

Dôležité je už v tomto ročníku voliť cvičné príklady s klesajúcou tendenciou (začínať vyššie a končiť nižšie), aby si žiak zvykal na pevné nasádzanie tónu vo vyšších polohách. Poznamenávame, že hlasový rozsah sopránov i naďalej zostáva nezmenený (c'—c'') a altov g—g'.



no \_\_\_\_\_  
 je \_\_\_\_\_  
 ny \_\_\_\_\_  
 zu \_\_\_\_\_  
 ta \_\_\_\_\_  
 ny \_\_\_\_\_ zo \_\_\_\_\_  
 va \_\_\_\_\_ ne \_\_\_\_\_ atd.



ba \_\_\_\_\_  
 nu \_\_\_\_\_  
 ve \_\_\_\_\_  
 zy \_\_\_\_\_  
 do \_\_\_\_\_  
 ma \_\_\_\_\_ jú \_\_\_\_\_  
 ne \_\_\_\_\_ zna \_\_\_\_\_ jú \_\_\_\_\_ atd.



va _____	me _____
vá _____	mú _____
vo _____	mó _____
vu _____	my _____
ve _____	ma _____
vy _____	mu _____ atd.

Uvedené príklady obohacujeme aj o ďalšie slabiky, ktoré vyberáme z práve študovaného piesňového materiálu. Slabiky ešte i naďalej ostávajú otvorené — bez spoluhlásky na konci.

Nácvik rozloženého kvintakordu v rozsahu jednej oktávy:



zc  
jo  
mo  
no  
vo



mo	ma
ve	no
zy	nu
mu	jo
vy	na
zna	ne
zne	ju



va  
no  
my  
je  
zu

atd.



jo  
me  
va  
nu  
zy  
no

atd.

Tu viac ako v predchádzajúcich príkladoch treba sledovať vyrovnanie tónu vo všetkých polohách, kontrolovať dych, zrozumiteľnú artikuláciu a prípadne dynamické odstupňovanie. V ďalšom priebehu cvičné príklady obmieňame rytmicky.

ma  
vo  
je  
zu  
ny  
va  
zo  
my  
nu

ne  
ja  
ve  
my

atd.

vo  
na  
me  
zy  
ju

my  
na  
je  
vu  
zô

Dosiaľ sme sa zameriavali na jednorazový výdych. V ďalších cvičeniach použijeme rozsiahlejšie cvičné príklady kvôli rýchlemu na-

beraniu vzduchu medzi spievaním. Pre začiatok volíme príklad jednoduchý, ľahko zapamätateľný, podľa možnosti tak, aby sa po novom vdychu opakoval bez zmeny.

va  
no  
my  
ju  
ze

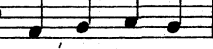
a  
o  
y  
u  
e

Technicky náročnejším sa stáva uvedený príklad pri väčšej výmene slabík.

va  
no  
me  
ju  
vo  
za  
ma  
me  
jo  
va  
ze  
my

ve  
nu  
my  
ja  
ve  
zy  
ma  
je  
vy  
zu  
my  
ji  
va  
zo  
mu  
atd.

Na nácvik slabík so spoluhláskou na konci volíme najskôr jednoduché slabiky, pričom treba vysvetliť, že tón sa tvorí na vokáli, a nie na spoluhláske a len na konci — v poslednom momente — priloží sa záverečná spoluhláska.

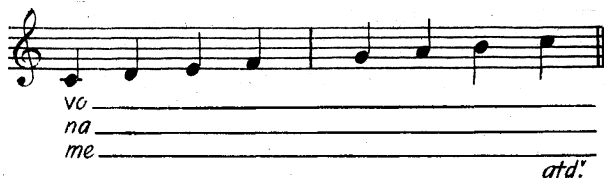

  
*má* \_\_\_\_\_ *m*
  
*tó* \_\_\_\_\_ *n*
  
*ci* \_\_\_\_\_ *n*
  
*zý* \_\_\_\_\_ *v*
  
*vto* \_\_\_\_\_ *n*
  
*vta* \_\_\_\_\_ *k*
  
*vzle* \_\_\_\_\_ *t*
  
*vzly* \_\_\_\_\_ *k*
  
*hlu* \_\_\_\_\_ *k*
  
*hla* \_\_\_\_\_ *d*

[illegible][illegible]

Slabiky so spoluhláskami na konci nacvičujeme na všetkých predchádzajúcich príkladoch a postupne uvedenú slabiku vyslovujeme stále častejšie: najprv na štyri noty, potom na dve noty a napokon na každú notu vyslovujeme zvlášť, pričom sledujeme zrozumiteľnú výslovnosť záverečnej spoluhlásky.

Pri skupinách spoluhlások v jednej slabike znova treba vysvetliť, že jazyk po vyslovení spoluhlásky zaujme opäť svoju polohu — totiž, že leží na spodnej čeľusti a špičkou sa dotýka predných spodných zubov. Vyskytuje sa to pri spoluhláskach r, l, d, j, c atď. a v slovách mrak, mláka, bdiť, zjesť, scestie atď. Výslovnosť najprv učíme bez spevu. Učiteľ overuje aj výslovnosť jednotlivcov. Až potom sa slová podobného druhu používajú aj v speve.

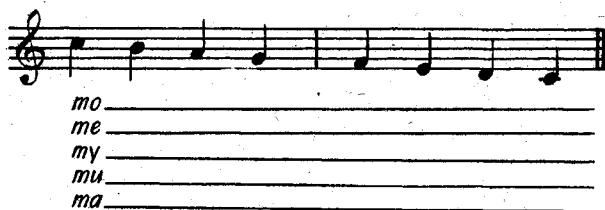
Dalším dôležitým technickým problémom hlasového výcviku je nácvik stupnice. Pripravili sme si ju rozsahom rozloženého kvintakordu. Dôležité je, aby rad tónov stupnice vyznel zreteľne, bez glissanda a bez zotretia pevnosti jednotlivých tónov. Pri nácviku stupnice sa postupuje takto: najskôr sa stupnica zaspieva v pomalom tempe na jednu slabiku.



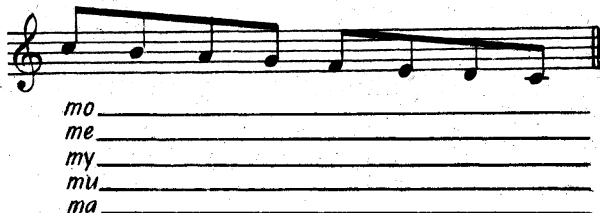
Žiakov treba upozorniť, že každý tón majú mierne akcentovať, čo sa dosiahne pomocou ľahkého a postupného napínania brušného svalstva. Po niekoľkom zopakovaní uvedený rad tónov žiaci zaspievajú v rýchlejšom tempe. Výdychové svalstvo je pritom stále napäté, akoby v strehu. Výdychový prúd vzduchu je veľmi slabý a tvorený tón ľahký (medzi p a mf).



Ak sme dosiaľ spievali vzostupný rad tónov stupnice, v nasledujúcom cvičení pristúpime k nácviku stupnice zhora nadol. Najprv v pomalom tempe na slabiky: mo, me, my, mu, ma.



Učiteľ sleduje pomalý tichý vdych žiakov, pred nasadením tónu upozorní na zadržanie dychu a napokon sleduje jednotnosť nasadenia prvého tónu. Žiaci celý postup začínajú na pokyn rúk učiteľa. Odporúča sa, aby učiteľ sám najskôr predspieval žiakom. Spevákovi treba upozorniť na mierne pootvorenie úst. Pri vystriedaní všetkých slabík jednotlivo, učiteľ vyzve jednotlivcov na zaspievanie zostupného radu tónov stupnice. Najprv lepších žiakov, potom tých, u ktorých sa predpokladajú isté nedostatky. Na vyskytujúce sa chyby treba upozorniť, ale pritom znova ukázať, ako sa má správne spievať. Po krátkych opravách kolektív ešte jeden alebo dva razy zaspievať klesajúci rad tónov v pomalom tempe na niektoré z uvedených slabík. Až potom možno tempo zrýchliť na tie isté slabiky, neskôr aj na iné.



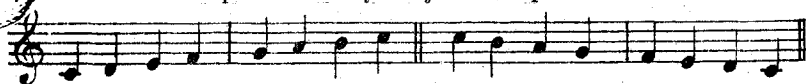
Pri spievaní klesajúcej stupnice tak v pomalom, ako aj zrýchle-  
n tempe treba si uvedomiť toto:

- Pri nasadení tónu máme pocit plného nadýchnutia, opre-  
tého o brušné svalstvo.
- Pri spievaní klesajúcej stupnice napätie brušného svalstva,  
a tým aj napätie bránice sa postupne uvoľňuje. Ani pri  
najhlbšom tóne nesmie nastať úplné uvoľnenie svalstva.
- Neotvárame príliš veľké ústa, ale len o málo viac ako pri  
reči. Tým docielime u spevákov koncentrovanejší tón, za-  
tiaľ čo pri nadmernom otváraní úst sa to zavše nepodarí;  
tón znie rozplasnuto.

Sila tónu (mf) ostáva stále rovnaká — vo všetkých polo-  
hách cvičného príkladu.

- Pri nasádzaní tónu pri vyšších polohách nezdvíhať hlavu.  
Hlava zostáva v priamke hrudníka a celej hornej polovice  
tela. Technické ovládanie stupníc odporúčame robiť po-  
stojacky, čo umožňuje pružnejšie ovládanie brušného sval-  
stva.

So zreteľom na uvedené pripomienky nacvičujeme stúpajúci a kle-  
sajúci rad tónov aj na slabiky priberajúce nové spoluhlásky, skupiny  
spoluhlások atď. v pomalom i rýchlejšom tempe.



va	_____
so	_____
be	_____
ha	_____
ro	_____
zra	_____
vne	_____
tvo	_____
zná	_____

ny	_____
če	_____
la	_____
pre	_____
ro	_____
prá	_____
vza	_____
sne	_____

bi

ca

lo

ži

atď.

atď.



no	_____
zno	_____
ra	_____
zra	_____
sní	_____
svo	_____

vá	_____
va	_____
no	_____
zu	_____
ma	_____
je	_____

mo	_____
zva	_____
sfo	_____
ta	_____
to	_____

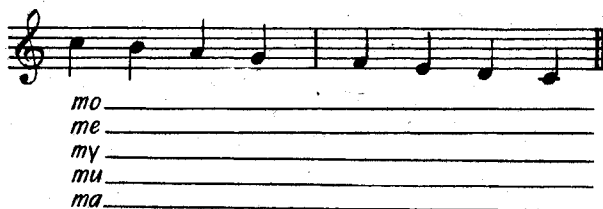
je	_____
ny	_____
ji	_____
bu	_____
ga	_____

atď.

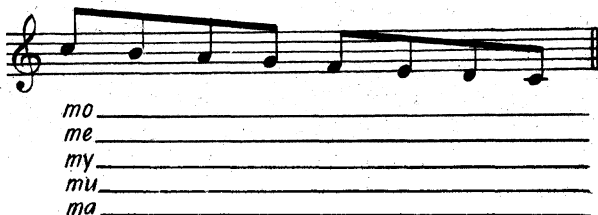
atď.



Ak sme dosiaľ spievali vzostupný rad tónov stupnice, v nasledujúcom cvičení pristúpime k nácviku stupnice zhora nadol. Najprv v pomalom tempe na slabiky: mo, me, my, mu, ma.



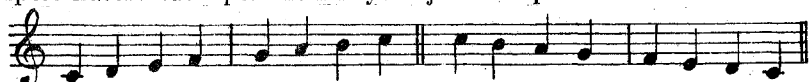
Učiteľ sleduje pomalý tichý vdych žiakov, pred nasadením tónu upozorní na zadržanie dychu a napokon sleduje jednotnosť nasadenia prvého tónu. Žiaci celý postup začínajú na pokyn rúk učiteľa. Odporúča sa, aby učiteľ sám najskôr predspieval žiakom. Spevákovi treba upozorniť na mierne pootvorenie úst. Pri vystriedaní všetkých slabík jednotlivo, učiteľ vyzve jednotlivcov na zaspievanie zostupného radu tónov stupnice. Najprv lepších žiakov, potom tých, u ktorých sa predpokladajú isté nedostatky. Na vyskytujúce sa chyby treba upozorniť, ale pritom znova ukázať, ako sa má správne spievať. Po krátkych opravách kolektív ešte jeden alebo dva razy zaspieva klesajúci rad tónov v pomalom tempe na niektoré z uvedených slabík. Až potom možno tempo zrýchliť, najskôr na tie isté slabiky, neskôr aj na iné.



Pri spievaní klesajúcej stupnice tak v pomalom, ako aj zrýchle-  
nom tempe treba si uvedomiť toto:


- Pri nasadení tónu máme pocit plného nadýchnutia, opre-  
tého o brušné svalstvo.
- Pri spievaní klesajúcej stupnice napätie brušného svalstva,  
a tým aj napätie bránice sa postupne uvoľňuje. Ani pri  
najhlbšom tóne nesmie nastať úplné uvoľnenie svalstva.
- Neotvárame príliš veľké ústa, ale len o málo viac ako pri  
reči. Tým docielime u spevákov koncentrovanejší tón, za-  
tiaľ čo pri nadmernom otváraní úst sa to zavše nepodarí;  
tón znie rozplasnuto.
- Sila tónu (mf) ostáva stále rovnaká — vo všetkých polo-  
hách cvičného príkladu.
- Pri nasádzaní tónu pri vyšších polohách nezdvíhať hlavu.  
Hlava zostáva v priamke hrudníka a celej hornej polovice  
tela. Technické ovládanie stupnic odporúčame robiť po-  
stojačky, čo umožňuje pružnejšie ovládanie brušného sval-  
stva.

So zreteľom na uvedené pripomienky nacvičujeme stúpajúci a kle-  
sajúci rad tónov aj na slabiky priberajúce nové spoluhlásky, skupiny  
spoluhlások atď. v pomalom i rýchlejšom tempe.



va _____ so _____ be _____ ha _____ ro _____ zra _____ vne _____ tvo _____ zná _____	ny _____ če _____ la _____ pre _____ ro _____ bi _____ prá _____ ca _____ vza _____ lo _____ sne _____ ži _____
ja _____ my _____	_____

atď.



no _____ zno _____ ra _____ zra _____ sní _____ svo _____	vá _____ va _____ no _____ zu _____ ma _____ je _____	mo _____ zva _____ sto _____ ta _____ to _____	je _____ ny _____ ji _____ bu _____ ga _____
--	--	--	--

atď.

Asi po tretej hodine nácviku stupnic pokúsime sa zaspievať stúpajúci a klesajúci rad tónov na jeden dych a jednu slabiku pri rýchlejšom tempe.



Žiakov znova upozorniť na šetrenie dychom. Pre zvyšovanie technickej náročnosti možno pre stúpajúci rad tónov použiť jednu slabiku, pre klesajúci rad tónov druhú slabiku. Neskôr možno cvičný príklad rozdeliť ešte na viac menších úsekov.



Ak sbor III. ročníka základnej školy sa ukazuje dosť vyspelý, môže učiteľ pri príležitosti nácviku stupníc použiť aj ďalšie variácie cvičení, ktoré by kladli väčšie nároky hlavne na dychovú stránku.

ve  
vo  
nie  
mňa  
mno

atd.

je  
nu  
no  
ja  
vy  
ze

atd.

ma  
vo  
ju  
ne  
ru  
nie

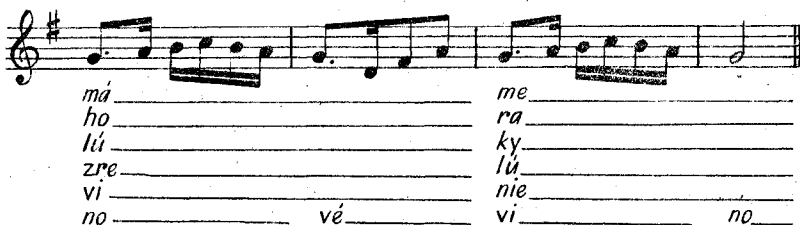
na  
vo  
zna

atd.

Pre obohacovanie a nadobúdanie technickej zručnosti do jednotlivých cvičení postupne zavádzame aj dynamické znamienka alebo rozličné rytmické úpravy.

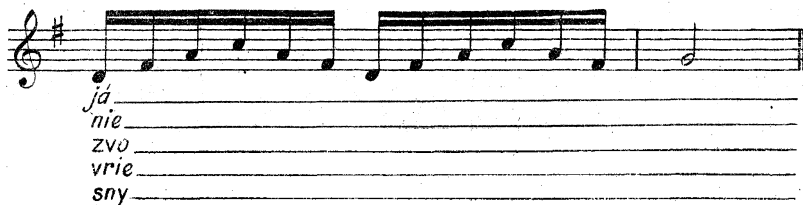


*atd.*



*atd.*

Rozsah oktávy upevňujeme aj pomocou rozloženého septakordu. Tento druh cvičení je pre 8—9-ročné deti už dosť náročný, najmä preto, že vyrovnanie hlasu vo všetkých polohách, ľahkosť tónu a jeho pružné ovládanie závisí jedine od správneho spôsobu dýchania. Pri nasádzaní prvého tónu spevák pociťuje minimálny tlak vdychu, brušné svalstvo je celkom nepatrne napnuté a len pri zdolávaní stále vyšších a vyšších tónov napätie brušného svalstva sa prejavuje markantnejšie. Pri spievaní klesajúceho radu tónov sa napätie znova uvoľňuje. Dôležité je, aby spevák pri tomto druhu cvičení vdýchol len asi polovičku obvyklého množstva hlbokého vdychu. Menšie množstvo vzduchu umožňuje jeho pružnejšie ovládanie. Pre ľahšie zdolávanie technických problémov cvičený príklad odporúčame spievať najprv na jednu slabiku.



*atd.*

atd."

(Tiež ostatné vokály.)

vo-  
ma-  
ny-  
te-  
ju-


pla	vú
zla	té
mlá	ti
fla	še

vů  
té  
ti  
še

Iné druhy cvičných príkladov



ja  
ne má  
zo ve ny  
pa vo te vy  
za spie vaj me si



vna mne zno  
sni va me  
Bra ti sla va  
pri na vra ti



Ro dna vla st'  
ži tia zdro j  
Rad ťa ma m  
chu dob ná  
bo ha tá  
cie rna va  
sl ne čna  
vi ťa zna  
vskrie se ná



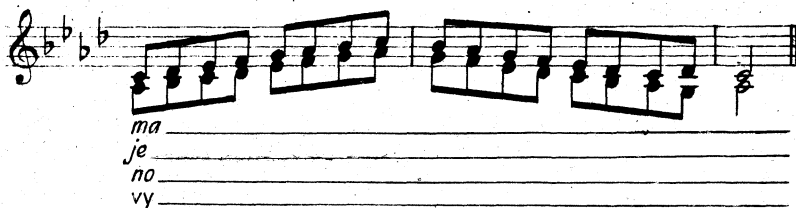
Za ho re li  
ja sné zo ry  
na d Ta tra mi  
za spie va li  
ho rni chla pci  
do li na mi  
ata'

Ako v predchádzajúcich ročníkoch aj teraz využívame melodiku študovaných piesní na hlasové cvičenia. Vhodné piesne uvádzame;

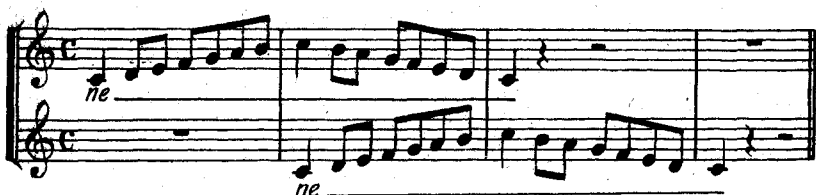




Dosiaľ sme hlasové cvičenie žiackeho kolektívu rozdeleného na dve skupiny (soprány a alty) robili tak, že s každou skupinou sme pracovali samostatne. Učiteľ sledoval vyrovnanie hlasu, upotrebitelnosť a ekonomickosť speváckeho dychu atď. Pri hlasových cvičeniach nepracovalo sa ešte súčasne s obidvoma skupinami, teda so sopránmi aj altami. Pre hlasové vyrovnanie celého kolektívu sú vhodné cvičenia s paralelným pohybom v terciách, v sextách a iné.



Týmito cvičeniami sa detský kolektív pripravuje na nácvik viac-  
hlasných detských piesní. Veľmi vhodné sú na to cvičenia v káno-  
nickom pohybe.



Na začiatku odporúčame tieto cvičenia robiť len na jednej sla-  
bике, pretože sú deti sústredené hlavne na to, aby intonačne zaspievali  
správne. Keďže druhý hlas nastupuje trochu oneskorene, deti mimo-  
voľne zosilňujú tón, aby ich nástup druhého hlasu intonačne nevyru-  
šil. Preto odporúčame, aby učiteľ najskôr druhý hlas ticho hral na kla-  
víri alebo na husliach. Tak isto odporúčame pracovať aj s druhou  
hlasovou skupinou. Len po krátkom precvičení obidva hlasy spievajú  
spolu, pričom dbáme na polohlasný spev (*mf*). V ďalších príkladoch  
jednotlivé hlasy rytmicky obohacujeme.



