

Akademie múzických umění v Praze

Libuše Válková

Hlas

individuality

Psychosomatické
pojetí
hlasové
výchovy

Eva Vyskočilová

Obsah

Jan Hančil

Libuše Válkové výchova k hlasu 8

Libuše Válková

Hlas individuality 10

- I. ÚVOD / SOUČASNÝ STAV HLASOVÉ VÝCHOVY U NÁS 13
- II. HLASOVÝ VÝZKUM / PĚVECKÁ TERMINOLOGIE 15
- III. ZPĚV A LIDSKÁ PSYCHIKA / ZPĚV A EMOCE 18
HLASOVÁ TECHNIKA
- IV. BYTOSTNOST 21
- V. EMOCIONALITA A HLAS 22
HLASOVÁ VÝCHOVA – PSYCHOSOMATICKÁ DISCIPLÍNA
- VI. HODNOCENÍ KVALIT HLASU 24
- VII. REZONANČNÍ HODNOTY HLASU 25
- VIII. HLASOVÁ KVALITA 27
- IX. HLASOVÝ APARÁT / „NEPĚKNĚ ZNĚJÍCÍ HLAS“ 29
- X. FUNKČNÍ SLYŠENÍ / HLASOVÁ ANALÝZA 32
- XI. ZPĚV A ŘEČ / MLUVNÍ DOVEDNOST 33
- XII. K HISTORII OBORU / ZPĚVNÍ RECITATIV 41
- XIII. CIVILNÍ HLASOVÝ PROJEV / HLAS A MIKROFONOVÁ PRAXE 44
- XIV. HLAS A PŘIROZENOST 46
- XV. UVOLŇOVÁNÍ – „ZÁZRAČNÝ ELIXÍR“? 49
- XVI. SVALOVÝ SMYSL A HLASOTVORNOST 57
- XVII. TĚLOVÉ CÍTĚNÍ / HYPERTONIE – HYPOTONIE A HLAS 59
- XVIII. HLASOVÁ FONASTENIE 63
- XIX. VÝZNAM EMOTIVNÍ AKTIVIZACE PRO HLASOTVORNOST 65
- XX. VYMEZENÍ CÍLŮ A METODICKÝCH ZÁSAD 69
MODERNÍHO POJETÍ HLASOVÉ VÝCHOVY
- XXI. OD „NEVĚDOMÝCH“ PRVKŮ HLASOTVORBY 73
K „VĚDOMÉMU“ ZPÍVÁNÍ

Eva Vyskočilová

Psychosomatické pojetí hlasové výchovy

	79
I. ÚVOD	80
II. POJETÍ TEXTU	82
III. HLASOVÁ VÝCHOVA, NEBO VÝCHOVA K HLASU?	83
IV. REFLEXNÍ A CELOSTNÍ POJETÍ VÝCHOVY K HLASU	86
V. PSYCHOSOMATICKÁ PROBLEMATIKA STUDENTOVY ČINNOSTI	88
VI. ÚLOHA VNÍMÁNÍ A SENZOMOTORIKY	90
VII. ROZDÍL MEZI POJMEM „VJEM“ A „VNÍMÁNÍ“ (VNÍMACÍ ČINNOST)	91
VIII. ČINNOST VĚDOMÁ A UVĚDOMOVANÁ	92
IX. VĚDOMÉ A UVĚDOMĚLÉ JEDNÁNÍ	93
X. PSYCHOSOMATICKÁ KONDICE	95
XI. VÝVOJ FUNKCÍ	96
XII. ZÁKLADNÍ POZNATKOVÁ STRUKTURA	99
XIII. VYÚSTĚNÍ	101
XIV. PROBLÉM UČIVA JAKO ZÁKLADNÍ POZNATKOVÉ STRUKTURY	103
XV. KATEDRA AUTORSKÉ TVORBY A PEDAGOGIKY DAMU	106
BIBLIOGRAFIE	109
O AUTORKÁCH	114
EDIČNÍ POZNÁMKA	118

XII.

K HISTORII OBORU

Podíváme-li se do historie hlasové pedagogiky, shledáme, že i nejkvalitnější literatura oboru kladla důraz na úzkou souvislost mluvní techniky s technikou zpěvní a zpěvní techniky s technikou mluvní. Už antická pedagogika²⁸, staroitalská škola²⁹, ale i ostatní kvalitní pěvecké školy posledních čtyř století³⁰ nezapomínaly zařazovat prvky pěvecko-technického školení do výcviku mluvní dovednosti. Odborníci zaměřeni na mluvní techniku nikdy neopomíjeli zdůraznit, jak přínosným výchovným prostředkem je brániční opora, dechové vázání legata a portamenta, rejstříková souhra hlasu aj. Proto jsou pedagogické poznatky a principy staroitalských škol dodnes inspirujícím studijním materiálem pro osvojení hlasových dovedností nezbytných pro zpěv i profesionální mluvu.

