

**Iwona M. Musialik:**

## **Technika głosowa - próba retrospekcji i aktualne poglądy na zagadnienie w obszarze kształcenia i terapii głosu profesjonalnego.**

*„Jego głos był instrumentem jego duszy...”*

Głos ludzki to zjawisko fascynujące swoim pięknem i tajemnicą. Jego poznanie od dawna pozostaje tematem licznych dociekań artystów, pedagogów i naukowców, którym towarzyszy nieodparta chęć uchylenia rąbka tajemnicy - „skąd biorą się” głosy rozpoznawane po jednym dźwięku i wzruszające tłumy słuchaczy? W jaki sposób utalentowany aktor i śpiewak pracują nad tekstem czy partyturą danego utworu? Jak rozwiązują różnorodne problemy związane z pracą na scenie?

*Mowa i śpiew* są bezpośrednim odzwierciedleniem kompetencji głosowych człowieka. Kształtują się pod wpływem środowiska kulturowego oraz indywidualnej wrażliwości i konstytucji psychofizycznej każdego z nas. Szczególnym wykładnikiem profesjonalnych umiejętności głosowych pozostaje niewątpliwie bogata i zróżnicowana literatura śpiewacza. Większość wspaniałych partii wokalnych z oratoriów i oper, a także pieśni pisana była bowiem z myślą o konkretnych śpiewakach, ich *fenomenalnych głosach i indywidualnych, artystycznych predyspozycjach do kreowania muzyki wokalne*. Inspirowane doświadczeniem śpiewaczym i pedagogicznym ćwiczenia Concone’a, Vaccai’a, Garcii, Viardot czy Lütgen’a służą kolejnym pokoleniom adeptów sztuki scenicznej w kształtowaniu prawidłowej emisji i impostacji głosu potwierdzając predyspozycje i stopień sprawności głosowej przyszłych śpiewaków i aktorów. W swoim zamyśle sposób pracy nad głosem, instrumentem pracy zawodowej i artystycznej, nie zmienia się od wieków. „*Odkryć i przedłużyć naturę*” - oto cel podejmowanych wysiłków, a zarazem najkrócej sformułowana i wyrażona potocznym językiem *definicja techniki głosowej*.

Zagadnienia związane z głosem profesjonalnym spotykają się ze złożoną, wielospecjalnościową interpretacją. Głos ludzki podlega bowiem bezustannie działaniom artystyczno - scenicznym, twórczym, edukacyjnym i naukowym. Wchodząc w tak rozległy i wciąż rozbudowujący się zakres wiedzy praktycznej i teoretycznej musimy przyjąć fakt różnorodnej oceny zjawisk towarzyszących pracy głosem i pracy nad głosem. Napotykamy też konieczność klasyfikowania problemów głosowych oraz rozpoznawania ich na nowo w perspektywie aktualnej wiedzy o głosie.

Niniejszy artykuł ma na celu pokazać w ogólnych zarysach, jak kształtuje się i pogłębia świadomość artystyczna, pedagogiczna i naukowa w odniesieniu

do problemów techniki głosowej, a także w jaki sposób osiągnięcia współczesnej nauki znajdują swoje zastosowanie w kształceniu i terapii głosu profesjonalnego.

Prace wymienione w przypisach do artykułu, związane tematycznie ze sztuką żywego słowa, kształtowaniem się stylów wykonawczych, jak również metodami kształcenia i terapii głosu, stanowią bibliografię przedmiotu z konieczności zawężoną i fragmentaryczną. Zamierzeniem autora było ujęcie zagadnień techniki głosowej w sposób syntetyczny i zachęcający czytelnika do samodzielnych poszukiwań oraz studiowania bogatych materiałów źródłowych poświęconych problemom techniki głosowej.

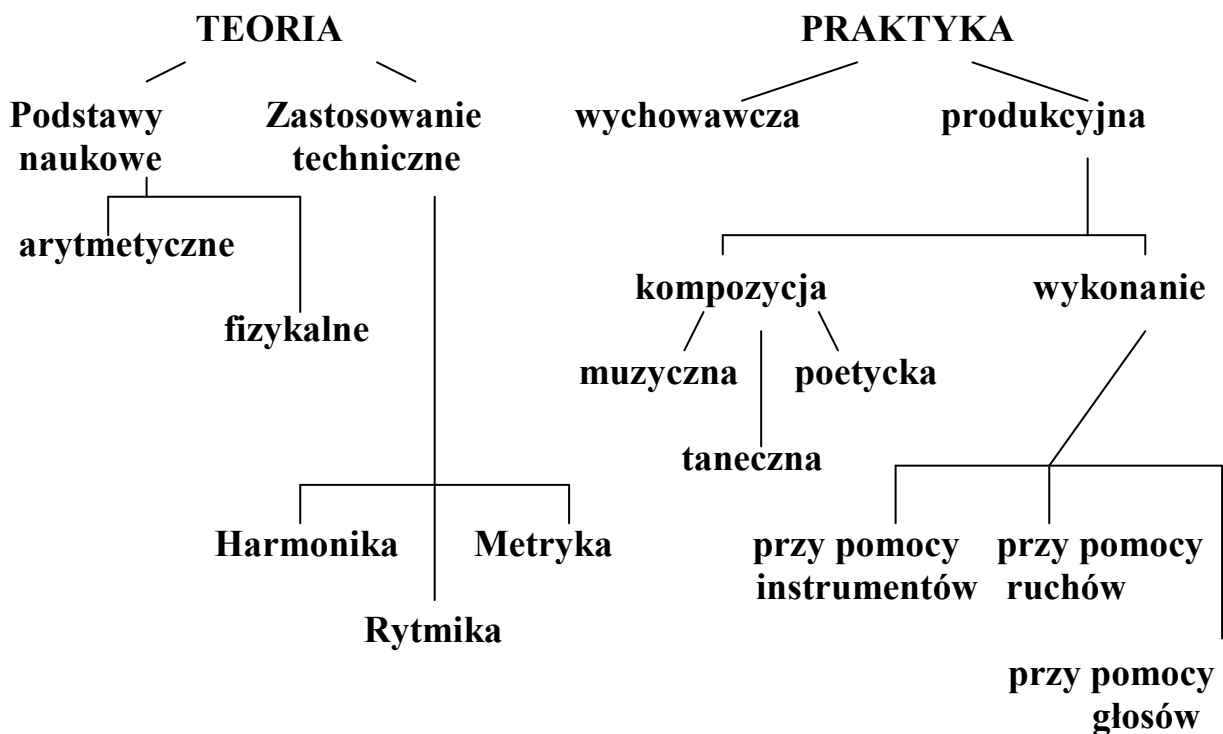
### **Początki głosu profesjonalnego - przegląd wybranych faktów do 1854 r.**

