Škola odhalenia hlasu

Valbork Werbeck Swärdström

Na úvod

Predložené dielo „Škola odhalenia hlasu“ je výsledkom výskumnej práce, siahajúcej približne od rokov 1910/11 cez prvú svetovú vojnu až do začiatku tridsiatych rokov. V roku 1938, kedy vyšlo vo Wroclavy (vtedy Breslau) prvé vydanie, bola situácia v Nemecku už taká, že všetok slobodný duchovný život bol potláčaný. Pre prácu, ktorá vytryskla z prameňa duchovnej vedy Rudolfa Steinera, nebolo už prirodzene viac miesta. Kniha kolovala z rúk do rúk medzi žiakmi i ďalšími záujemcami. V čase druhej svetovej vojny bolo šírenie ešte menej možné a jej záver priniesol so sebou úplnú stratu zostatku nákladu.

Teraz, keď dielo vychádza znovu, doba je už veľmi zmenená. Prípadné prepracovanie pre súčasnosť, však nie je z dôvodu vysokého veku autorky možné. Nech to prosím čitateľ zohľadní. Nové vydanie prichádza teda nezmenené.

Napriek tomu ho môžeme považovať za úplne oprávnené, lebo hoci bolo v odvtedy uplynulých desaťročiach uverejnené veľké množstvo vysoko záslužných pojednaní o problémoch spevu, predsa však nebolo, podľa nášho vedomia, ani medzi tými najvýznamnejšími žiadne, ktoré vychádza z podobného stanoviska ako zaujala autorka tejto knihy. Väčšina prác sa totiž vzťahuje na stále presnejšie skúmanie fyziologických základov speváckeho umenia. No dnes sa už praktická výučba nezaobíde bez psychologického pohľadu na vec a k duchovnému aspektu sa bez pomoci duchovnej vedy ťažko prepracujeme.

Práve to je tu východiskom a síce skutočné stretnutie s duchovnou entelechiou samotnej bytosti tónu. Odtiaľ nasleduje zostup do duševnej a nakoniec telesnej sféry pedagogickej práce s rôzne zúčastnenými svalovými funkciami, ktoré musia byť vycvičené k diferencovanému použitiu, aby sme dosiahli napríklad dokonalú tvorbu hlasu.

Je zrejme, že z onoho pohľadu sa musí vyššia duchovno-duševná rovina celkom osobitne formovať, preto tu stačí len naznačiť, že človek ako celok musí postupne pociťovať ako sa mení v prekrásnom, predsa však aj neúprosne vyžadujúcom súzvuku s pokrokom, ktorý sa mu podarilo na ceste nácviku dosiahnuť.

O „celostných“ prístupoch sa stále a zas hovorí ako o námahy hodnom ideále každého pedagogického konania, avšak dosiahnuť ho nie je tak ľahké. Napríklad čisto fyziologické spolupôsobenie viacerých svalových skupín, vyvolané nejakou funkčnou predstavou, dajme tomu pri dychovej gymnastike, nepôsobí nikdy celkovo, nech by bolo akokoľvek široko zamýšľané, lebo tu chýba vzťah ku duševnej, predovšetkým však k duchovnej stránke celého postupu.

Keďže v takomto prípade nebude vôbec dotknutá samotná existenčná rovina ľudskej bytosti, prebieha vyvolané vlnenie na nižšom poli a vôbec nezaktivizujeme oblasť tvorivosti. (Psychologické obrazné predstavy poskytujú tiež len jeden čiastkový aspekt, hoci ich využívanie je na druhej strane tak podnetné, plodné a dokonca nevyhnutné.)

Základné výsledky uvedené v tejto knihe sú s Rudolfom Steinerom dôkladne prekonzultované a učenie ako celok bolo ním v januári 1924 uznané a autorizované ako duchovno-vedecky orientovaná škola spevu pre súčasnosť. Tomu neodporuje, že sa napriek jasnej systematike a z nej práve tak jednoznačne vyplývajúcej metodike môžeme na knihu pozerať ako na predstavenie celkom osobnej skúsenosti významnej umeleckej osobnosti, pričom zvlášť zdôrazňujeme, že táto škola je ešte schopná, ba dokonca vlastne predurčená k diferencovanejšej výstavbe rôznymi smermi.

Želaním autorky bolo, aby na úvod nového vydania zaznel hlas jedného zo žiakov tejto školy a prípadne uviedol niekoľko pozorovaní z pohľadu príslušníkov mladšej generácie v súvislosti so súčasnou kultúrnou situáciou a prácou jej školy.

Je zaujímavé poznamenať, že množstvo skúseností, ktoré autorka predkladá vo svojom diele, ešte do istej miery hypoteticky, boli už medzičasom potvrdené fyziologickým výskumom.

Najfundamentálnejším je z tohto pohľadu zaiste poznatok o takzvanom samokmitaní ... . Tým sa stala neplatnou hrubo materialistická predstava 19. storočia, ktorá nazerala na hrtan ako na akúsi vankúšovitú píšťalu nafukovanú vzduchom z pľúc.

Vítame toto zistenie s uľahčením, lebo účinky onej prekonanej predstavy musíme pokladať za načisto škodlivé. Veľká švédska speváčka Jenny Lind píše už v roku 1868 v jednom liste o speváckom umení, že pravý spev sa vytratil; to čo dnes môžeme počuť je kričaný alebo hovorený spev. Ani v Taliansku vraj už pravú tradíciu nenájdeme.

Takéto vyjadrenie o údajnom úpadku speváckeho umenia v dobe, ktorá z nášho pohľadu bola v neskalenej, zdravej sile môžeme považovať za prekvapujúce. Nesmieme však prehliadať, že krátko po Goetheho smrti sa znova presadil prúd, ktorý už v 18. storočí označil človeka za stroj. Medzitým leží, duchovne tak mocné, po celej Európe všeobsiahlo kultúrne pôsobiace, predsa však relatívne krátke intermezzo nemeckého idealizmu. Týmto fenoménom, ktorý sa nám musí javiť o to nádhernejší o čo viac sa od neho vzďaľujeme, bol ten vyššie menovaný prúd len akoby prerušený; potom v poslednej tretine 19. storočia prírodovedecky hlbšie fundovaný ako predtým, viedol k vyvrcholeniu materializmu s nepredvídateľne ničivými dôsledkami, ktoré pretrvávajú na celom svete až podnes.

V čase vyššie uvedeného výroku Jenny Lind bol tento vývoj už v plnom prúde. V súčasnosti je zdá sa veľmi dôležité poznanie, že nie je nezáväzné, či tvoríme o nejakej skutočnej veci zodpovedajúce alebo nezodpovedajúce myšlienky. Každý pohyb svalu prebieha inakšie podľa toho ako ho ovplyvní aktivizujúca myšlienka. Nakoniec vnútorné zmýšľanie má veľmi jemný účinok, napríklad aj na priebeh dýchania a dokáže ho postupne citeľne sťažovať alebo uľahčovať. Procesu spevu sa v tých časoch zmocnilo fyziologické myslenie. Podnet k tomu dalo vynájdenie hrtanového zrkadla Garciom (v roku 1855). Boli preskúmané všetky fyziologické funkcie. Nechceme tu samozrejme nič namietať proti - nášmu stupňu vedomia plne zodpovedajúcej - nutnosti takýchto výskumov, ale dnes začíname uznávať, že s nimi je spojené dlhodobé a podstatné pokrivenie predstáv o subtílnych procesoch týkajúcich sa spevu a reči, ktorých účinky už značne pokročili.

Vďaka fenoménu „samokmitania“ ... , ktorý tu nemôžeme bližšie osvetliť, môžeme razom získať cit pre neslýchanú komplexnosť nevyhnutných predpokladov spevu a reči už vo fyzickom organizme. Stále presnejším výskumom zúčastnených svalových skupín a ich funkcií odhaľujeme úžasnú sieť súvislostí. Napríklad pre prejavenie sa pravého speváckeho hlasu sa zdá nutnou, ako fyziologický predpoklad, sotva predstaviteľná možnosť súčasného roztiahnutia a stiahnutia v samotných ... . Orgán spevu obopína neprehľadné množstvo navzájom protikladne pôsobiacich svalových pohybov v až dych vyrážajúcej ekvilibristike. Každé myšlienkové zjednodušovanie týchto procesov spôsobuje zároveň sprimitívnenie a dekadenciu, preto že simplifikácia tu znamená nedostatok vyváženosti. Aké nádherné podobenstvo sa na tomto mieste ponúka pohľadu, zameranému hoci len na čisto fyzickú hru síl, pre jeden z najhlbších podnetov celistvého poznávania podstaty človeka!

Za ďalší významný výsledok výskumného bádania považujeme objav zákona o nepriamo úmernému vzťahu medzi tonusom bránice a objemom pľúc. Tento fakt osvetľuje prvý z už spomínaných rozhovorov autorky s Rudolfom Steinerom ako aj mnoho ďalších úsekov knihy.

Konečne poukážeme ešte na tie objavy, ktoré ontologicky odvodzujú reč zo spevno-hudobného základu ako neskoršiu, od tohto základu odčlenenú súčasť. Výskumy považujú túto udalosť zároveň za obrat zvnútra navonok, od ucha k oku, a sú schopné dokázať, že obe oblasti sú kvalitatívne odlišné až po fyzickú úroveň. Tu môžeme tieto veľmi bohaté výsledky len stručne naznačiť. Čitateľa preto odkazujeme na príslušnú literatúru.

Dúfajme, že sa čisto mechanisticko-fyziologický spôsob nazerania blíži ku svojmu koncu, predovšetkým u takých fenoménov ako spev a reč, ktoré majú základ v duchovno-duševnej úrovni. Symptómami toho je, schopnosť jemného porozumenia pre opätovné uznanie obraznej a na podobenstvá bohatej reči starej talianskej školy a dokonca obdiv k pregnantnosti a trefnosti jej spôsobu vyjadrovania. Ak by sa nám podarilo opäť zvládnuť, teraz už uvedomene to, čo inštinktívne vedomie dokázalo neuvedomene, stala by sa vec úplne inou a vyvolala by ďalšie, oveľa hlbšie účinky, o ktorých sa nám ani nesníva.

Situácia sa mení primerane zmenenej štruktúre spoločnosti. Dnes môžeme oprávnene považovať takúto novú vymoženosť za spoločné duchovné vlastníctvo všetkých a nie za privilégium len niekoľkých zvlášť nadaných. Všetko novozískané by sa ako zdravý kultúrny impulz muselo stať predovšetkým súčasťou celej výchovy mládeže. Že takéto myšlienky nie sú utópiou, dokazujú úžasné výsledky na mnohých maďarských školách, vyvolané mohutným impulzom Zoltána Kodalysa. Ak by mohli byť dlhší čas všeobecne praktikované, prejavili by sa ich blahodárne účinky na nastupujúcej generácii tohto národa. Pokiaľ však bude naďalej pretrvávať (aj v Nemecku) pre našu dobu tak totálne nedostatočná výchova mládeže, nemôžeme počítať s tým, že si zásadná obnova substancie nájde miesto, a dekadencia potom dostane, už čisto fyzicky videné, svoj neúprosne tragický priebeh (všeobecná fonasténia atď.).

Za nedostatočnú musíme výchovu označiť preto, že nezodpovedá doposiaľ nevídanej komplikovanosti spoločenských štruktúr, do ktorých nás tlačia moderné spoločenské vzťahy. Človek sa v dôsledku toho nie je schopný brániť proti rozkladným a šrotujúcim silám, ako samostatná osobnosť. Stráca v mnohých vzťahoch rovnováhu a stáva sa manipulovateľnou čiastočkou na šikmej ploche. K týmto všezahrňujúcim základným problémom sa ešte vrátime.

Čas nového vydania sa nám z viacerých dôvodov zdá zvlášť príhodný. Ak sa pozrieme na súčasnú situáciu v hudbe, uvedomíme si v tvorbe popredných

skladateľov istý obrat približne v päťdesiatych rokoch. Potom ako prepracovali možnosti dvanásťstupňovej kompozície v najrôznejších radoch a až do krajných dôsledkov využili sériové postupy, uvedomili si, že sa tu nejedna o nový začiatok, ale o konečnú fázu doterajšieho vývoja. Jeden z popredných komponistov avantgardy (Pierre Boulez) sa o tom vyjadril približne takto: Pri prenasledovaní tohto dôsledku príde moment, keď sa osobnosť skladateľa nakoniec úplne rozplynie. - Za takýmto bodom nula sa začína hľadanie novej možnosti kryštalizácie zvuku. Smer je teraz istým spôsobom iný ako doposiaľ: centrum už viac nehľadá vyjadrenie svojho subjektívna, ale z objektívnej sféry periférie, je zvuk takpovediac nasávaný. Tento proces je slovami sotva opísateľný. Kto sa vyzná v diele Rudolfa Steinera, rozpozná túto premenu z bodu na sféru ako cieľ praktického zaoberania sa s jeho „Filozofiou slobody“. Steiner popisuje tento proces v jednej z jeho prednášok (konanej dňa 23.11.1923) takto: „Nachádzame sa v éterickej sfére sveta. Nedá sa viac pochybovať o zákonitostiach éterickej sféry sveta, keď sa chápe myslenie tak, ako je to vysvetlené vo Filozofii slobody ... Tak ako pri bežnom myslení ... smerujú duchovné tykadlá navonok, tak sa s jej myslením, s tým myslením, ktoré sa samo v sebe zažíva, neustále vystierajú do svojho vnútra. Stávame sa svojím objektom, predmetom skúmania ... Tu sa v priebehu toho skutočne silného seba-samého-pochopenia stáva, že sa schránka roztrhne.“

Keď teraz zoskupenia tónov rôzneho stupňa hustoty predbežne opúšťajú hlavné pole aktivity, zdajú sa oprávnené výroky, ktoré mnohí už so samozrejmosťou prehlasujú, ako napríklad: „Jednotlivý tón nie je už viac zaujímavý.“

Tu však nastáva podľa nášho názoru omyl. Hrozí veľké nebezpečenstvo, že sa skúmajúcemu uchu v neprebádanej krajine neznámych zvukov podvrhne cudzie dieťa v podobe hluku (porovnaj s fascinujúcim účinkom „Musique concréte“).

Ak je však vnútorné ucho dobré vyškolené tradíciou európskej hudby, dokáže tento prah s veľkou istotou rozlišovať. Vonkajší zvuk a hluk ležia na tej istej rovine, ako všetky dráždiče zmyslov. Atakujú jedine nervové zakončenia. V našej dobe, ktorá tak intenzívne tuneluje vnútorný život, sme naklonení používať tieto dráždiče ako stimulanty, ktoré v tomto prípade nie sú zavádzané cez drogy, ale priamo cez sluch. Pasívne-prázdnemu duševnému životu sa predstiera zdanlivá existencia. Nakoniec, ale končia účinky hlukových dráždičov práve tak, ako všetkých stimulujúcich prostriedkov totálnym ochabnutím, duševným spustošením, triviálne povedané smrteľnou nudou.

Naproti tomu je stretnutie s bytosťou tónu aj v jej najjemnejšej forme a možno práve vtedy najväčšmi, vzrušujúco nástojčivé. Početné pokusy s deformáciou zvuku na hluk, môžu pritom znamenať aj istú prípravu, lebo vedú našich súčasníkov k uvedomeniu si toho, čo všetko tón práve nie je. Raz sa konečne kyvadlo obráti a túžba po zjavení bytosti tónu porastie tak mocne, ako žiadostivosť pútnika púšťou po hlte kryštálovo čistej vody. Nádej vzbudzujúcim dôsledkom je, že teraz po tej „pôstnej“ prestávke dokážeme dosiahnuť celkom novú úroveň prežívania tónu. Experiment našej doby vnímame potiaľ v podstate pozitívne, pokiaľ sa nezvrhne na deštruktívnu obmedzenosť. Schopnosť rozlišovať je aj tu prvá cnosť, ktorá by sa pritom dala získať.

Skutočné zhutnenie prežívania zvuku musí vychádzať z vnútorného sluchu a predpokladá značné posilnenie duševného prežívania. Naša súčasná situácia si to vyžaduje až nástojčivým spôsobom. Avšak zhutnenie prežívania počutého sa dá dosiahnuť len starostlivým pestovaním hudobnej tradície už v detstve a mladosti, a síce nijako inakšie, než istým druhom hudobnej činnosti. Keďže dnes už nemáme stavovsky členenú spoločnosť, ktorá svojho času bola schopná v rámci daných

pomerov poskytnúť dospievajúcej mládeži dostatok spoločenskej vzdelávacej substancie pre svoj život, platí táto požiadavka prirodzene už dlho pre všetky vrstvy obyvateľstva. V našej spoločnosti, ktorá jednotlivcov nutne izoluje si musí každý zodpovedajúco nárokovať na čisto individuálnu výchovnú starostlivosť. Ak sa tieto podľa nás nevyhnutné opatrenia v našom výchovnom systéme zameškajú, následkom bude pribúdajúca pasivita pri počúvaní hudby (t.j. ochabne vôľová stránka sluchového vnímania), ktorá prináša so sebou smutne známe javy: Nedostatok publika pre naše najnovšie hudobné snahy a príčinou tohto zla nie je ani tak nedostatok záujmu, ako nemohúcnosť.

Táto neschopnosť každopádne hrozí zvrhnutím sa na aktívne negatívum, t.j. hudba sa začne v narastajúcej miere hodnotiť podľa afektívnosti či efektívnosti dráždivého účinku. Proces počúvania je povrchný, vnímajú sa len hlukové komponenty tónových prejavov. Vnútorná dimenzia, to čo prežívame ako jedinečné, sa stráca a tým aj špecifický zmysel európskeho hudobného vývoja, lebo ten je paralelný s procesom individualizácie. Oná strata vnútorného počúvania sa rovná vykročeniu na prvý stupeň hudobného barbarstva.

Skutočná kultúrna situácia ešte stále ďalekosiahlo uniká pozornosti všeobecného povedomia a naďalej podliehame veľmi škodlivým ilúziám. Pritom dnes už nie je ťažké vidieť ako sa circulus vitiosus tvorí: Technický objav—› oslabenie individuálnych síl—› žiadostivosť po náhradkách za ich stratu, ktorá bude ukojená zasa technickou záplavou.

Dnes už patrí k abecede všeobecného psychologického poznania, že na posilnenie síl osobnosti jednotlivca, musí byť vytvorený tomu zodpovedajúci ekvivalent. Napriek tomu neboli z toho doposiaľ vyvodené všeobecné konzekvencie.

Takéto posilnenie môže sotva nastať iným spôsobom ako aktívnym umeleckým konaním (pozri ťažiskovú prednášku Rudolfa Steinera „Technika a umenie“ zo dňa 28.12.1914). Tradičné používanie umeleckých prostriedkov k tomu samozrejme nestačí. Zaoberanie sa umením musí prejsť rozhodným prehĺbením, inakšie bude strhnuté vírom techniky. To ho však olúpi o práve tie jeho účinné sily, o ktoré práve ide. J.S.Bach hovoril prosto o „rekreácii srdca“, ktoré má hudba prinášať.

Táto škola začína nevyhnutným prehĺbením na úseku spevu, ako prvé a to chceme zdôrazniť sa vydala hľadať stratený zvuk, keď ho našla, spojila ho s formujúcou silou hlasu. Pritom každý tón je tu vždy prežitý skôr ako bytosť, ku ktorej máme pristupovať s bázňou, ak chceme byť účastní jej obohacujúceho vplyvu, asi ako pri stretnutí s múdrym človekom, ktorý pri pociťovaní neúctivého postoja uzamkne svoje poklady v sebe. Na druhej strane okúsi sila hlasu v tomto vzťahu také mimoriadne prehĺbenie a posilnenie, že doterajšia literatúra o speve s jej dokonalou krásou jednako ustúpi do pozadia. Potom začína zaznievať hlboká dimenzia, ktorá takmer pripomína magické účinky, o ktorých hovoria staré mýty pevcov.

Pri súčasnej hudobnej tvorbe zažívame zásadnú zmenu vzťahu tónu a slova. Hoci sa doposiaľ ešte udržoval emocionálnym obsahom poézie a pod. vo viac menej účinnom vzťahu, stále viac a viac sa uvoľňuje. Táto tendencia sa však nemusí bezpodmienečne chápať len ako prejav úpadku. Kladom je, že zakúšame posilnenie prežívania hlasu. Stále viac nás začína zaujímať elementárna jedinečnosť spevu o sebe, ktorá nám prináša nesmierne bohatstvo vnútornej farebnosti, dokonca sa môže vystupňovať k hieroglyfom kozmického bytia. Ak sa deje toto prehĺbenie správnym spôsobom, potom celkom prirodzene takpovediac odpadáva dobre známe zhudobnenie textu, strofická pieseň je napríklad pozdvihnutá nad skomponovanú.

Podobným spôsobom sa na základe tejto zmeny, môžeme dostať ešte k rôznym zaujímavým konzekvenciám.

Vo vzťahu k zjaveniu tónu by sa mohlo podobne hovoriť. Už mladý Strawinsky napríklad prežíval svet tónov ako čisté nadzemské bytosti, využívať ich na vyjadrovanie ľudských pocitov, mu pripadalo až ako ich zneužívanie. Tento pocit ešte zosilnel. Dnes tóny stále menej vchádzajú do sveta malých alebo veľkých ľudských emócii a všetko uplynulé úsilie skorších čias môžeme dnes prežívať, ako podivuhodný proces prispôsobovania makrokozmickej hudby mikrokozmu a jeho ohraničenosti. No zdá sa, že toto spojenie sa chce opäť uvoľniť. Svety tónu a hlasu ustupujú do prapôvodných bytostných oblastí, pričom nás vyzývajú, nasledovať ich. Nášmu dnešnému prežívaniu sa zjavujú v ich už takmer mimozemskej majestátnosti.

Aj keď sa zatiaľ tieto elementy budú v moderných skladbách používať viac ako prostriedky irónie, provokácie a pod., ohlasuje sa zmienený posun predsa len dosť jasne.

Toľko by mohlo stačiť ako podnet k vnímaniu alebo samostatnému hľadaniu vzťahu tejto školy k otázkam súčasnosti. Stačí počúvať posledné výtvory súčasných hudobníkov a čítať ich vyjadrenia.

O historicko-vývojovom pozadí veľkého obratu približne v polovici nášho storočia sa Rudolf Steiner veľmi jasne vyslovil. Zamerajme sa teraz ešte na jednu jeho výpoveď, lebo mimoriadnym spôsobom osvetľuje úsilie tejto školy. V rámci prednášok o sociálnych otázkach v roku 1918, charakterizoval Rudolf Steiner v širších súvislostiach západné národy ako primárne naklonené technickým úlohám, východné ako zvlášť nadané vo vzťahu k otázkam eugeniky (každopádne myslené vo vyššom zmysle, ako je dnes tento pojem bežne používaný) a národy stredu ako v najhlbšom jadre nadaných liečebnými silami. V tejto súvislosti potom nadväzuje nasledovné vyjadrenie: Až keď pochopíme aj za pomoci všetkých možnosti vedeckého výskumu, že ľudský život v jeho priebehu je skutočne identický s priebehom chorobného procesu až potom vyvstane pred ľuďmi týchto centrálnych oblastí terapeutický impulz v plnej veľkosti. Potom sa bude hľadať všetkými možnými spôsobmi, ako sprostredkovať ľudskému životu na každom stupni jeho vývoja zodpovedajúce liečebné účinky, ako ekvivalent k prejavom rozpadu postupujúceho života. Napríklad pedagogika sa týmto stane otázkou terapie; vo všetkých jednotlivostiach musí byť preniknutá liečebným impulzom. Avšak aj napríklad celá oblasť umení získava z tohto aspektu nové osvetlenie. Táto myšlienka nás ostatne nemusí udivovať, lebo terapeutický účinok bol v umeniach všetkých vyspelých kultúr ranných čias samozrejmý.

Tvárou v tvár k zjavne rapídnemu úpadku našej kultúry (Albert Schweizer ju prirovnal k člnu, hnanému silným prúdom proti vodopádom), si prajeme, aby takéto vyhliadky vyvolali prielomové a ďalekosiahle zmeny myslenia. V tomto vytúženom kultúrnom prúde, ktorý by do stredu ľudského života postavil vývoj terapeutických síl, by mohla táto škola veľmi jasne dokázať svoje poslanie. Pripadá nám veľavravným, že autorka sa v desaťročiach po vydaní jej knihy, akoby riadením osudu, takmer výlučne zamerala na liečebné možnosti tohto spievania. So záujmom ju podporoval napríklad Dr. Eugen Kolisko, prvý školský lekár pedagogického hnutia slobodných waldorfských škôl, Dr. Karl König, lekár známy svojou v celom svete rozšírenou liečebno-pedagogickou prácou a ďalší; v spolupráci s nimi už nazbierala bohaté množstvo skúseností v oblasti terapie spevom, avšak na ich uverejnenie samozrejme nepomýšľa, pokiaľ sa škola viac nerozšíri.

Na otázku, ako je to možné, že o tak významne sa zdajúcej udalosti, verejnosť tak málo vie, by jedna z mnohých odpovedí, ktoré by mohli byť dané, znela takto: v tomto storočí sme sa museli zmieriť s tým, že sme videli ako spiatočnícke sily zabraňujú najhrubším spôsobom, oveľa naliehavejším premenám.

Skutočné zmeny prijala naša doba doposiaľ takmer výlučne na úseku vonkajších technických vymožeností. Každému rozumne uvažujúcemu človeku je jasné, že ak nemá dôjsť k vážnym sociálnym poruchám, musí toto na-vonok-sa-obrátenie vyvažovať vnútorná dimenzia. Avšak náš dnešný kultúrny život, ktorý by mal plodiť tieto vnútorné sily, upadol do vážnej závislosti od hospodárskej a štátnej mašinérie. Napriek všeničiacej dvojnásobnej katastrofe retardujú spoločenské zriadenia opäť a zas k starým pomerom. Preto sa skutočný moderný duchovný život mohol len sotva, alebo zdeformovane rozvíjať. Prielom nevyhnutných premien sa však nedá na trvalo hatiť, iba že by sa tým úplne zničila európska kultúra. Stojíme pred skutočne osudovou alternatívou. V súčasnosti (1968/69) zažívame, ako spiatočnícke sily dokázali zdeformovať nanajvýš oprávnené snahy napríklad u študentského hnutia. Mládež dnes naliehavo volá po takom usporiadaní nášho storočia, aké by skutočne zodpovedalo duchovnej situácii našej doby. No vojny spustošili tak mnoho z toho, čo už mohlo prinášať svoje plody a čo nám dnes tak veľmi chýba. Mnoho tých najschopnejších padlo v bojoch, a len nemnohí nesú nekompromisne časom zmysel a úlohy nášho storočia.

Iniciatívy duchovnej vedy Rudolfa Steinera boli prezieravo založené na všetkých úsekoch kultúrneho života. Ale len tá najnepatrnejšia časť týchto ratolesti kultúry sa doposiaľ dokázala presadiť proti ničivým silám nášho storočia a bohato zakvitnúť.

V predloženom diele ide o jednu takúto sotva prvé štádia dosahujúcu ratolesť, znamenajúcu skutočné oplodnenie našej kultúry a nášho života v širšom zmysle.

Mimochodom nepripadá nám to ako náhoda, že práve príslušníčka švédskeho národa otvorila ako prvá túto cestu. Spevu tak naklonená reč tejto škandinávskej krajiny je vlasťou mnohých vynikajúcich speváckych osobností; nezlomné panstvo živlov dáva spolu s tým, svojím vnímavejším deťom, schopnosť odovzdávať bohaté veno prastarej inštinktívnej prírodnej múdrosti.

Autorka pôsobí vo vysokom veku jej 90-teho roku života s neochabujúcou sviežosťou, duchovnou a telesnou zdatnosťou. S nádejou hľadí predovšetkým na nastupujúce generácie, či by sa medzi nimi našli zanietení a nadaní ľudia, ktorí by toto, neúnavnou prácou dosiahnuté životné dielo, ďalej opatrovali a rozvíjali k všeobecnému prospechu a pokroku.(Pozri dodatok.)

Čitateľovi je už pravdepodobne jasné, že sa tu nemôže jednať jednoducho o nejakú ďalšiu knihu k otázkam školenia spevu. Nie je v prvej línii napísaná pre tých, ktorí pestujú spev ako záľubu a tiež nie pre estétov, ktorí používajú umenie len na chvíľkové úniky pred ťaživou núdzou života, ale pre nové myslenie, ktoré sa pokúša s najvážnejším pocitom zodpovednosti osvedčiť, voči dobe a ľuďom, ktorí v nej utvárajú svoj osud na každom mieste a v každej situácii a nech je to hoci len tak ako tu, v poslaní pôsobiť pre čistú bytosť a zachovanie skutočného pravého spevu.

Na Jána 1969 Jürgen Schriefer

Luisovi Michaelovi Juliusovi Werbeckovi

Tebe, môjmu nadovšetko milovanému životnému druhovi venujem túto knihu. Hoci si už pred dlhším časom prekročil hranice duchovného sveta, spojenie s ktorým táto práca začala a až teraz bola ukončená sa nemohlo prerušiť. Tebe a Tvojej pomoci som viac povďačná ako mojej vlastnej námahe.

Riesengebirge 1935/36

PREDSLOV

Kto sa odhodlá formou knihy porozprávať o niečom celkom novom, čo sa má ešte predtým ako sa vôbec prikročí k písaniu vyzdvihnúť z bezprostredne-živého, pre čo sa musia najprv hľadať a raziť nové pojmy a pomenovania, ten sa musí pridržať organického procesu premeny tohto nového samotného. Preto som sa tu pokúsila objektívne popísať túto školu spevu v jej vývoji, ako dozrela z jej vlastných, v nej prebývajúcich síl, k celistvej v sebe uzavretej živej bytosti.

Ak chceme získať hlbšie pochopenie pre seba-prejavenie niečoho takého nového – teraz myslené ako celku – musíme si priniesť určitý záujem o vznikanie tohto nového živého organizmu, nakoľko v určitom momente vstúpi celkom reálne do skutočnosti. Vďaka tomu postrehneme, že zákonitosti pôsobia nielen v organických rastových procesoch, ale že tiež aj „zrodenie“ sa kryštalizuje z veľkej, všeobecnej, organickej súvislosti.

To však znamená, že sa musíme pozerať na ľudskú individualitu ako na celok, ako je s jej osobným osudom začlenená do prúdu udalostí a ako prebieha súhra osobného s objektívnym dianím. Potom sa ukáže ako sa zaraďuje toto „zrodenie“ do sveta, uvidíme, že ono je takisto podmienené organickým procesom stávania sa.

Aj keď vo všeobecnosti by to osobné malo čo možno najviac ustúpiť do pozadia, v tomto prípade mi neostáva nič iné, ako riešiť túto úlohu na čisto osobnej báze, t. j. krátkym popisom cesty môjho vývoja v oblasti spevu.

Dúfam, že mi čitateľ odpustí, ak sa pokúsim celkom jednoducho porozprávať, ako som z môjho takmer detsky-naivného života dospela celkom prirodzeným spôsobom k tomuto spevu; a že to popíšem tak „ako mi zobák narástol“.

Narodila som sa na ďalekom severe Švédska. Moje detstvo prebiehalo, pokiaľ mi spomienky siahajú, v najintímnejšom dotyku s prírodou. Od skorého rána do zotmenia som sa najčastejšie sama neúnavne potulovala po okolitých lesoch a lúkach – stále spievajúc, s maslovým chlebom v taške. Zbieranie kvetov bolo mojou najväčšou radosťou. Dokonca pre zvlášť krásny exemplár som viackrát riskovala môj detský život. – Alebo som šantila po sánkarskej a korčuliarskej dráhe, či plachtila na korčuliach a lyžovala krížom krážom po svete. Bola som samopašník nemajúci páru a bránila som svoju slobodu s nezlomnou energiou a vytrvalosťou. Moji láskyplní rodičia, ktorí boli obaja mimoriadne hudobne nadaní, to so mnou, ako sa hovorí

„nemali ľahké“, ale nikdy sa nepokúsili hatiť túto energiu násilím. Zaiste tejto okolnosti musím byť vďačná, že sa mi táto sila uchovala pre neskorší život a jeho úlohy.

Ako som už povedala, spievať som vedela odjakživa. Ano, v podstate som bola určite niečo na spôsob zázračného dieťaťa. Avšak táto skutočnosť ma pramálo zaťažovala. Po prvé preto, že sa nikto nepokúšal toho samopašníka krotiť a po druhé preto, že život „zázračného dieťaťa“ na vidieku je niečím úplne iným ako v meste. Viem len, že som nadovšetko milovala, vynoriť sa navečer u našich známych ako „potulný spevák“ s mojou gitarou, na ktorej som sa naučila hrať sama bez pomoci, a spievať staré, predovšetkým veľmi citové a clivé ľudové piesne a balady dovtedy, kým sa u mojích poslucháčov neobjavili slzy – načo som sa „uspokojená“ pobrala ďalej...

Keď som potom šla do školy, bolo moje sólové spievanie so zborom ostatných detí takou samozrejmosťou, že keď ma ako desaťročnú postavili na verejný cirkevný koncert (výťažok mal slúžiť k získaniu nového organu pre kostol), nepripadalo mi to ani v najmenšom ako niečo zvláštne. Avšak trochu som ostala na pochybách, keď som si o niečo lepšie všimla „veľkú sólistku“ tohto večera. Bola to operná speváčka a preto, že jej najvyššie tóny boli pre mňa priťažké, robila som – celkom pochopiteľne – čudné pohyby s hlavou, asi ako kohút, ktorý sa strojí „kikiríkať“. Prítomných to mierne nútilo k smiechu ... Načo som sa ihneď pevne rozhodla, nikdy sa nestať„veľkou sólistkou“.

Ale spievanie bolo pre mňa jednoducho mojím živlom. Vôbec som nepoznala takzvané „ťažkosti“, ani v najvyšších polohách tónu ani v hĺbkach (je pozoruhodné, že zaspievanie napr. trojčiarkového Gis a A mi išlo celkom ľahko). Ťažkosti s dýchaním – neexistovali. Koloratúra (až na trilkovanie, ktoré som sa mohla naučiť až na konzervatóriu) bola akoby sama od seba tu, a na nedostatok interpretačných síl som si tiež nemusela práve sťažovať. Vďačím za to môjmu naivno-detskému humoru a prirodzenej snahe napodobňovať, ktorá sa zaiste uchovala od ranného detstva. Absolútne som nemohla pochopiť, že niekto (ako som zistila z reči dospelých) môže byť zo spevu „zachrípnutý“ alebo „unavený“ – pre mňa nebol spev ničím iným ako najbezprostrednejším vyjadrením môjho celého detsky-bezstarostného bytia.

Predsa však som čoskoro mala aj ja dostatočne bolestne okúsiť, že pri študovaní spevu môžu prísť aj reálne pády. Ako pätnásťročná som nastúpila na Kráľovskú hudobnú akadémiu v Štokholme. Hoci som mala veľmi dobromyseľnú a citlivú učiteľku, ktorá láskyplne pristupovala k môjmu naturelu, predsa som pri spievaní – na tejto škole celkom bežných cvičení – pociťovala postupný nárast ľahkej nepohody, ktorú môžem charakterizovať iba na nasledujúcom príklade: Spozorovala som – že spievam. Až doposiaľ bola moja činnosť spievania úplne nevedomá. V priebehu vyučovania sa tento pocit stupňoval stále viac, až som napokon zistila, že som v nestráženom okamihu začala spievať s úplne našikmo vykrivenými ústami.

Všeobecne panujúcim želaním tých čias bolo získať „veľký“ t. j. „silný“ hlas, samozrejme, že aj ja som sa tým nakazila; môj hlas bol síce istotne mimoriadne nosný, a každý tón mal strieborne znejúce jadro, ale za „veľký“ sa naozaj nedal označiť. Naopak! V porovnaní so silou hlasu mojich kamarátok bol vyslovene malý. Takže do absolútneho popredia nastúpilo vôľové úsilie o posilnenie hlasu. Toto ale samozrejme spôsobilo stupňovanie objektívne sa dostavujúceho pocitu nepohody, ktorý jasne poukazoval na organickú zmenu môjho hlasového ústrojenstva.

Moja učiteľka po približne poldruha roku vyučovania ochorela, preto som dostala iného učiteľa. Avšak spôsob akým tento učiteľ spieval, mal pre mňa niečo také šokujúce, že som v snahe vyhnúť sa obávaného vyučovania, v mojej detskej

bezradnosti, simulovala – chorobu. Toto seba-ochorenie nebolo tak celkom bez dôvodu; lebo, hoci som stále ešte mohla spievať, pomaly nastupovalo veľmi zvláštne ochorenie krčných žliaz /Halsdrüsen/. Príčinu si lekári nevedeli vysvetliť, ale ochorenie stále jasnejšie zhoršovalo môj spev.

V tomto čase som už, so zvláštnym povolením, síce absolvovala viaceré samostatné koncertné turné, ale pomaly som začala strácať radosť zo spievania. Ťažkosti rástli, najvyššie tóny trojčiarkovanej oktávy sa začali vytrácať, koloratúru, ktorá mi prv išla úplne sama od seba, som musela systematický cvičiť, aby som ju vôbec mohla používať – skrátka, pomaly sa dostavovali všetky príznaky začínajúceho úpadku. Jednako som ešte takmer dva školské roky vydržala. Medzitým som vstúpila do opernej školy začlenenej pod hudobnú akadémiu, aby som sa pripravovala na môj debut na dvornej scéne. Vo svojich jedna a dvadsiatich rokoch som potom debutovala ako „Mignon“, „Zuzana“ (Figarova svadba) a „Lackmé“, načo ma ihneď prijali medzi členov dvornej opery.

Môj hlas bol teda vystavený mimoriadnym nárokom. Napriek už spomínanému postupnému „úpadku“, predsa len som dokázala, každopádne len za cenu veľkej námahy, týmto nárokom vyhovieť. V jednej jedinej sezóne som napríklad naštudovala a odspievala osem veľkých hlavných postáv. Ale – za cenu akých obetí a strádaní! Musela by som dlho písať, ak by som vám ich chcela všetky priblížiť, ale porozprávam vám aspoň o jednom z tých „stredne ťaživých“, kvôli jeho tragikomičnosti: Na vidieku boli v tom čase najčastejšie len ohobľované, ničím nenatreté podlahy, ktoré sa museli drhnúť kolenačky. Každé ráno, keď bolo predstavenie, nachádzala som sa v tejto polohe drhnúc a umývajúc, až pokým som približne po hodine, niekedy aj viac, nedosiahla také silné preteplenie organizmu, že ten závoj zachrípnutia, ktorý mi temer vždy zastieral hlas, som „vydrhla“, a hlas bol „voľný“ pre predstavenie.

Počas tohto martýria, o ktorom nezasvätení nič netušili, som upadla do príjemnej stagnácie. Vtedy mi akadémia pridelila väčšie cestovné štipendium, na štúdium v zahraničí. To bolo pre mňa veľkým vyslobodením.

V Paríži, Taliansku, Nemecku som hľadala nejaký nový, zdravší spôsob spievania; ale všade zbytočne...

Keď sme ku koncu tejto študijnej cesty neúspešne vyjednávali v Mníchove o hosťovaní na tamojšej opere, zoznámila som sa s Heinrichom Knote, mimoriadne vysoko ceneným operným tenorom-hrdinom. Heinrich Knote nebol len slávnym spevákom, ale mal veľmi dobré meno aj ako pedagóg spevu. Keď sme raz spolu spievali zásnubnú scénu z „Lohengrina“ a následne si vymieňali svoje názory na pedagogiku spevu, vyhŕkli z neho – v jeho objektívnom zanietení pre umenie – nasledujúce slová: „Vy máte“ tvrdil „v srdci, v hrdle a v rozume úplne všetko, čo by ste si mohli želať, ale s tou školou, podľa ktorej spievate, budete môcť pôsobiť ešte nanajvýš dva roky. Jeden jediný tón ste zaspievali celkom inakšie ako ostatné, prečo nespievate všetky tóny tak – cez nos?“ – Pozorne som počúvala a zaspievala ten tón (bol to F2) a musela som uznať, že znel inak ako ostatné tóny, avšak aj okolo môjho sluchu sa rozprestierala istá tuposť, takže som si ten rozdiel nemohla plne uvedomiť. Zvláštne, že som tomuto stretnutiu najprv nepripisovala žiaden mimoriadny význam, dokonca som vlastne jeho slová veľmi rýchlo zabudla.

Keď som sa potom vrátila do mojej vlasti a práve dosiahla svoj dvadsiatypiaty rok života (ešte stále som spievala ako člen dvornej opery prvé partie /hlavné úlohy/) postihlo ma akési ochrnutie hlasiviek. Hlas náhle úplne zlyhal! – Vlastne som nebola prekvapená; lebo inak to ani nemohlo skončiť. – Nuž vedela som dostatočne jasne,

že nemám viac čo stratiť, že môžem len získať a z negatívnych skúseností mojej študijnej cesty mi bolo zrejme, že sa môžem zachrániť len z vlastných síl.

V tomto ťažkom položení vnútornej i vonkajšej bezradnosti sa vynorili ako milostivý dar spomienky na dni v Mníchove a na slová Heinricha Knote. – Hľa, ako rýchlo sa jeho predpoveď ukázala pravdivou!

Nuž začala som pri hovorení, nakoľko tóny som už viac nemohla spievať, viesť zvuk cez nos. Keďže v prvom štádiu ochrnutia aj toto bolo nanajvýš namáhavé, pokúsila som sa načúvať aj týmto umlčaným tónom; v skutočnosti ich tak povediac „vpočúvať"! – A vtedy som spozorovala, že tie slová: „Prečo nespievate cez nos?", boli nevedomo do mojej duše priam vypálené, lebo odtiaľ teraz pramenilo všetko moje snaženie. Hovorila som nazálne /nosom/ a pokúšala som sa ten hovorený zvuk udržať a predĺžiť, až kým sa nestal napoly spievaným tónom. Naň som potom sústredila všetku silu načúvania a z toho sa mi neskutočne živým spôsobom, vynorila spomienka na môj detský hlas!

To strieborné znenie v tónoch mi prichádzalo oproti sťa samostatná bytosť a podnietilo ma hľadať hlásku, na ktorej by sa toto znenie najlepšie vyjadrilo...Tak som našla slabiku – NG! Bol to pre mňa veľmi významný objav! Ihneď som vedela, že len tu sa dá nájsť nové východisko, a úspech tohto „cvičenia" sa javil tiež skoro ako zázrak. V priebehu len niekoľkých týždňov som získala opäť svoj hlas, a keďže sa to ochrnutie udialo na začiatku letných prázdnin, mohla som – s otvorením sezóny – v mojej verejnej činnosti opäť pokračovať. Napriek tomu sa mi spievanie stalo takmer trýznením. Bolo to neustále hľadanie kompromisu medzi novým a starým spôsobom spievania. Posledne menovaný sa samozrejme dokázal lepšie presadiť, zatiaľ čo nový spôsob bol tak jemný, tak úplne iný, že som cítila ako stojím medzi dvoma znepriatelenými svetmi.

Výdajom do Nemecka, ktoré bolo vždy „krajinou mojich snov", skončilo spojenie s dvornou operou a nadišiel čas bohatej koncertnej a hosťujúcej činnosti, po skoro všetkých krajinách Európy. Túto úlohu som dokázala zvládnuť len vďaka tomu, že som počas prestávok, predovšetkým cez prázdniny, cvičila podľa novej metódy. Tak som mohla staré poškodenia neustále zlepšovať a držať v úzadí.

Hoci nechýbali uznania, vyznamenania a iné „pocty", ktoré sú už raz s touto cestou nerozlučne spojené, stával sa mi takýto život stále neznesiteľnejším. Na vrchole mojej umeleckej dráhy som mala len jedinú túžbu, „zavesiť to na klinec", ako sa hovorí a dôkladne premyslieť a položiť základy novej školy. Počas vojny som ešte podnikla veľa ciest a až v prvých povojnových rokoch, keď vtedajšia spoločensko-politická situácia prinášala najrôznejšie ťažkosti, a keď sa vystupňovala moja presýtenosť z verejnej činnosti, rozhodla som sa, že sa stiahnem do úzadia. Aj niektoré ďalšie okolnosti, napríklad smrť môjho najvernejšieho životného druha, významne ovplyvnili toto rozhodnutie. – Teraz som bola voľná pre založenie mojej školy.

*

Tu by som sa rada pokúsila zdôvodniť, ako som prišla na to, že považujem túto úlohu za skutočne veľkú a dôležitú: Samozrejme, že pokiaľ boli moje sily plne zamestnané vlastnými hlasovými ťažkosťami, nikdy mi neprišla na um myšlienka, že by zápas o znovuoživenie môjho hlasového ústrojenstva mohol byť dôležitý aj pre iných ľudí. Vtedy som ešte k tomu vôbec nemohla vedieť, či to o čo sa usilujem, je naozaj správne. V onom čase tichých pochybnosti, prišlo niečo, čo malo pre mňa na každý pád charakter mimoriadnej udalosti a neskôr sa ukázalo, že má eminentne

veľký význam pre celú moju prácu i pre mňa: Vďaka osobnému úsiliu som si mohla dohodnúť stretnutie s Rudolfom Steinerom. Avšak príčina, prečo som ho hľadala, nemala bezprostredne nič spoločné s mojimi speváckymi ťažkosťami a otázkami. O to užasnutejšia a prekvapenejšia som bola, keď Rudolf Steiner prišiel ku mne s jemu vlastnou otvorenou srdečnosťou a spontánne povedal niekoľko slov, ktoré – napriek tomu, že mali zdanlivo veľmi osobný charakter a že by to ľahko mohlo viesť k nedorozumeniu – chcem tu predsa len uviesť, pretože v kontexte tohto výkladu je im možné pripísať výlučne objektívny význam. K môjmu najväčšiemu prekvapeniu mi teda v onom okamžiku Rudolf Steiner povedal nasledujúce slová: „Váš éterický hrtan je prekrásny. Nechcem byť neskromný, ale zdá sa mi, že vy spievate tak, ako ja rozprávam. A však že, ak by sme takto – so sublimovaným vzduchom – nerozprávali a nespievali, tak by nemohlo hrdlo vydržať tie nároky, ktoré naň kladieme?“ Pritom zjavne myslel ako na jeho prednáškovú činnosť, tak aj na moje časté spievanie.

Ako som už povedala išlo o zdanlivo celkom osobnú a snáď vôbec nie tak významnú epizódu; ale ten kto poznal osobnosť Rudolfa Steinera vie, že jeho, často len tak prehodené vyjadrenia, nadobúdali časom väčší význam, ako by sme očakávali. A nech si to vykladá každý ako chce, pre mňa boli tieto slová každopádne na dlhý čas posilou. To potvrdenie správnosti tak nezvyčajnou aplikáciou vlastnosti tuhého skupenstva na oblasť plynného (ktoré by som ja sama vtedy v žiadnom prípade nemohla raziť); k tomu ta paralela, ktorú urobil medzi rečou a spevom... To všetko mi umožnilo po prvýkrát tušiť, že moja práca by snáď mohla mať aj principiálny význam.

Povzbudená týmito myšlienkami, sústredila som všetky sily na to, aby som nové poznatky získavala takým spôsobom, aby som o nich mohla hovoriť, t. j. pýtať sa na ne.

Týmto vznikla pre mňa celkom nová situácia. Ak sa vynorili konkrétne otázky a ťažkosti, s ktorými som si nevedela poradiť, smela som si – vždy s búšiacim srdcom – vypýtať od Rudolfa Steinera radu. A musím sa priznať, že som si pritom vždy pripadala ako celkom bezvýznamná malá začiatočníčka; lebo k môjmu veľkému úžasu som čoskoro zistila, že problémy s ktorými som sa pasovala, sa uňho vyskytli tiež v jeho práci, a niekedy jednou jedinou vetou rozmotal celú spleť zauzlení. Tak to šlo s mnohými mojimi otázkami. Ba niekedy ešte aj lepšie: ukladal mi úlohy a potvrdzoval správnosť toho, na čo som medzičasom sama prišla. Stávalo sa dokonca, že mi on sám predviedol nejaké nové cvičenie, ktoré malo pôsobiť na organickú vadu artikulovania u jednej mojej žiačky a po dlhšej aplikácii dosiahlo veľmi pozitívny účinok. Skrátka, pre mňa to znamenalo celkom nový spôsob práce!

Medzitým vznikla z niekdajších začiatkov nová škola. Požiadali ma, aby som porozprávala o niektorých jej princípoch.

Na základe vzťahu Rudolfa Steinera k mojej práci, ktorý sa medzičasom vyššie opísaným spôsobom vytvoril, som považovala za nevyhnutné, vypýtať si jeho povolenie v tomto rozhodujúcom bode obratu. – Na to mi Rudolf Steiner podal mimoriadne zaujímavý a dôležitý výklad jeho poňatia mojej školy. Síce nie doslova, ale čo do významu obsahu, znel asi nasledovne: Spôsob tejto školy je v jej vývojových stupňoch a fázach individuálne veľmi odlišný. Pre všetkých rovnaké je to „čo“ táto škola je, ale to „ako“ ju každý prežíva je závislé od jeho zvláštneho nadania a konštitúcie. Vôbec nie je nutné, aby všetci žiaci mali také isté zážitky ako vy; lebo pri týchto zážitkoch ide predsa koniec koncov len o schopnosť precítiť jemné momenty prechodu medzi dvoma fázami, líšiace sa stupňom i druhom. Tieto schopnosti sú nezriedka podmienené národnostnou príslušnosťou.

V tejto súvislosti Rudolf Steiner povedal, že má veľmi veľký význam, to z akej národnosti a z akej materčiny sa formuje a vyvíja spevové /rečové/ ústrojenstvo. Zvlášť priaznivé sa ukazujú reči ako taliančina a švédčina, lebo majú viac oblých /foriem/ hlások. Tieto pôsobia mimoriadne priaznivo na detské ústrojenstvo, a preto je teda (tak zneli jeho slová) mimoriadnym darom osudu, keď sa niekto ako speváčka narodí vo Švédsku. V tom videl Rudolf Steiner môj osobný podiel na tejto práci a škole.

Ak na jednej strane toto plne zohľadníme, potom na druhej strane môžeme hovoriť o tom, že do základov tejto školy je položený duchovnovedecký-objektívny obsah.

Na moju veľkú radosť mi vtedy Rudolf Steiner prehlásil, že smiem túto školu spevu označovať ako za ním schválenú a vybudovanú na duchovnovedeckých základoch.

Potom som o tejto škole prednášala a uskutočňovala kurzy pre širokú verejnosť. K tomu som si premyslela aj prvý náčrt tejto knihy. Avšak napísala som ho až po smrti Rudolfa Steinera. Vtedy ešte stál po mojom boku môj životný druh Louis Werbeck, pripravený vždy mi pomôcť a podržať ma. Spoločne sme vypracovali úvodnú kapitolu, ktorá bola v trochu upravenej podobe uverejnená ako článok vo vtedy novozaloženom časopise „Individualita“. Odvtedy uplynulo asi desať rokov, bez toho aby som si dokázala nájsť príležitosť a čas k pokračovaniu v započatej práci. Organizátorskej práce na vybudovaní školy bolo nadostač. Museli byť vyškolení žiaci, a okrem toho sa v priebehu vývoja ukázali rôzne oblasti uplatnenia tohto spevu. Medzi iným napríklad čulá spolupráca s rôznymi lekármi, ktorí sa mimoriadne zaujímali o terapeutické účinky tohto spevu.

Tu by som chcela využiť príležitosť a vysloviť moje srdečné poďakovanie jednej osobnosti, ktorá je v tejto súvislosti s mojou prácou veľmi úzko spojená, MUDr. Eugenovi Koliskovi, za jeho neochvejný, teplý a nezištný záujem, s ktorým pri mne po celý ten čas stál pomáhajúc, radiac a chrániac. Dr. Kolisko sa najprv sám pokúsil do školy zapracovať, čím získal základ, na ktorom mohla vzniknúť skutočne seriózna spolupráca na poli spevo-terapie.

Neskôr, keď Dr. Kolisko prednášal o terapii spevom, školský zbor a ja sme ho doprevádzali a uvádzané príklady naživo ilustrovali. Po prvý krát to bolo v roku 1928 v Londýne a v roku 1929 v Hamburgu. V máji 1933 usporiadal Dr. Kolisko pre mnohých žiakov školy dlhší prednáškový cyklus o „ Podstate spevu a jeho terapeutických účinkoch“. Celkom osobitým spôsobom som mu však vďačná za príspevok do tejto knihy. Lebo hoci je predložené dielo zamerané hlavne na umelecké prežívanie a rozpracovanie správneho spievania, živý obraz o tejto škole a jej zamýšľanej podstate nemôže byť úplný, ak sa nezohľadnia jej tak duchovnovedecké-fyziologické základy, ako aj výhľady na terapeutické možnosti. Z toho dôvodu mu s mimoriadnou radosťou ďakujem za jeho doslov.

Práve tak mi nedá na tomto mieste nespomenúť so srdečnou vďačnosťou ďalšiu osobnosť. Môjho najvernejšieho priateľa F. W. Roelvinka, ktorý mi svojou neochabujúcou aktivitou a neúnavným vystupovaním za vec tejto novej školy a jej rast, odňal značnú časť môjho bremena.

Teraz by som chcela tieto osobné prejavy ukončiť a pristúpiť k vlastnému obsahu tejto knihy, ktorému chcem ako motto predoslať Goetheho slovo.

.

Teba v nekonečne nájsť,
znamená rozlišovať a potom spájať ...

Goethe, "Atmosféra "

I. ÚVOD

Keď Goethe na seba nechal pôsobiť svet rastlín, vyjavila sa mu pred vnútorným zrakom prarastlina, ako tvorivý princíp všetkého klíčiaceho a kvitnúceho. Bolo mu dané nazerať na podstatu toho skutočného, príčinného za svetom rozprestierajúcim sa pred našimi očami ako zelená prikrývka Zeme. Preto dokázal tak ako nik iný pochopiť jej priestorovo-viditeľné fenomény.

Goethe skúmal tajomstvá sveta rastlín pozorovaním ich jednotlivých typických prejavov. Zbieral skúsenosť za skúsenosťou, ktoré potom preciťoval a prežaroval svojou umeleckou fantáziou, až kým mu neodhalili ich súnáležitosť, čiže kým v jeho duši neožila entelechia (tvorivá podstata javov), „idea“ prarastliny. – Takto musíme postupovať aj my dnes, ak chceme zakúsiť niečo z tajomstva toho, čo musí jestvovať ako určujúco pôsobiace za tým, čo nazývame zjavením ľudského hlasu.

Tak ako Goethe pozoroval jednotlivé rastliny, aby sa zmocnil toho čo majú spoločné, tak musíme nechať na nás pôsobiť prejavy tónov, aby sme našli ich súnáležitosť, ktorú bezpochyby majú. Naše ucho sa im musí naučiť tak načúvať, aby nám odhalili ich spoločný princíp: V našej duši sa musí rozžiariť idea ľudského prahlasu, ktorý je vlastne prazvukom ležiacom v základe celej rozmanitosti všetkého znejúceho.

Ako však prarastlina ostáva ukrytá za jej zmyslovými formami prejavu, tak aj ľudský „prahlas“ ostane skrytý vonkajšiemu vnímaniu. A ako je prarastlina tvoriacou podstatou všetkých jej prejavov, tak aj „prahlas“, alebo lepšie povedané „prazvuk“, je tvoriacim základom všetkých ľudských hlasových prejavov.

Toto prirovnanie sa môže javiť ako smelé alebo násilné, ale získa plné oprávnenie, ak zohľadníme principiálny rozdiel medzi prírodnou a ľudskou tvorbou: Tak ako vznikajú rastlinné druhy pôsobením entelechie rastlín na zem, tak vznikajú ľudské prejavy tónov pôsobením „prazvuku“ na jeho pozemských nositeľov: ľudské telesné konštitúcie.

Goetheovská prarastlina je duchovne nazerateľná, ale nie zároveň počuteľná; prazvuk je uchopiteľný nielen ako idea, ale je tiež vo sfére ideí vnútorne počuteľný. Nazerajúcej sile úsudku je Goetheho prarastlina v tejto sfére viditeľná, ale prazvuk je viac ako obraz, preto je v nej viditeľný i počuteľný, zjavuje sa súčasne ako idea i zvuk.

