

Miroslav Petráš



Violoncello

Pojednání o tónu

Akademie múzických umění v Praze

Miroslav Petráš



Violoncello

Pojednání o tónu

Akademie múzických umění v Praze

© Miroslav Petráš, 2026

Toto dílo je licencováno pod licencí Creative Commons BY-SA
(Uveďte původ – Zachovejte licenci). Licenční podmínky najdete na
adrese

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.

Vydala Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU

Obálka Linda Hlaváčková

Grafická úprava Martin Sojka

Redakční spolupráce Marie Kratochvílová

Praha 2005, 2026

ISBN 978–80–7331–754–6 (iPDF)

www.namu.cz

Obsah

Úvod	5
I. část	6
1 Hledání zvuku	7
2 Stavba violoncella, horní deska	12
3 Basový trámec a kobylka	18
4 Duše, seřízení nástroje	26
5 Struny, tlaky, krk, menzura	32
6 Vybavení nástroje	39
7 Smyčec	48
II. část	56
8 Držení nástroje, bodec	57
9 Pravá ruka, držení smyčce	62
10 Zákonitosti vzniku tónu	68
11 Hra smyčcem, legato	73
12 Druhy smyků	82
13 Ladění a intonace	88
14 Postavení levé ruky, vibrato	98
Závěr	102
O autorovi	103

Úvod

Vážený čtenáři,

na těchto stránkách jsem shrnul řadu fakt a údajů, které mohou leckomu rozšířit okruh znalostí kolem fungování nástroje jako takového, jinému eventuálně pomoci při řešení problémů při hledání nového či dalšího violoncella. Budu se též vyjadřovat na základě toho, jak jsem ve své praxi violoncellisty fungování zvukového aparátu pochopil osobně, v žádném případě bych si nedovolil poučovat svými názory vyškolené odborníky houslaře. Vše, co uvádím v oblasti stavby violoncella, jsou mé osobní závěry a berte je, prosím, pouze jako názory zkušeného hráče, bedlivého pozorovatele houslařského řemesla, často houslaře typu „domácí kutil“, ale hlavně vášnivého fandy, neváhajícího přinést v oblasti dalšího poznávání a zkoumání fungování violoncella nemalé časové ani finanční oběti.

Rozdělil jsem své „Pojednání o tónu“ do dvou tematických částí. Nejprve uvádím fakta o stavbě violoncella a jeho vybavení, vše v přímé souvislosti ke zvuku nástroje. Ve druhé části vyjadřuji svůj vlastní způsob pochopení metodiky hry na violoncello a z toho vycházející návod k dosažení nejkvalitnějšího zvuku violoncella vlivem hráče.

Kurzívou psané části jsou mé poněkud odlehčeným způsobem stylizované osobní zážitky či vzpomínky, které se vždy k uváděnému tématu vztahují, doplňují jej a přinášejí neoficiální formou další dle mého názoru zajímavé informace.

Hezké počtení Vám přeje
Miroslav Petráš

I. část

**„In silvis viva silui
Canora iam mortua cano“**

**„Zaživa v lese mlčel jsem
mrtev teď mám však hlas a zpívám“**

Toto krásné motto mají vepsané na spodní desce jedny staré housle.
Cituji ho zde v hluboké úctě k mnohokráte opakovanému zázraku
– přeměny stromu v hudební nástroj.

1

Hledání zvuku

V debatách po koncertech, v rámci pedagogické činnosti, na seminářích při soutěžích nebo prostě jen tak mezi přáteli violoncellisty, často sklouzne náplň hovoru do problematiky zvuku a kvality tónu violoncella. Sám jsem strávil mnoho hodin zkoumáním našeho milovaného nástroje a pokusy o jeho vylepšování. Jelikož se domnívám, že toto téma skutečně dosti hudebníků zajímá, zvláště pak ty z mladší generace, rozhodl jsem se písemnou formou reagovat na časté dotazy a sepsat své poznatky získané od odborníků či z literatury, ale též popsat řadu pokusů vlastních, někdy více jindy méně úspěšných.

Nejvhodnější čas pro začátek polemik o kvalitě a úrovni nástroje nastane, když se violoncellistovi nedostává uspokojení nad vlastní zvukovou úrovní hry, objevující se často při snaze přiblížit se k některému ze svých vyvolených hráčských vzorů. Znímám dobře možnosti nástrojů svých studentů, hned zpočátku našeho pedagogického kontaktu považuji za důležité si na jejich nástroje sám zahrát. Pak si teprve s plnou odpovědností dovolím doporučit řešení, např. výměnu prstokladu, změnu tlaku na smyčec, nebo úpravu nástroje.

V návaznosti na to pokládám informace o nástroji – jeho možnostech a limitech – za jednu z důležitých složek výuky profesionálního violoncellisty. Někdy je dost těžké přesvědčit studenta, který má již svou rozmyšlenou představu (a zaplať pánbůh za ni), o tom, že některé pasáže na jeho nástroji nevyznají šťastně – např. na zvolené d struně, která mně jako posluchači nepřijde dostatečně barevná. On to ale takhle slyšel u Maiského, Pergamenschikova, Isserlise, Veise či Schiffa a rád by se k nim přiblížil. Dal by se na tomto místě rozebírat významný podíl hráčských schopností všech těchto osobností, ale zůstanu zaměřen na úroveň nástroje. Vybrané nástroje od nejznámějších italských mistrů, na které tito a další interpretační velicí hrají, dovolují širokou škálu barevných rejstříků, skvělé vyznívání

choulostivých pasáží v extrémních polohách a výmluvnost kantilény v celém rozsahu nástroje. Nechci ovšem svého studenta deprimovat názorem, že bez „itala“ to nepůjde, není to totiž pravda. Chci mladého hráče naopak vést k hlubšímu odhalování tajů kvality zvuku každého nástroje a pochoopení, jak s ním pracovat. Naučit se cítit v prstech hustotu a rozmanitost tónu, rozpoznávat intenzitu chvění ozvučných částí, rychlost ozevu a srozumitelnost jednotlivých tónů na všech strunách, to nechtě je cílem debat mezi pedagogy a studenty, či mezi všemi kategoriemi fandů a nadšenců krásy zvuku smyčcových nástrojů.

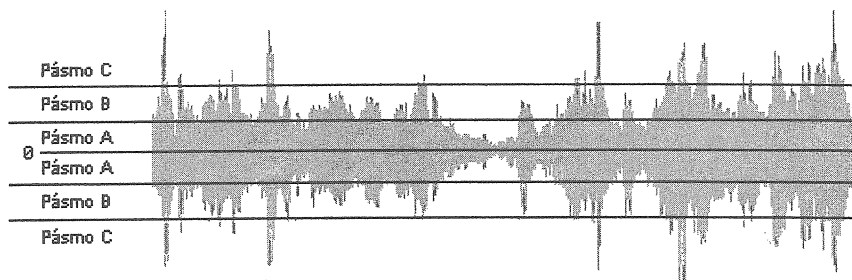
Celý tento projekt se zabývá zvukovou stránkou violoncellové hry a všemi faktory, které s kvalitním tónem violoncella souvisejí. Sexappeal rozevlátých vlasů nebo orosené pleši, módní uhrančivé pohledy, dramatické mávnutí smyčce při nasazení tónu či ukončení fráze, to jsou zajisté prvky velmi efektní z hlediska produkování koncertní kreace jako celku, nicméně naprosto nedůležité pro vznik zvuku samotného. Hráč totiž ovlivňuje vznik zvuku na violoncellu zásadně a jedině ve dvou bodech: **v místě dotyku žíně se strunou a v místě dotyku konečků prstů levé ruky se strunou.** Způsobů jak tyto dotyky realizovat, je ovšem mnoho. Ty nejdůležitější způsoby budu popisovat, když ovšem stisk lubů koleny nebo silnější nalehnutí na bodec budu považovat za prostředky ovlivňující zvuk naprosto zanedbatelně.

Dovolte mi začít své úvahy a polemiku tím nejdůležitějším, co posluchač vnímá, to je nástroj sám. Z toho důvodu, že pouze a jedině rozechvění nástroje ve skutečnosti hudební zvuk vydává, začnu své pojednání nejprve stavbou a funkčností violoncella a pak teprve přistoupím k shrnutí metodických zákonitostí a technik hry. Tak, jak se na mnoho věcí v hudbě mohou názory různit, tak individuální záležitostí je vnímání a posouzení violoncellového zvuku. Osobně k hlavním kvalitám při posuzování samotného nástroje počítám především zajímavost barvy jeho tónu, a to jak v pianissimu, tak ve vrcholových nejsilnějších dynamikách. Důležitá je dle mého názoru též rychlost a bezproblémovost reakcí nástroje na všechny druhy smyku obzvláště při přechodech ze struny na strunu, schopnost nástroje srozumitelně vyhrávat technické pasáže od basů po diskantové polohy a to i v odlišné dynamice. Za další důležitou hodnotu nástroje považuji dokonalé dodržení standardních rozměrů, takže se na něj dá hrát okamžitě a bez manuálních problémů. Hráčovy schopnosti pak samozřejmě doplňují celkový obraz zvuku, který posuzovaný nástroj nabízí.

Klavíristé mají v koncertní praxi velmi těžký život, poněvadž takřka každou svou produkci hrají na jiném nástroji. V kvalitě klavírů je často rozdíl zřetelně slyšitelný a pro hráče velmi citelný. Na mou adresu slýchám povzdechnutí – „vy smyčkáři se máte dobře, vy si nosíte svůj nástroj, na který jste zvyklí, vždy s sebou“ ... Svým kolegům klavíristům však oponuji tím, že v prestižních koncertních sálech hrají na nástroj světové úrovně jako mají třeba Richter, Argerich nebo Pogorelich, kdežto já mám zase „jen“ ten svůj a ne jako Harell, Maisky či Rostropovič. Jako ve všem, absolutní pravda má vždycky svá ALE!

Mistři houslaři mi spoustu věcí trpělivě vysvětlovali, ale já jsem pak doma navzdory tomu dlouhé hodiny stejně experimentoval. Jako mladý jsem např. ztenčoval kobylku v zájmu zjasnění a posílení zvuku, abych se teprve po dlouhém zkoušení dopracoval zpět k radě mistra houslaře – „pane Petráš, to si prostě musíte vyzkoušet sám, máte pravdu pouze zdánlivě, těmito zásahy tento nástroj zlepšit nejde“. Řada mých následovníků může mít podobné choutky pro vylepšování zvuku, vždyť já jsem s tím, musím se přiznat, neskončil doposud, ale některé operace teď přece jen nechávám na starost zkušenému houslaři. Novým výzkumníkům v oblasti violoncellového zvuku však fandím a pro ně může být seznámení se s mými zkušenostmi docela zajímavé.

Jaký zvuk violoncella vlastně hledáme? Co je objektivně barva a síla tónu? Lze tyto faktory nějak změřit, konkretizovat a uzákonit? Přestože je nutné vycházet z velmi individuálního hodnocení – sluchem hodnotitelů, něco je přesto zřejmé. Snad je totiž možné objektivně stanovit alespoň jakousi stupnici slyšitelnosti. Další věc bude, jak je při určitém stupni slyšitelnosti příjemná, zajímavá či srozumitelná barva tónu.



Na grafu jsem rozdělil amplitudu zvuku do tří pásem. Jedná se zde o vyjádření síly – intenzity zvuku jako v nahrávacím studiu. Od bodu 0 jsou nejvzdálenější vrcholy ty zvukově nejsilnější. Zkoušíme-li violoncello v klidu, např. v místnosti bez souzvuku jiného nástroje, slyšíme celé spektrum tónu a při srovnávání jednotlivých nástrojů hraje roli vše, co slyšíme, tedy též určité dunění tónu, které považujeme u violoncella za barevně příjemné a někdy bývá dáváno do přímé souvislosti s mohutností tónu. Dunivá část tónu se prokazatelně řadí do zvukového pásma A. Bohatý zvukový rejstřík nástroje v pásmu A je samozřejmě zajímavý, hlavně při reprodukování skladeb pro violoncello sólo. Krásně spojuje akordy třeba v Bachových či Regerových suitách, zabalí totiž tóny středních poloh do závoje zvuku. Violoncella tohoto typu se dobře prodávají zvláště méně zkušeným hráčům. Tento dunivý efekt jako základ tónové kvality je často způsoben tenčími deskami nástroje, které pak mohou volněji rezonovat. Pouze zdánlivě řeší dunivost nástroje tenká kobylka na vysokých nožkách. Otázkou je, kolik z této na první poslech zajímavé barvy zůstane, když se připojí souznějící zvuk, pro představu třeba doprovod klavíru či slabě hrajícího komorního orchestru. Slabší hladina doprovodného zvuku se v každém případě rozprostře v pásmu A, pohltí samozřejmě dunění a nás zajímá, jaká kvalita testovaného violoncella zůstane dále ve zvukovém pásmu B.

Tady se hráč s pouze dunivým nástrojem snaží více tlačit smyčcem a tónová kvalita se musí z nástroje začít „dolovat“. Každý violoncellista to někdy zažil, ti šťastnější jen na půjčených nástrojích. Dobře postavený a seřízený nástroj má v této zvukové hladině opět možnost se prosadit a být slyšet. Teprve violoncello, které s běžným doprovodem nenutí hráče do nadměrného tlaku, je dobré pro sólovou hru. Dokonce i zkouška dvou nástrojů ve velkém sále sice dosti napoví, ale efekt dunivého nástroje může zmást i tam.

Jiné je to až když přijde ke srovnání s jiným současným zvukem, tedy při zkoušce schopností nástroje ve zvukovém pásmu B. Nástroj méně zajímavý a silný v menší tiché místnosti se ve větším prostoru a v hlukové hladině B může projevit jako kvalitnější a hodnotnější. Tady začíná skutečná pravda o zvuku a užil-li jsem termínu hluková hladina, je to záměr. Objektivní a pravdivý obraz o zvukové bohatosti tónu violoncella získáme totiž nejlépe v určité, přijatelné hladině hluku. Mohu doporučit posadit se s testovaným nástrojem na kraj pódia, na kterém se třeba před zkouškou rozehrávají hráči symfonického orchestru. Není nutno žádat o klid, naopak

je dobré do souzvuku nástrojů všech barev začít hrát, pravděpodobně si toho ani nikdo nevšimne, protože většina hráčů na poslední chvíli mydlí obtížná místa programu a to silně, aby se slyšeli. A toto je hladina hluku, kterou je dobře využít a poslouchat v sále, jak se testovaný nástroj prosadí. Musíme se samozřejmě na zvuk testovaného nástroje soustředit, ale jestliže je pořád slyšet, pak je předpoklad, že až se orchestr umírní, bude to rovněž dobré. Při tomto sledování se můžete dočkat velkých překvapení. Někdy zkoušený nástroj v malé místnosti troubí až uši zaléhají a ve větším prostoru, nebo ve vyšší hlukové hladině z něj zůstane pouze hluchý, drátěný zvuk, který se ztrácí a rozplyne v doprovodu. Na takový nástroj je utrpení hrát i v orchestrální skupině. Jiný nástroj naopak, v malém prostoru sametový až zastřený, se prosadí v prostředí orchestru či klavíru svým zajímavým zvukem a tón který vydává, je samozřejmý, zajímavý a dobře slyšitelný.

Pak je zde ovšem další typ nástroje, který není nijak dunivě zajímavý když hraje sám, je hezký ale ne nejsilnější s doprovodem, ale překvapivě je pořád slyšet ve vrcholových dynamikách, třeba přes forte v klavíru, nebo v poměrně vysoké hladině orchestrálního doprovodu. Takových nástrojů je však poskrovnu, ale troufnu si prohlásit, že to, jak se chová violoncello právě ve zvukovém pásmu C je nesmírně důležitý faktor určování kvality a ceny nástroje. I když se dobrý orchestr dokáže k sólistovi ztlumit, klavírista umí hrát pro violoncello přiměřenou dynamiku, přesto je ve velkém sále ovládání tónu ve zvukovém pásmu C prvořadou podmínkou úspěšného sólistického vystupování. Je to samozřejmě otázkou dovednosti hráče, ale nemá-li nástroj schopnost vyzařovat kvalitní zvuk v nejvyšší zvukové hladině, musí sólista hledat nástroj jiný. Vynikající nástroj si musí zachovat kvalitu právě v tom zbytečku vrcholového zvuku, který vyčnívá nad okolní zvukovou hladinu. Posluchač totiž nemívá pocit velkého violoncellového zvuku pouze když dobře slyší nejsilnější dlouhé tóny přes doprovod, ty se vždycky nějak prosadí. Ale právě slyšitelnost a srozumitelnost rytmických figurací a technických pasáží, to je ve velkých dynamikách a prostorách znakem mimořádného nástroje a skvělého hráče.

2

Stavba violoncella, horní deska

Běžný nástroj, jaký nám nejčastěji přijde do ruky, bývá tzv. „fabrika“, v Čechách uslyšíme též „Schönbach“. To je původní německý název vesničky v Krušných horách, nynější Luby u Chebu, kde sídlí již od počátku 18. stol. největší česká továrna na strunné nástroje. Zvykli jsme si toto označení používat s trochu hanlivým podtextem, ale je třeba zdůraznit, že pozdější továrně předcházelo společenství mistrů houslařů, kteří se sešli v této zalesněné lokalitě zřejmě kvůli dostupnosti materiálu a vyráběli po celou dobu historie Schönbachu – Lubů rovněž mistrovské nástroje špičkových kvalit, což přetrvává dodnes.

„Fabrika“ je tedy nástroj pocházející z velké dílny, jakých se při sériové výrobě vyrobí ve stejné kvalitě velké množství. Při hodnocení kvality posuzujeme:

- **materiál** – v tomto případě estetická krása dřeva,
- **vypracování nástroje** – úroveň vypracování po houslařské stránce a celkový vzhled,
- **zvuk** – tedy jak je tón barevný, silný a zajímavý.

Zkoumáním a srovnáváním všech nabytých zkušeností se přikláním k názoru, že základem zvukového aparátu violoncella je **horní deska** a k ní chci proto upínat hodně pozornosti svého pojednání o zvuku. Horní deska má tvar jakési umělecky ztvárněné osmičky a ten se od konce 16. století v podstatě až na různé varianty detailů dodnes nemění. Rezonanční korpusy u hudebních nástrojů jsou kulaté proto, že zvukové vlnění se rozšiřuje v kruzích a v rozích by byla rezonance minimální. Deska je ze smrkového dřeva, stejně jako basový trámec a špalíky pro upevnění krku a bodce. Rožky tvořící C výkroje jsou rovněž vyztuženy smrkovými špalíky. Na správnou funkci a charakter chvění horní desky, tedy konečný zvuk nástroje, mají základní vliv tři faktory:

- 1) **Výška a tvar klenutí.** Podle materiálu mohou být i u stejného mistra dosti rozdílné. Fyzikálně je to vlastně mostní konstrukce, která musí především vydržet tlak strun přes kobylku. Zjednodušeně můžeme říci, že vyšší klenutí má větší fyzikální nosnost a deska může být tenčí, naopak nižší vyklenutí, placatější nástroj, předpokládá desku tlustší.
- 2) **Síla desky** je tedy závislá na výšce klenutí materiálu
- 3) **Pevnost materiálu.**

Dobrý výsledek ozvu dohotovené horní desky začíná u správného výběru materiálu. Z hromady prken narovnaných někde v šopě, verandě či na půdě, vybere mistr jedno, se kterým začne pracovat. A tady je první důležitý moment pro vznik zvukově kvalitního nástroje – správné rozhodnutí, že zrovna toto bude to správné dřevo, ze kterého bude violoncellová deska se zrovna takhle vysokým klenutím a této tloušťky. Není-li kombinace těchto tří rozhodnutí ideální, vznikne sice mistrovsky krásně vypracovaný, eventuálně nádherně v laku vypadající nástroj, ale po zvukové stránce může být běžný až nezajímavý. Od zkušeného mistra a z pěkného materiálu to bude vždycky poměrně dobře hrát, ale ten věčně hledaný zvláštní sametový a hluboce probarvený tón mají jen výjimečné nástroje, kterým stálo hned v úplném počátku vzniku jakési vyšší posvěcení ku pomoci. Viděl jsem v životě dvě violoncella starých mistrů z nehezkého dřeva, s křivým vykládáním, s chybami ve tvaru korpusu i neestetickým šnekem na hlavičce. Zabarvení tónu bylo však božské ve všech oblastech zvukového rejstříku. Vysvětloval jsem si to schopností mistra stavitele trefit se geniálně s **vyklenutím desek** do dalších dvou základních přírodních faktorů – **pevnosti a tloušťce dřeva**. S tímto příkladem se setkáme v praxi zřídka. Častěji se potkáme s na pohled krásně zhotovenými nástroji, které však nehrají tak hezky jak vypadají a kterým po zvukové stránce něco schází. Zkušenostmi vybavený hráč sám může dle svého vkusu zkoušet „doladit“ barvu nebo ozev nástroje kobylkou, postavením duše, výběrem struníku, strun, bodce, volbou smyčce či způsobem hraní... To jsou hráčské možnosti ovlivnění zvukového potenciálu violoncella. Než se však rozhodneme pro všechny tyto a podobné následující kroky, přesvědčme se, že to všechno bude mít smysl, že základní konstrukce a parametry jsou podle fyzikálních pravidel akustiky v pořádku. Nejprve, jak to tedy má být.

Výška klenby desek se pohybuje v rozmezí 22–30 mm. Stradivari stavěl klenby na violoncellech 26–27 mm, německé nástroje první poloviny

18. století byly výjimečně i přes 30 mm. Měří se od plochého dotyku desky s luby (když je z nástroje deska oddělaná, pak leží třeba na stole), kolmo nahoru k nejvyššímu bodu klenby. Sčítá se samozřejmě vlastní tloušťka dřeva plus navýšení klenby. Nejvyšší vyklenutí bývá v místě kobyly. Ta je správně umístěna na pomyslné spojnici mezi zobáčky uprostřed efových otvorů. Zde má být též nejsilnější místo horní i spodní desky. Tady má horní deska tloušťku 5,5–7 mm, spodní javorová 6–9 mm (znám však jednu zadní desku z topolu o síle 13 mm). V rozmezí těchto hodnot se pohybuje houslař právě podle výšky klenby a odhadu tvrdosti dřeva. Nejsilnější místo má vejčitý tvar o rozloze zhruba 12×25 cm. Směrem k okrajům se desky ztenčují až na sílu 2,7–3,2 mm. Způsob ztenčování desek je výrobním tajemstvím jednotlivých houslařů a je to rovněž jeden z důležitých faktorů pro určení charakteru a barvy tónu. Odhadování síly horní desky pohledem na kraje efových otvorů je způsob velmi nepřesný, nespolehejte moc na něj. Tloušťka desky v efových otvorech je pouze estetickou záležitostí a 5 mm od kraje, kam již nevidíme, bývá teprve pravda. Houslaři umí bez rozdělování nástroje měřit tloušťku desek uprostřed nástroje speciálně vyrobeným mikrometrem skrz efový otvor. Moderní poměrně drahý mikrometr, využívající k měření mezeru mezi dvěma magnetickými tělísky, změří jakékoli místo na horní i spodní desce bez rozdělování nástroje. Pouhé potěžkání nástroje v ruce může rovněž leccos napovědět. Dovolím si však prohlásit: „**V jakýchkoli zákonech týkajících se stavby a funkčnosti violoncella existují výjimky!**“

Jsou houslaři, kteří tvrdí, že pouze tam, kde je dostatek materiálu, dřeva, je předpoklad nosného a silného tónu. Vždy se mi to také vlastně potvrdilo, až na to, že ve státní sbírce Národního muzea leží překrásné drahé cello Montagnana, které je tak těžké, že je velmi náročné ho vůbec uzvednout a potřebuje extra velký futrál, aby se tam vešlo. Přes jeho krásný italský témbur na něj však nikdo nehraje pro jeho nesnadný ozev. Můžete do něj doslova mlátit co to dá, ale výsledný zvukový potenciál v prostoru je nepřesvědčivý. Na druhé straně známé violoncello Heinricha Schiffa – Stradivarius r. 1711 je prokazatelně jedním z nejlépe hrajících nástrojů, které jsme mohli v Praze v Rudolfinu slyšet. Jelikož jsme s Heinrichem dlouholetí přátelé, dovolil jsem si po zkoušce půjčit do ruky tento nástrojový skvost. Lekl jsem se jeho papírové váhy (toho violoncella, pozn. autora) a podivil se hlasitou větou nad tím, že jsem slyšel, že nástroje s velkým zvukem mají mít odpovídající hmotnost a tedy i váhu. „Jistě, ale ne vždycky“ zazněla pobaveně mistrova odpověď s lišácky zved-

nutým obočím. Při doteku smyčcem po strunách mé ohromení pokračovalo. Tóny doslova střílí z nástroje, který bleskově reaguje na všechny hráčovy aktivity. Asi tak toto je pro mne ideál violoncella.

Když jsem chtěl před mnoha lety vážně a hlouběji pochopit vznik tónu violoncella, změny jeho charakteru, síly, nosnosti a příčiny rozdílů mezi zvukem různých nástrojů, přivedlo mne to zákonitě do houslařské dílny. Pozoroval jsem práci houslaře a v praxi poznával, jak při vzniku nového nástroje dřevo reaguje na opracovávání. Koho to též zajímá, tak postup při výrobě horní desky je ve stručnosti tento. Po vyřezání tvaru podle zvoleného modelu vypracuje houslař nejprve horní klenbu, zpočátku dosti nahrubo, a pak tvaruje vnitřní klenutí, čímž vypracovává vlastní sílu desky. Ta je ovšem nakonec v jednotlivých zónách různá. Uchopíme-li desku lehce dvěma prsty za horní okraj, vydává dřevo při poklepu kloubem, nebo pouze špičkou prstu, první zvuky. Houslař začíná desku „ladit“. Již v tomto prvním ťuknutí slyší cvičené ucho určitou intonační výšku tónu. Ubíráním materiálu se zvuk poklepu intonačně snižuje. Hoblíčkem nebo škrabkami různého zakřivení ubírá nyní houslař materiál na různých místech desky a kontroluje si ztenčování dřeva mikrometrem. A tady nás – průzkumníky zvuku – začne vývoj nového nástroje velmi zajímat. Je pozoruhodné až vzrušující, jak dřevěná deska souměrným ubíráním materiálu mění barvu zvuku od původního charakteru „krabice“ do zvonivého „bubínek“. Výška a tvar vyklenutí desky jsou již stanoveny, musíme pouze doufat, že se mistr houslař „trefil“ do pevnosti a charakteru materiálu. Podle toho, jak se však deska ožívá a jak je pevná na ohyb, může nyní mistr zvolit definitivní tloušťku pro její ideální funkčnost. Bohatost barvy zvuku budoucího nástroje se tvoří právě teď, v této fázi doladění horní desky.

