

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

HUDEBNÍ UMĚNÍ

ZPĚV

DIPLOMOVÁ PRÁCE

VŠEOBECNÉ MINIMUM PRO ZAČÍNÁJÍCÍ PĚVCE

(OBOR TENOR)

Jakub Dolejš

Vedoucí práce: odb. as. Vladimír Doležal

Oponent práce: prof. Magdaléna Hajóssyová

Datum obhajoby: 13.6.2022

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Voice

MASTER'S THESIS

GENERAL MINIMUM FOR BEGINNING SINGERS

(FOR TENOR VOICE)

Jakub Dolejš

Or

Thesis Supervisor: odb. as. Vladimír Doležal

Thesis Opponent: prof. Magdaléna Hajóssyová

Date of thesis defense: 13.6.2022

Academic title granted: MgA.

Prague, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků absolventské práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt:

Tato diplomová práce pojednává o tom, co by měl začínající pěvec (obor tenor) vědět dříve, než se rozhodne stát profesionálním zpěvákem ve svém oboru.

V první části mojí práce se snažím ve stručnosti popsat historický vývoj pěveckých škol, jednotlivých pěveckých stylů a slavných osobností, které se na celkové podobě dnešní výuky operního zpěvu podílely.

V druhé části se pak zabývám správností pěveckého dechu a tvorbou primárního tónu a jeho posazení, bez kterého je belcantový zpěv téměř nemožný.

V další části se pak věnuji samotné estetice zpěvu, očekávaným požadavkům posluchačů operní a koncertní tvorby, ale také správné reprodukci jednotlivých hudebních stylů, které jsou pro správnou reprodukci žádány.

V závěru své práce již budu předpokládat, že čtenář se seznámil s předchozími kapitolami a je tedy připraven se pustit do praktické části výuky, kterými jsou hlasová cvičení a studium operního repertoáru.

Klíčová slova: opera, estetika zpěvu, tenor, operní a koncertní tvorba

Annotation:

This diploma thesis deals with what a beginning singer (tenor voice) should know before he decides to become a professional singer in his field.

In the first part of my work I try to briefly describe the historical development of singing schools, individual singing styles and famous opera singers who participated in the overall form of today's teaching of opera singing.

In the second part, I deal with the correctness of the singing breath and the creation of the primary tone and its setting, without the bel canto singing is almost impossible.

In the next part I deal with the aesthetics of singing, the expected requirements of opera and concert listener, but also the correct reproduction of individual musical styles, which are required for proper reproduction.

At the end of my work, I am assuming that the reader is acquainted with the previous chapters and is therefore ready to embark on a practical part of teaching, which are vocal exercises and the study of opera repertoire.

Key words: opera, aesthetics of singing, tenor, opera and concert production

Poděkování

Rád bych touto cestou poděkoval svému vedoucímu práce profesoru Vladimíru Doležalovi, který mi byl vždy v případě potřeby nápomocen a paní prof. Magdaléně Hajóssyové, která se na mojí práci podílí jakožto oponentka.

Nesmím také zapomenout na moji rodinu, především moji maminku Petru Dolejšovou, která se mi vždy snažila za každé situace pomoci.

Co se týče samotné práce, tak bych zde chtěl speciálně poděkovat Dominice Vernerové, Petru Horákovi, Petru Frýbertovi a Josefu Bryndzákovi, kteří mi vždy ochotně poradili a pomohli. Dále bych chtěl poděkovat Hance Blachutové, díky které jsem mohl získat praktické informace o metodách výuky.

Na závěr bych chtěl poděkovat i pracovníkům z knihovny Hamu, kteří mi byli vždy ochotní poradit a pomoci s mojí prací.

Obsah

1. Úvod	8 -
2. Cíl práce	9 -
3. Historický vývoj zpěvu	10 -
3.1.1 Římská škola.....	11 -
3.1.2 Florentská camerata	12 -
3.1.3 Benátská a neapolská škola	12 -
3.1.4 Pařížská škola	14 -
3.1.5 Německá škola	15 -
3.1.6 Česká škola	17 -
4. Pěvecké dýchání a dechová cvičení	18 -
4.1.1 Dosažení a prohloubení fyziologického správného dýchání.	19 -
4.1.2 Ovládnutí svalů, které brzdí samovolné stahování plic	20 -
4.1.3 Rychlé vdechování a prodloužení výdechu.....	23 -
5. Tónová technika	25 -
5.1 Tvorba primárního tónu	25 -
5.2 Artikulace a neutralizace vokálů	26 -
5.3 Opěr	29 -
5.4 Rezonance	32 -
5.5 Rejstříky	33 -
5.6 Koncentrace tónu	34 -
5.7 Zvětšování hlasového volumenu	35 -
5.8 Předposaz	36 -
5.9 Krytí tónu a jeho barevné odstíny	37 -
5.10 Messa di voce	38 -
5.11 Zpěv recitativní a kantabilní	39 -
5.12 Pěvecká dikce	41 -
5.12.1 Samohlásky	41 -
5.12.2 Souhlásky.....	42 -
6. Přednes	43 -
6.1 Estetika zpěvu	43 -
6.1.1 Zvukový požadavek	44 -
6.1.2 Frázování.....	44 -
6.1.3 Dynamika	45 -
6.1.4 Kontrast a gradace	47 -
6.1.5 Operní, koncertní a písňová tvorba	48 -
6.2 Vokální slohy	50 -
6.2.1 Národní písně.....	51 -
6.2.2 Bel canto	51 -
6.2.3 Hudební baroko	51 -
6.2.4 Klasicismus	52 -
6.2.5 Romantismus	52 -
6.2.6 Impresionismus.....	53 -

6.2.7	Neoklasicismus.....	- 53 -
7.	HLASOVÁ CVIČENÍ.....	- 54 -
7.1	Jak má vypadat pěvecká lekce	- 54 -
7.2	Jak provádět cvičení.....	- 55 -
7.3	Praktické ukázky jednotlivých cvičení	- 56 -
7.4	Elementární trénink na hodinách zpěvu	- 66 -
7.5	Pěvecká literatura	- 69 -
7.5.1	Základní dělení oborů.....	- 69 -
7.5.2	Hudební, rytmická a estetická příprava.....	- 70 -
7.5.3	Výběr pěvecké literatury.....	- 71 -
8.	Závěr	- 74 -
9.	Seznam použité literatury	- 75 -
10.	Přílohy	- 76 -

1. Úvod

Pro samotného zpěváka je potřeba nejen tzv. vědomého zpívání, ale mít tzv. hudební vzdělanost v rámci reprodukce hudebních děl. Abychom toho mohli alespoň z části docílit je dle mého nutné mít alespoň určité penzum vědomostí, na kterých pak umělec může dále stavět svoji muzikálnost.

Ve své práci nejprve čtenáře zkusím velmi letmo provést historickým utvářením jednotlivých pěveckých škol a vzdělávacích systémů, které se utvářely až do dnešních dnů. Co se týče samotných operních dějin, tak to by samo o sobě vydalo na samostatnou práci, čímž bych mohl lehce odbíhat od tématu práce.

V další části mé práce se pokusím seznámit s jednotlivými fyziologickými postupy pro utváření hlasového ústrojí samotného pěvce spolu se správnou tvorbou technických cviků, které nám dopomůžou ke správné tónové a zvukové technice.

Zvládneme-li tyto dva kroky, můžeme se konečně začít věnovat samotné estetice zpěvu, která má pro různé situace odlišná měřítká. Spolu si rozlišíme diferenciaci vokálních slohů, které nám k naší reprodukci dodávají na autentičnosti daného projevu.

V závěru své práce pak čtenáře seznámím s časovým rozvrhnutím pěvecké hodiny, ukážeme si elementární hlasové cvičení a v neposlední řadě si ukážeme, jak bychom měli postupovat při výběru pěvecké literatury.

Po přečtení této práce by měl být čtenář alespoň elementárně připraven na studium operního zpěvu, nicméně je potřeba si říci, že nároky na hudební kvalitu jsou rok od roku vyšší. Současnému obecnstvu již nestačí jen správně technicky zpívané operní kusy, ale je od nich vyžadováno herecké nadání a v mnoha případech i jevištní vzhled. Diváci tak od dnešních umělců vyžadují dávku jisté autentičnosti a kvality. Obecnstvo chce mít na scéně fyzicky krásné lidi, zvučné a ušlechtilé hlasy spolu s přirozeným pohybem. Od samotného interpreta jako by čekalo, že bude tzv. „renesančním umělcem“. Proto apelují, že kromě vědomostní přípravy je nutné se věnovat herecké a pohybové výchově, která by nám měla dát předpoklady pro profesionální vystupování na operní scéně.

2.Cíl práce

Cílem mé práce je seznámit začínajícího pěvce (obor tenor) s informacemi, které jsou dle mého nezbytné pro úspěšný start jeho budoucí kariéry. Shrnout veškeré informace, které se člověk během svého života (studiem či praxí) dozví není věc zcela snadná a očekávám, že v některých pasážích této písemné práce by jistě šlo dané téma vzít více do hloubky.

Přesto věřím, že mnou zadaný úkol se mi podaří splnit alespoň z takové části, aby budoucí student operního zpěvu dokázal na základě mého zkoumání získat určitý náhled na danou problematiku a usnadnit mu tak cestu napříč operním světem.

Operní svět totiž není žádné tzv. zlaté pozlátko a na cestě k cílové rovině nás čeká mnoho úskalí a překážek, kterým budeme vystaveni. Domnívám se tedy, že: „Štěstí přeje připraveným“ a k těmto účelům by měla tato práce posloužit.

3. Historický vývoj zpěvu

Abychom pronikli do tajů hudby, musíme si nejprve ukázat dle jakých tradic se vyvíjely jednotlivé metody, spolu s názory na zpěv a pěveckou techniku. Jako nejpřirozenější a nejúčinnější (technicky i pedagogicky), se nám jeví tradice staroitalského zpěvu. Samotný umělec se lehce ocitne v džungli naprosto nepřesných a nepřehledných formulací. To se nejčastěji týká otázek kolem hlasových rejstříků, dýchání, nasazení tónu, hlasových témbřů, krytí tónů apod. Některé techniky přežily svou dobu díky výsledkům a nerozporují mezi tónovou technikou a hudebností projevu. O nich pak můžeme říct, že je přejímáme z klasických metod (především ze staroitalské metody) a zpěváka dokážeme vybavit nejen pro nároky současného interpretačního stylu, ale i ve skladbách všech dosavadních stylů. (Marek, 1965)

V dějinách zpěvu se střídala období snah o přirozený pěvecký projev s obdobími, kdy určitá pěvecká škola nastolí systém, který do určité míry popřel přirozenost zpěvu, aby posunul vývoj pěvecké techniky dále kupředu. Dějiny uměleckého zpěvu jsou často určovány význačnými pěveckými osobnostmi. Jak řekl Caruso: „Každý velký pěvec má svou vlastní metodu“. Tímto výrokem říkáme, že každý umělec je buď přirozeně odlišný nebo v obráceném významu pak myšleno, že neexistuje žádná pěvecká metoda. Každý velký pěvec se někde začal učit zpívat a případně pokračoval vlastní cestou, čímž se dostáváme k otázce pěveckých škol. Některé školy žily jen ze slávy několika vynikajících odchovanců, jiné školy zas věnovaly svému systému pečlivou práci s mnoha pěvci různého stupně talentu a vytvořili tím tak systém pěvecké výuky. Jiné zas vydaly teoretická díla a zaslouží si tak naši pozornost nebo nás vybízejí k následování. Ve výuce zpěvu nejde nikdy o napodobení velkého vzoru, ale o vytyčení jasné cesty k ovládnutí hlasu. K jakým uměleckým metodám pěvci na této cestě dospějí, to už je věcí talentu a píle každého zvlášť. (Marek, 1965)

V dnešní diferencované společnosti je nemyslitelné, aby zpěváci běžně ovládali soudobé skladatelské techniky (nicméně samotný extrém nemuzikálního výrobce tónů, který se zajímá jen o znění svého hlasu, nesmí být ani dnes ideálem). Za vzor nám poslouží středověká hudba, kdy pěvecké a hudební umění

bylo neodmyslitelnou součástí tehdejšího vzdělání. Svě o tom věděl i Tomáš Akvinský ze 13. století, který prohlásil: „Neumět zpívat je stejně stydno jako neumět číst.“ Pokusím se tedy zde nastínit zdroje dnešního pěveckého umění (založené na historických základech), a to od nejstarších dob. (Marek, 1965)

3.1.1 Římská škola

První pěvecké školy vznikaly na církevní půdě v době, kdy hudební tvorbu určoval gregoriánský chorál. Již v 5. století jsou zmínky o římské církevní škole založené papežem Hilariem (vládl 461-468) a v 8. století vznikají z popudu Karla Velikého ve Francii další speciální pěvecké školy. Z 10. století je znám spis Marketta Paduánského, jež se první zajímal o otázky tvoření tónu (snažil se zachytit existenci hlasových rejstříků a celou oktávu rozdrobil na osm různě tvořených tónů: do - v plicích, re - naspodu krku, mi - ve svrchní části krku, fa - na patře, sol - na jazyku a v zubech, la - na rtech. V dnešní době, kdy je snaha zpívat jedním rejstříkem může Markettovo tzv. geografické rozdělení působit komicky. Opačný postup žádal Jeronym Moravský (13. století), který žádal scelení rejstříků. Doporučoval cvičit hlas od střední polohy k hlubokým a vysokým tónům spolu s dodržováním jednoty tónu v celém diapasonu. Mezi jeho pokrokové výroky můžeme zmínit například tento: „hrudní hlas se nesmí střídat s hrdelním“ a to z toho důvodu, že v této době nebyl znám hlavový tón. (Marek, 1965)

S vývojem lineárního vícehlasu přicházejí nové požadavky na zpěváky (jednotlivé hlasy v polyfonních skladbách byly hudebně i tónově velmi nesnadné a vyžadovaly značné pěvecké kultury). Ve 14.-16. století byli školeni tzv. falzetisté, což byl jeden z prvních pěveckých systémů, který omezoval přirozený způsob tvoření tónu, pro dosažení nových kvalit. Svůj podíl na tom měla i sama společnost, která v pozdním středověku neakceptovala veřejné vystupování žen. Poptávku tak po ženských hlasech zastoupili speciálně vyškolení muži, kteří vynikali zvláště silným falzetem, tj. fistulí. (Marek, 1965; Jansen, 2004)

Doba polyfonie měla řadu velkých teoretiků, kteří byli jakýmisi hudebními polyhistoriky a zajímali se o otázky zpěvu. Můžeme zde zmínit například Giozetta Zarlino (1517-1590) (prosazoval čistou a zřetelnou vokalizaci založenou na lehkém

tvořením tónů s odmítáním jakékoli pěvecké manýry) či Lodovico Zacconi (1525-1627), který se do historie zpěvu vtiskl svým památným výrokem: „Je lépe vysoký tón vypustit nežli jej forsírovat“ a v mnohém je i pravdivý pro dnešní dobu. Zacconi mimo to zavádí tzv. *accento*¹, které se v dnešní době hojně užívá jako agogický prostředek. (Marek, 1965)

3.1.2 Florentská *camerata*

Přelom 16. a 17. století, znamená pro pěvecké umění snad vůbec největší přínos v dějinách tzv. *bel canta*. Objevuje se doprovázená monodie² (styl který vyžaduje technickou dokonalost, závratnou lehkost a pohyblivost hlasu) a otevírá tak široké pole působnosti pěvecké virtuozitě. V době vzniku *bel canta* tak bylo v zájmu vyšší kvality zpěvu opět postupováno proti přírodě (falzetisté zdaleka nestačili vyhovět požadavkům nového vokálního slohu a byli nahrazeni tzv. kastráty). Vokální pedagogové využili kvalit vyškoleného chlapeckého hlasu tím, že pro zachování vysokých, lesklých a ohebných hlasů přerušili odnětím pohlavních žláz pohlavní vývoj těchto chlapců (zůstala tak naprosto dokonalá forma, avšak s neúplným obsahem). Všechny tyto skutečnosti projevily nejen na vokální invenci tehdejších skladatelů, ale i na vypracování zásad pěvecké výuky, jež prozatím nebyly do virtuozity překonány. Mezi nejstarší publikace o zpěvu patří kniha *Le nuove musiche* (1601) od zakladatele florentské školy Giulia Cacciniho (1545-1618) a následně spis *Arie devote* (1608) od Ottavia Duranteho. (Marek, 1965; Jansen, 2004)

3.1.3 Benátská a neapolská škola

V 17. a 18. století se výcvik *bel canta* přesunul z rukou církve na slavné pěvce a skladatele (v Itálii tak vznikají dvě školy: benátská a neapolská). Zakladatelem benátské školy byl Francesco Antonio Pistocchi (1659-1726), který jako první vyučoval dle důmyslného systému a pokračovatelem byl pak jeho žák Antonio Maria Bernacchi (1685-1756), který na sklonku své kariéry založil školu

¹ *accento* - jedná se o agogický prostředek, kdy pro zvýraznění následující noty se zadrží první nota intervalu

² doprovázená monodie - jedná se o zpěvní melodii podepřenou akordickým doprovodem

v Bologni. Mezi nejslavnější učitele benátské školy patřili P.F. Tosi (1653-1732), J. Ferry a F. Gasparini. Neapolskou školu založil Domenico Gizzi (1680-1745), který také vyškolicil znamenité pokračovatele jako F. Feo a F. B. Conti (z této školy však nejvíce proslul Nicola Porpora (1686-1768), který učil též v Benátkách, Vídni, Londýně a Drážďanech). Benátská škola společně s boloňskou sledovaly spíše virtuozitu a čerpáme z ní hlavní poznatky o pěvecké technice, kdežto neapolská škola se zajímala více o obsah či hudební stránku děl (z její tradice přežili spíše hudební prvky např. stavy přede hry u symfonií, dělení recitativu na recitativ secco a accompagnato společně se skladatelským odkazem Alessandra Scarlattiho). (Marek, 1965)

V staroitalské škole byl kladen hlavní důraz na solfeggiování, vokalizování, cvičení vydržovaných tónů ve stejné síle a messa di voce. Jedinečné výsledky staroitalské školy byly umožněny jednak jejími skvělými empiricko-uměleckými kvalitami a jednak šťastnými podmínkami (klimatické podnebí, zpěvná mateřština, kompoziční sloh vyhovující vázanému způsobu zpěvu) a také samotnými učiteli, kteří měli za sebou mnohaletou vrcholně uměleckou činnost (uměli dokonale předzpívat, jelikož byli velkými pěvci => umělecký vzor pro žáky). I když dnes nemáme tytéž výhodné podmínky jako ve staré Itálii, můžeme si vzít vzor alespoň z jejich empiricko-umělecké metody³, tj. zodpovědného přístupu k pěveckému umění a výběru učitelů. I když jsou nám cizí jakékoliv zásahy proti přirozenosti zpěvu, nesmíme zapomenout, že kastráti dosáhli své dokonalosti především pilným cvikem (technické virtuozity bel canta tak lze usilovným cvičením dosáhnout i u přirozených hlasů) a je třeba si uvědomit, že řada slavných zpěváků tehdejší doby byli kastráti (např. Tosi, Ferri, Caffarelli, Farinelli, Bernacchi, Porporino, Marchesi aj.). (Marek, 1965; Jansen, 2004)

Ze staroitalské školy si všimněme těchto prvků:

1. *Kantoři zmiňují pouze kostální dýchání⁴ nicméně je pravděpodobné, že někteří kastráti dýchali kostabdominálně⁵, což z dnešního hlediska lze považovat za ideální způsob dýchání.*

³ umělecko-empirické metody - metody podložené výzkumem či bádáním

⁴ kostální dýchání - nádech mezižeberními svaly

⁵ kostabdominální dýchání - nádech žeberními-břišními svaly

2. *Caccini uznával ve zpěvu jen jeden rejstřík (tj. přírodní, hrudní), nicméně se zmiňuje o umělém tónu (který vzniká zatajením dechu), který nenazývá ani falzetem či hlavovým tónem. Naproti tomu klasikové bel canta (Tosi a Mancini) rozdělují hlas do dvou rejstříků na hrudní a hlavový (čili falzet).*
3. *Podle Manciniho hlas nesmí mít překážku, cehož docílíme klidem jazyka.*
4. *Bel canto razí požadavek odkrytí svrchních zubů při zpěvu, tzv. „zlatý květ úst“ (Marek, 1965)*

