

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Bicí nástroje

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Metodika hry na melodické bicí nástroje

Ivo Hermanovský

Vedoucí práce: doc. Daniel Mikolášek

Oponent práce: MgA. Ladislav Bilan

Datum obhajoby: 14. 6. 2022

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Music arts

Percussion

BACHELOR'S THESIS

**METODOLOGY OF PLAYING MELODIC PERCUSSION
INSTRUMENTS**

Ivo Hermanovský

Supervisor: doc. Daniel Mikolášek

Opponent: MgA. Ladislav Bilan

Date of defense: 14. 6. 2022

Academic degree: BcA.

Prague, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Metodika hry na melodické bicí nástroje

vypracoval(a) 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.

Abstrakt

Bakalářská práce se zabývá shrnutím mých dosavadních poznatků o výuce hry na melodické bicí nástroje. Cílem je utřídit a systematicky seřadit veškeré aspekty, které je potřeba při hraní na tyto nástroje dodržet a které zároveň hráči samotnou hru usnadňují. Jako pedagog s téměř dvacetiletou praxí, a zároveň student, vycházím zejména z kombinace těchto dvou oblastí.

Práce může být cenným textem zejména pro zájemce hry na bicí nástroje, ale kromě již popsaných faktů také nabízí prostor pro další rozvoj analytického myšlení v souvislosti s osvojením jiných hráčských dovedností.

Bachelor thesis deals with summarization of my present knowledge of teaching to play melodic percussion instruments. My goal was to sort out and to arrange all the aspect needed to meet the successful approach of playing these instruments. As a teacher myself with almost 20 years of experience, and as a student as well, I take advantage of the combination of both of these fields.

The thesis might be highly – valued text for those interested in playing the percussion as well as a good studying material and source for subsequent development.

Klíčová slova:

Melodické bicí nástroje, marimba, vibrafon, xylofon, zvonkohra, metodika, technika,

Keywords:

Melodic percussion, marimba, vibraphone, xylophone, glockenspiel, methodology, technique,

Poděkování

Děkuji vedoucímu práce doc. Danielu Mikoláškoví za důležité a přínosné připomínky, které mi pomohly správně a srozumitelně formulovat moje myšlenky. Díky tomu je tato práce přehledná a vyvarovává se nepřesností.

OBSAH

ÚVOD.....	8
1. Xylofon.....	9
1.1 Stručná historie a představení nástroje.....	9
1.2 Výška nástroje, poloha rukou, postavení hráče.....	11
1.3 Držení paliček a technika úderu.....	12
1.4 Druhy paliček.....	16
2. Vibrafon.....	17
2.1 Stručná historie a představení nástroje.....	17
2.2 Výška nástroje, poloha paliček, postavení hráče.....	17
2.3 Držení paliček a technika úderu.....	20
2.4 Pedalizace.....	22
2.5 Tlumení paličkami.....	22
2.6 Druhy paliček.....	24
3. Marimba.....	25
3.1 Stručná historie a představení nástroje.....	25
3.2 Výška nástroje, poloha paliček, postavení hráče.....	26
3.3 Držení paliček a technika úderu.....	28
3.4 Druhy paliček.....	30
4. Zvonkohra.....	31
4.1 Stručná historie a představení nástroje.....	31
4.2 Výška nástroje, poloha paliček, postavení hráče.....	31
4.3 Držení paliček a technika úderu.....	32
ZÁVĚR.....	33
SEZNAM ODBORNÉ LITERATURY A PRAMENŮ.....	34

Úvod

Během své nyní již téměř dvacetileté praxe učitele hry na bicí nástroje v ZUŠ jsem se setkal s celou řadou žáků různých povah a osobností, kteří vyžadovali různý pedagogický přístup. Literatura pro malý buben a bicí soupravu, které jsou těžištěm pro výuku bicích na Základní umělecké škole, stejně jako publikace, stati či například pouze jednotlivá videa na internetu naštěstí poskytují více než dostatek notového a textového materiálu pro řešení prakticky všech obtíží a překážek, které mohou během výuky nastat.

U melodických bicích nástrojů je to však jiné. Poté, co jsem začal působit na Konzervatoři Plzeň jako pedagog bicích nástrojů, moje zjištění bylo, že teoretické texty, zabývající se metodikou výuky nebo studia hry na tyto nástroje v podstatě neexistují. Když už se s podobným textem setkáme, o nástrojích jako xylofon, vibrafon, marimba a způsobu hry na ně je zde pojednáno pouze obecně bez hlubšího vhledu např. do techniky úhozu nebo držení paliček.

Tato práce tedy vychází zejména z méj osobní praxe, neboť jako student jsem se při nacvičování skladeb nejednou s různými překážkami setkal a moje přirozená touha najít řešení mě nutila o daných problémech přemýšlet. Víím tedy, že mnohá řešení přicházejí až po dlouhé době, často nečekaně a teprve až se tak stane, člověku bleskne hlavou – „Proč mě to nenapadlo dřív?“. Tato, někdy velmi trnitá cesta, je však nejcennější, protože si sám na sobě potvrdím, že dané řešení funguje. Jako pedagog mám pak dlouholetou praxi v podpoře žáků a studentů při překonávání hudebních a technických překážek, akorát že v případě melodických bicích toto provádíme tak nějak „na místě“ a podle situace. Proto tedy věřím, že jako pedagog dokážu oba světy (studenta a učitele) propojit, neboť jsem v současné době obojí, a svojí praxi v obou disciplínách shrnout ve smysluplném textu.

1. Xylofon

1.1 Stručná historie a představení nástroje

Původ tohoto nástroje sahá do oblasti jihovýchodní Asie. První doložitelný nástroj pochází z 9. století n. l., ale existují i náznaky, že podobné nástroje byly přítomny na území dnešní Číny již v době 2. tisíciletí před n. l. Nástroj byl ve zdejší oblasti velmi rozšířen, o čemž svědčí mnohé památky – nejčastěji v podobě maleb, nebo vyobrazení na reliéfech chrámů. Podle místa výskytu také rozlišujeme celou řadu různých pojmenování, která však odkazují k více méně stejnému nástroji. Nejčastější jsou:

Ranat - Thajsko

Garantung - Sumatra

Gambang – Indonésie

Pattala – Barma

Rindik, Tingklik (bambusové kameny) – Bali

Xylofony byly používány převážně k náboženským účelům. Neméně se jich však také využívalo při různých dvorních slavnostech nebo jen k poslechu a pobavení. Často se užívaly v orchestrech, zvaných Gamelan, i když zde byly oproti metalofonům a gongům v menšině. Nástroje byly též bohatě zdobeny řezbami a barvami a na umělecké zpracování byl kladen velký důraz.



Ranat



Garantung

Druhou oblastí, kde se setkáme s nástroji, podobnými dnešnímu xylofonu, je v podstatě celá Afrika (snad jen s výjimkou její severní části). První zmínky o výskytu xylofonu zde však pocházejí až ze 14. století n. l. z oblasti dnešního Mali. Z hlediska množství nástrojů jsme svědky podobné situace jako v Asii – sledujeme mnoho nástrojů různě pojmenovaných, které se mezi sebou víceméně neliší. Jediným rozdílem je, že název nástroje spíše, než podle místa výskytu, váže

se k národu, etniku či kmenu, který ho užívá. Nejčastěji se setkáváme s názvem balafon, ale není neobvyklé také jednotné pojmenování *marimba*. Konkrétně sledujeme tyto názvy:

Amadinda – Uganda

Mbila – Mosambik (lidé kmene Chopi)

Balafon – Guinea

Gyil – západní Afrika (lidé jazyka Gur)

Silimba – Zambie

Na rozdíl od asijských xylofonů jsou ty africké zjevně skromnější co se týká výzdoby. Ta v podstatě zcela chybí, nástroje mají přírodní vzhled a víceméně se omezují pouze na nejnútnejší konstrukční prvky.



Mbila



Gyil

Zda se xylofon dostal do Afriky z Asie, nebo se v obou kontinentech vyvinul separátně, nevíme. Stejně tak ovšem neznáme prameny, které by vysvětlily, jak se xylofon objevil v Evropě. Obvyklé vysvětlení zní, že díky Křížovým výpravám, konkrétní důkaz však nemáme. První písemná zmínka a první vyobrazení nástroje se objevilo v hudebních teoretických spisech v 1. pol. 16. století. Xylofon se postupem času stal součástí lidové hudby mnoha národů (zejména ve východní Evropě) a v nezměněné podobě se takto využíval dalších skoro 300 let. V 19. století se na evropské hudební scéně objevuje rusko - židovský skladatel a hráč na xylofon Josef Gusikov (1806 – 1837). Ten svým virtuózním pojetím hry posunul xylofon jak umělecky, tak společensky, na zcela jinou úroveň. Se svým souborem hudby *klezmer* vystoupil v mnoha zemích Evropy a xylofon se tím dostal do povědomí evropských skladatelů vážné hudby. První skladbou, ve které xylofon vstoupil do světa vážné hudby, je tak *Danse Macabre* (1874) francouzského skladatele Camilla Saint-Saëna.

