

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Housle

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**PROBLEMATIKA NÁCVIKU A VEŘEJNÉHO PŘEDNESU VIRTUÓZNÍCH
SKLADEB PRO HOUSLE**

Eva Zrostlíková Schäferová

Vedoucí práce: prof. Ivan Štraus

Oponent práce: odb. as. Pavel Hůla

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Music Art

Violin

MASTER'S THESIS

**PROBLEMATICS OF PRACTISING AND PUBLIC PERFORMING OF
VIRTUOSO COMPOSITIONS FOR VIOLIN**

Eva Zrostlíková Schäferová

Thesis Supervisor: prof. Ivan Štraus

Examiners: odb. as. Pavel Hůla

Date of thesis defense:

Academic title granted: MgA

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

Problematika nácvičku a veřejného přednesu virtuózních skladeb pro housle

vypracovala 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.

Anotace

Práce se zabývá přiblížením procesu nácviiku a následně veřejného přednesu virtuózních skladeb pro housle, primárně na základě osobních zkušeností autorky. Nejprve se věnuje definování termínů „virtuozita“ a „virtuózní skladba“ spolu s přiblížením aspektů virtuozity. Následně se věnuje popisu nácviiku virtuózní skladby, procesu jejího veřejného přednesu a s ním spjatých nejobvyklejších obtíží spolu s návrhy možných řešení.

Klíčová slova: virtuozita , housle, virtuózní skladby, nácvik, veřejný přednes

Abstract

The thesis describes the process of practising and public performing of virtuoso compositions for violin, based on the author's own experience. At first it defines the terms of „virtuosity“ and „virtuoso composition“ as well as introducing the conditional aspects of virtuosity. Then it focuses on describing the process of practising the virtuoso composition, process of it's public performance and related most usual difficulties together with proposals of possible solutions.

Keywords: virtuosity, violin, virtuoso composition, practising, public performance

Obsah

1. Úvod	8
2 Definice termínů „virtuozita“ a „virtuózní skladba“	10
3 Představení a popis „virtuózních“ technik a obecných aspektů virtuozy v oboru hry na housle	11
3.1 Co je virtuózní technika	11
3.2 Virtuózní techniky a další aspekty virtuozy	12
3.2.1 Virtuózní techniky	12
3.2.2 „Mistrovská“ úroveň	20
3.2.3 Hudební inteligence coby nutná součást virtuozy	21
3.3 Shrnutí nejzásadnějších skladeb „virtuózní“ houslové literatury	21
4 Nácvik virtuózních skladeb a jeho podmíněné faktory	26
4.1 Technická způsobilost hráče s ohledem na výběr skladby	26
4.2 Nácvik virtuózních skladeb	27
4.2.1 Budování představy o díle	28
4.2.2 Příprava textu skladby a její studium	29
4.2.3 První čtení, elementární prvky skladby	30
4.2.4 Pokročilejší čtení zápisu skladby	31
4.2.5 Pokročilý nácvik	32
4.2.6 Hra z paměti a její učení	35
5 Veřejný přednes virtuózních skladeb	37
5.1 Mentální kapacita hráče, její význam k veřejnému přednesu a způsoby jejího rozvoje	37
5.1.1 „Mentální kapacita“	38
5.1.2 Nároky veřejného přednesu skladby na mentální kapacitu	39
5.1.3 Vlivy působící na mentální kapacitu a možnosti jejího rozvoje	41
5.2 Aspekty veřejného přednesu a jejich možné zvládnutí ve vztahu k mentální kapacitě hráče	42
5.2.1 Všeobecný nadhled nad skladbou	43
5.2.2 Psychologické vlivy veřejného provádění skladeb	44
5.2.3 Mentální a fyzická připravenost na veřejný přednes	46
6 Závěr	48
Prameny a literatura	50

Seznam příloh

Notové příklady č. 1 - 13 - Notové ukázky k ilustraci virtuózních technik a virtuózních skladeb v kapitole 3.

1. Úvod

Spojení problematiky virtuózních skladeb s tematikou jejich nácviку a následně veřejného přednesu je bezpochyby nesmírně širokým tématem zahrnujícím nespočet podmíněných faktorů, které definují charakter procesu a podobu výsledku.

Přesto samotné zaměření se na virtuózní skladby ještě neznamena zásadní změnu procesu nácviку a veřejného přednesu oproti obdobné situaci pracující s jakoukoliv jinou „nevirtuózní“ skladbou. Tato práce tak i přes svou orientaci na charakter procesu nácviку a veřejného přednesu právě virtuózních skladeb bude z velké části pracovat s informacemi a přístupy platnými pro práci s libovolným typem skladeb. Orientace na skladby virtuózního charakteru bude vyjádřena zaměřením se na některé odlišnosti a specifika práce právě s tímto typem skladeb.

V úvodní kapitole budou definovány pojmy „virtuozita“ a „virtuózní skladba“ z hlediska historického vývoje jejich významu a současného chápání těchto termínů. V následující kapitole budou rozebrány jednotlivé aspekty virtuozity spolu s představením základních houslových virtuózních technik a některých virtuózních skladeb, tvořících pilíře virtuózní literatury pro housle.

V následující kapitole bude již prostor věnován samotnému nácviку virtuózních skladeb. Počínaje výběrem a následně prvním seznámením se s dotyčnou skladbou dojde k postupnému představení jednotlivých fází nácviку s ohledem na výhody jednotlivých postupů a návrhů některých konkrétních řešení specifických problémů.

Poslední kapitola bude zaměřena na problematiku veřejného přednesu coby hlavního cíle studia skladby. Na problém bude nahlíženo z hlediska obecných konceptů snažících se postihnout základní rysy problematiky s následným zaměřením se na jednotlivé psychologické i fyziologické faktory. Prostor bude věnován vlivu trémy a dalších stresových faktorů. Popsány budou i některá z obvyklých doporučení a postupů praktických řešení konkrétních problémů.

I přes zohlednění řady odborně respektovaných názorů na řešení konkrétních problémů v rámci nácviку a veřejného přednesu virtuózních skladeb jsou

informace a principy obsažené v práci založené primárně na vlastní zkušenosti autorky s přípravou a prováděním virtuálních skladeb pro housle.

2 Definice termínů „virtuozita“ a „virtuózní skladba“

Existuje celá řada definic, snažících se popsat a vysvětlit termín virtuozita. Většina z nich se shoduje na tom, že virtuozita představuje mimořádnou zdatnost v nějaké činnosti. Na základě této myšlenky je pak ve vztahu k hudbě možné se pokusit definovat virtuozitu jako mimořádnou praktickou zdatnost v hudebním umění.

Termín „virtuóz“ vycházející z latinského slova „virtuoso“¹ má dlouhou historii. Počátky širšího využití tohoto slova lze nalézt již během 16. století. Těžiště významu se v průběhu staletí postupně měnilo od popisu mimořádného či uznávaného teoretika až k modernějšímu chápání termínu označujícího mimořádně zdatného „praktika“. Zásadní změna ve vnímání významu tohoto termínu proběhla právě v přesunu významu z označení velikána teoretického aspektu ve prospěch označení přeborníka praktického. Dnes termín „virtuóz“ zpravidla odkazuje k mimořádně zdatnému hudebníkovi, jenž se dominantně soustředí na sólovou kariéru.

V této práci budeme vycházet z chápání termínu „virtuozita“ coby souboru praktických dovedností či vybavenosti v hudební oblasti, individuálně dovedené na výjimečně vysokou úroveň.²

Virtuózní skladbou je pak v této práci myšlena taková skladba, která klade na interpreta nároky, jež jsou z hlediska profesních standardů v rámci konkrétního interpretačního oboru považovány za vysoce nadstandardní až limitní, a v náležitě kvalitě³ je zpravidla realizovatelná jen pro menšinu profesionálních interpretů dotyčného oboru.

¹ Virtuóz.

² Hodnoceno z hlediska osoby/osob s vysokým stupněm kompetentnosti vzhledem k danému oboru.

³ Blíže bude rozvedeno v kapitole o virtuózních technikách.

3 Představení a popis „virtuózních“ technik a obecných aspektů virtuozity v oboru hry na housle

V této kapitole bude přiblížena charakteristika virtuózních technik. Rovněž budou představeny nejobvyklejší a nejtypičtější virtuózní techniky spolu s dalšími aspekty spjatými s virtuozitou, nebo ji významnějším způsobem ovlivňujícími.

3.1 Co je virtuózní technika

Houslová hra, podobně jako ostatní instrumentální či vokální obory, je jakýmsi souborem celé řady navzájem různě provázaných a na sebe navazujících technik počínaje těmi základními, na které postupně navazují techniky stále obtížnější.

Pro jasnější ilustraci těchto vzájemných vztahů si můžeme představit pyramidu, jejíž základy jsou tvořeny esenciálními technikami, zcela nezbytnými pro samotnou možnost vykonávat (ať už v jakékoli podobě) hru na housle. Takovými technikami jsou třeba správné držení houslí/smyčce, smýkání, dovednost cíleně klást na hmatník prsty levé ruky. Vyšší patro pomyslné pyramidy navazuje např. výměnami poloh, pokročilejšími technikami pravé ruky jako spiccato, apod. Každé další patro přináší náročnější techniky než patro předchozí a pro zvládnutí náročnějších technik bývá často⁴ nutné zvládnout techniky patra předchozího.⁵ Virtuózní techniky pak bývají zpravidla technikami zařaditelnými do nejvyšších pater pomyslné pyramidy⁶.

Druhý úhel pohledu, který se do určité míry projevuje při definování toho, co je či není virtuózní technikou, je pohled „laického diváka“⁷. Základním faktem je v tomto případě skutečnost, že ne vše, co je pro houslistu skutečně obtížné tak

⁴ Ale nikoliv nutně vždy.

⁵ Přirovnání množiny jednotlivých existujících technik k pyramidě má největší slabinu patrně v tom, že obzvláště u pokročilejších technik není možné jednoznačně říct, která je obtížnější případně jednodušší. Toto bývá totiž zpravidla velmi subjektivní. Můžeme se snad odvážit tvrdit, že naučit se přijatelně hrát detaché (jedna ze základních smyčcových technik) je jednodušší než se podobně přijatelně naučit hrát ricochet (výrazně pokročilá smyčcová technika), nicméně rozhodnout zda je obtížnější zvládnout zmíněné ricochet nebo sautillé (rovněž velmi pokročilá smyčcová technika) je již věcí zcela individuální. Jednoduše řečeno, někomu jde snadněji první, jinému druhé.

⁶ Ani zde ovšem není situace zcela jednoduchá. Stejně techniky mohou v závislosti na kompozičním využití dosahovat v různých skladbách odlišné obtížnosti

⁷ Je pravdou, že v tomto ohledu často nenechávají „laického diváka“ na holičkách ani někteří, pravděpodobně ne zcela dozrálí, „odborníci“.

musí i znít nebo vypadat. A naopak, existují techniky, které mohou v některých případech laickému posluchači, byť i třeba znalému klasické, nebo dokonce houslové tvorby, připadat nanejvýš obtížné a tedy poslechově virtuózní, přestože ve skutečnosti jde, pro dostatečně kvalifikovaného houslistu, o nepřiliš obtížné pasáže, které pro něj nepředstavují skutečnou výzvu⁸. Názor „laického diváka“ coby dominantního „zákazníka“ klasické hudby proto měl a stále má nezanedbatelný vliv na to, co je či není považováno za virtuozitu.