Tak isto upozorňujeme na dynamiku. Stúpajúci rad tónov postupne zosilňujeme, klesajúci rad tónov postupne zoslabujeme.



Ako študijný materiál používame ľahké dvojhlasné piesne, najprv na jednu slabiku, potom na viac a napokon na vlastné slová piesne.

V ostatných mesiacoch školského roku hlasový rozsah možno postupne rozširovať najmä do výšky. Vhodnými cvičeniami sú stupnice s pribatím hornej sekundy (nóny).





V tom prípade učiteľ sleduje ľahkosť tvorenia tónu a pružné ovládanie dychovej techniky. Treba mať na zreteli, že spevák v detskom veku nesmie ani len na chvíľku znásilňovať svoj hlasový orgán. Každá poloha a každý tón, ktorý je detskému hlasu prirodzený, sa časom a pri správnom vedení určite ozve, prirodzene u jedného speváka skôr, u iného neskôr. Preto je zbytočné predbiehať prirodzený vývoj.

## HLASOVÁ VÝCHOVA VO IV. ROČNÍKU ZÁKLADNEJ SKOLY

V tomto ročníku máme do činenia so žiakmi priemerne desaťročnými, preto ich možno postupne oboznamovať s fyziologickými problémami dychu a hlasu. Žiakov treba oboznámiť vhodným spôsobom s dýchacím orgánom, hovoriť o hrudnom koši, pľúcach, bránici, o sťahovacom a roztahovacom svalstve, o možnosti vdýchnutia ústami alebo nosom, o rôznych spôsoboch dýchania atď. Rovnako treba hovoriť o hlasivkách, o rezonančných priestoroch, vysvetliť funkciu rezonančných dutín vhodným osvetlením na hudobnom nástroji, o tvorení tónu atď. Otázku registrov neuvádzame. Látku treba rozdeliť postupne aspoň na prvú polovicu školského roku. Treba mať na zreteli jednoduchý výklad a k prebranej látke častejšie sa vracieť. Tieto poznámky treba uplatňovať pri hlasovej výchove.

Oboznamovanie žiakov s fyziológiou dychu a hlasu má slúžiť na vedomé kontrolovanie dychovej a hlasovej činnosti. Po názornom vysvetlení správneho rebrovo bránicového dýchania dieťa nadobudne časom schopnosť samostatne opraviť nesprávny vdych, lebo si je vedomé jeho významu pre spev aj pre telesné zdravie. K nácviku rebrovo bránicového vdychu učiteľ pristupuje hneď na začiatku školského roku. Celý proces sa v podstate neodlišuje od predchádzajúcej praxe:

- a) pomalý vdych — zadržať — pomalý výdych,
- b) rýchly vdych — zadržať — pomalý výdych.

Na začiatku žiaci vydychujú na spoluhlásku f asi na 8—10 dób, pričom výdychový prúd je dosť silný a počuteľný. V dobe výdychu

udržiavajú speváci výdychové svalstvo v ľahkom napätí. Potreba hospodárnosti dychom sa ukáže pri výdychu na spoluhláske „š“, pri ktorej prúd vzduchu nie je tak brzdený, ako pri spoluhláske „f“, preto rýchlejšie uniká. Mnohí zo žiakov sotva vystačia dychom na 4—6 dŕb, čo nám dáva príležitosť vysvetliť príčinu nerovnomerného úniku vzduchu pri rôznych spoluhláskach. V speve, a teda aj pri výcviku speváckeho dychu, má unikajúci prúd vzduchu vždy regulovať výdychové svalstvo, ktoré svojou činnosťou môže usmerňovať rovnomerný prúd vzduchu bez ohľadu na spoluhlásku, samohlásku, slabiku alebo slovo, ktoré spievame. Dokonalé ovládanie výdychového svalstva brušnej a hrudnej steny, vedomé kontrolovanie jeho činnosti umožňuje spevákovi dosiahnuť hospodárnosť dychu a podľa potreby usmerňovať silu výdychu, ktorá podľa názorov vokálnej pedagogiky má byť minimálna. Ak teda chceme dosiahnuť vyrovnanie množstva výdychového prúdu aj pri rôznych spoluhláskach, odporúčame striedať spoluhlásky „f—š“ pri jednorázovom výdychu s vedomým zameriavaním sa žiaka na pozorovanie rovnomerného úniku vzduchu z pľúc. Pravda, k tomu treba žiakov nabádať, ale žiaci tiež musia nadobudnúť isté skúsenosti a návyk. Na tieto skutočnosti treba učiteľovi prisne dbať, lebo žiak často aj z pohodlnosti sa bráni obmedzovaniu činnosti výdychového svalstva, úniku vzduchu dá voľný tok, ale keďže učiteľ hovorí šetriť dychom, o to svedomitejšie tvorí prekážku jednotlivých spoluhlások. Napr. pri výdychu na „f“ tlačí dolnú peru k horným rezákom. Netreba zdôrazňovať, že tým sa spevák neučí ovládať výdychové svalstvo, ale naopak, tvorením pevnej prekážky ešte viac podporuje jeho činnosť. Ak sa tento nesprávny výdych uplatňuje aj pri speve, prejaví sa to na kvalite tónu tzv. forsirovaním, a je len prirodzené, že už na samom začiatku hlasovej výchovy vznikajú predpoklady ku chybným návykom. Vychádzajúc z uvedených skutočností, pochopíme, prečo spevácke školy minulých storočí pripisovali taký význam „umeniu dychu“. Preto, lebo väčšina neúspechov hlasovej výchovy spočívala a dodnes spočíva práve v chybných základoch dýchania.

Otázku speváckeho dychu pri vyučovaní spevu nemožno odbaviť slovom na jednej-dvoch hodinách po piatich minútach. Dychu sa treba venovať denne a rozhodne na začiatku každej hodiny spevu. Pre nácvik speváckeho dychu je veľa foriem:

- a) Bez spevu vydychujeme na spoluhlásky s väčším odporom vzduchu — f, s, v, ch;
- b) Bez spevu vydychujeme na spoluhlásky s menším odporom vzduchu — š, ž, h;

- c) Bez spevu vydychujeme striedavo na spoluhlásky s väčším odporom vzduchu a menším odporom vzduchu: napr. s—š, s—š, s—š . . . , z—ž z—ž z—ž . . . , h—ch h—ch h—ch atď.

Tieto cvičenia možno lepšie uplatniť pri individuálnom vyučovaní, lebo učiteľ v spolupráci s jednotlivcom môže bezprostredne kontrolovať výdychový prúd vzduchu, zatiaľ čo pri kolektívnom vyučovaní súčasná kontrola všetkých spevákov je vylúčená. Jednako sa odporúča, aby učiteľ vhodne vysvetlil účelnosť týchto cvičení a vykonával ich aj pri kolektívnom vyučovaní spevu.

V ďalšom priebehu nácvik spevného dychu spájame aj s vlastnou hlasovou výchovou. Musíme mať na zreteli, že dychové cvičenia uvedené v bodoch a, b, c netreba vykonávať dlhšie ako 5—10 minút, jednak aby sa deti neunavovali, ale hlavne aby nestratili záujem. Vhodným oživením záujmu je výdych so súčasným tvorením tónu, a to tak, že pozornosť sa sústreďuje najmä na stránku výdychu. Napr.:

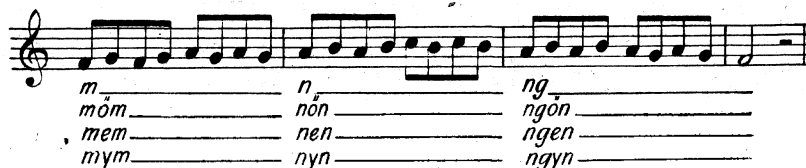
- a) Pomalý hlboký vdych — zadržať — pomalý výdych na spoluhlásku „m“ (spev so zatvorenými ústami). Žiakov treba upozorniť, že sila výdychového prúdu nemá byť väčšia ako pri predchádzajúcich cvičeniach. Nerovnomernosť výdychu prejavuje sa buď zosilnením, buď zoslabením tónu. Môže sa stať, že tón v istom momente, najmä keď sa zásoba vzduchu chýli ku koncu, markantne zavibruje. Spôsobuje to silné, premrštené napínanie brušného svalstva. V takom prípade učiteľ zvlášť opravuje jednotlivca a sleduje, aby pri zadržaní dychu menej napínal brušné svalstvo. Znova treba upozorniť, že i pri upevnení dychu musí mať spevák pocit ľahkosti a že v prípade potreby by mohol napnutie ešte zväčšiť. Po troch až štyroch opakovaniach na jednom tóne, asi na 6—8 dôb, treba žiakom povedať, že plnší, zvučnejší tón spevák dosiahne vzdialením horných a dolných zubov od seba. Žiaci čoskoro potvrdia správnosť učiteľovej pripomienky. Prejaví sa to aj na zmene kvality tónu plnším rozozvučaním nosovej dutiny a jemným chvením nad koreňom nosa. Aj na to treba žiakov upozorniť.
- b) Tak isto ako sme pri výdychu spievali na spoluhlásku „m“ (so zatvorenými ústami), možno výdych nacvičovať pri súčasnom speve aj na spoluhlásku „n“, pri ktorej však spevák ponecháva ústa otvorené. Jazyk pohodlne leží na dolnej čeľusti a špičkou sa dotýka predných spodných zubov. Kým spoluhláska „m“ rozozvučiava priestor nosovej dutiny a jej okolie, zatiaľ spoluhláska „n“ napomáha uplatňovať sa rezonančným dutinám prednej časti hlavy. Aby sme popri sledovaní výcviku spevného

ho dychu, lebo to je predbežne hlavný cieľ týchto cvičení, uplatnili aj zámer hlavového tvorenia tónu, presunieme spev, oproti spevu na spoluhláske „m“, asi o terciu alebo kvartu vyššie. Napr. spoluhlásku „m“ spievame na tóne f', spoluhlásku „n“ na tóne a' alebo h'. Neskôr možno spoluhlásku „n“ spievať aj o kvintu vyššie. V ďalšom priebehu týchto cvičení na jednorazovom výdychu striedame obidve spoluhlásky so zachovaním ich pôvodnej výšky tónu.

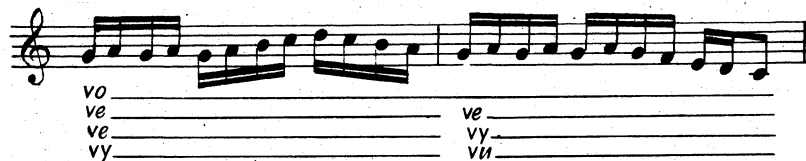


- c) Pre výdych a súčasne rozozvučanie rezonančných priestorov je vhodný aj spev na skupine spoluhlások „ng“. Žiakom treba vysvetliť, že pri speve na tieto spoluhlásky vzniká pocit tvorenia tónu vzadu ústnej dutiny, čo spôsobuje prirodzený pohyb mäkkého podnebia pri vyslovovaní spoluhlásky „g“. Tým, že mäkké podnebie klesne, zastaví únik vzduchu, ale nasledujúce zdvihnutie mäkkého podnebia uvoľní cestu unikajúcemu vzduchu, ktorý svojím tlakom prudšie naráža na priestor nosohltanovej dutiny, a tým vyvoláva rezonanciu aj celej hltanovej dutiny. Pre ľahšie tvorenie tónu vo vyšších polohách sú tieto cvičenia veľmi potrebné. Pravda, to nie je jediný spôsob, lebo každý učiteľ má na to vlastný názor.

V ďalšom priebehu, hoci sa sústreďujeme i na stránku dychovú, sledujeme súčasne aj hlasový výcvik, pričom predbežne pomocou spoluhlások „m, n, ng“ rozozvučujeme rezonančné dutiny nad hlasovým orgánom. Preto je tiež možné tieto cvičenia postupne obohatovať pohybom na dvoch, troch až piatich tónoch.



Tým sme pripravili žiakov k dokonalému zopakovaniu posledných technicky náročnejších cvičení z predchádzajúceho ročníka, ku ktorým je potrebné v tomto období sa vrátiť a po ich zopakovaní nadviazať na riešenie a ovládanie ďalších technických problémov. V prvej polovici školského roku učiteľ venuje ešte pozornosť nácviku stúpajúcich a klesajúcich radov tónov (stupníc) a až potom nasledujú rozsiahlejšie cvičenia, presahujúce aj rozsah oktávy alebo nóny.



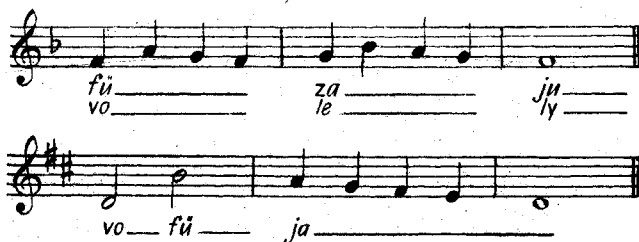




Medzitým sa však neprestajne vraciame ku kratším a jednoduchším cvičeniam, ktoré podkladáme slabikami, skladajúcimi sa z väčšiny vokálov a zo spoluhlások „m, n, v“.



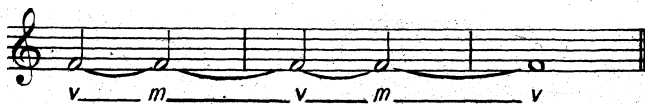
Treba si uvedomiť, že čím dokonalejšie sú rozozvučané rezonančné priestory, tým ľahšie sa tvorí tón vo vyšších polohách. Na základe tohto cvičenia možno tvoriť aj ďalšie príklady so striedavým používaním slabík bez uvedených nosoviek (m, n), pričom učiteľ zameriava pozornosť na tvorenie tónu, jeho kvalitu a zafarbenie. Niekedy sa totiž stáva, že deti si zvyknú na nasálne tvorenie tónu, od ktorého sa neskôr ťažko odúčajú. Deti treba upozorniť, že spoluhlásky „m, n“ znejú len pri ich vyslovení a vtedy sa dosť zjavne ozýva aj nosová dutina, avšak pri iných slabikách, kde spoluhlásky „m, n“ nie sú zastúpené, stáva sa nosová dutina len nápomocným rezonátorom.



Pre zapájanie rezonančných dutín hlavy pri speve dobre pomáha spoluhláska „v“, ale hlavne posádza tón dopredu úst. Učiteľ vysvetlí, že dolná pera sa dotýka horných zubov a pri speve vzniká pocit, ako keby sa tón tvoril, alebo opieral o čelné kosti. Potom predspieva a žiaci napodobňujú. Skúsenejší učiteľ pozná, či vytvorený tón znie správne alebo nie. Pri správnom tvorení tónu hlava rezonuje, tón je sýty a zvučný, pri nesprávnom tvorení tónu hlas znie plocho, bezživotne.

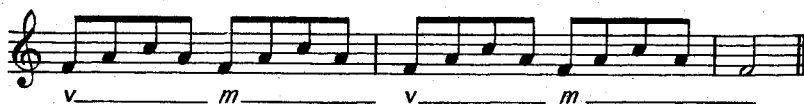


Spôčiatku žiaci ťažko chápú učiteľovu požiadavku, ale kratším, či dlhším cvičením dospejú k poznaniu hlavového tvorenia tónu, ktorý sa však nevzťahuje len na spoluhlásku „v“, ale na spev vôbec. Hlavová rezonancia sa uplatňuje rovnako v „p“ ako vo „f“ a vo vysokých, stredných a nízkych polohách. Skúsime zaspievať na jednom tóne striedavo spoluhlásky „v, m“ a uvidíme, že pri obidvoch spoluhláskach tón znie na tom istom mieste, akoby pri koreni nosa.

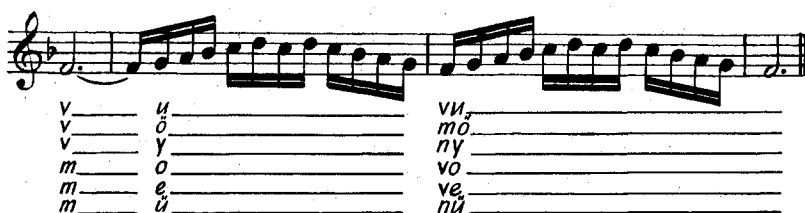
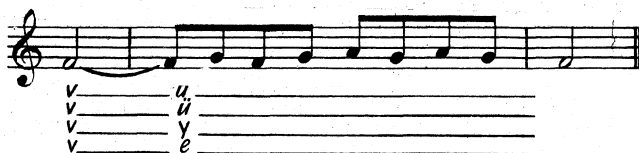


Na tom istom mieste tón znie aj pri cvičení v rozsahu kvarty, kvinty alebo oktav.





Iné druhy cvičení:



Už v rámci III. ročníka hlasovej výchovy sme poukázali na potrebu dvojhlasných cvičení, ktorými pripravujeme žiacky kolektív na nácvik dvojhlasných piesní. Preto príklady z predchádzajúceho ročníka zopakujeme s použitím všetkých vokálov a spoluhlások, na ktorých sme pracovali od začiatku tohto školského roku so zreteľom na správny dych, na zapínanie rezonančných priestorov hlavy atď. Okrem toho učiteľ sleduje aj zreteľnú výslovnosť jednotlivých slabík, upozorňuje na polohu jazyka a iné s tým súvisiace problémy.

Dalším problémom pre žiacky kolektív je toto: učiteľ vysvetlí žiakom, že pri pomalom vdychovaní poroztvoria nosové dierky, pričom súčasne zdvihnú mäkké podnebie a koreň jazyka mierne pritlačia smerom dolu. Inými slovami: pri vdýchnutí treba mať pocit ako pri zívaní. Tým nastáva uvoľnenie hrtanového svalstva a hrtan sa dostáva približne do takej polohy, akú má zaujať pri speve. Pri zopakovaní na jednom tóne učiteľ postupne upevňuje tento nový návyk vo väčšom rozsahu cvičení (tercie, kvinty, sexty až oktávy). Pociť uvoľnenia hrtana, aký dosahujeme pri zívaní, treba udržať po celý čas spevu. Len takto pripravení pokračujeme vo dvojhlasných cvičeniach z paralelných tercií, sext a ďalších. Pre dvojhlasné cvičenia volíme i časti z dvojhlasných piesní, pričom si uvedomujeme, že popri spevnosti vedúcej melódie potrebné je nacvičiť i menej spevnú melódiu druhého hlasu. Práve tento moment má byť učiteľovi vodidlom, aby v začiatočnom štádiu volil také piesne, ktorých obidva hlasy sú čo najspevnejšie. Vhodným príkladom je pieseň Načos' ma, mamička, vychovala...

Na - čos' ma, ma - mič - ka, vy - cho - va - la,  
keď si ma na voj - nu sľu - bo - va - la?

Na mo - je nôžky zla - té os - trôžky pribiť da - la.

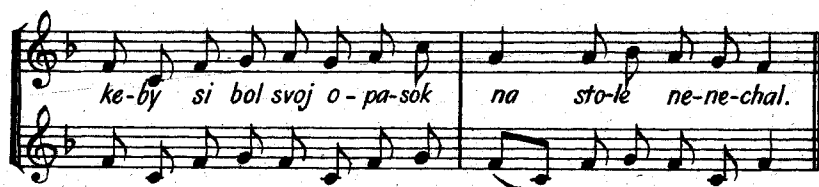
Najprv nacvičujeme s celým kolektívom melódiu druhého hlasu prvých štyroch taktov na slabiky „ma, me, my, mo, mu; va, ve, vy, vo, vu; ja, je, ji, jo, ju, ako aj ich striedanie. Až potom učiteľ pristúpi k nácviku melódie prvého hlasu, pričom už nepracujeme s celým kolektívom, ale len s vyššou hlasovou skupinou. Keďže vedúca melódia je oveľa ľahšia, môže skupina altov už tíško sprevádzať spev sopránov pôvodne nacvičovaných druhým hlasom. Obidve skupiny, pravda, spievajú na tie isté slabiky. Po tejto príprave celý sbor niekoľkokrát zopakuje bez spevu text piesne a až potom sa pristúpi k nácviku vlastnej piesne. Najprv zaspieva jedna, potom druhá a napokon obidve skupiny súčasne zaspievajú dvojhlasne prvé štyri takty. Nácvik ďalšej časti piesne pokračuje podobným spôsobom.

Dalším problémom nácviku dvojhlasných piesní na rozdiel od predchádzajúcej je rytmická rôznosť jednotlivých hlasov. Na to je potrebné urobiť technickú prípravu v podobe dvojhlasných cvičení, pričom jeden hlas je pohyblivejší, druhý menej pohyblivý, alebo jeden rytmicky komplikovanejší, druhý menej komplikovaný, alebo sú jednotlivé hlasy aj zo stránky dynamickej odlišné.



Tieto skúsenosti uplatníme v piesni „Bol by ten Jánošík...“





Postup nácviiku podobný ako v predchádzajúcej piesni. Ako ďalšiu pieseň možno uviesť „Záhon pod konope...“.

