

9.
třetino desetiletí svého věku, ačkoli se jí ve zkušebně zabývala už celá léta! Má-li oprávnění výraz o souvislosti génia a ptle, pak se shoduje s uměním Lilli Lehmannové. Byla géniem duchaplné práce na svém vlastním hlase.

Zvláštní přehled, který by vyčerpал dějiny oborového rozdělení na operní scéně, by přivedl řeč na zajímavé jednotlivosti. Vznik takzvaných buffo oborů (z původní neapolské) opery buffy je jednoznačný, jsou ještě nyní téměř beze změny zastoupeny v postavách subrety, buffotenora a buffobasu. Proti tomu mají ostatní dnes běžné platné operní obory mnohem méně přímocný rodokmen. Z dramatického koloraturního sopránů 18. století vznikl na počátku devatenáctého „zcela nový typ“ dramatické pěvkyně, poprvé cele ztělesněný ve Fidelii skvělé Wilhelminy Schröder-Devrient, která se už v raném mládí naučila chápat dramatické představitelství jako základ svého umění prostřednictvím své matky, geniální tragédky Sophie Schröder. Daleko více – zvláště vlivem předcházející periody kastrátské – se setřel původ jiných oborů. Čteme-li biografie pěvců minulých století, žasne-me často nad pestrostí repertoáru.

Vymezení operních oborů je v divadle plně oprávněné především u začátečníků. Mladý pěvec se na ně může odvolat (v případě potřeby přes odborový orgán), aby zpíval jen svůj obor a nemusel ho přetvářovat. Intendant ovšem může trvat na tom, že je třeba převzít partě celého oboru; pročež záleží – při připadném přetřetí mladého pěvce v samotném oboru – na postoji a lidskosti intendantů.

Dnešní dělení hlasových oborů je v této knize zařazeno vždy u příslušných druhů hlasů (od sopránů k basu).

Příkladem pro oborové přechody tenoru je Caruso, který svůj počáteční lyrický obor rozšířil postupně až k těžkému hrdinnému mezioboru (pouze Wagnera nezpíval). Říkával, že má své role v různých zásuvkách. Když měl večer zpívat roli lyrického charakteru se světlou barvou hlasu, přiměl se na celý den k lehké chůzi, živě mluvě a smúchu, aby s pěrující nadneseností a pohyblivostí se předem vcítil do záživé hlasové barvy. Měl-li před sebou naproti tomu večer těžkou hrdinnou partii, pohyboval se celý den těžkými kroky, obtížně, odměřeně, nluvil hluboko, vážně a pomalu – připravuje se každou nitkou na tenný hlasový charakter.

Pěvecký génius jako Caruso nebyl o těchto věcech zpravován z vnějšku. Uchopil je zevnitř, silou své vrozené přirozenosti, tajemstvím barvy hlasu a jeho celkového zvuku. Vzelelost a elán v oblasti tělesných napětí podporují jasnější barvu. Tlma a zátež vábí temnost zvuku. Že všechna napětí v celé tělesné oblasti jsou nedílně propojena s duševními napětími, a že duševní, výrazové naplnění zvuku hlasu je neoddělitelné od celkových napětí tělesných: s touto zákonitostí žil v bratrském porozumění.

I nezpěvák si musí v úvahách nad takovým zjevem jako Caruso uvědomit, že v tom, co tak střízlivě nazýváme „rozdělení operních oborů“ není rozhodující pouze pěvcův hlas, nýbrž celý člověk, v každém svém životním

projevu: postava, stavba těla, držení, chůze, způsob pohybu, charakter, vnitřní a vnější tempo – způsob, jakým se směje, způsob, jakým je vážný. Každý také musí spontánně pochopit, že opernímu pěvci někdy sedí jeho obor „na špičce nosu“. Dost často je původní schopnost k oboru a tím pro dané představitelské a hlasové úkoly během celé kariéry tak nepochybně konstantní, že se zaměření od začátku do konce nepotřebuje rozšiřovat. Lyrický tenor může za odpovídajících okolností zůstat až do konce svých dní lyrickým tenorem. Naopak se musí vždy počítat s možností, že jsou typy, které dospívají jako celé osobnosti k vlastní podstatě teprve později a proto patří do „dočasných“ rubrik.

