

## O typech sólových hlasů

---

Lidský hlas patří a bude vždy nesporně patřit k jednomu z nejzajímavějších jevů spojených s existencí člověka. Jeho projevy budou stále vzbuzovat otázky specialistů nejrůznějších profesí, jeho zkoumání nebude nikdy ukončenou záležitostí, protože jako se vyvíjí a proměňuje člověk se svým prostředím, tak zároveň s ním podléhá historické proměnlivosti i jeho hlas a hlasový — mluvní i zpěvní projev.

Obsah i forma lidského hlasového projevu ve vzájemné zákonité vazbě budou vždy podmíněny přírodními a společenskými jevy (fyziognomie, fyziologie, filozofie, sociologie aj. aj.) a naopak je budou zase zpětně ovlivňovat.

Zmíníme-li se pro systematicčnost o vývoji lidského hlasu, nabízí se nám pohled na tento vývoj ze dvou základních hledisek.

Z prvního hlediska jde o fyzický vývoj hlasu během trvání života jedince, a to od prvního výkřiku po narození — tedy od dětského hlasu přes mutaci až po hlas dospělého a stařecký.

Druhé hledisko přináší pohled na vývoj lidského hlasového projevu, a to v rámci celého společenského vývoje člověka — od prvních neartikulovaných zvuků přes systém běžného dorozumívání až po zpěv v jeho nejrůznějších formách a způsobech uměleckého využití v současné době.

Lidský hlas můžeme podrobit zkoumání v jeho mluvní i zpěvní funkci z různých hledisek: historického, sociologického, medicinského, lingvistického a muzikologického, v němž je obsaženo i hledisko speciálně pěvecké se zvláštním zřetelem buď k hlasové technice nebo k interpretaci.

V poslední době se dostává do popředí a rozvíjí se zkoumání hlasu z hlediska akusticko-rezonančního, z hlediska jeho daného zvukového spektra. Je samozřejmé, že výsledků bude postupem času využíváno i v pěvecké pedagogice, jak již naznačuje kandidátská disertační práce Kristiny Izákové z Nitry.

Není třeba zatěžovat tuto studii běžnými a dostupnými údaji o tom, co je vlastně lidský hlas a jak vzniká. To učinila z různých hledisek a na různých stupních teoretické roviny či popularizace řada autorů — M. Seeman<sup>1)</sup>, M. Sovák<sup>2)</sup>, J. Soukup<sup>3)</sup>, F. Lýsek<sup>4)</sup>, J. Holečková-Dolanská<sup>5)</sup>, J. Vrchotová-Pátová<sup>6)</sup> aj.

K našemu tématu — typům sólových hlasů — se však bude těsně vázat problematika obecných vlastností a ideové síly, vyplývajících z lidského hlasu.

Hlavní obecnou vlastností lidského hlasového projevu je jeho sdělnost.

Kromě přirozené danosti určité kvality hlasu (měkkost, lahodnost, ostrost, řezavost apod.) spočívající ve fyziognomických a fyziologických danostech, je hlas navíc modifikován osobnostním nábojem jedince. Na tomto základě i bez verbálního sdělení může hlasový projev a v něm výraz osobnosti například urážet, prosit, vysmívat se, zavržovat, obviňovat, nejrůznějším způsobem zrazovat i projevovat bezmeznou úctu, vášeň či oddanou lásku, smutek, tragiku, bezuzdnou veselost či beznaděj.

Lidský hlas je natolik sdělný, že i bez znalosti cizího jazyka vystihneme základní obecný smysl či atmosféru verbálního projevu.

Je nesporné, že skladatel stylizující a zobecňující v určitých hudebních dílech v lidských hlasech také výraz určitých dějů a jevů lidského života, volí pro zpěvní party takové typy hlasů, které jeho záměrům odpovídají v této obecné rovině.

I když můžeme říci, že „kolik lidí — tolik hlasů“ — a právě tak lze tvrdit, že „každý hlas dovede prožívat celý kaleidoskop nálad“, přesto jsou již určité normy, podle nichž například milostné, lyrické nálady dostávají přídelem vyšší, lehčí, pohyblivější hlasy, hrdinné nálady hlasy těžší s temnějším zabarvením atd. atd. Výjimky jen potvrzují pravidlo.

Dosavadní dostupná literatura o typech lidského hlasu nemá samostatnou publikaci. Jde vždy o kapitoly, stati nebo odstavce doplňující jinou pěveckou nebo pěvecko pedagogickou problematiku. V některých pěveckopedagogických publikacích otázky hlasových typů nejsou ani zmíněny. O typech — druzích lidského hlasu se zmiňují publikace M. Seemana<sup>1)</sup>, M. Sováka<sup>2)</sup>, J. Soukupa<sup>3)</sup>, R. Dannenberga (revidovala D. Branbergerová<sup>7)</sup>), M. Fiedlerové-Semíkové<sup>8)</sup>, J. Holečkové-Dolanské<sup>5)</sup>, I. Godina — M. Palovčíka<sup>9)</sup>, J. Vrchotové-Pátové<sup>6)</sup>). Nejvýraznější pojednání o typech lidského hlasu přináší nevelká kapitola s názvem Stanovení hlasového oboru v knize Jiřího Bara nadšeně pateticky nazvané Právý tón a pravé pěvecké umění<sup>10)</sup>.

