

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Zpěv

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

PĚVECKÁ PEDAGOŽKA MARGREET HONIG A JEJÍ

METODIKA

Michael Skalický

Vedoucí práce: Pavel Horáček, odb. as.

Oponent práce: Vladimír Doležal, odb. as.

Datum obhajoby: září 2020

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of music

voice

BACHELOR'S THESIS

**SINGING TEACHER MARGREET HONIG , AND HER
STUDENTS**

Michael Skalicky

Thesis Supervisor: Pavel Horáček, odb. as.

Thesis Opponent: Vladimír Doležal, odb. as.

Date of Thesis defense: September 2020

Academic title granted: BcA.

Praha, 2020

Prohlášení

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

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

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

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

ABSTRAKT

Bakalářská práce se zaměřuje na osobnost holandské pěvecké pedagožky Margreet Honig a její publikaci Skutečný zpěv. Úvodní část stručně představí některé další publikace o metodice zpěvu. Hlavní část práce je věnována publikaci Skutečný zpěv a základní problematice klasického zpěvu. Popisuje pěvecký dech, rezonanci, věnuje se otázkám jazyk a správné pěvecké výslovnosti. Závěrečná část obsahuje rozhovor se sopranistkou Simonou Houda Šaturovou a mezzosopranistkou Markétou Cukrovou, která přeložila do češtiny publikaci Skutečný zpěv.

Klíčová slova: Margreet Honig, Skutečný zpěv, klasický zpěv, pěvecká pedagogika, dechová opora, Simona Houda Šaturová, Markéta Cukrová

ABSTRACT

The bachelor thesis focuses on the personality of the Dutch vocal pedagogue Margreet Honig and her publication True Singing. The introductory part briefly introduces some other publications about the methodology of singing. The main part of the work is devoted to the publication True Singing and the basic issues of classical singing. It describes correct breathing during singing, resonance, deals with questions of language and correct singing pronunciation. The final part contains an interview with soprano Simona Houda Šaturová and mezzo-soprano Markéta Cukrová, who translated into Czech the publication True Singing.

Keywords: Margreet Honig, True Singing, classical singing, vocal pedagogy, breathing support, Simona Houda Šaturová, Markéta Cukrová

Poděkování

Rád bych na tomto místě poděkoval sopranistce Simoně Houda Šaturové a mezzosopranistce Markétě Cukrové za jejich cenné názory, ochotu a čas, který mi věnovaly.

OBSAH

ÚVOD	8
1 VÝBĚR NĚKTERÝCH PUBLIKACÍ O PĚVECKÉ PEDAGOGICE	9
1.1 BOHUMIL BENONI	10
1.2 RUDOLF VAŠEK	12
2 MARGREET HONIG.....	15
2.1 ŽÁCI MARGREET HONIG	16
2.2 SKUTEČNÝ ZPĚV.....	18
2.3 PRÁCE S DECHEM A TĚLEM	19
2.4 VOLNÝ TON.....	20
2.5 DECHOVÁ OPORA	21
2.6 REZONANCE.....	23
2.7 JAZYK A DIKCE.....	24
3 ROZHOVOR SE SOPRANISTKOU SIMONOU HOUDA ŠATUROVOU	26
4 ROZHOVOR S PŘEKLADATELKOU KNIHY <i>SKUTEČNÝ ZPĚV</i> MARKÉTOU CUKROVOU	29
ZÁVĚR.....	30
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	31

ÚVOD

V bakalářské práci se věnuji osobnosti holandské pěvecké pedagožky Margreet Honig. Jde o velice zajímavou a inspirativní umělkyni, která zdokonalila v pěveckém umění mnoho úspěšných operních pěvců dnešní doby. České publikum se může pravidelně setkávat se sopranistkou Simonou Houda Šaturovou, která se hrdě hlásí k žákům paní Honig. Ze světových operních hvězd můžeme jmenovat například lotyšskou mezzosopranistku Elinu Garanču.

Výčet známých jmen ale není tím hlavním, co poukazuje na výjimečnost Margreet Honig. Její osobnost mě zaujala především po přečtení publikace *Skutečný zpěv*. Jde o knihu rozhovorů, které s ní vedla jedna z jejích úspěšných žaček Gordana Crnkovič. Během čtení těchto rozhovorů se čtenář dozvídá o jakémsi celostním pojetí zdravého zpěvu, o tom, že nelze vypustit krásný tón bez dokonale ovládaného dechu a absolutního uvolnění v těle a že i při klasickém zpěvu spolu všechno souvisí.

V bakalářské práci shrnuji některé poznatky z ostatních publikací věnovaných klasickému zpěvu a na základě tohoto studia pojmenovávám, v čem je metoda Margreet Honig přínosná. Podstatná pasáž je věnována stěžejním pojmům a zásadám, které patří k pilířům pedagogické práce holandské zpěvačky.

1 VÝBĚR NĚKTERÝCH PUBLIKACÍ O PĚVECKÉ PEDAGOGICE

Publikací, ze kterých by současný student klasického zpěvu mohl čerpat relevantní informace o pěvecké technice je nedostatek. Existují starší publikace, které shrnují základní poznatky, uvádějí některá cvičení a vysvětlují správné fyziologické funkce hlasového ústrojí. Mezi takové publikace patří například *Krátké pojednání o zpěvu v teorii a praxi* od Apolla Granoforteho, které bylo v českém překladu vydáno naposledy v roce 1960.

Podrobněji v této kapitole zmíníme odkaz Bohumila Benoniho a Rudolfa Vaška, kteří v oblasti české pěvecké pedagogiky zanechali významnou stopu.

