

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

# **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

Praha, 2016

BcA. Tomáš Krejbich

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Hra na violu

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Metodika violové hry**

**BcA. Tomáš Krejbich**

Vedoucí práce: prof. Jan Pěruška

Oponent práce: odb.as. Karel Untermüller

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Music Art

Viola

**DIPLOMA THESIS**

**The methodology of the viola**

**BcA. Tomáš Krejbich**

Leading supervisor: prof. Jan Pěruška

Examiner: odb.as. Karel Untermüller

Date of Graduate:

Academic Degree: MgA.

Prague, 2016

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

### **Metodika violové hry**

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

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## **Upozornění**

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



## **Souhlas s využitím práce**

Tímto souhlasím s využitím mé práce pro prezenční účely knihovny AMU kam odevzdávám 1 výtisk v pevné vazbě.

Datum odevzdání:

Podpis autora práce:



## **Abstrakt**

Obsahem této práce, jak již název napovídá, bude rozepsání se o metodách violové hry. Samotná metodika je téma velmi široké, v historii hudebních publikací je tato literatura většinou věnována podrobné analýze jak nástroje, tak i hráče samotného a jejich vzájemném propojení. Jedná se tak povětšinou o návody a rozbory nástrojové techniky za účelem jejího zlepšení, často plné obrazového materiálu, jejichž doslovné následování má příslib hráčského vzrůstu. Těchto metodik již bylo napsáno vícero pro různé nástroje, různými lidmi, z nichž každý otisknul své poznatky do té svojí a dohromady by snad i dokázaly obsáhnout celou kapacitu profesionálního hráče. Proto motivátorem autora této práce není dát zrod další podrobné metodické příručce, zaměřené na konkrétní problematiku, cílem je spíše porovnat metodický přístup ke hře na housle a hře na violu, jelikož oba nástroje ovládal dlouhá léta a především se podělit o poznatky nové, ke kterým došel během studií při každodenním kontaktu s nástrojem a snad tak i přispět něčím novým či alespoň zajímavým do této problematiky. Práce je pojata čistě spisovatelsky s minimem zdrojů nebo odkazů, má být pomocníkem případnému čtenáři a zároveň přínosem i autorovi samotnému, který by si tak rád utřídil své hráčské hodnoty.

## **Abstract**

As the title suggests, this diploma thesis is going to question the methods of the viola playing. The word methodology itself is quite a wide topic to discuss, in the history of the books about music, this literature is very often dedicated to some analysis of the instrument as well as the player himself and their mutual connection and how to work on it. So these are usually overall technique tutorials and manuals given to improve the playing, full of images and pictures, which bring some promise of improvement if being followed word for word. Many books have been written by multiple writers, devoted to all sorts of instruments and each of them gave their imprint and if put altogether, they even might embrace the whole music player's capacity. The goal of the author here is not making another detailed methodology, focused on particular issues, he more wants to discuss the difference between the violin and the viola, since he has had the time to observe both in years and mainly he would like to share the knowledge obtained during his everyday studies, thus contribute or bring something new to this world of methodology. The work is deeply focused on free-writing more than source-finding, therefore there are minimum of resources or links. It hopes to give help to the potential reader and same the author himself, as he would like to sort out his musical values.

## Poděkování

patří mému profesoru v Čechách, Janu Pěruškovi a též mají můj velký dík ti zahraniční v Dánsku, páni Tim Frederiksen a Lars Anders Tomter. Pod jejich rukama prošla moje violová hra revolucí a tak byli částečnou inspirací pro napsání této moje práce. Mnoho cenných rad týkajících se houslové hry také uplatňují díky mému profesoru na konzervatoři Jaroslavu Foltýnovi. Dále bych rád poděkoval violistovi Rogeru Benedictovi ze Sydney Symphony Orchestra, se kterým jsem měl tu čest spolupracovat a vstřebat mnoho z jeho podnětů. V neposlední řadě děkuji všem svým hudebním kolegům kolem sebe, jelikož i ti mají lví podíl na mém rozhodnutí psát na toto téma.

# Obsah

## Technická část

Úvod .....	1
Levá ruka violová .....	5
Výběr nástroje - menzura .....	7
Výběr strun .....	9
Intonace - ladění .....	15
Sólová viola .....	16
Znělé tóny .....	17
Držení nástroje .....	20
Vibrato .....	29
Sklon prstů na hmatníku .....	32
Tlak prstů na strunu .....	33
Flažolety .....	34
Doslov k části o levé ruce .....	36
Pravá ruka violová .....	37
Výběr smyčce .....	38
Držení smyčce .....	41
Pozice prstů na prutu .....	41
Sklon žíní .....	44
Kalafunování .....	46
Napínání smyčce .....	47
Koncentrovaný tón .....	49
Lehkost smyku .....	53
Přetlačovaný smyk .....	54
Špička místo žabky .....	56
Těžiště .....	58

Smyčcové techniky .....	59
Sautillé .....	59
Využití zápěstí v sautillé .....	60
Spiccato .....	61
Ricochet .....	62
Arpeggio .....	64

### **Praktická část**

Dodatková kapitola .....	67
Doslov k praktické části .....	76
Závěr .....	77
Přílohy .....	78
Seznam užitých pramenů .....	84

## **Seznam příloh**



## *Předmluva*

Když člověk drtivou většinu svého zatím poměrně krátkého života věnuje studiu, rozhodne se tím, že bude především naslouchat radám druhých, neodmlouvat a učit se jen proto, aby později, až je starší, zjistil, že se stále ještě nic nenaučil. A jelikož zapomínat je mnohem snazší, je potřeba si to, co jsme si zapamatovali opakovat nebo to sepsat na papír, než se tak stane. I to je jeden z důvodů, proč mi tvorba práce o metodice violové hry přišla jako dobrý a zajímavý nápad. Ještě jako houslista jsem na konzervatoři pročetl několik metodik o houslové hře za účelem zlepšení té svojí, tenkrát jsem metodické knihy chápal jako příručku kterou pokud celou přečtete a dodržíte, bude z vás možná hotový hráč, ovšem knihy vás naučí technice a pochopení nástroje, muzikálnost a osobnost vám však nenadělí. Můj osud zřejmě chtěl, abych byl violista a tak se již skoro pět let na vysoké škole věnuji tomuto krásnému a stále nedocenenému nástroji, který mě stále nepřestává udivovat a každý den objevím něco nového. A jelikož si člověk velmi brzy všimnul, že violového repertoáru je na světě stejně málo jako dedikovaných violových hráčů, tak i metodik věnovaných violové hře je poskromnu, jelikož se zřejmě nepovažuje za nutné vštěpovat violistům něco, co se mohou dočíst v houslových metodikách. Je pravda, že tyto dva nástroje mají mnoho společného, stejně se drží, mají podobnou konstrukci a jsou to nástroje smyčcové. Od tohoto bodu se ale dle mého názoru liší. Velikost, barva zvuku, výšková kapacita, fyzická náročnost, hlasitost apod., díky těmto odlišnostem myslím, že si viola zaslouží vlastní prostor. Plně si uvědomuji, že cokoli z toho, o čem ve své práci budu psát již někde napsáno bylo a většina houslistů asi podotkne, že informace se dají použít i na houslovou školu hry, s čímž počítám a naopak bych svojí houslové historie rád využil a ten známý rozšířený fakt že "violista je vlastně zkrachovalý houslista" trochu poupravil a krach přetvořil v konstruktivní dílo, které by mohlo někdy v budoucnu některému z kolegů violistů i houslistů pomoci. Naštěstí tomu napomáhá i skutečnost, že viola jako nástroj v posledních letech pomalu zažívá jakousi renesanci a já bych rozhodně ve své hudební kariéře dál pokračoval v jejím prosazování jak už pedagogicky, spisovatelsky, či hráčsky.

*Tomáš Krejch*

## Technická část

### Úvod

Jelikož jsem už jako malý vyrůstal v domnění, že ze mne jednou bude velký houslista, byl přechod na violu poměrně velkým šokem. Ale jak vám skoro všichni violisté, kteří měli podobný průběh jako já potvrdí, tento nástroj je vášeň a jak ho jednou zkusíte, podlehnete mu. Netvrdím, že vás hra na housle přestane bavit, ale pravděpodobně vás zláká temná a tajemná barva violy, kterou po určité době budete u houslí postrádat. Když jsem se s violou před pěti lety seznamoval, jediná věc co mne zajímala, bylo kdy se opět vrátím ke svým houslím. Později ji vytěsnila zvědavost, jak tento nástroj krásně rozeznít a ovládnout jeho možnosti a nedávno se přidal i nápad sepsat to, na co jsem tedy za tu dobu přišel. Violová realita je poměrně nemilosrdná - náš repertoár není velký, náš nástroj je poměrně tichý, čelíme narážkám či vtipům na naše povolání a když už nás někdo osloví, je to většinou, protože nás nutně potřebuje kvůli malému počtu violistů, spíše než že bychom byli tak skvělí hráči. Zkrátka když klarinetista přejde najednou na basklarinet, v komunitě se to zřejmě nebude brát jako profesní propad, dokonce se počítá s tím, že tito dechaři ovládají více nástrojů ze stejné nástrojové rodiny, ovšem nikdy jsem neměl pocit, že by takto stejně pohlíželo na smyččáře, ačkoli housle a viola jsou si velmi blízké a podobné. Avšak na konzervatořích ani na akademiích u nás se viola jako druhý povinný druhý nástroj nevyžaduje. Možná by pak violisté museli přibrat naopak housle jako povinnost a to se nikomu nechce riskovat. Vědom si těchto skutečností, v průběhu studií se mi zformovala vize, čemu zasvětim svůj hudební život. Chci všemožnými prostředky přispět do violového světa (pedagogicky, kompozičně či hráčsky) a pomoci pozvednout respekt tohoto krásného nástroje. Jako drobný začátek proto považuji tuto metodickou práci, která pravděpodobně nebude tak obsáhlá, detailní a korektní jako ty, které vytvořili zkušení hráči a dlouholetí profesoři, spíše studentský pokus o opus, ovšem nastartuje mojí cestu za cílem a pokud ji někdy bude někdo číst a najde v ní něco užitečného, mohu si připsat první plusové body.

Dalším podnětem pro napsání metodiky bylo, když jsem si uvědomil, že jsem za život poznal a slyšel mnoho skvělých hráčů - houslistů, violistů, cellistů atd. a napadlo mne, že každý z nich podléhal radám jiného pedagoga, každý měl jinou cestu ale ve výsledku se z nich všech stali vrcholně kvalitní muzikanti a pokud by oni a jejich učitelé dohromady sepsali své metodické poznatky, možná bychom zjistili, co je všechny spojuje. Často slyším věty typu *tamten houslista má opravdu velmi divnou pravou ruku, ale hraje úžasně, jak to dělá?* Myšleno ne tak, že by mu ruka divně narostla ale zkrátka jeho držení smyčce neodpovídá standardům většiny hráčské komunity nebo našemu přesvědčení, ovšem málokdo za ním půjde a do očí mu řekne, že jeho držení je divné a pak se zeptá na radu, jak jen to, že hraje tak lehce *hora staccato*? Jde tedy především o myšlenku jednotné metodiky založené na podkladech všech profesionálních hudebníků u daného oboru. Problém s příručkami (což metodika dozajista je, do určité míry) je, že nemohou vždy fungovat stoprocentně, jelikož jsme každý unikát a každý fungujeme rozdílně, možná proto ještě nikdy nedošlo k realizaci oné moje myšlenky. Stejně jako u beletrie, kde si každý čtenář vyobrazí situaci v hlavě rozdílně v závislosti na popisu, tak i u metodiky plné obrázků a detailních popisků nakonec každý, kdo ji pročítá dosáhne toho bodu, který mu dovoluje jeho intelekt, muzikálnost a technické možnosti. To poslední zmiňované lze však zlepšovat právě např. pomocí metodických publikací. Dnes, v době kdy máme internet a Youtube, už jde vše mnohem snadněji. Stejnou problematiku lze vidět na videích z více úhlů, navíc vše i slyšíme a vše je uvěřitelnější, obzvláště když dává rady takový Itzhak Perlman. I přesto má smysl otisknout takovéto rady na papír, kde přežijí déle než-li video na internetu.

Mým posledním důvodem proč se věnovat tomuto tématu je víra, že takováto kompletace pomůže i mně samotnému utřídit si všechny informace zde obsažené a v průběhu psaní možná dojít i k novým poznatkům či dokonce přehodnotit některé myšlenky, tím pádem první člověk, kterému by de facto práce mohla pomoci, by byl autor samotný.

Může se v první chvíli zdát samozřejmé, že tím, že sdílím tyto informace a návody, já sám se jimi řídím a jsou mým denním chlebem, což ovšem nemusí být pravda. Každý den se člověk přistihne, že být jen z prosté nepozornosti nedbá na celou řadu skutečností. Skutečností, cenných rad, které za léta tvrdé práce získal od těch zkušenějších, což je stále ten lepší případ než pokud se nepřistihne vůbec. Takto lze alespoň pracovat na postupu, který však není rychlý, ani snadný. Má filozofie tkví v tom, že pokud bychom byli schopni zapamatovat si natrvalo jako stroj všechny pozitivní návyky, nebylo by potřeba tolika let, během kterých se obvykle formuje osobnost muzikanta. Avšak proč mám pocit, že jsem včera konečně přišel na skvělý způsob jak ovládnout *arpeggio* a dnes mi to skáče podstatně hůř? Je to snad tím, že jsem se ještě nerozehrál? Napnul smyčec trochu méně než minule? Nebo to snad chce více kalafuny? Je to tím, že takovéto poznatky zkrátka potřebují čas na vstřebání, v hudební terminologii bych řekl *automatizaci*. Proto žádná metodika nemůže pomoci tomu, kdo ji čte, pokud on sám si rady v ní obsažené neponese s sebou každý den jako kouli u nohy či batoh plný cihel, dokud díky tomu nezesílí a pak je vstřebá do sebe a odměnou mu bude lehkost a moudrost. Proto jsem se nejprve sám sebe ptal, zda není troufalé psát práci o moudrech a šířit své rady a názory když si často nejsem jist, zda se jimi sám řídím a všechny si je uvědomuji. Odpověď však zní ano, jelikož než dopíšu poslední stránku, budu už zase o něco zkušenější a přesvědčenější.

Nyní k obsahu práce. Jelikož již bylo napsáno několik metodik pro hráče na smyčcové nástroje a jejich motivace je vesměs stejná - poskytnout rady jak docílit lepších technických kvalit hráče a zvukových kvalit nástroje - nemyslím, že pouhým faktem, že píši převážně pro violisty, bude tato moje metodika v tomto ohledu revoluční, jednoduše proto, že způsobů jak vibrovat, držet nástroj u krku nebo třímat smyčec je jen omezené množství a víceméně všechny již byly popsány v některých z nich v různých variacích.

A pravdou je, že je lze bez problémů aplikovat i při hře na violu, přesto však je zde několik aspektů, které jsou pro violovou hru unikátní a nebýt původně houslista, asi bych si je tolik neuvědomoval a tím pádem se jimi ani nezabýval.

Převážná část práce bude věnována jak levé ruce a problematikám s ní spojených, tak pochopitelně i ruce pravé a několika poznatkům týkajících se violy. Na konci práce bude následovat krátká praktická část s názvem Dodatková kapitola, ve které se již nebudu vědecky zabývat technikami, ale v malých bodech popíši zajímavosti, které mne jako violistu na viole fascinují a které jsou ve své podstatě proto praktické. Tato část je spíše jakýmsi estetickým doplňkem práce, což ovšem její důležitost ani zdaleka nesnižuje. **Ve své podstatě je tato práce mou malou zповědí a soupisem názorů, poznatků a rad, které s otevřenou náručí předávám těm, kteří o ně mají zájem.** Nemalá část takto předávaných informací samozřejmě pochází ze zdrojů jako jsou profesoři, mentoři, i kolegové muzikanti různých věkových skupin a jejich dlouholeté zkušenosti, nicméně určitý obsah bude zahrnovat i mé vlastní poznatky a názory, které tímto zvěčním na papíře. Jedná se převážně o drobné, avšak nezanedbatelné postřehy každodenní konfrontace s nástrojem, které někomu mohou připadat jako samozřejmé a nehodné zmínky zde, jiný však může najít novou skutečnost, která oživí jeho rutinu. Jako podstatnou informaci uvádím, že všechny takovéto rady a tipy v práci obsažené prošly přímým kontaktem se mnou, tudíž pomohly mně v první řadě, nejedná se o rady či doporučení kolegů, které by se tu objevily bez předchozího vyzkoušení. Název práce definuje metodiku violovou, ovšem jak jsem již zmínil, má houslová minulost mi nedovoluje opomenout občasná srovnání obou přístupů, díky čemuž by tak tato práce mohla být k užitku oběma smyčcovým skupinám. Některé názory (pasáže) mohou čtenáři připadat podivné, hůře pochopitelné, pro něj dokonce neztotožnitelné, takovéto doporučuji pročíst vícekrát a v případě nesouladu prozatím pokračovat dále. Možná však právě jedna z takových pasáží bude nápomocná pro vaši houslovou či violovou hru. Ať už jedna nebo více, pokud by tomu tak bylo, bude autor velmi rád.

## ***Levá ruka violová***

Úvodem do technické části začnu tou rukou, kterou považuji za technicky nejméně vzdálenou té houslové. Ačkoli krk violy může být znatelně širší, pocit se zas tolik neliší. Co si ne každý uvědomuje je fakt, že důvodem, proč jsou violisté vyčerpanější než houslisté je nejen větší menzura hmatníku ale i hrubost a tloušťka krku, a to nejen do šířky, ale i do výšky. Navíc rozteč strun (vzdálenost jedné struny od druhé) je také podstatně větší a úměrně narůstá s vyššími polohami stejně jako u houslí. Ovšem kde na houslích od páté či šesté polohy stále nevzniká větší problém s hmatem u kvint, u violy je již potřeba většího rozprostření prstů či složité, někdy až kouzelnické hmaty pod různými úhly. Violový repertoár obvykle nevyžaduje kvintové hmaty ve vysokých polohách, ovšem problém nastane pokud si přehráváte repertoár houslový, např. sólové sonáty a suity Johanna Sebastiana Bacha, které obsahují mnoho akordů se základní kvintou, popř. ty violoncellové, které jsou na tom podobně, ovšem cellisté díky odlišnému držení nástroje a úhlu ruky na hmatník tyto nesnadnosti řeší hmatem v kolmém úhlu, tzv. barré, podobně jako u kytary (k čemuž se ještě později v práci dostanu), což si houslisté ani violisté zatím z praktických důvodů neosvojili. Způsob tvoření vibrata je na viole opět velmi podobný, ovšem kvůli velikosti, zvuku a jakési nemotornosti nástroje je hráč sváděn k jisté hutnosti a lenosti při vibrování, což myslím podpoří fakt, že violisté mají většinou pomalejší a širší vibrato než houslisté (není pravidlem), jelikož tlustší struny a větší menzura vyžadují větší amplitudu, která roste s velikostí nástroje a strun, což evoluce hudebních nástrojů chytře zařídila vertikálním držním violoncell a kontrabasů, což mění úhel ruky ku hmatníku a chvění nejen zápěstí ale i celé paže či ruky a podporuje rozvibrování. Dalším tématem k zamyšlení je violistova agilita, neboli hbitost ruky na hmatníku.

V hudebním světě se setkáte ve velké míře s violisty, kteří si s sebou nesou houslovou minulost (to je můj případ). Někteří předchozím studiem houslí podědili houslové hbitosti více, jiné méně. Ať už však jsou agilní nebo mají levou ruku při výměně poloh pasivnější, u violy ve výsledku stejně budou obcházet pořádný kus dřeva při každé vyšší poloze, což vyžaduje větší pohyb a větší pohyb rovná se více vynaložené energie a méně bezstarostnosti. Větší tloušťka a tím i tvrdost strun pak navíc činí práci v polohách namáhavější, čemuž do jisté míry může pomoci nižší dohmat, i tak je však absence houslové E struny a její "papírovosti" a měkkosti na viole znatelná. Co však zde (konečně) nahrává violistům do not - odpadá potřeba starat se o ono nepříjemné občasně avšak poměrně časté pískání struny E (když struna jakoby "vynechá" a vydá vysokofrekvenční pazvuk flažoletového charakteru). Bohužel tato výhoda je kompenzována často nepříjemnou "mečivostí" a zvukovou nevyrovnaností struny A na viole. Této ošemetné problematiky se také dotknu v kapitole věnované výběru strun a tvoření zvuku. Pro mne osobně vedle všech dalších aspektů týkajících se levé ruky je největší záhadou i zásadou správná intonace, protože ačkoli falešně hrajících houslistů je celá řada, falešných violistů je ještě mnohem více (a tím nemíním že by se podvodně vydávali za violisty). Proto této záležitosti budu věnovat pár řádků, jelikož dobrý nástroj, hráčské charisma a vytříbená technika krutě pohoří v boji s ohavnou intonací. Několik prvních kapitol tak bude zaměřeno na témata týkající se nástroje samotného a jeho konektivity s levou rukou, než přistoupím k samotné analýze prstové techniky apod. Jelikož i moje metodické postupy jsou tu a tam poměrně detailní a vkládání příliš mnoho obrázku a fotek by bylo prostorově i kapacitně náročné, najde některé ukázky čtenář na konci práce v sekci *Přílohy*.

Asi nejrozšířenější problematikou violové komunity je neutříděná menzurace nástroje. Zatímco houslisté mohou vystřídat za život mnoho nástrojů a kdykoli se jim do ruky dostane nový, zajímá je v první řadě rozdíl ve zvuku (a ceně, barvě apod. pochopitelně také), první myšlenkou violisty u výběru nového nástroje bude, zda je mu viola malá, nebo velká. Proto bych touto kapitolou rád začal, jelikož je to otázka elementární.



## Výběr nástroje - menzura

Ačkoli bych tuto kapitolu nejraději zařadil do doplňkové kapitoly praktické části diplomové práce, přece jen jde o něco, co by měl každý violista zvážit ještě než se pustí do hraní. Jak jsem již zmínil, rozměry nástrojů se liší v řádech centimetrů, na druhou stranu je viola jediná ze smyčcové rodiny, která nemá zlomkové dělení velikostí. Takže zatímco housle pořídíme osminové, půlové, tříčtvrteční a pro profesionální potřeby pak celé podobně jako cello nebo kontrabasy, viola v takto rozdílných velikostech běžně k dostání není, odlišnosti v rozměrech nejsou tak markantní, takže něco jako dětská viola není, jelikož by nástroj kapacitně už připomínal housle. Standardní řazení velikostí korpusu je 390 - 420mm, tedy 39 až 42 centimetrů a neplatí vždy pravidlo, že čím větší, tím lepší. Samozřejmě, že velká viola bude mít "plicní" kapacitu o něco větší a zvuk violovější, ovšem menší menzura zase nabízí větší ostrost a průraznost zvuku, zato houslovějšího charakteru. Já jsem měl u pořizování svého nástroje štěstí a do ruky se mi dostal nástroj velikostně vyhovující, témbrově příjemný a pro mne zvukově unikátní, hlasitostně poměrně vyrovnaný a tudíž dosti univerzální a vhodný jak pro hru v orchestru, komorní hudbu, tak i sólové hraní. V době kdy jsem ho pořizoval jsem na výběr mezi dalšími nástroji neměl a tak musím říci, že jsem měl velké štěstí.