Vyjděme však z obecného dělení lidského hlasu na jednotlivé druhy — až dojdeme k dělení specifickému, k jednotlivým typům hlasů jak je vytvořila během času operní praxe.

Lidské hlasy dělíme především na hlasy dětské a dospělé, hlasy dospělé na hlasy ženské a mužské. I když někdy blíže určujeme tzv. dětské soprány a dětské alty (hovoříme dokonce o chlapeckých sopránech a chlapeckých altech), před mutací jde vždycky o dětský hlas.

Významné studie o vývoji dětského hlasu sepsal František Lýsek. Podnikl řadu výzkumů a na jejich základě akcentoval ve svých statích pozornost k rozvoji vokálního projevu již u batolat. V souhlase s přesvědčením zahraničních odborníků ze Sovětského svazu a NDR zdůrazňuje podporování vokálního projevu nejmenších dětí pro budoucí objevování a rozvoj pěveckých talentů. Ke stejnému cíli směřovaly i několikaleté výzkumy působení vokálním projevem na děti od narození do tří let („obklopování dětí živým zpěvem“), které jsem uskutečnila po sedmdesátých letech ve Stát. kojeneckém ústavu v Ostravě a na tento ústav navazujících jeslích a mateřských školách. Pozoruhodné výsledky dokumentovaly oprávněnost požadavku rozvíjet vztah k vokálnímu projevu od nejujtějšího dětství.

Vývojem lidského hlasu se zabývají především dva typy literatury, a to lékařská a pedagogická. Sledují hlavně rozšiřování rozsahu (od novorozeneckého křiku kolem  $a^1$ ) do období mutace, které věnují pozornost jak z hlediska přirozeného vývoje, tak i úchylek.

Pedagogická literatura se navíc zabývá konkrétními metodickými postupy — cvičením a specifickými zásadami hlasové hygieny v tomto období, sloužícími k nenásilnému a optimálnímu vývoji dětského zpěvního hlasu ve zpěvní hlas dospělý.

Dřívější názory lékařů na zpívání v tomto období byly zamítavé. Pramenilo to z toho, že byli častěji svědky chorobného průběhu mutace než normálního, s nímž měli zkušenosti učitelé na školách a vedoucí dětských nebo mládežnických pěveckých souborů. Zkušenost a výzkumy tedy ukázaly, že rozumná, cílevědomá, odborná práce mutujícímu hlasu prospívá, neboť přeměňující a rozvíjející se hlas chrání, usměrňuje činnost hlasového ústrojí a ve formě opatrného hlasového cvičení svědčí prudce rostoucímu hrtanu jako svalová gymnastika.

Vzhledem k tomu, že dospělý sólový hlas nevzniká nezávisle na hlasovém vývoji mutačním a předmutačním, uveďme pro systematickosti alespoň ve stručnosti několik konkrétních základních informací o vývoji dětského hlasu, a to v souvislosti se zpěvem.

Dětský hlas se rozvíjí postupně, od rozsahu přibližně kolem jednoho tónu ( $a^1$ ) při narození dítěte, asi takto: do šesti let se rozšíří průměrně na kvintu ( $d^1$  —  $a^1$ ), do dvanácti až patnácti let průměrně na půldruhé oktávy (hoši  $h$  —  $e^2$ , dívky  $h$  —  $f^2$ ).

Pro přehled uveďme tabulku (podle Gutzmanna):

věk	hoši	dívky
novorozeně . . . . .	a <sup>1</sup> . . . . .	a <sup>1</sup>
1 až 2 roky . . . . .	f <sup>1</sup> — a <sup>1</sup> . . . . .	f <sup>1</sup> — a <sup>1</sup>
3 až 5 let . . . . .	e <sup>1</sup> — a <sup>1</sup> . . . . .	e <sup>1</sup> — a <sup>1</sup>
6 let . . . . .	d <sup>1</sup> — a <sup>1</sup> . . . . .	d <sup>1</sup> — a <sup>1</sup>
7 let . . . . .	d <sup>1</sup> — h <sup>1</sup> . . . . .	d <sup>1</sup> — c <sup>2</sup>
8 let . . . . .	d <sup>1</sup> — h <sup>1</sup> . . . . .	d <sup>1</sup> — d <sup>2</sup>
9 let . . . . .	d <sup>1</sup> — d <sup>2</sup> . . . . .	c <sup>1</sup> — d <sup>2</sup>
10 let . . . . .	c <sup>1</sup> — d <sup>2</sup> . . . . .	c <sup>1</sup> — e <sup>2</sup>
11 let . . . . .	h — d <sup>2</sup> . . . . .	c <sup>1</sup> — f <sup>2</sup>
12 až 15 let . . . . .	h — e <sup>2</sup> . . . . .	h — f <sup>2</sup>

Zdůrazněme však, že ani tento průměr v rozvoji dětského hlasového rozsahu není během dlouhodobého vývoje neměnný.