Kde se vynoří vážné hlasové problémy a stěží překonatelné obtíže, kde tedy hlas nespěje k rozkvětu – tam si pěvec snadno zapomená položit otázku: „Zpívám správný obor?“ Neboť nic nevytrhne hlas a tím celého člověka tak mocně z dráhy dané přírodou, jako předčasné a chybě oborové zařazení.

Hlasové uzlíky

Že tělo a jeho orgány potřebují k udržení svého zdraví, aby byly přiměřeně vypracovány je pro nás dnes naprosto běžné. V minulosti si to uvědomovali duchem nadaní lidé jen ve starověku.

Před sto lety byly pokládány zdravá námaha v gymnastice, ve sportu ve vodě, dokonce i pravidelné procházky za nemožnou lopotu „civilizovaného“ lidstva. Nyní víme, že každé tělo se za tuto zátež odměňuje mladostí a svěžestí. Idyla Vossowa: „Sehnul nad knihou rozjímá u hřejivých kamen“ působí na moderního člověka přímo předpotopně. Neboť princip tělesné lhostejnosti, stejně jako šetrná péče a úzkostlivé slitování, se projevil jako předčasné lůžko stáří, nemocnosti a nedostatečující odolnosti.

Tak moderně ovšem dnes ještě stále nepojímají hlas ti, kdo se obírají zpěvem. Prosíá zásada přírody, že zdravé orgány vyžadují vydatnou, pravidelnou posilující činnost, by měla pěvci ujasnit nutnost důkladného hlasového tréninku, při němž se skutečně denně procvičí jako sportovec. Místo toho se vystavuje příliš často náhodné námaze střídajících se partií a jejich nárokům a bez tréninku se jim vydává všanc. Tělo a hlas se „šetří“ zdánlivě, zvláště když nezdravý způsob zpívání orgánů přirozeně přetěžuje a zdravý trénink samozřejmě vůbec nepřipouští.

Hlasová přetřepnost se pak brzy ukazuje (navzdory vkládání přestávek na odpočinek) ve tření, šelestech, zahlenění a ostatních nepřijemnostech, které jsou oku laryngologa viditelné teprve v pokročilejším stadiu. Nyní se zdá, že je třeba se šetřit (právě tak, jako se to během a po nachlazení přísně nařizuje). Neboť v pozadí může vždy stát varování před uzlíky.

Co vlastně jsou tyto hlasové uzlíky? V lékařských kruzích je přiležitostně slyšet přízvisko „rýnské pěvecké uzlíky“. Toto jméno odkazuje k určitému původu: k nespoutanému naturalistickému vyřvávání, jaké pěvecky

nadání a radostní obyvatelé Porýří s neúnavným nadšením pěstují ve svých tak početných mužských pěveckých sdruženích, s nimiž si vyzpívali ne-jednu přemii. Takové nadšení nejsou s to zborit ani uzlíky ze zpívání. A když hlas na určitých tónech pravidelně rupne, prokazuje na Rýně své laskavé služby k domnělému vyhlazení vši drsnosti rýnské víno.

Jinými příčinami pro výskyt uzlíků se mohou stát nepovšimnutá nachla-zení, bezohledné „řvaní“ ve stavu únavy a každá jiná forma nadměrného zatěžování.

Uzlíky vznikají z otoků v oblasti hlasivek. Znamenají lokální vymezení těchto otoků a není-li jim věnována pozornost, vyrostou do pevně ohrani-čených ztluštěnin. Mají-li být operabilní, musejí mít určitou velikost a být proti uzávěru zřetelně viditelně ohraničeny.

