

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

Jitka Haferníková

III. ročník – prezenční studium

Obor: německý jazyk – hudební kultura

ČESKÉ HOUSLOVÉ METODIKY

20. STOLETÍ

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Marie Horáková, PhD.

OLOMOUC 2010

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a použila jsem uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne 10. 4. 2010

.....

Poděkování

Ráda bych poděkovala Mgr. Marii Horákové PhD., vedoucí mé bakalářské práce, za pomoc a veškerý čas, který mi věnovala.

OBSAH

ÚVOD.....	5
1. ČESKÉ HOUSLOVÉ METODIKY 20. STOLETÍ.....	6
1.1 Jan Mařák - Viktor Nopp: Housle.....	6
1.2 Josef Míčka: Hra na housle.....	6
1.3 Jindřich Pazdera: Vybrané kapitoly z houslové hry	7
1.4 František Kohoutek: Houslová hra ve světle soudobé vědy	7
1.5 Jaroslav Foltýn: Metodika houslové hry a její současné vývojové směry.....	7
2. DOPLŇJÍCÍ PRÁCE METODICKÉHO ZAMĚŘENÍ	9
2.1 Kató Havas: Nový přístup k houslové hře	9
2.2 Kató Havas: 12 lekcí Nového přístupu k houslové hře.....	11
3. POROVNÁNÍ METODICKÝCH POSTUPŮ UVEDENÉ LITERATURY ..	14
3.1 Základní postoj a držení houslí	14
3.2 Uchopení a vedení smyčce.....	19
3.3 Postavení ruky a paže, poloha a úhoz prstů	24
3.4 Hra v polohách.....	26
3.5 Vibrato	31
3.6 Intonace.....	35
3.7 Navržený postup pro nácvik skladeb	38
ZÁVĚR.....	41
BIBLIOGRAFIE.....	42
ANOTACE.....	43

ÚVOD

Efektivní práce se studenty vyžaduje vedle jiných znalostí také informovanost o různých metodických postupech při výuce. Jako houslistka a budoucí učitelka jsem se proto zaměřila na u nás dostupné houslové metodiky 20. století s cílem tyto práce poznat, navzájem je porovnat a získat nové znalosti. Na jejich základě také mohu odborně napomoci a poradit svým mladším kolegům – houslistům, jak řešit případné potíže při hře ve folklórním souboru, jehož jsem dlouholetou členkou.

Vybrala jsem české metodiky J. Mařáka – V. Noppa *Housle*¹, J. Micky *Hra na housle*², J. Pazdery *Vybrané kapitoly z metodiky houslové hry*³, J. Foltýna *Metodika houslové hry a její současné vývojové směry I.díl – Metodika elementárních pohybů při hře na housle*⁴ a F. Kohoutka *Houslová hra ve světle soudobé vědy*⁵. Pro doplnění jsem do své práce začlenila také u nás vydanou zahraniční metodiku významné houslové pedagožky Kató Havas, a to publikaci *Nový přístup k houslové hře*⁶ a doplňkové vydání *12 lekcí Nového přístupu k houslové hře*⁷.

Práci jsem rozdělila do třech kapitol a těmto okruhům odpovídajícím počtu podkapitol. V první kapitole obecně charakterizují jednotlivé české metodiky. Druhá kapitola je zaměřena na metodickou práci Kató Havas. Ve třetí kapitole konkrétně rozebírám problematiku při řešení metodických postupů výuky v pracích jednotlivých autorů. Pozornost věnuji také intonaci a navrženým postupům při nácviu skladeb.

¹ MAŘÁK, Jan, NOPP, Viktor, *Housle*, 3. Praha: Hudební matice Umělecké besedy v Praze, 1944.

² MICKA, Josef, *Housle*, 2. Praha: Vydavatelství Supraphon, 1972.

³ PAZDERA, Jindřich., *Vybrané kapitoly z metodiky houslové hry*, 1. Praha: AMU, 2007.

⁴ FOLTÝN, Jaroslav, *Metodika houslové hry a její současné vývojové směry*, 1. Praha: Nakladatelství ARCO IRIS, 1994.

⁵ KOHOUTEK, František, *Houslová hra ve světle soudobé vědy*, 1. Praha: Univerzita Palackého v Olomouci, 1983.

⁶ HAVAS, Kató, *Nový přístup k houslové hře*, 1. Praha: Agentura Adventure, 1997.

⁷ HAVAS, K. *12 lekcí Nového přístupu k houslové hře*. 1. Praha: Agentura Adventure, 1997.

1. ČESKÉ HOUSLOVÉ METODIKY 20. STOLETÍ

1.1 Jan Mařák - Viktor Nopp: Housle

Systematické dílo Jana Mařáka nazvané Housle je třetím upraveným vydáním doplněné Viktorem Noppem v historické části o další české a německé houslisty a množství rukopisných novinek významných skladatelů. Čítá 382 stran, je rozdělena na dvě části.

První část, označena jako část historická, nese název *Dějiny vývoje houslí, houslařství a hry houslové* a obsahuje rozbor vývoje houslí a houslařství, nákresy smyčcových nástrojů a také nástin vývoje houslové hry. Další součástí jsou přehledy, již zmíněný dodatek významných houslistů a pedagogů, dále také bibliografie a osobní rejstřík.

Druhou částí je *Methodika*, která je složena z devíti částí. První část se věnuje součástkám nástroje včetně smyčce a jejich ošetřování. Zde jsou zařazeny nákresy houslí a obrazová příloha. Druhá až sedmá část obsahuje pravidla pro postoj a držení houslí, hmatníkovou a smyčcovou techniku, studie intonace a melodických ozdob. Část osmá rozebírá vhodné způsoby a postupy při nácviu a uvádí psychologické aspekty, které na hru působí. Součástí je také přehled často se vyskytujících chyb při houslové hře. Poslední, devátá část, zahrnuje technické a přednesové houslové literatury uspořádané do přehledu, který je rozdělen do osmi stupňů dle náročnosti. Zde je připojen seznam sonát, koncertů, etud, sólových a komorních skladeb.

1.2 Josef Mícka: Hra na housle

Autor v této metodice shrnul své dlouhodobé pedagogické zkušenosti. Věnuje se technickým, výrazovým, stylovým i psychickým momentům houslové hry, a to na základě své mnoholeté interpretační a především pedagogické praxe. Čtenáře, především houslisty a obzvláště houslové pedagogy, pomáhá vést k sebezdokonalování v oblasti houslové hry. Zároveň vybízí k vlastnímu promýšlení dané problematiky. Kniha je prostoupena didaktickými radami a je obohacena notovými příklady, cvičeními a mnohými vyobrazeními. Mícka své dílo pojímá ze dvou hledisek, podle toho, pro koho je směřováno. Pro ty, kteří raději hrají než čtou, je v metodice mezi souvislým detailním popisem jednotlivých složek hry zařazen

stručný a výstižný obsah psaný kurzívou. Čtenář tak může číst pouze toto shrnutí, nebo podle vlastního zájmu o dané téma k němu určený odstavec. Přehledný systém zpracování tak lze hodnotit velmi kladně.

Metodika má rozsah 412 stran a skládá se ze čtyř hlavní dílů: I. Smyčcová technika, II. Hmatníková technika, III. Výrazové složky hry a IV. Didaktika a doplňky. Každý díl je pak přehledně rozčleněn na kapitoly.

1.3 Jindřich Pazdera: Vybrané kapitoly z houslové hry

Metodika Jindřicha Pazdery je velmi přehledná a srozumitelná. Je také ze všech uvedených pramenů nejmladší. Nabízí čtenáři široké spektrum obrázků, grafů a tabulek. Jako vzorové příklady související k různým problematikám uvádí pasáže ze známých děl významných autorů. Nabízí pohled na konkrétní témata jednak, jak byly chápány v historii, jednak jak jim můžeme porozumět dnes. Co hodnotím pozitivně, Pazdera dává k dispozici své vlastní zkušenosti, čtenář je lehce rozpozná, neboť jsou psány kurzívou a velice čtivým jazykem. Také téměř v každé kapitole uvádí, jak danou problematiku aplikovat na začátečníkovi.

Pazderova metodika je rozdělena do dvanácti kapitol, každá z nich pak obsahuje další podkapitoly. Kniha čítá asi 380 stran.

1.4 František Kohoutek: Houslová hra ve světle soudobé vědy

Kohoutek pojal tuto metodiku z vědeckého hlediska a zaměřuje se na organismus hrajícího houslisty, který chápe jako kybernetický systém. Dále spojuje poznatky z oblasti anatomie, fyziologie a poukazuje na možnosti efektivního využití psychologických zákonitostí a kybernetických přístupů v houslové hře. Metodika je napsána dosti náročným jazykem, Kohoutek v ní používá odborné názvy a výrazy. Publikace má rozsah 176 stran a je rozdělena do devíti kapitol.

1.5 Jaroslav Foltýn: Metodika houslové hry a její současné vývojové směry

Tato metodika je první ze dvou dílů a nese podtitul *Metodika elementárních pohybů při hře na housle*. Autor se zaměřuje na činnost lidského organismu při hře, děje centrální soustavy, zahrnuje kapitoly o tělesném pohybu vykonávané při hře.

Sám Foltýn v předmluvě píše, že se snažil neprosazovat příliš své postupy, aby tak zachoval co největší objektivitu. Dodává, že po prostudování jeho publikace bude čtenář sám schopen udělat si obrázek o dané problematice.

Foltýnova práce má rozsah 303 stran a je rozdělena do čtyř kapitol. Pro čtenáře v podstatě náročný text je obohacen notovými příklady a řadou nákresů a vyobrazeními.

2. DOPLŇUJÍCÍ PRÁCE METODICKÉHO ZAMĚŘENÍ

2.1 Kató Havas: Nový přístup k houslové hře⁸

Srovnat české metodiky s prací výborné houslové pedagožky Kató Havas není snadné. Havas nechtěla a ani nevytvořila celkový souhrn metodických postupů hry na housle, jako třeba Mařák – Nopp nebo Micka. Havas se snaží změnit psychologii výuky i učení se a přináší pro to nové podněty.

Tato metodická práce je tenká knížka o rozsahu asi 60-ti stran a formátu A5. Obsahuje množství nákresů a názorných notových příkladů a je přehledně rozdělená do osmi kapitol:

Kapitola 1. Hledání způsobu tvoření tónu se zabývá principem rovnováhy, který napomáhá vyvarovat se fyzické námaze při hře na housle. Havas považuje **krásný tón** jako cíl každého houslisty. Podmínkou pro jeho vytvoření však nemusí být vždy cvičení v podobě dřiny. Kvalitu krásného tónu autorka spatřuje v použití správného tlaku na správném místě a ve správný okamžik. Překážkou může být svírání houslí dolní čelistí, nevhodná poloha levé paže či vibrato.

Kapitola 2. Držení houslí obsahuje faktory, které se podílejí na správném držení nástroje. Na začátku se Havas zmiňuje o použití podložky a podbradku, které podobně jako v jiných metodikách doporučuje podle individuálních potřeb a velikosti. Co se týká držení těla, metodika požaduje vycházet z přirozené rovnováhy různých částí těla. Tím se zaručuje, že během hry budou pohyby vykonány bez násilí a uvolněně. K tomu může přispět představa houpačky. Autorka dále radí přenést váhu těla dozadu na paty, páteř a lopatky, což působí jako protiváha k dopředu směřujícím houslím. Housle jsou umístěny mezi klíční kostí a čelistí, na podbradek působí váha hlavy vycházející z týla. Havas je tedy zastánkyně jednobodového držení houslí, podle ní je důležité, aby měl houslista při hře pocit jistoty a levá ruka přitom může zůstat volná.