Důležité období ve vývoji lidského hlasu — i vzhledem k jeho budoucí kvalitě — je mutace. U děvčat nastává tato změna průměrně mezi 11—13 rokem, u chlapců o něco později, přibližně mezi 13—15 rokem. Doba pohlavního dospívání podléhá různým vlivům, je v rámci uvedeného průměru individuální (vliv má například strava, výchova, prostředí, podnebí). Je známé, že děti v jižních krajinách dospívají mnohem dříve. Průzkumem bylo zjištěno, že i u nás se průměrná věková hranice dospívání proti dřívějším letům snížila.

V období mutace, kdy prudce roste hrtan, prochází dívčí hlas těmito změnami většinou nenápadně (změny v proporci hrtanu nejsou tak výrazné), vlastní přeměna trvá průměrně asi jen 2—3 měsíce. Hlas nabude barvy a lesku, jeho rozsah se zvětší.

Chlapecký hlas se mění většinou velmi nápadně a proces přeměny je delší, někdy trvá až půl roku, případně i déle. Typickým projevem mutujícího hlasu je nápadné přeskakování hlasu z vyšší polohy do nižší a naopak. Je to způsobeno prudkým, nerovnoměrným růstem hrtanu, takže hlas se ozývá chvílemi na podkladě funkcí dosavadního dětského hlasu, chvílemi na podkladě funkcí nově se vytvářejícího hlasu dospělého — mužského. U chlapeckých hlasů se mutací nápadně změní hlasový rozsah, především jeho poloha, neboť hlas se celým svým rozsahem posune o oktávu níž.

Mutace probíhá ve třech fázích (1. období přípravy mutace, 2. období hlasové krize, 3. období vyzrání hlasu). Průběh všech těchto období má důležitý vliv na utváření, kvalitu a uměleckou použitelnost hlasu v jeho definitivní dospělé formě.

Metodickými otázkami období mutace z pěveckého hlediska se zabývá řada hudebně didaktických publikací, z jejich autorů jmenujme alespoň Františka Lýska,<sup>11)</sup> J. Vrchotovou-Pátovou<sup>12)</sup> a Vlast. Koblého.<sup>13)</sup>

Pro vývoj pěveckého hlasu má velký význam výzkum, který před několika lety podnikl PhDr. Vlastimil Koblíček, CSc. Po řadu let se zabýval zkoumáním procesu mutace, a to u tří skupin mutantů. V první skupině byli žáci, kteří se zpěvu nevěnovali v podstatě vůbec, ve druhé skupině byli žáci, kteří měli průměrnou hudební výchovu (1 hod. týdně) a ve třetí skupině byli žáci — členové pěveckého sboru. V. Koblíček zvolil u každé skupiny určitý počet (vzorek) zkoumaných žáků, jejichž hlasové projevy ve třech variantách (konverzační hlas, recitace, zpěv) po dva roky pravidelně po čtrnácti dnech zaznamenával na magnetofonový pás. Během doby, kdy byl mým aspirantem, zpracoval tyto výzkumy s výmluvnými a přesvědčivými výsledky právě pro pěstování a objevování pěveckých talentů.

Výzkum prokázal zcela konkrétně, že 1. skupina produkovala vesměs průměrné hlasy s poměrně dlouhou mutační přeměnou.

Druhá skupina vykazovala odpovídající zkrácení přeměny hlasu, méně bouřlivý průběh než u skupiny první.

Třetí skupina dokumentovala kultivovaný, většinou nenápadný přechod z chlapeckého hlasu v hlas mužský a především zaujala mimořádně kvalitními hlasy po mutaci, a to ve všech třech zkoumaných variantách.

Z toho vyplývá, že pěvecké talenty sice můžeme objevovat od 16 let věku jedince, ale péče o jejich vznik musí začínat daleko dříve a komplexně.

Zajímavou hříčkou přírody je to, že změny hlasu po mutaci přinášejí mnohdy nečekaná překvapení: z chlapeckého sopránů se stane hluboký bas, z chlapeckého altu tenor, dívčí křehounký soprán ztemní a získá sametové hloubky atd. atd.

Překvapení mohou skýtat i hlasy, které mají jakoby jen střední polohu. V průběhu cvičení však teprve projeví svou inklinaci a rozvinou se buď do hloubky nebo do výšky, nebo relativně oběma směry.

V mnohých převážně starších publikacích čteme, že dobrý, zkušený pedagog odhadne nebo má odhadnout na první poslech, o jaký druh hlasu u mladého adepta zpěvu jde. Zkušenosti však ukázaly, že nejodbornější přístup je ten, při němž pedagog vychází ze střední polohy daného hlasu a bedlivě si všímá zmíněné inklinace hlasu, která se při cílevědomém cvičení během času projeví (tato doba je ovšem u každého individuální).

Po mutaci se dospělé hlasy dělí v zásadě na ženské vyšší (vysoké), střední a nižší (nízké). Právě tak mužské hlasy se dělí na vyšší (vysoké), střední a nižší (nízké).

Kritériem dělení či zařazování hlasů zhruba do těchto šesti skupin je jednak tónový rozsah, jednak barva toho kterého hlasu.

Každá z těchto skupin má svůj průměrný rozsah:

Soprán:  $h-h^2$  Mezzosoprán:  $g-g^2$  Alt  $e-e^2$  (notace v houslovém klíči);  
Tenor:  $H-h^1$  (notace v houslovém klíči o oktávu výš než zní);  
Baryton:  $G-g^1$  Bas:  $E-e^1$  (notace v basovém klíči).