Technika głosowa, sztuka żywego słowa i sztuka wokalna postrzegane są w perspektywie kulturowej i historycznej jako pojęcia bezpośrednio ze sobą powiązane. *Mowę i śpiew oceniamy bowiem jako umiejętności naturalne, w różnym stopniu uświadamiane i oparte na spontanicznie stosowanych zasadach głosu naturalnego.*<sup>1</sup> Istotnym staje się zatem stwierdzenie, kiedy i w jakich okolicznościach naturalne umiejętności głosowe nabrały charakteru opisowego: zostały rozpoznane, nazwane i usystematyzowane wg jasnych kryteriów, zyskując tym samym postawy i ramy *téchnē*.<sup>2</sup>

- II tysiąclecie p.n.e. - powstają teksty *Rygweda (Wiedza hymnów)* i *Samaweda (Wiedza śpiewów)*, a w II w. p.n.e. *Natyasastra - traktat Bharaty o teatrze*, gdzie wskazane są związki słowa, muzyki i tańca; w sanskryckich tekstach zostaje bardzo precyzyjnie wyjaśniona techniczna strona śpiewu - sposób wydobywania dźwięków, a także związki słowa i muzyki<sup>3</sup>;
- V-IV w. p.n.e. - Teatr Dionizosa w Atenach funkcjonuje jako przejaw tożsamości społecznej, a festiwal Dionizosa stanowi ważne święto religijne, wydarzenie społeczne i polityczne - mniej sztukę w dzisiejszym tego słowa rozumieniu; w praktyce teatru ateńskiego kształtują się *ściśle reguły kompozycyjne ruchu scenicznego, mowy i śpiewu*. Grupy aktorów identyfikowane są z określeniem *technitai (praktykujący techne)*. Należy w tym miejscu wyraźnie podkreślić *ściśły związek języka tragedii z retoryką*, pojmowaną w kategoriach *techne*. W II w. p.n.e. termin *technitai* („artyści Dionizosa”) jest oficjalnie przyjmowany jako nazwa cechu aktorskiego nb. odpowiadał mu w języku łacińskim termin *artifices* - „praktykujący ars” (*rzemiosła i sztuki*); ateński słownik dostarcza w zakresie głosowej praktyki scenicznej określeń dotyczących jakości poszukiwanych dźwięków - najwyżej ceni się *piękny ton głosu*; w traktatach *O głosach* (przypisywanych Arystotelesowi) idealny głos jest określany jako *ligys* lub *ligyros* - wysoki

i skoncentrowany, przypominający „cykady, szarańczę i słowiki”, jednocześnie czysty, słodki i wibrujący; Arystoteles w „*Retoryce*” zwraca uwagę na konieczność unikania przez aktora „sztuczności mówienia” oraz zdolność aktora do powtarzania tych samych słów ze zmienną intonacją głosu; kwintesencja sztuki aktorskiej (zgodnie z „*Poetyką*” Arystotelesa) to „*umiejętność właściwego rozpoznania form wypowiedzi (schema tes leksos)*, jak np. rozkaz, prośba, groźba, pytanie, odpowiedź itp.”; za nadrzędną w sztuce scenicznej jest przyjmowana *zgodność walorów głosowych z osobowością i nastrojem prezentowanej przez aktora postaci*; zostaje również podkreślona konieczność codziennego, systematycznego wykonywania ćwiczeń głosowych przez aktorów i chórzystów<sup>4</sup>;

- V w. p.n.e. - Grecy jako pierwsi w śródziemnomorskim kręgu cywilizacyjnym *nazywają i porządkują* spontanicznie dotąd stosowane zasady retoryki; początki *retoryki opisowej (sztuki perswazji: argumentacji i przekonywania)* wiązane są z działalnością pedagogiczną sofistów („*nauczycieli mądrości*”) Koraksa i Tejzjasza (V w. p.n.e.); za najwybitniejszego sofistę uważa się **Gorgiasza** (ok. 485-375 p.n.e.)<sup>5</sup>;
- **Arystoksenes** (ok. 354-300 r. p.n.e.) uczeń Arystotelesa, filozof o przydomku „*muzyk*”, systematyzuje wiedzę o muzyce, włączając do niej obszar praktycznych działań, które wykorzystują głos w profesjonalnym zakresie:



Tabl. 1. Systematyzacja wiedzy o muzyce dokonana przez Arystoksenesa<sup>6</sup>.