Kapitola 3. Technika pravé ruky je rozdělená na podkapitoly: *Držení smyčce; Palec; Nadloktí, loket a předloktí; Smyk a změna smyku*. Havas je toho názoru, že není možné určit jednotné držení pro všechny houslisty, neboť každá ruka je jiná. Nejlepší postup je najít to, co je pro žáka nejpřirozenější a co mu nejlépe vyhovuje. Palec by měl zachovat stejnou pozici, do které ho příroda situovala. Tato pozice, při

⁸ viz pozn. č. 6

kteře se palec i prsty samovolně stáčejí k dlani, se dá zjistit spuštěním ruky volně podél těla. Osu držení smyčce Havas vidí v kruhu, vytvořený špičkou palce a střední části prostředníku, jehož konec obepíná prut a směřuje k perleťovému vykládání žabky. Ukazováček leží na prutu mezi prvním a druhým kloubem, malíček je postavený na špičce. Dále se Havas věnuje smykům a jejich změnám. Smyk od žabky by se neměl chápat jako smyk dolů, nýbrž směřující dopředu. Smyčec se tímto směrem stává podle autorky lehčím. Od špičky k žabce je to přesně naopak. Celá paže by měla vytvářet vyrovnávací pohyby.

Kapitola 4. Tvoření tónu je uvedena myšlenkou, že kvalita, nikoli kvantita je cílem při tvoření tónu. Havas uvádí fyzikální vlastnosti tónu. Tvrdí, že kvalita výsledného tónu je ovlivněna kontaktem konečků prstů a struny, a tento kontakt je důsledek pohybu vycházejícího ze záprstních kloubů. Dále se zabývá tématy: *Záprstní klouby, Intonace, Cvičení sluchu, Anticipace tónu, Ovládání a příprava záprstních kloubů a Přechody ze struny na strunu.*

Kapitola 5. Tvoření tónu při výměně poloh a dvojhmatech Havas vnímá stejně jako v předchozí kapitole v souvislosti s tvorbou tónu. Tato problematika je autorkou vysvětlována jednoduše: „Vychází-li ovládání pohybů ze záprstních kloubů, pak je správný průběh pohybů zcela přirozený. Všechny tyto pohyby jsou pouze menším či větším zvýšením tónu s přípravou a činností vertikální a do stran.“⁹ Kapitola obsahuje tyto oddíly: *Pořadí učení poloh, Výměna polohy, Výměna polohy stejným prstem, Výměna polohy pomocí jiného prstu, Pomocné tóny, Čtvrtá a vyšší polohy, Dvojhmaty.* Metodika také zahrnuje konkrétní notové cvičení na výměny poloh a hru dvojhmatů.

Kapitola 6. Tvoření tónu při spiccato, détaché, martelé, legato, staccato informuje o významu levé ruky při tvorbě různých smyků. Havas považuje původ většiny problémů pravé ruky ve špatné práci pravé ruky. Dále autorka ve své metodice odmítá termín »smyčcová technika«, neboť poukazuje na existenci pouze takové hudby, která je formována levou rukou a zároveň ovládána aktivní rovnováhou. Pokud je tedy rovnováha správná, činnost pravé ruky, je podle Havas, již samozřejmá a není třeba věnovat zvláštní čas cvičením smyčcové techniky.

Kapitola 7. Výuka tvoření tónu je v úvodu zaměřena na vztah mezi učitelem a žákem. Havas upozorňuje na roli učitele, který je odpovědný jednak za technický a

⁹ viz pozn. č. 6, s. 38

hudební vývoj žáka, jednak za lidský přístup k němu. Nevyžaduje dlouhé a tvrdé cvičení, ale soustředěnou práci a promyšlení technických problémů. Žák by měl mít, podle Havas, vždy na paměti hlavní cíl, a to vytváření hudby.

Kapitola 8. Tvoření tónu při hraní z listu, učení not nazpaměť a tréma začíná pohledem Havas na komorní hudbu, kterou považuje za nejvíc oceňovanou formu muzikantství. V tomto smyslu poukazuje na nutnost naučit se hrát z listu. Tato činnost by měla probíhat jako přirozený a spontánní přenos mentální představy a přitom nesmí být narušeno pozornost vědomí. Podle doporučení Havas, při hře z listu nestačí registrovat noty, ale je potřeba vnímat hudbu jako celek. Návčik by měl probíhat nejdříve bez nástroje, kdy si houslista vnitřním sluchem uvědomí tóninu, rytmus, tempo a dynamiku skladby. Pak se k vnitřnímu slyšení přidají záprstní klouby. Podobný postup radí i při návčiku hry z paměti. Dále Havas ve své publikaci definuje trému a stanovuje tři kroky, jak ji nejlépe zvládnout: osvobození se od fyzických překážek (čímž je chápán násilně tvořený tón, nesprávné vibrato a spletené pohyby pravé ruky), pozitivní činnost mysli a koordinace celkové fyzické činnosti do jediného centra, ve kterém mysl ovládá tvůrčí síly.

2.2 Kató Havas: 12 lekcí Nového přístupu k houslové hře¹⁰

Kató Havas napsala tuto práci za účelem lepšího pochopení její předešlé publikace *Nový přístup k houslové hře*. I zde ujasňuje, že její postupy nepřináší nic revolučního, nýbrž navazují na metody osvědčených mistrů minulosti. Poznává, že tato publikace není určena pouze pro začátečníky, ze své praxe uvádí, že podobné lekce dává každému houslistovi, od amatéra až po učitele. Havas shrnuje záměr své práce do této věty: „Mým cílem je odstranit jak fyzické tak psychické problémy prostřednictvím dosažení uvolněnosti a koordinace pohybů tak, aby hráč byl schopen rozvinout cele svůj talent.“¹¹ Rozsah práce je 78 stran o formátu A4. Tato metodika je již podle názvu rozčleněná do dvanácti lekcí.

V **1. lekcí** Havas vysvětluje svoji houslovou metodu založenou na principu rovnováhy a vyvažování. Postupně zde definuje správný a uvolněný postoj, držení houslí a smyčce. Podle Havas by si měl žák vybudovat k houslím vztah jako k uměleckému dílu, které je schopno pomocí tónu zachytit krásu lidského hlasu.

¹⁰ viz pozn. č. 7

¹¹ viz pozn. č. 7, s. 5

2. *lekce* se věnuje především vedením smyčky. Havas považuje za důležité nejdříve připravit pravou ruku bez držení smyčky. Dále uvádí cvičení pro správně vedení a držení smyčky. Zaměřuje se také na činnost palce a výměnu smyky.

3. *lekce* je vyplněna procvičováním přechodů přes struny. Žák je metodikou navigován k promýšlení pohybů, k dokonalému soustředění a také k odpočinku. I zde zdůrazňuje pocit lehkosti, který souvisí s dobrým zvukem.

4. *lekce* se snaží zdokonalovat smyčcovou techniku na prázdných strunách, které mají znít ušlechtilým tónem. Havas zde uvádí několik dvojhlasyých cvičení, které by se měly zprvu zpívat, pak teprve hrát.

5. *lekce* se zaměřuje na techniku levé ruky, na které je, podle Havas, závislá kvalita tónu. Nejprve autorka uvádí cvičení, které se provádí bez houslí, pak postupně učí, jak správně přiložit ruku ke krku houslí.

6. *lekce* začíná shrnutím základních bodů probrané látky. Na to navazuje hra prvním prstem. Než se přistoupí k samotné hře, Havas radí tón poslechnout na klavíru, pak ho pojmenovat, představit si ho, až potom konečně zahrát.

7. *lekce* utužuje žákovy nabyté vědomosti z předchozí lekce a v podobném duchu učí nacvičovat hru prvním, druhým a třetím prstem.

8. *lekce* se věnuje pokládáním čtvrtého prstu, předtím však je důležité opět dbát na správné provádění všech naučených dovedností z předešlých lekcí. Podle Havas jen takto žák dosáhne úspěšných výsledků.

9. *lekce* dává k dispozici rady a cvičení na procvičování sekundových intervalů v prstokladech durovém, mollovém a sníženým prvním prstem zvláště na E struně. Havas dává přednost představě a rozumové činnosti před mechanickým opakováním.

10. *lekce* se zabývá cvičením durových a mollových stupnic do čtyř křížků a béček. Havas i zde radí si stupnici nejdříve zazpívat, pak teprve zahrát. Stupnice jsou podle autorky nepostradatelnou součástí denního cvičení, která pomáhá rozvíjet žákovu hudebnost.

11. *lekce* předkládá cvičení rady ke správné hře smyků legato, détaché, martelé a cvičení dvojhmatů. Dále Havas ujasňuje, že technika smyčky a levé ruky tvoří jeden **neoddělitelný celek**.

12. *lekce* dává nejprve podnět k celkovému shrnutí, ve kterém uvádí několik bodů, na které by žák neměl nikdy zapomenout. Jeden z bodů je ten, že by si žák měl

hrát pro radost. A proto na závěr autorka vybrala osm melodií vycházející ze známých a oblíbených písní upravených pro dvoje housle.

3. POROVNÁNÍ METODICKÝCH POSTUPŮ UVEDENÉ LITERATURY

3.1 Základní postoj a držení houslí

Mařák-Nopp

Správné držení těla, houslí a smyčce chápou autoři jako nezbytnou podmínku dokonalého výsledku. Zdůrazňují nutnost přísného, cílevědomého, pedagogického vedení a to již od samého začátku výuky. „Učitel budiž – hlavně u začátečníku – rozumně přísným a úzkostlivě přesným.“¹²

Správný postoj, jak tvrdí Mařák – Nopp, má být přímý a nenucený, pravá noha je vysunutá o kousek vpředu a těžiště těla je ve špicích nohou. Radí hrát ve stoje, neboť orgány rozvinou větší energii. Avšak podotýká, že je občas nutné hrát vsedě, při tom se musí dbát na **vzpřímené držení** vrchní části těla. V žádném případě se tělo neopírá o židli.

Držení houslí autoři popisují v těchto šesti bodech:

- housle spočívají mezi bradou a levou klíční kostí, nesmí se zvedat levé rameno
- nástroj nepomáhá držet levá ruka, ta má za úkol měnit polohy
- hlava se drží v přirozené poloze
- housle jsou ve vodorovné poloze, aby se dalo vodorovně tahat smyčcem
- vrchní deska houslí je nakloněna asi 40° napravo, tento sklon se nesmí měnit
- housle jsou nakloněny směrem vlevo, míra odklonu je závislá na individuálních potřebách houslisty

Metodika doporučuje prozkoumat držení houslí před zrcadlem. V případě, že je **smyčec** veden **rovnoběžně s kobylkou**, housle jsou drženy správně.