Tyto průměrné rozsahy však bývají překračovány u profesionálních pěvců (zejména u ženských hlasů se předpokládá přibližně 2 a půl oktávy).

Operní praxe vytvořila v rámci těchto druhů hlasu řadu hlasových oborů a mezioborů, a to například s určitými rozdíly mezi italskou a německou operou, z nichž druhá ještě bohatěji specifikuje meziobory nebo podobory.

Pomiňme však, že vzhledem k některým skladatelům — či některým rolím — bychom mohli dělení hlasových oborů ještě specifikovat například na „komický alt“ (Mozart, Lortzing), „mladodramatický tenor“, „charakterní baryton“, „italský baryton“ atd. atd. Dostali bychom se tím spíše k charakterizaci určitých rolí nebo jejich požadavků na pěvce, nikoli však k obecnější charakterizaci typů sólových hlasů. To nám konečně potvrdí i jiná stránka operní praxe, a to ryze praktická: bylo by asi těžko uskutečnitelné vystavit například zpěvačce smlouvu na „obor komického mezzosopránů“. Základní bude vždy mezzosoprán jako takový — s přihlédnutím při obsazování rolí k individuálním vlastnostem jak hlasu a pěveckého zaměření zpěvačky, tak i k její lidské či herecké osobnosti.

Častokrát slyšíme hovořit o tom, jak neblaze působí, je-li pěvci přidělena role „mimo obor“. Může to být třeba případ lehkého lyrického tenora, který by měl nejen zazpívat, ale i zahrát hrdinnou roli. Je pochopitelné, že na jeho znásilňování by se podílel nejen sám vokální part, ale i energizace vycházející z role hrdinné či dramatické osobnosti, kterou by měl hrát.

Může se však stát i to, že pěvec není obsazen tzv. mimo obor — a přesto mu role „nesedí“. To však může mít množství nejrůznějších příčin, jichž analýza není obsahem našeho tématu. K této otázce však poskytně srozumitelné poučení kniha Paula Lohmanna.<sup>14)</sup> Chyby hlasové techniky a jejich náprava, a to přímo v kapitole Jaká nebezpečí jsou typická pro jednotlivé druhy hlasu? Jaké jsou jejich příčiny?

Soustředme se nyní na přehled hlasových oborů, který vychází z oněch šesti základních skupin:

#### 1. Soprán:

- a) koloraturní — Violetta (Verdi: Traviata)
- b) subretní — Barče (Smetana: Hubička)
- c) lyrický — Blaženka (Smetana: Tajemství)

- d) mladodramatický — Mařenka (Smetana: Prodaná nevěsta)
- e) dramatický — Libuše (Smetana: Libuše)
- 2. Mezzosoprán :
  - a) dramatický — Carmen (Bizet: Carmen)
  - b) komický — Káča (Dvořák: Čert a Káča)
- 3. Alt :
  - a) lyrický — Panna Róza (Smetana: Tajemství)
  - b) dramatický — Čarodějnice (Dvořák: Rusalka)
- 4. Tenor :
  - a) komický (buffo) — Vašek (Smetana: Prodaná nevěsta)
  - b) lyrický — Princ (Dvořák: Rusalka)
  - c) hrdinný — Dalibor (Smetana: Dalibor)
- 5. Baryton :
  - a) lyrický — Vok (Smetana: Čertova stěna)
  - b) dramatický — Přemysl (Smetana: Libuše)
- 6. Bas :
  - a) komický (buffo) — Kecal (Smetana: Prodaná nevěsta)
  - b) vážný, hluboký (seriózo) — Vodník (Dvořák: Rusalka)

Důležitým činitelem pro zařazení hlasu do té které hlasové skupiny není jen barva a rozsah, ale také vycvičenost a způsob jeho používání. Dřívější názory lékařů se opíraly především o tvar a velikost hrtanu a hlasivek. V současné době je výsledkem spolupráce s pěveckými pedagogy již ustálený názor, že způsob používání hlasu (pokud není v opozici s vědeckouází oboru, tzn. pokud respektuje přírodu a není z hlediska hlasové hygieny závadný) rovněž je nutné brát v úvahu.

Tyto sólové hlasy, které jsme zde rozdělili do šesti skupin, nevyzrávají vždy stejně. Velké, mohutné fondy ženských hlasů, zejména dramatických sopránů získávají na síle, rozsahu a barevnosti teprve kolem třicátého roku. Hluboké hlasy mužské vyzrávají ještě později. S jistotou lze tvrdit, že pěvec, který správně zpívá, se rozvíjí v plnou uměleckou osobnost teprve mezi třicátým a čtyřicátým rokem. Správně technicky připravený a vedený hlas má v té době již permanentní kondici, je sycen zkušenostmi pěvce a schopen bohatých barevných i výrazových odstínů.

K vývoji lidského hlasu patří nesporně i jeho stárnutí. Běžně se uvádí, že jeho známky se objevují u žen po padesáti letech, u mužů po šedesáti. Spokojme se však objektivním konstatováním, že tato hranice je zcela individuální, řídí se především celkovou vitalitou, svěžestí pěvcovy osobnosti, přirozenou kvalitou jeho hlasu a ve značné míře kvalitou jeho pěvecké techniky.