3.1.4 Pařížská škola

V celé Evropě v 18. a 19. stol. mělo bel canto řadu následovatelů (např. G. Aprile, N. Vaccai, G. Concone, A. M. Panseron, G. Duprez, Marchesi, F. Lamperti či Ernst von Manstein). Výuka se dále rozvíjela (byly učiněny četné opravy a zlepšení) avšak základní idea a vyučovací způsob zůstal nezměněn (stále byly uznávány dva rejstříky, tj. hrudní a hlavový). Někteří pedagogové (např. F. Lamperti, A. E. Varlamov a později i E. Caruso), si přidali ještě třetí střední rejstřík tzv. mixt. (Marek, 1965)

Náhly obrat pak způsobil francouzský pedagog Jean-Antoine Bérard (1710 - 1772), který jako první vědomě učil dýchání kostabdominální (čili žeberně-břišní), za účelem sjednocení hlasového tónu v rámci dvou rejstříků (sám přirovnával hlas ke dvoustrunnému nástroji). Koncem 18. století se ve Francii objevuje manýra forsírování⁶, proti níž vystoupila roku 1803 pařížská konzervatoř s metodou, která navracela k čistému bel cantu i včetně kostálního dýchání. (Marek, 1965)

K bel cantu se hlásí i francouzský tenorista Gilbert-Louis Duprés (1806 - 1896), který má pro vývoj zpěvu převratný význam v tom, že jako první zavedl systém krytí tónu (krytý způsob zpěvu dovoľoval zvládnout obtížné hudebně dramatické partie, psané po Gluckově operní reformě). Duprésův hlas však nevydržel dlouho zpívat krytým tónem a teprve později, po rozvinutí této metody, můžeme tak plně ocenit význam Duprésova objevu. (Marek, 1965)

⁶ Forsírování - přepínat sílu tónu

3.1.5 Německá škola

Nový směrový vývoj pak nastíní Manuel P. R Garcia syn (1805-1906), který studoval foniatru a spolupodílel se na vynálezu laryngoskopického zrcátka (studie tak měl vědecky podložené). Jeho metodické principy jsou obsaženy v knize „Úplný traktát o pěveckém umění“ (1847). Garcia rozlišuje: hrudní rejstřík, falzet mixt a hlavový (neboli pozůstatek dětského hlasu). Pojem falzet se zde dostává až k tzv. střednímu rejstříku, čímž vzniká terminologický zmatek. Na jeho výuku pak navázal jeho žák Julius Stockhausen (1826-1906) se svojí německou školou. Bel canto si klade za cíl krásu tónu, vyklenutou a spojitou melodickou linii (kantilénu) přičemž barva hlasu společně se slovním výrazem má podružný význam. (Marek, 1965)

Společně Gluckovou reformou a Wagnerovým hudebním dramatem vznikala zcela opačný způsob zpěvu, který zdůrazňuje výraznou deklamaci na úkor zpěvní linie (úpadek pěveckého umění se projevuje nadvládou pěvecko-deklamačního naturalismu). V duchu Wagnerových požadavků zavádí pěvecké školení známý zpěvák, dirigent a pedagog Julius Hey (1832-1909), jehož pokračovateli jsou A. Iffert, Sieber, J. B. Gäusbacher a L. Goldschmit (tato škola navazovala na styl Bedect Ton). O vylepšení metody se postaral též Müller-Brunow (1853-1890), který se zaměřil na primární tón a jeho tvoření při zpívání temných vokálů (ü nebo ö) v pianissimu, přičemž nevznikalo žádné krční napětí a samozřejmostí byla naprostá uvolněnost. Slepou větví se pak ukázala tzv. škola fyziologická pod vedením L. Ch. Törselffa a Paula Brunse, kteří vycházeli z tzv. Staupprinzip⁷ (objev George Armina). I přes tyto nezdary přinesl Paul Brus a jeho spolupracovníci do teorie zpěvu mnoho jiných zajímavých poznatků (především díky zkušenostem se špatnými hlasy).

Mezi jeho důležité objevy patří:

- 1) Parciální rejstřík - tvorba řady svrchních alikvotních tónů /flažoletů/ jenž jsou kvalitativně odlišné od prsního a hlavového rejstříku
- je tvořen bez dechu, s maximálním otevřením úst a s před -

⁷ Staupprinzip - jednalo se technický cvičební extrém v oblasti hostpodárnosti dechu
- svaly se násilně zadržovaly a byly očíslovány (zpěvák nemyslel na obsah, ale na to jaký zrovna držet)

stavou, že vyslovujeme "ng".

- 2) Freilauf (volný běh) - jedná se o mimovolnou činnost hlasivek pomocí cviků sloužící k uvolnění hlasového ústrojí (omezení neovla - datelných zvuků)
- budování hlasu na zbytkovém vzduchu
 - bránice zde neplní funkci opěru, ale slouží jako odra - zový můstek pro zpěvné tóny
- 3) Oktávování („předení tónu“) - rozlišení rejstříků na hrudní, hlavový (falzet) a parciální (slouží k cvičení nikoliv k zpěvu)
- cvičí se zde hlavně falzet bez smíšené rezonance (mixtu)

Pozn. ve své době byla tato metoda v Německu značně rozšířena, a i původní odpůrce dr. Rinecke začal později tuto metodu používat (Marek, 1965)

V současné době se německá vokální škola ubírá cestou přirozenosti zpěvu (od překrývání svrchních tónů se již zcela upustilo). Vychází z mateřské řeči a z individuality každého pěvce. Základem je opřený tón, široký volný krk, poddajné rty, volně klesající brada, lehká a dokonale opřená výška společně s pečlivou výslovností. Hlasový výcvik vychází z tzv. mixtu, tj. smíšené rezonance.

Němci rozeznávají: a) falzet (čistý hlavový tón)

b) prsní rejstřík - slouží hlavně pro tvoření hloubek

c) mixt - vylehčením tvoříme falzet

- hloubky tvoříme s plně otevřenými ústy

Výcvik probíhá rozvíjením mixtu a postupným rozšiřováním hlasu do okrajových poloh při naprosté lehkosti každého tónu. Při těchto cvičeních se mohou objevovat nedostatky jako:

- 1) přílišný naturalismus ve snaze o přirozenost
- 2) převažování lehkosti nad hustotou (koncentrací) tónu
- 3) slabá neutralizace vokálů (např. velké rozdíly mezi, "a" a "i")
- 4) plochých tónů tzv. najížděním zespoda

pozn. i přes jistá úskalí mohou nadaní pěvci touto metodou svůj hlas vyškolit

(Marek, 1965)

3.1.6 Česká škola

České pěvectví bylo ovlivněno jak italskou, tak německou školou. Co se týče jednotné metody výuky tzv. české školy, tak ta zde není jednotná (pedagogové učí buď jednu či druhou metodu, případně se učí zcela metodicky nedůsledně), přesto bylo zde několik pokusů o vytvoření jednotné terminologie. V zásadních otázkách je hlavní nesouhlas v oblasti rejstříků. Podle lékařské vědy rozeznáváme tyto rejstříky: prsní čili hrudní a hlavový (falzet). Mezi rejstříky existují tzv. amfoterní tóny, které lze tvořit mechanismem obou rejstříků. Amfoterní tóny mezi prsním a hlavovým rejstříkem tvoří tzv. mixt. Samotný falzet byl odlišně nazýván slavnými pedagogy či pěvci (např. Garcia jej nazýval mixtem, Caruso zas fistulí neboli dětským hlasem a Bruns s Vaškem zas čistou hlavovou rezonancí). Podobné slovní neshody panují v otázce opěru, dýchání, krytí tónu apod. (Marek, 1965)

V Čechách se objevilo několik škol, z nichž bych si dovolil zmínit dvě:

1) Škola prof. Otavy

- navazuje na slavnou Benoniho školu
- je citlivá k specifickým nedostatkům italské a německé školy
- následuje tradice bel canta přizpůsobeného české řeči a v dramatickém slohu využívá poznatků německé školy tzv. Sprechgesang a přizpůsobuje je opernímu Smetanově stylu a hudební tvorbě 20. století.
- odmítání naturalismus, tvoření tónů a jiných všemožných extrémů
- odklonění se od bezobsažné virtuozity, brilantních manýr a Brunsovy školy
- prosazuje dokonalé umělecké zvládnutí hlasového materiálu, přirozený projev a obsah (technická virtuozita a schopnost nejvyšší stylizace).

2) Škola prof. Vaška

- spojuje staroitalskou metodu s německou metodou dr. Brunse
- metoda je založená na falzetovém výcviku (absence kantilény, pěveckých vazeb a hudebního výrazu)

pozn. tato metoda se v praxi příliš neosvědčila

(Marek, 1965)

4. Pěvecké dýchání a dechová cvičení

Trénink dechu je jednou z nejdůležitějších etap pěvecké výuky (k dechovým cvičením je třeba se po celou dobu studia vracet aneb jak říkají Italové: „Zpívám, dokud dýchám“). Není nutné je provádět před každým hlasovým cvičením nebo vystoupením (jedná se především o přípravou a kondiční fázi), nicméně pro zpěváky má zásadní význam. Abychom si udrželi či získali formu je třeba dechová cvičení provádět především jako studijní látku u začátečníků, jako ranní rozcvičku, dále pak především po prázdninách či v době hlasového klidu. (Marek, 1965)

Pokud chceme dýchat správně, je třeba se zaměřit na kostálně-abdominální dýchání, tj. žeberně břišní, kdy prsní svaly při vdechu neuplatňují svoji sílu, ale pružnost (při výdechu jen zadržují dech a pouze při některých vrcholových tónech s maximálním forte se podílejí na zesílení výdechového proudu). Abychom správně dýchali, je třeba tzv. řízeného vdechování, pomocí bránice a svalů břišního lisu (čím správněji vdechujeme, tím se nám krátí doba ovládnutí a zesílení hlasu). V celé této fázi jde především o tzv. schopnost rychlého vdechnutí a pomalého výdechu, které získáme pomocí dechových cvičení a získáme tak tři vlastnosti, které nás navedou k dokonalému tvoření tónu:

1) **Během vydechování nesmí hrudník rychle klesat**

Nutná podpora prsní stěny pro vyvarování se nejistoty a slabosti tónů

2) **Stahování břicha ve spodní části směrem dovnitř**

Vše probíhá pomalu, samovolně a bez tlaku (jako při zatažení dechu při úleku)

3) **Zevní svaly (krk, šíje, hltan, ústa) musí být s jazykem zcela volné**

Je třeba vyloučit tuhost hlasivek, které se při fonaci nezávisle napínají

Nutnost ovládnutého výdechu lze dokázat tím, že vdechnutý vzduch je při výdechu vytlačován z plic jejich přirozenou pružností (není zapotřebí ještě břišních svalů, které mají za úkol ovládat pomalý plynulý dech). Pro správnou činnost hlasivek stačí málo vzduchu (začátečníci a špatní zpěváci spotřebovávají příliš mnoho vzduchu a plýtvají jím). Při zpívání crescenda, přirozeně povolujeme plíce, kdežto při decrescendu prsními a břišními svaly (nikoliv trupovými),

ovládáme a zadržujeme dech. Je třeba si hned tyto zásady osvojit pomocí vytrvalé práce, po které následuje zdokonalení a zmohtnění hlasu. (Marek, 1965)

Nyní se podívá na dechová cvičení, které si rozdělíme na 3 oddíly.

4.1.1 Dosažení a prohloubení fyziologického správného dýchání.

1) Naplnění plic

- představujeme si přivonění k líbezné květině (dojde k rozšíření nozder)
- zatajíme na několik vteřin dech (asi 8 vteřin)
- vydechneme široce otevřenými ústy (navození pocitu libosti).

2) Vdechnutí

- stejný postup jako v bodu 1) až do zatajení
- po zatajení dechu vypouštíme malým otvorem jen malou část vzduchu a vyslovujeme hlásky (s, š, f,).
- zbývající dech držíme opět několik vteřin a pak stejným způsobem vypouštíme jeho další část a pokračujeme až do svých možností.

Pozn. rty musí být v jednotlivých pauzách mezi vdechováním uzavřeny a při vypouštění vzduchu musí být zcela kypré, napjaté.

3) Nadechnutí s málo pootevřenými rty

- po naplnění plic zatajíme na několik vteřin dech
- vypouštíme vzduch široce otevřenými ústy nebo na hlásky jako v bodu 2)
- pro uklidnění provádíme cvičení 2) a 3)

Pozn. pěvec si musí dát pozor na přepínání při délce výdechu (pokud se dostaví námaha nebo je cítit tlukot srdce, je třeba přestat)

4) Dechová výdrž

- stejný postup jako v bodu 1) až do zatajení
- zatajený dech držíme maximální možnou dobu (můžeme zvolit i variantu ponechání otevřených úst)

Pozn. je třeba sledovat tlukot srdce a v případě pulzace dechu ihned zbylý vzduch z plic vypustit a cvičení opakovat znovu.

5) Zvětšení pružnosti žeber

- postavíme se zpříma ve stoje
- obepneme dlaněmi prsa ze stran (co možná nejvíce v podpaží)
- nadechneme se zhluboka nosem
- na několik vteřin zadržíme dech (oběma rukama tlačíme na prsa)
- pokaždé vypustíme malé množství vzduchu otvorem mezi rty
- pokračujeme až do úplného vypuštění vzduchu

Pozn. vzhledem k namáhavosti tohoto cvičení je nutno si zpočátku počínat opatrně a pro odlehčení se vraťme k bodu 2)

6) Zvětšení hrudníku

- postavíme se zpříma ve stoje
- pomalu vzpažujeme obě ruce s nataženými prsty, kdy jednou nohou vykročíme a současně hluboce vdechneme (neslyšně) nosem
- zatajíme na několik vteřin dech
- ruce pomalu stahujeme k prsům
- pomalu vydechujeme malým otvorem a nohu přitahujem zpět

Pozn. toto cvičení opakujeme tak, že následné pohyby zrychlujeme pro zotavení zopakujeme bod 2) (Marek, 1965)

4.1.2 Ovládnutí svalů, které brzdí samovolné stahování plic

V tomto oddílu si ukážeme cvičení pro úsporné dýchání při zpěvu a řeči. Pokusíme se odstranit křečovitě a tuhé držení svalů, které vznikají při trvání tónů umístěné mimo rezonanční prostory, tj. hlavně v ústech, jícnu, na jazyku, na bradě v krku a v čelistech. Při těchto cvicích musí být vše volné, pružné a vláčné.

7) Pomalé stahování plic

- stojíme vzpříma s rukama (spojenými v prstech) na zádech

- dlaně jsou otočené ven
- zadržujeme na několik vteřin dech
- dech propouštíme malým otvorem mezi rty tak, že se spodním rtem dotýkáme vrchních zubů (jako když vyslovujeme "f")
- horní část hrudníku by měla zůstat co nejdéle zcela bez hnutí

Pozn. výsledek se dostaví až po delší době (nedýchejme příliš zhluboka, ale spíše uvědomněle)

pro volnost všech krčních svalů točme hlavu vpravo a vlevo

pro uklidnění se vraťme k bodu 2)

8) Řízené vdechování a vydechování

- postupujeme pozičně stejně jako v bodu 7)
- vdechujeme vzduch
- zadržujeme na několik vteřin dech
- položíme ruce dlaněmi na prsa
- vypouštíme dech malinkým otvorem mezi rty

Pozn. pro náročnost, cvičení provádějme párkrát, společně s bodem 2) pro uklidnění

po zvládnutí bodu 3) a 7) jej můžeme vícekrát provést.

9) Udržení tónu a síly hlasu

- nadechneme se nosem
- zatajíme na okamžik dech (rty do úsměvu)
- pomalu vydechujeme tak, aby vzduch unikal zcela neslyšně (pro usnadnění si představme dlouhý vokál "e", aniž jej vyslovíme).

Pozn. pozor na přepínání, je nutné mít uvolněné krční svaly
pro uklidnění opět provádějme bod 2)

10) Znělé piano

- postupujeme pozičně stejně jako v bodu 7)
- nadechneme se
- zadržíme na okamžik dech

- položíme dlaně po obou stranách břicha v úrovni bránice
- vydechujeme malým otvorem mezi rty

Pozn. je nutné uvolnění krčních svalů

hrudník musí být klidný pod prvními žebry (napětí by mělo v průběhu přestat)

k uvolnění opět provádíme bod 2)

11) Marcato a staccato neboli výbušné souhlásky

- cvik je obdobný bodu 2)
- ruce jsou na bránici jako v bodu 10)

Pozn. věnujme pozornost činnosti svalů při přerušovaném výdechu, tj. zamezení rychlému stahování plic při každém zavření rtů

12) Crescendo

- nadechneme se
- několik vteřin zadržme dech
- pomalu vydechujeme
- rty směřujeme k úsměvu
- šeptáme vokál "e" až do okamžiku, kdy všechn vzduch vyčerpáme

Pozn. při vydechování bychom měli cítit činnost trupových svalů stále silněji)

pozor na křečovitě stahování krčních a šíjových svalů

Pro uklidnění bod 2)

13) Decrescendo

- postupujeme zprvu jako u bodu 12)
- na začátku pomalého výdechu si horní část hrudníku zachovává svoji pozici, kterou měla při vdechování.
- po 3-4 vteřinách by se mělo napětí přesunout do místa nad bránicí, stupňovat se až do výdechu

pozn. Pro uklidnění bod 2)

14) Messa di voce

- začínáme jako v bodu 12)
- po spotřebování poloviny dechu, dokončíme cvičení jako v bodě 13

Pozn. zde je zvláště důležité vrátit se k bodu 2

15) Atacca forte

- začínáme jako v bodu 12)
- rychle silně vydechneme
- při výdechu vydáme několikrát za sebou staccatový silný zvuk

pozn. Pro uklidnění bod 2)

(Marek, 1965)

4.1.3 Rychlé vdechování a prodloužení výdechu.

15) Přídech se zavřenými ústy

- nadechneme (neslyšně) nosem tak rychle a hluboce, jak jen můžeme
- nozdry musí být rozšířeny jako u bodu 1
- cvičení několikrát opakujeme.

16) Přídech nosem a otevřenými ústy

- nadechneme se hluboce nosem
- ústa jsou otevřena (vzduch nepouštíme do plic)
- cvičení několikrát opakujeme

17) Prodloužení výdechu bez nadechnutí

- rozšíříme břišní svaly brániční prostor
- z aktivizujeme tzv. reziduálního vzduchu

Pozn. cvičením zdokonalíme výdrž dlouhých frází

(Marek, 1965)

Ovládání dechového aparátu se musí stát nejdříve samozřejmostí. Dýchání je pro zpěv neodmyslitelnou součástí. Správně rozloženým dechem docílíme

nakonec toho, že zpíváme bez obtíží a po zvládnutí výše popsaných svalových mechanismech nás nepřekvapí nejisté tóny, tremolo, či případná ztráta přirozeného hlasového tónu. (Marek, 1965)

5. Tónová technika

Primární tón bychom měli mít koncentrováni přesně v tom místě, kde je koncentrován i konečný pěvecký tón, tj. správné posazení hlasu. Primární tón je pro začátečníka nejzákladnější element při tvoření tónu (následuje pak jeho zesílení, zakulacení, zbarvení a všechny další prvky pěvecké) a je potřeba si jej zautomatizovat. Zdeněk Otava jej definuje takto: „Primární tón je dokonale uvolněný a vylehčený tón, zbavený veškerého napětí krčních, ústních i břišních svalů, tón s převládající hlavovou rezonancí, který se zpívá se zavřenými ústy tak, aby proud zvuku byl koncentrován na špičce kostní části nosu“. (Marek, 1965)

5.1 Tvorba primárního tónu

Nejprve musíme docílit měkkého, nasálního tónu a uvědomit si místo, v kterém tón zní (dobrou pomůckou je tvoření tónu na hlásku „j“, která zní právě v tom místě). Primární tón dále zpracováváme postupným zapojováním zmíněných center funkčního napětí. Cvičení se provádí v naprostém uvolnění, při kterém se cvičí primární tón, zpevní se uvědoměle břišní svaly a zatají dech. Následně se ozve primární tón zesílený hlavovou rezonancí, přičemž si zachovává správnou koncentraci a pozbývá původního nasálního zbarvení rozezvučením v hlavové rezonanci, kde je zvukově intenzivnější. Na opřené primárním tónu budujeme celý hlas. V této souvislosti je dobré věnovat pozornost dvěma důležitým otázkám:

1) Poloha hrtanu

Hrtan nesmí při zpěvu nikdy opustit svoji přirozenou polohu. Jednou ze začátečnických chyb je přemíra dechu (hlavně ve vysokých tónech). Hrtan je vytlačen do vyšší polohy a zmenšuje se rezonanční prostor (tón zní škrceně, dyšně, nemá plnozvučnou barvu) a je cítit, že zpěvák používá tlaku.