V této kapitole se Mařák – Nopp také zmiňují o pomůckách připevněných na houslích. Podbradek je nezbytný, musí ho, jak tvrdí autoři, používat každý houslista a bez podušky si mnozí houslisti také neumí hru představit. Proto je dosti důležitý jejich výběr. „Velikost a tvar podbradku i podušky závisí na individuálních složkách

¹² viz pozn. č. 1, s. 98

houslisty a je někdy zapotřebí dosti dlouhé doby, než získáme tyto úplně dokonalé a ve svých podmínkách naprosto vyhovující.“¹³

Micka

Micka se v úvodu této kapitoly zabývá vhodnou polohou houslí při hře. Charakterizuje ji pomocí třech znaků: vodorovným směrem strun, odklonem houslí vlevo a sklonem pravých lubů. Zmiňuje nesprávné nízké držení houslí, kterému se dá vyvarovat během cvičení vkládáním častějších pauz.

Dále se věnuje funkci a parametrům podbradku a podložky. Tvar podbradku by měl být individuálně tvarován ke směru čelistním kostem houslisty. Podložka je uzpůsobená sklonu houslí, její výška závisí na výšce hráčova krku.

Hlava, která má funkci při hře přidržování houslí, by měla být, jak tvrdí Micka, normálně **vzpřímená** a **pootočená mírně vlevo**.

Micka rozebírá také otázku postoje. Houslista stojí či sedí směrem k pultu šikmo, mírně rozkročen s tím, že **váhu** těla má na **levé noze**. Zmiňuje se, jak se správně postavit k posluchačům, aby k nim zvuk směřoval přímo. Podle Mickovy rady je vhodné se v malé místnosti obrátit pravým profilem, v koncertním sále poloprofilem.

Pazdera

Pazdera se, podobně jako jeho kolegové, zamýšlí nad jednobodovým a dvoubodovým držením houslí. Konstatuje toto: „V praxi je každé rozumné a dlouhodobě osvědčené držení houslí dvoubodové. To vůbec neznamená, že při něm houslista nemůže umět držet nástroj pouze hlavou.“¹⁴ Metodika uvádí zastánce dvoubodového držení, Y.Menuhina. Při dvoubodovém držení, na rozdíl od jednobodového držení založeném na držení nástroje pomocí protitlaku hlavy a plece, má nástroj dvě opory, klíční kost a levou ruku. To umožňuje jednak odpočinout si partiím krku a vedle toho také slyšet tón houslí z jiného úhlu. Avšak Pazdera je toho názoru, že nejlepší držení je **střídání a kombinace** jednobodového a dvoubodového.

Dále rozebírá historický vývoj držení houslí. Zmiňuje osobnost L. Spohra¹⁵, který vynalezl podbradek, a tím ochránil struník před tlakem. Podbradku se autor věnuje i z blízka. Podle jeho doporučení by měl mít takovou výšku, aby hlava nebyla

¹³ viz pozn. č. 1, s. 101

¹⁴ viz pozn. č. 3, s. 57

¹⁵ Ludwig Spohr (1784-1859) německý houslista.

nucena se příliš k nástroji naklánět. Také je důležité vykrojení a tvar podbradku. Co se týká další pomůcky ramenní opěrky zvané také jako pavouk, metodika poznamenává výhody, nevýhody jejího použití, a také důsledky použití špatně zvolené opěrky. Avšak je toho názoru, že vhodná ramenní opěrka poskytuje houslím potřebnou pohyblivost a zároveň stabilitu. Nakonec této podkapitoly dodává důležitou skutečnost: „Jedna věc platí u podbradku i dalších pomůcek stejně jako u nástroje: nezapomenout sledovat žákův růst a pomůcky mu včas přizpůsobovat.“¹⁶

Podle Pazdery by neměl postoj při houslové hře příliš namáhat nohy. Vhodný je uvolněný postoj, při němž jsou **chodidla rozkročená v šíři ramen**, větší část váhy je na přední části chodidel, kolena mají sklon k pokrčení. Pazdera zdůrazňuje: „Postoj není v žádném případě statický, funguje tak, že zatímco jedna nese větší část váhy, druhá odpočívá.“¹⁷ Dále autor definuje polohu trupu, který je napřímený. Houslista by měl mít pocit, že jeho volné plece jsou co nejdále od sebe a jeho hrudník je otevřený.

Pazdera ve své metodice věnuje určitou pozornost pohybům těla během hry. Určuje tři kladné **přínosy** těchto **mimoherních pohybů**: odvádění přebytečné energie, pomoc při procítění uvolněnosti a hudebně-obrazové asociace.

Metodika se na závěr kapitoly zabývá také mimoherními projevy, které komplikují obraz hry. Jmenuje různé aktivity, a zvláště křečovitě stahy, svalů a svalových skupin hlavy a šíje. Pazdera uvádí možnosti, které napomůžou jejich odstranění.

Foltýn

Postoj, který Foltýn považuje za optimální a přirozený, je mírné rozkročení s rozložením váhy na obou nohách v poměru konkrétně 75% na patu 25% na chodidlo. Šířka rozkročení by podle Foltýna neměla přesahovat šířku ramen. Dále považuje za vhodné přenášet tělesnou váhu z nohy na nohu. Tento pohyb by měl být houpavého charakteru, nikoliv přešlapování nebo pochodování.

Foltýn v úvodu rozebírá **historický vývoj** držení houslí. Zmiňuje se o tom, že dříve bylo držení koncipováno na základě napodobování. Učitel předával své osobní zkušenosti svému žákovi. Zpočátku se například přidržovaly housle různě u hrudníku, někteří pedagogové doporučovali pokládat bradu vpravo od struníku.

¹⁶ viz pozn. č. 3, s. 66

¹⁷ viz pozn. č.3, s. 71

V polovině 19.stol. zdůraznil A.F.Lvov¹⁸ potřebu přizpůsobit nástroj plně organismu, aby hra byla volným projevem hudebního cítění.

Foltýn do své metodiky zařazuje názory O. Ševčíka a C. Flesche. Podle Ševčíka by neměly být housle drženy moc vlevo, Flesch k tomu dodává, že směr je podmíněn délkou paže, proto žák s dlouhými pažemi drží housle víc vlevo. Housle by měly být dle Ševčíka drženy přiměřeně vysoko tak, aby byl hmatník v paralelní poloze s podlahou. Flesch je zastáncem přiložení houslí na klíční kost, částečně na levé rameno, seshora je pak nástroj přidržován spodní čelistí. Určitou úlohu při podpírání má také levá ruka, která však musí, jak uvádí v metodice Foltýn, zůstat volná pro výměnu poloh. Chybou je příliš zdvižené rameno, které se dá vyhnout použitím vhodné podložky. Autor však doporučuje **hru bez pavouků a podušek**. „Jestliže je užíváme k podpírání, rameno bývá omezováno ve své volnosti pohybu a při pevném ›sevření‹ je tak rameno ›mrtvé‹.“¹⁹

Metodika dále zmiňuje **Fleschův model držení houslí**, rozdělený na tři způsoby: přímé, nakloněné vpravo a nakloněné vlevo, z nichž nejvhodnější je **přímá poloha hlavy**, neboť se zachovává objektivní kontrola tónu.

Foltýn poukazuje i na dvě formy držení nástroje, jak jej chápal B.A.Struve²⁰. První je držení v tzv. ›stálé‹ poloze, tvoří ho klíční kost, podbradek a zvýšené rameno, to je vhodné u žáky s vysokými rameny. Druhý typ je držení houslí ve dvou bodech jejich opory, a to na klíční kosti a mezi palcem a ukazováčkem, avšak bez zvýšení ramene. Otázku zvyšování ramene Foltýn rozebírá dále a uvádí odlišné názory L.Auera a K.G. Mostrase.

Foltýn, stejně jako před ním Y.Menuhin²¹, odmítá termín držení houslí a používá termín postavení. Za nejefektivnější formu **postavení houslí** považuje tu, při níž nástroj leží **ve dvou opěrných bodech**, a to na klíční kosti, zlehka přidržované bradou, a mezi palcem a kořenem ukazováčku.

Autor se také zabývá fixováním nástroje tak, jak je vnímal O. Szende. Ten nalézá nejvhodnější bod pro posazení nástroje v komplexu tří otázek, které řeší směr nástroje, jeho sklon a optimální místo nástroje optimální k anatomickému stavu ramenního pasu. Foltýn zdůrazňuje roli váhy hlavy. Svaly na hlavě mají mít při hře charakter dynamický, tvoří tak společně s houslemi „součást těla“. Poukazuje na

¹⁸ A.F.Lvov (1798-1870) ruský houslista a skladatel.

¹⁹ viz pozn. č. 4, s. 127

²⁰ B. A. Struve- ruský vědec v oblasti metodiky vyučování hry na smyčcové nástroje.

nejvhodnější střední polohu hlavy, kdy žák drží hlavu při hře na housle stejně rovně, jak by ji držel bez houslí. Metodika uvádí gymnastické cvičení krčních svalů, které napomůžou k citlivému držení hlavy.

Foltýn vymezuje také **pozici sedícího hráče**. Nohy jsou rozkročeny před židlí, pravá noha může být umístěna vedle židle. Trup doporučuje držet v pravém úhlu s horní a postranní rovinou steh. Dále ve své metodice konstatuje: „Podle posledních lékařských informací je žádoucí, aby páteř byla též opřena o opěradlo židle, zvláště jde-li o déle trvající činnost v této poloze. Ke splnění takových podmínek je vhodná židle s opěradlem, které tuto oporu umožňuje, ale zároveň nebrání lopatkám a ramenním částem v jejich volné pohybové činnosti.“²²

Kohoutek

Postoj hrajícího houslisty Kohoutek chápe jako složitý svalový systém zajišťující somatickou statiku a zároveň i dynamiku. Postoj by měl zajišťovat rovnováhu těžišek jednotlivých částí těla při co nejmenším napětí svalů.

Zmiňuje tři různé postoje, jak se promítaly v dějinách: jednak postoj, při kterém nohy svírají pravý úhel, u druhého jmenovaného postoje pak nohy svírají ostrý úhel, třetí typ je podobný tomu, jaký popisují ostatní uvedení autoři metodik, tj. rovnoměrné rozložení váhy na obě lehce rozkročené nohy. Během hry se pak těžiště může přesouvat z levé nohy na pravou, což podle Kohoutka odpovídá psychofyziologickému zákonu, který tvrdí, že každá **stenická emoce se přirozeně vybíjí v pohybech**.

Kohoutek také radí, jak správně sedět při hře na housle. Doporučuje sedět vzpřímeně, svalstvo trupu a rukou je uvolněné, pravá noha je mírně předsunutá doprava. Židli hráče je dobré otočit šikmo k pultu. Co se týká důvodů proč si zvykat na hru vsedě, Kohoutek se odkazuje na názory C.Flesche, který poukazuje na nebezpečí **poškození vývoje kosterního a svalového systému při dlouhém stání** zvláště u dětí a mladistvých. Také uvádí nutnost naučit žáka hrát vsedě pro případ, že bude takto vykonávat své budoucí povolání jako orchestrální hráč.

²¹ Yehudi Menuhin (1916-1999) významný americký houslista a dirigent.

²² viz pozn. č. 3, s. 118

3.2 Uchopení a vedení smyčce

Mařák – Nopp

Na začátku kapitoly týkající se držení a vedení smyčce uvádějí autoři **všeobecná pravidla**. Smyčec je držen volně, ne křečovitě. Palec pravé ruky vykonává tlak proti ostatním čtyřem prstům. Při samotném držení je palec opřen svou špičkou o dolní konec žabky, při tom část palce leží na výřezu žabky, zbytek na prutu smyčce. Autoři zdůrazňují fakt: „Palec v prvním svém kloubu musí být vždy ohnut, nikdy se nesmí prohnouti směrem ke dlani.“²³ Dále by měl být palec asi ½ cm vzdálen od kování na žabce a od žíní. Nesmí se jich dotýkat.