Ve své nejranější podobě v oblastech Asie a Afriky byl xylofon jednořadý, využívající tóny modů, které odpovídají místním hudebním tradicím (např. v oblasti Asie je to zejména *pentatonika*). Zásadní konstrukční prvek sestává ze součásti, která zesiluje jinak poměrně slabý zvuk samotných dřevěných tónů. V Asii se jednalo o dřevěnou skříňku, tvořící vlastní tělo nástroje, v Africe byly pod každým tónem zavěšeny usušené tykve. V průběhu rozvoje nástroje na evropském kontinentě prošel xylofon fází čtyřřadé podoby (kterou užíval i výše zmíněný Gusikov), až se jeho konstrukce ustálila v podobu dvouřadou, připomínající klávesnici klavíru, a tím lépe souznějící s evropským hudebním myšlením. Dvouřadé xylofony si také osvojily onu součást, zesilující zvuk nástroje – v tomto případě jsou to dvě řady ozvučných trubek, zavěšených pod každou řadou tónů. Pro lepší nastavení výšky a manipulaci je konstrukce osazena určitým zdvihacím mechanismem a čtyřmi kolečky. Materiálem na výrobu tónů (zvaných *kameny*) je tvrdé exotické dřevo – nejčastěji *padauk*, *palisandr* nebo *eben*. U paliček je nejdůležitější jejich hlavička, resp. materiál, ze kterého jsou vyrobeny (nejčastěji jde o plast, dřevo a gumu). To zcela zásadně ovlivňuje charakter zvuku, který následně nástroj vydává – čím tvrdší materiál, tím ostřejší zvuk a naopak.

Xylofon nachází uplatnění hlavně v orchestrální praxi – z neznámějších partů jmenujme již kromě uvedeného *Danse Macabre* např. *Karneval zvířat* (1886) též od Camilla Saint-Saëna, *Pták ohnivák* (1910) Igora Stravinského (1882 – 1971), *Skytské suita* (1915) od Sergeje Prokofjeva (1891 – 1953), *Porgy a Bess* (1925) George Gershwin (1898 - 1937) *Alexandr Něvský* (1939) opět od Sergeje Prokofjeva, nebo *Exotičtí ptáci* (1955) Oliviera Messiaena (1908 – 1992). Kromě užití v nejrůznějších komorních seskupeních potom v menší míře xylofon obstál také jako sólový nástroj, zejména na začátku 20. století (např. Teddy Brown).

1.2 Výška nástroje, poloha rukou a postavení hráče

Xylofon je z hlediska metodiky ideálním nástrojem k pochopení a osvojení základních principů hry na melodické bicí nástroje. Tónový rozsah umožňuje hrát jak etudy, či přednesy tak plnit platnou roli orchestrálního nástroje. Velikost kamenů potom dovoluje hrát nejen dvěma paličkami, ale také třemi a čtyřmi (třebaže pro xylofon jsou nejobvyklejší pouze paličky dvě).

Pro pohodlnou hru a co nejlepší interpretační výkon je zásadní nastavení výšky nástroje. Vzhledem k rozdílným fyzickým vlastnostem každého hráče se však přesná pravidla pro ideální výšku určují obtížně. Z tohoto důvodu se zaměříme raději na výšku nástroje ve vztahu k ideálnímu dopadovému úhlu paličky. Tento ideální dopadový úhel v sobě totiž obsahuje dva podstatné faktory – zvuk nástroje a pohodlí hráče. Pro oba faktory je pak nejlepší, když palička dopadá na jednotlivé tóny xylofonu vodorovně. V součtu - vodorovná poloha dopadu plus rychlost dopadu - je totiž takto palička na svém vrcholu z hlediska produkce energie. Když je nástroj příliš vysoko, palička dopadá na kameny příliš brzy a nevyužije tak svůj možný energetický potenciál. Příliš vysoký nástroj také vytváří dvě umělé „hrany“, kde bližší z nich (okraj diatonické řady) může způsobit

nežádoucí úder dříkem paličky a okraj vzdálenější řady potom zvýšený „schod“ mezi oběma řadami tónů, o který se paličky zasekávají. Když je nástroj moc nízko, rychlost je sice vyšší, ale tupý úhel mezi paží a předloktím způsobí, že palička nedopadne na kámen přímo, ale pouze ho „škrtně“, po kameni sklouzne a zvuk xylofonu je tak slabší a prázdný. Kromě toho můžou mít paličky různá zakončení, např. šrouby, kterými jsou hlavičky připevněny k dříku, což při příliš nízké poloze nástroje může způsobit nežádoucí zvuky.

Z hlediska pohodlí hráče je potom nejlepší taková poloha ruky, kde paže a předloktí svírají pravý úhel. Palička, která je jakýmsi prodlouženým předloktím (vychází z něj stejným směrem), je tak ve vodorovné poloze (rovnoběžně s kameny) a tím na xylofon dopadá v onom ideálním úhlu. Zároveň je v tomto pravém úhlu biceps, tedy sval ovládající pohyb předloktí vertikálním směrem, v nejmenší tenzi – v příliš tupém úhlu je sval příliš natažený a vyvíjí tak zbytečnou energii; v příliš ostrém úhlu zase na sval působí přílišný tlak a hmotnost předloktí spolu s gravitací táhne předloktí směrem dolů.

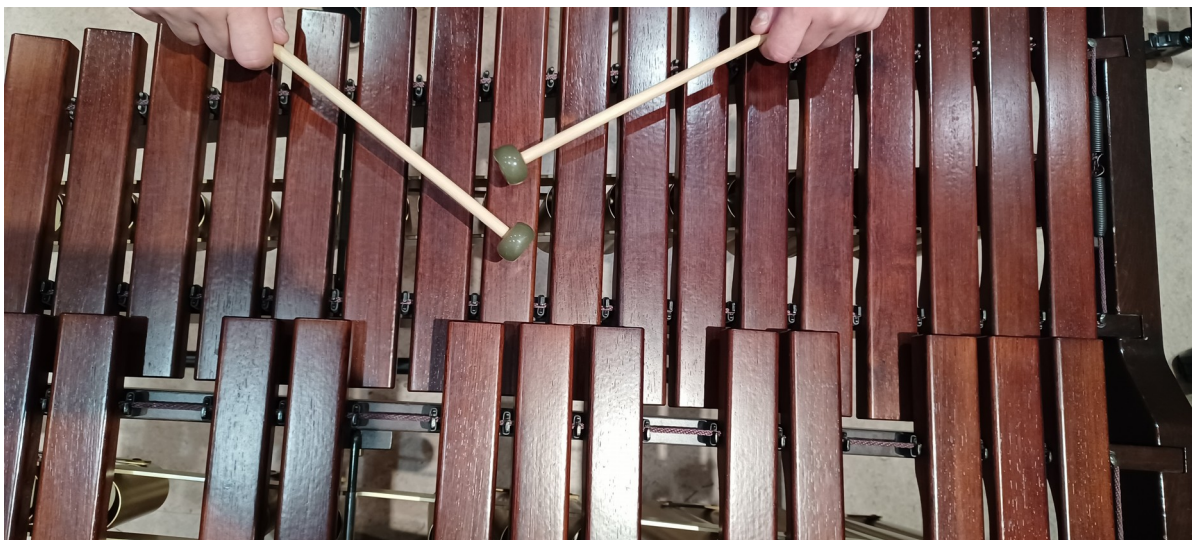
Neméně důležitým faktorem při hře na xylofon (a v podstatě na jakýkoliv bicí nástroj) je postavení hráče. Na rozdíl od některých jiných bicích nástrojů (a drtivě většiny ostatních hudebních nástrojů) se totiž hráč xylofonu přímo nedotýká, nedrží jej v rukách a jediným přímým kontaktem tak zůstává okamžik vlastního úderu paličky. Proto může v nejkrajnějších případech rozhodnout správné či špatné postavení hráče vůči nástroji o úspěšném či neúspěšném zásahu žádooucích tónů a tím i kvalitě provedení konkrétní fráze, melodie, pasáže apod. Základní pozicí je postavení hráče ve směru délky jednotlivých kamenů. Je důležité nezaměňovat tuto polohu s postavením v pravém úhlu ke konstrukci nástroje, protože ta se ve směru vyšších tónů zužuje, kameny nejsou ve vztahu ke konstrukci v pravém úhlu a tím se hráč ke kamenům dostává do pozice šikmo. Tím se mění zavedené mechanismy vzdáleností a umístění tónů ve vztahu ke hráči a jeho motorické paměti a opět vzniká nebezpečí špatného provedení melodie. V závislosti na směru a pohybu melodie je však nezbytné, aby hráč nebyl statický, ale byl připraven se pohybovat jak v celé délce nástroje, tak se natáčet levou nebo pravou stranou do boku, protože často je časově výhodnější se ve směru melodie „natáhnout“, než přesunout se celým tělem.

1.3 Držení paliček a technika úderu

Tak, jak je např. pro dechové nástroje důležitý nátisk nebo pro smyčcové nástroje smyk, je pro bicí nástroje obecně (a xylofon nevyjímaje) klíčové držení paliček a způsob, jakým se paličkami na nástroj hraje. Palička je totiž prostředníkem mezi hudebním záměrem hráče a vlastním ztvárněním tohoto záměru na nástroj. Jak již bylo řečeno, většiny bicích nástrojů se hudebník při hře nedotýká, proto je zásadní, aby hráč na bicí dokázal paličky dokonale ovládat, neboť jsou jediným prvkem v celkové problematice hry na bicí, zprostředkovávající fyzický kontakt hráče a nástroje.