Ak sa naučíme prenechať vedenie nášmu vnútornému i vonkajšiemu uchu a vyššie uvedenému „načúvaniu“ (pozornému počúvaniu latentného zvuku), potom budeme ten ozvučujúci princíp vnútorne počuť. Postupne zažiari v našich vlastných tónoch a v ich vonkajšom znení. Stane sa stále viac zjavnejším pre vonkajšie ucho a postupne sa vyslobodí z tónov uväznených v telesnosti.

Paul Bruns, pedagóg spevu a spisovateľ, ktorý sa vo viacerých bodoch dôverne priblížil ku naozajstným tajomstvám skutočného speváckeho umenia a jeho pedagogike, upozorňuje na túto fundamentálnu skutočnosť (hoci istotne nerozpoznal je pravý charakter). Vo svojej knihe „Problém kontra-altu“ (1. Vydanie, strana 44.) hovorí: „Počúvanie sa stáva umením. Ak chceme skutočne uchopiť to esenciálne v

znení hlasu, musíme k čisto zmyslovej vonkajšej percepcii pridružiť duchovné vnímanie vnútorným uchom.“

Všetka práca, všetko úsilie o takzvanú tvorbu hlasu – nemá byť v podstate nič iné ako uvoľnenie, odstránenie prekážajúcich vrstiev, ktoré nenechajú hlas vyjsť, ako sa to dnes veľmi trefne vyjadruje.

Tu sa stretávame s kardinálnym omylom našej súčasnej hlasovej pedagogiky: ľudský „hlas“ nepotrebuje akúsi „tvorbu“, on je tu hotový a dokonalý, ako bytosť znejúca vo sfére ideí, ktorá len čaká na – vyslobodenie! Musíme hovoriť o oslobodení hlasu, alebo ešte lepšie o odhalení hlasu a nie o tvorbe hlasu.

Toto tvrdenie by niekto, kto neprenikol do praktického, živého speváckeho umenia, mohol považovať za frázu. Pre toho však, kto sa poctivo oddáva objektívnemu skúmaniu a poznáva na základe vlastných skúseností, prináša táto veta niečo tak významné ako kľúč od brány skutočného, t. j. súčasnosti a ďalšej budúcnosti primeraného spevu.

Teraz však musíme metodicky rozšíriť to porovnanie goetheovského prírodovedeckého spôsobu skúmania so spôsobom výskumu ľudských tajomstiev hlasu; lebo pokrok vedy od mechaniky k organike spočíva na Goetheho schopnosti, nielen exaktného pozorovania (ktoré popri ňom aj mechanisti doviedli k majstrovstvu), ale predovšetkým na tom, že on dokázal intuitívne-empirický preniknúť do sveta príčin, do ríše idei. Vytrácaním sa tejto druhej goetheovskej danosti u súčasníkov, vytvorila jednostranná veda materializmu síce na jednej strane veľkosť našej doby v technickej kultúre, ale na druhej strane spôsobila odcudzením od duchovno-duševna tiež jej vnútornú biedu. Duch prírodnej vedy, ktorý prevratne prenikol do všetkých oblastí života, čím zapríčinil ich bezrozmernú expanziu no zároveň aj obsahovú plytkosť, prenikol aj do humanitných vied – spočiatku nepozorovane a pre jeho nositeľov nevedomo a preto bez odporu.

Tak prenikol aj do pedagogiky všetkých druhov vrátane hlasovej. Hoci umelecká výchova, vďaka zvýšenej citlivosti pre všetko živé u jej učiteľov, protivníkovi dosť dlho odporovala, na koniec prepadla aj ona všetko splošťujúcej bezduchosti.

Metódy výuky spevu, ktoré sa dnes vynárajú pod stovkami mien sú ovplyvnené a determinované duchom materialistickej prírodovedy (intelektuálne vyšpekulované metódy degradujú cvičenia umeleckého spevu na úroveň viac alebo menej mechanistických exercií). Nikým nespochybňovaná autorita prírodnej vedy zvíťazila aj tu, a nikto nedokáže vniesť svetlo do chaosu, – ktorý vládne na úseku hlasovej pedagogiky, tak ako sotva na inom kultúrnom úseku – ak nie je schopný prísť až ku koreňom pôvodného zla. To znamená nahradiť vonkajškové poznávanie fundamentálnym, t. j. preniknúť od pozorovania vonkajšej ku vnútornej strane spevu.

Hovoriť podobne o prafenoménoch alebo vôbec o tom prafenoméne v ríši tónov, ako o nich hovoril Goethe v ríši rastlinno-organického, môže samotné priniesť rozhodujúci pokrok. Len to čo je preskúmané týmto spôsobom a pozdvihnuté na vedecký poznatok, zodpovedá potrebám zakotveným hlboko vo vývojových nevyhnutnostiach času. Všetko ostatné, tak čiastkové reformy toho čo zosnovala materialistická bezduchosť, ako aj rozpačité spiatočníctvo do minulosti, nie je ničím iným ako postrannými cestičkami vývoja, ktoré na koniec aj tak musia skončiť v slepej uličke.

Ako všade inde, tak aj v hlasovej pedagogike a speváckom umení je nevyhnutný nový prapočiatok, t. j. musíme hľadať podstatný východiskový bod, z ktorého by sme mohli zaujať správny postoj k problému a tým dospieť k uspokojujúcej odpovedi. Každý skutočne nový počiatok však v našich časoch vyžaduje vedomý návrat k základom, avšak taký návrat, ktorý musí spočívať nie na teoreticky podfarbených

predstavách, ale na bezprostrednom živom čine: Skrátka uskutočňovaním v praxi, ktorú nenahradí žiaden akokoľvek školený vedecký rozum, žiadne akokoľvek fundované vedecké vzdelanie.

Jedna zo základných príčin mizérie našej dnešnej hlasovej pedagogiky a speváckeho umenia spočíva v nesprávnej predstave, ktorú sme si o ľudskom hlase vytvorili, predstave, ktorá povstala práve z ducha materializmu. Považujeme hlas za mimoriadne /jemný/ sublimovaný „materiál“ (nie náhodou hovoríme o „hlasovom materiále“). Pokúšame sa teda tento „materiál“ meniť, tak ako sa mení niečo hmotné, anorganické: mechanický a z vonku. Na križovatke medzi zdravšou a nezdravšou vývojovou cestou ide vždy o rozhodnutie rozumu (v novších časoch je to každopádne tak). Myslenie sa pýta: Čo tvorí tón? Materialistický orientované zmýšľanie odpovie: hmota. Z jeho hľadiska je táto odpoveď jedine možná a tým preňho neotrasiteľná. Ak však hmotne-organické produkuje tón, tak potom môže byť tón opäť len hmotnej povahy. Ak je tón hmotnej povahy, potom sa s ním právom zaobchádza ako s hmotou a vytvára sa – chaos. S „vecou“ zvanou „hlas“ sa operuje na spôsob hmoty: „podkladá“ sa, „posúva“, „zastavuje“, rozdeľuje sa do mechanicky ponímaného registra a tak podobne. Stala sa z neho „vec“, ktorú nemáme z vnútra oslobodzovať a odhaľovať, ale práveže z vonku tvoriť a formovať.

Avšak ako učiteľ a umelec nemôžem robiť nič iné, ako vytvárať podmienky, aj povahy nemateriálnej, v ktorých sa môžu hlasové fenomény zmyslovo prejaviť. Najbezprostrednejšími podmienkami sú samozrejme ucho, hrtan a dýchacie orgány a pre textovú zložku celé naše rečové ústrojenstvo (jazyk, pery, sánka, podnebie atď.); v skutočnosti však znie /spieva/, ako sa neskôr ukáže, celý organizmus človeka. Naozaj, dokonca k správnemu spevu zvlášť disponované celé ľudské telo môžeme jednoducho označiť za jeden veľký hrtan /rozšírený hrtan/, a úspešnosť úsilia o odhalenie hlasu možno charakterizovať následovne: Do akej miery, sa nám podarí naše telo ako nástroj spriepustniť pre zvuk, presvetliť ho, do takej miery bude prejavený tón krajší, alebo menej krajší. Pekne znie tón vtedy, ak mu neprekáža niečo telesné pri prúdení telom i mimo neho. Nepekne znie, ak ho niečo v jeho rozlete „drží“, „zachytáva“. Každý kto rozpoznal pravú podstatu „hlasu“, dá prednosť tomu z nepočuteľna sa manifestujúcemu hlasu, a jednoducho prevráti materialistický postoj naruby: Tón nevytvára hmotno-organické, ale vytvára ho zmyslovo nepočuteľný hlas na podklade hmotno-organického.

Kto túto pravdu zakúsil sám na sebe, začne konečne chápať a rozumieť terapeutickým účinkom správneho spevu. Začne chápať, že hlas ako taký nikdy nemôže byť „chorý“, že v ňom dokonca musia prebývať liečivé sily. Tak ako je zo stanoviska pravého poznania omylom hovoriť o akejkoľvek chorobe ducha, tak je tiež omylom rozprávať o chorobách hlasu.

Ak je však základný poznatok dnešnej hlasovej pedagogiky o tom, že tón je produktom fyzického usporiadanie človeka nesprávny, čo je to potom (túto otázku si teraz musíme postaviť) čo znie a vytvára tón?

Zo strany tradičnej vedy na to nemôžeme očakávať odpoveď, lebo je to práve jej omyl, že zmyslovo vnímateľný tón je nepochybne výsledkom kmitania telies. Aby sme porozumeli, že v hmote organizmu sa nedá nájsť ten rozoznievajúci princíp, ten nástroj sprostredkujúci zvuk, potrebujeme si len spomenúť na určité skutočnosti: Všetky okolnosti kmitania fyzických telies musia mať konkrétny pôvod. Napríklad u rozozvučaného zvonu sa dajú príčiny dokázať v niečom vonkajšom; nie však pri zjavení sa ľudského hlasu. Akýsi neviditeľný vnútorný podnet, nezrovnateľný s akoukoľvek vonkajšou príčinou spôsobuje, že vo fyzickom organizme zisťujeme účinky, ktoré nemohli vzniknúť sami zo seba. Zapríčinenie sa dá hľadať a nachádzať

len v akomsi princípe vo vnútri človeka. K tomuto zapríčiňujúcemu princípu však materialistický orientovaná veda nemá žiaden prístup, kvôli špecifičnosti jej prostriedkov skúmania. Ak sa chceme dostať ďalej ako len ku konštatovaniam o týchto účinkoch a odhaliť skutočné príčiny, musíme použiť také metódy skúmania, ktoré dokážu uchopiť to ne-zmyslové, to čo je vo vnútri človeka. Tieto metódy má duchovná veda. *(Pojmy duchovná veda, veda o duchu ap. sa v tejto publikácii vzťahujú na učenie Rudolfa Steinera. Pozn. prekladateľa.) Pozná nástroj nášho organizmu, ktorý je príčinou vzniku tónov, je to takzvané éterické telo alebo telo tvoriacich síl, o ktorom je schopná obšírne vypovedať. **Pozri G.Wachsmuth, „Die ätherischen Bildekräfte in Kosmos, Erde und Mensch“, Dornach - Švajčiarsko, 2. Vydanie 1926, ako aj H. Poppelbaum, „Der Bildekräfteleib der Lebewesen als Gegenstand wissenschaftlicher Erfahrung“, Stuttgart - Nemecko, 1924. V tejto súvislosti si môžeme uvedomiť, že dobe primeraná hlasová pedagogika a spevácke umenie nemôžu ďalej existovať bez výskumu, ktorý je schopný preniknúť do jej vnútorných zákonitostí,

Staršie umelecké epochy si nevyžadovali takéto zdôvodnenie a zaobišli sa bez naznačenej vedeckej bázy. Dnes sa to zákonite zmenilo. Stále viac súčasníkov bude schopných v sebe precítiť tento nástroj vzniku tónov ako niečo netelesné, a navyše z vlastnej skúsenosti vedieť, že sa to nedá identifikovať s fyzickým telom.

Takýto ľudia už na začiatku ich vnútorných objavov zistia, že toto jasne precítené znejúce telo presahuje vo všetkých smeroch telo hmotné. Neskôr, keď sa ich zážitok začne diferencovať, precítia nad svojou hlavou isté centrum znenia a budú pociťovať tento znejúci priestor aj pod svojimi nohami. Takto zažijú, že tento princíp znenia a ohraničený fyzický priestor tela sa neprekrývajú. Takže na základe skúsenosti získanej nezávisle od duchovnej vedy budú musieť potvrdiť výsledky duchovnovedeckého bádania.

Takýchto ľudí je dnes v skutočnosti už veľa. Podvedome hľadajú duchovnú vedu a medzitým sa trápia s nevyriešenými záhadami.

Skonštatujme teda na základe skúsenosti a v súlade s duchovnou vedou: Fyzické telo je preniknuté éterickým telom, ktoré je schopné rozoznieť sa do sveta a kozmu, ak len nie je vo svojom zvukovom rozlete obmedzované a zadržiavané telom fyzickým.– Ľudia všetkých čias vedeli veľmi dobre o spojitosti ich zmyslových zvukových prejavov s nadzmyslovými v kozme. Prežívali pocit tejto kozmickej spätosti prostredníctvom nimi prúdiacich tónov a preto pociťovali bázeň a nábožnú úctu ku speváckemu umeniu. My sme toto vedomie stratili: Nazdávame sa, že náš hmotný organizmus vytvára tóny sám ako produkty rozkmitania vzduchu! Tóny sú pre fyziku – ničím (sú merateľné výsledky kmitania zmyslovo vnímateľných prvkov). S týmto názorom sme stratili akúkoľvek úctu a bázeň voči speváckemu umeniu. Čo ešte pretrváva je vonkajšia estetická záľuba, egoizmus pôžitku zo zmyslového pociťovania zvuku.

Isteže sme na túto skutočnosť nezabudli len tak z vlastnej vôle, ale to čo spôsobovalo v starých časoch vnútornú blaženosť a ešte prv únik zo sveta, sme zabudli zákonite, pretože my – žijúc v čase materializmu a tým v dobe reálnej vlády hmoty nad duševno-duchovnom – máme fyzické orgány, ktoré stvrdli, stali sa neelastickými a nepreniknuteľnými. Fyzický hrtan ako nástroj spevu „zdrevenel“ a stvrdlo i naše rečové ústrojenstvo. Tým sa stali obe naše sústavy spevu oproti starším časom oveľa ťažkopádnejšie, nepružnejšie, nepriepustnejšie a zároveň tiež menej vhodné pre pravé spevácke umenie.

Toto fundamentálne poznanie nám objasní mnohé skutočnosti, ktoré by bez neho ostali viac alebo menej nepochopiteľné. Napríklad tú okolnosť, že sa stále viac

a viac stenčuje hlasový rozsah spevákov, že dnes máme len zopár vysokých sopránov a tenorov a na druhej strane len zopár altov a basov.

Stvrdnutie, zdrevenenie orgánu znamená stratu elastičnosti. Ak sa však hrtan stane neelastickým, spevák stratí samozrejme najprv tóny najcitlivejšie na aktivizáciu a uvoľnenie tohto orgánu, takže sa stredná oblasť stupnice rozvíja na úkor výšok i hĺbok.

Kompozície majstrov minulého alebo predminulého storočia, zvlášť starých Talianov, nám dokazujú, že raz sa mali veci inak. Môžeme vidieť, že títo skladatelia, ktorí predsa komponovali pre vtedajších spevákov a speváčky, zverovali spievanie ťažkých koloratúr nielen sopránu a tenoru, ale tiež altu a basu; to je znamenie toho, že menej stvrdnutá konštitúcia hrtanu dovoľovala umelcom spájať sa s tónom ľahším spôsobom, ako je to možné dnes.

Ďalší príznak môžeme vidieť v skutočnosti, že pri komponovaní nebývalo zvykom prísne rozlišovať medzi rolami sopránu a altu. V starších časoch bola pre obsadenie role oveľa dôležitejšia farba hlasu ako jeho rozsah. Hlasy neboli ešte tak redukované čo do rozsahu, ale kto mal hlas, mal k dispozícii aj všetky tóny (kontra-altistka mala všetky výšky sopránu, soprán disponoval kontra-hĺbkami), prirodzene každý mal v rámci škály oblasť v ktorej sa cítil zvlášť dobre, ako doma. Táto oblasť, či už vo vyššej alebo nižšej polohe, veľmi úzko súvisela s individuálnou farbou hlasu.

Na ceste dekadencie sme zašli už tak ďaleko, že strácame samotné tóny: dnešní speváci majú v priemere čosi nad polovicu starého rozsahu hlasu.

Prepad rapídne pokračuje! Táto elementárna skutočnosť napadne zákonite každému, kto dnes pôsobí ako hlasový pedagóg alebo učiteľ spevu. Im všetkým sa uvedená skutočnosť stáva problémom, ktorý sa pokúšajú riešiť s ohľadom na orgán, ktorý zdanlivo produkuje daný tón, na fyzický hrtan a s ním súvisiace ústroje. Ak budú aj naďalej skúmať a pracovať v tomto smere, nikdy nenájdu riešenie tejto záhady, lebo oni, aj keď hovoria o opaku, predsa len hľadajú na poli mechanického, mŕtveho, namiesto toho, aby sa vydali na cestu organického, živého a duševno-duchovného.

Upozornením na nastupujúcu redukciu rozsahu ľudského hlasu zapríčinenú „zdrevenením“ orgánov, sme poukázali len na jeden z mnohých problémov s ktorými súčasnosť zápasí. Avšak bez toho, aby sme si vzali na pomoc skutočný duchovný výskum, nedokážeme ich všetky vyriešiť.

Výskumy vychádzajúce z umeleckej sféry, ako je to tu pôvodne myslené, prirodzene nepotrebujú duchovnú vedu. Ona len potvrdila poznatky dosiahnuté samostatne v oblasti umeleckého spevu a hlasovej pedagogiky. Tak ako Goethe dospel k zážitku prarastliny bez duchovnej vedy, tak aj tu prezentované výsledky výskumov môžu byť dosiahnuté samostatne, bez pomoci vedy o duchu. Avšak k porozumeniu zážitkom, ktoré sme dosiahli pri našom skúmaní, a síce porozumeniu v zmysle, ktorý je primeraný dobe, k tomu duchovná veda každopádne nutná je. Tak by napríklad nebolo dobe primerané hovoriť len o „idei“ prahlasu. Naša doba už nemá správny vzťah k intuícii a jej poznatkom. Keď je však táto „idea“ dodatočne potvrdená nadzmyslovým výskumom exaktnej vedy ducha, potom jej môže vedecké myslenie našej doby novým spôsobom porozumieť a prijať ju.

Pedagóg a umelec rozhodnutý skúmať vnútorný a duchovný svet sa vydal na dlhú a namáhavú cestu. Ide v ústrety skúsenostiam prinášajúcim mu bolesť, vzrušenie, pochybnosti, šťastie – skrátka všetko to čo víri v hlbinách ľudskej duše. Naozaj nepríde ľahko k tomu, čo sa dá nazvať len poznatkami tohto osobitého výskumu.

Tieto poznatky sú však takého druhu, že sú mimoriadne ťažko popísateľné. Oblieť do slov niečo, čo sa zjaví len v životno-prúdiacom a len na kratučký moment, dokonca zachytiť to do novej pojmovej nádoby, to je veľmi ťažká úloha. Môžeme pokojne povedať, že v podstate je ľahšie k týmto skúsenostiam samostatne dospieť – lebo ony sa dostavia na základe intenzívnej práce a istého nadania – ako ich následne popísať tak, aby boli správnym spôsobom plodné pre toho, kto ich chce prijať a používať ako ukazovatele cesty.

Preto bez vysokej dôvery a skutočne dobrej vôle ostanú nasledujúce vysvetlenia našich objavov nutne neporozumené.

Škola, ktorá hodlá sprostredkovať skutočne nové skúsenosti a zážitky, vlastne vôbec nemôže byť „pochopená“ a v triviálnom zmysle slova „prijatá“. Dokonca stúpenci starých škôl ju na základe svojich konkrétnych predstáv celkom určite musia odmietnuť. Spevák, ktorý žije v predstave, že za svoje umenie vďačí starým školám, dokáže kvôli svojej deformácii len veľmi, veľmi ťažko precítiť obsah novej školy. Naproti tomu ľudia, ktorí ešte nič z hlasovej pedagogiky neprijali, záujmu len postoj bez kritiky alebo v najlepšom prípade bez predsudkov. Presvedčiť ich môžu len postupne sa dostavujúce výsledky a zmeny. Skrátka, nová škola spevu je na najlepšej ceste stať sa nespoznanou a nepochopenou, zvlášť preto, že sa neopiera o tradičnú vedu ale o novú vedu ducha.

Predtým ako by sme čosi mohli dosiahnuť, musíme splniť dve bezpodmienečné požiadavky: Prvou je učiť sa objavovať len priamou skúsenosťou /živým činom/, t. j. skúmať počas vykonávania cvičení s intenzívnym napnutím sluchu. Pritom sa musíme dokázať sústrediť s celou našou silou, s celou našou láskou na jeden bod a byť stále aktívne činným bez poľavenia. Lebo aj pre naše výskumy platí neúprosný zákon: Zmeníme sa len do tej miery, do akej prekročíme hranicu pohodlného nasadenia síl; len ustavičnou zmenou sa dá napredovať. Druhá požiadavka znie: Súčasne s vynakladaním všetkých aktívnych síl musíme vedome získať schopnosť objektívneho pozorovania toho, čo sa nám hodlá – bez našej vlastnej vôle – „zjaviť“.

Ak sa nám táto novovytvorená schopnosť pozorovania vyvinula a do nášho vedomia prichádzajú prvé vnemy, potom je dôležité si to pozorované uchovať subtílnymi vnútornými orgánmi, a predovšetkým musíme to nové ustrážiť pred zmiešaním so všetkým vymysleným a vyfantazírovaným. Totiž tajomní odporcovia pokroku to chcú urobiť ničotným, pokriveným, sfalšovaným a prchavým. Ak sa nám podarí podržať fenomén čistý, bez akýchkoľvek prímesy, tak opakovaným vyvolávaním ho zhutníme na definitívne uchopenú skutočnosť. Až keď dokážeme s touto novou realitou zaobchádzať, smieme sa ju pokúsiť vyjadriť slovne. Kto rozumie o čom hovorím ten vie, že predovšetkým predčasné „premýšľanie“ o nových schopnostiach nie je dobré.

Keď sa to novozískané stalo naším vlastným, overeným poznaním, potom o ňom môžeme hovoriť s neomylnou istotou a kľudom. Ak niekto hovorí o niečom o čom vie, že jeho prapríčina sa nachádza vo vyšších sférach, ten pociťuje vnútornú nutnosť hovoriť o tejto vyššej skutočnosti iným spôsobom ako o udalostiach bežnej reality.

Vyššie uvedený pojem „zjavenie“ bol zvolený po dobrom uvážení. Bádateľa a umelca, ktorý začne tento princíp „zjavenia“ v jeho hlbokej, vážnej podstate rozoznávať a používať, sa zmocní pocit stále narastajúcej skromnosti a pokory vždy, keď sa venuje svojej zodpovednej práci: „Ja ako človek sebectva a svojvôle som len prekážkou a ničotným v porovnaní s tým čo sa tu zjavuje. Musím si osvojiť celkom nové zmýšľanie, aby som bol toho zjavenia hodný.“ Také niečo pociťujeme a zároveň cítime, že sebavýchova naznačeným smerom je nevyhnutným predpokladom, bez ktorého svoj cieľ nikdy nedosiahneme.

Zážitky, ktoré sa takto zmocnia celého človeka, obsahujú v sebe tendenciu k tvorbe svetonázoru. Môžeme povedať, že k vedeckej vážnosti bádateľa sa pridružuje pocit religiozity. Cítime, že takáto bádateľská cesta je zároveň umeleckou, religióznou a vedeckou. Pochopiteľné je to z toho dôvodu, že výsledky získané touto cestou, nemajú len esteticko-umelecko-záväzný charakter, ale zasahujú aj do mravného života človeka.

Smieť byť sluhom umenia, chcieť slúžiť celou svojou bytosťou umeniu a nie osobnému prospechu, to je výsledok a ovocie tohto osobitého spôsobu bádania.

Skutočne, kto hodlá preniknúť do onej vyššej skutočnosti, ten musí prejsť úzkou bránou, bránou novoutvoreného umeleckého zmýšľania. Kto chce preniknúť touto bránou aby vykonával výskumy z egoistických dôvodov, toho ihneď postihne slepota a hluchota. Bude nachádzať a vytvárať fantómov a bludy /halucinácie/. Podmienka pre nájdenie toho skutočného a pravdivého znie: V pokore a neochvejnej vytrvalosti vyčkať oné zriedkavé chvíle, v ktorých sa hodlajú zjaviť hlbšie tajomstvá duše.

Jedného dňa, počas intenzívneho cvičenia, nám to svitne a v zápäti unikne; začujeme sami seba zaspievať tón, ktorý v sebe nesie niečo dokonale nové. Keď tento jediný tón doznie, následne jasne pocítime: To bolo posolstvo z „hora“, tadiaľ vedie cesta, a naša vnútorná konštelácia je v momente iná.

Avšak schopnosť tento nový tón zopakovať, spočiatku úplne chýba; on je a predbežne zostáva jedinečným zážitkom. Ak posilňovaní spomienkou na túto udalosť, dlho a húževnato obnovujeme podmienky jeho zrodu, aby sme ho teraz vedome a vlastnou vôľou podržali, potom jedného dňa – po robote, ktorá sa dá porovnať len s drinou nádenníka – smieme okúsiť, ako aj posledný odpor poľavuje – a my dosahujeme svoj „cieľ“. Avšak následne zistíme aj to, že tento cieľ sa vzápätí stáva základom pre novú prácu a nové čakanie.

Vynakladanie trpezlivosti, veľa, veľmi veľa, nadmieru veľa trpezlivosti spôsobuje stiesnenosť. Avšak samotná významnosť takejto práce nám poskytuje obrovské uspokojenie, lebo sa cítime byť súčasťou organického procesu stávania sa, skutočného zrenia okolností. Preniknutí týmto obšťastňujúcim vedomím, vystupujeme stupienok po stupienku, pričom sa neustále striedajú boj, dosiahnutie cieľa a námaha. Avšak spolu zanechávajú v duši zápasiaceho osobitú náladu, ktorá samotná je oporou: náladu súvisiacu s prapodstatou úlohy, ktorá je umelcovi uložená vyššou skutočnosťou.

*

Správna výuka spevu spočíva predovšetkým na schopnosti napodobňovania; preto východiskovým bodom každého vyučovania umeleckého spevu môžu byť len vlastné schopnosti. Didaktika založená na určitých poznatkoch, hoc ako dôležité správne školy sú, môže zohrať len vedľajšiu úlohu.

Na začiatku už spomínaná prvá a zároveň nanajvýš dôležitá úloha pre nastávajúcich spevákov, je naučiť sa načúvať, rozvíjať vnútorné ucho. Toto si však musíme osvojiť takým spôsobom, že sa učíme počúvať svoje vlastné tóny tak, ako by ich spieval druhý človek. Inými slovami: Zážitok tónu sa nám musí stať v dvojitom zmysle objektívnym.

To sa samozrejme ľahko hovorí, ale uviesť to do života nie je také ľahké. Pod „objektívnym zážitkom tónu“ totiž nerozumieme len schopnosť naslúchania-sebe-samému (čo podľa okolností vôbec nemusí byť ťažké), ale myslíme tým uchopenie toho objektívneho v tóne prostredníctvom odosobneného počúvania.

Takémuto oddanému načúvaniu zjaví tón svoju quint esenciu, ktorá predtým sluchu unikala. Tým však ako orgán vnímania, ucho, neustále prijíma do seba túto

kvalitu, začína – a to je to, o čo tu predovšetkým ide – súčasne s vnímaním a rozpoznávaním aj proces stupňovania tohto kvalitatívneho aspektu. Učíme sa vnímať, že tón sa môže prejavovať dvojako, totiž subjektívne i objektívne.

Ak je niekomu ten „objektívny zážitok tónu“ ešte neznámy, tak sotva pochopí o čo tu vlastne ide. Ak však začíname vnímať objektívny tón (alebo správnejšie: to objektívne v tóne) zistíme, ako už to najnepatrnejšie subjektívne ovplyvnenie sfarbuje tón. Ak toto nastane, tón ihneď zastrie niečo ako závoj, stane sa „väzňom“. V tomto zmysle sú väzňami všetky tóny, ktoré sú spievané z telesného organizmu. Ľudia sa identifikujú s tónom, tón je im niečo ľudské.

Kto však prenikne k objektívnemu tónu odstrániac obaly či prekážky, ktoré ho obstupujú, teda oslobodí tón z jeho väzenia – ten dokáže nasledovať vôľu vyslobodeného tónu a nechať sa ním unášať.

Ak by sme chceli nájsť dobe primeranú definíciu pre tento nový, substanciou zvuku nasýtený, ideálny tón, tak by sme museli povedať: že je to odhmotnený tón.

Naučiť sa „naslúchaniu“, nie je skutočne také ľahké, lebo naslúchajúci sa musí dokázať zriecť každej aj jemnej formy egoizmu. Nesmie viac chcieť svoje tóny vychutnávať, aj keby boli ako krásne.

Keď sme dosiahli objektívny tón a dokážeme ho ľubovoľne tvoriť, vtedy začína tón ožívať a stále viac prejavovať svoju pravú podobu, stáva sa – „esenciálnym“. Týmto myslíme ono životno-esenciálne, ktoré nachádza svoje vyjadrenie v prejave zmyslovo vnímateľného tónu. Toto životno-esenciálne poukazuje práve na zmyslovo nepočuteľné životno-bytostné, ktoré pôsobí z duchovného pozadia, čiže samotná živá bytosť tónu.

Ak teraz musíme povedať, že táto v duchovnom pozadí tvorivo pôsobiaca bytosť tónu sa nerealizuje v danom tóne, ale tak povediac okolo neho, medzi tónmi, potom je pochopiteľné, že dnešná hlasová pedagogika to musí považovať za celkom nezrozumiteľné. A predsa je to tak!

Toto poznanie je podkladom pre sformulovanie celkom konkrétneho zákona, ktorý má veľký význam pre školu odhalenia hlasu: „zlepšenie“ alebo pokrok sa nehľadá v dlhom držaní tónu, ale tým, že tón neustále nasadzujeme a ukončujeme, „vysadzujeme“. Totiž samotný dotyk s podstatou tónu je možný práve v beztónovom tichu medzi vysadením a znovunasadením hlasu.

Ku skutočnosti ako je táto sa s bežnými predstavami sotva dá dopracovať. Avšak pomocou duchovného výskumu sa to dá vysvetliť. Duchovné bádanie nám umožňuje spoznať, že bytosť tónu, ktorú sme v úvode tejto rozpravy spoznali ako prahlas alebo entelechiu tónu, môžeme nadzmyslovým výskumom a schopnosťou vnímania uchopiť /poňať/ ako niečo určujúco pôsobiace. To čo platí pre Goetheho prarastlinu –, ktorá sa prostredníctvom intuície stáva vnímateľnou a nazerateľnou v jej praforme, a vo vyššej sfére môže byť nadzmyslovým nazeraním znovu nájdená ako reálne pôsobiaca bytosť – to platí aj pre entelechiu tónu.

Táto entelechia tónu je teda podobne ako Goetheho prarastlina, pretrvávajúcim bytím. „Hlas“ zaiste nie je niečo materiálne, čo funguje len v momente prejavu tónu, a medzi jednotlivými manifestáciami tónov sa rozpráši do prázdna. Hlas má trvalé bytie, s ktorým sa preto môžeme skontaktovať aj keď sa neprejavuje.

Toto „všeobecné“ alebo prahlas umožňujúce pôsobením na ľudské telo vznik rôznych druhov hlasu – podobne ako prarastlina zapríčiňujúca pôsobením na zem existenciu rastlinných druhov –, predstavuje permanentnú schopnosť, je skutočnosťou, ktorá je zaiste práve tak ľahko pochopiteľná, ako je ťažko prakticky využiteľná.

Z práve uvedeného sa dá dospieť k záveru /vycítiť/, že štúdium máme uskutočňovať veľmi pozorne a súbežne v dvoch rovinách. Isteže musíme cvičiť, dokonca musíme pracovať skoro ako drevorubač; ale musíme tiež vyvíjať duchovný inštinkt, to znamená dať tomu tvorivému elementu čas a podmienky na prácu, ktorej priebeh je pre človeka nevedomý, t. j. musíme dokázať podľa potreby spievať i – mlčať. Lebo vlastné procesy premeny sa dejú – každý jeden túto skutočnosť potvrdí po vlastnej skúsenosti – v noci.

Stáva sa, že pred začatím tohto školenia zistíme pri spracovávaní tónov isté ťažkosti. Tie sú čisto osobného charakteru a závisia od konštitúcie speváka. V priebehu školenia však tieto ťažkosti pomaly získavajú iný, viac všeobecný charakter, takže ku koncu sú u všetkých spievajúcich, každopádne až do veľkej miery rovnaké. Keď sa tóny začínajú uvoľňovať od organického, zažívame stále viac a viac, že všetky tóny prijímajú a zachovávajú celkom individuálny charakter.

To, že každému tónu stupnice musíme priznať „individualitu“, vie zo skúseností každý vnímavý hudobník. Napríklad absolútny sluch, schopnosť určiť druh tónu i jeho výšku, spočíva jedine na vlohe vnímať „individualitu“ druhu tónu i tónu samotného. Avšak individuálny charakter jednotlivého tónu sa môže, ako sme už hovorili, odhaliť spevákovi až vtedy, ak prekonal svoj subjektívny vzťah k tónom. Ak uchopí tóny v ich vlastnom bytí a zažije ich vnútornú kvalitu, potom je pochopiteľné, že jeho zážitok je rovnaký ako zážitok ostatných spevákov.

Týmto nadobudli ťažkosti spočívajúce v objektívnosti – do istej miery – viac všeobecný charakter. Tak by bolo napríklad naporúdzi predpokladať, že v škole odhalenia hlasu vypracovávané vysoké C sa ľahšie „vyťahuje“ sopranistke ako altistke. Ale nie je tomu tak. Ťažkosti s oslobodením jednotlivých tónov, predstavujúce súčasne ťažkosti objektivizácie, sú – ak sa nevyskytujú mimoriadne organické prekážky – pre všetky ľudské hlasy, až do vysokého stupňa, rovnaké. Áno, ukazuje sa dokonca, že tieto ťažkosti sa pri jednotlivých tónoch oktávy opakujú. Ak sa napríklad tón C1 cvičením zmenil, tak aj s C2 sa udiala podobná zmena, len v menšej miere. Čiže tóny jednej oktávy sa navzájom ovplyvňujú. Táto súbežná, jednotná premena tónov poukazuje práve na jednotiaci princíp entelechie, na prahlas. Táto bytosť znenia, ktorá sa prejavuje vo všetkých tónoch ako esencia zvuku, ako niečo charakteristicky-všeobecné, je oným tajuplným tvorivým faktorom, vtláčajúcim tónom jednotnú pečať; tóny, ktoré sa pred odhalením hlasu prejavujú ako jednotlivé produkty ľudského organizmu, radí do ideálneho systému, ponúkajúceho sa umelcom k ich vlastným zámerom.

Plne vyvinutý ľudský hlas je vnútornému nazeraniu uchopiteľný ako živý organizmus (orgán hlasu). Za jeho články potom musíme označiť jednotlivé tóny, ktoré sú navzájom tajuplne spojené, takže majú schopnosť vzájomne si požičiavať svoje „sily“. Svedčí o tom tá skutočnosť, že ak sa pracuje s vyššími tónmi, nižšie „miznú“, dočasne slabnú a naopak.

Všetko uvedené živo svedčí o tom, že musí existovať niečo esenciálne spoločné, akýsi činný „prúd“, ktorý nesie všetky tóny, dokáže ich ovplyvňovať, a ktorý sa snaží manifestovať vo všetkých formách tónov. Tento „prúd“, ten zmyslovo počuteľný odtlačok entelechie tónu, toto vo všetkých tónoch živé esenciálne, je práve ten, od tónu úplne odlíšiteľný, zvuk. V toku /Na vlne/ tohto zvuku dokážeme dosiahnuť každý jeden tón, podržať ho, premeniť ho a konečne priviesť k tomu, že sa pekne zaradí do radu svojich súrodencov ako bezchybná perla na náhrdelníku.

Je to náš sluchový organizmus,* ktorý formuje tóny sprostredkovávaním zvuku. Hrdlo s príslušnými orgánmi je nástrojom tohto tónoformného orgánu. Ani prsty nie sú tým, čo hrá na husle, ale naslúchajúci človek v nás hrá prostredníctvom prstov.

Snáď ešte správnejšie vyjadrené: na nástroj hrá duša prostredníctvom sluchového organizmu.

Prazážitok niečoho úplne nového v škole odhalenia hlasu je práve tento zážitok zvuku, ktorý sa sprístupní človeku v jeho skutočnej podstate len na základe nového smeru skúmania a nového bádateľského zmýšľania. Tento zvuk preberá sťa živá bytosť vedenie a začína si svoj nástroj (hrdlo, uši, dýchacie orgány a k tomu ešte celý hlasový organizmus, s ktorým sa budeme zaoberať neskôr) sám pretvárať a vytvárať, aby sa v priebehu školenia stále viac rozlieval do jednotlivých čiaš tónov ako lahodná esencia, ako substancia zvuku, ktorá nakoniec tie čaše tónov naplní až po okraj.

Vtedy môžeme bytostne precítiť tvorivú silu entelechie tónu. Z takéhoto zážitku narastá pocit bázne voči tomu čo je ľudskej vôli odňaté, voči tomu čo sa vznáša mimo svojvôle umelca. Ak preň spevák vytvoril – organicko-fyziologické a morálne – podmienky je pripravené dať o sebe vedieť.

Avšak tomuto prvému veľkému úspechu školy odhalenia hlasu prekážajú znetvorené a nemocné orgány. Telesná konštitúcia ako celok, čiže aj ústrojenstvo hrtanu (aby sme tu ešte nehovorili o hlasovom organizme), je vo všeobecnosti veľmi stvrdnutá. Ucho, predovšetkým vnútorné ucho, počuje v našich časoch takmer vždy chybne.

*pozri doslov

Dôsledok toho je, že ucho dnes nedokáže vydať hrtanu ten správny „príkaz“; príkaz prispôsobiť sa tak, aby ten zvuk „zhora“ mohol tvorivo zasiahnuť. Náš celý sluchový organizmus je tupý, hrtan je neelastický – a celý proces zanáša a podminováva nesprávny, chorobný spôsob dýchania. Avšak tvorivá sila zvuku nakoniec nad všetkými týmito ťažkými prekážkami predsa len zvíťazí! Zvuk nie je len umelcom, ale aj – terapeutom!

Keďže na tomto stupni pôsobia tri elementárne faktory, musíme rozlišovať tri skutočnosti: Po prvé musíme rátať s duchovnou entelechiou tónu, prazvukom, ktorý v sebe obsahuje možnosť zjavenia všetkých zmyslových tónov (bolo by prirodzené osudným predstaviť si tento jeden zvuk jednotlivo na základe naivnej analógie s tým čo vyviera až z jeho podstaty: jedným jediným zmyslovo vnímateľným tónom), tento jeden zvuk je jednota, chór všetkého znejúceho v tvorivo-bytostnej nadzmyslovej praforme.

Po druhé musíme rátať s tým čo je zvukovo spojené so všetkými ľudskými hlasovými prejavmi, s tým esenciálnym, čo je viac alebo menej jasne vnímateľné ako to charakteristicko-všeobecné na všetkých ľudských tónoch. Táto druhá skutočnosť, ktorú my ako pozemskí reprezentanti božskej entelechie tónu dokážeme vnímať, je hlavným faktorom, to primárne v cvičení a umení spevu. Toto uchopiť a zhodnotiť je tým určujúcim všetkého ozajstného snaženia. Dôležité však je, či pri hlavnom faktore, ktorý napríklad jasne vnímal aj na začiatku spomínaný Bruns, zostaneme stáť, alebo či sa dostaneme nad to, ku entelechii tónu, teda nie ku zmyslovo-všeobecnej esencii tónu, ale ku duchovnému prazvuku prebývajúcemu za touto esenciou tónu.
Toto však závisí od toho, či máme zmyslový alebo duchovný vzťah ku spievaniu a tým aj ku všetkým na to sa viažucim konzekvenciám.

Za tretie musíme rátať s tónmi a ich farbami (farba zvuku je len relatívne správny výraz), čiže s tým, čo najvýraznejšie dáva spevu pečať prirodzenosti.

Tu však nejde už len o účinok čisto zvukového elementu, ale do najužšieho spojenia k tomu pristupuje tiež účinok hlasového prvku. Hlas však viac ako všetko ostatné závisí od individuálno-prirodzenej zložky rečových orgánov spievajúceho. To platí samozrejme o hlase, nakoľko ten je spojený so spevom a nie o reči samotnej. Farby tónu nie sú pravdaže, na rozdiel od zvukového prvku a entelechie, niečím

všeobecným, ale osobným elementom ľudského prejavu tónu. Tieto tóny a ich krásne sfarbenia sú samozrejme tým čo sa považuje za „hlas“, za „spev“. (Viď nasledujúca kapitola.)

Zásah tvorivej sily zvuku do príslušných orgánov – a týmto sa obraciame k opačnému pólu – umožní spievajúcemu vo vyššej miere ako predtým pozorovať a preciťovať tieto orgány a ich funkcie. Z takého, zážitkom zvuku zjemneného pozorovania vzídu určité fyziologické skutočnosti, ktoré majú zvlášť mimoriadny význam pre pochopenie dejov počas školenia (nie však pre cvičenie samotné). Pričom platí, že deje už raz precítené jednoducho nemôžu viac ostať nezohľadňované. Čo tým myslíme, objasní nasledujúce:

Vonkajšková veda vie o fyziologickej stránke spevu relatívne málo. Pokúša sa síce s vonkajšími prostriedkami, ktoré má k dispozícii dospieť k objasneniu tak funkčnej stránky spevu ako aj mystéria ľudského hlasu, ale k týmto tajomstvám sa jej takýmto spôsobom nikdy nepodarí preniknúť. Ak by sa pretvorila a pozdvihla na živú vedu, ak by získala schopnosť preniknúť do živého, aby získavala svoje pozorovania z vnútra, potom by smela dúfať, že sa priblíži k hľadaným tajomstvám. Avšak zástancovia takejto vedy budúcnosti by museli byť zároveň umelcami, a síce nie len spevákmi v bežnom zmysle slova, ale spevákmi so schopnosťou vcítiť sa do živých dejov. Až potom by sa im odhalilo mnoho fyziologických procesov, zvlášť vo vzťahu k hrtanu.

Vieme o existencii dvoch hlasiviek v hrtane, ale skutočne veľmi málo o ich práci pri speve. V rámci školy odhalenia hlasu sme prišli k nasledujúcej skúsenosti:

V našej dobe hovoríme a spievame predovšetkým pravou hlasivkou, zatiaľ čo ľavá je odsúdená do role viac alebo menej mlčiaceho „diváka“ či „poslucháča“ pravej hlasivky.

Pravá hlasivka je o niečo hrubšia ako ľavá.

Postupne môžeme dospieť nielen ku schopnosti obe hlasivky preciťovať a sledovať, ale aj k určitej moci nad nimi, až dokážeme vlastnou vôľou zapojiť a vypojiť ľavú hlasivku. Ak pri spievaní zapojíme ľavú hlasivku, o niečo sa zdvihne výška tónu, lebo táto je jemnejšie, „tenšia“. Účinkuje tak ako tenšia struna na strunových nástrojoch: zvyšuje tón.

Pri sústredenom cvičení sa prejavuje tá zvláštnosť, že máme pocit akoby hlasivky stáli vertikálne a nie tak ako to zodpovedá anatomickým poznatkom v horizontálnej polohe.

(Osobitne zdôrazňujeme, že škola odhalenia hlasu nechce tento typicky vnem konštituovať. Poukazujeme na túto skutočnosť len za účelom orientácie.)

Ako ďalší sa natíska poznatok o rozčlenení pravej hlasivky na tri rôzne kmitajúce „úseky“, ľavá má naproti tomu len dva takéto úseky. Čiže obe hlasivky kmitajú v pomere 3:2.

Pri osobitnom pozorovaní pravej hlasivky sa ukazuje, že jej najvyšší úsek vysiela všetky svoje vibrácie smerom nahor.

Na strednom úseku kmitá jedna polovica smerom nahor, druhá nadol, a z tretieho úseku prúdia všetky vibrácie nadol.

Tieto tri „úseky“ vo vzťahu k smeru vibrácií sa takto vyvinuli až v našich časoch, prv to bolo inakšie – takže postupne vznikol istý druh rozčlenenia a „prechodov“. Ktorý spevák by nepoznal obávané prechody od takzvaných hrudníkových hlasov ku tónom strednej polohy a od tých ku hlavovým tónom! Hlavná príčina týchto trápnych prechodov sa nachádza v uvedenej fyziologickej skutočnosti. Vibrácie týchto troch úsekov už viac neprechádzajú tak organicky plynulo jeden do druhého, ako to každopádne v skorších časoch bolo.

Toto poškodenie (ako k nemu došlo tu rozvádzať nebudeme) opäť napraviť, čiže tieto tri od seba oddelené centrá kmitania priviesť k tomu aby sa opäť scelili, to zaiste nie je ľahká úloha – ide však o úlohu, ktorá tvorí podstatnú časť práce v škole odhalenia hlasu.
/Popis kresby/
horný článok kmitania ... myslenie
stredný článok kmitania ... cítenie
spodný článok kmitania ... chcenie

Ukazuje sa ďalej, že tieto tri rôzne vibrujúce časti pravej hlasivky majú istý vnútorný vzťah k človeku v jeho totalite. Totiž človek ako celok pozostáva z mysliacej, cítiacej a vôľovej podstaty – alebo inakšie povedané, je človekom hlavy, trupu a končatín. Najvyššia oblasť vibrácii pravej hlasivky má vzťah k človeku ako mysliacej bytosti, stredná oblasť k človeku ako cítiacej bytosti a spodná k človeku ako vôľovej bytosti.* (Neskôr sa týmto budeme zaoberať podrobnejšie.) Táto vnútorná závislosť medzi fyziológiou pravej hlasivky a telesno-duševno-duchovnou celistvosťou človeka zapríčiňuje, čo je zaiste ľahko pochopiteľné, že škola sa musí vyrovnať trojakým spôsobom s týmto fundamentálnym vzťahom: za prvé myslením, t.j. s myslením ako základom a pracovným faktorom, za druhé cítením a za tretie chcením.

V dôsledku toho sa v cvičení vyvinuli tri rôzne fázy, ktoré sa navzájom odlišujú tak, ako sa líšia myslenie, cítenie a chcenie ako duševné funkcie.

Tieto tri rôzne štádia školy odhalenia hlasu môžeme najlepšie označiť tak, že ich pomenujeme podľa hlavnej úlohy, ktorú pred nás stavajú:

I. Fáza: „vedenie zvuku“: Nájsť smer pre prúdenie zvuku. Tu sa pracuje predovšetkým s predstavivosťou ako pomocným faktorom.

II. Fáza: „rozšírenie“ (čo pod tým rozumieme, bude vysvetlené neskôr): Tu pomáha najviac pocitovosť.

III. Fáza: „zrkadlenie“ (tiež vysvetlíme neskôr): Tu je dôležité povolať si na pomoc vôľu.

*Takýmto naivno-empirickým spôsobom sme aj my dospeli ku fyziologickej trojčlennosti človeka.

II. O ROZDIELNOSTI PODSTÁT SVETA ZVUKU A SVETA HLÁSKY

V prvej kapitole sme si predstavili predovšetkým všeobecné hľadiska a základné črty školy odhalenia hlasu, teraz by sme sa chceli pokúsiť – pokiaľ nám to písané slovo umožní – uviesť to podstatné z praktických úloh, ktoré pred nami vyvstanú, ak začneme s cvičeniami.

Pre pochopenie ako aj pre samotné popísanie týchto úloh bude zmysluplné, ak ešte predtým ako sa vynasnažíme priblížiť k tomu, čo je pri spievaní primárne, k svetu zvuku, preberieme to na čo musíme nazerať ako na najdôležitejšie východisko pre praktickú prácu tejto školy. Je to porozumenie pre rozdielnosť sveta zvuku a sveta hlásky a principiálny postoj, ktorý by mal spievajúci človek k obom týmto faktorom svojho umenia zaujať. Budeme sa tu venovať aj rozdielu medzi zvukom a tónom, tak eminentne dôležitého pre poznanie funkcii spevu.

Mnohým súčasníkom sa stali pojmy zvuku a hlásky tak splývavo-nediferencované, že v bežnej komunikácii sotva rozlišujú ich podstatu. Preto nás potom neprekvapuje, že vôbec sa už nič viac nevie o tak nadovšetko dôležitej skutočnosti, ako je tá, že zvuk a hláska sú v skutočnosti reprezentantmi dvoch rozdielnych svetov. Ak sa navyše započúvame, ako sa pojmy tónu a hlásky používajú, získame dojem, ako by ani pre väčšinu spevákov a práve tak hlasových pedagógov neexistovala istá rozdielnosť podstát medzi týmito dvoma pojmami. Majú pocit akoby tón a hláska boli to isté. A predsa závisí tak mimoriadne veľa od toho, či si vyjasníme tieto, naozaj nie náhodou, osobitné pojmy.
Pre spevácke umenie je každopádne katastrofálne, že zaniklo povedomie o týchto veciach! Týmto predsa pre spievajúcich zaniká možnosť principiálne správnej orientácie pri používaní týchto faktorov svojho umenia.
V prvej kapitole sme opakovane hovorili o zvuku a tóne bez toho, aby sme sa bližšie zaoberali rozdielnosťou oboch pojmov. Pre skutočné porozumenie školy odhalenia hlasu je však v každom prípade nutný vhľad do úplne rozdielnych pováh zjavenia tónu a zvuku. Tento vhľad je základom pre väčšinu nasledujúceho, bez neho by to ostalo nejasné a vágne.

O istom tóne by sme mohli povedať, že má menej zvuku, že je takmer „nezvučný“; ale inokedy môžeme ten tón označiť za „naplnený zvukom“. Ten istý tón môže byť viac alebo menej naplnený zvukom, keď je napr. spievaný rôznymi spevákmi, a dokonca podľa dispozície jedného a toho istého speváka môže znieť niekedy zvučnejšie inokedy zase menej zvučne.
Najtrefnejšie možno obrazne vyjadriť každý jeden tón ako formu, ako obal, ktorá vedie relatívne samostatnú existenciu. Pritom táto forma či obal nemá sama zo seba žiaden vlastný obsah. Ona dáva zvukovej zložke, ktorá sa vlieva do tvaru tónu, charakteristicko-individuálne zafarbenie podmienené organizmom spievajúceho – podobne ako nádoba, do ktorej sme naliali vodu, túto neustále formuje a sfarbuje. Tón, resp. forma tónu, sa obrazne povedané, poddáva prúdu zvuku, aby sa ho ten zmocnil a vyplnil.

V skutočnosti zápasí spevák v každom okamihu umeleckej tvorivosti práve o naplnenie svojich tónov zvukom, t. j. o vyplnenie svojich tónových foriem substanciálnym obsahom. To čo laik označuje ako „hlas“, nie je v skutočnosti nič iné ako charakteristické, prírodno-osobné zafarbenie /zvuku/ tónom. Laik pociťuje práve túto charakteristicko-osobnú alebo prírodnú stránku hlasu ako peknú alebo nepeknú a podľa toho posudzuje „hodnotu“ „hlasu“.

Do akej miery dovolíme tónu presadiť sa svojou zvučnosťou, nasýtiť sa znením, do takej miery sa objektivizuje, činí sám seba stále viac oslobodeným od svojho osobnostno-charakteristického zafarbenia orgánmi hlasu, ktoré vnímame ako pekné alebo nepekné. Môžeme jednoznačne povedať: Tón je nezvučný z dôvodu jeho materiálnej viazanosti, materiálne odpútaný tón je naproti tomu zvučný, čiže materiálne uvoľnený, zvučný ako aj „objektívny“ tón sú synonyma.

Z toho, čo bolo od prvej kapitoly uvedené, vyplýva, že „objektívne“ spievanie znamená stále dotýkanie sa nadosobnej skutočnosti, t. j. nepretržite vlievanie sa prúdu síl nadzmyslovo znejúceho sveta do foriem tónov.

Avšak spevák nepoznajúci zážitok, ktorý charakterizujú tieto slová – ktorého spievanie nikdy nedosiahlo zvukovú nasýtenosť – si môže vytvoriť o pravom, rýdzom znení tónu len veľmi nedokonalú predstavu. A keď takýto spev po prvýkrát dosiahne jeho sluch, znamená to preň veľké, možno dokonca zarážajúce prekvapenie.

Na začiatku cvičenia môže žiak za týmto zvukom len sluchovo hmatať, ale keď sa začne jeho vlastný tón napĺňať objektívnym prúdom zvuku, postupne spozornieva

pre novosť tohto znenia. V praxi sa ukazuje, že u všetkých, ktorým sa podarí nasýtiť tóny touto zvukovou substanciou, sa znenie tónu vyznačuje istou rovnorodosťou. Až týmto sa stáva možným preniknutie k poznaniu zákonitosti princípu znenia, nakoľko sa zvuk môže prejaviť len prostredníctvom najrôznejších ľudských organizmov.

Objektívny tón sa vo všetkých prípadoch osvedčí svojím strieborným, vlastne nie ľudsky-organickým zvukom. Prijíma niečo „sférické“, je to ako keby znel nie spievajúci organizmus, teda nie jeden bod v priestore, ale priestor sám, zahŕňajúci aj zvučiace telo.

Prejdime teraz k charakteristike rozdielnosti medzi pojmami zvuku a hlásky. Z toho čo sme uviedli v prvej kapitole, sme mohli zvuk spoznať ako niečo plynúce, ako neohraničene prúdiaci princíp. O slovnom elemente musíme naproti tomu hovoriť ako o modelovacej zložke, ako o formujúcom princípe vedome tvoriacim formy v rámci fyzična.

Tu nie je ťažké rozpoznať, že s touto charakteristikou sa vynára istý druh polarity čo do funkčnosti.

Ak sa pri bádaní, v zmysle ako sme ho popísali v úvode týchto rozpráv, necháme stále viac niesť a viesť od jednotlivých prejavov, vznikne zo zážitku tejto funkčnej polarity ako nevyhnutnosť poznanie, že ako celkový postoj spievajúceho k obom týmto faktorom, tak aj spôsob akým si nimi poslúži, musí byť práve tak polaritný, t. j. protikladný.

Na jednej strane sa spievajúci, potom ako otvoril prúdeniu zvuku tie správne zvukové dráhy (pozri nasledujúcu kapitolu) musí správať do istej miery pasívne voči chceniu tohto prúdenia a ustúpiť so svojou silou vôle a silou pocitov aby nechal plynutiu zvuku voľný priebeh. Na druhej strane si vyžaduje osobitosť slova – plasticko-tvorivého princípu, aktívne formujúce sily, a síce až do posledných /krajných/ dôsledkov. To ale znamená, že musí začať so všetkou energiou pracovať na nedokonalostiach hláskotvorných fyzicko-telesných orgánoch, akosi sa prepracovať k svalom jazyka a pier, sánky a podnebia. Do stvrdnutých, zdeformovaných a týmto formujúcej sile čiastočne odľahlých provincií rečového ústrojenstva musíme vyslať formujúcu vôľu, aby sme dosiahli dokonalé, plastické tvary (pre každú hlásku zodpovedajúce, pozri VI. a VII. kapitolu). Lebo len keď sú naše formy plasticko-dokonalé, môžu sa cez ne zjaviť bytosti hlások v ich čistote a pravdivosti.

Hlásky ako napríklad I, Ü alebo U, spievané na vysokom C, ktoré z donútenia tak vyznejú, že viac alebo menej pripomínajú beztvaré A, šušlavé S, podnebné R alebo L, niesu čisté, pravé hlásky. Prejavujú sa ako skreslené, nedokonalo ovládnuté formy. Pretože práve tá formujúca sila nemôže preniknúť až ku špičke jazyka a ku momentálne zodpovedajúcim svalovým skupinám, ktoré majú zabezpečiť správny tvar, inými slovami, ak na základe svojej organickej vlastnosti /schopnosti/ nemôže špička jazyka do seba prijať tú takpovediac formujúcu vôľu – tak jednoducho nereaguje. Zato aktívne nastupujú ako výpomoc iné , pôvodne k tomu neurčené svalové skupiny. – Lebo duch reči v človeku je inteligentnou entitou, ktorá si vždy vie nejako pomôcť. Tak zaznie síce hláska S, ale šušlavo atď.