K tomu, aby se deska co nejefektivněji ožívala, mají houslaři různé metody. Zjistěte skvělou moderní metodu popisuje mistr Vladimír Pilař v knize UMĚNÍ HOUSLAŘŮ od str. 387. Jelikož okolnosti a systém celého procesu je dopodrobna popsán na zhruba šedesáti stranách velkého formátu této jedinečné knihy, omlouvám se za svou drasticky zjednodušenou formu popisu principu této vědecké metody, prokazatelně fungující teprve při dodržení všech jejích detailů. Deska nástroje, položená vnitřní stranou nahoru na nosník vibračního přístroje, se posype jemným barevným práškem a rozkmitá na generátorem řízený počet kmitů. Rozechvěje se tedy na určitém tónu, který je možno podle frekvence nastavených

kmitů měnit. Prášek vytvoří určité obrazce, více ho zůstane tam, kde materiál méně kmitá. Podle vyzkoušeného systému obrazců na jednotlivých tónech doladí mistr houslař ubíráním, odškrabováním materiálu desku do ideálního ozvučného režimu. Představuji si tedy, že obrazec rozprostřený pravidelně po většině povrchu kmitající desky svědčí více o její funkčnosti v celé ploše, než když se zrníčka prášku sesypou někam do jedné čtvrtiny.

Výzkumníci amatéři jako já si však musí položit otázku, jak se ladily desky o staletí dříve, kdy fyzikální zkoumání molekulárních složenin a chemické rozborů materiálů digitálně řízenými laboratořemi byly neznámou utopií? Pokusím se o odhad – lidskými smysly a citem.

Metoda vlastního pocitu, kterou jsem u většiny svých přátel houslařů měl možnost sledovat, má také své drobné odlišnosti. Dokonalé vytvarování vnějších stran klenby desek se nejčastěji kontroluje pohledem zešikma proti světlu lampy. Jakékoli zvlnění povrchu, tedy zesílení materiálu, má za následek změnu (brzdu) postupu frekvenčního vlnění, tedy hodnoty plošného chvění. Pozvolné ubírání tloušťky dřeva od středu ke krajům desky se dá kontrolovat citlivým pohmatem, měřením mikrometrem, ale též prosvěcováním desky proti silné žárovce v zešeřelé místnosti. Pečlivě vypracovaná deska vydává již poklepem krásný a zajímavý zvuk, plný hlubokého zabarvení, dlouhého dozívání a pozoruhodně slyšitelně reaguje též na prosté hlazení suchou rukou po svém matném povrchu. Vždy mne fascinovalo, jak ten stejný kus smrkového, nebo u zadní desky javorového dřeva oživne. Citlivým zásahem lidské ruky se po estetické, ale i zvukové stránce po několikahodinovém opracovávání a ztenčování na správných místech chová zcela jinak. Na horní desce vznikne po vyříznutí „efových“ otvorů v prostoru mezi nimi jakýsi čtverec, nejpevnější místo desky. Právě toto je akustické centrum rozkmitávané kobylkou a odsud se po celé desce a dále po nástroji rozšiřují vibrační vlny.

V praxi to bývá nejčastěji tak, že příliš plochá horní deska – klenba nižší než 22 mm – umožňuje nástroji hrát v sytém hlubokém rejstříku, často s nádhernou C strunou. Mívá sklon k přeznívání jednoho tónu do druhého. Krásný zvuk na první poslech, ale méně srozumitelný v rychlých pasážích. Není-li deska dostatečně silná u krajů nástroje, má tendenci se propadat pod tíhou kobylky u basových strun. Takový model vyžaduje rovněž vyšší kobylku, skoro 10 cm, aby se dalo hrát na *a* struně. Vysoká kobylka znamená zvýšený tlak na desku, při nižší kobylce smyčec

obrušuje při hře na *a* struně okraj desky v C výkroji. Příliš vysoké – barokní klenutí, okolo 30 mm, nechává violoncello hrát jemnějším, flétnovým rejstříkem; móda těchto klenutí končí v polovině osmnáctého století. Takové nástroje bývají srozumitelnější, spolehlivě repetující drobnou techniku a akordickou hru. Celkový volumen však nemívá charakter velkého tónu.

3

Basový trámec a kobylka

Po jednoduchém popisu vzniku a fungování samotné horní desky chci teď pokračovat v popisu dalších návazných součástí violoncella se zaměřením na jejich důležitost pro konečný zvukový potenciál nástroje. Hlavní součásti ovlivňující charakter chvění horní desky jsou basový trámec, kobylka a duše. Následný vliv mají pak zadní deska se špalíky, luby a krk s hmatníkem. Nakonec bych zařadil bodec, struník a struny, které přes svou srovnatelnou důležitost v procesu vzniku a charakteru zvuku můžeme zařadit do skupiny „vybavení nástroje“.

Basový trámec je lišta ze smrkového dřeva, podepírající vnitřní klenbu horní desky v místech pod basovou nožičkou kobylky. Správně umístěný a připasovaný trámec dá desce funkční předpětí, potřebné pro pružný charakter desky. Názory na basový trámec se mezi jednotlivými houslaři liší hlavně v jeho umístění, jak daleko od kraje resp. středu nástroje, ale také nakolik rovně či šikmo jej nasměrovat. Většina mistrů umísťuje trámec mírně šikmo, tak, aby překřížil dvě, nebo tři léta. Při případném nárazu se tedy omezí možnost roztržení desky basovým trámcem v jednom létu. Zjednoduším to. Houslaři, kterému svěříte vyrobení nového basového trámce, musíte prostě věřit a důvěra často přichází až po opakované dobré zkušenosti s výsledkem zásahů mistra. Tak jenom třeba „předpětí“ desky. To vznikne tak, že se trámec vymodeluje do mírně prudšího oblouku než je vnitřní oblouk klenutí desky a při volném přiložení tak na koncích zůstane 2–3 mm mezera mezi materiály. Přiklícením se zčásti svou pružností ohne basový trámec a zčásti vypne deska. Z mých známých houslařů jeden naprosto odmítá jakékoli předpětí s tvrzením, že deska se chvěje nejvhodněji ve svém původním vytvarování a všechny další zásahy ji jenom brzdí a její chvění dusí.

Ale to víte. Já „umělec výzkumník“ jsem přesto požádal jiného houslaře, aby mi na jednom mém nástroji desku, která byla ve dřevu tenčí a pro-

padala se, předeplnul basovým trámcem, a tím jako že se klenba zpevní. Propadání desky u basového trámce bývá mimochodem nejčastější konstrukční vadou horních desek, kdy oblouk klenutí prostě po čase neudrží váhu napětí strun na kobylce. Oprava se vyplatila, basové struny pozbyly přebytečnou dunivost a horní rejstřík získal na lesku tónu. Jednalo se o mistrovský, padesát let starý, krásně stavěný a vypadající nástroj z Lubů, který měl již před opravou pozoruhodné zvukové vlastnosti. Netroufám si vydávat tento úspěšný pokus za pravidlo, nebo snad návod, přestože znám osobně další případy úspěšného zlepšení zvukových vlastností violoncella po změně polohy basového trámce.

Musím si rovněž postesknout při vzpomínce na marný pokus neúspěšný. Neváhal jsem zaplatit slušnou cenu za nádherného moravského Forbergera z padesátých let. Byl jsem přesvědčen, že přece už poznám, co je skvělé! Krásně řezaná hlava z nádherně žíhaného javoru, ten přecházel do stejné vzorovaného dřeva na lubech i zadní desce, horní deska krásně klenutá s pravidelně vystupujícími léty, no prostě na pohled jako drahý francouz. Jeho krásný měkký zvuk se však ve větším prostoru ztrácel, bylo nutno hodně tlačit smyčcem a to kvalitě tónu samozřejmě neprospívá. Když ani pokusy s výměnou kobylky, duše, struníku a strun k slyšitelnému zlepšení nevedly, usoudili jsme s přítelem houslařem, že už to může být jen v basovém trámcí – a to znamenalo nákladnější generálku horní desky zevnitř. Rozhodl jsem se k další investici. Nástroj byl i uvnitř hezky vypracovaný, basový trámec nebyl špatný, ale když už to bylo rozdělané, tak se udělal trámec nový, přesně vyzkoušeným způsobem jak to na desítkách jiných nástrojů fungovalo. Měsíc jsem měl dojem, že se to vyplatilo, ale pak si to zase nějak sedlo do zhruba stejného problému. Neznělý zvuk nutil hráče k přílišnému tlaku na smyčec a tón pak ztratil svou v mezzofortovém zvuku hezkou kvalitu. Byl jsem nakonec rád, že si nástroj přes bazar koupil nějaký holandský inženýr, který si zatoužil občas doma zahrát na krásné violoncello, které koupil na západní poměry cenově výhodně. Já dostal svou původní nákupní cenu a tisíce za opravy byly cenou za nekončící proces sbírání zkušeností.

Resumé: Vypracovaná a dobře fungující horní deska, včetně správně udělaného basového trámce, je základním předpokladem, ale pouze předpokladem, pro další úspěšné doladování nejlepší zvukové kvality violoncella.

Kobylka je jeden z nejcitlivějších faktorů v procesu utváření zvuku violoncella, protože přímo přenáší chvění strun na ozvučnou horní desku. Pro výrobu tohoto bizarního kousku dřeva se používá javor. Zásadně je to tedy druh tvrdého dřeva, i když jsou v tvrdosti jednotlivých materiálů značné rozdíly. Všimli jste si, vážení violoncellisté, jak tenkými sloupečky javorového dřeva vlastně celý tlak prochází? Váha strun, které tlačí přes kobylku na horní desku violoncella, je u kovových strun s menzurou 70 cm podle tvrdosti strun až 50 kg. Praxe ukázala několik zásad, kterými se můžeme při výběru typu kobylky řídit. Vyšší nožičky a méně dřeva v tělíčku kobylky vytváří ostřejší zvuk, jasnější barvu a hodí se spíše na nástroje s plošší horní deskou a temným nebo zahuhlaným zvukem. Přílišné prodloužení nožiček na úkor velikosti těla kobylky zvuk někdy příliš zploští a zjednoduší a pocit síly, při které ve forte na *a* struně až uši zaléhají, je většinou mylný. Ve větším prostoru, v ansámblu či s doprovodem klavíru je teprve pravda. Zvuk troubícího nástroje se stává často plechovým, papírovým a nutí hráče k forsírování v pravé ruce – a to nikdy není hezké. Jenom kobylka nástroj nepředělá. Naopak nižší nožičky a vyšší tělo kobylky zvuk poslechově zatemňují, ale máme pocit větší barevnosti zvláště v basovém rejstříku. Často však slyšíme ve velkém sále překvapující kvalitu i ve vysokých tónových frekvencích, jelikož stará zkušenost říká, že co je barevné, je v prostoru rovněž akusticky bohaté. Naučit se slyšet širokou škálu barev trvá u běžného hráče mnoho let. Pak je teprve možné odhadovat, jak se ten či onen nástroj bude chovat ve velkém sále, když v malé, třeba panelákové místnosti, je zvuk ostrý, nebo naopak temný.

K odhadu správného typu kobylky je důležité rovněž umístění středního otvoru v těle kobylky – srdíčka. Nejlepší zkušenost mám s jeho umístěním přesně uprostřed mezi obloukem spojujícím nožičky a horním okrajem, přes který jsou ohnuty struny. Ostřejší barva se objevuje při srdíčku posazeném nahoru blíže ke strunám. Vzdálenost mezi okrajem srdíčka a horním okrajem kobylky, která má 10 mm nebo méně, již většinou jiný než ostrý tón neposkytne. Takový model kobylky vznikne při jejím snižování odřezáváním dřeva svrchu, když původní model počítal se strunami výše nad hmatníkem. Dobrá vzdálenost mezi srdíčkem a okrajem kobylky je asi 15 mm. Celková výška kobylky od desky po horní okraj se strunami vychází z polohy krku, následně tedy ze vzdálenosti konce hmatníku od horní desky. Průměrná výška je 9 cm. Nižší kobylka má většinou rychlejší ozev a jasnější tón, je ovšem podmíněna vyšším

klenutím horní desky nebo mimořádně úzkým modelem nástroje, aby se ještě dalo hrát na *a* struně. Zkoušel jsem hrát na několik nástrojů s nádherným barevným zvukem, dosaženým právě nízko postaveným hmatníkem i kobylkou. Na *a* struně však smyčec brousil okraj desky i při opatrném a pomalém tahu smyčce, možnost *spiccata* vyloučena. Vyšší typ kobylky dohání většinou přílišnou plochost desky, nebo obzvláště široký model nástroje. 10 cm je zde jakási hranice výšky, nad kterou se začínou objevovat zvuková negativa. Příliš vysoké a tenké nožičky – ostrý až plechový zvuk, nebo ponechání standardních rozměrů nožiček – mnoho dřeva, které tlumí přenos zvukových frekvencí s následkem tupě reagujícího nástroje. Při volbě typu kobylky je rovněž důležité posouzení klenby nástroje. Jestliže se v místě posazení nožiček oblouk klenby svažuje hodně do kulata, nedoporučuji nožičky ve formě písmene A. Dřevo se časem unaví, tlak strun přes kobylku na horní desku je přes čtyřicet kilogramů. I správně na desku připasované nožičky mohou pak po letech odstávat u vnějších okrajů a kobylka nesedí: je částečně ve vzduchu.

Vhodnější je zde forma nožiček do písmene H. Naprosto dokonalé sezení nožiček na horní desce je důležitým předpokladem pro ideální přenos chvění strun do korpusu nástroje. Hermetické připasování kobylky je velmi pracné, zvláště u starých nástrojů s nepravidelnou či propadlou klenbou. Jedna nožička se musí někdy nechat delší. Trvá i několik hodin, než je houslař spokojen a hráč má zajištěný správný ozev nástroje.

Výška strun nad hmatníkem a jejich vzájemná vzdálenost je dalším faktorem pro ideální seřízení a funkčnost nástroje. Výrazně vyklenutý oblouk horní hrany kobylky umožňuje dostatek místa pro tah a tlak smyčce na každé jednotlivé struně. Tento oblouk má být téměř shodný se zaoblením hmatníku. Kdybychom nakreslili na stěně kobylky spojnice mezi krajními strunami *a* a *C* a mezi vnitřními strunami *d* a *G*, měla by vzdálenost mezi těmito přímkami dělat asi 6 mm. Je-li hmatník plochý, málo vyklenutý do oblouku, musíme střední struny *d* a *G* nechat příliš vysoko a levá ruka se v palcové poloze zbytečně namáhá. Jsem přesvědčen, že fyzické námahy si violoncellista užije dosti i na správně seřízeném nástroji. Obdivuji některé hráče, že dokážou hrát na strunách vysoko nad hmatníkem. Něčí šlachy to skutečně vydrží a hráči mají pocit, že svou levičku poctivě trénují. Je-li však výška strun *d G C* 10 mm a více nad hmatníkem, je naprosto nemožné zahrát vibrovanou kantilénu na *G* struně blízko u kobylky, protože vibrujícím prstem přitisknutá struna k hmatníku se ponoří pod okolní *d* a *C*. Zvláště při pokusu o vášnivé forte na *G* tam me-

lodie prostě nebude, smyčec zabírá pouze struny okolní. Jsou skladby, na kterých se mnoho naučíte. Já se naučil seřizovat violoncello na Kodályho sólové sonátě.

Dovolím si popsat seřízení nástroje, na který se mi dobře hraje:

- Výška strun na konci hmatníku = a 4 mm, d 5 mm, G a C 6 mm.
- Vzdálenost mezi vnějšími okraji strun je od a do C 49 mm.
- Žlábký pro jednotlivé struny jsem udělal opatrně, aby nebyly struny zařezány do dřeva. Zařezanou strunu dřevo svírá jako minidusítko. Horní hranu kobylky nechávám alespoň 3 mm a namažu před natažením strun měkkou tužkou, aby se struna při ladění měla možnost přes hranu kobylky, o kterou je již tak jako tak nalomená, posunovat. Dnes jsou struny velmi drahé a správně upravený žlábek ušetří tisíce korun za zbytečně přetrženou strunu, zvláště při častějším přeladování na příklad u Kodályho sólové sonáty se scordaturou.

Vysoký oblouk kobylky mi dovoluje shodně vysoký oblouk hmatníku. Ploché skosení hmatníku pod C strunou je právě důležité pro ponechání příjemného zaoblení kobylky a pro pochopitelný velký rozkmit struny C . Dobré zkušenosti mám též s mírně konkávním probráním hmatníku pod C strunou, ale to už vás houslař musí mít opravdu moc rád.

Pro nízké struny musí být ovšem správně zbroušený hmatník. Protože se struna chvěje do oblouku, nejvíce tedy uprostřed mezi okrajovými body, musí mít i hmatník mírné pravidelné prohnutí. Bzučí-li některé tóny o hmatník, dostanete se jako já do běžného sporu s houslařem, kterému si chcete stěžovat. On tvrdí, že struny jsou příliš nízké, a vy, že jsou na hmatníku vytlačeny důlky. Oba máte pravdu. Výška strun, kterou uvádím jako příklad, je skutečně na hranici únosnosti, ale je možná, a to za předpokladu, že důlky vytlačené pod nejvíce frekventovanými tóny se odstraní přebroušením. Budete-li to však zkoušet doma svépomocí, je to možné, ale nevhodné. Nemyslím jen nebezpečí spadlé duše, o tom bude řeč v příští kapitole. Broušením ebenu např. smirkovým papírem vyrobíte totiž černohnědý prášek, který výborně drží na světlejších textilech jako ubrusy nebo přehozy na pohovce. Rekord v neodstranitelnosti ebenových skvrn jsem zaznamenal nechtěným pokusem s kuchyňským igelitovým ubrusem. Prášek též znamenitě drží na prstech – otisky na stěně či bílých zárubních v koupelně rozesmutněly již nejednu pečlivou hospodyňku.

Okolo kobytek dovolte několik praktických rad, které vycházejí z mých vlastních zkušeností a leckomu mohou ušetřit různá trápení či finance. Mít

sebou náhradní, připasovanou kobylku je zvláště při zájezdní koncertní činnosti velmi praktické. Kobylka je důležitá a pro hru nenahraditelná část nástroje, která trčí do prostoru tak nešťastně, že bývá častým bodem nárazu, ale zlomit se dá při troše smůly i ve futrále. Na to však, aby se koncert mohl dohrát a honorář být vyplacen, stačí i předem připasovaná náhradní kobylka původně z jiného nástroje. Těžko se ovšem připasovává kobylka jako na zlost těsně před vystoupením, v šeré šatně mezi mnoha lidmi, kapesním nožičkem a bez blízké lékárníčky. Zásadně se kobylka snižuje shora odřezáním (musí se to umět), nebo spilováním a zbroušením (menší riziko poranění rukou). Naopak zvýšení kobylky provedeme zespodu podkládáním nožiček. Změna vlhkosti vzduchu může zapříčinit pokles strun a v den koncertu si raději podstavím milimetrovou dýhou nožičky kobylky, aby mi nebzučel hmatník, než si narychlo zvykat já i cello na kobylku novou. Takto podstavená kobylka mi udělala často výbornou službu bez ztráty kvality zvuku. Mějme však na paměti, že i když budeme žádat podobnou úpravu kobylky po houslaři, který ji provede odborně, v obou případech to znamená zesvětlení zvuku. Méně dřeva nahoře a delší nožičky je vždy světlejší zvuk. Připravené obdélníčky z výše zmíněné dýhy, které jsou sestříženy přesně do velikosti plošky nožiček, je opět praktické nosit sebou v sáčku u strun. Když není maminka neb manželka doma, stíhá se běžná milimetrová dýha dobře krejčovskými nůžkami.

Tu červencovou sobotu v Bad Kissingenu měl Heinrich Schiff špatný den. Sešli jsme se v těchto překrásných lázních na jedinou dopolední zkoušku před večerním koncertem Pražských symfoniků, ale s Heinrichem, tehdejší hvězdou večera, jsme se kamarádili již dvacet let. Seděl jsem tenkrát na první židli ve FOKu již dost dlouho na to, aby mi hned došlo, že když začne rakouský sólista v Dvořákově koncertu vysvětlovat českému dirigentovi a klarinetistům přepečlivě vyslovovanou němčinou frázování prvních dvou taktů předehry, nebude to pohoda. Významným kroucením hlavou dával pak sólista najevo další nespokojenost s orchestrálními mezihrami i při změnách temp. Evidentně rozladěnému Heinrichovi však nevyšlo též několik čelisticky choulostivých míst, včetně naříkavé vysoké kantilény v závěru. Odcházel snad ještě za zvuku dohry orchestru. Obdivoval jsem klid zkušeného dirigenta Válka, kterého, jak prohlašoval, nepřekvapí v Dvořákovi už „vůůůbec nic“. V Kissingenu to dokazoval.

Heinrich znal mé potěšení z osobního kontaktu s ním i jeho italskými nástroji a tak jsem hned po zkoušce chvátil do sólistické šatny jako obvykle. Pře-

de dveřmi však postával hlouček pořadatelů a bavili se rozhořčeně o velmi špatné náladě pana sólisty, který najednou nesouhlasil s rozhlasovým přenosem koncertu. Po zaklepání jsem vstoupil dovnitř, Heinrich byl skutečně řádně nabroušený a ještě chvíli ze setrvačnosti mluvil drsnou barvou hlasu, kterou jsem u něj poznal při nočních návratech z pivnice v dávných studentských dobách. Pomalu se uklidnil, konečně usmál a že je prý všechny vyhodil, protože prý ho dneska všechno štve. Posteskl si, že se mu snad změnou vlhkosti zvedly struny nad hmatníkem a že už to ke konci koncertu nemůže v levé ruce utáhnout.

No jo, tak tady je jádro pudla, řekl jsem si a vzal do ruky jeho italský skvost, Domenico Montagnana 1737. Opět jsem užasnul nad nádherou žíhání hlavy, lubů a fascinující hloubkovou probarveností zadní desky. Kobylka byla skutečně vysoká, C struna asi 15 mm nad hmatníkem. Heinrich ovšem s klidem prohlásil, že si teď vzpomíná, že si dělám úpravy kobylky a duše sám, a ať mu tedy kobylku snížím, jinak že večer na mikrofony hrát nechce. Řekl to tak normálně a dobrácky, že jsem to bral jako běžné konverzační klišé. Bavili jsme se dál o nádherné kobylce mistra Gärtnera ze Stuttgartu a já pořád nevěřil, že to s tím snižováním myslí vážně. Myslel. Ocitl jsem se v naprosto absurdní situaci. Já, houslařský amatér, který má strach přiblížit se s ostrým předmětem v ruce k Montagnanovi blíže než na dva metry, jsem měl bez řádného vybavení ukrojit nádhernou kobylku na violoncellu, které mělo tehdy cenu půl milionu marek a jaké mnozí profesionální houslaři nedrželi za celý život v ruce. Jako fór mne to začalo docela lákat. Hazardéra Schiffa jsem neodradil ani vysvětlováním, že už o tom vím zase tolik, že také může spadnout duše, protože neznám její usazení, že po odříznutí dvou milimetrů svrchu kobylky se barva zvuku přioští a za to pak nemůžu, že nářadí si musím komplet zakoupit a... a pak jsem upozoroval, že ho těmi svými problémy okolo jeho violoncella začínám otravovat. Řekl mi, že čím dál mu to rozmlouvám, tak vidí, že tomu vlastně rozumím, že by jinak musel do vzdáleného Würzburgu k houslaři a to že je dražší než nářadí a že se tedy sejdem u něj v hotelu a jdeme na to.

V Německu se v sobotu v jednu hodinu všechny obchody zavírou a nějaké Schiffovo violoncello nikoho nezajímá. Deset minut před jednou jsem na náměstí v malém lázeňském obchodáčku zakoupil smirkový papír, pilníček pro modelářské kutily, plochý i kulatý na drážku pro struny, a dětské pravítko. S výbavou za dvě stovky jsem se blížil obrušovat desetimilionové violoncello. V hotelu jsem položil violoncello napříč přes čalouněné křeslo a začal vysvětlovat Heinrichovi svůj unikátní postup při odhoblovávání kobylky bez sundání strun, to aby nám snad nespadla duše. Chtěl jsem tak mít alespoň částečné

alibi pro případ, že se to nějak nepovede, a rozdělit odpovědnost na nás oba. Mistr však byl po obědě, zvedl pouze pobaveně obočí a tvářil se, jako bych mu oznámil Copperfieldův výstup. Deprimovala mne jeho blahosklonnost. Nakonec si ale v klidu sedl do vzdáleného kouta a soustředil svou pozornost plně do partitury Šostakovičovy páté symfonie, kterou dirigoval za dva dny se svým orchestrem v Baselu. Já jsem si docela věřil, dělal jsem to přece už mnohokrát na všelijakých školních fabrikách. Ale proč on mi tak věřil, když mne nikdy neviděl? Prazvláštní stísněný pocit jsem měl hlavně při představě večerního koncertu s tím přenosem. Nikomu to nedávám jako návod – ale udělal jsem toto:

Nejprve jsem si tužkou nakreslil pod strunami oblouk budoucí výšky kobylky a viděl, že nad srdíčkem po odhoblování skoro tři milimetrů ještě pořád přes centimetr dřeva zbude. Změřil jsem si šířku strun a sundal z kobylky C a G strunu. Jemnou modelářskou škrabkou jsem odhobloval část dřeva tak, abych pořád viděl nakreslenou čáru nového oblouku. V prostoru uprostřed kobylky se to dělá nešikovně, je třeba vlastním prstem chránit strunu d před poškozením, kdyby pilník sjel. Po úpravě nového hřebenu kobylky smirkovým papírem jsem naměřil od a struny vzdálenost, lehce proškrábl žlábek pro C strunu a natáhl ji. Sundal jsem děčko a kobylku teď zajišťovaly okrajové struny. Vypracoval jsem střed. Rozteč středních strun se při tak drastickém snižování musí odhadovat, ale s praxí se můžete docela slušně trefit. Nakonec se logicky natáhne G struna a dočistí celý oblouk až k a struně. Eventuálně teď pořád ještě zbývá minimální možnost upravit správnou rozteč mezi strunami při konečném prohloubení žlábků. Na Montagnanovi byla nádherná kobylka, dřevo se nijak neštípalo a výsledek byl docela uspokojivý. Zvukově se na takovém nástroji snad nedá nic zkazit, hrál jako vždy v rukou mistra Schiffa nádherně a na Dvořáka, kterého jsme večer slyšeli, jsme ještě dlouho s úctou vzpomínali. Obrovský úspěch!

Pro mne to byl jeden z nezapomenutelných nervových zážitků, ale velkou slávu mi nepřinesl. Když jsem se někomu z kolegů zmínil o svém odpoledním rasování Schiffova Montagnana, brali to jako jakýsi můj nejapný vtípek. Červíček pochybnosti pak ovšem zavrtal nevěřícím – proč zrovna já jsem dostal od sólisty po koncertě dárkové balení drahých archivních láhví „Franken-Wein“ a obrovskou kyticí orchidejí pro manželku.