2) Nasazení tónu

Tón by měl znít měkce, klidně, nenásilně a být správně opřený (nikdy tvrdý ani dyšný). Představujme si nasazení tónu ze shora (obohatí ho to nejen o alikvoty, ale dá mu lehkost a mělo by to zabránit zlovyku nižší intonace či najíždění na tón zdola). (Marek, 1965)

5.2 Artikulace a neutralizace vokálů

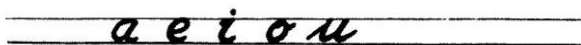
K hlavové rezonanci se připojuje ještě rezonance ústní dutiny, kde dochází k diferenciaci zvukového proudu na pět základních vokálů: a, e, i, o, u (čeština pracuje pouze těmito vokály, u jiných cizích jazyků pak dochází k jejich další diferenciaci a kombinaci). Snahou pěvce je dodat vokálům dokonalou hlavovou rezonancí pomocí alikvótů. Pokud je hlas neškolený, tak jednotlivé vokály mohou znít takto: "a" bývá správně zaoblené, "e" má sklon k širokému mečivému znění "i" bývá úzké, "o" zavřené a "u" temné, málo prostorné a znělé. Pokud si představíme primární tón jako stejnorodou zvukovou pásku obr. 1, tak všechny vokály by měli mít stejnou šíři a znělost obr. 2:

Obr. 1 Zvuková páska



(Marek, 1965; Hála a Sovák, 1962)

Obr. 2 Vyrovnanost vokálů



(Marek, 1965)

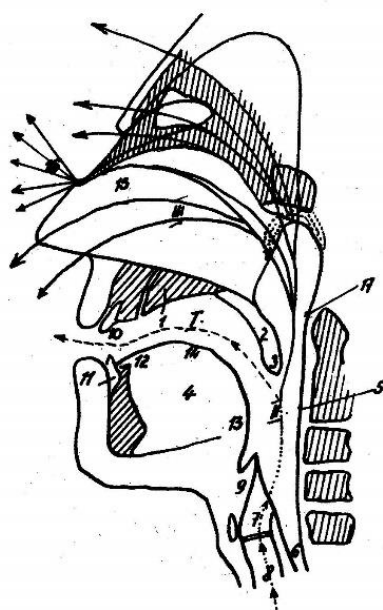
Při tvoření správného vokálu rozhoduje individualita žáka, kdy za základní neutrální vokál si bere ten, který zní nejsprávněji a nejušlechtileji (u mužů to často bývá "e" nebo "i"). Musíme si však dát pozor, aby daná neutralizace se nestala jednotvárná tzv. znemožnění srozumitelnosti zpívaného slova, čímž docílíme pomocí jazyka, který je dalším nástrojem pěvecké artikulace (ten může zpěvákovi buď pomoci nebo velmi přitížit). Mezi základní špatnou práci s jazykem patří:

- a) nedokonalá neutralizace vokálů
 - b) bránění zvukovému proudu díky zadnímu umístění tzv. knedlík
 - c) neuvědomnělá křeč jazyka
- (Marek, 1965)

Je nesmírně důležité, abychom jazyku daly funkční tvar (cvičme proto nejdříve bez zpěvu). Špička jazyka se dotýká spodních zubů a snažíme se, aby jazyk nezůstával vzadu (jednotlivé principy, polohu dutin a rezonanční proudy v hlavě jsou znázorněny na obr. 3). Mezera mezi jazykem a zadní stěnou hltanu je poměrně úzká (zpěvák se tedy musí snažit tuto "násadkovou trubici" co nejvíce

rozšířit a uvolnit tak zvuku cestu a co nejvíce vyklenout měkké patro). Zvuk pak pronikne do prostoru za čípkem, převážná část v nosohltanu rozkmitá lícni a čelní kost a spolu s nimi se vyplní rezonanční dutiny, čímž vznikne hlavový (primární tón). Zvukový proud při cestě do nosohltanu naráží ještě na jednu překážku v podobě tenké blanky, která jde od měkkého patra k Passavantovu výběžku (jedná se o malou vypouklinu na zadní stěně dolního nosohltanu, způsobená vyčnívajícím obratlem). Tuto překážku překonáme vyklenutím měkkého patra za pomoci vyslovení "enga", čím se nosohltan otevře. (Marek, 1965)

Obr. 3 Rezonanční dutiny



- | | |
|--|-----------------------------|
| I. dutina ústní | |
| II. dutina hrdelní | |
| III. dutina nosí a systém vedlejších nosních dutin | |
| 1 kost paterní čípek | 11 dolní první řezáky |
| 2 měkké patro | 12 hrot jazyka |
| 3 čípek | 13 kořen jazyka |
| 4 jazyk | 14 hřbet jazyka |
| 5 stěna hltanová | 15 kostní část nosu (nasal) |
| 6 jícen | 16 bod koncentrace znění |
| 7 hrtan s hlasivkami | 17 Passavantův bod |
| 8 nejhornější díl průdušnice | |
| 9 příklůpek hrtanový | |
| 10 horní první řezáky | |

(Marek, 1965; Hála a Sovák, 1962)

Zvuk hlavového rezonančního proudu se při vokalizaci nemění a svůj díl má na tom i rezonance tvrdého patra a zubů. Tvar tohoto zvukového proudu regulujeme: a) stupněm otevření úst - prostorovost tónu

b) polohou jazyka - vokalizací

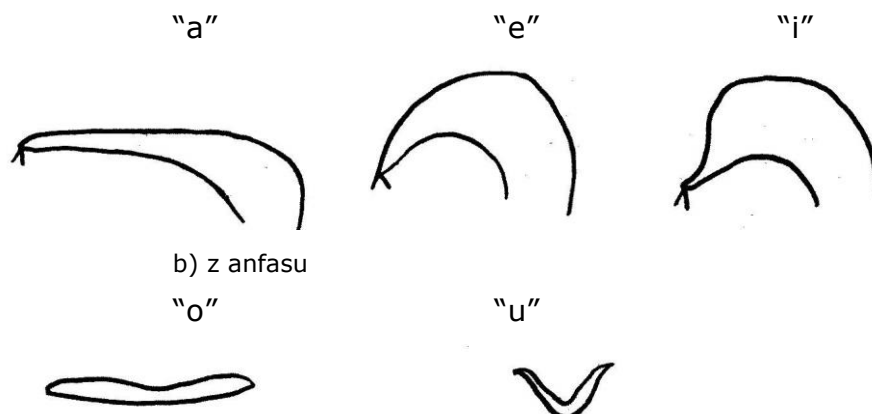
c) impostací rtů - zpevnění tónu a dotváření artikulace

a) Prostorovost tónu

Při každém vokálu zaujímá jazyk odlišnou polohu, kterou je nutné nacvičit. Nejefektivněji toho dosáhneme před zrcadlem, kdy pomocí zrakové kontroly si danou polohu zkusíme bez tónu, případně tiše hláskujeme (při tomto cvičení je dobrá asistence učitele) viz. obr. 4.

Obr. 4 Jednotlivé polohy jazyka

Polohy jazyka: a) z profilu



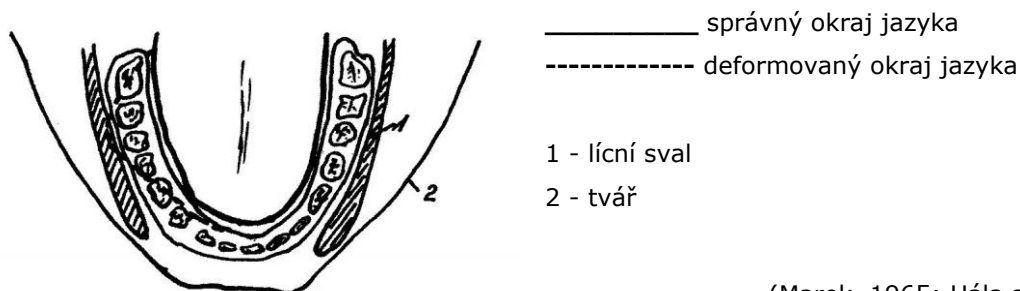
(Marek, 1965)

Pozn. špička jazyka se ve všech případech dotýká spodních řezáků

b) Vokalizace

Kromě polohy jazyka si musíme dát pozor na to, aby jeho boční kraje neutíkali z mezizubního prostoru viz obr. 5, čímž může hrozit nejen šiřlavost, ale i nežádoucí zvuková deformace či šustot zvuku mezi zuby a lícním svalem. Po celou dobu zpívání na jednom vokálu (cvičením či koloraturami), je bezpodmínečně nutné mít jazyk naprosto v klidu, v téže poloze.

obr. 5 Umístění jazyka v mezizubním prostoru



(Marek, 1965; Hála a Sovák, 1962)

c) Impostace rtů

Rty nesmíme mít nepřírozeně napjaté a musí být bez jakýchkoliv škůbů (křečovitě stažení rtů se přímo přenáší na krční svaly, což nepříznivě ovlivňuje kvalitu tónu) a musíme je otvírat zcela volně s tím, že brada samovolně klesá dolů. Abychom však mohli zpívat, je potřeba pak následně aplikovat funkční svalové napětí:

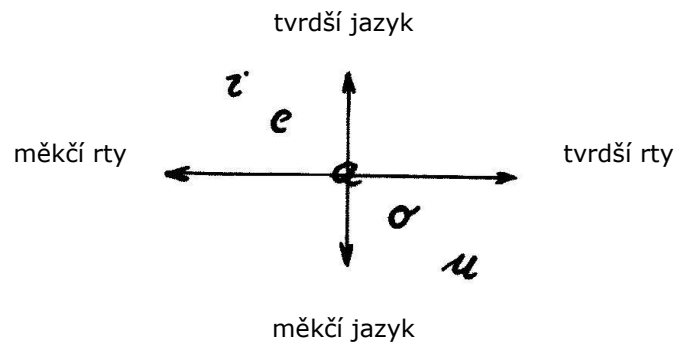
1) sevřením koutků rtů získáme

- přesnou jednotnou šíři zvukového proudu
- jasnou zvukovou formu

2) mírným zdvižením horního rtu

- usnadnění koncentrace hlavové rezonance (zvýšení tónové kvality)
- zesvětlení a udržení tónu vpředu (dodání úsměvné pohody tzv. zlatý květ úst).

Obr.6 Umístění vokálů



(Marek, 1965)

Jak můžeme vidět na obrázku 6), tak vokál "i" vyžaduje relativně nejtvrdší jazyk a nejměkčí rty, vokál "e" totéž v menší míře a vokálu "a" se drží poměrně na středu. Naproti tomu zbývající vokály jsou na opačné straně. Pokud budeme všechny tyto body dodržovat, měli bychom vyřešit jeden z hlavních problémů, tj. rozpor mezi požadavkem krásného tónu a jasnou srozumitelností slova.

(Marek, 1965)

Závěrem bych snad jen upozornil na jakýsi nešvar, a to v podobě kopírování pěvců z nahrávek, které může být škodlivé (není-li žák dobře obeznámen s touto problematikou), nicméně pro abstraktní představu tónu nebo tvořeného vokálu, může odposlouchávání být do jisté míry užitečné a sloužit pro zautomatizování určitého vnitřního pocitu. (Marek, 1965)

5.3 Opěr

Jistě nás napadá otázka ohledně správnosti užívání opěru, kdy každý tón musí být opřen (pokud to tak není jedná se o nejistý a intonačně nepřesný zvuk).

Opěr slouží ke zpevnění bránice, zachování hlavové rezonance v celém rozsahu hlasu a udržení dechu na rovnoměrné hladině tak, aby byla zachován klid tónu. Pokud bychom opěr měli k něčemu přirovnat, tak si představme mačkání strun na houslích, kde kolíček určuje sílu napětí. (Marek, 1965)

Velikost opěru závisí na výšce a síle zvuku a na úzkosti vokálu. Je třeba, aby žák vzal na vědomí, že opěr je nutné používat po celou dobu zpívání až do chvíle, kdy dokončí pěveckou frázi. Je dobré, když je opěr pružný (čehož docílíme díky cvičením v kapitole č. 4) a tón není tlačенý. (Marek, 1965)

Umístění opěru se během zpěvu liší (vyšší tóny a větší dynamická síla se umísťuje v horní části bránice a hluboké tóny se opírají spodních svaly břišního lisu). Opěr má význam zvláště pro intonační nasazení tónu, tj. pokud má zaznít okamžitě, ve správné výšce a jeho začátek nesmí být ani vyražený ani dyšný. Abychom toho dosáhli, je potřeba si nejprve vybudovat pocit nasazování shora viz obr. 7. (Marek, 1965)

Obr. 7 Nasazení se shora



Způsob nasazení vylučuje:

a) nasazení z roviny

- vzniká plochý, bezbarvý tón

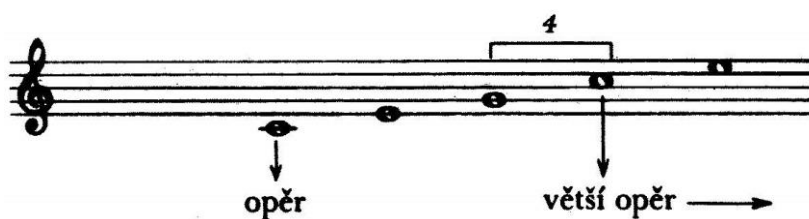
b) nasazení zdola, tzv. „podjíždění“ nebo „najíždění“

- neestetické, navíc intonačně nepřesné

(Marek, 1965)

Zvláště uměřený opěr, tj. poslední dva půltóny před nejvyšší polohou zpěvákovy hlasu (u tenorů f1, fis1) mají sklon k úzkému, plochému znění, a proto nesnesou velký ani malý opěr (intenzitu opěru si zde musí každý sám nacvičit). Pokud zpíváme stupnici nebo rozložený akord směrem nahoru, tak není třeba přidávat opěr, nicméně intervaly začínající od kvarty a výše si zvětšení opěru žádají, a to i při sestupu viz př. 1. (Marek, 1965)

Př.1



(Marek, 1965)

Je třeba si také dát pozor na tóny po výšce, kdy je třeba dát zvláštní opěr. Často se stává, že žák po vysokém tónu poleví, díky čemuž se může objevit hlasový zlom, zahlcení, ztráta rezonanční špičky, případně může nastat přeforzírování, což může vést k tomu, že se zpěvák rozkašle. Je tedy potřeba mít na paměti, že tón po výšce je skutečně nejtěžší a vyžaduje větší opěr než sama výška. Opěrem se zachovává po celou frázi kovová špička, volné a plné znění a zůstává mu lehkost viz př. 2. (Marek, 1965)

Př.2



(Marek, 1965)

Kromě uvedených bodů je potřeba brát opěr z hlediska časového, kdy je nutné opření současně s nasazením a né po něm (pokud tomu tak není nastupuje tzv. hrtanový opěr, kdy se hrtan vytlačí do vysoké polohy). Celý tento proces má pak za následek neznělost tónu a hlasovou únavu. Je tedy nutné aktivovat opěr již s představou tónu. (Marek, 1965)

Máme-li tuto část shrnout, tak opěr musí být včasný, pružný, ne zbytečně velký, dále pak důsledný, ovladatelný vůlí a musí trvat od začátku až do konce fráze, přičemž jeho funkce musí být zcela automatická. (Marek, 1965)

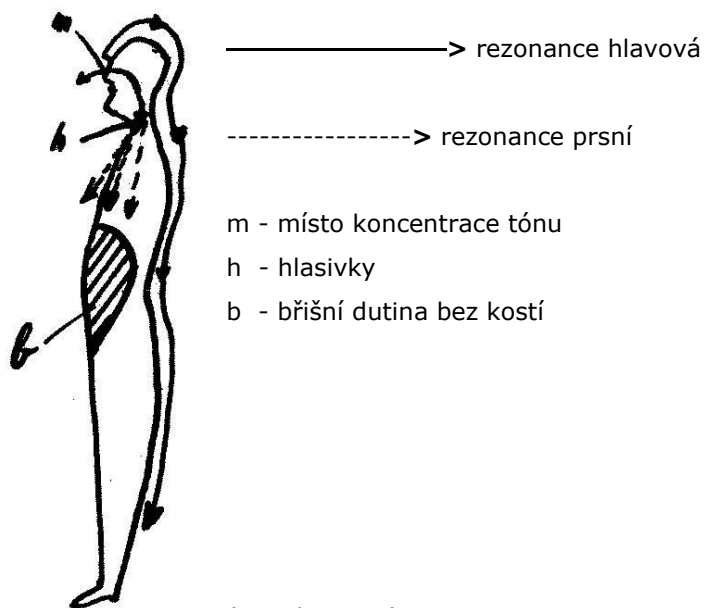
5.4 Rezonance

Hlasivky můžeme vnímat jako oscilátor tzv. zdroj zvuku, avšak teprve vzduchový sloupec nad hlasivkami dodá požadovanou kvalitu a tvoří lahodnost tónu. Tím, že se tvoří v hltanu a nosohltanu vznikají ostré, duté, či světlé tóny apod. Kvalita rezonance tedy závisí: 1) na správnosti tónu

2) na využití všech rezonančních prostor

Co se týče samotné rezonance, tak ta se řídí fyzikálními zákony, tj. čím je více zvukově vodivých hmot tak, tím rychleji a intenzivněji zvuk se šíří (nejvíce vodivé jsou kosti). Svaly, cévy a sliznice působí jako izolátory. Proto je třeba vést zvukový proud soustředěně přes kosti, abychom správně rezonovali, což ukazuje obr. 8. (Marek, 1965)

Obr. 8



Pokud je zpěvák mladý, tak může ještě utvářet další rezonanční dutiny (chrupavky časem kostnatí) a jeho hlas mu může stále získávat na barvitosti a zvučnosti. Správný zpěv vyžaduje maximální hlavovou rezonanci, kdy se u zpěváka předpokládá široký volný krk ve forte i v pianu a při všech vokálech. Samotný primární tón je v podstatě hlavovou rezonancí, nicméně kvalita a intenzita hudebního tónu se získá jedině rozšiřováním tzv. násadkové trubice, tj.

nadglotický prostor. Proto bychom měli mít pocit, že všechny polohy zpíváme jedním rejstříkem tzv. smíšenou rezonancí s podstatnou převahou hlavové složky. Prsní rezonance vzniká automaticky při fonaci (zapojení hlasivek) avšak tato rezonance je pouze naturální. Na obrázku č. 8 vidíme, že prsní rezonance má malý prostorový dosah a není schopna plného zvuku, nicméně je významná z hlediska zabarvení tónu. Při hloubkách má prsní rezonance snahu převažovat (čímž tón ztrácí lesk, nosnost a stává se plochým) a platí zásada, že hlavová rezonance musí převažovat nad prsní. (Marek, 1965)

Abychom se pokusili terminologicky sjednotit, budu zde vycházet z teorie bel canta dle Zdeňka Otavy:

- a) zpěvní hlas tzv. voix mixt
 - hlavová a prsní rezonance
- b) falzet neboli otevřený čistý hlavový tón
 - vylehčení smíšené rezonance
- c) fistule
 - oddělený hlavový tón, který zní o oktávu výš

Veškerá cvičení se zaměřují na rozvoj hlavové rezonance, která je základním kamenem pro kvalitní zpívání (je třeba ji stále hledat a neustále procvičovat)

(Marek, 1965)

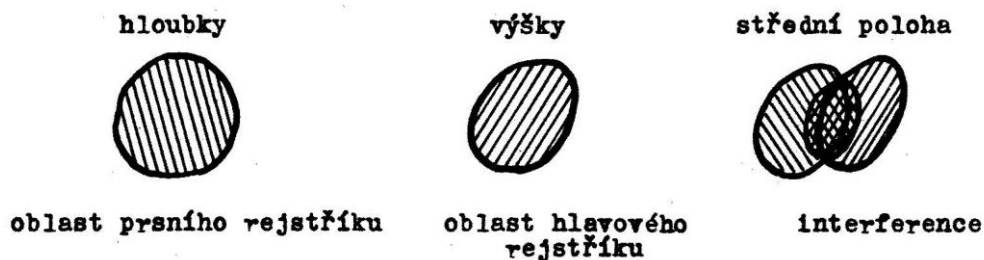
5.5 Rejstříky

Hned na začátku je potřeba si říci, že dva hlavní rejstříky: prsní a hlavový (parciální rejstřík při zpěvu nepoužíváme). Při prsním rejstříku kmitají hlasivky po celé délce a tloušťce, při hlasovém kmitají asi jen ze dvou třetin a celá tloušťka hlasivek není namáhána (hlasivky kmitají v různých polohách různým způsobem).

