

Školení mužského pěveckého hlasu prostřednictvím falzetu

Lukáš Filippi

Summary

This article presents a method of vocal training for male voices in which the strengthening of falsetto register plays a major role. Ideas here presented are united by the belief that it is the extensor muscle in larynx that should play the main role in singing. The aim of the paper is to bring a critical perspective on the unilateral involvement of the chest register during male voice training and to point out the advantages of the strengthening of the falsetto as viewed by selected authors.

Jeden z rysů, který odlišuje umění zpěvu od umění hrát na jakýkoli jiný hudební nástroj, je nutnost zpěváka si svůj hudební nástroj vybudovat. Zatímco ke klavíru či houslím přijde student jako k hotovým produktům většinou staleté výrobní tradice a zabývá se tím, jak na nástroj hrát, zpěvák před samotným zpěvem musí nejprve svůj hudební nástroj po léta pracně vytvářet. Pěvečtí pedagogové Přemysl Kočí¹ a Anthony Frisell² varují před pedagogy, kteří žákův hlas přijímají v jeho počátečním stavu jako „výchozí produkt“ se kterým se následně pracuje pouze na interpretaci.

V předmluvě k pedagogickému spisu Rudolfa Vaška *Kultivovaný zpěv: jeho zásady a metodika* se můžeme dokonce dočíst, že Vašek se rád označoval termínem „stimmbildner“ – tedy „budovatel hlasu“. Muzikolog a publicista Ladislav Šíp (1922 – 1993) v předmluvě uvádí, že Vašek rád zdůrazňoval rozdíl mezi pedagogem, který žákovi pomáhá sestavit funkční hudební nástroj, a učitelem zpěvu, který „zaměňuje nebo předčasně směšuje vytváření zpěvního hlasu se studiem interpretace písní nebo arií.“³ Podobný názor zaznívá také od barytonisty a pedagoga Přemysla Kočího, který ve svém pedagogickém spise *Základy pěvecké techniky* uvádí, že „hlasu se při této ryze hudebně-estetické (a nikoliv hlasově-technické) pedagogice pouze jaksi samozřejmě užívá, a to více méně v tom stavu, v jakém byl při začátku školení.“⁴

To, že hlas se skládá z řady tónů, které se v od sebe v různých polohách liší barvou a celkovým charakterem, je jeden z výchozích bodů pěvecké pedagogiky. Jiří Bar dokonce nazývá debatu o hlasových rejstřících jako „ústřední problém pěvecké pedagogiky“.⁵ Dnešní medicínská praxe potvrdila teorii italských pěveckých pedagogů z 18. století P. F. Tosiho a G. B. Manciniho, kteří zastávali názor, že hlas má dva rejstříky: tzv. hrudní hlas („voce di petto“) a hlavový hlas („voce di testa“).⁶ Přídavná jména „hrudní“ a „hlavový“ dostaly rejstříky podle toho, kde zpěvák cítil při zpěvu vibrace. Teorii dvou rejstříků potvrdily moderní sledovací techniky, které zjistily, že fonace probíhá v hrtanu pomocí dvou odlišných mechanismů. Buď má dominantní funkci samotný hlasivkový sval („musculus vocalis“), jehož dominantní zapojení tvoří tzv. hrudní hlas, a nebo je fonace určována aktivitou vnějších napínačů hlasivek („cricothyroideus“).⁷

Zpěv založený na disfunkci

Mezi pedagogy zpěvu panuje shoda, že hlavní funkci by při zdravém zpěvu měl zastávat vnější napínač hlasivek.⁸ Tento mechanismus je zodpovědný za tzv. hlavový tón, který je u mužů známý též pod pojmem falzet či fistule.⁹

Frisell¹⁰ i Bar¹¹ však uvádějí, že praxe je často taková, že se u mužských adeptů zpěvu vychází z hrudního rejstříku. Důvodů pro tento chybný začátek, které celé hlasové školení vyše na nesprávnou cestu, zmiňují autoři několik. Za prvé je u většiny mužů hrudní rejstřík lehce přístupný, neboť je studentům známý z pocitu mluvy.¹² Za druhé poskytuje bez zdlouhavého výcviku zdánlivou mohutnost a jadrnost zvuku, kterou si žáci mylně pletou s pravou rezonancí plně strukturovaného hlasu.¹³

Hlasový výcvik, jenž začíná z volně přístupného hrudního rejstříku a který žákovi poskytuje relativně hlasité a hrdinně znějící tóny, vede podle Bara k nelibozvučným tónům, deformaci vokálů ve vyšší poloze, rejstříkovým zlomům, distonaci a v konečném důsledku k celkové ztrátě hlasu.