4

Duše, seřízení nástroje

Termínem „seřízení nástroje“ rozumíme stanovení nejvhodnějšího typu kobylky a duše na daném nástroji a jejich optimální umístění. Nejvýraznějšího efektu po zvukové stránce dosáhneme, jestliže optimální umístění basového trámce je již hotovo houslařem. Na standardně zhotoveném nástroji stojí střed kobylky na spojnici mezi zobáčky efových otvorů, a to uprostřed mezi nimi. Basová nožička kobylky stojí na basovém trámci a duše podepírá zevnitř klenbu pod diskantovou nožičkou a zároveň spojuje v důležitém bodě horní a spodní desku. Bez duše by se sice správně udělaná horní deska nepropadla, ale zvuk nástroje by připomínal krabici nebo koupelnu, byl by dutý a bezbarvý. Teprve duší vdechne mistr stvořitel nástroji život a tónu charakter. Čestina tímto filosofickým výrazem vyjadřuje hluboký význam tohoto kousku smrkové hůlky pro charakter a krásu zvuku.

Praktické je ovšem znát rovněž německý výraz Stimmstock (štymštok), rozumí mu celá Evropa. Stimmen – ladit, der Stock – hůlka. Ano tímto kolíkem se vlastně vyladí rezonance korpusu. Na horní desce dosedá okraj duše asi 20 mm od pomyslné spojnice mezi zobáčky směrem k bodci, od efového otvoru má být vzdálena stejně jako na druhé straně basový trámec. Kolmice k oběma deskám se hledá obtížněji. Z jedné strany je vidět část duše efovým otvorem, ale hlavní kontrola svislého směru a připisování duše se provádí pohledem skrz otvor pro žalud bodce. Tak se musí odhadem určit místo dotyku na spodní desce.

Na desku pod kobylkou působí tlak strun vahou přes čtyřicet kilogramů a je to s protitlakem duše velmi namáhané místo. Na starých nástrojích bývá častým poškozením právě prasklá deska v létu přímo na duši. Je to nejvážnější poškození horní desky a nazývá se nejčastěji německy „Stimmriß“ (štymrýs) – prasklina v bodu vyladování. Takový nástroj je finančně znehodnocen, ale z praxe vím, že většina nástrojů starých okolo sto

padesáti let a více štyrmrys už má. Počítá se s tím, že za tak dlouhou dobu používání se nějaký úraz nástroji stane a duše horní desku prolomí. Nástroj ztratí při tomto prasknutí barvu a intenzitu zvuku, jelikož proces přenosu chvění strun je narušen a horní deska se nerozkmítá. Opravu štyrmrysu je dobré svěřit známému mistru houslaři, kterému důvěřujeme. Musí se sundat horní deska a nejprve prasklinu samotnou dobře prolít řídkým kličem a staženou svorkami nechat uschnout. Když je prasklina slepená, podloží se zevnitř novým kouskem zdravého dřeva ve tvaru vajíčka. Správně udělané vajíčko je zadlabáno do poloviny tloušťky desky, ale nemělo by desce přidat na tloušťce, působilo by jako sordinka. Vajíčko se vlastně srovná s okolní plochou desky a ta je pak s novým materiálem pevnější. Zvukově bývá nástroj ve stejné kvalitě jak před opravou, ale určitě je nadále třeba hlídat délku duše, aby desku nevyboulila a prasklinu znovu nerozvírala. Nejedna nástroj, který jsem znal před touto opravou, se mi zdál potom s vajíčkem naopak lépe hrající. Má to logiku, protože často než k prasknutí dojde do té míry, že je již okem pod kobylkou vidět, bývá dřevo v místě dotyku duše unavené a nepřenáší vibrace v plné intenzitě do celé plochy desky.

Nechal jsem si před pár lety udělat na hezkém violoncelle z roku 1820 generální opravu horní desky a postavení krku – to je další zajímavá kapitola zvukového procesu. V roce 1997 to byla oprava za desítky tisíc a měla vrátit nástroji hlavně jasnější charakter tónu ve vyšších polohách. Dělal se vymývání a znovuslepení starých prasklin, nový basový trámec, nové krásné vajíčko pod duší atd. Chodil jsem do dílny pravidelně a dlouhé hodiny pozoroval práci houslaře a způsob provádění. Byl jsem nadšen čistotou každého úkonu a hlavně tím, že se to dělalo ihned a podle mých představ. Po zavření nástroje a natažení strun přišlo první zklamání, když nástroj vydával zvuk citelně zastřený, dunivý a bez lesku. Navrhl jsem, že zkusím violoncello několik dnů rozehrávat a že se to snad usadí. Byli jsme s přítelem houslařem přesvědčeni, že více a pečlivěji se nic opravit nedá.

Týden jsem se trápil, ruce bolely od přílišného forsírování tónu abych si dokázal, že se oprava vyplatila a cello hraje lépe. Za několik dnů perného hraní se nástroj rozehrál jen asi do té kvality jako před opravou. Co naplat, bylo to moje rozhodnutí a riziko. Přesvědčení, že jsem špičkovou úroveň práce viděl na vlastní oči, bylo malou náplastí na faktický nezdar. První sobotní odpoledne jsme strávili s přítelem houslařem mudrováním nad přílišnou „komorností“ zvuku a vzpomínáním na každý detail postupu práce, zvláště v oblasti

vajíčka a štyrmysu. Zvuk měl totiž charakter prasklé desky pod kobyolkou. Zdrčený houslař pronesl absurdně znějící myšlenku. Mohla by tam být ve dřevě prasklinka, kterou nevidíme, protože je dřevo pořád těsně spojené a pod lakem, ale přesto může být narušené. Chytil jsem se stébľa. „Jak by se to dalo potvrdit?“ Možnost byla v dané situaci naprosto děsivá. Sundat horní desku, ohnout ji násilím přes koleno aby se místo vyboulilo a podívat se lupou, jestli tam prasklina náhodou není, a když není, tak dřevo asi pravděpodobně skutečně praskne a to snad v místě, kde se prasklina mínila udělat. Surově řečeno, jestli tam prasklina není, tak ji tam uděláme a slepíme. Zoufalci sahají po zoufalých možnostech. Rozhodli jsme se, že to spácháme okamžitě, abychom si tu pošetilst nerozmysleli. Největší stres jsme ovšem zažili při telefonickém sdělení manželkám, že večer jen tak hned doma nebudeme a že se nejedná o žádný mejdan v bujaré společnosti mladých obdivovatelek violoncella, nechlastáme, ale rozdělaváme to právě spravené violoncello. Nad tím posledním argumentem kroutily hlavami i naše milované svěťce. Když Vás bude houslař posílat pryč při otvírání Vašeho zamilovaného nástroje, poslechněte jej. I při nejjemnějším provádění odkrajování horní desky se ozývají zvuky, jakoby se ze dřeva dělaly třísky na podpal. Úleva, že to celé nebylo zbytečné, nastala při objevení drobounké praskliny při testu „ohyb desky přes koleno“. Do rána klíh vytvrdnul v prasklině i odštíplnutých částech okrajů a za osm hodin po zavření nástroje jsme opět natahovali struny. Markantně jadrnější zvuk, který se tentokrát dále hraním vylepšil, byl krásnou odměnou za houslařovu trpělivost. Rozdělavat právě složený starý nástroj s pouhou nadějí na eventuální úspěšnost zásahu, to patří mezi úkony, které Vám provede pouze velmi blízký přítel. Celý příběh jsem zde popsal jen jako příklad, co vše je při hledání nejlepšího zvuku nástroje možné, nikoli prosím jako návod k lámání desek přes koleno s vidinou „stradiváriovského“ volumenu.

Stavba duše je pracná a většinou trvá několik hodin. Z nejhezčího smrkového prkýnka uštípne houslař po letech hranolek, který opracuje na kulatinu o síle 11–13 mm. Zkušenost říká, že tenčí duše (i 10 mm) dovolí nástroji více dunět a uvolní hlubší zvukové polohy, tlustší duše podpoří naopak tóny v horních frekvencích. Jestliže má duše správně plnit úlohu spojnice mezi deskami, musí být dokonale připasovaná na obě desky a přitom nesmí být udělaná tak na těsně, že by chvění naopak tlumila. To je samozřejmě dáno délkou duše. Naučil jsem se sám stavět duše na svých nástrojích, a to po zkušenostech s představou některých houslařů, že duše musí sedět v nástroji dosti pevně. Je to věc názoru. Dokázal jsem

na mnoha nejen svých nástrojích zkrácením duše na ideální míru, někdy je to pouze zlomek milimetru, uvolnit ozev nástroje. Tóny pak spouštěly rychleji a zabarvení hloubek získalo na zajímavosti. Faktem je, že vyklenu-tí desek umožňuje základní uvolnění duše již jejím posunutím do středu nástroje. Tón se sice uvolní, ale ztratí část lesku a intenzity ve výškách. Pak je dobré duši zkrátit a posunout na původní místo. Za úplný ideál považuji, když se podaří při správném umístění přiříznout délku duše tak, že stojí mezi deskami úplně volně, a spadnout jí brání pouze hrany, které jsou hermeticky srovnané s plochou desek. Nejde vlastně naklonit. Jestli-že se do takto dokonale připasované duše efovým otvorem kladívečkem klepne, musí popojet do strany aniž by se otočila kolem své osy (to by znamenalo, že ještě některým vyšším okrajem drhne víc).

Naopak ovšem, jestli jemně nastrčený stavěč s duší pootočí a ona v kli-du pokoje vrzne, jakoby dřevo o dřevo, je dokonalost tady a je to pocit, který zažijete pouze zřídka. Když po mnohahodinové práci unavující záda i oči, při níž nesčetněkrát ten kousek smrku efovým otvorem vyndáte a znovu a znovu po vlasové korektuře do toho zpropadeného místa vrátíte, a když po posledním přeměření vzdáleností je to perfektní – a ona VRZNE! Je to úplná nádhera. Je to pocit srovnatelný s pocitem chovatele, když se mu vylíhnou zdravá štěňata.

Kdo byste si to chtěli zkusit, tak vám držím palce a poskytnu rady – co všechno musíte. Mějte především připravené náhradní violoncello, kdy-byste potřebovali brzo nutně hrát a ono se to nepovedlo a k houslaři máte daleko, nebo se budete stydět za ním jít pro novou duši a poslouchat jeho vtipné dotazy, jakže jste o tu duši přišel. Jinak stačí místnost, kde je stůl, na ten přijde deka nebo látka, na kterou se položí cello, pak se sundá-jí struny a vyndá bodec i se žaludem. Nejde-li však vyndat vykroucením, nebuďte do něj, kladivo dejte pro jistotu vůbec z dosahu, neměli byste ho normálně vůbec při manipulaci s violoncellem potřebovat. Z cello, které jsem neznal, jsem se snažil jednou vyndat bodec, ale pak jsem zjistil, že ho tam nějaký dobrák přilepil, asi aby nevrzal. Nemáte-li možnost pohledu dírou po bodci, asi novou duši nepostavíte. Bavme se však protentokrát o uvolnění příliš dlouhé duše zkrácením.

Nutnými nástroji pro manipulaci s duší jsou stolní lampa a měřidlo s mi-limetrovými dílky. V prodejně pro kutily jsem dostal dvacetimetrové ploché kovové pravítko kterým se dá efovým otvorem duše na horním konci citlivě zastrkovat dovnitř nástroje a zároveň měřením kontrolovat její milimetrový posun. Dále potřebujete především stavěč duše, to je eso-

vitě zahnutý hák z pevného kovu, který má jeden konec ostře nabroušený, aby se duše dala napíchnout a efovým otvorem strčit dovnitř do korpusu. Když se do cella podíváte na duši, uvidíte zřetelně místo vpichu. Tato šterbina má směřovat rovně k efu, jinak je duše pootočená, stojí částečně na hraně a nemůže tedy při správném napasování dobře sedět. Zatlačením do duše (třeba měřidlem) je dobré nyní odhadnout, jakou silou je duše vzepřena. Rovněž je taktické přeměřením vzdáleností určit pro příští rozhodování, kde přesně duše stála, než jste začali spravovat. Když to nebude jinde lepší, můžete ji dát kdykoli zpět, víte-li kam. Vycházejme teď pro příklad ze zjištění, že je dlouhá, tedy sedí příliš pevně.

Nějakým předmětem, třeba stavěčem, do duše klepnete, aby spadla, a pak ji musíte efovým otvorem dostat ven. Zkušený houslař umí duši kutálející se po spodní desce napíchnout ostrým rožkem stavěče a podat si ji k efovému otvoru tak, že ji druhou rukou vytáhne. Při prvních pokusech s duší však budete mít potíže kutálející se duši vůbec objevit. Avšak oč méně zkušeností, o to více nadšení. Zajisté Vás jako kdysi mne napadne obrátit cello horní deskou dolů a třepáním celým nástrojem nad hlavou nakonec přikulit hledanou duši k efovému otvoru. Směšné, ale funguje to. Jen pak raději zavolejte někoho dalšího, aby Vám duši vyndal, potřebujete totiž obě ruce na držení cella nad hlavou a klacík jde někdy ven skrz otvor velmi nesnadno. Pozor též na nízké panelákové lustry!

Za několik dlouhých a pro necvičené ruce únavných minut však můžete držet zaprášenou hůlčičku v ruce. Dobře si nyní promyslete, kterou z prozatím bezvadně rovných plošek duše budete narušovat ve snaze po zkrácení celku. Já jsem vždycky raději rozdrbal tu ke spodní desce, jako že to nebude tolik vidět. Půjdete-li na to pilníčkem nebo jemným smirkovým papírem, odstraníte sice potřebnou vrstvičku dřeva, ale brzy zjistíte, že okraje k desce nepřiléhají, duše je do kulata a vidíte žaludovou dírou u desky jasný stín. Nebezpečí odštípnutí okraje je rovněž při tomto způsobu velké. Zkracování se daří nejlépe odškrabováním dřevěného prášku ostrým, mírně zaobleným nožíkem. Opracovávat je lépe střed plošky, nikoli okraje. Na to po několikerém pokusu přijdete ostatně také.

Do nástroje je teď ovšem potřeba si posvítit. Stačí k tomu účelu stolní lampa, nejlépe se světlem na pružné hadici. Žárovku přiblížíme k efovému otvoru tak blízko, aby proud světla vnikal dovnitř. Čtyřicetiwattová žárovka na pět centimetrů od nástroje osvětlí celý vnitřek jako v divadle, ale jakmile ucítíte neznámou spáleninu, není to zpravidla v troubě zapomenutá bábovka u sousedky, ale škvařící se lak Vaší horní desky. Jen ne-

patrná část lampy vrhá totiž světlo dovnitř nástroje k umožnění pohledu na Vaše houslařské aktivity, zatímco většina světelné energie se při kontaktu s deskou mění na tepelnou, spolehlivě rozpouští lak a vyrábí na něm dobře pozorovatelné pupínky. Jakmile se lak zahřeje, je nutno lampu na čas vzdálit! Doporučuji vyzkoušet proces vylepšování zvuku zkracováním duše na nějakém levnějším školním cellu, jelikož poškození efového otvoru manipulací se stavěčem je rovněž ve stadiu sbírání zkušeností velmi pravděpodobné. Zpočátku budete šťastni, když dovnitř vůbec někam duši postavíte. Pohled na vyučeného houslaře, jak to dělá a jak snadno mu to jde, je věřte mi zavádějící.

Duše ze stavěče padá daleko dříve než se dostala na správné místo, a tím nastává opět proces vyndávání. Jsou kutilové, kteří mají duši po celý čas úprav přivázanou nití vedoucí z nástroje ven a její pomocí duši vyndávají. Náročné ovšem je se nakonec niti beze zbytku zbavit, když už je duše definitivně umístěna. Nálezem zauzlovaných zbytků nití jsem tuto metodu odhalil, i když nit na duši zvuku prokazatelně nevadí. Pro svůj komfort jsem si sám vynalezl a vyrobil jednoduchý podavač duše k efovému otvoru, takže mne to potupné vytřepávání již nečeká. Naučil jsem se rovněž pomáhat si při posouvání a umísťování duše hladkým odloženým bodcem, tedy čtyřiceticentimetrovou ocelovou tyčkou prostrčenou žaludovým otvorem.

Velké nebezpečí nezdaru hrozí při zkoušení délky a připasování duše na nesprávném místě. To se totiž může stát, že úspěšně zkrácenou a připasovanou duši s radostí postavíte, ale přeměřením místa jejího správného umístění zjistíte, že jste vlastně o půl centimetru vedle. Dostřkáte tedy duši na skutečně správné místo a tam zjistíte, že je zde deska z minula trochu vymačkaná a nynější duše je uřezaná moc, je tedy krátká a padá. Pak ovšem nastává ta alternativa s návštěvou houslaře, nebo si v nouzi zkusit pomoci jakkoli. Vyndal jsem též jednou z jakéhosi opravovaného cella příliš pevnou duši a zjistil, že je to vlastně buková tyčka z ramínka na kalhoty.

5

Struny, tlaky, krk, menzura

Přesto, že struna je faktický původce zvuku, má své místo v důležitosti finálního vnímání zvuku teprve zde. Sám o sobě je totiž chvějící se drát po zvukové stránce akusticky nezajímavý. Dovolil jsem si užívat onoho termínu drát pro označení napnutého tenkého předmětu pod hráčovými prsty, protože v dnešní době pouze zanedbatelná část violoncellové populace používá struny tradiční – střevové. Termín zanedbatelná část je myšlen pouze co do srovnání numerického, tvoří ji totiž často hráči zvukových jmen.

Pevnost kovové struny zajišťuje jádro, dříve drát, nyní převážně dokonale provedené lanko. Jádro obaluje měkkí izolace, která je pak ovinuta ušlechtilým kovem. Většina na trhu dostupných značek výrobců strun nabízí při zachování svých kvalit cenově přístupnější provedení z chromované oceli. Omotání strun mění nejen barvu zvuku, ale hlavně pocit struny pod prsty v levé ruce. Wolframové struny jsou rozměrově tenčí a zvuk je jasnější. Na C a G struně je rozdíl patrný též v reagování struny na různé smykové variace, tlaky a dopady smyčce při smyčích skákavých. Většinu značek lze koupit ve třech tvrdostech (jedná se o tvrdost a pevnost jádra struny), jelikož rozměrově se nic nemění.

V kapitole o strunách se chci zabývat především zákonitostmi napětí a tlaků strun, nikoli doporučováním konkrétních značek. Důležitou součástí zvukového aparátu violoncella je také krk se šnekem, nebo jinak hlavičkou. Vyřezání šnekovitého tvaru je čistě uměleckou záležitostí, která hodně o úrovni (mistra) výrobce prozradí, ale na zvuk praktický vliv nemá (nejedná-li se ovšem o takový balvan materiálu, který by druhotně svou vahou přes krk a luby ovlivňoval chvění horní desky). Co nás na hlavičce může eventuálně zajímat po stránce praktické, je takové umístění kolíků, které dovoluje strunám d a G dosáhnout od pražce ke svému namotání tak, že se nedotýká žádného kolíku umístěného blíže k pražci.

Na mistrovských cellech tomu tak je a odpadá možné prodření měkkého barevného konce strun, ale též nepříjemné bzučení opřených strun přímo u hráčova ucha.

Aby se eliminovaly možnosti vzniku nežádoucích bzukotů, doporučuji natahovat jednotlivé struny co nejbližší ke stěnám hlavičky, k silnější straně kónusu kolíků. Pečlivé založení konečku struny provlečeného skrz kolík vyvrtanou dírkou je další zárukou spolehlivého a bezhlučného fungování ladícího aparátu. Jsou cellisté, kteří dokonce pro jistotu po protažení dírkou omotají barevný konec zpět okolo struny a pak teprve navíjejí celý tento smotek okolo kolíku. Přes poněkud neestetický závit na kolíku je to způsob, který bezpečně zabráni vyvlečení konce z příčné dírky. U nových strun je provlékání konce do otvoru kolíku jednoduché, komplikace avšak přijdou většinou zrovna když je nejméně potřebujeme. A to se nemusí jednat ani o drama prasklé struny při koncertě. Struna se často vyvleče při pouhém povolení kolíku – třeba chladem. Moc jsem se jednou natrápil s intonací, když mi při veřejném vystoupení začala ujíždět na kolíku nesprávně založená struna d.

Zkušenosti se opravdu sbírají až v praxi, za pochodu, a věci které si nepřejete, se přesto stávají. Nabízel jsem koncem sedmdesátých let pořadatelům běžný recitálový program, který se lidem líbí, takový ten s Dvořákovým Rondem na začátku a nějakým Brahmssem a Šostakovičem to pokračovalo, prostě pohoda. Protože jsem s oblibou experimentoval, rozhodl jsem se vyzkoušet na pódiu a s klavírem violoncello, které jsem mohl koupit a měl jsem je na pár dní vypůjčené. Menzura skvěle do ruky, program bez problémů, navíc ještě „jen“ odpolední vystoupení pro hudební školu, riziko minimální. Natahoval jsem tedy doma den před koncertem na půjčené cello jakési použité Jargary – a nevěřili byste, jak nešťastně je možné v hlavičce umístit kolík pro d strunu. V ohybu hlavičky pod šnekem bylo tak málo místa, že jsem do otvoru pro strunu roztřepený konec své náhradní Jargary vůbec nemohl dostat. Dnes vím, že i taková maličkost jakou je umístění otvoru pro kolík d struny, je znakem hlubšího zájmu výrobce o úroveň vypracování hlavičky. Úzkými kleštičkami jsem narovnal konec struny a nastrčil do příliš tenkého otvoru v kolíku alespoň částečně. Uf, struna se zachytila a já si říkal, že na tu chvíli do náchodské hudebky to stačí. Namotal jsem podobně i ostatní struny a mohl cvičit. Zvukově se mi nástroj docela líbil. Druhý den bylo hezké zimní počasí počátku března a dostat se na tři odpoledne do Náchoda nebyl s žigulíkem žádný problém. V Obědovicích jsme si dali s klavíristkou paní Langerovou

dršťkovou polévku a že v klidu budeme ve dvě na místě. Trapasy, které vás v životě potkají, mají obvykle více příčin.

Za Hradcem Králové začalo sněžit a žigulík s lehkým zadkem nedovoloval v nastalé břečce normální jízdu, jež byla potřeba pro příjezd ve dvě hodiny. Žádné mobily tehdy nebyly.

V náchodské hudební škole jsme se po příjezdu, deset minut před třetí dověděli, že koncert je prestižní záležitostí města, mají zde dnes delegaci družební školy z Polska a koná se v divadelním sále na náměstí, kde již pořadatelé s hrůzou pobíhali a sháněli se po nás. Za přítomnosti městských kulturních a stranických představitelů měl totiž proběhnout docela slavnostní koncert. S křečovitě chápajícími úsměvy nás uvítali ředitelé několika náchodských institucí a nějací polští hosté a já hlavně věděl, že počáteční Rondo se daří na potřebné úrovni pouze cellistovi rozehranému a v pohodě. Nic z toho již nemohlo nastat.

Žigulík výborně topí v kabině, proti Sibiři se samozřejmě nejednalo o žádnou velkou zimu, ale v kufru, kde leželo vypůjčené violoncello, byla venkovní teplota. Kolíky, jak se různé druhy dřeva mrazem smršťují a v teple různě roztahují, povolily držení. Na to jsem přišel v šatně, pět minut po předpokládaném začátku koncertu, a to jsem byl rád, že áčko jediné drželo a zabránilo úplnému uvolnění horní desky a spadnutí duše. Představitelé města si právě sedli do čestné první řady, když jsem v zákulisí natahoval zpět povolené struny. Všechny byly hotové až na to nešťastné děčko, to jsem bez kleštíček, pouhými nervózními prsty, nebyl schopen zasunout roztřepeným koncem do dírký v kolíku. Nezbylo mi než ve spěchu namotat strunu pouze okolo kolíku, jakože vznikne jakási smyčka a ono se to chytne a utáhne. Přátelé violoncelistů – nespolehejte na to, i když se to chytne, tak ne na dlouho. Šum v sále mezitím vzrůstal a přecházel v běžný přátelský hovor. Bylo naprosto nutné začít. Poprvé mi při vstupu na pódium žaludek připomenul chuť dršťkové polévky.

S popíchanými prsty od ostrých konečků strun, s prochladlými rukama a horkým zátylkem jsem naplnil sál Dvořákovou hudbou. Nelbil jsem se sám sobě ani trochu, ale byl jsem rád, že tam vůbec sedím. Na vlastní hudební prožitek jsem neměl čas a to hlavně proto, že hned ve vedlejším tématu na třetím řádku jsem zaznamenal první mírný pokles ladění d struny, která se začala protáčet na kolíku. Při představě, že v zákulisí s tím stejně bez kleští nic neudělám a co mne za pár okamžiků čeká na děčku za nahatou techniku a kantilénu, mi žaludek připomenul i rybí salát ze včerejška.

Na rozladěném cizím violoncellu se prostě hráč dobře cítit na pódium nemůže, zvláště v Dvořákově Rondou. Přesto, že je to nakonec objektivně v rámci ce-

lého vystoupení pouze pár tónů mimo dobrou intonaci, působí na hráče, který na ně není zvyklý, jako rány do hlavy. Znáte ostatně ten nepříjemný pocit vycházející z nečistého svědomí, že celý sál bedlivě pozoruje při vaší hře nějaký váš handicap? Třeba na břichu se rozevírající košili, když jste zapomněli vestu, či zaprášené, půjčené údržbářovy boty, když v teniskách hrát ve smokingu nejde a vaše koncertní obuv je v jiném kufru?

Nebo takový pomalu, ale nezadržitelně odpadávající uvolněný motýlek, ten vskutku znesnadní hluboký ponor do interpretovaného díla. Lehce ujíždějící kolíček je něco velmi podobného, jen se jedná o nedostatek zvukový. Začnete hledat zázračné prstoklady povolenou strunu vynechávající a při intonačních nedostatecích vám vadí každý pohyb v sále. Ten pán ve druhé řadě si pročísnuł významně vlasy zrovna když se mi neozval ten konečný flažolet! A ta atraktivní dáma hned vepředu si významně poposedla a dala nohu přes nohu zrovna, když mi ujelo na rozladěné struně to zavlkované fis! V napětí všechno vztahujete na sebe. Normálně je to ale prosté, pána třeba svědčí ruka, protože nemůže zrovna kouřit, a dáma pravděpodobně občas změní polohu svého posedu tak jako tak, protože na sebe tím jemně upozorní, nebo ji táhnou nové podvazky. Po první skladbě jsem v zákulisí kolíky dotáhnul, struna se přece jen chytla a my dohráli program docela úspěšně, i když jsem celý koncert s oroseným čelem a napětím okolo žaludku čekal na možné povolování ladění.

Na protáčeující se kolíky, které povolují struny při přecházení ze zimy do tepla v zimním období, jsem definitivní řešení nenašel. Některé nástroje to prostě dělají. Po každé tedy zatlačíme kolíky vši silou hlouběji do hlavice a při dlouhodobém nepoužívání krouťícího směru se v budoucnu může dostavit opačný problém. Kolíkem nejde pohnout.