(Marek, 1965)

Při vyrovnávání rejstříku vycházíme z toho, že hranice rejstříku není přesná, že existují tzv. amfoterní tóny, které lze zpívat oběma rejstříky (tj. smíšenou rezonancí) a rozhraní rejstříků není tak ostré, ale připomíná interferenci barev viz. obr. 9:

Obr. 9 Rozhraní rejstříků



(Marek, 1965)

Proto přetahujeme hlavovou rezonanci co nejnižše a přirozenou tmavou barvu hlubokých tónů se snažíme zachovat do nejvyšších tónů střední polohy pomocí opěru a koncentrace tónu zas pomocí rezonančního mixtu. (Marek, 1965)

5.6 Koncentrace tónu

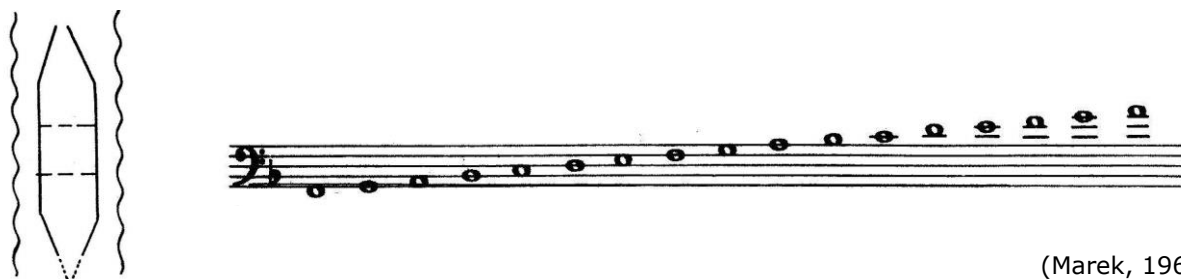
Během své kariéry si zpěváci hlídají tzv. „kovovou špičku“ svého hlasu, která dodává hlasu lesk a mládí, nese se přes orchestr a zaplňuje hlediště až k zadním místům galerie (nestačí tedy prostý primární tón, zvládnutí artikulace ani opřený tón znějící v hlavě). Toto místo najdeme na špičce kostní části nosu, kdy je tato část (pro přední znění) nejvíce vpředu viz obr.4. Toto místo je také první kostí, kterou klademe tónu do cesty, pro rozeznění lebky a celé kostry viz obr. 10. Představy pro umístění koncentrace tónu se mohou u kantorů odlišovat, nicméně měl by být umístěn do jediného bodu na špičce kostní části nosu. Takto koncentrovaný tón rezonančně vyplňuje jak masku, tak místo za svrchními zuby společně s temenem hlavy. Při snaze dosáhnout koncentrace vycházíme z primárního tónu, kdy je potřeba mít správný opěr, hlavový tón a mít rozezvučený sloupec vzduchu v nosohltanu. Následně pak vše koncentrujeme do správného bodu pomocí souhlásky „j“. (Marek, 1965; Hála a Sovák, 1962)

Takto koncentrované tóny dají celé kantiléně stejnou šířku tónové pásky viz obr. 1, dovolují do ní vkládat vokály viz obr. 2 a daří se nám zvětšovat hlasové volume díky vyklenutí vertikální šíře. Abychom při cvičení zachovali koncentraci tónu, vkládáme před každou frází hlásku „j“ (pouze před vokál „i“, kvůli ostrosti je vhodnější klást „m“). Pokud se nám nedaří tento bod nalézt, tak můžeme zpočátku

cvičit se zavřenými ústy a zuby. Zvládneme-li cvičení na hlásce "j", můžeme přejít i k jiným znělým souhláskám (r, l, v, m, n, ň). Celý hlasový rozsah by měl být koncentrován stejně, nicméně jdeme-li do výšek či hloubek, tak se bod zmenšuje viz obr. 10:

(Marek, 1965; Hála a Sovák, 1962)

Obr. 10 Koncentrace tónu



(Marek, 1965)

Vysoké a hluboké tóny nelze zpívat v naturální šíři (zmenšování šíře okrajových poloh zůstává jen v představě zpěváka a posluchači mohou mít tak u správně koncentrovaných tónů pocit velké šíře a intenzity. Zpěvák tak musí zpívat s lehkostí, nikoli silou. (Marek, 1965)

5.7 Zvětšování hlasového volumenu

Pokud bychom samotný tón pouze koncentrovali, tak by zněl úzce a ostře (je potřeba aby zněl kulatě a přirozeně), díky čemuž nám vzniká rozpor s koncentrací tónu, nicméně tento problém je v praxi řešitelný díky vyklenutí vertikální složky tónu (viz obr. 11), které dosáhneme:

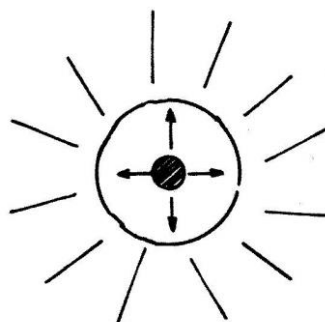
- 1) velkým vertikálním vyklenutím měkkého patra (zívání)
- 2) volným otevřením úst
- 3) tónovým vyplněním celé lebky

Obr. 11 Vyklenutí patra



(Marek, 1965)

Obr. 12 Mezikruží



(Marek, 1965)

Měli bychom mít při zpívání pocit tzv. klemby nad tónem, která jako by byla obklopená vzduchem. Následně pak dojdeme k závěru, že správný hudební tón má své kovové jádro (dané koncentrací) a mezikruží (dané volumenem) viz obr. 12. Je také třeba mít na paměti, že velikost mezikruží se v různých pěveckých stylech a slozích mění (velký volumen uplatníme např. ve Verdim, u romantické písňové tvorby zas užíjeme vyklenutý tón a u Bachovy tvorby zas zpíváme vysoce koncentrovaným, málo volumézním tónem). U všech těchto stylů však platí zásada vědomého zpívání, kdy po začnutí skladby již hudební představu neměníme. Prostorovost tónu je ovlivňována jednak výškou a jednak tvarem ústní mobilní dutiny. (Marek, 1965)

Zvukové vlny ovlivňují potřebný prostor ke zpěvu (vysoké tóny potřebují velký prostor, kdežto hloubky jsou více znělé) a dle toho otvíráme ústa. Volumen také ovlivňuje různost vokálů, kde si však musíme dát pozor na nenarušení zvukové pásky (viz obr. 2), abychom nenarušili estetiku zpěvu. (Marek, 1965)

5.8 Předposaz

Díky předposazu můžeme dokonale přetáhnout hlavovou rezonanci do hlubších poloh tak, abychom překonali zákonitosti prsního rejstříku (pěvec si ji zachová i u hlubokých tónů). Aplikace předposazu není nijak složitá. Zkoncentrujeme vokál do místa znění a současně zvýšíme opěr, čímž se nám neroztažitelná koncentrace v předposazu rozpohybuje. Mužské hlasy předposazují v malé oktávě přechodné tóny g, fis, f, basy a barytony pak ve velké oktávě H, B. U ženských hlasů jsou to tytéž tóny o oktávu výš. Nejhlubší tóny hlasového rozsahu se zpívají podle předposazu na onom tónu H nebo B a doplňují se speciálním opěrem, který zasahuje nejnižší partie břišního lisu (pocit zabírání pod pasem)

Př. 3



(Marek, 1965)

Jak je z textu patrné, předposaz kooperuje s opěrem a pro nepřerušení jednoty hlasu musí být proveden jemně a nenápadně. (Marek, 1965)

5.9 Krytí tónu a jeho barevné odstíny

Krytý tón začal vědomě užívat francouzský tenorista Dupréz, který takto rozvinul staroitalskou metodu (tenorové party tak místo do a_1 mohly být psány do c_2 až d_2). Z anatomické stavby lidského těla plyne, že nejvíce rezonujících překážek má tón, který se opěrem žene co nejvíce do hlavy a je tak krytý kostmi lebky. Je však potřeba si dát pozor na to, aby tón vycházel z lebky nejkratší cestou, aby nenastalo absorbování znělého tónu (ztráta průraznosti, lehkosti a pohyblivosti). Cílem krytí by mělo být vyrovnání hlasového rejstříku po celém rozsahu (k tomu slouží koncentrace, opěr a předposaz). Mohli bychom zpívat nekrytě, nicméně to není technicky správné. Proto by se na začátku měl učit koncentrovaný tón a následně po dosáhnutí určité pěvecké úrovně se soustředit na krytí tónu. (Marek, 1965)

Nyní je třeba oddělit pojem „krytí“ od pojmu „tmavení“. Zatímco krytí je jedním ze základních pilířů pěvecké techniky, přichází tmavení (jakožto práce s odstíny hlasové barvy) až jako následná nadstavba (u německé školy obsahuje tzv. bedect Ton krytí i tmavení zároveň). Je třeba si uvědomit, že přirozené tmavé zbarvení hlasu je to nejkrásnější, co mladý hlas má. Stářím hlas tmavost sice ztrácí, nicméně získává (správným vedením), lesk a průzračnost. Budujeme-li lesklou kovovou špičku, nesmí to být na úkor přirozené tmavé barvy v hlubokých polohách. Nejlepší cestou k barevnému vyrovnání hlasu je ponechání tmavé hloubky a ztmavení výšek, které se prohlubují koncentrací plynule (od středních polohy do výšek) a to pomocí užších a temnějších vokálů, které mají větší koncentraci (a-o, o-u, u-ů, e-ö, i-ü) a sevřením rtů v koutcích, tj. v horizontálním směru pro prohloubení vertikálních prostor. Narozdíl od německé školy, která svírá vertikálně rty a zakrývá přední zuby nebudeme znít tak vzadu.

(Marek, 1965; Hála a Sovák, 1962)

Základní barva každého zpěváka charakterizuje a díky tomu jej posluchači rozeznávají. K těmto základům pak pěvec může přidat tzv. lazury neboli jemné odstíny (ty se netýkají koncentrovaného jádra hlasu, ale onoho mezikruží, díky kterému mohou hlas ztmavovat, zhušťovat, zatěžkat apod. viz obr. 12). Lazury tak mohou nejen obohatit písňovou tvorbu, ale v samotné opeře slouží jako charakteristický prvek postav. Světlejší lazury získáme vylehčením a zředěním hlasu, měkkou výslovností, širším otevřením úst a využitím rezonance předních zubů. Nejtmaší lazury zas vyžadují zatěžkaný a hustý hlas, ostrou výslovnost a úplné zakrytí předních zubů (což vyžaduje intenzivnější opěr, aby horní ret nevracel tón zpátky do krku). (Marek, 1965)

Termín tzv. „krytí“ se nám tedy dělí na řešení koncentrace tónu a na zabarvování hlasu, který tak dotváří výraz postav a patří k nadstavbové umělecké práci. (Marek, 1965)

5.10 Messa di voce

Tato technika patří mezi nejtěžší prvky pěvecké techniky, která vyžaduje, aby hlas byl dokonale vyrovnaný ve všech hlasových polohách. Nasazení tónu je z *piana* do *forte* a následně se hlas plynule stáhne do *piana* (jde tedy o dovednost rozvinout a opět stáhnout každý tón). Celá práce s dynamikou se provádí v horizontální rovině (vertikální směr to nijak neovlivňuje, tedy nevzniká žádné tremolo a při *crescendu* či *decrescenu* tón nijak neinklinuje). Tato hudební dovednost tak nejen kvalifikuje zpěváka, ale zároveň ověří každý tón a prověří dokonalé ovládnutí dechu. Pokud není tato technika zvládnutá, tak může být tón forsírovaný, nekoncentrovaný, špatně posazený, je stažený atd.). (Marek, 1965)

Př. 4 Cvičení messa di voce



(Marek, 1965)

Zesílení

- 1) nasadíme tichý hluboký koncentrovaný tón
- 2) kontrola dokonalého spodního opěru (svaly břišního lisu jsou zapojeny po celé šíři)
- 3) zazpíváme decimu tak, aby všechny tóny zněly stejně
- 4) přidáme dech a zesílujeme brániční opěr směrem nahoru (pocitově maximálně prsům)
- 5) daný opěr intenzivně držíme, případně mírně zesílíme dle našich technických možností

Zeslabení

- 6) zatajíme dech a začneme hlas zeslabovat
- 7) přidáme opěr až do úplného morenda
- 8) necháme hlas klesnout na počáteční notu

Je třeba se při provádění cvičení vyvarovat chyb jako je např. u crescendo nedostatečné přenesení tlaku k prsní kosti (zdvížení hrtanu => distonace tónu) nebo při decresendu (neudržení zesíleného opěru => tón skokově zeslabuje nebo v pianu přeskočí do falzetu či fistule). Cvičení se musí provádět lehce, bez žádného tlaku a kvalita se odvíjí podle toho, čím se cvik provede pomaleji a plynuleji. Dále by mělo úměrně s crescendo zesilovat vibrato hlasu (ne tremolo) a decresendem pak směřovat do naprostého klidu. (Marek, 1965)

Messa di voce je bráno jako vrcholový pěvecký cvik (ve skladbách je to jedna z vokálních ozdob). S touto ozdobou je potřeba šetřit a použít ji tam, kde působí účinně, aby se přednes nestal stereotypní. (Marek, 1965)

5.11 Zpěv recitativní a kantabilní

Při přednesu skladby je vždy důležitý její obsah a charakter, který umocňujeme svým zpěvním hlasem. Mezi parlandovým recitativem či melodeklamací a vázanou kantilénou je široká paleta hudebně-výrazových možností, které si zde pokusíme nastínit. (Marek, 1965)

Co se týče samotného recitativu, tak zde je kladen hlavní důraz na dokonalou výslovnost, která musí lehce plynout. Jelikož jde o parlando spojené se zvukem nesmíme v žádném případě zanedbat opěru a koncentraci tónu. V recitativu je bezpodmínečně nutná neutralizace vokálů a koncentrace slabik. Pro přirozenost recitativu jej nezpíváme příliš dramaticky a snažíme se najít přirozené lůžko řeči a na něm tvořit recitativní tón. První typ recitativu se nachází

ve starých operách před Gluckovou reformou. Následně se objevuje parlandový secco recitativ (např. Mozartovy opery), který se posunul až v melodeklamaci (zde už se jedná o přednes kvantity slabik a vyžaduje lekost, přirozenou, jasnou výslovnost). (Marek, 1965)

Pokud bychom mluvili o kantabilnímu zpěvu, tak zde je slovo rovno hudbě. Tento typ je spojen s Wagnerovou operní reformou s tzv. Sprechgesangem. Moderní opera často staví na tomto zpěvním typu (např. Janáček svou nápěvkovou teorií docílil u svých oper vysokého dramatického účinku). Je tedy nutné zvládat i tento deklamační způsob zpěvu, při kterém je nutný nosný, plnozvučný a volumézní tón, který v sobě spojuje kantabilnost a dokonalý, plastický přednes slova. K takovému provedení musíme využít všech možností rezonance na každé slabice (jedná se o fonační a artikulační funkce). Pěvec musí zvládnout staccatto (tvoří se pružnými nárazy bránice) či marcato (je tvořeno záchvěvy bránice na jednotlivých tónech, které jsou hrudně zesíleny). Dále pak je žádána hudební lehkost, měkkost a přirozenost s důrazem na konzonanci slabik a krátkou výslovnost souhlásek (ty nesmí rušit proud hlasu). Pro správné provedení kantilény je třeba volný krk, přesně položený jazyk a dokonalé vyrovnání rejstříků. Kantabilní tón může být volumézní, nicméně musí být zpíván koncentrovaně a ušlechtilě. Jen tak lze zvládnout ty nejnáročnější kantabilní tahy. (Marek, 1965)

U kantilény se setkáme nejen s legatem či legatissimem, ale je třeba zvládnout i portamento (přenesení hlasu přes větší interval spojený tónem na lehkou notu), které zvládneme klidným dechem a pružným opěrem. Ozdoby jako trylky, nátryly, předrážky, obaly a koloraturní kadence je nutno se naučit čistě a důsledně vyzpívat. Zpočátku je třeba cvičit ozdobu v pomalém tempu a teprve postupně zrychlovat. Předrážky, nátryly a jednoduché trylky v rychlém tempu se provedou pouhým nárazem bránice a krátkým zazněním ozdobného tónu. Pokud chceme zpívat ozdoby, musíme tvořit lehce tóny a u koloratur na jednom tónu mít zcela nehybný jazyk (vkládání hlásky "h" není zrovna dvakrát estetické a narušuje to plynulost proudu hlasu). Chceme-li se stát profesionálem ve svém oboru, je bezpodmínečně nutné, ozdoby technicky zvládnout.

(Marek, 1965)

5.12 Pěvecká dikce

V této kapitole se budeme zabývat srozumitelností zpívaného slova. Co se týče samotné češtiny, tak zrovna o té se nedá říct, že by byla příliš vhodná pro zpěv (přestože máme bohatou hudební tradici). Pěvecká dikce vyžaduje stejnou šíři všech samohlásek a jejich uměřenou kvantitu (délku) a naproti tomu ostré, ale krátké znění souhlásek. (Marek, 1965)

5.12.1 Samohlásky

U tvoření samohlásek nestačí jen umět tvořit vokály odděleně, ale je potřeba jejich šíři co možná nejvíce srovnat tzn. aplikovat neutralizaci vokálů na text. Kromě tohoto kritéria je potřeba dbát na fráze a jejich vrcholy tzv. konzonance zpívané věty (např. slovo "milovati" přizpůsobme šíři a barvě vokálu "i" a vokály "o" a "a" se zúží). V celé této věci se pak musíme vyvarovat neutralizaci textu, který musíme důsledně aplikovat, nicméně překročit šíři zvukového pásku viz obr.2.

Jak pěvecky zvládnout jednotlivé samohlásky:

"i" a "y" - oba vokály se zpívají jako "y"

"ou" - zpíváme jako dlouhé "ó" a na konci jej uzavřeme samohláskou "u"

"e" - je doporučováno vyslovovat v šíři "i"

Slova jako "srdce, smrt, zrtit aj., nahradíme samohláskou znělou souhláskou "r" (v mluvené řeči to jde ale, ve zpěvu nelze držet "r" na delším tónu). Pomůžeme si tedy tak, že před "r" vložíme prázdnou zvukovku (tj. zvukový pásek viz obr.1), ve které není určitá samohláska (s-rdce, sm-rt, zd-rtit).

(Marek, 1965; Hála a Sovák, 1962)

Pokud fráze začíná samohláskou tak se jí snažíme změkčit pomocí hlásky "h", která nám pomůže býti neslyšná (např. " h ach, h o bože, h ó Rózo má! h otevři ty dveře! aj.). Zvuk hlásky "h" nesmí překročit šíři zvukového pásku. Vyvarujme se také používat tuto pomůcku jinak než k nasazení tónu (např. vkládání hlásky "h" do koloraturních pasáží).

(Marek, 1965; Hála a Sovák, 1962)

5.12.2 Souhlásky

Co se týče výslovnosti souhlásek, tak ty rozdělujeme na znělé a neznělé.

Znělé souhlásky (b, d, g, h, j, l, m, n, ň, r, ř, z, ž)

- koncentrujeme je pomocí primárního tónu
- podílejí se na zvukové konzonnaci fráze

Neznělé souhlásky (k, ch)

- vyslovujeme je krátce
- musíme je posouvat do přední zvukové části a odstraňovat tzv. krční příměs

Retoretné souhlásky (p, b, v, f)

- stačí je vyslovit dostatečně zřetelně
- sami směřují ke správné koncentraci

Shluky souhlásek (sklánět, mlčet, shledání, strž, atd.)

