

# KOMORNÍ A ORCHESTRÁLNÍ HRA

## ZÁKLADNÍ PŘEHLED PEDAGOGICKÝCH TÉMAT

(materiál určený zejména začínajícím učitelům základních uměleckých škol)

Autorka: Eva Bublová

Duben 2013

## Úvod:

**Komorní a orchestrální hra jakožto zvláštní předmět** má tvořit nedílnou součást výuky hry na smyčcové nástroje. Právě tato významná složka a její maximální naplňování je jednou z nepopiratelných předností studia v Základních uměleckých školách ve srovnání se studiem soukromým.

Od počátku výuky má být naší snahou, **aby souhra s jiným nástrojem nebo s jinými nástroji** obohacovala zkušenosti začínajícího houslisty již při sólové výuce (hra s učitelem, se spolužáky, sourozenci).

Nezapomeňme na to, že právě tento druh činnosti by měl být jedním z těch inspirovaných a inspirujících kroků od pouhé technické stránky hry (která na základním stupni žel často výrazně převažuje) k projevu a prožitku již uměleckému - jakkoli v elementární podobě.

**Prvky „komorního cítění“** se tak do vlastní hry dítěte včleňují stejně přirozeně, nenásilně a postupně, jako vstupují prvky „sociálního cítění“ do jeho dětského života. Ale stejně jako tam, tak i tady je třeba nespokojit se s neuvědomělým a tudíž často jen dílčím vnímáním vlastní hry jako součásti vyššího celku, vyššího řádu. To může být totiž u různých dětí velmi rozdílné a ani ty nejnadanější nemohou objevit všechny aspekty souhry jen intuicí.

I/

Pro vytvoření příjemného tvůrčího prostředí, v němž se děti budou moci zabývat novými podněty s co největším užitekem a současně s potěšením, bychom měli – kromě své vlastní nadšené angažovanosti - splnit některé **praktické náležitosti**:

### **A) Postoj (nebo rozsazení) hráčů**

umožní pěstování vědomého vztahu mezi hráči (resp. mezi hráči a dirigentem) a zároveň společného vztahu k posluchači, (později též zohlednění akustických poměrů apod.) O tom je třeba s dětmi hovořit, vždyť je to často první příležitost, kdy má malý hráč soustředění na vlastní hru obohatit o další aspekt – o komunikaci. A pozor! Mělo by se o tom mluvit i při hře s korepitemem u klavíru – i to je partner.

Důležité je i **řešení zdravého sezení**: s váhou na obou nohou, se vzpřímenými zády a symetricky rozloženými rameny. Na tyto náležitosti je třeba opakovaně a stále dbát. Zejména u dětí, které sólově hrají vestoje převážně z paměti (velmi chvályhodné) je potřeba navodit šikmější postoj u pultu nebo při sezení pootočení židle (doprava po směru hodinových ručiček), tak aby levé rameno s houslemi směřovalo k notám na pultu. V jednom směru pohledu tak má mít dítě nejbližší smýkáci místo u kobylinky, dále prsty levé ruky, vzdáleněji noty a nejdříve nad okrajem not dirigenta nebo partnery. Z téhož důvodu učíme děti, že notové pulty při souhře dáváme níže než při běžném cvičení. Tam má výška pultu pomáhat ke správné výšce nástroje, při souhře je pult s notami v podobné roli jako palubní deska auta po řidiče.

### **B) Zrakový kontakt**

má **dvojitý význam**: čistě **praktický** - jako záruka společného zahájení hry a další souhry (viz dále) a **lidský – psychologický** (vzniká pouto srozumění při společném díle).

Ke zrakovému kontaktu vedeme děti nejen při samotném nástupu, ale při každém uzavírání fráze a vstupu do fráze další, při repetičích, v závěru věty, skladby či její části; dále při všech zamýšlených agogických (ale i dynamických) změnách, ritenutech, korunách atd. **V orchestrálním souboru**, kde je vedoucím hráčem nebo dirigentem učitel, je splnění požadavku jednodušší – pohled hráčů sleduje pohyb učitelovy ruky (ať již se smyčcem nebo s taktovkou či bez nich), učitelova aktivita pozornost vědomě vyvolává.