Všechny **prsty** na prutu jsou **mírně ohnuty**, jsou od sebe přirozeně vzdáleny, přitom tvoří stálý kontakt. Proti palci spočívají dva střední prsty, prostředník leží na prutu mezi prvním a druhým článkem, prsteník v prvním článku. „Prostředním prstem, prsteníkem a palcem vlastně držíme smyčec, který mezi nimi spočívá lehce a volně, jako páka vah ve své vidlici,“²⁴ uvádí autoři ve své metodice. Ukazováček je na prutu položen v polovině jeho druhého článku, malíček je postaven na špičku, neměl by však přes prut přecházet. Malíček má za úkol balancovat smyčcem.

Autoři se zmiňují také o ruském držení smyčce, při kterém hraje hlavní roli ukazováček. Ten tlačí na prut na počátku svého třetího článku, zatímco první a druhý článek ukazováčku prut obepínají. Ostatní prsty se ukazováčku přizpůsobí.

Mařák – Nopp se dále detailně věnují částmi paže a jejich funkcí. Popisují jednotlivé otáčivé a jiné pohyby a uvádějí jejich cizí názvy.

V podkapitole *Vedení smyčce* je napsáno toto: „Prohlédneme-li žíně drobnohledem, zjišťujeme, že jsou pokryty drobnými šupinkami, které je činí drsnými. Drsnost tato však by nestačila, aby uvedla strunu ve chvění. Je nutno zvýšiti ji lepkavou kalafunou.“²⁵ Třením žíní se pak struna rozechvěje, přitom se neustále vrací do své původní polohy. Pokud je chvění pravidelné a ničím nerušené, struna se ozve čistě. Smyčec protíná strunu v pravém úhlu a je veden rovnoběžně s kobyolkou. Přitom je prut mírně skloněn ke strunám na stranu k hmatníku. To se děje z důvodu šikmého tlaku vrchních čtyř prstů na žíně.

Základní držení smyčce se mění podle toho, kterou částí zrovna smýkáme. Autoři jej vystihují ve třech bodech:

²³ viz pozn. č. 1, s. 118

²⁴ viz pozn. č. 1, s. 119

- při hře u žabky jsou palec i vrchní čtyři prsty nejvíce ohnuty, u hrotu nejméně
- ohbí je u žabky mírně ohnuto, tj. výše než hřbet ruky
- u hrotu jsou hřbet ruky a ohbí téměř ve stejné výši.

Dále se Mařák – Nopp věnují problematice tlaku prstů působící na prut smyčce. Pokud je vyžadován silnější zvuk, je třeba vyvolat větší tlak na prut. Síla zvuku je však ovlivněna i dalšími komponenty, např. šířkou potahu smyčce, jakost a drsnost žíní, atd. **Tlak na smyčec** se koná prsty pravé ruky, z nichž nejdůležitější funkci, podle autorů, má ukazováček. Pramen síly však nespočívá pouze v prstech, nýbrž plyne ze svalstva předloktí a nadloktí.

Pravá ruka má na starost ještě jednu velice důležitou činnost, a to výměnu smyky. Správná **výměna smyky** je provedena **lehce** a téměř **neviditelně** a neslyšitelně. Do tohoto úkonu je zapojeno hlavně ohbí, a to tak, že vykonává postranní pohyby. Současně se prsty natahují a skrčují. I zde autoři zdůrazňují nutnost pohyblivosti a uvolněnosti všech kloubů, taktéž volné držení smyčce. Výměna smyky nesmí být provedena celou paží. Tento proces je dobré zkontrolovat v zrcadle.

Micka

Podle Micky se pohyby smyčce vytváří pomocí **paže**, která je složena z osmnácti částí. Paže by měla být v nejvýhodnější, přirozené poloze, podobně jako když visí podél těla, přitom zůstávají svaly uvolněné. Smyčec je držen **prostředníkem**, **prsteníkem** a **palcem**. Zdůrazňuje fakt, že se smyčec má držet pevně, ale ne křečovitě. Prostředník a prsteník jsou položeny buď vedle sebe, prutu se dotýkají pod prvním kloubem, nebo je prsteník na prut položen uvolněně, bez těsného doteku prostředníku. Mírně zahnutý palec směřuje mezi tyto dva prsty, chybou není, pokud směřuje pouze proti prostředníku. Během vedení smyčce mění palec stále protitlak, přitom však zůstává pružný. **Ukazováček** uvolněně leží prvním svým kloubem na prutu asi $\frac{1}{2}$ - 1cm daleko od prostředníku. Nejen že tlačí na prut, ale jeho vedlejší funkcí je občasné nadlehčování smyčce zespodu a to zejména v dolní části smyčce. Micka zdůrazňuje, že pokud oddálíme ukazovák od sousedního prstu, usnadní se tak tlaková funkce. **Malík** je v základním postavení od prostředníku vzdálen $\frac{1}{2}$ - 1cm, na

²⁵ viz pozn. č. 1, s. 123

prut tlačí shora, tím se smyčec nadlehčí. Toho využíváme pouze v dolní části smyčce. Micka zmiňuje také funkci **záprstí**, které pomáhá při výměnách smyků, staví prsty do daného směru a uvolněným pohybem vytváří odrazivost smyčce v dolní části smyčce. To vše za předpokladu pohyblivosti pravé ruky v zápěstí. Se záprstím souvisí činnost **předloktí**, jehož poloha se mu přizpůsobuje. Předloktí se vřetenně stáčí, udržuje ruku pohyblivou v zápěstí a vede smyčec. Poslední zmíněná část paže je **záloktí**, které ovlivňuje výšku lokte, závislé na výměnách strun, či druhu smyků. Pohybem vpřed-vzad koriguje vedení smyčce, aby zůstalo rovnoběžné s kobylkou.

Dále Micka uvádí mnoho didaktických rad ohledně vedení smyčce. U začátečníků radí postupovat od krátkých smyků k dlouhým. Smyčec nedoporučuje dotahovat až ke špičce, jen tak vysoko, aby paže v lokti zůstala přirozeně zahnutá. Houslista má měnit držení smyčce, když hraje u žabky či u špičky. Při hře u špičky doporučuje ruku přiklonit **vpřed k prutu**.

Pazdera

Pazdera přirovnává hru na housle ke zpěvu a lidskou ruku k dýchacímu systému. „Jako se adept zpěvu musí věnovat dýchání, musí i mladý houslista zvládnout funkci levého ramene.“²⁶ Dále zdůrazňuje, že **rameno** je nejsilnější část paže, a proto musí být zapojeno do procesu hry. Uvádí, že pokud se tak nestane, bude při hře překážet.

Autor popisuje podobně jako Micka jednotlivé funkce části paže. Jak už bylo výše zmíněno, přirovnává lidskou ruku k **dýchacímu systému**. Konkrétně rameno k plicím, předloktí přirovnává k dýchací trubici, zápěstí k měkkému patru. Hlavní úlohu v procesu hry na housle vykonávají prsty, přirovnané k funkci mluvidel-jazyku, zubům a rtům. Podle Pazdery by prsty neměly být zaměstnány pouze držením, měly by modelovat a artikulovat vytvářený zvuk tím, jak působí na prut smyčce.

Pohyby prováděny v kloubech horní končetiny jsou označeny jako **rotace**. Rotuje rameno, předloktí, zápěstní kloub, i prsty. Tah smyčce je vykonáván pomocí složité souhry těchto rotací. Dále zdůrazňuje, že je nesmysl snažit se udržet všechny části paže v jedné rovině. Smyčec neprovádí přímý pohyb, nýbrž má charakter kruhu, elipsy, ležaté osmičky nebo podobných křivek.

²⁶ viz pozn. č. 3, s. 79

První podkapitola se věnuje držení smyčce z historického hlediska, podkapitola druhá líčí kineziologickou charakteristiku, což znamená přesný popis postavení jednotlivých prstů pravé ruky na prutu. Osou držení je tzv. **držící prstenec**, který tvoří **palec a prostředník**, při čemž větší úlohu nese prostředník, ležící na prutu v prvním kloubu, kde je největší citlivost. Palec prstenec uzavírá, podle Pazdery je jedno jakou má podobu, důležité však je, aby zůstal při hře pružný. **Ukazovák a malíček** svou vlastní silou působící na smyčec přenáší energii do prutu. Během tahu od těžiště k hrotu se opíráme o ukazovák, tak zvyšujeme klesající tíž, naopak od těžiště k žabce tuto část smyčce pomocí opory malíčku odlehčujeme. Pokud se o malíček, který by neměl být strnulý, ale naopak uvolněný a měkký, opřeme, můžeme u žabky hrát v pianu nebo plynule měnit směr tahu. Pazdera vylučuje možnost, že by ukazovák a malík, po dobu tahu celým smyčcem, zůstali ležet na prutu. Taktéž se oba krajní prsty nefixují stejnou měrou. Dále se věnuje roli **prsteníku**, která je proměnlivá, neměla by spolu s prostředníkem podílet na držení smyčce. Pomáhá smyčec vést, avšak někdy, například při hře forte v horní půli, se spolu s malíkem vysouvá až do takového stádia, že opustí prut smyčce. Pazdera ve své metodice píše: „Ruka zde není k tomu, aby smyčec nesla, neboť smyčec nese strunu. Prsty jsou ke smyčci připojeny, aby jej mohly vést a modelovat vytvářené znění, k čemuž - obecně vzato – je zapotřebí o to méně držení a síly, oč více pohyblivosti a šikovnosti.“²⁷

Vedení smyčce považuje autor za »**dech houslové hry**«. Tah smyčce od žabky nahoru směrem ke špičce přirovnává k nádechu, tato fáze končí v těžišti a odtud začíná výdech. Těžiště je důležitý bod smyčcové rovnováhy. Od špičky směrem dolů přechází rameno z výdechu do »bezdechové« fáze. Není to však dvousměrný pohyb tam-zpět.

Foltýn

Předtím, než autor přejde k problematice držení smyčce, věnuje se **přípravnému cvičení**, které vycházejí z Y. Menuhina²⁸. Ten při těchto cvičení radí nejdříve použít místo smyčce kulatou dřevěnou **hůlku**. Cvičení se zaměřují na správné ohnutí palce, vyvažování rovnováhy pomocí malíčku, rozpínavost prstů, atd. Autor postupně doporučuje zaměnit hůlku za smyčec.

²⁷ viz pozn. č. 3, s. 90

²⁸ viz pozn. č. 8

Podle Foltýna tvoří držení smyčce dva hlavní tvary: **kruh** («prsten») a **oblouk** («mústek»). Kruh je vytvořen palcem a 2. prstem, při čemž palec je vždy ohnutý a jeho hlavní poloha je tlačena proti hůlce. Oblouk je složen z kloubů 1., 3. a 4. prstu.

Foltýn ve své metodice rozděluje držení smyčce do několika fází. Nejdříve je to příprava pro držení smyčce, která vychází z uvolněné polohy pravé paže. Takováto ruka utvoří pomocí ohnutého palce a prvního článku 2. prstu **kroužek**, s nímž uchopí tužku (hůlku). První prst se dotýká tužky pod středním článkem, 3. prst pomocnou tužku objímá a 4. prst stojí seshora na tužce. V tomto postavení si ruka vyzkouší zakroužit zápěstím a ohnout dlaň. Foltýn radí při tomto cvičení kontrolovat polohu prstů a palce, pokud některý prstů ztuhnul, musí se proklepat.