Aj k nácviiku kánonických piesní je potrebné urobiť technickú prípravu. Skupina druhého hlasu interpretuje melódiu vyššej hlasovej skupiny o voľačo neskôr. Melódia sa nacvičí s celým kolektívom súčasne a až potom sa pristupuje k jej kánonickému predvedeniu.

ny

ny

ny

ny

Podobne sa postupuje aj pri nácviku piesne „Dú valási dú...“.

Dú va-la-si, dú, ho-re dze-dzi-nu,

je-den ne-se čes-nek, dru-hý ne-se pep-řek

tře-ti ci-bu-lu, tře-ti ci-bu-lu.

Dú va-la-si dú, ho-re dzedzi-nu,

Dú va-la-si dú ho-re dzedzi-

je den ne-se čes - nek, dru-hý ne-se pep - řek,  
nu je-den ne-se čes - nek, dru-hý ne-se  
treti ci-bu - lu, tretí ci-bu - lu.  
pep - řek, tre-ti ci-bu - lu, tretí ci-bu - lu.

Na tento cieľ vhodne poslúži aj pieseň „Pokapala na salaši slani-  
na...” a ďalšie.

Po-ka-pa-la na sa-la-ši sla - ni na, sla-ni-  
Po-ka-pala na sa-la-ši slani -  
na, pove-da-li na nášeho Mar - ti - na,  
na, sla - ni - na, pove-da-li na naše-ho  
pove-dali na nášeho Mar-ti - na.  
Mar - ti - na, poveda-li na nášeho Marti - na.



# HLASOVÁ VÝCHOVA V V. ROČNÍKU ZÁKLADNEJ ŠKOLY

Na začiatku tohto ročníka odporúčame dôkladné zopakovanie látky z predchádzajúceho ročníka. V hlasovej výchove 11-ročných detí prichádzajú ďalšie závažné problémy. Prichádza tu do úvahy najmä možnosť rozšírenia spevného hlasu, tvorenia hlasu vo vyšších polohách s použitím hlavovej rezonancie, ďalej spievania v legate, staccato, v durových i molových tóninách atď.

Tak ako v hlasovej výchove v dospelom veku, aj v tomto období má hlavová rezonancia pre spev veľký význam. Hoci na začiatku tejto kapitoly sme hovorili, že väčšina detských hlasov ešte nie je rozdelená na registre, jednako v tejto dobe už s touto možnosťou treba počítať. Prejavuje sa to zjavne pri prechode do vyšších hlasových polôh, keď nastáva presun rezonancie z ozvučných priestorov pod hlasovým orgánom do ozvučných priestorov nad hlasovým orgánom, teda hrudnú rezonanciu pri speve v hlbkej a strednej polohe zamieňa hlavová rezonancia pri speve vo vysokej polohe. Práve táto zmena rezonančných priestorov spôsobuje hlasový zlom alebo aspoň veľmi zjavný prechod, ktorý v hudobno-vokálnom prejave pôsobí nevkusne a neumelecky. Hlavová rezonancia napomáha vyrovnávať hlas, jeho zosilnenie a napokon i skvalitnenie.

O tvorení hlavovej rezonancie sme už hovorili v návode hlasovej výchovy pre IV. ročník základnej školy, a to v súvislosti s nácvikom dychu pomocou spoluhlások „m, n, ng“. Poukázali sme najmä na význam spoluhlásky „n“, ktorá rozozvučiava ozvučné priestory hlavy. Vráťme sa teda znova k tejto spoluhláske. Povedali sme, že spoluhláska „n“ spievame s otvorenými ústami, pričom jazyk ostáva pokojne ležať a špičkou sa dotýka predných spodných zubov. Vznikajúci tón sa netvorí v ústnej dutine, ale výlučne v dutine nosovej, pričom sa tón zosilňuje ešte hlavovou rezonanciou. Žiak postupne nadobúda pocit, akoby takto tvorený tón znel v čelnej dutine nad koreňom nosa. Je to správny pocit a docieľujeme ho najmä pri nasadení tónu vo vyššej polohe. Ústa sú pritom dosť pootvorené, formované ako do mierneho úsmevu. Pravda, to je len nezáväzný opis pozorovaní, ktorý, ak to nie je potrebné, sa nebude rešpektovať.





Pri nasadení tónu vzniká istá sila, farba a kvalita tónu. Tieto vlastnosti si hlas udrží až do konca cvičenia, hoci treba pripustiť, že v hlbších polohách môže jeho intenzita poklesnúť. Pre nácvik hlavovej rezonancie odporúčame to isté cvičenie opakovať postupne o poltón vyššie až po g" a späť po základný tón e'.

Ak sa obmedzíme na tvorenie tónu len pomocou hlavovej rezonancie, získavame možnosť ľahkého prechodu z vyšších hlasových polôh do hlbších hlasových polôh a opačne.



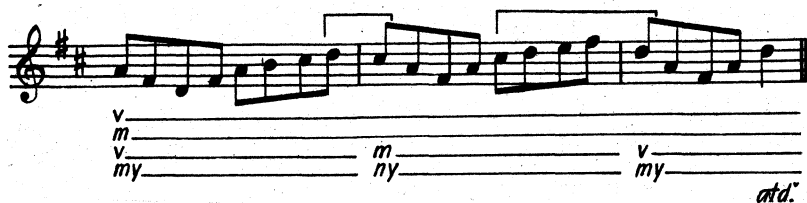
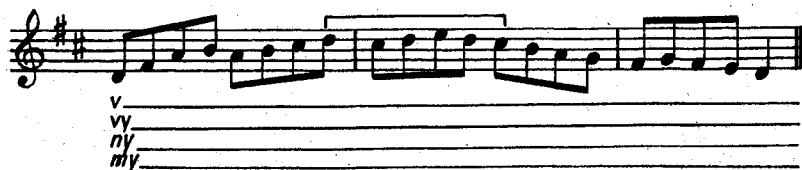
Kým pri cvičeniach *a*, *b* možno zotrvať väčšinou len v hlavovej rezonancii, zatiaľ v druhej polovici cvičenia *c* hlavovú rezonanciu zamieňame hrudnou bez toho, aby prechod z jednej do druhej bol badateľný. Až po takomto upevnení a nadobudnutí schopnosti uplatňovania hlavovej rezonancie možno pristúpiť k vlastnému nácviku väčšieho rozsahu spevného hlasu. Treba však pripomenúť, že tieto pokyny sa vzťahovali na spevákov s vyššie postaveným hlasom, lebo pre spevákov s hlbším hlasom sa celý proces posúva asi o kvartu hlbšie.

Pre nácvik hlavovej rezonancie je vhodná aj spoluhláska „n“, ktorá zodpovedá aj na cvičenia so vzostupnou tendenciou — zdola nahor, na čo zasa spoluhláska „n“ menej vyhovuje. Spev so zatvorenými ústami sa deje tak, že pery zatvárajú ústnu dutinu, ale zuby sú od seba vzdialené, čím docieľujeme isté uvoľnenie hrdla, keďže prieduška pritom klesá. Ani pri prechode do vyššej hlasovej polohy sa hrtan nezdvíha, ale zato vyššie vystupuje mäkké podnebie. Opačná poloha mäkkého podnebia a hrtana by napomáhala tvoriť stiesnený tón, tzv. knedlík.



V ďalšom spievame postupne vyššie až po polohu, keď horná hranica cvičenia siaha na g“, potom späť (dolná hranica na d’). To isté skúsime zaspievať na spoluhlásku „v“ a všimneme si, že podobne ako „m“ sa rezonančne opiera o čelnú dutinu. Aj túto spoluhlásku sa učíme ovládať na rozličných cvičeniach v rozsahu tónov d’— g“. Tým sme dospeli k poznatku, že správne je, ak tón znie vpredu čelnej du-

tiny. Na tomto mieste bude znieť pri spojení uvedených **spoluhlások** s vokálom aj vokál „y“, formovaný trochu do „ü“ alebo „ö“. Pri tomto vokáli totiž poloha hrtana zostáva takmer nezmenená, kým pri iných vokáloch môže hrtan vystupovať, čo na kvalitu tónu vplýva nepriaznivo.



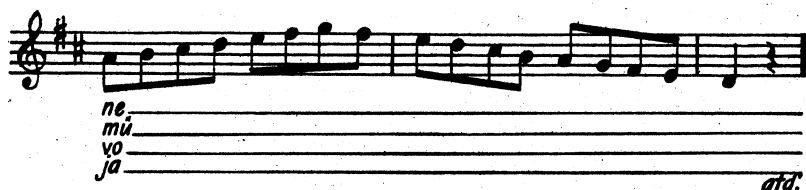
Ak sme si v doterajšej práci uvedomili význam hlavovej rezonancie pre spev, možno k zväčšovaniu hlavového rozsahu pristúpiť podobne ako v predchádzajúcich ročníkoch, s tým rozdielom, že pri tónoch vyššie od cis" vedome uplatňujeme hlavovú rezonanciu, ktorú udržíme až po najvyšší tón cvičenia.



Tóny spojené svorkou (cis", d", e", d", cis") sa usilujeme zaspievať pri plnom použití hlavovej rezonancie. Žiakovi treba hlas nadľahčovať odpútavaním od hrudnej rezonancie a tón zameriavať viac do

hlavy. Nezabúdať na dvíhanie mäkkého podnebia a na rozšírenie hrdla ako pri zívaní. Predstava, že tón znie v čelnej dutine, zostáva i naďalej vodidlom. O správnosti vytvoreného tónu musí rozhodnúť jedine učiteľ, ktorý popritom sleduje, aby sa žiak nenamáhal, ale spieval ľahko, ľahodne a v celom rozsahu vyrovnané. Ako pri predchádzajúcich cvičeniach aj v tomto prípade spievame vždy v poltónových krokoch vyššie a vyššie, potom späť. Učiteľ má spočiatku zahrať celé cvičenie, neskôr len základný tón alebo základný kvintakord, čo má tú výhodu, že žiaka hneď uvádza aj do tonálneho ctenia.

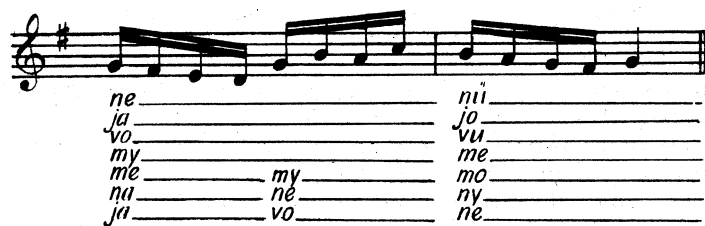
Na tento cieľ volíme aj iné druhy príkladov a s inými slabikami alebo slovami.



Obidve cvičenia spievame najskôr v pomalšom tempe a až po intonačnom ustálení tempo zrýchlime. Žiaka treba upozorniť, aby v hlbších polohách hlas nebol priveľmi silný, čo vzniká prílišným vzbudzovaním, ba forsírovaním hrudnej rezonancie, a zas vo vyšších polohách priveľmi slabý, čo zasa spôsobuje nedostatočné uplatnenie hlavovej rezonancie. Treba mať na zreteli, že možnosť vyrovnania hlasu a prechodu do vyšších polôh je tým väčšia, čím menej spevák forsíruje hrudnú rezonanciu.

S týmto problémom úzko súvisí aj schopnosť tvoriť jednoliatu melodickú líniu. V speve je totiž dôležité viazanie tónov, tzv. legato, ktoré sa označuje oblúčkom spájajúcim rad tónov. Pravda, legato sa spieva aj vtedy, ak to skladateľ neoznačil. Iný spôsob ako legato skladateľ vždy výslovne označuje.

Oveľa ťažšie je zaspievať legato pri predvedení istého cvičenia na viac slabík. Ide totiž nielen o vyslovenie slabík, ale popri správnom vyslovení, hlavne o udržanie rovnakej kvality tónu a znova — plynulej melodickkej línie. Práve zmena slabík dáva podnet pre sledovanie, aby hlas neklesal dozadu ústnej dutiny — do krku, ale ostal znížený pri zmene slabík v čelnej dutine.



*atd.*



*atd.*

Pri použití spoluhlások a ich spájaní s vokálmi väčšiu pozornosť treba venovať spoluhláskam „l“ a „r“. V speve sa „l“ vyslovuje tak, že špička jazyka sa opiera o tvrdé podnebie a brada klesne do takej polohy, aby v nej mohla zotrvať aj pri vyslovení nasledujúcej samohlásky. Napr. la—la—la. Výslovnosť tejto slabiky spôsobuje jedine pohyb jazyka. Len čo jazyk primknutím k tvrdému podnebiu splnil svoju úlohu, totiž pomohol vysloviť „l“, vráti sa do svojej prirodzenej polohy, leží na dolnej čeľusti a špička sa dotýka predných spodných zubov. Učiteľ najprv sám vysloví slabiku la, a žiaci niekoľkokrát opakujú. Podobným spôsobom nacvičujeme spojenie spoluhlásky „r“ aj s ostatnými vokálmi. Treba však poznamenať, že poloha brady nebude stále taká ako pri vokáli „a“. Ten istý postup práce zachováme aj pri nácviku spevnej výslovnosti spoluhlásky „r“. Rovnakú pozornosť treba venovať nácviku výslovnosti hrdelných spoluhlások: h, ch, k, g. Dôležité je upozornenie, že ani hrdelné spoluhlásky nesmú pri speve zapríčiniť klesnutie hlasu dozadu. Vyslovenie týchto spoluhlások je dôležité pre zrozumiteľnosť slova, ale tón sa nesie na samohláskach, a preto môže, ba sa musí opierať o čelnú dutinu. Vyslovenie týchto spoluhlások musí prebiehať vždy ľahko, bez dôrazu a ťažisko tónu musí zostať na vokáli.

Nácvik prísneho viazania radu tónov (legato) vynucuje ešte zmienku o výslovnosti koncových spoluhlások. V speve totiž poslucháča nezaujímajú iba hudobná časť, teda melódia, ale v rovnakej miere aj slovesná časť — slovo. Hodnota umeleckého prejavu je tým väčšia, čím melódia znie technicky dokonalejšie a čím lepšie spevák rozumieť. Práve nezrozumiteľnosť slova je často pri speve kameňom úrazu a to znehodnocuje niekedy aj veľmi pekný spevácky výkon. Vari najmarkantnejšie sa to prejavuje pri spoluhláskach na konci slova. Týka sa to spoluhlások „d, t, h, ch, v slovách: smiech, ženách, známych, vrát, kvet, sneh, nôh a pod. alebo v piesňach: Na (Nad) Tatrou sa blýska atď.

Pri spájaní rôznych slabík, samostatných alebo v slovách, je dôležitá výslovnosť vokálov. Napr. zmena samohlások z „a“ na „o“ si nenárokuje veľmi odlišnú zmenu ústnej dutiny. Väčšia zmena nastáva pri spojení vokálov a—u, a—i, o—i, e—u atď. Preto je nevyhnutné, ako sme už uviedli, pred nácvikom piesne žiakov naučiť najskôr text správne vyslovovať, najmä z hľadiska spisovnej slovenčiny, teda nielen artikulovať, a na to sústavne dozerať.

Dalšie cvičenia na nácvik legata na rozličných slabikách.

my \_\_\_\_\_ me \_\_\_\_\_ ma \_\_\_\_\_  
vé \_\_\_\_\_ my \_\_\_\_\_ na \_\_\_\_\_  
ne \_\_\_\_\_ vá \_\_\_\_\_ my \_\_\_\_\_  
mo \_\_\_\_\_ ne \_\_\_\_\_ mu \_\_\_\_\_  
no \_\_\_\_\_ na \_\_\_\_\_ ne \_\_\_\_\_

atď.

ne \_\_\_\_\_ n \_\_\_\_\_ na \_\_\_\_\_ n \_\_\_\_\_ ny \_\_\_\_\_ n \_\_\_\_\_  
my \_\_\_\_\_ m \_\_\_\_\_ mo \_\_\_\_\_ m \_\_\_\_\_ ma \_\_\_\_\_ m \_\_\_\_\_  
vy \_\_\_\_\_ n \_\_\_\_\_ ne \_\_\_\_\_ n \_\_\_\_\_ mo \_\_\_\_\_ m \_\_\_\_\_  
mi \_\_\_\_\_ n \_\_\_\_\_ ne \_\_\_\_\_ n \_\_\_\_\_ na \_\_\_\_\_ n \_\_\_\_\_  
vo \_\_\_\_\_ n \_\_\_\_\_ ne \_\_\_\_\_ n \_\_\_\_\_ my \_\_\_\_\_ n \_\_\_\_\_

atď.

vy	no	ma
je	vu	no
my	je	ta
za	me	ny

*atd.*

ju	my	ve
zy	ne	ma
vo	ja	zu
ta	ly	re
ne	vu	jo

*atd.*

K predchádzajúcim problémom pribúda závažná úloha nácvikom staccata, ktoré má pre hudobný výraz veľký význam. V krátkosti ho možno charakterizovať, že každý tón sa spieva zvlášť, krátko, s malým akcentovaním. Deti vo svojich hrách často používajú výkriky podobné staccatám, ktoré však tvoria pevným uzatváraním hlasovej štrbiny. V spevnom prejave však tento spôsob tvorenia staccata je nesprávny, preto treba naň žiakov upozorniť už hneď na začiatku. Tak ako dospelí aj deti môžu spievať staccato pomocou výdychového svalstva a prerývaného výdychového prúdu. V jednotlivých pauzách, teda medzi zaspievaním jednotlivých tónov sa, pravda, vdychovať nesmie. Skúsme zaspievať staccato najprv na jednom tóne.

na	na	na	na	na	na	na	na
nu	nu	nu	nu	nu	nu	nu	nu





kuk — kuk — kuk — kuk — kuk — kuk — kuk — kuk  
 vu — u — u — u — u — u — u — u,  
 ju — u — u — u — u — u — u — u,  
 no — o — o — o — o — o — o — o,  
 ma — a — a — a — a — a — a — a,

*atd.*



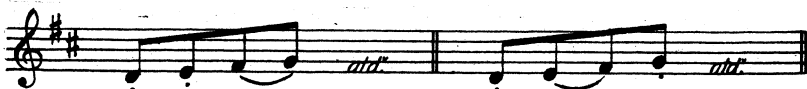
vu — u — u — u — u — u — u — u  
 nu — u — u — u — u — u — u — u  
 vo — o — o — o — o — o — o — o  
 no — u — o — u — o — u — o — o  
 ma — a — a — a — a — a — a — a

*atd.*



mu — u — u — u — u — u — u — u — u — u — u

*atd.*



mu — u — u



ju — u — u — u — u — u — u — mo — o — o — o — o — o — na — a — a — a

*atd.*

Vhodnou pomôckou sú cvičenia, skladajúce sa z viazaného a staccatového spevu. Pri sústavnom cvičení sa žiaci dopracujú v ovládaní hlasového ústroja veľkej technickej pohotovosti.

Náročnejšie cvičenia pre striedanie legata a staccata.

vo \_\_\_\_\_ atd.  
 na \_\_\_\_\_ "  
 my \_\_\_\_\_ "  
 ju \_\_\_\_\_ "

vy \_\_\_\_\_ no \_\_\_\_\_ ma \_\_\_\_\_  
 no \_\_\_\_\_ ja \_\_\_\_\_ ze \_\_\_\_\_  
 mu \_\_\_\_\_ no \_\_\_\_\_ vy \_\_\_\_\_  
 ne \_\_\_\_\_ ma \_\_\_\_\_ jo \_\_\_\_\_ atd.

ma \_\_\_\_\_ mo \_\_\_\_\_ my \_\_\_\_\_ mu \_\_\_\_\_  
 ve \_\_\_\_\_ ny \_\_\_\_\_ vo \_\_\_\_\_ va \_\_\_\_\_  
 ze \_\_\_\_\_ no \_\_\_\_\_ ma \_\_\_\_\_ vy \_\_\_\_\_  
 so \_\_\_\_\_ la \_\_\_\_\_ re \_\_\_\_\_ do \_\_\_\_\_ atd.

Ako ostatné aj tieto cvičenia predkladáme postupne do vyššej a vyššej polohy, najviac však s hornou hranicou po g", s dolnou po d'. Pri nácviku vystriedame všetky vokály osobitne v poradí: u, o, a, e, i. Ďalšie príklady na nácvik staccata a legata.



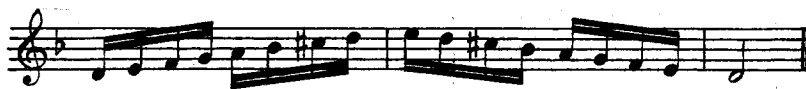
*atd.*

Týmito kapitolami sa ešte výcvik detského hlasu nekončí, ale treba upozorniť na niektoré závažné skutočnosti. Ak sme v prvých piatich ročníkoch zameriávali výchovu detského hlasu tak, aby vyhovovala alebo individuálnemu alebo kolektívnemu spevu, pričom technické problémy sme uplatňovali súčasne aj v piesňovom materiáli, alebo sme ich čerpali z piesňového materiálu, tak v ďalších rokoch treba mať na zreteli objektívne príčiny, ktoré nútia zameriávať hlasovú výchovu čiste na spôsob individuálneho školenia. Hlavnou a jedinou príčinou je mutácia — zmena hlasu, ktorá sa približne u 11–12-ročných dievčat prejavuje v dobe prvej menštruácie, kým u chlapcov asi o dva roky neskôr. Pravda, vyučujúci hneď od začiatku má dbať, aby žiakovi, u ktorého sa prejavujú náznaky puberty, a tým i mutácie, nedovolil spievať v sborovom telese. Keďže mutácia sa v týchto rokoch prejavuje takmer všeobecne, je tým ďalšia činnosť súboru vlastne znemožnená, a preto možno v ďalšej výchove hlasu pokračovať len individuálne na jednoduchých krátkych cvičeniach, ľahkým spievaním v najvyhovujúcejšej polohe, rozhodne však nie v príliš vysokých ani príliš hlbokých polohách. Pri speve viac uplatňujeme hrudnú rezonanciu, ale i tú bez znásilňovania, forsírovania. V dobe vlastnej hlasovej krízy sa spievať, ale ani kričať neodporúča.