Kto by chcel práve uvedené bezprostredne prakticky zažiť, je to celkom ľahko možné, ak by si napríklad pred sebou živo predstavil úplne hluchého človeka, ktorému má odovzdať nejakú dôležitú správu. Pritom sa nemá ani hovoriť ani šepkať, ale iba sa pokúsiť čisto pohybom rečových orgánov slová, každú slabiku, dokonca každú hlásku tak pomaly a dôrazne ako je len možné jasne viditeľne formovať. Ak to potom dvakrát, alebo trikrát zopakujeme (lebo hluchý nám možno neporozumel) a pritom sa dôsledne pozorujeme, zistíme ako sa aktívna, formujúca sila vôle stále

viac intenzívne spája s orgánmi reči. Dokonca nakoniec môžeme jednotlivé tvary hlások prežiť tak mocne, akoby ich spoluformovalo celé telo, ako keby celé ľudské telo bolo „tvarovacou hmotou“, z ktorej tvorivo-formujúca podstata vymodelovávala tvary, konfigurácie hlások. Ale všade budeme tiež pociťovať viac alebo menej výrazne prekážky a vzpínajúce sa časti orgánov.

Tento zážitok môže mať prevratný význam pre porozumenie tejto do zabudnutia upadnutej pravdy: že človek sa musí pri spievaní, potom ako sa prepracoval ku objektívnemu svetu zvukov, správať voči jeho tendencii prúdenia pasívne, očakávajúco, takpovediac pozorujúco – ale do sveta tvarovania hlások má priniesť svoje aktívne sily čo najintenzívnejším spôsobom. (Bližšie o tom pozri v kapitole VI.)

My sme však nielen celkom stratili poznanie tohto rozhodujúco dôležitého zákona pre správny spev, ale dokonca sme ho prevrátili – v jeho protiklad. Pri dnešnom všeobecnom spievaní sa usilujeme o to, aby sme našimi silami citu aktívne zasiahli do zvuku, vtláčame zvuk viac alebo menej vedome do našich fyzicko-telesných orgánov, ale sťahujeme sa z nášho rečového ústrojenstva, stávajúc sa viac a viac pasívnymi.

Stále zriedkavejším sa stáva cielené úsilie o vypracovanie, či dokonca „vymodelovanie“ jazyka, pier, sánky atď. do takej miery, aby umožnili jasnú, ale predovšetkým neskreslenú výslovnosť textu. Zato však zasahujeme do prúdu zvuku, znásilňujúc prúdenie nášho dychu, „tvarujúc ho“ a „hatiac“.

V tejto skutočnosti však tkvie jedna z hlavných príčin rapídneho úpadku speváckych schopností v našej dobe.

Myslíme tým nasledovné: Aktívna práca s prúdením dychu resp. zvuku, t. j. zadržiavanie, posúvanie alebo vzpieranie (pozri kapitolu VIII o umení dýchania), zapríčiní za každých okolností zvýšený prívod krvi do hrtanu a zvlášť do hlasiviek. V rovnakej miere ako sa tieto orgány preplnia krvou stávajú sa neelastickými a lenivými, takže už viac nereagujú na takzvaný „ľahký podnet“. Týmto sme potom donútení použiť viac sily, t. j. zvýšiť tlak, aby sme ich mohli opäť uviesť do činnosti, pričom sa preplnenosť krvou stále zvyšuje. Takto začína trpieť samotná fyzická úroveň, čo prináša so sebou tragické následky: poškodenie hlasu, chronickú chrapľavosť, uzly na hlasivkách atď.

Ak sa naproti tomu venujú aktívne sily formovaniu hlások, t. j. činnosti jazyka, pier, sánky atď., spôsobuje to nástup zvýšeného vedomia pre to čo ich formuje, ako aj pre schopnosť pohybu týmito orgánmi. Týmto nám zároveň pribúdajú tvarovacie sily, nové možnosti pre modelovanie foriem hlások.

Dnes sme však takpovediac na najlepšej ceste, vtiahnuť činnosť našich orgánov v hrtane do oblasti našej vlastnej vôle, činnosť, ktorá musí ostať úplne mimo nášho vedomia, ak majú tieto orgány ostať zdravé. Zato činnosť našich orgánov formujúcich hlásky nášmu vedomiu stále viac a viac vykĺzava. Používame do istej miery funkcie zvukových princípov na formovanie slova, a zasahujeme aktívnou činnosťou, ktorá smie slúžiť výlučne tvarovaniu slov, do orgánov hrtanu.

Týmto zmätením sa však naša reč, takzvaný text, dostala istým spôsobom do zostrenej vnútornej opozície voči princípu zvuku.

V skorších časoch to tak nebolo! Ak by sme sa mohli pozrieť späť do celkom dávnych dôb, videli by sme, že ľudia vtedy umelecky hovorili a spievali celkom iným spôsobom, ako mi dnes. Vtedy bol naozaj medzi týmito dvoma umeniami – spevom a hovoreným slovom – sotva nejaký rozdiel. Rozprávanie bolo istým spôsobom spievanie; alebo by sa to dalo povedať aj naopak: Spievanie bolo zároveň tiež rozprávaním. * Pozri spisy Rudolfa Steinera o utváraní reči (Sprachgestaltung): Zobrané spisy (GA) Bibl.-Nr. 280, 281 a 282.

Ak na seba necháme pôsobiť napríklad posledné skromné zvyšky tradovaného, prastarého takzvaného Secco-recitatívu, môžeme dokonca ešte ľahko pociťovať, ako je ten hláskový prvok, slovo, v celkom inak uspôsobenom, oveľa bližšom /vnútornejšom/ vzťahu k zvukovej zložke ako napríklad u našich dnešných speváckych kompozícii. Tam pôsobia slabiky, text ako pozdvihnuté z tiaže – svetlejšie, priehľadnejšie ako keby boli spolu s tónom vdýchnuté, „nasaté“. Pociťujeme ako by boli slová ku zvukovo tónovej zložke takmer ako prinesené, a obe pociťujeme, slovo i tón, ako sa v zlúčení zjavujú na jednom a tom istom stupni.

Avšak tento text prežívame tak, ako by bol len zoradením slabiky na slabiku, pritom sa významová zložka slova, zapudená ako by do úzadia, môže len celkom slabo vyjadriť.

Ak toto porovnáme s oným hovoreným spevom, ako sa dnes napríklad v dielach Wagnera a Straussa postupne vyvinul, tak môžeme azda pociťovať opak a síce takú dištanciu medzi slovom a zvukom, resp. tónom, že sme istým spôsobom donútení rozhodnúť sa buď pre jeden alebo druhý faktor, lebo oba zjednotiť je už sotva možné.

Tak sme nevyhnutne podnecovaní k viac alebo menej jednostrannej kultivácii, buď zvukovej zložky na úkor pravej a jasnej výslovnosti textu, alebo upadneme do takzvaného hovoreného spevu, pričom sa musíme takmer úplne zrieknuť plynulosti zvukovej zložky.

Postupne sa slovo vo svojej podstate zmenilo, stalo sa pozemskejšie, individuálnejšie, význam-zdôrazňujúcejšie, ale tým aj pozemský ťažké, takže ho dnes v súvislosti so zvukovou zložkou pociťujeme ako omnoho hlbšie ležiace, ako „padnuté“ – dokonca tak, ako by slovo chcelo na základe svojej prevahy zvukovú zložku takmer premôcť, strhnúť k sebe.

Tento v priebehu času pomaly vzniknuvší rozkol medzi slovom a tónom, ktorý dnes oba faktory postavil proti sebe ako protipólne princípy, však dnešná materialisticky uvažujúca, v týchto vývojových skutočnostiach nezorientovaná, pedagogika spevu, nemôže ani teoreticky ani prakticky prekonať /preklenúť/.

Práve naopak! Prakticky videné súčasný všeobecný spev skutočne zostupuje bezprostredne ku slovu! – Vedieme prúd zvuku z jeho pôvodných, nahor smerujúcich dráh do ústnej dutiny, aby sme tam orgánmi reči (jazyk, pery, sánka atď.) vymodelované formy hlások, slov bezprostredne vyplnili, a nechali ich potom jednoducho vykĺznuť z úst.

Následkom toho sú však oné zúfale boje o text, ktoré všetci až pridobre poznáme: lebo nie sme viac schopný jasne a neskreslene vyspievať vo vyšších polohách tónu skutočne zatvorené hlásky, ako napríklad I, E, U, Ü a Y.

Principiálne nie je ťažké pochopiť, že ak sa majú zvuk a slovo súčasne prejaviť v tom istom „priestore“, t. j. v ústnej a hrdelnej dutine, musí dôjsť k istému druhu boja. Lebo prúd zvuku sa môže len vtedy prirodzene prejaviť ak smie plynúť, čiže chce neustále doširoka otvárať ústa; avšak slovo chce sťahovať ústnu dutinu resp. pery, zvlášť ak máme zaspievať niektorú zatvorenú hlásku ako napríklad správne U alebo I.

Takto dochádza s prírodnou nevyhnutnosťou k boju, ktorému sa chceme vyhnúť tak, že neustále uzatvárame kompromisy na úkor jedného alebo druhého rivala. S konečnou platnosťou prekonáme tento rozpor len vtedy, ak prúd zvuku opäť vedieme do jeho pôvodných dráh (pozri nasledujúci odstavec), čím zároveň oslobodíme a zachránime rečové orgány.

Oddelením prúdu zvuku od slovnej zložky a vedením po jeho cestách, sa môže rečové ústrojenstvo nerušene zúčastňovať a podieľať na modelovaní foriem hlások, potom jasné spievanie textu nemôže viac spôsobovať absolútne žiadne ťažkosti.

Uvedené nám ozrejmuje tú skutočnosť, že je samozrejmosťou školy odhalenia hlasu možnosť spievať presne tak dokonalé, koncentrované I na vysokom C ako na tónoch strednej polohy.

Avšak musíme poukázať aj na to, ako na náš estetický zmysel ničivo pôsobilo dlhodobé počúvanie úplne skreslených hlások (a tým textov) v rámci umeleckého spevu. Naše uši si na túto neporiadnosť tak zvykli, že považujeme správne zaspievané U alebo I na jednom z vyšších tónov stupnice za jednoznačne cudzo znejúce. Sprvu to pôsobí nezvyčajne, takže najprv si musíme zvyknúť na správne zaspievané I. Prirodzene cit pre správne formy hlások sa dostaví pomerne rýchlo a s ním aj cit pre krásu. Až potom sa stane skresľovanie samohlások priam protivné! Začnú byť pociťované ako pokrivené obrazy a karikatúry pravej hlásky, ako nepravdivé formy, prostredníctvom ktorých sa ich podstata môže len zdeformovane prejaviť.

Ak sme však neotrasiteľným, vážnym úsilím raz dosiahli, že dokážeme bezozvyšku slobodne ovládať všetky naše svalové činnosti jazyka, pier, sánky atď. tak, že sa plastické vymodelovanie všetkých hlások stalo samozrejmosťou, potom zažijeme ako realitu, že všetky hlásky, dokonca, celá reč je znovu získaná akoby na vyššom stupni.

V uvedenom môžeme vidieť niečo celkom osobité a pre výstavbu tejto školy fundamentálne ťažiskové, a síce požiadavku, že najprv musíme premeniť jednotlivé prvky reči a až potom ich môžeme vydať princípu zvuku za účelom umeleckého spevu!

Dosiahnuť sa to dá práve tým, že sa pri cvičení usilujeme spievať slabiky, hlásky, tak samohlásky ako aj spoluhlásky, jednotlivo ako aj pospájané do všetkých možných kombinácii tak, že sa oslobodia zo zovretia a obmedzenia fyzična. Tým ich však oslobodíme z ich zotrvačnosti a ťažoby, takže môžu zjaviť svoje skutočné bytostné jadro.

Toto bytostné jadro slova sa ukáže len ak môže zažiariť z dokonalo vymodelovaných foriem (ktoré sa musia zhodovať s takzvanými „praformami“ všetkých hlások – pozri kapitolu VI), a dokonca pri správne spievanom slove na vyššom stupni ako pri hovorenom slove.

To však neznamená nič menšie ako to, že odteraz môžeme dať sa prejaviť slovu i zvuku na jednom a tom istom stupni, aby sa skutočne mohli spojiť. Pretože sa stali opäť, tak ako za starých čias, bytostne príbuznými, môžeme priviesť slovo, text ku zvukovej zložke a pozdvihnúť ho k nej.

Jednako týmto ešte nedosiahneme onú reálnu dokonalú syntézu, ktorá až konečne umožní nenamáhavé umelecko-pravdivé spievanie. Najskôr musíme zložiť účty zmenenému vzťahu, v ktorom tieto dva faktory spevu – zvuk a hláska – dnes sú, a to tak, že ich vytvoríme takým spôsobom, aby sa na tomto vyššom stupni držali v absolútnej rovnováhe.

Nestačí teda, ak ich pretvoríme k bytostnej príbuznosti, musíme ich priviesť do rovnováhy aj v ich účinkoch, nakoľko stoja voči sebe ako antagonisti.

Premietnuté do praktickej roviny by to znamenalo: Čím väčšie je bohatstvo zvuku, ktorým sa istý hlas vyznačuje, o to intenzívnejšia práca musí byť venovaná formám a ovládaniu sveta hlások. A o čo obsiahlejšia schopnosť plastického formovania hlások spočíva vo vedomí, o to starostlivejšie musia byť pritiahnuté zvukové prvky, až pokým nevládne u oboch rovnováha. Určite sa nám to nikdy nepodarí, ak sa nepokúsime najprv uskutočniť čo možno najväčší odstup medzi oboma týmito prvkami. To znamená, že ich musíme, nakoľko to vôbec je možné (úplne radikálne sa to nedá nikdy uskutočniť), dostať od seba, oddeliť ich, aby mohli

byť osobitne, každý jemu zodpovedajúcim spôsobom spracované, preformované, odvedené a konečne vybalansované.

Teraz už viac vôbec nemôže byť ťažko zrozumiteľným, že škola odhalenia hlasu musí hľadať svoj skutočný východiskový bod pre praktickú prácu v nájdení prostriedkov a ciest, ktorými bude možné takéto oddelenie zvuku a hlásky vykonať.

V podstate je to viac-menej otázka vedomia, aj keď sú pri cvičení nutné osobitné praktické pomocné prostriedky, a bude to už čisto len otázka vedomia, ak potom na záver cvičení budeme môcť prejsť k umeleckému spevu a vo vyšších polohách budeme musieť v celkovej zhode prenechať vedenie nad hláskov melosu, zvukovému princípu spevu. Avšak bez skutočného poznania všetkých týchto skutočností a ich hlbšieho pozadia, nie je možné vybudovať pravú, až k podstate siahajúcu pedagogiku spevu. Zažívame síce novú skutočnosť antagonizmu medzi svetom slova a zvuku, ale nič viac už nevieme o ich prapôvodných, prirodzených oblastiach, ani kde a ako ich máme vytvárať a používať. Nakoľko však spievajúci našej doby o všetkých týchto pôsobiacich silách nevie nič reálne, je sám ako umelec stratený. Vie veľmi málo o svojich skutočných úlohách, ale taktiež o prostriedkoch, ktorými by tieto úlohy mohol splniť. Pretože sa takto spevák stal cudzincom, vyhnancom v ríši svojho umenia, dostal sa spev do úpadku. Nemáme už viac vo vedomí tieto tri dôležité skutočnosti – za prvé: že spev sa skladá z dvoch základných prvkov: na jednej strane z prúdenia objektívneho zvuku a na druhej z modelovacieho princípu foriem sveta samohlások a spoluhlások; za druhé: že sa vzťah slova k zvukovému princípu v priebehu času zmenil, takže musí byť spievajúcim opäť obnovený; a po tretie: že oba faktory, potom ako boli oddelene vytvorené, musia byť najprv uvedené do rovnováhy a až potom ich môžeme vedome spojiť do textu. – Keďže o tom všetkom už viac nemáme vedomosť, máme spevácke umenie, ktoré už viac nie je čistým umením spevu.

To čo dnes obvykle dokážeme zaspievať, sa dá skutočne označiť len za akýsi rečo-spev, ako druh hovoreného spevu. (Teraz nemyslíme ten hovoroví spev ako sa nachádza u Wagnera a Straussa, ale z hlbšieho hľadiska spev všeobecne, tak ten naivný, neškolený, ako aj ten umelecko-školený.)

Dokonca ten nestály, premenlivý charakter faktorov pôsobiacich pri speve i hovorení spôsobil, že sme upadli dokonca do dvojitej chyby: do hovoreného spevu na jednej strane a do spievaného hovorenia na strane druhej.

Tento zmätok pôsobí ešte ďalej, nakoľko sa rozšíril na poznanie toho individuálneho u oboch umení!

Takže bude iste správne a dobré, ak sa tu celkom krátko dotkneme tiež principiálneho rozdielu medzi umením spevu a hovoreného slova – existuje predsa názor, že spievanie a hovorenie, zvlášť to ťahavé rozprávanie hercov, ktoré trochu pripomína kostolné litánie, je koniec koncov jedno a to isté.

Toto je ten najosudovejší omyl našich čias a ukazuje, ako sa vytratil cit pre to podstatné, fundamentálne a zákonité. Nie, náš dnešný spev a hovorenie (v dávnych dobách to bolo ináč) prináležia istotne dvom odlišným svetom!

Pri speve sa pohybujeme v živle zvuku, v takpovediac hláske nadradenému územiu. V melódii sa nám zjavuje svet hudby, živel orientujúci sa na pocity. V melodickom zvuku sa musíme vyžiť, ak mám predviesť skutočný spev. A keď chceme pripojiť slovnú zložku ku spievanému tónu, k melosu, tak pripájame sekundárny prvok k primárnemu.

Melódia, v nej sa zjavujúci živel zvuku, je vládnuci princíp, ktorý musí k sebe hore ťahať nami pretvorenú a premenenú slovnú zložku. Preto sa máme istým spôsobom zastaviť pred prechodom znenia tónu do slova. Musíme vedieť, že tu musí byť

zachované relatívne rozdelenie, bezdotykové priraďovanie na vyššiu úroveň zvukovej zložky, namiesto dnešného všeobecne rozšíreného vraďovania slova a znenia tónu na úroveň nižšie ležiaceho, význam-zdôrazňujúceho slova.

Hovorenie je naproti tomu umením slovného živlu. V ňom je vládnucou zložkou hláska, ktorá právom zvuk sťahuje k sebe a necháva ho vplynúť do jej prejavu.

Sú ľudia, ktorí sa mylne domnievajú, že spievanie a hovorenie je to isté, alebo že sú každopádne úzko príbuzné, ale sú aj ľudia, ktorí sa zastavajú opaku, lebo sa nazdávajú, že spievanie a hovorenie nemajú nič spoločného. Jedno i druhé je však nesprávne! Kto tieto dve umenia takto oddeľuje, tým že požaduje: že spevák by nemal nič vedieť o umení hovoreného slova a herec nič o skutočnom zážitku zvuku, ten sa dopúšťa tej istej chyby, v ktorej tak hlboko uviazla naša dnešná veda, prepadnutím do špecializácii odborných vied. Taký by potom aj tu dosiahol špecializáciu a spôsobil životu odcudzené oddelenie medzi oboma týmito umeniami. Tak ako napríklad vieme, že lekár ako vedec si neporadí s nemocným ľudským organizmom, ak bude zotrvávať v špecializácii, ale, že ku skutočnej liečbe dospeje len vtedy, keď vie a chce brať do úvahy organizmus ako celok, tak je pravdou, že herec – za predpokladu, že nemá žiadne neprekonateľné organické ťažkosti – má spoznať správny spev a spevák pravé utváranie reči. Každopádne by sa obaja mali pokúsiť, tak hlboko preniknúť do sesterského umenia, aby sa mohli vžiť do toho čo majú podstatne rozdielne a čo príbuzné, čím sa dotýkajú.

Lebo obe umenia pozostávajú zo zvuku a hlásky! Jedno má slovo ako určujúci faktor, druhé zvuk, melódiu!

Smie byť teda vyslovené: ak ochorie rečové ústrojenstvo, tak môžu určité cvičenia, patriace k tým elementárnym pre spevákov, znamenať mimoriadnu pomoc pre umelca slova, lebo už len samotný prúd zvuku spôsobuje zvlášť silné a intenzívne zaťaženie rečového ústrojenstva. Toto je jednoducho nepopierateľná skúsenosť, nakoľko sa už v mnohých prípadoch presvedčivo preukázal terapeutický účinok týchto cvičení.

Samozrejme, že herec sa učí správne rozprávať len na základe jeho vlastných cvičení, ako napríklad tých od Rudolfa Steinera. Ak by však šlo o poskytnutie zvláštnych liečivých síl rečovému ústrojenstvu, potom môžu, ako bolo povedané, znamenať spevácke cvičenia skutočne veľkú pomoc.

Pritom sa na každý pád musí dodržať jeden predpoklad: nikdy sa nemajú cvičenia pre spev a hovorenie kombinovať! Zvlášť to platí pre spevákov, tí nemajú vykonávať v jeden deň cvičenia pre spev a hovorenie.

*

Ak sa teraz pokúsime všetko doposiaľ povedané, hoci sa to dalo sotva viac ako len naznačiť, tak na seba nechať pôsobiť, že dokážeme premeniť tieto skutočnosti na vnútorný zážitok, potom pocítime, že spievaním sa v skutočnosti pohybujeme súčasne v dvoch dotýkajúcich sa/hraničiacich/, predsa však podstatne rozdielnych umeniach. Potom nám bude tiež pochopiteľnejšie, prečo sa námaha, trpezlivosť a vytrvalosť, dokonca aj dĺžka času na skutočné učenie sa spievať musí jednoducho dvojnásobne rátať. V skutočnosti sa učí naraz tvorenie a ovládanie hlavných faktorov dvoch rôznych umení. Slovná zložka síce zaujíma pri speve sekundárne postavenie, ale nakoľko sa jedná o zápas za jednotlivé, pravé a rýdze /čisté/ formy hlások, zostáva platiť rovnaká zákonitosť pre spev ako aj pre hovorenie! (Šušlavé S alebo podnebné R je rovnako nepoužiteľné pri speve ako aj pri hovorení.) Tajomstvom umeleckého spevu nie je konečne nič iného, ako že sa zohľadňovaním rozdielnosti podstát u oboch týchto faktorov, môžu spájať do harmonického spolupôsobenia. Skutočne, keď konečne cvičením oboch faktorov spevu budú prekonané všetky

prekážky, ktoré nám na základe nášho stvrdnutého a zdeformovaného organizmu kládli odpor, t. j. ak viedli všetky vedome vykonávané cvičenia k prirodzenej schopnosti na duchovnej úrovni, takže fungujú podvedome, zostáva skutočne k dokonalému spevu už len táto jedna trvalá úloha! Dá sa povedať: Aktom umeleckého utvárania spája spievajúci človek objektívne a subjektívne prvky.

Umelec bude musieť síce stále znova zápasiť o naplnenie tónu substanciou zvuku, ako aj neustále sa usilovať o pravé zladenie hlásky so zvukom. Ak je ale odhodlaný, preniknúť k jasnému, triezvemu a obsiahlemu vedomiu o týchto zabudnutých, skrytých tajomstvách, ktoré pôsobia za týmito oboma článkami jeho umenia, bude sa môcť stať pre ne skutočným mostom.

Laikovi sa pravdaže bude vonkajším uchom vnímaný spev javiť ako jednotný, nerozložiteľný prvok. Na tú skutočnosť, že v speve prijíma syntézu rôznych faktorov, ktorá bola najprv vytvorená umelcom zápasiacim o ideálne utváranie, nepríde – iba že by mu ostala uchovaná schopnosť vnútorného počúvania, ktorou by sa mohol zorientovať. V našich časoch však toto patrí medzi veľmi ojedinelé prípady.

Ako už bolo povedané, tieto faktory sa samozrejme nemôžu považovať za od seba radikálne oddeliteľné fenomény, musíme na nich nazerať celkom ako na články organizmu spevu, ale články, ktoré získajú svoje umelecké spojenie až prostredníctvom umelca. Táto syntéza, toto umelecké spojenie umožní plne v sebe niesť zjavenie toho skutočne pravého a krásneho z oboch týchto svetov. Preto pôsobí takýto spev tak, že sa nám žiada pomenovať ho jednoducho „sférickým“. Ako by to bolo možné, ak by sme v najhlbšom základe našej podstaty nevedeli o jeho domovine v týchto sférach. Ľudová múdrosť poukazuje na jednu pravdu, ak hovorí o požehnaných spevákoch, alebo dokonca o „spevákoch z božej milosti“. Musíme sa skutočne opäť učiť spievať z božej milosrdnosti a nie z nášho fyzického organizmu a zo subjektívnej citovej plnosti.

Naozaj, nebeské milosrdenstvo sa môže zjaviť prostredníctvom ľudského spevu, sila, ktorá očisťuje, žehná a ozdravuje.

*

V dôsledku povedaného vyplýva veľmi oprávnená otázka o možnosti nájsť praktické cesty a prostriedky, ktorými by sa mohla dosiahnuť premena vedomia a obrátenie sa v naznačenom zmysle. Tým sa ukazuje nevyhnutnosť ešte raz jasne a dôrazne formulovať túto samoprvú principiálnu úlohu v rámci nácviku v užšom zmysle: Musíme sa naučiť podľa možnosti radikálne od seba oddeliť svet zvuku a svet hlásky, aby sme mohli zvuk a hlásku jednotlivo viesť a formovať naznačeným spôsobom, a potom neskôr ich ako dva v sebe podložené a individuálne utvorené princípy opäť zjednotiť pri umeleckých predstaveniach do takzvaného textového spevu.

Nakoľko sa tu jedná o nácvik spevu, a nie o utváranie reči, bude bez ďalšieho zrozumiteľným, že sa najprv budeme prakticky usilovať o to primárne pri speve, o zvukovú zložku. Musíme sa ju pokúsiť čo možno najviac vyslobodiť zo spojenia s hláskovou zložkou, aby sme pripravili prúdeniu zvuku zodpovedajúce dráhy s cieľom jeho správneho vedenia. Teraz sa venujme rozpravám, ktoré popisujú bezprostredne praktické práce tejto školy, ktorých prvou fázou je „vedenie zvuku“.

III. PRVÁ FÁZA: VEDENIE ZVUKU

Pri popise priebehu takého organického procesu, v ktorom sa jedno metamorfický vyvíja z druhého, nastanú určité ťažkosti v prípade, ak sa nesmie vychádzať z pôsobenia určujúceho činiteľa s jeho bezprostrednou následnosťou. Ak by sme si dali takú obrovskú námahu, že by sme všetky veci, ktoré hodláme porozprávať tak popísali, ako sme ich počas dlhého času cvičenia prežili, neuľahčilo by to ich zrozumiteľnosť. Sledovanie neustále meniaceho sa vnikania a prenikania mnohých dôležitých faktorov a procesov, by naopak spôsobilo mimoriadne ťažkosti a komplikácie.

Preto sa v nasledujúcich troch kapitolách pokúsime poskytnúť vhľad do vývojových štádií tejto školy z hľadiska toho, ako sa má práca so zvukom vytvárať, pričom zvuková zložka, ako pre spev primárne dôležitý faktor, bude prebratá ako prvá.

*

Škola odhalenia hlasu sa organicky vyvíja z jedného jediného cvičenia, ktoré sa vzťahuje na takzvaný prúd zvuku, ako bol predstavený v prvej kapitole.

Na toto cvičenie môžeme nazerať ako na zárodočnú bunku, z ktorej sa pomaly a fázovito vyvinie jeden celok – zákonito rastúci živý organizmus. Tak ako na klíčku v počiatku jeho vývojovej dráhy sotva zistíme aké bohaté možnosti v ňom driemu, hoci neskôr vyjaví tie najkrajšie a najkomplikovanejšie formy a útvary, tak je to aj s týmto, len zdanlivo primitívnym začiatočným cvičením.

V druhej kapitole tejto knihy sme uviedli, že východisko pre praktickú prácu tejto školy nájdeme v čo možno radikálnom oddelení sveta zvuku od sveta hlásky. Toto oddelenie rozpoznať ako samoprvú nutnosť, nemôže byť ťažké, ak si uvedomíme, že spevák sa musí k najvlastnejšiemu prvku svojho spevu, ku prúdeniu zvuku, tak reálne priblížiť, že bude schopný ho skutočne rozvíjať a vedome viesť do jeho dráh. A že toto nie je žiadna ľahká úloha zistíme, ak sa ho pousilujeme odviesť z jeho bežného smeru, ktorý sa smie používať vo väčšine speváckych škôl súčasnosti. Ako sme už v poslednej kapitole ukázali, pre dnešnú hlasovú pedagogiku je charakteristická tá skutočnosť, že necháva prúdenie zvuku vyjsť ústami /vyplynúť cez ústa/. Tento spôsob spevu, ktorý sa postupne ujal až počas troch posledných speváckych generácii, aby sa dnes stal samozrejmým všeobecným návykom, nesie v skutočnosti veľkú časť hlavnej viny na úpadku nášho dnešného speváckeho umenia. Totiž práve tým, že prúd zvuku vedieme priamo do oblasti hláskových foriem, t. j. do fyzična, ktoré smie výlučne slúžiť formovaniu hlások, systematicky znemožňujeme – tak zvuku ako aj hláske – vyjadriť sa primerane svojej podstate. Toto nám ozrejmuje tú skutočnosť, že na jednej strane sme museli postupne stratiť vedomie o ich pravej druhovej podstate, ale aj to, že na druhej strane bez toho, aby sme ich najskôr vyslobodili z tohto podstatu zničujúceho doseba-vedenia a obojstranného stiesňovania, nič podstatného nedosiahneme.

Nakoľko však, ako sme uviedli v druhej kapitole, úplne radikálne oddelenie zvukovej zložky od hláskovej nie je uskutočniteľné, potrebujeme na začiatok cvičení nájsť hlásku, ktorá má takú štruktúru, že napriek jej hláskovej podstate je vhodná pomôcť nám uskutočniť toto oddelenie medzi svetom zvuku a svetom hlásky.

Ale toto nestačí, ona nám musí okrem toho byť nápomocná pri usmerňovaní prúdu zvuku vyzdvihnutého z hláskového elementu.

Musí to byť hláska, ktorá svojou vlastnou podstatou, svojím samostatným tvorivým pôsobením, zabráni prúdu zvuku nabrať starý, nesprávny smer a uvedie ho hore, do jeho dráh. Inými slovami: Hláska ktorú potrebujeme, musí jednoducho

spôsobom ako je tvorená, t. j. ako ju rečové ústrojenstvo vytvára, uzatvárať predovšetkým prístup do ústnej dutiny tak, aby zabraňovala prúdeniu zvuku nabrať smer do úst, a donútila ho hľadať si poza zatvorenú ústnu dutinu cestu nahor, ktorá vedie za nos do klinovej dutiny /Keilbeinhöhle/ a neskôr do čelovej dutiny.

Existuje takáto hláska? Áno, existuje hláska, vznikajúca zo súznenia dvoch spoluhlások N a G, ktorú by sme mohli nazvať nadhláska, alebo práve tak dobre medzi-hláska či ne-hláska. Ak ju spievame jednotne (teda nie ako dvojhlásku N a G) a pritom pozorujeme polohu jazyka, ktorú spôsobuje, môžeme jasne pociťovať, ako jazyk uzatvára svojou zadnou časťou prístup od hltanu do ústnej dutiny a súčasne sa otvára cesta nahor, k nosu a k za ním ležiacich dutinám.

Hláska NG bola nazvaná tiež nadhláskou alebo medzihláskou preto, že pri zodpovedajúcom spracovaní, dokáže až do určitej, veľmi krajnej miery, zotrieť podstatu hláskovosti. Táto hláska NG sa nachádza istým spôsobom mimo normálnej hláskovosti. Nie je ani spoluhláskou ani samohláskou, ale mohla by byť vnímaná ako prechod od spoluhlások ku samohláskam alebo aj naopak. Pri správne zaspievanej hláske NG sa súčasne nadhláskovo prenikajú spoluhláskovosť a samohláskovosť. Pritom musí byť vyslovene poznamenané, že správne pochopíme podstatu hlásky NG až potom, keď sme dlhší čas vykonávali zodpovedajúce cvičenia a pozorovania. Určite sa nám nevyjaví hneď na začiatku cvičení, ale tvorí sa v jej „nadhláskovej“ súcnosti až počas cvičenia. Ak je táto hláska správne vytvorená, tak v nej máme takú hláskovosť, ktorá je všetkej ostatnej hláskovosti ako by nadradená alebo náprotivná /protipólna/. Zákonitosti formovacej vôle hlásky vo zvukovom princípe, sa pri tejto hláskovej kombinácii minimalizujú a nechávajú ho do určitej miery voľným. Ak sa teda prúd zvuku spojí s touto medzihláskou či nadhláskou, dostaneme zvukovosť v jej najväčšej možnej izolovanosti od vplyvu hlások.

Vzatím tejto nadhlásky za východisko praktickej práce vedie k tomu, čo sme označili ako samoprvú úlohu cvičenia: Máme sa učiť postupne oddeľovať všeobecnú hláskovú zložku od zvukovej, a to do takej miery ako je to len možné. Skúsenosti nám ukazujú, že uskutočnenie tohto oddelenia zvuku od hláskovosti bude podstatne ľahšie, ak rečové orgány: pery, sánku so zubami, špičku jazyka (zadná časť jazyka je aj tak viazaná hláskou NG ako „hrádza“), nejako „vyradíme“, „viažeme“, a pokúsime sa im zabrániť v každej aktívnej súčinnosti pri formovaní hlásky. – Môže sa to tak, že napr. silne zakusneme stoličky a špičku jazyka tlačíme na ďasná spodných hryzákov atď. (Ďalšie podrobnosti tohto cvičenia tu nie je potrebné uvádzať.) Týmto zažijeme oveľa intenzívnejšie charakteristický rozdiel medzi svetom hlásky a zvuku, medzi aktívnou formujúcou vôľou, ktorá sa uplatní pri zakusnutí zubov a tlačení jazyka, a pokojným ako by vlastnými silami plynúcim prúdom zvuku. A práve tento zážitok má pre ďalšiu orientáciu žiakov smerodajný význam, lebo teraz im bude hmatateľne jasné, že skutočne existuje prúd zvuku a že sa tomu prúdu zvuku dá dať smer a „viesť“ ho!

Ďalšia neúnavná práca s týmto prvým základným cvičením, ktorá má byť spojená len s týmto NG ako hláskovým podkladom a ktorá môže neskôr v neustálych opakovaniach nadobudnúť mnoho variácii, čoskoro umožní vnímať, ako pôvodne prítomná miera zvukovej substancie, ktorú predtým mohol hlas vyjadriť len elementárne, začína rásť! Najlepšie to môžeme pozorovať u tých hlasov, ktoré nikdy neabsolvovali cvičenia v bežnom zmysle, ktoré preto nie sú „školou-poznačené“ či inakšie systematický poškodené.

To samé platí aj pre tých ľudí o ktorých sa hovorí, že vraj nemajú „absolútne žiaden hlas“, a ktorí ani nikdy nespievali, pretože bola zmarená možnosť prejavu ich

zvukovej zložky a z toho dôvodu je prítomná len latentne či do určitej miery neprejavene.

Je skutočnosťou, ktorá sa dá doložiť jednoducho z praxe tejto školy, že týmto druhom cvičení sa „dá dostať hlas“. – Táto skutočnosť je však niečím, čo sa má vziať veľmi vážne a zodpovedne; veď ako často stretávame ľudí, ktorí so zármutkom hovoria, že oni už ako deti „nemali žiaden hlas“ a v dôsledku toho boli ako rušivý faktor „suspendovaní“ z každého spievania, napriek tomu často v sebe nosia intenzívnu lásku a túžbu po nejakej účasti na speve, túžbu, ktorá týchto ľudí nezriedka neopúšťa počas ich celého života a, v prípade nenaplnenia, môže viesť k depresiám a pocitu menejcennosti.

Ak by bolo možné plne si uvedomiť dosah toho všetkého, čo sme tu uviedli a ešte uvedieme, potom by sa vedelo, že všetky takéto javy ako nespeváckosť, nemuzikálnosť a pod. nie sú u detí absolútne žiadnym dôvodom k ich vylučovaniu z radov kamarátov počas spevu. Naopak, o to viac treba takéto deti skúšať zapájať do znejúceho prúdu spevu druhých, robiť s nimi trpezlivo mnohé takéto zvukové cvičenia; potom by sme určite zistili, že pri dostatočnej vytrvalosti môže byť takmer vo všetkých prípadoch prebudená latentne prítomná muzikálnosť. Avšak toto je možné, len ak im predvádzame skutočne správne spievanie, ktoré prenáša na orgány spevu dieťaťa uzdravujúce sily. Také spievanie môžu deti pomaly prijímať napodobňovaním.

Ako už bolo povedané, nejedná sa tu o holú teóriu, ale o mnohonásobné potvrdenie vonkajším úspechom.

Tento účinok ale nie je jediným, ktorý sa dá spozorovať pri takomto cvičení s prúdením zvuku pomocou hlásky NG. Dnes je najrozšírenejšou samozrejmosťou, že každý hlasovo nadaný človek musí zaznamenať celkom určitý, najčastejšie dokonca veľmi úzky rozsah tónov. Len zriedkavo ešte nájdeme hlasy, ktoré preukazujú celý rozsah druhej oktávy, pričom vo všeobecnosti sa stále viac a viac strácajú predovšetkým vysoké tóny. Tu v tomto prípade je skutočne zaujímavé pozorovať, ako sa toto spievanie NG prejavuje už v prvej lekcii práve na týchto hraničných tónoch. A síce tak, že ich môžeme spievať bez námahy a väčšinou dokonca ďaleko za nimi. Takmer v rovnakom okamihu ako zapojíme hlas prostredníctvom hlásky NG do prúdenia zvuku, prejaví sa aj jeho uzdravujúco-očistná sila. A o vedome vybudenie tejto sily ide, lebo tá nám potom umožní prekliesniť určité dráhy naším organizmom. Na týchto dráhach bude tento prúdiaci princíp rozsievať svoje liečiace a tvorivo prebúdzajúce účinky, až po tie časti nášho ľudského organizmu, ktoré boli utvorené ako nástroje pre spevácke umenia.

Teraz tu ide o základné pracovné úlohy prvej fázy tejto školy! Musíme mať jasno v tom, že na nehotovom a špatne naladenom alebo úplne poškodenom nástroji nemôžeme predviesť žiadne pravé umelecké výkony. Čiže najprv nám musí ísť o to, ozdravujúco pôsobiť na tento žiaľ najčastejšie už skutočne poškodený nástroj, a síce spevom samotným! To však môžeme vykonať len vtedy, ako sme už spomínali, keď si vezmeme na pomoc objektívny prúd zvuku. Týmto sa bez ďalšieho zdôvodňovania stáva zrejmým, že musíme začať, pomocou hlásky NG, s konsolidovaním tej zvukovej substancie, ktorá je už od počiatku prítomná v každom hlase; následne zhusťujeme substanciu stále viac a viac až sa z nej takpovediac vytvorí prúd zvuku v malom, ktorý potom „vedením“ začleníme do objektívneho, mimo ľudského telesného priestoru plynúceho, „veľkého“ zvukového prúdu.

Ak teda začneme celkom konkrétne s týmto zdanlivo primitívnym cvičením NG, načúvajúc pritom intenzívne vlastným tónom, ako by ich spieval iný človek, a pousilujeme sa ostať v každom momente cvičenia bdelý a duchaprítomný, potom

čoskoro zažijeme mnoho veľmi zaujímavého. Predovšetkým nám bude jasné, prečo sa hovorí o „samotvoriacom účinku“ tejto dvojhlásky.

U každodenných záležitostí vieme sami zo seba kam a ako ďalej asi pôjdu, ak už raz majú zvolenú cestu. Tu si musíme uvedomiť, že ani pri najlepšej vôli nemôžeme nič ďalšieho vedieť bez toho, aby sme sa plne neoddali rozhodnému vedeniu tejto bytosti hlásky. Inými slovami: Hláska NG nie je len pomocným prostriedkom otvorenia nových dráh, ale ona nás samočinne a samotvoriaco povedie krok za krokom a umožní nám skutočne zažiť akoby cez seba, jednotlivé etapy nášho prenikania. V praxi to znamená, že sa máme len snažiť správne ju spievať a pritom bdelo pozorovať kam nás vedie a ako otvára a rozširuje zvukové dráhy; to nám potom v ďalšom priebehu pomôže vedome sa orientovať.

/Sem príde obrázok. Ak chceš nezaujato precítiť účinok hlásky NG, tak preskoč časť ohraničenú čiarou a pokračuj až za ňou. Pozn. prekl./

Počas cvičenia zažijeme, ako po vôbec nie dlhom čase postupne vznikne pocit, akoby sa na zvukovej dráhe za oblasťou nosa, utvoril akýsi stredobod alebo priesečník všetkých tónov spievaných týmto spôsobom. Vnímame síce rôzne výšky tónov, ale tak, ako by pri nasadení vychádzali z jedného bodu, a tento bod, keď sa skonsolidoval, má svoje sídlo za nosovým uhlom /Nasenwinkel/, trochu hlbšie v hlave. (Pozri obrázok, bod A.)

Zistenie tohto bodu je prvá, primitívna skúsenosť, ktorú nám táto zvuková hláska sprostredkuje. Ďalším cvičením zistime, že tento bod nemá žiadnu stabilitu, že je pohyblivý. Totiž medzi týmto „predbežným“ bodom a pod ním ležiacim hrtanom, vznikne istý vzájomný vzťah podobný dráhe vibrácií, ktorý sa postupne dokonca roztiahne dole, približne do výšky srdca alebo ešte nižšie (bod B). V súvislosti s týmto roztiahnutím dráhy vibrácií nadol, nastúpi jej roztiahnutie aj smerom hore, takže pocítime ten bod ležať oveľa vyššie (bod D). Ale priebeh tohto pomalého obsadzovania priestoru, otvárania a premeny účinku prúdu zvuku na súvislú dráhu vibrácií, nie je týmto ani zďaleka ukončený. Celkom novú skúsenosť nám sprostredkuje jednoducho vytrvalé cvičenie s NG. A síce: S posunom bodu nahor sa spojí rozpínanie a natiahnutie dráhy vibrácií dole a späť, ku zátylku (bod E). Čiže už sa viac nedá hovoriť o priamočiarej alebo extrémne nahor smerujúcej zvukovej dráhe; čím dlhšie sa takým spôsobom s prúdom zvuku pracuje, tým jasnejšie tiež chápeme, že v skutočnosti máme čo dočinenia s fluidom rozprestierajúcom sa na všetky strany, s priam organizmom zvuku, ktorého „zrod“ takpovediac fázovito vykonávame. Práve tak si budeme musieť uvedomiť, že táto prúdiaca zvuková súcnosť je organizovaná predovšetkým smerom nahor, že kulminuje svojimi účinkami len v hlave človeka. Každopádne nám v tomto štádiu cvičení musí zvlášť záležať na tom, aby sme sa ju snažili lokalizovať pokiaľ možno výlučne v hlave. V ďalšom priebehu cvičenia zažijeme, ako sa bude tento bod často skokovito posúvať o stupeň vyššie (bod F). Avšak s týmto stúpaním nahor dostane prúd zvuku celkom novú, oveľa väčšiu silu vibrácie, tak že sa už viac nenechá zadržiavať v hraniciach fyzického organizmu hlavy, ale znenazdajky preprúdi cez zátylok. Vonku v priestore sa potom pomaly utíši a v doznievaní utvorí druh špirálovitého závitu. Tento jav sa dá celkom jasne precítiť, keď sme v škole tak pokročili, že k čistému zvuku správne pripájame aj hláskovú zložku a následne dokážeme nechať správne zaznieť tón vo farbe hlásky I a E.

Avšak táto nová vibrácia sa teraz istým spôsobom zmocní aj spomínaného bodu a spôsobí, že dostane celkom nový charakter: Už ho viac neprežívame len ako jeden „bod“, lebo „šírením“ sa stal periférnym. Keď sa dráha zvuku nadol javí ako „dráha“, zažívame aj smerom hore, ako sa pocit začínajúcej bodovosti rozpína do okolia, na „steny“ ohraničujúce „dráhu“. Postupne preciťujeme celé dutiny hlavy s ich stenami (nosné dutiny, klinová kosť, čelové dutiny atď.) a vedome sa ich učíme stále viac a viac sprístupňovať prúdu zvuku.

Teraz však tento pôvodne slabý a neforemný prúd značne narástol čo do množstva i intenzity. Hemží sa a hmýri v dutinách celej hlavy, a my začíname tušiť, že raz by mohol dosiahnuť takú veľkosť a silu, že ani lebka by sa mu nedokázala postaviť do cesty ako neprekonateľná prekážka. Preto sa ani vlastne nijako zvlášť nečudujeme, ak jedného dňa skutočne zažijeme, že sa prúd zvuku už viac nenechá zadržiavať organizáciou hlavy, ale sa jednoducho vydá na cestu do priestoru mimo lebky, priam ju „prerazí“.

Toto je skutočne veľká udalosť, ktorej predchádza prežitie posledného štádia, v ktorom vibrácie ešte sledujú povrch hlavy. Nedá sa dokonca celkom vylúčiť, že sa počas tohto posledného štádia dostavia zvláštne, prenikavé bolesti hlavy, ktoré však zmiznú hneď na to, ako periférny bod, t. j. celý prúd zvuku uvoľní svoje spojenie s hlavou.

Zaujímavé je isto zakúsiť, že jeden žiak môže túto skutočnosť zažiť dokonca na dva spôsoby: buď tak, ako by bola hranica lebky prerazená, alebo ako by sa otvorila a bod resp. prúd tónov prepustila.

Teraz je na mieste ešte raz zdôrazniť, že možnosť precítenia všetkých nami popísaných „zážitkov“, tých krehkých, jemných, vnútorných momentov premeny (lebo len o také koniec koncov ide) závisí viac menej od zvláštneho, individuálneho nadania a to čo do stupňa i druhu. – Je dokonca celkom možné, že práve uvedené dianie už dávno prebehlo bez toho, že by daný žiak pritom niečo zvláštne spozoroval. Preto by ale radosť nad touto udalosťou nemala byť o nič menšia.

Tak sme teda za pomoci tejto zvláštnej hlásky NG dosiahli, že sme mohli naozaj viesť prúd zvuku krížom krážom cez našu hlavu i mimo nej. Teraz sa nám sotva bude zdať zvláštne, ak nasledovný dej popíšeme tak, že toto niečo – v rôznych štádiách cvičenia pociťované ako „bod“ – sa v momente keď ho organizácia tela už viac nezadrží vyhupne do zvláštneho, povyše hlavy položeného stredo„bodu“, do centra, ktoré sa nachádza mimo priestor telesnej schránky; teda už viac nie je zakotvený vo fyzično-materiálne či fyzične, ale v nadzmyslovej organizácii človeka. – Toto centrum sa podľa toho nachádza v onom, materiálne vibrácie zapríčiňujúcom, nadzmyslovom zvukovom nástroji, o ktorom bola reč v prvej kapitole.

Ak teraz zhrnieme doposiaľ uvedené, môžeme povedať nasledovné: S každým tónom, ktorý zaspievame, sa v skutočnosti dostávame s celým prúdom zvuku neseným dychom, mimo pevné fyzicko-materiálne telo a ponoríme sa do oblasti éterického sveta a jeho síl.

*

Cvičenie v prvej fáze, ktorá dáva prúdu zvuku smer nahor a uvoľňuje ho z fyzickej organizácie, si pomáha predovšetkým jedným z troch centier kmitania pravej hlasivky. V závere prvej kapitoly sme vyznačili tri „oblasti“ kmitania ako hornú, strednú a dolnú.

V prvej fáze pracujeme hlavne s vibráciami, ktoré vyvoláva používanie hornej oblasti pravej hlasivky. Čiže organicko-fyziologickým základom našej práce je horná tretina pravej hlasivky a jej kmitania. Avšak keď sa prvá fáza blíži k svojmu zavŕšeniu, vzniká tendencia, použiť aj hornú polovicu strednej oblasti, ktorej vibrácie (radikálne vyjadrené) prúdia taktiež nahor, a tak ju zliať s vibráciami hornej oblasti.

Jednako najčastejšie si sotva všimneme presahovanie „hraníc“, nachádzajúcich sa medzi oboma týmito oblasťami kmitania.

*

Doposiaľ sme, presnejšie povedané, popisovali úlohy a možnosti predsa len viac menej z „vonkajšej strany“ celku. – Pravdaže aj vonkajším úsilím, ak je správne, vyvážene a vytrvalo vykonávané sa s týmto speváckym cvičením všeličo dosiahne, predsa však pritom nesmieme zabudnúť na otázku vnútorného vzťahu človeka k tejto práci. Človek je totiž duševnou bytosťou, t. j. predstavivo-mysliacou, cítiacou a vôľovou entitou. Ako táto trojaká duševná bytosť sme v najintímnejšom vzťahu k všetkým udalostiam, ktoré nás postretnú vo vonkajšom svete i ku všetkým zážitkom, ktoré v nás podnietia vnútorný vývoj. A práve keď sa odovzdávame umeleckej aktivite, tvorivo pracujeme (buď to na voľajakom umeleckom diele, alebo ako tu na „pripravovaní“ nášho vlastného fyzického organizmu na nástroj, na ktorom sa neskôr má zjavovať skutočné umenie), môžeme už na nás zažiť, ako sa mimovoľne snažíme všetko to čo chceme stvoriť, taktiež premyslieť, precítiť, a vôľovo prežiť celou našou bytosťou. Tieto tri duševné sily nám budú ako by troma rôznymi aspektmi, z ktorých získame orientáciu pre napredovanie jednotlivými etapami našej práce.

Tak získame aj v priebehu tejto školy tú skúsenosť, že preniknúť a privlastniť si všetko čo táto práca ponúka spievajúcemu človeku v tvorivom, sebaprekonávajúcom zmysle, si vyžaduje povolať tieto tri duševné sily a tiež ich vedome posilňovať. Tie nám potom umožnia dosiahnuť vytúžený cieľ absolvovaním troch rôznych štádií na základe ich individuálnej príbuznosti ku každej z týchto troch stupňov-fáz.

A pritom rozpoznáme, že myslenie a predstava patria v najbezprostrednejšom vzťahu k prvému stupňu a jeho úlohám, cítenie k druhému stupňu školy a chcenie k tretiemu...

*

Na začiatku tejto kapitoly sme povedali, že si túto školu máme predstaviť ako klíči a vyrastá z jedného jediného cvičenia. Ak toto tvrdenie necháme na seba pôsobiť vo svetle toho, čo sme v tejto kapitole uviedli o jedinečnosti a účinku tejto, v najuniverzálnejšom zmysle slova nadhláskovej slabike NG, môže nám to podstatne uľahčiť porozumenie tejto skutočnosti. Keď sme nazerali na túto bytosť hlásky takmer ako na „vodcu“ a „cestu“ súčasne – ktorá, ako sme videli, v skutočnosti reprezentovala samotný prúd zvuku – potom sa nám vlastne stane samozrejmosťou, že postoj /vo vzťahu/ k takzvanému cvičebnému „materiálu“ v skladateľskom zmysle, ako je to dnes všeobecne bežné, je viac menej nezmyselný.

Keď to nie je len hra so slovami, ale, ako sme ukázali, skutočná realita, že hláska NG dokáže tvoriť„cestu“ svojou vlastnou podstatou, t. j. keď táto hláska svojou činnosťou tvorí /?/ len seba samú, potom bude jasné, že principiálne musíme vystačiť s jedným jediným základným cvičením: tak, že tóny prenecháme tejto hláske samotnej, t. j. spojíme ju s jednotlivými tónmi.

Toto by bolo pravda možné, vykonať dvoma spôsobmi: buď skomponujeme alebo prevezmeme nejaký sled tónov, nazývaného tiež melódia, o ktorom sa nám zdá, že vyhovuje danému účelu, aby nám slúžil ako hudobný podklad pre spievanie NG, alebo sa najprv intenzívne naladíme na počúvanie, na načúvanie. Ak si zvolíme túto druhú možnosť a necháme sa viesť hudobným znením tejto zvukovej hlásky samotnej, tak začneme prúd zvuku tak prežívať, že sa sama pretvára na druh nikdy nekončiacej, neustále mladnúcej, v priestore a čase sa šíriacej melódie, ktorej jednotlivé motívy sa dajú vyberať, aby sa dali použiť na cvičenie. Dalo by sa to aj takto povedať: Počúvajúc čakáme, aby nám prúd zvuku sám povedal, aký melodický pomocný prostriedok potrebuje, pre ďalšie napredovanie v každom nasledujúcom štádiu jeho práce. Takto vznikajú taktiež cvičenia, ktorých však pravú druhovú podstatu môže chápať len ten, kto ich bude sledovať ako istým spôsobom vyňaté „úryvky“, čiastkové motívy jedného jediného súvislého, večne znejúceho prúdu melódií. Tak ako rieka na svojej ceste do mora, zrkadliac prenáša všetky striedajúce sa malé i veľké motívy svojho pobrežia, tak sú prítomné aj malé i veľké melodické úseky v bezhraničnom množstve. Týmto sa nám stáva jasným, že my síce musíme vychádzať z jedného jediného základného cvičenia, ale že toto cvičenie nám tvorivo daruje mnoho, mnoho melódii, ktoré ponúkajú podklad pre cvičenia.

Po nejakom čase nastúpi s prírodnou zákonitosťou tá skutočnosť, že si v nás tak silno vedome vyvinieme quint esenciu tejto hlásky NG, že budeme môcť túto quint esenciu tak isto preniesť na iné hlásky, a síce najprv na samohlásky. Týmto sa ohlasuje prúd zvuku s ďalším množstvom rôznych cvičení.

Tak dostaneme dýchacie /dychové/ cvičenia – mali by sme ich vlastne radšej volať „cvičenia na schopnosť zabudnúť dýchať“ –, cvičenia, v ktorých sa číra melodická zložka spája tiež s harmonickou alebo rytmickou; ale v tejto fáze stále ostáva to melodické základným elementom, na ktorom spočíva celá práca.

Už len keď si pomyslíme, že melodická zložka v rámci sveta hudby v skutočnosti zodpovedá tomu, čo je v nás ľuďoch činné ako predstavujúca a mysliaca zložka, bude nám aj bez ďalšieho vysvetľovania jasné, prečo si k práci v tejto fáze musíme povolať predovšetkým pomocné sily predstavivosti. Veď predsa len to čo je zhodného pôvodu, sa môže rozoznať a vzájomne podporovať. Na jednej strane objektívna, od osobného vplyvu ľudí oslobodená, chladivá záplava melódií, ktorá nám umožní prežiť umenie takzvanej koloratúry zvlášť presvedčivo – a na druhej strane jasné, bdelé, a vecné myslenie! Kto by nevnímal, dokonca čisto vonkajškovo videné, zhodnosť podstát oboch týchto prvkov?

Ak chceme prostredníctvom koncentrácie čokoľvek dosiahnuť, musíme sa oprieť o pomoc myslenia a predstavy. Ak teda hodláme zabrániť nesprávnemu smeru prúdenia zvuku a dať mu nový, správny smer, tak sa musíme dokázať silno koncentrovať na ten prúd zvuku a našu úlohu.

Ak si hodláme stále viac prekliesňovať zvukové dráhy nahor, tak aby sme vedeli skutočne „spievať z hlavy“, musíme si privolať na pomoc sily myslenia a predstavy. Tam hore v prostredí hlavy, nám pri tvorení organizmu zvuku výborne pomôžu duševné zložky predstavy a pozorovania, akonáhle ich tam činným vedomím skoncentrujeme.

Áno, pokojne to môžeme vysloviť: Ak sa budeme šetriť, ak sa budeme pri predstavovaní, pri pozorovaní správať pasívne, a cvičiť budeme len tak ako je to dnes bežné, a pritom budeme očakávať, že sa sami-od-seba-rozvinieme, potom toho veľa nedosiahneme. Ak si však skutočne napneme silu svojej predstavivosti, tak že predstavy budú silno a živo ovplyvňovať fyzično a (čo je mimoriadne dôležité) tým

budú môcť aj počas noci ďalej pôsobiť, potom sa zdravím spôsobom otvorí cesta smerom hore.