Je otázkou, pokud člověk přechází z houslí na violu, kterou velikost pro začátek zvolit. Menzura 39 bude rozhodně působit jako nejméně drastická změna, zejména stane-li se tak u dívky malého vzrůstu s drobnýma rukama. Takováto velikost ještě do jisté míry umožňuje houslové hmaty bez většího úsilí. Je potřeba si uvědomit jednu nepěknou avšak pravdivou skutečnost: jak jsem již v úvodu práce zmínil, viola mezi svými sestrami houslemi a bratřími cello a kontrabasy nese řadu nedostatků. Je konstrukčně nedokonalá, jelikož svým kvintovým posunem dolů je velikostně nepoměrná k houslím, její délka i celková velikost by správně měla být o třetinu větší, což by však činilo hru na ni téměř nemožnou nebo by se musela držet jako violoncello.

Jelikož však není dost objemná aby plnila roli basů ani dostatečně hlasitá a průrazná jako výškové tóny houslí, měla v minulosti skoro vždy funkci harmonickou a výplňovou a dříve nebyla považována ani za sólový nástroj, což je velká škoda, jinak bychom možná my violisté dnes měli vlastní Bachovy suity. Její slabiny však mimořádně vynahrazuje její barva a univerzálnost. S větším úsilím se lze pohybovat v houslových rejstřících a u temněji zbarveného nástroje dobrý violista rozezná strunu C za pomoci znělých alikvót, což ve spojení dueta např. viola plus housle vytvoří basový charakter.

Proto dle mého názoru by měla při výběru nového nástroje mít prioritu jeho tónbarva a temnota, jelikož v kombinaci se správnou technikou a kvalitním rozezvučením vydá viola jistou zvukovou radiaci, která není sice hlasitostně tak na výši jako např. housle, ovšem z akustického a fyziologického hlediska na uši posluchače působí sonoricky a plně, což je pro poslech při delším poslouchání podvědomě příjemnější, jelikož violový charakter zvuku je ze všech smyčcových nejbližší lidskému hlasu, ačkoli se to běžně tvrdí o houslích, dle mého názoru altové zbarvení violy je mu blíže. Takovéto podmínky spíše (tedy kromě kvalitního hráče) zajistí viola větší menzury, ovšem v dlouhodobém časovém horizontu bude hra na větší violu více vyčerpávající, což je důležité kritérium pokud provádíte celovečerní recitál nabitý těžkým repertoárem. Není pro mne proto překvapením, že jsem se již setkal s kolegy violisty, kteří sice vlastní medvědí ruce ale nakonec skončili u violy velikosti 39 či 40cm, jelikož jsou profesně vytížení a velký nástroj je fyzicky ničil. Pokud by snad někdo namítal, že se zde přeme o centimetry a cellisté mají hmatníky třikrát větší či kontrabasisté snad pětkrát, je třeba podotknout, že vertikální držení a přítomnost bodce činí držení nástroje mnohem příjemnější a nemusí tak tolik bojovat s gravitací. Ovšem i na ně doléhají různé neduhy jiných charakterů, o nichž se zmíním později v kapitole o bolesti při hraní. Proto mým názorem je, že správný výběr velikosti violy je plný kompromisů a jelikož se většinou jedná o výběr pro dlouhé hráčské období, měl by být pečlivý a dobře uvážený. Proč se zabývat složitostmi techniky a tvorbou zvuku, když nástroj, který držíme pod bradou působí nepřátelsky a nikdy s námi nesroste v jeden celek?

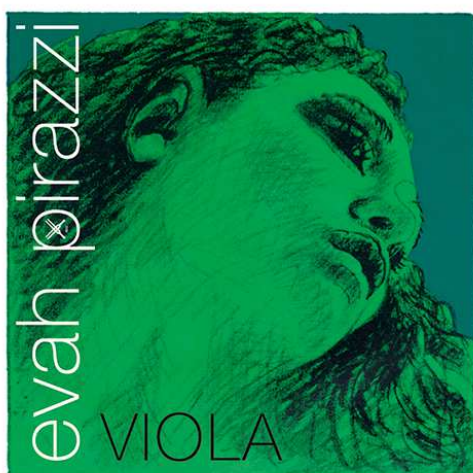
## Výběr strun

Když už člověk má svůj vyvolený nástroj, rozjíždí se kolotoč otázek jaké struny na něj nasadit. Mezi hráči rozhodně panuje řada rozporů a názorů na typy, vlastnosti, výrobce strun apod. V mé filozofii dlouhou dobu vládnul názor, že nástroj má určité limity, přes které zkrátka nelze jít, proto když máme nástroj zvukově slabý či je naše hra na něj jemnější, není na místě pořizovat mu celokovové struny, které pro něj i pro nás budou velkým náporům a naopak. Pokud však vlastníte velice barevný nástroj mohutného violového charakteru, je rozhodování ještě těžší. Kovové struny nabízí obvykle více zvuku, myšleno především decibelově, rychlejší odezvu, razantnější zvuk a delší životnost, zato znatelně méně barevnosti, což je u violy to hlavní. Navíc jsou poměrně tvrdé a kladou více odporu, např. při hraní pizzicato. Otázka tedy zní, zda na již zvukově velmi barevnou violu natahovat struny kovové, které barvu mohou potlačit nebo jen minimálně podpořit a získat naopak více hlasitosti a díky vlastnostem kovu poslušnější nástroj nebo ještě více podchytit barvu nástroje použitím syntetických či střevových strun. Syntetické struny jsou dnes asi nejvíce pod lupou výrobců, kteří je neustále vylepšují a snaží se v nich skombinovat zvukové vlastnosti kovových a střevových strun. Drtivá většina mých kolegů hraje právě na ně. Struny jsou po srovnání s celokovovými na první dotek měkčí, poddajnější, nástroj poněkud temněji a barevněji zpívá. Prvotní rozeznění struny smyčcem je trochu náročnější, avšak odmění se vám takřka nepozměněným pravým charakterem violového zvuku. Takovýto výčet pozitivních vlastností je slušnou motivací pro pořízení právě takových strun, sám jsem na ně celá léta až donedávna hrál, pak jsem si však uvědomil, že právě ona univerzálnost syntetických strun (resp. jejich jádra) ubírá mojí viole na originalitě zvuku. Většina hráčů hledá tuto univerzálnost právě proto, aby jejich nástroj neměl moc tohoto a naopak nepostrádal něco z tamtoho. Což je na první pohled určitě praktická myšlenka, ale nesklouzne pak vaše viola do takového zvukového průměru nebo, chcete-li, standardu?

Poslouchači zajisté rádi kritizují příliš ostrý zvuk nástrojů nebo naopak přílišnou temnost, kdy si stěžují, že v Rudolfinu neslyšeli v poslední řadě, ale jistá výstřednost, která vás charakterizuje je něco, čím se každým výkonem podepisujete a co vás (kromě geniální technické vybavenosti a mocného vibrata) odlišuje od šedého průměru a obrovského počtu muzikantů. Jako violistovi mi bylo již mnohokrát vytýkáno, že hraji poměrně silově a razantně, občas dokonce se znepokojujícími záškuby. Jiní lidé toto naopak oceňovali a když vás po koncertě kolegové z kvartetu okomentují slovy: "Konečně koncert, kde byla slyšet viola a my se tak nebáli hrát", je to dozajista potěšující a zapíšete se tak do jejich paměti i do paměti obecnosti. Skutečnost, že se najde spousta jiných lidí, kteří styl vaší hry odsoudí je zcela nevyhnutelná a ve světě hudby naprosto běžná, otázkou je, zda chcete být sami sebou nebo se podřizovat negativním názorům. Samozřejmě, že je dobré vzít si k srdci názory okolí, rady profesorů a zkušenějších (i méně zkušených) kolegů, proto ostatně studujeme a učíme se každý den ale bez jasné vize a vlastní originality se v onom muzikantském světě tolik neuplatníme. Když se vrátím zpět ke strunám samotným a stylu hry, na trhu jsou k dostání i struny střevové, které nejsou tak univerzálně využitelné ale nabízejí charakter zvuku tak unikátní, že každý violista by je měl alespoň jednou za život vyzkoušet. Tyto struny do jisté míry dokáží "zabarvit" i zvukově nejplošší violu, ovšem za cenu jisté oběti. Jejich životnost je poměrně krátká, a teď nemyslím životnost kvalitního zvuku (tedy než struny začnou hrát udušeně a slaběji) ale délku jejich života obecně. Velmi snadno se po krátké době rozpředávají nebo praskají, navíc intonačně velmi citlivě reagují na vlhkost, změny teploty a ještě více na tah a tlak, takže prudké rozmachy smyčce a agresivnější pizzicata jejich pracné naladění často pokazí. Postupem času výrobci tyto nedostatky zmenšují, avšak stále se jedná o struny velice nestálé. Jejich barevnost a poddajnost však dokáže na kvalitním nástroji vykouzlit úžasné harmonie a např. pro sólovou hru Bachových suit a sonát jsou neocenitelné, jinak je jejich univerzálnost nejmenší. Tyto informace většina violistů má a tak se již léta snaží kompenzovat určité aspekty např. kombinováním jednotlivých strun.

Tímto procesem jsem si též prošel a nakonec došel k přesvědčení, že ideální je mít struny z jedné sady od stejného výrobce stejného typu a nebo jiných výrobců ale opět stejného typu (kov, syntetika, střevo apod.). Samozřejmě, že z praktického i akustického hlediska je vysoce nevhodné kombinovat struny celokovové se střevovými, nicméně jako experiment i tuto variantu doporučuji, jelikož je potřeba vyzkoušet mnoho způsobů než dojdete k uspokojivému výsledku a ani to není napořád, pokud nezapřednete na jediné kombinaci strun do konce života, můžete po nějaké době zjistit, že se nabízí ještě lepší a dokonce levnější varianta. Např. moje viola je dostatečně barevná a objemná na to, aby rozezvučila struny celokovové a přitom neztratila svojí hutnost a pestrobarevnost. Navíc kovové struny stojí podstatně méně, což člověk ocení, mění-li struny každé tři až čtyři měsíce. Obecně však šířím názor, že důležité je zaměřit se na krajní C a A, jelikož struna C naprosto definuje unikátnost violy a struna A svojí zvukovou odlišností od těch ostatních se podílí na příjemnosti či nepříjemnosti poslechu vysokých not a aby tyto struny našly k sobě zvukově adekvátní sousedy G a D. Tvrdší struny také mnohem lépe drží ladění a snesou více smyčcové agrese, zase pak měkčí struny vás tolik neunaví ale budete častěji kroutit kolíky, takže doporučuji zvážit i tento fakt. Závěrem kapitoly bych tak rád podnítil zvědavost při výběru strun, jelikož vhodným výběrem a tudíž lepším pocitem můžete svoje hraní posunout o notný kus výše.

Zde je výběr strun i s obrázky obalů, které jsem měl možnost během let vyzkoušet a krátké osobní zhodnocení:



### **Evah Pirazzi**

V současné době nejpoužívanější sada strun u violistů, drtivá většina ji považuje za zvukově nejvyváženější a nejuniverzálnější. Z vlastní zkušenosti mohu říci, že struny dobře drží ladění, jsou to struny se syntetickým jádrem a proto kombinují dobré vlastnosti jak kovových, tak i střevových strun. Od Pirastro.

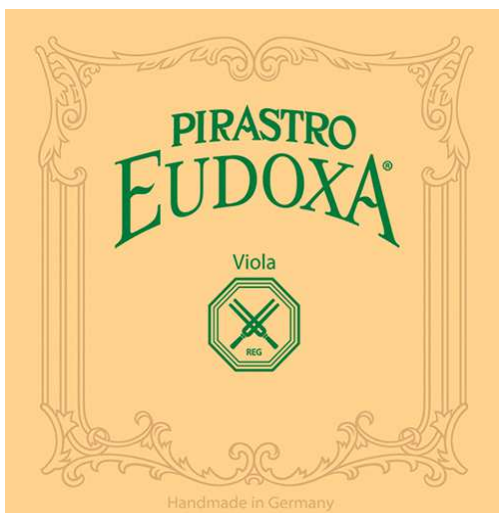


### Obligato

Struny od stejné firmy jako Evah Pirazzi a s velmi podobnými herními vlastnostmi. Zvuk působí nepatrně temněji, Evah jsou mírně sólovější. Především C a G struny mají příjemný hutný zvuk a oproti Evah se barevně více odlišují od ostatních strun. Obligato je tak dobré kombinovat s jinými značkami strun.

### Larsen Strings

Tato sada syntetických strun od dánské firmy Larsen je vyhledávána zejména pro svou specifickou kovovou A strunu, která je hlasitostně i barevností momentálně jedna ze zvukově nejsvětlejších. Při natažení celé sady vedle syntetických strun značně dominuje, proto bývá často používána samostatně s kovovými sadami. Struny dlouho vydrží.



### Eudoxa

Střevové struny, které se již blíží zvuku typickému pro střevové jádro. Kupodivu spolehlivě drží ladění a na střevo jsou decentně hlasité. Pro barokní hudbu jako vstupní sada výborné, všechny struny jsou zvukově vyrovnané a vydržely dlouho hrát aniž by praskly či se rozpředly, což je častý neduh střevových strun.

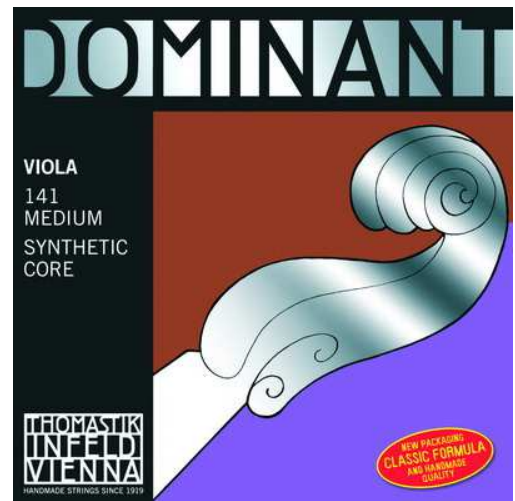


## Passione

Tato sada narozdíl od strun Eudoxa je typickým představitelem kladů i záporů střevových strun. Zvuk je velmi sonorický a příjemný, ideální pro barokní interpretaci. Ladění je nestabilní a životnost poměrně krátká, o struny se musí velmi pečovat a dbát na teplotu a vlhkost. Při půltónovém podladění získá viola unikátní medový tónbr.

## Dominant

Jak u houslí, tak u viol velmi oblíbená sada strun, která je dobrým kompromisem při výběru syntetických strun. Má temnější zabarvení a neutrální zvukový projev, doporučil bych spíše pro komorní či orchestrální využití. Jako nově hrají velmi přesvědčivě, nicméně po krátké době ztrácí na zvuku. K sadě doporučuji jinou strunu C.



## Spirocore

Celokovové struny vhodné pro nástroj, který je velmi barevný a např. ne moc silný. Kovové jádro drží dobře ladění a struny jsou takřka věčné a dlouho hrají kvalitně. Témrově mohou být při nevhodném výběru na poslech hodně světlé a nepříjemné. Struny působí tvrdě a mají rychlý ozev a vysokou hlasitost, ovšem vyžadují adekvátní zacházení.

Doslovem ke kapitole o strunách bych rád uvedl, že existuje velká řada dalších výborných strun od stejných i jiných výrobců, které mi pod rukama ještě neprošly a proto se zde neobjevily. Výše zmíněné sady jsem měl tu čest vyzkoušet a stručně popsat. Je na každém, pro jaký typ strun se rozhodne, tato část věnovaná strunám by snad mohla při výběru trochu pomoci. Bez určitého druhu experimentování je těžké objevit maximální možnosti svého nástroje a při konkrétním druhu nasazených strun vřele doporučuji zkusit různé extrémy při hraní. Pak snadněji zjistíte, zda vám vyhovují struny měkké a tím ve vysokých polohách na dohmat příjemné nebo máte raději struny tvrdé, občas nepříjemně se zarývající do bříšek prstů, avšak pohotové a intonačně spolehlivé při hraní forte akordů. Je třeba si uvědomit, že struny spolu s žíněmi jsou narozdíl od nástroje dlouhodobě nestálé, jejich vlastnosti se rychle mění a jsou nejdražší pravidelnou položkou při každodenním hraní, proto jsou stejně důležité jako umění hrát staccato nebo hrát perfektně intonačně čistě. Čímž otevírám novou kapitolu.



## Intonace - ladění

Je problémem všech muzikantů a zdaleka nešetří ani violisty. Co je však na viole podivné, že tvoření správné intonace představuje menší problém dokud nedojdeme na strunu A. Domnívám se, že onen "mečivý" charakter violové A struny ji předurčuje k neustálému efektu jisté falešnosti a nepříjemná a neohrabaná orientace na hmatníku ve vysokých polohách tomu ještě napomáhá. Větší a delší hmatník k větším a rozmáchlejšími gestům a tak málokdy působí violové pohyby tak elegantně jako ty houslové. A jak jsem již nakousnul v úvodu, i když princip fungování levé ruky je u těchto dvou nástrojů stejný, vše ostatní je vlastně jiné. Potřeba klást prsty velmi těsně vedle sebe, zejména výše na hmatníku zde není nijak citelná, což je pro ruku zajisté příjemnější, zato však je intonačně znát každý úhel (naklonění prstu). V tomto ohledu má viola bezesporu výhodu jelikož s sebou nese úskalí silně nahuštěných prstů vedle sebe jako u houslí a zároveň její velikost hmatníku nevyžaduje velké skoky mezi tóny jako u cello nebo kontrabasů. Tím se řadí mezi jakýsi zlatý střed a je tedy intonačně vlastně velmi přívětivá.

Co tedy podněcuje přesné intonování na viole? Především je to každodenní morálka. Intonace je jako osobní hygiena, musí být pravidelná a dobře prováděna, pokud se spokojíme s tím, že tu a tam to občas na hmatníku "ujede" a že tvorba zvuku nebo výmluva, že hrajeme skladbu nově je přednější, pak nebudeme nikdy hmatově precizní a notová čistota bude o náhodě. Čtení not laici považují u muzikantů za něco jako čtení knih. Oni notám nerozumí, neví co znamenají ale chápou je jako shluk písmen, co dohromady tvoří slova a věty, které pak dávají význam ve formě hudby. Rozdíl je ale v tom, že u čtení knihy se zaměřujeme na velké celky, čteme po skupinách a dáváme dohromady širší souvislosti, není třeba bazírovat na každém písmenku, což ovšem u hry na nástroj neplatí, pokud chceme dbát na preciznost. Každá nota má svůj jedinečný význam a musí být ošetřena a pokud ji už od začátku budeme ošetřovat svědomitě, zpevní se a uchytí stejně jako dobře živená rostlina a později již nebude třeba ji tolik vnímat a odvděčí se spolehlivostí.

Viola je nástroj v největší míře využívaný jako střední hlas. To jí dává jisté výhody i nevýhody. V orchestru i v kvartetu se nejvíce schová, jak hlasitostně, tak barevně. Jenže narozdíl od druhých houslí, které mají většinou stejnou úlohu, viola je témbrem specificky odlišná, čímž je role intonačního splynutí s okolím trochu obtížnější. Pokud tu máme navíc celou sekci viol, exponencionálně nám tento problém narůstá. Jako častý doprovodný nástroj je tedy potřeba se neustále přizpůsobovat - to je osud violistů, pokud toto odmítneme akceptovat, budeme mít vždy problém zapadnout a budeme (často neukázněně a nevhodně) vyčnívat. U sólového hraní je to trochu jiné:

## **Sólová viola**

Sladit jednoho člověka je nepochybně jednodušší než celou skupinu lidí. Tím základním by mělo být perfektní naladění prázdných strun. Leckdo teď namítne, že to je snad pochopitelné, přeci nebudeme hrát s rozladěným nástrojem! Ovšem velmi často se setkávám s případy, kdy si hráči nástroj zkrátka řádně nenaladí a to z různých důvodů, kterých je hned několik. Buď se jedná o stresovou situaci, kdy kolíky ne a ne poslechnout, vteřiny se vlečou a publikum (v horším případě porota) začínají být mírně nervózní, což se však nedá srovnat s nervozitou sólistovo. Pak to povětšinou dopadá tak, že alespoň jedna nebo dvě struny nejsou dotaženy přesně jak mají být s cílem hlavně začít už hrát. Na seminářích či přehrávkách se pak často dočkají kousavých poznámek profesorů, aby si laskavě přeladili, což muzikantovo ego zarazí až hluboko do země. Někdo tak dá přednost dokonalému naladění a nebere ohled na okolí, jiný při komplikaci znervózní.

Jiný případ může být hra s klavírem, kdy vysoko naladěný klavír (na školách často bývají silně nadladěné) nekoresponduje s tím, na co jsme zvyklí a pokud nevěnujeme drobným nuancím mezi nástroji pozornost, může to způsobit pro posluchače nemalý hlavobol. U violy se jedná nejvíce o problém struny C a její sladění s klavírem, např. pro účely čistého souznění dlouhé držené noty c na šestém řádku v Bartókově violovém koncertu (verze T. Serly).

Velmi zřídka violisté dbají na nutnost "tlačit" tuto strunu intonačně výše než ty ostatní a neplatí toto pouze při hře s klavírem, ale při jakékoli skupinové souhře. U sólových sonát, suit apod. bez doprovodu se může zdát, že není potřeba se tomuto problému věnovat, což ovšem není tak pravda, jelikož při hraní souzvuků a akordů je nedotažené C na viole pocitově i intonačně znát. Ovšem někdo preferuje úzce naladěné kvinty, někdo zase široce - pokud ví, jak s nimi zacházet a jak je může posluchač vnímat a přizpůsobí tomu svou hru, není to interpretační problém.