Typickým příkladem takové situace je, když vám přinese nástroj na vyzkoušení nějaký hodný člověk, např. starší příbuzný nějakého violoncellisty. Pochlubí se vám, že violoncello je velmi staré a posledních třicet let na něj nikdo nehrál, ale opatrovali jej někde na skříni či na půdě, a požádá vás o vyzkoušení zvuku. Ladění prastarých drátěných nebo roztržených střevových strun vám neumožňuje uspokojit ani nejprimitivnější představy o tónu a hře. Chcete vyměnit strunu, ale pokusy o otočení kolíků se po čase ukážou jako neproveditelné a pohled na souvislou vrstvičku mastného nánosu prachu a kalafuny vysvětluje příčinu. Nakonec asi usoudíte, že bez násilí to nepůjde. To co bude následovat není však nic hezkého pro dychtivé oči citlivého dědouška – majitele. Viděl jsem několik ukrouce-

ných ebenových kolíků, kdy účinkem svalnaté ruky praskne materiál mezi placatým držákem a hlavicí, viděl jsem též na ukrouceném kolíku stopy po čelistech hasáku. To jsou zajisté prokazatelně nevhodné postupy.

Úspěšně jsem uvolnil podobně zakousnuté kolíky poklepem na uží konec kolíku, který letitým zasouváním nabízí několik milimetrů trčící hmoty. Chcete-li však ušetřit další práci houslaři, je vhodné postupovat takto: hlavici obalíme látkou, třeba froté ručníkem, a v co největší ploše přidržujeme stěnu hlavice prsty co nejbližší kolíku ve snaze zabránit možnému prasknutí dřeva a také omezit nehudební zvuky. Ve dvou osobách se tato operace daří snáze. Přes látku nebo kousek měkkého dřeva vedeme, zprvu lehké, údery kladívkem. Stačí docela inteligentní nástroj pro modeláře a nikdy nebušíme přímo na eben. Někdy se sveřepě držící kónus kolíku umoudří překvapivě brzo.

Skončila poměrně zábavná část o uchycení strun v hlavičce a pokračovat si dovolím shrnutím faktů okolo chvějících se částí struny. Přenos chvění strun do ozvučného korpusu se děje ve třech bodech. Tím nejdůležitějším je již zmíněná kobyłka, odhaduji přenos asi devadesáti pěti procent chvění přímo do centra horní desky. Menší část zbytku chvění prochází do korpusu z jedné strany nahoře krkem, který je upevněn do horního špalku spojujícího horní a spodní desku, a větší část onoho pomyslného zbytku jde přes struník a spodní pražec opět do spodního špalku, ve kterém je umístěn bodec. Konstrukce violoncella, ale i dalších smyčcových nástrojů, je velmi důmyslně fungující aparát. Říká se, že kovové struny působí přes kobyłku na horní desku silou až padesáti kilogramů. Vypadá to, že by se na ležící violoncello bez strun dal položit pytel cementu. Nezkoušel jsem to, ale nedivil bych se, kdyby byl nástroj po tomto pokusu zcela rozdrcen a nedal se více opravit. Pokusím se o zjednodušené vysvětlení. Struny nejsou pytel cementu.

Správně klenutá horní deska je stlačena kobyłkou dolů. Oba špalky uvnitř nástroje, jeden pro krk a druhý pro bodec, však desku svírají podélně, a to tím větší silou, čím je tah strun mohutnější. Aby se to celé někde nevysmeklo a neotočilo, o to se stará konstrukce lubů. Tah strun tedy přes špalky fakticky horní desku svírá a spodní desku natahuje.

Dovolím si pokračovat v úvahách o silách a tazích, které mají již přímý vliv na zvuk. Vezmu to pohledem odshora. Krk kupodivu také ovlivňuje tón – přenáší přece chvění struny od pražce, kde chvění začíná, až do korpusu. Každý přiložený hrající prst se stává přirozeně novým pražcem v tomto procesu. Krk má mít rovněž ideální tloušťku, aby přenos zvuku

nebrzdil. Úhel napasování krku do špalku v horní části lubů je také velmi důležitý a jeho změnou se dá tlak na desku rovněž ovlivnit. Starší nástroje, stavěné na střevové měkké struny, mívají často krk napasovaný tak, aby hmatník směřoval ke kobylice hodně strmě. Při devíticentimetrové výšce kobylinky mívá prostor mezi horní deskou u horního lubu a hmatníkem 8–10 mm. Zvednutím krku nad deskou, čili zvýšením této vzdálenosti na 18–20 mm, se při zachování výšky kobylinky odlehčí horní desce asi o dva kilogramy. Pro naše kovové struny je to jednoznačně vhodný zásah. Podobný odlehčující efekt způsobí na druhé straně centimetrové zvýšení spodního pražce, přes který je uchycen struník.

Javorový materiál na krku je poměrně tenký a o jeho zpevnění se stará přilepený hmatník. Ten je až na palisandrové či hruškové výjimky z velmi tvrdého eбенu. Když se hmatník odlepuje a nechá se to být, hrozí časem pokroucení krku. Na druhé straně příliš silný a těžký hmatník omezuje druhotně chvění korpusu. Znáám nástroj, který po výměně starého a probroušeného hmatníku za nový masivní, ztratil příjemnou barvu tónu. Po odhoblování třetiny hmotnosti hmatníku se barevný ozev nástroje opět vrátil.

Je to již tak dvacet let, co si jeden můj přítel nechal udělat generální opravu nástroje a při té příležitosti též vyměnit starý, vybroušený hmatník za nový. Před opravou měl jeho dvěstěletý nástroj krásný, sladce barevný tón. Po vy-zvednutí violoncella od houslaře a několikadenním rozehrávání mi kolega nešťastně volal o radu, že nástroj nějak nehraje, ale že houslař považuje opravu za perfektně provedenou a říkal, že se mu to prý jenom zdá, a abych si to taky poslechl, protože jsem zvuk přece také předtím znal. Tak jsem pozval kolegu k nám domů, připraven na vyndávání a upravování duše, kterou jsem si nejráději tehdy stavěl sám, protože houslaři dle mého diletantského názoru neměli dost trpělivosti a ochoty si s tím ještě dále hrát. Po krátkém zkoušení jsme se s kolegou shodli, že původně zajímavý tón nástroje byl nyní jednodu-chý až fabrikový, korpus jakoby nebyl schopen plné rezonance v hloubkách. Mé opravářské nadšení však opadlo, když jsem uviděl dokonale připasova-nou kobyliku a duši. Ta byla postavena ukázkovým způsobem jak co do umís-tění a připasování, tak co do délky – čili ideálně volného spojení desek. Jedno mi bylo jasné – lépe bych to nedokázal. Kolega byl stále smutnější, měl za pár dnů důležitý zájezd a počítal s tím, že bude hrát na svém opraveném nástroji. Mudrovali jsme nad tím, co vlastně bylo oproti původnímu stavu na nástro-ji změněno. Oba jsme se uchechtli a společně vyprskli – hmatník. Jenže pak

jsem vzpomínal, že starý hmatník byl vysoký na krku asi tři milimetry a nový měl teď centimetr. Co když ta váha hmatníku a přílišné sevření krku novým, těžkým ebenem omezují přenášení chvění struny od pražce do korpusu? Usnesli jsme se, že je to jediná možnost, jakou jsme v tento okamžik mohli zkusit a že když to zkazím, nový hmatník platí kolega. Vytáhl jsem z krabice malý hoblíček, vynesli jsme cello na náš panelákový balkon a já začal ničít právě vyměněný hmatník. Odhoblování tří milimetrů trvalo půl hodiny a poskytlo odpadkovému koši dvě lopatky seriózních hoblin. Odměnou však bylo slyšitelné zbarvení tónu, když jsme plni očekávání zkusmo natáhli struny. Další milimetr vzal za své při úpravě pronesení hmatníku uprostřed, ale pořád ještě zbylo dosti nového materiálu. Ubrání hmatníku umožnilo rovněž snížení kobylky a barevný a jasný tón byl opět tady.

Velmi zajímavá je rovněž souvislost mezi délkou hrající struny a velikostí tlaku strun na horní desku. Konkrétně jde o to, že delší struny mají větší tah. O kolik se v praxi jedná, to nám prozradí tento pokus. Když naladíme strunu *a* na požadované ladění, tak při větší menzura 71 cm má struna určitý tah. Stiskneme-li prvním prstem strunu v půltónové vzdálenosti od pražce, zazní tón *bé* a prst je od pražce vzdálen 3 cm a ke kobylce mu zbývá 68 cm. Při zkrácení menzury, v tomto případě kdyby byl místo prstu pražec, můžeme povolit strunu o celý půltón a pořád to bude naladěné *a*. Rozdíl mezi tahem strun při menzurách 68 cm a 71 cm je jeden půltón. Kratší menzura má tedy o půltónu volnější struny při stejném naladění.

Violoncellistovi je příjemnější hra na nástroj s kratší menzurou z několika důvodů. Ten velikostní je naprosto zřejmý, není prostě nutno tolik roztažovat prsty a skákat oktávové skoky po struně do tak velké vzdálenosti. Nástroj s kratší menzurou má ovšem přes stejné ladění také volnější struny a to umožňuje hrát volnější rukou. Volná ruka je předpokladem jak pro přiměřené klepání prstů a následnou srozumitelnost v technických pasážích, tak pro dosažení širšího vibrata, tedy pro kulatější a vroucnější kantilénu. Korpus nástroje, který není přespříliš sevřený zbytečným tahem strun, zní většinou také uvolněněji a příjemněji.

6

Vybavení nástroje

Dřevěné součásti nástroje, které se po staletí nemění, jako desky, luby, krk, hmatník, jsou jistě hlavními původci vzniku violoncellového zvuku. Struny jsem zařadil mezi součásti nástroje, přestože se stále vyvíjejí a mohly by patřit i do této kapitoly o vybavení nástroje. Zde však bude hlavně řeč o struníku, bodci a odvlkovačích. Jsou to dle mého součásti nástroje, které kvalitu a barvu zvuku ovlivňují, ale přímo nevytvářejí.

Do struníku jsou upevněny konce strun a je tak velmi citlivou součástí procesu přenášení chvění strun do korpusu. Četné pokusy v hledání optimálního materiálu i systému doladovačů v historii vývoje struníku jen dokládají jeho důležitost. Nejpoužívanějším materiálem za celou dobu existence violoncella je jistě tvrdé dřevo ebenu nebo palisandru z jihoa-merických stromů, ale stejnou funkci zastane i nám velmi blízký ořech či hruška. Ve třicátých letech dvacátého století přicházejí spolu s vynálezem kovových strun též první pokusy o kovové struníky. Hledání ideálních směsí různých kovů vedly specializované firmy k dalším a dalším pokusům o vylehčování struníků, a to se pak nejlépe dařilo při použití plastů. Je zajímavé sledovat celý řetězec pokusů o novátorství a na druhé straně návratů k tradičním, po staletí užívaným vzorům. Co je tak impozantního na této součástce violoncella? Chtěl bych milé čtenáře nadchnout pro hloubání nad funkcí struníku, ale na druhé straně hned upozornit, že se jedná pouze o doladění barvy zvuku našeho nástroje a výměnami struníků žádný „talián“ z běžné „manufaktury“ nevznikne.

Struník tedy především drží struny tak, aby se daly napínat a ladit. Materiál musí být natolik pevný, že se neutrhne, ale natolik lehký a akustický, že umožní ideální souznění vibrací mezi jednotlivými strunami. Znamená to tedy, že struník rovněž vzniklé souznění moduluje, aby všechny struny nezačaly „hučet“ do sebe. Posílení či utlumení tohoto souznění, zrovna tak jako přenos toho všeho do spodního pražce, to je onen efekt, který my

hráči vnímáme jako změnu barvy tónu. Funkční součástí struníku je samozřejmě i jeho spodní struna pro uchycení k žaludu. Pro dřevěné struníky se před staletími používala silná střevová struna a nejmodernější pokusy se strunou ze silonu se snaží charakter přírodního materiálu napodobit.

Předpokladem hezké hry na violoncello je možnost nástroj dobře naladit, strunu tedy musíme mít možnost zkracovat a prodlužovat. Tradičně hráč ladil kolíkem na horním konci nástroje, který namotává laděnou strunu okolo své osy. Když byly dříve střevové struny na struníku prostě jen upevněny, veškeré ladění se provádělo kolíky. Bylo to efektivní, protože přes oblý pražec struna dobře klouzala, a pak se ladila přímo hlavní hrací část struny mezi pražcem a kobyolkou. Oblíbené byly rovněž kovové převodové mechaniky, šrouby podobné jako na kytarě, které umožňovaly citlivější doladění. Dnes se takřka nepoužívají pro svou zbytečnou váhu, komplikace při výměně strun a častou poruchovost, zaviněnou opotřebovanými převody. Od druhé poloviny dvacátého století se aktivita zlepšovatelů soustředila na zdokonalování mechaniky doladovačů umístěných na druhé straně ve struníku. Oblibu kovových struníků Thomastik jistě zapříčinila hlavně možnost pohodlného a spolehlivého doladění. Dnes je řada továrních výrobců struníků, kteří nabízejí krásné dřevěné struníky vybavené malými a spolehlivými doladovači. Tento způsob ladění je však vhodný především pro kovové struny, jelikož délka hrající struny se mění přes hranu kobyly. Zde též dochází při častém přeladování nejčastěji k poškození nebo přetržení struny.

Různé druhy materiálů, ze kterých se struníky vyrábí, se chvějí citlivěji v různých kmitočtech. Kvalita barvy zvuku, jak ji sluchem vnímáme, je určována řadou alikvótních tónů souznějících zároveň s tónem hlavním. Čistý samotný tón bez alikvótů můžeme slyšet třeba z mobilního telefonu. Technicky vyrobený zvuk však zatím nedohnal úrovní zabarvení (tedy i obohacování hlavního tónu o umělé alikvóty), bohatství barvy zvuku vzniklém chvěním přírodních materiálů. Violoncello je nesmírně zajímavý a komplikovaný celek souchvějících se dílů. Je dobře časem vyzkoušet i struníky z různých materiálů a ponechat si ten, s jehož barvou nám tón připadá nejpříjemnější. Nejenže mají různé struníky odlišnou schopnost filtrovat a ovlivňovat chvění ve vysokých řadách alikvótních tónů, ale též svou rozdílnou pevností a pružností ovlivňují chvění kobyly. Nejpevnější spojení mezi strunami a spodním pražcem zajistí kovový struník s ocelovou strunou. Běhá jich zatím hodně a pro některé zahuhlané nástroje je dokonce vhodnější, než dřevěný.

Před třiceti lety, když jsem se začal jako zralý student o zákonitosti ozevu violoncella zajímat hlouběji, mne překvapil zážitek v Rudolfinu. Po koncertě, na němž Arto Noras nádherně zahrál Dvořákovův koncert s Českou filharmonií, jsem se osmělil a šel za mistrem s otázkou, proč nemá na svém skvostném violoncellu Grancino na tu dobu moderní plastický struník. Měl jsem tehdy dojem, že ten kovový, hranatý, většinou odřený Thomastik, který podle mého nebyl Grancina hoden, je něco zastaralého a pouze pro hráče, kteří svému nástroji to nejlepší nemohou poskytnout. Pan Noras byl však docela potěšen, že si někdo všímá takových detailů, a nechal frontu na podpisy čekat a ochotně mi ukazoval svůj třístaletý nástroj, popisoval praskliny a jejich opravy, problémy s vlky a jednoduše konstatoval, že po všech pokusech s různými strunami a struníky nejdražších značek se nakonec vrátil k drátěným Primkám a starému Thomastiku, a tuto kombinaci že má jeho violoncello nejraději, hraje jasný tónem a dobře artikuluje.

Takovým kompromisem, když kovový struník vyhovuje, je výměna ocelové struny okolo žaludu za silonovou. Ta poněkud změkčí svou pružností celokovový témbur. Zvukově nejměkčí kombinace je dřevěný struník s jemnými doladovači a silonová struna dole. Spodní plastová struna s nastavovacími šroubky je samozřejmě výhodou při hledání optimální vzdálenosti mezi kobylkou a struníkem. Tato vzdálenost je rovněž hodná pozornosti. Příliš krátká – 11 cm a méně – může dokonce zpětně kobylku přitlumit, příliš dlouhá – 13 cm a více – dovolí strunám za kobylkou trochu nežádoucí vlastní tónovou aktivitu, která se může také ukázat jako rušivá a tóny hlavní části strun pak většinou zbytečně přeznívají.

Jak je lokalita mezi kobylkou a struníkem pro doladění barvy zvuku důležitá nám dokládá též fakt, že celá řada doplňujících závažíček pro utlumení přebuzeného „vlkovitého“ tónu se umísťuje právě sem. „Vlk“ je akustický efekt jednoho tónu, který se ozývá v korpusu nástroje intenzivněji než tóny ostatní. Většinou je to na violoncellu tón *e* nebo *f* a zvláště je-li zahrán na *G*, nebo *C* struně ve vysoké poloze, zní při hře smyčcem tak přemodulované a huhlavě, až dusí sám sebe. Nevěřím tomu, když někdo prohlašuje, že bezpečně objevil tajemství vzniku vlka a umí jej odstranit.

Můžeme si vybrat z několika teorií, jak vlk vzniká. Např., že se desky při tvorbě klenutí a sil ladí na určité tóny a to na *e* nebo *f*, a tím vzniká posílení těchto naladěných tónů v celém korpusu a vlkový efekt je vlastně nedokonalostí tohoto sladění. Jiná teorie se zabývá poměřováním vztahů chvějící se struny a chvěním strun za kobylkou. Já si po svých zkušenos-

tech vysvětluji vlka též jako jakýsi dunivý prostorový efekt, podobně jako třeba v prázdné koupelně nebo chodbě. Tam je při zpívání celé chromatiky také jeden tón prostě zvučnější, než ty ostatní. Prostor je naladěný na frekvenci tohoto jednoho tónu. Část pravdy může být asi na všem, ale že se na horní desce na vnějším okraji basového trámce, asi pět centimetrů pod efovým otvorem nachází zvukový uzel, to mám vyzkoušeno mnohokrát. Na toto místo stačí přiložit prst a vlk se citelně ztlumí. Se ztlumením vlka se ovšem rovněž zúží celková barva nástroje, prostě se zabrání kompletnímu a plnému ozevu nástroje. O pár řádek dále popisují „Rezonátor“, odvlkovač, který na tomto místě nahrazuje dotyk prstu. Někteří houslaři ve snaze o potlačení vlka vloží do nástroje o milimetr delší duši, ta jednoduše desky roztáhne a jejich chvění se přibrzdí. Vlk se s tím fakticky přidusí též.

Odvlkovače se umísťují rovněž za kobylku, do místa, které s laděním barvy zvuku souvisí. Všelijaké ty válečky, co se navlékají na strunu, pracují na základě utlumení vibrace části G nebo C struny, která s hlavními tóny reflexně souzní. Kousek gumy, seříznutý tak, že mezi strunami akorát drží, vykoná stejný efekt, jako naleštěné mosazné válečky se šroubky. Dokonce i gumová sordinka, posunující se po strunách za kobylkou, působí podobně. Všechna tato závažíčka mají jediný účel: zabránit ideálnímu souchvění všech vibrujících částí nástroje a omezit při tom i vlkovitý efekt. Seřizoval jsem jednu dobu též své nástroje podle toho, jak kvalitního vlka se mi podařilo vyladit. Připravoval jsem duši tak dlouho, až byl vlk co nejdunivější. Barva tónu byla samozřejmě rovněž v této chvíli nejbohatší. Vlk je ovšem záludný i jinak, než pouhým vytím ve čtvrté poloze okolo tónu f. Často se objevuje nespolehlivé *fis1*, hrané na *a* struně, *e1* hned pod ním, ale také ve výškách může chybět některý z flažoletů.

Natáčil jsem v sedmdesátém sedmém roce Saint-Saënsův koncert a moll s Moravskou filharmonií v Olomouci. Abych měl na svém K. B. Dvořákovi měkčí tón, zapasoval jsem pro natáčení do žaludu dřevěný bodec. Hrávalo se tenkrát s bodci, které měly kónicky zúžený konec a ten pasoval do žaludu. Bodec se tedy pro transport violoncella celý vyndával ven. Mělo to jednu výhodu – bodce bylo možno měnit libovolně podle požadovaného charakteru barvy zvuku. Výběr bodce má na doladění barvy zvuku nástroje prokazatelně jistý vliv. Dřevěný jsem měl pro komořinu, zvuk byl barevnější v hloubkách, ale objevil se markantněji vlkový tón a zvětšilo nebezpečí rušivého vrzání při pohybu. Celokovový bodec se krásně lesknul, nevrzal a poněkud zjednodu-

šil zvuk a utlumil vlka. Nástroj byl znatelně spolehlivější v ozevu. Natáčení probíhalo ke spokojenosti všech, tedy bez problémů a rychle a to až do těch flažoletů stoupajících na předposlední stránce do ticha v pravidelné řadě až ke znějícímu tónu f4. Po několika mých nedokonalých pokusech se ozvalo z režie, že je to celé intonačně v pořádku, pouze chybí ty dva předposlední tóny d4 a e4. Pořád jsem si to na tom stupínku před zraky celého orchestru zkoušel a nemohl jsem ty dva zatracené tóny zahrát. Požádal jsem hokejově o „TIME“, tedy mimořádnou přestávku na vyřešení otázky, co s tím. Ostuda. Mezi orchestrálními kolegy se tomu říkalo „počkáme, až se to sólista naučí“. Do šatny za mnou přišlo mnoho radících kolegů, bývalých spolužáků, a dva nejodvážnější si to dokonce zkusili na mé violoncello zahrát, aby mohli jako já konstatovat, že nástroj ty dva flažolety skutečně nemá! Ze zoufalství jsem už vyměnil i bodec za původní kovový – a tóny tam najednou byly! Natočil jsem bez problémů za sebou dva pokusy a vrátil se tak pro orchestr do kategorie sólistů „dobrej, protože rychlej“. V klidu po natáčení jsem si pak vzpomněl na odpověď Heinricha Schiffa na mou otázku, proč prodal svého nádherného Gagliana, který v roce 1978 nadchnul svým ohromným sólistickým zvukem pražské publikum v Rudolfinu. Nástroj byl prý velmi citlivý na vlhkost vzduchu a měnil své schopnosti naprosto zásadně. Schiff musel dokonce zrušit jedno natáčení s orchestrem, bylo to v Lipsku v katedrále, když prý po hodině hraní naprosto přestala hrát a struna a na spodních strunách se ozývalo pouze vlkovité dunění.

V současnosti mám pozoruhodné zkušenosti se dvěma typy odvlkovačů, které distribuuje Německá firma GEWA. Jednomu říkají „Rezonátor“ a druhému „Wolf-eliminator“. V obou případech se jedná o jednoduchý princip – malé generátorem naladěné závažíčko se rozkmitá pouze v momentě znějícího vlkovitého tónu a jinak ne. Vyrábí se ve třech provedeních, podle frekvencí vlkovitých tónů. Tief-vlk okolo tónu „es“, Mittel-vlk okolo tónu „e“ a Hoch-vlk na „f“.

Rezonátor se přilepí přímo na horní desku do místa asi pět centimetrů pod efovým otvorem směrem k basovému trámci a tam pak přímo na desce zastavuje svou „protivibrací“ vlkovitý tón. Po vyzkoušení přilepením izolepou na desce svrchu se nakonec vlepí efovým otvorem dovnitř nástroje a není vůbec vidět. Eliminator působí na stejném principu, ale umísťuje se na struny mezi kobytku a struník. Je to na pérkách zavěšená centimetrová kulička, uvnitř které se v tekutině volně pohybuje závažíčko kmitající však na naladěném tónu. V návodu to sice není, ale natáhl

jsem si mírně pérka do délky, aby mi tolik nesvíraly struny pod kobyolkou. Účinnost obou odvlkovačů se mi zdála podobná, ale nemám s nimi zatím dost zkušeností na to, abych si troufal dělat definitivní závěry. Takže pouze pro zajímavost – na všech deseti nástrojích, které jsme vyzkoušeli, se objevilo zlepšení a stálo za to odvlkovače namontovat. Nežádoucí vibrace vlkovitých tónů se v polovině pokusů neodstranily úplně, ale s opatrností se staly tóny vůbec použitelné. Zajímavá je pro mne ovšem další reakce nástroje na potlačení vlků, např. zlepšení barvy tónu na *a* struně i celkové spolehlivosti ozevu při hře arpeggio. Jeden kolega však také spokojen nebyl, měl pocit že potlačením vlka ztratil jeho nástroj svou mimořádnou barevnost. Upřímně řečeno, každý odvlkovač trochu na nástroji poznáte.

Představuji si, že mnohým čtenářům svitne konečně naděje, že se můžou se svými vlkovými problémy vypořádat. Řekl jsem A, řeknu i B. Je to dost drahé. Eliminátor na pérkách stojí 67 €, Rezonátor na desku 47 €. Ten dražší se namontuje bez problémů a může se střídát na více nástrojích, omezuje posunování sordinky pod kobyolkou. Levnější musí někdo zavést speciálním podavačem dovnitř nástroje a všichni naši houslaři se mi zatím podívovali, o čem to vůbec mluvím. Na to, že si to nemůžete vyzkoušet, je to luxus – ale existuje.

Pro tyto a podobné záležitosti se vyplatí navštívit www.celloshop.com. Musím se přiznat, že jsem moc toužil v této své práci pojednat odborně i o vlcích a to mne přimělo k objednavce několika typů odvlkovačů. Ochotně mi vyšli vstříc v Českých hudebních nástrojích (www.chn.cz) a domů mi přišel balíček skoro za šest tisíc. Finančně je to výhodnější – 1400 Kč Rezonátor a 1900 Kč kulička. Nemám již nic, všechno mi rozebrali kolegové a studenti. Rozhodnete-li se k nákupu a nebude-li vám přístrojek vyhovovat, jistě jej beze ztráty prodáte kolegovi, který si jej tak může alespoň vyzkoušet.