Je nesporné, že koncertní pěvec při dobré technice může mít větší šance zachovat si déle svůj hlas mladistvý, než pěvec operní, který je

vystavován v celkovém provozu divadla většímu náporu. Nemusí to však být pravidlem. Jako jsou známy případy krátkých kariér, tak známe i příklady operních a koncertních pěvců, kteří do pozdního věku okouzlovali svým hlasem obecenstvo (šedesátiletý O. Mařák, sedmdesátiletý M. Battistini apod.). Nelze věřit, že by v těchto případech neexistoval absolutně žádný přirozený úbytek fyzické síly. Technické mistrovství a stále svěží a plný myšlenkový obsah však dokázaly negativní vlivy stárnutí překrýt.

Jedním z těchto mimořádných případů byla i Jelena Holečková-Dolanská. Přátelily jsme se dlouhá léta. Její lehký, měkký a lahodný soprán se doslova nejraději vyžíval na vokální hudbě starých italských mistrů. Po mnoho let jsem Jelenu neslyšela zpívat. Když pak trpěla bolestivým onemocněním nohy, navštěvovala jsem ji v jejím bytě k mnoha-hodinovým diskusím o našich společných odborných zájmech, o pěvecké technice, o překladech textů písní, o deklamaci ve zpěvu, o vyšlých publikacích. Nejednou jsem u Jelenky zastihla žáka-adepta pěveckého umění, či absolventa, který přišel na konzultaci. Jedenkrát mi po zazvonění otevřel někdo z rodiny. Z Jelenina pokoje se linul zpěv (poznala jsem, že jsou to její nové překlady Schubertových písní). Zůstala jsem stát v před-síni doslova okouzlena, nechtěla jsem rušit, nevěděla jsem, kdo je u Jeleny na konzultaci, ale bylo mi jasné, že mladá umělkyně, která v pokoji zpívá, není žádný začátečník. Po nějaké chvíli zpěv ustal, dveře pokoje se otevřely a Jelena svým zpěvným, vysokým hlasem na mne zajásala: „Tak kde jsi, už na tebe čekám!“ — „Nechtěla jsem tě rušit při hodině — a pak jsem s chutí poslouchala ten krásný zpěv . . .“ hrnula jsem se plna zvědavostí do pokoje. Byl prázdný, naplnil se jen zvonivým smíchem mé hostitelky: „Krátila jsem si čekání na tebe zpěvem — nikoho tu nemám!“ — Tehdy bylo Jeleně Holečkové-Dolanské bezmála osmdesát let.

Když jsem se s tělesnou schránkou této vzácné, vzdělané a vysoce kultivované ženy loučila o prázdninách v roce 1980 ve strašnickém krematoriu, vzpomněla jsem i na tuto příhodu. Neboť co lepšího můžeme o pěvci říci, než že jeho hlas zněl do vysokého věku sdělně, krásně a mladistvě.

Pokud se zmiňujeme o stárnutí hlasu, nelze nepřipomenout, že nejpomaleji stárnou hlasy hluboké. V opeře je tato výhoda přímo spojena s určitými rolemi tak, že například mladý basista je nejprve líčen „na starého“, postupem času ke své postavě „dostárne“ — až posléze ve své roli setrvá až do smrti — takřka ničím neohrožován, umělecky stále zralejší.

Soprán nebo tenor tyto výhody nemají. Čím jsou umělecky zralejší, tím víc se blíží konec jejich kariéry.

Ve srovnání s instrumentalisty mají však pěvci v tomto ohledu naprostou nevýhodu. Vynikající pianista může přijít na pódium o holi,

stařeckým krokem, coby pouhý stín. Od vynikajícího pěvce se i na koncertním pódiu žádá relativně mladistvý vzhled.

A tak konstatujeme, že operní praxe zasáhla v tomto ohledu do typů sólových hlasů až na koncertní pódium: altistka nebo pěvkyně s temným dramatickým sopránem může vypadat i být starší, subretní nebo kolorатурní lyrickou sopranistku chce vidět obecenstvo raději mladší. Není to přání neodůvodněné — souvisí se zpěvní literaturou, která je těmto hlasům určena, s jejím obsahem, s jejími texty. Budiž však na závěr této úvahy o stárnutí hlasů a věku pěvců poznamenáno, že nakonec přece jen rozhoduje kvalita výkonu.

Pokud se týká hesla, že pěvec musí umět „včas odejít“, myslím, že o tom se nejlépe píše hudebním kritikům. Je to složitý problém, obsahující nejrůznější otázky — od filozofických přes etické a estetické až po ekonomické. Jestliže kdysi slavná sedmdesátiletá Američanka nahraje na gramofonovou desku za tučný honorář Carmen tak, že nehudebník se nad stařeckými skřeky plnými citu a vášně svíjí smíchy, pak profesionál musí nutně pocítit celou tragiku tohoto povolání, i když si uvědomí, že je to jev příznačný pro dolarovou zemi.

Ale vraťme se k našim typům sólových hlasů.