## Znělé tóny

Již delší dobu si u violy všímám momentů, kdy malé *a* (první prst na struně G) jaksi duní více a lépe se nese prostorem. Podobnou vlastnost v těchto momentech získají i tóny v bezprostřední blízkosti, jako *as* a *b*. Z akustického hlediska často říkáme, že máme tzv. *a violu* nebo *b violu* apod. Ovšem nemluvíme zde o ladění a transpozicích jako například u klarinetů či jiných dechových nástrojů, jde o zkrátka o notu, která na naší viole má na první poslech nejsilnější projev, je nejbarevnější a ukrývá v sobě největší počet alikvót, obvykle při zahrání stupnice a zavřených očíh tato nota jaksi vystoupne z davu. Nejčastěji to bývá právě malé *a* či blízké tóny na G struně. Tuto skutečnost znám již dlouhé roky, co je však stále předmětem mého zkoumání je fakt, že některé dny je tato mohutnost těchto tónů větší, někdy menší a jindy se zcela vytratí. Jsem si téměř jist, že tento stav má velkou spojitost s intonací - jak vysoko, na kterou frekvenci se viola naladí (440Hz či výš anebo níž), svou roli jistě sehrává také stáří a kondice strun a mým třetím objektem zkoumání je též vliv počasí, jelikož dřevo je materiál sice velmi trvanlivý, zato poměrně nestálý. Zatím jsem neobjevil univerzální formuli, která by definovala jak a kdy k tomu dochází, považuji to však za objekt výzkumu velmi zajímavý a důležitý, jelikož takováto sonorita přesně definuje kvalitu stavby jednotlivých nástrojů a je to dobrá cesta jak si ověřit, zda vlastníme violu dobré kvality. Souvislost s intonací zde je ta, že pokud slyšíme takovéto frekvence u tónů, značí to intonační čistotu. Jako malou pomůcku při zjišťování znělých a méně znělých tónů je možné použít velká sluchátka přes uši, která dobře tlumí okolní ruchy.

Zde poslouží jen jako jakýsi odhlučňovač. Sluchátka nasadíme na uši a zahrajeme pomalu v mezzoforte chromatickou stupnici od nejspodnějšího tónu c až řekněme do c2 (druhý prst na struně A). Během stupnice bychom měli zřetelně slyšet které tóny skrz utlumení rozvibrovávají naši hlavu více a která méně a jeden specifický tón kolem již zmíněné oblasti by měl být jednoznačně poněkud odlišný. Nemusí být při tomto testu nutně nejhlasitější, nicméně měli bychom slyšet a vnímat jiný druh vibrace, jakési rychlé a intenzivní, avšak příjemné brnění. To by mohl být onen *zlatý* (nejznělejší) *tón*. Je však zapotřebí naprostá kontrola intonace v levé ruce a tahu v pravé ruce. Pokud se odchýlíme od správného úhlu prstu a zahrajeme falešněji, hutnost se zmenší (stále však může přetrvávat) nebo zcela zmizí.

Čistota nebo i ona "falešnost" se odvíjí od toho, jak je naladěná struna. Podotýkám, že neexistuje pouze jedna jediná správná pozice naladění strun, úžasnost této problematiky spočívá v tom, že na smyčcovém nástroji jsou výšky celkového naladění při kterých nástroj vibruje více (příklad *znělých tónů*) a výšky kdy je nástroj jakoby mrtvý a zní minimálně. Je proto třeba sledovat, jak reaguje na změnu ladění. Důvod proč věnuji těmto *zvučným tónům* tolik řádek je takový, že pokud se podaří naladit nástroj tak, že jsou tyto jasně slyšitelné, jde dle mého názoru o "ideální naladění violy". Takto připravená viola může okamžitě znít o mnoho lépe a využívá svůj maximální zvukový potenciál (je-li ovšem využíván i hráčem). K tomu je ovšem zapotřebí i správná technika pravé ruky a intonační preciznost levé ruky, jedině v takové kombinaci je toto uskutečnitelné. Ideální podhoubí pro takovéto podmínky je bohužel hlavně u sólové hry jednoho nástroje, kdy si naladíme podle našich představ, v momentě kdy je potřeba přizpůsobit výšku ladění klavíru či jinému spolupracujícímu nástroji se již často podřizujeme souhře a ne vlastnímu vkusu. Pokud se ladí podle violy, je situace pro violistu o mnoho přívětivější. Pokud se snad podaří nastavit stejné podmínky i při hře s klavírem, je takto frekvenčně vybavená viola průraznější a to především ve středním a basovém rejstříku, což je oblast, kde je většinou viola trpce udusána super znělým doprovodem klavíru ve forte pasážích.

Abych tuto mini kapitolu mohl již uzavřít, položím vám otázku: Stalo se vám již, že jste jeden den vyndali violu z pouzdra, naladili ji jak jste zvyklí, dostatečně se rozehráli a ačkoli jste se cítili svěže, zdravě a ve formě, stále se vám jaksi nelíbil zvuk nástroje? Jako by tomu něco chybělo, struny jsou nové, smyčec namazaný, záběr do strun je hluboký a intonace výborná, nicméně viola jako by zněla na půl plynu a necítíme takové to příjemné brnění hlavy při rozezvučení nástroje. Vězte, že pak to opravdu může být právě skutečností, že je viola naladěna v pozici, která jí jednoduše nevyhovuje, stejně jako když budete dlouho křivě sedět na židli, začnou vás bolet záda a musíte změnit polohu a ulevit si. Stejně tak i viola mlčky prosí o malou změnu, díky které se vám odvděčí uvolněností a velkým zvukem plným znělých tónů. A pokud máte dobrý nástroj a dáte si tu práci s hledáním "ideálního naladění", možná se budete divit, jaký potenciál v sobě ukrývá. Tato kapitola o znělých tónech by se možná více vyjímalala v praktické části o viole, ovšem jelikož je to levá ruka, která obsluhuje kolíky, doladovače i hmatník na nástroji a přímo souvisí s intonací, zařadil jsem ji raději sem a v dalších částech práce se k této problematice budu rád vracet.

Zásadní myšlenkou kolem problematiky intonace obzvláště u violistů je, že pokud si osvojíte čisté hraní a zařadíte ho do svého herního jídelníčku každý den jako neodlučitelnou součást, každou nepěknou notu ošetříte a nenecháte se odradit náročností - koneckonců už jste se jednou rozhodli hrát na smyčcový nástroj s hmatníkem bez pražců - pak vězte, že jako violisté budete v hudebním světě ceněni, především s ohledem na skutečnost, že i dnes je viola chápána jako nástroj, na který hrát falešně je přece běžné. Viola je krásný nástroj, který v kombinaci s čistotou hry a charismatem hráče dokáže předčít jakákoli očekávání či předpojatosti.

## Držení nástroje

Ačkoli jsem se ještě zdaleka nedostal ke kapitole o bolesti těla u muzikantů, touto kapitolou rozhodně tuto otázku načnu. Jelikož se v této celé části práce bavíme o levé ruce či tématům k ní relevantním, je potřeba si uvědomit, že levá ruka začíná u levého ramene. A jelikož anatomicky je paže propojena množstvím malých systémů (svalů, šlach, kostí a kloubů) které spolupracují v zájemné závislosti jako jeden celek, je celkem jasné, že pokud selhává jeden, selhávají do jisté míry o ostatní. Všichni hudebníci, a obzvláště ti, co hrají na horizontálně držené nástroje, musí denně čelit nemilosrdné veličině jménem gravitace. Pro naše hraní a tvorbu zvuku na nástroji je nezbytná, ovšem lidské tělo není stroj a tak o sobě rádo dává vědět jak v krátkodobém čase (po několikahodinovém namáhavém cvičení), tak i v dlouhodobém (fyzické degradace a deformace těla po mnoha letech). Proto je držení nástroje alfou a omegou jeho obsluhování. Začneme tedy u ramenní opěrky, čili pavouka. Houslo-violový svět rozděluje nevyřešitelné dilema, zda pavouk ano či ne, případně jaký. V době svého vzniku a ještě dlouhou dobu po němely housle žádné postrojení, houslisté hráli bez podbradků i bez pavouků a zvládali to vcelku bezproblémově, zkrátka nebylo na výběr. Konstrukčně jsou tedy housle (i viola) postaveny tak, aby se na ně dalo zahrát cokoli bez těchto pomůcek - vložíte-li nástroj nad klíční kost ve správném úhlu, je připraven hrát, ať už máte od narození hlavu vraženou mezi ramena, středně dlouhý nebo žirafí krk. Problém však je, že ve všech případech jsme nuceni při pohybu dolů po hmatníku přizvedávat rameno, více či méně. Také vibrato v první poloze je, kde je opora levé ruky nejkřehčí je komplikovanější když nemáme podpůrné prostředky. Jelikož jsem sám prošel houslovým obdobím několika let, kdy jsem hrál bez ramenní opěrky, pouze s kapesníkem či tenkým molitanovým polštářkem, stále si pamatuji na gigantické rozdíly v pocitu při hraní. Výhodou nástroje osvobozeného od pavouka je zcela nepochybně jeho zvuk.

Zlepšení zvuku nemusí ani tak moc být navenek slyšitelné jako je značné pro nás, hráče. Přímý kontakt s nástrojem a plná dávka vibrací zadní desky do klíční kosti a jejího okolí umožňuje dokonalé splynutí nástroje a těla. Pojdme se podívat na výhody a nevýhody. **Výhody hry bez ramenní opěrky:**

- 1) Menší hmotnost nástroje, který osvobozen o desítky gramů působí mezi ramenem a hlavou lehce a poddajně.
- 2) Nosnější zvuk do okolí a přímý kontakt s hráčovým tělem. Pravdivost tohoto tvrzení je však ovlivnitelná několika faktory: Nakolik je nástroj svírán mezi hlavou a ramenem a druh oblečení kolem krku (límeč, šála, kapesník apod.) který se nachází mezi hráčem a zadní deskou.
- 3) Volnost v paži, nedochází k fixaci, kterou si někteří vytvoří špatným nastavením pavouka.

### **Nevýhody:**

- 1) Vibrato, obzvláště to s větší amplitudou se vytváří komplikovaněji, nejvíce v první poloze či půl poloze.
- 2) Luby nástroje mohou nepříjemně tlačit na klíční kost, záleží však na tělesné konstrukci člověka
- 3) Pokud není vložena žádná tkanina či poduška, obvykle nástroj díky lesklé zadní desce neustále sklouzává k zemi, což bývá jeden z důvodů přizvedávání levého ramena.
- 4) Pocit volnosti u krku a nejistota z udržení nástroje na místě je při sbíhání z vyšších poloh dolů druhým nejčastějším důvodem vysokého ramena levé ruky. (Příloha č. 1)

Jelikož každý hráč je individuální bytost, jednotlivé body se budou na každého z nás vztahovat různě, ovšem považuji za nepravděpodobné, že by se našel někdo, koho by se netýkal ani jeden z nich nebo naopak všechny. Je na každém podle jeho preferencí, aby zvážil pozitiva i negativa a pokud pozitiva převládnu, je vhodné zvolit hru bez opěrky. Pokud se tak rozhodneme na základě předchozích zkušeností s pavoukem, je třeba si uvědomit, že přechod trvá určitý čas a jak pro někoho může být okamžitou úlevou, pro jiného může být změna nepříjemná a zdlouhavá. Pokud by snad měla skončit opětovným navrácením se k ramenní opěrce či hráč přechází nově a nikdy ji nepoužíval, je opět dobré vědět klady a záporny. **Výhody ramenní opěrky:**

- 1) Pavouků se vyrábí nemalé množství druhů a stále se vylepšují. Je proto příhodné, že lze s nimi experimentovat k dosažení optima.
- 2) U určitých typů pavouků lze vydatně měnit jejich výšku a úhel, což pro lidi s atypickým vzrůstem může být velkou pomocí.
- 3) Při ideálním nastavení odpadá nutkový pocit přizvedávat levé rameno jelikož nástroj sedí komfortně a opírá se částečně o hrud', čímž levá ruka nabyde pocit bezpečí a větší uvolněnosti, tím pádem vibrování i pohyb na hmatníku shora dolů fungují komfortněji. (Příloha č.2)

### **Nevýhody:**

- 1) Drtivá většina pavouků čas od času z nástroje spadne, což se často stává buď v orchestru, kdy ho hráč "sklepne" při pokládání nástroje na stehno nebo i při hraní, kdy často slyšíme znepokojivý zvuk bouchnutí do dřeva a pak je většinou nutné dohrát skladbu s křečí v krční páteři, kdy svíráme uvolněného pavouka mezi ramenem a deskou, jen aby nespádl.
- 2) Nástroj nabyde značně na hmotnosti, což je i při jistém komfortu při držení více vysilující než bez opěrky. U viol je tento problém i znatelnější jelikož viola je těžší a violový pavouk též.



- 3) Při nevhodném nastavení sklonu a pozici pavouka si můžeme dlouhodobě vypěstovat nezdravou a nebezpečnou ramenní fixaci která ovlivňuje i výšku pravého ramena. Situace je o to nebezpečnější, že ze začátku se vše může jevit jako ideální, což se může časem změnit.
- 4) U violistů je častým jevem hlava nakloněná silně doprava, jakoby pryč od nástroje. Jde o kombinaci širokých lubů violy a příliš vysoko nastaveného pavouka plus zlovyk kontrolovat dění na hmatníku otáčením hlavy namísto letmého očního kontaktu. Tento případ vídávám často i profesionálních hudebníků, kterým očividně není na škodu, já osobně ho však za dlouhodobě prospěšný nepovažuji.



Základní druh ramenní opěrky. Takovýto pavouk je velmi odolný a dlouho vydrží. Vídám ho často u orchestrálních hráčů a dětí v hudební škole. Jeho nastavitelnost je však omezená, proto je potřeba ho řádně vyzkoušet u daného typu a velikosti violy (verze bez roztažitelných nožek) Je také poměrně těžký díky použitým materiálům. Tento typ vyrábí např. firma Wolf.

Tento další druh pavouka má polohovatelné nožky s jemnou aretací, takže lze najít přesnou rozteč dle šířky violy. Díky plastu, ze kterého je vyroben je lehký a nástroj příliš nezatíží. Klouby nožek jsou navíc volné, takže pavouk se protáčí v menších úhlech, což někdo ocení, jiný nikoliv. Opěrku tohoto typu vyrábí např. firma Kun nebo Viva la Musica ale i další výrobci. Lze pořídit i dřevěnou variantu, která je ještě o něco lehčí a údajně má pozitivní vliv na zvuk nástroje, její vzhled navíc dodává nástroji na eleganci.





Posledním mnou ozkoušeným typem pavouka je kompletně nastavitelný Isny od firmy Wittner. Tento pavouk je díky dvěma utahovatelným šroubům polohovatelný ve čtyřech osách, tzn. do všech stran. Lze tak nastavit výšku profilu, pozici nad zadní deskou, úhel sklonu na rameni a na klíční kosti. Je to ideální pavouk pro hráče s dlouhým krkem či neustále nespokojené s nastavením opory. Upevňuje se k nožičkám podbradku, takže firma tvrdí, že díky absenci jakéhokoli dalšího kontaktu nedochází ke ztrátě zvuku, což nechávám na posouzení každého, kdo by ho chtěl vyzkoušet. Tělo je z plastu, nicméně šroubky musí být logicky kovové, takže ve výsledku je to pavouk poměrně těžký, nicméně za možný komfort je potřeba něco obětovat.

Někteří hráči dávají mezi oběma variantami (s pavoukem či bez) přednost kapesníku nebo polštářku z molitanu, které si dřív sami vyráběli doma, dnes se dají již běžně koupit. S jejich vzrůstající popularitou se nedávno objevily i vylepšené polštářky z plastu a pryže, tzv. Play on Air, jenž se dají libovolně nafouknout podle požadované tvrdosti a jejichž pohodlnost je opravdu maximální. Hodnotím tak subjektivně, jelikož jsem sám tento výrobek několik měsíců používal a musím říci, že se mi viola držela velmi komfortně a navíc kus gumoplastu naplněný vzduchem je velmi lehký. Nakonec jsem se polštářku Play on Air však vzdal, jelikož jeho robustní nožky a velká nafukovací plocha pokrývají značnou část desky violy a můj pocit byl, že je viola poněkud utlumená.

Nejsem zastáncem názorů, že pokud se věnujeme barokní hudbě, je třeba mít střevové struny, barokní ladění a nepoužívat žádné opěrky či dokonce ani podbradku, jelikož je dojem ze hry údajně pak autentičtější. Hra na nástroj by měla v první řadě být pohodlná a sebevědomá a pokud je nám cokoli byť trochu nepříjemné, nemůže být o sebevědomí řeč. Když už jsem prošel zběžně hodnocení pozitiv a negativ u pavouků, určitě neopomenou pozastavit se i nad podbradkem, který se ve většině případů být problémem nezdá, avšak jeho správný výběr je též stěžejní.

Jelikož podbradek se na rozdíl od pavouka dnes již bere až na výjimky jako nezbytná součást hry houslistovy/violistovy, je jeho důležitost vnímána níže než výběr pavouka. Navíc na výběr máme pouze dva druhy – uchycení vlevo vedle žaludu a uchycení na středu. Jaké jsou možnosti obou: Podbradek který je upevněn vlevo vedle kořene struníku, nezávisle na něm, posouvá violu více pod krk, tedy níže k zemi, navíc si lze vybírat v řádech centimetrů jak moc daleko od struníku ho uchytit. Z vlastní zkušenosti mohu říci, že s takovýmto stranovým podbradkem je na vršek violy, tj. na hmatník i kobylku lepší "výhled", na druhou stranu, pokud nemáme pavouka, který by to eliminoval, je snadné začít naklánět nástroj silně doprava, až skoro vertikálně (podobně jako fideři v cimbálovkách drží nástroje luby až směrem k zemi), což může mít pro klasického smyččeře neblahý vliv na postoj a techniku hry. Pro mne samotného neustálý ostrý sklon violy znamenal postupné zatuhávání pravého ramene, což vedlo ke křečím kdykoli došlo na rychlé sautillé, jelikož předloktí pravé ruky si zvyklo na vertikální pohyb a ztuhlost způsobila, že pravé rameno obsluhovalo celou ruku, čímž se stávaly noty v rychlých tempech nehratelné. Problém nebylo zapotřebí řešit změnou podbradku či pavouka, stačilo pouze osvojit si dobré návyky, držet violu horizontálněji a denně kontrolovat paži u zrcadla (kapitolu *Zrcadlo* rozepíši v druhé části práce).

Druhý typ podbradku, středový, má také svá úskalí. Jelikož je v něm vyřezána klenba aby mohl jako most spočívat nad kořenem struníku v úrovni žaludu, benevolence posunu doleva či doprava před upevněním je minimální, s čímž však hráč který si ho pořizuje jistě počítá. Tento druh podbradku je poměrně populární, jelikož centruje violu proti krku (viola je držena přesně uprostřed), takže hráč má pak pocit balance. Díky umístění uprostřed se nástroj nachází více "za uchem", o něco výše než při stranovém podbradku, což spousta hráčů preferuje. Kontrola dění na hmatníku pak však probíhá více periferně a hlavně u violistů často v kombinaci s nevhodným nastavením pavouka nutí k otáčení celé hlavy a tím jejímu náklonu doprava.

Pokud už se tedy rozhodneme pro ten či onen druh podbradku, je dobré nezapomenout uvážit ještě dva důležité faktory - hloubku a výšku podbradku. Hloubka podbradku hraje roli v celkové dlouhodobé pohodlnosti při držení, definuje často také, zda nás bude hrana podbradku tlačit či nikoliv a má velký podíl na tvorbě onoho pověstného "fleku" na krku mnoha houslistů a violistů. Také pocit jistoty držení nástroje je jiný máme-li podbradek mělký, hluboký či jinak profilovaný, s čímž souvisí i tvar a délka jamky, jelikož někdo vůbec neřeší jestli je podbradek po obvodu vlnitý a dlouhý, někdo naopak vyžaduje naprostou ergonomii.

Výška podbradku zase ovlivňuje celkový výhled na povrch violy a má velký vliv na postoj těla při hře. Má na vědomí jak daleko bude nástroj od hlavy a jak vysoko je třeba operovat s levou rukou, potažmo s ramenem. Někdo si může myslet, že když mu nedostačuje výška nastavená u nožiček pavouka, dohoní ji nastavením výšky podstavce/nožiček podbradku, třeba o několik centimetrů, takže ho zvýší namísto pavouka. Pozor, to ovšem znatelně mění podmínky při hraní. Příliš nízký podbradek a dýcháme si na desku, příliš vysoký a díváme se na violu jako z vyhlídkové věže. Proto považuji výběr správného podbradku za stejně důležitý jako výběr správné ramenní opory, jelikož hra na nástroj je záležitost často mnoha hodin provozu denně a pokud se opakuje po mnoho let, je dobré postrojení nástroje velmi znát, naopak na to špatné nás později upozorní buď okolí, které podotkne, že jsme všelijak zkroucení při držení apod. nebo pohled do zrcadla, který nás možná donutí ke změně, v horším případě se ozve tělo samo, bolestí či zhoršením zvuku nebo techniky.

Poslední částí v kapitole o držení nástroje se zmíním o důležitosti směřování nástroje, tj. držení violy vysoko či k zemi. Dva největší zástupce a zároveň extrémy zde představuje sólová hra (především hra zpaměti) a hra v orchestru. Zatímco odvázané sólové hraní a dostatek prostoru umožňuje volnou manipulaci s nástrojem a také pohyb těla, hra v orchestru a těsné prostory obvykle hráče dosti pohybově svazují a dlouhé zkoušky, malé a nepřehledné noty a nízké stojánky lákají k velmi nízkému směřování hlavě violy k zemi.

Přitom ani ono sólové hraní často nedonutí hráče držet nástroje vodorovně, natož směrem nahoru. Nejsem propagátorem držení violy či houslí jako teleskop celou dobu, nikdo se zde nechce dívat na hvězdy, chceme jen abychom při hraní vypadali zdravě a okázale a aby levá ruka fungovala při pohybu po hmatníku prakticky a hbitě. Není tedy vhodné a ani možné držet nástroj v jedné rovině či nerovně po celou dobu, výška držení se neustále mění v závislosti na hraném úseku. Jaký má výška držení vliv na **levou** ruku?

- 1) Mění potřebu levé ruky podporovat samotné držení nástroje, tzn. přidržování violy. Pokud tedy budeme držet nástroj velmi nízko, takže bude opět z drtivé většiny na našem pavouku a stisku hlavy, samotná levá ruka nemá již s držením nástroje tolik práce. Tento pocit je velmi pohodlný a praktikuje ho až děsivé procento hráčů.
- 2) Funkce palce levé ruky a tím vliv na vibrato a na počet tzv. *míst kontaktu*, viz kapitola *Vibrato*
- 3) Agilita prstů. Pokud se potřebujeme vyšplhat s rukou po hmatníku do poloh, je podstatně znát rozdíl pokud běžíme do prudkého kopce, po rovině, nebo z kopce. Zde bych rád vložil malou citaci mého milého pana profesora houslí Jaroslava Foltýna: "*Vždy mám raději, když mohu do poloh běžet z kopce.*" I zde hraje hlavní roli zapojení palce levé ruky.