Vlastní způsob uchopení paliček v ruce se v zásadě neliší od držení paliček na malý buben. Oproti malému bubnu, kde sledujeme způsobů držení více, by však

hřbet ruky při hře na xylofon měl směřovat vždy vzhůru (tzv. *german grip*). Tento způsob držení v kombinaci s dalším důležitým prvkem, a to polohou paliček ve tvaru písmene „V“ s velmi tupým úhlem rozevření, zajišťuje, že se hráč vyvaruje úderu na jiný tón, než původně zamýšlel. Kdyby totiž došlo k nechtěné změně polohy ruky horizontálním směrem na levou či pravou stranu, vzájemný tupý úhel mezi oběma paličkami zajistí, že se bude palička stále nacházet nad zamýšleným kamenem. Držení způsobem, kdy hřbet ruky směřuje do strany a palec nahoru (tzv. *french grip*) zase neumožňuje sevření onoho tupého úhlu, hráč by tak musel na jednotlivé kameny hrát paličkou v podstatě pouze rovnoběžně ve vzájemně nulovém úhlu. Vzhledem k tomu, že při držení způsobem „french grip“ hraje při úderu důležitou roli otáčení zápěstí, nebezpečí minutí požadovaného tónu je vysoké. „French grip“ je proto vhodnější hlavně v situacích, kdy je samotný nástroj rozsáhlejší a nezáleží tedy na konkrétním místě úderu (např. tympány), nebo je takto hraní pohodlnější (např. hraní na činel u bicí soupravy). Mnohem individuálnější je potom fakt, jak daleko od konce paličky hráč paličku drží. Ačkoliv je výše psáno, že způsob uchopení paličky se nijak dramaticky neliší od toho na malý buben, na vlastní úder reagují oba nástroje zcela odlišně. Zatímco malý buben poskytuje odraz, díky kterému snadno najdeme ideální místo, kde paličku uchopit, aby odraz byl co největší, xylofon paličky neodráží téměř vůbec. Nejlepším kritériem, podle kterého paličku správně uchopit, tedy je, jak reaguje na dopad paličky na xylofon dlaň ruky (popřípadě celé zápěstí), nebo jaké pocity dopad paličky v ruce vyvolá. Držení paličky v podstatě funguje na principu páky - A) Když držíme paličku moc uprostřed, nebo dokonce směrem k hlavičce, nezbyvá již vepředu dostatek hmoty (a hmotnosti) pro provedení kvalitního úderu a tím i zvuku a palička se spíše převažuje na druhou stranu (kde naopak hmotnost přibývá). Kromě toho, čím více se ruka přibližuje směrem k hlavičce, tím delší je dřív na druhém konci, který pak svojí délkou překáží a bouchá hráče zespodu do ruky; B) Když držíme paličku příliš vzadu u konce, nevyrovnanost obou stran páky způsobí, že je palička směrem k hlavičce příliš těžká a hráč tak vynakládá zbytečně velké množství energie k jejímu vedení. Navíc čím je delší jeden konec, tím se na druhém konci uvolňuje větší množství energie, které hráč v dlani pociťuje jako silné rázy. Při volbě správné vzdálenosti uchopení samozřejmě hraje také neméně důležitou roli hmotnost hlavičky a délka paličky.



Správná technika úderu vychází až na výjimky vždy z principu co největšího uvolnění zápěstí. Tento princip se snaží maximálně využít gravitace jako hlavní síly pro vertikální pohyb směrem dolů. Uvolněné zápěstí potom zaručí, že tento pohyb není ničím přerušen a ani ho žádná „protisíla“ nebrzdí. Výsledkem je potom stav, kdy při úderu paličky udělá její hmotnost co nejvíce práce sama, bez intervence hráčovy ruky. Takové využití hmotnosti paličky lze odstupňovat podle jednotlivých fází úderu – a) *švih* – zde nejvíce pomáhá gravitace, neboť se jedná o pohyb směrem dolů a hráčova přímá aktivita je potřeba nejméně, neboť palička provede celý úkon v podstatě sama, b) *odraz* – ačkoliv každá akce produkuje zároveň reakci, tvrdost a malá pružnost odrazového materiálu (v tomto případě dřevěného kamene) neprodukuje takovou energii, aby se palička také sama odrazila, navíc se jedná o pohyb směrem nahoru (tedy proti síle gravitace), hráčovo aktivní zapojení je tedy v této fázi větší, c) *nápřah* – fáze odrazu a nápřahu jsou v podstatě propojeny v jeden pohyb, jestliže však už fáze odrazu pro paličku nezajišťovala dostatek energie, v době nápřahu už z odrazu nezbude energie žádná, navíc se palička nachází nejvýše a proto je hráčovo aktivní zapojení největší a nezbytné. Takto obsáhlý a detailní rozbor má za cíl důkladně popsat celý průběh úderu paličky a hlavně úlohu aktivního zapojení hráče v tomto procesu. Výsledkem by měl být co nejmenší výdej hráčovy energie avšak ne za cenu ztráty kontroly nad každou fází úderu. Důležité je také zmínit se o vztahu mezi úhodem a zvukem, který následně nástroj vydává. Nejlepší zvuk vydává takový úder, kde kontakt mezi paličkou a kamenem je co nejkratší a palička v ruce co nejvolněji. Jen tyto faktory zaručí, že pohyb ruky a úder paličky rozezní kamen v co největší míře. Vibraci kamenu, jejíž intenzita je hlavním kritériem pro kvalitu zvuku, by tudíž nemělo nic bránit, ani ji omezovat. Opět se tedy vracíme k faktu, že pouze uvolněná ruka dokáže zajistit takové podmínky, aby oba povrchy, které na sebe při úderu narazí, vyvinuly pouze takovou aktivitu, která je nebytná jen k rozeznění (rozvibrování) dřevěného kamenu. Pro úplnost je nezbytné dodat, že místo úderu, kde zní kamen nejlépe, je jeho střed, čili prostor mezi oběma průvrty, kterými vede provaz, jímž jsou

kameny uchyceny ke konstrukci nástroje. Zde se nachází největší a nejcelistvější část kamene, tudíž se zde kamen nejlépe a nejrovnoměrněji rozezní. Další možností je prostor na samém kraji kamene, kde sice není masa hmoty největší, ale tento faktor je zase nahrazen tloušťkou kamene. Tohoto prostoru se využívá zejména u vzdálenější řady tónů, čímž se tak zkracuje vzdálenost k řadě bližší a tedy i šetří čas u rychlejšího sledu not.

Když už je řeč o situacích, kdy za sebou následuje několik rychlých tónů stupnicových nebo akordických postupů, je potřeba smýšlení o technice úderu posunout o stupeň výš. Ačkoliv je způsob provedení úderu u bicích nástrojů jedním z klíčových faktorů hry jak z hlediska kvality úderu samotného, tak též z hlediska pohodlí hráče, těžko si lze představit, že vlastní hra na bicí nástroje je sestavena pouze z takových samostatných úderů. V drtivé většině případů se jedná o kratší či delší sled na sebe navazujících tónů, tvořících tak různé postupy, celky, fráze apod. U xylofonu, ostatních melodických bicích nebo nástrojů, které poskytují větší množství zvukových a dopadových ploch, je totiž důležitý nejen vertikální aspekt pohybu paličky, ale také uvědomění si důležitosti horizontálních přesunů po nástroji a vztahu paliček mezi sebou při provádění těchto pohybů. Jakmile totiž hráč provede úder do požadovaného tónu, za kterým následuje tón jiný, nemůže zůstat rukou ve stejné poloze, ale musí se přesunout nad tento další kamen. Aby nedošlo k situaci, kdy si budou paličky překážet, je důležité si uvědomit, že v takovýchto případech se paličky nikdy nekříží, ale horizontálně vyhýbají jedna druhé. K tomu nejlépe slouží na první pohled nepohodlná, ale zato velmi efektivní základní poloha obou rukou, již zmíněná výše, a to poloha, kdy paličky svírají tvar písmene „V“. Tato poloha v sobě obsahuje dva výhodné aspekty – a) při hraní na jeden tón hráči umožňuje při čelní poloze kamenů (která je jinak méně pohodlná, než boční) hrát oběma paličkami do již zmíněného prostoru ve středu kamene mezi oběma průvrty tak, aniž by byl nucen dělat zbytečné pohyby (nebo úhyby) paličkami navíc, b) při hraní melodické linky libovolné délky i intervalových rozsahů zaručuje, že si díky při vertikálním nápřahu, nebo horizontálním přesunu, nepřekážejí ani se nekříží. Důležitá skutečnost, která ještě podtrhne výhodu hraní melodie tímto způsobem, je postavení hlaviček obou paliček. Hráč by se neměl snažit udeřit na každý kamen, hraný oběma paličkami, do stejného prostoru. Místo toho je jedna z hlaviček blíž k hráči a druhá od hráče dál. Tím dojde k naprosté jistotě, že se paličky nebo dřívky nemohou (ani při nejrychlejším možném odrazu hlavičky) potkat a tím nedojde právě k onomu nežádoucímu efektu. Při dodržení všech těchto pravidel pak zbývá ještě myslet na jedno pravidlo, a to pravidlo nejvhodnějšího rukokladu. Ten je nejlepší volit tak, aby jedna ruky vždy stihla uhnout druhé a zároveň si ruce navzájem nebránily ve „výhledu“ vzhledem ke směru melodie. V podstatě to znamená, že při pohybu směrem k vyšším tónům začínáme levou rukou a při pohybu směrem k nižším tónům rukou pravou, přičemž tato dominantní ruka je ta vzdálenější od těla. Je ovšem nutné podotknout, že vždy záleží na konkrétní hudební okolnosti a ne vždy se dá toto pravidlo beze zbytku uplatnit.

Jak již bylo řečeno v začátku pojednání o xylofonu, je možné na něj hrát jak dvěma, tak i třemi nebo čtyřmi paličkami. Třebaže je to možné, xylofon přesto

nepatří mezi melodické bicí nástroje, pro který je tato technika typická, proto se této problematice věnuje část o vibrafonu.

1.4 Druhy paliček

Vzhledem k tomu, že xylofon má dřevěné kameny, které produkují krátký a ostrý zvuk, k hraní na tento nástroj se nejlépe hodí paličky, které mají tvrdé a poměrně těžké hlavičky. Při použití kovových hlaviček by kameny brzy popraskaly, proto jsou lepší hlavičky z tvrdého dřeva, které vykazují také nejlepší zvukové vlastnosti. Na druhou stranu tyto zase nejsou tolik odolné a proto se brzy opotřebují. Jako ideální kombinace dobrých zvukových vlastností a trvanlivosti proto poslouží měkký plast, který zachovává a podporuje přirozený zvuk xylofonu a zároveň je prakticky nezničitelný. Kvůli jemnějšímu zvuku se také někdy používá tvrdá guma, která pohlcuje jinak průrazný a ostrý zvuk.