Ve druhé fázi-prvotní držení smyčce-se použije místo pomocného předmětu již smyčec, ale v místě jeho **těžiště**. Toto místo prutu se označí páskem a právě zde je smyčec cvičně držen do té doby, dokud se žák nenaučí hrát uvolněnými pohyby. Tento způsob, je podle Foltýna, pro začátečníka snadnější, smyčec se totiž zdá být lehčí. Postavení prstů na prutu je založeno opět na utvoření kroužku, jako při předchozím cvičení.

Samotné držení smyčce, Foltýnova metodika uvádí stejně jak ho známe dnes a podobně jak je popisují ostatní už zmínění autoři. Zde je navíc na obrázcích vyobrazeno postavení prstů tak, jak se mají postupně stavět na smyčec.

Kohoutek

Autor se o problematice držení smyčce ve své knize detailně nevěnuje. Co se týká vedení smyčce zdůrazňuje **dovednost**, s jakou houslista smyčec ovládá. „Pod vládou smyčce, a tedy pravé ruky houslisty je i celé bohatství dynamických a výrazových možností, jejichž nesmírně citlivou škálu je možno ovládat jen nejjemnějším odstupňováním tlaku na žíně smyčce.“ Kohoutek však podobně jako jiní dodává, že pokud není smyčec tažen po struně klidně, „vznikají nežádoucí příměsi disharmonických tónů a pazvuků.“²⁹

²⁹ viz pozn. č. 5, s. 28

3.3 Postavení ruky a paže, poloha a úhoz prstů

Mařák – Nopp

Vážnou problematiku představuje umístění a poloha palce. Ten by měl dle Mařáka - Noppa spočívat pod krkem houslí v prvním jeho článku. Autoři zdůrazňují dvě důležité kritéria, na které se musí dbát, jednak není krk pevně svírán ukazováčkem a palcem, jednak článek palce a kožní řasa (mezi palcem, ukazováčkem a dlaní) se nesmí dotýkat krku.

Co se týká názoru Mařáka-Noppa na polohu lokte, je nutné ho mít hluboko pod houslemi. Správná poloha se dá nalézt pomocí postavení prstů v tzv. **Geminianiho hmatu**. Pak je důležité držet loket v podobné pozici i při přechodu prstů na jiné struny.

Prsty na strunu jsou podle autorů kladeny shora a nesmí se nikdy prohýbat v kloubu dovnitř. Pro postavení dalších prstů je určující poloha ukazováčku. Mařák – Nopp určují dva typy pohybů prstů na struně, a to **klouzání a úder**. Úder musí být vykonán pružně.

Micka

Podle Mickovy metodiky se **poloha** levého **lokte** při hře **mění**. Pokud hráč hraje na nižších strunách loket je pod houslemi, při hře na vyšších strunách přijde vlevo vně houslí. Co se týče postavení prstů na hmatníku, autor zde zmiňuje malíčkovou část, která se přiklání ke krku houslí uvolněně a dále připouští dopadání malíku na strunu na plocho.

Krk houslí je přidržován kořenem ukazováčku a mírně zahnutým palcem, který, jak tvrdí Micka, leží proti prvnímu prstu. Při postupu z první polohy do vyšší jde palec nahoru souběžně s prsty.

Pazdera

Správnou pozici levé paže popisuje Pazdera takto: nejdříve se pozvedne levá paže do hrací výšky, pak následuje směřování ramene (nadloktí) po svislé pravo-levé rovině, tj. chápano k tělu nebo od těla, poslední fáze je vytočení levého předloktí ve směru hodinových ručiček.

Dále se Pazdera věnuje kladením prstů na strunu. Zmiňuje se, že houslista má více možností výchozích podob, postavení prstů je závislé na tvaru ruky, nutné je na začátku **vycházet z její pasivity**. Pazdera také varuje před nesprávným postupem, kdy se čtvrtý prst natahuje za svým cílem, lepší varianta je v tomto případě podhmat prvního prstu. Autor ve své metodice popisuje, jak se chová ruka při hře určité pasáže: „...levá ruka je ›prověšena‹ za ukazovák, který se ›otevřívá‹ a ›vykročením‹ na svém základním kloubu ›posílá‹ další prsty na svá místa.“³⁰ Co se týká způsob kladení prstů, Pazdera volí zlatou střední cestu. Důležité je nechat prsty měkké a pružné. Zahnutí je závislé na nasměrované ruce-první prst má plošší tvar, zatímco čtvrtý prst je více kolmý, nebo naopak.

Autor také dává odpověď na zásadní otázku, zda-li se mají prsty ponechávat na strunách, či nikoliv. Podle něho je ponechávání oprávněné jen **v opodstatněných případech**.

Foltýn

Před tím, než Foltýn dojde k samotnému postavení ruky, paže a prstů na strunu, věnuje se přípravným cvičením. Místo krku houslí užívá **tužku**.

Palec podle Foltýna leží buď nehtovým článkem naproti prvnímu článku ukazováčku, nebo se druhý článek zasune pod krk houslí. Jeho postavení však musí být uvolněné. Autor věnuje mimořádnou pozornost **pohybům palce**, které podle něho podporují základní činnost kloubů. První článek ukazováčku by měl být ve stejné rovině s hmatníkem, kterého se slabě dotýká. Tento názor sdílí Foltýn s Mickou, ne však s metodikou Mařáka – Noppa, která dotyk ukazováčku s krkem odmítá.

Foltýn dále zdůrazňuje lehkost tlaku prstů při dopadu a také **rychlost a energičnost** při zvedání prstů. Co se týká polohy levé paže, ta by neměla být příliš vychýlená do stran. Její pohyb je závislý na strunách, na kterých se právě nacházejí prsty.

Kohoutek

Kohoutek se příliš této problematice ve své metodice nezabývá. Zmiňuje se krátce o držení levé ruky s loktem podsunutým pod nástroj, které hodnotí jako

³⁰ viz pozn. č. 3, s. 113

namáhavé. V kapitole *Problematika houslového prstokladu a aplikatury* rozebírá druhy prstových pohybů, zabývá se zde také základnímu postavení prstů na hmatníku houslí. Jmenuje tři **základní postavení**: přirozené, rozšířené a zúžené. Podle Kohoutka prsty dopadají na strunu volně, první a druhý prst se naklání k hmatníku šikmo, zatímco třetí a čtvrtý „se drží ve směru protínajícím myšlenou přímkou danou postavením prstů.“³¹

3.4 Hra v polohách

Mařák – Nopp

V úvodu autoři obecně charakterizují a vymezují **tónový rozsah** houslí, který čítá čtyři oktávy a asi 53 tónů. Teoreticky se dá na hmatníku určit 15 poloh, které se však v praktické hře vyskytují jen částečně. Metodika tvrdí, že se v plném rozsahu užívá sedmi poloh, přitom se například 5. poloha kompletně shoduje s prstokladem polohy první.

Mařák – Nopp přesně definují a na fotografiích zobrazují držení ruky ve vyšších polohách. Zdůrazňují taktéž chybné držení houslí ve třetí poloze, kdy palec buď přečnívá nad hmatníkem, nebo se stočí kolem patky krku dolů. „Palec se dotýká krku jen bříškem prvního článku, a to téměř na levé postranní oblé části krku, nehet pak nesmí zaujímati směr vzhůru,“³² tak praví metodika. Dále zdůrazňuje nutnost správného dopadávání prstů na struny, zároveň varuje před prohýbáním prstů dovnitř.

Výměnu poloh a jejich spojování považují autoři za „nejožehavější problém houslové hry“. Podle nich je důležité pomoci cílevědomé práce **odstraňovat rušivé spojovací tóny** tak, že se výměny poloh stanou pro posluchače nepostřehnutelnými.

Metodika uvádí čtyři způsoby **spojování poloh**:

- **Bezprostřední** výměna – se provádí skokem do jiné polohy. Je však povolena pouze tam, kde se mezi tóny vyskytuje prázdná struna, či pomlka.
- **Glissando** – klouzavým pohybem jednoho prstu spojuje dva různé tóny.
- Výměna polohy spojovacím tónem v **legátu** – klouzá se do určené polohy vždy tím prstem, který původní polohu ukončil.

³¹ viz pozn. č. 5

³² viz pozn. č. 1

V této podkapitole autoři dále radí, jak postupovat při spojování dvojhmatů taktéž polohy na dvou různých strunách.

- Výměna poloh **oddělovaným smyčcem** – spojení dvou tónů v různých polohách se uskuteční odděleným smyčcem, zvaným též détaché. Zde autoři vylučují používání spojovacích tónů.

Micka

Micka dává důraz na význam první polohy, kterou chápe jako základ pro polohy vyšší. Tvrdí: „V I. poloze hraje žák tak dlouho, dokud si neosvojí čistou intonaci, souhybnost pravé paže, pevný dopad prstů, vibrato a základy výrazné hry.“³³

Co se týče **pořadí poloh**, Micka doporučuje toto: **I., III., II., IV., V.** a další polohy pak současně.

Výměnu poloh, na rozdíl od Mařáka – Noppa, třídí podle pořadí prstů a počtu strun do čtyř skupin:

- Výměny **posuvné** – se vykonávají týmž prstem, postupně se střídají prsty a mění struny a taktéž polohy.
- **Přehmátne** – tyto výměny by se měly učit nejprve instruktivně s pomocným slyšitelným tónem a to do té doby, až se tento postup zažije. Prakticky přehmat funguje tak, že při vzestupu ruka přehmátne, při sestupu podhmátne.
- **Průsuvné** výměny se rozlišují na vzestupné-spoj, při kterém prst nižší podjede pod prstem vyšším a sestupné-což se děje podobně, nižší prst se vymění s vyšším tak, že se zvedne a uvolní mu místo. Autor poukazuje na palec, který by měl sestupovat jako první ještě před výměnou!
- **Příčné** výměny poloh, jejichž oba spojované tóny jsou na různých strunách, se nesmí konat skokem. Tyto výměny Micka ještě dále člení, a na konkrétních příkladech popisuje.

V případech, že se výměny hrají smykem détaché na téže struně, Micka souhlasí se Ševčíkem³⁴, který doporučuje měnit smyk až po sklouznutí, tam, kde se to týká výměn příčných, na začátku glissanda.

³³ viz pozn. č. 2, s. 148

³⁴ Otakar Ševčík (1852 – 1934) český houslista a významný houslový pedagog.

Pazdera

Pazdera v úvodu kapitoly rozebírá výměny poloh **z historického hlediska**. Na přelomu renesance a baroka se existovala notace, která nepoužívala noty, ale pouze čísla prstů. Ty se samozřejmě týkaly první polohy. Také se tvrdilo, že rozsah houslí by neměl přesahovat rozsah zpěvního hlasu. To vše nasvědčovalo, že se vyšších poloh užívalo velmi zřídka. Jak se v metodice píše, až N. Paganini³⁵ přišel s revoluční hmatníkovou technikou, a i přesto, že se s ní mnozí dlouho neztotožnili, přispěla spolu s modernizací houslí k nové horizontální technologii levé ruky.