3.2 Virtuózní techniky a další aspekty virtuozity

Virtuozita jako taková má více rozměrů než pouze samotnou technickou stránku, byť tato je všeobecně považována za základní a samozřejmou. Bez vyšší technické náročnosti bude jednoduše málokdo hovořit o virtuózní skladbě, byť by tato skladba skýtala např. mimořádné obtíže z hlediska hudební stavby.

Tato podkapitola přiblíží typické virtuózní techniky houslové hry a další aspekty definující finální stupně virtuozity, většinou rovněž nezbytné ke zdárnému nácvičku a přednesu virtuózních skladeb.

3.2.1 Virtuózní techniky

Houslové techniky obecně je možné rozdělit do dvou základních skupin na techniky pravé a levé ruky.

Mezi základní virtuózní techniky levé ruky lze zařadit následující: Dvojhmaty, akordickou hru, flažolety a dvojhmatové flažolety, tzv. pasážovou techniku⁹, výměny mezi vzdálenými polohami¹⁰, pizzicato levou rukou a vibrato.

1) Dvojhmaty

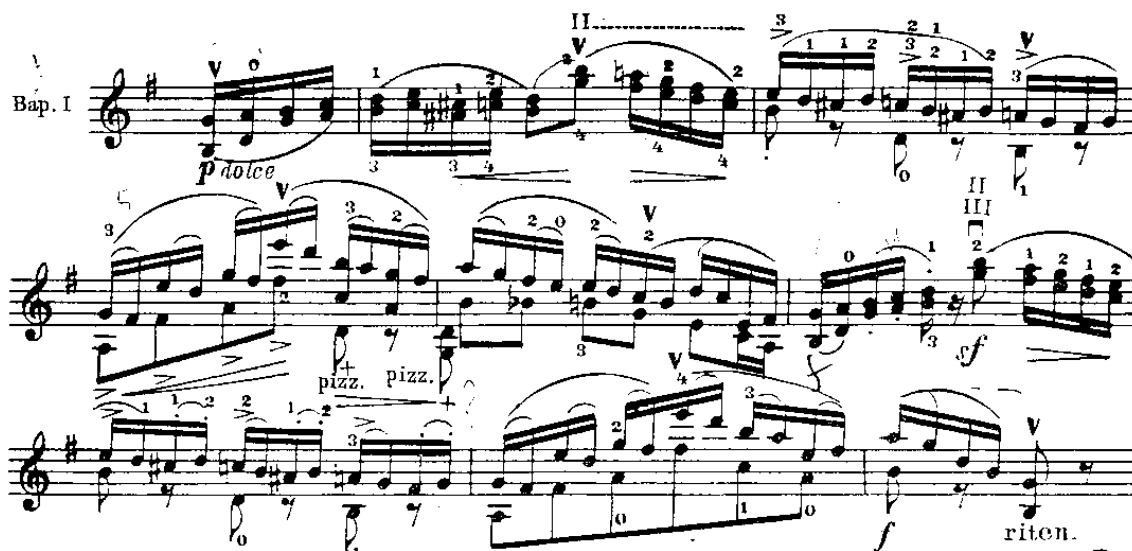
Dvojhmaty jsou technikou vznikající hraním dvou not na sousedních strunách současně. Z hlediska proveditelnosti je možné hrát na housle dvojhmaty

⁸ Houslista by byl ovšem sám proti sobě pokud by se pokoušel svého posluchače přesvědčovat o opaku.

⁹ Pasáže not následující za sebou ve velmi rychlém sledu.

¹⁰ Obvykle 5 a více poloh.

v intervalech primy¹¹ až decimy. Dvojhmaty ve virtuózních skladbách se objevují v libovolné poloze a zpravidla ve sledu alespoň několika dvojhmátů za sebou, kdy může jít o postup, zahrnující dvojhmaty o stejném intervalu, jen s rozdílnou výškou, nebo postup dvojhmátů složený z intervalů různých.



Příkladč. 1: dvojhmátové pasáže složené z různých intervalů.

2) Akordická hra

Akordická hra označuje hru v akordech. Na housle to znamená zahrání tří až čtyř¹² not současně, způsobem kdy obzvláště u akordů složených ze čtyř a více tónů dochází během hraní k rozdělení akordu zpravidla na dva spodní a dva vrchní tóny¹³, které jsou zahrány v rychlém sledu za sebou v rámci jednoho tahu smyku. Akordy složené ze tří tónů je podle uměleckého záměru možné hrát buď opět rozděleně, nebo naráz.

Akordická hra je poněkud silově náročnější technikou jednak z důvodů eliminace zvukových artefaktů, potenciálně vznikajících během přechodů mezi strunami, a také z důvodu situací, kdy během hry akordu dochází k záběru tří tónů současně¹⁴. Při hře tří not současně je nutné pomocí tlaku smyčce překonat výškový rozdíl mezi třemi sousedními strunami, aby tóny mohly zaznít zcela

¹¹ Zdvojení tónu o shodné výšce na dvou sousedních strunách.

¹² Výjimečně i pěti šesti not.

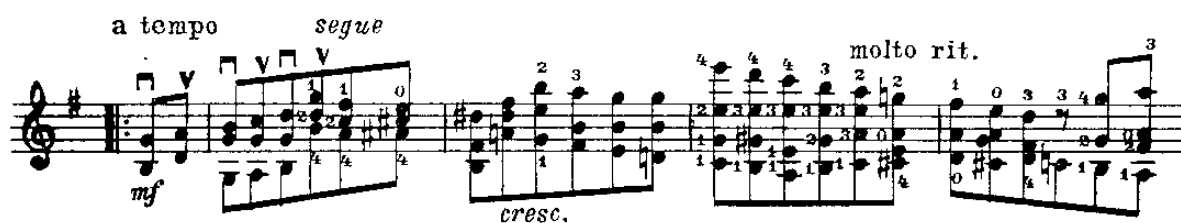
¹³ V případě akordu složeného z pěti tónů pak ze tří a dvou případně obráceně dle podoby nebo pokynů u konkrétního akordu.

¹⁴ Zpravidla akord složený ze tří not.

současně. Další možností hry akordů je tzv. arpeggio, kdy každý z tónů zazní v rámci jednoho smyku samostatně. Tento způsob se od klasické legátové hry liší zpravidla rychlejším vykonáním pohybu v pravé ruce a tudíž kratší prodlevou mezi jednotlivými tóny. Nutno říci, že akordická hra arpeggiem je záležitostí spíše historicky poučené interpretace, zaměřené převážně na barokní a klasicistní hudbu. A proto je pro většinu virtuózní literatury¹⁵ ne zcela vhodná.

Hra akordů je teoreticky možná ve všech polohách. Nicméně vzhledem k silovým požadavkům z hlediska tlaku smyčce na struny a charakteru hry ve vysokých polohách, kde se stoupáním blíže ke kobylce dochází ke snižování tolerance síly tlaku smyčce na struny, nedosahuje zpravidla hra akordů ve vysokých polohách dostatečných zvukových kvalit. Akordy se tak převážně používají v rozmezí první až páté polohy.

Kvůli značným nárokům kladeným na pravou ruku tak hraní akordů rozhodně není záležitostí pouze obratnosti ruky levé, ale jedná se o opravdu komplexní techniku srovnatelnou měrou vytěžující obě ruce.



Příkladč. 2: akordy složený ze tří a čtyř not.

3) Flažolety a dvojhmatové flažolety

U flažoletů a dvojhmatových flažoletů se jedná o techniku hry dostupnou pro všechny strunné nástroje. Princip tkví v jemném doteku struny v určitém místě¹⁶. Výsledkem je konkrétní alikvótní tón s charakterem flétnového zvuku. Hra flažoletových tónů je technika obohacující zvukovou pestrost houslí a umožňující další varianty jak při kompozici, tak interpretaci skladeb.

¹⁵ Mimo Sonát a Partit J. S. Bacha.

¹⁶ Nedojde k promáčknutí struny až na úroveň hmatníku jako u běžného kladení prstů.

Flažolety lze rozdělit na přirozené a umělé. Přirozené flažolety vznikají pouhým letným dotykem prstu na určitých místech struny, zatímco při hře umělých flažoletů dochází nejdříve k pevnému stisku struny na libovolném místě¹⁷ a následně na stejné struně k lehkému „flažoletovému“ dotyku ve vzdálenosti čisté kvarty, nebo kvinty.

Přirozených flažoletů je v rámci struny omezené množství a rozhodně jejich prostřednictvím není možné zahrát třeba stupnicový postup. Zatímco s použitím umělých flažoletů je možné hrát de facto jakoukoliv melodii.

Jednou z vrcholných virtuózních technik je pak hra flažoletů v dvojhmatech. Zde se mají již na mysli hlavně flažolety umělé, které se podobně jako dvojhmaty hrají na dvou sousedních strunách. Oproti dvojhmatům je však pro zahrání dvojhmatových flažoletů zapotřebí participace čtyř prstů na místo dvou u klasických dvojhmatů (dva základní hmaty a dva flažoletové). Toto spolu s mimořádnou citlivostí na správnou vzdálenost mezi základním a flažoletovým hmatem činí z dvojhmatových flažoletů jeden z vrcholů houslového umění z hlediska technické náročnosti.

The image shows a musical score for violin, consisting of two staves. The first staff begins with a 'pizz.' (pizzicato) marking, followed by an 'arco' (arco) marking. The music features a series of notes with fingerings (0, 2, 3, 4, 3, 2, 0) and a dynamic marking 'ff' (fortissimo). The second staff starts with a dynamic marking 'p' (piano) and continues with complex fingering and double stops.

Příklad č. 3: ukázka flažoletové pasáže obsahující flažolety přirozené, umělé i dvojhmatové.

¹⁷ Zpravidla prvním, výjimečně druhým prstem.

4) Tzv. pasážová technika¹⁸

Již samo velmi rychlé tempo vytváří u této techniky skutečně virtuózní dojem často i v případech, kdy dotyčná pasáž pro hráče ve skutečnosti příliš obtížná není. Jedná se vlastně o jednu ze zcela základních virtuózních technik, která se objevovala již v období baroka¹⁹. Jde jednoduše o zpravidla delší sérii bezprostředně po sobě následujících not alespoň z většiny o stejných rytmických hodnotách probíhající ve velmi rychlém tempu. Může se pojít s dalšími virtuózními technikami jako třeba ricochet, sautillé nebo třeba dvojhmaty.



Příklad č. 4: typická ukázka pasážové techniky.

5) Výměny mezi vzdálenými polohami

Ve virtuózních skladbách často nastane okamžik, kdy je nutné se během dvou tónů přesunout po hmatníku o větší vzdálenost než jen dvě či tři polohy. Samo o sobě se jedná o pokročilou dovednost vyžadující vyšší stupeň technické vybavenosti hráče. O skutečně virtuózní techniku se začíná jednat ve chvíli, kdy vzdálenost mezi dvěma tóny dosahuje cca pěti a více poloh, obzvláště tehdy pokud je tento přechod ztížen dalšími faktory jako třeba rychlé tempo nebo jiná současně přítomná virtuózní technika či technická komplikace.

¹⁸ Pasáže not následující za sebou ve velmi rychlém sledu.

¹⁹ A. Vivaldi, J. S. Bach aj.



Příklad č. 5: znázornění skoku ze spodní polohy do deváté polohy. V tomto případě navíc přes tři struny, ze struny g na strunu e.

6) Pizzicato levou rukou

Pizzicato levou rukou je jednou z virtuózních technik, která se objevila a zaznamenala rozvoj ve spojitosti s osobou Niccolò Paganiniho²⁰. Jde o brnkání tónů prsty levé ruky. Obtížnost zde spočívá ve faktu, že kromě samotného brnkání je levá ruka současně pochopitelně zodpovědná za zajištění hmatů brnkanych tónů. Z tohoto důvodu se jedná o obtížnější variantu, než jakou je pizzicato rukou pravou.