**V komorním souboru** je situace složitější. Je na nás, zda vedoucí roli svěříme jednomu hráči - nejzkušenějšímu, s nejvýznamnějším partem (např. prim) nebo s přirozenou muzikantskou autoritou, anebo zda u zajímavěji stavěné kompozice a se záměrem seznámit děti s principy skutečné komorní

souhry se o tento úkol hráči podělí (příklad: vstup je svěřen primářiovi, míru ritenuta určuje sekund, protože má pizzicato, další frázi zahajuje předtaktím violoncello apod.). Taková práce je mnohem náročnější pro všechny zúčastněné, ale také mnohem zajímavější a výsledná interpretace je barvitější.

### **C) Společné dýchání.**

Ne vždy dbáme na to, aby hráč na smyčcový nástroj při hře dýchal stejně jako by hudbu zpíval. A přece stane-li se tento návyk samozřejmostí, výrazně pomáhá procítění hudby a je i předpokladem přirozeného frázování i přirozeného sdělování emocionálního prožitku posluchačům. Přitom nejde o nic specificky „odborného“, naopak zákonitosti jsou tytéž jako v lidské řeči, ve slovním sdělení. Pomalý nádech uvozuje klidné vyprávění, prudký nádech je v souladu se vzrušeným obsahem následující věty. Komorní a orchestrální hra je skvělou příležitostí, jak na tento tak opomíjený aspekt interpretačního umění upozornit.

Elementárním požadavkem je v tom směru společný nádech spolu s pohybem ruky se smyčcem v synchronu s nádechem a pohybem ruky vedoucího hráče (či dirigenta) jakožto podmínka aktivního přístupu k souhře i k společnému cítění zvuku, dynamiky i tempa.

(Dávno a navždy překonaným úkonem musí být nacvičené nasazení smyčců na strunu, oddělené od následujícího tahu chvilkou nepřirozeného a nelogického ticha. Mezi nádechem a zpěvem nebo mluvou také nezadržíme dech.)

Jestliže se shora uvedeným náležitostem věnují učitelé už v hodinách individuální výuky, můžeme snadněji navázat na tyto základy ve zkouškách komorní a orchestrální hry. Nicméně doporučujeme nepředpokládat předchozí zkušenosti dětí – budou stejně příliš rozdílné. A leckdy pod novým úhlem pohledu přijmou děti tyto „novinky“ aktivněji.

*Poznámka: Je nasnadě, že během komorní a orchestrální práce omezíme na nezbytné minimum připomínky technického rázu k jednotlivým hráčům (opravování držení apod.), které zde zdržují, mohou vyznít netaktně - a mohou být dodatečně lépe zpracovány bez přítomnosti ostatních hráčů.*

## II/

**Prvky „komorního cítění“**, o nichž byla řeč v úvodu, jsou ty, které jsou v sólové hře rovněž obsaženy, ale pro dítě leckdy nikoli s důrazným apelem na nutnost pečlivého provedení (např. závaznost rytmická a tempová), nebo jsou přítomny v latentní rovině (harmonie – ať již intuitivně cítěná nebo již obohacená o základní informace). Je nutno je s dětmi od počátku „prozkoumávat“ a ve zkouškách komorních a orchestrálních souborů je systematicky rozvíjet.

Jsou to především:

- 1) Rytmický řád
- 2) Vnímání harmonie
- 3) Vnímání jiných hlasů

#### 4) Společný záměr – společný prožitek

(...dále pak formální výstavba věty, event. sledu vět, základy stylového odlišení a hledání adekvátních prostředků a další hlediska, v nichž může společná hra obohatit výuku individuální – to vše podle vyspělosti jednotlivých hráčů i souboru)

#### 1) Rytmický řád je základním zákonem hudby.

Pro děti hrající na smyčcové - tedy melodické, převážně jednohlasé nástroje není získávání vědomí (nebo cítění) rytmického synchronu automatické, tak jako např. při hře na klavír. Tam malý hudebník vidí přímo v zápisu na dvou osnovách vztah mezi jednotlivými rytmickými hodnotami a také jej oběma rukama realizuje.

