

KONTRABAS (1)

ZÁKLADNÍ PŘEHLED PEDAGOGICKÝCH TÉMAT

(materiál určený zejména začínajícím učitelům základních uměleckých škol)

Autor: MgA. Jan Balcar

Duben 2013

ÚVODEM

Žijeme v zemi s bohatou tradicí nejen kontrabasové hry, ale také její výuky. Poučený pohled do minulosti nám napoví, že třeba ve druhé polovině 19. století působili absolventi pražské konzervatoře jako pedagogové na řadě velmi prestižních evropských hudebních ústavů. Jmenujme alespoň vídeňskou konzervatoř, kde nepřetržitě dlouhých 77 let postupně vyučovali Antonín Sláma, Josef Ferdinand Vraný a věhlasný František Simandl.

Úcta k této krásné a bohaté tradici nejen zavazuje, ale skrývá v sobě i jisté nebezpečí. Zatímco Češi naučili hrát na kontrabas značnou část Evropy a leckde položili základy pro tamní pozdější pedagogickou práci, která se v minulém století na těchto pevných základech velice dynamicky rozvíjela vlastní cestou, domácí vývoj tak trochu ustrnul a spíše střežil odkaz minulých generací, než aby ho dále tempem odpovídajícím vývoji v okolním světě rozvíjel a obohacoval novými prvky. Pro moji generaci, které život uprostřed nesvobody totalitního systému neumožnil potřebnou míru konfrontace s cizinou, bylo proto velkým překvapením, když se otevřely hranice a s nimi možnosti zajet, slyšet a vidět. Byli jsme překvapeni poznáním, jak rychle se ve světě rozvíjela kontrabasová hra, kolik cizinců z nejrůznějších končin světa a jak skvěle umí hrát. Toto konstatování nechce být zpochybněním úrovně výuky na našich hudebních školách a ústavech, ale spíše připomenutím toho, že v té elitní společnosti nejsme dnes už s tou samozřejmostí dřívější doby. Udržet krok je a bude stále těžší. Na to musí myslet kontrabasová pedagogika a pracovat velice kreativně, navíc bez pocitu provinění a zrady, když nahlédne i jinam a poučí se i jinde, než v domácí tradici.

Jako pedagog, který se celoživotně zabýval výukou kontrabasistů na elementárním stupni, bych se rád podělil o některé své osobní zkušenosti. Uvědomuji si, jak odučenými léty mění člověk svůj pohled i na vlastní výuku. Leckteré dřívější důrazy částečně oslabuje, některé přímo opouští a přílišné lpění na určitých způsobech hry nahrazuje volnějším přístupem, v němž jsou více respektována fyzická i mentální specifika žáka. Konkrétně to znamená, že netrvá na tom, aby žák způsoby hry a jejího nácvičku pouze napodoboval a prováděl přesně tak, jako on sám, ale vede ho k dialogické spolupráci a společnému hledání, v němž vymezí mantinely způsobem, který mezi nimi ponechá dostatečný prostor pro individuálně výhodná řešení.

KDY ZAČÍT S VÝUKOU ?

Názory na tuto otázku rozdělují kontrabasisty. Odpovědět na ni jednoznačně nelze, všeplatný recept na zahájení výuky i její další pokračování neexistuje. Jsem autorem někdejších osnov pro ZUŠ, které předpokládaly výuku žáků od 10 let, ale nabízely také variantu pro starší začátečníky. V příklonu k výuce desetiletých se odrážela jistá tendence doby vzniku osnov, kdy se snižování věkové hranice obecně vnímalo jako krok, jednoznačně směřující ke zvýšení úrovně výuky instrumentální hry. Zavedení Rámcově vzdělávacích programů pro základní umělecké vzdělání v roce 2010 svým požadavkem sjednocení délky studia u všech studijních zaměření pak šlo ještě dále. Dovolím si vyslovit svůj subjektivní pohled na věc.