Velmi často se ve virtuózních skladbách objevuje ve formě jakýchsi pasáží složených z not hraných pizzicatem s doplněním o občasné údery smyčcem imitující zvuk pizzicata ve chvílích, kdy není technicky možné zahrát notu touto technikou.

Росо ріу vivo [Нежного живее]

Příklad č. 6: ukázka pasáže, která doprovází melodii hranou pizzicatem v levé ruce (noty označené symbolem „+“).

²⁰ Narozen dne 27. 10. 1782 v Janově, zemřel dne 27. 5. 1840 v Nice.

Mezi základní virtuózní techniky pravé ruky lze zařadit následující: Ricochet, sautillé, řadové staccato, akordická hra²¹, pizzicato, přechody ob jednu či dvě struny.

1) Ricochet

Jedná se o techniku „hozeného“ smyku, kdy je smyčec přibližně na ploše své horní poloviny vržen určitým způsobem proti struně, kde se následně odráží, což vede ke vzniku tónů znějících v rychlém sledu za sebou. Tímto způsobem je nejčastěji hráno cca tři až šest not na jeden „tah“ smyčce, nicméně reálně je možné zahrát dokonce více než deset not.

Nejčastěji se hraje na smyk směrem dolů, nicméně objevují se i obrácené varianty. Jde především o situace souvislých pasáží v technice ricochet, kdy se technika střídavě provádí smykem dolů, následně vzhůru, a tak stále dokola. Tímto způsobem se často hrají například rozklady akordů.

Ricochet je jednou z technik zavedených a hojně používaných Paganinim, která hrála nadále významnou úlohu obzvláště v houslové literatuře devatenáctého století.



Příklad č. 7: ukázka techniky ricochet.

2) Sautillé

Virtuózní házený smyk hraný velmi rychle uprostřed smyčce. Jeden „tah“ na jeden tón. Má řadu podobných rysů se spiccato, oproti kterému je však obecně rychlejší a dochází při něm pouze k vylehčení a opětovnému zatížení smyčce. Vzhledem ke

²¹ Hra na více než dvou strunách současně.

svému charakteru je tak předurčeno k využití spolu s rychlou virtuózní pasážovou technikou.

3) Řadové staccato

Samotné staccato znamená výrazné oddělení noty od okolního hudebního textu dosažené jednak zvýrazněním začátku noty a určitým zkrácením jeho délky. V této základní variantě bývá hrána jedna nota na jeden smyk.

Řadové staccato pak označuje sérii staccatovaných not provedených v rámci jednoho smyku. Coby virtuózní technika se pak zpravidla provádí v co nejrychlejším tempu. Na jeden smyk je tímto způsobem možné dle šikvosti houslisty zahrát až cca sto not. Tato technika může být rovněž spojena s obtížnou pasáží z hlediska techniky levé ruky.



Příklad č. 8: noty pod obloučkem s tečkami na ukázce znázorňují řadové staccato.

4) Pizzicato

Jak již bylo napsáno výše, pizzicato je technika, kdy je tón vytvářen nikoliv tahem smyčce, ale brnkáním prstem o strunu. V tomto případě je brnkání prováděno pravou rukou²².

Výhodou oproti použití levé ruky pro brnkání je možnost tímto způsobem zahrát výrazně komplikovanější kompozice. Zatímco pizzicato levou rukou je záležitostí spíše efektu, u varianty pro pravou ruku lze již mluvit o plnohodnotném rejstříku dostupném u hry na housle.

²² Za možného současného držení smyčce.

Mimo tyto techniky je pak nutné do souboru virtuózních technik zařadit i opravdu detailní a vysoce pokročilou práci s technikami „jednoduššími“²³, které ovlivňují výslednou podobu dané skladby stejně, ne-li více, než samotné virtuózní techniky. Součástí výčtu virtuózních technik jsou tak po právu i techniky základnější, provedené na „mistrovské“ úrovni.

3.2.2 „Mistrovská“ úroveň

Podléhali bychom mylnému dojmu, pokud bychom se domnívali, že k tomu, aby byl houslista považován za virtuóza, stačí nějakým způsobem ovládnout výše zmíněné virtuózní techniky. Jde především o úroveň do jaké je provedení technik dovedeno. Pro virtuozitu, v pravém smyslu slova, je přípustná pouze úroveň mistrovská²⁴. Tedy taková, kdy pro virtuóza nejsou jakékoli potřebné techniky v bezchybném podání překážkou pro realizování jeho uměleckého záměru v interpretované skladbě²⁵.

„Mistrovskou“ úroveň lze také chápat jako míru přirozenosti provádění daných technických prvků. V případě virtuózních technik tak jejich virtuózní provedení znamená takové provedení, kdy je dotyčná technika prováděna se stejnou lehkostí a přirozeností jako kterákoli ze základnějších technik.

Zároveň je ovšem samozřejmostí mistrovské provedení nejen výše uvedených „virtuózních“ technik, ale všech technik v rámci houslové hry včetně těch nejelementárnějších. I zdánlivě triviální úkony jako např. kontakt smyčce se strunou, vibráto levou rukou, apod., mají zpravidla zcela jinou podobu u začátečníka, pokročilého hráče nebo právě virtuózního hráče.

²³ Např. možnost podle potřeby vhodně měnit charakter vibráta, vědomá práce se změnami místa a způsobu smýkání za účelem konkrétního zvukově-uměleckého výstupu, apod.

²⁴ Tj. bezchybná - člověk ze své podstaty dělá chyby, ovšem u pravého virtuóza by ideálně mělo jít jen o sporadické výjimky potvrzující pravidlo.

²⁵ Můžeme možná stále tvrdit, že některý virtuóz ovládá jistou techniku lépe než jiný, ale v optimálním případě by nemělo jít o nic víc než subjektivní polemiku, případně by takové tvrzení mělo být objektivně ospravedlnitelné pouze pro konkrétní techniku a nikoliv jako obecný popis celkové úrovně dotyčných virtuózů způsobem virtuóz A je lepší než virtuóz B. Na rozdíl od sportu a ostatních „změřitelných“ disciplín samozřejmě nelze přesně stanovit, který hudebník je lepší než jiný, přesto při výraznějších rozdílech mezi dotyčnými hudebníky je přijatelné a dokonce i možné dojít ke zcela objektivnímu soudu.

Při nácviu virtuózních skladeb tak je pochopitelně nutností nejen ovládat pokročilé „virtuózní“ techniky využití v konkrétním přednesu, ale zároveň dosahovat mistrovství²⁶ ve všech „základnějších“ aspektech hry na housle.

3.2.3 Hudební inteligence coby nutná součást virtuozity

Termínem hudební inteligence je v tomto kontextu myšlena schopnost vnímání hudebního obsahu po logické i emocionální stránce a vytváření konkrétních výstupů²⁷ na základě těchto vjemů a vlastní získané zkušenosti.

Virtuozita má nezřídka tendenci být chápána²⁸ jen jako pouhý soubor technických dovedností na vysoké úrovni. Jako logičtější varianta se nicméně jeví tvrzení, že virtuozita, coby termín označující zcela vrcholnou způsobilost v daném oboru, by měla postihovat všechny aspekty dotyčné činnosti významnějším způsobem se podílející na dosažení této úrovně. A takovým aspektem hudební inteligence bez pochyb je.

V praxi pak hudební inteligence znamená schopnost orientace ve struktuře skladby po stavební²⁹ stránce a zároveň po stránce hudebně výrazové, kdy oba tyto prvky se dle typu a charakteru konkrétní skladby do různé míry prolínají. Významně se také uplatňuje nejdříve při vytváření dílčí a následně i výsledné podoby skladby. Má samozřejmě také zásadní vliv při vytváření originální podoby interpretace. Výsledkem tohoto vlivu je pak jedinečné osobité pojetí díla lišící se mezi jednotlivými interprety intenzitou originality projevu.

3.3 Shrnutí nejzásadnějších skladeb „virtuózní“ houslové literatury

Virtuózními skladbami máme na mysli skladby, které kladou na hráče vysoké nároky v alespoň v jednom, spíše však ve více aspektech virtuozity. Virtuózních

²⁶ Nebo se mu alespoň silně blížit.

²⁷ Názorů.

²⁸ Často u hodnotitelů s nepřilíš vysoce rozvinutou úrovní vnímání.

²⁹ Hudebně formální.

skladeb pro housle i jejich autorů je ohromné množství. Zde si některé z nejtypičtějších a z hlediska utváření a rozvoje chápání virtuozity nezákladnějších přiblížíme společně se stručným přiblížením jejich autorů především z hlediska pojetí a ovlivnění rozvoje virtuozity.

Johann Sebastian Bach (1685 - 1750) - ač sám nebyl na rozdíl od ostatních dále zmiňovaných autorů houslovým virtuózem, je autorem jednoho z nejzásadnějších děl houslové a možná i hudební literatury vůbec, šesti sonát a partit pro sólové housle. Toto dílo se sestává ze tří sonát a tří partit určených již autorem pro provedení houslemi.

Nejedná se v případě tohoto díla o virtuózní skladby ve stylu pozdějšího paganinského chápání virtuozity nicméně i tak jde o technicky nesmírně náročné dílo kladoucí nemenší nároky i na hudební inteligenci interpreta.

Sonáty a partity jsou pro houslového virtuóza zcela fundamentálním dílem, se kterým se zpravidla setkává v průběhu celé kariéry.

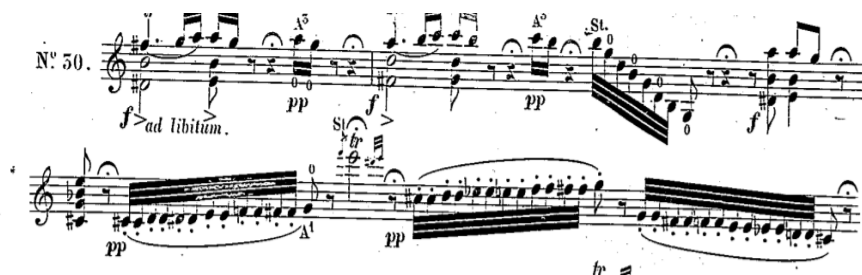


Příklad č. 9: Allemande z partity č. 1 J. S. Bacha

Niccolò Paganini, významný houslista a skladatel již v útlém dětství projevili zájem o hudbu, jeho prvním učitelem stal otec Antonio Paganini, který zvolil k rozvinutí synova talentu metodu velmi tvrdé až drastické výuky. Netrvalo dlouho a Paganini byl již kolem roku 1801 slavný po celé Itálii.

Paganini zásadním způsobem ovlivnil vznik a rozvoj kultu instrumentální virtuozity. Jeho tvorba je pro houslovou literaturu zásadním přínosem protože přišel s celou řadou z velké části zcela nových, virtuózních a technických prvků. Můžeme zmínit

např. pizzicato levou rukou, dvojhmatové flažolety, virtuózní řadové staccato, ricochet, stupnicové postupy v oktávách a decimách. Jeho 24 Capricií coby Paganiniho zásadní dílo tento přínos zřetelně ilustruje. Jako příklad jednoho z jeho dalších proslulých virtuózní děl můžeme zmínit skladbu *Nel cor piu non mi sento*.



Příklad č. 10: *Nel cor piu non mi sento*.