Bar ve své knize dokonce uvádí následující varovnou pasáž: „Izolace prsního rejstříku, kterou vlastně zavinil *omyl a libovůle svedeného estetického citu už v hluboké a střední poloze*, se na přechodných tónech nic netušícímu zpěváku ukáže v celé obludnosti. Pojednou stojí před propastí uprostřed svého hlasu, která se při správném zpívání nikdy nemohla utvořit. A v momentě, kdy by byl ještě čas se vrátit, tzn. poznat tento svůdný zvukový přelud jako kořen všeho zla a odvrátit se od něho, v tom momentě ho

potvrdí a prohlásí za nediskutabilní základ, na němž *musí* být celý hlas vybudován: [...] Od této chvíle stojí celý hlas, ba celá zpěvákova existence na hlasové disfunkci.“¹⁴

Školení hlasu prostřednictvím falzetových cvičení

Školení hlasu prostřednictvím zesilování hlavového tónu (falzetu) je podle Frisella časově i psychicky mnohem náročnější.¹⁵ Hlavový tón se totiž u většiny mužských hlasů, které prošly mutací, nenachází ve vyvinutém stavu. Počáteční tóny ve falzetu jsou slabé a dyšné pro neškolené ucho nepůsobí dojmem, že by se kdy mohly rozvinout do krásných, plných tónů, jichž chce pedagog i žák dosáhnout.¹⁶ Frisell proto zdůrazňuje, že při pěveckém školení je zásadní zkušené ucho pedagoga. To by mělo v prvních letech výcviku jako jediné posuzovat hlasový vývoj žáka.¹⁷

Frisell i Kočí radí, že by počáteční výcvik měl probíhat prakticky výhradně ve falzetu a teprve po několika letech převážně falzetového školení by měl žák začínat s prvními „plnými tony“, ve kterých oba rejstříky pracují dohromady.^{18 19} Přemysl Kočí ve svém spisu dokonce uvádí, že tři čtvrtiny veškerého tréninku by měly probíhat ve falzetu. Autor dodává, že potom, co dojde k zautomatizování tohoto mechanismu, může žák při cvičení klidně číst román.²⁰

Frisell, Mařík a Kočí zdůrazňují, že falzet je nutné stáhnout až do spodu zpěvákova hlasu. Mařík v této souvislosti píše: „K dolnímu, tj. teoretickému zlomu hlasovému při falzetovém výcviku hlasu prakticky nedochází [...]. Pěvec přivykl již do té míry měkkému nasazení, že ztrácí vůbec schopnost uplatňovat při začátku zpěvu dřívější své návyky. Ve skutečnosti tento nový návyk podmiňuje stálá převaha napínání hlasivek zevním napínačem. Řada nejnižších tónů, u nichž bude převládat napínání hlasivek vnitřním napínačem, je již natolik zkrácena, že vnitřní napínání přes svou faktickou převahu je i zde složkou doplňující napínání zevní. Převaha zevního napínání v celém hlasovém rozsahu prakticky znamená, že se také rozšiřuje falzetový rejstřík na úkor rejstříku hrudního“.²¹

Autoři tuto myšlenku zdůrazňují v různých formulacích. Například Bar ve své knize uvádí, že „[...] všechny pravé tóny jsou zesílený falzet“.²² Benoni píše, že se nesmí užít prsního tónu.²³ Frisell dodává, že spodní tóny jsou největší iluzí ze všech, neboť svou barvou posluchače mylně přesvědčují o svém „hrudním původu“, zatímco jsou tvořeny svaly horního rejstříku, které zpěvák po léta cvičil.²⁴