1.1 BOHUMIL BENONI

Velice zajímavá je pro mladého studenta zpěvu osobnost barytonisty Bohumila Benoniho (1862–1942), významného sólisty Národního divadla v Praze. Jakožto pedagog byl původně odchovancem italské pěvecké školy druhé poloviny 19. století. Ve svých dvou knihách, zabývajících se situací v tehdejší pěvecké pedagogice je poměrně kritický ke stavu českého pěveckého školství. Kritizoval také různé studijní pobyty mladých pěvců v cizině, protože zastával názor, že český pěvec se může naučit zpěvu jen u českého učitele.

V tomto smyslu se zabýval fonetikou. Na českém jazyce chtěl slavný český barytonista definovat českou pěveckou metodiku. Představoval si učitele zpěvu jako činného umělce, nebo umělce na odpočinku, který ale nepozbyl své hlasové dovednosti (což by mělo svědčit o prospěšnosti jeho metody).

Bohumil Benoni definoval čtyři body, které učitel musí každému žáku zaručit. Říká přímo, že *„žák svůj hlas pozná, tj. že pozná jeho skutečný objem, jeho zvučnost a jeho kategorii, že hlas jeho bude v brzku poddajným, měkkým, zvučným, a že zmohutní, že se postará o klid žákova hlasu při tvoření každého tónu, jež klaviatura jeho hlasu obsahuje, že vše co si druhdy žák kvalifikoval jako nejvýše nesnadné a těžko proveditelné, nebylo vlastně nesnadně nesnadným, nýbrž že se zdařilo jen šťastnou náhodou a nikoliv jistě, určitě pevně, tedy že vše při uvědoměném zacházení s ústrojím hlasovým je vždy s jistotou a snadno proveditelné“* (Benoni, B.: *Pěvecké umění a jeho metodika*. Nákladem spisovatelovým, Praha 1926, str. 27 a 28).

O Benoniho pedagogické služby byl velký zájem, pravidelně odučil 54 lekcí v týdnu. O jeho metodě je možné dozvědět se z jeho tří spisů: *Pěvecký breviář* (Fr. A. Urbánek a synové, Praha 1919), *Pěvecké umění a jeho metodika* (Nákladem spisovatelovým, Praha 1926) a *Kapitoly o pěveckém umění* (Nákladem spisovatelovým, Praha 1928).

Benoni zdůrazňoval potřebu ovládnutí hlubokého, takzvaného abdominálního způsobu dýchání. O důležitosti dechu řekl doslova: *„Je-li vydechování a vdechování vzduchu prováděno způsobem nesprávným, mění se ihned přirozená barva hlasu. Proto také kladu největší důraz na nejdůkladnější výcvik dechu. Tento výcvik jest nejdůležitější ze všech cvičení pěveckých a bezpodmínečný,*

chce-li pěvec dosíci svým uměním velkých výsledků (Benoni, B.: *Pěvecký breviř*. Fr. A. Urbánek a synové, Praha 1919, str. 23).

S tím musí konvenovat i celkový postoj pěvce, který má být přímý, s hlavou mírně zakloněnou a s vyklenutým hrudníkem. Vdechovat se podle Benoniho má široce, neslyšně. Pěvec má mít pocit rozšiřování spodních žeber a vypínání přední břišní stěny a boků, přirozeně ustupující před klesající bránicí.

Je zajímavé, že pro Benoniho bylo zcela zásadní, aby hlas zněl v mladém věku spíše tmavě (ne však dutě) a naopak ve starším věku, aby byl jasnější a světlejší. O hlasových rejstřících prohlašoval Benoni, že čím je znatelnost přechodu z jednoho do druhého rejstříku menší, tím je hlasová produkce kvalitnější.

Ve své metodice Bohumil Benoni definoval, že pravého pěveckého umění a dokonalého technického ovládnutí svého hlasu může pěvec dosáhnout pouze správným užíváním hlavové rezonance. Kromě dokonalosti hlasové techniky pokládal pro pěvce za nejdůležitější umění výrazu.

Nejvýznamnějším pokračovatelem odkazu Bohumila Benoniho byl Zdeněk Otava, český barytonista a sólista opery Slovenského národního divadla v Bratislavě, Státního divadla v Brně a opery pražského Národního divadla.

Jako pedagog vycházel víceméně z metody, kterou se naučil u Benoniho. Jeho poznatky zkonfrontoval s italskou i německou školou. Jako pedagogovi se mu podařilo ovlivnit přes své žáky další generace pěvků a pěvců. Jako všeobecně uznávaný pedagog a autorita měl také více možností k prosazení pojmu *Česká pěvecká škola*.

1.2 RUDOLF VAŠEK

Několik zásadních publikací o technice klasického zpěvu má na svém kontě Rudolf Vašek. Jeden z nejvýznamnějších českých pěveckých pedagogů se v roce 1922 seznámil s dílem německého pedagoga MUDr. Wilhelma Reineckeho, který spolu s MUDr. Paulem Brunsem a manželskou dvojicí Franziskou Martienssen-Lohman a Paulem Lohmanem patřil k nejvýznamnějším německým zpěvním teoretikům 20. století.

U Reineckeho Vašek pět let soustavně studoval a později ho ovlivnily myšlenky německého vokálního teoretika MUDr. Paula Brunse, které se promítly i v jeho učebních postupech.

Ve svých spisech Vašek předkládal dvě cesty hlasového školení, které byly v dějinách pěveckého umění uplatňovány. První vychází ze staroitalské tradice a je založena na používání vlastních zkušeností. Druhý způsob se začal uplatňovat nejvíce ve druhé polovině 19. století a byl úzce spojen s objevem laryngologického zrcátka. Snažil se dokázat, že lidský hlas lze vyškolit na základě vědeckých poznatků. Zastánci obou názorů spolu vedli spory, které vyústily v poznání, že žádný moderní hlasový pedagog se neobejde bez obou složek.