2. Vibrafon

2.1 Stručná historie

Vibrafon patří mezi nejmladší bicí nástroje vůbec. Dá se též říci, že jeho historii ani nepředchází dlouhý vývoj, sahajícího dávno do minulosti. Za existencí vibrafonu stojí čistě marketingový zájem výrobce bicích nástrojů značky Leedy drum Co. vyvinout zcela nový melodický nástroj, který by zvukem připomínal barvu lidského hlasu, a obohatit o tento hudební nástroj americký trh (zejména poté obsáhlou sekci bicích nástrojů v orchestrech, doprovázejících v té době velice oblíbený hudebně – dramatický žánr *vaudeville*). Kolem roku 1916 tak začíná Herman Winterhoff, konstruktér společnosti Leedy, experimentovat s vývojem takového vhodného nástroje. V průběhu následujícího období se pak vývoje chopila společnost J. C. Deagan, inc. (konkrétně její konstruktér Heinrich Schuller), která dala v roce 1927 vibrafonu definitivní podobu. Od té doby se konstrukce nástroje v podstatě nezměnila, pouze se modernizovaly materiály, ze kterých jsou jednotlivé části konstrukce vyrobeny. Kromě obvyklých konstrukčních prvků, které má v podstatě každý melodický bicí nástroj, jako jsou ozvučné trubky, mechanismus pro nastavení výšky, nebo kolečka pro snadnější manipulaci, tento nástroj také disponuje také dvěma prvky, které jsou pro vibrafon typické – jednak je to pedál, kterým je možné ovlivňovat délku doznění tónů, a zejména otáčivé plíšky v ozvučných trubkách, konstrukční prvek unikátní, který tvoří tzv. *dynamické vibrato*, pro tón vibrafonu nejzásadnější. Neznamená to však, že se vibrato využívá vždy, a ve stejné intenzitě (rychlosti). Jednak lze motorek pro použití vibrata vypnout a navíc moderní nástroje mají zařízení, které dokáže rychlost vibrata měnit. Vždy záleží na zápisu v notách. Materiálem pro výrobu kovových kamenů je slitina hliníku a dalších příměsí, které nejsou příliš známé, neboť je každá společnost pokládá za svoje výrobní tajemství. Paličky mají tenké dřívky a tvrdé, kulaté hlavičky, jež jsou obaleny vlnou, nebo přízí. Pro kvalitu zvuku je rozhodující, jak tlusté (čili měkké) nebo tenké (čili tvrdé) jsou vlákna příze pro obalení hlaviček použítá. Vibrafon téměř již od počátku vzniku vnímáme zejména jako nástroj jazzový, i když uplatnění nachází také v sólové nebo komorní hře a v menší míře také v symfonickém orchestru. Proto spíše než o nejznámějších skladbách je lepší hovořit o významných interpretech. Tito jsou obvykle spojováni s oblastí jazzu, patří sem zejména Gary Burton (1943), dále např. Lionel Hampton (1908 – 2004), Milton Jackson (1923 – 1999), Terry Gibbs (1924), Roy Ayers (1940), David Friedman (1943), Joe Locke (1959), nebo Stefon Harris (1973).

2.2 Výška nástroje, poloha paliček, postavení hráče

Jelikož jsou všechny melodické bicí nástroje svojí stavbou příbuzné, v mnohém se také shoduje přístup ke hraní na ně. Vzhledem k určitým rozdílným vlastnostem konstrukce, odlišnému zvuku a jinému typu paliček je však přesto potřeba k metodice hry na každý nástroj (vibrafon nevyjímaje) přistupovat individuálně. U vibrafonu je kromě již zmíněného pedálu a vibrata hlavním

znakem , který ovlivňuje hru, stejná výška obou řad kamenů (spolu s pedálovou zvonkohrou pro vibrafon znak jedinečný). Tlumící zařízení v podobě lišty s nalepeným filcovým pásem je totiž umístěno podélně zhruba uprostřed nástroje v místě, kde jsou u sebe obě řady tónů nejbližší. Aby nebyl celý tlumící mechanismus příliš složitý, je nutné, aby mezi oběma řadami tónů nebyl žádný výškový rozdíl. Stejná výška obou řad tónů hraje roli při nastavení výšky nástroje. V podstatě se dá říci, že neexistence onoho „schodu“ mezi bližší a vzdálenější řadou nastavení výšky nástroje značně usnadňuje. Není totiž třeba brát zřetel na nebezpečí zaseknutí paličky o hranu vzdálenější řady a proto hlavním kritériem nastavení výšky je vlastně jen pohodlí hráče. Neznamená to však, že v této oblasti tedy neexistují žádná pravidla. Pedál, který hráč při hře na vibrafon ovládá jednou nohou, totiž značně omezuje pohyb hráče kolem nástroje, a to nejen do stran, ale také co se týká vzdálenosti hráče od kraje nástroje. Zejména z důvodu nemožnosti hráče ustoupit od nástroje dozadu, a tím jeho přílišná blízkost, je lepší výšku nástroje nastavovat trochu níž, protože přílišná blízkost spolu s přílišnou výškou by znamenala, že hráč bude na nástroj „natlačený“ a proto by (při dodržení ideálního místa úderu, což je známý prostor mezi oběma průvrty kamene) základní poloha rukou byla extrémně skrčená a velmi nepohodlná. Nižší poloha nástroje umožňuje částečné uvolnění tohoto napětí a tím úlevu od skrčené polohy. Stejná výška obou řad tónů pak zajistí, že hraní na obě z nich bude srovnatelné a bez větších rozdílů v komfortu.

Když se bavíme o poloze paliček, musíme brát na zřetel zejména fakt, že vibrafon je nástroj, na který se obvykle hraje pomocí paliček čtyř, a to tak, že v každé ruce je jeden pár. Ačkoliv existují hudební situace (např. orchestrální, nebo muzikálové party, jež nebývají tolik komplikované), které nevyžadují užití více než dvou paliček, čtyři paličky se pro hráče na vibrafon staly obecnou normou. Čtyřpaličkovou techniku držení můžeme rozdělit do dvou základních kategorií – a) *crossed grip*, b) *independent grip*. Vzhledem k nevelkému rozsahu nástroje, charakteru zvuku (který se používáním pedálu příliš nehodí k polyfonnímu hudebnímu myšlení) a také obecně větší razanci úderu, nutné k plnému rozeznání tónu (srovnání hustoty dřeva = 700 - 1400 kg/m³ x hliník = 2700 kg/m³), je nejvhodnější ke hře na vibrafon používat *crossed grip*. Pro lepší pochopení rozdílu mezi oběma druhy držení paliček je nutné popsat základní charakteristiku obou technik:

Crossed grip – tímto názvem se souhrnně nazývají dva druhy držení, tzv. *Traditional grip* a *Burton grip*. Hlavním důvodem užití slova „crossed“ je fakt, že se obě paličky v jedné ruce hráče kříží. Hráč má obě paličky usazené v dlani, obě ovládá zápěstím, a tím je držení velmi pevné a stabilní, vhodné právě pro hraní na vibrafon. Zároveň však neumožňuje větší nezávislost obou paliček na sobě.



Traditional grip – pohled zespodu



Burton grip – pohled zespodu

Independent grip – název napovídá, že při tomto držení se paličky nekříží a v podstatě ani nedotýkají. Každou paličku nezávisle na sobě ovládá odlišná skupina prstů a tím je možno docílit jak nezávislosti pohybu, tak i síly úderu. Toto držení je vhodnější pro druhy hudby, kde se více uplatňuje polyfonní hudba a potřeba detailnějšího zvukového odstínění každého hlasu je tedy větší. Tím, že na ovládání každé paličky hráč využívá jen omezenou část ruky (dva a tři prsty), není toto držení tolik stabilní a proto pro vibrafon vhodné. Navíc je možnost stranového pohybu zápěstí značně limitována a vibrafon, jež je relativně krátký nástroj a zejména horní kameny jsou poměrně úzké, vyžaduje pro složitější hru čtyřmi paličkami v zápěstí velkou flexibilitu.

Co se týká vlastní problematiky polohy paliček je třeba si uvědomit, jak se vlastně úder každou ze dvou paliček v jedné ruce tvoří. Předpokládejme, že na vibrafon užíváme jeden ze dvou výše zmíněných *crossed gripů*. Tím, že držení není nezávislé a obě paličky jsou ve dlaní usazeny „napevno“, každý pohyb jednou paličkou nelze provést bez reakce, či působení na paličku druhou. V tomto

případě se jedná o skutečnost, že při provádění základního úhozu jedna palička slouží jako horizontála, kolem jejíž podélné osy ruka druhou paličkou otáčí. Při nejpřirozenější poloze zápěstí vypadá uchopení paliček tak, že vnější palička je víceméně přímým pokračováním předloktí a vnitřní palička pak „vybočuje“ směrem dovnitř. Toto můžeme považovat za základní polohu držení čtyř paliček způsobem *crossed grip*. Hlavičky paliček tak nejsou v jedné rovině, ale vnější hlavičky jsou poměrně výrazně vpředu oproti hlavičkám vnitřním. Kvůli této nerovnosti je obzvlášť důležité, aby hráč dával pozor na polohu paliček, resp. celé ruky, neboť obzvlášť na pravé straně je potom (vzhledem k malé délce kamenů) velmi snadné vést úder do místa průvrtu a vedení provázku. Jednu ze zásadních rolí potom v této problematice hraje také poloha hráče.