Orgán, který pracuje v nevhodných a proto nezdravých funkcích, vyža-duje bezpodmínečně změnu svého chyběného způsobu ovládání: hlasové uzlíky a hlasové šelesty, které z nich pramení, jsou ve svém počátečním stadiu prostým oznámením tohoto přirozeného požadavku. Věštinou se dají (převčasném rozpoznání – to si dobře pamatujte!) za pomoci hlasově-peda-gogického umění dobře odstranit, odpovídajícím přebudováním celého způsobu zpěvu – často k velkému překvapení lékaře. Předpokladem pro vyhojení je nicméně vždycky ctnost vážného pochopení a trpělivé pile „pa-cienta“. Pečlivě vybranými, do jisté míry „masážními“ cvičeními musejí být hlasivky pomalu dovedeny k onomu principu zdravé námahy, kterou jako živoucí orgány těla nutně potřebují.

Pro někoho se stal takto překonaný okamžik nebezpečí ukazatelem k ro-zumnému hlasovému tréninku. Když jsou však začínající uzlíky jako tísnivý příznak záminkou k bázlivé chybnému „šetření“, je to zlé.

Hlasové zkoušky

Zpěv je jediný hudební obor, který nepředpokládá pro přijetí na vysoké školy, akademie a konzervatoře žádné odborné znalosti. Disponuje-li adept v mnoha případech snad ani přesně znát noty. Záleží jen na dojmu z hlasu a osobnosti; hlasový dojem (zvuku, rozsahu nebo plnosti) platí obecně jako naprosto rozhodující. Vítězí „materiál“.

Přijímací zkoušky na institutech, i když se točí jenom kolem hlasu, se však přesto rozhodně nedají označit jako „hlasové zkoušky“. Na skutečnou zkoušku je dojem příliš krátký. Z rozčlenění a nesmělosti se může hlas jevit jako ubohý, nezkoušenost ve volbě písni nebo polohy, právě tak jako všechny možné nešikovnosti, mohou poskytnout zkušební komisi zcela mylný obraz. Co se tu v daném okamžiku tak líbí, nepředstavuje vždycky hodno-věrný posudek.

Ve skutečnosti je hlasová zkouška totéž co zevrubná lékařská prohlídka; platiná hlasová zkouška u odpovědného učitele zpěvu potřebuje stejný čas a klid. Jde o zřetelný obraz – nejen o současném stadiu, nýbrž o více či méně patrných možnostech hlasového vývoje, o stupni schopnosti reakcí, o celé pěvecké mentalitě.

Jako vyšetřující lékař musí také zkoušející pedagog umět vyvolat atmo-sféru důvěry, která, jak jen to jde, zvedne závoru plachosti a bezmocnosti. Jen tak se dá získat dojem, který odpovídá skutečnosti.

Hlasový uzávěr

Pojem hlasový uzávěr charakterizuje nejdůležitější činnost hlasivek během zaznění tónu: a to času téměř nepodléhající, rychlou výměnou oteví-rání a uzavírání „hlasové štetřiny“ (glottis) k vytvoření určité tónové výšky při zpívání. Že tato tónová výška není zcela fixovaná, ale modifikovaná vibratem, souvisí s „relativní“ uvolněností, která stojí proti „absolutní“ pevnosti.

Zdravý hlasový uzávěr reguluje ze své strany tlak dechu a tím podpirá zvukovou kvalitu. Na nepatrnější či silnější těsnosti uzávěru závisí vzdušnější nebo jadrnější charakter hlasu.

Musí-li lékař říci pěvci: „Vaše hlasivky nedovírají“ (ať je to z nachlazení, ať z námahy), začíná se tím období nejopatrnějšího zacházení, v němž se lékař a hlasový pedagog musejí vzájemně podporovat.

Hlasový hlas a hlasovost

Zpěvní ptáci mají – což jim lze jen zavidět – oddělen horní a spodní hrtan, jeden k dýchání a jeden ke zpívání. Staň Italové vyslovili kdysi dohady, že se u pěvce možná „voce di testa“, hlavový hlas, tvoří pomocí horního hrtanu (přibližně ve výši očí). Neboť, jak později píše Marchesi: „zdá se, jakoby přicházel protažený hlavou“.