- **Marek Fabiusz Kwintylian** (ok. 35-95 n.e.) pisarz i wybitny retor rzymski wydaje *Institutio oratoria* - najpełniejszy podręcznik retoryki antycznej, w którym przedstawia w 12 księgach niemal całą wiedzę Greków i Rzymian z zakresu retoryki <sup>7</sup>;
- **Galen** (130-200) grecki fizjolog, „ojciec laryngologii”, opisuje i nazywa największe chrząstki krtani, wprowadza m. in. pojęcie „*glottis*” (*głośnia*) <sup>8</sup>; (nb. Galen pozostaje ostatecznym autorytetem w zakresie anatomii w Europie do czasu Vesalisa (1514-1541) i w zakresie fizjologii do czasu Harvey’ a (1578-1657));
- **Leonardo da Vinci** (1452-1519) tworzy pierwszy przekrój przez krtani, fałdy głosowe i całkowity profil krtani (1490); ww. studium krtani zostało uzupełnione przez Panconcelli-Calzia dopiero w 1943 r. (!); *mechanizm tworzenia głosu porównuje z mechanizmem tworzenia dźwięku w piszczałce*;
- **Gioseffo Zarlino** (1517-1590), włoski teoretyk i kompozytor wydaje traktat muzyczny *Institutioni harmoniche* (1558) obejmujący komentarze istotne dla kształtowania się wokalnych stylów wykonawczych w XVI - wiecznej Europie;
- **Andreas Vesalius** (1514-1564), flamandzki anatom, twórca nowożytnej anatomii publikuje *De Corporis Humani Fabrica* (1543), zawierającą wspaniałe ilustracje krtani wykonane przez uczniów Tycjana; praca ta do dzisiaj zaskakuje swoją dokładnością i bogactwem detali;
- **Heinrich Schütz** (1585-1672), największy niemiecki kompozytor swoich czasów, pisze traktaty, które pozostają bezcennym, do czasów Johanna Matthesona (1681-1764) źródłem rozważań na temat śpiewu;
- **Giovanni Camillo Maffei** (XVI w.) włoski śpiewak, lekarz i lutnista w *Discorso della voce del modo d'apparare di cantar di gurgunta* (1562) próbuje jako pierwszy przedstawić *kompletną metodę nauki śpiewu*; przechodzi do historii jako pierwszy „*muzyk fizjolog*”;
- **Giulio Caccini** (1546-1618), członek Cameraty florenckiej, śpiewak i nauczyciel śpiewu, „eksperymentator” opery przedstawia dzieło *Le nuove musiche* (1602), zawierające m. in. pierwsze wskazówki wykonywania „*messa di voce*” <sup>9</sup>;
- **Benigne de Bacilli** (ok.1625-1690), chórmistrz i nauczyciel śpiewu dokumentuje w *Remarque curieuses...*(1668) początki *francuskiej szkoły wokalne*, określa poprawności stylu wokalne: „*prawidłowe intonowanie dźwięku, prawidłowe podtrzymywanie i prowadzenie głosu, prawidłowe wykonywanie kadencji i ozdobników, prawidłowa pulsacja krtaniowa, prawidłowe wykonywanie accentis i kształtowanie passages i diminucji, dobre wymawianie słów, oddawanie ich wyrazu i namiętności, przestrzeganie rozmiarów sylab*”; sztuka śpiewania to wg Bacillego „*praktyka*”;

- **Giovanni Andrea Bontempi**, właściwie G. A. Angelini (ok. 1624-1705) autor pierwszej włoskiej historii muzyki (1695), kompozytor, śpiewak (kastrat - sopran) i teoretyk, opisuje metodę kształcenia w słynnej *papieskiej szkole śpiewu* w Rzymie;
- **Alessandro Scarlatti** (1660-1725), mistrz sztuki śpiewaczej i kompozytor przyczynił się do powstania *neapolitańskiej szkoły operowej* - rozślawił ją w Europie m.in. Nicolo Porpora, reprezentujący drugą generację śpiewaków szkoły neapolitańskiej;
- **Johann Mattheson** (1681-1764) niemiecki teoretyk muzyki, krytyk, śpiewak operowy, kompozytor i dyrygent (przyjaciel Haendla) pozostawił jako podsumowanie i ukoronowanie swojej bogatej twórczości traktat teoretyczny *Der vollkommene Capellmeister* (1739), w którym zostały poruszone niemal wszystkie zagadnienia praktyczne, teoretyczne i estetyczne ważne dla kompozytorów, kantorów, dyrygentów i organistów XVIII w.;
- **Jean Philippe Rameau** (1683-1764), francuski kompozytor i teoretyk wydaje liczne prace z zakresu historii muzyki jak i techniki głosowej, m.in. *Code de musique pratique* (1760);
- **Nicolo Antonio Porpora** (1686-1766), uczeń A. Scarlattiego, wielki kompozytor operowy i wspaniały śpiewak wpisuje się na karty historii jako największy *nauczyciel sztuki wokalne*. Jego najwybitniejszymi uczniami byli m.in. Caffarelli, Farinelli, Montagnanna. Porpora nie opisał swojej metody pracy (George Sand poświęca szkole Porpory swoją powieść *Consuello*);
- **Daniel Dodart** - francuski lekarz i fizjolog publikuje pracę *Mémoire sur les causes de la voix de l'Homme* (1703), ocenianą jako *pierwsza „naukowa” praca o głosie*, w dzisiejszym tego słowa rozumieniu <sup>10</sup>;
- **Pier Francesco Tosi** (1653-1732), włoski śpiewak operowy (kastrat), kompozytor i pedagog, wydał cenne uwagi o śpiewie - *Opinioni de'cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato* (1723), które stanowią podstawę techniki *bel canto* <sup>11</sup>; Tosi przedkładał wiedzę muzyczną śpiewaka nad jego predyspozycje głosowe;
- **Johannes Adam Hiller** (1728-1804) niemiecki kompozytor, pisarz muzyczny, instrumentalista (klawesynista, flecista), wspaniały śpiewak (bas) i organizator życia muzycznego, publikuje pracę *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange* (1774), która przynosi mu miano „ojca *singspielu*”. Sztukę wokalną przedstawia w czterech podstawowych elementach: dobry głos (również czysta, wyrazista mowa), dokładne intonowanie wysokości dźwięków i interwałów, poczucie rytmu oraz umiejętność wydobywania wyrazu właściwego danej pieśni;
- **Gasparo Pacchiarotti** (1740-1821) ostatni wielki kastrat soprano, jako jeden z wielu mu współczesnych, tworzy metodę nauki śpiewu, którą adaptuje i publikuje Antonio Callegari - *Modi generali del canto...* (1836);