Když se počátkem devatenáctého století proslulý divadelní umělec Johann Michael Vogl zamýšlel nad příčinami chybné jevištní řeči, poznamenal si: *„Nic tak jasně neukázalo nedostatek potřebného hlasového školení! Jak mnozí by hned napoprvé pochopili krásu a sílu jazyka, poezii a harmonii slov a myšlenek, kdyby byly proneseny lahodným, přirozeně znělým hlasem!“*

K tomu dodává r. 1900 vídeňský laryngolog prof. Stoek: *„Herci musí mluvit jinak než obyčejní smrtelníci. Kdyby se jejich šepot na jevišti podobal našemu, nerozuměli bychom jim. Herec či kazatel se tedy musí, zrovna tak jako zpěvák, učit posazení hlasu; musí uplatnit pro určitý výkon jisté*

²⁸ Quintilianus Aristides, římský etik a pedagog, shromáždil znalosti o hudbě z prvního století našeho letopočtu a zaznamenal zajímavé postřehy o vztahu hudby a mluvené řeči.

²⁹ „Hudba je v první řadě mluva a rytmus, teprve v druhé řadě tón.“ 1601, Guilio Caccini (asi 1550-1618).

³⁰ „Pěvecké školení musí být rovnocenné s mluvním.“ Julius Hey (1832-1909).

*množství svalových akcí. To znamená ovládnout hlasový nástroj tak, aby dokázal snížit práci svalů na minimum, aby jeho hlas byl co možná nejvýkonnější při co možná nejmenší námaze.*³¹

V současné atmosféře vzývání rádoby přirozenosti v mluvním i zpěvním projevu je poučné ocitovat názor Jana Nerudy, jehož zásluhy o českou dramatickou kulturu jsou nezpochybnitelné. Už proto, že obsah citovaného je v současnosti vysoce aktuální. „*Nehudební sluch zdá se mně být hlavní příčinou, pro kterou nemohou všichni lidé být dobrými herci. Známe herce velevzdělané, rozumějící zajisté každé pronášené myšlence, nedodávající jí ale přece působivého zvuku. Nedovedou z věty učinit **zpěvní recitativ**, a jest jim jako těm, kteří zpívají, aniž by píseň, kterou oni sobě myslují, někdo jiný v tom poznal.*“³²

ZPĚVNÍ RECITATIV

Může být zpěvní recitativ (zvláště po dlouhá století v hudebním dramatu používaný recitativ secco /suchý/) inspirativní reminiscencí pro koncepční pojetí výchovy hlasových profesionálů? Za inspirativní je možno tento recitativ považovat už proto, že splňuje technicko-interpretací nároky umělecké mluvy i zpěvu.

Jeho problematika byla otevřena Wagnerovou reformou hudebního dramatu (*Gesamtkunstwerk*), která směřovala k prohloubení deklamační pravdivosti zpěvního partu. Richard Wagner ve zpěvních partech svých hudebních drammat usiloval o umělecké vyjádření **přirozeného smyslu a živé struktury zhudebňované řeči**. Z toho vyplynul umělecký úkol správně interpretovat *Sprechgesang* – pěvecké ztvárnění dokonalé mluvní deklamace. Zpěváci vyškolení starou

³¹ Rosner, R.: Bel canto a moderní hlasová pedagogika. Praha: SHN 1963, s. 133.
³² Neruda, J.: Skromné myšlenky II, Vážně a vesele, Dílo J. Nerudy 25. Praha: Hampel 1925, s. 175.

italskou školou nebyli na Wagnerův *Sprechgesang* interpretačně připraveni. Neuměli svou pěvecko-technickou dovednost tvořivě přizpůsobit novým stylovým požadavkům. Byli proto vyhledávání jedinci s mocným hlasovým fondem, často nedoškolení, kteří role deklamovali jakýmsi štěkavým přednesem (*Brüllgesang*). Bohužel v rozporu s ideální představou Wagnerovy partitury. Řešení hudebně dramaticky deklamačního stylu *Sprechgesang* se stalo úkolem moderní pěvecké pedagogiky konce devatenáctého a začátku dvacátého století. Cílem tu bylo a je řešit problém, který se vynořil v historii již několikrát: vždy, když došlo ke změnám stylu v souvislosti s vývojem společnosti, a tím i k novým umělecko-estetickým kritériím, šlo o harmonické sladění srozumitelnosti a dramatické pravdivosti a přesvědčivosti zhudebněného slova a optimální možné a přirozené kvality hlasového projevu. (Vzpomeňme např. Claudia Monteverdiho, Christopa Wilibalda Glucka, ve dvacátém století Leoše Janáčka, Albana Berga apod.) Podobný problém ostatně vyvstal i pro současnou tzv. vážnou a zábavnou hudbu.

Toto hledání cesty ke správnému „mluvnímu a zpěvnímu recitativu budoucnosti“ přináší cenné podněty pro metodu kvalitního mluvního projevu, který je nezbytným předpokladem umělecké hodnoty jevištní řeči moderního herectví, ale i pro správný způsob mluvy běžného života. Ostatně – jak již bylo řečeno – má mnoho co říci mimo jiné i všem interpretům současné zábavné a jazzové hudby. Každý hlasový profesionál by měl mít alespoň základní dovednost interpretovat i tyto hudební žánry.

Tak jako nelze v zájmu „pravdivosti zpěvní deklamace“ nahradit *Sprechgesang* naturalistickým křikem, nepěveckým *Brüllgesangem*, nelze v jevištní akci automaticky kopírovat technicky nesprávný a hlasově škodlivý způsob mluvy a zpěvu běžného života.