Otázka držení violy však neopomíjí ani ruku **pravou**, a to ve dvou bodech:

- 1) Kontakt smyčce se strunou a podmínky pro tvorbu zvuku a provádění techniky se mění podle sklonu nástroje. Při neskákavých pohybech (*détaché*, *legato* apod.) není tolik znát, ovšem vliv gravitace se nejvíce projeví při odskokových technikách jako *spiccato* nebo *ricochet* a další, kdy při příliš nízko držené viole dochází ke sjíždění smyčce k zemi a ztížení hry. Naší prioritou je udržet žíně v jedné ose či rovině.

2) Pozice pravé ruky, která se mění podle výšky držení nástroje, což opět mění podmínky, za jakých se nám bude provádět složitá smyčcová technika. Pokud tedy máte problém se ztuhlostí ramene pravé ruky nebo technické obtíže, změna výšky violy vůči zemi může pomoci tento problém alespoň částečně vyřešit.

Ve výsledku se tedy asi shodneme na tom, že ideální je držet nástroj víceméně vodorovně a podle potřeb levé i pravé ruky výšku jeho držení měnit, což řada hráčů shledá možná za příliš náročné a namáhavé nebo nesmyslné či alespoň zbytečné, nicméně doporučuji se nad tímto minimálně zamyslet. Tím bych rád uzavřel tuto dlouhou kapitolu o nástroji a jak je možné ho držet a jaké prostředky k tomu použít. Dnes se dá kromě knížek i na internetu najít velké množství rad a návodů s tímto tématem spojených, od neznámých tváří až po houslové a violové celebrity, které za život možná prošly fázemi změn a uvědomění, do kterých jsem se já ve svém věku ještě zdaleka nestihnul dostat. Proto vřele doporučuji shlédnout nejedno video a přečíst nejeden článek či knihu než začnete rozjímat nad taji vrcholné houslové či violové techniky.

## Vibrato

Vibrato je ze všech aspektů violistovy hry jeden z těch, co ho nejvíce charakterizuje, případně odlišuje od ostatních. Technika smyčce, super rychlé hraní, unikátní zabarvení nástroje či právě zajímavé vibrato, to vše je naším podpisem, to nás dokáže buď lehce či zcela odlišit od zástupců dalších schopných muzikantů, kterých je v hudebním univerzu na tisíce. Pokud se tedy zrovna člověk nerozhodne, že se do povědomí zapíše hraním na violu otočenou kobylkou k zemi či podobnou kuriozitou, je potřeba se pozastavit nad něčím, co by na nás mohlo být charakteristické. Vibrato je právě jednou z možností. Druhů vibrata je několik, od loketního, miniaturního prstového až po zápěstní, ale právě *zápěstní* je nejrozšířenější, jelikož je nejpohodlnější, nejrychlejší a nejuniverzálnější. Během profesního života se vibrato u hráče mění i s fyziologickou změnou těla, postoje, životního stylu, momentálního zdraví a hbitosti pohybového aparátu. Paradoxně se mu co intenzity cvičení věnuje nejméně času, běžně se považuje jako ozdoba k celkovému výkonu, prostě trochu zachvět rukou, aby tón nebyl zcela sterilní. Naopak složitým notovým uskupením nebo otázkou jak co nejefektivněji zahrát Paganiniho caprice to a to se věnujeme klidně hodiny a hodiny. Stejně jako v ostatních kapitolách není mým cílem zde dopodrobna popisovat jakým způsobem přesně tvořit amplitudu vibrata apod., to za mne udělali již jiní, spíše bych rád vyvolal podnět k zamyšlení, kolik času jste vlastně strávili nad vibratem a kolik nad ostatními záležitostmi, zda-li je vaše vibrato většinu času pomalé a široké nebo rychlé a úzké, zvládáte-li možná oba typy či jen jeden a třeba byste rádi uměli i ten druhý. Začněme třeba zrovna u tohoto.

Hrát např. Bachovy sonáty, suity a partity vyžaduje dost přemýšlení ještě než se pustíte do samotného díla. Pro violistu o to více, že musí nejprve zvážit, ze kterého soudku vybere - z děl pro houslisty nebo pro violoncellisty? Pokud vybere houslové věci, je třeba hrát je jako houslista, pokud si zvolí cellové suity, je nutné vžít se do role violoncellisty. Pokud tento výběr již máme, je potřeba dále zvážit jaké struny ke hraní použijeme a na jakou výšku je naladíme, poté jaký styl provedení Bacha si vybereme, vyřešit smyky a předně zda budeme vibrovat či nikoliv nebo pouze podkreslovat určitá místa, což však často vede k různorodým kritikám posluchačů, kteří odsuzují nevkus špatně zvoleného druhu vibrata či míst kde bylo použito.

V největší míře se setkávám s názory profesorů i kolegů muzikantů, kteří hlásají, že pro hraní barokní hudby je tolerovatelné jedině velmi úzké a ne příliš rychlé vibrato, jelikož opačné vibrato přece "degraduje simplicitu barokní myšlenky na úroveň romantismu", jako by romantismus byl pro baroko škodlivý, ačkoli z něj sám vyšel. Proto se dnes snažíme možná o ještě větší autenticitu než v samotné Bachově době. Pokud se rozhodneme se do vibrata nepouštět vůbec, pak je dobré výraz a smyslnost hudby vyjádřit více pravou rukou a celkovým vzezřením, v opačném případě za nás vibrato dokáže vyjádřit mnoho emocí, o čemž hudba ve své podstatě je. Ve zkratce tedy tvrdím, že není vůbec na škodu umět variovat své vibrato podle situace, zvolené epochy či žánru, nemluvíme tedy už jen o barokní hudbě.

Jak tedy obecně přistupovat k vibratu: Jak jsem již zmínil v kapitole o držení nástroje, levá ruka na krku houslí a violy funguje na principu bodů/míst kontaktu<sup>1</sup>, kterých může být jeden až tři. Ve výchozí pozici držení nástroje, tj. všechny prsty levé ruky spočívají nehybně za sebou na jedné struně, máme maximum kontaktu, tzn. tři body kontaktu - palec a krk nástroje, hrana ukazováčku a krk nástroje a nakonec bříško prstu a struna, potažmo hmatník. (Příloha č. 3) Při rapidní hře si tuto skutečnost běžně ani neuvědomujeme a to, že se neustále mění v závislosti na změnách poloh a právě druhu vibrování nám taktéž uniká. Počet kontaktních míst se mění jednak při výměně polohy, při potřebě vibrata a také v dle toho, jak vysoko držíme nástroj, což jsem již popisoval v předchozí kapitole. V první řadě je nezbytné uvědomit si, co vlastně zvedá violu nahoru a dolů. Prvotní impuls samozřejmě vydává rameno, ovšem violu svíráme v dlani mezi klenbou palce a prstů. Palec proto obsluhuje neustále krk nástroje zespoda a narozdíl od ostatních prstů nikdy neodpočívá, jelikož je jedinou protiváhou ku tlaku bříšek prstů seshora plus podpírá váhu samotné violy, která je však kompenzována v menší či větší míře podporou pavouka, podbradku a váhou hlavy, viz opět kapitola *Držení nástroje*.

---

<sup>1</sup> Kapitola Držení nástroje, strana 27



Při cvičení vibrata je dobré pozorovat tyto faktory:

- 1) **Pozice palce na krku nástroje.** Palec může podepírat krk buď zcela minimálně (v základních polohách) nebo naprosto zásadně (při přizvednutí nástroje u vysokých poloh), v obou případech se podmínky pro vytváření amplitudy mění, jelikož jeho místo kolem krku je nestálé a musí se nepřetržitě "stěhovat".
- 2) **Míra ohnutí zápěstí.** Je typickým problémem malých dětí v základních školách, které z obavy z upuštění nástroje podepírají krk hranou zápěstí, čímž se enormně omezuje schopnost vibrovat a ještě více schopnost roztahování prstů, především malíčku. Znepokojivé však je, že se s tímto fenoménem setkáváme i na konzervatořích a v menší míře i na vysokých školách. Je potřeba udržovat zápěstí neustále uvolněné a nepoužívat ho jako podpěru pro nástroj, jelikož právě zápěstí je hlavním činitelem při vibrování. (Příloha č. 4 a 5)
- 3) **Úhel položení bříšek prstů na strunu.** Někteří hráči pokládají prsty na hmatník pod velmi tupým úhlem (malý kontakt bříška se strunou, někdy se tak podílí na stisku i nehty), jiní naopak velmi nízko pod ostrým úhlem (využita takřka celá plocha bříška). Oba způsoby mají své pro a proti, doporučuji shlédnout několik filmů či videí a všimnout si rozdílů ve vibratu tvořeném buď jedním, či druhým. (Příloha č. 6 a 7)
- 4) **Místo na levé ruce, ze kterého vychází energie/impuls.** Pokud vytváříme vibrato pomocí pohybu zápěstí, musíme si uvědomit, že impuls by měl vycházet tedy právě ze zápěstí, což nám umožní vytrvalost a zvýší rychlost vibrování. Často se však stává, že iniciace vychází z ramene, tím se chvěje celá paže, což je též možný způsob vibrata, který zní poněkud odlišněji, ovšem vede ke ztuhlosti a později k bolestem.

Pro zdůraznění notových barev na viole je navíc potřebné měnit druh vibrata v závislosti na změně dynamiky, fráze či charakteru skladby apod. Proto ještě jednou podotýkám, že čím více druhů vibrata ovládneme, tím více můžeme naši hru okořenit o zajímavé barvy a nálady.

## **Sklon prstů na hmatníku**

Jako malou pomůcku při změně návyku pokládat prsty na hmatník na plocho, tedy nízko pod ostrým úhlem je možno nechat si narůst delší nehty na prstech levé ruky (palec netřeba). Nehty je samozřejmě potřeba udržovat a hlídat, aby byly na všech prstech stejně dlouhé. Delší nehty budou při příliš kolmém úhlu překážet a zarývat se do hmatníku, což hráče nutí pokládat je více na bříška. Jakmile nový zvyk přejde do krve, není problém nehty opět zkrátit, ovšem možná, že se vám pečlivá manikúra a pěkné pěstěné nehty nakonec zalíbí. Pokud preferujete vertikálnější dopad prstů, je naopak třeba stříhat nehty pravidelně, tento způsob umožňuje jiný druh vibrata a také agilitu prstů, navíc v některých případech (jako např. u složitých akordů) je nezbytné některé prsty položit jedinečně na kolmo, jelikož by se vedle sebe na hmatníku jinak nevešly. Úhel prstů vůči struně, potažmo hmatníku se v obou případech, kolmém i plochem, mění ve dvou případech: Pokud se přestaneme spoléhat pouze na opěru zespodu od pavouka a váhu hlavy a přizvedneme violu, pozice ramene se lehce otočí a palec pod krkem nástroje zaujme mnohem větší úlohu podpěry, což svobodu zápěstí při vibrování může poněkud omezit. To samé nastává v momentech, kdy se dostáváme do poloh, kde je potřeba palec opírat o patku nástroje či dokonce o luby. Proto např. při cvičení vibrata, nezávisle na druhu či typu, je důležité věnovat pozornost nejprve chování palce a jeho volnosti, jelikož právě ten ovlivňuje svobodu ruky při vibrování.

Co nepřímo souvisí s tímto tématem je i pokládání pasivních prstů na hmatník. Pokud hrajeme určitý tón např. třetím prstem, který i třeba mohutně zdobíme vibratem, ostatní prsty obvykle opouštějí své místo, aby nebyla omezována agilita hrajícího prstu. V ostatních případech je však dobré pokud možno nechávat nižší prsty na hmatníku, jelikož tyto nejen udržují levou ruku v přirozeném úhlu a výchozí pozici, navíc ulehčují hrajícímu prstu od tlaku, který by on sám musel vynaložit v daleko větší míře, což není-li včas podchyceno, může kazit hráčskou úroveň. Čímž se dostávám k další kapitole.

## Tlak prstů na strunu

Důvodů proč se nám hůře vibruje, bolí ruka nebo se nám zhoršila intonace může být několik, patří mezi ně i příliš velký tlak prstů na strunu. Struny na viole jsou znatelně tlustší než na houslích a některé značky kovových strun jsou poměrně tlusté a tvrdé a kladou velký odpor. Než se zadumáme nad technikou, je vhodné zkontrolovat dvě věci: jak vysoký máme na viole dohmat (výška strun nad hmatníkem) a zda nám vyhovuje rozteč strun (vzdálenost jedné struny od druhé). Pokud je byť jeden z těchto faktorů nevyhovující, může nás nutit do častého tlačení prstů do strun, mnohdy až násilně. Příliš vysoký dohmat v kombinaci s tvrdými strunami svádí k velkému tlaku, zejména ve vysokých polohách, ovšem vinu může nést i vysoký či nekvalitně seříznutý nultý pražec, což zase způsobuje nutkání tlačit v základních polohách. Proto doporučuji věnovat chvíli výběru strun, kontrole pražce, hladkému hmatníku a samozřejmě výšce a ořezu kobyly. S pražcem a kobyly souvisí i rozteč strun, jelikož čím blíže šplháme na hmatníku ke kobyly, tím je znatelnější, zda je rozptyl strun ideální pro akordické hraní, což pocítíme nejvíce při hraní kvint. Při běžném violovém repertoáru se k takovéto problematice ani neotočíte, jelikož kvinty ve výškách se tam moc nepraktikují, ovšem houslové a cellové skladby jsou jich plné a třeba takový violový koncert od Bartóka obsahuje pár nepříjemných hmatů též.

Tlak prstů vůči struně má dopad na kvalitu vibrata, pohyblivost prstů a celkovou intonaci, jenže jaký je vlastně ideální tlak? Pokud nebudeme domačkávat strunu, výsledný zvuk bude přidušený, míra znělosti se zvyšuje blíže u kobyly, tzn. velmi vysoké tóny lze kvalitně rozeznít i menším než polovičním tlak než-li je tomu tak ve spodních polohách blízko nultého pražce. Na základě tohoto tvrdím, že tlak prstů na strunu by se měl úměrně zmenšovat, čím výše se dostáváme na hmatníku. Vyšší tlak je dobré aplikovat např. při hraní umělých flažoletů, což rozvedu v následující kapitole.

## Flažolety

Samostatnou kapitolu zaslouží i flažolety na viole. V zásadě platí, že čím je tlustší struna, tím více prvotní energie vyžaduje a tím je těžší ji rozeznít, což člověk silně pociťuje právě například u tvoření flažoletů. Soudobí skladatelé momentálně našli zálibu ve viole jakožto efektním nástroji, velmi často ji pro svou barvu a švelivý zvuk využívají pro experimenty s atmosférou a flažolety bývají na denním pořádku. Známe dva druhy - přirozené a umělé. Ty přirozené se ve většině případů tvoří snadněji než umělé, zčásti i proto, že jsou vždy o něco znělejší, jednoduše proto, že nehledě na to, zda hrajeme flažolet v první poloze či skoro na konci hmatníku, pokaždé využíváme plné délky struny, tedy nezkrácené. K jejich tvoření je zapotřebí položení pouze jednoho prstu a ačkoli jsem podotknul, že struna je zde nezkrácena, přeci jen je v tomto jenom bodě přerušena. Ono přerušení definuje jak vysoká bude alikvóta. Kdežto při tvorbě umělých flažoletů je potřeba vždy ve větší či menší míře zkrátit strunu, k čemuž je zapotřebí dvou bodů. Navíc musíme dostatečně stisknout strunu ke hmatníku, což vyžaduje poměrný tlak. Rozdíl oproti přirozenému flažoletu je ten, že u umělého strunu jak zkracujeme, tak i přerušujeme, takže zatímco umělý flažolet stačí jen precizně najít na hmatníku a jeho benevolence je dosti velká (tj. místo na hmatníku, kde se nám bude konkrétní přirozený flažolet ozývat není pouze v jednom milimetrovém bodě, kde flažolet zní nejzvonivěji ale i kolem něj), u přirozeného musíme najít bod stisku (ten definuje výšku tónu, tedy požadovanou notu) a poté bod přerušení (tj. prst, který se pouze dotýká a mění znělý tón na flažolet, tedy nejčastěji malíček).

Během let jsem zpozoroval, že na ochotě flažoletů rozezvonit se mají svůj podíl struny, samozřejmě intonační preciznost (paradoxně právě u přirozených flažoletů) a také pochopitelně pravá ruka. Co se týče strun, tak z vlastní zkušenosti myslím, že kovové struny díky svojí větší tvrdosti produkují flažolety snadněji, jelikož se tolik nerozechvívají, na druhou stranu zvuk je takový plochý a často příliš pronikavý, v tomto ohledu jsou sympatičtější syntetické či nejlépe střevové struny, na nichž je však tvorba flažoletů pracnější, ale zvuk teplejší, příjemnější.

Co do intonační preciznosti, ta spíše souvisí se znělostí flažoletů, ať už přirozených či umělých, u těch umělých jde spíše o přesné pokládání či posouvání prstů, které tisknou na strunu, u těch přirozených jde o nalezení nejznělejšího místa daného flažoletu, protože flažolet lze vždy nějakým způsobem rozeznít, pokud se trefíme do jeho znělé oblasti na hmatníku, otázkou však je, jak moc se rozezvoní, zda to bude flažolet jakýsi polovičatý, uznáme ho za flažolet ale jeho přesvědčivost a líbeznost je však minimální, nebo to bude krásný znělý flažolet, který nám projede míchou jako blesk až do morku kostí. Třetím faktorem, jak jsem již zmínil, je pravá ruka, jelikož perfektně připravená levá ruka na kvalitní, byť celokovové struně, nám nezajistí ozev, pokud nesplní podmínky i ruka pravá. Ta má za úkol dávkovat tah a tlak na strunu v závislosti na charakteru a výšce flažoletu. Pokud je tah příliš rychlý, prudký, alikvóta nedostane čas ani šanci se projevit a flažolet se neozve nebo pískne. To samé platí pro tlak: Nedostatečný tlak flažolet nijak "nerozjede" a přílišný naopak udusá. Pokud zde mohu opět radit, doporučuji držet se obecně při hraní flažoletů na viole blíže kobylce, struna tam je pevná, napnutá a je poslušnější. Lepšího, teplejšího zvuku flažoletů docílíte naopak u hmatníku, ovšem pozor, chování flažoletů je pak poměrně nevypočitatelné.

## **Doslov k části o levé ruce**

Zde bych rád zakončil první část mé práce, která měla za úkol nechat čtenáře pozastavit se nad všedními okolnostmi levé ruky nejen u violistů. Určitě by se do této části dalo zařadit více témat a podrobnější popisy, ovšem do hloubky a jádra problematiky se čtenář prokouše i pouhým podnětem k zamyšlení a pokud by hledal další detaily, jistě je najde zase v jiné publikaci. O levé ruce se tvrdí, že je stavebním prvkem smyčcové hry. Že je to dělnická oblast, místo, kde se staví noty a že pravá ruka je to, co tvoří hudbu a vytváří emoce. Ovšem již takové vibrato samotné dokáže vyjádřit ty nejhlubší emoce a postoj při hraní, to, jak majestátně držíme violu apod. To jsou zásluhy ruky levé, která je často opomíjena a já, ačkoli jsem "jen" violista toto nehodlám dopustit.

## **Pravá ruka violová**

Co vznikne když smísíte perfektní intonaci, bohaté vibrato a krásný nástroj s jedinečným tónem, který se vám rozlévá po těle od uší až po konečky prstů jako karamel a naplňuje vás radostí? Odpověď by mohla znít *cokoli jen ne violista*, ovšem já se zde nepokouším o vtip na violisty ale naopak se budu snažit dokázat, že právě viola má obrovský zvukový potenciál, jen na světě bohužel není stále pořád dostatek hráčů, kteří by ho chtěli naplno využít, ať už pro reputaci tohoto nástroje, nebo zkrátka jeho pohodlnost, jelikož nás nikdo nenutí běhat po hmatníku jak splašení jako houslisté v jejich paganinských capricích nebo cellisté v těch od Poppera a dokonce i kontrabasisté s jejich dvoumetrovými nástroji a jeden a půl metrovými hmatníky mají svazky etud před kterými by i houslisté smekli. My violisté však nemusíme nutně oslňovat okolí technickými superlativy (ačkoli vysoce technicky zdatný violista bude jistě v určitých případech žádaný objekt), naším úkolem je vnášet do hudebního světa barevnost, náladovost a temnost či spíše raději tajemnost. To jsou přednosti violy jako nástroje, které už od chvíle kdy byl postaven sídlí uvnitř nástroje a jen čekají na toho pravého, aby je propustil ven.

Bez smyčce a pravé ruky, jež ho ovládá by toto nemohlo být splněno, proto se v této části budu věnovat problematikám, které považuji za nejzajímavější a pro violistu nejužitečnější, stejně jako pro kteréhokoli jiného smyččáře. Psát budu o unikátnosti struny C, o charakteru violového zvuku či kapacitách nástroje, z velké části také o koncentrovaném smyku, jelikož ten je vedle veškeré pravoruké techniky to nejdůležitější pro rozeznívání violy, nastíním i psychologii nutnou při vnímání smyčce jako objektu tvorby zvuku a o smyčci jako takovém se rozepíši do větších detailů. Prostor bude samozřejmě věnován i technice samotné, ovšem spíše okrajově, jelikož mým cílem není v této práci učit někoho smyčcovou techniku, ale spíše zlepšit jeho vnímání pravé ruky, což by mělo technické způsobilosti minimálně napomoci.

## Výběr smyčce

V hudebním světě je nepřeborné množství nástrojů, liší se mnoha způsoby které zde nemíním složitě popisovat, nicméně někteří muzikanti při výběru/koupi svého nástroje musí uvažovat nad jedním kusem dřeva či kusem plechu, jiní se neobejdou bez dvou částí, které jsou pro plnohodnotnou obsluhu nástroje třeba, což smyččáři (jak již název sám vypovídá) zajisté jsou. Takže zatímco saxofon je jen jeden velký kus kónicky tvarované mosazi či stříbra, který je však poset desítkami drobných složitých systému klapky a pružinek, viola naopak jako kus dřeva nedisponuje nějakými komplikovanými strojky kolem sebe, zato však bez druhé polovičky, smyčce, nikdy nemůže na profesionální úrovni fungovat. Proto mají hráči na smyčcové nástroje vždy o dilema navíc, jelikož výběr vhodného nástroje je jedna velká věda, ovšem výběr smyčce ještě větší. Hra smyčcem je vlastně velmi delikátní záležitost, nikdy jindy v mém životě jsem neměl možnost pocítit rozdíl mezi deseti gramy čehokoli, až teprve při mnoha hodinách jemných operací smyčcem na strunách člověk pocítí, jaké to je operovat smyčcem o hmotnosti 60 gramů, nebo smyčcem který váží 70 gramů.