- **Jacoub Forrein** - francuski fizjolog po raz pierwszy używa terminu *cordes vocales (struny głosowe)*(1741) i demonstrowa wibracje fałdów głosowych na krtani psa;
- **Johann Friedrich Agricola** (1720-1774), niemiecki kompozytor, organista, klawesynista, pedagog i pisarz muzyczny, uczeń J.S. Bacha i J.J. Quantza, w *Anleitung zur Singkunst...*(1757) przedstawia m. in. teorię fonacji; tłumaczy i objaśnia traktat o sztuce śpiewu P.F. Tosiego;
- **Anselm Bayly** (1718/19-1794) - angielski śpiewak i pedagog w *A Practical Treatise on Singing and Playing...* (1771) przedstawia wskazania metodyczne dla nauczycieli śpiewu, dostarcza cennego podsumowania spisanych opinii innych autorów na temat kontroli oddechowej;
- **Giovanni Battista Mancini** (1716-1800) włoski śpiewak (kastrat) i pedagog w *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (1774) przedstawia problemy bel canto;
- **Manuel Garcia** (starszy) (1775-1832), hiszpański tenor, kompozytor i pedagog, jeden z najważniejszych popularyzatorów muzyki Rossiniego poza Italią, inicjuje wielką tradycję wokalną i pedagogiczną swojej rodziny (czworo jego dzieci było śpiewakami, syn Manuel był najwybitniejszym pedagogiem wokalistyki XIX w., wielką sławę zyskały również dwie córki: Pauline Viardot i Maria Malibran);
- **Nicola Vaccai** (1790-1848), włoski kompozytor i nauczyciel wydaje ok. 1838 r. *Dodici ariette per camera per l'insegnamento del belcanto italiano*, które są wykorzystywane do dzisiaj w kształceniu głosu;
- **Wolfgang von Kempelen** - niemiecki fizjolog rozwija teorię wibracji fałdów głosowych (1791);
- **Vincenzo Manfredini** (1737-1799) kompozytor, pedagog i pisarz muzyczny w *Regale Armoniche* (1797) przedstawia cenne uwagi na temat bel canto;
- **Paolo Giuseppe Concone** (1801-1861), włoski organista, kompozytor i nauczyciel śpiewu wydaje pięć zeszytów wokaliz do nauki śpiewu, do dzisiaj wykorzystywanych w kształceniu głosu;
- **Rene Dutrochet** - francuski lekarz i fizjolog przedstawia swoją teorię na temat mechanizmu fonacji - porównuje funkcję fałdów głosowych z funkcją warg w grze na instrumencie dętym (1806);
- **Domenico Corri** (1744-1825) włoski kompozytor i wydawca, uczeń Porpory, w *The Singer's Preceptor. Treatise on Vocal Music...* (1810[1] zależnie od źródła) opisuje metodę nauki śpiewu Porpory;
- **Gesualdo Lanza** (1779-1859), włoski śpiewak i nauczyciel działający w Londynie wydaje *Lanza's Elements of Singing* (1813) - jedną z najcenniejszych prac poświęconych technice wokalne;
- **Francesco Lamperti** (1813-1892), włoski śpiewak i pedagog, przechodzi do historii jako ostatni domniemany przedstawiciel *starej szkoły bel canto*;

- **Carl Liscovitz** przedstawia pracę naukową *Theorie der Stimme* (1814), która zawiera między innymi uwagi na temat *przepływu strumienia powietrza między fałdami głosowymi*;
- **Pauline Viardot** (1821-1910), córka M. Garcii, wspaniała mezzosopran, wydaje ćwiczenia wokalne wykorzystywane do dzisiaj w praktyce pedagogicznej - *École classique de chant* (1861);
- **Richard Mazkenzie Bacon**, angielski fizyk i matematyk w swojej pracy *Elements of Vocal Science* (1824) przedstawia problemy *akustyki toru rezonansowego*;
- **Francesco Bennati**, włoski śpiewak i lekarz, uczeń G. Pacchiarottiego, wydaje poprzez Królewskie Towarzystwo Naukowe w Paryżu publikacje naukowe poświęcone problemom emisji głosu m.in. w *Du mécanisme de la Voix Humaine dans la Chant* i *Recherches sur le Mécanisme de la Voix Humaine* (1830 - 33) przedstawia m. in. zagadnienie „*krycia głosu*”<sup>12</sup>;
- **Charles Wheatstone**, angielski fizyk i wynalazca, formułuje *teorię formantów* (1837), która daje podstawy rozumienia zjawiska rezonansu i *kształtowania toru rezonansowego głosu*;
- **Johann Müller**, fizyk i fizjolog niemiecki, odnotowuje *wpływ ciśnienia podgłośniowego i napięcia fałdów głosowych na częstotliwość i natężenie głosu* (1837);
- **Manuel Garcia** (1805-1906), najwybitniejszy pedagog wokalistyki XIX w., hiszpański baryton, pracownik szpitala wojskowego, studiujący fizjologię głosu, wydaje *kompletny traktat o sztuce śpiewu - Traité complet de l'art du chant* (1847), obejmujący *wszystkie istotne zagadnienia związane ze sztuką śpiewaczą: podstawy fizjologii głosu, klasyfikacja głosów, zasady artykulacji i techniki wokalne*. Traktat ten po dziś dzień nie znajduje równego sobie opisu problemów głosu profesjonalnego – jest „*Biblią Głosu Śpiewaczego*”; *zjawisko powstawania dźwięku wiąże Garcia z efektem przepływu powietrza przez fałdy głosowe zwierające się w pulsowaniu*; wybitny fizjolog i fizyk niemiecki **H.L.F. Helmholtz** uzasadnia interpretację Garcii (1875)<sup>13</sup>;
- **1854** - Garcia demonstruje publicznie działanie lusterka laryngologicznego - jest to ostatnia z dziewięciu, jak wskazuje na to literatura, podejmowanych wcześniej prób skonstruowania podobnego instrumentu przez działających niezależnie od siebie wynalazców (Bozzini, Senn, Babington, Cagnaird de la Tour, Benatti, Beaûme, Avery, Warden); nb. *laryngoskopia pośrednia* (larynx gr. - krtań, skopein gr. - oglądać) zapoczątkowuje rozwój laryngologii i pozostaje do dzisiaj podstawowym badaniem laryngologicznym.