Stejně jako Micka, tak i Pazdera je toho názoru začít s nácvikem poloh poté, co je stabilizována první poloha. Zdůrazňuje častou chybu záměny první polohy s polohou »poloviční«.

Metodika radí postupně krok po kroku, jak nejefektivněji naučit výměny poloh. Nejdříve se zabývá přípravnými cvičeními, pomoci kterých se žák zbaví strachu z pohybu. První je tzv. **Jankelevičovo cvičení**. To se provádí během hry prázdných strun, kdy levá ruka udělá pohyb od hlavy houslí ke korpusu a zase nazpátek. Tak si žák zvyká na pohyb ruky podél hmatníku. Pazdera nedoporučuje začínat s polohami přes prázdnou strunu, neboť žák neví, jak se do polohy dostat. Avšak dobrým tréninkem je **hra dlouhých glissand**, kdy se prst pohybuje po struně z různých výšek směrem dolů. Opačným směrem se užívá cvičení, jak jej Pazdera nazývá, »hledání flageoletu«, klouzání, které končí flageolet oktávou nad prázdnou strunou.

Autor zdůrazňuje, že je nutné: provádět výměny v legatu, klouzající prst mít měkký a citlivý, nesrážet nehrající prsty k sobě, plynule tahat smyčcem. Co se týká problematiky palce, Pazdera poznamenává: „Je ideální, pokud může klouzat během výměny spolu s předloktím a neměnit svůj směr a tvar, tedy jen plynule a synchronně doprovázet přesun ruky do nové polohy.“³⁶ Tento názor se odlišuje od metodiky Josefa Micky, který radí sestupovat směrem dolů nejdříve palcem.

Dále Pazdera vymezuje rozdíl pojmů portamenta a glissanda, zabývá se uspíšenou inervací a definuje fixační zákon, který se dá srovnat k tzv. Fleschovu³⁷ pravidlu: **Během výměny polohy smí být na struně pouze jediný prst.**

Pazdera podobně jako Micka přesně popisuje a na příkladech ukazuje, jak postupovat při konkrétních výměnách poloh: z nižšího prstu na vyšší, z vyššího na

³⁵ Niccolò Paganini (1782-1840) italský houslový virtuóz.

³⁶ viz pozn. č. 3, s. 308

³⁷ Károly Flesch (1873–1944) maďarský houslista a pedagog.

nižší, rozebírá také výměnu poloh klouznutím cílového prstu («francouzské») a vedle toho se zaměřuje na oblast od třetí polohy výš.

Metodika neuvádí přesné pořadí výměn poloh při jejich vštěpování. Rozděluje hmatník na oblasti. Jako první oblast, kterou by měl žák zvládnout, je ta mezi první a třetí polohou, což zahrnuje vedle první a třetí polohy také polohu druhou. Poukazuje na fakt, že se ve třetí poloze hraje lépe a jistěji, je to dáno dotekem dlaně o lup houslí. Další oblast třetí až páté polohy hodnotí autor jako velmi potřebnou a praktickou, například pro hru tříoktávových stupnic. V oblasti nad pátou polohou je zbytečná číselná orientace, postačí sluch a prstokladová paměť.

Foltýn

Foltýn je zastánce názoru začít s **procvičováním** technik **výměny poloh včas**. Poukazuje na negativa použití pouze první polohy, dále je toho názoru, že zkušenost polohových změn ovlivňuje úspěšnou hru i v první poloze. Již v podkapitole *Základy pohybové techniky levé ruky, palce a prstů na hmatníku* radí, jakým způsobem v začátcích poznávat hmatníkové polohy. Metodika ukazuje, jak hrát levou ruku pizzicato prázdných strun a zároveň měnit polohu ruky a celé paže.

Než Foltýn přejde k samotným výměnám poloh, nabádá žáky k velkým **kyvadlovým pohybům**, při kterých se provádí pohyb větší části paže. Palec zůstává na místě a poloha ruky se mění v závislosti na pohybu celé paže a hrajícího prstu.

Autor nejdříve uvádí notová cvičení konkrétních výměn, které jsou určeny zvláště jako ukázkový materiál pro pedagogy. Žákům zdůrazňuje nutnost soustředit se na vykonání pohybu a ne na sledování notového zápisu. Při provádění výměny se má, jak tvrdí metodika, nástroj intenzivněji opírat o klíční kost a podbradek, tak se napomůže uvolněnému pohybu prstů a ruky a taktéž umožňuje správnému nasměrování levé paže a lokte.

V metodice Foltýn uvádí různá cvičení podle Rollanda³⁸. Např. hru oktáv flažoletem, kterou obsahuje a popisuje také Pazderova metodika. Dále velké nepřerušované pohyby přes celý hmatník prováděné postupně všemi prsty nejdříve však bez použití smyčce. Prsty by měly **struny hladit**, nikoliv na ně tlačit. Také je zdůrazněna poloha palce pod krkem, opírá se patky jen svou špičkou. Následuje cvičení, které je zaměřeno na stupňovité výměny. Nejdříve se melodie zahraje

³⁸ Paul Rolland (1911-1978) americký houslista a pedagog.

v první poloze, pak se přechází do vyšších poloh. Foltýn zmiňuje ještě další metody procvičování výměn poloh podle Rollanda: úryvek melodie se hraje v první poloze, pak totéž v páté poloze na vedlejší nižší struně. Dobré cvičení nabízí hra stupnice stejným prstem na všech strunách.

Foltýn také doporučuje tuto problematiku cvičit na principu výměn intervalů. Poukazuje na Garlického školu³⁹, která se jimi přímo zabývá.

V prvním dílu Foltýnové metodiky jsou uvedené pouze základy výměn poloh, více je chce rozebrat ve druhém díle.

Kohoutek

Kohoutek vymezuje zprvu pojem hmatníková poloha. Dále poukazuje na rozdělení hmatníku houslí na polohy, s jehož pomocí se dá jednodušeji zvládnout hmatníková technika, avšak u pokročilejších houslistů ztrácí toto rozdělení smysl. Metodika krásně vystihuje z hlediska výrazu **význam polohové hry**: „Díky tomu, že na houslích tón jedné a téže výšky může být zahrán v různých polohách a na různých strunách, využívá se hry v polohách jako účinného prostředku k dosažení nejrozmanitějších odstínů tónových barev a bohaté palety výrazových nuancí.“⁴⁰

Nejběžnější **způsoby výměn poloh**, které metodika uvádí, se provádějí:

- sklouznutím jednoho a téhož prstu
- sklouznutím jednoho prstu, dopadá však prst následný
- prostým posunutím ruky-pomocí prázdné struny

Dále Kohoutek věnuje zvýšenou pozornost tématu sudé polohy a půlpohy. Poznámává, že se dříve těmto polohám vyhýbalo, neboť zde chybí opora ruky o patku krku. Avšak ignorování sudých poloh, jak tvrdí Kohoutek, ochuzuje prstokladové možnosti a je též zdrojem obtíží. „Pro dnešní umělecký dorost na poli houslové hry to znamená nutnost zvýšeného úsilí o včasné zvládnutí hmatníkové techniky na úseku hry v polohách, a to především sudých,“⁴¹ jak konstatuje autor na konci této podkapitoly.

³⁹ Garlickij, Michail: *Šag za šagom*. Moskva 1978

⁴⁰ viz pozn. č. 5, s. 110

⁴¹ viz pozn. č. 5, s. 113

Havas

Havas se zaměřuje na problematiku hry poloh a provedení výměn zvláště z hlediska **tvoření tónu**. S hrou poloh radí začínat teprve poté, kdy žák ví, kde se nacházejí všechny tóny v prvních třech polohách, a když se dostatečně vyvine kruh mezi palcem a konečkem ukazováku, s tím, že se pak ukazovák nedotýká krku.

Podle Havas je třetí poloha přirozenější a jednodušší než poloha druhá, proto ji také doporučuje, aby se probírala hned po první poloze. Také je zastáncem opory zápěstí o tělo nástroje, neboť tak žák získává pocit jistoty a může sloužit také jako orientační bod na hmatníku.

Autorka se dále zabývá provedením výměn, které dělí na dvě skupiny. První jsou **výměny** provedené **stejným prstem**, které mají být provedeny nejdříve zdůrazněním váhy v záprstním kloubu těsně před výměnou a následným uvolněním této váhy, čímž se napomůže vystřelení kloubu k předem představovanému tónu v nové poloze. **Výměny vykonané pomocí jiného prstu** se provádějí podobně, avšak vystřelen kupředu je záprstní kloub druhého prstu.

Havas nedoporučuje měnit polohy s používáním pomocných tónů.

Přesnou **polohu levé ruky** při hře v polohách nelze podle Havas určit, proto musí být přizpůsobena individuální stavbě těla. Potřebné je snížení palce, které způsobí samovolné vytočení lokte pod housle. Ve čtvrté a vyšší poloze je nutné umístit jednak palec pod krk houslí a také dostat nadloktí více pod housle. Tak je umožněna snadná činnost záprstních kloubů nad hmatníkem.

Na závěr Havas překládá cvičení, která jak píše ve své metodice: „by měla být prováděna velmi pomalu, s neustálým soustředěním na kvalitu tónu, a předvídáním tónu následujícího.“⁴²

3.5 Vibrato

Mařák – Nopp

Vibrato je v této metodice považováno za dobrý způsob, jak se dá **tón zkrášlit, oživit**. Zároveň jej autoři považují za jeden z nejobtížnějších úkonů houslové hry. K vibratu je potřeba propojit tři základní pohyby: **pohyb zápěstní, prstové chvění a spoluzákmit levého předloktí**.

⁴² viz pozn. č. 6, s. 38

Začátečník by měl podle Mařáka – Noppa začít cvičit vibrato v páté poloze tak, že se levá ruka opírá o luby houslí. Každý den by měl v takovém postavení cvičit 5 – 10 minut klouzavé pohyby v rozsahu větších intervalů, postupně však by se měla tato vzdálenost zmenšovat až na půltón. Rychlost se má podobat dokonalému trylku. Dalším krokem je **chvění** v této rychlosti na tomtéž tónu postupně ve čtvrté, třetí, druhé až nakonec v první poloze. Přehnané pohyby by se měly zredukovat na co možno nejmenší. Při tom je důležité, aby housle pevně seděly na hráčověm rameni.

Mařák – Nopp rozlišují dva typy vibrata: **vibrato rychlé**, podobající se trylku a **vibrato pomalé** podobné glissandu. Ideální vibrato je vytvořeno spojením obou typů.

Autoři radí používat vibrato tam, kde to emocionální výraz skladby vyžaduje. Avšak připouštějí, že prakticky se ho používá velmi často, dokonce nepřetržitě. Pokud se hraje technicky a stylově správně, nedá se mu nic vytknout.

Dále metodika upozorňuje na negativní vlastnost vibrata: nemělo by být hráno začátečníkem, neboť **zabraňuje čisté intonaci**. I dobří žáci-sluchaři občas hrají falešně, příčinou může být právě časté používání vibrata.

Podle Mařáka-Noppa se vibrato dobře hraje prvním a druhým prstem, dvěma zbývajícima je trochu obtížnější. Pokud vibruje třetí a čtvrtý prst, jak tvrdí autoři, nesmí se zvedat nižší dva prsty, obzvláště ukazováček. Dokonce takový pohyb považují za zlozvyk.