Jiří Bar obohacený zahraničními zkušenostmi se v páté kapitole své knihy rozepisuje o značném množství „podoborů“, což jen u ženských hlasů reprezentuje mnoho typů navíc: lyrický a dramatický kolorатурní soprán, lyrická subreta, lyrický soprán, mladodramatický soprán, mladistvý mezzosoprán, dramatický mezzosoprán a dramatický alt (zhruba totožný s dramatickým mezzosopránem). U mužů uvádí buffo (komický) tenor, lyrický tenor, mladodramatický tenor, zvaný také „italský“ nebo „meziobor“ a hrdinný tenor; v barytonovém oboru uvádí jako „nejlehčí“ tzv. Spielbariton, dále kavalírský baryton, italský baryton, těžký italský baryton (také těžký charakterní baryton) a hrdinný baryton. U basu rozlišuje buffo bas a seriózní bas.

Někdy však u pěvců existují zajímavé přestupy na jiný obor. Nejčastější případy bývají obdobné vývoji v činohře: „druhé milovnice“ postoupí na obor „prvních milovnic“ a posléze přejdou na tzv. charakterní role. V opeře ze sopránu se někdy s věkem přechází na mezzosoprán, u mužů mnohý lyrický tenor vezme zavděk rolí bufózního charakteru.

Bez zajímavosti však nejsou ani takové případy, kdy zpěvačka se připravuje na dráhu sopranistky — a stane se hvězdou altového oboru. Byl to případ univerzálních hlasivek Marty Krásové, jejíž Ježibaba v Rusalce snad právě proto měla ty oslnivé, pevné výšky a altovou měkkost pohádkové postavy. Mám v živé paměti její celovečerní sopránový koncert v Českých Budějovicích (asi v roce 1947—48), kdy na závěr fascinovala obecenstvo Libušiným proroctvím.

Opačný případ se týká Zdeňky Hrnčířové, jejíž ojedinělý mimořádně temný, sametový k o n t r a a l t (nezapomenutelně mi zazněl v Ostrčilových Kunálových očích!) postupem času pěvkyně vyměnila za dramatický soprán (zpívala pak ráda titulní roli v Janáčkově Věci Makropulos a prohlašovala, že se na každou „výšku“ těší). Jejího nenávratně však zmizelého kontraaltu mi bylo líto. Ovšem dramatického sopránu a tedy i možnosti jeho uplatnění bylo zapotřebí víc. A to je také jeden moment operní praxe.

Koncertní pěvec má z hlediska hlasových typů situaci daleko snadnější. Je zcela „svým pánem“ co se týká výběru skladeb pro vlastní hlas, ba dokonce může mít i celou plejádu skladatelů (nebo alespoň jednoho), kteří mu píší písně přímo „šité na tělo“. Vytvoří si kmenový repertoár, specializuje se na určité autory nebo styly a v tomto specializačním duchu svůj repertoár obohacuje. Moudrý koncertní pěvec, jehož doménou je koncertní pódium, na němž má mít svoje místo v podstatě jen píseň, rád si však zaspívá — třeba jen doma — nějakou árii nebo výňatek z opery, aby se jeho hlas „rozmáchl“ v rámci větší dramatické formy.

Operní pěvci bez výjimky by zase měli využívat písňové tvorby k udržování výsostné, detailní pěvecké techniky. Neboť ta — stojíc při celovečerním písňovém recitalu na pódiu jen s klavírem, bez dirigenta, bez napovědy, bez spolupěvců — je nahá jako pravda sama.

Na tomto místě dlužno poznamenat, že za kvalitní neoznačujeme automaticky ten hlas, který je silný a má velký rozsah. Ostatně zde patří zmínit tézi francouzského fyziologa Raoula Hussona: „Avec son larynx, l'homme est susceptible de faire de bruit, il parle et il chant avec son cerveau.“ (Hrtanem může člověk rvát, ale mluvit a zpívat mozkiem.)

Záleží na kultivovanosti hlasového materiálu, jeho nosnosti, osobitosti a umění sdělovat.

Tím se od typů hlasů dostáváme až k typům pěvců.

Zajímavou kapitolu s názvem Typy pěvců podle vnitřního založení uvádí Jaromír Soukup ve své knize Hlas, zpěv, pěvecké umění<sup>3)</sup>. I když se jeho dělení zdá na první pohled příliš schématické, má v sobě jádro zkušeností a bystrého pozorování.

Soukup (vychází z teoretika Viktora Andreossyho) dělí pěvce teoreticky do čtyř skupin, a to na fonisty, hudebníky, interprety a svrchané pěvce, a to podle převažujících znaků, které se mohou různě mísit. Fonisté jsou pěvci nadaní krásným hlasem a pěveckou vlohou stále svůj hlas po zvukové stránce zdokonalovat. Dovedou sebe i posluchače opájet krásným zvukem, zatímco ostatní složky komplexu pěveckého výkonu ustupují do pozadí. Jako příklad uvádí autor především italské pěvce. Z českých pěvců jmenuje Kr. Morfovou.