Podrobnejší popis by nás príliš vzdialil od našej hlavnej témy, ale v oblasti fyziológie ako aj psychológie môžeme nájsť mnohé poznatky, ktoré by mohli slúžiť vyjasneniu a potvrdeniu tejto skutočnosti.

Ak sme s trápením a trpezlivosťou prešli všetkým vyššie popísaným až potiaľ, že sme dosiahli horné, voľne sa vznášajúce zvukové centrum, vtedy sa občas pri spievaní dostaví veľmi typický zážitok, zážitok, ktorý bude najlepšie charakterizovať nasledujúci obraz: Asi už každý mohol pozorovať, že keď drží zapálené drievko nad otvorom horiacej petrolejovej lampy, plameň sa najprv nad drievkom akoby voľne vznáša a ako neskôr, keď dvihne drievko nad okraj lampy, plameň sa s drievkom spojí.

Tak ako sa plameň nad drievkom javí ako voľne sa vznášajúci, tak sa javí aj tón nad spievajúcim. Avšak tak ako na dreve zdanlivo nezávislý plameň patrí neoddeliteľne k horiacemu drevu, tak patrí tiež tón k spievajúcemu človeku. A ako sa môžeme hrať s plameňom tým, že ho spájame a znova oddeľujeme od zapáleného dreva, tak môžeme oddeliť aj tón znejúci z nadzmyslového bodu od ľudského organizmu.

Avšak ak sa pokúsime v tomto štádiu cvičenia použiť dosiahnuté výsledky aby sme napríklad zaspievali pieseň, bude celkový dojem menej priaznivý, ukáže sa totiž silno nasálnym. Tento nasálne znejúci charakter bude mať preto, lebo zo začiatku sa pochopiteľne musíme koncentrovať výlučne na horný smer. Prvé dráhy vibrácií, ktoré sa učíme vedome kliesniť a používať, zahŕňajú, ako sme si už ukázali, prístupné dutiny za nosom. Tieto dutiny tvorené kostnou masou sú jednoducho úzke a dávajú tónu nasálne znenie. Tieto dráhy sa však ďalšou prácou organicky rozšíria, a postupne sa stane celá hlava priezvučná. Je jednoduché pochopiť, že sa to nasálne znenie bude strácať s ich rozširovaním, a keď sa k zvukovej substancii prvej fázy pripojí úplne iná substancia zvuku, ktorá sa k nej musí pridať v druhej fáze, bude sa ten nasálny charakter stále viac zotierať, až napokon definitívne zmizne.

Pravdaže predtým musíme získať substanciu zvuku v tretej fáze – a potom musíme k celej zvukovosti získať všetky hláskotvorné prvky, lebo až vedome vykonaným vyrovnaním medzi tým odhaleným, voľne sebe samému ponechaným zvukovým princípom a vo všetkých jeho formách ovládnutým hláskovým princípom, môže vzniknúť pekný a zároveň pravý tón, tón „stredu“.

Tým sa stáva zrozumiteľným, že pri normálne prebiehajúcom učení sa máme snažiť o to, aby sme povedľa čistých zvukových cvičeniach čo možno najskôr pribrali aj hláskové cvičenia. Ťažkosti spievajúcich sú mimoriadne rôzne, a tak nesie práca v každom jednotlivom prípade individuálny charakter.

Vieme veľmi dobre, že práve tu na tomto mieste ostáva zopár otázok otvorených. Predsa však správne sa dajú tieto otázky položiť až z prežitia školy samotnej. Ich zodpovedanie by komplikovalo predstavovanie školy a tomu sa chceme vyhnúť. Čiže tu musí postačovať, ak poukážeme na to, že otázky, ktoré sa v súvislosti so všetkým tu uvedeným vyskytujú, dobre poznáme a máme za to, že ich vieme uspokojivo zodpovedať.

IV. DRUHÁ FÁZA: ROZŠÍRENIE

Práca, ktorá bola pred nás postavená v prvej fáze školy nachádza svoje, istým spôsobom dokonca bezprostredné, pokračovanie v tom, čo máme dosiahnuť v druhej fáze. Jednako si teraz musíme byť vedomí toho, že s týmto pokračovaním predstupujeme pred principiálne odlišnú úlohu.

Aj tu ostáva úlohou „cesta“, otvorenie ďalšej „cesty“ pre prúd zvuku. Avšak práve otvoreniu tejto druhej „cesty“ organického charakteru – tým ale aj fyziologickej a funkčnej činnosti – kladú svoj odpor isté, primárne spevu určené, svalové partie nášho tela. Onen odpor ale môže prekonať a odstrániť len húževnatý, bezprostredne na tieto partie zameraný, adekvátny zápas. To však neznamená nič menej, ako že teraz musíme so všetkou intenzitou nasadiť aktívne sily, aby sme mohli oživujúco a pretvárajúco pôsobiť na našu organizáciu. (Pozri tiež kapitolu VI.)

V každom prípade ide o principiálne odlišnú úlohu od tej v prvej fáze, avšak rozdiel medzi oboma úlohami nie je vôbec tak veľký, ak sa berie na zreteľ konečný výsledok práce oboch fáz, ako to hneď uvidíme: Prvá „cesta“, ktorou sme mali viesť prúd zvuku, bola anatomicky a fyziologicky plne prístupná a otvorená. Museli sme sa ho len naučiť tak viesť, aby skutočne nabral smer nahor do jestvujúcich dutín hlavy a potom aby z hlavy vyhupol.

V mieste prístupu k tejto druhej, ďalšej „ceste“ (ktorá však v každom prípade tiež jestvuje) sa naša fyzická organizácia stiahla akoby do „brány“ (obrazne povedané), a my teraz musíme dosiahnuť, aby sa táto „brána“ roztvorila, aby mohol prúd zvuku používať aj túto druhú „cestu“. Čiže musíme naše aktívne sily nasadiť na otvorenie tejto „brány“, musíme so „sťahujúcou“ fyzickou organizáciou takpovediac „bojovať“, aby sme uvoľnili vchod k tejto druhej „ceste“.

Kam vedie táto druhá cesta a kde leží brána, ktorá ju uzatvára?

Tu musíme každopádne vysloviť niečo, čo sa bude hlasovým pedagógom zajatým do materialistických predstáv zaiste zdať ako čistý nezmysel, čo však predsa len musí byť povedané, lebo to práve zodpovedá nutnosti a – pravde: Druhá hlavná cesta pre prúd zvuku vedie od hltanu cez rozšírený priestor hrtanu a hrdla, do vyústenia „brány“ eustachovej trubice (ktorá ako je známe, spája spolu hrtan a ucho), cez ňu dnu do oboch uší, a z nich (t. j. z organizmu) opäť von.

Už len keď sa pokúsime čisto v predstave túto úlohu prehliadnuť, získame pocit o skutočných ťažkostiach, ktoré pritom musíme prekonať. Ak si ju však pozrieme z čisto fyziologického hľadiska, bude nám aj bez ďalšieho vysvetľovania jasné, že aby sme naznačenú úlohu dosiahli, musíme už vopred vykonať istú prácu na organickej úrovni. Lebo riešenie tejto úlohy je nemysliteľné bez rozšírenia, dokonca celkom podstatného roztiahnutia priestoru hrtanu a hrdla, ktoré poskytne prúdu zvuku vôbec možnosť a predovšetkým podnet odbočiť pri vychádzaní z hltanu do eustachovej trubice, namiesto toho aby prúdil rovno hore.

Snáď najlepšie sa aj toto môže stať zrozumiteľným za pomoci nákresu: Na symbolickej schéme hltanu a hrtanu (pozri stranu ...) máme naznačené, že vchody, resp. „brány“ ku eustachovým trubiciam
ležia bočne v zadnej časti hrdla.

Cvičiť máme tak, že horné partie hltanu, resp. hrtanu (bod a) podnietime roztiahnuť sa do strán (v smere šípky) tak silno, že toto rozšírenie stien hrdla resp. hltanu – ktoré samozrejme anatomicky i fyziologicky bezprostredne súvisia (bod b) s vyústením eustachovej trubice – sa prenesie tiež na tieto vyústenia samotné. Takto sa v skutočnosti otvorí prístup k eustachovým trubiciam, resp. k ušiam.

Týmto sú vytvorené základné fyziologické podmienky, ktoré podnietia prúd zvuku odbočiť z jeho priameho smeru do hora a rozvetviť sa do strán, do eustachových trubíc. (Body a, b sa potom nachádzajú tam, kde sú nakreslené body a1, b1.)

Napriek sťaženej možnosti vyjadrenia, by týmto načrtnutím malo byť zrejme, že na tieto „brány“ sa nedá priamo pôsobiť, ale že budú donútené otvoriť sa všesmerovým roztiahnutím, „rozšírením“ hornej časti hltanu, hrtanu a hrdla. Pričom východisko (a opäť sa jedná o „bod“), z ktorého môžeme rozširovanie začať, leží trochu hlbšie, viac nabok v hrtane. (Ešte sa k tomu vrátime.)

Nebolo by vôbec čudné, ak by sa niekto opýtal, či je táto mimoriadna úloha aj vykonateľná. Tu musíme úprimne priznať, že je pritom potrebná oveľa väčšia trpezlivosť a tiež väčšia šikovnosť ako pre úlohu vedenia prúdu zvuku. Veľa závisí predovšetkým od získania schopnosti načúvania a počúvania.

Ak by bolo možné a správne, ono miesto v oblasti hltanu (resp. hrtanu a hrdla), ktoré potrebujeme ako východiskový bod pre našu prácu, priamo bez obchádzok dosiahnuť vedomím, aby bol ovplyvniteľný akýmsi gymnastickým tréningom, tak by tá úloha bola, čisto vonkajškovo videné, snáď nie až tak ťažká. Avšak celá táto oblasť je vrátane východiska tak stvorená, že je (bez cvičení) vedomiu úplne neprístupná. Dokonca môžeme kľudne povedať, že obvykle je sotva prítomný nejaký pocit tohto „bodu“ ako u laikov tak aj u spevákov. (Jednako speváčky, ktoré sa, ako sa hovorí, „narodili s pravou trilkou“, ako napríklad Adelina Patti, pravdaže poznajú a z časti ovládajú tento „bod“.)

A predsa závisí všetko od možnosti, či dostaneme tento bod do nášho vedomia zodpovedajúcim spôsobom.

V ľudskom organizme je pohyb viacerých častí mimo vedomia a vôle, ktoré je však možné si uvedomiť a ovládať pomocou istých cvičení, napríklad nosné dierky (ktorých schopnosť rozšírenia je pre vedenie zvuku mimoriadne dôležitá), uši, pokožka tváre, palce na nohách atď. Je predsa známe, že prostredníctvom viacerých cvičení je možné zpohybniť tie ktoré časti nášho organizmu. U „míma“ napríklad, počas predstavenia umenia mimiky, ide o niečo podobné. V oveľa väčšej miere ako u ne-hercov vzal mím „do svojich rúk“ svaly svojej tváre prostredníctvom citlivého cvičenia za účelom výkonu svojho umenia, a niektorý artisti (zvlášť atléti) dosahujú takú moc nad určitými, dokonca niekedy nad všetkými svalmi povrchu tela, že dokážu nimi krásne hrať, „tancovať“.

Tomu zodpovedá aj práca pozdvihnúť do vedomia onen centrálny bod nasadenia, z ktorého môžeme uskutočňovať naznačenú rozširovaciu prácu. Je to ten, ako som povedala bod, ktorý je pre normálne vedomie „mŕtvym“. Po pravde ide však nie o mŕtvy, ale o nevedomý bod. A aj keď sa to môže ešte zdať nepravdepodobným, časom získame skutočne takú samozrejmú schopnosť pohybu, ako toho bodu tak aj zodpovedajúcich svalov hrtanu a hrdla, ako napríklad pri otváraní a zatváraní našich pier, našich rúk atď.

V tejto súvislosti sa teraz musí vynoriť oprávnená otázka: Na základe akej hlásky to budeme môcť vykonať? Lebo táto úloha ako aj vôbec všetka práca s ochoreniami, oslabeniami či chybami, ktoré prenikli až do organickej roviny nášho speváckeho ústrojenstva, sa dá samozrejme zvládnuť len silou k tomu vhodnej hlásky, ktorej tvorivé činy musíme načúvajúc nasledovať.

Je to presne tá istá hláska alebo nadhláska, ktorá nám poskytla základ našej práce v prvej fáze: hláska NG. Každopádne teraz bude znieť veľmi zmenene oproti tomu NG, ktoré sme vyvinuli vo fáze vedenia zvuku. Teraz naberie celkom iný charakter znenia zodpovedajúci rozdielnemu použitiu: už viac nie chladne, nosovo

a jemne, ale temne, teplo a kovovo-strieborne, aby sa k záveru fázy rozširovania generovala na mocné, pôsobivé množstvo zvuku.

Skutočnosť, že napriek všetkej rozdielnosti úloh môžeme použiť ako základný faktor jednu a tú istú hlásku ako pre prvú tak aj pre druhú fázu našej práce (a predostielajúc uvedieme, že dokonca aj v tretej fáze „zrkadlenie“ viackrát použijeme hlásku NG ako základný prvok) výborne dokladá, že to označenie „nehláska“ alebo „nadhláska“ sme jej skutočne nedali neoprávnene. – Lebo nie len, že dokáže zotrieť svoj hláskový charakter do takej miery, že sa na nej neprejavuje ani spoluhláskovosť ani samohláskovosť (ako sme už uviedli), ale istým spôsobom sa zrieka aj vo sfére zvukovosti uplatnenia akejkoľvek osobitosti. Tým je schopná, tak ako žiadna iná, cvičiacemu slúžiť a viesť ho najuniverzálnejším spôsobom.

Keď sme teda s pomocou tejto novovytvorenej hlásky NG živo prijali do vedomia práve tak novovytvorený bod, čochvíľa ho nebudeme viac pociťovať ako len bod. (Toto slovo môže ľahko vyvolať predstavu niečoho plošne-anorganického, čo samozrejme vôbec nie je myslené. V našich hlasových ústrojenstvách máme samozrejme výlučne živé, pohyblivé svaly – a keď pri našich rozpravách používame toto slovo tak často, deje sa to skutočne len z nedostatku lepšieho výrazu.) Snáď by sa to dalo takto povedať: Začíname tento bod nasadenia pociťovať ako druh „páky“ alebo „závory“, ktorý sa však teraz dá vôľovo uchopiť a presúvať.

Avšak táto možnosť, že si vo vedomí môžeme premeniť miesto v organizme spočiatku vnímané ako bod na „páku“ alebo „závoru“, je niečo, čo pri tejto rozprave chceme zvlášť vyzdvihnúť, lebo to zodpovedá deju, ktorému musíme prisúdiť istý zákonitý význam pre priebeh tejto školy počas oboch prvých fáz.

Pri každom pokroku sa stretávame s určitou stupňujúco sa vracajúcou zákonitosťou; a tá znie: Bod sa rozvíja, premieňa a stáva sa perifériou!
V tejto skutočnosti sa ale skrýva kľúč každého pokroku počas speváckeho cvičenia oboch prvých fáz. Všade vznikajú pre vedomie jednotlivé body, ktoré práca premení na periférium.

Niekedy sa pretnú dva alebo viacero kruhov, ktoré patria k tým bodom, ktoré sa cvičením stali perifériou; vtedy to zažívame ako istý druh prelomu, t. j. pociťujeme prekážky s ktorými zápasíme, zrazu ako prelomené, prerazené, odstránené z cesty, a tomuto hovoríme v terminológii školy „prielom“.

O bode za oblasťou nosa sme si povedali, že sa pokračujúcim cvičením stane periférnym. O bode v priestore hrtanu a hrdla môžeme povedať to isté; aj on sa stane periférnym, a keď to nastane, prvým účinkom toho je, že ho sprvu môžeme vnímať práve ako „páku“. Vtedy vyšle na všetky smery tak veľa oživujúcich, vybudzujúcich síl, že živo precítime svaly nachádzajúce sa v jeho najbezprostrednejšej blízkosti. A v ďalšom priebehu oživujúcej práce sa to postupne prenesie na všetky relevantné svaly celého hrtanu a hrdla.

V rovnakej miere, v akej toto dosiahneme, môžeme uskutočniť aj spomínané rozšírenie. Celý hltan sa rozšíri, eustachové trubice sa otvoria – a v tom okamihu vyletí prúd zvuku cez ucho von!

Toto sa môže udiať (avšak len za zvláštnych okolností) tak náhle a neočakávane, že to v nás môže vyvolať šoku podobný účinok. Táto príhoda nastane napríklad najskôr ako následok zvlášť intenzívneho cvičenia, ktoré však ani v najmenšom nesmerovalo k vyvolaniu tejto udalosti. Lebo je iste ľahko pochopiteľné, že nikdy nemôžeme nejako dopredu vedieť o novo-nastávajúcom, ak sa usilujeme bádať opakovane uvádzaným spôsobom. My len nahmatávame, pokúšame sa novú skutočnosť načúvajúc uchopiť, ale koniec koncov môže niekoho jeho horlivosť doviesť tak ďaleko, že proti novovzniknutým prekážkam použije aj „násilie“. A to bol

aj tento prípad! Nič netušiac o tejto skutočnosti, ale s nasadením všetkej energie sa úplne naivne vrhlo proti onej „prekážke“, ktorá sa zdanlivo nachádzala v hrtane. A preto že bol vykonávaný tak silný tlak, musel hrtan svoj odpor uvoľniť nárazovo. Tým však, že sa tak náhle rozšíril, sa museli nárazovo otvoriť aj vyústenia eustachových trubíc, v dôsledku čoho prebehla táto udalosť takmer ako „explózia“. Jej priebeh bol pociťovaný na spôsob vylepenie „zaucha“ zvnútra. Zvukové vlny, preletiac eustachovými trubicami, narazili na ušný bubienok, tak že sa mohlo nazdávať, že – praskol! – (Každopádne bol celý zážitok úplne bezbolestný.)

Potom ako sa presvedčilo, že sa tak nestalo, že naopak nezostala ani najmenšia neobvyklosť po tejto udalosti, sa muselo usilovať o vysvetlenie tejto záhady. Po nespočetne opakovaných pokusoch sa dal konečne ten istý priebeh pokojne a teraz bez tlaku postupne ovládnuť, vlastnou vôľou vyvolať a potom preskúmať a vyhodnotiť jeho význam a zákonitosť. Tento popísaný zážitok, ktorý sa však prejavuje úplne individuálne a tým aj stupňovito rozdielne, je jedným z najmarkantnejších a najpresvedčivejších z celej školy. A takéto zážitky, nech vyzerajú v popise akokoľvek čudne a groteskne, majú pre študujúcich posmeľujúci a nosný charakter. Zažívajú sa na nich znamenia etáp pokroku a zrenia. Lebo umenie, aj to najduchovnejšie, má vždy svoju technicko-umeleckú stránku, ktorá dovedením k majstrovstvu vytvára novú schopnosť.

Teraz bude iste aj bez ďalšieho vysvetľovania zrozumiteľným, prečo sme pre túto fázu s jej práve charakterizovanými úlohami zvolili ono meno „rozšírenie“. Prvá fáza bola nazvaná „vedenie zvuku“, lebo sme sa v nej učili viesť zvuk, druhú fázu sme nazvali „rozšírenie“ podľa hlavnej úlohy, ktorú má splniť adept spevu v rámci tejto fázy.

*

V kapitole o vedení zvuku (pozri stranu ...) sme už uviedli, že práca v tejto druhej fáze potrebuje pomocnú silu cítenia. Potom, ako sme sa zoznámili s principiálnym prehľadom toho čo má byť vykonané, sotva nám bude pripadať cudzo, že to dosiahneme len s pomocou cítenia.

Len s podporou a pomocou cítenia sa môžeme pri hmataní a hľadaní po začiatočnom bode nasadenia pohybovať tam, kde on ešte „spiaco spočíva“.

Hovoriť o čisto predstavivosťou uchopiteľných veciach, je podľa okolnosti pomerne ľahké. Ak sa však odhodláme obliecť do slov to čo sa má viac alebo menej odohrať na území cítenia, je to s rečou ako nástrojom popisu ťažšie, nakoľko sa pri tom dá tiež len „nahmatávajúc“ popisovať: Teda v celom priebehu tejto rozširovacej práce sa musí apelovať na silu cítenia takým spôsobom, že sa z vlastnej vôle oddáme celkom určitému pocitu. To sa musí udiať tak intenzívne, že sa to neodrazí len vo vnútri duše, ale zhutní sa navonok plasticko-formujúc do viditeľného gesta alebo konfigurácie, a to sa potom musí vtlačiť až do vonkajšieho výrazu tváre. Potom budeme môcť zažiť, ako sa sťa zo seba vytvorí druh vzájomného pôsobenia medzi oným zvláštnym pocitovým gestom na tvári a tým dôležitým bodom nasadenia, ktorý jediný prichádza do úvahy pre rozširovanie. Nasledovné nám môže ozrejmiť, čo sa tým myslí: Intenzívny pocit opovrhnutia sťahuje kútiky úst nadol; intenzívny pocit úžasu ťahá čelo nahor; humorný pocit rozťahuje ústa do šírky atď. – Tak určitý, pre prácu v druhej fáze školy relevantný pocit, vyvoláva výraz tváre, ktorý je v najužšom psychologicko-fyziologickom vzťahu k naznačenému dôležitému bodu v hrtane.

Onen pocit, ktorý musí byť vyvolaný ako prostriedok nácviku, nie je zvolený z ľubovôle ale z nevyhnutnosti. Žiak ho však musí vytvoriť vlastnou vôľou.

Tento skutočne udivujúci postup nie je pre umelecké povolania vôbec vzdialeným, naopak. Umelec, zvlášť herec a operný spevák, sa musí pre úspešnú

umeleckú dráhu učiť vedome vychádzať z určitých duševných nálad, ovládať svoju fyzickú organizáciu.

Ako už bolo povedané, exaktne popísať to čo bolo týmito všetkými slovami naznačené, je pri intimite týchto dejov ťažké. Za každých okolností je preto vlastná skúsenosť absolútnym predpokladom vyučovania. Kto by bol taký smelý, že len na základe doposiaľ sprostredkovaného by dával rady, mohol by sa ťažko previniť na vývoji a zdraví žiaka. Musí predovšetkým dozrieť k úsudku, ako veľa sa z tejto namáhavej práce môže študujúcemu prideliť bez toho, aby sme sa obávali preťaženia so zodpovedajúcimi následkami. Preto záleží práve v tomto štádiu školy tak veľa od toho, ako dobre bude ucho naučené /vychované/ schopnosti správneho počutia; lebo tu je ucho nesporne najdôležitejší vodca.

*

Pri vedení zvuku sme si ukázali, že z tých troch popísaných vibračných centier pravej hlasivky potrebujeme ako fyziologický základ pre cvičenie hlavne silu vibrácie hornej tretiny, alebo ešte lepšie povedané, horného vibračného článku pravej hlasivky. (Je nutné to tak nazývať, lebo hlasivka ako celok vibruje trojako, pri vibrovaní sa istým spôsobom člení na horný, stredný a dolný článok vibrácie. Pre ďalšiu rozpravu bude istým zjednodušením, ak budeme naďalej používať toto označenie.)

Tu vo fáze rozširovania nám poslúži ako základný fyziologický prvok stredný článok vibrácií, no do tej istej miery v akej sme získali schopnosť rozšírenia, sa zjednotia aj rezonancie stredného a spodného článku vibrácii. Postupne presiahnú hranicu nižšieho územia, prepracujú sa stále nižšie a nižšie, až sú napokon tvorené celou hlasivkou.

Pritom je toto presahovanie cez hranice tak zjavné, že je dokonca pre úplne neškolené ucho jasne vnímateľné.

Keď teraz porovnáme úlohu rozšírenia, pri ktorej sme vyviedli prúd zvuku cez uši, t. j. do horizontály, s tým čo sme naposledy uviedli a potom sa rozpomenieme na to čo bolo povedané o smeroch rezonancie troch článkov vibrácii, môže nám pocitovo vyvstať viac alebo menej jasný obraz celého deja.

Uviedli sme, že horný článok vibrácii vysiela rezonancie celkom hore, stredný z polovice nahor a z polovice nadol (t. j. spolu-vibrujúc to dáva prevažne horizontálny smer) a spodný článok vibrácii celkom dole. – Keďže stredný článok vibrácii vysiela rezonancie prevažne horizontálne, nemalo by nám byť čudné, že posiela, alebo skôr musí posielať, prúd zvuku v horizontále – to ale znamená v smere uší, ako je nahor nesený prúd zvuku pri vedení zvuku hore smerujúcimi rezonanciami.

Zdá sa nám, že z týchto skutočností a súvislostí vyplýva isté oprávnenie povedať, že zákonitú nevyhnutnosť oboch teraz uvedených fáz vrátane ich pracovných úloh možno jednoducho odvodiť z celkovej fyziológie nášho hltanu a s ním súvisiacich orgánov. Prinajmenšom nie je možné poprieť zjavnú zhodu v tom najpodstatnejšom.

Ďalšie zhody vystúpia ešte väčšmi, keď sa pousilujeme pristúpiť na základe tohto poznania k rôznym iným javom v oblasti spevu, ku ktorých objasneniu vie dnešná pedagogika len málo prispieť. Sú to medzi inými také javy ako distonácia a takzvané falzetové spievanie.

Časté pri-vysoké alebo pri-hlboké spievanie pri absolútne spoľahlivej ostrosti sluchu (teda napriek skutočne dobre fungujúcim ušiam) je skutočnosť, ktorá môže niekedy priviesť spievajúceho až k zúfalstvu. Napriek najvyššej námahe nie je spevák trpiaci distonáciou v stave zabrániť pri-vysokému alebo pri-hlbokému spievaniu. Ak však vieme o existencii rôznych smeroch rezonancie troch vibračných

oblastí, získavame tým nie len predbežné porozumenie tohto javu, ale tiež možnosť pomôcť si.

U speváka, ktorý spieva proti svojej vôli pri vysoko zistíme, že prednostne využíva dve horné vibračné oblasti, zatiaľ čo najnižšia oblasť ostáva takmer vypnutá. Týmto sa zrieka rezonancií, ktoré prúdiac nadol prepožičiavajú jeho tónom rovnováhu – tón sa proti jeho vôli „dvíha“. U pri-hlbokého spievania dochádza k prevažnému využívaniu oboch spodných vibračných oblastí. Následkom toho je najvyššia oblasť vibrácie primálo zúčastnená.

U pri hlboko spievajúcich umelcov je charakteristické, že sa im stále viac a viac stráca schopnosť spievať takzvané piano. Dokáže vlastne spievať len mezza voce alebo celkom zvučné /hlasné/ tóny. A tieto najčastejšie padnú prihlboko, lebo im chýba práve tá rovnováha. Fyziologická rovina nenasleduje „príkaz“, vôľu ucha, ale len čiastočne stláča tón nadol prevažujúcou tendenciou rezonancie: tón „klesá“.

Sem však nepatrí tá distonácia, ktorá tak často vzniká v dôsledku dlho vykonávaného spevu z povolania. V tomto prípade neustále sa opakujúci nesprávny spôsob spievania systematicky oslabil celú hlasivku a nechal stvrdnúť celé ústrojenstvo hltanu.

A pri tvorení falzetových tónov? Tam máme čo dočinenia s ešte ďalekosiahlejším vypojením hornej vibračnej oblasti. Dochádza k istému druhu ďalšieho delenia hornej tretiny vibrácií a síce jej spodnej polovice. Falzetový tón využíva len najvyššiu časť hornej vibračnej oblasti hlasivky a vzniká nevyhnutne vlastne až v momente, keď nesprávnym spevom utrpela organická zložka tvorby hlasu určité poškodenie (ochabnutie, únavu alebo dokonca stvrdnutie). Preto vlastne môžeme označiť falzet za istý druh núdzového riešenia, po ktorom siaha samotná hlasivka, lebo už viac nie je dostatočne elastická, aby ako celok sledovala správnym spôsobom zámery speváka.

Falzetové tóny nie sú v podstate ničím iným, ako až do istého stupňa ešte zvládnuté vysoké tóny. Istým spôsobom vznikajú podobne ako u nástroja, keď na ňom vyťahujeme takzvané flažoletové tóny. Možno to nie je všeobecne známa skutočnosť, že falzetové spievanie sa ľahko môže vyskytnúť aj u ženských hlasov.

Ak sa nám stane falzet zodpovedajúcim spôsobom predmetom pravidelného cvičenia, môžeme dosiahnuť (ako sa to už mnohokrát stalo), že sa horná vibračná časť postupne tak zosilní, že sa jedného dňa opäť zapojí ako celok. Tým sa potom skončí nútenie do falzetového spievania.

Ako sme už povedali, ak nastúpia v dôsledku nesprávneho spevu prisilné odbúravacie procesy v hltane, spôsobia, že hlasivka začne strácať svoju elasticitu. Lebo ide o nanajvýš jemný orgán, ktorý najintímnejšie súvisí nielen s telesnosťou človeka, ale aj s jeho duševnom. Nasledujúce krátke pojednanie môže byť osobitný poukázaním na túto spojitosť hlasiviek s citovým životom človeka:

Po získaní schopnosti rozšírenia hrtanu a hltanu, je to cvičiacim tak reálne prežívané, že pocit rozšírenia sa prenáša dokonca na samotnú hlasivku. Zdá sa nám, že jasne cítime ako sa hlasivka rozširuje. Ale nie je tomu tak! V skutočnosti sa s hlasivkou udeje niečo celkom iné: Každý vie, ako citové zážitky, zvlášť keď sú exaltované, dávajú podnet k dejom v tekutých zložkách ľudského organizmu. Tak vyvolá hlboké citové otrasenie tekuté výlučky slzných žliaz. A niečo s týmto porovnateľné sa deje pri cvičení úzko spojeným s cítením v druhej fáze školy. Látkový ekvivalent účinku cvičenia pozostáva s veľmi maličkých kvapôčiek tekutiny, ktoré vylúči hlasivka. Týmto vytlačením minimálneho množstva tekutiny vznikne u spievajúceho pocit, akoby sa samá hlasivka rozšírila.

Tieto deje, ktoré sú už len pre vhľad adepta spevu veľmi významné, sa dajú podať aj inými slovami, ba i z celkom odlišných pohľadov. Ako sme už opakovane poznamenali, je náramne ťažké obliekať zážitky do slov tak, že dajú exaktný a zároveň plasticky popis subtílnych, už len najtichším poryvom citu či predstavy, iritovaných a menených dejov.

Plošné schémy, suché pojmy a dogmaticky pôsobiace definície sú v podstate nebezpečnými núdzovými riešeniami! Tak je napríklad schematický myslené trojdelenie tekuto-pohyblivej hlasivky oproti pozorovanej funkčnosti samo sebou viac ako primitívne! Plošne zobrazená schéma rozdelená čiarami na „vibračné oblasti“ a ich matematicky vyjadrené pôsobenie nám poskytuje len abstraktne neskutočný, skreslený obraz skutočných priestorovo všestranne sa rozpriestranených dejov. A nie veľmi odlišné je to s terminológiou používanou v škole odhalenia hlasu! Tak sú „vibračné deje“ , ktoré si po vzore tejto schémy predstavujeme jednoducho a nekomplikovane, organicky diferencované a cvičením sa budú organicky stále viac diferencovať. Rezonancie nevychádzajú ako lúče z jedného žiariaceho centra, z hmotne vnímaného pôsobiska alebo z jedného kúska hlasivky, ale samozrejme vždy z celej hlasivky. Presnejšie povedané: Tieto rezonancie vytvára spievajúce Ja na základe vibrujúcej hlasivky. Môžeme však na základe osobitosti vôľovo ovládaného hlasového ústrojenstva zakúsiť „zapojenie“ (opäť slovo). A týmto pociťujeme „zvučiace centrum“ (znovu slovo), „ohnisko“ celého komplikovaného rezonančného deja v hornej tretine hlasivky, ktorá je položená horizontálne, ale vibruje vertikálne, a ktorá môže byť opäť len preto činná, lebo v komplikovanom hltane s jeho príslušnými orgánmi predstavuje niečo ako stredobod. V skutočnosti ide pri tvorení rezonancií v hltane o nanajvýš komplikovaný priebeh, z ktorého môžeme vyňať pre uľahčenie porozumenia vždy len tie podstatne pôsobiace prvky, aby sa do istej miery stalo pochopiteľným to charakteristické jednotlivých funkcií v rôznych štádiách školy.

Slová nie sú práve v škole aká je tu predstavovaná, ako aj tam kde sa spájajú do nejakej vedy, nakoniec predsa len ničím iným ako prostriedkom k vypestovaniu schopností: nie sú ničím iným než gestami, ktoré chcú poukázať na skutočnosť typických, zákonito sa prejavujúcich, neustále sa premieňajúcich a len vlastnou činnosťou získateľných zážitkov.

Keď sme teda dosiahli to, že sa môže „rozširovať“, tak to znamená nielen, že sme schopní niesť zvuk ušami ľubovoľne, ale tiež môžeme voľne pracovať s kmitavými článkami hlasiviek, tzn. že budeme môcť úplne ľubovoľne viesť tón od najhornejšej oblasti hlasiviek, druhou a treťou dole a opäť z tretej cez druhú do prvej oblasti. Tým, samozrejme zažijeme niečo veľmi prekvapujúce, a síce sa to prejavuje tak vnímateľne, že to môže zažiť aj neškolený sluch. Zažijeme, ako sa mení celý zvukový charakter hlasu pri striedaní kmitajúcich oblastí, mení a prefarbuje. Ak znie

iba v hornej oblasti kmitania, má úplne iný charakter, než keď súznie v hornej so strednou alebo dokonca, keď sa nechá prejaviť všetkými troma článkami kmitania.

A tento zážitok sa môže stať východiskom k porozumeniu pre niečo, čo by nás malo priviesť ku hlbokému zamysleniu, a to, že totiž môžeme uchopiť a získať skutočnú umeleckú dynamiku v speve.

Tak je tomu totiž v skutočnosti! Človek prežije a uchová si vysvetlenie pre to, čo môže priamo nechať zmohutnieť k najmohutnejšiemu fortissimu a tak si uvedomuje, že to nemožno dosahovať prúdom dychu – t.j. tvrdším dretím vzdušného prúdu, ako si to niekto rád vysvetľuje v bežnej predstave crescenda a decrescenda a podľa toho aj vytvára.

Ak poznáme pravý zmysel týchto pojmov, môžeme pokojne povedať, že sa stala dynamika pri dnešnom spievaní niečím úplne neduševným.

Dynamika pri dnešnom spievaní sa vyvoláva na držanom vzduchu – podobne a podľa tej istej zákonitosti ako u sirény. Ale v skutočnosti postup dýchania nemá nič spoločné s odborne vytváranou dynamičnosťou v speve.

Je to tak, že pri pravom umeleckom cvičení, ktoré sa opiera o pravé vývojové tendencie fyziologičnosti, materialistické predstavy očakávajú a väčšinou vyjadrujú opak správneho.

Tajomstvo, ktoré väzí za umeleckou dynamikou spevu, zdôvodníme len, keď správne poznáme fyziologičnosť pravej hlasivky a vieme ako ju príslušne používať. Prirodzene totiž izolované poznanie fyziologičnosti vôbec nepomôže. Zmysel pre didaktičnosť a pedagogičnosť, tvorivé nadanie pre výchovu k umeniu musí až na podklade tohto poznania nájsť správne cvičenia a ich inšpiratívne vytvárať, lebo sa nedajú šablónovať.

Ak vytvorí spevák skutočne dokonalé piano a pianissimo, tak používa kmitanie, ktoré sú vytvárané na podklade najvrchnejšieho kmitavého článku hlasivky, ak má tón prejsť do mezzoforte, musí zasiahnuť dole, takže teraz dva kmitavé články hlasivky poskytnú vytvárajúci podklad, a ak chce spevák prejsť z mezzoforte na forte alebo fortissimo, potom musia pôsobiť všetky tri kmitavé články ako jedno kmitavé centrum.

Keď toto crescendovanie dospeje až do fortissima, ako sa to tu mieni, potom sa dosiahne tón neobvyklej sily, intenzity a zvučnosti. Hlas dostane zafarbenie, ktoré sa v skutočnosti dosiahne, len keď tieto popísané fyziologické funkcie, ktoré pred školením boli viacmenej latentné a ktoré pri umeleckom cvičení nezohrávali žiadnu rolu alebo len nepatrnú, začnú pri „vytváraní tónu“ v zmysle tu mieneného školenia spolupôsobiť a keď aj násluch je schopný pridávať svoje tvorivé činy otvorením rozširovacej cesty.

Totižto ľudský sluch – tento jemný nekonečne múdro vystavený a zložitý útvar, ktorý by nemal byť považovaný len za zmyslový orgán, ale skôr ako ohnisko „sluchového organizmu“ (viz. R.Steiner GA bibl.Nr.1c.)rozšíreného v celom človeku – počuje nielen akosi pasívne, ako nejaký tóny registrujúci alebo tóny skúšajúci prístroj (ako oko nielen „vidí“) ale ucho sa rovná oku ako tvorivý orgán, tzn. je potrebné sa naň pozerať ako na aktívne produkujúcu bytosť. Tak je možné povedať: Ako oko vytvára tvorivo aj farby, tak ucho pôsobí aj zvukovo tvorivo, zafarbujúc zvuk.

A keď sa zvukový prúd vydá svojou cestou uchom, deje sa s ním niečo úplne zvláštne. Obrazne vyjadrené je to akoby sa pomáhalo každému tónu prastaro múdremu dobrotivému vodcovi k akémusi znovuzrodeniu a on dostal novú náplň podstaty. V tomto okamihu totiž svieti zvnútra každého tónu paprskovité jadro, ktoré mu predtým nebolo vlastné.

V tomto žiariacom máme čosi akoby prvý slabý zmyslovo počuteľný odlesk bytostného prejavu prazvuku, o ktorom sme na začiatku prvej kapitoly povedali: Ak sa naučíme trpezlivo poslúchať skrytý zvuk, keď si tento znejúci princíp urobíme vnútorne počuteľným -–potom sa v našich vlastných tónoch pomaly rozžiari tento prazvuk vo vonkajšom dozvuku. A toto striebristé žiarenie bude neustále silnieť, vyvinie sa v nádherne jednotiace pásmo medzi všetkými tónmi, stane sa perlovou šnúrou, ktorá prechádza stredom všetkých perál, čím sa stanú článkami reťaze.

V tomto „niečom“ je opäť skrytá Ďalšia dôležitá skutočnosť, o ktorej dnešná pedagogika spevu vie pramálo povedať – legato.

Je to jedine toto pásmo paprskov, ktoré tká medzi našimi tónmi skutočné legáto, pretože práve poskytuje rovnosť podstaty. Keď po sebe znejú podstatne rovnaké tóny (podľa svojho utvárania), vzniká legáto úplne samé od seba. Potom nebude spevák nútený viac-menej prekračovať zvukové hranice do hraníc nasledujúceho tónu, ako sa to dnes väčšinou robí, aby sa docielilo legáto.

*

Čo sa ale stane, keď tóny obdarované týmto novým jadrom, teraz opustia tohto posledného „vodcu“? S prirodzenou nutnosťou vzniká otázka: Kam idú, kdeže plynie zvukový prúd? Stráca sa v priestore, alebo sa dáva ešte stále ďalej kontrolovateľnou cestou?

Keby sme sa objektívne nad touto otázkou trochu hlbšie zamysleli, museli by sme úplne sami prísť na to, že je nemysliteľné rozptýlenie tohto zvukového prúdu do priestoru. Keby totiž tomu tak bolo, tak by sme mali stále dva na sebe nezávislé do rôznych smerov plynúce prúdy. To však znamená, že by sa ten jeden musel nevyhnutne s druhým prerušovať a v dôsledku toho by naše vedomie pri spievaní zakúšalo akýsi „rozkol“. Musíme sa tiež len domnievať, že sa nejako niekde stretávajú.

A tak to tiež je. Keď rozširovací prúd opustil ľudský organizmus, vyšvihne sa nahor k bodu získanému vo vedení zvuku, (ktorý by sme pri svojom ďalšom popise radi nazývali „horný pól“), aby sa tu zlial s prúdom zvukového vedenia v celok. Zároveň prežívame, ako celé telo človeka odovzdáva organickú základňu pre tvorenie tónového zvuku.

Čitateľ si spomína, ako sme na začiatku prvej kapitoly poukázali na to, že akosi celé ľudské telo predstavuje a môže predstavovať rozšírené hrdlo. Samozrejme hrdlo ostane stredom pre vytvorenie zmyslovo sa prejavujúceho tónu (a na zložitom orgáne hrdla opäť hlasivka), ale všetky orgány človeka tvoria nakoniec celkový orgán, práve na celom ľudskom tele sa všetky jednotlivé orgány funkčne vzájomne prestupujú.

Rovnako bolo na začiatku prvej kapitoly tohto spisu povedané, že kmitanie vytvárajúce nástroj nie je fyzické telo, ale éterické telo človeka, tento prvý nadzmyslový článok podstaty človeka, ktorý svojim zmyslovo nepočuteľným znením a kmitaním uvádza fyzické priestorové telo ku spoluvibrácii. A ak teraz začneme v priebehu školenia túto skutočnosť stále viac prežívať, tak vycítime toto príčinné chvenie ako organizmus veľmi odlišného druhu.

Tak cítime určité tendencie kmitania, ktoré sa prenikajú zhora dole až k bránici, naproti tomu prežívame, ako kmitanie v ramenách a nohách prebieha zdola nahor, skrátka: tieto kmitania neprúdia paprskovite z nejakého stredu, mechanicky na všetky strany, ale skutočne pociťované kmitania odkazujú vo svojej celistvosti jasne na kmitajúci organizmus vznikajúci, v ktorom sa dajú istiť určité pohybové tendencie, ktorých ohraničenie už nie je úplne určené hranicami fyzického tela.

Tieto kmitania môžu byť za určitých okolností pociťované mimoriadne silno a jasne. Po intenzívnom cvičení sa môžu napr. tak silne vyskytovať v rukách a ramenách, že vytvárajú prechodne takmer pocit „strnutia šije“. Môžu nastať aj iné niekedy zvláštne javy, napr. chvenie v kolenách, závrate. Ale toto všetko sa vyskytuje takpovediac z nevyhnutnosťou a mizne tou mierou, ako organizmus prekonáva svoje brzdiace prekážky dokončujúcim sa premenným procesom, takže necháva tóny ochotne prúdiť cez seba. Zvukovosť je práve, ako bolo povedané aj v prvej kapitole – terapeut, povedané ešte výstižnejšie: tvorca!

Keď sa práca v každej fáze školenia chýli k istému koncu, môže sa to ohlásiť zvláštnym zážitkom. Ale mohli by sme v podstate ťažko znázorniť tieto tri hlavné výsledky, keby sme nepoužili obraz. Preto je na konci popisu postupov v každej fáze akoby vnútornou nutnosťou obraz. A preto tiež musíme použiť pre konečný výsledok druhej fázy školenia pre názornosť obraz. Môže byť spočiatku pociťovaný možno predovšetkým ako nie pekný a zarážajúci, predsa však musíme povedať, že až presne obrazne tento zážitok vyjadruje Pre tých, pre ktorých niečo znamená výrok duchovného bádateľa Rudolfa Steinera, neradi by sme opomenuli sa zmieniť, že Rudolf Steiner tento zdanlivo smelý obraz, označil ako jedine možný a výstižný, aby sa tento zážitok mohol popísať.

Ak si predstavíme netopiera, ako sa pazúrom svojho krídla zachytí alebo zavesí vysoko položeného oporného bodu. Takýto spiaci alebo odpočívajúci netopier je svojimi krídlami zahalený ako plášťom, visí akosi volne vo vzduchu, úplne oddaný svojmu živlu, neopiera sa na zem, je akosi uvolnený od zeme a jej tiaže.

Ak sa u niekoho dostaví naznačený zážitok, tak sa cíti akoby zahalený do plášťa zvuku a tento „zvukový plášť“ má akési „pazúre“ alebo „prsty“. Ak sa spieva, tak to je akoby sa človek zavesil alebo zadržal pri každom zaznení tónu týmto „prstom“ v onom bode nad hlavou, v tomto hornom póle, pri čom sa dole cíti človek úplne slobodne sa vznášať vo vzduchu, obklopený znejúcim vlnením zvuku.

Ideálom a cieľom dokonalého spievania, ako to asi majú na mysli všetci významní speváci je, aby sa to dialo dokonalo bez námahy s uvoľnením od akejkoľvek telesnej viazanosti. A tento ideál sa, dokonca aj keď začne to, čo bolo práve povedané, ešte nedosiahne úplne naisto. Naopak! Keď sa opäť pokúsime spievať piesne, tzn. pripojíme hláskové prvky, tak nám to pripadá, akoby spievanie nikdy nevyžadovalo takú spotrebu síl ako práve v tomto štádiu školenia. Tóny síce už neznejú nosovo, ale hrdlo sa musí rozšírene nechať stáť a vedieť sa pevne zachytiť „hore“ s vypätím všetkých pozorovacích síl, aby človek „nespadol“, neskĺzol“ (ako sa terminológia vytvorila), práve pretože rozšírenie hrdla v tejto fáze vedomou ľubovôľou je ešte ťažko udržateľné.

Pri pohľade naspäť z toho vyplýva zhrnutie: K výsledku oboch prvých fáz sa dostaneme, keď pripravíme kmitanie „zvukovej cesty“ cez organizmus jednak zvislo stúpajúcej až k éternému hornému pólu, druhú vychádzajúcu oboma ušami sa odtiaľ stúpajúcu k takmer éternému bodu nad hlavou. Tieto oba stuone sme nazvali zvukové vedenie a rozšírenie.

V. ZRKADLENIE ZVUKU

„Zrkadlenie“! – pojem , ktorý sa pravdepodobne bude javiť prinajmenšom tak čudný, ako pojem rozšírenia. A predsa nie je terminológia, ktorú používame v tejto škole, ako sme už povedali, nikde vymyslená. Ako pojmy zvukového vedenia a rozšírenia (ako sme pozorovali) nechcú nič iné než v istom súhrne poukázať na

špeciálne funkčné úlohy, ktoré vytyčujú, tak je pojem „zrkadlenie“ rovnako zvolený s ohľadom na najpodstatnejší obsah tejto tretej fázy.

Umožniť porozumenie pre to, čo je mienené týmto výrokom v školení, nech je predovšetkým dovolené poukázať krátko na pochod zrkadlenia obyčajným zrkadlom.

Ak chceme, aby niečo, napr. postava človeka sa mala zrkadliť, tak musíme spojiť dva faktory. Po prvé musíme mať zrkadliaceho človeka, po druhé zrkadliaci aparát.

Keď vstúpi človek pred zrkadlo, tak vzniká vlastnosťou zrkadliacej sily zrkadla – zrkadlový obraz. PO zrkadlení máme čo robiť s Ďalšou treťou silou: so zrkadlovým javom. A čím je zrkadlo dokonalejšie, tým presnejšie sa rovná obraz prototypu. Ak je však zrkadlo zakalené, ak vykazuje nerovnosti alebo trhliny, tak bude zrkadliť chybu a to mierou svojej nedokonalosti.

Ale aj keď sa zrkadlový obraz prototypu presne rovná, je mu vlastný len zdanlivý život. Skutočne živá je iba realita: zrkadliaci sa človek. Trvanie (relatívne trvanie je vlastné zrkadliacej sa bytosti, avšak bytie zrkadlového obrazu je krátkodobé a pomíňajúce, lebo je vnímateľné len tak dlho, pokiaľ trvá pochod zrkadlenia.

Na začiatku prvej kapitoly tejto knihy sme hovorili o prazvuku alebo o tónovej entelechii ako o niečom nadzmyslovo podstatnom, čo pôsobí tvorivo a prejavuje sa svetom spievaných tónov.

Poukázalo sa na to, ako je nutné tomuto nadzmyslovo podstatnému pripísať trvalý charakter a ako sa máme pozerať na tóny len ako na jeho prchavé prejavy v čase.

Tento život tvorivý proces, v ktorom tónové prejavy predvádzame, sa dá isto plne oprávnene porovnať so zrkadlovým obrazom. To podstatné, tzn. tvorivý prazvuk sa rovná zrkadliacemu sa človeku a zrkadlený tón ľudskému zrkadlovému obrazu. Každý vedomý postup sa v človeku opiera o nervový systém, ktorý funguje akosi ako zrkadlo. Ktorá časť celkového nervového systému tu môže prichádzať do úvahy? Je to sympatický nervový systém a to tá zvláštna časť, ktorú označujeme ako slnečný pletenec alebo plexus solaris – a ktorá je uložená na svalstve bránice a okolitej oblasti.

Že si pri bádaní o fyziologických procesoch orgánov predovšetkým a dokonca skoro výhradne pripomíname funkcie hrtanu, je iste veľmi ľahko pochopiteľné, lebo hrtan má pri tvorení a uskutočňovaní tónu hlavný podiel, má uskutočniť vtelenie nadzmyslového zvuku do živlu vzduchu, pretože uskutočňuje práve kmitanie, ktoré je nositeľom a sprostredkovateľom tónových kvalít. Dôležitosť hrtanových funkcií teda nemôže byť dobre povšimnutá. Ale túto úlohu vyrovnáva s pomocou a v najužšej spojitosti so zrkadlovou schopnosťou a činnosťou plexu solaris, tónového zrkadľujúceho orgánu sympatického nervového systému.

Zrkadlenie je (aj keď sme o ňom pri popise troch fáz nevyhnutne mohli hovoriť až nakoniec), v skutočnosti to primárne, aj keď v podstate nie je vlastne prípustné – pretože funkčné spoločné prepojenie celkových procesov k vyjasneniu postupov časovo rozkladá.

Skutočne by sa nemalo strácať zo zreteľa, že sa rozvoj zvukového organizmu dosiahne na fyziologicko-organických pretváracích procesov síce postupne, že však vždy druhé cvičenie do sebe pojme prvé, tretie pojme prvé a druhé atď, takže sa akosi môže povedať: V posledných cvičeniach sú všetky predchádzajúce cvičenia spoluobsiahnuté v jednotno funkčnom zopätí.

Táto skutočnosť dostane však úplne ďalšie zvláštne osvetlenie tou okolnosťou, že pre mnohotvárnu prácu všetkých troch fáz (ako sme už povedali) používame jednu a tú istú NG hlásku ako základný prvok.

Tak už môžeme s oprávnením povedať, že z hľadiska existujúcich celkových procesov je vlastne len jedno cvičenie: cvičenie zrkadlenia. Všetky funkčné procesy sú totiž vo svojej jednotnosti – proces zrkadlenia, ku ktorému stále dochádza aj keď viac-menej vedome (väčšinou dokonca viac-menej nevedome). Či tu ide o spievanie úplne malého dieťaťa, o tak zvané „nemuzikálne“, alebo o spievanie profesionálne, vždy je činnosť spievania identická s istým stupňom spievania. Otázka o stupni dokonalosti hlasu by vlastne musela byť takto položená: O čo zrkadľujúcejšie tzn. na tele neviazanejšie, odhalene, oslobodzujúcejšie prináleží zvuk hlasu pre tento postup zrkadlenia? Zrkadliť sa totiž môže len to, čo je schopné predstúpiť pred zrkadlo. Inými slovami: Všetko a jedine to, čo má hlas k dispozícii ako zvuk neviazaný na orgáne sa zrkadlí do zmyslovo počuteľného tónového prejavu a podľa miery týchto zrkadliacich sa procesov prežívame hlas ako chudobný na zvuk alebo naplnený zvukom.

A z tohto hľadiska padá už zvláštne svetlo na organické členenie, áno dalo by sa skoro povedať na logickú stavbu tejto školy, lebo v oboch prvých fázach sme práve mali úlohu uvolniť zvukový organizmus z pút fyzického organizmu spievajúceho a oslobodiť a vyviesť do priestoru mimo fyzické telo, aby sa práve z vonku mohol zrkadliť!

Mnohý nadaný spevák, ktorý nedisponoval ešte žiadnou školou, nenarušeným fondom sviežosti, pružnosti a šikovnosti poukázal zo správneho citu na zrkadlový charakter plexus solaris ako na podstatnú súčasť v zložitom procese spievania, tak napr. Caruso, keď povedal, že na svoje tóny nasadzuje „z brucha“. Čo však nadaný spevák pocítil – to sa dá poznať dobovým spôsobom pomocou duchovno-vedeckého názoru, ako ho daroval Rudolf Steiner ľudstvu.

Skutočné poznanie zrkadlenia však znamená zďaleka väčšie obohatenie pre spievajúceho človeka než poznanie nejakej inej speváckej skutočnosti, a tak sa nám bude zdať, že ústredná dôležitosť práve tejto generálnej funkcie a prafunkcie spievania vyžaduje naliehavú predstavu. Z tohto dôvodu by sme radi tu ešte pripojili ďalšie porovnanie, ktoré sa rovnako týka organického zrkadliaceho procesu.

V súlade so zasvätencami všetkých dôb (zasvätenci sú vysoko vyvinutí ľudia, ktorí prežívajú nadzmyslovú skutočnosť) poukazuje Rudolf Steiner na to, že základom všetkých javov je niečo podstatného, základom všetkých javov je niečo duchovného. Boh ako prírodu tvoriaca bytosť, alebo „Boh“ v prírode bol aj Goethem a všetkým zasvätencami zvestovaný ako „skutková podstata“.

Ako pozemský vonkajší svet – ku ktorému patrí človek ako článok – tak je aj ľudský vnútorný svet výrazom ducha, a najbezprostrednejšie je v ľudskom myslení, ktoré predstavuje funkciu duchovna samého.

Keď sa na to tak pozrieme, prejavuje sa človeku duchaplnou hláskou v jeho myslení niečo kozmicky duchovné: V slovách ľudí zaznieva logos. V človeku sa tak objavuje na človeku nezávislá svetová bytosť.
Platón a Goethe popisujú toto objavenie sa ducha vo forme idei ako pôsobenie bytia. Môžeme však ísť dôsledne ďalej a idei, ktoré odkazujú sebou samými na vyššie bytie než svoje vlastné, pociťovať a poznať ako napodobneniny duchovne reálnych praobrazov.

Filozofickými spismi Rudolfa Steinera môžeme nájsť oprávnenosť Platónovho a Goethovho spôsobu nazerania, ako duchovne – vedeckými spismi sa však dá

previesť krok od filozofie k duchovnej vede, k novej zasväcovacej vede. Duchovné bádanie, ako ho zastupuje Rudolf Steiner, ukazuje ako je nutné brať idei Platóna a Goetheho z hľadiska tejto vedy: Máme v nich pozemské zrkadlové obrazy kozmicky duchovnej skutočnosti.

Tak máme aj v prípade duchovnej skutočnosti, zrkadlené myslením vo forme ideí, čo dočinenia s niečím trojnásobným:

1. praobrazom (podstatou)
2. s napodobením (idei) a
3. s pochodom sprostredkujúcim napodobnenie: s procesom zrkadlenia (myslením)

A orgán človeka, ktorý tento proces zrkadlenia uskutočňuje je mozog polárne protileţiaci plexu solaris.

Slovo ako prejav myslenia a tón ako zjavenie tónovej entelechie, teda oba faktory spevu, sú obe zrkadlením nadzmyslovo reálneho sprostredkujúcim orgánom.

Z popísaného dokonca ak budeme brať toto brať ako hypotézu, vyplýva že samotné zrkadlenie je proces, odňatý obyčajnému vedomiu. Či pociťujeme sebamenšie v zrkadlení praslová a o nich vieme, tak málo pociťujeme alebo vieme o zrkadlení prazvuku. Samotný zrkadlový proces je poznateľný len nadzmyslovým poznávaním.

Tento proces sa však deje len na základe orgánových funkcií. Súvisí s dejmi, ktoré vyčnievajú do nášho vedomia. Preto je oprávnené a aj možné používať pojem zrkadlenie v obmedzenom, prenesenom zmysle a tiež prakticky použiť.

Vonkajšie procesy tohto zrkadlového diania sú zachytiteľné obyčajnému vedomiu a na nich záleží v školení.

Samozrejme proces zrkadlenia sa opakuje v určitom zmysle vo fyziologičnosti, ale aj tento tak mimoriadne dôležitý dej chápeme len, keď sme si osvojili duchovne – vedecké predstavy a samotný dej zrkadlenia.