Souhra je tou nejlepší cestou k vypěstování pozornosti k rytmickým vztahům. Nejde však jen o pouhé matematické „dodržení“, ale o vědomé dotvoření tónu – typické dozpívání a navázání na tón další (což tedy není jen otázka smyčcové techniky). Zlovyk nekvalitního dohrávání tónů (zkracování, zeslabování) nejen znemožňuje výstavbu frází, ale poškozuje souhru s klavírem i s partnery v komorních a orchestrálních souborech.

**Při nácviku** začínáme hrou toho hlasu, který má nejkratší rytmické hodnoty. Ostatní hráči aktivně naslouchají (např. mají rozhodnout, jaké hodnoty slyší, mají porovnat svůj part se slyšeným apod.). Při souhře upozorňujeme průběžně a stále na nutnost tento hlas nikdy nepustit ze zřetele. Zajímavým

prvkem je realizace komplementárního rytmu, kdy malé hodnoty přecházejí střídavě z jednoho hlasu do druhého.

**2) Vnímání harmonie** by mělo být pěstováno již od začátku sólové výuky.

Čtyři následující body považujeme za harmonické minimum pro každého malého hráče na smyčcový nástroj:

a) Prvotní a nejjednodušší formou harmonické zkušenosti je, učíme-li děti při ladění udávat tón „a“ na klavíru a doprovázet jej zpočátku tercií, brzy pak akordem durovým nebo mollovým. Harmonie tu poprvé přináší emocionální náplň, kterou melodický tón sám o sobě nemá.

b) Další elementární lekcí je vědomí (a praktická realizace) tóniky a dominanty – dvou základních pilířů harmonického cítění - při nejjednodušších doprovodech písní.

c) Následujícím obohacením je přiřazení subdominanty.

d) Seznámení s nejběžnější modulací – z hlavní tóniny do dominantní a zpět (již i v některých lidových písních a dále ve většině třídílných skladbiček a etud) má velký praktický význam pro orientaci v začátcích práce na nové skladbě a rovněž při hře z listu. Děti pak změny posuvek předpokládají a nejsou jimi zaskočeny.

Jestliže se postaráme o to, aby toto absolutní minimum harmonické zkušenosti přešlo do povědomí dětí, uděláme velmi mnoho pro hlubší procitování i pro intelektuální pronikání do hudby.

**V praxi komorní a orchestrální hry** to znamená, že leckdy atraktivněji než v hodinách (formou společných her) i účinněji než v hodinách hudební nauky (formou okamžité nástrojové realizace) vstupuje harmonická složka do komplexní hudební představy dětí.

**3) Vnímání jiných hlasů** se opírá mimo jiné o předchozí dva body (rytmická svébytnost, harmonický základ). K tomu přistupuje míra důležitosti jednotlivých hlasů. Může to být vedoucí role (hlavní téma), rytmická pulzace, melodická zajímavost a nápaditost (i ve středních hlasech nebo v protihlasu), melodické vedení (kontrast výšky hlasů, protipohyb, křížení hlasů apod.), dynamické řešení (souběžné, protikladné, střídavé), barva (např. vnímání kontrastů mezi smyčcovými a dechovými nástroji, ale i u čistě smyčcových souborů temná barva hlubokých strun, svítivost výšek atd).

A ještě dvě rady: I nejšikovnější houslista by měl orchestrální souzvuk zakusit nejdříve ze skupiny 2. event. 3. houslí. Jestliže hráč doposud vnímá sám sebe jako sólistu, leckdy s malou pozorností ke klavírnímu doprovodu, bude v primu poslouchat především svůj hlas a nevědomky bude pocítovat „zbytek orchestru“ jako doprovod svého partu, což je výrazné ochuzení jeho vnímání celku.

Při seznamování s novou skladbou (s novou částí skladby) bychom z podobných důvodů měli hraní po hlasech začít od harmonického základu, tedy od basu – vždy ovšem s aktivním nasloucháním

ostatních. Kromě uvědomělého i podvědomého pronikání do struktury hudby je to i taktní vůči violoncellistům, jejichž part bývá jednodušší a během dalšího nácviu je jim obvykle věnováno podstatně méně času a pozornosti než houslovým skupinám.