### **Systematyzacja wiedzy w zakresie techniki głosowej**

Najpóźniej uformowanym kryterium oceny zjawisk występujących w mowie i śpiewie jest kryterium naukowe. Z końcem XIX w. rozpoczął się i postępował proces specjalizacji naukowej, który objął nauki fizyczne i biologiczne, przyczyniając się również do wyodrębnienia psychologii jako nauki. Postęp techniczny umożliwił obiektywne definiowanie zjawisk związanych z procesem głosotwórczym, mową i śpiewem. Ten fakt skupił uwagę wielu wspaniałych artystów i pedagogów (m. in. M. Garcii, H. Curtisa, J. Reszke). Od dawna było bowiem wiadomo, a kolejne próby opisywania różnorodnych praktyk głosowych wskazywały z jednoznaczną determinacją, iż „sine scienta ars nihil est”. Kryterium naukowe stało się czynnikiem weryfikującym wyobrażenia o zasadach i regułach profesjonalnej pracy głosem w zakresie jego kształcenia i terapii.

Możliwości artykulacyjne i wyrazowe głosu ludzkiego, indywidualnie zróżnicowane i w praktyce nieograniczone podlegają prawidłowościom wynikającym z psychofizycznej struktury narządu głosowego i koordynacji procesu głosotwórczego. Wyraźnym odwzorowaniem wspomnianych prawidłowości są m. in. ukształtowane w sposób autonomiczny kulturowo fonetyczne i estetyczne wzorce artykulacyjne mowy i śpiewu.<sup>14</sup> Naukowe zdefiniowanie fizjologicznych prawidłowości procesu głosotwórczego stwarzało szansę doskonalenia metod kształcenia i terapii głosu. Ten fakt przyczyniał się prawdopodobnie w głównej mierze do postępującej wymiany i syntezy profesjonalnych doświadczeń artystycznych i naukowych w zakresie rozwiązywania różnorodnych problemów techniki głosowej.

Datę 1854 można przyjąć za symboliczną w dziedzinie badań głosu. Zastosowanie laryngoskopii w badaniu narządu głosowego zasadniczo nie zmieniło ukształtowanych wcześniej poglądów zarówno na temat zjawiska głosu ludzkiego i procesu głosotwórczego. Jednakże uzyskany z zastosowaniem laryngoskopii pośredniej obraz fonacji w obiektywny sposób uzasadnił konieczność kontynuowania badań i pogłębiania wiedzy na temat narządu głosowego i jego działania.<sup>15</sup>

Z końcem XIX w. został wyznaczony ostatecznie obszar poszukiwań oraz metodyka postępowania badawczego, skierowanego ku już znanym i jeszcze niezbadanym zjawiskom związanym z głosem ludzkim. Wiedza o głosie zaczyna w tym czasie podlegać wyraźnej systematyzacji. Ilustruje ją poniższy schemat :



## Teoria i praktyka techniki głosowej



Tabl. 2. Systematyzacja wiedzy z zakresu techniki głosowej w II poł. XIX w.

Tak rozumiane i ujmowane podstawy wiedzy o głosie pozwoliły sformułować w przyszłości system elementarnych pojęć i zasad postępowania, przyjmowanych w procesie kształcenia głosu zawodowego oraz jego terapii.

### **Aktualne możliwości dyskusowania i rozwiązywania problemów techniki głosowej**

*„Przysłuchując się dyskusji prowadzonej przez nauczycieli śpiewu na temat włoskiej szkoły bel canto, można odnieść wrażenie, że wiedzę na ten temat posiada każdy z nich lub żaden.”*  
/ W.J. Henderson /

Niezależnie od antagonizmów dzielących część środowiska związanego z głosem profesjonalnym, postępował proces pogłębiania wiedzy i weryfikowania wcześniej ukształtowanych poglądów na temat techniki głosowej. Od końca XIX w. podejmowano konsekwentnie próby naukowej

interpretacji zjawisk głosotwórczych . Druga połowa XX w. to czas wyteżonych i owocnych prac naukowych poświęconych głosowi ludzkiemu, a także czas niesłabnących dyskusji na temat metod kształcenia i terapii głosu. Motywem i inspiracją dla badań naukowych stały się wybitne predyspozycje śpiewaków a także niedyspozycje głosowe, wymagające profesjonalnej diagnozy i terapii. Znaczący wpływ na zakres i wyniki prowadzonych badań miało umocnienie się istniejącej wcześniej współpracy środowisk artystycznego, pedagogicznego i naukowego oraz fakt technicznego i finansowego wsparcia ww. badań.

Wyniki badań naukowych postawiły przed artystami i pedagogami, lekarzami i terapeutami jednoznaczne wymagania: poddać jak najszerszej interpretacji konkretne zjawiska i problemy głosowe. Odpowiedzialność i troska o głos śpiewaka, aktora, ucznia i pacjenta przesunęły na dalszy plan spory o autorytet i bezwzględne forsowanie indywidualnych poglądów na temat techniki głosowej.

#### **a/ „visible voice” - obraz głosu**

Przy pomocy dostępnych technik i metod badawczych zarejestrowano *mechanizm fonacji, artykulacji i oddychania*. Przedstawiono w niemałym zakresie fizjologiczny obraz procesu głosotwórczego. Wnikliwe badania mechanizmu krtani, badania słuchu, akustyczno-fizjologiczna charakterystyka toru rezonansowego, a także wiedza na temat mechanizmu i fizjologii oddychania pozwoliły dostrzec w nowym świetle zjawiska powszechnie znane, nie do końca właściwie tłumaczone (np. podparcie oddechowe - appoggio, atak dźwięku, „otwarcie”, „pozycja głosu”, „skupienie głosu”, „kolor” - timbre, wibracja i wiele innych)<sup>16</sup>.