Na konci pojednania o fáze rozšírenia sme ukázali, ako sa obe nacvičené zvukové cesty spájajú a vyvolávajú týmto splynutím významné vystupňovanie intenzity zvuku.

Tým sa teraz stane niečo, čo vlastne nie je nič iné než prejav, podstaty zvuku samotného. Úlohy konsolidovať zvuk pre prvú a druhú fázu, vyradiť ich a vyviesť z organického, sú potiaľto dokončené, že hlas zbavený, odňatý ľudskej ľubovôle, od teraz odkázaný sám na seba sa bude prejavovať ako rozčlenená bytosť.

V okamžiku splynutia totiž (a tento okamžik je v skutočnosti určujúcim pre prechod z druhej fázy do tretej) a obráti si akosi náhle tam hore nad hlavou zvukovú podstatu a zasiahne v smere plexus solaris, k zrkadlovému orgánu tak priamo a rozhodne dole, že to po prvé jasne vnímame.

Tento zážitok nám tak dáva ďalší poukaz, ako máme utvárať prácu v tejto tak zvanej tretej fáze.

Ide o to, aby sme prišli v ústrety vedome opakovaným zvláštnym cvičením, práve opísaným – zvukovou podstatou samou prejaveným záverom a zosilniť ich, aby mohli zasiahnuť podľa svojho rozsahu s bezprostrednou samozrejmosťou z horného pólu do plexu solaris (ktorý by sme radi naďalej nazývali „dolný pól“), aby sa im nechal zrkadliť. Tu by sme chceli, skôr než sa tým budeme bližšie zaoberať, ešte raz poukázať na príbuznosť troch duševných síl človeka vždy s jednou z troch fáz.

Fáza zrkadlenia má, ako sme už rozlične popísali, za fyziologickú základňu hlavne kmitanie najspodnejšej oblasti pravej hlasivky, ktorá všetka prúdi smerom nadol, takže je jasné, že tu máme čo robiť s touto fázou, v ktorej sa školenie opiera zvlášť v treťom, vôľovom prvku v duševnom živote človeka.

Bdelo pre človeka prebieha jeho život myšlienok a predstáv, snivo vedomý je mu citový život, nevedomý mu je jeho vlastný vôľový život. Ten prebieha v oblastiach duše, ktoré človek zaspáva, pretože nie sú dosiahnuteľné obyčajným denným vedomím. Tieto účinky svojho vôľového života síce vnímame, ale nie tento vôľový život samotný.

Je ale samozrejmé, že človek nemôže ľubovoľne oddeľovať tri duševné činnosti myslenia, cítenia a chcenia. Keď sa povie, že sa musíme v prevej fáze školenia podstatne oprieť o predstavivosť, a v druhej fáze o citovosť, tak tým nie je povedané, že do predstavivosti nezasahuje citovosť a vôľa a do citovosti nezasahuje prvok predstavivosti a vôle. Len v každej fáze dominuje práve špeciálna duševná sila ako tvorivý a pomocný faktor. A v tomto zmysle dominuje v tretej fáze dynamický vôľový prvok, ktorý si človek neuvedomuje vo svojich činných konaniach, ktoré tu má vykonávať.

Pri uvedomení si toho, čo sme rôzne vyslovili vo vzťahu k vôľovému cvičeniu na jednej strane a k požiadavke uvoľnenia, odpútania tónu od akejkoľvek ľubovôle cvičiaceho spev na strane druhej, mohli by sme sa možno domnievať, že je tu istý rozpor! – Keď tiež máme vykonávať úlohu s pomocou vôľových síl, tak môžeme tieto sily uviesť v činnosť dvojakým spôsobom: buď tak, že sa do ich navonok zameranej činnosti sami aktívne zapojíme, že sa s nimi akosi identifikujeme, napr. pri výbuchu hnevu, alebo sa akosi sa sami zameriame proti sebe, takže použijeme všetku silu, aby sme vlastnú aktivitu (pokiaľ je strhnutá vzopätím vôle), čo možno potlačili alebo vyradili, ako napr. pri každom prekonaní samého seba.

A o toto posledné sa jedná pri práci v tejto tretej fáze: Musíme sa naučiť všetku subjektivitu pri cvičení zadržať, nesebecky upustiť od toho, čo ako prejav tónu s novou podstatou sa chce samé vyvíjať.

Táto úloha nie je vôbec jednoduchá! Vyžaduje, splývajúc v akejsi syntéze, všetko, čoho sa mohlo dosiahnuť v priebehu práce. Schopnosť umenia počúvať a správny dych, k tomu pružnosť brušných a bránicových svalov, nimi až môže byť ..... (podporou, voborou?) dychový prúd zvuku s organizmu, takže je nám zrovnané? plné vedomie pre získané cesty zvuku.

Práve dýchanie, ktorým sa budeme zaoberať ešte neskôr, hrá zvlášť dôležitú úlohu a len s pomocou zásadne správneho dýchacieho procesu, mimochodom získaného behom práce v oboch prvých fázach, je možné pristúpiť k tejto úlohe. Keď totiž pri spievaní cvičíme správne dýchanie, nezískame len vedomie o tvorivej tvárnej sile dychu, ale aj brušné a bránicové svaly zosilnia a nadobudnú elastickú pohyblivosť. A na pružnosti a pohyblivosti týchto svalov, kde je zakotvený orgán zrkadlenia, plexus, podstatne závisí cvičenie zrkadlenia.

*

Ak sme mali pri práci na vedení a rozšírení zvuku poznať akúsi zásadnú zákonitosť v tom, že bodovosť, nami najprv prežitá sa stane akosi perifériou, tak musíme pri zrkadlení počítať s akýmsi obrátením tohto princípu. Tu bude periféria späť smerovať k určitému stredu. Úloha tretej fáze spočíva hlavne v tom, že sa máme snažiť sťahovať a koncentrovať na hornom póle z tohto nového, teraz v mimotelesnom priestore voľne kmitajúceho zvuku toľko, že tam vznikne akosi úplne veľký nadbytok zvuku. (O predpokladoch, ktorými sa toto umožní budeme hneď hovoriť).

Dôsledok toho však bude, že tam pomaly vznikne veľká expanzívna sila nahromadeného, pri určitom stupni dosiahnutého prebytku tónu, dostanú (kto?) z tohto nadmerného napätia popud, samé od seba (teda bez nášho pričinenia), akosi

náhle „vybuchnú“, aby sa dostali k plexu solaris. To sa stane najkratšou cestou, ktorá spája horný pól s hrdlom. Kmitanie zasahuje zvislo, tzn. že akosi preniká cestu, ktorou je vedený zvuk v obrátenom smere, kmitá celou pravou hlasivkou (pričom sa môže počuť zreteľne prechod oboch hraníc kmitania) a zasiahnu plexus, ktorý je teraz (ako obyčajné zrkadlo, keď je držané proti slnečnému svetlu – rozpráši do všetkých smerov, telesným organizmom človeka, než, vyráža do priestoru mimo človeka.

*

Ako to asi bude možné prakticky uskutočniť?
Keby sa nám podarilo vytvoriť novým spôsobom cvičenie tzv. „vákuum“, akýsi „vzduchoprázdny priestor“ (pričom tento výraz vzduchoprázdny nemožno brať na žiadny prípad identicky s pojmom používaným vo fyzike), priestor tak prázdny, že v tejto svojej prázdnote neuzatvára v sebe nič než istú „saciu silu“ a keby sme mali túto „prázdnotu“ nechať nejakým spôsobom najprv vzniknúť na hornom póle, tak aby táto nasávala zvukovo prvky kmitajúce v priestore mimo tela, a táto sacia sila by ich tak dlho zadržiavala, až by nastávajúcim, rastúcim prebytkom musela zvuková podstata proste uniknúť.

Keby sa táto „prázdnota“ potom dala rovnako rozšíriť na celú zvukovú vedúcu cestu, potom by sa zvukovú prvky, vznikajúce z tohto prebytku, tu bez váhania „vrhli dole“ a zrkadlenie by sa dosiahlo reálnejšie!

Či môžeme alebo nemôžeme vytvoriť tento vzduchoprázdny sací priestor“ závisí iba na spôsobe nového nasadenia tónu a na našom objektívne pasívnom správaní voči tvorenému tónu.

Pri vedení zvuku sme dbali v tomto zmysle na nasedenie tónu. Akosi sme šli spolu „viedli sme“ ich a dobili si cestu hore a dole bod za bodom. Teraz však už ich nesmieme viesť, naopak – musíme sa pokúsiť pasívne sa od nich odvrátiť, nechať ich samé sa vyvíjať. Kvôli schopnosti aby sme to mohli uskutočniť, vykonali sme práve v oboch prvých fázach pre to pripravenú prácu! Aby sme to úplne reálne uskutočnili, musíme sa tak bezo zbytku vedieť zveriť tomu, čo sme označili na začiatku tejto knihy ako jedine pravé východisko pre správne spievanie: počúvanie, naslúchanie, aby sme získali schopnosť (teraz nie obrazne, ale úplne reálne mienené do pólu tam hore – načúvať nahor k tónom (smerom hore tónom)!Musíme ich akosi chcieť prijímať odtiaľ, im takpovediac načúvať až tam hore. Toto načúvanie tónov nahor resp. tónového nasadenia je jednoducho realita, a je to uskutočniteľné len preto, že je zapojený aj sluch rozšírením prejednaným spôsobom, takže si môžeme poslúžiť jeho uvolnenou silou. A tou mierou, ako sa môžeme zveriť tvorivej sile sluchu, sme vedení k stále sa objektívnejšie stávajúcemu vzťahu ku svojím hrtanovým funkciám. Učíme sa akosi ich prehľadávať, avšak sa zároveň od nich vedome odpútavame.

Tu sme teda zachytili konečne najhlbší a najdôležitejší predpoklad pre skutočne pravú a správnu pedagogiku spevu. Tým, že sme uvolnili spievanie od činnosti fyzicko – organických funkcií svojho tela, takže stačí načúvať len tvorivej sile znejúceho loga v sebe – to by po pravde muselo byť tak východiskom, tak tiež aj cieľom speváckej školy.

A ako je tomu so zrkadlovým orgánom samotným plexom? Čo nemáme žiadnu konkrétnu úlohu tento dôležitý orgán, ktorý sme nazvali dolným pólom spievania, nejako premeniť alebo posilniť?

Nie, na plexe solaris nemáme vykonávať žiadnu činnosť! Vedomá práca cvičenia spievania nebude smieť vôbec nikdy zasiahnuť do oblasti nervového systému človeka! Čo má a smie byť spracované sú jedine (aj pri vytváraní prvku

hlásky, viz. kap. VI.) svaly a to len tie, ktoré patria bezprostredne k nášmu organizmu hovorenia. Jedinou výnimkou sú bránicové a brušné svaly, ale ani tie nesmieme bezprostredne spracovávať. Nikdy nesmie byť naše vedomie zamerané na činnosť niektorých iných orgánov (ako sa to dnes deje dokonca s vnútorne telesnými orgánmi napr. pľúcami, ľadvinami atď.). Smieme vedome pracovať len so svojimi svalmi jazyka, pier, čeľustí atď. Máme sa ale postarať o to, aby sme vytvorili a posilnili ich príslušné činnosti. A tak smieme pracovať na posilnení a spružení schránok, v ktorých je uložený plexus solaris, na svaloch bránice a v spojení s tým na brušných svaloch. Už sme sa zmienili, že sa to má robiť už vo forme zodpovedajúcich dychových cvičení od začiatku školy. V skutočnosti tieto svaly hrajú veľkú úlohu pri zrkadlení, musíme ich dokonca dostať tak ďaleko, týmito zvláštnymi cvičeniami, tak ďaleko posilniť, že akosi prevezmú iniciatívu, pokiaľ tento postup ako činnosť zasahuje do fyziologického organizmu. To však znamená, že už ich nemusíme pozorovať vedome. (Podrobnosťami sa nebudeme zaoberať.)

Keď sa nám to podarí, zažijeme pri tomto nasadení tónu (čo sa môže diať predovšetkým z nadmerného pianissima) ako vzniká táto „prázdnota“ a jej popísané následky. Tým sme však v sebe vytvorili tento priestor, v ktorom sa môže objaviť tón, uvoľnený od všetkého organicky subjektívneho ako „sám od seba“.

Tak sa istým spôsobom uzatvára tento kruh načúvania, počúvania, keď sme sa usilovali o vývoj vytvárania zvukového organizmu.

Aj keď sme si jasne vedomí, že všetko, čo bolo práve povedané, môže pôsobiť krajne cudzo, je to v skutočnosti jediný spôsob, ako to môžeme nejako popísať v bezprostrednom zážitku a tiež napodobením dokonca úplne pochopiteľné. Už sme ukázali, že proste nie je možné, vysvetliť sám spôsob zrkadlenia. Môžeme sa len pokúsiť, popísať prežité podstatné skutočnosti, pokiaľ možno obrazne a vecne. A v tomto zmysle by sme chceli, aj keď, to je viac než obtiažne a možno by to mohlo viesť k nedorozumeniu, rozprávať o dvoch zvláštnych, dalo by sa skoro povedať paradoxných javoch skutočných zážitkov, ktoré sú úzko spojené s podstatou tohto zrkadlového postupu. Nemajú ostať popreté, pretože môžu najbezprostrednejšie ukázať charakteristickú základnú náladu tejto tretej fázy.

Ak je dovolené vyjadriť sa úplne radikálne, tak by sa to dalo popísať takto: Táto cesta zrkadlenia sa vlastne nepociťuje ako cesta priestorová, skôr máme pocit, ako by to bola cesta v čase. Je to, ako keby priestor stratil svoj zmysel, lebo aj keď sme si plne vedomí, že horný pól je nad hlavou, hrtan asi uprostred a dolný pól je uložený na bránici, tzn. že všetky tri body sa teda prežívajú ako reality existujúca úplne v priestore – tak je to pre pocit predsa len tak, ako keby sa pri zrkadle stále približovali. Cesta medzi nimi sa neustále „skracuje“ a nakoniec cítime oba póly spoločne s hrtanom ako jediný stred. Odstup, priestor je akoby odstránený a v pocite nastáva len časové dianie, zrkadlenie sa tónov.

Bez toho, že by sme o tom chceli mudrovať, mohli by sme asi to, čo bolo práve popísané, označiť ako akési obrátenie toho, čo prežívame pri vedení zvuku. A nie je to tak hra so slovami, keď sa povie, že výsledky fáz prechádzajú metamorficky do seba, tak sa to musí tiež jasne nájsť viac-menej na jednotlivých udalostiach. Čo sa prežíva pri vedení zvuku ako rast zvukovej cesty zameraný zdola nahor, prejavuje sa pri zrkadlení ako akoby zo zhora dole zamerané skrátenie.

Tak by sa malo hovoriť ešte o druhej podivuhodnej skutočnosti, ktorá sa dá pociťovať ako akési obrátenie tých postupov, ktoré sme popísali ako výsledky rozšírenia. Ak pozorujeme ďalej objektívne, čo sa pri zrkadlení deje bez nášho pričinenia, tak môžeme prežiť, ako to, čoho sme predtým mohli dosiahnuť len rozšírením – vystupňované roztiahnutie a napätie hltanu a hrtanu – sa teraz dostaví

zvláštnym spôsobom akoby samé od seba, avšak tak, že fyzický orgán pri tom zotrváva v pokoji tzn. bez roztiahnutia resp. napätie. Bez toho, že sa teda vytvorí organické rozšírenie, pocit rozšírenia nastane. Ale omnoho zvláštnejšie je, že nastane efekt rozšírenia tónu – napriek tomu, že sa organické rozšírenia nekoná. Nastane totiž zvukový charakter vyplývajúci z rozšírenia, zvuk sa vydá na cestu ušami. Toto teda pri rozšírení, neuskutočnenom vôľou na organickom, ako vzniknutom v cite akoby samé od seba.

A či už sa to javí sebaparadoxnejšie, musí to byť napriek tomu povedané, pretože to práve zodpovedá pravde. Hrtan – ale tak, ako sa pretvoril rozťahovacími cvičeniami – doznie istý druh vyradenia. Spievame podľa citu tak, že sa hrdlo ako fyzický orgán spriehľadní, ako by sme akosi spievali -–bez hrtanu.

Na týchto skutočnostiach sa až ukazuje vlastné požehnanie práce na vedomí zvuku a rozšírení, ktoré pred tým museli byť vykonávané v celej svojej robustnosti. Všetky vedomé činnosti na organickom sú totiž predstupne pre ozdravenie a premenenie fyziologických procesov s nimi spojených.

V pravde pokračuje umelec v diele prírody, keď sa snaží stále viac zdokonaliť svoje telo ako nástroj prácou, prevádzanou vôľou. A môžeme povedať: Ťažko existuje nejaké umelecké cvičenie, ktoré zasahuje tak hlboko do fyzicky organického ako cvičenie spievania.

Ale aj tu ide o postupy, ktoré sú pre materialistické vedecké vedomia nevysvetliteľné a asi musia ostať. Čo si totiž má počať počítajúca, vážiaca a meracia veda napr. s podivuhodnými pojmami „skrátenie“ alebo spievanie bez hrtanu.

Preto nedávame ani my z dobrých dôvodov pre tieto javy usporiadané vysvetlenie. Asi sotva nejaké potrebujeme pre účely spievania. Avšak ako toľko iných skutočností

Môžu aj tieto dostať svoje uspokojivé vysvetlenie z dobovej duchovnej vedy, a tieto výklady by mohli byť dostatočným dôkazom pre to, ako sa nebudeme môcť zaobísť v speváckej pedagogike a umení teraz a v celej budúcnosti bez duchovnej vedy. Avšak nech tieto veci, aj keď ostanú nevysvetlené, poukážu na to, ako táto škola na jednej strane musí informovať o prísnej namáhavej práci, na druhej strane o výsledkoch a zákonitostiach, ktoré majú neobyčajný charakter. Odkazujú na to, ako pravé spievanie uvádza umelca do najvnútornejšieho styku a vzťahu so zdrojmi života. V okamihu, keď nastávajú popísané poznatky zrkadlenia, pociťujeme tón, ako keby bol akosi vyňatý nad organické funkcie – áno ako keby unikol všetkej subjektívnej ľubovôli.

Pri tom je po tretie spoznateľná podstatná zmena zvuku. Je ťažké nájsť iné vhodné označenie pre tento charakter zvuku než bohužiaľ už tak trochu otrepaným výrazom – sférový.

Uchvátení stojíme pred skutočnosťou, že „t“ spieva v človeku. Pred týmito tónmi ustupujeme ako pre samostatnými bytosťami. Tón už nemáme od tejto chvíle – hovorené zrovnaním – v sebe, ale vedľa seba a okolo seba. A nepreháňame, keď povieme: nie je to akoby človek už nespieval sám z priestorového bodu, určeného hrtanom, ale je to ako keby sám priestor – teda niečo nadtelesného vydávalo zvuky.

Takéto zrkadlové zvuky však, ktoré majú nerušený priechod vo fyzične a nadfyzične ľudským organizmom, sú spevákom prežívané úplne vnútorne ako „pozdrav“ z duchovných svetov. A máme vedúci pocit: Takýto tón pôsobí úplne inak vo svete a priestore než na zem viazaný a subjektívne zachytený tón. Tak až chápeme celú vážnosť a dôstojnosť, ktorá je v požiadavke odhmotnenia tónu. Tak sa dokončuje!

*

A teraz záverečný zážitok tejto fázy.

Ako sme vysvetlili, je s vnútornou nutnosťou na konci každého popisu fázy – obraz!

Mohli by sme mať pocit, že by sa dali oba obrazy prvých fáz nahradiť inými obrazmi, len by však sa nedalo povedať akými. Naproti tomu je ale isté, že tento tretí obraz príslušný zážitok vyjadruje tak, že by nemohol byť nahradený žiadnym iným.

Má preto hlboko otrasný, celého človeka jatriaci charakter a zasiahne dušu ako milosť a zjavenie. Všetko, čo len môže byť povedané o podstate duchovného školenia (tieto slová „duchovné školenie“ sú tu použité po prvý krát s plným vedomím) – v tomto obraze to má svoje opodstatnenie. Môže sa z neho všetko vyčítať.

Telesnosť je ako temná skriňa, ktorá má vpredu vynechaný otvor v tvare živo plynúceho, zlato žiariaceho kríža. Cítime jasne: Tak sa v človeku pretkávajú prúdy síl, keď „to“ spieva. „To“, čo spieva, je kríž! Stojaci vzpriamene ako opretý alebo vyrastený zo slnečného pletiva, dosahuje až k éternému bodu nad hlavou. V oblasti hrtanu sa kríži do svetelných „nosníkov“, a celé je akoby živúci organizmus zvukového svetla.

Nie je to obraz, pred ktorým môžeme stáť pasívne sa dívajúc, spievajúci je sám obrazom.

A každý človek bude týmto obrazom, keď ako spevák uzavrie v sebe kruh rozvoja.

VI. O HLÁSKOVÝCH PRVKOCH ALEBO ZRKADLENÍ SLOVA

Pokiaľ sa človek, cvičiaci spev, pohybuje výlučne v čistom živle zvuku a cvičí tóny, ktoré pokiaľ sa týka vysloveného zafarbenia hláskovým prvkom (ako je nutné na začiatku školenia), vôbec sa k nemu nedostávajú skutočné ťažkosti. To sa deje len keď prejde ku spievaniu hlások, slabík a slov.

Ak je však na čase aby mal k čistému zážitku zvuku pridať aj hláskové prvky, tak sa mu vnúti rozličnosť zvukového a hláskového prvku vo svojej bezprostrednej realite. Pri pokuse spievať tzv. text, bude musieť zistiť, že napriek tomu, že sa dopracoval k objektívnemu svetu zvuku sa hláskové prvky ešte dlho nedajú spoluzahŕňať. Naopak. Vidí, že čelí úplne iným ťažkostiam, ktoré vyžadujú opätovné použitie všetkých jeho prekonávajúcich síl, skôr než môže nejako ovládať a spoluriadiť aj tento druhý podstatný faktor spevu, hláskový spev.

Tak nám neostane nič iné, než sa zaoberať s týmito novými, textovými prvkami podobným spôsobom ako sme to už robili s prvkami zvukového sveta.

Máme dva základné princípy hláskového sveta – samohláskové a spoluhláskové prvky.

Tou mierou, ako sa do nich zapracovávame, spoznáme, že sú rozličnosti sveta nielen medzi svetom zvuku a hlásky, ale prežívame ich dokonca medzi oboma hláskovými prvkami samotnými. Uvedomíme si, že medzi samohláskovým a spoluhláskovým svetom je veľká podstatná rozličnosť.

V druhej kapitole tejto knihy sme ukázali, ako môžeme rozoznať ako akýsi stupňovitý rozdiel pokiaľ sa týka prejavu, pokiaľ sa týka zvukového a slovného prvku pri dnešnom spievaní textu. Toto poznanie sa opakuje, akosi v malom v samotnom hláskovom svete, keď prežívame podobný, stupňový rozdiel medzi objavením sa samohlásky a spoluhlásky.

Tu je to samohláska, ktorá sa inkarnuje na vyššom stupni, zatiaľ čo spoluhláska v sebe nesie viac zemskú blízkosť, zemskú tiaž. Preto je tiež samohláska v omnoho bezprostrednejšom, vnútornejšom vzťahu k zvukovému princípu než samohláska. Vo

svete slov je samohláska predstaviteľkou princípu a tak videné vo veľkom, je zvukový princíp ku slovnému princípu a tak sa prejavuje v malom samohláska voči spoluhláske. A ako máme oslobodiť celý svet slov z tiaže, aby mohol byť text vyzdvihnutý a prinesený v ústrety ku zvukovému princípu, tak musíme vytvárať spoluhlásky podstatne príbuzné samohláskovému prvku, aby tým spoločne vytvorili jednotu.

Aby sme mohli spievať správne tak zvaný text, musíme sa vopred vedome naučiť postaviť celý slovný svet pod vedenie samohláskového princípu. To však neznamená nič menej, než že máme prepracovať a vytvoriť formy všetkých samohlások tak intenzívne, že sú schopné akosi z vlastnej sily všetky s nimi spojené spoluhlásky vyzdvihnúť z ich vlastného miesta a tým ich vytiahnuť k sebe.

Vidíme teda, ako môžeme aj svoju aktívne utvárajúcu prácu na hláskovom organizme charakterizovať ako dvojfázové úlohy: tvarovanie a zafarbovanie samohlások, ktoré musia byť privedené k takej dokonalosti, že tie potom spôsobia zo svojej strany zodpovedajúcu premenu spoluhlások

Tak tu môžeme urobiť zaujímavý postreh, že všeobecne, keď nemusíme priamo bojovať s nejakou chybou reči, súčasne ďaleko lepšie sa vyznáme v tom, ako máme postupovať pri utváraní spoluhlások, než keď sa jedná o tvarovanie samohlások. Tak skoro už neexistuje napr. skutočné povedomie pre rozličnosť formy a farby zvuku medzi temným A a jasným O, medzi jasným A a Ä, medzi temným O a U atď. Pritom nebudeme vôbec hovoriť o mnohých ťažkých samohláskach ako I,Ö,Ü,Y. Naproti tomu vieme väčšinou celkom dobre, ako musí znieť napr. správne L,M,N,T,R. Ak vezmeme toto do úvahy, už nás ďalej nemôže podiviť, že sa nám stratilo poznanie o základnej a dôležitej skutočnosti, že je totiž v podstate pre každú samohlásku jedno jej pravlastné, so železnou zákonitosťou priradené zoskupenie, ktoré je zakotvené v tvárnom svalovom svete nášho hláskového organizmu. Tak musí práve naša úloha spočívať v tom, aby sme ich vyhľadali a plne si ich uvedomili. Toto zoskupenie musí byť tak podrobne a starostlivo, podľa svojej zvláštnosti nami vyhľadané a vytvárané, že spoluzahŕňajú pohyb a činnosť všetkých súcich svalov a svalových skupín až na najkrajnejší okraj nášho fyzického tela, tzn. prednostne do všetkých našich tvárových, tylových a krčných svalov! Na prejavenie každého slova, každej hlásky je totiž spoluúčasťou celý hláskový organizmus, ba dokonca celá ľudská bytosť najintímnejším spôsobom, tzn. však, že sa my sami stávame celkovo hláskovou formou, že sa musíme úplne stotožniť s tvoriacou činnosťou.

Samozrejme bude účasť svalov a svalových skupín na pohybe, na utváraní neustále relatívna, silnejšia alebo slabšia, podľa toho, či príslušné svaly patria primárne alebo sekundárne z dotyčného utvárania hlásky. Tak napr. čeľustné svaly pri tvaru U budú musieť byť menej činné než pri tvare A, perné svaly však pri tvaru U viac činné než pri tvare A atď. Zotrvávanie v úplnej nečinnosti nejakej časti svalov sú však nevyhnutne pociťované pre tú silu alebo bytosť, ktorá tu tvorí ako prekážka, prinajmenšom ako „vada krásy“ vo forme.

Práca teda, ktorú máme vykonať, musí pozostávať z toho, že sa dopomôže k zodpovedajúcej účasti pri vytváraní všetkých svalových častí, aj takým, ktoré nemôžu eventuálne spolupracovať (buď pretože vedomím ešte neboli prebudené, je im v tom zabránené viazanosťou iných svalov, sú stvrdnuté, možno choré).

Tak vyslovené sa to možno môže javiť pomerne ľahké a samozrejmé. Ale za týmito slovami sa skrýva veľmi ťažká úloha, než by sme si mysleli. Po prvé to totiž znamená, že musíme značne posilniť predovšetkým svoje sily vedomia, aby sme ich – ako súd – uviedli do spiacich, nie do reagujúcich oblastí hláskovej organizácie a to oživujúcim a prebúdzajúcim spôsobom (ktorým pomocným prostriedkom to môžeme

previesť – o tom sa bude ešte hovoriť). PO druhé sa musí schopnosť vytvárať tieto nové, dokonalejšie formy stať takou samozrejmosťou, že pri jej použití nebude už potrebné nejako na to myslieť. Samozrejme sa totiž musia formy ako také úplne uvolniť od nášho vedomia, a to sa deje samé tou mierou, ako ich vieme skutočne dokonalo a pravdivo utvárať. Toto konanie sa musí vyvinúť práve v prirodzenú schopnosť na vyššom stupni.

Potom však zažijeme niečo vzácne charakteristické na všetkých takto spievaných samohláskach.

Opäť budeme nútení vysloviť niečo, čo je možné až v tejto súvislosti, ktorá však musí byť ťažko pochopiteľná pre všetkých materialisticky zmýšľajúcich ľudí. A to je to, čo sme predtým vykladali o zrkadlení, v spojitosti s tým, čo povieme teraz o hláskovom svete, sa bude môcť javiť úplne ako niečo v sebe založené a logické každému človeku, keď bude čestne ochotný to nechať na seba pôsobiť bez predsudkov ako celok.

Ak dostaneme pocit, ako keby sa rozširovali steny samohlások, ako keby sa formy zväčšovali, pritom boli stále dutejšie a prázdnejšie, a zrazu si uvedomíme, že tieto formy sú v bezprostrednom vzťahu k vzdušnému prvku. Teraz až poznaním, že vzduch, tzn. je to dych, ktorý v skutočnosti má utvárajúcu silu. Je to ako keby sám dych bol schopný vytvárať rôzne hláskové formy z fyzicky telesnej organizácie človeka. Ak to začneme vnímať vedome, dosiahne sa niečo významné a dôležité v školení. Poznáme tým, že hláskové formy existujú nejako a niekde reálne živo, a to tak, že v dychu majú akési „telo“ a že dych si vytvára akýsi odtlačok tejto formy „tela“ v našich fyzických, telesných organizáciách, pokiaľ práve sú mäkké a ohybné a je ich tu dosť.

Ale je to, čo v tomto okamihu ako dych – ako dýchaný vzduch prežívame, niečo iné než iba dýchaný vzduch: omnoho redšie, omnoho jemnejšie s ľahšie, áno akoby sublimované. Práve tým však teraz pocítime jasne jeho tvorivú, vytvárajúcu silu.

Merané na našom cite pre tvary samohlások, než sme dosiahli toto štádium, pociťujú sa teraz ako vzduchoprázdne, a táto vzduchoprázdnota sa stupňuje na konci dokonca natoľko, že máme pocit akoby táto vzduchoprázdnota nasávala samohlásky zo seba z vonka do organizmu. Prichádzajú akoby z periférie, akoby zo vzdušného sveta z vonku – povedalo by sa nekonečne veľké – k nám, a je to akoby sme ich vdychovali, že s nimi splývame v jeden celok.

Ale Keď sa to naučíme jasne chápať v jeho nesmierne veľkom význame, potom až sme pochopili jednu z najreálnejších základných podmienok skutočne správnu pedagogiku spevu. Tu máme skutočne reálne hlbší význam toho, čo sme doteraz menovali „prácu organičnosti svojich nástrojov spevu a hovorenia.

Nikdy nie je nutné chápať túto aktívnu prácu tak, že si smieme činnosť pohybovania čisto anatomicko – fyziologicky zdvihnúť do vedomia alebo sa na to musieť koncentrovať. To by bolo (čo by išlo bez ďalšieho ľahké uznať) ku všetkému dosiaľ vyloženému v najkrikľavejšom rozpore. Skôr sa musíme pokúsiť, uvedomiť si práve túto tvorivo utvárajúcu silu a činnosť sublimovaného dýchania vo svojich orgánoch spevu a reči, nielen ako sme to vyložili v predchádzajúcich kapitolách vo vzťahu k prežívaniu zvuku, ale rovnako v oblasti slov.

Tu poznávame, že aj tu počúvanie v skutočnosti hrá rozhodujúcu rolu, lebo len najvnútornejším počúvaním na tvorivú tvarovú formu sa dá spojiť tak úzko, tak bezprostredne s fyzickými telesnými orgánmi, že je schopný vytvoriť z nich stále pravdivejšie a dokonalejšie hláskové formy.

Prakticky povedané to znamená, že musíme počúvať vnútorne čistým hláskam, musíme sa aj naučiť načúvať prvkom náležiacim k hláskovému svetu tak, ako keby

ich spieval iný človek. To však v skutočnosti neznamená nič iné, že načúvame dychu, ako vytvára hláskové formy z našej organizácie.

To však predpokladá bezpodmienečné získanie skutočne správneho dychu viz. Kap. VIII), ako i túto prácu so zvukovým prvkom, ktorá bola popísaná v troch predchádzajúcich úsekoch. Len totiž skutočným získaním éterne zvukového, ktoré však, ako sme ukázali je možné len nesúc činnosť dychu, pôsobením vdychovaného a vydychovaného vzduchu, sa dostaneme na stopu pravým tajomstvám spievania. A okrem toho musí najprv práve toto cvičenie priniesť našej organizácii spevu a reči nevyhnutne ozdravujúce a obnovujúce sily, bez ktorých nikdy nezískame možnosť uskutočniť činnosť tvorenia hlások, ako sme práve naznačili.

Skutočne nie čisto náhodne sa pred tým viedla rovnobežka medzi svetom zvuku a hlásky na jednej strane a svetom samohlásky a spoluhlásky na druhej strane. Skôr možno túto zhodu nájsť ešte v podstatnejšom zmysle. Ako si spomínate, uviedli sme pri fáze zrkadlenia, ako zvuková bytosť, tón, je vyslobodený z viazanosti na orgán a tiaž tým, že sa nechá „vyslyšať" do toho centra, ktoré sme obrazne označili ako vzduchoprázdno. Po tom, čo bolo práve vysvetlené, sa dá ľahko uznať, že môžeme hovoriť tiež o akomsi zrkadlení slov, samohlásky, čím aj tá môže byť odňatá tiaži.

Je teda aj preto „vypočutie slova", samohlásky takéto centrum. Áno vonku v priestore, pred ústami, vzdialené od neho len trošku!

Z tohto centra poznáme zasvietenie zrkadlených samohlások, resp. zrkadlených foriem samohlások!

Ak sa nám podarí formy spoluhlások zväčšiť tak a tak ďaleko zaniesť dopredu, že môžeme tento bod reálnejšie zahrnúť do príslušných foriem, prežijeme toto druhé centrum zrkadlenia. Inými slovami to znamená: Ak smieme obrazne naznačiť nielen tvar tónu, ale aj hláskový tvar samohlásky ako misku (tvary samohlások sú úplne iné) ktorých podobu sa namáha vymiesť, vymodelovať náš dych z látky našich svalov čeľustných, klenbových, hrdelných a perných, tak ide teraz o to preniknúť túto činnosť našim vedomím tak intenzívne, že dostaneme bezprostredne vzťah akosi ku všetkým bodom, z ktorých sa tento tvar misky skladá. Dokonale krásny a bez chýb bude môcť byť každý tvar, keď budú všetky zvuky ovládané tak, že budú schopné uskutočňovať svoje správne pohyby: rozšírenie, skrátenie, roztiahnutie atď. bez zbytku. Keď sa tým potom dosiahne, že vyradíme akosi zo seba také plastické tvary misky a ich zo seba uvoľňujeme, ako je povedané, keď ich môžeme vyniesť dopredu k centru pred ústami – potom zažijeme zrkadlenie slova – samohlások!

Ale podmienky pre zrkadlenie slova ako aj pre postup sám sú iné ako pri zrkadlení zvukovosti, ak je zrkadlenie zvuku tónu dosiahnuteľné len na základe najkrajnejšieho zadržania všetkých aktívnych síl citových a vôľových, tak musíme pri zrkadlení slova, samohlásky, pokiaľ sa vzťahuje k boju dychu s organickými prekážkami pri vytváraní sledovať obrátený princíp. Tu vôbec nemôžeme byť dosť aktívny – že totiž dosiahneme také dokonalé ovládanie svojej svalovej činnosti, rozumie sa samé od seba.

Naproti tomu, možno chápať postup zrkadlenia sám od seba ďaleko ťažšie a tiež si ho predstaviť. Možno že by sa to dalo povedať takto: Všade vo vzdušnom priestore tkajú a pôsobia, pre pozemské oči neviditeľné, dokonalé tvary bytostí všetkých hlások. Na našej detskej organizácii pracovali tak dlho, až dohotovili organizmus hltanu a hlások – a potom sa akosi stiahli. Teraz očakávajú od človeka, že bude schopný spojiť to, čo od nich dostal ako dar so svojimi vlastnými tvorivými silami, aby sa sám stal tvorcom slova a zvuku – toto sa však musí naučiť vedome.

V okamihu, keď bude človek schopní vytvárať plne vedome taký tvar zo seba, ktorý sa dokonca kryje s príslušným tvarom objektívneho sveta tvarov vonku – „odpovie“ mu tento svetový tvar. Stane sa „zrkadlom“ a bude žiariť v onom centre a z vonkajška mu svietiť v ústrety.

Tak ako sme ukázali pri fáze zrkadlenia, že zrkadleným tónom sa človeku zjavuje objektívny svet zvuku, tak aj zrkadlenou samohláskou sa zjavuje objektívny svet slova – hlásky. A bod, z ktorého odpovedá, je ako bolo povedané pred ústami, uložený v tom nadzmyslovom princípe ľudskej bytosti, v ktorom je zakotvený aj horný pól zvuku – v éterickom tele človeka!

Tak je možné pochopiť, že sa dostaneme k tomu, mať pocit, ako keď nasávame hlásky, samohlásky z vonku do seba. Tiež pochopíme, že sú potom zbavené svojej tiaže.

Pretože ale oba faktory: zvuk aj hláska sú nesené a udržované týmto nadzmyslovým princípom, môžeme ho nechať opäť objaviť ako v syntéze na vyššom stupni.

Čo je teraz nutné povedať o druhom faktore organizmu hlásky – o podstate spoluhlások. Vyjmeme to z nádherného popisu Rudolfa Steinera v jeho prednáškach o utváraní reči. Opakovanie z našej strany, aj keď skrátene a stesnane by mohlo iba ovplyvniť uzavretú výstavbu.

Tak sa budeme v krátkosti zaoberať spracovaním a premeriavaním spoluhlások, pokiaľ sú v priamom vzťahu ku spievaniu.
Ak sa pokúsime podstatu spoluhlások pochopiť podobným spôsobom, ako si otvárame podstatnú pôsobnosť samohlások prácou na rôznych tvaroch misiek, tak prežijeme tvary spoluhlások úplne inak.

Ak sa tvorivej vôli vedomia javia misky samohlások podľa svojho obsahu prázdne a duté, tak sa dajú spoluhlásky prežiť len ako „vyplnená činnosť“.

Čo sa pociťuje pri tvare misky akosi ako negatív v permanencii, je pri tvare spoluhlások pozitívne vyplnené.

Ak syčíme hláskou S, vyrážame hláskami T,K, alebo vibrujeme hláskou R – akosi stále vypĺňame samý tvar. Sme akoby náhle v činnosti vzduchu, ktorá ak chceme vôbec použiť tento pojem pre konfiguráciu spoluhlások, sa akosi sama stáva tvarom. Ale v tejto forme činnosti budeme až vtedy, keď sme dokončili nasadenie k spoluhláske (či je ta napr. zasyčaním na S,Z atď). Toto nasadenie zažijeme zakaždým ako „odskok“, ako nutnosť dostať sa cez „priekopu“, „priepasť“ – a tento zážitok je vlastne podstatne charakteristický pre svet spoluhlások. (Možno, že sa to dá najjasnejšie vycítiť, keď robíme prudké „vbuchnutie“ do spoluhlások B,P alebo K).

Je samozrejmé, že tento popis je mienený pre spev a nie pre zážitok reči spoluhlások. Pri spievaní však znamená tento odskok zakaždým náhle prerušenie v plynutí prúdu zvuku. Okrem však tzv. likvidných (M,N,L atď, ktoré sú akosi stredným stupňom medzi spoluhláskou a samohláskou), sú spoluhlásky samé o sebe viac-menej radikálnymi rušiteľmi zvukového prvku, zatiaľ čo správne tvorené samohlásky poskytujú nádherné nádoby pre jeho prejavenie.

Keď sa dokonalým ovládaním samohláskového tvaru nám podarí pri tzv. „odskoku“ môcť sa vedome udržať týchto reálne zakotvených tvarov až do konfigurácie nášho sveta svalov, premení sa skos cez priepasť akosi v kráčanie.

Ak prestupujeme z nohy na nohu, skáčeme v skutočnosti tiež cez priepasť, len to nespozorujeme, pretože sme sa už v detstve naučili, opatriť si dostatočnú oporu z ešte pevne stojacej nohy ku skoku do najbližšieho kroku.

Ale aby sme porozumeli tomu, čo bolo práve povedané vo svojej najhlbšej skutočnosti, by sme mali – ako sme už naznačili, sa na to najdôležitejšie tejto celej

otázky pozerať viac než na záležitosť vedomia, hľadať ťažisko vo vonkajšej fyzicko – hmotnej činnosti.

Aby sme tento obraz použili ešte raz – ak mierime pri skákaní svojím vedomím príliš krátko – tak skok tiež dopadne príliš krátko – padneme do priekopy. Tak sa musíme naučiť posielať pomocou počúvania pri spievaní svoje vedomie stále z jedného tvaru samohlásky presne na druhý, ľahostajne od toho koľko a aké spoluhláskové priepasti sa medzi nimi môžu otvoriť. Ak sa vedomie môže zakotviť a oprieť o tvar misky samohlások, prenesie cez každú priepasť.

Tak sa objasní, že môžeme cvičiť spoluhlásky, keď ich spájame väčšinou so samohláskovými tvarmi a cvičením spracovávame každú kombináciu.

Ak sme potom schopní priviesť prúdu zvuku také dokonalé tvary samohlások, ktoré opäť môžu stavať mosty cez spoluhláskové priepasti, potom sme konečne dosiahli cieľ školenia, potom sme nadobudli pravé umelecké spievanie textu! S tým je ale spojené úplne nové vedomie o skutočnom význame toho, čo sa jedine môže nazývať umelecké spievanie textu.

Dnes sa popisuje umeleckosť v spievaní ako viac-menej závislé na nadaní spievajúceho, že musí citovo vylíčiť zmysel, obsah textu. Nemusí sa prihliadať pri tom k oceneniu obzvlášť hlasitého orgánu spevu alebo schopnosti virtuózneho použitia tónového prvku. To však sa stane reálnym zážitkom, že je potrebné hľadať skutočnú umeleckosť v speve niekde úplne inde. Bezprostredne sa dozvieme, ako sa začína prejavovať duchovno reči jednotlivými hláskami a slabikami a ako sme akosi nútení k tomu, zachytiť niečo umelecké vo vzniku, vymodelovaní a opätovnom vymazaní jednotlivých tvarov hlások a slabík. V láskyplnom starostlivom nasadení a nácviku slabík a slov, vo vedomom potlačení jedného rovnako tak vedomom nasadení nasledujúceho slova, keď vypĺňame medzipriestory vnútornou aktivitou, je úplná skutočná umeleckosť spievania textu, lebo len tak sa dostaneme do styku s tvorivosťou reči. Umelecká tvorivosť zvukového sveta naproti tomu sa dosiahne oslobodením tónov z telesnej väzby človeka. A ak budeme týmto vedomím úplne uchopení, potom môžeme pieseň napr. prežiť ako bytosť, ktorej zvukový tvar neustále obliekame farebnými oblekmi, ten totiž, kto spieva s odpútaným zvukovým tónom a s hláskou vymanenou z tiaže, podľa tejto školy, pociťuje samohlásky len ako prostriedok, aby dal zvukovému prúdu charakteristické farby. Bude nám k službám dosiaľ netušené bohatstvo farebných kombinácií, ktorými budeme môcť „zafarbovať“ prúd zvuku, takže sa budeme môcť cítiť v tomto ohľade ako skutočný umelec – ako maliar vo svojej zvláštnej oblasti.

*

Ak sa chceme zaoberať aj praktickým uskutočnením toho, čo vyplynulo popísaním sveta hlások a jeho vzťahu ku spievaniu – ako špeciálnu úlohu, tak to môžeme urobiť len vo veľmi zásadnom, možno ešte lepšie vyjadrené – schematickom spôsobe. Pokúsime sa podať krátky prehľad o rôznych samohláskach v ich vzájomnom vzťahu:

Existujú tri skupiny samohláskových hlások! V každej z týchto troch skupín tvoríme tvary hlások postavením úst, jazyka a pier, ktoré sú vzájomne úzko spriaznené, ktoré takpovediac vychádzajú jeden z druhého. Tieto tri skupiny sú:

1. A,O,U,
2. A,Ä,E,I,
3. A, Ä, Ü.

Ak spievame sled hlások A,O,U a pozorujeme, aké pohyby pri tom sprevádzajú náš hláskový organizmus, tak spozorujeme, že dutinu ústnu a pery zatvárame akosi v dvoch etapách: a to síce tieto pohyby postupujú tak, že zachovávajú rovnakú

tendenciu pohybu, len sa „zaostrujú“. Tak je otvorenie úst pri A väčšie, ale tvarom príbuzné s otvorením pri O, a U je opäť zúženie a zostrenie O.

V druhom slede hlások, v samohláskach A, Ä, E, I sa pohybujú tvarovo príbuzné postavenia ústnej dutiny a pier v podobne postupujúcom „zaostrení“, teraz ale nie v smere dopredu, ale do šírky.

Tretí sled hlások sa buduje zo samohlások A,Ö,Ü. I tu nastáva dvojité zúženie dopredu, ale inak než u A,O,U. pri tomto hrajú napr. dolná čeľusť a jej svaly omnoho väčšiu rolu než u A,O,U, kde sa musia o zaostrenie postarať najmä pery.

Môžeme pri prvom a treťom hláskovom slede rozlišovať rovnako po štyroch samohláskach, keď k tomu pridáme obe škandinávske hlásky U – tie sa vyslovujú omnoho uzavretejšie než nemecké U, ale nie tak špicato ako U a Y (UJJ). Tieto vyplývajú skutočne ako prirodzené pokračovanie ústneho postavenia prvého a tretieho sledu samohlások – tak ako aj pri druhom hláskovom slede. Keď sa berie ohľad na švédštinu vyplynie táto tabuľka:

1. A,Ă (švédska výslovnosť),O,U,
2. A, Ä, E, I
3. A, Ö, Ü, Y.

Ak použijeme pri cvičení každý z týchto troch sledov hlások a v ňom obsiahnuté samohlásky spievame na seba zladené, tak sluch sa učí zafixovať si správne tvary a zafarbenie.

A opäť sa takpovediac uzatvára kruh: záleží veľmi skutočne na sluchu, na umenie počuť, schopnosti načúvať tvoriacej činnosti dychu, vzduchu!

Preto aj pochopenie toho, čo sme sa pokúsili povedať napísaným slovom o tvare a zafarbení hláskového sveta dozná nekonečné uľahčenie a zjednodušenie, ak osloví sluch žiaka ako primárneho vodcu. Ak máme totiž príležitosť správne počuť tvary, aj keď je to čisto navonok, keď nám niekto predspievava, spojujú sa tvorivo so silami nášho vlastného dychu, nášho hrtanu a hláskovej organizácie. Tým sa pomaly učíme napodobňovaním ich napodobňovať a plasticky vytvárať. To sa nám tým viac uľahčí, čím skôr budú môcť na nás pôsobiť takéto správne predspievané tvary! Keby sme mohli napr. v detstve samé pravé, dokonalo zaspievané tóny a slovné tvary, tak by sa dalo previesť celé neskoršie školenie ľahko ako hra.

Ale nesmie sa pri tom prehliadnuť, že tieto okolnosti budú potrebné, dbať opatrnejšie než inokedy na sily každého žiaka, aby sme od neho neočakávali príliš tvrdej práce naraz. Až keď bude hrdlo hotové, je tiež skutočne schopné odporu.

O podstate týchto troch sledov samohlások, ktoré v sebe obsahujú všetky samohláskové hlásky, by sa tak mohlo veľmi veľa povedať . ako všeobecného tak individuálneho. Dalo by sa napr. ukázať, ako každý z týchto hláskových sledov sa môže prežiť v priamom vzťahu k fyziologickej trojčlennosti ľudskej bytosti, ako skutočne predstavujú akési zrkadlenie troch duševných síl. Tiež môžeme každú z týchto troch skupín považovať za „orgánový útvar“ v sebe uzatvorený a rozčlenený, ktorý je zdomácnený trojito rôznym spôsobom v našej celkovej organizácii spevu a svojou zvláštnosťou akosi o tom samostatne podáva správu.

Ak tvoríme spievajúc tieto tri sledy samohlások po sebe s vnútorným postojom, že si od nich chceme nechať povedať, akým smerom nesené prúdom zvuku, by sa chceli dať samé od seba, tak zistíme, ako prvá skupina A,O,U ide čisto vodorovným smerom. Toto rozkmitanie priamo sa môže pociťovať ako výraz istej rovnováhy medzi hore a dole, tým skôr, keď predstavuje aj skutočne stred medzi týmito tromi.

Druhá rada A,Ä, E,I totiž rozoznateľne ukazuje tendenciu chcieť kmitať smerom hore, zatiaľ čo tretie skupina A,Ö,Ü, Y sa rozhodne dáva smerom dole.

Ak sa naďalej nechávame ochotne viesť týmito skupinami hlások pri cvičení a pozorovaní, tak sa ukáže, že sa správajú akosi primerane aj vo vzťahu k ich využitiu troch rozličných kmitacích článkoch pravej hlasivky. Len totiž vo zvukovom charaktere, ktorý vzniká, keď súznejú tieto oba články kmitania, nachádza jej prirodzená podstata svoj bezprostredný výraz.

Na inom mieste sme už ukázali, že dva horné kmitajúce články, znejúce spoločne vytvárajú v skutočnosti sféru v ktorej sa inkarnuje mezzoforte, zatiaľ čo najvyšší kmitajúci článok, kmitá v sebe samom, poskytuje základňu pre spievanie piana.

Teda by sme mohli akosi pociťovať túto prvú skupinu ako akúsi predstaviteľku dynamického stredu.

Keď načúvame zvláštnostiam druhej skupiny A, Ä, E,I tak ihneď počujeme, ako táto rada samohlások, ktorá sa vo svojom smere kmitania vydáva nahor, prejavuje svoj pôvod v najvyššom kmitajúcom článku pravej hlasivky, lebo iba tento charakter zvuku sa kryje s povahou druhej skupiny. A podobným spôsobom môžeme poznať tretiu skupinu, ktorá kmitá nahor, ako predstaviteľku forte, tzn. celej kmitajúcej hlasivky.

Je to, ako keby sa prejavovala samotná dynamika týmito tromi skupinami samohlások vo svojej podstate a rozčlenení.

Patrí k jednej z najdôležitejších a najzaujímavejších skúseností, ktorú môžeme urobiť v oblasti umenia spevu a pedagogiky spevu, keď si ujasníme to, že máme vidieť práve v tejto skutočnosti so všetkými jej dôsledkami pravé východisko pre skutočnú kultúru spievania. Ak chceme totiž tomu urobiť po práve, tak budeme nútení k tomu vzdať svoj subjektívny postoj voči chceniu sa prejaviť muzikálnosti, a vedení k načúvaniu, k objektívnemu načúvaniu. Tým však je zahájený vopred duševný postoj, ktorý ak je naučený už u dieťaťa – pozdvihne vedomie o pravom význame speváckeho umenia (k čomu sa tiež ešte vrátime neskoršie) na úplne inú úroveň, dnes na akej bohužiaľ všeobecne dnes je.

A okrem toho poskytne toto naslúchanie a počúvanie základňu pre úplne novodobý dar pozorovania, ktorý nemôžeme hľadať už hlavne stranou a na strane subtílnych a nehmotných javov a udalostí pri spievaní a cvičení.

Tak by sme si museli z takejto úvahy právom položiť úvahu, ako je možné, že tieto skupiny znejúce v rôznych centrách kmitania môžu mať jednu a tú istú začiatočnú hlásku A.

Tu musíme niečo povedať, čo možno omnoho ľahšie uznať, keď to môžeme počuť, tzn. dostaneme predspievané, ako keď je to tu takto popísané:

Tri rôzne centrá kmitania našej zvukovej organizácie majú v skutočnosti po jednom individuálne tvorenom samohláskovom tvare pre A, takže presne vzaté musíme zaznamenať tri podstatne odlišné hlásky A. A, ktoré je pred radom Ä, E, I je úplne iné než to, ktorým začína skupina Ö, Ü, Y rovnako tak A so skupinou O, U má inak utváranú povahu. Tieto zvukové a tvarové rozdiely medzi týmito tromi hláskami A sú tak veľké ako napr. medzi hláskami Ä a A , o a U atď.

Musíme sa práve pozerať na A ako na tú hlásku, ktorou sa hrtan sám prejavuje v tónoch, a pretože ako sme videli, vyjadruje svoju podstatnosť trojakým spôsobom znenia, tak nie je potom podivné, že touto základnou hláskou rozlične zaznieva, podľa toho ako sa prejavuje zo svojho horného, dolného alebo stredného resp. celého kmitavého centra.

Tak sa nám ujasní, že ak hľadáme cvičenia, ktorými sa chceme naučiť ovládanie dynamičnosti (tzn. prevádzať piano na forte a obrátene, nájdeme ich najskôr v spojení s týmito tromi hláskovými skupinami, ktoré predstavujú samotnú tónovú dynamiku. A že pri tom najlepšie pomôže základná samohláska A, možno bez ďalšieho pridávania uznať.

Ani zámery tejto knihy, ani jej užší rámec nedovoľujú, aby sme sa ešte podrobnejšie zaoberali všetkými týmito skutočnosťami a hľadiskami. Toto rozhodnutie bude ešte zvlášť zdôvodnené okolnosťou, že ako bolo povedané, všetko toto môže pomerne ľahko viesť k prežitou, keď si budeme vedieť zo živého počutia osvojiť, čo tu možno veľmi ťažko pochopiť popismi viac-menej teoreticky pôsobiacimi.

Ak teda zachováme hľadisko čistej praktičnosti pri svojich výkladoch a teraz pôjdeme ďalej, tak sa dostaneme samo sebou k otázke o zvláštnosti a zákonitosti tých orgánov, ktorých pomoc musíme prednostne používať pri vytváraní a zdokonaľovaní rôznych hlások: to znamená k otázke fyziológie jazyka, pier atď. ako aj predovšetkým k umeniu správneho dýchania.

VII. O FYZIOLÓGII JAZYKA

Ako je zaujímavý v každom vzťahu ľudský jazyk, tento záhadný orgán, ktorý je nám k dispozícii, ako bezprostredný služobník ducha reči neúnavne a ochotne! A ako poučné a rôznorodé je poznanie, ktoré získame práve vo vzťahu k možnostiam správneho spievania, keď sa pokúsime ich pozorovať z intímnejšieho hľadiska než sme inak zvyknutí.

Ako je ich vonkajšia, individuálne rozličná podoba akosi predovšetkým ich početné možnosti pohybu dávajú bohatú látku pre štúdium, pri ktorom sa asi nikdy nevyučíme.

Keby sme popísali všetko to, čo by sa o tom dalo povedať vznikla by opäť celá kniha sama o sebe. Tak nech čitateľ prepáči, keď aj tieto výklady pôsobia stručne, pretože sme sa museli zmieriť výlučne na to, čo možno povedať v bezprostrednej súvislosti s ostatnými výkladmi o tejto škole.

Ak vezmeme na zreteľ vonkajšiu podobu jazyka, pokiaľ je v ňom viditeľný ako ústny jazyk, tak na ňom môžeme poznať hneď tri oblasti pôsobnosti: špičku jazyka, strednú a zdanú časť. Táto zadnejšia časť sa rozprestiera až k hrtanovej príklopke, tzn. dole nad hlbokým zárezom a jazykom v ústach ale spája aj jazyk v ústach s jeho neviditeľnými časťami: hrtanovou príklopkou a koreňom jazyka, nazývanom tiež jazykový základ.

Ďalej nám môže byť nápadné ako čoskoro jazyk tvorí a vytvára svoje mnohé podoby. Už u detí by sa dalo hovoriť o niekoľkých úplne typických skupinách jazykových útvarov, ktoré vykazujú pomerne tenký a s dobre vytvarovanou špičkou opatrený jazyk. Druhá skupina vykazuje široký, skôr volne mäsitý tvar, ktorý vlastne nemá žiadny výrazný jazyk, ale vo výnimočných prípadoch dokonca (ako to bolo s jazykom u jedného patologického dieťaťa) miesto špičky môže vykázať záhyb dovnútra. Pri tretej skupine môžeme nájsť celkom zvláštny tvar, keď špička jazyka vyzerá ako oddelené od stredu jazyka zväzkom svalov, ktoré sa okolo nej opaskovite stiahli. Potom sú vyslovene dlhé a krátke jazyky, bledé a silne prekrvené, hladké, drsne atď.