Kontrabas je nástroj, který předpokládá u hráče určitou fyzickou vyspělost. Nejde přitom jenom, nebo prvořadě o výšku, ale spíše o celkovou tělesnou zdatnost. Například dostatečný stisk strun

levou rukou při potřebném pultónovém rozpětí je velmi náročný a vyžaduje určitou svalovou vyspělost, nemá-li dojít k přetěžování ruky s možnými dlouhodobými nežádoucími důsledky. Ruka desetiletého, či ještě o hodně mladšího dítěte, na to prostě někdy nemá a řešit to jistým úlevovým provizoriem bývá z pohledu budoucího vývoje špatným řešením.

Jiným problémem je rozvíjení celkové hudebnosti v případě, že shora uvedený žák neměl předchozí hudební průpravu a kontrabas mu přináší první setkání s hudbou. Pro tento případ náš milovaný nástroj opravdu není nejvhodnější, protože na znějící polohy začátečník nemá adaptovaný sluch, prakticky se v nich intonačně neorientuje a také k rozvíjení rytmických předpokladů by se našly daleko vhodnější cesty. Totéž platí i o rozvíjení celkové hudebnosti, vnímání melodie, frázování atd.

Nechci výše řečeným výuku mladších žáků v žádném případě zpochybňovat. Pokud škola vlastní opravdu malé nástroje (nejen pro výuku, ale i k zapůjčení pro domácí cvičení) a má nadšeného pedagoga, který ví jak na to a za kterým přijde dítě se skutečným zájmem o hudbu a s potřebnou podporou svého okolí, pak se výuce může dobře dařit a včasná spolupráce přinést velmi dobré ovoce. Mohu to potvrdit i z vlastní praxe, kdy jsem v 70. letech vyučoval devítiletého žáka, což bylo z pohledu tehdejších zvyklostí hodně neobvyklé. Sám bych však dnes raději začínal se zájemcem tělesně dostatečně disponovaným, byť třeba o něco starším. Přijde-li takový žák s kvalitní předchozí průpravou ve hře na nějaký nástroj, takže s ním není třeba řešit otázku čtení basového klíče, dělení not apod., pak jde práce podstatně rychleji. Není limitovaná fyzickou nezralostí, nenutí učitele hledat náhradní řešení, ale umožňuje mu postavit žákovy ruce do podoby, kterou není třeba později měnit a která se může stát dobrým východiskem pro rozvoj celkové hráčské techniky. To je ale moje osobní zkušenost, z níž nechci odvozovat nějaké závěry. Otázka, která tvoří nadpis této kapitoly, zůstane nadále otevřenou pro obě možná řešení. Dík patří všem, kteří mají odvahu jít neprošlapanými cestami a „opravit“ dosavadní pohledy na věc.

VÝBĚR ŠKOLY

Prvním výrazným autorským počinem 20.století na poli kontrabasových škol byla Moderní škola pro kontrabas Františka Černého z roku 1906, na níž vyrostli prakticky všichni čeští kontrabasisté následujících padesáti let. Tato škola však trpí určitou schematičností a tím z dnešního pohledu nevyhovuje. Úvodní představení polohy, cvičení v terciích, kvartách, kvintách až oktávách, příslušná stupnice - vše ponejvíce v půlových hodnotách, do toho několik dalších cvičení. Mechanické transponování tohoto modelu vždy o pultón do nejbližší vyšší polohy sice přispívá k postupnému podrobnému seznámení s tóny v jednotlivých polohách na všech strunách, ale jinak postrádá invenci a zřejmě i nedostatečně motivuje žáka. Navíc přetěžuje levou ruku tím, že stejná cvičení v nezmenšeném rozsahu uvádí třeba i na nejhlubší struně E, kde dlouhé setrvávání přináší začátečníkovi riziko velkého svalového zatížení. Jeho hra na E struně navíc často sklouzne do hmatově i intonačně zcela nepřínosné přibližnosti. Uvádění shora popsaného modelu polohy prakticky ve stejných hodnotách v základní, nebo třeba čtvrté poloze navozuje otázku, zda tato škola rozvíjí dostatečně techniku pravé ruky.