- jde o dvojici, trojici i vícero souhlásek, které se nelehce koncentrují
- je potřeba rychlé srozumitelné výslovnosti
- v případě špatného vyslovení vznikne rozmazaný zvuk (porušení konzonance fráze a možné zhoršení kvality následujícího vokálu)

Z hlediska výkonné hudební estetiky je souhláska či shluk souhlásek totéž jako rozehrávací šramot u nástroje. Pro praxi z toho plyne pravidlo, že při zpěvu v malé místnosti nebo v nahrávacím studiu omezíme zvuk souhlásek a dáme jim co nejkratší trvání. Naopak ve větším sále souhlásky zdůrazním a dáme jim poněkud více času k zvukovému uplatnění. Co se týče srozumitelnosti slova, tak podle některých názorů od jistého tónu - muži od tónu a_1 , ženy od a_2 ; nejsou schopni garantovat srozumitelnost slova (vokály se prý stírají). Domnívám se, že chyba bude spíše ve špatném zvládnutí pěvecké dikce, která by měla být hlavní náplní pěvecké estetiky. (Marek, 1965; Hála a Sovák, 1962;)

6. Přednes

Lidský hlas můžeme považovat za tzv. hudební nástroj schopný nejprostšího a nejpravdivějšího sdělení. Pro jeho dokonalé zvládnutí je třeba nejen nadání, ale i píle. Zatímco instrumentalista má k dispozici hotový nástroj, zpěvák si musí svůj hlasový nástroj dlouhá léta vytvářet a není s tvorbou nikdy hotov. (Marek, 1965)

6.1 Estetika zpěvu

Cvičením hlasového ústrojí můžeme dosáhnout technického mistrovství. Lehkostí a koncentrací hlasu může zpěvák dosáhnout tzv. instrumentální pohyblivosti. Zvětšováním volumenu zas dosáhneme procítěnosti výrazu, suverenity vrcholových frází a libozvučnosti tónu. Je tedy třeba najít mezi těmito hledisky jistou vyrovnanost a vyvarovat se tak extrémním vybočením. Pokud ji opomeneme, může se nám to projevit na estetické stránce zpěvu v podobě tremola (nezaměňovat jej s vibratem). (Marek, 1965)

Tremolo

- chvějící se tón při přerušované intonaci (ve smyslu vertikálním a výškovém)
 - je úměrně závislé na výšce a síle zpívaného tónu a připomíná permanentní trylek
- Dělíme je na: rychlé (drobné tremolo), pomalé (houpavé tremolo), pravidelné a nepravidelné

Vibrato

- slouží jako umělecký vnitřní výrazový prostředek (vnitřní chvění, vášně, napětí atd.)
- chvějící se tón (v horizontální rovině), založený na střídání proudu zvuku, tj. jeho zředování a zhušťování
- neovlivňuje intonaci jako tremolo (pro jeho tvoření je nutný klidný tón)
- mělo by znít zabarveně a šťavnatě s větším či menším výrazovým vibratem

Pokud má instrumentalista, či zpěvák jen nepatrné tremolo, tak to má pro něj diskvalifikační charakter, jelikož tím narušuje celkovou intonaci. Pěvecká výuka by měla mít za cíl tvorbu kultivovaných hudebních tónů, tj. technické mistrovství a umělecké vibráto. (Marek, 1965)

Co se týče zvukové stránky, tak na rozdíl od instrumentalisty, kde se posuzuje jeho hráčské umění tak na zpěváka jsou kladeny dvojí estetické požadavky (zvukové a optické). Dále dělíme zpěv na operní a koncertantní.

(Marek, 1965)

6.1.1 Zvukový požadavek

Klade důraz na nasazení tónu, které musí být přímé, měkké a tón se musí zpívat do prostoru (ani při realistickém deklamačním stylu nesmí zpěvák křičet a vyrážet jednotlivé tóny). K tomu, abychom se výrazově vyjádřili, musíme ovládat všechny možné výrazové prostředky, tj. hlasové rejstříky, správné zabarvení hlasu, pěveckou dikci, mimické a pohybové schopnosti aj. a nesmíme přitom narušit tok našeho pěveckého nástroje. (Marek, 1965)

6.1.2 Frázování

Jedná se o velmi důležitý estetický prvek. Pěvecká fráze vystihuje dramatický obsah věty a měla by se tedy zpívat na jeden dech.

Písňová i áriová forma má většinou fráze dvoutaktové:

Př. 5 A. Dvořák: Biblické písně č. 4



The image shows a musical score for a two-measure phrase. The first measure is marked *mf* and the second *p*. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The lyrics are: "Duši mou občerstvuje, vodí mne po stezkách spravedlnosti pro jméno své." Brackets under the notes indicate the phrasing across the two measures.

(Marek, 1965)

V písních se zas můžeme setkat se čtyřtaktovými frázemi, kde je nutné zachovat hudební a deklamační styl:

Př. 6 B. Smetana: Dalibor, árie Vladislava



The image shows a musical score for a four-measure phrase. The tempo is marked *Poco agitato* and the dynamics are marked *f*. The melody is written on a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lyrics are: "Ó pak se strastí život jeho zove, bez spánku noc, den hrůzy nese nové..." Brackets under the notes indicate the phrasing across the four measures.

(Marek, 1965)

Př. 7 V. Novák: Balada dětská

Andante

Ma-lá smrtka sa-mo dí-tě, na hla - vič-ce vě-nec bí-lý,

(Marek, 1965)

Př. 8 A. Dvořák: Biblické písně č. 3

Andante

A ne - skrý - vej se před prosbou mou.

(Marek, 1965)

Př. 9 B. Smetana: Dalibor, árie Vladislava

Adagio

Krás-ný to cíl, krás - ný to cíl!

(Marek, 1965)

Horní oblouček v příkladech nám vyznačuje danou hudební frázi, dolní naproti tomu kontinuitu gramatické věty (oba se většinou vzájemně shodují). U cizích skladeb se nám může stát, že převládne buď gramatické nebo hudební hledisko. V př. 5 vidíme, že hudební fráze jsou dvoutaktové, ale gramatická věta trvá po čtyři takty (je třeba je chápat jako dvě fráze i při jejich odlišnosti). Zde musíme krátce odsadit, nadechnout se a vyslovit bez důrazu: „spravedlnosti pro jméno své“. Opačná situace je v př. 9, kde slovní fráze je rozdělena pauzou (ze dvou frází jsou vlastně čtyři). Pěvecky je však musíme cítit jako dvě fráze a pauza zde znamená krátké odsazení (není zde přerušení napětí ani nádech).

(Marek, 1965)

6.1.3 Dynamika

Za další důležitý prvek považujeme dynamické vystavění hudební věty. Pokud není skladatelem dána, stavíme jí jako klenbu, tj. první část mírně zesiluje a závěr opět dynamicky klesne. Dejme si však pozor na zevšeobecnění (především díky romantickým skladbám), kde první části jsou intonačně vzestupné a závěry

se opět dostávají do nižší polohy. Nedojděme však k mylné domněnce, že je třeba vyšší tóny zpívat více dynamicky (výška na sebe upozorňuje polohou, né silou a hrozil by tzv. stereotypní zpěv). (Marek, 1965)

Klasickou dynamickou stavbu zpěvné fráze ukazuje př. 10:

Př. 10 B. Smetana: Dalibor, árie Dalibora




Když Zdeněk můj ve svatém nadšení, zvuk...

(Marek, 1965)

V tomto případě se jedná o frázi vyklenutou do klenby (nejedná se o dynamickou „bouli“). Dochází zde k zesílení uprostřed fráze a dynamika je předepsána v pianu (vrchol skladby nepřekročí slabé mezzoforte).

V některých případech se můžeme setkat s opačným dynamickým ztvárněním, které podtrhává význam textu viz př. 11:

Př. 11 P.I. Čajkovskij: Evžen Oněgin, árie Oněgina



že mi - lu - ji vás ještě něž - ně - ji,

(Marek, 1965)

6.1.4 Kontrast a gradace

Tyto prvky jsou především důležité při reprodukování děl a prezentací operních postav. Zpěvák by neměl zpívat všechny fráze ve stejné intenzitě, ale měl by v dílech hledat místa, která umělecky tzv. odstíní. Měl by si především projet celé dílo a rozdělit si jej na různé hudební plochy (nejen volumově, ale výrazově). Pro tyto účely nám poslouží gradace, kdy si zpěvák rozdělí své síly a nepřekročí své individuální možnosti (je třeba si najít místa pro tzv. povolení a následně si vypracovat správně tzv. vrchol skladby). (Marek, 1965)

Daný postup se pokusím nastínit na příkladu Smetanovy písně „Nekamenujte proroky“, kterou rozdělíme po jednotlivých frázích:

<i>Nekamenujte proroky,</i>	- deklamační mezzoforte bez klenutí fráze
<i>neb pěvci jsou jak ptáci,</i>	- klasicky vyklenutá legátová lyrická fráze
<i>kdo hodil po něm kamenem,</i>	- silnější mezzoforte, poněkud marcato
<i>k těm víc se nenavrací.</i>	- piano, legato, decrescendo, měkký tón
<i>Soud boží na se národ zve,</i>	- deklamační mezzoforte
<i>jenž pěvce své ctít neví</i>	- klenutá fráze, crescendo
<i>a nejstrašnější kletbou jest,</i>	- dynamický vrchol písně
<i>když bůh odejmul zpěvy.</i>	- decrescendo, lyrická fráze, poněkud marcato
<i>Jeť srdce pěvců nejčistší</i>	- piano, legátová fráze
<i>a všeho hněvu prosté,</i>	- totéž o málo silněji (gradace)
<i>a co vám zpíval od srdce,</i>	- přednesový vrchol písně
<i>to ve svém srdci noste,</i>	- mezzoforte, marcato
<i>to ve svém srdci noste!</i>	- dovětek ve výrazovém pianu

Z uvedeného příkladu vidíme, že skladba může mít vícero vrcholů (dynamický vrchol se nachází v dramatičtější pasáži, přednesový vrchol, tzv. hudební pointa v závěrečné lyrické pasáži), kdy tyto vrcholy jsou zároveň nejvýše položenými místy celé písně. (Marek, 1965)

6.1.5 Operní, koncertní a písňová tvorba

Ideálem by bylo zvládnout všechny tyto disciplíny najednou, je však nutno podotknout, že mezi těmito žánry (který až tak úplně nesouvisí s pěveckou technikou) rozlišujeme dle způsobu jejich interpretace (všechny vyžadují zvučný a technicky zvládnutý hlas). Hlas v opeře slouží k určení charakteru jednotlivých postav (je třeba tedy větší nosnost, lesk a sonorita), kdežto v komorní hudbě se hlas chová jako hudební nástroj. Požadavky na tyto typy interpretů se mohou mísit a prostupovat, nicméně správně školený zpěvák by měl mít natolik koncentrovaný hlas tak, aby proniknul orchestrální stěnou v operním divadle a zároveň aby byl jasný a přehledný na koncertním pódiu. Mezi samotným operním a koncertním typem zpěváka tak spíše poměříme mezi odolností hlasu a v přednesovém způsobu interpretace. (Marek, 1965)

a) Operní činnost

V opeře jsou zhmotňovány představy nejen vnitřně ale i po vizuální stránce (k vyjádření je používána mimika, posuny, souhry s partnerem a práce s rekvizitami). Co se týče samotného hereckého umu, tak samotný interpret má neomezenou škálu výrazových a mimických prostředků odpovídající dané postavě a k tomu musí umět zpívat téměř v jakékoliv poloze těla, aniž by tím tón nějak utrpěl. Častým jevem je i to, že opera je chápána jako divadlo (nedělí se na hudební a divadelní část). Zpěvák si musí dát pozor na rozpor s hudební stránkou díla (kdy divákům jsou předávány jevištní pokyny režiséra bez umělcových emočních výrazů). Je třeba se také vyvarovat snahám přiblížit činohře, což se v dnešní době často děje a operu to zavádí na různá scestí (snad nejhorším krokem je nerespektování libreta a bagatelizování hudební a pěvecké stránky opery). Po pěvecké stránce svůj díl práce musí splnit dokonalá hlasová koncentrace spolu s kovovou špičkou. Po herecké stránce je na samotném zpěvákovi vyžadováno držet jednotu postavy nejen herecky, ale i hlasově (což závisí na barvě a hutnosti hlasu spolu s různými barvami tónů). Soustředěnost zpěváka tak musí být již před prvním vstupem na jeviště a musí trvat až do konce jeho výstupu. (Marek, 1965)

b) Koncertní činnost

Pro tento typ činnosti je třeba mít vyrovnaný zvukový rejstřík ve všech polohách (dokoce i tam, kde se opera již nepohybuje). Co se týče písňové tvorby, tak zde je potřeba klidný tón (bez tremola), naprosto vyrovnaný hlas a intonační čistota. Zpěvák se musí vyvarovat okrajových dynamik, a i nejtíší tón musí mít kovovou špičku (bezpodmínečnou nutností je zvládnání výrazových dynamických odstínů). Požadavky pěvecké estetiky jsou jistě u koncertantního zpěvu vyšší, nicméně spousta věcí se dá aplikovat do operního zpěvu pro tvorbu tzv. duše díla. (Marek, 1965)

c) Písňová tvorba

Jedná se o samostatný hudební útvar, u kterého není nutné držet jednotnou charakteristiku postavy, nicméně i zde najdeme výjimku v podobně cyklických písňových skladeb (soubor vícero písní tvořící celek, který prochází určitým vývojem - citu, myšlenky, osobnosti). Při interpretaci cyklu musí zpěvák zachovat nejen jednotu výrazu, ale musí brát v potaz jeho celkovou stavbu, tj. na prvky gradace a kontrastu. Pokud zpíváme jednotlivé písně, přistupujme k nim jako k určitému dějovému oknu, kdežto u písňového cyklu je potřeba též herecký um, i když v tom nejnítěrnějším slova smyslu tzv. vnitřní vytváření cyklu. V písni je interpret odkázán na hudební a textovou stránku, kdy jediným výrazovým prostředkem je hlas, výraz tváře a jeho postoje. Písňový cyklus tak můžeme nazvat uměním, které je založeno na tzv. duševním procesu zpěváka. (Marek, 1965)

Co se týče výrazových prostředků u koncertní a písňové tvorby, tak ty jsou velmi omezené hlavně proto, že by interpret rušil posluchače svými pohyby těla. Samotný interpret musí být co nejvíce uvolněn a pokud možno stát zpřímá spolu s vypjatým hrudníkem a mírným rozkročením. Pokud zpěvák nemá noty musí si s rukama počínat velmi obezřetně a během koncertu mírně jejich polohu pozměňovat (zde doporučuji mít jednu ruku na desce piána či mít ruce sepjaté v úrovni pasu). Je třeba také dbát správných příchodů a odchodů na koncertní jeviště. Neměly by být nijak uspěchané a ani příliš důstojně pomalé, měly by působit soustředěně a s jistou mírou zdvořilosti vůči obecenstvu (celé antré pak dotváří i ohleduplnost vůči korepetitorovi, spoluúčinkujícím či dirigentovi). Vnější stránka koncertantního zpěvu tak vyžaduje dokonalé společenské chování, které samotného zpěváka prezentuje navenek před daným publikem. (Marek, 1965)

Vizuálně-estetický vzhled a jeho nešvary

Během pěvecké praxe se můžeme setkat s mnoha vizuálními nešvary jako jsou např. vrašnění obličeje, zvedání obočí, záškuby mimického svalstva aj. Příčinu těchto skutečností je potřeba hledat buď v porušené nervové soustavě anebo nedostatečném uvolnění, které se pak přenáší na krční svalstvo => omezení tvorby dokonalého tónu. Co se týče samotného obličeje, tak ten musí být uvolněn a je vhodné se i mírně (pokud možno přirozeně) usmívat. Dávejme si také pozor na vystrkování brady (může způsobit zvedání hrtanu a napínání krčních svalů) a mějme hlavu mírně dopředu. Při otevření úst se vyvarujme jakýmkoliv křečem a stupeň jejich otevření by neměl překročit estetickou míru. (Marek, 1965)

Pokud tyto uvedené body pěvecké estetiky zvládneme, měli bychom se přiblížit stádiu hotového zpěváka. Mezi jeho přednosti patří nejen zpěvná část, ale i sdělování obsahu samotných děl. Co se týče prezentace v opeře a koncertních vystoupení, tak časem by měl být oceňován za svou znělost, krásu a přirozenost. Snadno zvládne všechny hudební slohy a jeho obor postav v rámci hlasového typu by neměl být nijak omezen. (Marek, 1965)

6.2 Vokální slohy

Pro stylovou interpretaci je nezbytné se seznámit s různými skladebnými slohy a volit pro každý z nich odlišný pěvecký výraz, technické a výrazové prostředky (viz. výstavba frází, dynamiky, tempa, členění, agogiky, apod.). Je pak na samotném umělci, jaký zvolí přístup k dané interpretaci (u starých hudeb se může snažit o autentickou interpretaci, nicméně nikdy ji nemůže zcela napodobit - hudbu je třeba slyšet a psaná slova ji zcela nezachytí) a je tedy nutné počítat s tím, že jí budeme předávat s prvky své doby, tj. autorské pojetí a cítění své doby. Od dob bel canta se pěvecké dispozice a pěvecká výchova zpěváků až tak zásadně nezměnila, nicméně dnešní interpreti přistupují k dílům s daleko vypracovanější technikou než tehdejší umělci (viz objev krytého tónu) a proto se domnívám, že je lépe využít soudové technické prostředky. Dnešní zpěváci mají práci o to těžší, díky pestré paletě nových slohů, skladebných technik či vokálních forem a musejí tak interpretačně zvládnout mnohem více slohových stylů než tehdejší umělci.