Většina spisů o pěvecké pedagogice pojednává v první řadě o způsobu nádechu a jeho využití, tedy takzvané dechové opory. Obecně můžeme říct, že je rozdíl mezi normálním dechem a dechem při mluvě a zpěvu. V normálním stavu, kdy člověk nevykonává nic náročného, jsou fáze dechu nádech – výdech – pauza, při mluvě a zpěvu jsou také tři fáze: nádech – zadržení dechu – fonace.

Moderní medicína definuje tři základní dechové typy. Tím prvním je klavikulární typ dýchání, čímž myslíme způsob dechu, při kterém jsou plíce naplňovány jen ve své horní části. Tento dech je charakteristický pro velmi namáhavou činnost a pro zpěv je úplně nevhodný. Druhý typ se nazývá kostální. Při tomto způsobu dýchání se rozšiřuje hrudní koš ve své nižší části dopředu i do stran. Břicho je vtahováno dovnitř. Pokud se tento vdech přežene, je ochablá bránice vtahována dovnitř a neklesá tak, jak by měla. Třetí typ se nazývá abdominální, někdy též brániční. Provádí se hlubokým vdechnutím, kdy hrudník zůstává v klidném postavení a rozšiřuje se břišní dutina. Její obsah je vytlačován klesající bránicí. Nejvhodnější typ dechu pro zpěv je podle většiny odborníků smíšený kosto-abdominální typ dechu. (Vašek, R. :*Kultivovaný zpěv*. Panton, Praha 1977)

Podle fyziologických studií neexistuje čistě izolovaný břišní či kostální nádech, ale pouze nádech s větším nebo menším podílem dechového typu. Nejdůležitějším faktorem v samotném nádechu je ale každopádně naplnění plic dostatečnou zásobou vzduchu. Druhá fáze práce s dechem je jeho zadržení, velmi krátká chvíle před začátkem fonace, která by měla u zpěváka probíhat uvědoměle. Podle Vaška dává pružné zadržení dechu, které se projevuje mírně zpevněnými břišními svaly zpěvákovi pocit opory. Není tím myšlena ztuhlost břišních a zádových svalů, které mají zůstat i při tomto zadržení elastické. V pěvecké pedagogice se nejčastěji objevuje termín *apoggio della voce* – opora hlasu. Ve většině případů je tímto myšlena opora dechu a rezonanční opora v hlavových dutinách a také hrudi.

Definici ideálního *appoggio* vyslovil v knize *Le puissances vocales* francouzský foniatr MUDr. Luis Wicart: „*Normální opora je nepopsatelná: učitel i zpěvák přitom konstatují, že dech je veden správně, že se tón tvoří čistě, bez nárazu, bez předběžné ztráty dechu, bez kontrakce, a že jedinou snahou při vzniku tónu je přesná výslovnost příslušné samohlásky nebo slabiky*“ (Rosner, R.: *Bel canto a moderní pěvecká pedagogika*. Státní hudební vydavatelství, Praha 1963).

Rudolfu Vaškovi byly především cizí násilné metody vedení dechu, které nabádaly k silovým výkonům. Věděl, že za forsírovaným nádechem se skrývá forsírovaný hlas. Tvrdil, že jen přirozená dechová funkce může vést k dokonalé pěvecké technice. Naprostým základem v metodice Rudolfa Vaška byla bránice, o které píše v kapitole o dechu: „*Hrudník zůstává v naprostém klidu, poněvadž uskutečňovatelem zpěvního dechu se pozvolně stává jen bránice. Její naprosté uvolnění je základní podmínkou další zdařilé hlasové výchovy každého žáka*“ (Vašek, R.: *Kultivovaný zpěv*. Panton, Praha 1977, str. 67).

Základním principem nacvičování pěveckého dechu je podle Rudolfa Vaška relaxace všech svalů, které se podílejí na dechové činnosti, zejména bederních a břišních. Břišní stěna se při zpěvu nemá násilně kontrahovat ani stahovat. Proto se základní cviky mají provádět v uvolněném sedu, kdy nejsou křečovitě sevřené dýchací orgány.

Teoretický odkaz Rudolfa Vaška je v dějinách české hudební pedagogiky zásadní, proto mu věnujeme v naší práci poměrně významný prostor. K rozšíření obzorů

mohou studentům klasické zpěvu sloužit také některé další publikace, například *Vědomé zpívání* Franzisky Martienssen (1987), z novějších potom knihy dr. Jitky Vydrové *Rady ke zpívání* (2009) a *Hlasová terapie* (2017).

2 MARGREET HONIG

Nizozemská sopranistka Margreet Honig (nar. 1938) studovala u Annie Hermes a Corrie Bijster na konzervatoři v Amsterdamu. Poté se přesunula do Spojených států amerických, kde pokračovala ve studiích u Evelyne Lear a dále se věnovala především studiu francouzského repertoáru v Paříži, pod uměleckým vedením Pierra Bernaca.

Během své kariéry se intenzivně věnovala pěveckým recitálům se svým dvorním klavírním doprovazečem Rudolfem Jansenem a také nahrávací činnosti. Kromě Jansena nahrávala především s *Radio Chamber Orchestra* dirigovaným Kennethem Montgomerym. V posledních dekádách se věnuje především pedagogické práci. Mnoho let vyučovala na rotterdamské konzervatoři, na konzervatoři ve Sweelinku a Amsterdamu.