Další zajímavá a pro zvuk violoncella citlivá součást je bodec. V době Amatiho a Stradivariho se s bodcem vůbec nehrálo a violoncello se drželo pouze mezi koleny a lýtky. Některé nástroje těchto mistrů a jejich současníků mají též na zadní desce v horní polovině vyřezaný otvor, kam se zachytila spona od řemenu pro zavěšení violoncella přes rameno. Tak jak se my nyní bavíme při představě hrajícího a pochoduujícího violoncellisty, tak se prý na přelomu 18. a 19. století smáli posluchači cellistovi, který si dospod nástroje zarazil jakousi tyčku, kterou nástroj o zem opíral. Ještě L. Boccherini (†1805) prováděl své náročné koncertní kreace bez bodce. S opřeným bodcem se nestyděl vystupovat až B. Romberg (†1841)

nebo F. Servais (†1866). Přeskočíme-li o desítky let dopředu, až do dnešní doby, můžeme zaznamenat četné a vážné pokusy o vědecké zdůvodňování funkce bodce při hře na violoncello. Nemám ovšem na mysli pouze základní fakt, pro který se s bodcem začalo hrát, což je osvobození obou rukou od nutnosti pomáhat při držení nástroje, ani nepohodlné svírání dolních končetin, při eventuálním mnohahodinovém hraní. Chci upozornit na dva faktory, které mají doplňující, nikoli však zanedbatelný vliv na zvuk. Jsou to váha a volba materiálu bodce a pak jeho **schopnost přenášet chvění** celého korpusu do podlahy a tím rovněž zkusit posílit zvukový efekt violoncella. Tyto dva faktory spolu dle mého souvisí a odvážím si tvrdit, že velká váha bodce, je-li např. z těžkého kovu, brzdí violoncello v jeho nejpřirozenějším rozechvění a zrovna tak brzdí přenos tohoto chvění do podlahy.

Ideální zvuk má violoncello, když žádný bodce nemá, to se však špatně drží a nakonec se musí koleno stejně dosti sevřít. Tím vznikne asi taková míra utlumení vibrace, jako když použijeme vhodný bodce. Zvukově dobré byly před léty používané bodce „Klengel“, v ebenovém žaludu zasunovací ebenová hůlka. Jejich nevýhodou bylo rušivé vrzání dotykových ploch dřevo na dřevo a často též problém se zasouváním bodce při větším tlaku do nástroje hrudníkem. Kovové bodce jsou sice pevnější, ale tenčí tyčka se moc prohýbá a péruje, silnější ocelová je pevná, ale zase těžší, takže ideální vibraci nástroje tlumí. Kompromisem je do plastového žaludu se zasunující 10 mm silná trubka z ušlechtilé oceli, která je dostatečně pevná, minimálně pruží a nejlépe z doposud zmiňovaných přenáší chvění korpusu do podlahy. Myslím, že zatím nejdokonalejším typem jsou bodce vyrobené z uhlíkových vláken. Jedná se o velmi pevnou a extrémně lehkou umělou hmotu, používanou v leteckém průmyslu, též k výrobě listů vrtule. Dvanáctimilimetrová dutá tyčka naprosto nepruží a je tak lehká, že ani nevíte, že ji držíte v ruce. Minimální váha bodce tak netlumí bohatost vibrací spodní části nástroje, který se může cítit skoro jako ve vzduchu. Mizivá pružnost bodce zajišťuje rovněž nejefektivnější přenos chvění nástroje do podlahy.

Zde je další bod dotyku, který si zaslouží pozornost v pojednávání o violoncellovém zvuku. Praktikábl, podstavec či bedna, na kterou si violoncellista sedne, je poměrně důležitá věc. Je-li tento podstavec ze dřeva, dostatečně konstrukčně pevný, aby nevrzal, je to pomoc. Není to samozřejmě žádný zesilovač, ale resonance, která vibrací bodce vznikne, ve velkém prostoru nějaké procento barevnosti opravdu dodá. Viděl jsem

v nějakém zahraničním časopise plánek praktikáblu pro violoncellistu, vypracovaný Mstislavem Rostropovičem. Pro představu se jednalo o dřevěnou ozvučnou bednu bez přední stěny, tedy té, která je obrácena k posluchačům. Výška 30 cm a horní plocha, kam si violoncellista sedne, má rozměr 80 × 120 cm. Tato horní plocha však má být zhotovena z dobrého smrkového dřeva, aby se rezonanční efekt projevil co nejmarkantněji.

Samostatná kapitola o lomeném bodci je v tomto pojednání zařazena až nakonec, jelikož nevěřím v prokazatelnou zvukovou hodnotu tohoto vynálezu. Teorie o tom, že při výše zvednutém nástroji směřuje horní deska violoncella více nahoru a zvuk má možnost letět kamsi ke stropu a tam se odrážet, mne nepřesvědčila. Uznávám, že pro vysokou postavu je lomený bodec mnohem praktičtějším řešením, než extrémní prodlužování bodce klasického a rovněž pro toho, kdo si zvykl hrát opřený a s violoncellem ve vodorovnější poloze, je lomený bodec, mířící kolmo k zemi, rovněž odůvodnitelný.

Dovolte mi v mém pojednání o tónu ještě poznámku o zvuku nežádoucím jako skřípání a vrzání, které vzniká buď v židli, nebo v bodci. Židle se dá vyměnit, ale jestliže nám vrže právě bodec, doporučuji po kontrole všech šroubků a závitů špičky prohlédnout také usazení žaludu ve špalvu violoncella. Nedokonalé upevnění celého bodce může nejen vytvářet onen rušivý zvuk, ale i zbytečné pružení a houpání nástroje. Je-li díra ve spodním lubu vyměňováním bodců vyviklaná a zvětšená, pomůže veškeré vystýlání nadbytečného prostoru papírky, nebo lepicími páskami pouze dočasně, snad na vyzkoušení. Šikovný houslař starou díru vysadí dokonale vysoustruhovaným kuželem dřeva, pak do toho vyvrtá novou díru a osadí nový bodec, který musí dokonale souhlasit s kónusem výstružníku. Máme mnohokrát vyzkoušeno, že se celá tato procedura vyplatí.

Jedním z těžko identifikovatelných zvuků, které mohou hráče znervózňovat, je podivné kovové rezonování nějakého tónu odněkud zevnitř korpusu. Jednou se mi to podařilo odhalit. Výrobci bodců dělají délku tyčky použitelnou pro kohokoliv a ta bývá až 50 cm. Je to zdánlivě jedno, protože nevysunutý bodec zůstane vevnitř v korpusu. Jedna drobnější studentka si mi stěžovala, že jí doma při cvičení něco v nástroji bzučivě rezonuje, nemůže najít příčinu a velmi ji to ruší. Když přišla do školy, zahrál jsem já a neozývalo se nic. Když si však sedla k nástroji sama, zkrátila si samozřejmě délku bodce a bzučení se objevilo. Odhadl jsem, že používá jen polovinu bodce a ta druhá část vevnitř nám dělala svou rezonancí tu neplechu. Souhlasila okamžitě s tím, že

bodec zkrátíme, ale ten nešel vytáhnout, poněvadž je na konci zajištěný nýtkem. Nechtěl jsem sundávat kobylku a struny, aby nám nespadla duše, a tak jsem udělal jediné možné. Vytáhl jsem bodec co nejvíce, půjčil od školníka modelářskou pilečku na železo a kovovou trubku blízko žaludu uříznul. Nevěřili byste, jaké strašné zvuky vydává dobře seřízené violoncello při řezání bodce centimetr od žaludu. Chvění horní desky chudák holka sice přidušovala svetrem a já držel řezanou tyčku co se dalo, ale přesto jsem cítil podivné lechtání okolo žaludku, asi jako při zabíjení kapra na Vánoce. Smirkovým papírem jsem začistil řezané okraje a prostrčil vnitřní konec dovnitř do korpusu. Opatrně jsem pak konec s nýtkem vyndal efovým otvorem a hrací konec dál zkrátil podle potřeby tak, aby uvnitř nástroje nezbylo víc než deset centimetrů rezervy pro případ vyšší židle. Kdybyste se jednou pustili do stejné operace, tak pozor na milimetrové kovové špony na uřezaných částech trubky, velmi lehce se zapíchnou do kůže někde na prstu, ale nic není vidět ani cítit. Prozradí se to později bodavou bolestí až když je na to místo vyvíjen pravidelný tlak třeba strunou (prsty levé ruky), nebo žabkou (pravý palec).

7

Smyčec

V této kapitole vycházím ze zkušeností a technik moderního smyčce s konkávním prohnutím – jedná se o prohnutí prutu směrem k žíním – a ze hry na moderních kovových strunách. Za jednoho z největších mistrů – výrobců těchto moderních smyčců – je asi od roku 1790 označován Francouz Francois Tourte (1747–1835). Ten již používal k výrobě smyčců brazilská dřeva brasil, ale hlavně pernambuk, v češtině fernambuk. Je to velmi těžký materiál a má znamenité fyzikální vlastnosti jako pružnost a dlouhodobou paměť na teplem zformovaný tvar. Konkávní prohnutí prutu znamenalo zásadní obrat v technice smyčcové hry. Napětí žíní se totiž tlakem smyčce do struny zvětšuje a umožňuje tak hrát silnějším zvukem. Škála různých druhů spiccato a dalších efektních smyků se rovněž od té doby velmi rozšířila. Odpružení nízkého smyčce při skákavých smycích dovoluje hráči jasně zvukově oddělit jednotlivé, i velmi rychlé noty, a při tom ponechává smyčec přirozeně ve své ose pohybu.

Je prokázáno, že koňské žíně, které přímo rozechvění struny provádějí, byly používány k vyluzování zvuků již dlouho před naším letopočtem. Sama žíně ovšem nehraje, ale drobounkými chloupky, kterými je opatřena, na sobě udržuje nános kalafuny. A ta je právě jedním z důležitých materiálů pro vznik zvuku na smyčcových nástrojích. Český název kalafuna je verbální paralelou k německému názvu Kolophonium a ten byl přijat podle města Kolofón (Kolophon) v Malé Asii. Na mapě ho dnes nenajdeme, město zničil Lysimachos r. 302 př. n. l. Piniové stromy, jejichž pryskyřice je základem pro výrobu originální kalafuny, rostou právě zde, na území dnešního Turecka.

Z pohledu vzniku zvuku je smyčec vlastně součástí nástroje. Nejdůležitější na smyčci je jistě kvalita hůlky, poněvadž ta má na charakter zvuku základní vliv. Ostatní části jako žabka a žíně se dají měnit. Chvění smyčcové hůlky přímo ovlivňuje charakter rozechvívání korpusu violoncella.

Kvalitou smyčce tedy není pouze jeho schopnost skákat v různých částech s minimálním hráčským úsilím, ale především co možná nejkvalitněji rozeznít, rozvibrovat nástroj. Jestliže je smyčec obyčejný, laciný ve zvuku, nástroj se s tím smíří a po pár hodinách hraní si zvykne produkovat pouze takovou barvu a kvalitu zvuku, kterou smyčec „vyžaduje“. Hledání ideálního smyčce se může stát dokonce „noční můrou“, to když je hráč věčně nespokojený s vlastním tónem, neustále střídá různé druhy smyčců, až už si nakonec není jist ničím a ztratí představu, co vlastně hledá.

Uvedu několik svých zkušeností z rozhodování, jakým smyčcem je nejlépe hrát, když hledáme smyčec pro jeden určitý nástroj, který chceme co nejlépe rozeznít. Testování několika smyčců, které střídáte po chvilkách dokola mezi sebou, stačí pouze pro orientační zhodnocení a pro základní představu, jak který skáče a jestli se žabka příjemně drží. Hráčova ruka se totiž okamžitě přizpůsobuje každému nově uchopenému smyčci a po patnácti minutách hraje (ruka) víceméně stejně, univerzálně a smyčce pak také začnou vypadat stejně. Rozhodování může někdy ulehčit poslech rozdílů mezi smyčci, když s nimi na našem nástroji zahraje někdo jiný.

Nejčastěji se však ocitneme v situaci, kdy vybíráme nějaký další smyčec k tomu který již máme, ale nejsme si jisti, jestli ten nový je lepší a výměna se vyplatí! Jsem přesvědčen, že není dobré chtít učinit rozhodnutí rychle a zkoušet cvičit hodiny se střídáním obou smyčců po deseti minutách. Troufnu si tvrdit, že jediná objektivní metoda je schovat starý smyčec někam z dosahu, aby nás střídání nelákalo a hrát třeba týden se smyčcem novým, až do získání naprosté samozřejmosti v jeho ovládnutí. Pak totiž nastane to nejdůležitější, a to je skutečná reakce korpusu violoncella na charakter chvění strun vyprovokovaný kvalitou smyčce. Tato reakce violoncella se většinou plně neprojeví ihned, ale až třeba po desítkách hodin hraní. Uvědomme si tedy, že nový smyčec rozechvívá ozvučné desky jinak a ty musí mít čas se naučit chvět jinak. K lepšímu či horšímu se může též změnit schopnost vyslovování krátkých hodnot nebo možnost ovládnutí vlkovitých tónů. Teprve tak po týdnu hraní je dobré vytáhnout starý smyčec a zkusit, jestli si zatím ruka a nástroj zvykly na něco lepšího, nebo se starý smyčec ukáže jako vhodnější.

Přestože každá hráčská ruka je jiná a nástroj také, pokusím se definovat jakýsi svůj ideál smyčce a na tomto příkladu popsat funkčnost jednotlivých částí smyčce, které pak mají vliv na barvu a kvalitu violoncellového zvuku. Za ideální i průměrnou váhu kompletního violoncellového smyčce považujeme 80–82 gramů. Diference je daná množstvím žíní, které hous-

lař použije a které se hraním vytrhají. Velká váha smyčce ještě neznamená velký tón. Hrál jsem deset let s nádherným extrémně těžkým G. Pragerem, který měl 88 gramů a na violoncellu K. B. Dvořák (r. v. 1898) byl pro mne nejlepším smyčcem nejen v kantiléně, ale i ve virtuózních partiích jako v Elfentanci či Rokokových variacích. Přes svou extrémní váhu udělal vše sám. Když jsem však k němu sháněl náhradní, všechny podobně těžké smyčce mi nástroj dusily a chovaly se v ruce jako poleno (užívaný výraz pro těžký a nepružný smyčec). Věčné hledání toho nejvhodnějšího smyčce mi začalo po pár letech, když jsem vyměnil violoncello a G. Prager byl na jiných nástrojích příliš těžký.

Předpokladem pro dobré souchvení s violoncellem je krásný materiál na hůlce smyčce, to znamená zajímavé, někdy až nápadné žíhání, plastická (holografická) průhlednost, jako byste pod světlem žárovky mohli prohlédnout dovnitř do dřeva. Charakter hůlky tvoří pevnost a váha materiálu. Těžší dřevo např. dovoluje mistrovi udělat tenčí hůlku při stejné váze a pevnosti smyčce. Tenčí smyčec bývá pružnější, i když to neplatí absolutně vždy. Běžné tovární smyčce bývají z levnějšího lehčího řidšího dřeva a často se nechávají o něco masivnější právě proto, aby bylo možno zachovat váhu. Prohnutí smyčce – péro prutu – se dělá až nakonec, až jsou již hůlka se špičkou pro zasazení žíní vytvarovány. Prut se ohýbá buď nad plamenem, nebo v horkém vzduchu, což je pro dřevo šetrnější. Nej kvalitnější dřevo si „pamatuje“ poslední, nad teplem zhotovené prohnutí a udrží si tento tvar po dlouhá léta. Dobrý smyčec, který se hraním přesto zkřiví, se dá za tepla opět vrátit do potřebné roviny a často si pak napodruhé „pamatuje“ vnucovaný tvar lépe a dále se již neohýbá.

Tvar prohnutí prutu je důležitým faktorem pro napnutí žíní. Velké prohnutí prutu znamená velké předpětí. Měkčí prut musí být proto více prohnutý, aby péro prutu žíně více táhlo. Mezi prutem a žíněmi je optimální vzdálenost v nejužším místě asi 12 mm. Hráč sám pak může houslaře požádat o „doladění“ svého smyčce prohnutím pro nejpříjemnější pocit při hře. Jsou-li při optimálním napnutí prutu žíně příliš tvrdé a smyčec dostatečně nepéruje ve skákavých smycích, může se hůlka trochu narovnat, zmírnit tak předpětí a žíně se stanou pocitově měkčí. Na druhou stranu se žíně na měkčím smyčci dají do jisté míry „přitvrdit“ zvětšením prohnutí a zvýšením předpětí. Varuji však před přílišným optimismem. Změkčením tvrdého obyčejného smyčce se sice žíně zvláční, ale hůlka jako poleno stejně nemá schopnost vyloudit z nástroje lepší zvuk. Na druhé straně běžný měkký smyčec sice extrémním předpětím žíně zpev-

ní, ale při hraní se stane o to labilnějším v uhýbání do stran. Jednou si každý hráč musí opatřit pro kvalitní hru mistrovský smyčec, a to takový, u kterého má výrobce na zřeteli již od samého začátku výroby všechny faktory nutné pro finální kvalitu.

Principy základního fungování smyčce zde uvádím proto, že když dospívající hráč, jako student odborné školy, nakonec dospěje k rozhodnutí, že si mistrovský smyčec pořídí, měl by mít představu, jaký druh a charakter smyčce bude vlastně hledat. Když pak nenajde starší, který by vyhovoval kvalitou i cenou, objedná si u mistra smyččáře nový, přímo do ruky – a tady především je třeba vědět, co po výrobci vlastně chtít. Doporučuji studentům zkoušet dobré smyčce svých kolegů a sám také nabízím k vyzkoušení svůj smyčec (např. v hodině si na čas vyměníme smyčce). Myslím, že teprve zkušenosti se smyčci různých druhů tvrdostí, vah a různého umístění těžiště přivedou hráče k schopnosti vyslovit svou představu.

Těžiště smyčce, to je bod asi v jedné třetině od žabky, na kterém se dá zkompleťovaný smyčec vyvážit na prstě ve vzduchu, je dalším z pozoruhodných faktorů při hledání optimálního pocitu při hře. Je to místo, ve kterém smyčec skáče s minimálním hráčským úsilím. V tomto místě je dobré si zvyknout hrát běžná détaché, tečkované rytmy i různé druhy smyků skákavých. Zásadně pak můžeme počítat s tím, že všechny smyky hrané od těžiště blíže ke špičce budou odlehčené a naopak blíž k žabce ztěžknou. Pro zvukově nejefektivnější hru je hra v těžišti smyčce podmínkou. Velmi často vidíme violoncellisty hrající všechno uprostřed smyčce a jakékoli zesílení dynamiky pak tvoří zvýšením tlaku pravé ruky. Důležité pro violoncellistu je ovšem dle mého názoru zažít představu, že faktický zvukový střed smyčce je v těžišti, to je pohledem shora ve třetině smyčce, nikoli uprostřed. Jinými slovy od těžiště ke špičce je vzhledem k zužování hůlky dvoutřetinová délka smyčce, oproti stejně těžké třetinové délce, od těžiště k žabce, která má váhu silnější hůlky plus váhu žabky.

S váhou smyčce a těžištěm je to vůbec velmi zajímavé. Za dob studia jsem hrál s výše zmíněným těžkým Pragerem a jako jeden z pokusů o získání druhého smyčce na výměnu jsem zkoušel krásného, ale lehčího Hoyera. Jako správný violoncellista výzkumník jsem přemýšlel, jak lehčí smyčec zatížit a opět nedbal rady mistra houslaře, „že těžký smyčec je holt těžký a lehký je lehký a s tím že se nedá nic dělat“. Připadalo mi přece logické, že přidám-li závažíčko tu či onde, bude prostě smyčec těžší. Slyšel jsem dokonce, jen tak mezi

lidmi, že se do špičky dávají někdy olůvka, aby byl pak smyčec těžší, a nebylo nic vidět. Rozebral jsem dokonce dva jakési staré smyčce, ale žádná olůvka jsem nikdy nenašel. Lehký Hoyer měl dle mého hráčského pocitu lehkou špičku a já neviděl nejmenší problém v tom, jak špičku pokusně zatížit. Koupil jsem školní plastelínu, ta se dá pro zvýšení váhy lehce přilepit kamkoli, přidávat a ubírat, prostě v objevitelském nadšení ideální hmota na vyvažování smyčců. Moc jsem se už těšil, jak to těm houslařům ukážu a začnu upravovat smyčce ve velkém. Samozřejmě že plastelína byla jen pro pokusy, pak už by se to nějak esteticky dotáhlo. Věděl jsem, že musím dohnat asi osm gramů a tak jsem špičku vydatně oplácal zelenou mastnou hmotou. Hoyer v ruce skvěle ztěžknul, ale naprosto přestal skákat. Teď jsem si alespoň uvědomil první váhový zákon. Mistr smyčcař vyrobí smyčec tak, že nejpevnější místo hůlky je právě v těžišti. Jakmile se přidá váha na špičku, posune se těžiště do středu smyčce, a funkčnost pérování hůlky je silně narušena. Nenechal jsem se odradit dílčím neúspěchem a vyrovnal logicky váhový nepoměr připatláním stejného množství plastelíny na žabku. Velmi se to zlepšilo. Prsty levé ruky vytvořily nezvyklý povlak na strunách v první poloze a na ubruse jsem objevil první mastnou skvrnu od položeného hrotu. Smyčec hrál vyrovnaně, ale i při maximálním natažení prut přesekával při spiccato žíně a péro hůlky úpělo jako kdybyste chtěli přepravit trabantem tunový náklad cihel a uklidňovali se, že je váha správně rozložena. Mastné otisky prstů jsem objevoval na laku nástroje i blízském nábytku. Psychicky nezlomen jsem pokračoval v pokusu o vyvážení violoncellového smyčce opět logicky – ubíráním závaží. Zde pochopíte, že umývání rukou bylo zbytečné, odstraňování lepkavého závaží se dalo provádět bez poškození laku zase jen prsty utíranými do ubrousku. Po každém odstranění části závaží jsem stávající stav testoval hrou nejkrkolomnějších smykových kreací, které mastná žabka dovolovala. Postupným ubíráním závaží jsem tak dospěl k ideálnímu poměru mezi váhami špičky a žabky a pevností prutu. Špičku jsem vlastně ubrouskem očistil úplně a na žabce jsem přece jen mírný přivažek nechal. Nakonec jsem kupu mastných pomůcek vyhodil, umyl ruce a omotal hůlku pod těžištěm, přímo přes stříbro pod ukazovákem pravé ruky, dvougramovým kouskem plátěné pásky. Toto mírné zatížení spodní části smyčce mi zůstalo dodnes, ale teď již vím, proč se mi s touto úpravou lépe hraje. Mám prostě rád v ruce pocit těžší špičky a ten se docílí paradoxně zatížením žabky. Logika je v tom, že těžiště smyčce se posune blíže k žabce a hrajeme-li v těžišti, pak je to vlastně blíže k žabce a na druhém konci zbývá ke špičce o to delší a těžší část.

I gramy přesouvané váhy hrají na smyčci pro vycvičenou ruku znatelnou roli. Dosti rozdílný pocit může mít hráč též po výměně žíní, protože nové žíně jsou pružnější, gumovější a bývají příjemnější pouze na pevných, tvrdších hůlkách. Na měkčím smyčci hrají, než se vytáhnou, trochu blátivě. Žíně se vytáhnou do další výměny až o centimetr. Ty vytažené jsou pevnější a smyčec má o poznání tvrdší dopad na strunu. Houslař s tím počítá a správně nechává žíně na doraz co nejkratší. Výřez pro dráhu šroubku žabky bývá v prutu (pod žabkou) až 2 cm dlouhý, a to je též vzdálenost, kam žabka může žíně prodloužit. Hrajeme-li tedy žíněmi vytahanými hrou nebo vlhkostí vzduchu, které dovolí opřít šroubek žabky až do maxima, stane se pocitově smyčec o centimetr delším. Následně se totiž posune i těžiště o centimetr blíž k žabce, horní část smyčce se tím prodlouží a pocit příjemného zatížení špičky je tady. Je to pro mne logické vysvětlení pro občasné stesky violoncellistů, že jim „s těmi starými žíněmi hrál ten smyčec lépe“.

Radil bych dále dávat pozor na šroubek. Je to citlivé zařízení používané velmi frekventovaně. Správně napasovaný šroubek je proti tahu žíní opřený ve dvou bodech. Jeden vidíme, je to opření rukojeti klouzající v kroužku po konci hůlky a druhý je vevnitř prutu, kde se musí opírat hrot závitové jehly do dřeva. Při potížích s natahováním žíní se může jednat též o nedostatečné opření hrotu šroubku vevnitř prutu a tření rukojeti o okraj prutu je příliš velké. Šroubovací mechanismus se nejčastěji poškodí, když se snažíme násilím přitáhnout šroubek a dráha žabky je již na konci vnitřního vodícího otvoru. Ani násilným otáčením šroubku ve snaze vytahané nebo navlhle žíně ještě více napnout se žabka *stejně již* nemá kam dál posunout. Závitová jehla (do rukojeti pouze naražená čtyřhranem) má pak snahu se z rukojeti na jedné straně vyvléci a na druhé straně zavrtat do hůlky svým hrotem. Jestli je však závitová jehla již zavrtaná do prutu, pak se za určitý čas stejně rukojeť šroubku ze čtyřhranu vytáhne, jelikož žádné lepidlo tah žíní pouze v tomto spoji natrvalo neudrží. To jsou pak ty smyčce, kterým místo rukojeti šroubku trčí za malíčkem pravé ruky rezavý čtyřhran, který se při napínání smyčce kleštěmi neustále zmenšuje jak dochází vevnitř prutu k zavrtávání závitové jehly do dřeva, kde má být konec pouze opřený. Když se však šroubek spraví a rukojeť narazí zpět na čtyřhran, zůstává pod jehlou vyvrtané volné místo. To je třeba znovu vložít tvrdým dřevem, jinak se neopřená závitová jehla po čase začne zase z rukojeti šroubku vytahovat.

Problém s natahováním smyčce ve vlhkém prostředí zažije v profesionálním životě jednou každý. Jestliže však cítíme, že je již šroubek na konci

napínací možnosti, je zbytečné pokoušet se o další otáčku. Dojde při ní pouze k poškození závitového mechanismu, nikoli k většímu napnutí žíní. Výrazně vlhčí vzduch prodlouží během několika minut žíně až o půl centimetru. Toto vlhčí prostředí je převážně v přímořských oblastech při koncertech na terasách či nádvořích. Před zájezdy do takovýchto jinak atraktivních lokalit je vhodné vyzkoušet přepnutím smyčce má-li šroubek ještě rezervu, eventuálně pak požádat houslaře o zkrácení žíní v žabce. Nechal jsem si takhle zkrátit žíně před cestou na týdenní koncertování na zámořském parníku v domnění, že na moři bude vlhkost vysoká. To sice skutečně byla, ale jen na palubách venku. Celý vnitřek lodi byl pro dobře situované rekreující se hudbymilovné kapitalistické důchodce příjemně klimatizován – a klimatizace vzduch vysušuje. Vyndával jsem pak na noc žabku odšroubováním z prutu ven, protože mi bylo líto neustále napnutého smyčce, jehož žíně se přílišným suchem zkrátily.

Kvůli vlhkému prostředí není třeba jezdit jen do přímořských oblastí, jelikož letní vlhkost, v suterénních akusticky krásných sálech na hradech či v klášterech, natáhne žíně rovněž jako gumu. Zvláště před deštěm. S žíněmi vzdálenými tři milimetry od prutu musíte pak skákové smyky vynechat, dynamiku stáhnout maximálně do mezzoforte, akcenty posílit výrazným hlasitým zafuněním a crescendo přesvědčivým třepáním hlavy. S dobrou intonací a slušivým oděvem to však na hluboký hudební zážitek a možnost vyplacení honoráře většinou stačí. Jinou radu pro tento případ nemám, jinak ale ještě nějaké ano.