Abychom dané pěvecké styly zvládli je potřebné si nejprve určit tzv. základní interpretační typ a na tom pak dále začít stavět (vycházejme především ze své individuality). (Marek, 1965)

6.2.1 Národní písně

Co se týče hledání vlastního stylu, tak se můžeme v nepřeborné nabídce možností zcela ztratit. Doporučuji tedy nejprve začít hledat v naší rodné domovině u národních lidových písní. České, moravské a slovenské národní písně jsou nejen neobyčejně zpěvné a melodicky bohaté, jsou i obsahově silné a výrazově velmi diferencované. Díky tomu by měl každý začínající zpěvák zvládnout základní písňové formy nejen v kantabilitě, ale i ve výrazu (naše písně zároveň podporují krásu a dokonalost zpívané češtiny). (Marek, 1965)

6.2.2 Bel canto

Jedná se o školu krásného zpěvu bez důrazu na obsah skladby. Zahrnuje především italské autory 17. a 18. století (např. G. Gabrieli, A. Caldara). Pro správnou interpretaci je nutné respektovat krásu tónu a snažit se o dokonalost kantilény, která si zakládá na melodicky klenutých a dlouhých frázích (ty by se měli zpívat spíše mezi pianem a znělým mezzoforte jemně, nikoli romanticky nadneseně). Zpěvák by se zde měl naučit základy koloraturního zpěvu, dokonalou konsonancí hlásek (díky italštině) a zpívat jasné a otevřené vokály. Co se týče hlasových požadavků, tak je žádán kovový, nosný, lehce ovládaný hlas světlého zabarvení. (Marek, 1965)

6.2.3 Hudební baroko

Tento interpretační směr je nejčastěji prezentován J. S. Bachem a G. F. Händelem. Co se týče pěveckého stylu, tak hlas se zde snaží obrazně vycházet z instrumentální techniky. Hlasový projev musí být hudebně ušlechtilý, lehký a ohebný (barokní skladby nesnesou vyklenuté frázování, časté užití messa di voce a změny barevných odstínů). Interpret zde musí projevit ukázněnost a být partnerem ostatním hudebním složkám. Zároveň se naučí hudebnímu citění,

zvukové kázni, lehkosti nasazení, a hlavně se naučí práci s dechem tzv. jeden dech. Při studii tohoto stylu se setkáme s tzv. ariosním stylem⁸. (Marek, 1965)

6.2.4 Klasicismus

Za největší školu tohoto stylu považujeme W. A. Mozarta. Hlas se zde navrácí do vůdčí role, nicméně je stále veden instrumentálně (koloraturních prvků ubývá, objevuje se více ozdob v podobě trylků, přírazů, nátrylů, obalů aj.). V době klasicismu panoval zvyk měnit zpěvní linku (což patřilo k častým zvykům), nicméně v dnešní době toto nepsané pravidlo neplatí a respektuje se přesnost daného partu. Chceme-li správně daný styl tzv. hudební myšlenku interpretovat, nesmíme hlas příliš zatěžkávat a snažit se hudební pasáže nějak zabarvovat (hlas musí být dokonale ohebný). Co se týče dynamických změn, tak ty jsou prováděny na malých plochách, nicméně hlas musí mít stejnou šíři a zvučnost. Klasický sloh je velmi racionální a vyžaduje skutečnou přesnost, jak technickou, tak i obsahovou. Samotný Mozart vyžaduje velké hlasy s dokonalou pěveckou technikou (mající přirozenou deklamaci bez nanášení hlasu), které přesně reagují na racionální obsah hudby. (Marek, 1965)

6.2.5 Romantismus

V této době dochází k obrovského rozkvětu národních kultur, které je spojeno s hudebním národním obrozením. Za základní kámen tohoto směru je považován Smetanovský repertoár, na kterém vyrostl celý český operní sloh. Samotná hudba úzce kooperuje s literaturou, což dalo rozkvět i písňové tvorbě. Hlas je zde prvořadým prostředkem a je zde kladen důraz na široké a dynamicky vyklenuté fráze. Skladby romantického slohu žádají po interpretech procítění textu a zvukové vytvoření atmosféry pomocí barevné hlasové škály (v opeře je to platí dvojnásob). Po dynamické a agogické části zde převládá jistá volnost v rámci pěvecké formy. Interpreti toho směru pak se musí vyvarovat jakéhokoli sentimentu či patosu a soustředit na vyzdvižení čistého realismu, racionality a humanistického jádra. (Marek, 1965)

⁸ ariosní styl - jedná se buď o parlandový recitativ nebo ozdobné koloratury

6.2.6 Impresionismus

Hudební směr se navrácí k romantismu. U skladeb od Debussyho, Ravela či Nováka je po interpretech žádáno využití celé barevné škály jejich hlasu a dosáhnout tak uhlazenosti a krásy tónu. (Marek, 1965)

6.2.7 Neoklasicismus

Tento směr má zase interpretačně blízko ke klasicismu (objevuje se zde i krátké intermezzo tzv. motorismus, který klade ve vokálních skladbách důraz na deklamaci). Za představitele tohoto směru bychom mohli uvést např. Leoše Janáčka s částí jeho hudebních děl. Vokální styl zde vychází z deklamačního principu tzv. nápěvkové teorie, podtržené kvalitním hudebním doprovodem, kdy stavba fráze a konsonance nesmí být přerušena. (Marek, 1965)

Často se moderní autoři navracejí k předchozím hudebním stylům a na samotném interpretovi je, aby tyto niance správně pěvecky ztvárnil. Mezi díla, kde se s takovou tvorbou můžeme setkat patří například tvorba od I. Stravinského, B. Brittena, B. Martinů, P. Ebena aj. U modernějších a novodobých skladeb platí pro zpěváka zásada, že při interpretaci daného díla musí zpěvák hudbu interpretovat co možná nejdokonaleji, tak, aby daný hudební kus zněl pro posluchače co možná nejkrásněji a nejuvěřitelněji. (Marek, 1965)

7. HLASOVÁ CVIČENÍ

Když už jsme se konečně probrali historií zpěvu, přes dechová a svalová cvičení a pochopili jsme (alespoň zhruba) tehniku tvoření tónů, přesuneme se k té nejdůležitější části této práce a tj. praktická cvičení pro náš hlas, která jsou nutná z důvodu hlasové hygieny našeho hlasu.

Nejprve se pokusím nastínit, jak by měla daná pěvecká hodina vypadat, aby byla co nejefektivnější a abychom nezabředli na jednom palčivém problému. Ve druhé části této kapitoly si řekneme něco k samotnému procvičování daných hlasových cviků (jaké zvolit tempo, dynamiku apod.) a v poslední části se již budeme zabývat jednotlivými cvičeními, které lze aplikovat v praxi.

7.1 Jak má vypadat pěvecká lekce

K výuce zpěvu bychom neměli přistupovat nějak standardizovaně. Učitel a žák by měli k pěveckým hodinám přistupovat tak, jako by se jednalo o umělecké vystoupení. To ovšem neznamená, že by učitel měl na hodinách improvizovat a nepostupovat podle určitých osnov. Při samotné výuce bychom měli vycházet podle předem napsaných kapitol a samotné pěvecké lekce rozdělit na dvě části (jejich časový poměr mění dle potřeby a dispozic jednotlivých interpretů). V první části hodiny se procvičují jednotlivá hlasová cvičení a v druhé části lekce se pak umělecky rozebírá a tvoří repertoár daného umělce (tj. asi základní rozvržení). Pokud pěvec začíná nebo pracuje na nějakém technickém problému, tak se veškerá práce soustřeďuje na technická cvičení, která mohou zabrat klidně celou pěveckou hodinu. Naopak, je-li potřeba intenzivního studia operních děl, kdy interpret má s dílem problémy, tak se technická cvičení vypouští. Ideální je však rovnoměrně rozvržená hodina mezi obě části. (Marek, 1965)

Technické a umělecké části hodin by měly na sebe navazovat a je tedy dobré, pokud učitel, žák či pěvec ví předem, které skladby chce procvičovat. Samotný systém výuky nesmí nikdy zabřednout na jednotvárnosti a je tedy důležité mít k lekci umělecký přístup, tj. skladby by měly být zpívány s určitým výrazem a měl by být z nich cítit jistý požitek od daného žáka. Pokud již necítíme

jistou dávku aktivity a cítíme při zpěvu či cvičení námahu, je lépe danou skladbu či cvičení odložit na později. Je dobré (a skoro až nutné), být na hodinu rozezpíván, abychom pěvecké návyky zautomatizovaly již před hodinou. Následně tak stačí zazpívat jen několik škál, vyzkoušet znělost krajních tónů v různé síle a jsme tak připraveni, tzv. rozezpívání, na samotná hudební díla. (Marek, 1965)

Pozn. po delším hlasovém klidu či prázdninách je nejlépe začít se základními cviky v delším časovém horizontu

7.2 Jak provádět cvičení

Cvičení je třeba vybírat individuálně dle umělecké vyspělosti zpěváka. V začátcích by měla být jednoduchá kvůli zaměření se na technické problémy (např. durové stupnice, rozložené kvintakordy, septimová cvičení, případně chromatiku atd.). Jednotlivá cvičení následně trénujeme v rámci jedné oktávy a po zvládnutí si je můžeme zvětšit o decimu případně o duodecimu. Po zvládnutí elementárních cvičení upřete pozornost na okrajové tóny (nejprve do rozsahu dvou oktáv a později i dále). Je dobré si pamatovat že rozsah musíme trénovat nejen směrem nahoru, ale i dolů (pokud budeme zpívat zvukově správně, tak nám výšky i hloubky budou znít plným zvukem). (Marek, 1965)

Pro dosažení lehkosti a přesné koncentrace je dobré nejprve všechna cvičení provádět na staccato, které docílí pružného a včasného opěru (s lehkostí pak zvládneme i vysoké tóny, které ještě nejsme schopni držet delší dobu). Díky staccatu si dané výšky tzv. nastřelíme a následně si v další fázi cvičení již daný tón správně umístíme a zvládneme jej držet dlouze. Od staccata se následně (v daných cvičeních) přesuňme k legatu, které zpívejme na souhlásky „m“ nebo „hm“, čímž si ověříme i správnou koncentraci tónu. (Marek, 1965)

Co se týče samotného dechu, tak se snažíme daná cvičení zvládnout na jeden dech. Pro docílení lepší kvality cvičení doporučuji zpívat v mezzopiano či v mezzoforte, čímž docílíme větší vyrovnanosti a přesného posazení. Pokud si

záměrně nezvolíte určitou rychlost procvičení daného cvičení, snažme se držet tempo v rámci moderata. (Marek, 1965)

7.3 Praktické ukázky jednotlivých cvičení

Každé cvičení se zaměřuje na jiný technický problém (některá jich řeší více). Je tedy proto potřeba je několikrát opakovat a snažit se zaměřit na žádanou problematiku. (Marek, 1965)

Neutralizace vokálu

Př. 12

(alt) *g*
bas a - e - i - o - u

(mezzosoprán) *g*
baryton a - e - i - o - u

(soprán) *g*
tenor a - e - *sim.*

(Marek, 1965)

- notu nasadíme v naší mluvní poloze
- postupně po čtyřech dobách vystřídáme jednotlivé souhlásky (a, e, i, o, u)

Koncentrace hlasu

Př. 13

(Marek, 1965)

- zvuk se snažíme koncentrovat do nosu
- rozsahově zpíváme nahoru a dolů sekundovými kroky (nejprve v rámci tercie a následně v rámci kvinty)

Tréning pružnosti bránice

Př. 14

(Marek, 1965)

- cvičíme jej v rychlém stacatu
- jdeme nahoru v rámci oktávy sekundovými kroky, kdy po oktávě jdeme terciovým skokem
- následně jdeme dolů sekundovými kroky v rámci decimi

Rozhýbání hlasu

Př. 15

jo-jo-jo-jo... jó - jo-o-o-o-o-o-o-o-o-

o-o-o-o-o-o-o-jó

(Marek, 1965)

- cvičíme jej ve třech variantách: stacato, legato a kombinací (nahoru stacato a dolů legato)
- jdeme směrem nahoru 8x (nahoru v.3 dolu m.2) poslední m.2 zadržíme
- následně jdeme o v. 3 nahoru a sestupujeme směrem dolů 8x (dolů v.3 nahoru m.2)

Přetažení hlavové rezonance do nižší pohody

Př. 16

mi-mi-mi-mi-mi-mi-mi-mi je - je - je - je - je - je - je - je

(Marek, 1965)

- snažíme se držet správnou koncentraci tónu
- dané cvičení zpíváme sestupně v rámci oktávy

Př. 17

Allegro

mi-i-i-i-i-i-i-i ju-u-u-u-u-u-u-u

(Marek, 1965)

- snažíme se držet správnou koncentraci tónu
- dané cvičení zpíváme sestupně v rámci oktávy
- samotné "i" zpíváme jakoby se smíchem

Zvuková konsonance slabik

Př. 18



i: bu-de-me se mi-lo-va-ti spo-lu stá-le věr-ně
e: pů-jde-me tam le-sem ze-le - ný-ma bo-ro - vič-kou
u: ó ty mi-lý dru-hu, bu-dem spo-lu stá-le ží-ti

(Marek, 1965)

- cvičíme pokaždé jiný opřený vokál
- jdeme nahoru v rámci oktávy (2x tercií, pak kvartou a následně tecí)
- následně jdeme dolů v rámci decimi sekundovými skoky

Trénik dlouhého dechu a vyrovnanosti vokálů

Př. 19



mi ————— je ————— ju —————
jo ————— ja —————

(Marek, 1965)

- lehce za sebou trénujeme jednotlivé vokály
- jdeme směrem nahoru v rámci oktávy po sekundách
- následně sestupujeme po sekundách v rámci oktávy
- vždy začínáme na stejném tónu, dokud se všechny vokály neprostřídají

Rozšiřování rozsahu

Př. 20



mi —————

(Marek, 1965)

- zpíváme sestupně sekundovými skoky v kvartovém rozsahu dolů
- pokračujeme stoupavě nahoru v rámci sexty sekundovými skoky
- následně jdeme směrem dolů po sekundách a dokončíme cvičení v rozsahu decimi

Př. 21

(Marek, 1965)

- toto cvičení je rozsahově obdobné jako předchozí cvičení
- zpíváme skokově kvartu dolů
- pokračujeme skokově nahoru v rámci sexty
- následně směrem dolů po sekundách, kdy dokončíme cvičení v rozsahu decimi
- nově pak pokračujeme pak o sekundu výše, než byla výchozí nota

Př. 22

(Marek, 1965)

- zpíváme plným hlasem a snažíme se správně koncentrovat výšky
- nejprve jdeme po terciích v rámci duodecimového rozsahu
- pokračujeme pak o sekundu níže a jdeme sestupně až do počátečního tónu

Př. 23

(Marek, 1965)

- snažíme se ve výšce neutralizovat vokály
- vše provádíme jako v předchozím cvičení
- změna nastává pouze ve druhé části, kdy při opakování zaměňujeme jednotlivé vokály

Př. 24 Rozšiřování rozsahu o 2 oktávy

(Marek, 1965)

- cvičení slouží k vyrovnání znění a k vylehčení výšek
- dané cvičení zpíváme v rámci dvou oktáv po sekundách nahoru, kdy horní tón na chvíli zadržíme
- pokračujeme směrem dolů sekundovými skoky

Lehké nasazování výšek

Př. 25

mi-lu-ji tě do sko-ná-ní jen ty bu-deš věč-ně mo-je

pů-jde-me tam spo-lu do-mů lás-ka na - še bu - de věr - ná
ó, ta lás = ka je tak slad - ká

(Marek, 1965)

- nasadíme jemně horní tón
- jdeme sestupně dolů v rámci oktávy
- druhý oktávový sestup nasadíme o sekundu níž, než začínal první

Hlavové vyrovnávání sestupu

Př. 26

mi hm

je hm

(Marek, 1965)

- po celou dobu cvičení se snažíme držet legáto
- nejprve jdeme nahoru v oktávě po sekundách
- od vrchního tónu jdeme dolů v rámci decimi (3, 2) a zakončíme sekundou
- následně jdeme nahoru v decimovém rozsahu (3, 2)
- pokračujeme pak směrem dolů v rámci decimi (3, 2)

Upřesnění opěru a předposazu

Př. 27

bu-de-me se mi-lo-va-ti zas bu-de-me se rá-di mí-ti zas

(Marek, 1965)

- nejprve jdeme nahoru v oktávě (v.3, m.3, č.4)
- od vrchního tónu jdeme dolů v decimě (v.3, č. 4, m.3, v.3)
- druhé opakování začneme o sekundu níže, než jsme začínali

Udržení rezonance při subito pianu

Př. 28

mi hm
je hm

(Marek, 1965)

- první část jdeme ve forte a následující část se snažíme udržet v piánu
- jdeme terciovými skoky 2x nahoru a dolů v rámci decimi
- další oddíl začínáme o sekundu výše

Cvičení sestupné řady

Př. 29

ju hm jo
hm

(Marek, 1965)

- nejprve jdeme nahoru po sekundách v rámci oktávového rozsahu
- pokračujeme o sekundu výše a jdeme dolů po sekundách v rámci nonového rozsahu

Pozn. u druhé varianty po čtyřech sekundách směrem dolů se vrátíme o sekundu výše a následně pokračujeme dolů opět čtyřmi sekundovými kroky

Cvičení chromatické stupnice

Př. 30

(Marek, 1965)

- důraz klademe na vyrovnanost oktávy a předposazu

Cvičení s forte do subito piano

Př. 31

(Marek, 1965)

- snažíme se držet stejnou kvalitu rezonance jak v pianu, tak ve forte
- začínáme stoupat po terciích v duodecimovém rozsahu
- následně jdeme po terciích v undecimovém rozsahu
- celé toto cvičení provádíme 2x

Tréning messa di voce

Př. 32

(Marek, 1965)

- nejprve tón pevně nasadíme a po dosáhnutí oktávy jej zeslabíme
- každý následný tón pak zesílíme a zeslabíme
- nejprve jdeme po sekundách nahoru v rámci oktávy

- následně sestupujeme v rámci decimi po terciích
- následuje undecimový skok a jdeme dolů po terciích

Př. 33

mi m. je m (Marek, 1965)

- do vrchní noty zesílujeme dynamiku, následně podržíme horní tón, který zeslabíme
- piano se snažíme udržet i po decimovém skoku
- jdeme nahoru po terciích v rámci decimi
- následně dolů provedeme decimový skok
- pokračujeme o sekundu výš

Cvičení ozdob

Legato

Př. 34

mi je hm (Marek, 1965)

- vrchní tóny musí znít lehce
- zpíváme nejprve směrem nahoru v rámci oktávy
- vrchní tón zadržíme na dvě doby
- následně zpíváme sestupně dolů v rámci oktávy a poslední tón zadržíme

Kombinace legata a staccata

Př. 35

mi-mi-mi - mi-mi-mi - mí hm (Marek, 1965)

- při staccatu mějme koncentrované tóny
- legato musí znít vyrovnaně ve všech polohách
- nejprve jdeme nahoru (v.3, m.3, č.4)
- od vrchního tónu jdeme dolů (č. 4, m.3, v.3)
- tento postup opakujeme dvakrát za sebou a poslední tón zadržíme

Legato s přetáhnutím hlavové rezonance

Př. 36



(Marek, 1965)

- upevňujeme výšku a opěrem stahujeme hlavovou rezonanci směrem dolů
- nejprve jdeme směrem nahoru sekundovými kroky
- od vrchního tónu jdeme dolů (č. 4, m.3, v.3)
- následně jdeme o sekundu níž a postup opakujeme

Koloratura

Př. 37

Allegro

(Marek, 1965)

- po celou dobu se snažíme hlas vylehčovat
- zpíváme po triolových skupinkách se zatěžkáváním první doby
- první část je v rámci nonového rozsahu, kdy násle triola začíná o sekundu níž až do noty d kdy se vrací sekundový skokem na notu c
- druhá část jde dolů sekundovými skoky v rámci decimového rozsahu, kdy následující triola začíná o sekundu níže než předchozí a stupnice končí výchozí notou

Portamento se shora

Př. 38



(Marek, 1965)

- snažíme se dodržovat předepsanou dynamiku
- jdeme vždy oktávoým skokem se shora
- následující nota jde m. 2 výš, přičemž notu zadržíme o něco déle
- cvičení opakujeme tak, že výchozí notu zvyšujeme o půl tónu oproti původní

Portamento se spoda

Př. 39

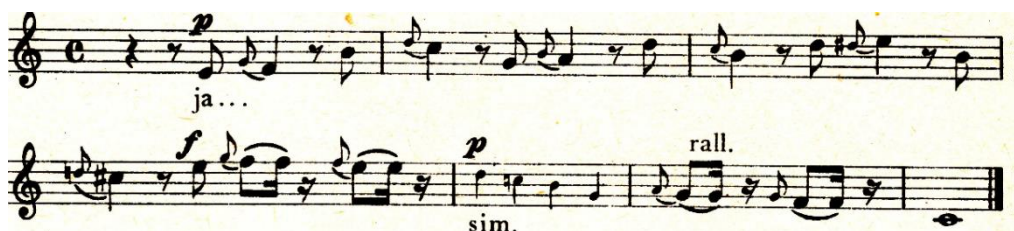


(Marek, 1965)

- snažíme se dodržovat předepsanou dynamiku
- jdeme vždy oktávoým skokem nahoru
- následující nota jde m. 2 výše, kdy notu zadržíme o něco déle
- cvičení opakujeme tak, že výchozí notu zvyšujeme o půl tónu oproti původní

Opora

Př. 40



(Marek, 1965)

- cvičení provádíme v různých dynamikách a hlasových polohách
- cvik probíhá v terciovém rozsahu tak, že následující notu z výchozí přidržíme opěrem

Příraz

Př. 41



(Marek, 1965)

- cvičení probíhá v rámci kvintového rozsahu
- cvik probíhá po třech skupinkách tak, že výchozí nota se ozve krátce následující nota, která je o sekundu výše, se následně odraz odrazí k následující notě

Trylek

Př. 42

(Marek, 1965)

- snažíme se dosáhnout vyrovnanosti obou tónů intervalu
- cvičení transponujeme nahoru i dolů dle našich možností
- začínáme tím, že v pianu držíme dlouze výchozí notu
- následná nota začíná o sekundu výše
- z této pozice pak střídáme v rámci sekundy rychlou výměnu tónů

7.4 Elementární trénink na hodinách zpěvu

Jak můžeme vidět z předchozí části, tak základních cviků je nepřehledné množství. Abychom se vůbec dostali k samotnému nácviku pěveckých árií či hudebních skladeb, tak nám musí být zcela jasné, že na všechna uvedená cvičení nebude v praktické výuce čas a je tedy třeba cvičit individuálně. V této části již

budu předpokládat, že čtenář již daná cvičení z jisté části zvládá a postačí mu k rozezpívání na hodině daleko kratší čas než ze začátku.

