

Akademie múzických umění v Praze

Libuše Válková

Hlas

individuality

Psychosomatické
pojetí
hlasové
výchovy

Eva Vyskočilová

Obsah

Jan Hančil

Libuše Válkové výchova k hlasu 9

Libuše Válková

Hlas individuality 11

I. ÚVOD / SOUČASNÝ STAV HLASOVÉ VÝCHOVY U NÁS	15
II. HLASOVÝ VÝZKUM / PĚVECKÁ TERMINOLOGIE	17
III. ZPĚV A LIDSKÁ PSYCHIKA / ZPĚV A EMOCE	20
HLASOVÁ TECHNIKA	
IV. BYTOSTNOST	23
V. EMOCIONALITA A HLAS	24
HLASOVÁ VÝCHOVA – PSYCHOSOMATICKÁ DISCIPLÍNA	
VI. HODNOCENÍ KVALIT HLASU	26
VII. REZONANČNÍ HODNOTY HLASU	27
VIII. HLASOVÁ KVALITA	29
IX. HLASOVÝ APARÁT / „NEPĚKNĚ ZNĚJÍCÍ HLAS“	31
X. FUNKČNÍ SLYŠENÍ / HLASOVÁ ANALÝZA	34
XI. ZPĚV A ŘEČ / MLUVNÍ DOVEDNOST	35
XII. K HISTORII OBORU / ZPĚVNÍ RECITATIV	43
XIII. CIVILNÍ HLASOVÝ PROJEV / HLAS A MIKROFONOVÁ PRAXE	46
XIV. HLAS A PŘIROZENOST	48
XV. UVOLŇOVÁNÍ – „ZÁZRAČNÝ ELIXÍR“?	51
XVI. SVALOVÝ SMYSL A HLASOTVORNOST	59
XVII. TĚLOVÉ CÍTĚNÍ / HYPERTONIE – HYPOTONIE A HLAS	61
XVIII. HLASOVÁ FONASTENIE	65
XIX. VÝZNAM EMOTIVNÍ AKTIVIZACE PRO HLASOTVORNOST	67
XX. VÝMEZENÍ CÍLŮ A METODICKÝCH ZÁSAD	71
MODERNÍHO POJETÍ HLASOVÉ VÝCHOVY	
XXI. OD „NEVĚDOMÝCH“ PRVKŮ HLASOTVORBY	75
K „VĚDOMÉMU“ ZPÍVÁNÍ	

Eva Vyskočilová	
Psychosomatické pojetí hlasové výchovy	81
I. ÚVOD	83
II. POJETÍ TEXTU	85
III. HLASOVÁ VÝCHOVA, NEBO VÝCHOVA K HLASU?	86
IV. REFLEXNÍ A CELOSTNÍ POJETÍ VÝCHOVY K HLASU	89
V. PSYCHOSOMATICKÁ PROBLEMATIKA STUDENTOVY ČINNOSTI	91
VI. ÚLOHA VNÍMÁNÍ A SENZOMOTORIKY	93
VII. ROZDÍL MEZI POJMEM „VJEM“ A „VNÍMÁNÍ“ (VNÍMACÍ ČINNOST)	94
VIII. ČINNOST VĚDOMÁ A UVĚDOMOVANÁ	95
IX. VĚDOMÉ A UVĚDOMĚLÉ JEDNÁNÍ	96
X. PSYCHOSOMATICKÁ KONDICE	98
XI. VÝVOJ FUNKCÍ	99
XII. ZÁKLADNÍ POZNATKOVÁ STRUKTURA	102
XIII. VYÚSTĚNÍ	104
XIV. PROBLÉM UČIVA JAKO ZÁKLADNÍ POZNATKOVÉ STRUKTURY	106
XV. KATEDRA AUTORSKÉ TVORBY A PEDAGOGIKY DAMU	109
 BIBLIOGRAFIE	 112
 O AUTORKÁCH	 117
 EDIČNÍ POZNÁMKA	 121

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 zaměření 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 jasne neukázalo nedostatek potrebného hlasového školení! Jak mnozí by hned napoprve pochopili krásu a sílu jazyka, poezii a harmonii slov a myšlenek, kdyby byly proneseny lahodným, přirozeně znějým hlasem!*“

K tomu dodává r. 1900 vídeňský laryngolog prof. Stoeck: „*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 prvé 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 býti hlavní příčinou, pro kterou nemohou všichni lidé být dobrými herci. Známe herce velevzdělané, rozumějící zajiště 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 myslí, 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-interpretační 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 dramát 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 vyhledáváni jedinci s mocným hlasovým fondem, často nedoškolení, kteří role deklamovali jakýmsi štěkávkým 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, Christopha 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.