Micka

U začátečníků by se dle Micky mělo zapojovat vibrato už od druhého roku výuky na housle, a to během prvních pokusech o výrazovou hru. Učitel označí, kde žák vibrovat smí, kde ne, např. nevhodné je to v technických místech skladby, či při cvičení intonace. Vibrovací pohyby levé ruky jsou nejsnazší, když se dlaň přiblíží ke krku houslí zespodu tak, že se palec opře o krk svým třetím článkem. Avšak je nezbytné, aby ruka byla uvolněna malým odtážením dlaně od krku houslí, pak může prst na struně balancovat. Pokud se kladou prsty na struny na plocho, vibrato je hlubší.

Micka zmiňuje tři čisté typy vibrata, podle toho, která část paže se na pohybu podílí-vibrato z předloktí, ze zápěstí, z prstů. Tyto typy se od sebe navzájem liší. První typ, vibrato »**z lokte**«, zní podle něho dobře, ale nevýhodou je šíření tuhosti

do levé paže. Vibrato »z ohbí« je pomalé a tak i nevýrazné. Naopak **prstové vibrato** je příliš rychlé, vhodné pro vzrušené partie skladby. Často se vyskytují kombinace těchto typů. Nejvýhodnější kombinace je vibrato »z ohbí« a prstové, které můžeme snadno zvolňovat či zrychlovat.

Autor zdůrazňuje potřebu pedagogického dohledu žákova vibrata v každé hodině. Kontrolovat by se měla zvláště uvolněnost pohybů.

Pazdera

Pazdera v úvodu definuje vibrato jako kolísání síly a barvy tónu, zatímco názor, že jde o kolísání výšky tónů hodnotí jako nepřesný, podle něho platí pouze pro některé typy vibrata. Dále chápe vibrato nejen jako zprostředkování emocí, ale považuje ho za ozdobu.

Metodika uvádí čtyři druhy vibrata, z nichž **vibrato předloktím a zápěstím** označuje za základní druhy, vymezuje jejich pozitiva a negativa a za nejefektivnější považuje **kombinaci** obou druhů. Pazdera rozlišuje podobně jako Micka ještě vibrato záprstím a vibrato prstové, které se však vyskytují málokdy.

Autor řeší problém tzv. »vibratové neurózy«, která se projevuje nepřžitým vibrováním a vymyká se žákové kontrole. Vzniká pravděpodobně z obavy o falešnou intonaci. Příčinou může být houslistova nedbalost, také však nejistota a strach.

Pazdera detailně popisuje postup vštěpování vibrata začátečníkovi. Doporučuje metodu přímého kontaktu, takže učitel vibruje spolu s žákem. Postupně je nutné žáka osamostatňovat. V případě, že se vibrato žákovi nedaří, uvádí metodika rady, kde hledat příčiny jeho nezdaru, na co se má pedagog zaměřit, které části žákovy ruky má sledovat, jak může učitel žákovi práci s vibratem ulehčit. Vedle varování před přílišnou flexí (tvrdostí) prstů, zmiňuje metodika postavení opory palce, nebo třeba zdánlivě samozřejmý fakt-chvíle oddechu.

Dále autor řeší schopnost přenášet vibrato z prstu na prst. Jak ve své metodice píše: „Příslušné části paže mohou nepřerušeně, kontinuálně vibrovat, zatímco se prsty na hmatníku střídají.“⁴³ Také se zabývá rychlostí a správným načasováním vibrata.

⁴³ viz pozn. č. 3, s. 297

Foltýn

Foltýn zpochybňuje rozdělení vibrata na typy vibrata z paže, ruky, z prstů. Tvrdí, že na pohybu vibrata se podílejí všechny tyto části, a proto doporučuje na tento fakt při výuce myslet. Tak se lze vyhnout určitým křečím. Dále autor řeší otázku, kdy je nejvhodnější čas začít s vibratem. Dle starší literatury je to až tehdy, když žák začne hrát ve III. poloze. Houslové moderní školy radí začínat již v prvním roce a to v I. poloze. Podle Foltýna to není otázka studijního roku, ale je důležité aby žák měl jistotu prstů a byl si intonačně jistý v I. poloze. Jeho levá paže, stejně tak i levá ruka by měla být pohyblivá, přinejmenším mezi I. a III. polohou. Autor radí začít výuku vibrata ve III. poloze, pak teprve v I. a naposled ve II. Pořadí určuje fyziologická skutečnost a také intonační jistota.

Foltýn rozděluje vibrato ze zvukového hlediska na **pomalé vibrato** se širokými výkyvy a **rychlé vibrato** s malými výkyvy. V pomalém širokém vibratu dominuje pohyb paže, zatímco v rychlém vibratu se více zapojuje zápěstí a prsty.

Cvičení, které radí autor zařadit jak pro výuku vibrata, tak i pro nápravu tuhého vibrata paží, je začít vibrovat pohyby vycházející ze zápěstí a to **v kytarovém držení**. Předloktí je opřeno ve III. poloze o lub houslí, druhý prst stojí na plochu na struně a pohybuje se směrem dopředu až stojí na struně silně ohnutý, odtud se pak prst vrátí nazpět do výchozí pozice. Autor uvádí přesně pořadí prstů, v jakém by se měly prostřídát 2-3-1-4 na strunách D-A-G-E. Vibrato se postupně cvičí ve všech polohách a rytmech. Zprvu by se však mělo cvičit bez smyčce.

Dále se Foltýn detailně věnuje příčinám špatně naučeného vibrata a na str.229-232 uvádí metody jeho nápravy.⁴⁴

Kohoutek

Kohoutek označuje vibrato za „nejpůsobivější dovednost houslistovy levé ruky“ a přirovnává ho ke zpěvu. Vidí určitou spjitost mezi vibratem a **temperamentem** člověka. Např. houslista, který je prudký a impulzivní cholerik, má vibrato rychlé a živé. Jak autor píše ve své metodice: „Zkušený houslový pedagog pozná bezpečně hru svého žáka podle jeho vibrata – i když bude anonymně hrát za plentou a na cizím nástroji.“⁴⁵

⁴⁴ viz pozn. č. 4

⁴⁵ viz pozn. č. 5, s. 31

3.6 Intonace

Mařák - Nopp

Mařák a Nopp v úvodu podobně jako jiní autoři zmiňují, že z fyzikálního hlediska nelze hrát na housle naprosto čistě. Na toto téma se rozepisuje podkapitola Pythagorův kvintový intonační systém, ze kterého vyplývá rozdíl 1/10 tónu mezi $his_4 - c_5$.

Co se týká hudebního sluchu, v tomto případě hluchu, se v metodice píše: „Naprostý nedostatek sluchu je zjevem právě tak řídkým, jako vrozená slepota barev.“⁴⁶ To znamená, že se dá sluch dobře vycvičit. Podle Mařáka - Noppa je nečistá intonace přičiněna částečně žakovou nedbalostí.

Dále se autoři zabývají **rozdílovými tóny**, které slouží ke kontrole intonace dvojhmatů. Na tuto skutečnost přišel již G. Tartini⁴⁷, který při současném znění dvou tónů slyšel jiný, třetí tón. Jak píšou Mařák – Nopp, lze tyto tóny slyšet na dobrých houslích, nebo pokud na vrchní desku houslí položíme kovový předmět, např. svazek klíčů.

Další teoreticky závažnou otázkou je přirozené ladění, v níž se vyskytuje velký a malý celý tón. Rozdíl mezi těmito tóny se nazývá syntonické komma. Podle Mařákovy-Noppovy metodiky však hráči na smyčcové nástroje intonují v tomto ladění **instinktivně**.

Micka

Obecně platí, že hlavní podmínkou dobré intonace je hudební sluch. Rozděluje se na relativní a absolutní přičemž přívlastek absolutní nezaručuje vždy čistou intonaci. Micka k této problematice uvádí vlastnosti hudebního sluchu, kam patří vedle citlivosti a stability taktéž chápání harmonických vztahů, u kterého hrají velkou roli vrozené dispozice a hudební vzdělání. Hudební sluch se postupně vyvíjí. U malých dětí se buduje hlavně zpěvem, pokud se toto stádium vynechá, nebo se na něho zanevře, není cesta zpátky. Špatný hudební sluch, jak tvrdí metodika, se dá totiž zlepšovat pouze do puberty.

Micka dále uvádí **přehled technických postupů**, které napomůžou čistější intonaci:

⁴⁶ viz pozn. č.1, s. 170

⁴⁷ Giuseppe Tartini (1692-1770) italský skladatel a houslista.

- přehrávat pomalu a slabě
- porovnávat více tónů
- vkládat pauzy
- opakovat tóny
- rozkládat dvojhmaty
- pomalu přehrávat s doprovodem
- intonovat jen v představě
- anticipovat (předjímat) představy při hře.

Na závěr bych dodala hezkou větu, kterou uvádí Micka v této kapitole: „Chceme-li zlepšit intonaci, musíme o ní stále pochybovat.“⁴⁸

Pazdera

Intonaci Pazdera považuje za „jedno z nejdůležitějších úkolů houslového umění.“ Jako předpoklady k dobré intonaci uvádí přizpůsobivost levé ruky, zručnost prstů a hudební sluch, na který by se měl pedagog u žáka zvláště zaměřit a napomoci mu jej zdokonalovat.

Podobně jako výše uvedeni autoři se zabývá záležitostí přirozeného a temperovaného ladění. I Pazdera uvádí jméno významné osobnosti Pythagoras ze Samu a jeho matematický propočít zvaný pythagorejské kóma. Dále se zmiňuje o německém učenci Andreasu Werckmeister⁴⁹, který vypočítal temperované ladění, což otevřelo brány neomezenosti nejrůznějších tónin. Pazdera poukazuje na rozdíl mezi temperovaným a přirozeným laděním i v nynější době a radí, pokud houslista hraje za doprovodu klavíru prázdnou g strunu, měl by ji předem naladit podle klavírního g.

V tomto smyslu pokračuje dál a řeší otázku ladění nástroje. Vyzdvihuje chyby, které nejčastěji žáci při ladění dělají: neschopnost zaposlouchat se, zahájení ladění ještě během znění zadávaného tónu, nesprávné tahání smyčcem.

Poutavě pojímá Pazdera podkapitolu *Práce na intonaci v hodinách a usměrňování domácí práce žáka*, která je proložena radami, vycházející z jeho vlastní zkušeností. Na otázku, zda-li se má cvičit intonace v pianu nebo forte odpovídá tak, že se má zůstat v předepsané dynamice. Tam, kde dynamika není

⁴⁸ viz pozn. č. 2, s. 117

⁴⁹ Andreas Werckmeister (1645-1706) německý barokní varhaník, teoretik a skladatel.

předem dána, je třeba zvolit střední cestu. Podle jeho slov: „Nesmíme dopustit, aby si žák vytvářel akustickou tmu.“⁵⁰ Uvádí zde také tři možnosti opravy intonace na hmatníku: **přemístění, převalení a posun prstu**, z nichž nejideálnější je poslední zmíněná varianta, neboť umožňuje korekci tónu bez jeho přerušení.

Autor také radí pedagogům neusměřňovat intonaci pouze výrazy „níž a výš“, ale brát chyby **komplexně**. Často se totiž stává, že žák opakuje v principu stejné chyby. V takovém případě radí metodika použít pokyn typu: „Vylad' všechny kvarty!“

Foltýn

Foltýn se v prvním díle své práce problematikou intonace nezabývá.