Je pravidelně zvána na masterclassy a interpretační kurzy po celé Evropě a také ve Spojených státech. Vyučovala na konzervatoři v Curychu, Basileji, Stuttgartu, Hamburku a ve Versailles, na Conservatoire National Supérieur v Paříži, na Académie du Festival Aix en Provence, londýnské Royal Academy a philadelphském Curtis Institute.

Pravidelně je také zvána na kurzy do operních studií v Mnichově, Basileji nebo Litvě. Během několika let své pedagogické kariéry dovedla na světová pódia mnoho významných zpěváků, jmenujme například Elinu Garanču, Coru Burggraaf, Simonu Šaturovou nebo André Morsche.

2.1 ŽÁCI MARGREET HONIG

„Setkání s Margreet patří k nejzásadnějším v mém profesním i osobním životě a stále ho považuji za malý zázrak. Od prvního okamžiku, kdy jsme se setkaly na pěveckých kurzech, mě fascinovala svým perfektním instinktem v odhalování problému, naprosto individuálním přístupem ke každému studentovi, absolutní koncentrací při práci, empatií a neutuchající pozitivní energií,“ uvádí doslova sopranistka Simona Šaturová (Honig, M.: *Skutečný zpěv*, Praha 2019, s. 11). S holandskou pedagožkou se setkala v době, kdy měla problémy s dechem a na něm především potom při lekcích pracovaly. V knize Šaturová uvádí, že jí Margreet Honig pomohla především na cestě k volné tvorbě tónu, uvolnění těla a k flexibilnímu dechu.

Také mezzosopranistka Eilna Garanča mluví především o uvolněném dechu. Při lekcích s Margreet Honig se naučila, jak pracovat s hluboký dechem a volným, ale reagujícím tělem. Pracovaly spolu také na koncentraci zvuku v jeho přirozených rezonančních místech: lícních kostech, čele, hrudi (Honig, M.: *Skutečný zpěv*, Praha 2019, s. 41).

Poměrně konkrétní vhled do metodiky Margreet Honig přináší nizozemská mezzosopranistka Cora Burggraaf, vítězka soutěže *ECHO Rising Stars Awards* 2009/10.

Jednou ze základních pomůcek výuky Honig je podle jejích slov nekonečná kružnice vedoucí kolem i vnitřkem pěvcova těla: *„Míří přes vršek hlavy od nosu k zátylku, dolů po páteři, prochází břišní dutinou a hrudníkem zpět k nosu. Podstatou této kružnice je proudící dech. Margreet klade velký důraz na to, aby oblast boků byla elasticky pevná. Nádech musí probíhat klidně a volně, s pocitem sání“* (Honig, M.: *Skutečný zpěv*, Praha 2019, s. 14).

Přední část této kružnice vede skrze hrudní kost. Ve středu této kružnice se podle holandské pedagožky nachází místo opory pro hlas. Důležité je držet zpříma hlavu a nenaklánět ji dopředu. Centrum rezonance je na vnitřní straně chrípí, přičemž na horním úseku kružnice mezi nosem a zátylkem probíhá takzvané „chrápání“, což je přímo termín Margreet Honig. Během pravidelných cvičení má pěvec nabyt pocit, že dech je nasáván od vnitřní strany nosu, podél lebky

směrem k její zadní části. Zadní část kružnice pak směřuje od zátylku dolů a krk je stále otevřený.

Stejně jako Bohumil Benoni se Margreet Honig během svých lekcí věnuje umění výrazu. Podle Cory Burggraaf je pro ni nejvyšším cílem hudba: *„Proto se nikdy nespokojí s pouhou hlasovou technikou. Hudba, obsah, emoce – jakkoli to chcete nazvat – musí být prostřednictvím ušlechtilého tónu dopraveny k posluchačům“* (Honig, M.: *Skutečný zpěv*, Praha 2019, s. 15).

Barytonista Martin Hummel, profesor zpěvu na konzervatoři ve Würzburgu, popisuje dechovou volnost, k níž vede Margreet Honig, jako pružnou kontrolu bránice, podle okamžité nutnosti rychlejší či pomalejší, mělčí či hlubší. *„Klade velký důraz na skutečnost, že volný tón nikdy nevzejde z ochablosti, nýbrž z inteligentně využití volnosti, čili z řízené přeměny dechové energie ve zvuk“* (Honig, M.: *Skutečný zpěv*, Praha 2019, s. 60).

2.2 SKUTEČNÝ ZPĚV

Publikace Skutečný zpěv je rozdělena do čtyř základních částí, ve kterých Margreet Honig formou rozhovoru se svou někdejší studentkou a nyní také pedagožkou Gordanou Trnkovic rozebírá základní problematiku, od dechu, jazyku a dikce, rezonance a hlasových oborů až po obecné myšlenky o hudbě a jejím významu v našich životech. Na následujících stránkách nastíníme nejdůležitější poznatky, které Margreet Honig přináší.

2.3 PRÁCE S DECHEM A TĚLEM

Margreet Honig se dlouhodobě zajímala o jógu a Alexandrovu techniku, velice ji také ovlivnilo vědecké zkoumání lidského dechu profesorky Ilse Middendorf (1910–2009, německá terapeutka, zakladatelka takzvané dechové teorie). V poznávání dechu ji také ovlivnila dechová lektorka Petra Bodnik.

„Jakmile pochopíme, že tělo, hlas a dýchání jsou části jednoho celku, jejich oddělování přestane dávat smysl. Vnímání vlastního těla ovlivňuje práci s hlasem. Když přijmete své tělo takové, jaké je, mnoho vokálních problémů se tím samo vyřeší,“ říká doslova Margreet Honig (Honig, M.: *Skutečný zpěv*, Praha 2019, s. 43).

