Běda, zůstanou-li nepovšimnuti! Ostrost a ztráta výšky, proslová díra ve střední poloze nebo jiné těžké škody hlas pomaleji či rychleji likvidují.

V písničích je zpěvní naturalismus pro vřímavé uši prostě k smíchu. Umě- lecká křehkost písni hlasovým neuměním a nevyrovnaností bez výrazové- ho ztvárnění zhrubne a zesentimentální. Vyúsí pak mylně do onoho druhu nadsazené takzvané romantiky, která si název „romantika“ vůbec nezaslu- huje.