V duchu Černého školy se nese i o půl století mladší Škola hry na kontrabas Františka Hertla. Pultónovým postupem k další nové vyšší poloze navazuje na základní osnovu Černého školy, přináší ale větší rozmanitost předkládaného materiálu a v daleko hojnější míře se věnuje rozvoji pravé ruky,

k jejímuž výcviku nabízí řadu smykových variant, svou obtížností odpovídajících právě dosažené hráčské úrovni žáka. Přínosem Hertlovy školy je nepochybně vyšší hudební hodnota a rovněž technická náročnost některých cvičení. Autor, všestranný hudebník, skladatel, dirigent a kontrabasista podle svých slov směřuje žáky ke zvládnutí náročnějších technických i výrazových požadavků soudobé interpretace. Jako Hertlův žák jsem rád podle jeho školy učil.

Na počátku nové doby, v roce 1991, vyšly Základy hry na kontrabas autorů Václava Fuky, Jana Balcara a Květoslava Borovičky. Tato škola velmi podrobně a systematicky provádí žáka všemi základními polohami a zcela zřetelně od polohy k poloze roste v náročnosti textu v technické, intonační, rytmické i výrazové složce hry. Přestože jsem jedním z autorů školy, nechci s odstupem času zastírat pocit, že ani tato škola dostatečně výrazně nevybočila z klišé předcházejících dvou zmiňovaných škol a nepředložila zásadně nový celkový pohled na výuku, či zásadně nová pojetí a způsoby řešení elementárních technických problémů. Přináší ovšem řadu obsahově kvalitního instruktivního materiálu, jehož uvážlivý výběr, prováděný s citlivým ohledem na typ a potřeby žáka, může výuce velmi dobře posloužit. Školu mohu s dobrým svědomím doporučit k výuce, spíše ovšem starším začátečníkům. Pro malé děti bych ji neviděl jako příliš motivační.

Trochu širší zastavení u výše zmíněných tří škol jsem volil ne kvůli samotným titulům, ale spíše kvůli tomu, že představují určitý typ výuky, určitý typ tradičního přístupu k řazení a řešení technických problémů, který nepovažuji za nejlepší, ale který dodnes ve výuce převažuje. V následujících dvou kapitolách se pokusím vyjádřit, čeho se to především týká.

VÝMĚNY POLOH

Naučit žáka vyměňovat polohy není vůbec snadný úkol. Aby se ho podařilo splnit, musí si žák hned na začátku uvědomit, co se vlastně při přechodu z polohy do polohy děje. K tomuto uvědomění dochází asi ze všeho nejméně při výcviku výměny dvou o půltón vzdálených poloh. Bohužel všechny shora uvedené školy jdou touto cestou a učí začátečníka výměnu

poloh na přechodu ruky ze základní do první polohy. I když žákovi velmi detailně vysvětlíte, že při výměně tónů AS-A na G struně se první prst po lehce přitisknuté struně posune o půltón a palec zároveň urazí stejnou dráhu po krku nástroje, výsledek bude většinou stejný. Špatný. Palec zůstane nejčastěji bez pohybu na svém místě a první prst se posune o něco výš, takže výsledkem bude zdeformované postavení ruky a velmi neurčitá intonace. To zásadní, co chybí a co výměna sousedních poloh ani dobře nabídnout nemůže, je potřebná kinetická energie, vznikající zapojením celé ruky, v níž jakoby loket a předloktí předcházejí posunu prstů po struně.

Uvedme si jinou cestu. Při výměně první a třetí polohy - dejme tomu mezi tónem A hraným prvním prstem a tónem D hraným čtvrtým prstem nelze neposunovat palcem a nezapojit celou ruku - paži, loket, předloktí. Nebo jiný příklad. Hned na začátku nácvičku výměny poloh můžeme zkusit položit třeba druhý prst v základní poloze na tón A a po lehce stisknuté struně jím posunout na tón E v páté poloze a pak zase zpátky, samozřejmě bez zapojení pravé ruky. Když tohle bude žák několikrát opakovat, pochopí, že výměna poloh vyžaduje jistou lehkost, uvolněnost a eleganci. Chybu českých škol vidím především v tom, že svou přehnanou důkladností, obsažností i zvoleným řazením nových poznatků vedou k jakési upoceně upracovanosti. Výkon pak vyvolává v posluchači pocit, že žák s nástrojem spíše zápasí, než aby se hrou na něj bavil.