Brumendo

Př. 43



- cvičení provádíme v mezzoforte
- snažíme se lehce rozkmitat hlasivky
- postupujeme v rámci sekundových skoků v oktávovém rozsahu nahoru a dolů

Rozezpívání

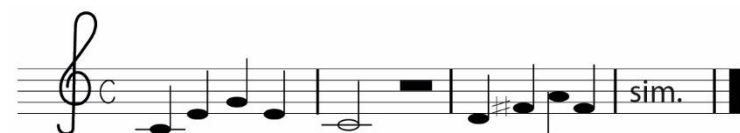
Př. 44



- snažíme se zpívat v mezzoforte
- nejprve dané cvičení zpíváme v legatu a následně v staccatu
- počáteční tón zvyšujeme o sekundu až k problematickým přechodům
- postupujeme od počátečního tónu po sekundách v rámci kvinty nahoru a dolů

Staccato a legato

Př. 45

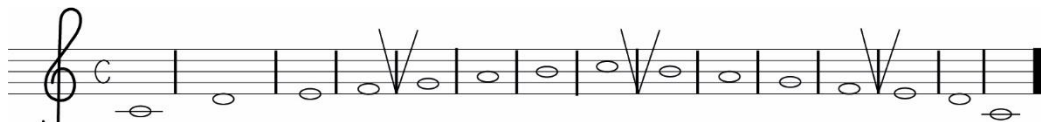


- staccato a legato provádíme v rámci kvinty a následně v rámci oktávy
- cvičení v rámci kvinty provádíme terciovým skoky a obrazně pak zase dolů

- cvičení v rámci oktávy provádíme jako u kvintového cvičení s přidanou kvartou, kdy jdeme opět nahoru a dolů

Velká tónová škála

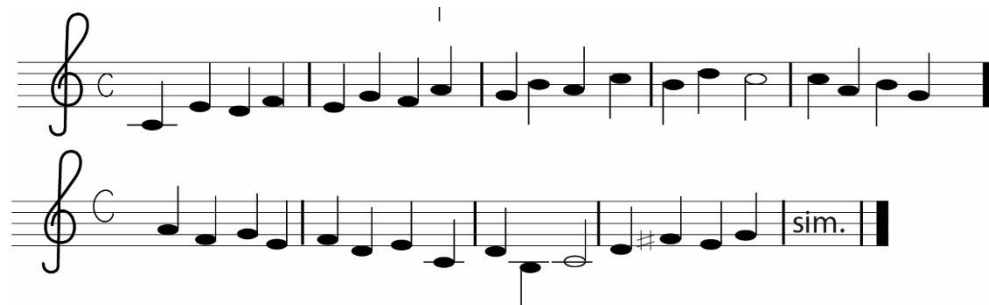
Př. 46



- toto cvičení nám procvičuje stabilitu dechového sloupce a primární tón
- snažme se po celou dobu cvičení zachovat zvukově primární tón
- jednotlivé tóny držíme na čtyři doby, kdy se po čtyřech po sobě jdoucích tónech nadechneme
- cvičení začínáme v přirozené poloze a jdeme směrem nahoru po sekundách v rámci oktávy a následně se pak vracíme sekundovými skoky k výchozímu tónu

Falzet

Př. 47



- cvičení by nám mělo pomoci překlenou tzv. hlasové přechody
- po celou dobu hlas ténujeme na tzv. brumendo nejprve na vokály "o" a "u", které zní lépe koncentrovaněji
- opět začínáme v přirozené poloze, kdy jdeme nejprve tercií a následně se vrátíme o sekundu
- z dané sekundy pak pokračujeme dle předchozího řádku směrem nahoru až do výškové polohy, kterou nám maska dovolí a následně se vrátíme zpět

Po těchto čtyřech (mnou považovaných) nejzákladnějších cvičeních se můžeme přesunout (budeme-li se na to osobně cítit) k samotnému nácviku písní, operních

árií, oratorií a jiných hudebních děl, která nás zrovna palčivě tíží nebo si je chceme udělat do našeho operního repertoáru.

7.5 Pěvecká literatura

Než vůbec začneme dané dílo reprodukovat bylo by dobré si říct, jak vůbec bychom měli začít. Na čem se asi všichni shodneme, dnešní paleta hudebních kusů pro náš operní repertoár je tak široká, že člověk, který začíná, se v tomto nepřeborném množství zcela jistě ztrácí. Dále je také potřeba pamatovat i na to, že je potřeba myslet i na svůj pěvecký fond a nepřinést si na první společnou hodinu těžkou árii či hudební kus, který zatím nejsme schopni reprodukovat na dané úrovni (tím bychom si mohli i dokonce trvale ublížit). Každý pěvecký hlas je defacto jedinečným unikátem, o který je potřeba stále pečovat a nevystavovat je zbytečnému přetížení.

7.5.1 Základní dělení oborů

Než se vůbec k výběru daného titulu dostaneme, je potřeba si náš hlasový obor popsat. Co se týče tenoru, tak se jedná o vysoký mužský hlas, který má základní rozsah $c - a_1$, kdy následným cvičením se rozsah rozšiřuje nejen nahoru, ale i dolů.

Samotné dělení tohoto oboru je mnohočlenné, kdy se dělí například dle zabarvení, tónového rozsahu aj. nicméně si zde uvedeme základní dělení:

Buffo tenor - obratný a pohyblivý hlas

- používá se zejména pro komické role

Lyrický tenor - lehký, jemný, hybný hlas

Spinto tenor - dokáže nejen zazpívat lyrické role, ale zvládne i těžké party

Hrdinný tenor - těžký, hrdinný hlas s pevnými hloubka

Tyto základní hlediska z pohledu typologie hlasu v našem oboru by nám měla alespoň částečně usnadnit výběr našeho operního repertoáru a nemělo by se tedy stát, že například jako lyrický tenor si přinesu árii od Richarda Wagnera.

7.5.2 Hudební, rytmická a estetická příprava

Tuto část přípravy bychom nikdy neměli vynechat a skoro bych si dovedl tvrdit, že na ní závisí celková úspěšnost naší hudební reprodukce dané skladby. Tato část přípravy patří i mezi časově nejnáročnější úsek přípravy dané skladby. Nastává tedy otázka, jak danou skladbu nacvičit co možná nejefektivněji. Co se týče mě osobně, tak mi pro moji hudební představu pomohly hudební nahrávky, kterých je v dnešních dobách nespočet. Dále můžeme také využít síly internetu, například hudební přehrávač youtube, kde je mnoho nahrávek v několika provedeníh.

Po dostatečném poslechu bychom neměli spoléhat jen na naši posluchovou paměť (což bývá v současné době velkým nešvarem u mnoha začínajících zpěváků) a je třeba si sednout ke klavíru a danou hudební linku si několikrát zahrát. Jen tak získáme přesnou hudební představu a vyvarujeme se špatných tónů.

Dalším krokem, který by měl u mladého umělce následovat je rytmické rozebrání dané skladby. Je velmi ošemetné si myslet, že po poslechu nahrávky zvládnou rytmicky daný kus a všeobecná rytmická znalost do hudebního světa začínajících profesionálů by zde neměla co pohledávat. Je tedy potřeba si k danému dílu sednout a každý úsek dané skladby si detailně rozebrat. Díky této pečlivé přípravě se pak můžeme vyvarovat nechtěným situacím (například špatnému hudebnímu nástupu), který může být v tu chvíli vyvolán stresovou situací.

Nyní se dostáváme k poslednímu, avšak z estetického hlediska ke zcela zásadnímu stupni studia hudebních skladeb. Tímto krokem mám na mysli nastudování slovního významu v jednotlivých pasážích, čímž nemluvím jen o porozumnění textu v cizím jazyce. Během studia se mi velmi osvědčilo napsat si

daný text po jednotlivých frázích. Domnívám se, že díky této metodě si daný interpret lépe analyzuje nejen daný text, lépe pochopí význam daných slov, ale mělo by mu to pomoci i pochopit systém frázování jednotlivých pasáží.

Tyto kroky jsem uvedl zcela záměrně dříve, než přejdeme k samotné pěvecké literatuře, které se během staletí nashromáždilo nespočet. Všechny tyto moje rady vycházejí z mnou nabytých zkušeností během mého uměleckého vývoje, nejen na konzervatoři, ale i na Hamu, kdy se mi mnohokrát potvrdilo, že vynechání jednoho kroku má asi stejný efekt, jako když při stavbě domu vynechám maltu, která celý dům drží pohromadě.

7.5.3 Výběr pěvecké literatury

Tento odstavec by sám stačil na to, aby o něm vznikla samostatná publikace. Názory na výběr samotných titulů se různí a každý interpret bude upřednostňovat jiného umělce a různé umělecké styly. V předchozích kapitolách jsem se snažil popsat elementární informace, které by nám měli posloužit k tomu, abychom získali základní přehled o hudebních stylech, slozích, což by nám mělo pomoci k tomu, abychom byli schopni si vybrat právě tu danou muziku, která nám nejvíce sedí. Není nic horšího, než když interpret dělá muziku, která není blízká jeho srdci a dělá ji s nechutí. Často se pak vnitřní nastavení muzikanta může promítnout do dané interpretace a posluchač tak může být v tomto ohledu zklamán z daného vystoupení.

Samozřejmě musíme brát ohled na naše čtenáře, kteří jsou v tomto ohledu teprve na začátku a s některými pojmy či styly neměli možnost přijít do kontaktu. V tomto ohledu by nám měl být nápomocen náš pedagog, který jistě má již mnoho za sebou, danou problematiku má zvládnutou a zcela jistě Vám bude nápomocen ohledně správného výběru pro náš hlasový obor. Uvedenou pěveckou literaturu berte prosím spíše jako pomocnou berličku pro usnadnění vašeho výběru. Ne každému může tento tzv. playlist vyhovovat, ale v mých začátcích bych ho sám osobně ocenil.

Pokud bychom se tedy měli pokusit sjednotit nějak výběr hudebních děl, tak bych asi osobně doporučil začít nejdříve na lidových písních, které pomáhají odhalit intonační a výrazové problémy. Lidových písní je nespočet a každá řeší různé problémy. Pokud mohu osobně nějakou hudební publikaci doporučit, tak je to např. publikace „Náš poklad“ a jeho dva díly, které jistě vystačí na několik hodin práce. Mezi další cvičnou hudební literaturu, kterou bychom měli na pěveckých hodinách studovat patří například praktické metodiky od N. Vaccai, G. Concone či S. Marchesi, na které nepřímo navazují italské lidové canzonety (např. „Torna a surriento“ či „Santa Lucia“).

Následně se můžeme pustit do lehčích písní od B. Martinů, či L. Janáčka. Patří sem písňové cykly jako jsou například „Písničky na jednu stránku“ nebo „Nový špalíček“. Tyto písňové cykly můžeme kombinovat s madrigalovou muzikou i s tzv. árie antiche (ta je pro začátečníka velmi vítanou variantou pro první seznámení s operní tvorbou). K těmto účelům bych si dovolil osobně doporučit publikaci „Italština pro operní pěvce“ od M. Kronbergerové, která nejenže obsahuje jmenný seznam árií, ale spolu s ním je tam i doslovný překlad daných děl a domnívám se, že tato publikace v mnohém operním zpěvákům pomůže. Mezi tato starší díla pak můžeme namíchat árie jednodušší, mezi které patří například árie Vojtěcha „Chce vidět v studni tvář“ od V. Blodka, árie Ovčáka „Já ubohý Ovčáček“ od A. Dvořáka či árie Monostata „Alles fühlt der Liebe“ od W. A. Mozarta.

Po technickém zvládnutí podobně náročných árií se můžeme začít poohlížet po technicky náročnějších písňových cyklech ze zahraničí (např. od F. Schuberta, R. Schummana či F. Liszta) nebo po domácích skladatelích (jako jsou např. V. Novák, K. Slavický, Z. Fibich, O. Ostrčil, B. Smetana či A. Dvořák). Čtenáři jistě namítnout, že to nejsou jediní skladatelé, které zde uvádím. Proto apeluji, brát tento výčet spíše jako určitou nápovědu, kam se obrátit, při hledání vhodného repertoáru. K těmto náročnějším písním pak můžeme konečně začít s tvorbou našeho operního repertoáru, kam patří operní árie, které již vyžadují jistou pěvcovu technickou zdatnost. Osobně bych doporučoval začít na Mozartovi, který vyžaduje ve většině svých árii lehkost a obratnost hlasu (např. árie Dona Ottavia „Dalla sua pace“ či „Il mio tesoro“ z opery Don Giovanni). K těmto dvěma si pak můžeme přidávat árie dle našich technických možností a přání.

Za zvláštní kapitolu pak osobně považuji operetu (ta kromě zpěvu a mluveného slova vyžaduje i pohybovou stránku zpěváka) a dále pak oratorní díla, která vyžadují nejen technický um, ale je třeba do nich dát i jistý tzv. „vnitřní prožitek“, tak aby byl posluchačsky uvěřitelný.

Takto zhruba v kostce jsem se pokusil nastínit cíl práce pro začínajícího pěvce. Práce, která Vás jako operního pěvce do budoucna čeká, bude náročná a zároveň obsáhlá. V příloze pak ještě doplňuji práci o seznam hudebních kusů, ze kterých si každý tenor snad dokáže vybrat. Věřím, že sepsaná pěvecká literatura Vám rozšíří obzory v oblasti operní tvorby a pro začátek Vám usnadní výběr vhodného repertoáru.

8. Závěr

Cílem mé práce bylo „Všeobecné minimum pro začínající pěvce (obor tenor)“, kde jsem si dal za cíl seznámit začínajícího zpěváka se základními informacemi, které by měl znát dříve, než se bude naplno věnovat samotnému nácviku hudební literatury.

Osobně si pamatuji své začátky na Základní umělecké škole Fr. Kmocha v Kolíně a navazujícího studia na Pražské konzervatoři, kde mi bylo před první korepeticí řečeno: „Tak si něco přineste“. Já tehdy zcela bez znalostí hudební literatury jsem jsi jako první přinesl píseň od V. Nováka, což mi bylo, jak se dalo očekávat, tzv. „omláceno o hlavu“, s tím, že si mám donést něco vhodnějšího k mým začátkům.

Někteří by mohli namítnou, že pokud bych v té době znal operní dějiny, chodil více na operní představení či navštěvoval klasické koncerty, tak bych nemohl být poznámkou korepetitora nikterak zaskočen. Z části s touto poznámkou musím souhlasit. Má dřívější kulturní vzdělanost nebyla tehdy nikterak valná. Na druhou stranu je třeba i vzít v potaz, že ne všichni zpěváci, kteří začínají s klasickou muzikou jsou od mala kulturně vedeni stejnou měrou, jako děti již vystudovaných umělců.

Samotnému opernímu zpěvu jsem se začal teprve věnovat ve svých 24 letech a za mě musím osobně říci, že jsem v některých chvílích pociťoval jistou nespravedlnost v tom, že někteří moji spolužáci, byli v leckterých hudebních disciplínách těžce přede mnou. Cesta na Pražskou konzervatoř nebyla až tak jednoduchá, jak by se mohlo zdát. Musel jsem věnovat jistý čas doučování hudební teorie a hudebním dějinám, bez kterých bych mezi uchazeči neobstál a stejné kolo pak následovalo při přijímacím řízení na Hudební akademii múzických umění.

Co se týče mých hudebních a vědomostních znalostí, tak se osobně cítím někde na začátku hudebního rozcestí, kdy již jsem nějaké informace nasál, nicméně pronikání do tajů hudby je dle mého cesta na celý život a leckdy se člověk může ve velkém množství informací lehce ztratit. Proto jsem se pokusil sepsat základní informace pro začínající zpěváky a věřím, že pokud alespoň jednoho zpěváka tato práce pomůže někam nasměrovat, či z efektivnit jeho systém vzdělávání, tak snaha nebyla marná.

9. Seznam použité literatury

VYDROVÁ, Jitka. *Rady ke zpívání, aneb, Co může zpěvákům poradit odborný lékař*. Praha: Práh, 2009. ISBN 978-80-7252-252-1.

KRONBERGEROVÁ, Marie. *Italština pro operní pěvce*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009. Hudební pedagogika. ISBN 978-80-7331-154-4.

MAREK, Jaroslav. *Umělecký zpěv: skripta pro odborná pěvecká učiliště*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1965.

HÁLA, Bohuslav a Miloš SOVÁK. *Hlas - řeč - sluch: základy fonetiky a logopedie*. Praha: SPN, 1962.

KOPECKÝ, Emanuel a Vilém POSPÍŠIL. *Slavní pěvci Národního divadla*. Praha: Panton, 1968. Edice umělců Národního divadla.

JANSEN, Johannes. *Opera*. Brno: Computer Press, 2004. Orig.: Schnellkurs Oper ISBN 80-251-0282-3

Internetové zdroje:

<https://encyklopedie.brna.cz/>

<https://cs.wikipedia.org/>

<http://archiv.narodni-divadlo.cz/>

<http://biography.hiu.cas.cz/>

<https://www.cojeco.cz/>

<https://operaplus.cz/>

<http://encyklopedie.idu.cz/>

<https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/>

10. Přílohy

Příloha č. 1 - pěvecká literatura

Seznam pěvecké literatury

Lidové písně

Náš Poklad I, II

České a slovenské lidové písně

92 lidových písní

36 lidových písní

Moravská lidová poesie v písních

Nový špalíček

Písničky na 1 stránku a písničky na 2 stránky

Milostné písně

Ferdinand Sládek

Václav Trojan

Karel Hába

Jindřich Jindřich

Leoš Janáček

Bohuslav Martinů

Bohuslav Martinů

Emil Hradecký

Árie antiche

Amarilli, mia bella...

Caro mio ben...

Come raggio di sol...

Delizie contente...

Lasciatemi morire!

Nel cor piú non mi sento...

O cessate di piagarmi...

Occhietti amati...

Pietà, Signore...

Resta in pace, idolo mio...

Sebben crudele...

Se tu m'ami...

Vittoria! Vittoria!

Giulio Caccini

Giuseppe Giordani (Giordanello)

Antonio Caldara

Francesco Cavalli

Claudio Monteverdi

Giovanni Paisiello

Alessandro Scarlatti

Andrea Falconieri

Alessandro Stradella

Domenico Cimarosa

Antonio Caldara

Giovanni Battista Pergolesi

Gian Giacomo Carissimi

Ombra mai fu...

Vi ricorda o boschi ombrosi...

árie Xerxe z opery Xerxes

árie Orfea z opery L'Orfeo

Světové operní árie

Alles fühlt der liebe freuden...

Viva il vino spumeggiante...

Un'aura amorosa...

Dalla sua pace...

Il mio tesoro intanto...

Quanto é bella, quanto é cara...

Una furtiva lagrima...

Monsieur Triquet...

In quel gli'anni...

Ut navis in aequore...

Der Stolze Low

É la solita storia del pastore...

Ecco, ridente in cielo...

Che gelida manina!

Questa o quella...

La donna é mobile...

Nessun dorma!...

Non piangere, Liú!...

Recondita armonia...

E lucevan le stelle...

Dies bildnis ist...

Kuda, kuda, vi udalilis...

Tombe de...Fra poco a me...

Tu che addio...

Come gentil...

Povero Ernesto...

árie Monostata z opery Kouzelná flétna

árie Turidda z opery Sedlák kavalír

árie Ferranda z opery Così fan tutte

árie Dona Ottavia z opery Don Giovanni

árie Dona Ottavia z opery Don Giovanni

árie Nemorina z opery Nápoj lásky

árie Nemorina z opery Nápoj lásky

árie Triqueta z opery Evžen Oněgin

árie Dona Basilia z opery Le nozze di Figaro

árie Oebala z opery Apollo e Hyacinthus

árie Sultána z operního fragmentu Zaide

árie Federica z opery L'arlesiana

cav. hraběte Almavivy z oper. Lazebník sevil.

árie Rodolfa z opery La Bohème

árie Vévody z opery Rigoletto

árie Vévody z opery Rigoletto

árie Calafa z opery Turandot

árie Calafa z opery Turandot

árie Cavaradossiho z opery Tosca

árie Cavaradossiho z opery Tosca

árie Tamina z opery Kouzelná flétna

árie Lenského z opery Evžen Oněgin

árie Edgara z opery Lucia di Lammermoor

árie Edgara z opery Lucia di Lammermoor

árie Ernesta z opery Don Pasquale

árie Ernesta z opery Don Pasquale

Me protegee...
A te o cara...
O muto asil del pianto...
Lunge da lei...De miei bolenti spiriti..
Di quella pira...
Spirto gentil...
Angelo casto e bel...

České operní árie

Chce vidět v studni...
Já, ubohý Ovčáček...
Ma, ma, má matička...
Jak možná věřit...
Když Zdeněk můj...
Ó slyš to předaleký světe...
Ha, kým to kouzle...
Já, nešťastník...
Vidina divná, přeslaská...
Vím, že jsi kouzlo...
Aj, vizte lovce tam...
Když zavítá máj...