Zvuková představa hlavového hlasu umožňuje spontánně porozumět pěveckému výrazu „hlavovost“. Laik se přirozeně tonuto utváření slov (právě tak jako u slova „prsnost“) diví neméně než Němec ze severu pojmu „furiantství“ v Bavorsku. Ale Bavorák i pěvec víděl přesně, co mají na mysli.

V pojmenování „voce di testa“, z něhož je přeloženo označení „hlavový hlas“ a v původní domněnce, že se přitom jedná o „vyšší“ rejstřík, spočívá zaměňování hlavového rejstříku a hlavové rezonance, které se téměř nedá vyhubit. Výraz „hlavový hlas“ je nepochybně odvozen z čistého rezonanční-ho označení. Je to stejná záměna, k jaké vždy znovu dochází mezi prsním rejstříkem a prsním hlasem.

Z hlediska sluchového je třeba vždy znovu upozornit na zaměňování hlavového hlasu a fístule u mužů, hlavového a píšťalového hlasu u žen. Na

CH

Chrapoty

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

Sám pěvec, který by měl o svém hlasu a mře jeho robustnosti nebo citlivosti mít jasnou, 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; Lili 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“. Takoví patři pod stálou kontrolu lékaře nebo ještě lépe hlasového poradce, který ovládá hlasové pedagogickou léčebnou dietu a léčebnou káru proti nadměrnému zatěžování všeho druhu a umí je individuálně použít.

Že může být chrapotem ohrožena celá existence člověka, i když není právě pěvcem, ukazuje obáváná „učitelská choroba“. Je důsledkem přeplněných (a navíc špatně větraných) školních tříd, kde nutnost přimět žákovskou 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 nezlepši „snahou šetřit se“, ochabnutím celkové připravenosti a pokusy o co možná nejměkčí mluvení v co možná nehlubší poloze. Naopak, takovým „opatrným“ nepořádkem v mluvních činnostech se mohou ještě zhoršit do té míry, že se projevy chrapotu nedostatečného hlasového uzavěru spojí s vyměšováním hlenu, dísností 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 „otužení“, se zřetelem na postoj, dech, tónovou výšku mluvy a přední posazení.) Zastřený mluvní 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 matřenosti.

Chvění a vznášení

V oblasti akustiky rozumíme pod knitáním (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, tembrování, nosnost zvuku a stává se nejzřetelnější v protikladu k chvění prosťm, tuhým, „rovným“ zpěvním výtvarům, které ne podobají zvuku tovarní sířeny.

Chvějivý hlas disponuje – od přírody nebo školením – příjemným hlupněm 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 přece na chvějivost, vzletnost, živosť – 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 předsavzetí do denní hlasové práce, do denních usilovných a rozvažlivých krůčků 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 přepisují všechny chyby vlastního zpěvu šmahem jen dvěma příčinám: buď „dechu“ nebo „rezonanci“. Chťejí odsunout stranou jako vrcholně nepohodlnou pravdu, že se zřetelem k mnoha chybám zpěvním jevům je také pramení chyb daleko více. Jsou jako ti dobří lidé, kteří při onemocnění ujišťují: „Bud jsem nasydl nebo jsem něco špatněto snědl.“

přirazu. O síti, rezonance se ve zřetelném pocitu pěvce stává pečeti nosností a krásy.

Obě Ovyšem 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 – z paměti“ (ale též „zvenčí, vně“ – pozn. předklad.) nabyvá skutečné hodnoty teprve tehdy, když zahrnuje pojem „uvnitř – inwendig“. Když umělecké dílo prochází nejen více či méně rychle fungující pamětí, ale je zakotveno co nejlouběji 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 paňetové schopnosti.