Plastická podoba strednej a zadnej časti jazyka je možné ale ťažko vnímať, taktiež tu pre nás hrá väčšiu rolu povrch jazyka so svojou sieťou čiar, pôsobí svojou individuálnou početnosťou skoro chaotických, úzkych a inými nerovnosťami poznačenými priehlbinami atď.

Ak pozorujeme najprv strednú zónu jazyka: je skoro vždy pretiahnutá mnohými tvrdo vtlačenými čiarami, pozdĺžnymi čiarami a takými, ktoré prebiehajú krížom krážom. Tieto čiary sú presne tak individuálne rozlične a mnohotvárne vhustené ako čiary na rukách ľudí. Tzn. nenájdeme dvoch ľudí, ktorých jazyky vykazujú to isté vedenie čiar.

Rovnako môžeme nájsť zvláštne útvary pokiaľ sa týka nerovností. Tak sú napr. jazyky, ktoré majú úplne hlboké diery, ktoré sa mnohokrát rozvinú, keď sa celý jazyk silne natiahne. Každopádne je aj tu nevyčerpateľná početnosť útvarov.

Ak sa trochu naučíme rozumieť reči týchto čiar a nerovností, ktoré sa rozprestierajú aj cez zadnú časť viditeľného jazyka, tak môžeme hodne prispieť k porozumeniu pri výučbe spevu a to ukázať smer, ktorým sa žiak musí viesť. „Čítanie“ tohto písma často pomáha takpovediac k akejsi diagnóze síl a slabostí na speváckom organizme žiaka, keď ich spojíme s úvahami o celej podobe a pohybových schopnostiach jazykového orgánu.

O všetkom tu sa musí vyslovene zdôrazniť, aby sa predišlo nejakým nedorozumeniam, že toto „čítanie“ nemôže byť ani v najmenšom porovnávané s tým, čo sa myslí napr. pod pojmom „chirológia“ a podobne, skôr sa musíme zoznámiť s tým, čo duchovná veda nazýva, „fyziologická trojčlennosť ľudskej bytosti“ – lebo samotný tento spôsob nazerania môže napomôcť k plnému porozumeniu toho, čo sa tým myslí.

Ako sme sa pokúsili pri prejednávaní zvukových fáz pojednať o tom, že si máme myslieť, aký má vždy zvláštny vzťah kmitajúci článok pravej hlasivky k jednému z troch podstatných článok človeka, tak sa to tiež ukazuje pri celom jazykovom orgáne v jeho členení: viditeľný jazyk v ústach, príklopka a jazykový koreň zodpovedajú istým spôsobom aj hornej predstavovej bytosti hlavy, strenej, rytmickej bytosti srdca, pľúcam a citu a dolnej vôľovej bytosti končatín. Ale ako najhornejší kmitajúci článok pravej hlasivky si pre seba nárokuje akosi opätovnú trojčlennosť (čím vzniká napr. falzet viz. fáza zrkadlenia), tak môžeme aj na jazyku v ústach v malom poznať, pokiaľ sa týka spôsobu, ako sa pohybuje a tvorí tvary reči podobnú trojčlennosť v malom. Máme teda pred sebou aj v jazyku v ústach rovnako odkaz na celého človeka.

Ak obrátime pozornosť na jeho hadovitú pohyblivosť a na jeho skoro neobmedzenú schopnosť vytvárať hláskové formy pre nespočítateľné idiómy reči, teda jeho fyziológiu, teda potom až naplno poznáme, akú ľudský jazyk predstavuje komplikovanú a súčasne múdru orgánovú bytosť.

Tak však samozrejme je každý človek ďalekosiahlou mierou závislý pri hovorení a spievaní úplne na tejto individuálnej fyziológii svojho jazyka. Ak máme totiž voľný alebo lenivý, vedomím málo preniknutý, preto ťažkopádne sa pohybujúci jazyk – dopadne nielen všeobecný spôsob hovorenia a spievania ale aj každá jednotlivá hláska úplne inak, než, než nazývame svojim jazykom jazyk ľahko nasadzujúci ku chceniu hovoriť, vedomím dobre premäknutý, preto ochotný a ohybný. Ako odkaz k tomu stačí napr. si pomyslieť na reč opitého. Obdobne ku svojmu zníženému stavu vedomia je schopný vyburcovať činnosť svojho jazyka len ku žvatľajúcim poloartikulovaným hláskovým formám.

Teraz sa snáď môžeme domnievať, že by muselo stačiť, keď sa budeme vážne zaoberať zásadne so všetkými týmito vecami, aby sme mohli priviesť zmenu tejto skutočnosti. Avšak pokus čoskoro ukáže, že tu v podstate vládnu základné príčiny, ktoré sú zakotvené omnoho hlbšie a pevnejšie, než aby mohli preraziť dobrá vôľa samotná (pomyslime si na príklad takmer neprekonateľných ťažkostí koktajúceho a šušľajúceho človeka).

Ak sa dostaneme na jednu z kardinálnych otázok tejto školy, až si uvedomíme mimoriadne úzku súvislosť, ktorá tu je medzi fyzicky telesnou podobou jazyka, ako bola od narodenia vystavená a vytvorená vo všetkých svojich častiach a jej schopnosti reagovať na podnet ľudského ja k hovoreniu, tzn. uviesť do pohybu všetky jej malé i veľké svaly, aby tvoril stále nové hláskové formy. A síce musíme si byť pri tom neustále vedomí, že vzťah každej aj sebamenšej časti svalu k ostatným svalom, resp. častiam svalov ako aj k celku orgánu hrá mimoriadnu úlohu. Ak nemôže len jediný „svalček“ pri vytváraní nejakej hlásky spolupracovať je to závažný následok toho, že je prerušená kontinuita pôsobiacej tvárnej sily.

Teraz bohužiaľ musíme konštatovať, že nielen u duchovného hovorcu a speváka, ale aj skoro u každého človeka dnešnej doby, sa prejavuje značný počet takýchto nespolupracujúcich, tzn. viac-menej nehýbajúcich sa svalov v rôznych zónach jazyka. Zdá sa to byť tvrdé slovo, ale predsa len nie je potreba veľa námahy, aby sme to bez ďalšieho vysvetľovania zistili sami u seba. Stačí len začať spracovávať energicky a s plnou pozornosťou jednotlivé hlásky reči, tým že ich mnohokrát opakujeme a stále sa pokúšame zapriahnuť pri tom celý hláskový organizmus a čoskoro vycítime „mŕtve územia“ (viz. Aj predchádzajúcu kapitolu). Zistíme že sa k tomuto alebo tamtomu miestu nemôžeme svojím vedomím dostať. A rozhodujúce poznanie je: práve preto, že je sval vedomím nezachytiteľný, ostáva nečinný, je „mŕtvy“.

Malý veselý príklad pre toto máme v počiatočných márne prebiehajúcich pokusoch a námahe školskej mládeže, ktorá, pretože to kamaráti už vedia – chce bezpodmienečne hýbať ušami a kožou na hlave (tento príklad sme už uviedli). Svojou vytrvalou námahou dosiahnu, že si ich vedomie vyhľadá správny smer k dotyčnému svalu ako súdia, s ktorou tápajú dopredu – aby ju nakoniec jedného dňa našli a úplne prenikli, aby však ho aj ovládali - je prebudený a oni dokážu „kývať“.

Tak to ide podobne s mnohými svalmi nášho jazyka, perami, klenbou, čeľusťou a podobne! Naše vedomie ich nemôže zachytiť, nepozná k nim cestu. Ostávajú akoby vyradené.

Tu je nádherné pozorovať, ako múdro v nás vládne organizmus reči, keď burcuje iné, pôvodne k tomu neurčené svaly, tak dobre, ako to práve dokážu vyplniť vznikajúce „medzery“ a nahradiť činnosť poddajných svalov (v predchádzajúcich kapitolách sme už niekoľkokrát na túto tému narazili). Prirodzený následok toho však je, že nevznikajú čisté a pravé, ale prerušované a skomolené hláskové formy.

Aby sme zvolili úplne hrubé príklady: Kto nemá k dispozícii isté časti svalov najkrajnejšej špičky jazyka hovorí miesto syčiacej hlásky S šušlavé S, pri čom sa špička jazyka prestrkáva medzi oboma radami zubov, miesto špičkového jazykového R tzv. klenbové R, ktoré je tvorené spätnou časťou jazyka, miesto vpredu sa vlniacej hlásky L, tlsté L, ako je často artikulované bručaním v reči, ktorú ešte úplne neovládajú. Pri tom bude špička jazyka putovať k hornej klenbe miesto aby tlačila na horné predné zuby.

Tieto príklady môžu stačiť, aby bolo zrozumiteľné, čo tým myslíme. Je samozrejmé, že medzi takýmito extrémami sú mnohé medzistupne a stupňovité odchýlky od dokonalých správnych hláskových tvarov.

Tu sa môže právom položiť otázka: Ako vyzerá ideálna podoba jazyka?

Keď sa pozrieme na dobre stvárnený jazyk skutočne zdravého človeka, vykazuje zrejmú podobnosť s rastlinným listom, napr. s veľkým listom šťaveľa. Má štíhlu, ale pevnú podobu, ktorá vpredu vybieha do krásnych nie príliš špicatých zaokrúhlení. Ako list má presne v prostriedku hlboký, po celej dĺžke jazyka prebiehajúci zárez alebo čiaru, ktorá sa dokonca nie zriedkavo zdvojnásobuje,

pričom sa tento maličký prúžok jazyka medzi týmito dvomi čiarami javí tak trochu tlstejší, takže celok pôsobí ako stredný nerv listu. Do oboch strán prebiehajú ako pri liste mnohé postranné čiary, ktoré však nespôsobujú priehlbne alebo znetvoreniny, predovšetkým nikdy nenarušujú priamku strednej čiary. Stredná čiara, ktorá je strhovaná do dráh krížom krážom alebo sa dokonca rozpúšťa späť a mizne, odkazuje na to, že stredná a zadná časť jazyka v ústach nie je dotvorená, ale je ochabnutá, bez sily a ťažkopádna, vedomiu ťažko prístupná. Potom sa môže určite vedieť, že je tam mnoho malých svalov a svalových skupín, ktoré sa správajú nečinne, tzn. nemôžu spoluprežívať rôzne tvary hlások. Pretože však sa to musí nápomocne zastupovať inými časťami svalov, vznikajú prekríženia a prepaženia, ktoré v organičnosti vedú k veľkým kŕčom a prejavujú sa potom vonkajšími krížom krážom čiarami, vypuklinami a inými nerovnosťami.

Keď sa prehliadneme v tomto zmysle jazyk u úplne malých nemluvniat ako aj u samotných detí až k deviatemu, desiatemu roku, tak môžeme zistiť výrazné živé spolupohyby strednej a zadnej časti jazyka v ústach. Naproti tomu je zaujímavou skutočnosťou, že sa mnohokrát práve tieto časti jazyka u tzv. spevákov z povolania a dokonca u takých spevákov, ktorí ako sa hovorí sa „vyspievali“, správajú mimoriadne ochabnuto a mŕtvo.

Kto by na kričiacom nemluvňati nepozoroval, ako celý jazyk od špičky až úplne dozadu, kde je často dokonca vidieť ako sa nepnuto a energicky vypína, že sa začne ľahko chvieť? A vonkajšia jemná, možno aj hladká podoba takéhoto malého jazyka, či sa nepodobá skutočne ružovému listu?

Rovnakou mierou však, ako malé dieťa začína vyvíjať svoju vlastnú inteligenciu a potom sa blíži pohlavná zrelosť, nastáva pozorovateľná, pomalá zmena práve medzi špičkou jazyka a stredom jazyka na jednej strane a zadnou časťou jazyka na jednej strane a zadnou časťou jazyka a koreňom jazyka na druhej strane.

Táto zmena, ktorá súvisí s premiestnením vedomia a duševnej podstaty u dieťaťa, neprebieha však len vo funkčnosti, ale zasahuje celkom reálne do fyzickej organizácie jazyka, keď sa pomaly šíri ochablosť, ochrnutie alebo aj stvrdnutie zadnej časti jazyka a príklopky. To však má za následok, že svaly, ktoré sú medzi príklopkou a zadnou časťou jazyka, už nemajú silu udržať príklopku v jej predchádzajúcom vzpriamenom postavení, ale táto sa viac-menej takpovediac pomaly v sebe rozpadá a skloní a naspäť – alebo aj do strany podľa individuálnej povahy – koreňa jazyka. Súčasne sa môže pozorovať tiež aj zhrubnutie schopnosti sa pohybovať, aby sa vyhovelo zámerom vôle hláskového tvaru, u tých častí, takže zadná časť jazyka sa stáva stále únavnejšou a ťažkopádnejšou a vyraďuje nielen samú seba z pohybov ostatných častí jazyka stále viac, ale vyraďuje aj ochromujúc do stredu jazyka.

Bezprostredný následok toho prežívame potom v tom, že nielen strácame schopnosť tvoriť skutočne čisté tvary samohlások, ale rovnako strácame vedomie pre to, ako tieto hlásky majú znieť, keď sú správne. Tu v strede jazyka máme totiž hlavne tú oblasť, z ktorej musia byť tvary samohlások vymodelované, zatiaľ čo špička jazyka a tiež z časti zadná oblasť jazyka prichádzajú viac do úvahy pre spoluhláskový prvok tvarov reči: d,t,r,s,l, a g,k,h,ch. Samozrejme sa dotvorené tvary samohlások rozširujú ako na špičku jazyka, tak aj cez zadnú časť jazyka, zahŕňajú samozrejme činnosť celého jazyka, ale srdce všetkých samohlások tzn. bod vzniku modelujúcej činnosti musíme hľadať jedine v strednej časti jazyka.

Preto je medzi samohláskami prvej, pri ktorej môžeme vynechať I, pretože táto samohláska sa môže správne tvoriť len keď stred jazyka v celej svojej šírke je

tlačený na hornú klenbu tak, že týmto dotykom vzniká priečna čiara, z ktorej potom môže vyznieť pravý, uzatvorený tvar hlásky I.

Že pri ochabnutí, ako sme práve popísali, už nemožno vytvoriť takú činnosť stredu jazyka, ale že musíme použiť všelijaké pseudotvary I a stupňovitými skomoleninami, vyplýva samé zo seba.

Počúvajme však úplne intenzívne I u dvoj až trojročného dieťaťa, keď spieva samé od seba pesničku, pre svoju bábiku, alebo keď je večer v dobe spania ponechané samé. Čo pri tom prežijeme, môže nám viac povedať než všetky najchytrejšie reči o týchto veciach.

S ostatnými samohláskovými tvarmi to nejde omnoho lepšie, zvlášť keď k týmto formám jazyka patrí sebesilnejšie formy pier, ako napr. pre správne U, Ü, Ö alebo Y. Tu sa cíti tvarová vôľa skutočne ako bez „domova“, môže sa pohybovať len akoby „lámane“ medzi ešte zbývajúcimi skromnými možnosťami správnej činnosti, aby nakoniec rezignovala pred neprekonateľnými ťažkosťami.

A až tu, z tejto súvislosti, poskytuje sa nám možnosť poukázať na niečo, čo nemôžeme brať dosť dôležito, pretože to musí byť počítané k základom tejto školy:

Dosiaľ sme opakovane hovorili o rozdiele medzi hláskovým a zvukovým organizmom bez toho, že by sme sa dotkli otázky ich vzájomnej priestorovej oblasti ohraničenia . Samozrejme sú hranice, hraničný orgán, ktorý tieto obe organizácie od seba odčleňuje, od seba udržuje a to je príklopka. Hlasovému organizmu slúži príklopka ako spätná stena, uzáver alebo strážca, akokoľvek to chceme pomenovať, proti zatiaľ plynúcemu prúdu zvuku, avšak len tak dlho a tou mierou, ako je schopný svojím prirodzene zdravým vzpriameným postojom tvoriť skutočný uzáver.

Vezmime si na pomoc porozumenie opäť často používaného obrazu misky, tak znamená do seba skleslá, „upadnutá“ príklopka pre tvary hlások niečo podobné, ako keby bol vylomený, vybratý zo zadnej steny miskovej formy kúsoček.

Pokiaľ však tento „hraničný kôl (prepážka, palica?)“ môže konať správne svoje normálne funkcie, nedostane sa spievajúci do nebezpečentsva stratiť sa na druhú stranu do jednostrannej zvukovosti. To nastane až v okamihu, keď „hraničný strážca“ začína viac-menej matne a neduživo sklesávať do seba alebo upadať. Potom takhovoriac prestáva „kontrola“ pri prechodoch hraníc, a to má za následok, že sa naše vedomie nemôže pozvoľna správne orientovať, či ostávame pri tvorení hlások v dovolených hraniciach alebo či zasahujeme cez ne do zvukovej oblasti. Nášmu vedomiu mizne rozdiel medzi hláskovou a zvukovou činnosťou. To ale neznamená o nič menej, ako sme už popísali, než že sme vydaní dekadentným silám.

Samozrejme, že postup tohto dole zameraného vývoja prebieha úplne pomaly, skoro nepozorovateľne pre samotného mladého človeka. Preto však tým neúprosnejšie. A keď v okamihu vývoja sily detstva, ktoré doposiaľ nechali dieťa robiť inštinktívne správne, musia začať svoj ústup a nie sú teda nahradené správnou, vecne vedenou a predovšetkým predžitou výučbou spievania a hovorenia v škole, priplíži sa práve bez zábran tieto obávané úpadkové procesy, ktoré potom po 25. roku života sa môžu zastaviť v tom zmysle, že sa nedá úplne opraviť vykričaný a zničený hlas, a to platí rovnako pre chlapcov ako aj pre dievčatá.

Ak vezmeme do úvahy tento stav a uvedomíme si, že všetci mladí ľudia, ktorí si dnes nechávajú vzdelávať svoje hlasy pre povolanie, túto cestu utrpenia (ku ktorej sa musia tiež počítať skoro bez výnimky okrem toho všetky tie škody, ktoré zasiahnu samotný hrtanový orgán) prekonali, budeme až môcť skutočne pochopiť a spolucítiť celú tragiku ich situácie so všetkými jej zmarenými nádejami a očakávaniami.

Tiež budeme môcť z toho získať bezprostredné pochopenie výroku Rudolfa Steinera, ktorý s ohľadom na túto školu raz povedal: Ak môžeme mladému človeku týmto spievaním pomôcť cez chúlostivú dobu pubertálneho prechodu, znamená to pre neho, že si omnoho dlhšie uchová svoju mladistvú sviežosť.

Skutočne akoby vám dnešnou všeobecnou pedagogikou spevu mohlo byť pomohnuté, keď sa o týchto škodách a príčinách ich vzniku vôbec nič nevie, o čom je schopná podať vysvetlenie len duchovná veda a v najvzácnejších prípadoch aj pozorované vlastné zážitky!

Ale tým, čo tu bolo povedané budeme asi môcť pochopiť, že súčasná škola spevu, ak si chce toto meno zaslúžiť, musí práve náprave týchto škôd venovať svoje najprednejšie a najväčšie úsilie. Musí byť umožnené, aby sa naše vedomie opäť spojilo s opustenými oblasťami, to dosiahneme ak intenzívne sústredíme vedomie na tvorivú silu dychu, a keď poslúchame a vedome načúvame hláskam majúcim vo vnútri akoby dokonalé vzory.

Takouto úplne vedomou prácou na vlastnom organizme jazyka sa opäť môže náš jazyk späť premeniť v jednotne pôsobiaci orgán, ta k ako tomu bolo u novorodenca a v prvých siedmych rokoch života. Celý jazyk musí: jazyk v ústach, príklopke a koreň jazyka opäť byť schopný zodpovedajúcim spôsobom sa zúčastňovať na tvorení každej hlásky. To sa teraz deje tak, že stred jazyka musí pôsobiť živo na zadnú časť jazyka, ten opäť musí vrátiť silu vzpriamenosti príklopke, na čo potom koreň jazyka vrátane jazykovej kosti bude od príklopky pritekať samotná oživujúca a regenerujúca sila.

Teraz by sme ale museli, keby sme sa týmito vecami chceli dôkladne zaoberať, mať možnosť zaoberať sa rovnako fyziognómiou ostatných častí svojho hláskotvorného organizmu: pier, ďasien, nosných kútikov, klenby atď., lebo všetky tieto svalové priepasti pôsobia spoločne v najvnútornejšom spojení s jazykovým orgánom. O každej z týchto skupín by sa dala napísať malá knižka, lebo každá oblasť je pre seba ako svet v malom, a okrem toho všetky sú k sebe navzájom krížom krážom v najvnútornejších vzájomných vzťahoch, sú dokonca pri spievaní akosi čiastočne na sebe závislé. Tak napr. súvisí činnosť svalstva hornej pery mimoriadne silne s činnosťou hornej, zadnej klenby, nosné kútiky so svalmi hlasiviek, svalstvo dolnej pery a rovnako spodnej čeľuste s príklopkou a koreňom jazyka, ústne kútiky so svalmi stien líc atď. Každý z týchto najprv možno bez ďalších nejasných vzťahov by sa dal príslušnými príkladmi podrobne zdôvodniť.

Ak však vieme o týchto súvislostiach takým spôsobom, že si nimi môžeme poslúžiť na pomoc a podporu pri práci, tak to znamená pre žiaka veľkú úľavu. Samozrejme sa musí totiž aj tieto svalové skupiny dobyť vo veľkom ako aj v malom, aby mohli byť vtelené organizmu spievania ako ochotní služobníci.

*

Ak prezrieme všetko, na čo sme tak mohli poukázať ako na úlohy a ťažkosti bohužiaľ len v hrubých obrysoch, tak sa môže javiť zrejmé, že by pri tom mohli u mladého človeka umocniť zbabelosť a váhavosť. Námaha sa zdá šíriť do nekonečna, požiadavky trpezlivosti, vytrvalosti a dôvery narastajú takmer do nepredstaviteľných rozmerov. Toto asi nemôže pociťovať nikto poctivejšie a vecnejšie než my! Prešli sme totiž túto cestu – dokonca za mysliteľných najnepriaznivejších a najtvrdších po podmienok – a poznáme dostatočne tieto boje, bolesti a sklamania, ale rovnako najčistejšiu radosť a najvnútornejšie obšťastnenie z vlastného zážitku. Ale nesmieme predovšetkým zabudnúť, že je úplne niečo iné, keď v priebehu dlhého školenia si sami pri tom rastúc nadobudneme krok za krokom jednotlivé etapy, než keď vo forme správy člena o týchto ťažkostiach akoby prinesených a spracovaných v okamžitom

prehľade, pričom ale musíme akosi nechať von z hry to najdôležitejšie organicky rásť a vyvíjať sa.

Kto to stratí zo zreteľa, môže asi čoskoro stratiť v boji proti týmto prejednaným premenám a škodám svojej organizácie odvahu a v dôsledku toho sa odvrátiť od tejto viac než tvrdej práce. Aj pre to máme ďalekosiahle pochopenie. Sme si totiž úplne vedomí, že ťažkosti pri premáhaní týchto prekážok odhalenia hlasu sú mimoriadne veľké. To je však podľa nášho presvedčenia v ďalekosiahlom úpadku, ktorému dnes podlieha fyzická organizácia spevu a reč u mnohých dospelých ľudí. Aj keď si myslíme a stále sme nachádzali potvrdené skúsenosťou, že tieto organické ťažkosti môžu byť prekonané pri dobrej vôli a dôslednom školení ako aj dostatočnou trpezlivosťou a vytrvalosťou, tak však môžu byť prípady, keď sa sily žiakov týmto ťažkostiam nevzoprie.

Bol by osudný omyl veriť, že škola a jej zámer sú príčinou tohto nedosiahnutia zamýšľanej úlohy. Že často dochádza k tvrdým bojom s existujúcimi fyzicky organickými prekážkami, spočíva asi v podstate školy, ale tento boj môže byť len ako pozitívny obranný pomocný prostriedok proti úpadku dnešného organizmu spevu. Určite sa budú vyskytovať tieto ťažkosti tým menej, keď sa zabráni správnou výchovou spevu strate hlasových schopností, existujúcich ešte u dieťaťa, zdravých nezatvrdnutých a ohybnosť detskej organizácie ostane naďalej existovať.

Pokiaľ sa tohto týka, je táto škola najlepšie charakterizovaná, keď sa povie: Ako je výzva k boju za udržanie, obnovenia a uzdravenie „nástrojov“ zabudovaných do ľudského organizmu, ktorými sa môže prejaviť iba umenie spevu a slova.

Keby sme boli mohli všetci od svojho siedmeho roku života v škole používať správnu pedagogiku spevu a utvárania reči, ktoré by boli mohli nástup týchto istých škôd zachytiť a proti nemu pôsobiť, zistili by sme pri neskoršom vzdelaní spevu úprimne málo o takejto vyslovene „tvrdej práci“. Skutočnosť týchto slov sa už v živote viackrát potvrdila.

Keď ale ľudia, ktorí obzvlášť ťažko museli trpieť týmito úpadkovými procesmi a boli hnaní naviac behom celej školskej dochádzky kričaním a bez akejkoľvek kultúry v spievaní k ešte väčšiemu plieneniu svojich síl orgánov (nehovoriac o následkov, ktoré so sebou prináša zlá pedagogika spevu), pri neskoršom školení pociťujú odpory vyžarujúcich sa častí orgánov ako čisto neprekonateľné prekážky, nie je skutočne k počudovaniu. A rovnako sa nemožno čudovať, keď nakoniec títo nešťastníci prídu na myšlienku jedného východiska: hláskový organizmus čo možno odvesiť, vyradiť, aby sa držali proste bez škody zvukového zážitku. Hľadajú potom zúfalo v oblasti zvukovosti zákonitosť, ktorá by im mohla pomôcť zvládnuť svet slov. Siahnu po zákonitostiach nástrojovej hudby a pokúšajú sa ich použiť na spievanie (plynúcu melodiku, metriku, rytmus, takt, uvolnenie atď.)

Samozrejme, keď neprihliadneme k tomu, že máme k zvukovému organizmu aj organizmus slova, keď takpovediac necháme slovo stranou (a to robíme, keď jeho pravlastnej zákonitosti nevenujeme žiadnu ďalšiu pozornosť a pociťujeme to ako nepríjemný, neopominuteľný „prídavok“ a nepremenene to necháme sa objaviť, ako je to práve uspôsobené), potom asi môžeme znieť čisto podľa nástrojových hudobných zákonov.

V skutočnosti by sme to nesmeli označiť ako spievanie. Pravým spievaním sa dá nazvať až to, čo vzniká, keď spoločne pôsobia tónové umenie a umenie slova tak, že sa vzájomne vyvažujú. Pre ten druh jednostranného znenia by muselo byť navrhnuté iné označenie.

Samozrejme, že môže znieť takýmto spôsobom. Je len otázka, ako dlho to nástroj – hrdlo vydrží. Zriedka nezabúdame pri tom, že je nesmierne veľký rozdiel, či tento nástroj poskytujeme sami, alebo či máme čo robiť s nejakým mimotelesným hudobným nástrojom, ktorý svojou stabilitou stačí na úplne iné požiadavky než ľudské hrdlo.

Pre spevné hudobné zážitky máme len tento nežný nástroj, ktorý nám bol vystavaný do fyzicky telesného tela, a keď sa nepostavíme kladne k práci na tomto fyzickom tele, a nechceme ju vykonávať, neznamená to nič iné, než že nemáme záujem na výstavbe a zdokonalení svojho nástroja, ktorý chceme umelecky používať.

Samozrejme je omnoho pohodlnejšie, keď necháme telo, tak ako je. Rovnako je sebectvo bližšie sa oddať mlčaniu, uspokojujúcemu prežívaniu zvukovej bohatosti, miesto zostúpiť k ťažkopádnemu, stvrdnutému a zlenivenému telesnému organizmu, aby sme ho vzali so sebou a vyslobodili.

Ak sa však vzchopíme ku zrieknutiu sa toho, že svalová látka a hnetacia látka všetkých oblastí našej hláskovej organizácie sa opäť stane priechodná a poslúcha vôľu tvaru, pokiaľ to vôbec dovolia individuálne základne (takže môžeme vymodelovať skutočne čisté tvary hlások), potom rovnako nadobudneme schopnosť tieto tvary zväčšiť a rozšíriť, že budeme schopní ich preniesť k centru zrkadlenia slova, aby sme týmito hláskovými tvarmi dali vznik takým slovám, v ktorých budeme ako celí ľudia.

*

A teraz k praktickej stránke týchto výkladov:

O nevyhnutnosti oživenia a spohyblivenia nášho jazyka mali jasno aspoň zásadne asi jednotliví pedagógovia spevu každopádne tu a tam sa stretávame s náznakmi pochopenia tejto dôležitej otázky. Ale pri tom musíme zistiť bohužiaľ, že tieto náznaky pokiaľ sa vzťahujú k hľadaniu vhodných nápomocných prostriedkov a ich školskej výstavby, sa zrodili skôr z dobrej vôle intelektu než živého splynutia so samými týmito skutočnosťami – tak napr. keď sa pokúsime (čo tak je) oživiť strednú a zadnú časť jazyka tým, že ich proste pevne stlačíme lyžicou a žiakov necháme stále takto spievať. Samozrejme pri tlačení zaujme jazyk správnu polohu, ale keď vyberieme lyžicu, tak máme tú istú situáciu ako predtým.

Ak nedokážeme cez svoje vôľové impulzy, aby sa jazyk dal stlačiť z vlastnej pohybovej schopnosti, aby nasledoval podnet správneho hláskového tvaru, určite mnoho nedosiahneme použitím vonkajšieho nepodstatného predmetu, nehľadiac na to, že takýto postup sa bezprostredne obráti k čistej anatómii jazykového svalstva, a tým zavedie svoje vedomie priamo na organičnosť.

Sú aj skutočne vážne brané metódy, ktoré zvláštnou jazykovou gymnastikou chcú dosiahnuť, aby sa stali pružnejšie a pohyblivejšie: nechávajú napr. jazyk olízavať presne predpísaným spôsobom z ľava do prava, z prava do ľava, robia jazyk „tlstý“ alebo „tenký“ atď.

Ako len môžeme veriť, že sa docieli niečo podstatné na fyziológii stredu jazyka, zadnej časti a príklopky tým, že mimo svoju niekoľkohodinovú prácu (v ktorej skončiac nám pri hovorení väčšinou ešte udržuje neúnavne svoju špičku v pohybe) , ešte sa pol alebo celú hodinu „učila pohybu“, pri čom opäť musí usilovne jazykom pohybovať. Skoro všetky tieto cvičenia totiž sú prispôsobené špičke jazyka a jej činnosti, aj keď sú sebakomplikovanejšie vymyslené – opäť nehľadiac na to, že aj tento postup, pretože nie je spojený so súčasným spievaním, uvádza naše vedomie priamo do spojenia s organičnosťou.

Keby sme jazyku vnútili nemenej zvláštne silové výkony, keby sme chceli povedzme prinútiť ho dotknúť sa špičky vlastného nosa alebo brady energicky

natiahnutým spôsobom, tak by bola uvedená aspoň časť mäkkej dozadu seba nachádzajúcej jazykovej látky uvedená do liečivej spolučinnosti a tým každopádne vyľakaná zo svojho flegmatického kľudu. Alebo ako si asi pred štyridsiatimi rokmi jedná činná švédska pedagogička spevu, keď nechala žiaka pri spievaní textu samého proste držať jeho vyplazenú špičku jazyka, obalenú kapesníkom, čím skutočne dosiahla mnoho dobrého.

Nie však touto cestou, to si čoskoro uvedomíme, že sa nepriblížime skutočne plodným spôsobom tvorivým silám jazyka.

Pokiaľ sa jazyk môže pohybovať slobodne a bez prekážok pretlačí sa do popredia svojou omnoho väčšou živosťou a skoro neobmedzenými možnosťami, aby mohol vyhovieť zámerom tvorivej vôle, že omnoho slabšie a chabé pohyby ostatných častí jazyka pri tom ťažko prichádzajú do úvahy, na to aby mohli byť nejako posilnené alebo dokonca zapojené.

Ak chceme správne dosiahnuť spätných častí spolu v zhode s našimi úmyslami, tak musíme najskôr hľadať možnosti, aby sme hadovite pohyblivú špičku jazyka priamo vyradili a zadržali. Len tak totiž môžeme podnietiť spätné časti jazyka a príchlopku ku zvýšenej súčinnosti. Ak je špička jazyka napr. zadržaná, vyradená tým, že ju tlačíme pevne k mäsu dolných predných zubov a v tomto postavení necháme pevne pritlačenú zotrvať, tak už nie sme schopní tvoriť hlásku normálne tzn. normálnymi pohybmi celého jazykového orgánu, ale vôľa tvaru sa musí akosi prikloniť spätným častiam jazyka, aby vymodelovala jedine z nich hláskové tvary. Tým sú tieto časti nútené k činnosti a pohybom, ktoré sú pre nich nenormálne, pre ktoré však majú schopnosť ich robiť.

A ide práve o to, vyvinúť túto latentnú schopnosť! Môžeme takýmto alebo podobným spôsobom postupne získať reakčnú schopnosť týchto častí jazyka tak bdelú a jazykové časti samé tak plastické a poddajné, že nakoniec zaberú vlastnou silou také postavenie, do ktorého ich je inak nutné uviesť napr. len tlakom lyžice. A pokiaľ sme to nedosiahli, nebudeme nikdy schopní tvoriť správne dokonalo zaoblené tvary pre hlásky. Tak je napr. čistá O alebo A hláska bez tohto poklesu strednej a zadnej časti jazyka proste nemysliteľná.

Samozrejme toto opatrenie je len jedným z prostriedkov pre stupňovanie týchto možností. Pri odborných fyziologických oživovacích pokusoch spätných častí jazyka záleží zásadne na tom dať jazyku také napätie, že napnutie, stuhnutie siaha ku koreňu jazyka, alebo dnu jazyka a jazykovej kosti, teda zaberá celý jazyk. Toto je možné pozvoľne dosiahnuť tak, že pri cvičení zasúvame špičku jazyka stále viac akosi pod neho dolu, tak ďaleko dole a naspäť, ako vôbec môže byť ohnutý, pričom sa pokúšame ostro pozorovať to, čo sa hláskotvorná bytosť snaží previesť teraz na celom orgáne jazyka.

Pri tom môžeme robiť najzaujímavejšie pozorovanie. Keď sa žiaci po prvý krát vyzvú, aby tak nastavili jazyk, nie zriedka sa stane, že nie sú s to sa orientovať v smere, ktorým majú posunovať špičku jazyka, bez toho, že pri tom použijú zrkadlo. Miesto dolu putuje často pozdĺž hornej klenby, blúdi do strán alebo ostáva nerozhodne pokojne stáť uprostred, aby sme sa nezmienili o prípade (samozrejme vyskytujúcim sa ojedinele), keď jazyk cez skutočne dobrú vôľu prešiel zuby a pristál v pernom váčku.

Ak pozorujeme naproti tomu, ako si deti šikovne počínajú, keď sa chcú učiť pískať alebo hrať na flautu, alebo inak vymykať jazyk, tak tu máme vonkajšie znamenie a obraz pre to, čo sme povedali.

Samozrejme, že toto neobyčajné popreťahovanie jazyka pôsobí často nepohodlný pocit, dokonca môže nastať mierny alebo veľmi rýchlo pomíňajúci ľahký

kŕčovitý stav, ale čoskoro spozorujeme, ako sa jazyk začne pomaly stále viac prispôsobovať vôli formy, ako mŕtve oblasti precitnú a ako príklopka získa postupne svoju vzpriamujúcu sa silu.

K tomu môžeme len pripomenúť, že sú ešte veľmi mnohé a úplne inak utvárané cvičenia, ktoré sa opierajú o predtým popísané svalové oblasti, ktoré znamenajú rovnako podstatnú pomoc pre dosiahnutie tohto cieľa.

Takéto jazykové cvičenia vyplývajú už na začiatku školenia, teda v spojení so zvuk vedúcimi cvičeniami na NG. Musíme sa naučiť pociťovať ako jeden z dôležitých a najzákladnejších prostriedkov, ale akékoľvek takéto jazykové cvičenie sa musí robiť v spojení so súčasným spievaním.

Nemôže sa dosť často hovoriť, že sa nikdy nesmieme beztrestne pustiť do vedome systematického spracovania organičnosti bez toho, že pri tom nemáme súčasne spievaný tón. Ani hovorený tón nestačí ako ochrana pre takúto prácu. Pri použití zvukovosti nutne pri spievaní, v samom zvukovom prúde je skrytá sila, ktorá, ktorá vyrovnávajúc a chrániac je schopná postaviť sa pred následky bezprostredného uchvátenia organičnosti. Preto je daná aj možnosť takejto práce len pre učenie spievania ale nie pre správne utváranie reči.

Ako spoluhlásky tak tiež samohlásky by sa mali cvičiť touto polohou jazyka. Ba, dokonca robíme dobre, keď týmto spôsobom tvoríme nielen jednotlivé hlásky, ale celé texty piesní, pri čom necháme zotrvávať v nečinnosti neohnutú špičku jazyka, k tomu ešte pevne zakusneme stoličky a potom sa so všetkou energiou pokúsime dosiahnuť čo možno zreteľnú výslovnosť všetkých hlások cez túto väzbu.

Je to namáhavá úloha, ale ak sme nadobudli istú techniku v tomto „viazanom spievaní“, tak budeme prekvapení, aké veľké je požehnanie, ktoré tento spôsob cvičenia prináša.

Nie je asi príliš ťažké priznať, že jazyk takto „trénovaný“, až bude ponechaný sám na seba (samozrejme nepotrebujeme pri „hotovom“ spievaní nikdy myslieť na svoj jazyk) musí byť schopný, konať úplne iné výkony čo sa týka pohyblivosti, pružnosti a ochoty, než práve bez takéhoto tréningu.

*

Ak sme uznali takýmto spôsobom, že tento tréning nášho jazyka je dôležitý a nutný, aby sme mohli využiť vedomejšie jeho tvarovú silu, tak teraz musíme túto nutnosť popísať z úplne iného, ale nemenej významného hľadiska. A síce dotknúť sa tu inej súvislosti, ktorá vo svojom skutočnom význame v dnešnej pedagogike spevu úplne upadla do zabudnutia: O mimoriadne intímnych vzájomných vzťahoch, ktoré tu sú medzi činnosťou spätných oblastí jazyka a respiračnom spôsobe dýchať pri spievaní.

Istým spôsobom môžeme oba tieto faktory pociťovať ako „spojencov“ a priamo sa doplňujúcich protivníkov správneho spievania, pri čom respiračný proces hrá viac rolu aktívneho, lenivý jazyk naproti tomu pasívneho protivníka. Sú s ohľadom na svoju činnosť navzájom tak úzko spojení, že by sme dokonca radi hovorili o ich vzájomnom vzťahu závislosti.

Keď len budeme dostatočne dbať na to, budeme môcť skutočne prežiť, ako nejaká zvlášť lenivá, neopracovaná, zadná polovička jazyka so sebou nesie zlý, nesprávny a tiesnený spôsob dychu, zatiaľ čo zásadne nesprávna respirácia pôsobí mimoriadne tiesnivo a nepriaznivo na činnosť príklopky a koreňa jazyka. Je tak teda tak významné nielen pre jazyk sám, keď dôjde ku tak prenikavému spracovaniu, ale s tým sa deje tiež niečo nekonečne dôležitého pre oslobodenie a upravenie celého dýchacieho procesu.

Samozrejme z anatomických a fyziologických poznatkov o ľudskom tele sa táto skutočnosť nedá ťažko potvrdiť, zvlášť keď si uvedomíme, akú rolu hrá príklopka pre narušený priebeh dýchania vôbec, veď má predsa úlohu behom našich pohybov pri prehĺtaní uzatvárať priedušnicu, aby sa do nej nič nedostalo. Teda je príklopka a celý koreň jazyka v najbezprostrednejšom styku s prúdom dychu. Tou mierou akou ochabnú a zlenivejú, tou mierou sa zrúti a zníži „riečište“ dychu. Ak nemá príchlopka už svoju plnú vzpriamujúcu silu, nemôže už ani úplne nechať prúdu dychu voľnú dráhu, ale je mu akosi v ceste. Toto však znamená za všetkých okolností prekážku a ovplyvnenie pre celý priebeh respirácie. Ak získa príchlopka svoju vzpriamujúcu silu a pružnosť naspäť, tak to má nesmierny význam pre celý priebeh dýchania, s ktorým sa teraz budeme podrobnejšie zaoberať.

VIII. O UMENÍ DÝCHANIA

Správna respirácia je už sama o sebe umením!

Ktorý spevák neprežil ľudský proces dýchania ako viac-menej samostatnú podstatu s ktorou sa občas stretne, a ktorá rozrastajúc sa do obludnosti požadujúc od neho aby ju skrotil a viedol? A ako často si musí s plnou poctivosťou priznať, že toho nie sme schopní, ale že sa skôr cítime akoby vydaní tejto úplne tajomnej činnosti ľudského organizmu. Zúfalo sa hľadajú prostriedky a cesty, ktoré majú priniesť vysvetlenie k hlbšiemu porozumeniu tejto vládnucej zákonitosti, aby sa získal aspoň záchytný bod pre dýchanie v sebe založenom a nenamáhavom.

Pretože však aj toto hľadanie vzniká skôr z dobrej vôle intelektu, než že je podnecované pohľadom do hĺbky intímnej schopnosti pozorovania pre bezprostredné dianie a súvislosti respiračných priebehov ako pri spievaní, tak tiež vo všednom živote, vedie cez všetku použitú námahu obrými krokmi do chaosu!

Dnes si totiž skoro každá metóda spevu zaopatrila svoju vlastnú náuku dýchania a na tom spočívajú cvičenia dychu, ktoré sú bez ďalšieho propagované a používané.

Je asi pochopiteľné, že v období, v ktorom väčšina ľudí by sa chcela zveriť len silám, ktoré môžu pochopiť a preniknúť svojim rozumom, v ktorom sa zdá, že len materiálne veci sú skutočné, snaží sa aj spevácka pedagogika podobným spôsobom vyznať sa vo vzťahu ku všetkému tomu čo je v respiračnom procese a čo sa tam deje. Vlastne totiž pedagógovi a umelcovi neostáva z tohto hľadiska žiadna iná možnosť, než vykonštruovať čisto teoretickou cestou nejaký spôsob dýchania buď podľa analógie niečoho mechanického alebo z množstva jednotlivých vedeckých poplatkov.

Ak sa prikloníme však k problémom a k ich dnešným mnohočlenným riešeniam, vyzbrojení zážitkami a skúsenosťami, ktoré je schopná dať škola odhalenia hlasu, tak až potom jasne poznáme ako málo títo všetci hľadajúci ľudia vedia o prevej podstate dychu, nielen ohľadne spievania, ale vôbec o základnom procese dýchania.

Ak sme mali šťastie byť uvedení duchovnou vedou ešte hlbšie do týchto tajomstiev, potom budeme musieť čestnou starostlivosťou konštatovať, že sme sa vzdialili v každom ohľade tak ďaleko od správnej cesty poznania a ovládania tohto procesu, že sa ani nemôžeme k úplnému obratu, tzn. bez toho že chceme preniknúť k úplne novým skutočným predstavám o podstate tohto procesu, sa už v ňom nevyznáme.

Je asi pravda, že sa dostaneme mimoriadne ťažko ku správnemu pohľadu na „prirodzené“ dýchanie (tzn. dýchanie zbavené ľubovôle človeka, dýchanie samotné),

pretože tento proces u mnohých ľudí súčasnosti je v určitom znetvorení, dekadencii. A táto skutočnosť robí pochopiteľným, že veda nemohla prísť jednoznačne k základným názorom na proces dýchania.

V skorších dobách to bolo iné. V povedomí ľudí existovalo poznanie o správnom zaobchádzaní s dychom aj pre umelecké účely ako niečo samozrejmé. Dnes sa nám toto povedomie stratilo a do vzniknutej medzery vstúpil práve intelekt, ako hľadajúci faktor.

Keby sme sa chceli svedomito všetkým zaoberať, tým čo vzniklo v oblasti respirácie nadvládou tohto úhlavného nepriateľa všetkej umeleckosti, vydalo by to na obsiahlu knihu. Ale musí nám opäť stačiť len načrtnúť zásadné v negatívnom ako aj pozitívnom zmysle.

Tak sa často písalo v našej dobe o starej mysterijnej podstate a kto sa dozvedel, aj keď len letmo napr. niečo o tzv. školení jogy, o tajomnom školení orientu, ten vie, že podstatným prostriedkom tejto školy bol dych, vedome školený dych.

Mnoho dnešných ľudí sa domnieva, že návratom k takýmto starým cvičeniam, ku ktorým samozrejme môžeme získať len tradíciou dochovaný čisto teoretický vzťah, by sa dalo dosiahnuť niečo podstatné ku zlepšeniu dekadentných javov.

Ale určite tomu tak nie je! Čo bolo správne pre tieto staré časy, to nám nemôže slúžiť, pretože sa od tej doby predpoklady a základné podmienky pre ľudstvo úplne zmenili. Žijeme v dobe, keď nemáme skutočne nič vedieť o procese dýchania a všetkých jeho účinkoch, tzn. že ak prebieha normálne a zdravo, musí ísť svojou cestou v nevedomí. Ba západný človek by to musel pociťovať priamo ako absurditu, ak sa hovorí o dýchacích cvičeniach v tom istom zmysle ako napr. o športových alebo iných tréningových cvičeniach. Celá oblasť dýchacieho procesu bola od tých starých časov odňatá ľubovôli človeka a dnes podlieha úplne iným zákonitostiam než v predchádzajúcich dobách. Kto by napr. neprežil na sebe samom, že už proste nemôžeme nezaujato dýchať, keď svoje vedomie prikloníme priamo k procesu dýchania.

A ako sa hreší proti tomuto pre našu dobu základnému zákonu? Práve tým, že s dychom zachádzame analogicky podľa niečoho mechanického, že vytvárame cvičenia podľa ľubovôle, ktoré sa používajú bez toho, že by napr. boli nesené spievaným tónom, ale že urobíme dych sám o sebe predmetom pozorovania a cvičenia, napáchame tým nesmierne škody! Len tieto škody nie sú pre intelekt bezprostredne zistiteľné, pretože súvislosti príčin a účinku sú väčšinou časovo od seba unikajúce vonkajšiemu pozorovaniu.

Skutočnosťou však je, že s respiračným procesom nemôžeme zachádzať ľubovoľne. Keď urobíme dych sám o sebe predmetom pozorovania a cvičenia, bez toho že by sme spievali, oddáme sa v skutočnosti fyziologickým postupom, ktoré sa odohrávajú v telesnosti. Ale takéto pevnejšie spojovanie vyvoláva v organizme zmeny. Tieto zmeny sa ukazujú až po dlhšej dobe a sú preto pre obyčajné vedomie podľa svojho pôvodu ťažko rozoznateľné.

Takéto škody sa môžu prejaviť mnohými spôsobmi: V najpriaznivejšom prípade stvrdne pomaly ale natrvalo celková spevácka organizácia človeka, ako zvuková organizácia (hrtan, ucho atď.), tak tiež hlásky tvoriace orgány (jazyk, príklopka atď., až je činnosť spievania pociťovaná ako „kotúľanie kameňa“, tzn. spevák prežije svoje zrútenie.

Následkom však tiež môžu byť ťažké choroby, ktorých príčiny ostávajú dodnes lekárskej vede nepoznateľné.

Ak používame oproti tomu dychové cvičenia v spojení so správne spievanými tónmi, tak prenikne v našom vedomí zážitok tónu do popredia. Tónové zážitky však sú mimofyzické zážitky – ak sa sústredíme na niečo mimo – alebo na nadfyzické, tak to opäť spôsobí, že sa vyzdvihneme z fyzickej hmotnosti, uvoľníme sa od nej (aby sme nepovedali „oslobodíme sa“). Následok toho je, že nenastáva spevnenie, ale uvolnenie, teda presný opak, čo sa vo svojom spätnom pôsobení na fyziologickú organičnosť vyžíva tak, že obe organizácie spevu dostanú celkovo väčšiu ohybnosť a tým aj ľahšiu reakčnú schopnosť.

Niečo zvláštne nám môžu sprostredkovať tieto staré tradície, a to je skutočne tušenie tvorivej životodárnej sily dychu a ak si ju plne uvedomíme (ako sme to popísali v kap. VI.) nebude ťažké pochopiť, že sa bude musieť prikladať mimoriadny význam otázke správnej respirácie (práve v takej škole ako je škola odhalenia hlasu).

Vo všeobecnosti majú pedagógovia spevu, aj keď sa hovorí dosť často o „správnom“ a „zlom“ dýchaní, predsa len matnú a nie jasnú predstavu o tom, že musí byť veľmi veľa viny na dnešnom nesprávnom spievaní pripisované nevhodnému spôsobu dýchania. Že však po pravde ako pre speváckeho tak aj hovoriaceho umelca viac závisí na správnom dychu, než na všetkých ostatných speváckych faktoroch, je väčšine ešte neprezradené tajomstvo, a tak sa dá pochopiť, že sa k tomuto faktoru stavia tak, ako sme to už charakterizovali.

Pretože tak táto pedagogika vychádza väčšinou zo stanoviska, že sa kvantitatívne potrebuje čo možno veľa vzduchu, aby sa „tvorili“ tóny, mohli sa dlho „držať“ a predovšetkým ich „podporovať“ (je tu veľa tzv. odborných výrazov), tak je ich najhlavnejšie úsilie zamerané na to, trénovať respiračné orgány (hruď a pľúca) tak, aby sa dali pri nadýchnutí čo možno najviac rozšíriť. Tak získané množstvo vzduchu je zadržané do „vzdušného stĺpu“ a ten je podbudovaný tónu ako hmotná základňa, aby bol práve dobre podopretý apod. Pri tom sa najčastejšie doporučuje tzv. bočné dýchanie, pretože sa pri ňom dá dosiahnuť najväčšie roztiahnutie hrude a pľúc.

Tým, čo bolo povedané však môžeme získať cit pre to, že nemôžeme tento názor uviesť v súlad s pravými zákonmi pre skutočné spievanie. Ak sa má tón, ako sme sa to pokúsili popísať, stať objektívnym tónom, tak musí naplnenie zvuku prúdiť z hora neúnavne organizmom. To však úplne vylučuje možnosť, aby sa dal podporiť, trebárs len aj hmotne pociťovaný vzdušným stĺpom, niečím materiálne organickým v človeku. Ostatne názor, ktorý vyvolal od začiatku najhlavnejšie pomýlenie v tejto oblasti.

Pre skutočné porozumenie respiračného priebehu je naproti tomu dôležité uznať, že pri činnosti spievania môže presne tak málo znamenať niečo zvláštne ako pri našich obyčajných všedných zamestnaniach napr. jedlo, hovorenie, hranie atď. Inými slovami: ako málo sa má proces nechať spozorovať pri všetkých denných zamestnaniach, presne tak málo nás smie pri spievaní znepokojovať alebo pripravovať ťažkosti.

Aby sme to mohli uznať v jeho pravej realite, je ale nutné dospieť ku skutočnému, novému názoru o pravej podstate dýchacieho procesu. Presnejšie vyjadrené: Získať poznanie o tom, ako v našej dobe pôsobí.

To však jedine a iba závisí na možnosti preniknúť až k základom tohto procesu a odhadnúť a prečítať správne fyziologické procesy.

Pre umenie platí úplne to, čo platí pre vedu: Tisíce, ba milióny ľudí idú okolo nejakého prírodného javu, bez toho, že by pochopili jeho tajomstvo. Až dar prenikavého pozorovania javu, dokonca by sa dalo povedať: zmysel pre skutočnosť,

ktorý zmúdrel, umožňuje naberanie všeobecných zákonov, súcich základňou javov (viz. napr. Galileo a húpajúca sa lampa v kostole v Pise).

Samozrejme k pozorovaniu sa musí pripojiť myslenie, ale umenie intenzívneho a sústredeného pozorovania k tomu dáva prapodnet a tak sa stáva aj smerodajným. Najprv teda nehovorí mnoho, že mnohý zaujatý hľadač „pozoruje“ respiračný priebeh. Rozhodujúce nájdeme až, keď ho môžeme sledovať zbavený akýchkoľvek starých, ako vlastných ako aj všeobecných predsudkov a predstáv, v úplnej nezávislosti na prekážkach a vedľajších javoch. A to je, ako sme už povedali, dosť ťažko splniteľná úloha. Pretože práve dnes starý ľudia dýchajú rôzne a väčšina zle, nie je ľahké vedieť rozlišovať medzi dekadentnými javmi dýchania a nerušenou „zdravou“ fyziológiou dýchania.

Tak sa vidíme opäť v situácii, že musíme niečo vysloviť, čo prirodzene sa bude mnohým čitateľom javiť mimoriadne ťažko pochopiteľným, dokonca podivným, čo však je nevyhnutné, pretože práve toto poznanie robí novú základňu, na ktorej až môže byť vybudované a ďalej rozvádzané všetko dôležité, čo prichádza do úvahy pre tieto výklady.

Položme si teraz najskôr otázku: akú hrá úlohu živel vzduchu voči zvukovosti tónu? Je tomu skutočne tak, ako si to mnohí ľudia predstavujú, že tvoríme tón zo vzduchu ? A keď pri tom postavíme na hlavu všetky názory tom, ako vedecké tak aj laické – musíme túto otázku zodpovedať rozhodným nie.

Vzduch, resp. prúd dychu má voči zvukovému prúdu, tónu splniť zásadne úlohu úplne iného druhu: dá mu akúsi živo plynúcu oporu, čím sa uvedie zmyslovo nepočuteľný tón do oblasti zmyslovo počuteľného.

Rudolf Steiner použil raz obraz: Ako stojí človek na zemi, tak stojí tón na prúdiacom vzdušnom živle. Ako by tu človek nemohol byť, musel by „spadnúť“, keby mu zem neposkytovala oporu, tak tón, keby mu prúd vzduchu nezabránil „spadnúť“, alebo lepšie povedané „prepadnúť“, tzn. Ďalej kmitať v nepočuteľne. Ako málo si však musíme za každým znovu opatrovať zem, aby sme mohli na zemi stáť, presne tak je nezmyselná predstavy, že zakaždým tvoríme alebo formujeme zo vzduchu tón.

Tón je skutočne niečo súcne, a v plynúcom vzdušnom prúde máme živel, ktorý ho nesie a robí počuteľným.

Pri tom musíme klásť dôraz na slovo „plynúci“, lebo záleží na pohybe vzdušného živlu! Tým, že v sebe môžeme pohybovať vzduchom, môžeme spievať, ba vôbec žiť. To, totiž, čo potrebujeme pri dýchaní, nie je v skutočnosti vzduch sám o sebe, ale pohyb vzduchu.

Aj pri spievaní záleží na pohybe vzduchu, nie ako sa myslí v dnešnej pedagogike spevu: na množstvo vzduchu ako takého, ktorý do seba vdychujeme a vydychujeme a ktorý potom viac-menej stlačíme v „oporný stĺp“, uvedený do kľudu, kompaktný.

Mali by sme však uvážiť, že v skutočnosti nedýchame iba pľúcami, ale celým povrchom svojej hlavy! Pretože však táto časť dýchacieho priebehu radikálne uniká nášmu vedomiu, zabúdame – každopádne pokiaľ ide o praktický postoj k respiračnému procesu – túto dokonca omnoho väčšiu činnosť na vzduchu vôbec započítať. Každopádne sa berie do úvahy pri všetkej vedome použitej technike dýchania dnes len vzduch vdýchnutý pľúcami. A pri tom je pre spievanie práve vzdušný prúd vdýchnutý a vydýchnutý pokožkou nemenej tak dôležitý, ako pľúcny vzdušný prúd. Zrkadliaci tón, tón, ktorý znie tak, akoby znel priestor okolo človeka, teda objektívny tón, by sa nemohol prejaviť, keby ho nemohli niesť aj pohyby tohto vzdušného prúdu vplývajúceho a vytekajúceho v úplnej skrytosti na všetky strany a ho neurobili počuteľným.