Jak již bylo zmíněno, poloha hráče při hře na vibrafon, a zejména flexibilita a schopnost přemísťování hráče kolem konstrukce nástroje, jsou významně omezeny přítomností pedálu, který hráč ovládá nohou a tudíž s ním musí neustále udržovat fyzický kontakt. Ačkoliv některé kvalitnější nástroje mají možnost pedál horizontálně otáčet a tím hráči částečně umožňují polohu měnit, hlavním způsobem pro pohyb kolem nástroje zůstává zejména přesouvání levé nohy (u praváků) doleva, nebo směrem doprava (v tom případě za nohou pravou). Pedál, který sám o sobě nelze vysouvat dále od nástroje, nebo blíže k němu, nutí hráče, aby byl u nástroje blízko. Proto je třeba, aby si hráč vzdálenost od nástroje neustále hlídal a dbal na skutečnost, že z důvodu výše zmíněné nejpřirozenější polohy rukou při užití čtyřpaličkové techniky a důležitosti vyhnout se úderům do provázku u kamenů je žádoucí, aby zejména na pravé straně nástroje (z pohledu hráče) vznikla mezi hráčem a bližší řadou tónů určitá mezera, která vykompenzuje přílišnou „krátkost“ vysoce znějících kamenů a umožní tak hráči zasáhnout ideální prostor mezi oběma průvrty tónů.

2.3 Držení paliček a technika úderu

Jelikož je držení dvou paliček v jedné ruce poměrně složitá záležitost, je dobré si tuto techniku přiblížit. Z předešlého textu také již víme, že držení technikou *crossed grip* je dvojí – *Traditional grip* a *Burton grip*. Pro pochopení principu obou technik je pro začátek nutné si ujasnit, jaký mezi nimi panuje rozdíl. Zásadní odlišností je, jakým způsobem se paličky v dlani kříží. Drženo v základní poloze se v případě *Traditional grip* vnitřní palička kříží **horem** přes vnější, v případě *Burton grip* se vnitřní palička kříží s vnější **spodem**. Slovní charakteristika sice nedává znát příliš velký rozdíl, nicméně v praxi je rozdíl zásadní.

Traditional grip – paličky se drží tak, že vnitřní vychází z dlaně kolem vnější strany palce a vnější skrz prostor mezi ukazováčkem a prostředníčkem. Nejdůležitějším znakem je, kromě výše zmíněného způsobu křížení, fyzický pocit v **prstech**, a to zejména prsteníčku a malíčku. Zde se totiž paličky fakticky kříží a na těchto dvou prstech leží hlavní tíha odpovědnosti za stabilitu a pevnost celého držení. Prostředníček se na držení paliček podílí omezeně, neboť je od místa křížení více vzdálen a jeho dosah je tak menší – v případě, že rozsah

intervalů obou hlaviček je malý, prostředníček dokáže obepnout obě paličky, v případě většího intervalu se potom podílí pouze na držení paličky vnější. Úloha zbývajících dvou prstů – ukazováčku a palce – je ve vlastní pevnosti držení menší, ačkoliv tvoří protisílu k tlaku sevření předešle zmíněných tří prstů. Mají však zásadní úkol, určují totiž velikost rozpětí hlaviček a tím tedy velikost intervalů, které je možno hrát.

Burton grip – způsob držení se shoduje se způsobem Traditional grip v tom, jak vychází paličky z dlaně, tím, že se však jinak kříží, vzniká při tomto držení v ruce zcela jiný pocit. Těžiště tohoto fyzického pocitu je koncentrováno v **dlani**. Způsob křížení, kdy vnitřní palička v podstatě klouže zespodu po vnější (jejíž držená část vede celá pevně středem dlaně), totiž umožňuje mnohem větší sevření pěsti a tím koncentrování veškerého tlaku víceméně rovnoměrně právě do dlaně. Z tohoto důvodu také není potřeba jiné protisíly, které by paličky v dlani pomáhala držet. Na určování velikosti intervalů se podílejí všechny prsty také rovnou měrou, kromě palce, jehož úloha tkví spíše ve vedení ruky při úderu ať už jen vnitřní, nebo obou paliček.

Způsob, jakým je veden úder, je již naznačen v jednom z předchozích odstavců, vzhledem k tomu, že jsou ale tři možnosti, jak v jedné ruce vést úder – vnitřní paličkou, vnější paličkou a oběma paličkami najednou - je nutné si všechny způsoby přiblížit. Pro úplnost je také potřeba dodat, že v zásadě se od sebe v této problematice oba způsoby crossed grip neliší.

Vnitřní palička – víme již, že úder probíhá otáčením kolem podélné osy paličky vnější, která by měla být v horizontální i vertikální rovině s předloktím. Děje se tak proto, že nedává smysl pohybovat také paličkou, která neprovádí úder. Vibrace, které produkuje ruka vedením úderu jedné paličky sice stěží dokáží druhou ruku udržet v klidu, takový pohyb by však neměl být záměrný. Nejdůležitějším bodem je poté místo dotyku obou paliček. Odtud totiž vychází vlastní pohyb úderu, zde se také setkávají síla pohybu a síla uchopení druhé paličky, kolem které je pohyb veden. Proto je tento bod a jeho pevnost rozhodující pro správnost provedení úhozu vnitřní paličkou. Zároveň se zde setkávají dvě důležité veličiny – a) již řečená pevnost bodu, kde se obě paličky dotýkají, b) uvolněnost paličky, která provádí úder a ze stejného bodu vychází. Jen jasná koncentrace obou těchto veličin do jednoho místa zajistí, že úder bude proveden jak efektivně, tak také bez výdeje nadbytečné energie.

Vnější palička – i zde platí v zásadě to samé, jako v předchozí kapitole. Úder je veden tak, že kolem podélné osy vnitřní paličky se ta vnější otáčí a tím provádí úder. Opět je důležité, aby byl zachován jeden bod (křížení obou paliček), ze kterého vychází energie pohybu vnější paličky a statická síla paličky vnitřní. Vzhledem k tomu, že vnější palička pokračuje ve stejném směru jako předloktí, výhoda tohoto úderu spočívá v podobnosti s úderem paličkou na malý buben, akorát tato není tentokrát svírána mezi palcem a ukazováčkem. Takový úder je tedy pro hráče mnohem přirozenější, než otáčivý pohyb zápěstí v případě úderu vnitřní paličkou.

Obě paličky – důležitým faktorem při tomto úderu je zapojení celého zápěstí. Úder se v zásadě neliší od úderu paličkou, prováděného na malý buben. Vzhledem k odlišnému povrchu jak místa dopadu, tak hlavičky paličky, je však ke správnému úderu také potřeba použít předloktí. Jen díky tomu má hráč možnost dát do úderu dostatečnou razanci, a tón tak plnohodnotně rozeznít.

2.4 Pedalizace

O pedálu zde bylo již mnohokrát mluveno, ale víceméně jen v souvislosti s jeho vlivem na polohu a pohyb hráče. Pedál je však ve hře na vibrafon zásadní výrazový prostředek a jeho používání předpokládá ovládnutí svébytné technické problematiky. V první řadě je třeba si uvědomit, že rychlost pedalizace většinou probíhá zcela mimo rychlost tempa skladby a řídí se výhradně výrazovým požadavkem na vedení melodie, fráze nebo postupu akordů. To, že skladba je v rychlém tempu tím pádem neznamená, že je nutno skladbu pedalizovat rychle a často, a naopak, když skladba probíhá v pomalém tempu, nemusí být pedál nutně používán jen pomalými sešlapy a sporadicky. Umět oddělit rychlost pedalizace od rychlosti hudby je obtížný úkol, protože obvykle nás nálada a tempo skladby nutí dělat stejné pohyby celým tělem (a tedy i nohou na pedálu). Zejména z tohoto důvodu se z pedalizace stává plnohodnotná součást techniky hry na vibrafon, srovnatelná s technikou koordinace hry na bicí soupravu. V případě vibrafonu totiž také hráč používá ruce a nohu nezávisle na sobě. Při užívání pedálu je dobré uvědomit si několik skutečností:

- 1) nastavení výšky pedálu by mělo být takové, aby umožnila úplné uvolnění všech kamenů na nástroji, zároveň by neměl být pedál příliš vysoko, neboť tato poloha je s čím delší skladbou tím nepohodlnější
- 2) není nutné, aby hráč pedál vždy sešlapoval až na zem, u kvalitních nástrojů stačí, když je pedál sešlápnut o téměř nepatrný kousek a vyrovnanost tlumící lišty, rovnoměrně rozložený filcový povrch a pevná pružina zajistí, že i při takto malém sešlápnutí se tlumící lišta od všech tónů odsune
- 3) vlastní sešlápnutí probíhá jen špičkou, ne celo vahou chodidla, protože pouze takto může hráč pedál ovládat s citlivostí, která je pro správnou interpretaci nezbytná, obvykle jde pedál sešlápnout velmi zlehka, proto též nedává použití větší síly smysl

Výsledkem osvojení všech, výše zmíněných bodů, by měl hráč docílit efektivního využívání pedálu bez zbytečných pohybů, či použití síly, navíc. Pedál, ačkoliv sám o sobě určený k přerušování délky tónů, by tak měl jednotlivé fráze plynule propojovat, namísto vytváření dojmu sekavě oddělených melodických pasáží.