Někteří dirigenti dirigují z paměti, tedy bez partitury. Publikum nad tím žasne. Nikdy neobdivuje, že operní pěvec zpívá z paměti své partie a koncertní pěvec celý program písňového koncertu. Je to samozřejmě. Notoy na scéně jsou beztak nemožné. Měly by být – pomíne-li výjimky – nemožné také na písňovém koncertě: neboť pěvec dosáhne plné volnosti pěveckého ztvárnění tehdy, když se vžije do písne tak, že by jej notový předpis jen rušil. Plnokrevně zobrazení Evangelisty velkých pašij, zpívajícího z paměti, jak je poskytl „klasik“ George Walter, může poskytnout prostor k úvaze, zda by zásadní zpívání z paměti 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. Kankoli se vřla. Kdo znal její písňovou interpretaci a srovná ji s písňovým přednesem zpívaným napolo z listu, jak nám její poměrně hojně poskytuji 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 užraje.

Ztráta hlasu

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

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

Pokud však výchova spočívá v rukou dobrého, odpovědného a osvědčeného hlasového pedagoga a dostiující léta studií navíc poskytna 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 onemocnění, osudové psychické okolnosti (jejichž vlivy na hlas jsou daleko silnější než můžeme tušit), a zvláště také slabost charakteru vůči pokusem společenským nebo jiným silám, narušujícím běh života: sejde-li se tohle naneštěstí s nadměrným zatěžováním kvůli využití, kvůli citlivosti v rozšíření oboru, kvůli nevládnutí naturalisticky prudkého temperamentu – pak může dojít k neštěstí.

Ale mladý pěvec, který se cítí povoláný, na to říká: „Pianista může také pozbyt několika prstů, houslista si může zlomit ruku – kde je vůbec jistota na téhle zeměkouli?“ A zkušený řekne: způsob vyjádření, že pěvec „ztratí svůj hlas“ (tak jako když člověk ztratí deštník), poskytuje zcela zkrácený 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 pódiu. Tělesné zrcadlení se omezuje na jevištní oči a obličje v živé, ale také ovládané mimice 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 písni toho večera zazpívá! Jeho „obor rolí“ se mění s každou písní. Každá jeho „role“ má svou hlasovou barvu.

Sejsme někdy postavy zřejmě z nadpisů Schubertových písní: Gany-med, Mennon, Atlas, Prometheus, Rybář, Syn muž, Král duchů, Harfeník – 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 Harfeníka s barevností Syna muž nebo pěvkyně Mignon s barvou Suleiky – to je každému myslícímu člověku z této náhodné sestavy

Transpozice

V katalogích hudebních materiálů najdeme v sedmi svazcích Schubertových písní, které vyšly v Peterově nakladatelství, prvé svazky uvedené pro vysoký, střední a hluboký hlas, což u pozdějších není. To tedy znamená, že v pozdějších svazcích jsou tóny, které Schubert zvolil (a zvukové zamýšlel) uplatněny v originále; v dřívějších svazcích jsou naproti tomu originální tóny vždy přeneseny do jiné polohy: „transponovány“. Co v originále skladatel původně zamýšlel pro soprán nebo tenor, je zprístupněno také hlubším hlasovým druhům – a naopak.

Charakteru písně bude vždycky nejlépe odpovídat originální tónina. Neboť volba tóniny neupravení z náhody, ale ze zvukové fantazie skladatele. Velmi mnozí hudebníci jsou vůči tóninám vlnaví a citliví tak, že by zásadně každou transpozici nejráději odmítli. V mnoha případech jim můžeme dát absolutně za pravdu. Brahmsova Sapfická óda se nemůže obejít bez temně althutného nočního zvuku, právě tak jako Wolfova „Er ist's“ bez jarní jasavosti světlého sopránu. A když při transpozicích směřem dolů upadnou basy v klavíru do nejistého brumlání nebo při vyšších transpozicích diskantové polohy v nic nefkající klinkání, je třeba z těchto obecně zvukových důvodů od transpozic odradit.