Zostały dostarczone naukowe dowody na *ściśle powiązanie kompetencji głosowych człowieka z jego kondycją psychiczną i fizyczną*. Ten fakt przyjęto za podstawę do rozumienia i rozwiązywania problemów techniki głosowej. Discover your voice – How to develop healthy voice habits, Is your voice telling on you?, Professional Voice – The Science and Art of Clinical Care - to tytuły publikacji, a zarazem zagadnienia, przedstawiane szczegółowo i dyskutowane w najnowszych pracach na temat głosu profesjonalnego.<sup>17</sup>

Znaczącą rolę w popularyzacji szeroko rozumianej wiedzy o głosie odgrywają liczne *publikacje poświęcone technice głosowej*. Przyjmują one zdecydowanie charakter interdyscyplinarny. Warto podkreślić, iż wielu foniatorów, fizjologów czy akustyków prowadzących badania naukowe posiada śpiewackie doświadczenie zawodowe.<sup>18</sup>

Obraz procesu głosotwórczego opisany parametrami naukowymi jest przejrzysty i stanowi logiczne odniesienie dla istotnych problemów występujących w praktyce głosu profesjonalnego. *„Instrument głosowy” ukazuje się nam jako niezwykle złożony w budowie i funkcji, w działaniu*

*skoordynowany w najwyższym stopniu i w każdym wypadku indywidualnie zróżnicowany.*

### ***b/ metody pracy nad głosem profesjonalnym***

Podstawą kształcenia i terapii pozostaje *estetyczne wyobrażenie głosu*. Niezastąpionym instrumentem w ocenie jakości głosu w mowie i śpiewie jest w dalszym ciągu *ucho nauczyciela i ucznia*. Uczeń „odwzorowuje” umiejętności mistrza i pod jego kierunkiem zdobywa pierwsze doświadczenia i wyobrażenia dotyczące pracy głosem i wykonawstwa artystycznego. Od obu stron wymagana jest umiejętność dostrzegania i właściwego oceniania złożonych warunków koordynacji głosotwórczej (np. swobody oddechowej, wyzwolonych rejestrów, ruchliwości i skali głosu, wyrazistości słowa, dynamiki, wolumenu i wibracji), a także systematyczne zapoznawanie się z literaturą i jej problemami wykonawczymi.

Posiadana przez nas obecnie świadomość techniki głosowej jest efektem wieloletniej praktyki i ciągłości doświadczenia artystycznego, pedagogicznego i naukowego w tym zakresie. Stosowane powszechnie czysto eksperymentalne, czy też skoncentrowane na procesach fizjologicznych metody pracy nad głosem, pozostają jednakże *metodami „nakazów, prób i błędów”- odbieranych i rejestrowanych przez „żywy instrument”*. Zdarza się, że „poprawnie” wykonane ćwiczenie wokalne „zatrzymuje proces” i „zamyka głos”, gdy tymczasem zadanie głosowe wykonane w sposób „niedoskonały” tzn. według innego niż przyjmowaliśmy zamysłu - ożywia wyobraźnię i aparat śpiewającego, przywraca wrażenie „zestrojenia instrumentu”, a tym samym swobody i radości wykonawczej. Niewłaściwie rozumiana *kontrola głosu* jest zawsze sygnalizowana. Coraz większą rolę w pracy nad głosem profesjonalnym odgrywa zatem obiektywna diagnoza i konsultacja foniatryczna, neurologiczna i psychologiczna, która jest wykorzystywana powszechnie w ocenie narządu głosowego i charakteryzowaniu indywidualnej, psychofizycznej predyspozycji artysty, ucznia czy pacjenta. Możliwość obiektywnego diagnozowania problemów głosowych staje się szczególnie pomocna w terapii głosu i doborze ćwiczeń przywracających sprawność głosową i koordynację głosotwórczą.

### ***c / prognozy***

Zagadnienia techniki głosowej kojarzone są obecnie, podobnie jak inne obszary wiedzy praktycznej i teoretycznej, z ogólnie dostępną i wciąż rosnącą ilością informacji - *nie zawsze zbadanych i merytorycznie istotnych*. Wykorzystywanie tych informacji w pracy nad głosem wymaga wcześniejszego odniesienia ich do sprawdzonych wzorców kształcenia i terapii głosu, wiarygodnych źródeł oraz wiedzy płynącej z szerszych obszarów poznania.

Podstawowe pytanie stawiane dziś w środowiskach związanych z głosem profesjonalnym odnosi się do stwierdzenia, *co jest faktem, a co jedynie opinią przyjmowaną powszechnie* w sferze pojęć i praktyk stosowanych w pracy nad głosem. Dokonuje się naturalny proces oczyszczania dostępnej wiedzy o głosie z błędów, przesądów i „fałszywych absolutów”, które funkcjonują w różnym stopniu i zakresie w obszarze kształcenia artystycznego i terapii głosu.

Głos ludzki to doskonały i niebywale wrażliwy *instrument komunikacji*. Profesjonalne doświadczenie nie dopuszcza istnienia w pracy nad głosem „pustych szczęśliwych przypadków”.<sup>19</sup> Każde z dostrzeganych zjawisk głosowych, występujących w mowie czy śpiewie, wynika z określonej *struktury i ciągłości procesu psychofizycznego*. Do specjalistów różnorodnych dziedzin należy zatem odkrywanie i precyzyjne definiowanie złożonych uwarunkowań koordynacji głosotwórczej, jak również zjawisk kulturowych, np. zmian zachodzących w sferze przyjmowanych wzorców estetycznych głosu artystycznego, czy też obowiązujących reguł językowych.

W programach edukacji publicznej przełomu XX i XXI w. zwraca uwagę zjawisko „szerokiej akceptacji szkoły, służącej jednemu tylko celowi - przygotowaniu młodego człowieka do pracy”. Odwoływanie się w procesie kształcenia do kultury, tradycji i historii, które wspiera samodzielne, twórcze myślenie uczniów - w edukacji „konsumentów i pracowników do wynajęcia” jest lekceważone i oceniane jako nieistotne.<sup>20</sup> Czy i w jakim stopniu, lub jakimi sposobami opisana wyżej rzeczywistość może wkraczać i wkracza w obszar głosu profesjonalnego? To pytania o cel i sposób pracy artystów i nauczycieli, ale przede wszystkim pytanie skierowane do młodych ludzi - pytanie o świadomość, z jaką kształtują swoje talenty, swoją wrażliwość i dojrzałość nie tylko zawodową. To pytanie o odpowiedzialność i zaangażowanie, z jakim tworzymy otaczającą nas rzeczywistość.