Pěvce-hudebníka charakterizuje jako vzácnost. Má smysl pro archi-

tektonickou vzornosť, d mantomou čistotu, pevnost, oduševn ly přednes. Z naších p evc  uvádí nap říklad Emila Buriana. K tomu bychom mohli dodat, že v současné době b  bylo  adouc , aby takových typů bylo v c, a to pro náročnou soudobou a experiment ln  vok ln  hudbu.

P evce interpreta charakterizuje v razn m vztahem ke zp v n mu slovu, do jehož služeb d v  cel  sv  p evck  umění. Jsou-li tito p evci dobírá fonist  i hudebníci, bl  i se p evc m svrchovan m. Soukup jako p r klady p evc  tohoto typu uvádí mezi jinými Zd. Otavu, E. Pollerta, Viléma Zátku.

Mezi svrchované p evce, kte r  v sobě spojují ide ln  všechny prvky p evck ho umění umocn n  siln m duševním prožitkem a p riv d j  je k nejvyš i interpreta n  dokonalosti, po t t  Šaljapina, Destinovou, K. Buriana. Vyskytují se jednou — dvakrát za několik desetilet .

Dodejme k tomu, že jakkoli operní či koncertní obecenstvo vyzn v  sv  sympatie především vysok m hlasům (obzvl st  tenor m!), musíme p r znat, že objev -li se typ „interpreta“  i „svrchovaného p evce“, ustupuje otázka hlasového typu zcela stranou a idolem se může stát baryton nebo bas, kterému nebude stačit zadní vchod divadla či koncertního s lu k úniku.

Aby naše téma bylo po probl mov  stránce vyčerpávající, musíme se v souvislosti s typy lidského hlasu zm nit také o existujících druzích zpěvu, které v rámci naší n rodn  p evck  školy (národního zpěvu) existují a v nichž se jednotliv  typy sólových hlasů uplatn j . P vodn  stať o druzích zpěvu je uvedena v publikaci P evck  p r prava u itel  hudebn  výchovy (J. Vrchotov -P tov )<sup>6</sup>), kde je vymezen pojem n rodn  p evck  školy, a kde jsou i charakterizovány jednotliv  druhy zpěvu se svými společnými vlastnostmi a  koly a zároveň s  koly a znaky specifickými. Naš n rodn  zpěv (n rodn  p evck  škola) zahrnuje v sobě tyto druhy: zpěv lidov , koncertní, operní a zpěv oblasti popul rn  hudby (tane n , jazzov  apod. p sn ).

Vy le me z těchto druhů zpěv koncertní a operní s jejich po davky na p evce a jeho hlas.

Zpěv koncertní se uplatn je především na umělých písních a na uměleckých úpravách p sn  lidových (kter  ovšem zde jsou zbaveny některých  anrov ch prvků, nesmějí však ztratit svoji prostotu). Koncertní zpěv klade velk  důraz na vybroušenost p evck  techniky,  ad  uk zn ny projev bez rozm chl ch gest a n padn  mimiky. Zpěvák musí vše vložit do svého hlasu a dosáhnout  adouc ho  cinu na posluchače i na tak mal  ploše jako je píseň. Dob r koncertní p evce musí svůj hlas ovládat od nejjemn j ch dynamických odstínů (a to především!) až k zvucn mu plnému tónu. Jeho hlas nemusí být obzvl st  siln , ale nosn  a schopn  nejjemn j ch přednesových detailů. Samozřejmostí jeho tech-

niky má být srozumitelná výslovnost. I když na koncertním pódiu se většinou zpívá s klavírem, případně ještě s dalšími nástroji ( housle, flétna, klarinet aj.), existují také koncertní skladby pro zpěv a orchestr, při nichž by ovšem mělo platit, že orchestr se až do oněch nejjemnějších dynamických odstínů koncertního zpěvu interpretovi přizpůsobí.

Pro operní zpěv je výhodný a žádoucí hlas většího formátu (musí se nést přes zvuk orchestru, s nímž ovšem dost často i velké fondy svádějí nerovný boj), tvárný po stránce charakterizační. Nestací však jen hlas, pěvec musí být i schopným hercem, přičemž jeho jevištní pohyb nesmí mu překážet v dokonalém pěveckém výkonu. V operním zpěvu je i zvukově rozehráváno vše na větší ploše a pro větší prostor. Proto také árie přenesená beze změny z operního jeviště na koncertní pódium působí násilně a afektovaně.

Pro úplnost ještě uvedme, že osobitý přístup k otázce typů lidského hlasu mají hudební skladatelé. Vycházejí nejen ze svých představ a přání, jejichž základem je určitý obsah té které skladby a tomuto obsahu adekvátní projev lidského hlasu, nýbrž i ze zkušenosti — důvěrné znalosti hlasu určitých pěvců či pěvkyně. Podle toho také svoje vokální skladby označují. Není to tak patrné v operních nebo oratorních dílech, kde se označení řídí běžnou dlouhodobou praxí — a kde teprve při bližším pohledu na vokální part poznáme specifikum nároků na jednotlivé hlasy (dramatičnost, lyričnost, ale i pohyblivost, koloraturnost — hluboké hlasy nevyjímajíc — koloraturní bas v Haendlově Mesiáši apod.).