To, že falzet (neboli hlavový tón) je možné (a také nutné) snést až do nejspodnější části zpěvákovy rozsahu, popisuje i historicky nejdéle zpívající basista Metropolitní opery Jeremy Hines. Ve své knize píše, že pokud se tento úkon zpěvákovi podaří, objeví celý svůj hlas. Dodává, že bohužel mu tuto radu žádný pedagog nikdy nedal.²⁵

Falzetové školení, které trvá podle Frisella 5-7 let a které se v počátečních fázích nezabývá zpěvem písní či árií, ale pouze vokalizami v hlavovém tónu, pak podle autorů poskytne zpěvákovi svrchovanou kontrolu nad produkovánými tóny, krásu, nosnost a trvanlivost hlasu.²⁶

Důvodů, proč se od výcviku, který začíná systematickým posilováním vnějších napínačů hlasivek, opustilo, poskytují autoři několik. Mařík uvádí, že v průběhu mutace, kdy hlas často samovolně přeskakuje, našli chlapci bezpečnou polohu v dolní části svého rozsahu. Když došlo k zbytnění hlasivkového svalu a nové svalové uspořádání vyžadovalo novou svalovou koordinaci, našli si chlapci novou polohu v takové části rozsahu, kde je s přehledem dominantně zapojený hrudní rejstřík a kde nehrozí rejstříkové zlomy.²⁷

Podle Frisella je falzetový trénink zároveň velice psychicky náročný. Vzhledem k tomu, že u většiny žáků se nachází falzet v nevyvinuté podobě a dominantní funkci ve zpěvu i mluvě má hrudní rejstřík, neukazuje první fáze falzetového výcviku žádnou souvislost s krásnými tóny plně strukturovaného hlasu. Frisell dále uvádí, že po určité době falzetového tréninku, kdy svaly hlavového rejstříku zesílí, nastoupí období hlasového „zmatení“ a „ztráty identity“.²⁸ Když se žák pokusí zpívat původním izolovaným hrudním rejstříkem, počíná se z něho vytrácet jeho pevnost, jadrnost a mužná kvalita. Frisell dodává, že toto zastření a „zmatení“ je dočasná a nutná fáze, která musí být tolerována, pokud chce žák docílit inverze svalové dominance. Toto přechodné stádium by měl podle Frisella adept zpěvu uvítat, neboť je odrazem blahodárného působení falzetového mechanismu, který postupně sílí a oslabuje tak dosavadně dominantní postavení hrudního rejstříku.²⁹

Anthony Frisell ve svých knihách *The Art of Singing on the Breath Flow* a *Tenor Voice* podrobně popisuje jednotlivá stadia falzetového tréninku. Jako první fázi uvádí, že žák má vykonávat řadu sestupných falzetových škál, aby snesl fonaci ve falzetu do polohy běžně ovládanou hrudním rejstříkem. Jako nejvhodnější vokály pro tyto

cvičení uvádí Frisell „u“ a „i“.³⁰ Autor uvádí, že tato fáze může trvat i několik let, podle toho, v jakém stavu se žákův hlas při počátku školení nacházel. Po úspěšném snesení falzetového mechanismu do spodní polohy Frisell popisuje cvičení „messa di voce“, které má za úkol semknout oba rejstříky dohromady. Toto cvičení vyžaduje, aby žák započal tón izolovaným falzetem a postupně ho zesiloval. V průběhu zesilování (po letech falzetového výcviku) se k hlavovému tónu samovolně přidá zapojení hrudního rejstříku. Žák tento (už „smíšený“ hlas – „voce raccolta“) tón zesiluje až do ff dynamiky a poté opět zeslabuje do pp - až skončí opět ve falzetovém tónu.³¹ Zvládnutí tohoto cvičení na všech vokálech a na všech púltónech rozsahu je podle Frisella důkazem samovolného míšení rejstříků a dokonalé pěvecké techniky.³²

Frisell ve svých knihách opakovaně uvádí, že pro falzetový výcvik je zásadní ucho zkušeného pedagoga. Jelikož jsou zvuky v počátečních fázích výcviku slabé, dyšné, směšné a nevypadají, že by mohly vést ke krásným a plným tónům školeného hlasu, je zapotřebí, aby hodnotil hlas a jeho pokrok pedagog, který si je vědom celé cesty, kterou hlas při své strukturaci musí podniknout.³³