Dobrý smyčec prokazatelně pozitivně modeluje krásný zvuk violoncella a teprve po dlouholetých zkušenostech s různými smyčci a nástroji jsem poznal, jak výrazně. Vzpomínám teď, jak nešťastnou chybu jsem ve studentských dobách dělal, když jsem na cvičení používal obyčejný náhradní smyčec. Někdo mi poradil, že na cvičení je to dostačující, že ušetřím na svém koncertním smyčci žíně a také že když zahrají všechny komplikované smyky s jakýmsi náhradním polenem, tak to pak s kvalitním smyčcem zahrají daleko snadněji. Protože to svou logiku má a já byl vždy pro vymýšlení všelijakých experimentů, léta jsem takto smyčce střídal. Z hlediska hledání nejkvalitnějšího violoncellového zvuku je to však řešení nevhodné, protože hodiny hraní tupým smyčcem celkový zvuk nástroje rovněž otupí. Nástroj si totiž několik hracích hodin na nový smyčec zvyká. Většinou teprve tak po týdnu se všechny chvějící se součásti dostanou do toho vzácného ideálního souchvění a produkují nejzajímavější zvuk, kterého je každý nástroj schopen. Střídání smyčců stejně kvalitních je samo-

zřejmě bez následků a může vyřešit ono šetření žíní na smyčci koncertním. Podobně nezdравé je pro violoncello též cvičení s těžkým dusítkem, protože po hodinách hraní si na přidušované rozechvívání ozvučných ploch nástroj zvykne. Příjemný dojem, že po sundání dusítka došlo k omezení či zmizení vlků, je rovněž scestný. Omezení vlků je právě důkazem pro omezení bohatosti barev. Několik hodin je pak nutno z nástroje „dolovat“ to nejzvučnější co dokáže, než má zkušená ruka a ucho opět pocít maximální výkonnosti nástroje.

Smyčec můžeme zásadně posuzovat ve dvou rovinách: jak skáče = pružnost a pevnost a jakou smyčec vyloudí barvu zvuku = vlastní akustická charakteristika materiálu hůlky. Tady považuji za zajímavé zmínit se o svých zkušenostech se smyčci z umělých hmot. Dnes již výrobci umí udělat tvar hůlky a eleganci špičky naprosto srovnatelnou se smyčcem dřevěným. Počítačem řízenou výrobní linku opouští smyčce, které skvěle skáčou a tím získávají četná a pravdivá kladná dobrozdání od známých hráčů. Rozdílné je však, dle mých zkušeností, posouzení barvy tónu. Mé nadšení z úžasně skákajícího laminátového smyčce opadlo po týdnu hraní, když jsem nabyl dojmu, že barva tónu mého nástroje je přece jen vzdáleně bakelitová, ale to bylo asi před deseti roky.

Nyní se však v této oblasti rovněž blýská na lepší časy. Hraji momentálně s moderním smyčcem z uhlíkového vlákna a tón se mi zdá i po týdnu pořád ještě zajímavě probarvený a nástroj krásně zvonivě reagující. Že hraje smyčec skutečně barevně napoví též jeho schopnost vybudit markantně vlkovité tóny, a přestože s nimi máme praktické problémy – vlci znamenají barvu. Dánský „Leopold“ mi příjemně rozjasňuje spodní frekvence, sametově modeluje výšky a vlky mohou předvádět v plné kráse. Záležitost je to však opět individuální, na jiném mistrovském violoncellu mého studenta, které již hezky světle modelované výšky má, jsme žádné zlepšení barvy zvuku, oproti slušnému fernambukovému smyčci, nezaznamenali.

II. část

**„Nelze nic zahrát, budeme-li znásilňovat přírodu,
a proto není jiné vyhnutí než používat ty prostředky,
které nám dala k dispozici.“**

Moudrost violoncellového pedagoga a filozofa Pablo Casalse vyzařuje z tohoto jeho citátu. Může být povzbuzující pro mnohé, kteří na violoncello hrát chtějí a poučný pro ty, kteří to učí.

8

Držení nástroje, bodec

Metodika hry na violoncello byla již mnohokrát komplexně, skvěle a podrobně vypracována. Jsem naprosto přesvědčen, že k metodicko – vědeckým dílům profesorů Beckera, Borisjaka, Bazelaira, Mantela a dalších není možno již nic dodat, vše je v nich popsáno, vysvětleno a prokázáno v takové šířce, že to až běžného violoncellistu zahltí a odradí. Svou práci jsem se rozhodl realizovat jako pokus o shrnutí základních faktorů, které mají vliv na zvukovou kvalitu hry dospívajícího violoncellisty a to formou jednoduchého a přehledného pojednání. Možná se to však stane inspirací pro další, hlubší a náročnější studium metodiky hry, pak velmi doporučuji k nahlédnutí výše zmíněná vědecká díla, všechno je to samozřejmě pravda.

Violoncello je nástroj typický svým měkkým sametovým zvukem, proto je tak oblíben. Tento nepronikavý charakter tónu bývá ovšem velmi často pohlcován okolním zvukem, a to jak orchestrálním, tak klavírním. Violoncellisté sólisté musí v dnešní době při živém koncertě zásadně čelit tvrdému srovnávání, poněvadž posluchač je ve své zvukové představě ovlivněn poslechem díla z nahrávky, kde je sólový nástroj mikrofonomovou mixáží posílen tak, že je ho neustále slyšet. Přirozený akustický poslech musí řadu posluchačů zklamat, jelikož orchestr je prostě tolikrát silnější než sólista, kolikrát více hráčů se při stejné intenzitě zvuků hry účastní. Při šedesátičlenném orchestru, bude-li se každý hráč snažit hrát jen čtvrtinou své zvukové možnosti, je to v unisonech pořád dvanáctinásobná přesila. Na pódiu ve velkých sálech však lze do určité míry konkurenceschopnost barvy violoncellového tónu technikou hry pozitivně ovlivnit, a o tom právě má práce „pojednává“. Termín „do určité míry“ jsem použil záměrně. Jsem ochoten prohlásit, že neexistuje nástroj – violoncello, které by bylo slyšet přes velký, necitlivě hrající orchestr, nebo bez ztráty ušlechtilé violoncellové barvy a bez příměsi surové militantnosti se prosadit přes bezohledně sólisticky hrající moderní klavír. Jsem ovšem hluboce přesvědčen,

že cvičení a hledání co nejkvalitnějšího violoncellového zvuku je práce krásná a velmi důležitá pro ten šťastný případ, že se dostanete do zvukového prostředí citlivě doprovázejícího orchestru, nebo krásně a komorně hrajícího klavíru. S touto nádhernou představou se zamysleme nad tím nejhezčím, co můžeme od violoncella po zvukové stránce očekávat.

Mám zkušenosti, že v žádném věku není ostudou zkontrolovat si sezení u violoncella, držení nástroje i funkčnost obou rukou. Otázka „je-li to v pořádku“ nejčastěji vyvstane sama, začne-li něco bolet, nebo nedosahuje-li hra očekávaných kvalit. Držení nástroje je záležitost dosti individuální a popravdě řečeno, violoncello vždycky nějaký zvuk vydá. Rozdíl je však v tom, jaké kvality hry chceme docílit, nebo jaká kvalita je požadována. Vezmeme tedy za základ a cíl společného hledání violoncellový tón nejzvučnější hlasitosti a sólistické kvality.

Za správné považuji uchopení violoncella hráčem tak, aby se při pohledu zepředu nekácelo do stran. Nejčastějším nedostatkem v tomto bodě bývá uhybání krku nástroje přes levé rameno od těla. Naše dva krky jsou tedy příliš vzdáleny. Často to vzniká snahou sevřít nástroj rovněž levým kolenem. Není to nutné. Dalším důvodem, proč se krk violoncella při nesprávném držení vzdaluje od krku hráče, je např. snaha pohledem pozorovat práci prstů na hmatníku i v nízkých polohách, nebo někomu prostě vadí k přiblížení nástroje trčící kolík C struny. Pozorování vlastních prstů levé ruky je většinou zvyk z dětských let a na vadící kolík basové struny již máme také řešení. Američané mají na trhu „oddělovací“ kolík C struny. Princip je jednoduchý, kolík je u hlavičky zvenčí uříznutý, ve svém středu má zapuštěný dutý kovový hranolek, který tvoří otvor pro druhou část kolíku, tu s tou bambulkou, ze které naopak hranolek stejných rozměrů trčí a dá se zastrčit do té části v hlavičce. Kolík se nosí v kapse nebo alespoň někde ve futrále a při potřebě C strunu ladit kolíkem se prostě ladí nasazeným koncem jako šroubovákem. Řekněme si upřímně, s doladovačem na struníku se používá velmi zřídka, jistě ovšem při výměně struny. Vzhled hlavičky bez spodního kolíku vypadá jako po karambolu, ale při hře jsem si toho chybějícího kolíku vůbec nevšiml.

Levé koleno je nejlépe mít pohodlně ohnuté; nástroj je na něm položen okrajem zadní desky. Naopak pravé koleno je přiloženo k lubu nástroje z boku a vznikne tak důležité natočení violoncella kolem jeho osy. Nástroj se tedy opírá sedícímu violoncellistovi zadní deskou nahoře vpravo od krku o hrudní kost a bokem pravého spodního lubu do vnitřní strany pravého kolena. Třetím bodem stability držení je samozřejmě bodec.

Je mi jasné, že mám-li popsat všechny možné odchylky od normálu, byla by kapitola o sezení a držení nástroje ta nejdelší. Za normál tedy považujeme vzrůst hráče mezi 160–180 cm, s běžnými konfekčními proporcemi. Zde bych s bodcem dlouhým okolo 40 cm neviděl žádný problém. Ke zvláštnostem držení se musí uchýlit obzvláště hráči vysocí, dobré zkušenosti máme s vlastním polštářem z lehkého a nepružícího materiálu o výšce okolo 8 cm, který dokonale supluje vyšší židli. Je lepší si jej nosit s sebou, než se při hře kroutit a natahovat do prostoru přebytké končetiny, nebo počítat s tím, že se všude najde klavírní nastavovací židle. Viděl jsem u dvoumetrového švýcarského violoncellisty podložku v místě doteku violoncella s hrudníkem, jakéhosi obřího houslového pavouka, který prostě o pět centimetrů pocitově zvýšil lub. Nástroj se při opření o hrudník dostal dále od těla a mimořádně dlouhé ruce měly přirozenější formu k hracím pohybům. Vkládání polštářků nebo smotaných froté utěrek do místa dotyku violoncella s hrudní kostí má kromě šetrnosti k luku asi podobný význam.

Natočení nástroje kolem osy tak, že *a* a *d* struna jsou v nejvyšším bodě z pohledu hráče a směřují přímo dopředu, má na přirozené získávání zvuku rovněž konkrétní vliv a to z několika důvodů:

- 1) Takto natočený nástroj dovoluje přirozené působení váhy paže vodící smyčec do *a* a *d* struny, na kterých se realizuje většina výrazných sólistických kantilén.
- 2) Pro vedení žíní kolmo ke struně je opět při natočení diskantových strun nahoru pravá ruka ve výhodě, chceme-li kolmý směr udržet na nejvzdálenější *a* struně též u špičky. Obzvláště u hráčů, kteří nemají dlouhé ruce, ale „pouze“ normální, se natočením přiblíží kantilénová *a* struna do středu hráčského dění.
- 3) Hráči s nástrojem nenatočeným se musí v drtivé většině spokojit se zvukovým výkonem *a* struny na osmdesát procent, a to i při pocitu vysokého fyzického nasazení. Komfort palcových technik (např. ve virtuózních sonátách) mají takto omezen naprosto výrazně.

Pro zvolení délky bodce neznám jiné pravidlo než příjemný pocit z obímání violoncella a hledání pohodlného sezení. Jsou skvělí hráči, kteří délku a formu posazení bodce za svůj produktivní život zásadně změnili. Většinou byla důvodem změn snaha po odstranění větších či menších potíží nebo bolestí. Na zvuk má délka bodce vliv až druhotný; ten prvotní,

to je váha bodce a materiál jsem popisoval v kapitole o stavbě nástroje. Zde v kapitole o držení violoncella je zajisté místo na polemiku o pevnosti opření nástroje a vliv tohoto na barvu a charakter zvuku. Dostal jsem jednou do ruky violoncello, které mělo místo bodce tenkou kovovou tyčku z poměrně měkkého materiálu. Byla to opět jedna z mnoha náhod, kdy se zkouší něčí nástroj. Tento se houpal jako na vzduchovém polštáři, podivný pocit, jako příklad pro popis hry na labilním bodci se však skvěle hodí. Tady jsem si teprve uvědomil, že pevnost bodce, tedy odolnost proti houpání nástroje, je velmi důležitá pro jasnost a zřetelnost skákavých smyků. Pod každým dopadem smyčce při spiccato se nástroj rozhoupal a příští dopad byl obtížnější. Ale mohl jsem hrát rukou tvrdou jako poleno a zhoupnutí nástroje – uhnutí, vyrovnalo tvrdost pravé ruky. Možná právě zde jsem našel svou teorii o vlivu houpavosti bodce na razanci hry. Domnívám se, že minimální zapružení, ale přece jen zapružení nástroje opřeného o bodec, je ideální pro největší variabilitu barev tónů hraných smyčcem na violoncello.

Jediný z běžně používaných violoncellových bodců, který je naprosto pevný, je nepochybně bodec lomený, směřující od korpusu kolmo k podlaze – nástroj tak nemá možnost nikam zapérovat. Také jsem na lomený bodec asi rok hrál, ale pozitivních změn pro zvuk jsem vlastně tolik neobjevil. Chci však v následujících řádcích pojednávat právě o zanedbatelném vlivu tohoto typu bodce na zvuk, ale uznávám, že z důvodu příjemnějšího pocitu při hraní může být výměna bodce pro někoho opodstatněná.

Naprosto pevný nástroj vyžaduje skvělou práci prstů pravé ruky, chtěme-li se pohybovat v jemnějším komorním rejstříku. Většinou má hráč při aplikaci lomeného bodce dojem, že se mu zvuk nástroje zjasnil a zkonkrétnil. Je to však logické a vysvětlují si to jako důsledek výměny jednoho článku pružících faktorů v řetězci chvějících se částí nástroje za tvrdší. Podobný dojem – zjasnění zvuku – jistě nastane i při výměně smyčce nebo strun za tvrdší. Při dopadu smyčce svrchu na strunu zapéruje v jednom momentě – prut, žíně, struna, prsty pravé ruky se zápěstím a celý nástroj na bodci. Zpevníme-li kterýkoli z těchto faktorů, získáme podobný efekt zjasnění tónu. Obecná zásada jistě platí: Větší a širší vibrace – barevnější a hlubší charakter, menší a užší vibrace – jasnější a vyšší charakter. Další změny ve zvukovém charakteru nástroje, které mohou nastat při namontování lomeného bodce, jsou již jen dvě. Žalud a mechanismus ohnutí bodce bývá vyroben z kovu a ten svou vahou a charakterem materiálu většinou také pozastaví chvění spodního špaluku, do kterého je bodec za-

sazen; špalík je přece součástí horní desky a mírně ji přibrzdí. Violoncellista, který si namontuje lomený bodec, jistě využije té možnosti zvednout korpus nástroje o kousek, nebo o kus výš. Jednak je to po létech hraní na klasický bodec změna a jednak je to atraktivní a „ať je to tedy vidět“, když už se do toho investovaly peníze. Obě ruce se samozřejmě v ramenních kloubech automaticky zvednou také a i když je to u pravé třeba jen pět centimetrů, má teď tendenci mimovolně trochu více „padat“ vlastní vahou. Dovolím si shrnutí – komu se líbí hrát s lomeným bodcem, nijak to kvalitě a intenzitě zvuku neuškodí. Já jsem přešel zpět na rovný bodec proto, že jsem si nezvykl na nutnost kontrolovat balancování violoncella, to aby se zabránilo jeho padání do stran. Jsem rovněž vyznavačem nabroušené špice a tu jsem si několikrát na lomeném bodci při přenášení nástroje ze šatny na podium bolestivě zarazil do nártu. Když jsem pak za jeden koncert, kde se stoupalo na pódium po točitých schodech, viditelně zničil poškrábáním nové lakýrky, dal jsem ten vynález definitivně pryč.

9

Pravá ruka, držení smyčce

Přestože jsem se neměl v úmyslu pokoušet se svým „pojednáním o zvuku“ o jakousi další metodiku, nemohu se tomu v oblasti popisu provádění smyků vyhnout. Se zvukem violoncella jistě i tato kapitola neoddělitelně souvisí. Ten, kdo již jinou metodickou literaturu prostudoval zde najde jakési shrnutí mých vlastních zkušeností a také výsledků vypozerovaných na vývoji studentů či kolegů. Ti, kteří chtějí s vážným studiem teprve začít, zde mohou najít praktické základy a pobídku k dalšímu hlubšímu zájmu o tuto problematiku. Vycházím z předpokladu, že těch, kteří hodlají teprve začít, bude víc.

Cítit v prstech pravé ruky chvění struny a kontrolovat je množstvím tlaku a rychlostí tahu považuji za základní prvek školeného hraní na violoncello. Rozvedu-li tuto důležitou metodickou poučku, pak na sebe logicky navazuje právě uvolňování pravé ruky a tlak do smyčce, jelikož jsou to dva z nejdůležitějších faktorů pro vznik velkého a kvalitního tónu. Zázrak uvolněného uchopení smyčce tkví v jeho usazení v prstech tak, že ty jej nesvírají, ale hráč má přesto bezpečný pocit, že mu smyčec nevypadne. Vlastní funkčně správné uchopení smyčce si můžete zkontrolovat i bez violoncella, když přidržíte levou rukou smyčec za špičku a pravá jej uchopí jako při hraní a je schopna třepat s ním ve vzduchu, s uvolněnými prsty a zápěstím nahoru a dolů – jakoby při spiccato. Doplněním uvolněného držení je naopak zavěšení ruky za prsty na smyčec. Uchopte smyčec levou rukou pevně až u stříbrného vinutí a pravou svým zvoleným hracím způsobem. Pravá paže musí mít schopnost viset bezvládně celou svou vahou, zavěšená na smyčci za prsty. Prsty takto ovšem vyvíjejí velkou sílu, ale již od zápěstí je celá paže pro tento cvik naprosto bezvládná. Uvědomte si též, jak velkou sílu musíte levou rukou vyvinout k udržení smyčce při takto zavěšené pravé paži. Pouze část této váhy je zapotřebí pro maximální fortissimo, ale správný princip tlaku smyčcem do struny

je přesně tento a ne ze zvedajícího se ramene, nebo z paže se zatnutými bicepsy.

Jedním z důležitých faktorů ovládní smyčce volnou rukou je momentální kvalita kůže na prstech. Prsty, ve kterých smyčec prokluzuje, musí hůlku více sevřít a drobné smyky jako sautillé jsou takřka neproveditelné. Nevhodně klouzavá je pro držení smyčce kůže (ruka) chladná a suchá, nebo naopak potící se, příliš vlhká. Za ideální můžeme objektivně označit kůži dobře přilnavou k hladkému dřevěnému povrchu. Mám výborný pocit v ruce tehdy, když je kůže palce k ebenové žabce jakoby živočišně přilepená. Je to jako princip přilnavosti měkké gumy ke sklu, jde nadzvednout, ale pod tlakem nepopojede. Prakticky se tedy může palec od ebenové žabky zvednout, ale i lehce přitisknutý nesmí klouzat. Místo dotyku palce na žabce je důležitým bodem pro ovládní smyčce.

Dovolím si zde uvést na pravou míru metodický pokyn, že na violoncellu se silný tón netvoří tlakem ukazováčku do smyčce, ale zavěšením váhy celé paže. Principiálně je to samozřejmě pravda, ale právě váha paže se podaří zavěsit pouze zapáčením ukazováčku do hůlky, a to v prostoru mezi palcem na žabce a opřením žíní na struně. Slušné forte na středních strunách ve dvojzvuku tvoří paže u žabky váhou až jednoho kilogramu. V zájmu zachování stejného tlaku žíní do struny se s posunováním smyčce od žabky ke špičce váha paže zvyšuje a u špičky musí paže působit do smyčce váhou až čtyřikrát vyšší. Tyto čtyři kilogramy se sice rozloží do tří bodů, ale stejně je proti hracímu bodu žíní na druhé straně smyčce musí ukazováček do smyčce natlačit a palec zespodu podepřít. Odhadoval bych, že větším silákem musí být palec. Je opřený v jednom bodě a aby nedošlo k bolestivým otlakům, je třeba palcem v místě dotyku pohybovat. Palci se musí umožnit při každé příležitosti převalování, uvolňování, prokrvení. Určitě musí také palec ve svém kloubu neustále pérovat.

Popíšu nyní pro zajímavost svůj způsob držení smyčce, jelikož mi to funguje, ale vůbec netvrdím, že jsem vymyslel něco mimořádného. Pomáhám si k pocitu volnosti zasunutím smyčce až do hlavního kloubu prstů a zajišťuji je zespodu prostředníkem na stříbrném prstýnku. Palec opírám až uvnitř žabky v ebenovém oblouku, ocitne se tedy přesně proti prostředníku a malíček mi vyjde až za žabku. K tomuto držení jsem dospěl před několika desetiletími a nevedly mne k tomu žádné návody, ale jediné snaha po odstranění obavy z možného upadnutí smyčce na podlahu při úplném uvolnění ruky. Nabízím to zde pouze jako svůj příklad, ale každý violoncellista si může najít vlastní formu uchopení smyčce, když

tím nakonec pocit zabezpečené volnosti získá. Těch možností zase tolik není. Mischa Maisky například omotává svůj ukazováček okolo stříbrného vinutí hůlky – to často seriózní pedagogové také nemají rádi.

Uchopení smyčce konečky prstů je náročnější, protože prsty pak musí smyčec více sevřít, aby jej ruka mohla „na tu dálku“ ovládat. Palec pravé ruky je jedním z nejvíce namáhaných prstů při hře na violoncello vůbec, musí být vždy v kloubu ohnutý a pro popisované uvolněné držení se naprosto nehodí jeho natažení do opačného pevného prohnutí. Zvláště v době nácviku držení smyčce je důležité uvědomovat si valivý pohyb špičky palce po smyčci v místě dotyku.

Masáž palce, jak popisuje tento jev např. metodický návod Fitzenhagenův je dostatečným důkazem pro dobře pérující prsty. Já jsem s tím měl ale v prvním ročníku na konzervatoři bolestivé potíže. Podle většiny violoncellových škol patří totiž opření palce na místo přechodu mezi hůlkou smyčce a žabkou, ale mne kontakt palce s okrajem žabky tak bolel, že jsem se při hře neodvážil palcem ani pohnout. Následná strnulost ruky zapříčinila bolestivý otlak přímo v místě doteku a já se bál špičky palce vůbec dotknout. Když mi bolest začala vystřelovat až do lokte, viděl jsem, že je zle. Chodil jsem jako všichni dobří Ostraváci do třídy dr. Ivana Měrky, a ten mne přesvědčoval, že to mám právě z toho, že málo cvičím, a tak že si palec nemůže na tlak zvyknout. „Doktor“, jak všichni tohoto váženého pedagoga v Ostravě nazývali, každého v hodinách svědomitě kontroloval, ba i obrázky ukazoval, jak to má správně být – to kdyby někdo o jeho argumentech přece jen zapochyboval. Upřímně jsem se bál porušit všeobecné mínění, že od „doktora“ mají všichni violoncellisté skvěle postavenou techniku. Abych však určenou látku vůbec mohl zahrát, musel jsem cvičit. Možná tady začalo mé věčné vymýšlení „zlepšováků“, často navzdory radám zkušenějších. Začal jsem doma cvičit s palcem uvnitř žabky, jelikož kromě fotografií v odborných knihách jsem nenašel nic, čemu by to odporovalo a vadilo. Bolestivé problémy skončily, palec si odpočinul a já tu chvíli v hodině zase docela zdravotně vydržel.

Vše bylo v klidu, „doktor“ nabýval dojmu, že asi doma víc cvičím a já se rozhodl nadále existovat s dvojí formou držení – doma palec v žabce a v hodině na prutu. Měsíc uběhl, přiblížily se pololetní zkoušky, bylo třeba připravit etudy a další zkuškový repertoár a s koncentrací na nové skladby „doktorova“ ostražitost v kontrolování držení citelně polevila. Začal jsem hrát již jen svým pohodlným držením – palec v žabce. Přímo při zkouškách mne – patnáctileté ucho – celá komise pro povzbuzení chválila a směrem k „doktorovi“ pokyvo-

vali profesori uznale hlavami jakože ten krásný tón a ta uvolněná pravá ruka a že jsem další perspektivní z té vyhlášené Měrkovy třídy..., no dostal jsem jedničku, ale trochu nečistého svědomí jsem přece jen pocítil.

Za hodinu jsme se sešli v učebně na zhodnocení a „doktor“ hned začal vyzvídat, že mne viděl z jakéhosi jiného úhlu a jak vlastně ten smyčec držím, že už se na to chtěl minule podívat... takže jsem mu to ukázal, teď již jsem jinak stejně hrát neuměl. To jsem ale pěkně narazil. Moje korektura názorů celá desetiletí uznávaných Dotzauerů, Fitzenhagenů, Bazelairů, Sádli byla naprosto odmítnuta. Závažné argumenty se od tohoto zkušeného pedagoga řítily na mou hlavu jako uragán a ten poslední mne měl naprosto zlomit a zněl: „...v té žabce ti to musí přece ten palec svírat, nebudeš schopen hrát spiccato, a vůbec ti to nebude znít...“ Tu se poprvé „doktor“ trochu zarazil a já se do té pauzy odvážil jen zašeptat „...a ta komise před chvílí tomu tedy vůbec nerozuměla?...“

„Doktor“ teď mlčky chodil po cellové třídě, chvíli nebylo slyšet nic než mlas-kavé odlepování podrážek jeho károvaných pantoflí od linolea, ale oba jsme cítili, že hlavní napětí povolilo. Podal mi smyčec s příkazem, který už zazněl docela smířlivě, „...ukaz mi prosím tě, kam to chceš ten palec vlastně strčit...“ Objevil jsem pocit vnitřního duševního jásotu. S největším potěšením jsem předváděl jak si můj palec v nádherně vykrojené ebenové žabce libuje, a ta masáž, to by měl přece Fitzenhagen radost! Nic nesvírá, naopak žabka v ruce lépe sedí a páka palce potřebná k vytvoření tlaku do ukazováku je s palcem trochu zespodu vlastně účinnější... Rezignované mávnutí ruky s hlasitě výmluvným povzdechem ukončilo jeho otevřenou averzi k mému zlepšováku. „Víš co, Mirečku můj zlatej? Radím ti dobře, ale když si myslíš, že seš tak chytřej, tak si teda hrej podle svého“, uzavřel tento vzdělaný pedagogický strateg jednou pro vždy naše debaty o palci a žabce. „Doktor“ patřil vždy k mým rádcům nejcennějším a jeho velkorysost jsem za dob svého studia svými nápady testoval ještě vícekrát, i s tím rezignovaným mávnutím ruky a hlasitě výmluvným povzdechem...