Výměny poloh je třeba vycvičovat velmi intenzívně mnohonásobným opakováním. K tomu se nejlépe hodí krátké diatonické studie v rozsahu zhruba dvou taktů. Obvykle se v nich donekonečna opakují několik málo tónů, které si v diatonice žák velmi snadno a dobře zapamatuje. Násobnému opakování studie pak může předcházet jasná představa výšky jednotlivých tónů. To má bezpochyby pro výcvik správného provedení výměny poloh a čisté intonace zcela zásadní význam. Je to něco podobného, jako když žák hraje lidovou písničku, v níž s předstihem slyší další tón ve správné intonaci. Přesným opakem toho jsou etudy, které začátečníkům předkládají nezpěvné chromatické postupy na nejhlubších strunách, kde žákovi zcela chybí představa toho, co má hrát a jak to má znít. Když ho pak v takovém cvičení zastavíte, může být o čtvrt tónu mimo správnou intonaci, aniž to je schopen postřehnout svým sluchem, dosud ne zcela adaptovaným na hluboké polohy.

Domnívám se, že hra levou rukou by měla začínat postavením prstů v první poloze, kterou vnímám jako polohu nejdůležitější, nejpřirozenější, výchozí. Po upevnění postavení ruky v této poloze a důkladném seznámení se všemi jejími tóny na ostatních strunách, bych navrhoval postupně seznámit žáka s dalšími polohami v rozsahu od základní do třetí, ovšem bez jejich vyměňování, vždy pouze s potřebným seznámením s tóny na dalších strunách. Tento postup by na úvod zorientoval žáka na hmatníku.

Teprve po představení uvedených poloh je vhodné začít výcvikem jejich výměny. Zpočátku třeba hrou vrchního tetrachordu D dur a všech možných prstokladových kombinací jeho tónů A-H-CIS-D, např. A-H-A-CIS-A-D. Vyjmenované tóny spolu s prázdnou strunou nabízí možnost vytvoření nepřeborného množství kratších studií, ve kterých žák prostřídá nejrůznější intervaly a prstokladová řešení, tedy posuny ruky o různé vzdálenosti. Takto soustředěný výcvik umožňuje rychlejší ovládnutí celé problematiky a hlavně dává žákovi příležitost provádět přesuny ruky uvolněně za účasti celé ruky. Úplně stejná cvičení je pak možno hrát i na dalších strunách a upevňovat si povědomí o tom, kde na jaké struně leží jaký tón. Navíc lze tyto krátké a snadno zapamatovatelné studie cvičit v pravé ruce různými smyky - např. legato po dvou, legato po čtyřech, nebo v různých obměnách rytmických - půlka čtvrtka, či tečkovaný rytmus. Sám jsem si ověřil účinnost podobných cvičení, ve kterých žáka nezatěžuje čtení not a může svou pozornost zcela obrátit k práci rukou.

DRŽENÍ SMYČCE

Uchopení smyčce je dlouhodobě předmětem diskusí. V podstatě existují dva způsoby jeho držení. Vrchní, tzv. francouzské, připomínající držení violoncellového smyčce a spodní, které můžeme nazvat střeoevropským. Zmíněná diskuse se v našem prostředí vede o detailech spodního držení, zejména tedy o umístění a funkci palce.

Pražská konzervatoř a potažmo její absolventi vyučovali své žáky na ostatních školách většinou držení, v němž palec vyvíjel shora tlak do prutu zhruba v místech vnitřní hrany nehtu. Při zatáhnutí smykem dolů se vytočil prostředním kloubem jakoby do dlaně, aby se při změně smyku vrátil do původní polohy. Ukazováček dosahoval rovněž k vrcholu prutu a bránil palci jeho sesmeknutí na prsty. Propojení tohoto uchopení s ohybem zápěstí, jako určujícím prvkem celé výměny smyku, vytvořilo esteticky velice hodnotný a pohledný celek, dotvořený příkloněním smyčce ke struně a jeho mírně ke špičce se zvedajícím uložením na strunu. Toto krásně vypadající držení, přinášející plnou kontrolu smyčce na struně a umožňující velice zřetelnou realizaci rytmických hodnot, však

neodpovídá stavbě zápěstí, jehož pohyb do jisté míry blokuje. Každý si snadno může vyzkoušet, že nejvolnější je zápěstí v okamžiku, kdy osa předloktí a dlaně jsou v přímce. A v tomhle držení tomu tak není.