Jako možné vysvětlení toho, proč se tato metoda výcviku nevyskytuje v současném pěveckém školství, nám může posloužit Frisellův názor, že je zde zásadní kontinuita pedagogů, kteří jsou tohoto dlouhého a úmorného procesu znalí. Frisell píše, že po druhé světové válce došlo k přetržení tradice a tato metoda školení zmizela ze současných pěveckých škol.³⁴

Poznámky

1. KOČÍ, Přemysl. *Základy pěvecké techniky*. Praha: Supraphon, 1970, s. 11.
2. FRISELL, Anthony. *The Tenor Voice*. Boston: Branden Publishing Company, 1996, s. 6.
3. VAŠEK, Rudolf. *Kultivovaný zpěv, jeho zásady a metodika*. Praha: Panton, 1977, s. 3.
4. KOČÍ, Přemysl. *Základy pěvecké techniky*. Praha: Supraphon, 1970, s. 13.
5. BAR, Jiří. *Pravý tón a pravé pěvecké umění*. Praha: Supraphon, 1976, s. 114.
6. VAŠEK, Rudolf. *Kultivovaný zpěv, jeho zásady a metodika*. Praha: Panton, 1977, s. 44.
7. KOČÍ, Přemysl. *Základy pěvecké techniky*. Praha: Supraphon, 1970, s. 23.
8. KOČÍ, Přemysl. *Základy pěvecké techniky*. Praha: Supraphon, 1970, s. 23.
9. Pedagogickou literaturou, která se zabývá falzetem, jsem se podrobně zabýval ve své diplomové práci *Falzet jako hlavní princip při strukturaci mužského pěveckého hlasu*, Praha: PedF UK, 2021.
10. FRISELL, Anthony. *The Tenor Voice*. Boston: Branden Publishing Company, 1996, s. 13.
11. BAR, Jiří. *Pravý tón a pravé pěvecké umění*. Praha: Supraphon, 1976, s. 66.
12. FRISELL, Anthony. *The Tenor Voice*. Boston: Branden Publishing Company, 1996, s. 13.
13. BAR, Jiří. *Pravý tón a pravé pěvecké umění*. Praha: Supraphon, 1976, s. 52-53.
14. BAR, Jiří. *Pravý tón a pravé pěvecké umění*. Praha: Supraphon, 1976, s. 52-53.
15. FRISELL, Anthony. "Is there an 'American school' of voice training? If so – has it failed American singers?" in *The Art of Singing on the Breath Flow*. New York City: Elysian Fields Books, 2005, 8-9.
16. FRISELL, Anthony. *The Tenor Voice*. Boston: Branden Publishing Company, 1996, s. 9.
17. FRISELL, Anthony. *The Tenor Voice*. Boston: Branden Publishing Company, 1996, s. 22.
18. FRISELL, Anthony. *The Tenor Voice*. Boston: Branden Publishing Company, 1996, s. 22.
19. KOČÍ, Přemysl. *Základy pěvecké techniky*. Praha: Supraphon, 1970, s. 25-26.
20. KOČÍ, Přemysl. *Základy pěvecké techniky*. Praha: Supraphon, 1970, s. 25.
21. MAŘÍK, Antonín. *Pěvecké metody a falzetový výcvik*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 53.
22. BAR, Jiří. *Pravý tón a pravé pěvecké umění*. Praha: Supraphon, 1976, s. 102.
23. BENONI, Bohumil. *Pěvecké umění a jeho metodika*. Praha, 1928, s. 38.
24. FRISELL, Anthony. "Is there an 'American school' of voice training? If so – has it failed American singers?" in *The Art of Singing on the Breath Flow*. New York City: Elysian Fields Books, 2005, 37-38.
25. HINES, Jeremy. *The four voices of man*. New York City: Hal Leonard Corporation, 1997, s. 99-100.
26. FRISELL, Anthony. *The Tenor Voice*. Boston: Branden Publishing Company, 1996, s. 67.
27. MAŘÍK, Antonín. *Pěvecké metody a falzetový výcvik*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 67-68.
28. FRISELL, Anthony. "Is there an 'American school' of voice training? If so – has it failed American singers?" in *The Art of Singing on the Breath Flow*. New York City: Elysian Fields Books, 2005, s. 31.