Heinrich Wilhelm Ernst³⁰ – houslista, skladatel a pedagog, který se proslavil mnoha virtuózními skladbami pro sólové housle, z nichž nejznámější je *Poslední růže léta*. Ernst byl fascinovaný Paganinim, kterého nejednou vyhledával a během jeho cvičení ho údajně dokonce i odposlouchával. Brzy však jeho osobnost skladatele a houslisty rostla a získal si pověst dalšího Paganiniho.

Nebudeme daleko od pravdy, pokud jeho *Poslední růže léta*³¹ označíme za jednu z nejnáročnějších skladeb pro housle, která byla kdy napsána. Z dalších Ernstových děl lze zmínit transkripci Schubertovy skladby *Král duchů*³².



Příklad č. 11: hlavní téma ze skladby *Poslední růže léta*.

³⁰ Narozen roku 1812 v Brenč, zemřel roku 1865 v Nice.

³¹ *Poslední růže léta* je původem básně irského básníka Thomase Moora, kterou zhudebnil irský skladatel John Andrew Stevenson, původně však pro klavír.

³² *Erlkönig* – na motivy balady J. W. Goethe.

Henryk Wieniawski³³ byl významný polský houslista a skladatel, jehož díla patří mezi základní součásti virtuózního repertoáru. Je autorem rozsáhlého množství skladeb různé náročnosti, díky čemuž jsou jeho díla velmi často vyžadována na houslových soutěžích téměř všech věkových kategorií, a jsou tak pevnou součástí etapy rozvoje všech mladých houslistů aspirujících na profesionální, případně dokonce virtuózní úroveň. Wieniawského skladby se krom své technické náročnosti vyznačují také značnou poslechovou atraktivitou, což může být považováno za další příčinu široké oblíbenosti jeho skladeb jak mezi houslisty, tak i mezi posluchači.

Mezi jeho stěžejní skladbu, která jistě mnohé z houslistů provázela převážně při přípravě k přijímacím zkouškám na konzervatoře, či dokonce ještě dříve je jeho druhý Houslový koncert d moll op. 22 vyznačující se poměrně dosažitelnými technickými nároky a mimořádnou hudební atraktivitou. K méně často hraným koncertům patří jeho neméně krásný první houslový koncert fis moll. V samotném úvodu se hráč musí vypořádat s decimovými postupy, následují akordy ve vyšších a relativně choulostivých polohách, což lze snad chápat jako jeden z důvodů relativně nižší oblíbenosti tohoto koncertu oproti koncertu druhému. Mezi jeho drobné sklady patří Scherzo-Tarantelle op. 16, Légende op. 17, Polonaise D dur op. 4, Polonaise A dur op. 21, Variace na originální téma op. 15.

2

SCHERZO: TARANTELE.

—*—

VIOLON. H. Wieniawski Op. 16.

Presto.

leggero à la position

Příklad č. 12: H. Wieniawski - Scherzo Tarantelle

³³ Narozen 1835, Lublin, 1880 Moskva.

Eugéne Ysaÿe³⁴ byl významný houslový pedagog, skladatel a především houslista.

Houslovou literaturu obohatil zejména o 6 sonát pro sólové housle. Toto dílo dosahuje do dnešních dob mimořádné popularity a bez nejmenších pochybností se řadí na samotný vrchol literatury pro sólové housle, nejen kvůli svým vysokým technickým nárokům a přítomnosti řady originálních technických řešení, ale zejména pro své nesmírné hudební kvality převyšující v tomto ohledu většinu ostatní virtuózní houslové literatury. Po právu jsou tak jedním ze stěžejních pilířů repertoáru houslových virtuózů. Zážitkem, vedoucím Ysaÿe ke zkomponování sonát, byl poslech koncertu Josepha Szigetiho³⁵, který na tomto koncertě přednesl sonáty a partity J. S. Bacha, jež se tak staly předobrazem pro vznik Ysaÿových sonát. Všechny Sonáty mají relativně vysoké technické nároky, v rámci kterých Ysaÿe využívá i svého originálního hudebního jazyka, který v každé ze sonát dosahuje zcela jedinečné podoby dané autorovu snahou o vzájemnou charakterovou odlišnost jednotlivých sonát. To je patrné třeba v Sonátě č. 6, kde velmi impozantním způsobem využívá španělského tance Habanera.

Allemande

Lento maestoso (♩ = 72)

Příklad č. 13: první věta z Ysaÿovi čtvrté sonáty pro sólové housle

³⁴ Narozen roku 1858 v Lutychu, zemřel roku 1931 v Bruselu.

³⁵ Maďarský houslový virtuóz, narozen 1892. Zemřel 1973 v Lucernu.

4 Nácvik virtuózních skladeb a jeho podmíněné faktory

Technická způsobilost hráče se přímo odráží ve výběru vhodné skladby, kde i v rámci virtuózních skladeb lze vysledovat jistou posloupnost v obtížnosti vedoucí od „méně pokročilých“ až po nejnáročnější díla houslové literatury.

Předpokládáme li, že hotový houslový virtuóz se již nemusí při výběru skladby rozhodovat podle její obtížnosti, pak v typickém případě během vzdělávacího procesu je zpravidla úkolem pedagoga posoudit, jak vysoké nároky skladba klade na žáka a odpovědět si na otázky zda je úroveň žáka dostatečná pro úspěšné zvládnutí skladby, a zda techniky a prvky v ní obsažené jsou v danou chvíli optimální pro efektivní rozvoj konkrétního žáka.

4.1 Technická způsobilost hráče s ohledem na výběr skladby

Dalším aspektem, který je třeba pečlivě zvážit, je otázka technického nadhledu. Tedy dilema, zda je vhodné věnovat se studiu skladby na samé hranici aktuálních možností konkrétního hráče, či zda raději zvolit skladbu se zachováním bezpečného technického nadhledu.

Výhodou první varianty je možnost výraznějšího edukačního přínosu. Cílený nácvik technik a dovedností na hraně aktuálních možností hráče má silný potenciál tyto hranice posunout vpřed. Volba skladby se zachováním technického nadhledu bude naopak pravděpodobně preferována ve chvíli, kdy bude prioritou hráče dosažení co nejvyšší kvality provedení dané skladby, zpravidla pro účely koncertu, nebo soutěže, v krátkodobém či střednědobém horizontu³⁶. Případně bez ohledu na časový horizont bude zachování dostatečného technického nadhledu optimální postup v případě hráče, jehož technická úroveň již není dále aktivně rozvíjena.

Během technického vývoje hráče dochází k prvnímu seznámení se s pokročilejšími technikami³⁷ obvykle prostřednictvím primárně edukačních kompozic, tj. etud či souborů cílených nástrojových cvičení, apod. Po základním pochopení a ovládnutí

³⁶ Cca do doby kolem jednoho roku.

³⁷ Tedy i virtuózními technikami.

konkrétní techniky ve „cvičném“ prostředí lze tuto dále rozvíjet vybráním vhodné virtuózní skladby.

Pokud by se interpret rozhodl pro hru virtuózní skladby obsahující technické prvky, se kterými se buď vůbec nesešel, nebo nedošlo alespoň na základní úrovni k úspěšnému ovládnutí takového prvku, bude zvolená skladba plnit nanejvýš úlohu instruktážní etudy bez reálné vyhlídky na přiměřeně kvalitní veřejné provedení v dohledné době.

Autorka se proto nedomnívá, že jsou virtuózní skladby v rámci edukačního hlediska nejvhodnějším subjektem do zcela „první“ linie při seznamování se s novými prvky houslové hry. O poznání vhodnější jsou ale pro intenzivnější práci na konkrétních technikách a jejich efektivním rozvoji. Většina virtuózních skladeb je z estetického hlediska zpravidla výrazně atraktivnější než obvyklé edukační modely a kompozice a také se zde tyto techniky zpravidla neobjevují v „laboratorní“ oddělenosti, ale v rámci určitého hudebního kontextu a prolínají se do jisté míry s technikami a prvky dalšími.

Při výběru virtuózní skladby je podle účelu a zamýšleného cíle vhodné vybírat skladbu s požadavky buď na shodné úrovni s aktuálně zvládnutou technickou úrovní hráče (edukační účely), nebo s výraznějším technickým nadhledem (pro účel dosažení maximální kvality veřejné produkce). Pochopitelně je důležité při výběru zohlednit i míru způsobilosti hráče z hlediska hudebních nároků skladby coby nutného předpokladu k co nejbližšímu přiblížení se ideálu virtuózní úrovně.

Při kombinaci výrazného technického nadhledu a požadavku na edukační přínos nácvičce či naopak nedostatku tohoto nadhledu pro účely dosažení maximální kvality veřejného provedení tak zpravidla nebývá požadovaný cíl optimálně naplněn.

4.2 Nácvič virtuózních skladeb

Samotný nácvič virtuózních skladeb může mít mnoho konkrétních podob v závislosti na individuálních preferencích, přesto většina aspektů těchto rozdílných přístupů bude do značné míry obdobná, případně bude vykazovat

alespoň srovnatelné rysy. Z velké části se bude u různých přístupů podobat i souslednost jednotlivých etap nácvičku, byť v tomto ohledu lze již pozorovat určité odchylky.

Následující popis možného nácvičku virtuózních skladeb bude vycházet z vlastní zkušenosti autorky, přesto bude obohacen i o náhled ze širší perspektivy, čerpající především z rad a postupů formulovaných „oborovými kapacitami“³⁸. Součástí popisu jednotlivých etap bude rovněž naznačení alternativních variant a některých možných odlišností.

4.2.1 Budování představy o díle

Jedním z prvních kroků realizovaným po volbě skladby obvykle bývá seznámení se se skladbou prostřednictvím nahrávky. Tento krok je běžný nejen při studiu nové, dosud zcela neznámé skladby, ale je obvyklý také v případě volby pro hráče již známé skladby. Zařazení tohoto kroku není neobvyklé dokonce ani za situace, kdy danou skladbu hráč již v minulosti úspěšně prováděl.³⁹

Většina lidí má po rozhodnutí realizovat nějaký větší plán - např. zakoupit drahou věc nebo vykonat složitou činnost - tendenci získat o věci či činnosti co nejvíce dostupných informací, na základě kterých si chtějí vytvořit lepší výchozí pozici pro realizaci zvoleného cíle. Tomuto běžnému racionálnímu vzorci odpovídá i chování interpreta, který se nejprve pomocí poslechu seznamuje se skladbou, kterou zamýšlí realizovat. Pomocí poslechu si utváří přesnější představu o budoucí podobě nácvičku skladby a jeho časové náročnosti, případně o jiných úskalích vybrané kompozice.

Dalším účinkem poslechu je formování hudební představy o skladbě. Pomocí poslechu má interpret možnost si poměrně rychle vytvořit základní představu o hudebním charakteru dané skladby a její hudební stavbě, což může být velmi užitečné při samotném nácvičku, kdy interpret nemusí vše „vytvářet“ od začátku,

³⁸ Profesori vysokých hudebních škol, odborníci v houslové metodice.

³⁹ V takovém konkrétním případě pak poslech nahrávky nicméně slouží více osvěžení již jednou získaných vjemů a nacvičených dovedností, která hráči umožní buď oprášit již jednou vybudovaný základ a začít na něm stavět, či jej naopak přebudovat a vydat se cestou odlišného pojetí.

ale má možnost eventuálně svobodně vycházet z interpretace jiných houslistů. V takovém případě má možnost převzít dle svého uvážení prvky podle něj již vyřešené a drobné či větší změny provádět pouze na místech, která by dle interpretova hudebního vkusu a názoru měla mít jinou ideální podobu.⁴⁰

Možným rizikem tohoto přístupu je vytvoření fixace na určitou konkrétní interpretaci a z toho plynoucí omezení ve vlastní tvořivosti interpreta.