Kým v hlasovej výchove 12-ročných dievčat musíme nutne pristúpiť k individuálnej práci, zatiaľ u chlapcov ešte možno pokračovať v zdokonaľovaní techniky hlasu aj kolektívnym spôsobom, keďže chlapci prichádzajú do doby mutácie až v 13–14 rokoch. Vari netreba zdôrazňovať, že individuálny spôsob práce so žiakom je vždy lepší ako kolektívny, a to najmä v tomto období, keď žiakovi už možno predmet objasniť v plnej miere, aby ho nielen porozumel, ale aby vlastný hlasový prejav mohol aj kontrolovať, čo je na ňom nesprávne, opravovať alebo správne rozvíjať ešte k väčšej dokonalosti. Práve tieto roky sú pre rast hlasových schopností chlapcov veľmi dôležité a v predmutačnom období aj vrcholom hlasovej vyspelosti.

Ďalší priebeh hlasového školenia u chlapcov pokračuje tam, kde sa skončilo na konci piateho ročníka. Spev so zatvorenými ústami je i naďalej vhodným prostriedkom na upevňovanie tónu v správnej polohe. Žiaci spievajú — napr. stupnice — tak, že vzostupná časť

cvičenia sa spieva zatvorenými ústami, zostupná na určitý vokál. Tento spôsob nácviku sa robí v rozmanitých obmenách.



Stupnicové behy sa stávajú technicky náročnejšími pri súčasnom uplatňovaní väčších hlasových skokov.







Pre ďalší priebeh školenia chlapčenského hlasu uvádzame príklady, v ktorých sa usilujeme uplatniť všetky doterajšie problémy, s akými sme prišli do styku vo výchove detského hlasu.





## HLASOVÁ VÝCHOVA V OBDOBÍ MUTÁCIE

Mutácia čiže zmena hlasu je prirodzeným zjavom každého normálne sa vyvíjajúceho hlasu. Detský hlas sa mení na mužský alebo na ženský. U dievčat sa dostavuje mutácia v čase prvej menštruácie — približne medzi 11.—14. rokom, u chlapcov približne medzi 13.—16. rokom. Pravda, uvádzame len priemer, lebo nie sú ojedinelé zjavy, že rovnako u dievčat ako u chlapcov môže priebeh puberty, spôsobujúcej aj mutáciu, prebiehať včasnšie alebo neskoršie. Mutácia prichádza ako sprievodný znak dozrievania pohlavných žliaz. Nedostatočné vyvíjanie pohlavných žliaz alebo prerušenie ich vývinu zanecháva následky aj vo vývine hlasového ústroja, hrtana, čo má zasa za následok, že v živote takého človeka nedochádza k tej nápadnej zmene hlasu, totiž k prechodu z chlapčenského do mužského. Za príklad nám môžu slúžiť kastráti, už v detskom veku pozbavení pohlavných žliaz, aby sa zachoval ich chlapčenský hlas aj v dospelom veku.

Mutácia prebieha u chlapcov nápadnejšie ako u dievčat. Kým u dievčat hlas poklesne približne asi o terciu, u chlapcov sa jeho priemerná výška prehĺbi asi o oktávu. Z toho vyplýva, že mutácia pôsobí nielen na vzrast hrtana, ale aj na vzrast hlasiviek. Hlasivky sa u chlapcov predlžujú asi o 1 centimeter, u dievčat asi o 3—5 milimetrov. V obidvoch prípadoch sa hlas po prekonaní mutácie obyčajne stáva plnším. Pravda, mutáciou sa ešte hlasový vývin nekončí. Vývoj hlasu sa končí u muža asi v 35.—38. roku, kým u žien asi o 5 rokov skôr. V tomto období dosahujú speváci najlepšie umelecké výkony. Hovorí sa, že je to vrcholné obdobie umeleckej činnosti, ktorá trvá približne 8—12 rokov.

Obdobie mutácie je pre hlasový vývin človeka veľmi dôležité. Od jeho priebehu závisí, či spevák v detskom veku ostane spevákom aj v dospelom veku. Je známe, že v tomto období sa vyžaduje zvýšená pozornosť tak zo stránky telesnej, ako aj duševnej, no tým väčšia zo stránky hlasovej. Práve v tomto ohľade venujú učitelia málo pozornosti svojim zverencom. Stáva sa, že v speváckych súboroch vždy vyniknú niektorí jednotlivci, od ktorých takmer závisí úspech či neúspech umeleckého výkonu telesa. Ale práve títo jednotlivci sa často stávajú obeťami, lebo sbormajster v pracovnom zaníetení zabudne na zdravie človeka a nechá ich spievať aj vtedy, keď už by spievať nemali. Pri prehliadke speváckych súborov sa vyskytujú v nemalej miere prípady, že spievajú aj žiaci, ktorí sú vo vysokom štádiu hlasovej zmeny. Je to priam trestuhodné a nanajvýš nezodpovedné. Žiak „spieva“, lebo sotva tu možno hovoriť o speve, len s vypätím všetkých síl. Na krku mu nabiehajú žily, v tvári mení farby, ale tón doceliť nevie. Žiak si pomáha rozličným spôsobom, najčastejšie sťahovaním hrdla a škrténím tónu a tak nadobúda rozličné zlozvyky. Po prekonaní mutácie trvá potom dlho, kým sa od nich odučí, alebo sa môže stať, že má tak pokazený hlas, že o ďalšom spievaní už nemôže byť ani reči. Takéto sú dôsledky nevedomosti učiteľov na našich základných školách.

Naskytá sa teda zásadná otázka, či žiak má spievať v dobe mutácie a ak áno, tak čo spievať a ako spievať. Najskôr si však musíme povedať, že v priebehu mutácie rozoznávame tri vývojové štádiá:

- a) Obdobie predmutačné, ktoré sa charakterizuje tým, že spevák stráca schopnosť spievať vo vysokých polohách, hlas začína hrubnúť, silnieť a často zachripáva. Toto prvé obdobie trvá približne asi jeden rok.
- b) Obdobie hlasovej krízy sa prejavuje tým, že hlas je ťažko ovládateľný, preskakuje z hlbokého prsného registra do vysokých hlavových tónov, je drsný, bručavý, neprijemný. V priebehu tohto obdobia, ktoré trvá tri až štyri mesiace, najmä ak sa táto zmena hlasu prejavuje veľmi búrlivo, sa zakazuje akýkoľvek spev, ale aj každá iná námaha hlasu, ako kričanie a pod. Šetrenie hlasu je najvyšším príkazom tohto obdobia.
- c) Po prekonaní hlasovej krízy nastáva obdobie pomutačnej úpravy hlasu, keď sa hlas ušafa a nadobúda pevnú polohu. Nazýva sa aj vyzrievanie hlasu.

Toto je normálny priebeh mutácie, ktorý sa dotýka rovnako chlapcov aj dievčat a v ktorom sa hlasivky predlžujú a silnejú. Vyskytuje sa však aj úchylný priebeh mutácie, ktorý zapríčiňuje dlhotrvajúce hlasové poruchy.



Vokálna pedagogika i lekárska veda, vychádzajúc zo skúseností, tvrdia, že v začiatočnom a konečnom štádiu, teda v období predmŕtavnom a v období dozrievania hlasu, spievať možno. Dokonca sa vyskytuje aj názor, že spev pri fyziologicky správne posadenom hlase, na nenáročných cvičeniach, ešte urýchľuje dobrý priebeh mutácie. Pravda, spievať vo vysokých polohách sa zakazuje a v dobe hlasovej krízy je spev vylúčený úplne. V začiatočnom a konečnom štádiu nechávame žiaka spievať prevažne v hlbších hlasových polohách, na krátkych a jednoduchých cvičeniach, s malým rozsahom (najviac tercie až kvinty). Nikdy nepripúšťame robiť veľké tóny vo forte, ale najviac v mezzoforte, čiže najlepšie v takej sile a v takej polohe, ktorá žiakovi v tomto období najlepšie vyhovuje. Taktiež je dôležité upozorniť, že spev nemá trvať príliš dlho, potrebné je častejšie robiť prestávky, aby si hlasový orgán mohol odpočinúť. Ak v celom priebehu školenia hlasu sa vyhýbame akémukoľvek násiliu, tak v priebehu mutácie tým viac.

Popri cvičeniach môžu žiaci spievať aj nenárodné piesne s malým rozsahom, bez väčších dynamických alebo prednesových nárokov. Na to sa môžu upotrebiť piesne z nižších ročníkov základnej školy. Rozhodne sa neodporúča spievať v tejto dobe v sborových telesách, pretože tu žiak nemá dostatočnú sebakontrolu, často ani nespozoruje rýchlo sa dostavujúcu únavu hlasu, vysychňanie hrdla, zachrípnutie a pod. Vie, že má spievať iba polohlasom, ale sa pritom nepočuje, necháva sa strhnúť k hlasnejšiemu spevu, no tým viac sa namáha, rýchlejšie sa unavuje a dôsledok — poškodenie hlasu. Z toho vyplýva prirodzená požiadavka, že kým v nižších ročníkoch základnej školy možno robiť hlasovú výchovu kolektívne, zatiaľ vo vyšších ročníkoch nutne sa musí pristúpiť k individuálnemu školeniu, najskôr u dievčat, neskôr i u chlapcov.

## HLASOVÁ VÝCHOVA V DOSPELOM VEKU

Už v začiatočných kapitolách tejto práce sme naznačili jej cieľ, rozobrali fyziológiu hlasového a dýchacieho orgánu, poukázali na spôsob správneho speváckeho dychu atď. Tieto kapitoly sa rovnako vzťahujú na výchovu detského hlasu, ako aj na výchovu hlasu v dospelom veku. Medzi detským hlasom a medzi hlasom dospelého človeka je však značný rozdiel, a preto aj vokálna pedagogika používa v obidvoch prípadoch rôzne kritériá a rozdielne metodické princípy.

Pri hlasovej výchove v dospelom veku stretáva sa učiteľ s dvojakým hlasovým materiálom. Predovšetkým to môže byť hlas, keď ani

sám žiak nevedel o svojich hlasových schopnostiach — to je ten lepší prípad — a v druhom prípade žiak, ktorý už pred školením robil „speváciu kariéru“, pri ktorom učiteľ s hrôzou zisťuje, že popri hlasovom fonde si doniesol aj množstvo zlých návykov alebo zlých kazov. Vo výchove detského hlasu nie je podstatné dosiahnuť veľký hlasový rozsah, ale základnou požiadavkou zostáva vytvorenie kultivovaného tónu. Zatiaľ vo výchove dospelého hlasu popri hlasovej kultúre má učiteľ na zreteli aj potrebný rozsah, na ktorý zameriava svoju činnosť. Za tým cieľom volí študijný materiál, pozoruje elasticitosť hlasu a jeho fyziologickú schopnosť zvládnuť vysoké polohy v potrebnej intenzite, aby spevák bol schopný účinkovať v opere alebo na koncertnom pódii. Súčasne sa musí zameriavať na vyrovnanie hlasu, ktorý problém vo výchove detského hlasu takmer odpadá, dodať hlasu plné využitie rezonančných priestorov a dosiahnuť najvyššiu technickú úroveň. Oproti detskému hlasu pripadá učiteľovi väčšia zodpovednosť pri výchove hlasu v dospelom veku už aj tým, že jednotlivé hlasy — mužské i ženské — začínajú sa deliť na jednotlivé hlasové druhy: koloratúrny soprán, lyrický soprán, dramatický soprán, mezzosoprán, alt, kontraalt, lyrický tenor, hrdinský tenor, lyrický barytón, hrdinský barytón, bas a hlboký bas. Len skúsený učiteľ hneď v začiatku pozná rozdiel napr. medzi dramatickým sopránom a mezzosopránom, hrdinským tenorom a vysokým barytónom atď. V týchto prípadoch učiteľovi má byť meradlom, na ktorom úseku hlasového rozsahu — vo výškach alebo v strede — znie tón najzvučnejšie. Veľkým pomocníkom je tiež charakter farby. Pravda, učiteľ musí počítať aj s tým, že často nový uchádzač o hlasovú výchovu nemá ešte potrebné výšky, ktoré bude treba vypracovať, hoci už dosiaľ mnohé znaky naznačujú na istý druh. Sú prípady, že na začiatku hlasového školenia nemožno bezpečne zistiť ani druh hlasu. V tom prípade definitívne rozhodnutie nasleduje až v čase školenia, niekedy aj po dvoch rokoch sústavného štúdia. podľa toho, ku ktorým polohám hlas gravituje a kde sa ukazuje najľahšie tvorenie plnozvukných tónov. Na základe týchto skúseností usmerňuje sa aj ďalšia jeho výchova. Oproti hlasovej výchove v detskom veku, v ktorom pri dobrom výbere a odbornom školení možno robiť hlasovú výchovu aj kolektívne aspoň v nižších ročníkoch, je tento spôsob pri školení dospelého hlasu úplne vylúčený, pretože niet toľko predpokladov k úspešným výsledkom, keďže jednotlivé hlasy už v samom začiatku sú na rôznej technickej úrovni. Z toho teda vyplýva jednoznačná požiadavka individuálneho školenia. Táto potreba sa zdôvodňuje aj vrodenu muzikalitou a rôznou osobnou inteligenciou.

## ZAČIATOČNÉ ŠTÁDIUM HLASOVEJ VÝCHOVY

Po zoznámení sa s novým žiakom učiteľ najskôr zisťuje, či žiak už prešiel nejakým hlasovým školením, alebo nie. V oboch prípadoch však potrebuje zistiť hlasový materiál a jeho rozsah. Je rozdiel, či túto prácu začína so spevákom, ktorý v detskom veku už prešiel hlasovou výchovou, alebo je to úplný začiatok. Dôležité je, aby sa tento rozdiel odrazil aj vo voľbe správneho a vyhovujúceho cvičenia. Kým pre úplného začiatka zhrá cvičenie (rad tónov) iba v rozsahu troch—piatich tónov, zatiaľ v druhom prípade môže voľiť skúšobný príklad aj rozsiahlejší. V oboch prípadoch však začína v strednej polohe a už pri prvom zaspievaní sleduje, či daná poloha žiakovi vyhovuje, alebo nie, či pre žiaka nie je namáhavá. Podľa toho usmerňuje aj ďalší chod skúšobného procesu. Učiteľovi sa tak naskytuje príležitosť poznávať vrodené hlasové schopnosti žiaka a v chromatickom postupe smerom hore i dolu zisťovať aj jeho hlasový rozsah, ktorý je však pre učiteľa ešte nie smerodajný, lebo pravý rozsah môže žiak nadobudnúť len po dlhšom a správnom školení. Podľa farby, sily a šírky tónu si učiteľ utvára už aj približne správny názor na druh hlasu a podľa toho sa usiluje dosiahnuť aj potrebný rozsah. Ak žiak tento rozsah nestačí dosiahnuť, ba jeho rozsah sa vymyká aj z príbuzných hlasových druhov, treba hľadať príčinu tejto neschopnosti. Príčina najčastejšie spočíva v tom, že v hlase nájdeme závažné kazy, ktoré žiak nadobudol pri nešetrnom zaobchádzaní s vlastným hlasovým orgánom alebo pri prekonanej chorobe. Niekedy sa stáva, že žiak má hlas veľmi malého rozahu. Často sa vyskytujú v takýchto hlasoch šelesty, chrapot, stály zápal sliznice, rozličné chronické katary a znemožňujú vytvoriť lahodný a hodnotný tón, ukázať vrodené hlasové dispozície a napokon znemožňujú aj prácu učiteľa. V takomto prípade sa odporúča dôkladné lekárske vyšetrenie a prípadné liečenie. Stáva sa tiež, že je to len momentálna indispozícia, ktorú skúsený učiteľ často rozpozná a podľa toho rozhodne alebo pre novú skúšku, alebo pre pokračovanie vo vyučovaní.

Iným druhom hlasových nedostatkov sú kazy spôsobené namáha-  
vým spievaním pri nesprávne posadenom tóne. Učiteľ často má do-  
činenia so škrtaným alebo násilne tvoreným tónom. S týmito problé-  
mami sa musí vyrovnávať za štúdia. Pri tomto skúšobnom procese nemá  
sa však zabúdať ani na zisťovanie žiakovej muzikality, rytmu a ume-  
leckého citu pre prednes. Najlepšie sa overuje pri zaspievaní piesne  
prípadne aj s klavírnym sprievodom. Nie na ostatnom mieste je žia-  
kova inteligencia.

Až po tejto predbežnej skúške pristupuje učiteľ k nácviku speváckeho dychu a tvorenia tónu, o čom sa už hovorilo. Je veľa názorov na to, ako v prvotnom štádiu začínať s výchovou hlasu. Zdá sa, že toľko, koľko je učiteľov spevu. Naše skúsenosti však nasvedčujú, že pozornosť treba venovať predovšetkým hlavovej rezonancii.

Využitie hlavovej rezonancie je veľmi dôležité; bez nej nejestvuje dobrý spev. Nevšímavosť voči hlavovým tónom sa spevákovi kruto pomstí. Ako ju možno dosiahnuť? Na to je jednoduchá odpoveď. Nechať hlas voľne sa vznášať, celkom ľahúčko, bez prepínania alebo hlasovej námahy. O tom však bližšie v ďalšej kapitole. Krčné svaly musia tak dlho odpočívať, kým si neodvyknú od krčovitého zvierania. Až potom sa pristúpi k riadnemu nácviku hlavových tónov. Hlavové tóny treba tvoriť ľahko aj vo vysokých polohách a podľa možnosti v piane. V hrdle má vzniknúť príjemný pocit akejsi štihlosti a predstava, že sa nám hrdlo rozťahuje hore i dolu.

## HLAVOVÁ REZONANCIA

Ak chceme pohovoriť v krátkosti o nácviku hlavových tónov, musíme si uvedomiť, že už pred viac ako 200 rokmi sa s nimi učitelia spevu zaoberali a pri mužských hlasoch ich pomenovali falzetom. Agricola roku 1757 prvý raz označil falzet ako samostatný spôsob spevu a poznamenal, že falzet má v prírodnom stave každý hlas. Manuello Garcia zadelil hlasy do troch registrov: prsný, falzet a hlavový. Zaujímavé je, že neskôr poznamenal, že pri mužských hlasoch hlavové tóny — falzety — sa v dobe mutácie strácajú a iba v malom počte sa falzet resp. hlavový tón vráti. Z toho vyplýva, že ani Garcia v otázke falzetu nemal dosť jasno.

Novodobá lekárska veda v delení hlasového rozsahu, uznávajúc tri registre — prsný, stredný a hlavový, hovorí, že v speve sa hlavový register nazýva falzetom. U hlasov necvičených fistulou. (Hála — Sovák: Hlas, sluch — reč, str. 55.) Fistula je charakteristická tým, že sa pri speve nedá zosilňovať ani zoslabovať. Ak teda hovoríme o hlavových tónoch, máme na zreteli falzet a opačne.

Rezonancia falzetu sa vzbudzuje v hlavovej, čelnej a nosovej dutine. Pritom však vzniká pocit, že tón znie čisto v dutine. Týmto spôsobom nasadený tón má mať dychovú oporu — apoggio, hoci len v minimálnej miere. Pri tvorení tónu musíme od začiatku dbať na to, akým smerom má prúdiť vzduch, aby rozochvel hlavové rezonančné

priestory. Rozšírenie hlavovej rezonancie najjednoduchšie dosiahneme tým, že vzduch naberalíme hlbokým vdychom, pričom hrtan nádobudne istú prirodzenú polohu. V tejto polohe udržiavame hrtan aj vtedy, keď už začneme spievať. Vzduch voľne prúdi cez hrtan do ústnej dutiny pozdĺž mäkkého podnebia, naráža na tvrdé podnebie tesne za hornými prednými zubami. Pritom takmer zreteľne cítime, ako je ústna dutina naplnená chvejúcim sa vzduchom. Náraz tónu na tom istom mieste tvrdého podnebia vzbudí najsilnejšiu rezonanciu v hlave. Čím viac sa nám podarí dostať rezonanciu do horných rezonančných priestorov, tým sa vytvorený tón stáva zvučnejší.

Ako pristupovať k nácviku hlavových tónov? Poslúži nám na to spoluhláska „m“ (spev so zatvorenými ústami), ktorá rozozvučujeva tvrdé podnebie, horné zuby, priestor nosovej dutiny a jej okolia. Skúsime to na nasledujúcom príklade.