2.5 Tlumení paličkami

Přesto, že je pedál nezbytným zařízením pro určení délky tónů, najdou se ve skladbách místa, kdy pro správné provedení onoho místa prosté použití pedálu nestačí. Jedná se například o situace, kdy nad jedním dlouze znějícím akordem

probíhá melodie. Pedál sám sice prodlouží délku akordu na požadovanou hodnotu, zároveň ale v ten samý moment nedokáže oddělit tóny melodie. Proto se v takových situacích jednotlivé tóny melodie tlumí hlavičkou paličky. Tlumení se provádí tak, že hráč položí hlavičku paličky na kámen, který chce ztlumit, a zvýšením tlaku nakonec zamezí vibraci kamenu, který tak přestane znít. Je vhodné, aby hráč tento postupný tlak započal v místě, kde je tón provrtán a kde vibruje nejméně. Postupné navyšování tlaku je pak doplněno pohybem doprostřed kamene, kde tento vibruje nejvíce. Díky takovému provedení se hráč při tlumení vyhne nežádoucímu zvuku „zadrnění“ mezi paličkou a kamenem, neboť na místo největších vibrací palička „dojede“ postupně. Tlumení paličkou můžeme rozdělit na dva různé způsoby a to podle toho, v jaké ruce se tlumící palička nachází:

1) hráč hraje tón jednou rukou a ten samý tón ztlumí rukou druhou – tento způsob víceméně odpovídá základnímu popisu výše

2) hráč hraje tón jednou rukou a ten samý tón ztlumí také stejnou rukou – je důležité, aby po úderu hráč paličku neodtáhl příliš daleko, tím je vyloučeno nebezpečí příliš hlasitého dopadu při vlastním tlumení

Způsoby tlumení můžeme také členit podle toho, jak kombinujeme ruce (paličky) při spojení dvou rozdílných tónů. Podle tohoto dělení nám vzniknou čtyři způsoby:

1) po odehraném tónu následuje jiný tón, hraný rukou druhou, přičemž první ztlumíme stejnou rukou, která jej rozezněla, tento způsob je vhodný pro hraní vzdálenějších tónů

2) po odehraném tónu následuje jiný tón, hraný rukou stejnou, přičemž první ztlumíme druhou rukou, než která jej rozezněla, toto tlumení funguje dobře při hraní řady tónů blízko sebe, kdy jedna ruka pouze hraje a druhá pouze tlumí, tlumící palička pak více méně jen v řadě přesouvá tlak z jednoho kamene na sousední

3) po odehraném tónu následuje jiný tón, hraný druhou rukou, přičemž první ztlumíme též tou druhou rukou, než která tón rozezněla, tento způsob je vhodný pro hraní tónů blízko sebe

4) po odehraném tónu následuje jiný tón, hraný rukou stejnou, přičemž první ztlumíme stejnou rukou, která jej rozezněla, takto lze v podstatě hrát a tlumit melodii na nejbližších tónech jednou paličkou

O vhodném použití kromě hudebních okolností a vytíženosti ostatních paliček často rozhoduje, jak daleko jsou od sebe tóny vzdáleny. Obecně lze říci, pro tlumení nejbližších tónů lze použít všechny způsoby, pro vzdálenější tóny se hodí pouze způsoby 1) a 2). Pro úplnost je třeba dodat, že existuje také tlumení rukou, a to v případech, kdy spojíme tón diatonický s tónem chromatickým – ruka totiž po zahrání tónu vzdálenější řady zůstává nad řadou bližší, tím může onen diatonický tón snadno ztlumit.

2.6 Druhy paliček

Jelikož jsou kameny vibrafonu z kovu, který je ještě pevnější než dřevo, dynamický potenciál nástroje je ještě větší, než u xylofonu. Svou roli také hraje velikost kamenů, která nad kameny xylofonu vítězí. Úkolem každého nástroje však není vyprodukovat co nejsilnější zvuk, ale zvuk co do kvality a barvy nejlepší. Z tohoto důvodu se na vibrafon používají paličky, jejichž hlavičky jsou obaleny nebo přizí z přírodních nebo syntetických materiálů. Lépe znějí druhy trochu tvrdší, tedy užívající tenčích vláken, ale v určitých situacích jsou vhodné i paličky měkčí. Takový úder má však slabší atak, a proto není tolik konkrétní. Ve vztahu k paličkám na vibrafon je také důležité zmínit se o dřívku. Ten je většinou dřevěný, ale pro vibrafon je lepší používat paličky z *ratanu*. Tento přírodní materiál je přirozeně ohebný a vibrafon, potřebující větší atak v úderu a užívající velkého tlaku při tlumení paličkou, této ohebnosti využije. Kromě toho je potom fyzický pocit v ruce pro hráče příjemnější.

3. Marimba

3.1 Stručná historie a představení nástroje

Již jsme zde mluvili o historii xylofonu, nástroji, jenž se barvou zvuku a stavbou určitým způsobem marimbě podobá. Také bylo řečeno, že se obdobné nástroje objevily ve dvou oblastech – Asii a Africe. Některé historické skutečnosti také naznačují, že nástroje v těchto dvou oblastech mohou mít společnou historii. Od zrodu v jihovýchodní Asii xylofon následně migroval do Afriky a jednalo se v podstatě o stejný nástroj, který byl pozměněn pouze z důvodu místních poměrů a odlišné dostupnosti materiálů na jeho konstrukci. Teprve v Africe se pak jejich cesty rozdělily a zatímco xylofon si našel cestu do Evropy, marimba zamířila do Jižní Ameriky. Jiné názory zase tvrdí, že xylofon se vyvinul v jihovýchodní Asii nezávisle na podobném nástroji, který známe z Afriky a některé jejich společné znaky jsou jedním náhodou. Pro každou ze skupin existuje v podstatě podobné množství jak podpůrných, tak zamítavých názorů, ani jeden však nelze dostatečně prokázat. Ať už je ale pravda kdekoliv, můžeme s jistotou říci, že přímými předchůdci marimby jsou nástroje africké. Opět se jedná o nástroje jednořadé, jejichž hlavním znakem jsou vespod zavěšené, suché vydlabané tykve, každá pod jedním tónem. Tyto tykve slouží jako rezonátory, významně prodlužující a zesilující zvuk tónů. Někdy bývají tyto tykve osazeny určitou membránou, která vibruje a produkuje „bzučivý“ zvuk, podobný např. kazo. Z Afriky se předchůdci marimby dostaly do Jižní Ameriky již v počátcích 16. století, kdy započalo násilné dovážení otroků za účelem nucených prací. Asi o sto let později zaznamenáváme první zmínky o marimbě v Jižní Americe, kde si brzy získala velkou popularitu a stala se součástí lidové hudby mnoha národů. Jednalo se zejména o dnešní Mexiko a Guatemalu, kdy v druhé jmenované zemi byla dokonce roku 1978 ustanovena jako národní nástroj. V Guatemale se v podstatě vyvinul moderní nástroj, který známe dnes. Jako tradiční typy rozlišujeme:



Marimba de tecomates



Marimba sencilla



Marimba doble

V Guatemale také vznikla tradice kapel různých nástrojových obsazení, kde marimba hrála ústřední roli. Takové orchestry byly populární nejen v zemi vzniku, ale mnoho z nich pořádalo úspěšné koncertní cesty po různých koutech země. Jedním z nejznámějších byl Sebastián Hurtado (1827 – 1913) a orchestr *Hurtado brothers royal marimba band of Guatemala*. Moderní marimba, jak jí známe v dnešní době, započala svůj vývoj již v 19. století právě v Mexiku a Guatemale. Prvním počinem bylo přidání druhé (chromatické) řady kamenů. Dalším pokrokem bylo přidání ozvučných trubek, vyrobených z kovu. Z ozvučnic také zmizela ona membrána, kterou známe už z afrických předchůdců a kterou přijaly také nástroje jihoamerické. Při putování nástroje celým americkým kontinentem si obchodního potenciálu jejího zvuku všimly již jednou zmíněné společnosti Leedy a Deagan. Ty začaly s tovární výrobou marimb již na počátku 20. století. Od lázeňských a cirkusových orchestrů se potom marimba dostala také do povědomí skladatelů vážné hudby. První takovou skladbou byl roku 1947 Koncert pro marimbu, vibrafon a orchestr Dariuse Milhauda (1892 - 1974). V oblasti sólové kompozice se do dějin zapsala zejména japonská marimbistka Keiko Abe (1937).

3.2 Výška nástroje, poloha paliček, postavení hráče

V konstrukci marimby najdeme stejný znak, jako u xylofonu, a to vyvýšenou řadu chromatických tónů oproti řadě tónů diatonických. Ono vyvýšení má svůj smysl – díky tomu může vzdálenější řada tu bližší částečně překrývat a tím se hraní na tento nástroj zjednodušuje. Braní tohoto faktu na zřetel je oproti xylofonu o to důležitější, že na marimbu se obvykle hraje čtyřmi paličkami. Proto se může stát, že tento „schod“ tvoří překážku nejen pro paličky, které hrají, ale též pro ty, které se na hře nepodílejí, protože mohou o vyvýšenou řadu zavadit a tím rozeznít nežádoucí tón. Další nebezpečí vzniká v situaci, kdy je potřeba zahrát jednou rukou interval, obsahující tóny z diatonické i chromatické řady

blízko sebe. V takových situacích je totiž potřeba zápěstí vytočit výrazně buď doprava, nebo doleva, podle stavby intervalu. Čím výše se pak vzdálenější řada nachází, tím je poloha už tak vytočeného zápěstí ještě komplikovanější a hraní zmíněných intervalů ještě obtížnější. Proto je lepší výšku marimby nastavovat spíš podle vzdálenější vyvýšené řady chromatických tónů, nebo alespoň podle opticky přibližného průměru výšky obou řad.