Ačkoli tím možná někoho pobouřím, přesto nabádám zauvažovat nad výběrem nejen smyčce violového, ale i houslového. Léta jsem hrál na violu smyčcem violovým, pak jsem řekněme z nutnosti jeden čas musel používat houslový smyčec a upřímně řečeno jsem si tuto volbu zamiloval a dnes na violu hraji už jen tímto. Je nezbytné opět rozmyslet si výhody i nevýhody. Stejně jako jsem se rozepsal o úskalích používání či nepoužívání ramenních opěrek, stejně tak učiním o smyčcích. **Výhody houslového smyčce:**

- 1) Jednoznačně jeho hmotnost. Zde člověk právě ocení oněch 10 gramů méně, které nemusí během skladby sto tisíckrát zvednout.
- 2) Lehčí špička která sice nemá takový pozitivní dopad na zvuk jako těžší violová ale smyčec je díky ní nesmírně agilní a umožňuje rychlejší hraní.
- 3) Lehčí žabka která dovoluje hbitější techniku pravé ruky.



Body zde uvedené jasně naznačují, že hlavní výhodou houslového smyčce je jeho hmotnost, díky které se hráč tak brzo neunaví a je technicky agilnější. Na druhou stranu viola je nástroj, který potřebuje pro svůj zvuk určitou těžkopádnost, proto je často vnímána v hudební komunitě jako těžkopádný nástroj, a proto během dlouhých desetiletí houslaři poctivě počítali, upravovali a vyráběli na gram přesně violové smyčce, které by splňovaly podmínky pro mohutný ozev. Je proto vhodné rozmyslet si, zda chceme pohodlnější tvorbu tónu a náročnější tvorbu techniky plus větší celkovou námahu nebo jestli chceme přesný opak. Jaké jsou tedy **výhody violového smyčce:**

- 1) Jeho větší hmotnost pomáhá výrazně hráči při tvorbě tónu, zejména ve forte pasážích, kde je třeba houslovým smyčcem poměrně tlačit.
- 2) Těžší špička oproti houslové táhne více k zemi, což je nepraktické při náročnějších, ve violovém repertoáru zřídka obsažených technických pasážích, nicméně běžně používané techniky typu spiccato nebo sautillé mají jistější a znělejší odskok, jelikož violová struna potřebuje větší prvotní energii a to zejména při skákavých momentech, kterou váha violového smyčce lépe dodá.
- 3) Není to pravidlem ale violový smyčec (je žabka) pojme více žíní což může při dobré péči o smyčec přinášet určité zvukové benefity. O žíních a jejich objemu se však ještě zmíním dále v kapitole.

I když se může zdát nanejvýše diskutabilní proč používat na violu houslový smyčec, když houslové smyčce jsou pro housle a violové pro violy a nikdy jsme přece neviděli houslistu hrát violovým smyčcem, přesto doporučuji zauvažovat nad touto otázkou, jelikož já sám pevně zastávám fakt, že počet žíní není až tak důležitý stejně jako hmotnost nebo materiál, důležité je, aby vám smyčec padnul do ruky a byl vaším šestým prstem, který poslouchá na slovo. Jelikož smyčec sám nemá tělo, které by produkovalo zvuk, on sám je tvořitelem zvuku, nemusíme tak moc řešit materiál.

Kvalita žíní zajisté nesmí být též opomenuta, ovšem zdroj žíní je téma značně ošemetné, někteří tvrdí, že nejlepší jsou žíně sibiřské, jiní, že mongolské, málokdy někdo vyzdvihne žíně čínské, které jsem však sám kdysi dostal natažené na levném barokním smyčci z Číny a nestačil jsem se divit, kolik skvělého zvuku jsem s ním vyprodukoval a podotýkám, že jako smyčec barokní měl potažen sotva polovinu běžného objemu žíní u smyčců. Proto myslím, že množství a původ žíní nečiní až takový rozdíl jako např. okolní vlhkost, použitá kalafuna a v první řadě hráč samotný. Samozřejmě, že jedním z nejdůležitějších faktorů je u smyčce odskok, proto bych se spíše zaměřil na tvrdost a pružnost prutu, někdo hraje léta s měkkým a poddajným prutem a poté zjistí, že se daleko lépe cítí s tvrdým dřevem v ruce, které klade větší odpor nebo dokonce prutem karbonovým. Pokud si to hráč může dovolit, je snad nejideálnější mít k dispozici oba typy smyčců a střídat je podle potřeby, ovšem ne každý violista se dokáže odpoutat od zažitého pocitu s jedním smyčcem a dle vlastní zkušenosti vím, že výměna smyčce může být markantnější než výměna nástroje. Pokud se vám však do ruky dostane lákavý kus ať už houslového, nebo violového smyčce, určitě si s ním vyzkoušejte a projděte všechny možné techniky a tahy, jelikož žádný prut nebude dokonalý a v určitých momentech vás bude zrazovat buď on, nebo vaše ruka, proto se podíváme na některé problematiky hry pravé ruky violové.

## Držení smyčce

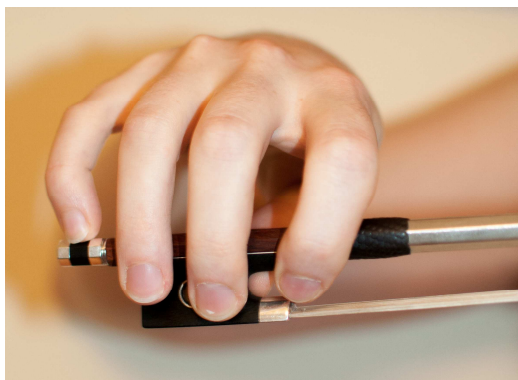
Stejně jako je skoro vědeckým počinem najít ideální držení své violy, i vyhovující uchopení smyčce není samozřejmostí. My smyččáři jsme učeni už od hudební školy jak se smyčec má správně držet a stejné nám vštěpovali i na konzervatoři či na akademii, ovšem pokud nepočítám každodenní opakování všelijakého repertoáru, je hra na hudební nástroj úžasná v tom, že se z ní nikdy nestane stereotyp, jelikož člověk pořád objevuje něco nového. Tu se nám do ruky dostane lepší smyčec, tu zase přijde na trh nová revoluční sada strun a tamhle zase třeba zjistíme, že tremolo se hraje lépe když přizvedneme lehce loket a povedeme impuls pouze ze zápěstí atd. Proto nic není definitivní a hudebník prochází celý život vývojem spolu se svým nástrojem, ne ovšem zákonitě vývojem k lepšímu, pokud tomu sám nechce. Jaké jsou tedy možnosti držení smyčce:

### Pozice prstů na prutu

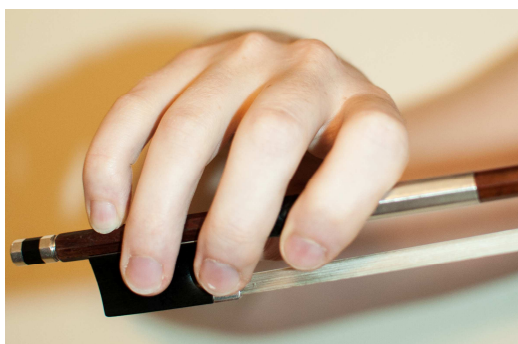
První zásadní věc je utřídit si, kde vlastně chceme smyčec v ruce držet. To je jedna z věcí, které se během samotného hraní běžně nemění a proto jak se jí začneme učit, už si jí zafixujeme. V hudebních školách běžně učí, že malíček pravé ruky by měl spočívat na šroubku, tedy na konci smyčce, nevím proč se tomu tak často děje, možná se to dětem lépe pamatuje, nicméně my už víme, že to není zrovna moc praktické, prsty pak obsluhují spíše žabku (která slouží hlavně jako protizávaží, podobně jako u jeřábu) než-li prut samotný, navíc smyčec se pak stává o poznání těžší u špičky a jeho ovládání je těžkopádné. Nejběžnější držení je malíček víceméně v bodě, kde končí žabka, tedy palec se nachází částečně ve žlábků žabky, na jeho hraně či v něm. Tento způsob držení používá drtivá většina hráčů a důvod je prostý - ovládání, tedy především balanc smyčce je vyrovnanější, špička není ani příliš těžká, ani lehká, vyrovnávání pomocí malíčku je méně namáhavé a těžiště pro odskoky se dostává velmi blízko ke středu smyčce, což je velmi žádané. Navíc hrana žlábků poskytuje palci oporu při prudkých a rychlých tazích směrem dolů k zemi a tedy celkově získáte pocit bezpečné manipulace.

Z výše uvedených důvodů jsem dlouhá léta u houslí i později u violy tento způsob také praktikoval, nakonec jsem však skončil u ještě jiného způsobu, jakéhosi kompromisu mezi běžným a barokním chycení prutu. Jde pouze o ještě citelnější posunutí celé ruky blíže je středu smyčce, resp. jeden až dva centimetry od žabky. Palec pak tedy spočívá na opředené kůži celou svou plochou a nedotýká se žabky. Ukazováček tím pádem leží poměrně vysoko na stříbrném (ocelovém či jiném) ovinutí, skoro až na jeho konci (závisí na množství stříbra použitém pro vinutí). Malíček se pak nachází buď přímo nad perleťovým očkem, nebo mezi ním a žlábkem žabky. Pokud bych toto měl k něčemu přirovnat, tak nejvíce asi k cellovému způsobu držení, i když i cellisté mají své možnosti jak držet smyčec. Výhodou toho to držení je, že čím výše jste na prutu a tedy dále od žabky, tím lehčí se stává špička a žabka jako protiváha plní svou funkci mnohem efektivněji, manipulace se smyčcem je potom hbitější a co je (tedy alespoň pro mne) nejdůležitější, celková hra dostává výraznou lehkost a plynulost. Také při hře u špičky se lépe ovládá tlak, což je důležité, jelikož to je oblast, kde většina nejen violistů ztrácí na zvuku. Ovšem ani tento druh držení smyčce není bez závad, nevýhodou je, že nepřítomnost žabky, která je z dosahu palce způsobuje určitou nejistotu, zda je smyčec pevně mezi prsty nebo ne, což se projevuje nejvíce např. při koncertě, kdy má člověk trému a potí se mu ruce. Druhým úskalím je nutnost přeci jen více vyvažovat váhu prutu u žabky, jelikož pokud se dostaneme při tahu až úplně k žabce, nachází se žabka až za úrovní palce a ne před ním, jak by správně měla.

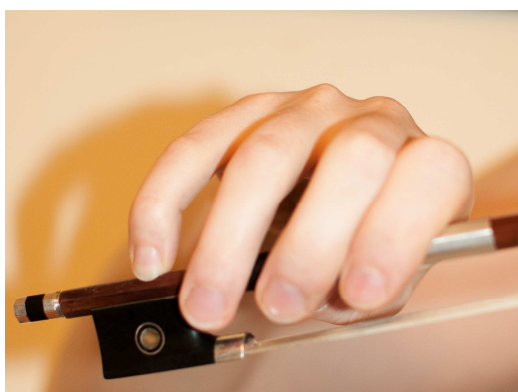
S tím souvisí i nutnost tahat celou rukou výše, abychom se dostali k žabce, což však vyžaduje více ramenní činnosti a to může být živnou půdou pro nepěkné zlozvyky, pokud je neohlídáme. Proto je potřeba zvážit pro a proti a vybrat si způsob, který nám bude nejvíce vyhovovat nebo najít svůj vlastní. Já jsem si u tohoto všech zmíněných nebezpečností vědom a proto se je každý den snažím regulovat a využívat benefitů tohoto druhu úchopu.



1) Ne příliš vhodný způsob držení smyčce. Těžiště je výrazně posunuto výše a manipulace se smyčcem se stává obtížná. Navíc je takovéto držení silně nepohodlné.



2) Klasický úchop většiny houslistů a violistů, který nabízí asi nejlepší možnosti ovládní. Úhel prstů na prut se může lišit, někteří hráči preferují kolmý sklon, jiní zase prsty více položené na prutu.



3) Poměrně vysoko položená ruka na prutu, kdy očko je zcela odkryté a kontakt se žabkou sdílí pouze prsteníček, který spočívá z boku na hraně žlábků a kontroluje celkový úchop.

## **Sklon žíní**

Jeden z aspektů smyčcového držení, který se v průběhu hry mění je sklon prutu, tedy resp. žíní v závislosti ke strunám. Můžeme ho měnit buď rolováním prutu mezi prsty, nebo přirozeným ohybem zápěstí při tahu od žabky ke špičce. Osobně se přikláním k druhé zmíněné variantě, vysvětlím proč. V první řadě je sklon žíní důležitý pro změnu plochy a tedy množství žíní použitých pro tah a tedy tvorbu zvuku, což ovlivňuje jak charakter, tak dynamiku. Moje neuvěřitelné zjištění po letech pozorování je, že devadesát procent houslistů i violistů táhne od žabky až ke špičce po celou dobu s nakloněným prutem směrem od sebe, tedy k hmatníku. (Příloha č. 8) Tento způsob je zcela běžný a vídám ho denně i u naprostých profesionálů, jak úspěšných sólistů, tak komorních a orchestrálních hráčů. Tato metodika by nebyla mojí osobnostní metodikou, kdybych nepřidal opět nějaký poznatek. Pokud si zkusíte dát pravou ruku do pozice jako by byla u žabky, ovšem bez nástroje a bez smyčce, pouze virtuálně a zatáhnete jako byste chtěli zahrát pomalou celou notu až k úplné špičce, zápěstí vám pravděpodobně zůstane ve stejné rovině po celou dobu, což by při opravdovém zatáhnutí smyčcem na nástroji ovšem vedlo ke sklouznutí po hmatníku a nulové kontrole zvuku. Proto jsme byli pracně naučeni, abychom zápěstí u žabky mírně pokrčovali a u špičky zase nepatrně prohnuli, aby se vytvořil souběžný kontrolovaný tah mezi hmatníkem a kobyolkou. Pokud toto tedy dodržujete, měl by se při pohledu seshora smyčec naklánět jemně ku hmatníku pokud se nacházíme u žabky, postupně během tahu se stáčet na plnou plochu žíní (Příloha č. 9) a při blížení se špičky se naopak otáčet lehce směrem k vám. Tento druh pohybu je poměrně praktický, u žabky i u špičky je pnutí žíní největší, jelikož logicky jsou zde nejvíce napěchované k sobě a sevřené, aby držely pohromadě a snesly neustálý tah, proto je lepší při počátečním zatáhnutí u žabky či u špičky použít malého odpružení díky hranám žíní, zatímco ve středu je žíně znatelně volné a výborně se rozprostřou po struně.

Tento fakt je jediný, který mi vysvětluje, jak taková spousta hráčů může hrát skoro stále s nakloněným smyčcem ke hmatníku a stále moci vytvářet plnohodnotný zvuk. Svou velkou roli v pocitu dobrého držení hraje tedy i způsob, jakým chytíme do ruky hůlku smyčce, resp. pod jaký náklonem. Důležitosti nebo spíše zajímavosti tohoto faktoru jsem si začal všimnout až právě v momentě, kdy jsem přesedlal na ono držení smyčce výš na prutu, tj. dál od žabky, poněvadž v momentě kdy opustíte žlábk žabky a tím pocit jistého bezpečí, zjistíte jak moc se dá prut otáčet během hraní i mimo něj, a to do vysoké míry. Je pak tedy pocitově rozdílné, zda třímáte smyčec se žíněmi otočenými k sobě (palec pravé ruky se tedy nachází velkou měrou jakoby uvnitř prutu, mezi prutem a žíněmi) nebo zda žíněmi spíše k zemi (palec je poté na prutu více ze strany). Svoboda v uchycení je tu obrovská a dle mého názoru dává více možností k přemýšlení nad tvorbou zvuku, zejména na violě. Také pokud si všimnete smyčcového držení u cellistů, uvidíte, že v drtivé většině naklání citelně prut nahoru k sobě když se blíží ke špičce. (Příloha č. 10) Je to z praktického hlediska, jelikož jejich ruka je v pozici u špičky již velmi nízko a též daleko od těla, dál než u nás, horizontálních smyččářů a proto je pro ně nezbytně nutné, aby zachovali přirozený ohyb zápěstí. V tomto ohledu si myslím, že by bylo dobré se trochu inspirovat a i když viola je právě nástroj horizontálně držený, přirozeně ohnuté zápěstí je u ní bezesporu také podmínkou pro zdravou hru.

## Kalafunování

Drobnou kapitolu bych rád věnoval i kalafuně a jejímu využití. Její primární výběr závisí obvykle na její tvrdosti, bohužel speciálně pro violy se oficiálně nevyrábí mnoho kalafun, ovšem za ideální tvrdost pro violové hraní se považuje tvrdost č. 2. Právě tu si největší procento violistů pořizuje a myslím, že dělá dobře, nicméně je vhodné zauvažovat i nad vyzkoušením měkčí či tvrdší verze, a to z dobrého důvodu – v závislosti na vašich strunách je tvrdost strun a tvrdost kalafuny poměrně relevantní. Tvrdší struny díky svým vlastnostem (viz kapitola *Výběr strun*) budou vyžadovat jinou počáteční energii než-li struny měkké a kalafuna je jednou z věcí, která vytváření zvuku při nasazení na strunu pomáhá. Měkkost, tedy lepidlost a míra prášení kalafuny je s každým zvyšujícím se číslem dost znatelná a na zvuku violy se to značně podepisuje, proto radím vyzkoušet i menší či větší čísla a nezůstávat pouze u jedné tvrdosti, jelikož můžete zjistit, že vám vyhovuje jiná. Správná míra namazání se nedá paušálně určit, každopádně ve všech ohledech bych řekl asi, že méně je více, jelikož žíně opravdu nepotřebují moc maziva, jde sice o vroubky na povrchu každé jednotlivé žíně, jedná se však o jemnou texturu. Pokud bych měl mluvit o pravidelnosti kalafunování, stále platí, že méně je vhodnější, obzvláště u velmi měkkých kalafun (vysokých čísel), navíc i struna má na povrchu jemné póry, podobně jako žíně, a přílišným a častým mazáním je ucpáváme více než je dobré pro zdravý zvuk violy, tím se se na strunách v kombinaci s potem a vlhkem usazují nečistoty, pak musíme struny očistit alkoholem, což je však procedura, která by se neměla opakovat každý den, navíc se struny stávají lepkavými, což chytá další nečistoty.



## Napínání smyčce

Pokud se podíváte na záznamy všemožných houslových či violových virtuózů posledních desetiletí a zaměříte se místo na pohyby pravé či levé ruky, mimiku hráče apod. na jeho smyčec, resp. žíně, všimnete si, že stejně jako charakteristické vibrato či různorodé manýry se liší i jejich míra napnutí smyčce, jen je to trochu těžší odlišit a málokdy je toto předmětem našeho soustředění. Tak jako David Oistrakh byl známý svým notně napnutým prutem, např. Itzhak Perlman na spoustě videonahrávek hraje téměř "na dřevě" a oba dva jsou považováni za jedny z nejlepších houslistů na světě. Tyto zvláštní rozdílnosti mne již dávno inspirovaly k experimentům se smyčcem a jeho napínání. Velkou roli v první řadě hraje tvrdost prutu, měkký a tenký smyčec (obvykle houslový) je třeba pochopitelně napnout více, aby byl odpor na strunách větší, pokud to hráči vyhovuje, ovšem houslisté obvykle vyžadují jemné zacházení k delikátním pravorukým technikám a navíc měkkost a jemnost houslových strun nepotřebuje k sobě velký odpor. Co je ještě zajímavější, že se denně v devadesáti procentech případů setkávám s violisty, kteří mají úplně stejnou charakteristiku smyčce, ovšem na viole jsou podmínky pro tvoření zvuku poněkud jiné než na houslích a tím si myslím, že i napnutí smyčce by mělo být jiné a proto se tímto tématem zabývám. Zprvce věřím, že violový smyčec (potažmo houslový, je-li preferován) by při používání na violu měl být tvrdší, jelikož, jak jsem již zmínil, nejen prvotní rozvibrování struny, ale celková hra na violu je zkrátka silovější (ovšem ne méně delikátní) a mně osobně měkký prut nevyhovoval, čímž však netvrdím, že měkký znamená špatný. Pokud tedy mohu soudit za sebe, říkám, že nejprve je dobré vyzkoušet tvrdý a nepoddajný smyčec a zahrát si s ním všemožné techniky používané na viole, ale nejlépe část nějaké skladby, kterou dobře umíme a je spolehlivým indikátorem vhodnosti smyčce a pokud tyto vlastnosti budou nevyhovující, zaměřit se na jiný. Já sám jsem zvolil smyčec houslový, který je velmi lehký ale zároveň pevný a tvrdý a mohu si dovolit hrát s velkým odporem tlaku na struny (což preferuji), aniž bych musel smyčec jakkoli přepínat.

Teď již k samotnému napínání. To je jedním z aspektů, který mne zabavil již mnohokrát a vlastně jsem dodnes nedošel k finálnímu rozhodnutí. Jelikož jsem předtím hrál několik let na violu smyčcem violovým, který byl značně těžký, ovšem velmi měkký a pružný, ovšem až jaksi "želatinově", a byl jsem nucen často (obvykle při hře s klavírem) zabírat maximálně do strun, napínal jsem tento smyčec až o nepříjemných úhľů, jelikož drhnutí dřeva o struny při každém forte zkrátka nemám rád, a tento smyčec byl, jak jsem již zmínil, velmi měkký. Co mne však překvapilo, že pokaždé, když se mi do ruky dostal k zapůjčení smyčec některého z mých kolegů violistů, byl většinou podobně měkký, ovšem jejich míra napnutí při hraní byla v porovnání s tou mojí minimální a přesto své nástroje rozeznávali i ve forte pasážím překvapivě snadno. Díky postupnému zjišťování již vím, že je to proto, že vysoká dynamika na viole nutně neznamená přílišný tlak či velké pnutí prutu, naopak, pokud tlačíte příliš, zvuk pak doslova „nacpete“ zpět do nástroje, odkud se snaží vylézt. Ačkoli je na viole třeba větší síly a námahy, její zvuková mohutnost a jasné šíření zvuku spočívá v nalezení správné barvy a sonority (viz *Znělé tóny* v kapitole *Intonace – ladění*), čemuž předchází nalezení ideálního tlaku a tahu. A s tlakem i tahem souvisí i pocit odporu smyčce. Pokud si najdete ideálně tvrdý či měkký smyčec a dáte dostatek času pozorování, jak moc je ho třeba napínat, abyste nemuseli příliš tláčit, zjistíte, že větší hlasitosti a hlavně nosnosti zvuku docílíte více menším tlakem, ovšem lepším kontaktem se strunou, čemuž se převážně u violistů říká koncentrovaný tón (v angličtině *core sound*), této záležitosti se budu dále věnovat ve stejnojmenné kapitole.