Jednou z možností jak čelit tomuto riziku je poslechnout si více různých interpretací. Dnešní doba je z hlediska dostupnosti kvalitních nahrávek více než příznivá. Kromě dnes již pomalu ustupujících CD je k dispozici ohromné množství nahrávek renomovaných umělců na celé řadě internetových stránek a platforem⁴¹, mnohé z nich jsou nadto zdarma nebo za velmi přijatelnou cenu. Je však třeba mít i tak stále na zřeteli, že ani tento přístup nemusí vést k naprosté eliminaci rizika fixace.

V některých případech ovšem interpret naopak preferuje nejdříve vytvoření svého vlastního, zcela autentického, hudebního názoru na danou skladbu a za tímto účelem záměrně vynechá poslech nahrávek⁴² dané skladby do doby, než si na skladbu jejím studiem vytvoří vlastní názor. Poslech nahrávek pak v tomto případě poslouží ke srovnání vlastní interpretace s ostatními a také jako zdroj inspirace pro případné změny a úpravy v již vytvořeném konceptu.

4.2.2 Příprava textu skladby a její studium

Před samotným počátkem nacvičování virtuózní skladby je samozřejmě nezbytně nutné se důkladně seznámit s notovým zápisem skladby. Čtení hudebního zápisu ovšem nezahrnuje jen seznámení se se zapsanými výškami not nebo s rytmickým členěním, ale zahrnuje rovněž pochopení dynamické, tempové a hudebně výrazové struktury skladby včetně jejího vnitřního logického⁴³ členění a identifikaci technických prvků⁴⁴. Kognitivně jde v případě komplexnějších skladeb o natolik

⁴⁰ Často se interpreti liší skutečně pouze v drobnostech, které jsou z hlediska laického posluchače již velmi obtížně zaznamatelné. Naopak jindy mohou být změny opravdu zásadní.

⁴¹ Např. youtube.com, Spotify, aj.

⁴² Případně živých provedení.

⁴³ Hudebně formálního.

⁴⁴ K alespoň informativnímu seznámení s použitými technickými prvky pochopitelně dochází již ve fázi výběru skladby z hlediska vhodnosti pro konkrétního hráče. Zde je ovšem míněno spíše praktičtější seznámení

náročný mentální proces, že je nutné přistoupit k jeho rozdělení často na více úseků.

Studium skladby začíná od elementárních prvků, kterými jsou správné přečtení zapsaných výšek not a rytmické členění skladby⁴⁵ s důrazem nikoliv na úroveň technického provedení, ale na pochopení těchto aspektů zápisu včetně vypracování potřebných instrukcí pro pozdější možnost jejich opakovaně úspěšného provádění⁴⁶.

Po úplném zvládnutí tohoto kroku je možné přenést pozornost na prostudování dynamických, výrazových a tempových instrukcí autorem skladby použitých, včetně identifikace skladbou vyžadovaných technických prvků spolu s počátkem jejich implementace⁴⁷.

Pochopení logické⁴⁸ struktury skladby pak může probíhat podle osobní preference konkrétního hráče libovolně i před začátkem samotného „praktického“ studia⁴⁹, ideálně však ne později než souběžně s předchozím krokem⁵⁰. Ze všech výše zmíněných aspektů se jedná o nejteoretičtější prvek studia, pro jehož pochopení nemá samotné využití nástroje příliš velký význam.

4.2.3 První čtení, elementární prvky skladby

První čtení virtuózní skladby má za cíl zajistit správné pochopení zápisu po stránce výšek not a rytmické struktury.

s dotýcnými technikami zahrnující jejich alespoň „základní“ realizaci a také zasazení do souvislosti s ostatními aspekty konkrétní skladby.

⁴⁵ I když je teoreticky možné do jisté míry provádět tuto část přípravy bez nástroje, tak s touto variantou přirozeně spjatá omezení zásadně snižují její účinnost. Studium elementárních prvků tak dominantně probíhá s aktivním využíváním nástroje.

⁴⁶ Zpravidla se jedná o zaznamenání prstokladů.

⁴⁷ I dynamické, tempové či výrazové instrukce dané skladby je pochopitelně možné studovat „bez nástroje“ s výrazně větším potenciálem než v případě využití stejné strategie při studiu čistě elementárních prvků. Může to být jeden z prostředků jak si usnadnit pozdější udržení nadhledu nad studovanou skladbou. Možné je i studium primárně s nástrojem doplněné o variantu bez nástroje dle potřeb a preferencí.

⁴⁸ Formální.

⁴⁹ Ještě před seznámením se s elementárními prvky.

⁵⁰ Logické chápání skladby se může významně projevit v podobě provedení skladatelových instrukcí v jejím rámci.

Podle úrovně hráče je možné na základě potřeby řešit tyto prvky najednou nebo odděleně. V případě odděleného studia dává smysl začít nejdříve správným určením zapsaných výšek not a až po úspěšném prostudování se přesunout k práci na pochopení rytmické struktury. Při tomto postupu je pak během procházení not s ohledem na jejich výšky možné pro vyšší efektivitu procesu zjednodušit rytmickou strukturu způsobem, kdy má každá nota stejnou rytmickou hodnotu, nebo kdy je na základě nejkratších rytmických hodnot objevujících se v konkrétní skladbě rozdělena každá nota podle své délky na adekvátní počet těchto kratších hodnot⁵¹. Druhý popsany způsob rytmického zjednodušení je především v případě mladších studentů edukačně velmi zajímavou volbou, neboť umožňuje již během procesu procházení výšek not poměrně nenáročně a účinně budovat pevný základ chápání rytmické struktury.

Při práci na procházení rytmické struktury je pak velmi efektivní využití metronomu, který dodá jasný rámec nepřipouštějící ani drobné odchylky a celkově usnadňující pochopení rytmické logiky v dané skladbě.

Práce na čtení elementárních prvků probíhá⁵² v pomalém tempu na základě konkrétních nároků skladby a individuálních charakteristikách hráče.

4.2.4 Pokročilejší čtení zápisu skladby

Po zvládnutí elementárních aspektů skladby⁵³ lze efektivně přistoupit ke čtení a nácvičku pokročilejších prvků. Myšleny jsou hlavně dynamické, tempové a výrazové instrukce autora konkrétního díla. Během tohoto kroku probíhá také seznamování s využitými technickými aspekty skladby, především s ohledem na zasazení těchto technik do konkrétního kontextu.

Tempo, dynamika i výrazové pokyny jsou navzájem značně provázané aspekty, které dohromady zásadním způsobem definují charakter a podobu skladby. Z toho

⁵¹ Pokud je nejkratší rytmickou hodnotou ve skladbě hodnota šestnáctinová, tak při hraní noty čtvrt'ové hráč zahrane čtyři šestnáctinové noty ve výšce dotyčné čtvrt'ové noty.

⁵² S výjimkou tempově výrazněji volnějších skladeb.

⁵³ Viz předchozí podkapitola.

důvodu dává patrně největší smysl provádět čtení těchto prvků současně, případně upřednostnit jeden při současném zachování povědomí o ostatních.

Charakter skladby je pochopitelně více či méně ovlivněn i použitými technikami ve virtuózních skladbách, nicméně tento vliv nebývá zpravidla natolik stěžejní, jako u instrukcí dynamických, tempových a výrazových.

Hlavním důvodem pro upření intenzivní pozornosti na tyto prvky během relativně raného stádia praktického studia skladby je snaha o zamezení samovolného vytvoření špatných návyků z důvodu neúplného či chybného přečtení ve skladbě uvedených instrukcí na počátku studia skladby, které by později bylo třeba pracně opravovat⁵⁴.

Je velmi důležité věnovat již od začátku plnou pozornost správnému přečtení autorových instrukcí jednak z důvodu položení zdravých základů skladby, na kterých bude možné dále smysluplně stavět, a také zmíněné eliminace možnosti chybného pochopení autorových instrukcí, jež by v případě opravování nevhodného či špatného návyku mohlo znamenat i citelné zvýšení časových nároků pro nácvik dotyčné skladby. Málokdy se stává, že by hráč během nácviku neměnil nic oproti stavu v počátcích studia skladby. Ideálně by ovšem mělo jít o relativně drobnější úpravy uměleckého rázu v rámci originálních instrukcí, nikoli o opravu chyby plynoucí ze špatného nebo neúplného přečtení těchto pokynů.

4.2.5 Pokročilý nácvik

Hlavním úskalím virtuózních skladeb bývá zpravidla nácvik samotných virtuózních technik využitých v konkrétní skladbě, kdy cílem je dosažení nejvyšší možné dokonalosti virtuózních prvků vzhledem k hudebnímu kontextu dané skladby, na základě možností daného hráče.

Konkrétní způsoby nácviku se pochopitelně liší podle jednotlivých druhů technik. Dalším aspektem ovlivňujícím používané nácvikové metody je dosavadní míra nácvikového pokroku v rámci dané skladby. Přes tyto definující vlivy lze ovšem

⁵⁴ Zde platí, že co se hráč naučí v rané fázi nácviku, má jeho mozek silnou tendenci chápat jako nejpřirozenější variantu, ke které se zcela automaticky upíná, často i po úspěšném přeučení.

vysledovat i některé často se uplatňující principy, objevující se u různých typů nácvikových metod, které lze chápat v poněkud univerzálnějším měřítku.

Zásadním, možno říci univerzálním, principem vhodným pro více nácvikových metod jak v rané etapě nácviku, tak i během finální fáze před veřejným provedením, je především nácvik v pomalejším tempu⁵⁵. To poskytuje hráči více času pro optimální zvládnutí daného problému a také možnost vědomého pochopení dané záležitosti.

V úvodní fázi nácviku hraje zásadní roli právě cvičení v pomalém tempu, které poskytuje hráči podmínky pro náležité zvládnutí především technických problémů vyskytujících se ve virtuózní skladbě. Je zde kladen důraz na intonační čistotu, hladkost výměn a celkově může mírně převažovat orientace na úskalí kladená na techniku levé ruky⁵⁶. Pomalé cvičné tempo je vhodné volit tak, aby bylo hráčem možné náležitě souběžně kontrolovat techniku levé i pravé ruky. Nácvik probíhá ideálně již ve správném rytmu a s reflektováním autorových instrukcí v rámci možností zvoleného pomalejšího cvičného tempa. Vhodné může být rovněž využití metronomu pro zachování rytmické přesnosti.

Nácvik v pomalejším tempu bývá rovněž vhodné strukturovat do kratších logických celků volených podle potřeby a charakteru konkrétních úseků. Tyto úseky je pak možné cvičit podle jejich individuální obtížnosti, případně je dále členit.

Pro zvládnutí jednotlivých technických problémů virtuózních skladeb je poměrně běžně nutné procvičovat třeba i jen přechod mezi dvěma notami, nebo v případě dvojhmatu či akordu věnovat určitý čas výhradně zafixování a intonačnímu vyladění tohoto jediného hmatu. Obecně platí, že v úvodní etapě nácviku virtuózní skladby se většina času věnuje jednotlivým notám, přechodům mezi nimi, orientaci na jejich zvukovou kvalitu, lze tedy celkově říci kratším úsekům skladby. Teprve postupem času se délka nacvičovaných úseků prodlužuje a dochází ke skutečnému vytváření hudebních kontextů.

Možnými metodami pro efektivnější nácvik v rámci pomalejšího cvičného tempa může být např. tzv. cvičení „na rytmy“. Jedná se o proměnné rytmizování úseků

⁵⁵ Oproti tempu výslednému.