V chromatickom postupe vedieme uvedené cvičenie od c' po c''. Prirodzene, to sa vzťahuje hlavne na ženské hlasy, lebo mužské hlasy znejú o oktávu nižšie. Nasledujúce cvičenie možno robiť vo väčšom rozsahu:



Toto cvičenie konáme podobným spôsobom v medziach tónov c'—g''. Ďalšou obmenou nácviku hlavovej rezonancie pomocou spoluhlásky „m“ je:



Pri nácviku hlavovej rezonancie použijeme ďalej spoluhlásku „n“, ktorá otvára rezonančné dutiny nad hlasovou štrbinou a podmieňuje rozozvučanie čelnej dutiny. Spev sa uskutočňuje pri polootvorených ústach, pričom sa žiak usiluje, akoby chcel tón vytvoriť priamo v čelnej dutine — trochu nad koreňom nosa. Spoluhláska „n“ sa nevysloví, ale jej vyslovenie sa predlži na dĺžku cvičného príkladu, čiže po celý čas spievania daného cvičenia dotýka sa predná polovica jazyka tvrdého podnebia a predných horných zubov. Pri speve na spoluhláske „n“ dôležitá je ešte jedna pripomienka, totiž táto spoluhláska, najmä ak je nesprávne použitá, vzbudzuje nazálne podfarbenie tónu. Vyhneme sa mu, ak cvičené príklady majú klesavú tendenciu, čiže začíname spievať vo vysokých polohách a končíme v nižších polohách.



Od uvedenej polohy vedíme postupne žiaka až po g" a späť. Treba mať na zreteli, že tón, aký vznikne pri nasadení, zachováme po celý čas spievania tohto cvičenia. To sa vzťahuje aj na nasledujúce cvičné príklady. Okrem toho žiak musí nadobudnúť pocit, akoby tón hádzal dopredu — od seba — a netlmlil v sebe.



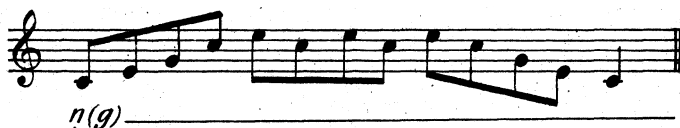
Pri nácviku hlavovej rezonancie dobre sa osvedčuje skupina spoluhlások „ng“, ktorá umožňuje rozozvučať rezonančné priestory celej hlavy.

Ak sme pri spoluhláskach „m“, „n“ zachovávali stupnicovité cvičné útvary, majúce na pamäti ľahšiu udržateľnosť melodickej jednoduhosti a rezonančnej jednotnosti, tak pri skupine „ng“ si už môžeme dovoliť arpeggiové útvary.



Treba poznamenať, že toto i nasledujúce cvičenie sa vlastne spieva len na „n“, ktoré sa však tvorí na tom mieste, kde by sa hlas tvoril pri vyslovení „g“. Pravda, „g“ sa nevyslovuje, ani sa nespieva. Rozdiel medzi týmto spevom a predchádzajúcim spevom na spoluhlásku „n“ spočíva v rôznej polohe jazyka. Ak sa jazyk predtým nutne dotýkal tvrdého podnebia a predných horných zubov, tak v tomto prípade jazyk leží na dolnej čeľusti a špičkou sa dotýka predných spodných zubov. Dôležité je, pravda, to, kde sa tvorí tón. Pri „n“ v čelnej dutine, pri „ng“ za mäkkým podnebíom a jeho rezonancia vzniká vzadu hlavy, odkiaľ oblúkom prechádza až k čelnej dutine, teda tiež na to isté miesto, na ktorom vzniká rezonancia pri samom „n“.





Pri príkladoch s väčším rozsahom je zvlášť potrebné dbať na ľahký vznosný tón, bez násilného tvorenia a intenzity, tón odbremeniť od hrudnej rezonancie, lebo len tak možno správne nacvičovať hlavovú rezonanciu a docieľiť jej upevnenie. Posledné dva príklady treba cvičiť v celom hlasovom rozsahu. Cvičenia uvedené k nácviku hlavovej rezonancie sme volili tak, aby zodpovedali najmä vysoko položeným hlasom — sopránom a tenorom. Pre mezzosoprán a barytón začíname jednotlivé príklady o malú terciu nižšie, pre alty a basy o kvartu nižšie. Tak isto si treba uvedomiť, že správne používané hlavové tóny nahradia pri speve zbytočnú námahu, lebo majú intenzitu i nosnosť. Veľké a silné tóny dosiahneme iba používaním hlavovej rezonancie.

S otázkou vyrovnávania hlasu sa učiteľ stretáva po celý čas hlasového školenia. Vo vokálnej pedagogike je to jedna z najzávažnejších úloh, lebo ona tvorí hlavnú príčinu vzniku a jestvovania vokálnej pedagogiky. Od učiteľa žiada nielen veľké odborné vedomosti, dobrý sluch a pôstrech pre rozoznávanie správneho od nesprávneho, ale i dobrý vkus a schopnosť vystihnúť správnu kvalitu tónu.

Nevyrovnanosť hlasu vzniká z dvoch základných príčin — prirodzených a neprirodzených.

*Prirodzené príčiny:*

- a) V hlasovom rozsahu speváka naturalistu často badáme rozdelenie na tzv. registre. Najmä okrajové polohy hlasu sa badateľne odlišujú. Sú to tóny hrudného a hlavového registru. Cieľom hlasového školenia je odstrániť tieto rozdiely a zo surového ľudského hlasu urobiť ušľachtilý orgán, ktorý by bol schopný tvoriť umelecky hodnotný hlasový produkt.



- b) Takmer u každého speváka možno v stavbe hlasového orgánu pozorovať isté odchýlky, ktoré prekážajú prirodzenej tónotvornej činnosti, čo samo o sebe určuje, že vo všetkých prípadoch nemožno pracovať tou istou metódou. Štúdijný výcvik jednotlivcov bude teda prebiehať tiež s individuálnymi odchýlkami. Pokiaľ nejde o patologické prípady, ťažké ochorenie — nedomykavosť hlasiviek, hlasivkové uzly a pod., lebo to je vecou odborného liečenia — tieto odchýlky vyplývajú zo samej povahy hlasotvorného ústrojenstva. Tvar, poloha a pružnosť jazyka, vláčnosť svalstva, poloha mäkkého podnebia a prísklopky, výstavba hlavy a čelustí, to všetko vplýva na tónotvornú činnosť.
- c) Ďalšou prirodzenou príčinou nevyrovnanosti hlasu je pokročilosť veku, ktorá sa objavuje nielen u spevákov naturistov, ale i u spevákov výkonných umelcov. Spôsobuje to meravenie hrtana so súčasnou stratou pružnosti hlasiviek a menšou pohotovosťou svalstva, ktoré obaľuje hlasový orgán. V tomto prípade sotva možno predpokladať nápravu a správnu sa zdá jediná rada — prestať spievať.

#### *Neprirodzené príčiny:*

K týmto príčinám dochádza najčastejšie vlastným zapríčinením. Môžu byť rozličné.

- a) Nesprávne tvorenie tónu, zapríčinené nesprávnym návykom už pred školením, alebo aj nesprávnym školením. Chyby pri speve sa často ukazujú vtedy, keď napr. jazyk nie je v správnej polohe. Hrdelný (gutturálny) tón spôsobuje nesprávne položený jazyk. Udusený tón vzniká pri hlboko posadenom hlase v hrtane. Zubozvučný tón sa zjavuje pri speve s tesným primknutím horných a dolných zubov k sebe. Stlačené tóny vznikajú, keď sa spieva s príliš silným dychovým prúdom. Tupé tóny, ak ich tvoríme príliš tmavo a tvorený tón ostáva v ústach. Húkové tóny spôsobuje tvorenie tónu v zadnej časti ústnej a hlavovej dutiny a pritom spevák stráca pevný oporný bod „v maske“. Ostrý tón vzniká preexponovaným nasádzaním tónu v prednej časti ústnej dutiny, ale bez dostatočného uplatnenia hlavovej a nosohltanovej rezonancie, ako aj bez schopnosti zaokrúhľovať tón. Plochý tón vzniká vtedy, keď vokál „a“ je nesprávny. Pri prílišnom napnutí tela vzniká tvrdý tón.
- b) Príliš rýchly postup pri štúdiu zapríčiňuje neovládateľnosť dychovej techniky a dychovej opory, prepínanie hlasu, nedostatok

sebakontroly pri speve, nedostatok pohotovosti hrtanového a brušného svalstva atď.

- c) Spievanie v indispozícii môže zapríčiniť stratu hlasu alebo aspoň dlhšie trvajúcu chorobu. Sú speváci, ktorí sú odolní proti námahe a nie sú chúlостiví ani pri indispozíciách. Zväčša sú to hlasy menej kvalitné. Krásne kvalitné a jemné hlasy sú často chúlостivejšie a citlivejšie.
- d) Hlasová porucha môže nastať po rozličných hrtanových alebo hlasivkových chorobách, ako je nachladnutie a pod. U žien môže nastať aj po pôrode.
- e) Skúsenosti ukazujú, že veľa hlasov sa poškodí spevom v období mutácie, keď je hlasový orgán najchúlостivejší. Odporúča sa preto v dobe vrcholného štádia mutácie venovať hlasu zvýšenú pozornosť: hlas nenamáhať, nekričať, spievať len veľmi ľahko a v polohe, ktorá spievajúceho nenamáha.
- f) Pre udržanie hlasových dispozícií je dôležitá životospráva. Spomenieme len najvážnejšie: všeobecne sa neodporúča fajčiť, piť prudko ochladzujúce nápoje, ostré nápoje, ješť príliš korenené a príliš horúce jedlá, treba viesť usporiadaný život. (Bližšie pozri kapitolu Hygiena hlasu.)

Tieto najhlavnejšie poznatky musí mať učiteľ spevu na zreteli, musia usmerňovať jeho prácu, ak chce naučiť žiaka správne tvoriť tón, jednoducho, ak chce naučiť žiaka spievať.

## NASÁDZANIE A TVORENIE TÓNU

Správne nasadenie a tvorenie tónu podmieňuje vedomé ovládanie dychu. Na to podávame návod v kapitole „Nácvik spevného dychu“ (str. 41). Tieto zásady sa vzťahujú na štúdium spevu aj v dospelom veku. V ďalšom sa budeme zaoberať už len vlastnou problematikou nasádzania a tvorenia tónu.

Ako už samo slovo „nasádzanie“ naznačuje, ide o nástup spievania. Predstavujeme si to takto: predovšetkým sa správne nadýchnuť, vokál formulovať v ústnej dutine už pred nasadením tónu, potom nasadiť s pocitom falzetu (hlavového tónu) smerom zhora nadol, nikdy nie opačne. Dych sa pritom musí usmerňovať k centru tvrdého podnebia a vysloví sa vokál. Začiatok je vždy jemný. Dôkazom správneho nasadenia tónu je zvučný a voľne prúdici hlas, ktorý má mať aj potrebnú dychovú oporu. Tento pocit si musí žiak dobre uvedomiť, aby si naň zvykol, lebo z tohto vzniká individuálna farba hlasu. Tento opis je strednou a správnou cestou nasadenia tónu.

Poznáme ešte aj iné spôsoby nasadenia tónu: nasadenie pevným uzáverom hlasovej štrbiny, ktoré sa nazýva tvrdé nasadenie a nasadenie dyšné, pri ktorom je hlasová štrbina otvorená. Tvrdé a dyšné nasádzanie tónu je nesprávne a používame ho iba výnimočne.

V súvislosti s touto otázkou pokladáme za potrebné hovoriť o niektorých zlých návykoch, vyplývajúcich z toho, že hlasový orgán vykonáva dvojakú činnosť: hovor a spev. Tvorenie spevného tónu sa totiž viaže na vokály (samohlásky). Ak vyslovíme (zaspievame) napr. samohlásku „a“, zisťujeme, že sa nám ústna dutina a hltanová dutina čo najviac otvárajú a priestorove rozširujú. Hovorená reč (artikulácia) je naproti tomu viazaná na jasné vyslovovanie spoluhlások, pričom sa ústna a hltanová dutina zužujú a uzatvárajú. Túto skutočnosť ešte komplikuje to, že vyslovenie spoluhlásky vplýva aj na znenie samohlásky, za ňou nasledujúcej. Ak vytvoríme dve slabiky s tou istou samohláskou, ale s rozličnou spoluhláskou, napr. bi, ki, zistíme, že v slabike ki vzniká samohláska „i“ v zadnej časti ústnej dutiny, kým v slabike bi znie celkom vpredu úst — na perách.

Dieťa tvorí tóny a vyslovuje spravidla na miestach prírodou určených a pri správnej funkcii hlasových orgánov. Neskôr vplyvom artikulácie a nesystematického formulovania spoluhlások naruša sa prirodzená tónotvorná činnosť. Takmer obyčajne sa z činnosti vynecháva niektorá ozvučná dutina, vyslovovanie sa prenáša na nesprávne miesto a človek si osvojuje rozličné zlé návyky. Hlas (tón) stráca zvučnosť a nosnosť. Ak sa však ukáže potreba intenzívnejšieho hlasového prejavu (hlasnejší hovor, spev alebo krik), človek sa dopúšťa ďalšej chyby, lebo sa namáha, čiže silnejším prúdom vzduchu sa usiluje dosiahnuť vyššiu intenzitu hlasu. Z predchádzajúceho vieme, že pri speve sa hlasivky takmer vzájomne dotýkajú a sú napnuté. Ale ak sa usilujeme dosiahnuť vyššiu intenzitu silnejším tlakom vzduchu, dochádza k tomu, že vzduch vytlačený z pľúc sa nahromadí v priedušnici, svojím tlakom vzdoruje hlasivky od seba, zväčšuje medzi nimi otvor, a tým naruša ich harmonickú činnosť. Takéto sústavné rozrušovanie hlasiviek prináša so sebou zmeravenie hornej časti hrtana, jazykového koreňa, dolnej časti čeľusti a svalového väziva regulujúceho hlasotvornú činnosť. Zvyk niektorých ľudí napínať pri speve alebo pri hlasnejšom hovore krk a vysunovať bradu, spodnú čeľusť dopredu, svedčí o zmeravení uvedených orgánov. Násilné zväčšovanie otvoru medzi hlasivkami vedie napokon nevyhnutne k strate lesku, farby a zvučnosti. Čím je hlas jemnejší, tým väčšie škody spôsobuje tento nesprávny návyk. Súhrnne môžeme povedať, že uvedené chyby a poruchy vyplývajú v podstate z dvoch príčin:

- a) z nesprávneho hľadania, lepšie povedané z hlavovej rezonancie na nesprávnych miestach ústnej dutiny,
- b) z vynucovania intenzívnej rezonancie, veľkosti a sily hlasu bez zapojenia ozvučných dutín, len veľkým tlakom vzduchu na hlasivky — presiľovaním.

Z uvedeného príkladu si môžeme urobiť závažný záver, že hovorová reč spravidla prekáža prirodzenému tvoreniu tónov. Z toho vyplýva, že v skutočnosti nemôžu jestvovať od prírody správne posadené hlasy. I tie najideálnejšie hlasy majú svoje, hoci nie veľké kazy práve v dôsledku tejto dvojakej činnosti hlasových orgánov. A preto pretváranie hlasotvornej činnosti (najmä pri hovore), odstraňovanie závad, zlých návykov a privykanie k prirodzenej funkcii pokladáme za základnú úlohu hlasového školenia.

Do doby, kým techniku spevu a jeho vyučovanie určovala starotalianska škola, vo vlasti klasického speváckeho umenia, neboli tieto ťažkosti také akútne a badateľné. Vysvetliť to možno azda tým, že taliansky jazyk je chudobný na skupiny spoluhlások. Z toho dôvodu i hovorená reč, založená na vokáloch, nevplýva ničivo na zvukotvornú činnosť, ktorá si, zbavená zlých návykov, ponecháva svoju prirodzenú formu. Okrem toho talianske hlasy, najmä tenory a soprány, sú od prírody posadené vysoko, kým príslušníci niektorých iných krajín to dosahujú iba po dlhoročnom úsilí.

Starotalianskej škole neprichodilo sa teda toľko zaoberať odstraňovaním kazov nadobudnutých hovorom, ako je to potrebné v našej vokálnej pedagogike. Hlasový výcvik sa teda mohol hneď zamerať na hudobno-technické úlohy a — treba priznať — dosahoval vynikajúce výsledky. Jeho podstata spočívala v dokonalom spojení tónov, rezonujúcich v hlavovej dutine (voce di testa) a v hrudnej dutine (voce di petto) a v ich vzájomnom zjednotení — vyrovnaní čo do farby, intenzity a charakteru. Ale vývoj opery a stále rastúce požiadavky, kladené skladateľmi na ľudský hlas, ukázali, že hlasy školené výlučne len podľa spôsobu starotalianskej školy nevydržia dlhodobú činnosť. Najmä rýchlo sa ničili hlasy príslušníkov slovanských a germánskych národov, teda národov s pomerne častými spoluhláskovými zhlukmi v jazykovej štruktúre. Tento neúspech starotalianskeho spôsobu školenia pochopíme, keď si uvedomíme, že stará talianska opera nekládla dôraz na výslovnosť, a že výcvik hlasu sa dial obyčajne na jedinom vokáli — zväčša na vokáli „a“ alebo „o“. Vývoj opery, najmä po Wagnerovej reforme, ale už aj od čias Mozarta, Beethovena, Webera a Mendelssohna, zvyšoval požiadavku zrozumiteľnosti spevu a dnešný realistický spevácky prejav bez dobrej, jas-

nej výslovnosti sa sotva dobre uplatní najmä v operách (hudobných drámach), kde spevná partia má charakter spevného recitativu (melodickej deklamácie). Ukázalo sa teda, že starotaliansky spôsob školenia hlasu na vokáloch nezodpovedá potrebám súčasnej umeleckej praxe. Vedecky orientované smery, hoci sa talianska škola usilovala udržať svoju hegemoniu, zatiaľ preto výcvik hlasu na vokáloch do neskoršej periódy študijného procesu a založili svoju metódu na tom, že sa usilujú odstrániť nesprávnu výslovnosť spoluhlások z hovoru, a tak odstraňujú nimi spôsobené náklonnosti k hlasovým kazom. Správny vyučovací postup sleduje najmä dva ciele:

- a) správne zapojenie ozvučných dutín (najmä hlavovej) do zvukotvornej činnosti,
- b) uvoľnenie hovorového aparátu.

Splniť tieto dve základné podmienky, bez ktorých nemožno úspešne pokračovať v hlasovom školení, nám dopomôžu poznatky Friedricha Schmitta (1820–1884)\* a dr. Paula Brunsu (1867–1934). F. Schmitt roku 1854 zistil dôležitosť falzetu a jeho vplyv na hlavovú rezonanciu. Zistil ďalej, že cestou vývoja falzetu sa dá hlavová rezonancia zväčšovať neobmedzene.

Dr. Paul Bruns dlhým pozorovaním prišiel na to, že cvičenia na spoluhláskach nielen uvoľňujú hovorový aparát, ale usmerňujú zvukotvornú činnosť do jej prirodzenej polohy. Tak spoluhlásky „m“, „n“, „ng“ otvárajú rezonanciu hlavovej dutiny a hlásky „b“, „d“, „t“ posúvajú zvuk na tvrdé podnebie.

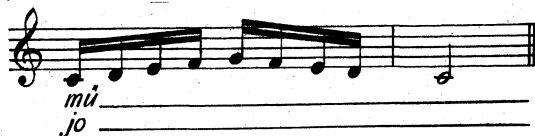
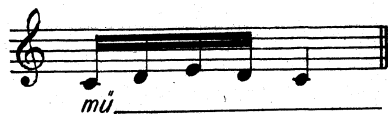
Po nácviku dychu a hlavovej rezonancie môžeme pristúpiť v prirodzenom rozvíjaní hlasových schopností ku posadeniu speváckeho hlasu a k tvoreniu jednotlivých vokálov. Pravda, tým rozumieme aj vypracúvanie hlasového rozsahu. Vyučovací postup každého učiteľa spevu je viac-menej rozdielny. My sa prikláňame k takémuto spôsobu:

Vo výcviku detského hlasu sme začínali s upevňovaním hlasu v strednej čiže detskému hlasu najprirodzenejšej polohe pomocou jednotlivých cvičení, ktoré sa postupne spievajú smerom hore i dolu približne v rozsahu asi jednej oktávy. Výcvik dospelého hlasu začíname najskôr krátkym upevnením strednej polohy, aby si hlasový orgán zvykol na pohyblivosť, a len potom pokračujeme v práci na hlasovom rozsahu so súčasným posádzaním tónu „v maske“ podloženého dychom. Po približnom dosiahnutí cieľa sa znova vrátame

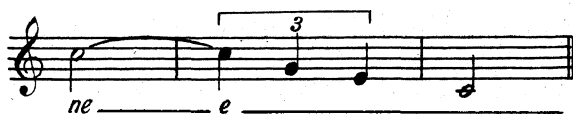
---

\* Fr. Schmitt — reformátor nemeckého dramatického spevu.