## Koncentrovaný tón

Pokud je řeč o kvalitním zvuku violy, který ji charakterizuje, schopnosti umět se prodat skrze orchestr při jeho doprovodu k sólové skladbě, tvorbě nezaměnitelné barvy a především originalitě, je třeba vědět co znamená koncentrovaný tón a především jak ho vytvářet. Není to zdaleka jen záležitost violistů, já osobně bych řekl, že čím větší smyčcový nástroj, tím větší důležitost koncentrovaného tónu, čímž nesnižují je významnost u houslistů, ovšem ruku na srdce, housle se rozeznějí i při nepatrném lehkém tahu smyčcem, kdežto např. kontrabas byste stejným stylem ledva "polechtali" a naopak, silný tlak, který je veden rukou při silném kontrabasovém hraní by housle nejspíše zadusil.

Koncentrovaný tón je vlastně opakem jistého vzdušného tónu, tedy v praxi u mnoha smyčcařů – jejich hru slyšíte, ovšem je taková polovičatá, chvíli možná tvoří zajímavou atmosféru, ale po chvíli začne být jaksi nudná, zvuk je poměrně pevný, jejich technika třebas obdivuhodná, ovšem nástroj zní poněkud "zavzdušněně" a vy máte pocit, že by se z něj přeci jen dalo dostat mnohem více. Tajemství není v tom hrát silněji, tkví právě v koncentraci tlaku a tahu (opět) na strunu, přesněji množství tlaku produkovaného pravou rukou (nejvíce pravým ukazováčkem) a rychlost tahu ruky. V kombinaci obojího se vám dostane koncentrovaného tónu. Jeho záludnost a fakt, že to není zdaleka samozřejmá záležitost u všech smyčcařů, spočívá v tom, že pokud není poměr rychlosti a tlaku akurátní, nevykouzlíme koncentrovaný zvuk ale buď přetlačený pazvuk, který je pocitově možná hlasitější, ale nemá patřičnou průraznost, nebo se nám podaří vyloudit právě jakousi poloviční hustotu tónu, v obou případech nástroj rozhodně nevydá svůj potenciál. Největší využití má koncentrovaný smyk (v angličtině se často označuje jako *core sound*) při cestě ke špičce, jejíž oblast je Achillovou patou mnoha smyčcových hráčů. Váha ruky, její těžkost a pozice kolem žabky lehce umožňuje snadný tlak a pevnost tónu v okolí žabky.

Ovšem jak se blížíme ke středu smyčce a poté ke špičce, pevnost se postupně vytrácí, jelikož je těžiště, ruka a její veškerá těžkost daleko od ní a je velmi pohodlné polevit, když nám nepomáhá gravitace, což je zcela přirozená lidská vlastnost. Tento nedostatek se neprojevuje významně při rychlém hraní kolem středu smyčce, jeho podstata se ukáže nejvíce při táhlých a dlouhých notách, ovšem dispozice koncentrovaného smyku jsou široce využitelné při jakémkoli hraní a pro violisty je nesmírně důležitý v momentech, kdy potřebují vyrobít např. rychlý charakter šestnáctinových not *sautillé* v silné dynamice. To je typický příklad, kdy se viola začne trochu "vztekat" a čím rychlejší tempo a silnější tlak, tím více a častěji se může stát, že nějaká šestnáctina vynechá, jelikož viola je jako nástroj konstrukčně nedokonalá (což již zmiňuji na začátku práce) a pro rychlé hraní ne zcela ochotná, nicméně je možné ji "ochočit" za pomoci právě koncentrace tlaku a tahu. Pro celkovou tvorbu tónu, tedy převážně *barvy* a *dynamiky* na smyčcový nástroj v podstatě existuje jednoduchý vzorec tří faktorů:

1) **Tah**

2) **Tlak**

3) **Pozice mezi kobyolkou a hmatníkem**

Tyto tři faktory je potřeba mezi sebou neustále hlídat, což je věc možná běžně známá většině smyčcařů, ovšem ne každý na ni dbá a podle toho jeho nástroj zní. Jde v podstatě o to, že podle toho, zda momentálně potřebujeme více tahu nebo naopak více tlaku, či obojí najednou, je nutné tomu přizpůsobit ostatní faktory. Pokud jeden nebo více opomineme, viola se rozezní, ovšem ne tak, jak je od ní žádáno. Tvorba zvuku na jakýkoli hudební nástroj je ve své podstatě jen obyčejnou fyzikou, která je uplatňována v rámci akustiky, takže nejprve věda, potom teprve umění.

Za tímto tvrzením si stojím a ještě se k němu letmo vrátím v druhé části práce, kde toto upřesním. Proto je vhodné si uvědomit, že i viola má své fyzikální předpoklady, samozřejmě velmi podobné houslím, cellům či kontrabasům. Zde je jednoduchý vzorec, který by měl platit ve většině případů tvoření zvuku na viole, za předpokladu, že se nechystáte hrát speciální techniky typu *ponticello* apod.:

**Nižší dynamika** = méně tlaku, méně tahu, blíže ke hmatníku

**Střední dynamika** = více tlaku, méně tahu, mezi kobylkou a hmatníkem

**Vyšší dynamika** = více tlaku, více tahu, blíže ke kobylce

**Vysoká dynamika** = více tlaku, více tahu, u kobylky

Tyto kombinace mají největší uplatnění při tvoření delšího tónu na nástroji, v momentech, kdy je zapotřebí různých technik (*ponticello*, *spiccato*, *arpeggio* apod.) se mohou změnit, ovšem v drtivém procentu mají obecnou platnost. Podotýkám, že se vztahují především pro hru na violu a na housle, basové nástroje mohou vyžadovat trochu odlišnější podmínky. Navíc i na viole je nutno tyto faktory měnit spolu se změnou hrající struny, jelikož struna A bude reagovat jinak než např. struna C. Dám příklad:

Koncertní melodie hraná vysoko na struně A ve forte. Aby viola vydala svoje momentální maximum, bude třeba vyvinout více tlaku, spolu s ním pak i více tahu (pokud by nebyl tah dostatečný, struna se bude zasekávat a výsledkem je charakteristický skřípot) a nakonec udržovat žíně co nejbližší kobylce. Pokud budeme nadále silně tlačit i dostatečně tahat, ale příliš oddálíme smyčec od kobylky, pnutí struny se zmenší a tím i fyzikální předpoklad pro vyrovnaný rozkmit struny, výsledkem opět bude skřípot nebo slabší produkce zvuku. Pokud během melodie budeme muset navštívit např. i strunu D, podmínky budou de facto stejné, ovšem jakmile se při stejné dynamice dostaneme na strunu C, je potřeba upravit některý z faktorů. Protože tloušťka struny i její napnutí se od A struny liší a tak bude nejspíše nutné lehce oddálit žíně od kobylky nebo zmenšit tlak, situace se liší i v závislosti na typu strun, tvrdší reagují odlišněji než měkčí, roli hrají také kapacity daného nástroje.

Hra na violu by tedy měla být o neustálé migraci smyčky sem a tam v rámci horizontálního rovnoběžného pohybu. V souvislosti s tématem koncentrovanosti smyky považuji za důležité i zajímavé citovat slova Rogera Benedicta<sup>2</sup>: *"Nesnažte se za každou cenu při hře dostávat smyčec na strunu, raději mějte pocit, že smyčec je vždy již na struně jako by byl jeho součástí a vy se ho pouze snažíte zvedat"*.

V druhé části práce se budu ještě zmiňovat o tzv. extrémech při hře na violu, kde budu mluvit o zacházení do krajních mezí a experimentování s nástrojem, s čímž souvisí i skutečnost, že zvuk a jeho kultivovanost, jak ho vnímáme u vlastního ucha se liší s tím, jak ho vnímá a slyší okolí, které je byť pár metrů vzdálené. Viola má tendenci vydávat více šustivých pazvuků vedle normálního tónu, ovšem tyto jsou obvykle slyšitelné nám, hráči, posluchač, který je vzdálen několik metrů tyto "vedlejší produkty" nezaregistruje, proto bychom se jich neměli bát a štítit, namísto toho je brát jako součást zvukového charakteru violy. Doporučuji tedy poprosit někoho z okolí, nejlépe hudebně nadaného a ještě lépe smyččáře, zda by mohl dělat posluchače a poté experimentovat s dynamikou – jak blízko ke kobylce či k hmatníku zajít při určité dynamice apod., a zjistit, zda jsou pro něj případné šumy či skřípoty zaznamatelné. Je až s podivem, jak se vzrůstající vzdáleností prostor „odšumuje“, proto mějte na paměti, že ne vše, co vnímáte u ucha vy vnímají i uši posluchače, že co pro vás zní jako forte, pro jiného ve vzdálené řadě sálu zní jako mezzoforte a co pro vás je piano, to je pro něj možná sotva slyšitelné. Pochopitelně (obzvláště u violy), pokud chcete docílit ve větším sále zvučného forte pro všechny, je třeba zabrat do nástroje více, ale k tomu je třeba znát jeho vkusné limity. Tím bych rád ukončil kapitolu o koncentrovaném tónu, nicméně se o něm ještě několikrát zmíním v doplňkové kapitole praktické části, kde některé kapitoly budou s ním mít úzkou spojitost, jelikož se jedná o jeden z nejdůležitějších aspektů violové hry.

---

<sup>2</sup> Roger Benedict, současný koncertní mistr violové sekce v Sydney Symphony Orchestra.

## Lehkost smyku

Tyto řádky budu věnovat prostředkům, které hráči umožňují cítit kontrolu na pravou rukou a celkově nad nástrojem, a to díky lehkosti pravé ruky. Abych uvedl na pravou míru, jedná se o pocit naprosto vylehčeného smyku, obzvlášť jeho špičky, do jisté míry jde o představu jakéhosi plutí na strunách, jako by hráč plaval na vodě a tím nebyl tolik svazován gravitací, která neúprosně působí na pravou ruku i na smyčec. Pokud je vysvětlení stále nejasné, upřesním více: Asi se vám už stalo, že jste hned ráno uchopili nástroj do ruky a jali se rozehrávat. Ranní cvičení je pro většinu lidí naprostá katastrofa, jelikož jsou ještě celí ztuhlí a pasivní, což obvykle napraví rozehraní během dne. A právě často v těchto ranních hodinách jste si možná všimnuli, že jedním z důvodů, proč se vám hraje tak špatně, je pocit pravé ruky a smyčce v ní jako by vážili stokrát víc než normálně. Ovšem později, když se začnete cítit už uvolněněji a pohyblivěji, je to převážně díky pocitu, že stokilové závaží z ruky jakoby zmizelo a prut se zdá lehčí a ovladatelnější. Podobnou ranní těžkost smyčce lze vnímat i naopak večer po náročném dni, kdy je ruka zase unavená, v takovém případě následující poznatky příliš nefungují a je třeba nechat zkrátka tělo i ducha odpočinout.

Pocit těžkosti smyčce já osobně vnímám několikrát za den během cvičení či koncertování a je to něco, čeho se chci obvykle velmi rychle zbavit, jelikož mi nejen komplikuje technickou zdatnost, ale zhoršuje i celkový produkovaný zvuk. Nejvíce těžkopádnost definuje pocit těžké špičky, která místo aby ochotně směřovala vzhůru, táhne hráče k zemi, což samozřejmě není chyba špičky, jelikož její váha se nikdy nezměnila, má to na svědomí v první řadě zápěstí pravé ruky a také pravé rameno, které je základnou pro celou paži a jeho stav ovlivňuje celkovou mobilitu a vnímání hmotnosti. Základem je odpočatost celé pravé ruky, poté její adekvátní protažení a prokrvení a pokud je toto splněno, je zde několik technik, kterými lze docílit vylehčeného cítění celého smyčce, a to jak špičky, tak i těžší základny u žabky a zápěstí. Lehké držení smyčce má pozitivní vliv na celkový zvuk a je pomocné převážně u skákavých technik jako *arpeggio* či *ricochet*.

## Přetlačovaný smyk

Tuto skvělou metodu propagoval i známý izraelský houslista Ivry Gitlis, který je znám svým pevným a mohutným tónem a kromě získání pocitu lehkosti smyčce je tato metoda také výborná i pro osvojení si koncentrovaného tónu (viz kapitola výše). Díky *přetlačovanému smyku* a jeho zkoumání jsem dokonce objevil akustické a fyzické anomálie, o kterých se hned zmíním. Technika tkví v tom, že rozeznáme violu pomalým tahem, jako při dlouhém drženém tónu, ovšem tlak na struny je mnohonásobně vyšší než obvykle, což má samozřejmě vliv na výsledný zvuk, který je extrémně skřípavý (ano, tato metoda je jasným porušováním pravidel pro tvoření libového zvuku a nesouladu mezi tahem a tlakem, jak píše v kapitole *Koncentrovaný tón*<sup>3</sup>), což je však zde v pořádku, jelikož to je naším cílem. Přetlačování do strun a vysoký záběr smyčce nutí pravou ruku do větší námahy, především ukazováček a palec, potažmo zápěstí, což může během tohoto cvičení vést k menší únavě ruky, ovšem poté následuje druhá fáze cviku, během které zcela opačně smyčec vylehčíme, veškerý tlak uvolníme a stejnou rychlostí tahu vedeme prut pro struně za pomoci pouze jeho vlastní váhy, zde si ruka uleví a odpočine. Kvalita zvuku zde není nijak podstatná, záleží na pocitu úlevy a naprosté lehkosti. Poté zopakujeme opět první část tohoto cvičení. Doba cviku jednotlivých fází záleží na vás, na vaší výdrž a odhodlání. Benefitem a výsledkem této metody je, že pokud se z extrémního tlačení smykování navrátíte po chvíli zpět do běžného libozvučného módu, věřte, že celý prut, špičkou počínaje bude okamžitě působit o několik gramů lehčí a pravá ruka silnější a kontrolovanější. Pokud je toto cvičení provozováno s mírou a korektně, neměla by nastat žádná křeč nebo výrazná bolest, naopak měl by se dostavit úleva a smyčec by měl pocitově v prstech vážit jako *pírko*.

---

<sup>3</sup> Kapitola Koncentrovaný tón, strana 51



Z počátku (je-li cvik prováděn správně) je lehkost smyčce po přetlačování jen dočasná, doba vnímání je individuální, obvykle se však těžkost pravé ruky a tedy i smyčce opět dostaví, většinou díky špatným návykům nebo únavě ruky. Efektivita této metody není jen krátkodobá, pokud ji zařadíte do své denní cvičební rutiny, časem ovlivní pozitivně váš tón napořád. Jak jsem již nastínil před chvílí, přetlačovaný smyk může být i cvičení velmi zábavné, jelikož se při něm s největší pravděpodobností setkáte s pozoruhodnou zvukovou anomálií strun, kterou běžně nevnímáte do větší míry, jelikož je povětšinou jen součástí nějakého nežádaného skřípotu. Zde však dostává nový rozměr.

Nejlepším případem u violy budiž struna C. Již dříve, ještě dávno před objevem Gitlisova cvičení, jsem si příležitostně všimnul, že když zatáhnu na C struně přílišným tlakem (obvykle se tak stane omylem při nějakém *secco* akordu ve forte), čas od času se struna rozkmitá tak mohutně, že zazní nota H, resp. velké H. Což je při běžných podmínkách při hře na violu nemožné, pokud tedy záměrně nepodladíte kolíkem strunu o půltón. Tohoto efektu není nijak těžké docílit a je to mnohem lehčí u měkkých strun než u kovových, nicméně je ho schopná jakákoli struna a jakýkoli nástroj. Jelikož jsem v té době neměl hlubší znalosti akustiky, žasnul jsem jak je možné zahrát notu, která je položena níže, že je napnutá struna, byť jen na zlomek vteřiny. S objevem přetlačovaného cviku však vím, že zde anomálie zdaleka nekončí. Pokud tedy během cvičení vyvinete přesný poměr mezi tlakem a tahem a budete se nacházet ve správné oblasti mezi hmatníkem a kobylkou, je možné, že amplituda struny "přeskočí" jako výhybka u kolejí a výsledkem bude nota C či nějaká s ní sousedící, ovšem tentokrát o oktávu níže, tedy ve velké oktávě, což je ovšem již violoncellový rejstřík. Ačkoli logika velí, že velkým tlakem do struny ji přece vytahujeme a je známým faktem, že většinou to má dopad na zvýšenou intonaci, přetlačovaný smyk má opačný efekt. Pro lepší docílení doporučuji velmi, ale velmi pomalý tah, prut naklonit na plné žíně a soustředit se především na tlak.

Subviolové (mimoviolové) tóny s sebou nesou velkou míru skřípotu a šumu, nicméně frekvenčně jsou to pravé a plnohodnotné noty. Mým nejhlubším maximem je nota B v kontra oktávě, ač se to může zdát k nevíře, je to znělý a snadno určitelný tón, pro tradiční klasicistní, barokní či romantickou hudbu jsou tyto podtóny zřejmě nepoužitelné, ovšem věřím, že soudobí skladatelé by pro ně nejen na viole měli využití. Ovšem, tóny hluboko pod violovým rozsahem jsou spíše než rozvernou zábavou praktickým důkazem, že provádíte přetlačování smyky správně. Nezapomínejte však i na druhou fázi, tedy ultra lehký tah za pomoci pouze vlastní váhy prutu.

Skvělou alternativou, kterou jsem si oblíbil a která je naprosto nehlukná, pokud položíte smyčec plnými žíněmi v kterémkoli místě (ovšem nejlépe kolem středu) na jakoukoli strunu a pouze více i méně pružíte, můžete se i dotýkat prutem žíní v místě kontaktu. Pro tento účel je však přeci jen lepší mít trochu utaženější smyčec.

Další alternativou je nepatrně pozměněný cvik s pružením prutu, ovšem tentokrát při maximálním stlačení lehounce pohybujete pravou rukou nahoru a dolů, jako byste chtěli hrát drobné *sautillé*. Pokud zároveň uvolníte stisk a váhu hlavy na nástroj, měla by se viola jemně třást doleva a doprava, jako by se chtěla vymanit a vykroutit z držení. Toto cvičení je co do diskrétnosti o něco nebezpečnější než výše zmiňované, jelikož se snadno stane, že zatáhnete rukou příliš a ozve se krátký skřípot.

## **Špička místo žabky**

Dalším skvělým cvičením, které podporuje pocit lehkého ovládní smyčce je otočení celého smyčce vzhůru nohama, tedy uchopení prsty za špičku, kdežto žabka visí ve vzduchu. (Příloha č.12) Ačkoli tento způsob držení možná vypadá poněkud vtipně (neustále se setkávám s nevěřícími pohledy kolegů muzikantů, tím myslím především smyččáři, kteří o této technice nikdy neslyšeli a připadá jim, že si pouze z nudy krátím dlouho chvíli), vězte, že je to výborná cesta pro odlehčení pocitu těžkosti, navíc narozdíl od výše *přetlačovaného smyky* je možné ji provádět zcela diskrétně, bez jediného zaskřípání.

Pokud vám jde tedy o hluk a potřebuje tento cvik provádět a nikoho nerušit, pak stačí chytit smyčec za špičku (při správné manipulaci není třeba se bát jejího zlomení), možno i bez nástroje, a otočit ho do vodorovné polohy, tedy položit na strunu, např. na strunu G, či pouze ve vzduchu, pokud nemáme u sebe violu. V případě bez nástroje při horizontálně drženém smyčci začneme lehce přizvedávat ruku uvolněným pruživým pohybem vzhůru, jako když držíme druhý konec čajového sáčku na niti a louhujeme v hrnku čaj, či lze tento pohyb připodobnit pohybu medúzy v moři směrem k hladině, kdy se ruka vždy vrátí do původní pozice. Měli bychom cítit významnou těžkost žabky na druhé struně a zvýšenou potřebu podpory malíčku.

S malíčkem souvisí i druhé cvičení, stále bez nástroje, kdy překlápíme celý smyčec zleva doprava, tj. z pozice hodin tři čtvrtě na pozici čtvrt. Poté zase zpět doleva na pozici tři čtvrtě. U této metody je váha žabky ještě znatelnější, o to více, čím blíže u špičky smyčec držíme prsty.

Pokud máme k dispozici violu, je cvik o to primitivnější, kdy bohatě postačí, cvičíme-li běžný repertoár tímto otočeným způsobem, ovšem nejefektivnější je zahrát si takto některé technické cvičení. Při otočeném smyčci na viole není nutné navíc k jeho těžké špičce (tedy žabce) přidávat další tlak, naopak - v tomto cvičení je více než vhodné se snažit jakýkoli tlak a dopad váhy smyčce na strunu kompenzovat prsty pravé ruky, a to převážně malíčkem. Vřele doporučuji cvičit všechny způsoby dohromady, s nástrojem i bez, každopádně po pár minutách tohoto cviku otočte smyčec normálně a do přirozeného držení a budete se možná divit, jak lehká vám najednou přijde špička a jak hra nyní působí skoro "vznášitelně". Opět platí, stejně jako u přetlačovaného smyku, že pokud budete cvičení provádět pravidelně, začne mít vedle momentální úlevy i dlouhodobý blahodárny efekt na váš violový zvuk.

## Těžiště

Touto kapitolou se již dostávám pomalu k technickým záležitostem pravé ruky, jelikož kvalita zvuku se neposuzuje pouze při delikátních kantilénách či vášnivých melodiích, nýbrž i ve chvílích, kdy je potřeba smyčec ze struny odlepit a vzdorovat gravitaci. Na počátku této sekce o pravé ruce jsem se již rozepsal o výběru správného smyčce, jak ho držet, naklánět i utahovat, nyní je ještě nasnadě nalezení těžiště. Všichni víme, že stejně jako jakákoli jiná hůlka, která má začátek a konec, tak i smyčec má bod balance, který ho rozděluje na dvě poloviny, ovšem u smyčce jeho hledání není tak očividné jako např. u klacíku nebo tyčky, které jsou po celém obvodu i délce parametrově stejné a proto jejich těžiště snadno najdeme přesně uprostřed. Smyčec je konstrukčně poněkud nevyrovnaný, na jedné straně má velmi lehkou dřevěnou (obvykle fernambukovou) špičku, na straně druhé sídlí těžší ebenová (či kostěná, želvovinová apod.) žabka ozdobená perletí a navíc ještě obtěžkaná kovovým šroubkem, tím je zlatý bod vyrovnanosti nepatrně posunut. A právě v závislosti na použitých materiálech a preciznosti výrobce musíme najít specifické místo, které je těžištěm a kolem kterého se během technických momentů budeme muset zdržovat a operovat.