Je nezbytné být pružný a mít výdrž, ale to podle Honig neznamena, že pěvec umí vědomě zadržovat dech a také svůj hlas ve volném, nebo dokonale uvolněném stavu, v němž může hlas zdravě plynout. Práce s tělem obnáší v jejím učení zároveň detailní poznávání vlastního těla, čímž má na mysli hledání syntézy, přímého přístupu k hlasu. Zpěvák má věnovat důkladnou pozornost tomu, aby cítil spojení mezi tělesnou pozicí, proudem výdechu a rezonancí. Zmíněné propojení může být schopen cítit, pokud má úplně uvolněné tělo a svalstvo v pružné pozici. Při takovém procesu neustále hledá vzájemné reakce mezi hlasem a tělem. Honig uvádí, že někdy se zpěváky pracuje pouze pomocí pohybu, aniž by při něm student vydával jakýkoli zvuk. Zpěvák by totiž měl být schopen naučit se oddělit vědomí těla od výroby tónu. Tělesné vědomí je něco jiného než samotná tvorba tónu. Jde o vnímání procesů důležitých pro rozeznění hlasu.

Pokud se student soustředí na ovládnutí dechu, může dosáhnout přirozeného a volného plynutí. Honig radí cvičit řízený nádech a výdech bez zpěvu, aby si zpěvák vybudoval představu vedení dechu a použití jenom nezbytného množství vzduchu pro tvorbu tónu.

Důležitá je i rychlost dechového proudu. Nelze totiž oddělit jeho plynutí od průběhu hudby a hudební fráze. *„Pokud během fráze řádně nevydechnu, nemůžu se zpět nadechnout hluboce a rychle – a naopak. Zpěvák musí vždy jistě vědět, jakou frázi zpívá. Nesmí držet dech v sobě, nesmí přepínat dechovou oporu, ale nesmí ani tón bez opory povolit. Musí přesně vědět, jak se dostane z bodu A do bodu B. Pokud se nenaučíme, jak a kde se uvnitř těla opřít, nikdy nebudeme zpívat s pocitem volného plynutí“* (Honig, M.: *Skutečný zpěv*, Praha 2019, s. 48).

2.4 VOLNÝ TÓN

Podle definice Margreet Honig je hlas volný, když je zpěvák schopen využít celé své dynamické škály a když používá zdravě vibrující, v čase trvajících tón.

„Během každé pěvecké hodiny se hlas musí otevřít. Jen tím způsobem se po dlouholeté práci osvobodí od technických zlovyků. Já učím zpívat s vášní, což je termín, který pochopitelně neexistuje. Je to můj osobní výraz. Je to zpěv, který proudí přímo ze srdce“ (Honig, M.: Skutečný zpěv, Praha 2019, s. 51).

Hlas, text a dech musí být používán s péčí. Zpěváci, kteří při zkoušení tlačí na hlas, zpívají hůř, protože ztrácí tělesnou pružnost. Svobodný tón je pak výsledkem dokonalé koordinace, bez silové manipulace, mnoha rozdílných prvků, které jsou při zpěvu uvnitř pěvcova těla v součinnosti. Když přeháníme výslovnost, hlasivky a fonace ztrácí volnost. Forsírujeme-li dýchání, ztratíme hudební frázi i správnou rezonanci.

Podle Honig je nutné, aby se bránice při nádechu mohla volně zhoupnout směrem dolů a stala se pomyslnou trampolínou. Při výdechu by naopak měla zůstat co nejdéle v otevřené poloze. Když má totiž bránice možnost se pružně otevřít, i hrtan automaticky hledá ideální pěveckou pozici.

Plynoucí výdech takzvaně „rozbaluje“ rezonanci a není možné docílit zpěvu volným tónem, když dech neproudí do rezonátorů. Po celou dobu trvání zpěvu musí být člověk napojen na dech.

Během zpěvu je nesmírně důležité zachovat si pocit spojení s pružností bránice, a to jak při nádechu, tak při výdechu. *„Jakmile se dechové svalstvo stane ‚motorem‘ na vhánění vzduchu, ztratili jsme spojení mezi pohybem dechu a pružnou bránicí. V takovém případě se bránice izoluje a ztratí vliv na proud výdechu. Pocit trampolíny je pryč. Je velmi obtížné popsat tento jemný pocit. U mých zpěváků vidím a slyším, a proto se stále ptám, jak se cítí a jestli je jim to příjemné“ (Honig, M.: Skutečný zpěv, Praha 2019, s. 56).*

2.5 DECHOVÁ OPORA

Dechovou oporu Margreet Honig popisuje jako souboj mezi pohyby nádechového a výdechového svalstva. Ty spolu „soupeří“ o vliv na vnitřní mobilitu těla. Nádech otevírá pěvcovo tělo, obsahuje sestupnou energii, výdech směřuje obráceně vzhůru. Dechová opora se dá také definovat jako nalezení rovnováhy mezi těmito dvěma směry tak, aby žádná z oněch dvou sil nepřevážila druhou. Kdybychom zůstali u metafory souboje, tak žádný ze soupeřů neporazí toho druhého.

Při nádechu má zpěvák zachovat pocit spojení s bránicí, aby poté nepřevážil spontánní výdech, což znamená, že je třeba mít zároveň v akci obě skupiny svalů, tedy jak nádechové, tak výdechové. Jakmile není proud výdechu správně regulován, v tónu se objeví přídech. Kvalita výdechu je slyšitelná dřív, než se ozve zvuk, tedy podmiňuje znění hlasu stejně jako pohyb smyčce podmiňuje houslový tón.