⁵⁶ Nikoli ovšem za cenu opomíjení dalších technických a výrazových aspektů.

tvořených stejnými rytmickými délkami. V originálním tempu se jedná zpravidla o velmi rychlé pasáže tvořené obvykle šestnáctinovými či kratšími délkami. Efektem této nácvikové metody je zvýšení obratnosti prstů levé ruky v konkrétní pasáži díky postupnému rozdělování a procvičování vždy jiných určených not v malých skupinách v průběhu konkrétní pasáže stylem např. 2 noty rychle – 2 noty pomalu a takto dokola s postupně se měnícím rytmickým modelem.

Další metodou je tzv. „řetízek“, u kterého dochází ke zdvojování každé noty a jejímu legátovému svázání s notou následující⁵⁷. Výhodou „řetízku“ je poskytnutí dostatku času k hmatovému uvědomění díky zdvojování not, při zachování nároku na zvukovou čistotu a transparentnost, dále požadavek na co nejefektivnější změnu hmatu vyžadovanou hrou v legátu⁵⁸.

Jak roste technický nadhled nad danou skladbou, je možné se postupně přibližovat k finálním tempům skladby s důrazem na zachování a přenesení kvalit dosažených v pomalejším tempu do temp postupně stále rychlejších. Zde je nutná opatrnost před uspěcháním této fáze. Občas může být dokonce nutné se v tempu zase o kousek zpomalit, pokud se ukáže, že v novém tempu dochází k poklesu kvality.

V této etapě je rovněž postupně možné zaměřit se podrobněji na interpretační stránku skladby. Jelikož skladatelovy instrukce by v této chvíli již měly být v základní míře vyřešeny, je možné se nyní soustředit po hudební a výrazové stránce na způsoby, jakými je možné určený ideální charakter skladby co nejlépe vystihnout a podpořit, případně rozvinout.

V tomto směru se nabízí celá řada prostředků. Je třeba se začít intenzivně zabývat vlivem aspektů houslové hry, jakými jsou např. charakter vibráta, stanovení smýkacího místa na smyčci, plocha použitých žíní, poloha smyčce na strunách vůči kobylce a hmatníku a dalšími, na celkový charakter skladby. Zde už bývá hráč odkázán na svůj vlastní hudební názor na danou skladbu⁵⁹, neboť instrukce autorů

⁵⁷ Bez ohledu na rytmus a artikulaci originálního zápisu.

⁵⁸ Mezi dvěma legátovanými notami není žádná přirozeně vzniklá časová prodleva, která by dávala možnost částečně „zamaskovat“ nedokonalost ve změně hmatu na rozdíl od not hraných na samostatné smyky.

⁵⁹ V případě žáka či studenta může spoléhat i na rady svého pedagoga.

většiny virtuózních skladeb již v tomto směru nebývají příliš konkrétní a většinou končí u pokynů typu „dolce“⁶⁰, „appassionato“⁶¹, apod.

Ovšem ani v této již značně pokročilé fázi nácviu virtuózní skladby nejsou zpravidla virtuózní technické prvky pro hráče samozřejmostí a je třeba jim nadále věnovat velkou pozornost. Nácviu probíhá obvykle už na delších úsecích, ale v případě nejobtížnějších technik je i v této fázi zcela běžné pravidelně a intenzivně zdokonalovat inkriminovaná místa podle potřeby po notách způsobu, popsanými výše. Dokonce i u míst, která jsou hráčem považována za vyřešená, je vhodné občas zvolit pomalejší tempo pro utvrzení dosažené úrovně.

Základním faktem o hře na nástroj obecně - v případě pokročilých virtuózních technik obzvláště - bohužel je, že bez pravidelného opakování naučené dovednosti či techniky nevyhnutelně degradují. Z toho důvodu je nutné zejména v případě virtuózních skladeb tyto cvičit s denní pravidelností, pokud je záměrem dosáhnout maximální možné úrovně jejich provedení.

4.2.6 Hra z paměti a její učení

Byť se nejedná striktně o podmínku virtuozity, je obvyklé provádět ve většině případů virtuózní skladby veřejně tzv. „z paměti“. Kromě možnosti věnovat všem dostupnou pozornost samotné skladbě a nemuset být „zaměstnáván“ čtením not, je neopominutelným důsledkem hry z paměti i efekt tohoto počínání na diváky, pro které se obvykle jedná o fascinující a obtížně pochopitelný fenomén, který sám o sobě indikuje virtuozitu.

Nácviu z paměti začíná zpravidla ještě předtím, než se o něj hráč začne aktivně snažit. Samotný nácviu virtuózní skladby, pokud probíhá na denní bázi, postupem času vytváří intenzivní hudební představu dotyčné skladby a totéž lze říct o hmatové i smykové představě. Většinou pak hráč dokáže již během samotného pokročilejšího nácviu zahrát kratší či delší úseky skladby z paměti bez speciálního nácviu, což je velmi výhodná výchozí pozice pro cílené učení se skladby z paměti.

⁶⁰ Sladce.

⁶¹ Vášnivě.

Cílený nácvik z paměti pak znamená systematicky procházet skladbu po kratších úsecích se zaměřením na schopnost zahrát ji bez nahlížení do not. Samotné procházení skladby pak může mít relativně libovolnou podobu. Může probíhat např. tak, že hráč si nejdříve přehraje z not kratší úryvek skladby⁶², který se následně pokusí zopakovat bez použití not atd. Po naučení se několika těchto úseků za sebou je vhodné pokusit se tyto úseky spojit a zopakovat v celku předtím, než se přistoupí k opakování.

Nelze zpravidla očekávat, že projít si jednou tímto způsobem skladbu postačí pro její dokonalé zapamatování. Obvykle je nutné celý proces učení se skladby z paměti několikrát zopakovat než dojde ke spolehlivému zapamatování.

Zajímavá je rovněž otázka jakým kognitivním způsobem je vhodné se snažit skladbu zapamatovat. Bohužel na tuto otázku není vůbec snadné odpovědět hlavně z důvodu ohromné pestrosti parametrů lidské psychiky, které mohou hrát v tomto procesu roli. Zjednodušeně řečeno lze nejspíš tvrdit, že ve většině případů je každý z možných kognitivních přístupů určitou jedinečnou syntézou vědomého logického přístupu a intuitivních psychicko - motorických procesů.

⁶² Určení vhodné délky úryvku se odvíjí od povahy skladby vzhledem k obtížnosti opakování daného úryvku, kdy jednoduchá melodie, nebo nepříliš složitá pasáž opakujícího se modelu, je výrazně snadněji zapamatovatelná a zopakovatelná, než prokomponovaná akordická kompozice. Určení vhodné délky se rovněž odvíjí od míry zapamatování si skladby během období před začátkem jejího cíleného učení se z paměti.

5 Veřejný přednes virtuálních skladeb

Jako v mnoha obdobných situacích není konečným cílem samotné studium, ale praktické provedení výsledku studia. V tomto případě přednes studované virtuální skladby veřejně.

Realizace veřejného přednesu skýtá mnohá úskalí, z nichž některá lze ze své podstaty do jisté míry zohlednit při samotném nácviku skladby, zatímco jiná nikoliv.

Mezi faktory, na které se lze připravit již v průběhu nácviku⁶³ patří zajištění optimálního technického nadhledu nad danou virtuální skladbou a dostatečná „automatizace“ jejího provedení. Toto je otázkou výběru skladby, vhodné strategie a odpovídající intenzity nácviku.

Na jiné aspekty problematiky přednesu skladby na veřejnosti má však samotný nácvik zanedbatelný vliv. Příkladem zde může být problematika trémy, coby aspektu, který může mít na kvality veřejného přednesu významný a v některých situacích i zcela zásadní vliv.

5.1 Mentální kapacita hráče, její význam k veřejnému přednesu a způsoby jejího rozvoje

Problematika úspěšné realizace veřejného přednesu skladby nespočívá pouze v náležitém způsobu nácviku, nebo v jeho intenzitě, ale ovlivňuje jí celá řada dalších faktorů. Je neustále potvrzovaným faktem, že přednes skladby na veřejnosti před publikem znamená zcela rozdílnou zkušenost oproti hraní skladby v soukromí bez přítomnosti jiných osob. V čem se tyto dva typy situací liší, z jakého hlediska je přednes před publikem obtížnější a čím je možné se tento jev pokusit vysvětlit?

Pokud hrajeme sami „doma“, tak se ve většině případů můžeme věnovat výhradně procesu samotné hry a nic dalšího nezaměstnává naši pozornost. V okamžiku

⁶³ Nebo dokonce ještě před samotným jeho zahájením.

veřejného přednesu se množství přijímaných a vyhodnocovaných podnětů jednak informačního a ještě daleko významněji emočního charakteru může zvětšit i zcela zásadním způsobem a tím na sebe upoutá velkou část pozornosti do té míry, že tato chybí v dostatečném rozsahu pro samotný přednes nacvičeného výkonu.

Z tohoto jevu je možno dospět k závěru, že pro úspěšné provedení skladby je potřebný určitý minimální rozsah mentální pozornosti, odpovídající charakteru a obtížnosti skladby či dalších faktorů. Při nedostatku potřebné kapacity, snížené odvedením určité části pozornosti jinými faktory, plynoucími z charakteru veřejné produkce, lze zcela reálně očekávat potíže s provedením interpretované skladby.

5.1.1 „Mentální kapacita“

Termínem „mentální kapacita“ budeme pro potřeby této kapitoly chápat dostupné množství mentální energie a pozornosti umožňující průběh procesů vnímání a reakcí na podněty v danou chvíli u konkrétní osoby.

Maximální hladina mentální kapacity se variabilně proměňuje na základě mnoha faktorů. Z dlouhodobého hlediska můžeme jmenovat za všechny životní styl, zdravotní stav, ne/náchylnost k požívání alkoholu či návykových látek, ad. Z krátkodobého hlediska jsou pak ovlivňující i faktory každodenního rázu předcházející v blízkém horizontu veřejné interpretaci, jako např. kvalita nedávného spánku, úroveň dodržení optimálního pitného režimu, stravy či konzumace stimulačních potravin⁶⁴.

Mentální kapacitu je možné analogicky přirovnat ke svalu. Ten je schopen podávat jen určitý omezený výkon definovaný svými přirozenými dispozicemi a ovlivněný případným cíleným tréninkem. Postupem času se souvislým používáním a vznikající únavou hranice jeho maximálního výkonu snižují⁶⁵. Podobně funguje i mentální kapacita, která⁶⁶ umožňuje současný průběh více mentálních úkonů až do úrovně své, v dané chvíli maximální, hranice. V případě souvislého intenzivního zatěžování dochází k nástupu únavy, snižování její

⁶⁴ Zde je myšlena například káva, čaj či čokoláda, apod.

⁶⁵ Sval se unavuje.

⁶⁶ Obdobně jako procesor ve výpočetní technice.

maximální hranice a tedy ke zmenšování kapacity pro vnímání probíhající situace, její hodnocení a reakci na ni.