Samozrejme nemôžeme postrádať pľúcny vzdušný prúd, ale nemali by sme stratiť zo zreteľa, že predstavuje len jednu časť celkového procesu a predovšetkým si musíme ujasniť, že nesmie podliehať žiadnej inej zákonitosti než celkový proces, ktorý podlieha základnému princípu pohybu, rytmu, dokonca je sám rytmom. A je nutné uznať, že to je vypadnutie pľúcneho dýchacieho procesu z celkového procesu respirácie, čo viedlo k jeho degenerácii. Pľúcny proces dýchania, presnejšie povedané, vypadol z jednotného rytmu celkového procesu. Ako odcudzený, ako viac-menej oddelený dielčí proces vedie dnes akosi samotné bytie podľa toho ako začal podliehať našim mu vnúteným a z individuálnych ťažkostí (ako ľubovoľne tak tiež neľubovoľne) utváraných rytmov.

Z toho však vyplýva, že nám musí ako o úlohu ísť o to, aby sme opäť pľúcny dýchací proces začlenili k celkovému procesu respirácie, tzn. aby sme sa vedome snažili začleniť pľúcne dýchanie jednotnému rytmu celého respiračného priebehu príslušnou činnosťou na vzduchu.

Keď proces dýchania, ako sme to opakovane podporovali, nesmie zasahovať do vedomia, tak bude predsa len pochopiteľné, že sme nútení sa s ním prechodne vedome zaoberať za účelom preškolenia, len záleží pri tom najvyššou mierou na tom „ako“!

V podstate musí pri nácviku umenia akýkoľvek, predtým vedome dosiahnutý školiaci proces – byť „zabudnutý“. Keď sme si teda zvykli na zlú respiráciu, tak sa musia nájsť prostriedky a cesty, ktorými si môžeme tento nesprávny spôsob dýchania odvyknúť a získať správny.

A akým spôsobom nám to bude umožnené? – Tohto správneho dýchania dosiahneme, keď sa nám pri spievaní podarí posilniť jednotný rytmus dýchacieho procesu náležitými pohybmi na vzduchu tak, že celkový proces postupne zo seba dostane silu nasať pľúcny dýchací proces opäť do svojho vrodeného rytmu ho prijať a začleniť.

Pohyby však môžeme prevádzať len pomocnými výkonmi svalového systému a tak nebude môcť pôsobiť čudne, že musíme pre túto úlohu hľadať príslušné svaly, aby sme ich oživili a posilnili.

Keby sme si mohli dobrou vôľou bez ďalšieho odvyknúť pridržiavať sa vzdušného živlu samotného, čo ale robíme (keď sa pripravíme tak, aby sme sa snažili kvantitatívne, čo možno najviac vzduchu vdýchnuť) ale aby sme nechali určiť dýchací proces sám, aké množstvo vzduchu musí spotrebovať, potom by sme urobili veľký krok smerom k svojmu cieľu a nepotrebovali by sme chodiť žiadnymi ďalšími okľukami. Ale mnoho skúseností ukázalo, že toto nemôžeme dosiahnuť bez zvláštnych pomocných prostriedkov.

Pri tom sa ukázala pomoc rytmického prvku práve najúčinnejšou. Mali by sme robiť dychové cvičenia tak, že spievajúceho uvedieme do pohybu určitými svalmi a preto bezprostredne zapôsobíme na vdychovanie a vydychovanie a to do takých pohybov, ktoré majú vyslovene rytmický charakter.

Pri tom máme nechať vstúpiť do popredia svojho vedomia zážitok týchto rytmických pohybov, sústrediť sa takpovediac úplne na rytmus pohybov. Inými slovami – aby sme sa správnym spôsobom dostali pri spievaní k procesu dýchania, musíme ho akosi zastrieť rytmickými pohybmi! Tým je naše vedomie odvrátené od dychu ako takého a následok je, že sa otázka kvantitatívnej spotreby vzduchu stiahne sama o sebe do pozadia!

Vonkajší vzduch, ktorý vdychujeme môžeme pociťovať istým spôsobom ako mŕtvu hmotu. Tým však, že ho prijímame do sebe, vteľujeme ho do svojej životnosti,

uvádzame ho do pohybu, zmení sa, stane sa niečím živým, ako všetko, čo do seba „vteľujeme“.

V tejto činnosti prenikať stále „mŕtvu“ hmotu niečím živým, pohybovať ju skrz seba, aby sme ju opäť prepustili, prežívame pravú podstatu dýchacieho procesu. Iba z tohto princípu môžeme porozumieť respiračnému procesu skutočne sa naučiť ho viesť.

Keď už teda nerobíme žiadne dýchacie cvičenia, ktorá sa vzťahujú na kvantitatívne čo možno najväčší príjem vzduchu, ale vybudujeme ho tak, že spievajúc vrátime svoju pozornosť svalom, ktoré majú zákonite vykonávať primárne pohyby na vzdušnom (ktoré svaly pri tom prichádzajú do úvahy, uvidíme čoskoro), dodať im energiu a labilizovať ich, keď ich činnosť uvedieme do súvislosti s rytmom, sú priebehy respirácie pozvoľna odnímané nášmu vedomiu, a nakoniec prežijeme, že dosiahneme skutočne to, čo sme pred tým vytýčili ako požiadavku: priebeh dýchací nás má pri spievaní znepokojovať tak málo, ako pri všetkých denných zamestnaniach.

Potom ale tiež vieme, že tento strach z nedostatku vzduchu a kŕčovité uľpievanie na hmotnom vzduchu predstavuje najhrubšieho nepriateľa správneho dýchacieho procesu.

Ak prežijeme naproti tomu proces dýchania ako proces pohybu na vzdušnom živle, potom nastane úplne od seba takpovediac pozvoľna celková nezávislosť oboch týchto procesov a procesov spevu, a to tak v ďalekosiahlej miere, že nakoniec bude jedno, či si slúžime pohybmi pri nadychovaní alebo vydychovaní vzduchu.

Prirodzene tu hrajú veľkú rolu mnohé schopnosti, ktoré tiež musíme nadobudnúť a o ktorých sme sa mohli čiastočne zmieniť v predchádzajúcich kapitolách.

Ak ale medzi iným visí, napr. príchlopka svojou matnosťou v ceste prúdenia vzduchu ako kameň úrazu, tak je narušená kontinuita vzduchového prúdu. A keď tieto časti ľudského organizmu, ktoré majú predovšetkým uskutočňovať rytmické pohyby pri vdychovaní a vydychovaní, nefungujú správne, pretože sú stvrdnuté, potom to ale znamená ťažkosť, ktorá je rozhodujúca pre priebeh celého postupu. Tu sa práve musíme energicky postarať o to, aby tieto svaly boli opäť vtelené príslušnou činnosťou do vedomia a tým – do živého.

Dostávame sa týmto ku praktickej stránke toho, čo nám náleží uskutočniť ako úlohu na dýchacom procese!

Musíme predovšetkým zodpovedať otázku, kde máme hľadať východisko pre jednotlivé pohyby na dýchacom procese, a ktoré svaly ľudského tela sú priradené respiračnému procesu ako bezprostrední služobníci.

Jednotný, zdravý a správny pohyb na procese dýchania nastáva v krajine plexus solaris, ktorý je v najužšom funkčnom spojení so svalstvom bránice. Z toho je pochopiteľné, že sa môže jednať len o tieto svaly a naviac o brušné svaly, ktoré ako nositelia pohybu sú v intímnej súvislosti so svalmi bránice.

Ak sa pokúsime objektívne pozorovať, kam preložíme neľubovoľne pri tzv. bočnom dýchaní vlastne bod vzniku pohybu, tak ho nájdeme v samotnej oblasti pľúc resp. v rozširovacích pohyboch hrudi a pľúc.

Tu sme sa zmocnili iba na korene! Vytvárame, keď zachádzame s procesom dýchania dnešným spôsobom, keď sa pokúšame ho vytvárať dychovými cvičeniami, ktoré smerujú ku kvantitatívnemu nadychovaniu ako takému, nové skrz akosi bokom ležiace od jednotného, prúdiaceho celým človekom zdravého, normálneho procesu! To ešte nie je dosť: hromadíme a zadržujeme prúd vzduchu, ktorý ostáva živý len

v pohyboch v týchto cudzích centrách, a potom sa čudujeme, keď nemôžeme nájsť harmonické, v sebe spočívajúce dýchanie pri spievaní.

Samozrejme za tieto ťažkosti môžeme robiť zodpovednými čiastočne všeobecné vývojové stavy dnešného ľudstva: pretože podobne akosi str. 102 celý riadok dolu...., či proces človeka podlieha zmene k zhrubnutiu alebo stvrdnutiu, vzniká niečo podobné ako pri jazyku, keď aj tu sa akosi rozpadá procesuálna jednota, čím začíname pomaly strácať vedomie správneho dýchania.

Tak vzniká možnosť, že môžeme akosi tvoriť viac centier, ktoré sú potom pomenovávané menami: bočné alebo rebrové dýchanie, klavikulárne, diapragmatické alebo brušné hĺbkové dýchanie. Pri všetkých rôznych druhoch dýchania máme však čo robiť s ľubovoľným prekladaním východzieho bodu pohybov k jednému z týchto centier: to ale znamená, že zakaždým štepíme svoj po pravde jednotný proces dýchania a vnútime mu dva dokonca viac druhov funkcií a rytmov. Časť celkového dýchacieho procesu totiž, ktorý funguje viac v celom človeku a zvlášť kožným dýchaním, ktorý je väčšinou nevedomý a bez ďalšieho môže byť oddelený, je však neúprosne udržovaný u svojho základného rytmu. Vidíme: vlastne máme čo dočinenia s dýchacím organizmom, ktorý chce fungovať jednotne a ktorý je nám pozorovateľný len z časti ako pľúcny dýchací proces. A pretože na to nedbáme, ale považujeme túto časť, ktorá je vedomiu najľahšie prístupná, výlučne ako celý proces dýchania, mohli sme zabudnúť, že v dýchaní máme pred sebou živý organizmus, ktorý musí sledovať svoje pravlastné zákonitosti, proti čomu sa nemôžeme vzoprieť, bez toho, že by sme neonemocneli.

Ak chcem, aby sa dýchací proces uzdravil, (a my s ním) potom musíme usilovať o to, vrátiť mu jeho prirodzene jednotný, pravlastný rytmus, to však znamená, získať jedine správne východisko pohybov a konsolidovať ho pod bránicou.

Tak potom bez ďalšieho vysvetľovania uznáme, že nám musí záležať na tom prednostne spracovávať svalstvo bránice ako aj brušné svaly, aby sme ich utvárali tak pružne a živo, aby mohli sledovať všetky zámery dýchania, keď budú schopné úplne uskutočňovať správne pohyby na vzduchu pri spievaní.

A samozrejme je značná miera práce pre pružnosť, pohyblivosť a schopnosť reakcie týchto svalov, ktorá sa tu musí vykonať. Nestačí totiž, aby naprosto počúvali naše vedomie, ktoré im máme venovať s pomocou rytmických prvkov na začiatku školenia, ale musia vedieť uskutočňovať túto činnosť s takou samozrejmosťou, že nakoniec nemusíme pri tom byť so svojim vedomím a môžeme ich úplne oddať procesu dýchania.

Preto musia byť tieto cvičenia robené od začiatku, ako sme už poznamenali. Pretvárajú pomaly, ale vytrvalo respiračný proces v priebehu práce tak, že sa stáva zároveň tuhý a pružný, preberá pri spievaní postupne sám od seba iniciatívu, pokiaľ ide pri respirácii o fyziologické priebehy.

Potom tou mierou, akou sa to deje, môže celý postup dýchania vedomiu uniknúť. Funguje samostatne, „prirodzene“ – samozrejme ale na vyššom umeleckom stupni. Pre speváka ale znamená tento spôsob dýchania, že môže prakticky zabudnúť, úplne zabudnúť, že pri spievaní tiež – musí dýchať.

A ak spojíme napr. tento základný princíp „ako“ dýchanie s melodickými alebo harmonickými prvkami, tzn. ak spievame dychové cvičenie, ktoré sú tak postavené, že majú tendenciu prikláňať sa viac k melodičnosti alebo harmoničnosti, tak je toto „ako“ dýchanie najideálnejším služobníkom, aby sa priviedli požehnané účinky týchto cvičení celému organizmu človeka: buď že chceme pôsobiť istou metodikou na hlavovo nervového človeka alebo harmonickým prvkom viac na stredného

rytmického človeka alebo zvláštnym rytmom (môžeme to nazvať tiež takt) priamo na človeka končatín – naučíme sa stále viac uznávať, že takáto respirácia, fungujúca jednotne sama o sebe je ako zdroj, z ktorého prúdia stále uzdravujúce sily pre celého človeka.

*

Tak sa určite bez ďalšieho osvetlí väčšine čitateľov tejto knihy, že sa nemôžeme bližšie zaoberať takýmito cvičeniami, o ktorých je tu zmienka, lebo možno povedané nemáme! Ak by sme chceli postupovať sebapodrobnejšie a opatrnejšie, dôjde nevyhnutne k nedorozumeniam a k otvoreným otázkam a tieto dajú opäť nové východisko pre ďalšie pomýlenie a škodlivé účinky. Jedine živým osobným prenosom a predovšetkým bezprostrednou ukážkou budú tieto cvičenia môcť spôsobiť to, čo majú.

Chceli by sme sa ale zaoberať jednou skutočnosťou, pretože môže reálne poukázať pre vôľu hľadať tento skoro bohužiaľ zásadne ľahko dotknutý cieľ: Keby sme boli dostatočne bdelí, pokiaľ sa týka našich úvah, tak by nám bolo tiež možné, nadobudnúť poznanie o správnych postupoch respirácie, ktoré môžu zabrániť do značnej miery úpadku tohto procesu. Prečo neprídeme na myšlienku aj tu pozorovať malé deti, keď spievajú? Väčšina zdravých detí, keď sú ešte malé, dýcha správne. Aj keď niekedy uprostred slova „naberajú dych“ alebo pri nadychovaní spievajú ďalej, tak to nehovorí nič o spôsobe ako sú činný pri procese dýchania. Pretože však respiračný proces, ako už sme povedali, podlieha viac-menej tým istým odbúravacím procesom, o ktorých sme hovorili v predchádzajúcej kapitole v súvislosti s jazykom, tak musíme sa pokúsiť ho pozorovať, skôr než nadíde tento zvrat vo vývoji dieťaťa.

Nielen u dieťaťa môžeme nájsť správne dýchanie, ale aj u dospelého, skutočne zdravého človeka! Je len otázka, kedy toto správne dýchanie môžeme u seba zastihnúť. To je okamih, keď sa prebudíme zo spánku. Keď miesto, čo by sme sa prebrali, ležiac na chrbte, sa správame úplne ticho a proste sa snažíme udržať tú istú vnútornú náladu, ktorú si prinášame zo spánku, tak objavíme určite inú dýchaciu činnosť, inak uspôsobené pohyby, než sú tie, s ktorými prežívame neskorší priebeh dňa, a ktoré sa ihneď dostaví, keď sme úplne precitli. (niečo iné je samozrejme dýchanie v hlbokom spánku, ale na tomto rozdiele nezáleží.

Jedno je však pri tom isté: Nenájdeme pri sebe v tomto okamihu žiadne bočné dýchanie, ale úplne hlboké dýchanie, pri čom pohyby robia práve brušné svaly a svaly bránice.

Vidíme teda, že v škole odhalenia hlasu sa musí celkom brať zreteľ už na organičnosť v súvislosti so spievaním, ale len a výhradne pokiaľ môže ísť o tie svaly, ktoré sú priradené viac-menej nášmu zdravému zmyslu pre pohyb a nikdy o niečo vnútorne organického alebo neorganického, čo je odňaté nášmu zmyslu pre pohyb.

Toto organické sa však nepoužíva ako niečo stupídne mechanicky bábkové, ale ako niečo živo pohyblivé, niečo, čo je akosi schopné utvárania ako vlastné súcno.

Samozrejme nemá tu byť podané žiadne hodnotenie športu a gymnastiky, ale len sa má povedať, že umenie a šport našej doby nemôžu mať nič spoločné. Pre moderný šport je totiž typické práve to, že oddeľuje organičnosť od duševna a duchovna a pri tom ich mechanizuje. Zloduch doby rozkladá to, čomu sa môže dariť len ako organizmu, keď, keď to ostane ako celok zaradené do života, na jednotlivé súbory, ktoré sú pozorované a s ktorými sa zachádza oddelene. Učenie sa spievať však je tu jedine myslené, nemá práve nič spoločné ani v najmenšom s nejakým mechanickým spôsobom cvičenia. Umelecký spev je zosilnená súhra duchovných, duševných a telesných funkcií, z ktorých ale behom umeleckého utvárania smú vedome vládnuť len tvorivé sily.

Musíme sa na človeka uvažujúc anatomicky a fyziologicky, pozerať ako na jedinú organicky členenú bytosť, ktorej funkcie sa akosi delia v okruhoch jednotlivých orgánov resp. tam dominujú. Nie je preto žiadna jediná orgánová funkcia a pôsobenie, ktoré by ostali v sebe uzavreté. A tak môžeme právom povedať: Človek nespieva len hrdlom, ale skutočnú podporu dáva jeho spevu hrdlo rozšírené a rozprestierajúce sa po celom ľudskom organizme a neznamená nič iné ako: celý človek!

*

IX. ZÁVER

Keď som raz, unavený moderným umeleckým prevádzkou a verejnou činnosťou, vyjadril znechutenie Rudolfovi Steinerovi, prehlásil z nikdy nevysychajúcej studnice svojej dobroty zmierujúce a povzbudzujúce slová: Keby ľudia spievali, viac spievali a predovšetkým správnejšie spievali, bolo by na zemi menej zločinov.

Už ľudová reč naznačuje, že táto pravda je známa, keď razí okrídlené príslovie : „Kde sa spieva, tam sa kľudne posaď, zlí ľudia nemajú žiadne piesne.“ To neznamená nič iné, že spev tam, kde si zasluhuje skutočne svoje meno, je proste výrazom istého dosiahnutého stupňa vývoja.

Rudolf Steiner však mienil na niečo, čo je hlbšie! Poukazoval na podstaty sa dotýkajúcej a podstatu premieňajúcej moci spevu.

Cudný, pred každým jednotlivým záujmom alebo dokonca vnútorným a vonkajším kompromisom najhlbšie strážený vzťah speváckeho umelca k jeho povolaniu, ako to bolo v starých, ešte viac v starších alebo dokonca v najstarších dobách sa v našej dobe skoro úplne stratil. A musel sa stratiť, pretože s pokračujúcou stratou duchovnosti ľudstva bol krásny tón stále viac pociťovaný ako duševne sebecké „dal“ a stále menej ako výraz tvorivého pôsobiaceho zjavenia ducha. Hlasovo nadaní v našej dobe, ktorí sú len vo vzácnych prípadoch aj skutoční umelci, sa stalo vlastníctvo krásneho orgánu skôr prostriedok k uspokojovaniu ctižiadostivosti, k nadobudnutiu slávy a peňazí.

Ako veľmi sa stratil samostatný vzťah k ich umeniu dokazuje výraznejšie než všetko, ich neschopnosť vytvárať školy, lebo to môže samozrejme vychádzať len z vlastného zážitku sveta tónov, nikdy z teoretického názoru. Preto je pochopiteľné, že títo akosi len na vonkajšej strane svojho povolania hmatajúci umelci zotrvávajú dobrovoľne alebo nedobrovoľne vo svojom závislom vzťahu k niektorej z mnohých škôl po celé povolanie svojho života, buď že nemôžu novo získať po rýchlo nastupujúcej zmene hlasu sami ako „učitelia“ alebo „umelci“ vzťah k bytostne oslobodzujúcemu a bytostne povzbudzujúcemu zmyslu svojho umenia.

Nielen pre spev platí to, čo platí pre všetky tvorivé činy: Rozvažuje „čo“, viac rozvážny „ako“.

Reproduktívne umenie spevu je produktívne ale len vo vytváraní škôl, v produktívne v samostatnom „ako“ utváraní tónu. Tu mu nemôže nikto pomôcť ani vec ani tradícia, je úplne samé a vo svojom vlastnom okruhu sa môže len samé vyznať.

Toto „ako“ pravého dobového a do budúcnosti ukazujúceho umenia spevu však otvárajú až slová Rudolfa Steinera. Ostane totiž skryté pre umelcov prehrešujúceho sa nedostatočnými metódami rovnako ako pre laika a umeleckého diletanta: vedľa muzikálneho „ako“ speváckych odhalení vychádzajú zo školy najvýznamnejšie účinky.

Uvedomme si na tomto mieste, čo sa povedalo v prvej kapitole o zásadnom protiklade medzi „ako“ bežných metód a „ako“ odhalenia hlasu, ako sa to tu myslí. Na „ako“ takéhoto hlasu odhalenia nie je nič menšieho než praktické uvedomenie si

skutočností, ktoré stoja vyššie než pozemská skutočnosť, v ktorej podstate pôsobí a tká vznešená príčina všetkých zmyslových tónových prejavení.
Za „ako“ je preto vnútorná premena podstaty, ktorá sa vzťahuje na celý vzťah k životu vo všetkých jeho javoch, ktorý preto pôsobí v pozitívnom zmysle svetonázorovo tvorivým spôsobom – a nielen to, musí pôsobiť, a to tak, že sa v tomto utváraní svetového názoru doplňujú náboženské, vedecké a umelecké snahy, keď sa vzájomne organicky podporujú.
Za „ako“ takéhoto umeleckého cvičenia vyrastá preto nový a zvýšený pocit zodpovednosti, ktorý sa stavia proti potrebám umenia davu smädného po kráse spevu. Za týmto viac než „čo“ znamenajúceho „ako“ je však tiež – a to nie je menej dôležité – nevedomý zásah tvorivých procesov na poslucháča, ktoré prebiehajú v spevákovi.
A to je niečo významne dôležité! Tu vstupujeme do oblasti, ktorá môže prijať svoje základy len v hrubo naznačenej elementárnej forme vonkajšou vedou. Čo totiž musí povedať o kmitoch vzduchu a podobne, je len niečo druhotné, čo sa ťažko dotýka podstaty veci.
Všetko, čo môže byť povedané mechanickou predstavou, všetko, čo môže byť povedané na základe mechanického, registračného umenia a prenosu človekom vytváraných tónov na zmyslový aparát a myseľ poslucháčov, nič vypovedať o pravých tvorivých procesoch, ktoré prebiehajú v tvoriacom speváckom umelcovi, a rovnako nič o subtílnych najvnútornejších protiúčinkoch, ktoré tieto procesy vyvolávajú v načúvajúcom ako akúsi odpoveď.
Duchovnou vedou však môžeme vedieť, že pri spievaní činné orgány: ústredný orgán spievajúceho – hrtan – sú vo vzájomnom vnútornom vzťahu s prijímajúcimi orgánmi pre tóny (prednostne sluchom), fungujúcimi v poslucháčovi.
Zlý rečník alebo spevák znásilňuje nielen svoje vlastné orgány, ale aj orgány svojho poslucháča neprirodzeným „ako“ svojich na poslucháčov presahujúcich tvorivých procesov. Kto by nevedel ako sami pociťujeme nábeh k zachrípnutiu a kŕčovitosti hrdla, keď sme nútení počúvať dlhšiu dobu zachrípnutého rečníka alebo človeka spievajúceho nútene a stiesnene.
Práve aj pri spievaní má správne a nesprávne (dobové a nedobové, dobré alebo zlé, ako sa chce) svoje liečivé a škodlivé následky. Rečník, ktorý sám ochorie zlou metódou, nakazí jemne aj svoj okruh poslucháčov.
Prirodzene pre túto úvahu nehrá krása orgánov žiadnu rolu, lebo samozrejme sa môže navzdory krásnemu hlasu – nesprávne spievať.
Túto skutočnosť, vyslovenou tak lapidárne, môže pravdepodobne mnohý čitateľ ťažko uznať. To je tým, že sa proste neprezrú následky, ktoré vznikajú nesprávnym použitím speváckych orgánov.
Prečo potom trvajú skoro vo všetkých prípadoch, tzv. dráhy spevákov z povolania, keď dosiahli plného vzostupu, tak prekvapivo krátko? Obdivuhodné, keď vezmeme do úvahy, že pre hovorenie a spievanie používame presne tie isté fyzické orgány, a že nám reč ostane uchovaná všeobecne až do najvyššej staroby. Síce naše doba stratila povedomie pre správne umelecké hovorenie (viz poznámka), čím sa spôsobili silné úpadkové procesy, ale tak katastrofálne ako nesprávna činnosť pri spievaní nepôsobia na organizmus hrtanu a jej sily.
Dôsledok by teda musel byť, aby sme udržali aj schopnosť ku spievaniu až do vysokej staroby, keď správne spievame.
Áno, tak tomu skutočne je! V tejto škole sa napr. niekoľkokrát stalo, že ľudia, ktorí nikdy nespievali a boli pevne presvedčení o tom, že nemajú vôbec žiadny hlas, ktorí však v sebe nosili veľkú túžbu a lásku ku spevu, vytrvalým zamestnávaním sa týmito

cvičeniami ku svojmu ohromeniu a radosti hlas nadobudli, a táto staroba teda, napriek tomu, že prekročili štyridsiatku, , keď inak začínajú všeobecne umierať spevácke sily.
Rozumieť takýmto javom je všeobecne len možné, keď ich uvedieme do súvislosti s výkladmi na začiatku tejto knihy! Stačí len uvážiť, že hlas nie je nič pozemsky reálne, čo prichádza a odchádza a môžeme sa toho dotknúť ako inej hmotnej veci, ale nadzmyslová podstata, ktorá vo svojom vlastnom bytí dokonca je málo dotknutá tým, či niekto vie spievať navonok alebo nie. Potom sa nám ujasní, že stačí len odpratať „prúdy“, všetky obmedzujúce „priepasti“ a nakopené prekážky, ktoré so sebou prináša organizácia neopotrebovaná alebo nesprávnym použitím onemocnená – a prúd bude plynúť, aj keď sme dve tretiny svojho života verili, že nemáme žiadny hlas.
Vidíme: viac-menej predsa len vrcholia otázky po podmienkach pravého umenia spievať, po zdravom alebo chorom stave našich speváckych orgánov a síce ide pri tom najviac o také subtílne formy a také stupne najrozličnejších ochorení, že si to vo väčšine prípadov ani sami neuvedomujeme, a pred čím vonkajšia lekárska veda musí proste stáť nechápavo. Pre tieto ochorenia totiž môžeme stanoviť správnu diagnózu, ako aj nájsť nové lieky, keď sme ochotní ich hľadať v samotnom umení a toto hľadanie a pomáhanie by muselo začať už v dobe, keď dieťa ešte buduje svoje orgány reči a spevu tzn. po celú školskú dobu.
Človek musí prežiť, čo to znamená, keby dieťa počulo od svojho okolia stále správne hovorenie a spev a od začiatku bolo vychovávané, aj aby samo správne spievalo, aby mohlo zmerať, akým sa môže tým zabrániť škodám najrôznejším spôsobom sa neskôr vyžívajúcim! A nemôžeme dosť často opakovať: vôbec nehľadiac k tomu, že sa potom objaví správne umelecké vzdelanie skoro ako hra, merané podľa tvrdých a ťažkých bojov a prekonávaní, ktoré musí podstúpiť ten, kto nebol uchránený od toho najprv v rannom detstve a potom v škole znásilňované tzv. kričaným spievaním na svoje orgány spevu a dychu a pomaly ich urobiť chorými (viz. aj kap. VII), lebo to je zvlášť závažné u takýchto javov ochorenia, že neostanú obmedzené na ničenie v hrdle samotnom, ale že bezprostredne zasiahnu celý ľudský organizmus.
Samozrejme v praxi sa ukazuje stále jasnejšie, že v tejto škole odhaľovania hlasu samotnej máme účinný prostriedok, ktorým môžeme pôsobiť silne a všestranne terapeuticky! Ale nemalo by nám pripadať ťažké uznať, že je nutné dávať prednosť včasnému zabráneniu škôd pred škodami napravovanými vo vysokej starobe. T7m skôr, že sa stále častejšie potvrdzuje, že škody, ktoré viedli už k pretváracím procesom až do fyzickej organizácie, možno ťažko odstrániť opäť bezo zbytku.
Z toho je zrejmé ako za „ako“ zachádzanie s hlasom alebo za činnosťou hlasovou, tak ako to je tu mienené, je mnoho významného a ako práve v takomto „ako“ je niečo tvorivo samostatného pri speváckom umení.
Skutočne, keby sa vo svete spievalo viac a správnejšie ako to musí byť označené ako skutočne dobové – zločinov by muselo ubúdať, lebo to nečasové a choré by sa účinne potieralo.
Používali sme rozlične, ale plne vedome výraz: „časom požadované spevácke umenie“, a mnohí naši súčasníci by si možno mohli myslieť: „Samozrejme, táto materialistická epocha je spôsob, ktorý jej zodpovedá!“
To ale nie je správne! Doba materializmu nie je síce premožená vo svojom životnom pôsobení, ale je premožená vo svojom zdroji duchovnom. Preč od materializmu, to je všeobecná, aj keď viac ešte nevedomá než vedomá túžba ľudí. Táto túžba má ale svoju základňu v nevedomých, ale zákonitých premenách ľudskej povahy, ktoré museli predchádzať takýmto prejavom túžby slúžiac ako základňa.

Človek sa práve mení organicky, fyzicky a psychicky od epochy k epoche. A ak si uvedomuje vôľu k premene, je v nevedomí už metamorfovaný.
Premenou celkových procesov ľudskej povahy však sa premieňa tiež spôsob spievania. Ten bol v rôznych epochách rôzny, v pradávnej dobe, dnešnej ťažko ešte podobný a b budúcnosti sa bude opäť premeňovať. Umenie spevu v sebe samostatné má teda sprostredkovávať ľudstvu svoju metódu primeranú dobe od epochy k epoche.
Že tu raz nastal akýsi výnimočný stav a to v materialistickej dobe, by mohlo byť vcelku pochopiteľné z týchto výkladov.
Iste by sa tu mohlo, dokonca akýmsi zdanlivým právom, poukázať na to, že staré školy, ktoré nikdy plne nestratili vo svojich zástupcoch tušenie správneho, vytvárajú v jej zmysle osviežujúce neskoré kvety. Tu nie sú mienené spevácke povahy ako Jenny Lind, Patti atď.(aj keď oni spievali už v znamení úpadku), ale tu sú mienení súčasníci Caruso, Hempch(Hempek,Hempel?), Ivogün?. A aj keď sa aj pri týchto menách musí povedať, že to priviedli viac-menej silným inštinktívnym nadaním alebo tiež opretí a ľudovú reč a ľudovú duševnosť (Caruso, Giannini) napriek nesprávnej výchove školou k významnosti a svetovej sláve, tak sú to predsa len neskoré kvety na strome starého vývoja. A zimné farby, farby, ktoré začínajú blednúť v chlade blížiacej sa zimy.

*

Ak teda musíme hovoriť o dnešnom speváckom umení ako o niečom, čo je vo výnimočnom stave, tak by sa pri tom nemalo zabudnúť, ani na vonkajšie pomery, rámce, v ktorých toto „výnimočné umenie“ sa popisuje, do popisu bezprostredného, ktorými sú jednak všeobecný spôsob vedomia a myslenia, ktorými sú ich prejavy prijímané.
Ak sa pozeráme objektívne, a to nielen ako, výkonný umelec, ale aj ako poslucháč na dnešné koncertovanie a operníctvo, tak môžeme asi cítiť, že tieto formy začali byť prežitkami, stávajú sa prázdnymi a nudnými. Poctivá životná potreba týchto hudobných zážitkov, podávaných v tejto forme, však ostáva vyhradená každopádne stále menej.
Tento jav, ktorý nie je ťažké rozoznať zo všeobecného stavu vecí, nám dáva iba odvahu pokúsiť sa o nový základ, ktorý by mohol asi dať novú základňu v inak utváranom, prehĺbenom a obsiahlejšom vzťahu ku všetkým týmto skutočnostiam.
Sme si dobre vedomí toho, ako musí byť nesmierne ťažko dosiahnuteľná premena vedomia, vo vzťahu k vnútornému a vonkajšiemu postoju práve k týmto veciam v dnešnej dobe. Príliš pevne sa v nás udomácnila mienka, že právo, voliť si životné zamestnanie, ktoré slúži čisto umeleckým cieľom, by mohlo byť prisľúbené len zlomku dnešných mladých ľudí. Kto nevyhovuje vopred žiadnemu úplne mimoriadne vynikajúcemu nadaniu by do toho „radšej nemal strkať prsty“ a „vyučiť sa niečomu rozumnému“ aj keď životné záujmy, životné nádeje a životná odvaha ukazujú jedine a iba týmto smerom.
Že však máme v umení vidieť nič menšie, než dar z milosti, ktorý je však daný rovnakým právom všetkým ľuďom, teda bez výnimky, a že my všetci máme takú potrebu vážneho sa zaoberania s nejakým umeleckým druhom, blízkym nejakej našej dotyčnej individualite ako denný chlieb – to ľudstvo pomaly zabudlo, až to úplne vypadlo z nášho časového povedomia.
Tak sa časom mohli vyvinúť také formy, ako napr. je naše koncertovanie a operníctvo, kde máme dve úplne od seba odpadajúce zásady, ktoré vzájomne viac-menej stoja príkro proti sebe: aktívne činného umelca (v najkrikľavejšej forme tzv.

hviezdu) a pasívne prijímajúceho poslucháča (ako skutočne esteticky požívajúceho - počúvajúceho tak aj chcejúceho sa zabávať).
A je viac než pochopiteľné to, keď všetko spievanie je nakoniec aj vzdelávané a používané v znamení týchto noriem, ktoré pomaly vyúsťujú do prázdnej remeselníckej prevádzky.
Pri tom sa musel stratiť s nepominuteľnou nevyhnutnosťou cit pre to, že v skutočnosti každé dotknutie sa s niečím umeleckým, či už ako výkonný umelec, alebo iba tzv. poslucháč, pôsobí zakaždým ako výzva, ako prosba na božské životodárne svety.
Tým sme však rovnako stratili akékoľvek povedomie zodpovednosti umenie samotného!
Kto vie alebo dnes cíti niečo i len pripomínajúce ako to, čo napr. starí Gréci (vo svojom dnes už samozrejme neopakovateľnom spôsobe) brali tak vážne, že to trestali smrťou, keď sa niekto odvážil pridať k tzv. planetárnym stupniciam cudzí tón, alebo dokonca spievať stupnicu pridelenú inému národnému kmeňu.
Samozrejme tento postoj spočíval na základne vtedajšieho založenia, veľmi sa líšiaceho od nášho dnešného, ktoré nariaďovalo Gréckemu národu napojenie na spirituálne svety úplne iným spôsobom, než by sme mohli len porovnať so svojím.
A predsa len sme nemuseli bezo zbytku túto vážnosť zabudnúť!
Práve táto hudba znamenala pre starých Grékov niečo úplne iné než dnešné hudobné umenie pre nás.
Hudba starých Grékov bola ešte úplne zapojená bezprostredne so spirituálnymi svetmi. Starý Grék vedel ešte načúvaním počuť zvučať a znieť vesmír, prežíval ešte hudbu sfér, nadzmyslovú skutočnosť v železných zákonoch hudobnosti, ako nám to je predané pod menom Pythagoras. A s týmto prežívaním vyplynulo pre Gréckeho človeka najzávažnejšia a najvážnejšia zodpovednosť úplne sama od seba!
Od tej doby prešla v priebehu časov hudba sama a počutie ľudí veľkými a mnohými premenami. Pre neskoršie obdobie Grécka, stredovek a všetky veľké a malé medzistupne, na ktorých napr. Bach, Beethoven, Bruckner atď ešte pôsobili ako jednotlivé brány pre inšpirované znenie, až do našej najnovšej doby, keď filmová hudba, jazz a populárna hudba by sa ešte rady stále viac chceli pretlačiť do popredia, spadla hudba tak povediac na zem, prijala do seba zemskú tiaž a je dnes bezo zbytku vystavená ľudskej ľubovôli.
Zo seba už nám neukazuje, už nám nedáva nič prežiť, čo by v nás mohlo vyvolať zodpovednosť alebo dokonca nanovo zrodiť.
A predsa len sú dnes ľudia ako napr. Hauer (viz. jeho knihu o výklade melos- Josef Mathias Hauer: Výklad melos, Lipsko, Viedeň, Curych), ktorý pociťuje prázdnotu a neplodnosť našej dnešnej hudby tak silne, že ju môže len ako šelest označiť. A i on dochádza z vnútornej nevyhnutnosti (vychádzajúc z úplne inej strany ako my) k tomu, zveriť sa načúvaniu a ho vytvárať. Aj on požaduje, nové vedomia a tým nové zmýšľanie pre hĺbky umeleckosti, resp. hudobných problémov.
Je pravda: musíme opäť dospieť ku skutočne spirituálnej hudbe! Všetci musíme opäť pozvoľna nadobudnúť schopnosť počuť znieť harmóniu sfér.
Toto však dosiahneme až vtedy, keď dosiahneme prenikavú premenu svojich vedomých síl pre tieto úplne nové ciele. Zo základného zážitku zodpovedajúceho zmýšľaniu sa však môže pomaly vyvíjať zárodok tejto schopnosti, ktorú si bude môcť človek znovu otvoriť raz spirituálnou hudbou. A tu je práve to najprvšie, čo musíme dôkladne premeniť, svoj celý vnútorný a vonkajší postoj ku všetkému, čo sa uvádza v súvislosti s umením a umeleckou prevádzkou dneška.

Keby sme sa tak pokúsili vyjadriť dôsledok toho, čo sa tu práve popísalo, z konkrétnejšieho až do praktického duševného jednania zasahujúceho hľadiska, tak by sme museli asi povedať:
Už by sme si nemali stavať pred seba ako cieľ pri vážnej umeleckej činnosti nejaké umenie „predvádzať“ zvláštne umelecké zručnosti (buď povahy vrodenej alebo nadobudnutej), ale cítiť sa uspokojení jedine skutočnosťou, že buď v akomkoľvek umeleckom odbore – sa môžeme bezprostredne spojiť správnym cvičením s nádhernými silami na krídlach umenia z mimozemských sfér pritekajúcich ľudstvu. Teda v prvej rade by nám nemalo záležať na dosiahnutí nejakého „umeleckého cieľa“, vytvoreného podľa určitých ľudských meradiel, ale na vstúpenia a možnosť ísť vôbec takouto cestou. A toto vedomie by nám muselo dokázať byť dostatočnou vzpruhou pre vážne, zodpovedné a nesebecké úsilie o umenie.
Keď sa potom na konci školenia dosiahnu zvláštne výkony, malo by sa pociťovať ako skutočný dar, pre ktorý by sa mal človeka cítiť bezo zbytku zaviazaný voči duchovnému svetu, pôvodu svojho umenia celým myslením, cítením a chcením. Ti však znamená, že sa nenechá niesť a hnať žiadnou, aj keď ešte jemne zastretou domýšľavosťou alebo sebectvom, ale že je ochotný, brať ťažkosti a prekážky ako skutočne úplne reálne odkazy na nedostatky a slabosti vlastnej ľudskosti, pre ktoré vyzveme všetky sily aby ich premohli a vyrovnali. Umeleckosťou však, o ktorú sa usiluje z takéhoto zmýšľania, plynú pomaly reálne pozitívne sily pre naše vyvíjajúce sa človečenstvo.: morálne, sociálne a skutočne slobodomyseľné impulzy.
Morálne, pokiaľ zameriame svoju aktívnu prácu na seba samého proti svojim vlastným silám a nedokonalostiam.
A sociálny? Tu sa dotýkame hlbokého zázračného tajomstva, ktoré, ak sa dá prežiť vo svojej prostej skutočnosti a páčení sa, a je s to trebárs otriasť i nadchnúť: Pramotív sociálneho pôsobenia predstavuje samotný svet tónov! Skutočne ako pôsobí behom takéhoto školenia vo svojom vzájomnom vzťahu vzájomne sa chrániac a podporujúc, keď najďalej pokročilý tón čaká na ostatné, prepožičia svoje sily najslabšiemu a najzaostalejšiemu z nich, až môžu vstúpiť ako uzavretá jednota na nový stupeň školenia, je ako sociálny vzor to najkrásnejšie a najdokonalejšie, čo by sa mohlo pozorovať ľudskými zmyslami. Či sa už prekážky pre jednotlivé tónové podstaty utvárajú sebaväčšie a rozličnejšie, neustále ostáva tendencia neomylne tá istá: vyrovnať sa, spojiť sa a vzájomne sa niesť. A v tomto zmysle pôsobí na celú ľudskú bytosť! Pretože však potom takýto duševný postoj musí považovať akúkoľvek závisť a nenávisť proste ako nezmyselné, môžeme si vzájomne prispievať a pomáhať, preniknúť dopredu na rovnako ťažký voz, v ústrety k cieľu, ktorý pre nás všetkých znamená to isté: skutočné uvoľnenie našej ľudskosti.
Teraz je čas hovoriť o zvláštnej skutočnosti, ktorá je tejto škole vlastná a v čom sa musí od všetkých ostatných škôl odlišovať. Najradšej pracuje iba jednotlivou výučbou so všetkými hlasmi zároveň. Nielen jednotlivou výučbou sa najrýchlejšie postupuje, ale keď viacero ľudí spieva postupne cvičenia. V počúvaní ostatných, na skromné, ale správne začlenenie vlastného hlasu do zboru ostatných, v láskavom spolunesení ostatných hlasov, až sa môže stmeliť v jednotu, máme niečo, čo sa intenzívne dotýka a podporuje vývoj jednotlivých hlasov – niečo sociálne v najhlbšom zmysle slova! Takáto práca nám daruje aj v spoločnom zážitku onen čistý oheň, ktorý môže nechať v nás vzplanúť vedenie o pravých úlohách umenia: To teplo, vzniknuté vlastnými činnosťami zvnútra, ktoré tak nutne potrebujeme, pretože je zdrojom všetkého života a znamená regeneráciu a liečenie pre našu celú ľudskú prirodzenosť.
Skutočne, keď môžu ľudia v úcte načúvať zjaveniam umenia v cudnom zážitku, nájde pravé nadšenie prístup k srdciam!

Svojou silnou nosnou silou nám dá impulz, aby sme účinne bojovali proti chladným, stuhnutým a smrtiacim mocnostiam, ktoré si chcú zaopatriť stále viac uplatneným zločinom.
Toto je totiž pravá úloha umenia a jeho nosič.
Nie preto, aby človeku pripravili zjemnenú zábavu, prúdi hudba a spev dolu na zem! Pre túto úlohu sa nám obetujú! A počítajú s každým človekom, bez úcty, nadania a pod.
Keď potom v takomto cvičení môže byť prežitý spoločne vedúce hľadanie stratených spirituálnych zdrojov hudby ako aj možnosti im pomôcť v ľudskom speve ku skutočne pravdivému prejavu, staneme sa nástrojom sociálnym tzn. nič menej než kresťanským impulzom predchnuté umenie.
A keď nás toto vedomie niekedy úplne prežhaví, potom tiež vzniknú pomaly možnosti, aby nechali zmiznúť staré formy pre hudobné prejavy až do príkrych protikladov predvádzajúcich hviezdy a baviť sa chcejúceho poslucháčstva a nahradiť ich novými skutočne sociálnymi.
Aby nám však nebeský svet niečo takéto daroval, aby vytvoril cesty, na ktorých by sme mohli zámerne postupujúc k umeniu a s umením prečistiť a rozšíriť svoju ľudskosť, to je milosť!
Áno, len tak cíti človek, ktorý je schopný ešte skutočne nábožensky cítiť vo svojich duševných hĺbkach a rovnako tak skutočný umelec. Obaja prežívajú vo svojich tvorivých chvíľach aj keď naivne samozrejme bezprostrednú skutočnosť tohto vyššieho k pozemskému svetu náležiaceho duchovného sveta. V čom je potom ich konanie iné, než že stavia mosty medzi ich brehmi?
Tie musia byť vytvárané so silou a istotou, aby mohli niesť mnoho duší, ktoré nie sú ani kňazmi ani umelcami, v ktorých však klíči táto hlavná vedomá túžba po vykúpení z temnej prázdnoty materialistického poňatia sveta.
Kde však tieto mosty končia, nemôžeme nájsť pravú skutočnú vedu o duchu, z ktorej širokých a hlbokých vedeckých okruhov si môžeme zaobstarať to, čo opäť môže slúžiť k vedomej orientácii v tomto vyššom svete. A môže byť označené ako skutočnosť, že umeleckosť takto hľadaná a prenášaná pripravuje a uľahčuje mnohým ľuďom uznanie a tým aj prijatie duchovno-vedeckých právd. Keď nás totiž pravé nadšenie nechá tušiť skutočnosť duchovného sveta, čo má za zmysel, sa vzpierať vede, ktorá môže iba jediná osvetliť tento svet a jeho zákony?
Samozrejme môžeme a musíme prežívať a učiť sa umeleckosti z umenia samotného a jeho zákonitostí, ak chceme rozumieť, čo robíme, plne to spojiť so svojimi vedomými silami, potom musíme, ako to už bolo viackrát povedané vziať na pomoc duchovnú vedu, pretože je schopná nás poučiť o súvislostiach medzi tvorivým svetom tónov a činom spievajúceho človeka len ona.
Bez duchovnej vedy by nebol nikdy možný ani len zlomok toho, čo sme sa pokúsili v tejto knihe uskutočniť. Javy pojmovým vysvetlením uviesť do istej súvislosti, je práve niečo iné, než ich prežiť a rozprávať.
Rovnako by sa bola táto škola nenechala viesť k istému záveru, ku ktorému mohla dospieť, skôr než Rudolf Steiner, tento priateľ ľudstva opustil fyzickú úroveň, bez jeho dobrotivého nápomocného zaoberania sa obtiažnymi problémami a zážitkami, ktoré sa vyskytli behom dlhej doby hľadania. Tak sa nebude zdať čudné, že by sme si ho radi chceli pripomenúť v úctivej vďačnosti teraz na záver tejto knihy.
Až raz vstúpi do ľudských sŕdc porozumenie pre túto jeho duchovnú vedu, nájdeme ľahšie pochopenie pre staré veci, o ktorých sme teraz hovorili.

S novými mladými ľuďmi porastú aj nové schopnosti, aby sa prekonali duševné a organické prekážky. Duše budú otvorené duchovnému svetu, a budú samé zo seba sa stále dozvedať o tom, o čom sa hovorí v tomto školení.
Až sa opäť plne prebudí povedomie ľudstva pre mystérium „človek“, potom budeme vedieť, že akékoľvek prevádzanie umenia, ak bude chcieť mať oprávnene toto meno, musí opäť vyústiť do mysterijnej múdrosti.
Jedine z mystérií dostal starý Grék spirituálnu hudbu.
Nám musí záležať na tom, ak si chceme opäť dobyť svojmu povedomiu doby primerané mysterijné miesto, čo ale budeme môcť len, ak budeme chcieť k tomu priniesť sily, zo samotnej duchovnej vedy. Tá nám dá prostriedok, ktorým nájdeme cestu z hrubej zmyslovosti k nadzmyslovosti.
A nech to, čo si môžeme dnes vypočuť v znení správne pochopeného a vybojovaného spievania, sa môže javiť mnohému človeku iba ako veštba – tak je to predsa len tá, za ktorou nás čaká skutočná možnosť prežívania duchovného sveta.
Celým okruhom týchto úvah sme teraz mohli stále viac poznať, ako v skutočnosti počúvanie v sebe nesie kľúč k mystériu spievania. A aj keď táto kniha musí vo vzťahu k vonkajšej štruktúre svojho obsahu byť pociťovaná samozrejme ako viac-menej vyslovene vedecká, nesmieme ale pri tom prehliadnuť, že to bola nesebecká oddanosť čisto umeleckému ideálu, čo dalo jedine a iba podnet, odvahu a vytrvalosť pre túto prácu. Preto asi budeme môcť porozumieť, že nám nebude stačiť ako posledná kapitola, hovoriť o tomto zároveň prvom a poslednom, v čisto umelecky zakončenej zásade počúvania tak, ako sa to doposiaľ dialo. To vyžaduje – ak to má prejaviť svoju skutočne vlastnú podstatu – inak utváranú formu popisu podľa čisto umelecky utváranej reči, ktorá vzniká z tvorivej fantázie. V nej spočíva práve táto silná moc, ktorej sa neustále musí dovolávať umelec a môže dávno zabudnuté pravdy v ľudskej duši znovu uviesť do vedomia a oplodniť ich. A plodne v najhlbšom zmysle slova to prežije nastávajúci spevácky umelec, keď si uvedomí opäť zabudnutý zmysel načúvania.
Tak by sme chceli na záver svojich úvah akosi nechať hovoriť načúvaniu samotnému. Nech nám postaví most, po ktorom sa môžeme teraz vrátiť z oblasti vedy do sveta umenia.

X. O ZABUDNUTOM ZMYSLE POČÚVANIA
Sen budúcnosti

Vy hviezdy, nebeské znamenia
makrokozmické pravdy,
stuhnuté do hlások, darujte nám
svoju vlastnú podstatu!

Vy sféry, svety zvuku,
zrodené z božej milosti,
ó znejte, pretečte nami sväto
s očistnou silou!

V rannom májovom svitaní
kráčali sme pomaly do údolia

zeleňou rosou svietiacou.
Posledné pruhy hmly
tiahli vonne striebristo pred nami,
v kmite okolo každého lístočku,
darujúc nespočetné perly každému stebielku.

Hviezdy kvetín
posielali svoj zo stebla utkaný farebný pozdrav
len nežne ako dych oku:
Čarovné tkanie nás prijalo –

Ťažko sme mohli pohnúť nohou,
nechať prúdiť svoj dych bez zábran,
naše srdce to počulo dobre:
Ponorili sme sa doprostred nami
predtým zahalenej
hlboko tajomnej vlády prírody.
A keď sme sa ticho ponorení zastavili,
zachvátil nás tichý pocit bôľu
aký prepadne cudzinca,
ktorý sa smie zúčastniť vážnej slávnosti,
o ktorej najhlbšom zmysle nič nepochopil.

Tu – náhle –
nad nami v rozkvitnutom strome
zajasá malý spevák!
Z pričarovaného ticha
sme boli tak prúdu vyľakaný,
že naše srdce citeľne tĺklo.
Ako ranné zvony, duševné krídla,
obetná žiara vďaky,
unikla z preplneného malého hrdla.

Aká neúprosne krásna vážnosť
však spočíva v tomto dianí!
Ó, kiež by sme len mohli my ľudia
Byť tak bezo zbytku pravdiví a oddaní.
Pocit bôľu
rastie a rastie
v našej duši.
Človek závidel stvoreniu.

Ale uprostred plynúceho prúdu zvuku
ustal vtáčik prerývane.
Čo sa stalo?
Uletel?
Vyľakali sme ho?
Nie, stále ešte sedel
na kvitnúcej vetvi,
avšak nepohnute tuhý a nemý.

V postoji zvieratka
vyjadrovalo sa také nesmierne napätie,
že sme sa domnievali,
ako ho cítime až do svojich vlastných článkov.
Stáli sme ako učarovaní.

Čaká na niečo?
Hľadí na niečo našim pohľadom neviditeľné ?
Cítiac sme vedeli:
Načúva –
načúva vlastným tokom zvukov,
ktoré sa stále vyššie
vznášajú nahor do modrého ranného éteru.
A to isté sväto tuhé ticho
šírilo sa nútene cez údolia a kopce:
načúvanie bez dychu poskytuje ako obetný dar
príroda Stvoriteľovi.

„A človek?
Akú obeť prináša najvyššej bytosti tvorstva?“
Na hlboko stiesnenom mlčaní našej duše
sa otázka zrodí skľúčene –
„Obeť? On?
Či vie o pravom pôvodnom stave svojej bytosti?
Pozná cestu k otcovskému základu?
nestojí ako zapudený paria,
len je divý a cudzí
uprostred velebne
sa prejavujúceho diania?
Komu len by mal priniesť svoju obeť, komu?
naša duša vznáša miesto odpovede
len zívajúcu prázdnotu...

Len čo sme sa dotkli len jednej z týchto otázok,
ďalšie sa rodia von:
„Bol som ja človek vždy tak opustený?
nebola moja bytosť s Vašou nikdy spojená,
nikdy dôverne známa?
Ale ako sa môže vo mne
zrodiť potom bolesť a túžba
pri pohľade na Váš obetný čin?
Pil som tak hlboko z poháru zabudnutia ?-
Bol som predsa kedysi začlenený do okruhu stvorenia,
kúpal som sa spolu ako brat v kole veškerého bytia?“

Tu – v najhlbšej jame spomienky
sa prebudí tušenie,
ktoré sa náhle utvorí vo vedení:
„Na pozemskej pútnickej ceste
si zabudol Ty

pravý pôvod svojho bytia.
V doznených dobách
si aj Ty vedel o obetnej blaženosti,
ale zabudnutie nad tým rozprestrelo
svoje čierne krídla.-
Tak si sa odnaučil obetovaniu,
tak si zabudol načúvaniu,
na spievanie usadol prach lži,
urval mu očistnú silu
a prikoval ho pevne
k základu tiaže tvojho tela.

Teda nie stvorenie.“
Až do najmenšieho záchvevu svalov
bude prežívané načúvanie
oku neviditeľné:
„Vyšvihne sa nahor obeť vďaky
až k jasnej bráne?
Bola sila pri dávaní
dosť čistá a svätá?
Neleží tiaž zeme príliš stiesňujúco
na mávaní krídel tónu?
Ó vy boží poslovia,
smie v úcte
priniesť svoju obeť
Vami stvorený?“

Tiesnivé túžobné čakanie v stvorení.
Hlboko očarená v načúvaní pýta sa aj príroda.
Očakávanie sa rozprestiera v priestore,
stáva sa podstatným
preniká tvorivo až do duševnosti
oboch ľudí:
Puto sa trhá!
Odpečatené tápa naše oko,
šíri sa naše ucho,
pripravené ku skoku, dostaví sa dych:
„Hľa, tam to prichádza,
prichádza nám v ústrety zhora !“

Zlaté rúno,
ešte nedotknuté pozemským slnečným lúčom.
Z krajov, ktoré môžu postrádať dennú hviezdu,
prúdia dole žehnajúce záplavy.
Nebeské brány sú dokorán!
Na svetlých krídlach
znášajú nadol silu požehnania
nesčíselné množstvo bytostí najvznešenejšieho druhu
ich vznášanie sa stáva znejúcimi akordmi!

Pozdrav vesmíru
preniká k malému speváčkovi
nežne nadol
uvoľňuje jeho strnulosť opatrne:
„Áno, tvoja obeť je postrehnutá,
prijalo ho tvoje načúvanie,
prijalo ho načúvanie všetkých tvojich bratov –
vezmi ako protidar požehnanie,
požehnanie pre zemský základ,
ktorý musí niesť všetko tvorstvo!“

Potom to však zaznie pramocne vážne,
takmer ako trest nášmu počujúcemu sluchu:
„Vzdychajúc pod vinou človeka,
ktorá zatemňujúc
pôsobila až do vesmírneho diania,
túžobne kedysi čakala bolesťou stuhlá
zem samotná v očarujúcom načúvaní
obrátená k nebu.
Kráľ slnka zostupoval k pozemskému svetu –
ó nepochopiteľné mystérium!
Bolestne tupému zneniu zeme
prepožičal nový zvuk
a zaradil ju znovu do znenia sfér.

Stvorenie a zem velebí
svojho Tvorcu a vykupiteľa
svojim spievaním
svojím znením navždy –
a sväté je ich konanie.
Ale ich načúvanie sa utvára do nádoby.
Túto podávajú nebeským svetom
ako obeť
aby zachytili prúd milosti zhora.

Ľudská bytosť,
nebol ti rovnako tak prepožičaný
hlas, ktorého krása je neporovnateľne vznešenejšia
než všetky zázraky, ktorým tu načúvaš?
Nezrodí sa v tebe tušenie,
až bude tebe a všetkej zemi
darované tisícnásobne milostivejšie požehnanie
ak nájdeš silu,
očistiť svoj na zem viazaný hlas tak,
aby v posvätnom spievaní
mohlo preniknúť prosebne do okruhu duchovných priestorov.
ochota obetovať sa bude ako ukazovateľ cesty.