Je také třeba mít na paměti, že čím vyš student zpívá, tím intenzivnější musí být pocit prostoru, neboť proudící výdech ve tvaru vzduchového sloupce se zužuje. Pocit otevírání bránice je přitom podle Honig nejsilnější v zádech a žebrech.

Při nádechu se mezižeberní svalstvo neboli hrudní koš rozevívá díky vzduchu proudícímu pod mírným tlakem (bránice není sval ovládaný vůlí). Když se nadechneme, otevírání by se mělo odehrávat bez tlaku a přidávání svalové akce. Pokud totiž při nádechu vytlačíme žebra ven, zastavíme tím nádechový proud a spustím tím pouze prázdný svalový pohyb bez dechového impulzu. Vzduch musí být vypuštěn z plic směrem vzhůru, aby pomohl budovat a rozvíjet tuto součást opory.

Po celý čas zpěvu tedy máme dva prvky, které si musíme současně uvědomovat a se kterými musíme být schopni pracovat, aniž bychom je ovládali hrubou silou či stavěli navzájem do cesty.

„Pokud se nadechnu správně, bez svalové námahy, mé tělo se automaticky ocitne v dobré pěvecké pozici. Hrudník je otevřený a hrudní kost stoupá. Když vydechnu odspodu, cítím vzestupné plynutí výdechu a zároveň klesající ramenní pás. Tehdy stěny hrudníku ani hrudní kost neklesají. Hrudní kost (tzv. výdechový sval) zůstává otevřena a s pocitem plynutí během výdechu je jemně

nadzdvihována stoupajícím výdechovým proudem. Tomu já říkám příprava ke zpěvu“ (Honig, M.: Skutečný zpěv, Praha 2019, s. 64).

Podmínkou dobře fungující dechové opory je také dobré a elastické postavení těla během nádechu.

2.6 REZONANCE

Rezonance je jev, který vzniká v okamžiku rozkmitání hlasivek. Pocit rezonance rozvíjíme prostřednictvím fonace a zvětší se až dvakrát, má-li zpívaný tón takzvanou špičku. Rezonanci lze také popsat jako otevřený vokál vytvořený v ústní dutině. Má být tvořen volně, v opačném případě rezonanci nelze rozvíjet. Technicky lze rezonanci také popsat jako štíhlé vertikální vedení hlasu. Margreet Honig ale v této souvislosti zdůrazňuje, že štíhlé vedení hlasu neznamena žádnou deformaci, stlačování vokálů nebo jejich zatavování, ale že je třeba za každých okolností vyslovovat běžné mluvní samohlásky: *„Při rezonanci cítíte dobrou vokální pozici, v níž hlasivky kmitají s mírným, volným pohybem, nikdy velkým. Na téhle věci trvám. Dech pak stoupá v jemné spirále vzhůru. Představa rezonance je vždy vzestupná. I nejnižší tón musí vertikálně stoupat, jako kdyby byl umístěn v tenké tubě“* (Honig, M.: *Skutečný zpěv*, Praha 2019, s. 73).

Rezonanci dále Honig popisuje jako proces, při kterém fonace přiměje vzduch vibrovat. S vokální funkcí neboli s fonací musí pěvec vědomě začít. Nadechne se, vysloví samohlásku s pohybem hlasivek a zažehne rezonance. Podmínkou je zcela zdravý hlas.

Akt přípravy rezonance se odehrává ještě před nasazením tónu, pohyb nádechu je součástí přípravy. Samotná fonace nepřinese rezonanci, pokud předem nepřipravíme volný prostor, který se otevírá na popud dechu proudícího dovnitř.

„Správný je i pocit, že se rezonance posouvá k zadnímu nazývnutí na měkkém patře. Ze zkušenosti vím, že tento pocit je silný, pokud si představíme, že vdechujeme text. Je to dech, který vede, vsakuje text, sám stoupá a plyne směrem dopředu nad naší hlavou. Tento fenomén je dobře pozorovatelný ve vysoké poloze. Pokud se týče dechu, dá se říci, že jeho směřovaná energie stoupá hrdlem, vychází z temene hlavy a pokračuje k čelu“ (Honig, M.: *Skutečný zpěv*, Praha 2019, s. 77).

2.7 JAZYK A DIKCE

Mluvní hlas je z pohledu pedagogického vedení Margreet Honig velice důležitý. Zásadně ovlivňuje ovládání hlasu při zpěvu. Dikce a zpěv nejsou jedno a totéž, ale když pěvec tlačí na hrtan, artikulace se pro něj stává stejně obtížnou při řeči i zpěvu.

„U některých studentů začínám s vokalizacemi a pak se jich ptám, proč se jejich zpěvní hlas tolik liší od mluvního. A naopak, proč někdo mluví správně, ale nemůže najít svůj zpěvní hlas. Jistě, rezonance řeči není a nemusí být tak výrazná jako při zpěvu. Je umístěna níž. Ve zpěvním hlase sídlí rezonance kvůli řízenému výdechu nad úrovní výslovnosti textu, bez ohledu na výšku zpívaných not“ (Honig, M.: Skutečný zpěv, Praha 2019, s. 79).

Dikce neboli artikulace musí podle Honig vždy zůstat na horizontální úrovni, kdy jazyk je uvolněný a nevyvíjí žádný tlak na hrtan. Během zpěvu je artikulace spojená s aktivitou hrtanu, ale neměla by ovládat znění hlasu, protože text má zůstat na úrovni jazyka a rtů, kde je také úroveň artikulace. Fonetická funkce hrtanu leží níž než rovina artikulační a hrtan se tedy při zpěvu nesmí zvedat ani klesat. Zpěvák by měl mít pocit, že rezonanci přináší výdechový proud, že dech proudí přes hlasivky a pokračuje vzhůru k rezonátorům.