V případě veřejného provádění skladby to prakticky znamená nutnost zohledňovat množství a intenzitu potřebných mentálních procesů, které jsou nezbytné pro úspěšné provedení skladby, ke konkrétní mentální kapacitě. Pokud úspěšná produkce určité skladby vyžaduje mentální úkony, jejichž náročnost se pohybuje v dané chvíli na hranici mentální kapacity konkrétního hráče, nebo dokonce nad ní, lze s velkou pravděpodobností předpokládat, že takové provedení bude trpět výraznějšími nebo dokonce zcela zásadními nedostatky. Naopak pro dosažení vysoké pravděpodobnosti úspěšného veřejného provedení skladby v náležitě kvalitě je třeba, aby nároky mentálních procesů byly nejen nižší, než je v danou chvíli vrchní hranice mentální kapacity interpreta, ale aby si zachovaly i výraznější rezervu pro účely zvládnutí dalších psychologických jevů provázejících problematiku veřejného přednesu, jako kupříkladu stres či trému.

Podobně jako je možné trénovat svaly a zvětšovat tím jejich objem a výkonnost, je analogickým způsobem možné posilovat i mentální kapacitu právě jejím častým a intenzivním používáním.

Vhodné tak je zaměřit se již během nácviu na maximální zautomatizování co největšího množství prvků a úkonů v rámci dané skladby. Tím je možno do značné míry ulehčit od vědomé kontroly těchto součástí a naskýtá se možnost tuto uvolněnou mentální energii použít pro provádění dalších nutných úkonů spojených s danou skladbou nebo obecně veřejným přednesem, případně čistě pro utvoření rezervy v rámci mentální kapacity.

5.1.2 Nároky veřejného přednesu skladby na mentální kapacitu

Mimo úkony zahrnující samotné technicko - hudební provedení skladby se během veřejného přednesu uplatňují i další vlivy, které je třeba brát v potaz z hlediska nároků na mentální kapacitu.

Jednou ze zásadních odlišností veřejné produkce skladby od hraní „doma“ je fakt, že v případě veřejného přednesu tento probíhá zpravidla v prostorech, které

z hlediska dosavadní zkušenosti s hraním skladby nemá hráč často příliš osvojeny⁶⁷, a tento přednes především probíhá⁶⁸ před přítomným publikem. Hráč pak má tendenci⁶⁹ věnovat těmto „neznámým“ aspektům pozornost a obzvláště u hráčů, z hlediska veřejného přednesu nepříliš zkušených, může docházet k významnému zatížení mentální kapacity právě těmito vlivy. Vzhledem k instinktivním kořenům této orientace na „neznámé“ faktory se jedná o aspekty obtížně ovlivnitelné na vědomé úrovni.

Další proces, ke kterému může často v návaznosti na zmíněnou orientaci na okolí docházet, je zvýšená aktivita hráčova sebehodnocení, jak vlivů pocházejících z charakteru prostředí⁷⁰, tak z hlediska spokojenosti s vyprodukovaným výsledkem ve vztahu ke snaze zajistit publiku za každou cenu dle hráčova názoru ideální kvalitu provedení skladby. Zvýšená snaha o maximální dokonalost má opět přirozené kořeny plynoucí z lidské snahy působit v očích ostatních lidí co nejlépe. Tato tendence má bezpochyby své výhody spočívající hlavně ve vlastní motivaci podat co nejlepší výsledek, přesto vede k dalšímu zatížení mentální kapacity, se kterým je třeba počítat.

Konkrétní podoba i intenzita zmíněných aspektů se individuálně různí, a to někdy velmi výrazně, na základě charakteru osobnosti konkrétního hráče a vlivu jeho okolí. Všechny uvedené aspekty je pak více než vhodné dlouhodobě kultivovat za účelem omezení možnosti rozvoje těchto v principu stresových faktorů do vážných psychických překážek⁷¹, kdy kýženým výsledkem této kultivace má být maximálního omezení jejich nároků na mentální kapacitu.

Zatímco v podmínkách „domácího“ prostředí má hráč naprostou většinu své mentální kapacity dostupnou pro samotné provedení skladby, vzhledem k nepřítomnosti výše zmíněných faktorů, vážících se zpravidla až k samotnému veřejnému provedení, tak během veřejného provedení je část mentální kapacity nutné vyhradit pro vypořádání se právě s těmito faktory. Z toho důvodu je třeba počítat se zajištěním dostatečného nadhledu nad prováděním skladby projevujícím

⁶⁷ Odlišnost prostředí může spočívat jak v akustických a vizuálních odlišnostech, tak v psychologickém vnímání prostoru především v podobě různých pocitů.

⁶⁸ Z logiky věci.

⁶⁹ Která má svůj původ v přirozeném fungování lidské mysli.

⁷⁰ Například změna parametrů hráčem produkovaného zvuku plynoucí z odlišných akustických podmínek daného prostoru.

⁷¹ Např. tréma.

se tím, že pro náležité provedení skladby je třeba pouze část a nikoliv celá mentální kapacita, kterou má konkrétní hráč k dispozici.

5.1.3 Vlivy působící na mentální kapacitu a možnosti jejího rozvoje

Mentální kapacita není parametr s konstantní hodnotou. Podobně jako celkový fyzický stav a kondice těla podléhá podobně i mentální kapacita různým vlivům ovlivňujícím její aktuální kondici. Stejně jako fyzický stav těla je utvářena a ovlivňována po dlouhodobé i krátkodobé stránce a je rovněž možné ji trénovat a tím posilovat.

Dlouhodobými vlivy se má na mysli především životní styl, který definuje kromě stavu těla i psychickou kondici a tedy i mentální kapacitu. Zde platí totéž, co bývá uváděno při popisech různých životních stylů ve vztahu k především fyzické stránce těla. Do jisté míry i proto, že fyzická a duševní pohoda jsou spolu významně provázány⁷². Základními podmínkami pro dobrou kondici mentální kapacity je tak pravidelný režim v rámci životního stylu, především pravidelný dostatek spánku, rozumné návyky v konzumaci potravin a především pak redukovaný přísun návykových látek jako je třeba alkohol⁷³. Jak bylo také zmíněno výše i celkově dobrý fyzický stav má rozhodně pozitivní vliv na kondici mentální kapacity.

K faktorům dlouhodobě ovlivňujícím kondici mentální kapacity patří rovněž její trénink. Podobně jako při posilování svalů i mentální kapacita je posilována a tím zvětšována pravidelným intenzivním používáním. Především takovým, při kterém dochází k jejímu vytěžování poblíž nebo na hranici její maximální úrovně⁷⁴. Při dlouhodobém a častém používání mentální kapacity kolem úrovně jejího horního limitu se její velikost přirozeně zvětšuje.

Aktuální kondice mentální kapacity přirozeně podléhá i vlivům krátkodobým, které se vesměs shodují s faktory určujícími vhodný dlouhodobý životní styl, jen s tím rozdílem, že se dějí během výrazně kratšího časového období zpravidla v řádu

⁷² Ač tento zjevný fakt stále obtížně nachází své místo v povědomí euro-americké společnosti.

⁷³ O horších a nebezpečnějších látkách ani nemluvě.

⁷⁴ Což jsou nezřídka právě i okamžiky veřejného přednesu.

několika hodin až dní. Základem je opět dostatečný spánek a vhodný pitný i stravovací režim. K tomu je třeba ještě započítat míru psychických i fyzických nároků kladených na hráče v těchto krátkodobých časových úsecích. Přehnané vytěžující požadavky či události spolu s nedostatkem odpočinku mají obzvlášť neblahý dopad na kondici mentální kapacity. Je tak vhodné se již cca 48 hodin před konkrétní veřejnou produkcí zaměřit na dodržování pro hráče optimálního režimu za účelem dosažení co nejlepší kondice mentální kapacity během samotné produkce.

5.2 Aspekty veřejného přednesu a jejich možné zvládnání ve vztahu k mentální kapacitě hráče

Již bylo zmíněno, že pro náležitou úroveň veřejného přednesu je nutné brát v úvahu nejen nesmírně spleťtí sérii naučených pohybů a činností coby výsledek nácviku skladby, ale různé další, především psychologické faktory.

Tento „mix“ procesů pak musí být svým rozsahem plynule zpracovatelný mentální kapacitou v reálném čase během hudební produkce. V opačném případě by se na některý z procesů z této pomyslné směsi nedostalo prostoru a ze zkušenosti lze tvrdit, že toto se nejdříve projeví na některém z úkonů nutném pro úspěšný přednes skladby⁷⁵.

Proto, aby si hráč zajistil co nejvyšší šanci, že veřejný přednes úspěšně zvládne, je tedy žádoucí, aby si vytvořil co největší nadhled nad prováděním skladby⁷⁶, naučil se pracovat s psychologickými faktory veřejného přednesu⁷⁷ a konečně uměl se dostat do optimální mentální i fyzické kondice během času přednesu.

⁷⁵ Není samozřejmě zcela vyloučeno, že může nastat situace, kdy hráč pro samotnou náročnost skladby nemá prostor být například nervózní, ale zcela jistě se nejedná o událost obvyklou.

⁷⁶ Tedy snížil její subjektivní náročnost pro svou osobu vzhledem k využití mentální kapacity.

⁷⁷ Snížil jejich vliv na svou mentální kapacitu.

5.2.1 Všeobecný nadhled nad skladbou

Jedním z faktorů kriticky nutných k úspěšnému provedení skladby je dostatečný nadhled nad skladbou plynoucí jednak z vhodného výběru samotné skladby, který optimálně reflektuje především technické⁷⁸ možnosti konkrétního hráče. Dále také čerpá z vhodného způsobu nácvičku zahrnujícího náležitě vycvičení a ovládnutí technických aspektů, jež při dostatečné intenzitě v tomto nácvičku vedou k přirozenému, jinak také řečeno z velké části automatickému, provádění samotné skladby bez nutnosti přílišného soustředění na způsob provádění jednotlivých úkonů.

S dostatečným nadhledem nad skladbou vzniká důležitá „rezervní“ zóna v mentální kapacitě hráče, která je připravena ke zpracovávání dalších⁷⁹ vlivů ovlivňujících veřejný přednes. Tyto by při absenci rezervní zóny ubíraly v mysli prostor úkonům nutným k zdárnému provedení díla a tím negativně ovlivňovaly kvalitu jeho provedení.

Dosažením optimálního nadhledu nad skladbou se rozumí stav, kdy hráč nemusí podrobně dohlížet na provádění každého jednotlivého úkonu ve skladbě, ale může si dovolit pouze dohlížet „shora“ na náležité automatické provádění těchto více než důkladně naučených úkonů a případně se konkrétněji věnovat jen svým uměleckým záměrům. Skladba je hrána do jisté míry automaticky, nikoliv však mechanicky. Hráč stále na celý průběh dohlíží, ale nikoliv z primárně z hlediska soustředění se na provádění jednotlivých technik a úkonů, ale z hlediska celkového vnímání skladby coby cesty mysli a těla systémem pevně naučených a důkladně zažitých postupů. Této míry přirozenosti až instinktivnosti přednesu je možné dosáhnout pouze systematickým, jednotným a zároveň velmi intenzivním nácvičkem.

V ideálním případě se skladba sama stává v jistém smyslu úkonem, o kterém není třeba během samotného přednesu přemýšlet, neboť probíhá de facto automaticky a je třeba jen sebe sama skrze celý proces provést. Neznamena to pochopitelně, že každý přednes konkrétní skladby od stejného interpreta bude zcela totožný. Naopak, z přirozenosti procesu se v rámci naučeného postupu vždy vyskytne celá

⁷⁸ Pochopitelně ale i hudební.

⁷⁹ Především psychologických.

řada odlišných nuancí v závislosti na citlivosti vnímání konkrétního posluchače. Během přednesu se mohou přihodit i výraznější obměny vzniklé ovšem buď chybou⁸⁰, nebo zásahem hráče⁸¹, zpravidla v místech s nižšími nároky pro daného hráče a tudíž větším dostupným prostorem v jeho mentální kapacitě umožňujícím i během samotného přednesu být do jisté míry kreativní.