## Pojęcie techniki głosowej - przesłanki do definicji

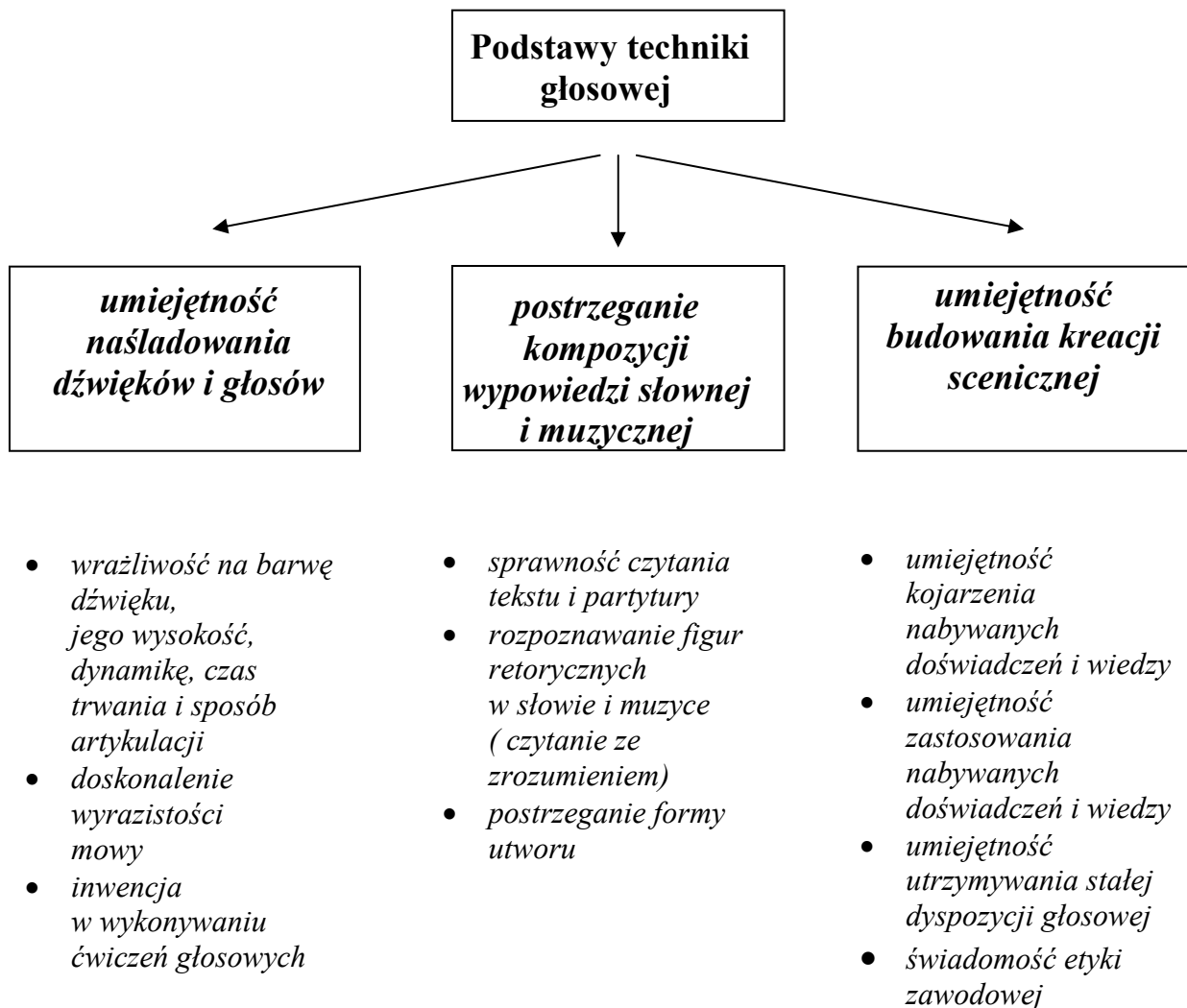
*„Technika to nic innego jak zbiór pomysłów, a więc tworów ludzkiej wyobraźni, które dają się zastosować wiele razy. Tak pojęta technika musi być produktem twórczej inspiracji”.*

*W. Lutosławski.*

Pojęcie *téchnē* ukształtowane w starożytnej Grecji i tłumaczone w Rzymie jako *ars*, oznaczało w średniowieczu, początkach ery nowożytnej, a nawet jeszcze w dobie oświecenia umiejętność robienia czegoś - w znaczeniu wytwarzania przedmiotu (np. garnka, odzieży) lub dokonania (dowodzenia wojskiem, przeprowadzenia rozprawy sądowej itd.) W wiekach średnich *téchnē* obejmowało zarówno sztuki piękne jak i rzemiosło, przyjmując za kryterium zarówno *umiejętny wytwór i samą umiejętność wytwarzania, wykonywania*

*czegoś. Podstawę umiejętności stanowiła znajomość reguł i wiedza fachowa. Robienie czegoś bez reguł, „z natchnienia lub fantazji”, było w ocenie starożytnych i scholastyków przeciwieństwem sztuki. „Nie nazywa się sztuką irracjonalnej roboty” - rozstrzygał problem téchnē Platon.<sup>21</sup>*

*Poszukując przesłanek do definicji techniki głosowej należy odnieść się do głosu jako instrumentu, ukształtowanego wg zasad natury i podlegającego ściśle określonym regułom słowa i muzyki.*



Tabl. 3. Podstawy techniki głosowej

Podstawę umiejętności wymaganych na scenie od śpiewaka i aktora stanowił zawsze *piękny głos - wyrazista wymowa, precyzyjna intonacja, poczucie rytmu, a nade wszystko kreacja artystyczna*. Wybitne predyspozycje i umiejętności głosowe we wszystkich epokach miały wpływ na kształtowanie się estetycznych prawideł wykonawczych żywego słowa, muzyki wokalne i instrumentalnej.