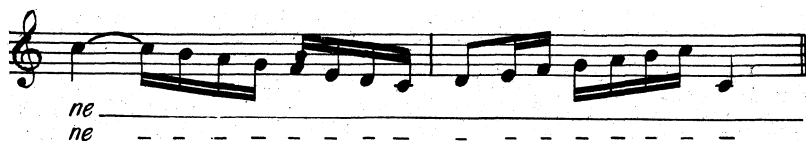
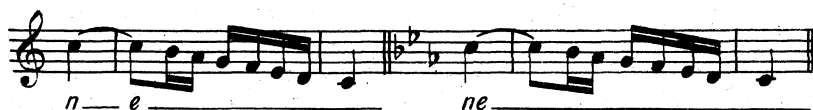
k podrobnému prepracovaniu jednotlivých problémov, hlavne k vypracúvaniu vokálov. Prvotná práca v upevňovaní strednej polohy sa môže diať pomocou nasledujúcich cvičení:

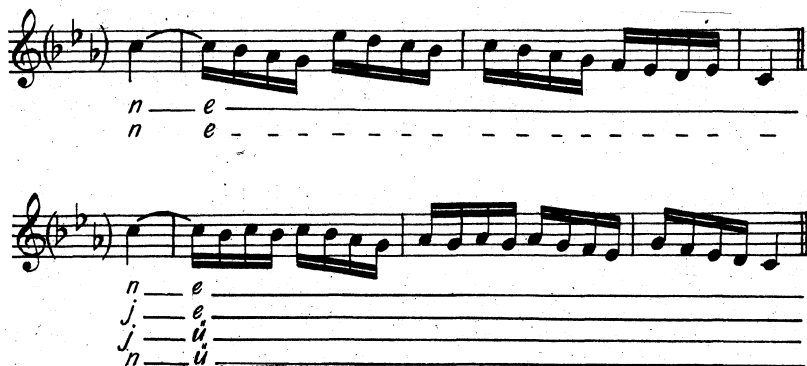


Pri upevňovaní hlasového rozsahu vychádzame zo spôsobu nácviku hlavovej rezonancie. Výhodnou sa pozdáva spoluhláska „ü“, ktorá v spojení s vokálom „e“ posunuje tón dopredu, teda do „masky“ a aj začínajúcim spevákom umožňuje ľahšie tvorenie tónu vo vyšších polohách. Skúsme zaspievať cvičenie:



Tón nasadíme pomocou spoluhlásky „n“ a po dosiahnutí správnej rezonancie v čelnej dutine vyslovíme vokál „e“, pričom kvalita tónu zostáva stále rovnaká. Učiteľ sleduje, aby tón neznel násilne, krčovite, ale ľahko a s pocitom opretia o čelnú dutinu. Stáva sa, že ani po dôkladnom vysvetlení žiak nevie zaspievať správne znejúci tón. Najčastejšie to súvisí s nesprávnou polohou mäkkého podnebia. Pri speve totiž, najmä vo vyšších polohách, je dôležité zdvihnúť mäkké podnebie — dva oblúky s čapíkom v prostriedku nad koreňom jazyka — čím sa otvára cesta k hlavovej rezonancii. Teda pre ovládnutie vysokých polôh je dôležité zdvihnúť mäkké podnebie. Pri strednej a hlbkej polohe mäkké podnebie čiastočne poklesne. Ak sa žiakovi na základe týchto pripomienok podarí vytvoriť správne znejúci kvalitný tón, pokračuje sa v cvičení chromatickým postupom do výšky a späť do pôvodnej polohy. Ako dlho treba pracovať na týchto problémoch? Dovtedy, kým spevák nedosiahne potrebný hlasový rozsah a dobrú kvalitu tónu. Časove to môže znamenať aj dva roky. Pravda, súčasne sa pracuje aj na ďalších úlohách. Aby sa však žiak jedným cvičením neunavil, uvádzame ďalšie variácie príkladov:





Okrem slabiky „ne“ používame pri týchto cvičeniach aj slabiky: „je“, „jü“, „nü“ a pod. Keďže vieme, že spoluhlásky b, d, t posúvajú zvuk na tvrdé podnebie, použijeme ich v spojení s vokálom „e“ ako pomôcku na vytvorenie plnozvučného hlasu „v maske“. Túto úlohu splňa najmä slabika „be“.

Pri nácviku hlasového rozsahu súčasne pracujeme aj na ďalších úlohách. Popri posadení tónu „v maske“ s primeranou hlavovou rezonanciou a opretím o dych, možno ďalšie požiadavky umeleckého spevu zhrnúť do jednej vety: tón má byť čistý, pevný a pokojný. Spevák sa k tomu dopracúva okrem iných spôsobov aj nasledujúcimi cvičeniami:







(Na každej note obidve slabiky.)



Znova si vypomáhame slabikou „be“, o výhodách ktorej sme sa už zmienili. Slabika „be“ nielen že posúva tvorenie tónu dopredu, ale aj primerane zaostruje tón, vylučuje možnosť forsírovania a vyžaduje správnu výslovnosť, ktorá vyvoláva pocit, akoby sa tón vytváral na celej ploche tvrdého podnebia. Ďalšou výhodou spevu na tejto slabike je, že spevák môže, ale aj má pracovať s minimálnym dychom, čo je napokon jedným z našich konečných cieľov. Opretie o výdychové svaly má byť ľahké, nie kŕčovité.

Podľa spevu žiaka vyučujúci usúdi, či je dostatočne zaostrený. Ak sa ukáže potreba väčšieho zaostrenia, priberieme slabiku „je“, ktorá sa spieva na poslednej skupine cvičení. Jednotlivé cvičenia pohybuje v takom rozsahu speváka, akým momentálne disponuje.

O niektorých vokáloch sme sa už v krátkosti zmienili. Teraz sa pozastavíme pri ich tvorení z hľadiska formovania ústnej dutiny. Pri vyslovení vokálu „e“ sa chrbát jazyka dvíha k tvrdému podnebiu. Koreň jazyka dostatočne uvoľňuje hrtanový otvor a podporuje vznik vysoko znejúceho tónu. Vokál „e“ pokladáme za výhodný prostriedok pri opravách nesprávne znejúcich tónov.

Vokál „i“ si zvlášť nárokuje, aby sa špička jazyka silnejšie dotýkala predných spodných zubov. Uplatňuje sa takmer rovnako výhodne ako vokál „e“, ale potrebná je pri ňom zvýšená pozornosť, lebo zvädza k tvoreniu príliš ostrých alebo veľmi úzkych tónov. Zabrániť tomu možno tým, že pri vyslovení vokálu „i“ formujeme ústa na vyslovenie „y“, ale v spojení so spoluhláskou „j“, čiže vyslovujeme „jy“. Aby tón nebol úzky, dbáme na otváranie hrdla. Hrdlo má byť natoľko otvorené, aby sme mali pocit zívania.

Vokál „o“ je z hľadiska spevu jeden z najvýhodnejších vokálov. Prirodzená poloha hrtana je hlboká. Podľa potreby možno tento vokál farbiť pomocou úst na svetlejší alebo tmavší.

Vokál „a“. Každú samohlásku možno vysloviť v niekoľkých odtenkoch a farbách, ale to práve dodáva jednotlivým vokálom ozajstnú krásu. Ak hovoríme o vokáli „a“, môžeme povedať, že pri správnej polohe a úplnom uvoľnení hrtana znie najkrajšie. Naproti tomu pri nesprávnej polohe stráca lesk a krásu. Pri vokáli „a“ je jazyk voľný, leží na spodnej čeľusti bez pohnutia, špičkou sa dotýka predných spodných zubov, ústa sú otvorené a rezonančný priestor ústnej dutiny je plne využitý.

Najtmavší a najhlbšie znejúci je vokál „u“. Ťažko ho možno správne spievať a aj u ináč znamenitých spevákov málokedy počujeme, aby znel rovnako kvalitne vo všetkých polohách. Najčastejšie sa deformuje na „o“, alebo sa zúži a vzniká škrtенý tón, ktorý znie tupo

a bez kovu. Vokál „u“ odporúčame nacvičovať pomocou spoluhlásky „n“, teda na slabiku „nu“.

Ak máme výslovnosť prebrať podrobnejšie, nesmieme zabúdať na dôležitosť spoluhlások. Podľa toho, kde sa tvoria, môžeme spoluhlásky (konzonanty) zadeliť do niektorých skupín:

a) perné: b, p, m, v, f

b) hlasivková: h

c) jazyčné: všetky ostatné. Pri niektorých je konček jazyka obrátený hore: t, d, n, l, r, š, ž, č, dž; pri ostatných dolu, tak isto aj pri perných a hlasivkovej h.

Z týchto spoluhlások dôležitú funkciu majú pri vyrovnávaní hlasu a vypracúvaní (rezonancie) tónu najmä: m, n, b, g, j, r. Spoluhlásky m, n sú nevyhnutne potrebné pre nácvik hlavovej rezonancie, konzonanty b, d pomáhajú tvoriť tón „v maske“. Hrdelná spoluhláska „g“ vzniká ústnym i nosovým uzáverom a vyžaduje, aby sa hlasivky pevne uzatvárali. Ak sa u speváka vyskytuje príliš mäkké nasádzanie tónu (prípadne aj so šelestom), alebo ak sa hlasová štrbina neuzatvára úplne, možno spoluhlásku „g“ použiť ako nápravné cvičenie. Z ďalších spoluhlások zasluhuje pozornosť „j“, pomocou ktorej dosahujeme zaostrenie tónu. Spoluhlásku „r“ používame zvlášť na cvičenie jazyka v prípadoch, ak je jazyk príliš tvrdý, málo ohybný alebo málo pružný. Všetky znelé spoluhlásky sa dobre osvedčujú pri tvorení tónu. Majú veľký význam aj v texte, lebo podporujú zrozumiteľnosť slova. Treba však dbať, aby neporušovali čistotu zvuku samohlások.

Rovnako sa treba zmieniť o výslovnosti dvojhlások. Pri vyslovení dvojhlások „ia, ie, iu, ou, ô“ badáme, že zreteľne vyznievajú predovšetkým samohlásky, ktoré v jednotlivých dvojhláskových skupinách sú otvorenejšie. Markantnejšie sa to prejavuje pri speve. Ak máme zaspievať viac tónov na jednu slabiku, ktorá obsahuje dvojhlásku, je pravidlom, že tón znie na otvorenej samohláske. Pri dvojhláske „ia“ znie tón na „a“. Pri „ie“ znie na „e“, pri „iu“ na „u“. Samohláska „i“ sa v tom prípade mení na polosamohlásku a pri vyslovení znie takmer ako „j“. Pri dvojhláske „ou“ nositeľom tónu sa stáva samohláska „o“, a len v poslednom momente vyslovujeme „u“. Pri „ô“ (uo) sa ťažisko tónu znova preniesie na samohlásku „o“, ale pritom „u“, hoci len veľmi nakrátko, musí vyznieť zreteľne.

K výslovnosti dvojítých spoluhlások treba dodať, že porušenie tónu je pri nich dlhšie, ako pri jednoduchých. Každá spoluhláska sa nevyslovuje zvlášť, ale len ako predĺženie jednej.

Ak sme dosiaľ hovorili, že spoluhlásky sú prekážkami jednoliatosti prúdu, tak treba nám tiež zdôrazniť, že pri správnom používaní nerušia prúd melódie, ale skôr naopak, zásluhou spoluhlások nadobúda

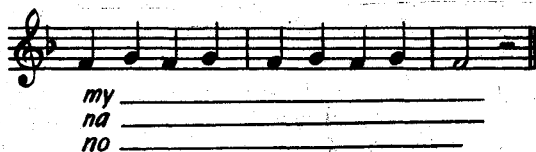
tón väčšiu nosnosť a znie pevnejšie. K ovládaniu tohto problému sa spevák musí prepracovať a musí ovládať základné pravidlá dobrej výslovnosti. Návzik výslovnosti sa však nemá u speváka robiť podobným spôsobom ako to robia činoherci — hlasným recitovaním básní, násilným otváraním ústnej dutiny a pod. Uchyľovať sa k tomu odporúčame len v krajných prípadoch, lebo len hlasové ústroje silné od prírody zvládnu také veľké zaťaženie. Spevák s jemnejším hlasovým orgánom si často nemá dovoliť ani príliš hlasno rozprávať, hlučne sa smiať alebo kričať. Pri reči má nasádzať hlas takým spôsobom ako pri speve, s tým rozdielom, že jednoduchšie a čo do sily — ľahšie. Vzácne hlasy sa väčšinou pri hovore neuplatňujú. Skúsenosti potvrdzujú, že speváci, ktorí v hovorenej reči majú nezvučný, zastretý hlas, v speve často kovovou farbou svojho hlasu priam prekvapia. Nie je zriedkavosťou, že speváci pri hovorenej reči, čítaní nahlas alebo recitovaní často zachrípnu, kým spieval vydržia i niekoľko hodín. To je najlepší dôkaz nesprávneho uplatňovania hlasotvorných orgánov, nesprávneho nasadzovania hlasu pri hovorenej reči. Spôsobuje to najmä výslovnosť konzonantov, ktoré potrebujú istú ostrosť, ale bez krčovitej tvrdosti hlasového orgánu. Aby si hlas pri prechode od vokálu ku konzonantu zachoval svoju zvučnosť, musí sa aj táto ostrosť výslovnosti spoluhlásky uskutočniť mäkkou formou.

V čom sa teda odlišuje spev od hovorenej reči? Predovšetkým v tom, že reč sa pohybuje pomerne v malom tónovom rozsahu, bez časového a rytmického usporiadania. V speve je nevyhnutné každý tón vydržať v predpísanej hodnote, zachovať určenú výšku, dĺžku a silu tónu. Od inštrumentalistu, ktorý má svoj nástroj hotový a potrebuje ho len technicky ovládnuť, sa spevák odlišuje hlavne tým, že okrem všeobecných hudobných vedomostí — teórie, techniky, hudobného prednesu — musí svoj hlas vypestovať k technickej dokonalosti nástroja, lebo spev je spojením správneho vedenia tónu s dobre vytvorenou rečou.

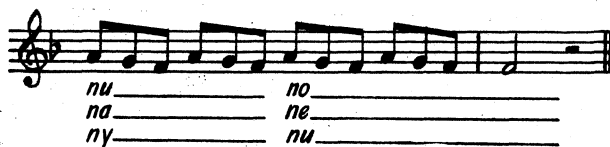
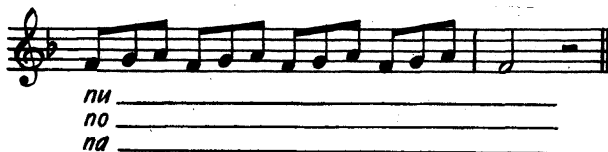
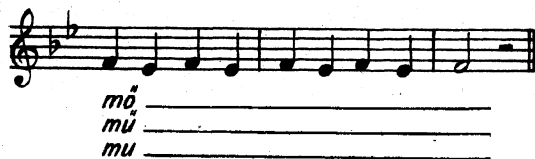
## DALŠÍ POSTUP V NADOBŮDANÍ HLASOVEJ TECHNIKY

V tejto kapitole podávame návod k úplnému a kvalitnému posadeniu speváckeho hlasu a k nadobudnutiu technickej pohotovosti hlasu pomocou uvádzaných cvičení. Aby sa k tomu žiak mohol prepracovať a súčasne si osvojovať aj prednešovú literatúru, potrebuje teoretické i praktické pokyny. Keďže tieto pokyny vo vokálnej pedagogike vždy závisia od toho, ako pohotovo žiak reaguje na pripomienky učiteľa a tieto pripomienky si osvojuje, nebude možné všet-

kým odlišnostiam venovať osobitnú pozornosť. Preto uvádzame návod iba vo forme zovšeobecnenej a stručnej, pričom berieme do úvahy iba zdravý a rozvoja schopný hlas. O dôležitosti vokálov a konzontanov sme už hovorili. Úlohou vokálneho pedagóga bude teda upotrebiť jednotlivé vokály a konzontanly aj pri štúdiu spevu, naučiť žiaka tvoriť umelecky hodnotný tón na všetkých vokáloch, konzontanoch, ale aj slabikách, slovách a vetách. Na začiatku volíme vokály, ktoré žiakovi zodpovedajú najlepšie, totiž vokály, pri ktorých hlas žiaka znie najprírodzenejšie. Až po istom kvalitatívnom ustálení hlasu pristupujeme k použitiu ďalších vokálov. V začiatočnom štádiu volíme aj cvičné príklady jednoduchšie.



Uvedené cvičenie učiteľ najskôr zahrá alebo zaspieva v polohe, ktorá je žiakovi najpohodlnejšia, aby sa pri opakovaní nenamáhal. Pri úplne uvoľnenom hlasovom ústroji žiak zaspieva to isté v pomalom tempe a najviac v mezzoforte (pólosilne). Cvičenie sa spieva na jeden výdych s minimálnym prúdom vzduchu. To, pravda, predpokladá správne naberaie vzduchu, jeho upevnenie a opretie nasadeného tónu o výdychové svalstvo brušnej steny. Nasadenie tónu má byť mäkké, bez šelestu alebo iných nepotrebných zvukov, ktoré najčastejšie zapríčiňujú veľký únik vzduchu, prílišné upevňovanie brušného svalstva, násilné opieranie sa oň atď. Hneď na začiatku treba dbať na čistotu intonácie. Cvičenie sa postupne spieva vyššie a vyššie, asi v rozsahu sexty, potom postupne klesá do pôvodnej polohy. Odporúča sa, aby žiak prvý raz spieval na vokáli najvyhovujúcejšom, lebo sa ľahšie môže sústreďovať na tvorenie kvalitného tónu. Práve tomu treba venovať najväčšiu pozornosť, a preto aj nácvik na príslušnom vokáli bude prebiehať najdlhšie. Až neskôr priberáme ďalšie vokály v postupe od ľahších k náročnejším. Prírodzenie, každému vokálu venujeme pri nácviku toľko času, koľko potrebuje, aby tón znel kvalitatívne rovnako ako pri vokáli „najľahšom“. Otázka „najľahšieho“ vokálu je takmer vždy individuálna. Žiakovi sa síce môže najľahšie spievať na tom-ktorom vokáli, ale vytvorený tón nemusí byť zo stránky kvality práve najlepší. Učiteľ potom určí iný vokál, na ktorom aspoň približne možno dosiahnuť správnejšie znejúci tón. Napr. namiesto „a“ bude žiak spievať na „o“. Tieto pripomienky sa vzťahujú aj na ďalšie cvičenia:



*atd.*





*atd.*



Bolo by nesprávne chápať štúdium spevu tak, že tieto cvičenia sa odspievajú na jednej hodine spevu a na nasledujúcej sa pokračuje v nácviku ďalších príkladov. Nie nácvik príkladov je dôležitý, ale nadobudnutie kvalitného tónu. O tom môže rozhodnúť len skúsené ucho učiteľa a nikdy žiak sám, lebo žiak má o svojom tóne a spôsobe spievania celkom inú predstavu, ako v skutočnosti jeho hlas znie. Preto tvrdíme, že naučiť sa spievať z knihy nie je možné. Uvedené príklady slúžia len za prostriedok k nadobúdaniu kvality spevného hlasu. Na tomto probléme treba pracovať často aj mnoho mesiacov, ba aj dva až tri roky. Pravda, učiteľ spevu sa nemusí opierať iba o tieto cvičenia, ale podľa potreby, prípadne povahy hlasu, si volí aj iné druhy cvičení, najmä techniky obťažnejšie.





*atd.*

Ak sme dosiaľ jednotlivé cvičenia spievali len na jednom vokáli, v nasledujúcom postupe budeme na tom istom cvičení vymieňať všetky vokály. Dbáme, aby kvalita tónu zostala stále rovnaká.



*atd.*

Tieto cvičenia nám poskytujú možnosť poznať, či kvalita spevného hlasu je aj pri rozdielnych vokáloch rovnaká. Hlavne si všimame, či tvorený tón v dostatočnej miere vzbudzuje hlavovú rezonanciu, či pri niektorých vokáloch neklesá do krku, či znie lahodne, či sa žiak pri speve nenamáha, čo sa prejavuje zmenou farby v tvári, nabehtnutím žíl na krku, prílišným zvieraním hrtanového svalstva a pod. Všetky tieto príznaky svedčia o nesprávnom pedagogickom postupe a vynucujú si zmenu metódy. Ak učiteľ badá, že pri jednotlivých vokáloch žiak tvorí rovnako kvalitný tón a už vedome začína pracovať aj s dychom, môže v ďalšom priebehu školenia voľiť cvičné príklady aj v rýchlejšom tempe.