Pěvec má přesto ze svého hlediska pro transpozice přesvědčivé, velmi závažné důvody. Říká do jisté míry oprávněně, že přece většina písní svou barevnou, výrazovou, zvukovou atmosférou není absolutně přísně vázána na tónovou polohu; a nechce pochopit, proč jemu i jeho publiku má kvůli zákazu transpozice zůstat uzavřeno neslýchané písňové bohatství. Odvolává se na poměrně malé množství lidí, kteří mají do té míry silné tóninové uvědomění, že by rozdíl od originálního tóniny spontánně pocítili jako rušivý nebo dokonce zarážející. A uvede, že i v operách se známé slavné árie zpívají v transpozicích, když určitý zpěvák nedisponuje zcela bez problémů výškou (či hloubkou) – pod mottem: je lepší, když se árie zazpívá v transpozici, ale svobodně utvářená, než s klopnotnou mučivostí v originále. Zvláště se může ještě odvolat na velkorysost největšího z písňových skladatelů – neboť pod jednou ze svých písní napsal Schubert: „Má-li být tato píseň transponována o kvartu níž, musí doprovod hrát o oktavu výš.“

Fanatiky originálních tónin nicméně potkávají zvláštní věci. Každý ostatní pěvec ví, jak propastně hluboké se zdají tónové polohy ve zpěvech Heinricha Schütze. Mnozí se ptají, zda se to opravdu před třemi sty léty v německých zemích hemžilo tolika propastně hlubokými basy a alty, jako zdánlivě požadují sóla v Schützových dílech. Ne, těch bylo tehdy právě tak málo či mnoho jako dnes! Notově věrná, zdánlivě „dlu věrná“ vydání Schütze bohužel nejsou věrná zvukově; Schütz nezamýšlel dila v takto notovaném zvukovém obrazu, i kdyby byl snad měl odpovídat pěvce k dispozici. Řešení zahnady propastně hlubokých basů spočívá prostě v tom,

že takzvaný „chorton“ pro varhany a církevní hudbu v sedmnáctém století ležel přibližně o malou tercii výš než dnešní komorní tón. Až do čase Bachových měl „chorton“ dokonce geografickou podmíněnost – to jest, v různých krajích byl různé vysoký.

Zde tedy prožíváme paradoxní skutečnost, že dlu věrná reprodukce by měla transpozici přímo vyžadovat, že tedy zpívání „originálních tónin“ věrně podle notace, může také někdy znamenat zvukové zfalšování.

Tremolo, trylek vibrato

Nejobtavanějším pojmem mezi pěveckými nedostatků je pro pěvce a zpěv bezpochyby tremolo – lidově krutě označované jako kvedlání, mekot nebo řehltání. Postřehne je bezpochyby i nemuzikální laický posluchač. Částečně je ovšem stupeň tremola otázkou vkusu celých zemí. Například ve Francii se hlasu dovoluje mnohem větší „výkyv“, než je tomu v Německu.

Tremolovat znamená třást. Co je to však tremolo? Na tuto otázku je možno odpovědět: tremolo je jako jev buď oslabený trylek nebo nadměrně zesílené vibrato. Neboť jini je tremolo ve své jevové formě z obou stran ohraničeno. Předně je třeba se podívat na oboje.

Podstatu trylku jako umělecké formy není, jak se to stále chápá, ve zpívání dvou oddělených tónových výšek rychle vedle sebe: spočívá naopak na chvění hrtanu, a to tak, že tímto chvěním dochází k odklonu od nasazené tónové výšky až o celý tón, v řídkých případech až o tercii.