Úvahy o nadhledu nad konkrétní skladbou by měly začít už ve chvíli výběru skladby zhodnocením hráčovy především technické úrovně vzhledem k požadavkům skladby⁸². Pokud hráč nedosahuje potřebné technické úrovně, nejspíše skladbu nezahraje a už vůbec není reálné vytvoření si jakéhokoliv nadhledu nad ní. Vhodné není ani, pokud hráč potřebné úrovně sice dosahuje, ale tato úroveň tvoří vrchol jeho momentálních možností. Ani v tomto případě není příliš reálné myslet na vytvoření si dostatečného nadhledu. Nadhled coby „zautomatizování“ úkonů ve skladbě je možné si vytvořit jen ve chvíli, kdy techniky a prvky v ní použité jsou hráčem více než bezpečně zvládnuté a bez potíží provozovatelné, a to ideálně již ve chvíli výběru skladby⁸³.

5.2.2 Psychologické vlivy veřejného provádění skladeb

Během veřejného vystupování může být hráč, a velmi často i bývá, vystaven působení celé řady specifických psychologických prvků, které zpravidla nemá možnost zažít během provádění skladby v rámci nácviku ať už sám, nebo za případné přítomnosti svého pedagoga.

Tyto faktory se obecně odvozují od přirozené instinktivní tendence vnímat své okolí a to obzvláště v případě, kdy si je hráč vědom, že se na něj toto okolí⁸⁴ primárně soustředí. Na jedné straně se tak většinou formuje touha předvést se před publikem v co nejlepším možném světle a zároveň na druhé straně klíčí obava ze selhání. V patrně nejobvyklejším případě se ve většině hudebníků⁸⁵ v různém

⁸⁰ I přes sebedokonalejší přípravu a talent hráče je chyba vždy možná.

⁸¹ Ať už spontánním nebo vědomým.

⁸² Na rozdíl od nedostatku technických kvalit nehrozí v případě nepřítomnosti kvalit hudebních riziko, že by hráč skladbu nezahrál a z této skutečnosti plynoucím strachem si výrazněji zatěžoval dostupnou mentální kapacitu nebo dokonce působil stres.

⁸³ Mimo situace, kdy má skladba edukační účely a v dohledné době není primárním požadavkem její veřejný přednes.

⁸⁴ V tomto případě tedy publikum.

⁸⁵ A pochopitelně nejenom hudebníků.

poměru a intenzitě mísí obě zmíněné tendence. Do jisté míry jde o prospěšný vliv vzhledem k přednesu skladby, kdy může být tento faktor nápomocný při zajištění plného soustředění a upřednostnění činností nutných pro úspěšné provedení skladby z hlediska priority v rámci dostupné mentální kapacity. Komplikace samotné mohou nastat při výrazném zvýšení intenzity prožitku touhy po předvedení se a patrně ještě výrazněji při rozvinutí strachu ze selhání. V takovém případě lze většinou mluvit o trémě.

Tréma se většinou definuje jako rozpor mezi touhou po úspěchu⁸⁶ a strachem ze selhání, kdy touha po úspěchu motivuje k předvedení se, zatímco strach z neúspěchu velí „utéct“. V každém případě je však tento stav jistého „rozpolcení“ výsledkem dvou emocionálně mimořádně silných a intenzivních prožitků, které vzhledem ke své intenzitě založené na přirozených lidských instinktech⁸⁷ získávají prioritu v rámci mentální kapacity a výrazně omezují její využití pro samotný přednes skladby.

Zvládání trémy během veřejného provádění skladby nabývá na důležitosti i z toho důvodu, že i při existenci optimální míry nadhledu nad skladbou bývá přítomnost trémy škodlivou až likvidační záležitostí. Zvládnutí trémy pak v ideálním případě vede k zásadnímu snížení nároků psychologických vlivů na mentální kapacitu, a tím se redukuje i riziko negativního ovlivnění veřejného vystoupení.

Existuje celá řada doporučení a „tipů“ radících jak se vypořádat s trémou. Z těch nejobvyklejších lze uvést např. vědomou práci s dechem⁸⁸, autosugesci⁸⁹, dostatek odpočinku nebo myšlení na příjemné věci⁹⁰.

Tréma se vyskytuje velmi individuálně. Někdo k ní má přirozené sklony, jiný méně nebo skoro vůbec. Může se rozvinout, ale dá se naopak i odstranit nebo alespoň omezit.

⁸⁶ Často nevybíravým způsobem požadovanou okolím dotyčného člověka.

⁸⁷ Bojuj nebo uteč.

⁸⁸ Dýchání „zhluboka“.

⁸⁹ Např.: „Zvládnou to.“ „Umím to.“

⁹⁰ Málolteré z těchto nebo podobných doporučení je však reálně použitelné přímo během veřejného provádění skladby z důvodu vysokých nároků na mentální kapacitu.

Základním krokem pro eliminaci trémy během veřejného přednesu skladby je v první řadě důkladné zvládnutí nastudování a nácviku skladby⁹¹, které zásadně omezuje vznik chyb během přednesu a znemožňuje vytvoření stresu plynoucího se strachu z nedostatečně zvládnutého úseku skladby.

Dalším mnohokrát ověřeným řešením je časté a pravidelné vystupování před publikem, které umožňuje pomalu navykat psychiku na tento typ zátěže. Postupem času nabízí nejen možnost vyzkoušet si různé úkony a přístupy za účelem omezení trémy, ale přirozeným způsobem rovněž z veřejného vystupování pomalu činí rutinu.

5.2.3 Mentální a fyzická připravenost na veřejný přednes

Pro maximalizování šance na úspěšné veřejné provedení skladby je třeba se optimálně připravit i po mentální a fyzické stránce.

Jak již bylo řečeno v kapitole 4.1.3, mentální kapacita není samozřejmou a stále konstantně stejnou hodnotou, ale reaguje na různé vlivy. Pro účely veřejného přednesu je vhodné její kondici dostat na co nejvyšší úroveň. Lepší kondice znamená větší prostor pro úkony spojené s přednesem a rovněž větší rezervu.

Významnou roli, obzvláště pak během přednesu rozsáhlejších děl, jako např. houslové koncerty či jiné vícevěté cykly, nebo v případě sólových recitálů má také připravenost fyzická. Fyzickou připraveností se má na mysli celková připravenost těla a obzvláště svalů podílejících se na samotné hře. Při nedostatečné fyzické přípravě vzhledem k hranému programu může hráči během pokročilé fáze veřejného vystoupení „dojít dech“. Neznaменá to většinou, že by hráč nemohl hrát, nicméně začne docházet k postupně gradujícímu negativnímu vlivu na přednes projevujícím se selháváním hlavně technických aspektů skladby obecně počínaje těmi obtížnějšími a postupem času selháváním i těch méně komplikovaných.

⁹¹ Dosažení ideálního nadhledu nad skladbou.

Fyzická příprava v tomto případě nespočívá v provozování silových cvičení, ale spíše je záležitostí vhodného životního stylu jak dlouhodobého tak krátkodobého, specifického tréninku a zkušenosti.

Co se týče životního stylu, platí podobné zásady jako v případě ovlivňování kondice mentální kapacity. Trénink pak v tomto případě znamená budování vytrvalosti hraním dlouhých skladeb nebo programů, které lze provozovat i ve cvičných podmínkách tím, že se skladby nebo delší programy provádějí celé podobně jako přímo na koncertech. Tím se buduje zkušenost s vlastní vytrvalostí, vnímáním známek únavy a vhodnou reakcí na ně. Zkušenosti jsou obzvláště v případě delších recitálů důležitý prvek, který umožňuje efektivně si rozvrhnout sílu a zabránit případnému přehnanému nasazení, potenciálně pramenícího ze zmiňované psychologické touhy po úspěchu a „předvedení se“, v počátcích programu, které by mohlo negativně ovlivnit závěr programu a způsobit, když ne nic horšího, celkovou nevyrovnanost hudebního pásma.

6 Závěr

Témata nácviu skladeb a jejich přednesu jsou stále se vracejícími a opakujícími okruhy zájmů. Aktuálnost těmto problematikám dodává především fakt, že se jedná v obou případech a obzvláště pak u problematiky veřejného přednesu o silně individuální záležitosti mající pochopitelně přesah i do jiných hudebních oborů mimo samotnou houslovou hru.

Vzhledem k různosti lidských vlastností a předpokladů jak mentálního, tak fyzického druhu, je pro každého hráče maximálně přínosné zaměřovat se na nalézání nejúčinnějších variant a přístupů jak vzhledem k nácviu skladby, tak i jejímu veřejnému přednesu. Navzdory ohromnému množství dostupných zkušeností a doporučení pro obě témata, odvozenému na základě několika staletí rozvoje houslové pedagogiky a kultury veřejného přednesu, je hráč nucen najít si pro sebe nejvhodnější přístup z velké části sám. Všechny zkušenosti a doporučení, odrážející právě zmíněnou lidskou různost, pak samozřejmě slouží spíše coby vodítka a rady jakým směrem je možné a snad i smysluplné se vydat při vlastním hledání ideálního stavu. Konkrétní doporučení sama o sobě sice u někoho můžou přímo vést k dosažení kýženého cíle, ale u jiné individuality mohou znamenat třeba jen navedení na určitý směr, případně v některých případech být pro konkrétního hráče pouze slepou uličkou. Zda je konkrétní doporučení přínosem či ne je pak záležitostí ryze individuální.

Z obou zmíněných okruhů na pevnějších a konkrétnějších základech stojí problematika nácviu skladeb. Samotná specifika nácviu virtuózních skladeb se od nácviu skladeb „nevirtuózních“ výrazně neliší. Rozdíl spočívá především v intenzitě nácviu spíše než v potřebě použití odlišných nácvikových strategií. Dalším aspektem hrajícím klíčovou roli pro nácvik skladby je potřeba správného určení technicko–hudební úrovně hráče vzhledem ke konkrétní skladbě a cílům, jaké jsou hráčem od studia skladby očekávány.

Komplikovanější situace nastává při nahlédnutí do problematiky veřejného přednesu skladeb. Zde už všechny rady, zkušenosti a doporučení mohou pouze vybízet hráče k vyzkoušení různých přístupů, které má pak možnost zpětně zhodnotit a zvážit jejich případný přínos. Fenomén veřejného přednesu je natolik

komplikovaným procesem s tolika proměnnými faktory, že prakticky je možné se a priori připravit pouze na minimum aspektů této problematiky a z větší části je veřejný přednes procesem, jehož optimální zvládnání je podmíněno především pravidelným praktikováním této činnosti usměrňovaným vědomou snahou o aplikaci dle hráčova názoru nejvhodnějších kroků vedoucích k dosažení optimální úrovně veřejného přednesu v kombinaci se zpětným hodnocením dosažených výsledků.

Prameny a literatura

Literatura

Žídek, F. Čeští houslisté tři století. 1. vyd. Praha: Panton, 1979. ISBN 35-575-79.

Budiš, R. Housle v proměnách staletí. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1975. ISBN 02-142-75

Farga, F., Paganini – Román umělcova života, překlad Kostohryz, J., Supraphon, Praha – Bratislava 1969

Internetové zdroje

https://cs.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach

https://en.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Wilhelm_Ernst

https://en.wikipedia.org/wiki/Henryk_Wieniawski

https://en.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Ysa%C3%BF

https://en.wikipedia.org/wiki/Niccol%C3%B2_Paganini

https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_technique#Bowling_techniques

https://en.wikipedia.org/wiki/Stage_fright