**V praxi** jde i v tomto bodu o míru, cit a učitelskou zkušenost, jak s dětmi bez zbytečného teoretizování tyto výsostně zajímavé aspekty hudby sdílet. Jak tedy zkrátit cestu od informace k aktivnímu poslouchání (sebe i druhých) a k co nejefektivnějšímu provedení.

#### **4) Společný záměr a také společný prožitek**

jsou tou nejlepší cestou, která dětské individuality spojí v organismus. Paralelu najdeme v okruhu dětem blízkém – ve sportu. Vychovat z nadaných malých fotbalistů skutečně fungující tým je výsledkem množství společných tréninkových hodin a vyžaduje nasazení všech, nejen práci a vůli trenéra a talent jednotlivců. Toto přirovnání nám pomůže v otázkách vzájemného respektování, nezbytné kázně a soustředění.

V oblasti umělecké práce, výrazu, pronikání do obsahu a následného sdělování nám pomáhá jiný umělecký obor, také dětem ne zcela neznámý a nepochopitelný – herectví. Děti sledují ve filmech herce (i dětské představitele) a lze s nimi porovnávat věrohodné ztotožnění se s vnitřním světem postavy s mechanickým odříkáváním naučeného textu (jakkoli třeba příjemným hlasem a bez chyb).

Důležitou skutečností, kterou přináší společná hra, je potlačení osobní ctižádosti a sou-těživosti ve prospěch společného díla, jakož i stírání věkových rozdílů mezi hráči. V po-rovnání s atmosférou ve škole, v individuálních sportech, často i v rodině a v celé společnosti je tento prvek leckdy pro dítě zcela nový a může přinést velký užitek jak dítěti plachému, s nedostatkem sebedůvěry, tak naopak takovému, které je zvyklé uplatňovat vždy svou převahu. A to je další významný přínos k formování osobnosti již v dětství. Tento proces, trvajíc při výuce hudby několik let, může významně ovlivňovat vývoj charakteru, kulturních potřeb, ba i budoucí volbu okruhu přátel mladého člověka.

### **Několik závěrečných poznámek:**

Z předešlých řádků vyplývá, že

- 1) Přístup ke komorní a orchestrální hře musí být totožný. Není tak důležité, zda situace a velikost školy umožní oba obory nebo jen jeden z nich. V každém případě musíme však vyloučit zjednodušené řešení, kdy se hráči party naučí jednotlivě a pak je jen „spolu zahrají“.
- 2) I v komorní a orchestrální hře stejně jako v individuální výuce musí být hraný repertoár součástí promyšleného dramaturgického plánu – tedy volen nejen s přihlédnutím ke stupni technické náročnosti.
- 3) Každá zkouška by měla být uvozena kratší či delší částí, kde se hráči „vposlouchávají“ do společného zvuku, do jeho kvality a vlastností (může to být i na stupnici v kánonu, v miniaturní všem známé skladbičce, v hraní motivků „echo“ po učiteli apod.), přičemž má učitel možnost připravovat prvky, které budou předmětem následující práce ve skladbě (nový složitější rytmus, ekonomika smyku ve smykové kombinaci či v dynamice, ale i např. intonačně náročnější tónina - s více křížky či bé aj.).
- 4) Každá zkouška by měla mít promyšlenou stavbu (samozřejmě s variabilním časovým rozvrhem): základní práce se zvukem – studium nových částí – hraní „jako na pódiu“ nebo jako „při nahrávání“. Cílené zaměřování koncentrace pomáhá překonávat únavu i nesoustředěnost dětí.
- 5) U nejmladších dětí (u začínajících souborů) je výhodou, hraje-li se po určitou dobu jen z paměti – bez pultů, aby měly děti dostatek času a prostoru začít vnímat jak spoluhráče a dirigenta, tak i komplexní zvuk (rolí tedy hraje volba co nejkratších skladbiček, písní, kánonů).

### **Shrnutí:**

Jak vidno, má učitel v komorní a orchestrální praxi nepřeborné množství příležitostí k tomu, aby ve hře na hudební nástroje nebyla spatřována jen manuální dovednost. Tuto zkreslenou představu může mít totiž snadno nejen laická veřejnost, ale absurdně i samotný mladý hráč a jeho nejbližší okolí.

Využijme tedy všechny možnosti povýšit naši práci na činnost vpravdě uměleckou.