Těžiště potřebujeme de facto téměř pokaždé, když zvedneme smyčec od struny a poskočíme s ním, tedy skákové techniky jako je *spiccato*, *ricochet*, *arpeggio*, ale i *sautillé*, které se obvykle však za skákové nepovažuje jelikož má spíše odskokový charakter, ale je s místem těžiště úzce spjato. Znalost tohoto přesného bodu na smyčci a jeho neustálé uvědomování vám ušetří mnoho času při pracném cvičení výše zmíněných technických problematik. Ve všech případech (jak bude zpřesněno v další kapitole) je jejich provádění založeno vlastně na primitivním pohybu paže sem a tam, často není ani třeba složitých výpočtů co dělat s prsty na prutu či jak se má chovat zápěstí, opravdu, technika pravé ruky je ve velké míře o pohybu smyčce doleva a doprava, troše energie z prstů a především - o těžišti. Pokud ho budete aktivně využívat a ve chvílích složitých technických úkonů se stane vaším bezpečným místem a útočištěm, doba nutnosti cvičit techniku se tím radikálně sníží.

## Smyčcové techniky

V předchozí kapitole jsem již vysvětlil, či spíše připomněl důležitost těžiště a jeho vliv na chování smyky mimo strunu, tedy při odskoku a proto se nyní povídáme na základní skákavé techniky, které jsou v hudbě u smyčcových nástrojů běžně používané. Celkově platí, že čím hlubší nástroj a tedy i tlustší struna, tím více smyky a energie je potřeba pro znělou tvorbu těchto technik, proto se často stává (což nezřídka vykouzlí úsměv na tváři violisty), že houslisté, kteří nikdy nedrželi violu v ruce a chtějí si na ní poprvé zahrát okamžitě zkouší se svými houslistickými manýry hrát paganinská caprice či bachovské sonáty a čím blíže se dostávají ke struně C, tím méně nástroj zní, až struna C obvykle vydá jen polozvučný šum namísto znělého středobasového tónu. Proto stejně jak delikátní je struna E na houslích a její notorické pískání, tak i struna C na viole má svoje požadavky bez kterých zkrátka "stávkuje". Začneme technikou, která ze všech vyžaduje asi nejvíce kontaktu žíní se strunou:

### Sautillé

Sautillé je jediná technika skákavého charakteru, která využívá *odskok od struny*, všechny ostatní vyžadují *skok na strunu*. Zde více než jindy platí rada, že smyčec je lepší vnímat jako součást struny a snažit se ho odlepovat od struny, spíše než ho za každou cenu dostávat na strunu<sup>4</sup>. Jeden z nejefektivnějších způsobů jeho cvičení je začít z pomalého tahu a značného tlaku delšími *détaché* pohyby a postupně délku tahu spolu s narůstající rychlostí snižovat, co je ovšem důležité, aby tlak do struny zůstal koncentrovaný a to i v momentech, kdy potřebujete hrát piano, na což spousta violistů zapomíná a proto jim sautillé ve slabých dynamikách poněkud "šustí", což se neblaze odrazí pokud hrajete rychlé stupnice či podobné melodie v rychlém tempu v pianu.

---

<sup>4</sup> Roger Benedict: "*Nesnažte se za každou cenu při hře dostávat smyčec na strunu, raději mějte pocit, že smyčec je vždy již na struně jako by byl jeho součástí a vy se ho pouze snažíte zvedat*"., kapitola Koncentrovaný tón, strana 52

Na houslích tento problém není tolik závažný, jelikož nástroj je menší a struny mají rychlejší reakce na změnu pohybu, nicméně i houslisté by si měli být vědomi koncentrovaného smyku při hře sautillé. Pro skákavý charakter zvuku u violy je nutné se s přibývajícím rychlostí a zkracováním smyku při nácviku přibližovat k bodu těžiště (viz předchozí kapitola), pokud k tomuto nedojde, smyčec odskakovat nezačne, ačkoli jste splnili všechny ostatní podmínky pro tuto techniku. Namísto toho bude jaksí neochotně jezdit po strunách s občasným pokusem o nadzvednutí, což je to poslední, co violista např. během koncertu u souhry potřebuje. Pozice prstů na prutu je obdobná jako při běžné netechnické hře, největší úlohu zde však má ukazováček, který udržuje konstantní tlak do struny spolu s protichůdným palcem, nejmenší naopak malíček, který pouze smyčec vylehčí pokud potřebujeme ze sautillé přejít na jiný druh smyku. Intenzitu a charakter odskoku lze také regulovat rozdílným nakloněním prutu nad žíně. Pokud během sautillé ponecháte prut nakloněn od sebe, využití plochy díky nerovnoměrnému tlaku pouze na hranu žíní nebude stoprocentní, což vytváří jemnější a uhlazenější odskok, naopak při otočení prutu nad žíně se tlak rozloží rovnoměrně na každou žíní zvláště což má za následek jadrnější a kratší charakter, který je však potřeba kontrolovat a přidat mu trochu tahu, v opačném případě bude smyk již příliš ostrý a krátký a struna se v rychlém tempu nestihne ozvat.

### **Využití zápěstí v sautillé**

V pomalejším tempu se ve své podstatě pohybem pravé paže sautillé nijak neliší od běžného tahu ruky na struně, pouze se při něm zaměřujeme na specifické místo těžiště smyčce, kolem kterého se pohybujeme. Paže tedy táhne normálně, jen tahy jsou krátké a repetitivní a musí být především pravidelné jak nahoru, tak dolů. Jenže ve chvíli, kdy jsme zápisem (vidíme tečky nad notami a vysoké tempo) nuceni hrát odskokem ve velké rychlosti, tedy řekněme tempo kdy čtvrtková nota se rovná sto šedesáti úderů za minutu a více, začíná být agilita předloktí již ohrožena, jelikož je paže zkrátka větší a těžší část lidského těla a proto je ideální, když na její místo nastoupí v takovém případě zápěstí, které je mnohem agilnější. Pokud budete zkoušet vytvářet rychlé opakující se pohyby celou rukou impulsem z ramene, velmi brzy se unavíte a navíc se nedostanete na příliš velkou rychlost, jelikož ramenní kloub i svalstvo a šlachy kolem něj musí nést celou váhu ruky.

Pokud úkol svěříte lokti, je již situace lepší jelikož pohybovaná část ruky je již takřka poloviční, ovšem stále limitovaná. Pokud však necháte pouze na zápěstí, aby vydávalo impulzy k tahu, narostou možnosti pohybu a rychlosti značně výše. Ovšem na druhou stranu, pasivní paže a pouze aktivita zápěstí neumožňuje logicky takové možnosti horizontálního pohybu jako celá paže, proto se vyvarujte používání pouze zápěstí při jiném druhu smyku než je sautillé, jelikož byste mohli narušit souběžný tah smyčce a smyčec by vám pak "plaval" všemožně po strunách a speciálně na viole byste přišli o cenný zvuk. Důležité je, aby koncentrace tlaku a těžiště zůstaly o to více zachovány, jinak bude smyk nekontrolovatelný, což poznáte periferním viděním či lépe v zrcadle podle chaoticky skákající špičky všemi možnými směry. Cílem je naopak aby se špička pohybovala pouze nahoru a dolů (čili doleva a doprava, např. při sautillé na C struně), neměla by skákat do stran, tedy opticky mezi kobyilkou a hmatníkem. Dobrým cvičením pro usměrnění špičky je hlídání žabky, resp. šroubku na konci smyčce, který by při rychlém sautillé měl jakoby imaginárně napichovat stále stejný bod, takže kdybyste se např. postavili pravým bokem ke zdi a umožnili šroubku při každém pohybu dolů lehce narazit do zdi, měl by se pokaždé dotknout stejného místa, což byste zajisté po nějaké době poznali dírou ve zdi.

## **Spiccato**

Z čistě skákavých technik (ne však odskokových, tam patří právě sautillé) patří spiccato mezi ty jednodušší, jelikož jeho kontrola a tvorba je velmi lineární, což však nezaručuje jeho dokonalost. U spiccata je úloha ukazováčku i malíčku vyrovnaná, možná ještě důležitější úlohu plní palec pravé ruky, který je jakousi kladkou, která umožňuje balanc těchto dvou prstů. Dle mého pozorování stejně jako u sautillé, tak i zde platí, že pokud chcete velký a ostrý odskok smyčce od struny a krátký smyk, nakloňte prut zcela nad žíně, nezapomeňte však, že agresivita tohoto způsobu při každém kontaktu poněkud "dupe" do struny, proto je třeba věnovat i adekvátní délku smyku. Pokud bude příliš krátký, struna bude jaksí koktat a velké procento tónů se dostatečně nerozezní.

Spiccato může být podle potřeby koncentrovanější nebo naopak hozenější. Při soustředěném spiccatu není třeba oddalovat žíně příliš od strun a horizontála je poměrně krátká, nicméně spolu s vzrůstajícím tlakem je možné smyk rozšířit, což je obvykle potřeba úměrně aplikovat pokud skáčete ze struny A postupně na strunu C, která potřebuje více energie, potažmo více smyku, což mimochodem zcela stejně platí i u hry sautillé. Pokud cílíte spíše na ráznější druh spiccata, pak je potřeba s každým skokem zvednout prut výše od strun, zato však přidat potřebný tah, jelikož viola si s příliš krátkými a agresivními smyky moc nerozumí a např. cello či kontrabas na takovéto nereagují již takřka vůbec. Spiccato je technika poměrně pomalá, v určitém tempu přechází již do sautillé, proto v základu je převážně záležitostí pravého lokte a paže, v nižší části smyčce (pokud skáčete mimo těžiště, což je u spiccata spolu s ricochet díky poměrně pomalému pohybu paže možné) se aktivně zapojuje i rameno. Jak jsem již řekl, prsty zde plní vyvažovací funkci, při skoku dolů (směrem ke špičce) je naplno zapojen ukazováček s palcem, který "nahazuje" prut na strunu, při dalším skoku, tentokrát zpět (k žabce) se lehce zapojí i malíček, který na konci prut jaksi odpruží. Ovšem pozor, neměl by být neustále zapojen pevným tlakem do prutu, pouze při impulzech, kdy se žíně dotknou struny. I spiccato je technika velmi horizontální a skákání by mělo mít díky pravidelnému a stejně dlouhému pohybu paže setrvačný charakter, pokud to budou prsty, jenž přeberou příliš mnoho iniciativy, bude tato technika namáhavá a nakonec i neúčinná.

## **Ricochet**

Je technickou záležitostí rychlého impulzu a poté působení gravitace spolu s vlastnostmi smyčce, a to za neustálé kontroly. Tato technika je vlastně velmi jednoduchá v první polovině své fáze, což je hození smyku. U ricochet platí důležitost dostatečného horizontálního tahu ještě více než u předchozích technik. Druhá fáze je podstatně těžší, což je kontrola rychlosti hozeného smyku a udržení zvuku, resp. tlaku. Spousta hráčů si myslí, že ricochet je pouze o nahození smyčce na strunu a o zbytek se postará fyzika. Bohužel nepostará, pokud se i my nepřičiníme. Nejprve však k první fázi - *nahození*. Pro její správné provedení je třeba několik faktorů: Nejprve místo na smyčci, kde začít.



To by se opět mělo blížit umístění těžiště, pokud začneme pohyb příliš nízko pod těžištěm, bude pro smyčec mnohem obtížnější vůbec začít skákat, pokud moc vysoko, smyčec se naopak rozeskáče příliš rychle a také velmi rychle skákat přestane. Dalším faktorem je výška, tedy vzdálenost od struny, ze které nahození uskutečníme. Obecně platí, že pro kultivovaný ricochet není potřeba se moc vzdalovat žíněmi od strun, navíc pokud si situace žádá provést ho několikrát rychle za sebou, bylo by to i silně nepraktické, pomalé a těžkopádné. Posledním faktorem je výběr možnosti, jakým způsobem se do pohybu zapojí zápěstí pravé ruky, je možné buď ponechat ho zcela pasivní a pouze sterilně zatáhnout paží pro prvotní vstup, nebo je také možné horizontální pohyb učinit nepatrným otáčením zápěstí do stran po své ose, tím vzniká značně agresivnější druh ricochet a je nezbytné aby stejný otáčivý pohyb byl zrcadlově zachován i pokud se s ricochet vracíme zpět (tedy od špičky k žabce). Pokud tak nenastane, odskok směrem k zpět k žabce bude desynchronizovaný, což následně stíží podmínky následujícímu (novému) nahození. Příkladem budiž figura dvě šestnáctinové noty plus nota osminová, tzv. *koňský rytmus*, specifický např. pro tradiční mongolský nástroj gambového rodu Morin Khuur. Osminová nota, která následuje vždy od špičky po šestnáctinových musí mít stejnou energii jako šestnáctiny, jinak bude figura nerytmická a navíc se při opakování budeme postupně posouvat blíže špičce, tedy dále od těžiště, což v určitém bodě zcela rozbije charakter ricochet.



Morin Khuur. Mongolský nástroj, jenž se drží mezi stehny podobně jako *Viola da Gamba*. Jeho dvě struny jsou ploché a proces tvorby jednotlivých tónů je zvláštní tím, že nemá tradiční hmatník a prsty stisknuté na struně jaksí visí ve vzduchu a aktivně využívány je i prostor pod strunami, kde je několik centimetrů místa kam se obvykle vloží prst, takže se hraje jakoby "pod strunou". Pro nástroj je charakteristická hlava ve tvaru koňské hlavy, která mu přinesla označení *horsefiddle* v angličtině, což znamená *koňské housle*.

Druhou fází techniky ricochet, která následuje po hození je *zbrždění*, jehož důležitost narůstá s počtem not pod obloučkem zahraných na jedno hození, čím více not je třeba obstarat, tím větší je setrvačnost hozeného smyku. Ta má za následek rapidní zrychlování odskoku čím blíže jsme špičce (podobně jako když hodíme na zem ping pongový míček, který s ubývajícím energií bude postupně zkracovat míru odskoku od země a kadence se bude s narůstající tendencí zrychlovat dokud se míček zcela nezastaví). Fyziku míčku však nikdo neovlivňuje, ovšem zde na viole máme možnost hozený pohyb, který má velmi rychlou iniciaci, zbrzdit a tím částečně kontrolovat rychlost jednotlivých odskoků a čas mezi nimi, což je čistě záležitost pouze pravé paže, prsty i zápěstí by v tomto ohledu měly zůstat pasivní.

## **Arpeggio**

Poslední možností jak využít pružnosti prutu u smyčcového nástroje je technika arpeggio, kterou považuji ze všech za nejtěžší, a to jak vysvětlovat, tak hrát. Jako první pomocný se ale jeví fakt, že u arpeggia, stejně jako u zbylých technik platí, že důležitý je impuls do struny, pro nějž je nutná pravidelnost. Nezáleží, zda hrajeme arpeggio na dvou strunách, na třech či přes všechny čtyři struny, vždy musí být přítomna malá startovací energie, v případě dvou strun musí být přítomna na obou strunách, tedy neustále, na třech strunách tedy na první a na třetí a pokud hrajeme přes celý rozsah (např. Paganini caprice č.1), pak je dobré pokládat impulzy na krajní struny, na viole tedy C a A. Ještě větší podstatu než kdy jindy tu má precizní nalezení těžiště smyčce, které nesmí být opuštěno, pokud vyžadujeme jadrné a pravidelné arpeggio. Co se týče impulzů na krajních strunách, je stále potřeba pamatovat na skutečnost, že struna C reaguje na tlak i tah odlišněji než struna A, proto basový tón arpeggia vyžaduje o něco více energie než sopránový, bohužel pro nás, je daleko jednodušší vytvořit větší impuls právě na A struně (což není žádané), než na struně C, díky pozici ruky. Jelikož jsem si prošel obdobím, kdy mě tato technika naprosto fascinovala při cvičení Paganiniho, jedna z věcí, nad kterými jsem též experimentoval, byla právě pozice ruky, resp. výška lokte.

Zajímalo mne, zda je potřeba s loktem během skoků přes struny nějak manipulovat (čímž se však významně zapojuje do hry i rameno), či ho zanechat staticky v jedné výškové rovině a pohybovat pouze předloktím, pak rameno odpočívá, přesněji řečeno udržuje paži přizvednutou. Došel jsem k závěru, že na pozici paže při hře arpeggio nijak podstatně nezáleží, pocity se sice liší, ovšem daleko důležitější jsou dvě věci: Aby byl použit stejný smyk rovnoměrně na každou strunu (ony impulzy, zde tedy akcenty by neměly způsobovat užití více smyku na akcentované struny, pak by byly krajové tóny delší a ty uprostřed kratší, což má ovšem do pravidelnosti daleko) a aby byl přítomen neustálý impulz z krajních strun. Ty zde hrají naprostou roli, jelikož z fyzikálního hlediska je právě arpeggio nejvíce ovlivněno setrvačností, ovšem narozdíl od ricochet, které se běžně provádí na jedné struně, zde se navíc přidává faktor rychlejšího vymizení valivé energie, díky přestupu mezi jednotlivými strunami, proto je logicky nejtěžším druhem arpeggia to čtyřstrunné.

## Doslov k části o pravé ruce

Komplikovanost pohybů pravé ruky je možná ještě závažnější než ruka levá, neboť možnosti mobility jsou přeci jen o něco větší, proto sepsat kompletní seznam návodů a rad vyžadovalo více stran a více specifik, ovšem tak tato práce koncipována není. Mým cílem v této části práce bylo sepsat několik zajímavých poznatků z každodenní violové reality, která neustále přináší něco nového a jelikož jsem nechtěl zabřednout do příliš velkých detailů (nechme jiné metodiky chopit se tohoto úkolu), doufám že i touto stručnější cestou jsem možná otevřel nějaké téma k zamyšlení nebo byť i pobouřil některou ze svých úvah, dal podnět k diskuzi. To je koneckonců mojí myšlenkou v celé diplomové práci.

Jelikož prostá slova a věty, byť sebebarvitěji napsané leckdy nedokáží přesně vyjádřit úmysl autora, připomínám, že obrázky k některým kapitolám a problematikám naleznete v sekci *Přílohy*.

## Praktická část

### **Dodatková kapitola**

V této chvíli je hlavní část mé diplomové práce sepsána a informace, které považuji za podstatné a jež by se měly v takovémto druhu publikace objevit jsem v nejstručnější možné podobě vměstnal na pár desítek stran. Technickou částí pomýšlím na všemožné aspekty violové hry, které jsou bezesporu nezbytné pro ovládnutí nástroje, ovšem pokud jde o *pochopení* violy jako takové a odkrývání jejích možností, ta pravá hodnota se dá nalézt právě v této dodatkové kapitole, která skýtá nejedno zjištění a poznatek, kterých jsem nabyl během pěti let strávených s violou.

Bohužel zde nelze detailně popsat každý poznatek zvlášť, jelikož toto by vydalo na další samostatnou knihu, což mám také v plánu ihned, co své vědomosti v budoucnu ještě o něco více prohloubím a proto bych si rád něco nechal i na později a přečetl více metodik a hovořil s ještě více lidmi. Abych případného čtenáře neklamal, je třeba uvést na pravou míru, že ne všechny poznatky zde sepsané pochází čistě z mojí hlavy, některé jsou běžně známými fakty, jiné možná méně, další pochází ze zdrojů mojí inspirace - profesorů, lektorů, virtuózů či jednoduše mých kamarádů a kolegů, z nichž velká spousta je stále mnohem zkušenější než já, jiní pak možná méně a těm je tato část (i celá práce) věnována. Každý jednotlivý poznatek obsahuje mnoho menších a detailnějších, které vám po chvíli vytanou na mysli, pokud jim budete věnovat dostatečnou pozornost. Čtěte tedy, hledejte a případně nalézejte zajímavé či naopak kontroverzní informace, v obou případech vás toto donutí se nad daným tématem alespoň na chvíli zamyslet a to je přesně mým cílem.

1) **Proces učení** a jeho rychlost se odvíjí velmi podstatně od naší ochoty pamatovat si, co jsme se naučili. Hráč, který pochyťává nové informace rychleji, avšak zapomíná častěji, bude mít proces učení pomalejší než-li hráč, který sice potřebuje více času na zapamatování, ovšem informaci si poctivě ukládá a uchovává. Proto pokud víte, že vaše violová A struna má vždy křiklavý charakter na vaší viole, za každou cenu si tuto skutečnost zapamatujte a upřizpůsobte tomu vaši hru a málokdy se vám stane, že vás struna zradí ať už při melodiích, či při technice.

2) **Vše si zapisujte.** Ať už přímo do not nebo někam kousek opodál. Je až s podivem, kolik existuje lidí, kteří se staví poznámkám v notovém zápisu na odpor, poněkud ješitně tvrdí, že se očekává, žeagogické prvky, pomůcky či barevné čáry nemají v notách co dělat, takové věci bychom si měli jako profesionálové zapamatovat. Každému vyhovuje něco jiného, to jest pravdou, ovšem asi každý z nás bude při nahlédnutí do partu po dvaceti letech vděčný za nějaké to oživení, což navíc proces znovucvičení urychlí. Jsem například velkým příznivcem tzv. *dočasných intonačních šipek*, tedy šipky směrem nahoru či dolů, které značí momentální intonační problém, kdy pravidelně pokládáme určitý prst u jisté noty stále na nesprávné místo. Ovšem ve chvíli, kdy je nuance po několika předešlých úspěšných opakováních eliminována, je vhodné šipky ze zápisu odstranit.

3) **Při hraní nespěte.** Tedy myslím tím, abyste během cvičení, zkoušky či koncertu nezabředli do velmi oblíbeného meditativního stavu, kdy zavřeme oči a koncentrujeme se převážně na zvuk. To dozajista není věc špatná, požitek ze hry umocňuje a hlavně odstiňuje okolní vjemy od naší mysli, která se potřebuje v tu chvíli soustředit, to však do té míry, dokud máme pod kontrolou veškeré dění na hmatníku i mimo něj. Někdo zkrátka nesnese pohled na vlastní prsty, urputně běžající po hmatníku a dokonce se tito bojí, že by přílišný oční kontakt mohl levou ruku zcela "zamotat" a spleťou se. Naštěstí se tento návyk dá osvojit poměrně snadno a vizuální přehled pak dokáže pomoci s kontrolou obou rukou. To samé platí i pro hráče, kteří mají poněkud opačný problém a neustále se soustředí na nějaký mrtvý bod v dálce, ke kterému jejich zrak přimrzne po celou dobu skladby. Naštěstí i na tom se dá pracovat.