Nemělo by také nikdy dojít ke ztrátě typické kvality mluvního ani zpěvního hlasu, protože mluví-li zpěvák nezdravě, přichází často i o svůj zpěvní hlas.

Pokud student zpívá v horním rejstříku a nechá výslovnost stoupnout až na místo rezonance, může se dostat postupem času do vážných hlasových problémů. Text představuje spojení s hlasem a čím výš student zpívá, tím volnější musí být hrtan. Rovina řeči spočívá níž, než kde je umístěn artikulační mechanismus a je od rezonance díky představě artikulace oddělena. Správná představa výslovnosti pomáhá udržet hrtan i při vzestupných frázích v uvolněné pozici, díky čemuž zpěvák nemusí vynakládat námahu, aby ho v dané pozici udržel.

Když zpěvák ztratí rovnováhu mezi úrovní artikulace a rezonance, text se stává nesrozumitelným, a proto je udržení vodorovné artikulace nezbytnou podmínkou pro srozumitelnost ve vysoké i nízké poloze. *„Mnoho sopranistek tvrdí, že ve vysoké poloze už nedokáží vyslovovat nebo zpívat vokály ‚i‘ a ‚e‘. S tím já kategoricky nesouhlasím. Pro mne je to signál, že hlas není volný. Jde o problém*

vedení k jasné a přesné artikulaci, aby se student při zpěvu ve vyšší poloze nesnažil vyslovovat v rovině rezonanční` (Honig, M.: Skutečný zpěv, Praha 2019, s. 81).

3 ROZHOVOR SE SOPRANSTKOU SIMONOU HOUDA ŠATUROVOU

Mezi pěvce světové úrovně, kteří dlouhodobě spolupracují s Margreet Honig, patří i slovenská sopranistka Simona Houda Šaturová. Rozhodl jsem se proto paní Šaturovou požádat o odpovědi na několik otázek.

Jak jste se dozvěděla o pěvecké pedagožce Margreet Honig?

První informaci o Margreet mi předal Bronislav Procházka, korepetitor z ND, se kterým jsem v té době intenzivně spolupracovala. On sám se s ní seznámil, když byl pozván jako korepetitor na její kurzy v Německu. Také jsem se na zmíněné kurzy přihlásila a hned první den mi bylo jasné, že si moc přeji s Margreet spolupracovat. Ta spolupráce trvá už 14 let.

V čem Vám nejvíce pomohla?

Nejzásadnější změna byla v dechu. Bylo to náročné období, kdy jsem začala měnit svou techniku za „plného provozu“. Časem jsme měnily další oblasti a vlastně dodnes pracujeme na neustálém zlepšování.

Zpíváte jinak, než před Vašimi lekcemi s Margreet Honig?

Určitě ano. Naučila jsem se aktivovat celé tělo, ale zároveň jsem odstranila napětí ve svalech, které omezovalo volnou tvorbu tónu. Celá dechová opora se posunula níž, a já se „nedusím“ vlastním dechem. Bránice je elastická a dává oporu, na kterou jsem před tím nebyla zvyklá. Každopádně je to velké dobrodružství. Vaše tělo se časem mění a tomu musíte přizpůsobovat i techniku.

V publikaci *Skutečný zpěv* je kladen velký důraz na otázky dechu, dechových cvičení a dechové opory. Provádíte dechová cvičení každý den?

Dech je pro Margreet Honig alfa a omega zpívání a vlastně ne jenom zpívání. Stále si ho musíme správně aktivovat, utvrzovat správnou pozici opory a trénovat bránici, jako každý jiný sval v těle, který potřebujeme k výkonu. Při každém rozezpívávání si procvičím svých pár cviků.

Dokázala byste verbálně popsat Váš fyzický pocit dechové opory?

Popisovat pěvecké pocity je vždy ošemetné, ale pokusím se o to. Tyto pocity si připomínám při cvičení, při vystoupení se vše děje už automaticky.

Než se nadechnu, uvědomím si postoj těla, hlavně zadní část zad. Při nádechu cítím uvolněný hrtan, jako by mi studený vzduch obtékal jeho zadní stranu.

Vůbec nehraje roli, jestli se nadechují nosem nebo ústy. Vzduch dále jako by padal k bránici. Ta se elasticky rozšíří. Často si při cvičení nádechu chytanu poslední žebra, abych pohyb bránice cítila v dlaních a uvědomila si tak její správnou funkci. Vše musí být elastické, ani náznak tlaku. Když začnu zpívat, zapojují se svaly v podbřišku, ale zase bez tlaku. Když je nádech správný, tyto svaly se „spouští“ automaticky a pak s nimi pracuji podle fráz, které následují.

Vy sama učíte?

Zatím pravidelně neučím, ale už jsem měla v zahraničí kurzy a jednotlivé konzultace i u nás.

Mohla byste popsat hlavní zásady její pedagogické práce?

Její hlavní zásada je přistupovat ke každému studentovi, nebo profesionálnímu pěvci naprosto individuálně. Je obdařená velkou empatií a stačí jí málo chvil, aby dovedla odhadnout osobnost pěvce a zvolit strategii spolupráce. Sama mi řekla, že je někdy velmi náročné odolat svodům řešit okamžitě nejpálivější problémy. Naopak je schopna vyselektovat nesnáz, která nepůsobí akutně, ale je pro další práci klíčová. Velmi intenzivně spolupracuje také s fyzioterapeutem. Na začátku mé spolupráce s Margreet jsem u něj absolvovala několik lekcí, kde mi pomohl si rychle uvědomit práci dechu a vůbec celého svalového aparátu, který je u zpívání aktivní.