29. FRISELL, Anthony. "Is there an 'American school' of voice training? If so – has it failed American singers?" in *The Art of Singing on the Breath Flow*. New York City: Elysian Fields Books, 2005, s. 42.
30. FRISELL, Anthony. "Is there an 'American school' of voice training? If so – has it failed American singers?" in *The Art of Singing on the Breath Flow*. New York City: Elysian Fields Books, 2005, s. 35.
31. FRISELL, Anthony. "Is there an 'American school' of voice training? If so – has it failed American singers?" in *The Art of Singing on the Breath Flow*. New York City: Elysian Fields Books, 2005, s. 54.
32. FRISELL, Anthony. *The Tenor Voice*. Boston: Branden Publishing Company, 1996, s. 55.
33. FRISELL, Anthony. *The Tenor Voice*. Boston: Branden Publishing Company, 1996, s. 22.
34. FRISELL, Anthony. "Is there an 'American school' of voice training? If so – has it failed American singers?" in *The Art of Singing on the Breath Flow*. New York City: Elysian Fields Books, 2005, s. 24.

Literatura:

1. BAR, Jiří. *Pravý tón a pravé pěvecké umění*. Praha: Supraphon, 1976.
2. BENONI, Bohumil. *Pěvecké umění a jeho metodika*. Praha, 1928.
3. FILIPPI, Lukáš. *Falzet jako hlavní princip při strukturaci mužského pěveckého hlasu*. Praha: PedF UK, 2021.
4. FRISELL, Anthony. *The Art of Singing on the Breath Flow*. New York City: Elysian Fields Books, 2005. ISBN: 0828321752876
5. FRISELL, Anthony. "Is there an 'American school' of voice training? If so – has it failed American singers?" in *The Art of Singing on the Breath Flow*. New York City: Elysian Fields Books, 2005. ISBN: 0828321752876.
6. FRISELL, Anthony. *The Tenor Voice*. Boston: Branden Publishing Company, 1996. ISBN: 9780828313872.
7. HINES, Jeremy. *The four voices of man*. New York City: Hal Leonard Corporation, 1997. ISBN: 0879100990459.
8. KOČÍ, Přemysl. *Základy pěvecké techniky*. Praha: Supraphon, 1970.
9. MAŘÍK, Antonín. *Pěvecké metody a falzetový výcvik*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960.
10. VAŠEK, Rudolf. *Kultivovaný zpěv, jeho zásady a metodika*. Praha: Panton, 1977.

Résumé

Tento článek představuje způsob pěveckého výcviku mužských hlasů, ve kterém hraje hlavní roli posilování falzetového rejstříku. Jsou zde představeny hlavní myšlenky pěveckých pedagogů, které spojuje přesvědčení o tom, že ve zpěvu má hrát hlavní roli zevní napínač hlasivek. Cílem příspěvku je vnést do diskuze o pěveckém školení mužských hlasů kritický náhled na jednostranné zapojování hrudního rejstříku a poukázat na výhody falzetové formy pěveckého výcviku, kterou představují vybraní autoři.

Klíčová slova: mužský hlas, hlasová výchova, falzet, hlavový tón

Key words: male singing voice, vocal pedagogy, falsetto, head voice

Mgr. Lukáš Filippi, DiS. získal bakalářský titul z oboru Hudební věda na FF UK, poté magisterský titul z oborů Hudební výchova a sbormistrovství na PedF UK. Je též absolventem Pražské konzervatoře oboru Klasický zpěv. Ve své disertační práci se zabývá falzetovým výcvikem a jeho výskytem na vybraných hudebních školách v ČR. Součástí jeho doktorského výzkumu je experiment, který spočívá v časosběrných nahrávkách, které mapují vývoj jeho vlastního pěveckého hlasu v průběhu falzetového výcviku.