Ale kalich, ten skvostne čistý,
hľaď až odvážne tvoriť,

Hľaď sa naučiť načúvaniu,
najvnútornejšiemu zahĺbaniu.
Vznešená miska načúvania,
podaj ju hviezdnym svetom,
čakaj v dôvere,
až ju naplní žehnajúca záplava.“

Zanikajú varovne vážne slová.
Sily tiaže zeme zasahujú opäť
do obvyklých obvodov moci.
nebo zatvára brány milosti.

Ako precitajúc z ťažkého sna,
pohliadli sme premýšľajúc na seba,
placho, otrasení až do dna duše.
Márne hľadal náš zrak túžobne
prvý lúč ranného slnka.

Sila srdca novej dôstojnosti
niesla prúd všetkými údmi
pomaly sme začali kráčať,
obrátili sme sa v hlbokom mlčaní
ku svojmu pozemskému bydlisku.

DOSLOV

FYZIOLÓGIA A TERAPIA

EUGEN KOLISKO

Keď som v roku 1925 poznal školu Werbeck Swärdstrom, bol som mimoriadne udivený, že metóda spievania a vyvinutá prax boli v úplnej zhode so základnými fyziologickými názormi na trojčlennosť ľudského organizmu, ktoré boli vyvinutí Rudolfom Steinerom. Od tej doby, čo som sa zišiel po prvý raz s touto významnou osobnosťou, zaoberal som sa nepretržito s fyziologickými a lekárskymi otázkami, ktoré nám kladie ľudský organizmus. Myšlienka trojčlennosti mi bola kľúčom k riešeniu týchto otázok. Pátral som tiež po tom, ako to, čo človek koná vo svojich umeleckých činnostiach, sa môže chápať fyziologicky z tých istých základov.
Tak som našiel u pani Werbeck – Swärdstrom spievanie, ktoré sa zrodilo úplne z umeleckého citu a zachádzania. Ale toto umenie, vytvorené bez akéhokoľvek vedomého pohľadu na fyziologické skutočnosti, bolo v plnom súlade so základnými fyziologickými názormi, ktoré som musel uznať ako správne a plodné.
Pokúsil som sa úplne vžiť do tejto metódy, tak že som sa zúčastnil všeobecných speváckych kurzov, nechal sa vyučovať samou pani Werbeck a jej priateľskou ústretovosťou som mal príležitosť, spoluprekonávať výučbu, ktorú dávala svojim žiakom. Tak som získal plný pohľad do vyučovacej metódy ako celku a tiež do individuálneho zachádzania s jednotlivým žiakom.

Pri tom mi bolo jasné, že jednotlivé fázy školenia, rôzne spevácke cvičenia, utváranie samohlások a spoluhlások a tiež zvláštny postoj k postupnému uvoľňovaniu a spojovaniu organizmu zvuku a hlások vyšli z bezprostredného samozrejmého celkového pohľadu na celého človeka v jeho speváckej a rečovej činnosti. Pani Werbeck – Swärdstrom je síce úplne umelkyňou, jej spievanie však zahŕňa v každom jednotlivom cvičení a zachádzaní onú funkčne duchovne nadzmyslovú základňu, k ktorej musí prísť aj fyziológ a lekár zo svojej strany, ak chce vôbec chápať bytosť človeka a liečiť nemocné stavy.
Pretože v tejto škole je spevácka činnosť pokladaná za niečo, čo vychádza z celého človeka nie za niečo, čo je produkované jednotlivými fyziologickými orgánmi, musí považovať ľudský hlas za niečo, čo žije v každom človeku, celkovo ho preniká a môže zabrániť v jeho prejave len fyzickými prekážkami. Musí byť školou odhalenia hlasu, lebo pri školení spevu sa jedná len o to, aby sa toto, existujúce v každom človeku priviedlo k odhaleniu a k prejaveniu.
Preto tomuto spievaniu náleží nielen umelecký ale aj terapeutický účinok. Možno že nastáva mimoriadne rozšírenie speváckych schopností. U tých žiakov, ktorí nemali vyslovený sklon ku spievaniu, alebo ktorí sa považovali za „úplne nenadaných“, boli otvorené schopnosti, ktoré boli odstránené zábranami duševného života.
Niečo podobné platí ale vôbec o umeleckej činnosti človeka. Otvára aj tam, kde zdanlivo nie je vôbec žiadny talent netušené schopnosti, ktoré boli len skryté. Veľký počet ľudí, ktorí trpia myšlienkami menejcennosti a iným duševným zábranám by mohli byť od toho oslobodení, keby sa odborne pestovali tieto skryté, nevyvinuté alebo dokonca zakrpatené umelecké schopnosti. Ako v mojej praxi na waldorfskej škole v Stuttgarte, tak tiež pri ošetrovaní chorých sa mi stále znovu potvrdzovalo.
To isté sa teraz ukázalo vo werbeckej speváckej škole. Cvičenia školy majú liečivý účinok na určité poruchy dychu a krčných orgánov. Pani Werbeck – Swärdstrom to tiež napadlo v jej dlhoročnej vyučovacej praxi a ja som sa obzvlášť zaujímal o túto terapeutickú stránku spievanie. Spoločne sme vytvorili štúdiom zvláštne „liečivé spievanie“, ktoré tak bolo použité pri najrôznejších poruchách. Pri tom sa použilo čiastočne spievanie ako také, čiastočne sa vytvorili obyčajné cvičenia ku zvláštnym cvičeniam liečivého spevu. Mohlo sa tým dosiahnuť uspokojivých úspechov pri astme, v prípadoch koktania, ťažkostí pri učení sa hovoriť a nedostatočnej počuteľnosti u detí, ďalej u mnohých porúch orgánov krčného, klenbového a nosného priestoru. Samozrejme toto liečivé spievanie potrebuje presnú znalosť ako dotyčných porúch a ochorení, tak tiež spôsobov pôsobení cvičení. Toto je možné len presnou školenou spoluprácou lekára a speváckeho pedagóga. Obzvlášť priaznivé účinky sa dosiahli aj v liečivej pedagogike zaostalých detí. V niektorých inštitúciách, vedených podľa výchovných metód Rudolfa Steinera, sa stalo liečivé spievanie nepostrádateľnou pomôckou.
Že tomuto spievaniu bude patriť aj v normálnej výchove zvláštny význam pre normálneho školáka, je pre mňa isté presvedčenie opreté o mnohé skúsenosti.
Keď som bol v roku 1934 požiadaný pani Werbeck – Swärdstrom, aby som viedol kurz o podstate a fyziologických základoch jej speváckej školy, ako umeleckého spievania, tak aj liečivého spievania pre jej žiakov, vyšiel som tejto požiadavke rád v ústrety. Bol som tak nútený podrobne sa zamestnávať s podstatou ľudského organizmu reči a spevu a zo základmi speváckej školy.
Pri tom sa jasne ukázalo, že k porozumeniu spievania, ako je to popísané pani Werbeck v teraz dokončenej knihe, nestačí úplne dnes podávané poňatie o fyziológii organizmu reči a spevu. Poznáme síce mimoriadne množstvo skutočností a podrobností o tomto predmete, ale neohliadame sa na to základne dôležití. totiž že

spievanie a hovorenie vychádza z vyššej, nad celým človekom rozprestierajúcej sa sféry a nielen z tzv. orgánov spevu a reči. Pre porozumenie výkladov pani Werbeck – Swärdström je nutné rozšírenie fyziológie reči a spevu. To vyplýva z duchovne vedeckej náuky o človeku, ako bola založená Rudolfom Steinerom.
Tak sú síce v spisoch a prednáškach Rudolfa Steinera mimoriadne významné a základné myšlienky o tejto dôležitej kapitole náuky o človeku, ale žiadny zhrňujúci popis. Ten by nám určite odhalil mnoho záhad v tejto oblasti a nedá sa plne nahradiť žiadnym sebelepším pokusom.
Keď necháme na seba pôsobiť dielo pani Werbeck Svärdström, vnúti sa mi nevyhnutnosť trebárs nedokonalého pokusu takého doplnenia dnes platných názorov o fyziológii hlasu úplne bezprostredne. A tak nasledujem výzvu autorky, aby som v tomto doslove pripojil niečo základného o týchto otázkach.

*

Čo je základom ľudskej schopnosti hovoriť a spievať, siaha vlastne omnoho ďalej než tzv. orgány reči a spevu. Hrtan, priestor nosný a nosohltan, podnebie, jazyk, ústna dutina, pery, zuby atď. patria najrôznejším orgánovým systémom. U zvieraťa napr. slúži úplne rôznym funkciám. Sú to čiastočne orgány reči, čiastočne zažívacie orgány, čiastočne pohybové orgány a končatiny. Je to schopnosť spevu a reči človeka, ktorá funkčne zahŕňa tieto najviac rôznorodo fungujúce a anatomicky celkom rôznorodé orgány do jedného organizmu. Anatomicky nie je vôbec žiadny dôvod tieto orgány reči a spevu brať ako jednotu. Sú konglomerátom, ktorý sa stáva vyššou jednotou až funkciou ľudského spievania a hovorenia.
Už táto skutočnosť by nám mala zabrániť brať vznik reči a spevu príliš materialisticko – fyziologicky.
To druhé je skutočnosť, že presný prieskum priebehu spevu a reči poukazuje na úzko ohraničené orgány. Popíšeme ich podrobne stupňovito.
Čo musí byť bezpodmienečne predovšetkým byť zahrnuté ku hovoreniu a spievaniu je počutie a jeho orgán, sluch. Už anatomicky by to muselo byť jasné. Zatiaľ čo takýto zmyslový orgán ako oko je relatívne v sebe uzavreté, nemôže sa to nijako tvrdiť pre ucho. Ucho prechádza tzv. Eustachovou trubicou, spojovací kanál medzi stredným uchom a nosovo hrdelným priestorom, bezprostredne do oblasti orgánov reči a spevu. Toto spojenie neslúži len vyrovnávaniu tlaku alebo podobným vonkajším účelom, ako sa to mnohokrát popisuje, ale tvorí bezprostredný vzťah medzi počutím a spievaním eventuálne hovorením, ktorý sa jasne javí každému nezaujatému okrem toho v najrôznejších javoch.
Spev a reč potrebujú trvalú kontrolu sluchom. Človek musí seba samého pri hovorení a spievaní trvalo „počúvať“, aby našiel správny tón, správny odtieň reči. To sa nedeje len zvonka, tou istou cestou, ktorou nám prichádzajú ostatné sluchové dojmy, ale predovšetkým zvnútra priestorom nosovo hrdelným alebo Eustachovou trubicou. Každý pohyb, každá svalová činnosť musí byť zmyslovými orgánmi kontrolovaná, upravovaná vedome strážená tak aj činnosť hrtanu sluchom.
Na druhej strane na všetkom, čo sa počuje, sa zúčastňujú orgány reči a spevu. Ak počúvame speváka alebo hovoriaceho človeka, zistíme vždy, že hrtan a ostatné orgány .mierne, matne?... spoluuskutočňujú, napodobňujú postavenie, ktoré koná cudzí orgán reči alebo spevu. Nie je teda žiadne pasívne „počutie“, ale vždy pri tom aktívne spolukmitá hrtan a jeho susedstvo.
Ak si všímame len zvláštne zmeny reči, ktoré vznikajú u hluchého alebo nedoslýchavého. Tu totiž odpadá táto vnútorná kontrola a tým sa mení aj organizácia hlasu.

Skutočnosť výskytu onemenia ukazuje mimoriadne zreteľne – úzku skoro nerozlučiteľnú spojitosť orgánov sluchu a reči. Na druhej strane poukazujú celkom prakticky na taký vzťah úspechy ktorých mohlo byť dosiahnuté týmto Werbeckovským liečivým spievaním pri ťažkostiach reči a poruchách sluchu detí. Tak sa dá dospieť k základnému tvrdeniu, že ucho a hrtan, organizácie sluchu a spevu, eventuálne reči nesmejú byť vôbec pozorované oddelene. Sú celkom. Naša anatómia a fyziológa tejto skutočnosti nezodpovedajú. To je príčina mnohých nedorozumení v tejto oblasti.
Ale ešte ďalej cez človeka sa šíri schopnosť reči a spevu. Celý dýchací systém je vo vnútornom vzťahu jednak k počutiu jednak aj ku spievaniu a reči. Počutie sa deje vzduchom, keď tón je prenášaný kmitmi vzduchu. To však je len vonkajšia časť priebehu počutia. Vzduch preniká tiež človeka ako vzduch dychu. Ako taký pôsobí ďalej. Nadýchnutie nechá poklesnúť bránici rozšírením hrudného priestoru, a dôjde ku tlaku na brušné cievy a v dôsledku toho na tekutinu miešneho priestoru (cerebrospinálna tekutina), ktorý sa prenáša do mozgu a tam vyvoláva zvýšenie tlaku a ľahké posunutie mozgu dopredu a nahor. Pri vydýchnutí sa uskutočňuje priebeh v zmysle zmenšenia tlaku, poklesu a odplynutiu. Tekutina mozgovej vody však je opäť v spojení s tekutinou ušného labyrintu, takže následky vdychu a výdychu vyvolávajú zvýšenie tlaku eventuálne pokles v oblasti mozgu v uchu. Zatiaľ čo teda vzduch vnikajúci do ucha, fyzický nosič tónu súvisí s celým vzdušným stĺpcom, ktorý pôsobí v priebehu dýchania, zodpovedá tomuto zhora dole pôsobiacemu procesu iný v tekutine miechy, mozgu a zmyslových orgánov, ktorý preniká celým človekom zdola nahor.
Oba tieto procesy sa stretávajú v človeku.
Priebeh počutia tak súvisí s týmto celkom. Duševno sa pri počutí stretáva s fyzičnom. Voči zmenám „vzdušného stĺpu“, ktorú sú spôsobené zvonku, sú zmeny „vodného stĺpu“, ktorý kmitá proti vzdušnému. Keby tu bol len vzduch, tak by síce mal tón fyzický nosič, ale duša by nemala žiadny orgán ho prijímať a prežívať. Počutie sa vôbec nedeje izolovaným uchom, ale spolukmitaním celého dýchacieho organizmu pokiaľ je v spojení s aparátom mozgovej vody a jeho stĺpom tekutiny. Preto sa tiež vysvetľuje podivuhodná skutočnosť, že hluchí ľudia preukázateľne vyvíjajú schopnosť rozlíšiť tóny, ba rôzne druhy hudby. Udávajú, že „počujú“ hudbu „radi“ a môžu ju rozlišovať. Je to celebrálno – spinálna tekutina s miechou a jej nervami, ktoré tu slúžia ako širší orgán sluchu. Ale počutie sa deje aj inak u normálneho človeka nielen uchom, ale hudobným súznením vodného stĺpu spoluvubrujúceho s dýchacím procesom , ktorý obklopuje nervový proces a tiež ucho. Duša sa pri počutí opiera o vodné a prijíma z vonku vzduchotvorné, na ktorom tón takpovediac „sedí“. Všetky dýchacie deje sú v spojení s pocitmi. Cítiace duše súvisia vôbec s nervovým systémom, ako Steiner najviac jasne ukázal. (Rudolf Steiner: O duševných záhadách (197 GA 21. Tam sa dokazuje, že všetko cítenie sa opiera telesne o deje v rytmickom systéme napr. na deje dýchacie.) Duša vníma vlastne tón dychom celým telom, keď nechá tekutinový stĺp spolukmitať s dychom. Tak súvisí počúvanie s vdychom a cirkuláciou mozgovej vody.
Každý zmyslový orgán spočíva na zážitku rozdielnosti medzi dejmi, ktoré z vonkajšku pokračujú a s úplne inak uspôsobenými dejmi, ktoré zvnútra prichádzajú v ústrety tomuto vonkajšiemu pôsobeniu. Tak sa stretáva v pocite tepla vonkajšie teplo s vnútorným teplom, v pocite svetla vonkajšie svetlo prenikajúce okom s pozmeneným vnútorným svetlom, ktoré mu prichádza naproti. Rudolf Steiner vyslovil tento dôležitý zákon psychosociológie už v roku 1919 a doložil ho mnohými príkladmi (prednášky Rudolfa Steinera konané v roku 1919 v Slobodnej waldorfskej

škole Stuttgard, viz. GA 320). Pri počúvaní je to teda tak, že pôsobenie tónu prichádza z vonkajška vzduchom, duše však žije z vnútra vo vodnom rytme a tak vysvitá hudobný zážitok v stretnutí vzdušných a vodných kmitov v celom rytmickom človeku. Aj v uchu stojí proti sebe labyrintová tekutina vo vnútornom a vzduch vo vonkajšom a strednom uchu.
Takmer bezprostredná je súvislosť priebehu a reči ako takých s organizáciou dýchania.

*

Sú to hlavne dýchacie orgány, ktoré sú premenené do orgánov spevu a reči. Ale nie je to tak, že hrtan a ostatné hlasové orgány sú vzduchom uvedené do pohybu, ako nás chce nechať veriť materialistický názor, ale obrátene: Činnosť spevu a reči používa vzduch, aby sa prejavila, vyjadrila. Dýchanie ako také slúži vitalite, iba udržaniu sa na žive. Je to animálny dej. V spievaní a hovorení je časť tohto deja prekonaná. Vytvára sa vyšší život. Duševne duchovno pretvára orgány spevu a reči vzduch dýchacieho aparátu v utváraný a preduševnený vzdušný organizmus, ktorý potom vystupuje navonok a prejavuje sa ako spev a reč.
Nie vzduch pohybuje hrtanom, ale hrtan utvára vzduch, svojím dušou podnieteným pohybom. Tak vybieha spievanie a hovorenie do dýchacieho procesu, prežarujúc a premieňajúc celé telo.
Zatiaľ čo teda priebeh počutia pokračuje cez nadýchnutie dýchacím systémom na tekutinu cerebrospinálnu a nervový systém, prenáša sa priebeh spevu a reči svalom na priebeh výdychu, pri čom prúd vzduchu je premieňaný preduševneným a preduchovneným „vzdušným“ organizmom.
Tak máme v hornom organizme človeka preniknutého z počutia spievania a hovorenia.
V strednom organizme je spojenie jednak priebehu počutia a tak tiež priebehu spievania a hovorenia s dychom.
Teraz je nutné hovoriť ešte o tretej oblasti, do ktorej ústi činnosť spievania a hovorenia. Je to oblasť činnosti pohybu končatín. Na začiatku sme povedali, že proces obsahujúci základ hovorenia a spievania, siaha omnoho ďalej než orgány reči a spevu. Už počutie má vlastne tendenciu prejsť v pohyb. Preto pôsobí hudba u prostých ľudí tak silne na orgány pohybu. Z toho sa vysvetľuje súvislosť hudby a tanca. Aj priebeh reči prechádza nakoniec k posunu do končatín.
Aby sme lepšie rozumeli vzťahu činnosť hlasu a reči k všeobecným telesným pohybom, musíme sa posunúť trochu ďalej.
Svalový systém hrtanu je síce časťou všeobecného svalového systému, je ale voči nemu úplne samostatný. Bežné telesné pohyby sa konajú tak, že je impulz svalovým systémom prenášaný na kostru a tým sú končatiny alebo končatinám podobné časti uvedené do pohybu. Zasahujú potom mechanickou činnosťou do vonkajšieho sveta.
Pri hrtane a ostatných orgánoch spevu a reči máme systém svalov a chrupaviek pred sebou, ktorý mimoriadne jemné pohyby prenáša na vzduch dýchacieho aparátu a ich utvára. Zatiaľ čo v bežnom pohybe tela je pohybované článkami tela a nimi predmetmi vonkajšieho sveta, činnosť reči a spevu uvádza do pohybu jemný systém končatín, ktorý pôsobí na utváranie vydýchnutého vzduchu.
Táto stránka deja hovorenia a spevu bola príliš málo poznaná vo svojom ďalekosiahlom význame. Všetky tóny, každá samohláska vytvára vo vydýchnutom vzduchu určité kmitavé tvary. Vzdušný prúd v ľudskom organizme ako aj smerom von prúdiaci vzduch naberajú celkom určité charakteristické tvary. Môžu byť dokonca určitými prístrojmi zaznamenané alebo zobrazené. Človek pri tom vyzdvihne všetky v ňom existujúce pohybové možnosti a prenáša ich na vzduch. Veľmi zaujímavým

spôsobom viz. Richard Paget (Sir Richard Paget, Human Sprech, Londýn 1930) vo svojej knihe „Human Sprech“ zaznamenal tieto rozličné, pre každý tón, samohlásku a spoluhlásku charakteristické tvary vzdušných stĺpov.

Všeobecný pohybový systém vytvára pohyby. Tieto pohyby slúžia pre pohyb tela a pre prácu vo vonkajšom svete. Môžeme však tiež brať všetky pohyby ako posunky. V tomto ohľade hovorí pohybový systém „nemou rečou“. Svalový systém hrtanu a celkových orgánov reči a spevu je úplne špecializovaný organizmus. Predstavuje akýsi miniatúrny obraz systému svalového a kostného eventuálne chrupavkového celého tela.

Tá istá činnosť, ktorá sa vyžíva vo všeobecnom systéme pohybových svalov a slúži nemo pohybu tela, je v priebehu spievania a hovorenia obrátená dovnútra, hrá na miniatúrnom pohybovom systéme hrtanu, dostáva vzduch výdychu celkového dýchacieho systému do diferencovaného pohybu a nakoniec sa prejavuje vo zvuku a hláske spevu a reči: zatiaľ čo duša zasahuje v telesnom pohybe viac do fyzična bezprostredne preznieva spev a reč a prejavuje sa vo svojej najvlastnejšej podstate. reč a spev sú preduševnený zvnútornený a opäť navonok prejavený pohybový organizmus človeka.

Preto sa tiež vysvetľuje, prečo je reč stále sprevádzaná posunkami. Systém končatín opäť spolupôsobí – akosi vedomý si svojej prapôvodnej, nemej, posunkovej funkcie reči – sprevádzajúc reč ako reč posunkov.

V eurytmii, umení podnietenom Rudolfom Steinerom sa prenáša opäť navonok na systém končatín vnútorný pohyb, ktorý existuje stiahnutý v skryte pri procese reči. Fyziológia reči a spevu by predovšetkým musela popísať túto základnú pravdu. To dáva tri stupne:

1. človek v pohybe (všeobecný svalový systém)
2. hovoriaci a spievajúci človek (hrtan a orgány reči)
3. eurytmizujúci človek (v ktorom sa vyjadruje podstata hovorenie a spievania navonok v pohyboch.)

Prvý stupeň je pohyb tela. Druhý prejavuje priamo dušu. Tretí prejavuje pohyb duše v pohybe tela duchovným procesom.

Tieto výklady ukazujú, ako prechádza dej reči a spevu dole do všeobecných priebehov pohybu systémom končatín. Vznikol z jeho zvnútornenia a stále ho ešte používa ako všeobecnú základňu svojej činnosti.

Činnosť reči sa teda rozprestiera ako živý proces v troch stupňoch celým ľudským organizmom. Ucho a hrtan tvorí s medzi nimi ležiacimi orgánmi hlasu a reči horný článok, celkový priebeh dýchania sa svojimi rozvetveniami nahor a nadol stredný a priebehy telesných pohybov končatín spodný článok tohto procesu. Činnosť reči a spevu nie je orgánový systém, ktorý sa na človeku vyvíja oddelene, ale poníma celého človeka, ktorý počuje, spieva a hovorí ako sa aj v pohybe prejavuje.

Tieto tri oblasti teda sú:

1. Ucho a hrdlo ako celok
2. Činnosť dýchania a jej pokračovanie nahor a dole
3. Všeobecný pohyb tela

Teda hovorí a spieva celý človek.

Doteraz sme pokladali reč a spev ako celok. Je to tiež oprávnene pôvod oboch je jednotný. Čím ďalej ideme späť v dejinách reči, tým viac obsahuje v sebe hovorenie zároveň spevnosť. „Prareč“ je spievajúce hovorenie alebo hovoriace spievanie. Až neskôr sa odlíšili spev a hlásková reč z tohto pôvodného celku. Ale tieto oba prvky sú už pôvodne činné ako tvorivé faktory v procese reči a spevu.

Oba tieto prvky sú hudobná spevnosť a hlásková zvukovosť.

Vývoj reči ukazuje všeobecne smer, vzdialiť sa od hudobnosti. Vyschnutá reč moderného človeka dokonala tento proces. Hudobné a zároveň poetické prvky boli vyradené a púhe hovorenie sa oddelilo od speváckeho prvku.
Pozorujeme tak organizmus spevu a reči v jeho odlišnosti od týchto dvoch smerov: Východisko reči a spevu je v hrdle. Hrdlo je miesto, kde sa obracia proces spevu a reči zahrňujúceho celého človeka v jeho pohyboch až do vonkajšieho rozvetvenia systému končatín: podnebia, jazyk, zuby, pery atď. patrí vlastne do zažívacieho systému a sú dané do služby reči. navonok sa vyvíja v svalstve jazyka, pier a nakoniec celého mimického svalstva končatinová činnosť, ktorá je s rečou vo vnútornom vzťahu.
Tak máme trojaký stupeň vo výstavbe orgánov reči:
Hrtan
Dýchacie cesty (hrtan, nosný a nosohltanový priestor, nos a nosné dutiny)
Ústna dutina a priľahlé svalstvo

Čím viac postupujeme touto cestou zvnútra von, tým viac sa vzďaľujeme od hudobne spevného prvku a vstupujeme iba do hláskovo rečového prvku.
Dýchacie orgány a zažívacie orgány, ktoré sú priťahované priebehom reči a spevu, môžeme pokladať za nástroje, ktoré sú používané spievajúcim a hovoriacim človekom, aby utvárali a vytvárali intonovaný hudobný prúd, ktorý vychádza priamo z duše. Tak vznikajú samohlásky a spoluhlásky. V prvých sa uplatňuje hudobný prvok ešte silnejšie. Tvar dutiny, ktorou prúdia, dáva samohláske zvláštne zafarbenie. A – je hudobný prúd, ako vystupuje „utváraný“ hlasivkami v hrtane. E – sa tvorí tam, kde sa križuje prúd prichádzajúci a priedušnica s nosohltanom, I - v pozadí nosa, O - v ústnej dutine, U . kde ústna dutina vychádza von atď. Teda v samohláskach sa prispôsobuje hudobný prúd plastickým pomerom hrtana a jeho susedným orgánom.
V spoluhláskach sa konečne úplne uplatňuje plastický prvok: jazyk, podnebie, pery, zuby atď. -–modelujú hlasový prúd a hudobnosť sa skrýva v rôznych spoluhláskach, aj keď v nich ostáva existovať ešte ticho zvučiac.
Z toho vyplýva toto rozčlenenie:

1. Hudobný prvok (hrtan, hlas)
2. Samohlásky (hudobnosť znie na hláskovosti)
3. Spoluhlásky (prevažuje plastická hláskovosť).

Hlas má svoj pôvod v hudobnosti. Odovzdáva sa postupujúc vpred hláskovo plastickému prvku k utváraniu. Tak sa hlas utvára do hlások.
Hlas sám však úplne patrí hudobnej oblasti. V reči sa silne spája s hláskovým prvkom, v speve omnoho menej. Áno, hlas sám vo svojom zvukovom prvku žije vlastne „za“ svojimi prejavmi v hláskovosti. Hudobne zvukový prúd reči je spojený s dýchacím systémom. Pôsobí v oných vzťahoch, do ktorých vstupuje dýchací systém s nervovým systémom, keď sa prenáša rytmus dýchania na pohyby mozgovej tekutiny. Je to akési vnútorné spievanie, ktoré nastáva pred spojením s hláskovosťou. V intonovaní hrtanu sa toto vnútorné spievanie stáva vonkajšou skutočnosťou. Hlas sa potom opiera o vzduch dychu a „zvisle“ vystupuje a klesá podľa výšky a hĺbky. Smer ku hláske naproti tomu ide „dopredu“. Smer zvukového prúdu je zvislý a drie sa späť dozadu. Duševný zážitok sa pri tom opiera však o pohyb tekutiny mozgovej a miechovej, ktorá kmitá v ústrety dýchaciemu rytmu. Ak sa pokúsime vnútorne pátrať po tomto priebehu, alebo načúvame seba či iných pri spievaní, tak dospejeme k zážitku prúdu, ktorý preniká celého človeka, keď sa skryje za vonkajším nástrojom spevu a súčasne ho používa. Tento prejav môže byť

nazývaný prúd zvuku. Živý priebeh medzi dýchaním a nervovou oblasťou je vlastným územím spievajúceho človeka. Hrtan je v ňom len akési centrum roznecovania, z ktorého potom vychádza fyzický hlas. Hrtan vytvára spev rovnako málo, ako vytvára srdce krvný obeh. Ten už existuje dlho pred srdcom vo vyvíjajúcom sa človeku a až v tomto obehu vzniká srdce. Dnešné výskumy v oblasti obehu a srdečnej fyziológie predčili vlastne dávno názor, že srdce je pumpa. Je regulačným a vnímacím orgánom v obehu a pre obeh živej krvi. Tak je tiež hrtan jemný regulačný orgán vzdušného utvárania. Za ním a časovo pred ním je iný: život duše celý dýchací a nervový proces prenikajúci prúd vnútorného znenia. Tomuto priebehu súzvuku organizácie dýchania a nervov, rytmu vzduchu a vody načúva duše a rozoznieva zároveň aktívne vzduch.
Tak je organizmus zvuku, ležiaci viac späť, pred ním sú uložené orgány reči ako hláskový organizmus. Oba organizmy pôsobia ako v speve, tak aj v reči dohromady. Súhrnne o tom pojednáva Rudolf Steiner. Ale spev vzniká z prúdu zvuku, vystupujúceho nahor – zvislo pozdĺž chrbtice k hlave a uchu, a zostupujúc nadol, reč naproti tomu sa obracia vpred. Pri tom nachádzajú vzťahy na jednej strane nahor k myšlienke, ktorá prenáša zmysel slova a na druhej strane nadol, keď sa spájajú s pohybom končatín, plastickým posunkom, zvlášť v spoluhláske.
V reči sme úplne prenikli navonok, v speve sa obraciame späť k hudobnému prúdeniu. Okrem toho však nastalo ešte niečo druhé: Spev do seba prijal hovorové prvky, keď priklonil povedomie od vlastného hudobného prvku silne k hovorovo hláskovému. Obrátene prijala reč do svojho povedomia spevnosť, ktorá tak trochu zastrela plné povedomie o hláskach a ich plasticky utváranej sile.
V spievaní musí byť opäť nájdené povedomie o zvukovom organizme ako takom. Z toho vychádza škola pani Werbeck - chce vyvinúť zvukový organizmus. Oddeľuje preto najprv spev od hláskového prvku a necháva uplatniť hudobnosť ako takú. Čo sa pri tom prežíva – Pani Werbeck to popisuje vo svojej knihe – sa presne pochopí keď poznáme fyziologické základy priebehu dychu a počutia spôsobom, ako bol popísaný. Potom ide vedome cestou, aby sa opäť spojila s hláskovými prvkami, samohláskou a spoluhláskou, a aby pojala postupne hláskový organizmus do spevu. Pri tom je postupne braný aj celý organizmus reči a tým všeobecný organizmus do speváckej činnosti, tak že konečne spieva celý človek.
Umenie utvárania reči musí vychádzať obrátene zo spoluhlásky, poňať samohlásku a nakoniec dokonca na vyššom stupni vytvoriť hudobnosť v celku ovládanej reči, keď boli najprv odstránené nevedomie prenikajúce spevné prvky. Takéto spievanie zodpovedá fyziologickým základom, ktoré tu skutočne sú. Snaží sa vyvinúť, čo je skryté v každom „hlase“. Je v tom aj terapeutická sila. Už len návrat k zvukovému prúdu a tým ku zmyslovo nadzmyslovej speváckej organizácie pôsobí liečivo. Ľudia si uvedomujú, že hudobné sily sú už v nich, takže ich môžu sami vyvinúť. U detí, ktoré trpia ťažkosťami sluchu a reči, pôsobí už účasť v zbore tohto druhu liečivo, pretože sú uchvátené prúdom a napodobňovaním hlas vyvíjajú alebo odhaľujú.
Čo je v knihe pani Werbeck – Swärdström popísané ako stupne speváckeho školenia, dá sa tak v celku alebo v jednotlivostiach zviesť na tu popísané základné názory. Ako zvukový organizmus tak aj hláskový organizmus sa stáva troj stupňový a všetky udané fázy a cvičenia sa vracajú k tomu istému princípu. Sú proste vzaté z vnútorného pohľadu skutočnej duchovnej základne spievania. Zodpovedajú však tiež fyziologickým skutočnostiam, ktoré sú tu popísané.
Tak by som chcel na záver týchto výkladov vyjadriť nádej, aby táto kniha našla pochopenie v širokých kruhoch. Je to prvý pozoruhodný pokus, uviesť do súladu umenie spievania s duchovne zameranou náukou o človeku.

ŽIVOTOPIS AUTORKY

Valborg Werbeck – Swärdström zomrela 1. februára 1972 v Eckwälden v Stuttgarte. Vyslovila prianie, aby sa pri jej pohrebe nehovorilo o jej biografii. V skutočnosti by asi nikto z prítomných nebol schopný, prehliadnuť jej obsiahlu životnú cestu, na to ešte ohodnotiť životný výkon tejto mimoriadnej ženy. To sa nám teraz zdá ťažko možné lebo zárodky jej práce práve teraz vháňajú najjemnejšie korene do zemskej ríše.

Skôr než sa povie niečo o pokračovaní práce veľkej švédskej speváčky, nech je prednesené niečo o jej živote – pokiaľ je k prítomnosti prehliadnuteľný.

Rudolf Steiner poveril Valborg Werbeck Swärdström v rozhovore 5. januára 1924, aby zastupovala spevácku pedagogiku na antropozofickej základne. Vyučovala už niekoľko rokov a teraz stále viac opúšťala koncertný život. 1928 vystupovala so zborom svojich žiakov v Londýne predvádzajúc svoju prácu a dostala veľa uznaní. Každoročne koncertovala jej spevácka škola v hamburgskom kostole svätého Juraja. Roku 1931 vo svojich 52. rokoch – spievala sama naposledy pri takomto koncerte. V ďalších rokoch spojila svoju silu medzi iným aj so starogréckymi stupnicami, prebádanými Kathleen Schlesingerovou, anglickou hudobnou vedkyňou, popísanými v jej veľkom vedeckom diele „The Greck Aulos“ 1939 . Ide tu o pokus známe intervaly nášho tónového systému rozšíriť o intervaly použité v týchto starých stupniciach a tak podstatne prehĺbiť náš celý hudobný zážitok. Speváci predvádzali pomocou monochordov tieto hudobné možnosti väčšinou na základe skladieb austrálskej skladateľky Elsie Hamilton. Aj tu vidíme Valborg Werbeck – Swärdström ďaleko pred jej dobou. Dokonca medzi skladateľmi tejto doby ich bolo málo, ktorí uznávali jasne nevyhnutnosť rozšírenia tónového systému až do základov.

Až do roku 1935 sa mohlo pokračovať v tejto speváckej pedagogickej práci, potom bola, rovnako tak ako všetky ostatné antropozofické činnosti, prerušená národným socializmom.

V. Werbeck Swärdström bola teraz 56 ročná. vyučujúc vo waldorfskej škole v Den Haagu (Holandsko) vyvinula ešte celý rad hodnotných cvičení pre deti, potom sa uchýlila na Krkonoše – (Slezko) do blízkosti pracoviska svojej dcéry.

Medzitým bola na ňu vznesená prosba z Anglicka, aby spísala výsledky svojho bádania, aby sa tam potom uverejnili (Už v roku 1924 uverejnila niektoré základné myšlienky, asi obsah prvej kapitoly, v spolupráci so svojim druhom Louisom Werbeckom v jednom nemeckom časopise). Pre vojnové udalosti (viz. úvod) už nedošlo k anglickému prekladu. Pani Werbeck žila v ústraní v blízkosti liečivo pedagogického domova Pilgramshain vo Vratislave. Keď sa blížili bojové fronty, prežila všetky ťažkosti a úzkosti vojny s utekajúcim obyvateľstvom. V liečivo – pedagogickom ústave Eckwälden našla útočište. Spočiatku tam pracovala so zaostalými deťmi, s učiteľmi a spolupracovníkmi spevácky terapeuticky, neskôr opäť samostatne aj na iných miestach. Jej záujem sa prikláňal už od mladosti silne lekársky terapeutickým otázkam. Tie považovala teraz v dobe po vojne od svojho 66 roku skoro výlučne za svoju úlohu.

Bola tak presvedčená o hlbokom úpadku kultúrneho života, že nemienila už použiť žiadnu námahu ani pre výcvik speváckych žiakov. Jedine v liečivej pomocnej činnosti nachádzala ešte zmysel aj hodnotu života. Tak spolupracovala najviac tri mesiace v roku vo Švajčiarsku inak v Eckwäldene s lekármi. Veľa ich pacientov jej vďačí za novú silu, ba mnohí dokonca za život.

Asi nikto, kto bol pod jej ochranou, nemohol zabudnúť na náklonnosť, ktorej sa mu dostalo. Stretával sa s nesmierne láskavou silou účasti, úplne tolerantným ale pre seba samého nekompromisne usilujúcim človekom, ktorý sa denne vzpínal k vrcholom života v stále hlbšom prekonávaní problémov, ktorým čelil. Umelkyňa najvyššieho rádu kedysi, teraz prikláňajúc druhému človeku pomocne všetky schopnosti. Dýchací proces speváka – raz čo najjemnejšie sublimovaný, vyvinutý k najvyšším umeleckým výkonom – stal sa tak meditatívnym životom a prácou diagnostickým orgánom, zachytávajúc zdravotnú situáciu pacienta skoro intuitívne ako celkové dianie. Keď človek pred ňou stál – buď ako pacient alebo žiak, tak to bolo ako keby sa pozeral cez sklo na vzdušného, vodného, tepelného a svetelného človeka. Najvnútornejšie jadro každého človeka vedela osloviť, dotknúť sa, vyvolať, prebudiť, pretože stále aj v sebe samej nasadzovala to najvyššie. Tak boli stretnutia akýmisi skúškami, ktoré museli byť neúprosne uskutočňované, pri ktorých však neúnavne stála po boku bezpodmienečná vôľa pomoci a dobroty – pomoci potrebnej človeku. V osobnom styku bola pri tom veľmi milostivá a jej skvostný humor rozveseľoval veľa hodín.

Bolo jej vlastné, čo sa môže nazývať myslenie srdcom. Ak príde k tomu, tak človek načúva inšpiráciám vo vyššej bytosti, ktoré sa dajú vnímať v srdci. Tak bola nevyčerpateľným človekom. Otázka, ktorá jej bola položená, pôsobila, ako keby sa bol otvoril prameň. Odpoveď bola skoro vždy prekvapujúca a neobsahovala často zdanlivo to, na čo sa pýtalo lebo nielen to, ako šlo sa do vlastných oblastí, ktoré sa ukázali až po rokoch, že bol na ne dotaz. – Tvorivosť prežívala v rukách a tak sama videla speváko vi na rukách, či má prístup k tvorivosti v umení alebo či len reprodukuje.

Pri jej vlastnom spievaní sa to spoluprežívalo vedome alebo podvedome silno. Tak sa písalo (v kritikách) podobne ako u Jenny Lind, s ktorou mala toľko spoločného. „Najprv a predovšetkým sa tu stretávame so silným, významným človekom.“

V spoločnosti sa po desiatich minútach dokonale zabudlo na jej vek. Hrala na rokoch svojho života ako na nejakom mnohostrunnom nástroji. Väčšinou pôsobila ako v polovici tridsiatky aj pri chôdzi na ulici, kde nikdy nepotrebovala palicu,(domnievala sa, že „ťažkosti staroby sa musia odspievať preč“) – potom opäť ako veselá roztopašnica alebo dokonca ako udivené 4 – 5 ročné dieťa, viac menej zriedka v 50 – 60 rokoch, veľmi vzácne, ale potom s nesmiernou tak povediac silou vymietla plný počet rokov.

V najvyššej starobe sa u nej ukázala pravda Goethových slov: „V starobe sa človek stane mystikom.“ Tak podpisovala v posledných rokoch svojho života listy často už nie svojim menom, ale znamenám, ktoré vravelo, ako sa cítila a prežívala súcnosť len v službách duchovného príkazu. (Tak veľmi pociťovala ústup osobnosti.). Tiež si bola vedomá ďalšieho pôsobenia tejto započatej školiacej cesty v oblasti spevu do budúcich oblastí, ktorých utváranie nemohla ešte domyslieť s najsmelejšou fantáziou. Tak raz povedala: „Nevytvorila som túto školu, len som ju sprostredkovala.“ Toto je len malý začiatok, čo z toho vidím, je toho toľko: - objala špičku prsta.

V každom videla to najlepšie a najvyššie, ale dotyčný človek nemohol dosiahnuť na obraz, ktorý v sebe o ňom niesla jeho vlastná bytosť. Po dobu svojho života požadovala od seba toľko mimoriadneho, to prisudzovala aj druhému, dokonca to od neho očakávala. Tak zriedka uznávala neprekonateľné ťažkosti a povzbudzovala cvičiaceho v neúnavnom hľadaní nových ciest a možností.

V roku 1951 – v starobe 72 rokov – podnikla ešte veľkú cestu po Holandsku a Anglicku, všade dávajúc kurzy. V Škótsku navštívila domovy Camphill, založené dr. Karlom Königom pre deti s duševnou starostlivosťou a dostala tam zvláštne podnety.

Tak sa mimo iného zúčastnila pokusu farebnej tónovej terapie a zložila na to svoje posledné väčšie dielo. Už niekoľko rokov predtým vytvorila „Malú omšu“ pre štyri ženské hlasy.
Teraz si akosi vypočula sféry posmrtného života a života pred narodením, ako ich popísal Rudolf Steiner, pre choré deti a pokúsila sa ich prebásniť v čistých vokálnych intervalových náladách umelecky. Podarilo sa jej tak zložiť dielo na ktoré by sme sa mohli priamo pozerať ako na zárodok nového druhu oratória.
Touto cestou ešte raz veľa ešte mladších ľudí posledný často nezabudnuteľný dojem jej čo najviac originálnej a stále podnetnej osobnosti. Svojich predchádzajúcich žiakov ohromila neuveriteľne všestrannými praktickými schopnosťami. Sama si virtuózne šila svoju extravagantnú umeleckú garderóbu, poťahovala tapacírovaný nábytok, starala sa v montérkach o kúrenie v pivnici, prirodzene vynikajúco varila, vedela stovky rád o prirodzenom lekárstve, bola po boku babiciam pri pôrodoch atď. Ako 80 ročná skončila so svojou cestovnou činnosťou a pracovala teraz v domčeku v Eckwäldene. Vo všetkých týchto rokoch sledovala cieľ prebádať stále hlbšie terapeutické možnosti spievania. Stále menší bol počet tých, o ktorých sa mohla skutočne starať, a čoskoro poznalo len veľmi málo ľudí túto vzácnu osobnosť.
Keď dosiahla 87. rokov, žiaci, ktorých desaťročiami vyškolila, už dávno tiež zostarli, v tej dobe ich osudy doby ďaleko rozptýlili, a veľa ich už aj zomrelo. Tak sa často pýtala, prečo vlastne ešte žije. Pretože impulz jej práce ostal zďaleka nepochopený, a ťažko bol niekto nažive, kto mal správny pojem o tomto školení a zodpovedajúcu znalosť. Občas sa domnievala, že asi musí ešte raz všetko zo zeme zmiznúť a byť znovu nájdené v neskorších dobách.
Tu sa stalo, že poskytla pomoc mladšiemu hudobníkovi a mala dojem, že okamžite pochopí, o čo v tomto školení ide. Tu spozornela a začal ešte raz, sústreďujúc všetky sily, človeka vzdelávať. K jej prekvapeniu sa potom ukázalo, že mladšia generácia mohla nájsť spontánne prístup k tomuto školeniu. Príčina je asi v tom, že medzitým prepadlo skaze omnoho viac tradične brániaceho aj veľké lekcie času – predovšetkým druhá svetová vojna – neostali bez účinku.
Tak pracovala Valborg Werbeck Swärdström s vynaložením všetkých síl na predaní svojho životného diela. Dokonca šla tak ďaleko, že s najväčšej časti prepúšťala svojich pacientov, pretože potrebovala všetku silu pre túto prácu. Osud jej doprial ešte štyri roky pre túto poslednú úlohu. Dohliadala ešte na začiatočnú výukovú činnosť mladšieho žiaka, dosadila jeho zodpovedné nástupníctvo do vedenia tejto školy a upravila aj závet v tomto zmysle. Tiež ešte dala poukazy k prevedeniu menovaných oboch diel. Keď okolo sklonku roku 1971/72 bola naštudovaná a jej prednesená „Malá omša“ od týchto žiakov ako posledné dielo, mala dojem, že dala všetko nevyhnutné. Za tri týždne umrela.
Žila stále tak pre úlohy súčasnosti a požiadavky budúcnosti, že jej neostal čas ku spätnému pohľadu na jej umeleckú dráhu. Tak bohužiaľ nenapísala svoje pamäti, ktoré by boli určite obsahovali mnoho zaujímavé, veď našla významných učiteľov a priateľov (vo Švédsku Signa Hebe, Alice Tegner, Hugo Alfven, ktorý jej venoval aj niekoľko stránok vo svojom životopise, aj vo Francúzsku študovala u Desirée Artot). Mladší žiaci tušili na začiatku, a akou významnou umelkyňou majú čo dočinenia. Až po jej smrti sa mohlo z niekoľkých zachovaných kritík a správ začať robiť obraz o jej zaradení na javisku a na koncerte. Aké bolo jej spevácke umenie? jej hlas bol veľmi vysoký soprán s typicky škandinávskym zvukovým charakterom (Birgit Nilsson raz povedala: Naše hlasy majú sneh na vrcholkoch) – krištáľovo jasný ako severské horské jazero, ktoré nechá jasne rozoznať každú farbu kameňov na dne.

Koloratúrna schopnosť ako všetka spevácka akrobacia tu bola daná skoro prirodzene. Vedľa toho očarovala nádhernou oduševnenosťou svojho vznosného spevu. Jeden ešte žijúci profesor, ktorý ju v mladosti počul, povedal: plný výbuch žiarivého forte zaznel u nej až nad prekvapivo bohatej stupnici tmavších zafarbení tónov. V jednej kritike sa hovorí: Stačilo aby spievala celý večer len tóny vo všetkých týchto farbách – tak by očarila publikum už bez účinku umeleckého diela. Tak dokázala tiež poslucháčov striedaním hlboko tragickej nálady do jasavej veselosti očariť. V tomto bohatstve duševného zafarbenia spočívala asi tiež zvlášť jej blízkosť k Jenny Lind, ktorú tiež ctila hlboko ľudsky a ktorú mala za vzor. Hugo Alfven píše: „Všetci sme očakávali, že z nej bude druhá Jenny Lind. „ A často sa neskôr v kritikách hovorí: „Tak musela spievať Jenny Lind!“
jedna staršia dáma za ňou cestovala po viacerých mestách, aby jej potom povedala: „Počula som ešte Jenny Lind a bola som smutná, že sa toto umenie stratilo, ale vy spievate ako táto jedinečná umelkyňa, len jej hlas nie je tak veľký.“ – V skutočnosti bola jej postava vôbec vílovo nežná a preto nevhodná interpretáciu veľkých wagnerovských rolí, len Elsu v Lohengrinovi spievala skutočne časti s veľkou presvedčivou silou. Tvorivá sila Valborg Swärdström bola mimoriadna. Aj tu šla na hranice možností, trebárs vo vykryštalizovaní reči, v práci s kontrastmi a stupňovaniami. Zmocnila sa s oddanosťou rôznych idiómov a spievala na vrchole svojej slávy v 10 jazykoch. S najväčšou dokonalosťou zvládala zvláštnosti rôznych prízvukov, dokonca tak extrémne oblasti ako maďarčina, v ktorej spievala celé opery. K čisto speváckemu umeniu prichádza veľké herecké nadanie. Po jednom predstavení sa hovorí: Keby nebola raz najväčšou speváčkou našej doby, tak by bola najvýznamnejšou herečkou. Už nemá chôdza na javisku dokázala publikum vzrušiť, fascinujúcou bola krása jej pohybov na javisku, za ich vyškolenie vďačila Signe Hebbe.
V hre súboru sa držala, podľa svojej role, úplne naspäť. Mala však rada také diela, v ktorých mala v rukách celý večer takpovediac ako primadona, ako „La Traviata“, „Madame Butterfly“ aj tu vedela uplatniť celú hĺbku a dosah svojho umenia. Ako potom stupňovala a vrcholné body bola schopná utvárať s nezabudnuteľnou naliehavosťou, je neustále zdôrazňované. Hovorí sa o zdanlivej nespútanosti vášní vo výraze, prekvapujúcej osobnosti, ktorá analyticky prenikla umelecké dielo do posledku. V hre sa úplne odovzdala svojmu tretiemu človeku. „Ten ma nikdy neopustil“ – prehlásila v starobe, vzhliadajúc naspäť. Pod prvým človeka rozumela všedného človeka. Druhý je cvičiaci, vedome plánujúci umelecký výraz, tretí – človek stotožňujúci sa naplno s umeleckým dielom pri úlohe vlastného bytia. V rolách na javisku sa natoľko rozplynula, že vždy, potrebovala čas, aby sa dostala do obyčajného života.
medzi jej spomienkami zaujíma čestné miesto koncert v Lipskom Opernom dome pod taktovkou Artura Nikischa. Spievala z Mozartovej opery „Idomeneo“, ale potom ju osobne sprevádzal Nikisch na klavíri, ako bolo zvykom z Mendelsonových dôb. pri nasledujúcom bankete sa priznal ku svojmu hlbokému dojatiu, pre slzy nemohol vidieť na noty. Boli to asi škandinávske spevy, ktorých zástancom sa stala na všetkých koncertoch v Európe. ak bola tiež hlboko spriatelená s Hugom Alfvenom, ktorý ju nazýval „hlasom svojho ducha“, pretože jeho mladá umelkyňa dopomohla k prielomu mnohých jeho aj ťažko dostupných kompozícií.
Zdá sa, že najviac bola ctená v Budapešti. jedna z vtedajších kritík začína vetami: Valborg Swärdström je slnko.“ Niekto, kto ju ešte zažil, vyhlásil: Mnoho umelcov pôsobí až svojim výkonom – ona pôsobila už len svojim „bytím“. Bola to doba mladých profesorov Bartóka a Kodályho 1906 – 14, keď tam triumfovala. Tak

vďačíme za jej krásnu mramorovú bustu mladému maďarskému sochárovi, ktorý tým získal prvú cenu súťaže (1909). Bohužiaľ ako už bolo povedané, nedopriala si Valborg Werbeck Swärdström čas, aby napísala svoje pamäti, lebo si bola príliš vedomá nesmiernej vážnosti našej situácie. Tak cítila nevyhnutnosť neúnavne pôsobiť v službách svojej úlohy až na hranicu smrti.
Od tej doby sa práca tejto školy mohla uviesť v mnohých krajinách Európy kurzami. Prirodzene postupuje takéto dielo len veľmi pomaly, pretože sa nejedná o informácie, ale cesty cvičení. každoročne sa koná v Eckwäldene študijný týždeň pre pokročilých s vedeckými príspevkami z oblastí lekárskej náuky o človeku, terapie, zakončovanými dosiaľ stále sólovými a zborovými prednesmi cvičiacich. Bolo by asi možné vykonať ďalšiu prácu pozvoľna novú širokú základňu ako pre zdravý umelecký spev, tak aj pre významný príspevok k ľudovému zdraviu, vychádzajúc zo speváckej dychovej terapie, ktorí švédska umelkyňa vyvinula v posledných desaťročiach svojho života. To bude na jednej strane závisieť na tom, či sa vydá dostatok nadaných mladých ľudí na cestu, aby zvládli toto namáhavé štúdium, na druhej strane na to, či to umožnia sociálne pomery – akosi zaistia dostatočnú ochranu rozšíriť takúto intímnu prácu v ľudovo pedagogickom zmysle.
Spevácke vzdelanie je akosi zo všetkých umeleckých odborov najintímnejšie, najzraniteľnejšie, pretože má za predpoklad ľudskú organizáciu v priamom zmysle ako nástroj. Človek sám musí byť ako celok dokonalo správne duchovne, duševne, telesne „naladený“, čo znamená nesmierny „čin rovnováhy“, keď hlasový pochod má prebiehať voľne kmitajúc, akosi uvolnený od tela. Nepatrné „rozladenie“ celkovej organizácie skazí okamžite jemnú súhru síl. existujú iste v našom všednom svete mnohé možnosti, aby bol človek „rozladený“. Spievajúci potrebuje obrovskú kázeň, aby sa pozdvihol nad protipôsobiace sily do oblasti „cherubínskej harmónie“.
Toto bude možné bez veľkej námahy opäť v zdravom sociálnom usporiadaní. Do tej doby sa dá pôsobiť len prípravne. Ale v tejto oblasti má hudba poskytnúť svoj veľký príspevok. Rudolf Steiner v tejto súvislosti upozornil na životný zákon. Aby sme dospeli k novému skutočne ľudskému sociálnemu poriadku, je jedno bezpodmienečným predpokladom, totiž mocné vystupňovanie síl dôvery od človeka k človeku. Tu by sme chceli pripomenúť hlboký pohľad Alberta Schweitzera do kultúrnej situácie. Jeho analýza sa kryje v tomto ohľade dokonale s analýzami Rudolfa Steinera. V jeho posledných prejavoch k otázke zrieknutia sa svet ohrozujúcich atómových ničivých síl apeluje prisahajúc na sily dôvery národov navzájom.
Dôvery však opäť predpokladá istú schopnosť: totiž silu láskyplného záujmu o blížnych. Záujem je vo vlastnom zmysle skutočná láska, lebo je určená podľa svojej podstaty nesobeckosťou. Zahŕňa tiež silný súcit nielen s ľuďmi, ale aj so zvieratami a rastlinným svetom. Schopnosť, ktorú toľko zdôrazňuje Richard Wagner vo svojom „Parsifalovi“, že vypovedá: o poznaní cez súcitenie. To je druhý predpoklad pre ľudský spoločenský poriadok.
Záujem je však dnes otupený, pretože (tak R. Steiner) schopnosť vnímať druhého tak silne zanikla. To môže byť vystupňované len umeleckým cvičením vo všetkých oblastiach. Ale je rozhodujúce, ako sa cvičí. V antropozoficky zameranej starostlivosti o umenie sa všade robí pokus preniknúť pokiaľ je to možné ďaleko k základným prvkom a tie urobiť účinnými v ich prapôvodných silách a zákonoch (povedz „kozmických zákonoch“). Tým sa umožní, estetickú oblasť umeleckej starostlivosti, v ktorej sme sa pohybovali od začiatku gréckej kultúry, ktorý sa prežil opustiť a pomaly opäť vystupňovať do oblasti účinnosti.

Podľa nášho názoru sa jedná v životnom diele švédskej umelkyne nie tak o stanovení novej metódy. Naopak, vo všetkých dobách, v ktorých európske spevácke umenie bolo hodné svojej slávy, sa spievalo podľa tu ukázaných zákonov. Ale je to prvé primerané ľudské popísanie západného speváckeho umenia v dejinách hudby vôbec. Primerane mohlo byť popísané práve až po vzniku duchovne vedeckej náuky o človeku, pretože až teraz dosahuje pojmovosť k procesom spevnosti, presahujúcom čisto fyzickú zákonitosť.
Aj keď z tohto pohľadu vyplývajú pedagogicky metodické pohnútky, tak môžu byť zásadne videné tak individuálne, že by sa mohlo extrémne skoro povedať, že pre každú osobnosť sa môže a musí vyvinúť jej zodpovedajúca metóda z týchto základov – skutočne tvorivá úloha pre každého pedagóga. Zároveň znamená tento prvý duchovne vedecký popis ľudských zákonov spevu aj záver prečnievajúceho obdobia umeleckého spevu od začiatku novoveku.
Sme teraz v prechode do novej oblasti práce s tónovým svetom. Aj tu umelkyňa presvedčivým spôsobom zaviedla prehĺbenie speváckych prvkov do terapie prvé kroky cesty. Výsledok týchto bádaní nie je ešte poňatý do tejto knihy. Môže sa sprístupniť širšiemu publiku, keď základy tejto školiacej cesty sa stali dosť známymi a boli prepracované.

Vianoce 1977

Jürgen Schriefer

Prevzaté tak trochu skrátene zo švédskeho vydania (Järna 1902)