4) **Synchronizace obou rukou.** Po přečtení mé metodické práce možná bude několik z vás o něco zkušenějších nebo zmatenějších, každopádně budou mít v hlavě nemalý objem informací a to jak o levé ruce, tak o pravé. Velké procento smyččarské populace se zaměří pouze na určitou problematiku, např. na úskalí *spiccata*, co do levé ruky, řeknou si, že intonaci pak "vycvičí". Ovšem jádro problému spočívá v tom, že jedna věc v reálném čase nemůže fungovat bez druhé, proto pokud se budeme nejprve stoprocentně soustředit na intonaci v levé ruce, poté si řekněme půjdeme odpočinout a pak se vrhneme střemhlav do problematiky zápěstí a jak docílit dokonalého *spiccata*, později ovšem budeme muset tyto dva aspekty skombinovat, což ovšem vyžaduje mnohonásobně větší soustředění a výsledek bude ledva poloviční, protože předtím měl mozek čas se věnovat pouze jednomu úkonu, nyní se musí "rozdvojit" a věnovat se více úkonům. Proto během cvičení čehokoli v levé ruce věnujte alespoň minimální pozornost i dění v ruce pravé, jelikož jedna bez druhé efektivně pracovat nebudou.

5) **Vnímejte smyčec jako ptačí pírkó.** Toto je rada čistě psychologická, ovšem nebude jediná, jelikož lidská psychika je neuvěřitelná a delikátní záležitost, která dokáže hory přenášet a také se během vteřiny úplně zhroutit. Pokud budete mít kdykoli pocit těžkosti v ruce, tedy smyčec se vám bude jevit těžký a ruka unavená, kromě odpočinku, rozehraní se či některé z metod popisovaných v první části práce je tu ještě také vaše mysl, která pouhou autosugescí dokáže okamžitě v mžiku sekundy přetvořit vnímání těžkosti, stačí si např. představovat, že špička smyčce je nadnášena neviditelnou silou a toto přesvědčení dokáže vaší mysl oklamat natolik, že mu uvěří a smyčec se opravdu bude bez předchozích cviků a protahování jevit lehčí. Není to samozřejmě univerzální lék pro pravou ruku a vyžaduje pevnou vůli, nicméně mně osobně velmi pomáhá.

6) **Nebojte se extrémů.** V rozhovorech se slavnými houslovými, violovými a dalšími osobnostmi se čas od času dozvíte, že jedním z jejich tajemství úspěchu je, že se neštítíli vedle perfekcionizmu cvičit i ošklivě, doslova "ždímalí" nástroj až za jeho maxima, skřípali a experimentovali, zkrátka nebáli se cvičit i nevkusně, aby potom na pódiu zahráli nejkrásněji jak dovedou. U violy toto platí stonásobně, je to sice nástroj proporčně nevyrovnaný, ovšem jeho kapacity jsou častokrát až za hranicemi uvěřitelnosti hráčů samotných. Proto má rada zní: Naučte se hrát i ošklivě, abyste si pak mohli zcela užít momenty, kdy hrajete krásně.

7) **Rozcvičte se.** Hráči rozcvičování velmi rádi podceňují, někteří to obhajují tím, že přesně ví, kolik času potřebují, než se jim hraje ideálně a že jim to takhle vždycky funguje. Ovšem nezapomínejte, že tento čas je velmi relativní, pocit rozcvičení přece ovlivňujeme nejen my, ale také naše okolí a podmínky. Do "akčního módu" se dostanete snadněji v teplé místnosti, než-li v kostele, tak prostě káže anatomie. Kvalita vašeho posledního spánku také může změnit reakce těla na vložení nástroje ke krku. Dlouhou dobu jsem si myslel, že potřebuji hodiny a hodiny, než jsem rozcvičen, dnes už o tom tolik přesvědčen nejsem a myslím, že dobrá momentální psychická i fyzická kondice dokáže proces rozehrávání notně zamíchat. Je také dle mého názoru nepodstatné, na čem se vlastně rozehráváme, jelikož během tohoto procesu beztak nemůžeme využít naše maximální možnosti, proto jsem nikdy nebyl příznivcem stupnic jako pouhého objektu rozhybání prstů a oblíbenou větu "*Tak se rozehrajeme na stupnicích*" ze srdce nenávidím, jelikož stupnice jsou tak delikátní záležitost, že ani po hodinách hry nepůsobí o mnoho lehčeji.

8) **Violový repertoár** není bohužel nijak enormní, aby nás stačil zásobit skladbami do konce našeho života jako je tomu např. u klavíristů, proto nabádám violisty, aby hráli jak jen to je možné houslový i cellový repertoár, mnoho lidí již zasvětilo svůj drahocenný čas transkripčním pro nás nádherný nástroj, proto hrajme i skladby pro houslisty či cellisty (kontrabasový repertoár nedoporučuji, jelikož nástroj je již rozsahově příliš vzdálen, navíc je kontrabas laděn v kvartách), protože z obojího lze vytěžit spoustu benefitů, u houslových skladeb to může být nadstandardní technika, u skladeb cellových je zase skvělá spojitost ve zvuku, jelikož cello má také strunu C, i když znějící o oktávu níž. Tím vším zdaleka neodrazuji od tradičního violového repertoáru, ten by měl být základem každého violisty, který je však možno rozšiřovat a tak se posouvat profesně zase o kus výš.

9) **Skladby s klavírem opravdu cvičte s klavírem**, resp. klavíristou, a to co nejvíce to jde. Viola není trombón, který kamkoli přijde, musí se zvukově krotit, náš nástroj je bohužel/bohudík tiššího charakteru, což však klavír ani trochu není, když přijde na vysoké dynamiky. Proto pokud si navyknete cvičit Brahmsovy sonáty většinu času doma sami a spoléháte se na jednu či dvě zkoušky před koncertem, pak vezte, že i když jste ve svém osobním čase nacvičili každou notu sebevíc, ve vteřině, kdy klavírista zahřmí všemi deseti prsty se noty na vaší ubohé a tenké struně C poběží schovat někam do nejzazšího rohu



uvnitř violy. Podmínky pro tvorbu zvuku do prostoru se tedy s příchodem klavírního partu znatelně mění a vy budete nuceni (ve většině případů) přidat na tlaku i tahu a přemístit se decentně blízko kobylky, což nemusí být dvakrát příjemné, jelikož jste si doma během cvičení zvykli na určitou jemnost a preciznost a s klavírem se ze hry často stává doslova "řezničina" a jemné aspekty jako intonace a uhlazený smyk najednou nefungují jako předtím. Cvičte proto tedy s klavíristou sonáty a skladby s doprovodem klavíru co nejvíce to jde.

10) **Pizzicato pravou rukou** bude znít o něco lépe a zvučněji pokud si tón připravíte napružením struny a poté pnutí uvolníte, tedy naprosto stejným principem jako při střelbě z luku. (Příloha č. 11). Ač se na první pohled může zdát, že toto je přece běžný postup při pizzikání, není tomu tak. Je daleko běžnější jaksí švihnout ukazováčkem pravé ruky a při pohybu zavadit o strunu, což je v podstatě jediný způsob, jak drkat v rychlém tempu. Tento pruživý způsob je tedy spíše vhodnější při klidnějším momentu, kdy máme čas si strunu předpřipravit. Natažení (napružení) by nemělo být však moc velké, potom je kmit struny narušen a snaha vyjde najevo jako kontraproduktivní.

11) **Zrcadlo** je odrazem nejen vašeho těla, ale mysli a duše, proto se do něj tu a tam zadívejte (s nástrojem v ruce samozřejmě) a pozorujte zajímavosti či změny držení, postoje, pohybu paže či sklonu prstů - zkrátka čehokoli, co jsme se tu doposud dočetli. Někteří metodikové tvrdí, že kvůli častému používání zrcadla naše morálka leniví a stáváme se na svém vlastním odrazu závislí. Pokud však netrpíte narcismem, důrazně nabádám k používání zrcadla jak jen to jde. Díky hodinám pozorování své pravé ruky, která si bohužel osvojila velmi špatné návyky v průběhu let a zasekávala se při rychlém hraní, např. sautillé, jsem se postupně těchto návyků zbavil a jakmile jen mám sebemenší pocit, že se chtějí navrátit, stoupnu si opět před zrcadlo a hrozba je zažehnána.

12) **Nahrávejte se.** Budte sami sobě posluchačem, který sice není nestranný, zato však má to nejvytrénovanější ucho, které je zvyklé na jakékoli drobné nuance u své vlastní hry. Nahrávka je vlastně takové vaše audiozrcadlo, jelikož někdy uši "vidí" to, co oči ne. Pokud nemáte možnost či odvalu hrát svým známým a ptát se jich na jejich názory ohledně vašeho hraní, pak jeden či dva dobré kvalitní mikrofony a sluchátka nemálo pomůžou. Kromě decentní zvukové techniky nepotřebujete nijaké speciální akustické vědomosti, jediná věc, kterou je dobré vědět, že pokud vás zajímá, co vše navíc se ještě děje v oblasti vašeho

ucha (šumy a pazvuky, které naše ucho často vytěsňuje), stoupněte si blíže k mikrofonu, naopak pokud chcete imitovat podmínky posluchače, který obvykle slyší to, co vy ne a naopak, je vhodné umístit nahrávací zařízení dále od nástroje. Stejně jako zrcadlo ani nahrávka nelže, není zaujatá city a nebude se bát vám bolestivě sdělit, že vaše hraní není to z nejlepších. Pokud toto ustojíte a chcete se zlepšovat, pak doporučuji zařadit sebenahrávání do svého cvičebního plánu.

13) **Frustrace ze cvičení** může tu a tam nastat, pokud cvičíte jedno místo buď příliš dlouho a nedostavuje se pocit uspokojení ze zlepšení, či i celou skladbu, která pro vás začíná být nezáživná a únavná. Termínem frustrace nyní nemám na mysli depresi ani podobné mentální stavy, kdy máme pocit, že by bylo nejlepší s dráhou violisty nadobro přestat, spíše jde o bod, ve kterém se naše soustředění a elán zaseknou a my nevíme jak dál. Kromě osvědčené rady "nechat to uležet" také ještě doporučuji si cvičený úsek "proprat" skrze nové rytmy, takže pokud jste fanoušek např. jazzu a intonačně vás frustruje pasáž z Bartókova koncertu, není na škodu např. otočit rytmus, swingovat obloučky či převrátit dynamiku, zkrátka vyhotovit z předchozího cvičení věrný negativ. Jakákoliv invence přinese nový vítr do plachet a získá navíc cenné hodiny optimismu.

14) **Bolest těla** je neodvratitelnou součástí kohokoli, kdo provozuje své povolání vrcholově. V největší míře tedy sportovci a muzikanti, každý z nich má specifické následky s ohledem na své zaměření. A stejně jako sportovci mají své kouče a fyzioterapeuty, kteří je po dobu jejich kariéry "drží pohromadě", i my muzikanti máme svá kompenzační cvičení apod. Když člověka bolí celé tělo (ale stačí i jen část), je ochoten vyzkoušet cokoli. Nejlepším lékem je jednoznačně odpočinek, pokud se ale vaše tělo neregeneruje tak rychle, jak byste si přáli, pak určitě doporučím gymnastický míč větších rozměrů, jelikož naše nástroje mají sice krásný zvuk, ovšem ničí i naše krásná těla a to především jednostranností činnosti, kdy určité partie jsou již za dlouhá léta velmi unavené, jiné naopak takřka nevyužité, ty další dokonce zcela zakrnělé. Hra na housle či na violu bohužel vždy byla, je a bude o horizontálních pohybech obou rukou. Pokud se na chvíli zasoustředíte na své ruce, zjistíte, že jak levá, tak pravá během několika minut vykoná stovky vodorovných pohybů. Když takto "cvičíte" své svalstvo po dobu desítek let, není divu, že se adaptuje výhradně na horizontální druh pohybu a cokoli vertikálního je pro něj nepřírozené. Umění uvolnit se je sice důležité a

nejedna metodika popisuje jak na něj, ovšem ani tak nepřestane gravitace působit a svaly se stahovat. Proto v první řadě radím vytrénovat svalstvo prováděním vertikálních pohybů, z nichž některé mohou být bolestivé, jelikož jsou pro tělo značně nepřátelské. Dobrým příkladem pro toto je plavání, především kraul a znak, což jsou techniky a druhy pohybu, kterého se na viole nikdy nedočkáte. Pokud je vaše svalstvo kompenzované, je možné začít se věnovat i posilovně, kde se vyrovnané svalstvo zpevní. Více než ambicím stát se kulturistou bych se věnoval posilování dlaňového aparátu, tedy úchopu prstů a síly zápěstí. Pokud je ve společnosti vaše podání ruky mdlé a slabé, může to kromě faktu, že nepůsobíte sebevědomě také znamenat, že váš stisk je oslabený a to se na viole neodpouští (a např. u kontrabasu již vůbec ne), neboť po pár hodinách již pocítíte bolest a únavu v ruce. Ve zkratce tedy myslím, že nejprve je nutná fáze odpočinku, pak fáze vyrovnání, tj. kompenzace a nakonec fáze zesílení.

15) **Komponujte.** Budte kreativní a i když vaším cílem není kariéra skladatele, složit si pár cvičení na základě toho, o čem víme, že je naší slabinou, je nesmírně užitečné. Navíc získáte vhled do problematik ostatních nástrojů, pro které skládáte. Ačkoli tato rada možná nemá takovou metodickou hodnotu jako jiné, přesto jsem se rozhodl ji zde uveřejnit, jelikož mne trochu rozesmutilo zjištění, že drtivá většina mých kolegů muzikantů nikdy nic nesložila a ani je to neláká, na druhou stranu pokaždé obdivují ty, kteří toto dovedou a mají třeba i výsledky. Co mě naopak potěšilo, že většina violistů co znám se také buď věnují komponování, či dirigování nebo obojímu najednou. A jelikož je tato práce primárně zaměřena na violisty, vezměte si jí prosím k srdci.

16) **Multižánrový hráč** má mnoho výhod, jelikož zkušenosti i s mimoklasickým hudebním průmyslem se dají příhodně využít právě v klasice. Pokud bych to měl vysvětlit velice polopaticky - je-li hráč klasicky vzdělaný ale má své místo i v jazzu, jeho styl hry bude pravděpodobně o něco lehčí a vzdušnější, jelikož skrytá inspirace a manýry se v nás projevují ať chceme či ne. Takový hráč bude též mít i menší problém s tečkovaným rytmem a ještě méně se synkopami, což je častý kámen úrazu nejen violistů. Na druhou stranu klasický violista s duchem rockera má velmi vysokou pravděpodobnost metronomičnosti a jeho počítání menších hodnot bude přesnější, jelikož to je rytmická podstata rockové hudby.

17) **Ptejte se svého profesora.** Profesor je většinou od toho, aby hodně mluvil a hráč je zde od toho, aby hodně hrál. Umět se vtělit do mysli svého hudebního kouče je leckdy těžší než zahrát paganinské caprice. Určitě to znáte - profesor vám vysvětluje postup jak zahrát to či ono, vy ne zcela chápete co po vás v daný moment chce a zkoušíte stylem pokus - omyl. Napotřetí, kdy zahrajete stejnou figuru naprosto stejným způsobem najednou zajásá že *"ano, tak takhle přesně to má znít, zapamatuj si to"*, ovšem vy ani zdaleka netušíte, co jste provedli jinak, že profesore došel spokojenosti. A nyní ruku na srdce, kolikrát se vám toto stalo a kolikrát jste se přiznali a žádali upřesnění? Proto vybízím k tomu, abyste se svého profesora ptali kdykoli, kdekoli a na cokoli co vás zajímá či čemu nerozumíte, nemusí se to tak zdát ale ušetří vám to do příště mnoho času.

18) **Vystupujte kdykoli to jen jde.** Pocit prázdné místnosti je dozajista bezpečný a uklidňující, nicméně ne zcela zadostučňující a i jeden posluchač v ní přítomný změní vaše soustředění a zbystří smysly. Ať už tedy máte možnost hrát pro zcela nehudebního člena rodiny, kolegu muzikanta či plné Rudolfinum, podstatné je, aby se tak dělo pokud možno pravidelně, jelikož jedině repetitivnost (a přibývající věk) vás postupně zbaví trémy. Navíc pokud opakujete skladbu již poněkolikáté při četném množství koncertů, obvykle toto má zlepšující se tendenci (v souvislosti právě s trémou).

Nyní již v krátkých větách drobné rady na závěr mé diplomové práce:

19) **Požívejte metronom.** Často. Zezačátku dokáže jistě znepríjemnit hru, ovšem na konci vám jeho využití přinese vždy jen užitek.

20) **Cvičte si paměť.** Používejte noty když je to nezbytně nutné, ovšem hra z paměti je nutností pro každého profesionálního hráče a pokud i ta se necvičí, může dojít k závažnému psychickému bloku a fobie z absence zápisu.

21) **Nastavujte si výzvy.** Ačkoli není viola nástrojem, který by svým zařazením a pověstí motivátorem k vrcholným technikám, pokud si zadáte za cíl, že se naučíte i něco, o čem jsou ostatní přesvědčeni, že je zhola zbytečné, posune vás to profesně minimálně o kousek dopředu. Vše je pouze o osobních preferencích.

22) **Hlídejte si každodenní osobní morálku.** Nenechte frustraci, rutinu či názory jiných lidí ovlivnit vaši violovou preciznost. Pokud máte již nastavený standard čisté intonace a pevného tónu, nikdy z něj nepolevujte.

23) **Vyčistěte si violu.** A to jak esteticky (prach a nečistoty), tak především zvukově. Jelikož je na viole více než kde jinde velmi snadné vytvářet pazvuky spolu s běžnými tóny, nedovolte aby se tak dělo. Čistá hra bez pazvuků bude vaší devizou.

24) **Představivost.** Opět jeden psychologický poznatek na závěr. Pokud si jen na malou chvíli budete představovat, že hrajete jako William Primrose či Tabea Zimmermann nebo že hraje *pro* Williama Primrose či Tabeu Zimmermann, nepatrný sugestivní pocit může změnit váš přístup k momentálnímu myšlení.

25) **Hra na violu je přes veškeré umění pouze obyčejnou fyzikou, pokud ji pochopíme, můžeme jí využít v náš prospěch při jeho tvorbě.**

## **Doslov k praktické části**

Těchto několik stran jsem záměrně shrnul do jedné velké kapitoly s názvem *dodatková*, jelikož jejich obsah je jistou dohrou ke všemu, co následovalo před ní. Pokud se mám domnívat, že moje práce bude někdy někomu užitečná, pak je to právě těchto osm stran s nápady, radami, které vedle neúprosné techniky a striktních pravidel budou možná i působit úsměvně, nicméně jejich využitelnost je myslím na místě. Podobné poznatky a zkušenosti budou, očekávám v mém životě postupně přibývat a až se příště pustím opět do publikování, doufám, že budu moci nabídnout zase něco dalšího.

## Závěr

Ačkoli během celé práce nemluvím stále v první osobě, musím přiznat, že velká většina řádků zde napsaných se mě, samotného autora přímo či nepřímo týká a proto píši převážně na základě vlastní zkušenosti. Jak jsem se snažil uvést na pravou míru již v úvodu práce, podnětem k jejímu sepsání nebyl cíl napsat zbrusu novou metodiku s podrobnými návody, my zde nesestavujeme skříň z obchodu, my hrajeme na nástroj a zatímco skříň má je jeden postup jak ji správně sestavit aby fungovala jak má, hra na nástroj skýtá mnoho vedlejších uliček a zákoutí a způsobů, jak se dobrat profesionality. Každé slovo zde budiž tedy impulsem k zamyšlení se nad věcmi, které děláme každý den, děláme-li je správně či nesprávně a pokud to druhé, co s tím. Pokud tedy čtenář hledá podrobná vysvětlení ke specifickým problematikám, odkáži ho raději na obšírné metodiky houslové hry, jelikož tam je pravděpodobně najde. Zde naopak najde myšlenky, jak je možné tyto problematiky aplikovat v praxi na viole, jelikož tento nástroj zaslouží vlastní knihu a dobré pozorování. Navíc pevně věřím, že zde dokonce nalezne i nápady a rady, které v jiných metodických knihách neobjeví, jelikož ty se právě zaměřují do hloubky na vyhledávaná témata smyčcařů a nepozastavují se již tolik nad obecnou logikou. Celá práce je mou malou zpovědí, vyznávám se tedy z nedostatků i předností mojí osoby ale i lidí kolem mne, jelikož inspiraci je třeba hledat kolem sebe a někdy ani není nutné chodit příliš daleko. Pokud jste tedy našli byť jen jednu dobrou myšlenku, která vám pomohla změnit a zlepšit vaši hru, pak je můj úkol splněn.

## Přílohy



**č. 1**



**č. 2**





**č. 3**



**č. 4**



**č. 5**



**č. 6**



**č. 7**



**č. 8**



**č. 9**



**č. 10**





**č. 11**



**č. 12**

## Seznam užitých pramenů

WROŃSKI, Tadeusz. *Zagadnienia gry skrzypcowej*. 4. svazek. Aparat gry. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1970, 96 s.

WROŃSKI, Tadeusz. *O czym nie ma czasu mluví na lekcjach*. Poznań : BREVIS, 1996, 95 s.

FISCHER, Simon. *The violin lesson*. London: Peters Edition Limited, 2013, 341 s.

### Webové zdroje

8 creative approaches to practicing - The Strad [online]. 2016 [cit. 2016-04-17]. Dostupné z:  
<http://www.thestrاد.com/cpt-latests/8-creative-approaches-to-practising/>

Viola | Housle Lanc [online]. 2013 [cit. 2016-04-11]. Dostupné z:  
<http://www.houslelanc.cz/viola>

Servisprohudebniky.cz | Struny a příslušenství pro smyčcové nástroje [online]. 2013 [cit. 2016-04-12]. Dostupné z:  
<http://www.servisprohudebniky.cz/info/charakteristika.aspx>

České hudební nástroje [online]. 2014 [cit. 2016-04-14]. Dostupné z:  
[http://www.chn.cz/es\\_skupiny.php?sid=e4bf12cfa60603ca365bc603f3bc5a1a&skup=7&m=1](http://www.chn.cz/es_skupiny.php?sid=e4bf12cfa60603ca365bc603f3bc5a1a&skup=7&m=1)

Thomann.de [online]. 2016 [cit. 2016-04-20]. Dostupné z:  
[http://www.thomann.de/gb/wittner\\_isny\\_shoulder\\_rest\\_4\\_4\\_3\\_4\\_b.htm](http://www.thomann.de/gb/wittner_isny_shoulder_rest_4_4_3_4_b.htm)

Traditional music of the Morin Khuur [online]. 2016 [cit. 2016-04-20].

Dostupné z:

<http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/traditional-music-of-the-morin-khuur-00068>

Toro y loco July 2011 [online]. 2011 [cit. 2016-04-20]. Dostupné z:

[http://toroyloco.blogspot.cz/2011\\_07\\_01\\_archive.html](http://toroyloco.blogspot.cz/2011_07_01_archive.html)