Můžete jmenovat další pěvecké pedagogy, kteří pro Vás byli důležití, a popsat jejich pedagogickou práci?

V podstatě všechny dámy, s kterými jsem spolupracovala, byly pro mne přínosné. Velmi inspirativní byla práce s Ileanou Cotrubas, která mě na začátku mé kariéry nasměrovala k Mozartovi a Belcantu, a se kterou jsem hodně pracovala na interpretaci. Docentka Soňa Kresáková mi zase pomohla výrazně rozšířit můj hlasový rozsah a vypracovat techniku koloratur. K setkání s Margreet Honig, které je pro mne zásadní, došlo v době, když jsem si uvědomovala, že můj dech není oporou a zpívání nepřináší radost. Díky ní jsem mnohé změnila a zároveň jsem začala vnímat své tělo jako hudební nástroj.

Jak vypadá běžná lekce zpěvu s Margreet Honig?

Vždy začínáme technickými a dechovými cvičeními. Hodně se ptám a zároveň jí detailně popisuji své pocity. Přece jenom se vidíme několikrát do roka, tak si potřebuji vše uvědomovat na 100 %. Po asi 15-20 minutách techniky se

věnujeme repertoáru, který nově připravuji, nebo ke kterému se vracím po delší době, což je vždy velmi zajímavé. Lekce trvají 60 nebo 90 minut. Je to velmi intenzivní práce a nesmírně ji obdivuji, že i po osmdesátých narozeninách je obdivuhodně vitální, vždy naprosto koncentrovaná a stále zapálená pro zpívání.

4 ROZHOVOR S PŘEKLADATELKOU KNIHY SKUTEČNÝ ZPĚV MARKÉTOU CUKROVOU

Proč jste se rozhodla přeložit právě tuto knihu o zpěvu?

Protože jsem měla pocit, že v českém jazyce neexistuje dost literatury, která by popisovala technické aspekty klasického zpěvu jako profese. Máme pár titulů, které se noří do hloubky problematiky, ale jsou psány natolik složitým jazykem, že takřka vylučují dennodenní použití studenty na hodinách nebo při samostatné přípravě. Knížka Margreet Honig se snaží zůstat srozumitelná, aniž by zjednodušovala abstraktní povahu zpěvu a jeho výuky.

Inspirujete se i u dalších zahraničních pěveckých pedagogů?

Příležitostně, ale nijak systematicky. Pouze pokud narazím na zajímavé výsledky jednoho pedagoga mezi svými zahraničními kolegy nebo zjistím, že výrazný sólista taktéž učí (například sólistka Metropolitní opery Joyce di Donato).

Který z Vašich pedagogů Vás nejvíce ovlivnil a čím?

Vše, co umím, jsem si odnesla od paní profesorky Marie Urbanové. Během úvodního hledání jsem vyzkoušela mnoho přístupů, ale jen ona mi dokázala předat komplexní dovednosti. Dosud z její výuky čerpám při výkonu profese i při výuce vlastních studentů. Její metodika měla mnoho společného se systémem paní Honig.

Setkala jste se někdy s Margreet Honig osobně?

Ano. Kolem přípravy knihy probíhala čilá komunikace. Následně byla Margreet velmi potěšena velkým zájmem o knížku a skvělými ohlasy.

Co musí mít dobrý pěvecký pedagog?

Trpělivost, důslednost, sluchovou analýzu, respekt ke studentovi, pozitivní myšlení a především humor.

ZÁVĚR

Ve své práci jsem se pokusil nastínit, v čem tkví hlavní specifika pedagogické práce holandské pedagožky Margreet Honig. Na základě nastínění stěžejních publikací, které má český student zpěvu k dispozici, a na základě studia publikace *Skutečný zpěv* jsem v několika bodech shrnul hlavní akcenty její metodiky.

Došel jsem k závěru, že v samotném centru metodiky Margreet Honig je správné a vědomé ovládnutí dechu, nejen při zpěvu, ale také při běžném životě. Zjistil jsem, že adept pěveckého umění může kýženého cíle dosáhnout pouze pravidelnou, naprosto koncentrovanou a vědomou prací s dechem, tedy prováděním dechových cvičení.

V rámci výzkumné části mé bakalářské práce jsem oslovil dvě renomované zpěvačky a požádal je o odpovědi na několik otázek. V první řadě je to sopranistka Simona Šaturová, která detailně popsala specifika práce Margreet Honig. K jejím studentům patří už čtrnáct let, proto zkušenosti a dojmy paní Šaturové považuji za stěžejní. Na několik otázek mi odpověděla také mezzosopranistka Markéta Cukrová, která je autorkou českého překladu. Sama je také aktivní pedagožkou, proto i její názory považuji za velmi cenné.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

CRNKOVIC, Gordana; HONIG Margreet: *Skutečný zpěv*, 1. vyd., Nakl. Zámek Liteň, 2019, 110 s.

GRANFORTE, A. Krátké pojednání o zpěvu v teorii a praxi. Česko: s. n., 1960. 20 s.

MARTIENSSENOVÁ, Franziska: *Vědomé zpívání: Základy studia zpěvu*. Praha: SPN, 1989. 94 s.

ROSNER, Robert: *Bel canto a moderní hlasová pedagogika*. Praha: SHV, 1963. 147 s.

SKLENÁŘOVÁ, Terezie: *Bel canto jako ideální cíl technické přípravy hlasu budoucích učitelů*, diplomová práce, PedF UK, 2008, 109 s.

VAŠEK, Rudolf: *Kultivovaný zpěv, jeho zásady a metodika*. Praha: Panton, 1977. 142 s.