V písňové literatuře skladatelé odstiňují určení hlasu mnohem bohatěji a svobodněji. Nacházíme například písňové cykly nebo písně označené pouze „pro hlas“ nebo „pro zpěv a klavír“, „pro ženský hlas“ apod. V těchto případech předpokládáme, že jde většinou o střední polohu, která je zhruba společná více druhům hlasu a rozsahově nikterak ostře vyhraněná.

Přesněji už zní označení například „pro vysoký hlas“ nebo „pro vysoký mužský hlas“ apod. Zcela přesné pak je označení, které například uvádí Ján Cikker u svého op. 18 O mamičke, a to „tri piesne pre hlboký soprán a klavír . . .“

Vokalizy a solfeggio pro počáteční vývoj hlasu mají většinou označení „pro nižší“, „střední“ nebo „vyšší“ hlas, zatímco hlasům již vyhraněným jsou specifické skladby rozvíjející techniku určovány přesně: „pro tenor a soprán“, „koloraturní soprán“, „hluboký bas“ apod. (Banck, Sieber, Marchesi, Lütgen aj.).

V oblasti typologie sólových hlasů očekáváme do budoucna pomoc od vědy a výzkumu, a to například z hlediska včasného určování inklinace hlasů citlivou analýzou spektra hlasové barvy, neboť nejde při určování hlasu jen o vlastnosti patrné na první poslech, nejde také jen o roz-

sah a sílu. Věda zde může sehrát roli významného pomocníka, i když víme, že v oblasti typologie hlasu je podstatná celá lidská osobnost, jejíž organickou součástí je hlas a jeho výraz. V této rovině také pochopíme, že ani forte se nedělá jednoznačně silou naměřitelnou přístroji. Dynamika není absolutní, ale relativní vzhledem k tomu kterému hlasu. Proto forte menšího hlasového fondu tvořené výrazem je přesvědčivější než prázdný decibelový zával.

Nezbývá, než si přát, aby od nejujtějšího věku se rozvíjely všechny dětské hlasy a tvořily široký základ pro objevování a výběr talentů. Aby lidové školy umění těsně spolupracovaly se školou všeobecně vzdělávací, aby konzervatoře vyhledávaly talenty na lidových školách umění a vysoké múzické školy opět ve středoškolském terénu. Vědecko technická revoluce přinesla pokles pěvecké aktivity našeho národního hudebního terénu a změnila obsah i formu jeho hudebnosti. Jestliže jsou naše země velmocí sborového zpěvu (máme například jen v ČSR na 1200 dětských souborů), pak by bylo třeba zaměřit se při objevování a rozvíjení talentů cílevědomě na toto podhoubí. Je nám třeba všech typů sólových hlasů. Pěvci odcházejí z operní scény dříve než herci. Jejich životnost je kratší, proto je i větší a naléhavější jejich potřeba. Přáli bychom si, abychom u přijímacích zkoušek na vysoké umělecké školy nejásali nad tím, že se nám přihlásil jeden tenor (a to „přibližně podle barvy a budoucího rozsahu“), ale abychom se radovali z toho, že jsme mohli z několika pravých tenorů vybrat například dva nejlepší, s patrnými předpoklady k reprezentaci českého pěveckého umění a komplexnímu plnění náročných uměleckých úkolů v naší společnosti.

Neboť — bez ohledu na typ hlasu, nebo naopak s ohledem na všechny typy sólových hlasů: akusticko rezonanční základ hlasu je důležitý, technické vyškolení nezbytné, ale oduševnělost získává hlas jedine kvalitou lidské osobnosti. V jejím působení je největší síla, s níž odcházejí operní diváci i koncertní posluchači do svých domovů.

#### *Literatura*

(Odkazy v textu jsou označeny odpovídajícím pořadovým číslem.)

1. Seeman Miloslav: O lidském hlasu, Praha Orbis 1953.
2. Hála-Sováková: Hlas — řeč — sluch, Praha SPN 1962.
3. Soukup Jaromír: Hlas, zpěv, pěvecké umění, SNKLHU Praha 1959.
4. Lýsek František: Vokální projevy batolat, Sborník JAMU Brno 1980.
5. Holečková-Dolanská Jelena: Pěvecká výchova v souborech lidové tvořivosti, Praha Orbis 1958.
6. Vrchotová-Pátová Jarmila: Pěvecká příprava učitelů hudební výchovy, Praha SPN 1976.
7. Dannenberg Richard: Katechismus umění pěveckého, Praha, M. Urbánek 1932.
8. Fiedlerová-Semíková M.: Učebnice zpěvu, Praha.
9. Godin Imrich—Palovčík Michal: Hlasová výchova, SVKL Bratislava 1958.

10. Bar Jiří: Pravý tón a pravé pěvecké umění, Praha. Supraphon 1976.
11. Lýsek František: Dětský sborový zpěv, skripta PeF UJEP Brno.
12. Vrchotová-Pátová Jarmila: Pěvecká výchova (Didaktika hudební výchovy 2, Praha SPN 1979).
13. Kobrle Vlastimil: Výzkum chlapeckých mutujících hlasů (součást kandidátské disert. práce, Ped. fak. UK Praha 1979).
14. Lohmann Paul: Chyby hlasové techniky a jejich náprava, Supraphon Praha-Bratislava 1968.