Trylek patří do takzvaných ozdob (Verzierungen) – ve zpěvu jako v instrumentální technice. Dřívější století rozlišovala ve zpěvu „trillo“ a „gruppo“, trillo chápala jako intonační pokles na téměř setravající tónové výšce, gruppo však jako výkyv dvou zřetelně rozdílných tónů. Pro nácvik trylku je proto vhodné vycházet z toho, že se nejprve usiluje o pohyb hrdla na jednom tónu, pak se pokud možno stupňuje k dvěma tónovým výškám. Tradiční forma cvičení trylku rychlým střídáním sekundy je většinou mamná lasky snaha: trylek neprobudí – nebo určitě jen tam, kde už byl nevědomky k dispozici od přírody. Úspěšnější mohou být rytmicky akcentované formy, protože akcentování může vést hrtan účinněji do jeho chvějivého pohybu. Nutné, velmi energické uhození k probuzení trylkové chvění přimělo Lilli Lehmannovou k návodu, že se má trylek cvičit „křičeně“.

Ačkoli se dnes s trylekem nakládá jakoby náležel pouze koloraturnímu sopránu, zcela v protikladu k dřívějším stoletím, která jej velebila jako „de coro e vita del canto“ (ozdobu a život zpěvu) – poskytuje přece velkou, velmi málo známou hlasové výchovnou pomůcku pro všechny druhy hlasu, zvláště v případech ztuhlého hrdla; trylek jako uvolňující prostředek!

Nyní je třeba věnovat pozornost především krajnosti tremola, vibratu.

Vyvážené vibrato náleží k ušlechtilému zvuku hlasu jako k oduševnělému tónu houslí; je ve své nezkalené, rovnoměrné chvěivé formě přímo charakteristikou krásy zvuku hlasu. Pěvecký tón bez vibrata se podobá jehlu vražené bez okolků do ucha; s rozkvetle životaplým zvukem nemá ve své ztuhlé neochvějnosti nic společného.

Jako však působí typicky přehnané vibrato kavárenských houslistů staršího stylu (jež bohužel někdy připutuje i do koncertního sálu a zraňuje citlivé uši) plachým a protivným dojmem, záleží také u vibrata pěveckého hlasu pouze na míře. Krása ve zpěvu spočívá svrchované na umění udržet míru. Nedokonalé ovládnutí vibrata se okamžitě rozšíří na druhou stranu do nepřekročeného a nezdravého tremola.

U strunných nástrojů se jenně záchvěvy vibrata (vibrato znamená „chvělivé“) vytvářejí minimální změnou tónové výšky, kolísáním břiška prstu na struně. Čím je umělejší, tím je zvuk noblesnější. Přehnané, převládající používání vibrata jako výrazového prostředku charakterizoval jeden proslulý cellista jako „lícidlo na zašpiněném obličej“.

Ve zpěvu je vznešená krása zvuku hlasu bez houslové chvěivosti nemyslitelná. Také zde – jako u smyčcového nástroje – jde o minimum, „vlnivé“ odklonění od platné tónové výšky. Drží-li se bez tohoto odklonění tónová výška strune, ztuhne i hlasová funkce.

Právě u vysoko ténbrotovaných hlasů se projevuje hojně sklon k přehnanému vibratu. Souvisí to s tím, že u ténbrotvé poželhaných hlasů se na hlasovém výsledku i v pianu i ve forte vždy podílí hlavový hlas, a občas ho může být i procentuálně příliš.

Úkol tedy zní, že tam, kde by se mohlo vibrato vznášet, je třeba je přitlumit. A uvolňujícími prostředky vykroužlit tam, kde funkční ztuhlost podvazuje měkké chvění zvuku hlasu a setravává právě v přílišném klidu.

Vibrato skrývá onu hranici k tremolu, která nesmí být dočtena (neřku-li pak překročena). Zde, v nadměrném stupňování prvku krásy, může spočívat jedna z příčin pro pravzor nepřekročeného. Tragické nebezpečí všeho, co je krásné! Tremolo může vytrysknout už z čistě psychologického přehánění v Metropolitní koluje hezký výrok: „Ani v největším afektu nemá tremolo překročit rozpětí tercie.“ Tato kouzelná formule nicméně naznačuje, že intonační výkyv tremolujícího tónu může skutečně vykazovat větší intervaly.