Wyraźne potwierdzenie tego faktu znajdujemy m.in. w europejskiej praktyce muzycznej XVIII w. - w kształtującej się formie opery, w kompozycji i regułach wykonywania arii da capo.<sup>22</sup>

Niezależnie od uwarunkowań historycznych i kulturowych dyspozycja zawodowa śpiewaka i aktora była i jest kształtowana w oparciu o jego wrodzone, naturalne predyspozycje, wszechstronną edukację i codzienne ćwiczenia. „*Prawdziwa bezpośredniość*, właściwa każdemu artyście, wybucha w nim z nową siłą po systematycznej i wytrwałej pracy, (...) oczyszczeniu ze sztańp, brudów, przyzwyczajęń, frazesów i kabotyństwa”.<sup>23</sup> Głos i ciało stają się instrumentem w przekazywaniu *treści* wyrażonych słowem i muzyką. *Treść utworu determinuje technikę kompozytora, różnicuje technikę i poziom wymagań stawianych przed wykonawcą.*<sup>24</sup>

W doświadczeniu artystycznym technika głosowa będzie zawsze odnoszona do szczególnej wrażliwości i umiejętności rozpoznawania przez śpiewaka i aktora jego wszechstronnej, niezwyklej mobilizacji „ciała, myśli i emocji”. Kiedy odkrywamy predyspozycje głosowe - odkrywamy niepowtarzalne możliwościami, jakimi obdarzyła nas natura. „Jej instrument” czeka jedynie na inspirację, czeka, aż zagra na nim ... nasza „dusza”. Oto przypuszczalnie *istota téchnē*.

## Przypisy:

<sup>1</sup> Por. M. Korolko *Sztuka retoryki*. Warszawa 1998, Wiedza Powszechna, s. 31.

<sup>2</sup> *téchnē* – sztuka, nauka rzemiosło, biegłość, wg: W. Kopaliński *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Warszawa 1990, Wiedza Powszechna, s. 506.

<sup>3</sup> D. Szlagowska *Kultura muzyczna antyku*. Gdańsk 1996, Akademia Muzyczna im. St. Moniuszki w Gdańsku. Skrypty i podręczniki, s. 74.

<sup>4</sup> M. Kocur *Teatr antycznej Grecji*. Wrocław 2001, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, s. 159-161.

<sup>5</sup> M. Korolko, *ibid.* s. 174-186.

<sup>6</sup> cyt.za: D. Szlagowska, *ibid.* s.74.

<sup>7</sup> M. Korolko, *ibid.* s. 185-186.

<sup>8</sup> Przestrzeń między fałdami głosowymi.

<sup>9</sup> Płynne przechodzenie przez wszystkie stopnie dynamiki - od *piano* do *forte* i powrót do *piano* – podczas trwania jednego dźwięku; test umiejętności kontrolowania głosu.

<sup>10</sup> por. B. White, *Singing – Techniques and Vocal Pedagogy*. New York – London 1989, Garland Publish, Inc. s. 154.

<sup>11</sup> Dosł. „piękny śpiew” – termin funkcjonujący w praktyce głosu śpiewaczego od XVII w., odnosi się do techniki i estetyki kształtowania głosu śpiewaczego. W „Złotym Wieku Muzyki Wokalnej”, jak nazywa się w Europie siedemnaste i osiemnaste stulecie, nauczyciele śpiewu mieli małą wiedzę z zakresu fizjologii głosu i opisywali zjawiska głosowe w sposób subiektywny opierając się na odczuciach towarzyszących im podczas śpiewu, np. „śpiewanie na oddechu”, „opieranie dźwięku” itp. Wiele z używanych wówczas określeń funkcjonuje do dziś w żargonie śpiewaczym.

<sup>12</sup> W praktyce wykonawczej „krycie dźwięków” oznacza umiejętność utrzymania barwy, którą ma głos w swej średnicy, w górnym zakresie skali danego głosu. Dokładny opis zjawiska i jego uwarunkowań przedstawia m.in. Garcia, Vennard, Titze, Sataloff.

<sup>13</sup> H.L.F. Helmholtz *On the Sensation of the Ton as Physiological Basis for the Theory of Musick*, tłum. z wyd. niem. 1863. London 1875, Ellis A.J, Longman.

<sup>14</sup> E. Barba, N. Savarese *A Dictionary of Theatre Anthropology - The Secret Art of the Performer*. London and New York 1991; E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*. Kraków 1997, Musica Iagellonica.

<sup>15</sup> Uzyskany z zastosowaniem lusterka laryngologicznego obraz fonacji potwierdził złożony charakter procesu głosotwórczego, podlegającego skoordynowanej w najwyższym stopniu czynności układu oddechowego, czynności fonacyjnej krtani, układu rezonansowego i narządu artykulacyjnego. Współcześnie przyjmowana definicja narządu głosowego podkreśla całość anatomiczną i fizjologiczną narządu głosowego (Łączkowska).

<sup>16</sup> Por. R. Miller *The Structure of Singing*. New York 1986, Schirmer Books; R.T. Sataloff *Professional Voice - The Science and Art of Clinical Care*. San Diego-London 1997, Singular Publishing Group Inc; I.R. Titze *Principles of Voice Production*. Engelwood Cliffs, N.J. Prentice Hall, 1994; O. Brown *Discover Your Voice*. San Diego-London 1998, Sing. Publish. Group i in.

<sup>17</sup> D.R. Boone *Is Your Voice Telling on You ?*, London 1997 Whurr Publish. Ltd; O. Brown *Discover Your Voice*. San Diego - London 1998, Sing. Publish. Group; R.T. Sataloff, *ibid.*; W. Vennard *Singing. The Mechanism and the Technic*. New York 1968, Carl Fisher Inc.

<sup>18</sup> Np. Sataloff, Titze, Indik i in.

<sup>19</sup> M. Czechow *O technice aktora*, oprac. M. Sołek. Kraków 1995 (komentarz do wydania: T. Łomnicki); por. C. Berry *Voice and the Actor*. London 1973.

<sup>20</sup> N. Postman *W stronę XVIII stulecia*. Warszawa 2001, Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 185.

<sup>21</sup> W. Tatarkiewicz *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa 1982, PWN, s. 93-95.

<sup>22</sup> S. Stanford *Styl i technika wokalna XVII i XVIII w.* (1979) tłum. C. Zych. „Canor” nr 4-8.

<sup>23</sup> M. Czechow, *ibid.*

<sup>24</sup> por. [Jadwiga Rappé] Z [...]rozmawia Krzysztof Lipka *Nigdy w życiu nie zaśpiewałam w Warszawie Pasji Janowej...* „Muzyka 21” nr 7, s. 26-34.