Na opačné straně pak stojí uchopení smyčce se zcela volným palcem, přeloženým kolmo přes prut smyčce. Není novinkou, jak dokazují obrázky ze Simandlovy rozměrné kontrabasové školy, sepsané na žádost Vídeňské konzervatoře v sedmdesátých letech 19. století. Výhodou tohoto držení je naprostá uvolněnost zápěstí, nevýhodou pak přece jen poněkud menší zvuková zřetelnost, patrná třeba ve hře složitějších rytmických útvarů.

Mezi uložením palce v „pražském“ a „vídeňském“ držení leží pomyslná kruhová výseč. Právě tento prostor se nabízí pro hledání optimálního umístění žákova palce, které by zcela přirozeně vycházelo ze stavby jeho ruky a přitom zůstalo funkčním z pohledu vedení smyčce po struně a tvoření tónu. Dogmatické lpění na tradiční podobě jednoho, či druhého způsobu je pedagogicky málo prozíravé. Při vyučování žáků brzy objevíme, jak veliké jsou individuální rozdíly mezi nimi a jak nezbytné je jejich respektování. Doporučuji trpělivě hledat, zkoušet, opravovat a také přesvědčit žáka o tom, že tady se vyplatí „spěchat pomalu“, protože jde o vytváření základního herního návyku. A sám se v závěru celého tohoto hledání a snažení nad výsledkem nesmím trápit tím, že žák nakonec drží smyčec jinak, než „nás to učili“.

Pokud jde o vedení smyčce po struně, tvoření tónu, dosažení rovnoměrného pohybu i tlaku, hru v dolní i horní polovině smyčce, přechod na jinou strunu atd., tam všude platí obecně známá a po generace přijímaná pravidla a zásady, k nimž není třeba nic „objevného“ přidávat. Hra na prázdných strunách není zdržováním se něčím nudným, co je třeba mít rychle za sebou. V této fázi výuky se rozhoduje o kvalitě budoucí hry a bez trpělivosti a péle to nejde. Bude dobře, když začátečník co nejdříve pochopí, že hráč na smyčcové nástroje přináší hudbě své srdce přes pravou ruku.

ZÁVĚREM

Neměli bychom se konejšit frázemi typu, že vyučování hry na kontrabas prodělává bouřlivý vývoj, jak stálo v jednom textu z období „normalizace“. Odborně vedená výuka kontrabasu stále ještě není zcela běžnou záležitostí na ZUŠ. O to více pak zasluhuje uznání neúnavná práce několika nadšených pedagogů v různých místech republiky. Zvláštní zřetel hodná je pak zcela výjimečná situace v ZUŠ v Polici nad Metují, která se díky odbornosti a nadšení ředitele školy Lubora Bořka, nástrojovému vybavení školy i dostatku zájemců o hru stala jakýmsi vývojovým a experimentálním pracovištěm, odkud přichází nejen inspirace, ale které - jak jsem o tom přesvědčen - svou konkrétní prací výhledově ukáže cestu z určité neperspektivní setrvačnosti, produkující až dosud málo přesvědčivé výsledky. V soutěžních porotách často slýchaná věta „Dejte jim cenu, vždyť musíme být rádi, že na to vůbec někdo hraje“, by se tak mohla stát jednou provždy minulostí.

Cenné metodické poznatky a velmi podrobný výčet materiálů vhodných k výuce přináší zveřejněný příspěvek ředitele Lubora Bořka, který sám autorsky pracuje v oblasti dosud velice opomíjené, totiž ve tvorbě instruktivních materiálů pro nejmladší žáky. Činí tak způsobem poučeným nejen vlastní praxí, ale i novými poznatky z oblasti dětské psychologie a elementární hudební výuky. Díky němu mohu svůj příspěvek skončit optimistickým konstatováním, že moji mladší a zcela mladí kolegové se mají kam obrátit.