Mnohé jiné možné příčiny výskytu tremola se musejí s jistotou vysvětlovat v každém jednotlivém případě, má-li jít o léčbu od kořene. Různé druhy tremola – krátkovlnné, dlouhovlnné, rozřípané – odkazují diagnózu na toho času platinou, mimořádnou cestu. Nežutáštrný laik, který nemůže posoudit zoufalství pěvce nad vlastním tremolováním, může pokládat za zábavné, že často mohou tremolo vyvolat přesně protikladné příčiny: nedostatek opory i přehnanost opory v dechové oblasti, vlažnost a přepětí v nasadové trubici – všechno může iritujícím způsobem působit na stav hrdla.

V oblasti hrdla samotného vyvolává trhavá nepřevnost tremolo právě tak, jako může chvění prostá ztuhlost vyvolat ztuhlou viklavost. Nejnebezpečnější je však příčina v nejnižší oblasti, ve funkci hlasivky: svár rejstříků. Všude je kompetentní „rentgenové ucho“ hlasového pedagoga.

Ke vzdálenějšímu pojmu takzvaného pulsového tremola, u něhož je v tónu slyšitelný srdeční tep, se dá říci, že tento tajuplný jev (s jeho dlouhorozměrnou pauzou v držení tónu) se v zásadě nedá označit jako tremolo. Je zřetelný – zvláště v pianu – při stavech únavy, v nichž selhává přirozená elastická opora. Vnímání lehkých úderů pulsu v tónu vyvolává stejně lehkou nervozitu u pěvce samotného.

Nikde nehraje také nervová stránka silněji svoji významnou roli jako v oblasti tremola. Krásné, rovnoměrné, v klidné vlně rozechvělé vibrato můžeme pokládat přímo za měřítko vnitřní vyrovnanosti a zdraví.

Tréma a premiérové napětí

Možná nemoc a tréma mají společně tělesné příznaky. Ale tréma ve vcholném stadiu má vyslovená specifika: pro trému pianistických titánů jsou – kromě předchozích všeobecně známych stavů – charakteristické ledové konečky prstů a chvějící se nohy nad pedálem; u pěveckých hrdinů vystupuje tréma kromě obecné rozřesenosti do téměř nezvládnutelného pocitu sucha v ústech a v krku.

Na to ovšem znají zpěváci nejrozumnější recepty – syrová vejce, kyselý citrony, sušené švestky a tak dále. Švestky jsou vůbec nejužitečnější – nikoli kvůli vitamínům, nýbrž kvůli pece. Drahé vypeckované velké švestky nejsou totiž k ničemu; neboť to nejdůležitější je, že se peckou pohybuje v ústech, tím dochází k podráždění sliznice, které vyvolává její zvlhčení. Právě tak dobře bychom si mohli vzít do úst obyčejný kamínek: snad by si při tom člověk připadal dokonce jako velký řecký technik Démosthenes, což by možná bylo také ještě vhodné k tomu, aby se trochu napomohlo hluboko pokleslému sebevědomí.

Nezáleží totiž na jádru švestky, ale na jádru tohoto sebevědomí. Znovu se vzhopit z tohoto stavu tělesné poroby se nejlépe podaří sebevychovou; předcházející disciplína a pocit jistoty, nabytý skutečnými znalostmi, patří k předpokladům, které vydatně pomohou. Nejméně užitečné je sebelitování, které je vůbec dábeleským vynálezem.

Ujasněme si jednu podstatu trémy: je koneckonců předjímáním výkonu, ale ještě bez praktického provádění výkonu – předjímání obrovských napětí, která jsou základem každého uměleckého činu – dirigování, ale bez paží a bez orchestru.

Jakmile to zcela pochopíme, tímto ujasněním se vzpamatujeme; přinejmenším víme, nakolik máme tento stav brát vážně nebo si ho (pokud možno) nevšímát. V začátcích budeme možná ještě potřebovat slabou