Znám jednu dívku...
Vy jste zajisté ženich...
Tak tvrdošíjná dívka jsi...
Věrné milování...
Hněv zastavíš, vše napraviš...

Písně

Abschiedslied
Almen se non poss'io
Ave Maria
A Vucchella
Bella Nice, che d'amore
Die Forelle
Dolente immagine di Fille mia
Du bist die Ruh
Geständnis
Ich liebe Dich
Ich liebe Dich
Im Abendroth
La Danza
Luna d'estate!
Malia
Malinconia, Ninfa gentile
Marechiere
Ma rendi pur contento
Musica Proibita
Non t'amo più
Non ti scordar di me
Occhi di fata
Rastlose Liebe
Ständchen
Tu, ca nun chiagne
Vanne, o rosa fortunata
Voce e notte

Neapolské lidové písně

Ah rammenta o bella Irene
Because
Caruso
Core n'grato
Dicitencello vuie
Funiculi Funicula

árie Polioneho z opery Norma
árie Artura z opery I Puritani
árie Arnolda z opery Guillaume Tell
árie Alfreda z opery La Traviata
árie Manrica z opery Il Trovatore
árie Fernanda z opery La Favorita
árie Marcella z opery Il Duca d'Alba

árie Vojtěcha z opery v Studni
árie Ovčáka z opery Čert a Káča
árie Vaška z opery Prodaná nevěsta
árie Jeníka z opery Prodaná nevěsta
árie Dalibora z opery Dalibor
árie Skřivánka z opery Tajemství
árie Dalibora z opery Dalibor
árie Lukáše z opery Hubička
árie Prince z opery Rusalka
árie Prince z opery Rusalka
árie Ladislava z opery Dvě vdovy
árie Ladislava z opery Dvě vdovy

duet Jeníka a Kecalá z opery Prodaná nevěsta
duet Mařenky a Vaška z opery Prodaná nevěsta
duet Jeníka a Mařenky z oper. Prodaná nevěsta
duet Jeníka a Mařenky z oper. Prodaná nevěsta
duet Lukáše a Tomše z opery Hubička

Joseph Haydn
Vincenzo Bellini
Franz Schubert
Francesco Paolo Tosti
Vincenzo Bellini
Franz Schubert
Vincenzo Bellini
Franz Schubert
R.Schumann
Ludwig van Beethoven
Edward Hagerup Grieg
Franz Schubert
Gioachino Rossini
Francesco Paolo Tosti
Francesco Paolo Tosti
Vincenzo Bellini
Francesco Paolo Tosti
Vincenzo Bellini
Stanislao Gastaldon
Francesco Paolo Tosti
Ernesto de Curtis
Ernesto de Curtis
Franz Schubert
Franz Schubert
Ernesto de Curtis
Vincenzo Bellini
Ernesto de Curtis

Gaetano Donizetti
Guy d'Hardelot
Lucio Dalla
Salvatore Cardillo
Rodolfo Falvo
Liugi Denza

Granada
Lolita
Manha de Carnaval
Maria, Marí
Mattinata
O Surdato 'Nnammurato
O sole mio
Santa Lucia luntana
Solamente una vez
Torero quiero
Torna a Surriento
Parlami d'amore
Passione
Volare

Fenesta vasca
Chitarra romana
La canzone dell'amore
La Campana di San Giusto
La Ghirlandeina
Mamma
O Marenariello
O Paese d'ole
Pecche
Santa Lucia
Un amore cosi grande
Vieni sul mar

Písňové cykly

Biblické písňe
Cigánské melodie
Večerní písňe
V údolí nového království
Zpěvy rodné země
An die ferne Geliebte

Duchovní a kantátová tvorba

Česká Rybova mše
Requiem
Svatební košile
Stabat mater
Svatá Ludmila
Requiem
Requiem
Stabat mater
Pettite messe solennelle
Janovy pašije
Magnificat
Matoušovi pašije
Missa sollemnis
Mesiáš
Elias
Die Schopfung (The Creation)
Missa Pastoralis

Opereta

Bratři, jsem zamilován!
Jen já a tygr

Dein ist mein ganzes Herz...
Freunde, das Leben ist lebenswerth...
Gern hab'ich die Fraun' gekusst...
Ja das alles auf Ehr...
Komm, Zigány...

Augustin Lara
A.B.Peccia
Luiz Bonfá
Eduardo di Capua
Ruggero Leoncavallo
Enrico Cannio
Eduardo di Capua
E. A. Mario
Augustin Lara
Manuel Penella Moreno
Eduardo di Capua
Cesare Andrea Bixio
Valente Tagliaferri
Domenico Modugno

Antonín Dvořák
Antonín Dvořák
Bedřich Smetana
Vítězslav Novák
Klement Slavický
Ludwig van Beethoven

Jakub Jan Ryba
Antonín Dvořák
Antonín Dvořák
Antonín Dvořák
Antonín Dvořák
Giuseppe Verdi
W. A. Mozart
Gioachino Rossini
Gioachino Rossini
Johann Sebastian Bach
Johann Sebastian Bach
Johann Sebastian Bach
Ludwig van Beethoven
George Frideric Handel
Felix Mendelson
Joseph Haydn
František Xaver Brixl

Oskar Nedbal - Polská krev
Zdeněk Merta - Ferdinand

Franz Lehár - Země úsměvů
Franz Lehár - Giuditta
Franz Lehár - Paganini
Johann Strauss ml. - Cikánský baron
Emmerich Kálmán - Hraběnka Marica

Jste Kavalír!
Heleno, Heleno, já hořím hned...
Lippen schweigen...

Oskar Nedbal - Polská krev
Oskar Nedbal - Polská krev
Franz Lehár - Veselá vdova

Příloha č. 2 - jmenný seznam

Jmenný seznam tenorů na českém operním poli

18. století

1700 - 1710

1710 - 1720

1720 - 1730

Denzio Antonio (kol. 1690 - po 1763)

debut cca 1724

1730 - 1740

1740 - 1750

1750 - 1760

1760 - 1770

Domenico Guardasoni (1731 - 1806)

debut cca 1762

Spengler Franz (1748 - 1796)

debut cca 1768

1770 - 1780

Wieser Josef (1757 - 1810)

debut cca 1776

1780 - 1790

Lasser Johann Baptist (1751 - 1805)

debut cca 1781

Žák Benedikt Emanuel (1758 - 1826)

debut cca 1786

Walter Johann Ignaz (1755 - 1822)

debut cca 1783

Holeček Josef (1768 - po 1812)

debut cca 1789

1790 - 1800

Stelzer Tomáš (kol. 1781 - 1815)

debut cca 1796

Allram Josef (1777/8 - 1835)

debut cca 1798

19. století

1800 - 1810

Grünbaum Johan Christoph (1785-1870)

debut cca 1804

Stöger Johann August (1791 - 1862)

debut cca 1810

1810 - 1820

Binder Josef Sebastian (1796 - 1845)

debut cca 1815

Demmer Friedrich (1803 - 1859)

debut cca 1819

1820 - 1830

Burghauser Karl Franz (1801 - 1857)

debut cca 1824

Drška Jan (1808 - 1847)

debut cca 1829

1830 - 1840

Tichatschek Josef (1807 - 1886)

debut cca 1830

Bělčický Václav (1818 - 1865)

debut cca 1838

Dobrovský Alois (1814 - po 1846)

debut cca 1831

Maýr Jan Nepomuk (1818 - 1888)

debut cca 1839

Emminger Josef (1804 - 1872)

debut cca 1834

Reichel Josef (1819 - 1866)

debut cca 1846

Steger Franz (1824 - 1911)

debut cca 1846

Lukes Jan Ludvík (1824 - 1906)

debut cca 1853

Walter Gustav (1834 - 1910)

debut cca 1855

Polák Jindřich (1834 - po 1900)

debut cca 1862

Vecko Čeněk (1834 - 1874)

debut cca 1863

Grund Arnošt st. (1844-1918)

debut cca 1863

Krössing Adolf (1848 - 1933)

debut cca 1870

Balcar Antonín (1847 - 1927)

debut cca 1870

Grund Arnošt ml. (1866 - 1929)

debut cca 1870

Pišťek Jan (1847 - 1907)

debut cca 1872

Wallnöfer Adolf (1854 - 1946)

debut cca 1880

Perluss Adolf (1858 - 1911)

debut 1882

Florjanský Vladislav (1854 - 1911)

debut cca 1884

Jelínek Josef Alexander (1863 - 1924)

debut cca 1884

Veselý Karel (1861 - 1904)

debut cca 1885

Vávra Antonín (1847 - 1932)

debut cca 1886

Ptáček Bohumil (1869 - 1933)

debut cca 1890

Burian Karel (1870 - 1924)

debut cca 1891

Mácha Otakar

debut cca 1892

Pácal František (Franz) (1865 - 1938)

debut cca 1895

Slezak Leo (1873 - 1946)

debut cca 1896

1840 - 1850

Peták Antonín (1829 - po 1898)

debut cca 1846

1850 - 1860

Bachmann Eduard (1831 - 1880)

Debut cca 1855

1860 - 1870

Raverta Carlo (1843 - 1908)

debut cca 1869

Soukup Václav (1846 - 1923)

debut cca 1869

August Stoll (1853 - 1918)

debut cca 1869

1870 - 1880

Melichárek Čeněk (1851 - 1898)

debut cca 1873

Navrátil Josef (1840 - 1912)

debut cca 1874

Patek Hans (1857 - 1937)

debut cca 1876

Broulík František (1853 - 1930)

debut cca 1878

1880 - 1890

Lašek Hanuš (1860 - 1937)

debut cca 1886

Trnka František (1859 - 1929)

debut cca 1888

Alberti Werner (Krzywonos) (1860 - 1934)

debut cca 1888

Figar Richard (1866 - 1921)

debut cca 1889

Elsner Wilhelm (1869 - 1903)

debut cca 1889

1890 - 1900

Alois Doubravský (1867 - 1924)

debut cca 1897

Mařák Otakar (Jiří) (1872 - 1939)

debut cca 1899

Lebeda Antonín (1873 - 1945)

debut cca 1899

Krampera František (1877 - 1955)

debut cca 1899

Schütz Theodor (1878 - 1961)

debut cca 1899

20. století

Bochníček Julius (1871 - 1951)

debut cca 1900

Schütz Theodor (1878 - 1961)

debut cca 1902

1900 - 1910

Fiala Alois (Adolf) (1879 - 1940)

debut cca 1907

Geitler Leon (1884 - 1933)

debut cca 1907

Štork Mirko (Vladimír) (1880 - 1953)

debut cca 1904

Zavadil Bedřich (1877 - 1942)

debut cca 1906

Šindler Valentin (1885 - 1957)

debut cca 1910

Kubla Richard (1890 - 1964)

debut cca 1910

Jeník Miloslav (1884 - 1944)

debut cca 1911

Kügler Karel (1885 - 1950)

debut cca 1911

Bronislav Chorovič (1888 - 1980)

debut cca 1920

Kejř Josef (1892 - 1979)

debut cca 1921

Burja Petar (1900 - 1971)

debut cca 1922

Olšovský Emil (1890 - 1945)

debut cca 1923

Masák Josef Otakar (1899 - 1972)

debut cca 1923

Berlík Jan (Brdlík) (1892 - 1972)

debut cca 1924

Talman Gustav (1899 - 1964)

debut cca 1927

Kovář Oldřich (křt. Václav) (1907 - 1967)

debut cca 1931

Kalaš Karel (1947 - 2021)

debut cca 1934

Blažíček Jindřich (1903 - 1979)

debut cca 1935

Vonásek Rudolf (1914 - 1995)

debut cca 1941

Zahradníček Jiří (1923 - 2001)

debut cca 1941

Soušek Zdeněk (1913 - 2004)

debut cca 1942

Švehla Zdeněk (1924 - 2014)

debut cca 1942

Vich Bohumír (1911 - 1998)

debut cca 1943

Jaroslav Skácel (1916 - 1958)

debut cca 1943

Dědek Oldřich (1920 - 1973)

debut cca 1943

Votava Antonín (1909 - 1966)

debut cca 1944

Svoboda Jaromír (1917 - 1992)

debut cca 1944

Deršák Jaroslav (1920 - 2013)

debut cca 1944

Helenský František (1909 - po 1969)

debut cca 1945

Hrubeš Jiří (1911 - 1989)

debut cca 1945

Wuršer Vladimír (1888 - 1942)

debut cca 1908

Berger Rudolf (1874 - 1915)

Debut cca 1909

1910 - 1920

Hruška Karel (1891 - 1996)

debut cca 1911

Šindler Antonín (1886 - 1972)

debut cca 1919

Jeral Pavel (1890 - 1942)

debut cca 1919

Šindler Václav (1893 - 1952)

debut cca 1919

1920 - 1930

Gleich Jaroslav (1900 - 1976)

debut cca 1927

Josef Vojšta (1908 - 1977)

debut cca 1927

Karenin Konstantin (1897 - 1966)

debut cca 1928

Karter Egon (1911 - 2006) - opereta

debut cca 1928

Tomš Vladimír (1900 -1935)

debut cca 1929

Jaroš Jaroslav (1902 - 1968)

debut cca 1929

Pospíšil Jaroslav (1905-1979) - opereta

debut cca 1929

1930 - 1940

Blachut Beno (1913 - 1985)

debut cca 1938

Hořícký Josef (1914 - 1985) - opereta

debut cca 1939

Jurečka Antonín (1914 - 1985) - opereta

debut cca 1939

1940 - 1950

Zlesák Antonín (1921 - 1985)

debut cca 1945

Havlák Lubomír st. (1921 - 2014)

debut cca 1945

Procházka Lubomír (1922 - 2012)

debut cca 1945

Židek Ivo (1926 - 2003)

debut cca 1945

Arbeit Miroslav (1924 - 1986)

debut cca 1945

Kočí Viktor (1920 - 2005)

debut cca 1946

Spisar Oldřich (1919 - 2001)

debut cca 1947

Slováček Jaroslav (1927 - do teď)

debut cca 1947

Karpíšek Milan (1928 - 2002) - opereta

debut cca 1947

Ulrych Jaroslav (1920 - 1972)

debut cca 1948

Školaudy Vlastimil (1920 - 2003)

debut cca 1949

Jan Hlavsa (1922 - 2008)

debut cca 1949

Černoch Oldřich (1915 - 1983)

debut cca 1945

Stříška Jaroslav (1919 - 2001)

debut cca 1945

Pleticha Jan (1920 - 2010)

Debut cca 1950

Tuček Konrád (1922 - do teď)

debut cca 1951

Šifta František (1922 - 2002)

debut cca 1951

Eremiáš Václav (1920 - 1984)

debut cca 1952

Malík Jan (1924 - 2021)

debut cca 1953

Hlubek Jaroslav (1926 - 2012)

debut cca 1953

Pavlíček Jiří (1931 - 2005)

debut cca 1953

Lindauer Oldřich (1931 - 1977)

debut cca 1953

Jankovský Zdeněk (1922 - 2002)

debut cca 1954

Ceé Jiří (1942 - 2017)

debut cca 1960

Olejníček Jiří (1937 - 2013)

debut cca 1960

Janda Jan (1937 - do teď)

debut cca 1963

Odehnal Jiří (1923 - 1991)

debut cca 1964

Černý Bohumil (1935 - 2017)

debut cca 1965

Hajna Josef (1941 - do teď)

debut cca 1965

Novotný Dalibor (1926 - 2015)

debut cca 1970

Podskalský Miloslav (1944 - do teď)

debut cca 1970

Janota Dalibor (1946 - do teď)

debut cca 1971

Vodička Leo Marian (1950 - do teď)

debut cca 1971

Adamec Jan (1949 - do teď)

debut cca 1972

Dvorský Peter (1960 - do teď)

debut cca 1972

Voldřich Milan (1948 - do teď)

debut cca 1973

Doležal Vladimír (1951 - do teď)

debut cca 1973

Železný Jiří (1944 - 1990)

debut cca 1974

Jágr Zdeněk (1931 - 1998)

debut cca 1975

Ježil Miloš (1948 - do teď)

debut cca 1975

Dvorský Miroslav (1960 - do teď)

debut cca 1980

Fiala Karel (1925 - 2020)

debut cca 1949

1950 - 1960

Veverka Josef (1930 - 1992)

debut cca 1954

Kachel Jaroslav (1932 - 2007)

debut cca 1954

Holešovský Jiří (1930 - 1992) - opereta

debut cca 1956

Löbl Luděk (1933 - do teď)

debut cca 1956

Frydlewicz Miroslav (1934 - 2002)

debut cca 1957

Kvarda Václav (1924 - 1998)

debut cca 1958

Krejčík Vladimír (1931 - 2013)

debut cca 1958

Příbyl Vilém (1925 - 1990)

debut cca 1959

Fuk Karel (1932 - 2003)

debut cca 1959

1960 - 1970

Škrobánek Josef (1943 - do teď)

debut cca 1966

Doležal Ondřej (1945 - do teď)

debut cca 1966

Hampel Alfréd (1939 - 2014)

debut cca 1967

Kocián Vojtěch (1937 - do teď)

debut cca 1969

Švejda Miroslav (1939 - do teď)

debut cca 1969

1970 - 1980

Urbánek Miroslav (1949 - do teď)

debut cca 1977

Straka Peter (1950 - do teď)

debut cca 1977

Šmukař Zdeněk (1951 - do teď)

debut cca 1977

Málek Václav (1953 - do teď)

debut cca 1977

Kopp Miroslav (1955 - do teď)

debut cca 1977

Vojtěch Filip (1947 - do teď)

debut cca 1978

Veselý Miloslav (1951 - do teď)

debut cca 1978

Baxa Pavel (1951 - 2020)

debut cca 1978

Ježek Jan (1957 - do teď) - opereta, muzikál

debut cca 1978

Mrázek Jaroslav (1949 - do teď)

debut cca 1979

1980 - 1990

Brabec Zbyněk (1956 - do teď)

debut cca 1984

Havlák Lubomír ml. (1953 - do ted') - opereta

debut cca 1981

Strnad Petr (1955 - do ted')

debut cca 1982

Morys Václav (1958 - do ted') - opereta

debut cca 1983

Margita Štefan (1956 - do ted')

debut cca 1983

Vojkůvka Břetislav (1957 - do ted')

debut cca 1983

Vojta Michal Pavel (1965 - do ted')

debut cca 1990

Prolat Valentin (1958 - do ted')

debut cca 1991

Hruška Jiří (1965 - do ted')

debut cca 1991

Nečesaný Jindřich (1960 - do ted')

debut cca 1992

Březina Jaroslav (1968 - do ted')

Debut cca 1993

Halama Jiří (1952 - do ted')

debut cca 1994

Fiala Tomáš

debut cca 1994

Klamo Michal (1963 - do ted')

debut cca 1994

Vlček Milan (1968 - do ted')

debut cca 1994

Okénko Vladimír (1956 - do ted')

debut cca 1985

Ľudovít Ludha (1964 - do ted')

debut cca 1987

Vacík Jan (1950 - do ted')

debut cca 1988

Ožvát Ivan (1959 - do ted') - opereta, muzikál

debut cca 1988

1990 - 2000

Horák Petr (1970 - do ted') - opereta

debut cca 1994

Bohdan Petrovič (1971 - do ted')

debut cca 1994

Briscein Aleš (1969 - do ted')

debut cca 1995

Lehotský Michal

debut cca 1996

Klein Otokar (1974 - do ted')

Debut cca 1997

Prokopiev Plamen

debut cca 1997

Černoch Pavel (1974 - do ted')

debut cca 1997

Černý Tomáš (1960 - do ted')

debut cca 1998

21. století

Samek Richard (1978 - do ted')

debut cca 2002

Koplík Ondřej (1979 - do ted')

debut cca 2009

Urbánek Josef (1860 - 1936)

Sobota Jaroslav (1903 - 1970)

Kozderka Jiří (1915 - 2010)

Novotný Jiří (1921 - 2004)

Rybička Josef (1922 - 2015)

Bím Karel (1929 - 1997)

Janeček Václav (1947 - do ted')

2000 - 2010

Ondráček Jan

debut cca 2009

Hrachovec Ivo (1968 - do ted')

debut cca 2003

Nezařazení

Sporka Richard (1951 - 2012)

Krejčířík Tomáš (1955 - do ted')

Dvorský Jaroslav (1960 - do ted')

Juliček Petr (1967 - do ted')

Šicho Robert (1967 - do ted')

Korda Zoltán (1968 - do ted')