Dosiaľ sme sa zaoberali upevňovaním hlasu v strednej polohe. Nasledujúcu stať venujeme upevňovaniu hlasu vo vyšších polohách. Prichádzame tak do styku s novým pojmom „krytie tónu“. Na tento problém jestvujú rôzne náhľady. Zhodujú sa však v jednom, totiž, že krytý tón sa používa pri prechode zo strednej hlasovej polohy do vyšších hlasových polôh. Tým sa dosahuje nebadateľný prechod cez tzv. medziregistrálne tóny, ktoré sú u vysokých hlasov približne v rozsahu e<sup>2</sup> – g<sup>2</sup>. U nižšie položených hlasov sú tieto prechodné polohy úmerne nižšie. Z hľadiska fyziologickej zmeny kryté tóny dosahujeme tak, že hrtan klesá a príklopka sa zdvíha, čo priamo pôsobí na zmenu rezonancie. Kým v strednej polohe sa spevák opiera najmä o rezonančné priestory ústnej a nosohltanovej dutiny, ale používa pritom i hrudnú a hlavovú rezonanciu, zatiaľ vo vyšších polohách dominuje hlavová rezonancia. Pri prechode k hlavovému hlasu – k vyšším hlasovým polohám – sa krytie tónu prejavuje tmavením hlasu, menovite jasných samohlások a znäččením hlasu. Inými slovami povedané: pri krytí tónu hrdlo otvoríť a vokály akoby tmaviť; pomocou zníženia koncentrovať spievaný vokál, aby neznal rozplasnuto. Talianski učitelia zdôrazňovali: Gola aperta – vocale chiudo. (Hrdlo otvoríť – vokály zavrieť.) Stracciari – Rím, Manni – Milano atď. To je tajomstvo úspešného spevu.

Vychádzajúc zo skúseností, osvedčuje sa, keď pri prechode do vyšších hlasových polôh používame kryté tóny až od g<sup>2</sup>, najmä pri dobrom uplatňovaní hlavovej rezonancie v celom rozsahu hlasu, pretože včasným tvorením krytých tónov (napr. od e<sup>2</sup> – f<sup>2</sup>, ba aj včasnšie) spevák si vytvára veľké prekážky k ľahkému, technicky správne tvoreniu tónu vo vysokých polohách.

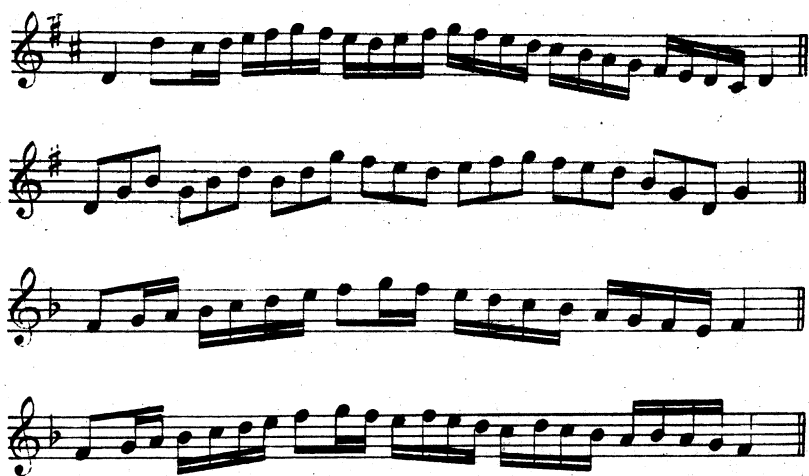
K nácviku ľahkého prechodu do vyšších hlasových polôh pomocou krytého tónu volíme zo začiatku príklady s rýchlym stúpaním. Zdá sa, že dobre tomu zodpovedajú rozložené kvintakordy alebo septakordy.



V týchto cvičeniach kryjeme až najvyšší tón a toto krytie sa snažíme udržať čo najdlhšie. V ďalšom priebehu cvičení nasadíme aj najvyšší tón trocha otvorenejšie a len potom ho tmavíme, čím spevák nadobúda schopnosť pružného ovládania svojho hlasového orgánu. Pri dobrej dychovej opore možno na najvyššom tóne otvorený a krytý tón vymeniť aj niekoľkokrát. Dôležité je uvedomiť si, že krytý tón dodáva vo vyšších polohách charakter timbru.

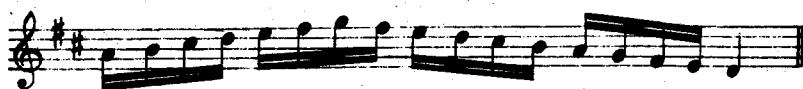
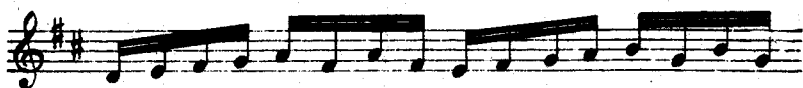
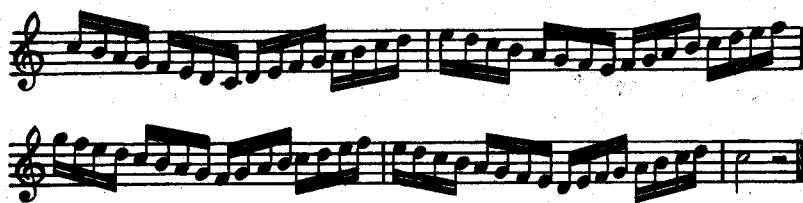
Melodický pohyb a polohu nasledujúcich príkladov sme zámerne volili tak, aby po dosiahnutí krytého tónu spevák bol nútený udržať ho i pri klesajúcej tendencii cvičenia a po opätovnom návrate do vyšších hlasových polôh. Tým spevák nadobúda prípravu k zaspievaniu stúpajúceho radu tónov od hlbkej až po najvyššie polohy.





Dalsie príklady pre nácvik krytých tónov.







*Legato.* Medzi dôležité faktory krásneho spevu patrí viazaný spev — tzv. legato. Pri viazanom speve znie tón cez svoju časovú hodnotu, až kým ho nepreberie nasledujúci tón. V skutočnosti jestvuje len jeden základný druh spevu — legato, ktoré je základom spevnej techniky a uplatňuje sa vždy, okrem výnimiek, ktoré však skladateľ vo vokálnom parte zvlášť predpisuje. Legato sa predpisuje oblúčkom, spájajúcim istý rad tónov, alebo sa nepredpisuje vôbec, lebo v speve je vecou samozrejmosťou. Prísne viazanie tónov ľahšie docielujú speváci s menšími hlasovými orgánmi ako speváci s veľkými hlasmi. Pri viazanom speve je napätie výdychového svalstva minimálne, aby tak bolo možné docieľiť vyrovnané viazanie jednotlivých tónov. Treba mať na zreteli, že najvyššou požiadavkou viazaného spevu je jednoliata melodická línia bez vyražania niektorých tónov, ktoré spôsobujú kúskovanie melódie. Legato spev znie vždy mätko, plynule, tak v pomalom, ako aj v rýchлом tempe. Pravda, treba tiež prizerať na dodržiavanie hodnoty nôt a na intenzitu hlasu, ktorá má byť rovnaká vo vysokých, stredných či hlbších polohách. Učiteľ musí tiež odstraňovať často zaužívaný zlovyk žiakov. Stáva sa totiž, že niektorí žiaci aj pri viazanom speve pri prechode od jedného tónu do druhého vkladajú celkom zreteľne počuteľné „h“. Pôsobí to neesteticky a žiak sa ho môže ľahko odnaučiť pozornejším kontrolovaním výdychového prúdu.

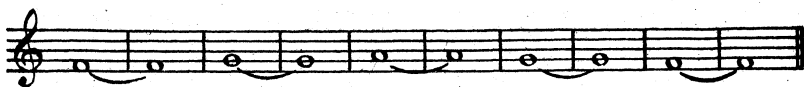


**Portamento.** Pri umeleckom speve sa s požiadavkou použitia portamenta stretávame dosť často. Prostredníctvom portamenta interpret docieľuje zvrútenie melodickej línie a u poslucháča vyvoláva patričnú náladovú atmosféru. Pravda, portamento sa musí predviesť vkusne, bez prehánania. Portamento znamená prenesenie tónu (rad myslených tónov) zhora nadol alebo opačne. Nesenie tónu sa vykonáva v podobe oblúka, najlepšie v menšej hlasovej sile a v rýchlejšom tempe. Pravda, medzitóny sú nepočuteľné. Časté používanie portamenta spôsobuje, že spevná myšlienka stráca na umeleckej hodnote, lebo vyznieva priam nemuzikálne. S nácvikom portamenta začíname v strednej polohe.

<i>pisane:</i>	<i>spieva sa:</i>	<i>nesprávne:</i>
		
<i>hlá - vka</i>	<i>hlá - vka</i>	<i>hlá - v - ka</i>
<i>vá - lka</i>	<i>vá - lka</i>	<i>vá - l - ka</i>
<i>vo - jna</i>	<i>vo - jna</i>	<i>vo - i - na</i>



**Vydržané tóny.** Pre menšie hlasy je niekedy problémom zaspievať vydržané tóny cez niekoľko taktov. Spôsobuje to hlavne násilné tvorenie tónu, forsírovanie, ale aj túžba po dosiahnutí veľkého hlasu. V takýchto prípadoch sa hlasový orgán preťažuje a nestačí pri rovnomernej sile a rovnakej kvalite vo vyšších polohách spievať vydržané tóny. Prirodzene, nedostatočne posadený hlas, bez náležiteho uplatnenia hlavovej rezonancie, k tomu ešte napomáha. Vydržané tóny dosiahneme tak, že zaspievaný tón držíme pri plnom uvoľnení hlasového ústroja, zapojení rezonančných priestorov a správnom pevnejšom opretí o výdychové svalstvo, v jednej farbe a intenzite. Pri nácviku vydržaných tónov treba dbať na rovnomerný prúd výdychu a na mäkký, ale kompaktný tón. Pri nácviku vo vyšších hlasových polohách sa treba usilovať o presné nasádzanie tónu, keďže začiatníci nasádzajú často zdola a už pred stanovenou výškou počujeme celý rad nepotrebných tónov. V praxi sa osvedčuje cvičenie vydržaných tónov pomocou vokálov, ktoré obsahujú najviac hlavovej rezonancie. Sú to vokály: o, ü, i, a.

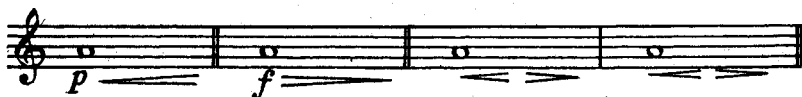


W. A. Mozart: *Don Juan*. Úryvok z árie dona Ottavia.



**Messa di voce.** Od nácviku vydržaných tónov k nácviku messa di voce je veľmi blízko. Dokonalé použitie messa di voce v speváckom umení je vizitkou vysokej hlasovej kultúry. Messa di voce docielime tak, že z *piano* vedieme postupne tón až do *forte* a rovnakým spôsobom sa vrátime späť do *piano*. V starotalianskych vokálnych školách, ale ešte aj v speváckych školách XIX. storočia pripisovali nácviku messa di voce veľký význam. Treba však upozorniť,

že k jeho nácviku možno pristupovať len po nadobudnutí dobrej technickej prípravy, lebo dosiahnuť správne messa di voce znamená mať úplne uvoľnený hlasový orgán bez najmenšieho tlaku, dobré ovládanie dychu, správne zapájanie rezonančných priestorov, jednoducho, bezchybné ovládanie tvorenia tónu tak v piano, mezzoforte, ako aj vo forte. V začiatočnom štádiu nácviku odporúčame nasádzať tón veľmi jemne, s pocitom falzeta a pri súčasnom tmavení tónu. Nácvik prebieha vždy na jednom tóne. Tieto pripomienky odporúčame zachovať i pri crescendovaní, pričom tón zosilňujeme pomocou hlavovej, ale čiastočne aj prsnej rezonancie a postupne ho uvoľňujeme, aby dostal svietivú farbu. Pri návrate do piano treba postupovať opačne so súčasným postupným tmavením farby hlasu. Pred nácvikom messa di voce robíme najskôr prípravné cvičenia, až potom cvičíme vlastné messa di voce.



*Staccato.* Protikladom legata je staccato. Ovládanie staccata je veľmi dôležité pre všetky druhy speváckych hlasov. Dobré staccato možno doceliť jedine pružným ovládaním výdychového svalstva. Dôležité je však jemné nasadenie tónu, čistá intonácia a počas spevu staccata nemeniteľnosť ústneho otvoru. Pomocou staccata môžu speváci, hlavne koloratúrne soprány, dosiahnuť vysoké hlasové polohy. Niektorí pedagógovia odporúčajú cvičiť staccato pomocou vokálu „u“ iní zas odporúčajú formovať ústnu dutinu na vokál „u“, ale s nácvikom začínať pomocou vokálu „e“. Dôležité je pritom vyzdvihnúť mäkké podnebie čo najvyššie, pravda, pri dostatočnej dychovej opore, ktorá je tým väčšia, čím vyššie stúpame hlasom a naopak. Rovnako ako messa di voce aj nácvik staccata robíme až vo vyššom štádiu technickej vyspelosti. No jednako učiteľ musí dbať, aby spevák začiatok netvoril staccato iba uzatváraním hlasovej štrbiny, ale aby staccato tvoril prostredníctvom výdychového svalstva.







*Trilka.* Ovládaniu trilky sa vo vokálnom umení pripisuje veľký význam. Prístup k jej nácviku predpokladá už veľkú technickú pohotovosť hlasu. Nácvik trilky už v začiatočnom štádiu poskytuje učiteľovi príležitosť preveriť správnosť svojej pedagogicko-metodickej práce, lebo spievať trilku pri nesprávne posadenom hlase, s nedostatočne uvoľneným hrtanom, s násilne tvoreným tónom a bez dostatočnej dychovej opory nie je možné. Za predpokladu správne tvoreného tónu so všetkými pomocnými činiteľmi možno pristúpiť k nácviku trilky. Dĺžka nácviku trilky až k nadobudnutiu schopnosti jej umelecky hodnotného tvorenia môže byť rôzna, nie ojedinele aj niekoľkoročná. Zaspievať trilku nie je vlastnosť prirodzená, ale každý spevák sa ju môže naučiť. Prirodzene, ľahšie túto schopnosť nadobúdajú ľahšie hlasy, lyrické, ako hlasy dramatické. Učiteľ však musí s týmto problémom oboznamovať aj dramatické hlasy, ktoré tým nadobúdajú istú hlasovú pružnosť, pohyblivosť a schopnosť stvárňovať hlasom aj značne odlišné nálady.

Pri rozbere trilky, ktorá je tým krajšia, čím je rýchlejšia a rovnomernejšia, zistíme, že je to vlastne striedavý pohyb hlasu na dvoch tónoch v rozsahu veľkej alebo malej sekundy. Použitie veľkej alebo malej sekundy závisí od tóniny, v ktorej práve spievame. V F dur bude na tóne g' trilka prebiehať na tónoch g'—a'. Naproti tomu v f mol na tónoch g'—as'. Z toho vyplýva potreba nacvičovať trilku vždy obidvoma spôsobmi. Niektorí učitelia tvrdia, že správnejšie je začínať s nácvikom trilky na veľkej sekunde, aby si hrtan nezvykol na malý, chvejivý pohyb a neobmedzil sa iba na tvorenie vibrata, prípadne tremola, ktoré by sa pri nácviku trilky na malej sekunde ľahko mohli zamieňať. S týmto názorom sa možno plne stotožňovať. Trilka sa zväčša robí od základného tónu smerom na hornú sekundu, čiže pohyb sa deje na základnom tóne a hornej sekunde. V hudobnej literatúre sa často vyskytuje potreba akcentovať alebo základný tón, alebo sekundu. Pri nácviku odporúčame striedavo cvičiť obidva spôsoby. Má to aj ten význam, že učiteľovi i žiakovi sa tak dáva lepšia možnosť kontrolovať hlas v stanovenom rozsahu. Stáva sa totiž,

že u spevákov, najmä starších, kde hlasový orgán stráca pružnosť, sa trilka počuteľne pohybuje až v rozsahu tercie. Pravda, niekedy sa to prejavuje aj u mladých spevákov, ale skôr ako dôsledok nesprávneho návyku.

Pri nácviku trilky dôležité je upozorniť, že najlepšie sa darí pri minimálnom prúde výdychu.



*Tremolo.* Jednou z najvyšších požiadaviek je tvorenie krásneho, jasného a vyrovnaného tónu. Toto vyrovnanie sa naruší preexponovaným napínaním dýchacieho svalstva a dychovej opory krčovitým držaním hornej polovice tela alebo prílišným upevňovaním a zdržiavaním dychu namiesto toho, aby ho spevák nechal pokojne prúdiť. Vplyvom týchto príčin vzniká v speváckom prejave najprv istá intonačná labilita, prechádzajúca postupne aj do tremola. Aby sa tomu spevák vyhol, musí mať pocit, akoby hlas mal napnutý medzi dvoma pólmami ako strunu — t. j. medzi čelnou dutinou a bránicou.

Tremolo vzniká najčastejšie pri silných hlasoch, zvlášť vtedy, ak spevák vyráza vzduch bez kontroly a jeho dych silne naráža na hlasový ústroj. Najprv sa začne ukazovať silné vibrato, z ktorého neskôr vzniká tremolo.

Ďalšou príčinou tremola je spev bez hlavových tónov s forsírovaním prsných tónov, čo spôsobuje únavu hlasiviek. Nech už tremolo vzniká z akýchkoľvek príčin, je takmer vždy prejavom chorobným. Príčina pôvodu tremola sa zisťuje ťažko a vlastné tremolo sa ešte ťažšie odstraňuje. Predchádzať mu možno jedine sústavnou kontrolou správneho dychu, náležitým upotrebovaním hlavovej rezonancie,

vyhýbaním sa spevu v indispozícii, šetrením hlasu pred včasným zostarnutím atď. Nebezpečenstvom pre speváka je aj častá zmena metódy spevu. Mnohí žiaci často vymieňajú učiteľov alebo preto, že podľa vlastného úsudku nerobia pokroky, alebo to či ono sa im nepozdáva správnym. Stáva sa i to, že žiak študuje spev súčasne u dvoch učiteľov. Je to veľmi nezdravý zjav a treba pred ním čo najdôraznejšie varovať. Spevák sa nevyhnutne dostáva do vzájomných rozporov, z ktorých sa ťažko dostáva von. Zmena metódy je opodstatnená len v tom prípade, keď metóda, ktorou žiak pracuje, je skutočne nevyhovujúca, čo potvrdí aj lekár — laryngológ. Vtedy treba prestať s vyučovaním a rozhodne hľadať učiteľa s vyhovujúcou metódou. Treba poznamenať, že určitá metóda, hoci v zásade správna, nemusí vyhovovať každému žiakovi.

**Koloratúra.** Rýchle melodické behy, pasáže, trilky, staccatá a figurálne ozdoby nazývame v speve koloratúrou. Korene operno speváckej koloratúry siahajú až do obdobia neapolského zrodu opery. Vtedy sa plne uplatňovala v trojdielnej forme árie. Keďže tretí diel bol obyčajne opakovaním prvého dielu (a b a), prvá časť sa prednášala obyčajne bez ozdôb, ale naproti tomu tretia časť, ktorá melodicky súhlasila s prvou časťou árie a bola by tak nudila diváka, bola vyzdobená všetkými dosiahnuteľnými virtuóznymi figuráciami. Skladatelia tieto ozdoby spočiatku vypisovali, no neskôr ich ponechali na ľubovôľu speváka, ktorý k stvárneniu tretej časti árie pristupoval vždy podľa toho, ako bol technicky a hudobne pripravený. Tento zvyk sa stal neskôr hlavným zdrojom úspechu speváka a obecenstvo často dychtivo očakávalo, akými novými virtuozitami ho spevák prekvapí. Tak sa vyvinula koloratúra, ktorá vyžadovala od ľudského hlasu najvyššiu pohyblivosť a technickú pohotovosť.

Čo je teda koloratúra? To, čo pri klavírnej hre nazývame technikou prstov, tú istú funkciu pri koloratúrnom speve vykonáva hrtan. Pri stálom a cieľavedomom cvičení možno svaly hrtana, hlasových väzov a dýchacieho orgánu vycvičiť, aby boli schopné plniť aj najťažšie inštrumentálne nároky.

Bolo by azda možné namietat, že koloratúra nemá budúcnosť, lebo súčasní skladatelia sa koloratúre vyhýbajú, neprikladajú jej umeleckú závažnosť a že teda pri hlasovej výchove je zbytočné touto otázkou sa zaoberať. Pravdou je, že koloratúra prestala mať tú veľkú funkčnosť, akú mala v predchádzajúcich storočiach, no jednako ani jeden spevák, ak máme na zreteli čisto technické stanovisko koloratúry, nemôže sa zaobiť bez koloratúrnej prípravy. Nielen lyrické hlasy, ale i hlasy dramatické, a to každého druhu, majú prejsť aspoň základnou prípravou koloratúrneho školenia, aby nadobudli väčšiu

technickú pohotovosť, schopnosť pružného ovládania svojho hlasového orgánu. Hlasy bez koloratúry sú niekedy meravé, surové, neschopné lahodného, voľne plynúceho prednesu, ba stáva sa, že majú ťažkosti aj s tvorením široko klenutej melódie. Hlas s koloratúrnou technikou ľahšie dosahuje jemné dynamické odtieňky, je pružnejší a v utváraní melodického línie pohotovejšie stváraňuje aj obsahovú stránku spievaného slova.