Vzhledem k velké provázanosti všech metodických pohledů na jednotlivé aspekty hry na melodické bicí nástroje, čehož jsme byli již vícekrát v této práci svědky, i výška nástroje nestojí z tohoto úhlu pohledu samostatně. Samotná poloha paliček v zásadě odpovídá pravidlům hry na vibrafon, čili vnější palička je v jedné rovině (jak horizontálně, tak vertikálně) s předloktím, tvoří jeho přirozené prodloužení. Zároveň je tato vzdálenost od těla lehce předsazena před paličkou vnitřní. Tato vzdálenější palička však potom často bývá právě nad místem, kde se nachází již zmíněný „schod“, čili výškový rozdíl mezi diatonickou a chromatickou řadou. Proto je i vzhledem k pohodlné základní poloze paliček nezbytné, aby výška nástroje byla správně nastavena. V případě, že ideální výška nástroje není v souladu s ideální polohou paliček, je v „kolizních“ místech potřeba dát na vnější paličky pozor a podvědomě je držet v prostoru o něco výše.

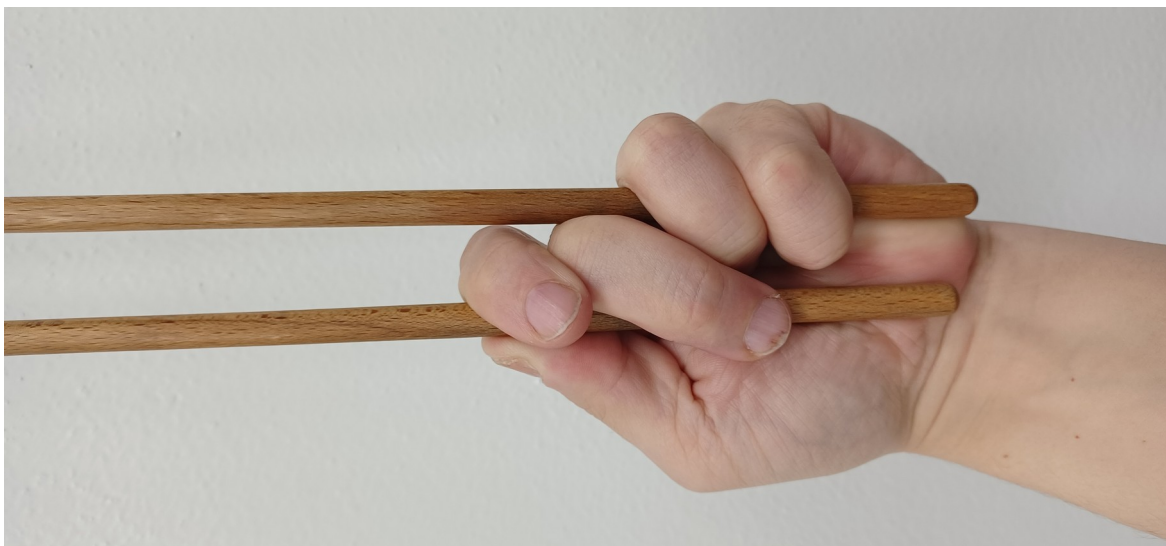


Postavení hráče je u marimby obzvlášť důležité. Marimba je nástroj dlouhý, s velkým rozsahem až pěti oktáv a v části s hlubokými tóny také nástrojem širokým. Tímto je dáno, že při pohybu po nástroji je „všude daleko“. Už u vibrafonu bylo řečeno, že ne vždy je vhodné se za tóny neustále přesunovat, i

když tam je to dáno z důvodu (obvykle) pravé nohy, neustále vázané na pedál. Důvod je však, bez ohledu na pedál, u obou nástrojů shodný – čas. Je zkrátka většinou výhodnější se ke vzdálenějším tónům natáhnout, než k nim přejít. U marimby toto platí také, i když vzhledem k délce nástroje, nelze takové pravidlo vždy dodržet. Naopak, někdy je rychlé přesunutí z jednoho místa na druhé jedinou možností, jak daný úsek hudby zahrát. Proto spíš platí, že by hráč na marimbu neměl být statický. Tím je myšleno, aby nestál na jednom místě, vždy čelem ve vztahu pravého úhlu k délce nástroje, neboť tato délka téměř vylučuje provedení skladby z jednoho místa a v jedné poloze bez dalšího pohybu. Flexibilní přístup k poloze, náklonu, natočení nebo přesunu hráče u marimby je jedinou cestou, jak uspokojivě provést většinu hudebních děl, obzvláště těch, která u nástroje využívají celý rozsah.

3.3 Držení paliček a technika úderu

Bylo již řečeno, že na marimbu se téměř výhradně hraje čtyřmi paličkami. Známe také základní druhy držení – *crossed grip* a *independent grip*. Prvně jmenovanou techniku, resp. oba druhy – *Burton* a *Traditional* – byly již popsány v části, pojednávající o vibrafonu. Zde tedy bude více řečeno o *Independent grip*. Tuto techniku v podstatě vynalezl americký marimbista Leigh Howard Stevens (1953). Základním znakem onoho držení je možnost ovládat každou paličku nezávisle. Tuto skutečnost umožňuje fakt, že každá palička je v dlani ovládána jednou skupinou prstů zvláště, přičemž ani pro jeden prst nejsou obě paličky společné. Tím mohou obě paličky fungovat nezávisle na sobě, třeba tak, že jedna palička (a s ní i skupina přidělených prstů) hraje, zatímco druhá palička je zcela bez pohybu, tedy i bez zapojení „svých“ ovládacích prstů. Takto lze tedy paličky nejen ovládat nezávisle, ale též o nich i nezávisle přemýšlet. Hráči to tedy umožňuje mnohem svobodnější vedení oddělených melodií, důrazné odlišení dvou nezávislých hlasů (tzv. *voicings*) apod. Marimba, jež má z hlediska dozvuku a dynamických možností ideální barvu tónu k provádění takových skladeb, je tedy k používání Stevens grip mnohem vhodnější, než vibrafon. Kromě toho, tím že se paličky mohou tímto způsobem držet pouze až na samém konci, umožňuje toto držení také velký intervalový rozptyl, což je u nástroje, kde nejhlubší kameny jsou až 12 cm široké, velká výhoda. Na druhou stranu je však takové držení poměrně nestabilní, protože omezený počet prstů, určených na ovládnutí každé paličky, vyprodukuje také omezenou sílu, potřebnou k její plné kontrole.



Stevens grip – pohled zespodu

Technika úderu je jeden z nejsložitějších aspektů, které hra na marimbu skýtá. Dřevo, jehož průměrná hustota je jednou z nejmenších hodnot mezi pevnými látkami, a tvar profilu, ze kterého jsou jednotlivé kameny vyrobeny, reaguje na úder velice citlivě. Z tohoto důvodu ovládnutí techniky úderu zásadně ovlivňuje posluchačský dojem ze hry. Hráč by se měl snažit do úderu energeticky zapojit co nejméně, aby palička udělala naopak co nejvíce práce sama. Zároveň by v žádné fázi úderu neměl nad paličkou ztratit absolutní kontrolu. V praxi to znamená co nejvíce využít gravitace. Takový úder je nejen pro hráče efektivní, protože vyžaduje zapojení pouze ve fázi nápřahu, ale zároveň má nejlepší zvukové vlastnosti. Při nárazu o sebe se jak kámen, tak i palička rozvibruje. V případě, že je tato vibrace něčím přerušena – v případě kamene paličkou, u paličky pak rukou – následnou kvalitu zvuku to negativně ovlivní. Údery rozdělujeme na tři základní druhy:

Down – dá se říci, že se jedná o základní úder ve hře na marimbu, jak z anglického názvu vyplývá, jedná se o pohyb paličkou směrem dolů, přičemž celá tato záležitost je převážně v moci gravitace, ruka je především jakýsi průvodce tímto pohybem; jelikož je vždy základní polohou ruky i paliček poloha u nástroje, tomuto úderu (ostatně jako každému) předchází nápřah, v zásadě lze říci, že jak vysoký nápřah je, tak bude hlasitý úder *down*, aby bylo využito gravitace co nejeefektivnější je potřeba zachovat co největší uvolnění zápěstí; přidání energie celé ruky, nebo paže, je potřeba až v silnějších dynamikách, zapojení váhy ruky, potažmo těla, je pak dobrý nástroj pro docílení kulatějšího zvuku zejména u hlubokých tónů

Up – jedná se o druh úderu, který je kombinován s nápřahem; probíhá tak, že konec paliček klesne a provede úder, zatímco ve stejný okamžik jde celá ruka směrem nahoru a přejde v nápřah, konec paliček je potom v jakémsi závěsu za napřahujícím se zápěstím; opět platí, že pro zdárné provedení celého procesu je potřeba nemít zápěstí v žádné tenzi

Tap – překlad slova znamená poklepat, zaťukat; tento druh úderu bývá obvykle používán mezi oběma předešle zmíněnými údery, v zásadě se jedná o úhoz, kde ani náprah a ani vlastní úhoz není nijak vysoký, opět ale platí, že zápěstí je uvolněné, aby i tento „malý“ úhoz provedly paličky bez většího zásahu ruky

Ovládnutí těchto druhů úderů je základní podmínkou pro osvojení a rozvíjení hry na marimbu, důležité také je, aby hráč dokázal ony údery používat bez ohledu na tempo, ve kterém skladby probíhá. Problém většinou nastává v tempech svižnějších, kde hráč tíhne k většímu sevření a tím i větší křeči. Je logické, že pohyby jako takové se s rychlejším tempem zkracují a zmenšují, ale fyzický pocit hráče v rukách by měl zůstat stále stejný.