Pocit, že palec může sklouznout, nutí podvědomě ruku k sevření smyčce. Tuto obavu z vyklouznutí smyčce mám když jsem unavený, v jiném vlhkostním prostředí, nebo také bezprostředně po umytí rukou mýdlem a teplou vodou. Hrál jsem nějaký čas s krásným Hermannem s žabkou z želvoviny. Lichotilo mi, jak každý krásu smyčce obdivoval a vůbec jsem si neuvědomoval, že mírné prokluzování této smyččafské parády mne po několika týdnech zvykání přivedlo ke změně – hrát s pevnějším ucho-

pením. Zkrátím to. Mé kůži nevyhovoval mramorově vyleštěný a nesavý povrch želvoviny a palec ztratil volnost bezstarostného přilnavého doteku. Technika skákavých smyků občas zklamala a strnulý pocit od palce k předloktí přivodil první bolesti. Protože mi pravá ruka přece jen tuhla, střídal jsem pak dva smyčce, abych si vždy ruku „spravil“ a zůstával jsem u bývalého smyčce s ebenovou žabkou čím dál častěji. Hermann se zalíbil jednomu z mých blízkých kolegů, já mu jej prodal a oba jsme měli z toho radost. Každé zlo je ovšem k něčemu dobré a já teď mohu po těch zkušenostech s jistotou popisovat vliv kvality kůže na kvalitu tónu.

Skutečně, pocit bezpečně drženého a neklouzavého palce doporučuji řešit každému, komu se nedaří přes veškeré cvičební úsilí skákavé smyky nebo hezké obraty smyčce. Mnoho hráčů ani neví, že se dá hrát uvolněnější pravou rukou, protože si již na svůj pevnější způsob zvykli. Violoncellisté pak řeší problémy s klouzajícím palcem většinou později, až když se dostanou na takovou úroveň techniky, při které již každá nedokonalost ruší. Bolestivému dotyku palce na smyčci se dá předejít třeba jen podložním palce na žabce či prutu kouskem tenké pěnovky, která se dá odstříhnout třeba z náhradní předložky do koupelny. Proužek se přichytí ke smyčci izolepou a když se protrhne, dá se za pár haléřů nový.

Na jiný svůj smyčec, který mám rád, jsem si na slonovinovou žabku do místa dotyku palce přilepil vteřinovým lepidlem centimetrový čtvereček kůžičky ze staré rukavice – a je po klouzání. Až jej budu prodávat, tak to snad nějakým ředidlem sundám. Všechny tyto úpravy jsou z estetického pohledu houslaře hrůzné, ale hezky držící palec je v praxi přednější. Kdo je na tom s přilnavostí své kůže ke smyčci dobře, ale musí překonat jen na chvíli klouzavý stav, třeba po umytí rukou či v chladnějším prostředí, může to krátkodobě řešit upatláním špičky palce třeba papírkem od bonbónu. Taková inteligentní pomůcka, použitelná i v koncertním prostředí, je zdrsnění palce kalafunovým práškem, jehož přebytky najdeme třeba na ploše hůlky smyčce, obrácené k žíním. Za tyto a podobné pokusy o neklouzavé držení smyčce jsem se vždy trochu styděl, protože se v mém okolí k tomuto, pro mne důležitému bodu smyčcové techniky, nikdo otevřeně nevyslovoval.

Že je to však oblast hodná pozornosti, se mi potvrdilo jednoho nádherného večera v osmaosmdesátém roce. V Rudolfinu koncertoval Paul Tortelier, u kterého mne kromě jeho famózního violoncellového projevu již na dálku upoutal podivný tvar žabky. Tento usměvavý velikán violoncellové historie

odpovídal srdečně ve všech světových jazycích po koncertě komukoliv na cokoliv. Mne vždy zajímalo kouzlo nástrojů takovýchto hostů, ale tentokrát jsem se zaměřil na jeho smyčec. Mistr mi jej ochotně půjčil do ruky a já uviděl zblízka, jak je celá žabka včetně prutu amatérsky obalená a obšitá kůží tak, že zezadu vykukoval jen bílý šroubek. Asi jsem nebyl první kdo se o to zajímal, takže se mi dostalo vzápětí jednoduchého vysvětlení. Není to prý ze šetrnosti, ale proto, že na tomto krásném „Tourtovi“ je kostěná žabka, a ta mu v ruce klouže. A protože s jiným smyčcem hrát nechce, obaluje si jej každý měsíc sám touto koženou manžetou. Jednalo se o přeložený pás jemné jelenice, v ruce velmi hebké, která byla okolo žabky spíchnutá za okraje půlcentimetrovým jednoduchým předním stehem. Zájemců okolo smyčce přibýlo a tak živiální Francouz usměvavou němčinou zářil: „...Já kdybych neměl volnou ruku, tak nezhraji vůbec nic. A pokaždé si říkám, že to příště udělám pečlivěji, aby to nebyla takováto ostuda...“ Ten důvod k domácímu „bastlení“ mne uklidnil. Když si může takto pomáhat i vážený Tortelier...

10

Zákonitosti vzniku tónu

Kdokoli se chce pokusit „vyždímat“ hrou smyčcem z violoncella co nejkvalitnější tón, měl by si uvědomit zákonitosti okolo samotného fyzikálního rozechvění struny. Těm zájemcům, kteří se později stanou badateli v této oblasti a pustí se do hlubšího studia uznávaných vědeckých metodických děl, nabízím zde pouze principiální teoretický základ, ale seznámení se s ním považuji za nezbytné před dalším polemizováním o druzích smyků a způsobu jejich provádění. Pro zjednodušení vycházím v následujících odstavcích ze situace, kdy je smyčec veden pro zvuk ideálně, to je rovnoběžně s kobylkou a kolmo ke struně.

Struna, která pravidelně příčně kmitá, je základem pro vznik zvuku. Na violoncellu vybudí kmitání struny brnknutí nebo tah smyčce, to znamená, že v určitém hracím bodě drsná žíně pod tlakem vyvíjeným pravou rukou strunu zadrhne a zatáhne do strany. Struna se pak vlastní pružností, po určitém vybočení, od žíně odtrhne a vrátí zpět do původního výchozího postavení. Nejbližší bod povrchu žíně ji však opět zadrhne a stáhne ve směru svého pohybu. Pravidelně se opakující proces – zadrhnutí a odtahnutí proti odtrhnutí a skočení zpět – vytváří kmitání struny. Čím je kmitání pravidelnější, tím jasnější a kvalitnější tón slyšíme. Nejqualitnější tón vznikne, když se rychlost tahu smyčce rovná rychlosti kmitání struny, to je rychlosti odtahování zadrhované struny a jejímu navrácení. Zvuková kvalita všech hraných smyků je pak přímo úměrná schopnosti pravé ruky cítit a kontrolovat tahem smyčce přirozené kmitání struny.

Místo na struně, velikost tlaku smyčce a rychlost tahu smyčce jsou tři faktory, mezi kterými existují prokazatelné zákonitosti ovlivňující a určující kvalitu tónu.

V určitém hracím bodu, místě na struně, můžeme pouze určitým jedním tlakem a jednou rychlostí tahu smyčce vyprodukovat naprosto ideální zvuk. Bude-li se např. smyčec pohybovat rychleji, než je proces odtahování

struny a její přiskočení zpět, část žíní začne prokluzovat a tón je šustivější. Naopak při pomalejším tahu smyčce než je rychlost odtažení a vrácení struny se struna vrací ještě dál, než zatím žíně došly, což je rušivý moment ideálního kmitání a v praxi se projeví jako skřípání a vrzání. Ve snaze po zachování nejkvalitnějšího poměru mezi **tlakem a rychlostí tahu smyčce v určitém bodě** je nutno při změně jednoho z těchto faktorů změnit i ostatní dva.

Změnou všech tří faktorů zůstane ideální rozkmitání struny, ale samozřejmě se slyšitelně změní barva tónu. Chci tímto polemizováním pouze upozornit, že i velké škály barevných tónových změn můžeme dosáhnout při zachování nejkvalitnějšího rozechvění strun. Violoncellista, který se rozhodne hrát „větším“ tónem, realizuje často změnu hry např. zásadním zvýšením tlaku na smyčec, nebo přesunutím hracího bodu blíže ke kobylce, či hraním „delším smykem“. Jestliže však takto změni pouze jeden z faktorů určujících kvalitu tónu, je to řešení neúplné, protože se s posílením tónu objeví slyšitelné nekvality. Zvýšený tlak na smyčec ve stejném hracím bodě a stejné rychlosti smyku tón dusí a ten zní pak většinou příliš surově. Při zachování stejné rychlosti a tlaku smyčce se pouhé posunutí hracího bodu ke kobylce neobejde bez šustivého prokluzování žíní a obdobný efekt přivodí pouhé zrychlení smyku při ponechání hracího bodu a tlaku na smyčec. Správná cesta ke zkvalitnění a zesílení tónu je taková, že každou změnu jednoho z faktorů určujících charakter tónu mají provázet též změny faktorů ostatních. Oproti neutrálnímu hraní těsně pod hmatníkem se tón ze zásady zjasní a zkonkrétní tehdy, jestliže se smyčec s hracím bodem posune blíže ke kobylce, pravá paže úměrně k tomu zvýší tlak do struny a rychlost tahu smyčce se sníží jen na rychlost potřebnou pro pravidelnou dráhu smyku, těsně před moment prokluzování.

Nejefektivnější způsob zkvalitnění zvukového obrazu hry vidím v tom, že si violoncellista zvykne cítit v prstech pravé ruky nejkvalitnější chvění struny a naučí se je neustále kontrolovat. Soustředit cvičení na schopnost cítění soustavy chvějících se součástí nástroje v pravé ruce je skvělá cesta k vyluzování nejhezčího violoncellového zvuku. Tuto zásadu jde jistě realizovat i při různých způsobech držení nástroje, výškách bodců a židlí, ale i různých délkách končetin. Dobrá metodika je bez tohoto cítění samozřejmě skvělý pomocník, ale neznamená ještě absolutní zvukové ovládnutí hracího prostoru. Dovolím si pro názornost popsat řadu chvějících se bodů, na které je při kontrole vzniku zvuku zajímavé dávat pozor.

Prsty pravé ruky cítí díky chvění pohybujícího se smyčce správné rozechvění struny. Tupá hůlka špatného smyčce nebo jeho přílišné svírání mohou být první brzdou přirozeného chvění. Nenastane-li toto chvění, je pravděpodobně v nesouladu trojice faktorů: tlak na smyčec, rychlost tahu a místo na struně. Nalezení optimálního tlaku při rychlosti smyku ve zvoleném místě je samozřejmě slyšet, ale rovněž ho ucítíme jako intenzivnější chvění v prstech pravé ruky. Skvělé samozřejmě je, když hráč v prstech pravé ruky jakoby cítí vibraci všech dalších chvějících se součástí violoncella až do horní desky a korpusu a je schopen si to uvědomovat. Nenastane-li očekávaná vibrace korpusu, může jít též o špatný nástroj, nedokonalé seřízení a funkčnost nástroje, špatně přitisknutý hrací prst levé ruky, nebo jiné porušení zásad ideálního chvění kteréhokoli z bodů zvukového řetězce. Dokonalou vibraci celého nástroje je dobře vnímat kromě prstů pravé ruky též hrudníkem, koleny, ale též chodidly jako chvění podlahy či praktikáblu. Kdo má pocit, že prsty pravé ruky cítí a ovládá charakter vibrace všeho – i horní desky, může začít vnímat a ovládat i zvuk svého nástroje v prostoru. Vezmeme-li v úvahu, že zadní deska pouze podporuje a dotváří chvění desky horní, můžeme směle tvrdit, že v prostoru je slyšet z hudebních zvuků hry na violoncello pouze to, co svou vibrací vyzáří horní deska.

Po tomto výčtu všech základních způsobů mechanických vibrací, vzniku violoncellového tónu a schopnosti kontroly všech jmenovaných faktorů hmatovými smysly, přicházím k tomu nejdůležitějšímu – ke sluchovému vnímání hry. Sluchová představa zvuku vlastního nástroje je samozřejmě prvotním impulsem k jakýmkoli změnám ve způsobu hraní. Líbí-li se někomu hraní tvrdší, s akcenty a rytmozováním každé noty, tak vůbec nepochopí, proč se má snažit hrát něžně a lyricky. Přijme-li však takovýto hráč místo např. ve smyčcovém kvartetu, pak buď svou sluchovou představu přizpůsobí ansámblu, nebo to nemůže dělat. V takových situacích shánějí hudebníci informace, jak zlepšení a změnu provést. Změnu charakteru zvuku docílíme z velké části změnou způsobu hry pravé ruky. Pro snadnější představu popisu pohybů v následujících řádcích jen připomínám, že používám výrazu „ruka“ pro část končetiny od zápěstí k prstům a výraz „paže“ pro část od zápěstí k rameni.

Nejhezčí a zvukově nejčistší tón znějící z violoncella je vždy podmíněn rovným tahem smyčce kolmo ke struně, tedy souběžně s kobyolkou. Největším problémem bývá, dle mých pedagogických zkušeností, udržení směru smyčce v jeho celé dráze rovnoběžně s kobyolkou na *a* struně. Pravá

ruka violoncellisty je nejbližší u těla hrajeme-li na C struně u žabky, a nejvíce tělu vzdálená na a struně u špičky. I běžně urostlý hráč musí tedy na a struně dotahovat ke špičce do velmi narovnané paže v lokti. Necháme-li tedy zalomení paže v lokti při tahu celým smyčcem stejné na d jako na a struně, smyčec pak rovně s kobylkou být nemůže. Jistěže vím, že malá půvabná muzikální a temperamentní dívenka s mašlí strhne svým hudebním výkonem publikum, i když smyčec na a struně nechodí rovnoběžně s kobylkou. Zamýšlím se však v tomto pojednání nad principem zvukově nejkvalitnějšího projevu, a tady platí bezpochyby fyzikální zákon, že jakákoli odchylka od pravého úhlu mezi strunou a hrajícím smyčcem přimíchává do tvořeného tónu více či méně postřehnutelný šum. Není-li totiž smyčec veden rovnoběžně s kobylkou, tak následně neudrží ani svůj hrací bod.

Klouzání žíní podél chvějící se struny se dá vidět u violoncellistů v praxi poměrně často. O tomto jevu a jeho důsledcích si můžete přečíst mnohastránkové studie v nejvyhlášenějších metodických knihách. Pro představu mohu váhajcímu violoncellistovi doporučit poslechnout si zvuk vlastního smyčce, posouvaného zkusmo bez tahu doprava či doleva jen tak podél struny od kobylky ke hmatníku a zpět. Když hezky přitlačíte, jakoby při hře, uslyšíte docela hlasitý bručivý šustot, což je vlastně podélné rozkmitání struny, smíchané dohromady s vibrací převalujících se přes sebe žíní a resonancí prutu smyčce. Tento poněkud strašidelný šramot se ovšem mísí s hlavním tónem a přimícháváte si ho, vážení, třeba do „Labutě“, jestliže se neudržíte a v hlubokém muzikantském prožitku necháte smyčec plavat podél struny od kobylky po hmatník. Jestliže chcete hrát naprosto zvukově čistým tónem, naučte se tahat smyčec rovně a neměnit během jeho dráhy místo na struně. Najdete-li po několikadenním hraní stopy kalafuny na strunách centimetr od kobylky i nad hmatníkem, tak se buď vyžíváte v odvážných skladbách dvacátého století, používajících kromě klasických tónů ještě šramoty, šustoty, skřeky a drápání, nebo se zamyslete nad funkčností své pravé ruky. Promyšlené natahování a ohýbání paže v lokti vyřeší většinou možnost dosáhnout rovným smyčcem až ke špičce na vyšších strunách, ale zásadně tomuto též pomůže správné naklonění violoncella.

Připomenu dva pomocníky pro zvládnutí nácviku rovného tahu smyčce: zrcadlo a kontrola sluchem. Kombinace obou je potom naprosto ideální. Sledovat zrakem směr vlastního smýkání je moc dobré, hlavně proto, abychom věděli kolik je úchylna od normálu a kdy na které struně začíná.

Zrcadlo je většinou vymoženost slušně vybavených školních tříd, ale nemáte-li dámy v úmyslu současně hodnotit zdařilost svého make-upu, pak stačí pohled do jakékoli lesklé plochy, odrážející konturu světlých žíní. Dostatečně poslouží skleněné výplně dveří, skříní, okno, ale i udržovaný lak klavíru. Na každé struně zvláště si zkontrolujte v odlesku zrcadla postavení pravé paže u žabky i u hrotu a zapamatujte si je včetně formy natažení či pokrčení lokte. Na to, co vám zrcadlo sdělilo, si pak při hraní často vzpomenejte. Máte-li určeno správné postavení pravé ruky v krajních polohách dráhy smyčce, začněte je prostě pomalým hraním spojovat, a to tak, že budete dávat pozor na udržení žíní v jednom místě na struně – hracím bodu.

Rád bych, aby bylo mé pojednávání o zvuku zajímavé pro hráče všech kategorií, kteří se rozhodli zamýšlet se nad zvukovou stránkou své hry. I po mnohaletém provozu si třeba může někdo chtít zkusit změnu, např. směru vedení smyčce. Žádný věk ani stupeň společenského postavení není přece brzdou pro zkoušení zábavnějších, popřípadě kvalitnějších forem muzicírování na violoncellu. Pro toho, kdo již má určitý způsob hry zažitý a chce zkusit změnu, doporučuji uvědomovat si jasně rozdíl. Konkrétně např. mezi původní vzdáleností ruky od těla při dotažení smyčce na *a* struně ke špičce včetně formy zakřivení lokte a novou vzdáleností a narovnáním paže v lokti. Rozdíl mezi těmito dvěma polohami většinou směr správného tahu smyčce zajistí. Máte-li vyřešený tah smyčce, který se daří i v neposunovaném hracím bodě, zkuste rychlým tahem smyčce od žabky ke hrotu, martelé, jestli to funguje. Pouze správně vedeným smyčcem můžeme totiž rychle smýknout, bez sklouznutí žíní podél struny, z jednoho konce na druhý.

Hra smyčcem, legato

Všechny smyky se ve své podstatě doplňují, a nejrychlejší způsob, jak zvládnout celou škálu smyků, je cvičit je neustále dohromady. Mním tím např. to, že pro schopnost zahrát nádhernou kantilénu táhnoucí melodickou linku bez přerušení v mnoha dynamických odstínech, je nejlepší cvičit ovládané řadové staccato celým smyčcem, tečkované rytmy u špičky, nebo arpeggio přes tři struny. Řadové staccato řeší schopnost zahrát konkrétní začátek tónu kdekoli na smyčci, tečkovaný rytmus u špičky cvičí kondici a výdrž zavěšené paže, stejně jako bleskurychlé střídání tlaku a uvolnění prováděné prsty a palcem. Arpeggio – neustálé přechody ze struny na strunu – nacvičuje přirozené uvolňování zápěstí z prstů tolik potřebné pro obraty smyčce v kantiléně. Všechny tyto a další druhy smyku se skvěle dají vycvičit podle „Školy smyčcové techniky op. 2“ Otakara Ševčíka, transkripci pro violoncello realizoval pařížský profesor Louis Raymond Feuillard. Aby však mělo smysl nechat na sebe působit geniálního ducha Ševčíkova s tisíci variantami smyků a kombinací, je nejdříve nutno zvládnout každý jednotlivý smyk ve své technické podstatě a docílit jeho zvukově kvalitního provedení. Pro čistě zvukově přesvědčivý obraz hry na violoncello není Ševčíkova smyčcová škola základem, ale pokračováním na cestě k absolutní virtuozitě.

Měl jsem tady na letním kurzu Japonku a ta měla dvacet let, čtyřicet kilo, italské cello, francouzský smyčec a velmi nekvalitní šustivý tón. Chtěla se zlepšit. Půjčil jsem jí tři sešity Ševčíka, kde bylo deset témat a stovky smyků na procvičování, to když jsem jí označil jen ty nejdůležitější. Vybral jsem všechny druhy staccat i spiccato v neuvěřitelně komplikovaných kombinacích zvláště při výměnách strun, no prostě to nejpikantnější, co náš světoznámý smyčcový masochista vymyslel, jen aby pravička lépe fungovala. Japonka týden cvičila, a protože Japonky jsou pilné, tak to jistě všechno přehrála. Poznal jsem, že je

vlastně mimořádně šikovná, zahrála mi totiž na požádání jakoukoli z těch krkolomností. Musel jsem to skutečně obdivovat, ale šustila při tom smyčcem bezmocně dál a tón zněl jako od sousedů. Byla však moc hezká, pořád se krásně usmívala a jedinou stěnou mezi námi byla velmi skromná dorozumívací angličtina, čítající pouze ty větné varianty, na které stačí dvacet pomalých slov. Potřeboval jsem ji vysvětlit, co je to cit v prstech pravé ruky, a přitom jsem se jí nechtěl nijak dotknout. Princip zadrhnutí o odtažení struny kontrolovaném neustálým tlakem žíní nám šel výborně, drápala rozkošně jako veverka do kůry. Jistou podobnost s veverkou měla i v jiskrných pohybech hlavy. S určitým problémem jsem vysvětloval rovný tah smyčce na a struně, protože její krátkou ručičku bylo třeba při dotažení ke hrotu naprosto narovnat. Veverka mne však překvapila hned dvakrát. Jednak rozuměla dalším dvěma slovům – „stretch“ a „as much as possible“, jednak dokázala svou ručičku narovnat tak, že ji přelomila až na druhou stranu, asi tam neměla v lokti takovou tu zarážku jako my Moraváci a smyčec se jí tedy zase zvedal jak neměl. Než bych jí složitě verbálně vysvětloval, že v některých asijských případech stačí k maximálnímu narovnání končetiny pouze devadesát procent, rozhodl jsem se jí raději dotknout. Položil jsem své předváděcí violoncello a uchopil opatrně Japončinu paži. Na to, jak subtilně vypadala (její loketní kloub jsem cítil v dlani jako vlašský ořech), v ní bylo ovšem překvapivé množství energie. Když vše čile chápala po mém uchopení její ručičky daleko rychleji, předvedl jsem jí ještě s maximální opatrností, jak pěruje ruka s prsty při obrazech a Fitzenhagenovu masáž palce. To bylo ovšem také náročné, když dokázala svůj niťovitý palec obrátit proti kloubu do pravého úhlu na druhou stranu a ještě se u toho spokojeně culila. Nakonec jsem jí u stěny zabaletil způsob obrátů pravé ruky, která má svou volností připomínat malířskou štětku, jakože prsty mají napodobovat pohyb chlupů jdoucích za štětkou vždy trochu se zpožděním. Měl jsem pedagogickou radost, že to funguje. Veverka vycítila, co je to táhnout za strunu a tím ji rozeznít, a po půl hodině začala vyluzovat ze svého taliána nádherné tóny, které byly dynamicky stále odváznější. Dodnes nevím, jestli mne správně pomocí dvaadvaceti anglických slov pochopila, když jsem jí kladl na srdce, že teď je teprve na toho Ševčíka ten správný čas, protože poznala ten krásný odpor struny pod žíní a umí ho cítit v prstech a kontrolovat. Posledním překvapením v mém kontaktu s veverkou bylo, když jsem ji viděl večer ve studentské společnosti, jak do sebe „U Rudolfinu“ lehce zalomila během hodiny tři plzeňské dvanáctky a slupla pořádnou klobásu. Metodické poučení – Japonky milují české pivo.

Pokusím se zde jednoduchým způsobem zformulovat základní fyzikální zákonitosti a funkce violoncellového nástrojového aparátu při provádění jednotlivých smyků.

Violoncello je hudební nástroj, u něž vzniká zvuk zásadně chvěním přírodních materiálů a umělé hmoty hrají v tomto procesu roli pouze doplňkovou. Pokud na violoncello budeme hrát způsobem přirozeným, a teď mám již na mysli lidské pohyby, tlaky nebo rychlosti, bude nám odměnou krása. Síla a kvalita violoncellového zvuku – tónu – je dána maximálně možným a přirozeným rozechvěním ozvučné horní desky. Toto chvění se může hráč naučit vybudit způsobem pro ušlechtilé dřevo ideálním, nebo naopak přiměje dřevo k vibraci neúplné nebo nepřirozené, a to neuměním, nebo někdy i přílišnou snahou. Každý nástroj je alespoň v něčem vždy jiný než ostatní, ale jsem přesvědčen, že skutečně výborný hráč dokáže brzy vycítit to zvukově nejhezčí a nej kvalitnější, co může daný nástroj poskytnout. Takový hráč je schopen hrát na každý nástroj jinak a umí rovněž vycítit, využít a nepřekročit maximální zvukové možnosti nástroje.

Místo dotyku žíní se strunou můžeme s trochou fantazie přirovnat k lidským hlasívkám. Tady je počátek celého zvukového procesu a proto se zde chci ještě chvíli zdržet. Každá v tomto hracím bodě vzniklá kvalita se bude jistě dobrým ozvučným aparátem nástroje zesilovat, ale naopak zde vzniklé nekvality jako šustění či skřípění nejen že se budou také zesilovat, ale navíc uberou ještě při vibračním procesu kapacitu pro zesilování kvalit. Jsou totiž frekvenčně agresivnější a prosazují se snadněji – jako ostatně každý plevel. Nejčistší zvuk vznikne tedy vedením smyčce v pravém úhlu ke struně. Jeden ze způsobů, jak toho dosáhnout, jsem popisoval v předešlé kapitole – cítit ideální vibraci struny v prstech pravé ruky. Vibrace hrající struny je však velmi jemná záležitost; budu tedy rozvíjet tuto myšlenku dál. Pro citlivé hraní a schopnost kontroly takto jemného kmitání musí pravá ruka držet smyčec naprosto uvolněným způsobem. Smyčec pak hraje jakoby vlastní vahou sám a sám smyčec zajisté zachová svůj směr a sklon. Prsty jej drží pouze proto, aby zabránily jeho pádu na zem, nebo k realizaci jiného hráčova impulsu. Pro snadnější představu popisu pohybů v následujících řádcích jen připomínám, že používám výrazu „ruka“ pro část končetiny od zápěstí k prstům a výraz „paže“ pro část od zápěstí k rameni.