Nie je ojedinelým zjavom, že aj známi speváci, ktorí už praxou nadobudli skúsenosti, sa priam vyhýbajú predpísaným ornamentom, a to preto, že ich hlas nie je dosť ohybný a technicky pohotový. Koloratúra uspôsobuje hlasový orgán, aby vytváral hlasový produkt mäkší, pohyblivejší, technicky bezpečnejší, získava hlasu ľahkosť a prirodzenosť. Násilne tvorený tón ukracuje diváka o značnú časť umeleckého zážitku. Cvičenie koloratúry má svoj blahodarný účinok aj na zdokonaľovanie dychovej techniky. Má však jednu zásadnú nevýhodu, že esteticky pôsobí len pri dokonalej technike, čo za krátky čas nie je možné nadobudnúť.

Koloratúru rozoznávame dvojakú:

- a) Ozdobná koloratúra sa vyznačuje bohatými ozdobami melódie. Tieto melódie skladateľ vpisuje, a preto je potrebné ich pri prednese skladby rešpektovať.
- b) Bravúrna koloratúra vzniká ľubovoľným varírovaním danej témy, čo závisí od umeleckej a technickej zdatnosti speváka.

Pre koloratúru je charakteristický ľahko plynúci a hladko viazaný melodický tok. Pery, jazyk a brada sa nesmú pri rýchlych pasážach pohybovať a poloha úst má zotrvať po celú dobu koloratúrneho úseku nezmenená. Telo ostáva pokojné, bez zbytočných pohybov, ktoré by rušivo pôsobili na ľahkosť koloratúry. Pracuje jedine hlasový orgán.

Pre cvičenie koloratúry zdá sa najlepšie zodpovedá vokál „a“, ktorý popri príjemnom a estetickom znení dobre otvára aj hrtanový priestor. Niektorí učitelia odporúčajú pre začiatočníkov cvičiť koloratúru aj na vokáloch „i“, „u“, „o“. Zdá sa, že pri nácviku koloratúry treba vychádzať z individuálnych schopností žiaka. Na začiatku štúdia koloratúry odporúča sa cvičiť strednou silou hlasu (mezza voce) a zväčša len pomocou krátkych cvičení. Treba však zachovávať predpísané tempo, rytmus a dbať na plynulé viazanie tónov (legato), najmä ak to skladateľ ináč nepredpísal.

Medzi ozdobami koloratúry sa najčastejšie používajú: predrážka, trilka, kadencia a staccato. Dýchanie pri koloratúre je veľmi obťažné, pretože vyžaduje dlhý dych a ekonomické narábanie s dychovým prúdom. Často sa stáva, že jeden dych na predpísanú pasáž nevy-

stačí. Naberaním novej zásoby vzduchu sa však nemá porušiť zmysel slov, ale treba vdýchnuť tak, aby čo najmenej narušila plynulosť melódie. To znamená rýchly vdych, nikdy však nie tesne pred ozdobou alebo azda počas ozdoby. Núdzový vdych sa najlepšie vykoná nepatrným skrátením neprízvučnej doby a takto získaný čas sa využije na nový vdych. Pravda, to predpokladá dobré preskúmanie vdychových možností. Takýchto problémov poskytuje študijná literatúra dostatok a bude aj na učiteľovi, aby s nimi žiaka náležite oboznámil.



W.A.Mozart: *Don Juan*. Úryvok z árie Dona Ottavia.



*Recitatívny spev.* Už sám pojem recitatív naznačuje, že ide o melodicky vyklenutý prednes textu, pričom tempo rytmu, notové hodnoty a intonačné danosti sa musia plne rešpektovať. Keďže recitativu niekedy speváci nepripisujú správny hudobný význam a do popredia skôr stavajú význam slova, treba poznamenať, že v recitatíve je rovnako dôležitá aj stránka hudobná, lebo z umeleckého hľadiska pripisujeme rovnaký význam obidvom zložkám, bude teda správne, ak už aj názvom tejto kapitoly — recitatívny spev — zdôrazníme jeho umeleckú podstatu.

Recitatív, ako ho poznáme v starších operách z doby klasicizmu, vyvinul sa z pôvodného „*stile rappresentativo*“, ktorý skladatelia uplatňovali vo svojich operách v polovici XVII. storočia. *Stile rappresentativo* zdôrazňoval významovú stránku textu, pričom sa pridŕžoval prirodzenej intonácie, prízvuku a interpunkcie hovorenej reči. Naproti tomu benátska opera vyzdvihla hudobnú zložku, dovolila si smelšie melodické variácie a začala dej opery členiť na uzavreté čísla — recitatívy a árie. Recitatívom pripadla pritom úloha dejového pohybu, lebo v ňom sa divák dozvedel zmysel dramatickej zápletky, jej zauzlenie i rozriešenie. Ária bola miestom oddychu.

Po vzniku opery buffy ukázala sa potreba rozlišovať medzi komickým recitatívom a recitatívom vo vážnej opere. Tak opera buffa začala používať tzv. *secco recitativ* čiže suchý recitatív, kým vážna opera *secco recitativ instrumentale* čiže spevný recitatív.

*Secco recitativ* je v podstate len zvýraznením intonácie prirodzeného hovoru, pričom striedavo dominuje zložka spevná a hovorová. *Secco recitativ* sprevádza obyčajne buď cemballo, buď klavír a len v neskoršom období akordy orchestra. Sprievod nemá pôvodne funkciu dramatického dôrazu, ale jeho úlohou je intonačná a tonálna podpora speváka. Tento recitatív sa spieva obyčajne v rýchlom tempe, ľahkým a nenúteným spevným prednesom, ale zato zdôrazňovaním textu. Taliansky *secco recitativ* XVII. a XVIII. storočia ešte nemal funkciu charakteristiky dejových postáv. Smetanova opera *Predaná nevesta* už v melodickom vedení recitativu má charakterizačné prvky, ktoré vyjadrujú tak povahu postavy, ako aj jej momentálny duševný stav. Orchestrálny sprievod, hoci len akordický, už nemá za úlohu iba udržať speváka v správnej tónine, ale orchestrálny sprievod v súhlase s textom akcentuje situáciu na scéne, ako aj psychické stavy dejových osôb. Vystavený na princípoch intonácie českej reči, svojou životosťou a pohyblivosťou napomáha typizáciu postáv z dejového procesu.

Spevný recitatív (*instrumentale*) je v porovnaní s predchádzajúcim starostlivejšie melodicky vypracovaný, plynie vo voľnom, pokojnom

tempe, pričom má spev dominantnejšiu funkciu, ale značný dôraz sa kladie aj na obsah slova a zreteľnosť artikulácie. Preto sa pripúšťa, že niekedy hodnota nôt sa nemusí presne dodržiavať, ale skôr iba melodická plynulosť. Až romantická opera používa spevný recitatív v dramatickom začlenení s pevnou melodikou a rytmom zadeľuje ho už do taktov.

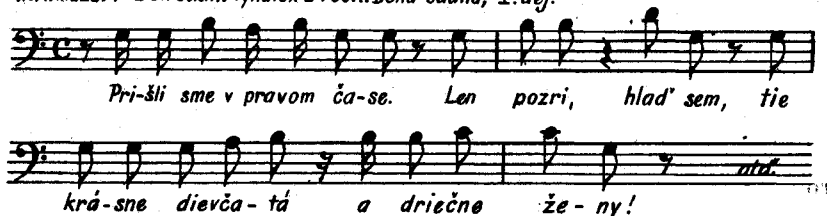
Pre správny prednes oboch druhov recitativov je potrebné dokonale ovládať zákonitosti reči, v ktorej recitatív prednášame.

Wagnerova reforma prejavila sa aj v novej forme spevnej deklamácie. Hudobno dramatické dielo už nie je členené na uzavreté čísla, ale dej sa rozvíja v plynulej „nekonečnej“ melódii, kde recitatív splýva s áriou. Melodická výstavba hlasov má raz charakter recitatívnej melódie, inokedy melodickú vzornosť árií, podľa toho, ako to vyžaduje situácia na scéne. Snaha po dramatickej pravdivosti, nadmerné zdôrazňovanie funkcie orchestra, prieknutie mu úlohy jediného nositeľa hudobno dramatického účinku viedlo neskôr, najmä vo formalistických smeroch k úplnému potlačeniu spevnej melódie a spevným hlasom na scéne pripadla úloha deklamovaním textu tlmočiť len obsah symfonického prúdu orchestra. Tento deklamačný sloh sa všeobecne nazýva „Sprachgesang“. Ako hovorí sám názov, prevažuje hovorená reč nad spevnou melódiou.

Realistické tendencie v našej opere, poukazujúc na škodlivosť a neprirodzenosť tohto extrému, vyzdvihujú spevnú melódiu ako nositeľa ideí, ako hlavný prostriedok dramatického účinku, ako základné stavivo modernej realistickej opernej drámy.

Z toho, čo sme povedali o recitative a jeho funkcii v opernom diele, o jeho jednotlivých formách, vyplýva dosť jasne, že sa tak stáva problémom aj pre vokálnu pedagogiku, a preto v pokračovaní hlasovej výchovy sa ním treba zaoberať. Východiskom pre nás bude recitatív mozartovský, ktorý sa charakterizuje ľahkou, vzletnou melódiou, bez dramatického pátosu, ako aj bez zvláštneho zdôrazňovania slovného podkladu. Zreteľná artikulácia je nevyhnutná.

W.A. Mozart: *Don Juan*. Výňatok z recit. Dona Juana, I. dej.



Prišli sme v pravom ča-se. Len pozri, hlad' sem, tie  
krá-sne dievča-tá a driečno že-ny!

Slohová odlišnosť romantizmu, ako sme na ňu už poukázali, určuje pedagogike hlasovej výchovy ďalšie, závažnejšie problémy. V obsahu slova a melódie sa má prejavíť pravdivá životnosť dejovej osoby a táto skutočnosť podmieňuje výstavbu melodickej línie v náležitom dynamickom odstupňovaní a emocionálnom stvárnení, teda v jej priľahavom dramatickom zvýraznení.

*B. Smetana: Predaná nevesta. I. dejstvo. Výstup II.*

Tak tedy se to přece stá-ti má, ó, já ne-šťastná!

Ma-řen-ko! Co tě tak zar-mou-ti-lo, co se sta-lo?

*rit.*

Aká je dôležitá vysoká technická príprava speváka na zvládnutie hudobno dramatických diel, znova dostatočne dokumentujú recitatívy z nových slovenských oper, kde snaha o výrazovú pravdivosť vystupuje do popredia ešte naliehavejšie.

*E. Suchoň: Krútnava.*

*Lento*

Šťelina

Jan - ko! Ja som tu! Ja-no vstaň! Ja som to,

1. Obraz

*rit.*



tvôj o-tec, synku, vstaň! atd.

atd.

*J. Cikker: Beg Bajazid. Prolog.*

*Beg Hasan:*

To už poz - nám,

s tým hor-ským ľuďom ťaž-ká ro - bo - ta. atd.

*Belcanto.* Krásny spev (belcanto) je vlastne najvyššou požiadavkou vokálnej pedagogiky. Najdôležitejším znakom umeleckého spevného prejavu je vyrovnaný hlas v celom hlasovom rozsahu, jednotnosť farby vo forte i piano bez akéhokoľvek forsírovania a napokon vynikajúca technika, schopnosť tvoriť široko spevnú melódiu, spojenú s duševným prežívaním a náladovým vyjadrením v samom speve a prednese. Kto tieto schopnosti nemá, nemôže si nárokovať miesto medzi skutočnými umelcami.

Snaha po hlasovom vyrovnaní sa nemá pliesť so všelijakými metódami alebo manierami spevu. Vyrovnanosť hlasu je nevyhnutná a bez nej nejestvuje umelecky hodnotná kantiléna. Nech je to akákoľvek metóda alebo akákoľvek škola spevu, dôležitý je výsledok. Od čias, čo nová škola spoznala princíp tvorenia tónu, dospelo sa aj k názoru, že nestačí iba taký spôsob spevu, kde dominuje iba chvenie hlasoviek, ale že rovnako veľké poslanie majú aj rezonančné priestory, ktoré pri speve musia byť čo najúplnejšie využité. Čím plnšie je spevák schopný použiť rezonančné priestory v prospech tvorenia hlasu, tým je jeho spev krajší. Princípom je, že zaspievaný tón nesmie z úst vyletieť „plocho“, ale cestou musí konať aj svoje poslanie, totiž zapojiť rezonančné priestory. Pri tomto speve nastáva pocit, že hlas sa tvorí v priestoroch nad hlasovým orgánom, teda v ústnej, nosohltanovej a hlavovej dutine, primerane spojenej aj s hrudnou rezonanciou (voix mixte). Hrtan sa uvoľní, koreň jazyka klesá a robí voľný priechod úniku vzduchu a tým aj tvoreniu tónu. Predstava jedného bodu, kdesi nad koreňom nosa a koncentrácia hlasu do tohto bodu napomáha jeho vyrovnanie. Pritom je dôležitá aj funkcia správneho dýchania.

*Setrenie hlasu.* Ako je potrebné venovať mnoho času k nadobudnutiu schopnosti ovládnuť vlastný hlasový orgán na dobrý umelecký výkon, tak je potrebné učiť sa aj šetriť hlasom. Náročné štúdium rolí pri plne znejúcom hlase spôsobuje hlasovú únavu a jeho včasné opotrebovanie. Z toho vyplýva, že nadobudnutie schopnosti šetriť vlastný hlasový orgán je nevyhnutnou požiadavkou pre každého výkonného umelca-speváka. Správny spôsob šetrenia hlasu znamená správne spievať, ale s tým rozdielom, že sa tu pracuje s oveľa menším dychovým prúdom pri plnej výslovnosti, bez námahy a s prevažným uplatnením hlavovej rezonancie. Týmto spôsobom možno študovať bez akejkoľvek ujmy na hlase, ba naopak, správne šetrenie hlasu ešte hlasu osoží. Naproti tomu nesprávne šetrenie hlasu spôsobuje zachrípnutie alebo sťahovanie hrdla, teda zlozvyky, z ktorých sa ťažko dostať von. Ak sa spevákovi nedarí nadobudnutie tejto schopnosti, odporúča sa spievať o oktávu nižšie.



## Z Á V E R

Už v úvodnej kapitole sme naznačili, že kniha Hlasová výchova sa upriamuje predovšetkým na praktickú stránku, vychádzajúc z potreby usmerňovať hlasovú výchovu na školách základného stupňa, i hlasovú výchovu v dospelom veku. Nezaoberá sa preto problematikou vedeckých princípov, ktoré by si vyžadovali samostatné spracovanie a na ktorých už azda niektorí naši vokálni pedagógovia aj pracujú. Učebnica teda podáva základné návody pre prácu učiteľa i žiaka, dáva možnosť konfrontovať metodické názory a zo strany pedagógov jednotlivé kapitoly aj vyžadujú isté prehlbenie, čo vynucuje sama povaha práce, najmä vzhľadom na individuálne schopnosti žiakov. V metodike sme uplatňovali hľadisko v značnej miere zovšeobecňujúce, za základ sme brali začiatočníka speváka s priemernými schopnosťami čiže so zdravým rozvojaschopným hlasovým orgánom a primeranou muzikalitou.

Kniha svoj cieľ splní, ak len v minimálnej miere prispeje k objasneniu závažných problémov v otázke hlasovej výchovy.



## ZOZNAM LITERATÚRY

- D. L. Aspelund*: O pěveckém umění. Státní nakladatelství krásné literatury, Praha 1955.
- Barraud A., Nager F. R., et al.*: Lehrbuch der Hals-Nasen-Ohren — und Mundkrankheiten. S. Karger, Basel 1947.
- Josef Bartovský*: Zpěvu dar všech srdci vroucích, Theodor Mareš, Plzeň 1941.
- Brohm Fr.*: Poznámky k otázce hlasové hygieny. Prednáška na celoštátnej konferencii o výchove speváckych kádrov podľa vedeckých metód, Praha 1955.
- Paul Bruns*: Baryton oder Tenor? Berlin. Gross Lichterfelde 1910.
- Dannenberg*: Katechismus zpěvu
- Dr. Viliam Fedor*: Metodika hudobnej výchovy. Slovenské pedagogické nakladateľstvo 1954.
- E. J. Gembickaja — E. A. Lobačeva*: Chor chudožestvennogo vospitaniya. Soderžanie i metody raboty. Izdatel'stvo akademii pedagogičeskich nauk RSFSR, Moskva 1954.
- Hála B., Slovák M.*: Hlas, řeč, sluch. SNP, Praha 1955.
- R. Hennig*: Deutsche Gesangschule. Posen 1889.
- August Iffert*: Allgemeine Gesangschule. Breitkopf und Härtel, Leipzig.
- Hanuš Lašek*: Kritéria starovlašských pěveckých škol, neapolské a boloňské. Zlatý věk pěveckého umění. Fundamentální principy starovlašských škol pěveckých. Fr. Hovorka, Praha 1908.
- Lilli Lehman*: Meine Gesangkunst. Bote und Bock, Berlin W 8 1922.
- František Lýsek*: Hudebnost a zpěvnost mládeže ve světle výskumu. Štát. ped. nakl. v Prahe, 1957.
- F. Martienssen — Lohman*: Kształcenie głosu śpiewaka. Polskie wydawnictwo muzyczne. Krakow 1953.
- Josef Masopust*: Jak vyučovati zpěvu hlasově a intonačně. Josef Bartl—Praha 1934.
- Müller — Brunov*: Tonbildung oder Gesangunterricht? Leipzig 1922.
- P. Organov*: Pevčeskij golos i metodika jeho postanovki. Muzgiz 1951.
- František Pivoda*: Nová nauka zpěvu. Grégr a Valačka, Praha.
- M. V. Pol'skij*: Opyt raboty po peniju. (Prepodavanie penija i muzyki v pedagogičeskom učilišče) UČPEDGIZ — Moskva 1953.

**Rauber A., Kopsch Fr.:** Lehrbuch und Atlas der Anatomie des Menschen. G. Thieme, Leipzig 1951.

**Victor Rokytansky:** Sänger und Singen.

**Seeman M.:** O lidském hlasu. Orbis, Praha 1953.

**Jozsef Sik:** Elméleti és gyakorlati énekiskola. Károly Rozsnyai, Budapest 1912.

**Sineľnikov R. D.:** Atlas anatomii čeloveka. Medgis, Moskva 1952.

**MUDr. Július Varšányi:** O škodlivosti fajčenia a pitia alkoholických nápojov. Osveta, Martin 1953.

**Rudolf Vašek:** Otázky dnešního sólového pěvectví. Praha 1951.

# O B S A H

1. Úvod . . . . .	7
2. História vývinu vokálnej pedagogiky . . . . .	9
3. Vokálna pedagogika a jej cieľ . . . . .	12
4. Fyziológia hlasu . . . . .	20
5. Hygiena hlasu . . . . .	26
6. Fyziológia dýchania . . . . .	31
7. Návik spevného dychu . . . . .	41
8. Výchova detského hlasu . . . . .	43
9. Základná príprava k hlasovej výchove . . . . .	51
10. Hlasová výchova v I. ročníku základnej školy . . . . .	51
11. Hlasová výchova v II. ročníku základnej školy . . . . .	54
12. Hlasová výchova v III. ročníku základnej školy . . . . .	65
13. Hlasová výchova vo IV. ročníku základnej školy . . . . .	83
14. Hlasová výchova v V. ročníku základnej školy . . . . .	96
15. Hlasová výchova v období mutácie . . . . .	110
16. Hlasová výchova v dospelom veku . . . . .	112
17. Začiatkové štádium hlasovej výchovy . . . . .	114
18. Hlavová rezonancia . . . . .	115
19. Nasádzanie a tvorenie tónu . . . . .	121
20. Ďalší postup v nadobúdaní hlasovej techniky . . . . .	131
21. Legato . . . . .	140
22. Portamento . . . . .	141
23. Vydržané tóny . . . . .	142
24. Messa di voce . . . . .	142
25. Staccato . . . . .	143
26. Trilka . . . . .	144
27. Tremolo . . . . .	145
28. Koloratúra . . . . .	146
29. Recitatívny spev . . . . .	149
30. Belcanto . . . . .	153
31. Šetrenie hlasu . . . . .	153
32. Záver . . . . .	155
33. Zoznam literatúry . . . . .	157



DOC. IMRICH GODIN — Dr. MICHAL PALOVČÍK

## HLASOVÁ VÝCHOVA

Vydalo Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, n. p. v Bratislave. Vyšlo v edícii pedagogickej hudby, ktorú rediguje Andrej Očenáš. Šéfredaktor dr. Ondrej Mrlian. Zodpovedný hudobný redaktor Dezider Kardoš. Jazykový redaktor dr. Ján Oravec.

Technická redaktorka Edita Kolláriková. Korigoval dr. Štefan Hora.

Prebal a väzbu navrhol Eduard Antal.

Rukopis zadany 27. februára 1958. Vytlačené v novembri 1958. I. vydanie.  
Náklad 1.150 výtlačkov. Plán. hárky 10.3. Autor. hárky 11. Vydavateľ.  
hárky 11.5. Skupina papiera 17209/03, 86 × 122, 100 g. Písmo Latinka.  
Vytlačili Polygrafické závody, n. p., závod 1, Bratislava.

A 673 848

Cena viaz. Kčs 17,90

56/VI—2

30 109/22

KLASOVÁ  
VYCHOVA