Kohoutek

V Kohoutkové metodice je intonace zahrnuta v podkapitole Levá ruka. Autor jí nevěnuje obzvláště velkou pozornost, ale hlavní problematiku stručně a výstižně obsáhl. Podobně jako Mařák – Nopp se zabývá přirozeným laděním, ve kterém vedle velkého a malého tónu rozeznává ještě diatonický a chromatický půltón (půlstupeň). Dále uvádí, že pokud houslista hraje za doprovodu klavíru, který je obecně laděn v temperovaném ladění, podřizuje se tomuto ladění, avšak při akordické a dvojhmatové hře, je nutné udělat mezi oběma laděními kompromis.

Co se týká absolutně čisté intonace, Kohoutek píše: „»Čistě« hrající houslista sice tóny »nechytí« přesně, ale zato intonaci bleskurychle **opraví** – ať už hbitým posunutím prstů nebo »vyrovnávacím« vibratem.“⁵¹

Podobně jako Micka tak i Kohoutek se zmiňuje o tendenční intonaci, u které převládá harmonické hledisko, to znamená, že melodie je podvědomě podložena příslušnou harmonií. Např. citlivý tón intonujeme výš. (Micka u této problematiky uvádí tendenční intonační heslo: malé půltóny!⁵²)

Havas

Havas se problematice intonace zabývá jen krátce. Zmiňuje se o relativní výšce tónu a pro čistou hru je podle ní nezbytný **vzájemný vztah dvou tónů**. Autorka také

⁵⁰ viz pozn č.3, s. 343

⁵¹ viz pozn. č. 8, s.31

⁵² viz pozn. č. 9, s.115

neopomíjí potíže s temperovaným laděním klavíru a doporučuje houslistům přizpůsobit se. Zároveň stále nabádá hrát ušlechtilým tónem.

3.7 Navržený postup pro nácvik skladeb

Mařák – Nopp

Autoři zdůrazňují, že cvičit se má svědomitě, promyšleně, nikdy však bezmyšlenkovitě. Doporučují jednou prostudovat určitou část většího celku, po druhé začít tam, kde se minule skončilo, není tedy dobré cvičit každodenně skladbu od začátku. Nutné je, podle Mařáka – Noppa, vypracovat i zdánlivě jednoduché pasáže. Pokud se žák snaží dosáhnout rychlosti, je dobré zvolit nácvik střídavě v pomalém a rychlém tempu.

Mařák – Nopp shrnují **postupy při cvičení** do těchto bodů:

- každé téma rozdělit na malé oddíly do skupinek po dvou až osmi notách
- skupinky hrát odděleným smykem a celým smyčcem ve stejných hodnotách
- kontrolovat intonaci pomocí prázdných strun nebo srovnání intervalů
- výměnu poloh cvičit samostatně, později ve spojení s ostatními tóny
- skupinku, která obsahuje výměnu polohy hrát tam a zpátky
- podobný postup je možné použít také u pasáží přecházejících přes struny
- čtení not pozpátku napomáhá procvičování prstokladu
- při přechodu do vyšší polohy od prázdné struny se hraje jedna či více not předcházející této notě s notou, která po skoku do polohy následuje
- pokud je prozkoumaná oblast intonace, je nutné přesunout ve volném tempu ke studiu rytmu
- další fáze je nácvik předepsaných smyků, nejdříve v pomalých hodnotách pak v rychlejším tempu
- je uveden příklad nácviku náročnější pasáže, která se cvičí nejdříve v pomalém tempu, postupně se zrychluje
- po nastudování celé fráze se skladba cvičí opět zvolna, odděleně a pak ve zrychleném tempu.

Metodika doporučuje učitelům, aby svým žákům **předehrávali**, neboť zrak a sluch jsou považovány za nejlepší činitele při výuce. Autoři také zmiňují skutečnost,

že teprve dlouhá doba naučí žáka při cvičení přemýšlet a přizpůsobovat se daným problémům. Dále se Mařák – Nopp věnují těmto konkrétním okruhům-legato, trylek, dvojhmaty a akordy-a radí, jakými způsoby je nacvičovat. Na závěr této kapitoly zmiňují odpověď na otázku, jak dlouho by se mělo cvičit. Autoři radí začátečnickům cvičit jednu až dvě hodiny denně, pokročilým doporučují nejméně čtyři hodiny systematického studování.

Micka

Micka je toho názoru, že skladba se dá nacvičit již pouhým přehráváním, i když připouští, že takový nácvik je často zdoluhavý a nekvalitní a přiklání se k nastudování skladby po malých částech, tak jak to tvrdí Mařák – Nopp. Micka pokládá za důležité si před nacvičováním vytvořit představu ideálního provedení. Žák by měl vědět v první řadě >co< má cvičit, vedle toho také >jak< to má cvičit.

Metodika upozorňuje, že opakováním se mohou utvrzovat chyby, proto uvádí **logický postup** při cvičení, pomocí kterého se dá těmto chybám vyhnout: potom, co si houslista vytvoří již zmíněnou představu a určí vhodné prstoklady a smyky, s čímž mu vypomáhá učitel, je nutné zaměřit se na obtížnější části skladby. Ty se podle autora dají procvičovat pomocí různých rytmů, změnami smyků, dynamiky, tempa, rychlejší hrou po skupinkách. A až po přesném a trpělivém nastudování intonace, se může houslista obrátit na obsah skladby a její výraz. Nakonec je možné se skladbu učit po větších celcích zpaměti.

Micka píše o osvědčeném triku, který napomůže zlepšení žákovy hry, a to je když si žák jako vzor pro své provedení představí hru slavného houslisty.

Pazdera

Úvod této kapitoly se zaměřuje na repertoár, který by měl pedagog zadávat žákovi na míru. Pazdera však tvrdí, že jenom toto nestačí. Radí přesně žákovi vymezit účel každého cvičení a požadavky na provedení. Důležitá je podle Pazderovy metodiky také motivace nebo pochopení, třeba ve formě ukázky.

Pazdera se dále věnuje **prstovému cvičení a stupnicím**. Tvrdí, že slouží nejen k rozehrání prstů, ale především sluchu. Uvádí další výhody a přínosy těchto cvičení. Také zde řeší problematiku prstokladu.

Následujícím předmětem, kterému se Pazdera zabývá, je studium etud. Nedoporučuje, aby se při výběru postupovalo v pořadí, v jakém jsou etudy tištěny. Taky není třeba hrát celý sborník, ba dokonce kompletní délku skladby.

Pazdera dále definuje, jak by měla vypadat domácí žákova příprava, či jmenuje etapy zvládnutí hudebního díla.

Foltýn

Foltýn přímo o postupech nácviu v samostatné kapitole nepíše. V jednotlivých kapitolách však skoro vždy uvádí detailní postup cvičení k dané problematice.

Kohoutek

Kohoutek se tématu nácviu samostatně nevěnuje. Upozorňuje, že při provedení složitějších motorických operací záleží na vyčlenění jednotlivých dílčích úkonů nebo pohybů z jejich větší struktury. Je však proti způsobu hraní, když se kvůli chybě opakuje celá pasáž či větší část skladby. Podle něho je účinnější hrát kratší část skladby, a to vícekrát.

ZÁVĚR

Srovnáním metodických postupů jsem dospěla k závěru, že autoři uvedených metodik se sice v názorech na dílčí problematiku houslové hry liší, a to například na správný postoj při hře či vhodnou dobu zahájení výuky vibrata, ale obecně se v metodických postupech shodují. Metodici především usilují o co nejefektivnější způsob výuky žáků a poukazují na nutnost jejich vedení k samostatnosti při studiu. Zdůrazňují také nezbytnost poznání individuálních potřeb žáků pedagogy a přizpůsobení výuky těmto okolnostem.

V pracích je zjevný posun a vývoj v metodických postupech. Autoři mladších metodik, tzn. z druhé poloviny 20.století, konkrétně J. Pazdera a K. Havas, kladou velký důraz na přirozenost a uvolněnost pohybů při houslové hře.

Bakalářská práce byla zaměřena především na technickou stránku hry na housle. V budoucnu by bylo vhodné ji rozšířit také ještě o aspekty psychického charakteru, které rovněž a výrazně ovlivňují kvalitu a výraz hry.

Cílem práce bylo poznání a vzájemné porovnání vybraných houslových metodik 20. století. Uskutečnit tento úkol nebylo snadné, neboť se srovnávací metodou, a to v tak velkém rozsahu, jsem se setkala poprvé. Navíc způsob zpracování a specifika odborných výrazů některých metodik bylo poměrně obtížné. Přesto věřím, že se mi cíl bakalářského úkolu podařil splnit a že tato práce se stala přínosnou nejen pro mě samotnou, ale bude podnětná také pro další zájemce o výuku houslové hry a poslouží jak pedagogům, kteří se zabývají houslovou metodikou, tak také houslistům, kteří si chtějí rozšířit znalosti o další poznatky týkající se problematiky houslové hry.

BIBLIOGRAFIE

FOLTÝN, J. *Metodika houslové hry a její současné vývojové směry, I.díl, Metodika elementárních pohybů při hře na housle*. 1. Praha: ARCO IRIS, 1994. ISBN 80-901633-2-7

HAVAS, K. *Nový přístup k houslové hře*. 1. Praha: Agentura Adventure, 1997

HAVAS, K. *12 lekcí Nového přístupu k houslové hře*. 1. Praha: Agentura Adventure, 1997

HORÁKOVÁ, M. *Vývoj vybraných českých houslových metodik druhé poloviny 20.století*. Habilitační práce, Pdf Ostravské univerzity v Ostravě 2004

KOHOUTEK, F. *Houslová hra ve světle soudobé vědy*. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983.

MAŘÁK, J.- NOPP, V. *Housle*. 3. Praha: Hudební matice Umělecké besedy v Praze, 1944.

MICKA, J. *Hra na housle*. 2. Praha: Edition Supraphon, 1972.

PAZDERA, J. *Vybrané kapitoly z metodiky houslové hry*. 1. Praha: AMU Praha, 2007. ISBN 978-80-7331-085-1

ANOTACE

Jméno a příjmení:	Jitka Haferníková
Katedra:	Hudební výchovy pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci
Vedoucí práce:	Mgr. Marie Horáková, PhD.
Rok obhajoby:	2010

Název práce:	České houslové metodiky 20.století
Název v angličtině:	Czech violin methods of the 20th century
Anotace práce:	Práce je zaměřena na poznání a prozkoumání vybraných kapitol houslových metodik 20.století. Zabývá se technickými aspekty hry, vedle techniky pravé a levé ruky také správným postojem držení houslí a intonací. Práce by mohla posloužit jak učitelům, tak žákům houslové hry.
Klíčová slova:	housle, hra na housle, výukové metody, technika levé ruky, technika pravé ruky, intonace, vibrato
Anotace v angličtině:	The work is focused on understanding and exploring the selected chapters of 20th century violin methods. It deals with technical aspects of playing, alongside the right and left hand technique, also the correct position of violinist, holding a violin and intonation. Work could serve as teachers and students of violin playing.
Klíčová slova v angličtině:	violin, violin playing, teaching methods, technology left hand, right hand technique, left hand technique, violin playing position, vibrato
Přílohy vázané v práci:	0
Rozsah práce:	43 stran, 61 908 znaků
Jazyk práce:	Český jazyk