3.4 Druhy paliček

Na marimbu používáme paličky obalené přízí z přírodních, nebo umělých materiálů, velice podobné těm na vibrafon. Marimba má velký tónový rozsah a rovněž rozměry nejhlubších a nejvyšších kamenů se mezi sebou výrazně liší. Proto použití paliček úzce souvisí se skladbou, kterou hráč provádí, resp. s oktávou (oktávami), kde se nejčastěji na nástroji pohybuje. Kameny pro hluboké tóny jsou široké kusy dřeva s temnou barvou zvuku, proto tato barva nejlépe vyzní použitím velmi měkkých a těžkých paliček. Naopak vysoké tóny jsou rozměry bližší spíš těm xylofonovým, a proto jejich krátký dozvuk lépe zvýrazní tvrdší paličky. Na střední rejstřík se pak nejlépe hodí paličky střední tvrdosti, protože tóny jsou kombinací vlastností obou rejstříků předchozích – mají sice delší dozvuk, ale jejich rozměry jsou spíše střední velikosti. Z těchto důvodů není výjimka, že hráč drží v ruce kombinaci několika tvrdostí paliček najednou. Obvykle tato kombinace vypadá tak, že vnější palička levé ruky je měkká, obě vnitřní paličky jsou střední tvrdosti a vnější palička pravé ruky je nejtvrdší. Vzhledem k charakteru každé konkrétní skladby ale mohou být kombinace daleko pestřejší. Pro hraní na marimbu se nejvíce hodí paličky s dřevěným dřikem.

4. Zvonkohra

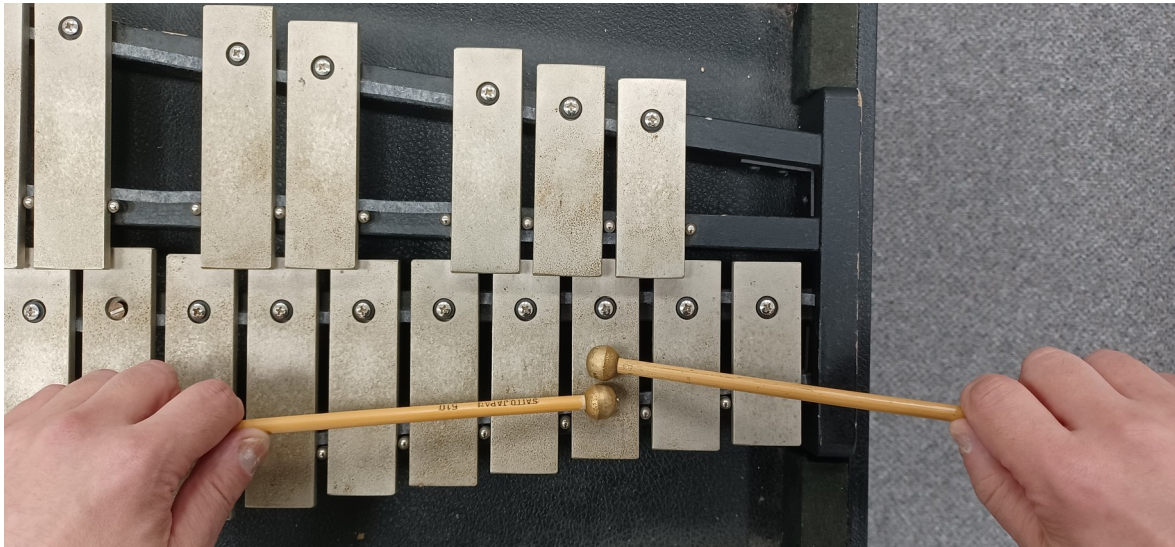
4.1 Stručná historie

Dnešní zvonkohra je kombinace dvou historických nástrojů – východoasijského metalofonu a čínských zvonků, zvaných *cymbala*, oboje sahající původem stovky let do minulosti. Ve 14. století existovaly dva druhy zvonkohry, velká chrámová a menší pro užití v malých prostorech (kaple, domácí zábava apod.) a hrálo se na ně malými kladívky. V průběhu 17. a 18. století byly klasické zvonky nahrazeny obdélníkovými destičkami a kladívka nahradil klávesový mechanismus. Až v souvislosti s epochou romantismu se začala objevovat zvonkohra hraná paličkami. Některé nástroje se potom vyrábí s pedálem, který plní obdobnou funkci, jako u vibrafonu. Poprvé se nástroj do orchestru prosadil už v roce 1739 v oratoriu Georga Friedricha Händela (1685 – 1759) *Saul*. Další skladbou byl úryvek v opeře *Kouzelná flétna* (1791) Wolfganga Amadea Mozarta (1756 – 1791). Výrazněji se zvonkohra začala uplatňovat až od 19. století, a to např. ve skladbách *Italské capriccio* (1880) Petra Iljiče Čajkovského (1840 – 1893), *Karneval zvířat* (1886) od Camilla Saint-Saëna (1835 – 1921), *Čarodějův učeň* (1897) od Paula Dukase (1865 – 1935), *Klavírní koncert č. 1 Des dur* (1912) Sergeje Prokofjeva (1891 – 1953), nebo *Alexandr Něvský* (1938) téhož autora. Zvonkohra se uplatňuje zejména jako orchestrální nástroj, méně potom v komorních souborech a vyjimečně jako nástroj sólový.

4.2 Výška nástroje, poloha paliček, postavení hráče

Zvonkohra nepatří jak celkovou velikostí, tak rozsahem, mezi velké nástroje, což značně techniku hraní a její pravidla usnadňuje. Vzhledem k značné průraznosti zvuku také není třeba brát z tohoto úhlu pohledu zřetel na výšku nástroje, neboť palička nemusí pro nejlepší barvu zvuku na kameny zvonkohry dopadat ve vrcholné rychlosti svojí dráhy. Nástroj se svým ostrým zvukem dobře prosadí i v plném zvuku orchestru, bez použití výrazné síly. Proto se nastavení výšky nástroje řídí zejména pohodlím hráče. Vzhledem k tomu, že by měl být úder veden vodorovně, není vhodné nástroj nastavovat příliš nízko.

Vzhledem k malému rozměru nástroje a tedy i malým rozměrům kamenů, je správná poloha základním předpokladem k dobrému provedení určené melodie. Platí jako u xylofonu, že hráč drží paličky šikmo směrem dovnitř. Protože jsou nejvyšší kameny zvonkohry jen několik centimetrů dlouhé, plocha, na kterou je reálné v praxi hrát, mnohdy odpovídá přesně ploše, kterou zaberou dvě hlavičky páru paliček. Proto se někdy horizontální úhel, ve kterém paličky dopadají na kameny, blíží až 90° stupňům vzhledem k délce kamene.



Jak už bylo řečeno, nástroj je ve srovnání s ostatními melodickými bicími poměrně malý, proto nevyžaduje zvláštní pravidla ohledně postavení hráče, poněvadž veškerý pohyb i přesuny hráč zvládne provést pouze rukama.

4.3 Držení paliček a technika úderu

Již bylo vícekrát řečeno, že nástroj má malé rozměry i rozsah. Proto ani paličky nejsou výrazně dlouhé a hlavičky objemné. Jelikož však zvonkohra dosahuje nejlepších zvukových vlastností použitím kovových hlaviček, jsou takové paličky poměrně těžké. Jejich vyvážení směřuje výrazně směrem dopředu, hlavička je ale zároveň malá, aby se na ty nejmenší kameny vešla. Držení paliček je podobné tomu na xylofon, nebo malý buben, jen je někdy třeba trochu více skrčit prsty, protože paličky mohou mít díky tenčí, neplatí to ale vždy.

Poněvadž jsou paličky osazeny kovovou hlavičkou (vyjímečně také tvrdým plastem), hraní zejména v silné dynamice nepředstavuje pro zkušeného hráče větší problém. Pro správný způsob úhozu je znovu nejlepší co nejvíce uvolněné zápěstí a pro podporu průrazného zvuku také odskok. Zvonkohra je totiž při úderu ze všech melodických bicích nástrojů nejnáchylnější k nechtěnému zatlumení tónu paličkou, co nejkratší kontakt hlavičky s kamenem je tedy zcela zásadní.

Závěr

Cílem mojí práce bylo shrnout mé dosavadní poznatky o výuce hry na vibrafon. Sám, současně jako student, zažívám situace, kdy musím nad problémem usilovně přemýšlet a musím se intenzivně snažit docílit požadovaného výsledku. Při vypracovávání této práce jsem zjistil, že v podstatě pro každou překážku, kterou se hráč snaží překonat, existuje pravidlo a způsob jeho pojmenování, který může když ne překážku odstranit, tak zmírnit. Zároveň je potřeba zdůraznit, že každý hráč, či student, je individualita jak svojí osobností, tak fyzickými proporcemi a proto se může stát, že někdo nedokáže svůj hudební názor do mnou popsaných principů uspokojivě zařadit.

Zároveň však ale může být práce také jakýmsi návodem pro další zkoumání a analýzu toho, jak probíhá princip výuky na melodické bicí nástroje, neboť názor si ve výsledku tvoříme každý individuálně.

Seznam odborné literatury a pramenů

Blades, James. *Percussion instruments and their history*. 4. vydání. Londýn: Kahn&Averil publishers, 1992. 624 s.

Kleibl, Martin. *Koncepce základního uměleckého vzdělávání ve hře na bicí nástroje*. 1. vydání. Brno: JAMU. 2018. 196 s.

Kotek, Miroslav. *Bicí nástroje*. 1. vydání. Praha: Panton. 1983. 262 s.

History - Vienna Symphonic Library. *Object moved* [online]. Copyright © 2002 [cit. 25.04.2022]. Dostupné z: <https://www.vsl.co.at/en/Glockenspiel/History>

Glockenspiel | musical instrument | Britannica. *Encyclopedia Britannica | Britannica* [online]. Copyright © william87 [cit. 25.04.2022]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/art/glockenspiel>

Glockenspiel – Wikipedia. [online]. Copyright © 2001 [cit. 25.04.2022]. Dostupné z: <http://en.wikipedia.org/wiki/Glockenspiel>