Uchopení smyčce by nemělo ruce bránit v pocitu volnosti. Dodržování pravého úhlu ruky vůči hůlce smyčce a navíc náročné cvičení zápěstního kloubu pro vodorovný pohyb zápěstí zprava doleva je méně vhodná me-

toda pro konečné uvolnění ruky při hře. V patnácti letech jsem to na konzervatoři vydržel cvičit celý rok, ale začaly mne chytat křeče a než abych skončil na ortopedii, tak jsem raději začal hrát nepředpisově. Když mi to s mým „lajdáckým držením“ začalo dobře znít, tak mne dále do podobných nepříjemností moudrý kantor nenutil. Pro přirozené pohyby ruky jak při výměnách smyčce, tak pro úspěšné provádění celé škály smyků považuji za nejlepší nechat siluetu paže a ruky od lokte až k ukazováku v jedné rovině – a ruka tak zůstane ke smyčci v otevřenějším úhlu. Mírné větvenovité natočení předloktí na ukazováček, pronace, pak umožní provádět potřebné péroující a změkčující pohyby v zápěstí přirozeným směrem nahoru a dolů.

Francouzi užívají pro vyjádření směru tahu smyčce přiléhavé výrazy „tirer“ – táhnout a „pousser“ – tlačit. Pro jednoduchý popis toho, co se při smykání vlastně děje, jsou tato dvě slova ideální. Při smyku dolů žíně zadrhne strunu a **táhne** ji svým směrem, zatímco při smyku nahoru ji také zadrhne, ale **tlačí** před sebou. Tento slovní popis činnosti smyčce velmi pomůže představit, jak má pravá ruka vodící smyčec vypadat.

Doporučuji představit si, že zápěstí je vlastně pro vedení smyčce legato hlavním bodem aktivity, jinými slovy: energie, kterou paže pro základní tah smyčce produkuje, nepokračuje až do prstů, ale soustředí se v oblasti zápěstí. Ruka s prsty pak aktivitu zápěstí následuje. Skutečně uvolněná ruka musí pohybem zákonitě reagovat na dvě síly – tah nebo tlak zápěstí proti brzdícímu momentu žíně se strunou. Nejlepší je, když se uvolněná ruka s prsty při smyku dolů nechá smyčcem táhnout za zápěstím, prsty jsou bržděny smyčcem, a až je smyčec u špičky, pak ruka bez aktivity počká, až zápěstí změní směr smyčce do protisměru. Prsty přitom ještě dokončují svůj původní pohyb jakoby setrvačností, zatímco zápěstí již začalo tlačit smyčec směrem nahoru za opětovného přibrzdování prstů smyčcem. Když zápěstí táhne smyčec směrem dolů, tak se ve svém uvolnění logicky sníží a třeba až do mírného prohnutí zaboří směrem do smyčce. Jakmile však přechází zápěstí do protipohybu, aby tlačilo smyčec nahoru, tak se vůdcovsky zvedne, aby mohlo nechat ruku s prsty přibrzdovanými smyčcem opět za sebou.

Doufám, že čtenář vycítil, že v minulém odstavci věnuji činnosti zápěstí jakousi zvláštní důležitost. Zvládnutí pohybu zápěstí a prstů při obratech smyčce považuji skutečně za základ své „praktické metodiky hry smyčcem na violoncello“. Všechny další smyky totiž z tohoto elegantního protipohybu zápěstí proti prstům, dle mého názoru, prakticky vycházejí. Ale nyní ještě k jednomu z nejdůležitějších momentů celého systému

hraní uvolněnou rukou. Jak docílit toho, aby byla ruka při hře skutečně volná. Přestože se jedná při hře v silné dynamice o fyzicky velmi náročný způsob činnosti a žádným lechtáním se struna do maximálního rozkmitání nedostane, i zde je možnost důležitého zavěšení váhy paže do smyčce podmíněna elastickým uchopením.

Často vídaným odklonem od kvalitní smyčcové techniky je též sklouznutí smyčce během jeho hrací dráhy podél struny. Nejčastěji to bývá při tahu dolů, kdy při dotahování ke špičce sklouznou žíně nad hmatník. Hráč tím ztratí kontrolu nad kvalitou zvuku a ti inteligentnější to dohánějí zvýšením tlaku do smyčce, aby nevznikly v průběhu melodie díry. Stává se to ovšem i hráčům, kteří mají na pohled prokazatelně správně uvolněnou ruku a též hezké pohyby ruky při obrazech smyčce. V těchto případech jsem přesvědčen, že odlepení se žíní ze smýkajícího místa na struně během pravidelného tahu je výsledkem negativní aktivity zápěstí. Zde vzniká jakási falešná snaha ruky, aby při obratu dobře vypadala a zápěstí se pokusí předvést, jak hezky se naučilo pohyb zprava doleva. Každé i mírné zpevnění zápěstí před obratem u špičky odstrkuje pak žíně z jejich ideální dráhy. Kontakt žíně se strunou nám může principiálně připomínat automobil, který smykem projíždí zatáčku.

Jiným odklonem od nejlepší kvality tahu smyčce je otáčení prutu podélně kolem osy. Fyzikálně nejefektivnějším tlakem hůlky do žíní a potažmo do struny je zajisté tlak přímo svrchu, a naopak největší změkčení zvuku vzniká při tlaku prutu úplně mimo žíně, to když je velmi položený smyčec. Kdo hledá nejkvalitnější zvuk svého nástroje, ale též maximální sílu s minimálním úsilím, měl by hrát s hůlkou co nejvíc kolmo nad žíněmi a sklánění a otáčení prutu cíleně používat jen jako umocnění efektu změny barvy. Příliš položený smyčec nedovoluje větší tlak prutu do žíní, jelikož tlak působí do struny mimo žíně a často se hůlka o chvějící se strunu slyšitelně obrušuje. Když někdy vidím mladého violoncellistu, kterému smyčec plave při hře podél struny a ještě k tomu provádí jakási kouzla s otáčením hůlky, tak mne v první řadě napadne, že neumí tahat. Jestliže však k tomu vidím hezké pohyby ruky při obrazech smyku, pak se může jednat též o nesprávně načasované uvolňovací pohyby v obrazech, které smyčec z jeho správné dráhy strhávají. Otáčení hůlky neboli změna postavení hůlky nad žíněmi se provádí změnou zakřivení prstů pravé ruky. Zůstane-li forma zakřivení prstů zachována, změna se sklon hůlky proti žíním také zvednutím nebo snížením celé paže. Naopak ovšem zvedáním a spouštěním celé paže nebo předloktí se musí zachování jedno-

ho zvoleného postavení hůlky nad žíněmi vyrovnávat právě změnou zakřivení prstů. Správného postavení hůlky nad žíněmi a zároveň v zápěstí narovnanou ruku od lokte až k prstům tedy docílíme zalomením prstů v hlavním kloubu do pravého úhlu. Pouze výjimečně můžeme vidět hru s naprosto kolmým tlakem prutu do žíní – píšu o tom pouze jako o fyzikálně nejefektivnějším principu. Logické je, že méně hrajících žíní způsobí jemnější zvuk a mírné naklonění hůlky od kobylinky je asi tím nejpřirozenějším sklonem pro solidní hraní, kdy se při menším tlaku do struny část žíní ze struny zvedne a s přidáním tlaku do hry opět zapojí, aniž hůlka nad žíněmi balancuje.

Jsem toho názoru, že klouzání žíní podél struny a nepřirozený sklon hůlky nad žíněmi jsou na cestě ke kvalitnímu tónu prvky negativními. Víím také, že se někdo může spokojit se svým ne úplně technicky dokonalým projevem, když třeba i ten stávající dobře „prodá“. Známe přece v hudebním životě příklady osobností mezinárodního věhlasu, které se staly známými třeba na základě strhujícího hudebního projevu nebo mimořádné kreativity své hry, a ryze technické provedení jejich výkonů ve všech směrech příkladné nebylo, nebo není. Jestliže se má totiž violoncellista pouštět do odstraňování chyb a nastoupit cestu k nejkvalitnější zvukové prezentaci svých hudebních kreací, musí k tomu především cítit určitou vnitřní potřebu a musí k tomu sám dojít a sám to chtít. K tomu, aby zlepšení skutečně chtěl, dospěje každý za různých okolností a každý někdy jindy. Za pádný důvod k dalšímu procvičování vlastní technické dokonalosti nepovažuji ani rady či příkazy pedagoga, ani sliby či výhrůžky rodičů. To spíš citová náklonnost k jinému člověku je vnitřně hlubším důvodem. Rozumným důvodem však může být i kritický pohled kolem sebe. Současná realita je taková, že doba, ve které žijeme, je čím dál tvrdší v konkurenci. Hráčů, kteří nástrojové řemeslo báječně ovládají, stále přibývá. Máte několik možností. Pro cvičení pravé ruky je např. Ševčíkova Škola smyčcové techniky bezesporu geniálním dílem, ale i při časové náročnosti nemusí u každého zrovna vznik krásného tónu vyřešit.

Problém „plavání“ smyčce i nechtěné otáčení prutu lze omezit tím na pohled nejjednodušším způsobem. Při tahu smyčce musíte pozorovat pohledem hrací bod, to je kontaktní místo žíně se strunou, a nedovolit smyčci při hraní toto místo opustit a měnit. Rovněž sklon hůlky nad žíněmi musí prostě zůstat stejný. Aby však všechno správné mohlo zůstat co nejdříve v paměti, je třeba vyměnit priority v kontrolování hracích jevů. Při cvičení si musíte totiž neustále představovat, že smyčec bude hrát tím

nejlepším způsobem sám a hráčova ruka ho svými změkčovacími a podle všelijakých metodických škol a rad naučenými pohyby může vlastně také rušit – např. strhávat ze směru a naklánět z osy.

Naučte se nerušit svůj hrající smyčec.

Kdo chce, může zkusit následující postup nácvičku. Z hlediska nejpřirozenějšího postavení rukou je dobré začít cvičit tah smyčce na prázdné struně *d*. V těžišti smyčce zkuste přirozeným mezzoforte klidný tah smyčce v délce asi dvaceti centimetrů dolů a nahoru. Naprosto důležité je teď ovšem přesné pořadí jednotlivých pohybů, fází smyčky legato:

- 1) Položení smyčce na strunu přiměřenou vahou paže pro zvolenou dynamiku.
- 2) Zaboření zápěstí směrem dolů, žíně se nehýbou.
- 3) První pohyb žíní po struně. Pohyb smyčce iniciovaný z paže, prsty se mírně natáhnou ve směru, jak je zápěstí táhne a smyčec o strunu brzdí.
- 4) Hrací tah smyčce, prsty kontrolují pocit, že neustále a bez přerušení táhnou strunu ve směru smyčce – dolů. Paže a ruka musí vyvíjet pouze jedinou stejnosměrnou aktivitu, což je tažení struny žíněmi směrem dolů. Jestliže totiž funguje v prstech cit pro tah jedním směrem a *nikdy jinak*, není síly, která by žíní odtahovala do boku a umožnila sklouznutí podél struny. Ve skutečné kontrole tahu smyčce prsty tkví dle mého podstatu hraní smyčcem v jednom místě na struně.
- 5) Signál paže do zápěstí pro obrat do protisměru. Zápěstí se zvedá, aby jej mohly bezprostředně následovat prsty mírným natažením.
- 6) Prsty, které při obratu následovaly změnu směru provedenou zápěstím, nezmenší při obratu směru intenzitu tlaku do smyčce a snaží se obrat žíní do protisměru realizovat na popud zápěstí v co nejkratším místě (bodů) na struně. Teoreticky (!) by se chvění struny nemuselo ani přerušit, pakliže by se podařilo změnit směr žíní rychlostí jednoho kmitu. Struně je přece jedno, z které strany je rozechvívána, nicméně prázdná struna *d* při našem ladění kmitne stočtyřicet-seđmkrát za vteřinu.
- 7) Charakter tahu (tlaku) smyčce zůstává stejný, důležitá je opět kontrola jediné aktivity, a to je tah smyčce směrem nahoru, iniciovaný z paže a realizovaný zápěstím a z prstů. Pro vyjádření pohybové formy prstů se dá použít verbální hříčka, že prsty za zápěstím smyčec vždy táhnou: dolů za sebou, ale nahoru před sebou.

- 8) Signál paže do zápěstí pro obrat do protisměru. Zápěstí jde dolů a zabořuje se do smyčce, aby je mohly bezprostředně následovat prsty mírným pokrčením.
- 9) Prsty, které... viz 6)

Pohyby ruky při obrazech smyčce nemusí být v praxi nijak okázalé a nápadně viditelné. Zaboření a zvedání zápěstí se skrčením a narovnáním prstů, to jsou pouze doprovodné pohyby pro nerušený tah smyčce. Jak velký má pohyb vlastně být si může každý zkusit i na nečisto: Umístěte na *d* struně smyčec do místa obratu u žabky, zkontrolujte jeho správný směr a souběžnost s kobyolkou a uchopte jej v této pozici levou rukou někde v polovině, nejlépe za prut, ať nemusíte kalafunovat žíně. Bez zvuku si teď můžete zkoušet pohyb zápěstí a prstů jakoby při tahu smyčcem dolů, to je zaboření zápěstí a skrčení prstů, a pak bez pohybu smyčce vyměnit tvar ruky jakoby pro tah smyku nahoru, to je zápěstí nahoru a prsty se natáhnou. Zůstanou-li všechny pohyby bez násilí, jen co je pro logickou změnu směru potřeba, zjistíte, že se o žádnou velkou gymnastiku nejedná a celý manévr je tak dvoucentimetrový. Vše si ale dobře zapamatujte, protože pouze takto přirozený pohyb ruky a prstů je skutečně funkční, na druhé straně ale naprosto nezbytný – a pouze v této intenzitě prováděný nebude strhávat smyčec z jeho směru a deformovat postavení hůlky nad žíněmi. V praxi bývá nakonec pohyb zápěstí vůbec málo postřehnutelný a vše viditelné provedou prsty. O tom, že máte obrátový pohyb skutečně zvládnutý, se přesvědčíte tak, že vše výše popsané, tedy bez hracího tahu žíní po struně, si zkusíte bez přidržování smyčce levou rukou. Provádí-li ruka s prsty obrátové pohyby lehce a s tím, že smyčec nezměnil žádným směrem své postavení, máte vyhráno.

Bystrý a zkoumavý violoncellista jistě neodolá a zkusí podobný test i na jiné struně, v jiném místě na smyčci a bude si vyzkoušené bedlivě hlídat i při hracím tahu smyčce naostro. Nechť je cílem všech těchto pokusů a poměrně zábavných cviků schopnost tahat smyčcem tak, že všechny pohyby zápěstím, prsty a paže budou kvalitu smyku, a tedy výrobu zvuku, podporovat. Všechny obrátové a uvolňovací pohyby musí být prováděny jakoby okolo smyčce. Nikdy se nesmí žádný doplňovací pohyb stát důležitějším než ideální tah smyčce sám, a rušit jej.

Pro zachování souběžného směru smyčce s kobyolkou je třeba mít na paměti, že u špičky se na vyšší struně musí se zvyšováním postavení paže souběžně narovnávat loket. Kolmý sklon prutu k žíním zůstane zachován,

když se prsty úměrně s natahováním lokte skrčují. Práce s loktem je pro rovný tah smyčce velmi důležitá, ale nepotřebuje žádné hledání zázračných návodů. Kontrolujte si pozorně např. při tahu dolů rovnou dráhu smyčce. Tah provádí paže, a jakmile se smyčec začne ze směru odchylovat proto, že je paže v této formě „krátká“, začněte natahovat loket, aby se paže „prodloužila“. Zpět od špičky začíná pohyb smyčce z narovnané paže skrčováním lokte a končí dotahováním z celé paže. Na *a* struně pracuje loket nejvíce a na *C* skoro vůbec.

12

Druhy smyků

Minulé kapitoly popisovaly problematiku vzniku zvuku legato, dlouhé smyky a principy uvolňování pravé ruky pro nejhezčí obraty smyčce. Ze zkušenosti mohu prohlásit, že všechny další smyky, ať skákavé či odtrhávané od struny, pohybově vycházejí z uvolněného zápěstí a prstů. Opakem elastických a neslyšných výměn smyku je akcentované zdůrazňování každé následující noty, mám na mysli tóny se začátkem jakoby vysloveného T. Je to opět jedna výrazná varianta zvukového projevu violoncellové hry a zaslouží si pár řádek. Naprosto konkrétní začátek tónu uslyšíme tehdy, když smyčec zatáhne od samého začátku své hrací dráhy pod tlakem. Asi deset centimetrů od žabky se položí smyčec na strunu, paže se zvolenou vahou zaboří do smyčce a až vidíme, že se žíně o strunu tlakem smyčce ohnou, zatáhneme hracím směrem při ponechání váhy paže. Malé prohnutí žíně dál od kobyly vydá hezké artikulované tóny, velké prohnutí blízko kobyly s maximálním tlakem vystřelí tón jako klepnutí kladívkem. V tomto případě je ovšem správné zapérování zápěstí a prstů nezbytným předpokladem pro zachování barvy tónu v oblasti zvukové krásy. Smykem nahoru, tedy od špičky, se provádí „T začátek“ samozřejmě obtížněji, ale právě cvičení stejné intenzity odtržení je skvělý trénink pro kondici pravé ruky. V praxi je lepší nedotahovat dále, než tak patnáct centimetrů od špičky, jestliže máme zahrát řadu tónů se stejnou intenzitou ostrých začátků nahoru i dolů.

Aktivní řadové staccato je důležitou součástí výcviku dovednosti pravé ruky. Virtuózní způsob si ponechám na konec, ten zase každý nepotřebuje. Co mám na mysli jako důležitý prvek v technice pravé ruky, je schopnost realizovat konkrétní „T začátek“ tónu kdekoli na smyčci. Z techniky „T začátku“ znějícího tónu se pro staccato použije stejné počáteční přitlačení a zatažení, ale po něm následuje bleskové uvolnění struny od tlaku a opětovné přitlačení k dalšímu „T začátku“. Zápěstí s prsty se musí

naučit odtrhávat přitlačené žíně od struny a vzápětí je opět přitláčet, aby bylo co odtrhávat. Ke zvládnutí principu přitlačení a odtržení mohu doporučit stupnici C dur, pomalé tempo, po čtyřech, po osmi... Hlavní je hlídat si co nejostřejší T na každé notě, necvičíme tímto virtuosní způsob, ale tolik potřebnou změnu napětí a uvolnění šlach v prstech a zápěstí. Aby si pravá ruka ještě více zažila rozdíl mezi aktivním staccatem a portamentem (což je to stejné jen bez ostrého T), je vhodné tyto dva způsoby střídát a uvědomovat si rozdíly v pocitech. Až se vám začne líbit jak to funguje, poslouchajte bedlivě rozdíly mezi jednotlivými charaktery smyku. Ucho má být v budoucnu dostatečným kontrolorem všeho, co po zvukové stránce produkuje, aby se oko mohlo soustředit třeba na noty na pultě. Všimáte si již, jak markantní je podobnost mezi staccatovými pohyby ruky a pohyby při obrazech smyku?

Virtuosní staccato je ovládaná křeč vycházející z paže a přenášená do volných prstů, které pak cukají za smyčec. Někdo tuto křeč má a diví se, jak to, že to jinému nejde, a někdo se to nikdy nenaučí. Nepodléhejte pocitu beznaděje. Viděl jsem famózního staccatistu, který měl jinak mizernou intonaci a neznělé vibrato, a věřte, schopnost virtuosního staccata je až ta poslední záležitost, kterou s violoncellem ke kvalitnímu a dobře zaplacenému zaměstnání potřebujete. Ale přesto. Osobitou metodu, jak tento komický třas v pravé ruce docílit, nám předváděl ve Vídni profesor Vladimír Orlov: je třeba hrát v těžišti smyčce co nejrychlejší drobounké, z křeče vycházející tremolo a jemným přitlačením ukazováčku z něj použít jen tu první polovinu. To znamená, že dříve, než se smyčec zase vrátí, žíně se zasekne o strunu a posunuje se o dva milimetry do strany. Orlov předváděl rovněž tremolo, při kterém se mírně posunoval celým tělem doprava, a tím způsobil pohyb smyčce po struně.

S odtrháváním žíní od struny rovněž souvisejí dobře znějící skákavé smyky. Základní dvě formy skákavých smyků jsou spiccato, jako smyk aktivní, a sautillé, realizovaný pasivní rukou z paže. (Zopakuji jen – od zápěstí k prstům *ruka* a od zápěstí k ramenu *paže*.) Pro realizaci skákavých smyků je krajně nevýhodná výrazně zalomená ruka v zápěstí. Dost violoncellistů tak hrává, snad aby mohli mít volně natažené prsty. Zápěstí však potřebuje mít možnost ohybu na obě strany, k horní i spodní struně. Pro správnou funkci zápěstí ve skákavých smycích je tedy prokazatelně vhodnější, aby se předloktí se zápěstím udržovalo skoro v rovině, a správný sklon hůlky smyčce nad žíněmi vyrovnalo ostřejší zakřivení prstů, u špičky až do praveho úhlu.

Při spiccato kontroluje pravá ruka s prsty každé dopadnutí smyčce na strunu. Zásady pro dosažení zvukově kvalitního spiccata vysvětlují takto: nechme smyčec dopadat v místě těžiště na strunu pouze směrem nahoru a dolů, a to v jeho rovnoběžné poloze. Zatím žádný tón. Prsty drží smyčec naprosto uvolněně, žabka, špička i těžiště dopadají ze stejné výšky (např. pěti centimetrů) kolmo na strunu. To je ta vyvážená rovnoběžnost. Aktivita prstů a zápěstí vrhá smyčec v této rovině do struny a čeká na jeho odskok zpět do dlaně. Principiálně je to jako s míčem, kterým plácáme (driblujeme) o zem a on se odskokem vrací. A ten odskok nás zajímá, ale to jsem zase již u smyčce. Jakmile si totiž začnete uvědomovat v ruce více ten odskok (doskok), moment kdy se smyčec do vaší dlaně vrací, tak jste docílili toho nejlepšího – že smyčec skáče sám od sebe. Nerušte jej v jeho bezchybné činnosti. Zvuk pak vyvolá pohyb celé paže vpravo a vlevo. Když si tyto pohyby zažijete, tzn. ruka nahoru a dolů, paže vpravo a vlevo, smyčec bude skákat ve znělém spiccato skutečně sám. Spolehněte se jen na jeho pružnost.

Jakákoli nežádoucí odchylka od pravidelného směru skákání, dopadání žíní pokaždé do jiného místa, krkolomné obrazce různých tvarů, které ve vzduchu maluje špička, měnící se směr smyčce při skocích, to jsou negativa vycházející z neodůvodněných impulzů vaší nešťastné pravičky. Jistě je tam něco navíc, co smyčec ruší. Nešťastné bývá též natahování a zkracování paže v lokti, to se ke krátkým smykům vůbec nehodí. Jestliže však zvládnete správný odskok smyčce, můžete bez dalšího náročného nácviku používat pro jemnější spiccato nižší odskok s delším tahem po struně, nebo vyšší odskok s kratším pohybem paže pro smyk ostřejší. Bez problémů se takto skočí též více not na jeden smyk. Je mi až žinantní připomínat, že spiccato bude mít od těžiště k žabce zvuk masivnější a naopak ke špičce se vše vylehčí.

Co bych zde ovšem toužil prozradit, je možnost zkombinování dvou posledně jmenovaných smyků, odtrhávaného staccata s vrhaným spiccatem, v zájmu dosažení jadrnějšího zvuku. (Nemyslím tím, že já budu mít drny, ale že zvuk dostane pevnější jádro.) V momentě dopadu žíní na strunu cvičené prsty strunu milimetrově (!) zadrhnou jako při staccatu a pak se teprve smyčec odrazí od struny do dlaně. Zvukově tato fajnovost zostří zvuk pomalého spiccata zvláště na basových strunách. Pro nácvik každému doporučuji začít v pomalém tempu s odtrháváním žíní od struny a současným zvedáním smyčce. V praxi se tento skvěle znějící odlehčovaný smyk používá nejčastěji pro vyřukání několika not za sebou smykem nahoru.

Sautillé, drobný skákavý smyk, vycházející z rychlého détaché, což jsou oddělované noty u struny. Bývá nazýván smykem pasivním, protože zápěstí a prsty pravé ruky pasivně provádějí hrací pohyb, vycházející z celé paže. Nutné předpoklady pro znějící sautillé jsou: absolutně pasivní ruka držící smyčec v naprosto volných prstech a zápěstí, vodění smyčce jedním směrem, mírná pronace, strojová pravidelnost pohybů. Někdy se správně uvolněná ruka pro sautillé neoficiálně nazývá „ruka jako hadr“. Faktory, které provedení smyku znemožní: jakékoli sevření smyčce, aktivita zápěstí a prstů, nerytmičnost.

Můj návod, jak na to: S pokusy o dobře znějící sautillé se dobře začíná na prázdné G struně, paže má nejpřirozenější a nejuvolněnější postavení. V místě těžiště, nebo raději na jeho okraji směrem k žabce hrajeme rychlé a pravidelné détaché. Pohyby ruky musí mít přesně tu formu, jako při obrazech smyku v legátu, stejné pohyby zápěstí jako při staccatu; uvolněná ruka je prostě pořád to stejné. Nemáte-li dosti přílnavou kůži na to, aby smyčec držel v ruce i při jejím hadrovitém uvolnění beze strachu že vypadne, zkuste to vylepšit zdrsněním prstů něčím lepkavým, dobrý je třeba jogurt, oloupejte pomeranč, po kuřeti se opláchněte pouze studenou vodou, kalafunu na palec atd. S rukou, ve které musíte smyčec jakkoli aktivně držet aby nevypadl prostě sautillé nezahrajete. To se raději místo deprimujícího dlouhého cvičení dívejte na televizi. Bez křečí vychází rytmizovaný pohyb z paže včetně ramene a uvádí do pravidelného následného! pohybu zápěstí s prsty. Při obrazech smyku se jedná rovněž o přirozené navazování jednoho pohybu na druhý. Pohyby zápěstí je dobré vést šikmo, napůl nahoru a dolů, nikoli čistě zprava doleva. Tak by vzniklo přiložené détaché. A teď pozor na důležitý princip poskakování smyčce. Na rozdíl od čistého détaché se musí při sautillé volná ruka při každém zatažení smyčce dolů hlouběji váhově zabořit do smyčce, a ten pak do struny. Reakcí na toto zaboření spodní poloviny smyčce je zákonitě nadskočení horní poloviny. Čím větší je každé zaboření na jedné straně, tím vyšší odskok smyčec, v reakci na to, provede.

Složitost celého pasivního aparátu je v tom, že všechny články volných faktorů na sebe musí přirozeně navazovat a výsledkem je jednoduchá vibrace smyčce, který opět nadskakuje jakoby sám od sebe a hadrovitě volná ruka jej v jeho opakujících se dopadech na strunu pouze udržuje. Aktivní impulsy z paže mohou být na začátku tohoto řetězce volně kmitajících pružných těles nakonec rovněž poměrně jemné. Sautillé je vlastně druh détaché realizovaný rozhoupaným smyčcem. Všechny pohyby mohou

být též poměrně nenápadné, Francouzi dokonce říkají, že při správně hraném sautillé jsou žíně na struně a houpe se jen hůlka. Když to funguje, je to radost. Zvukově jako vždy: lehčí charakter smyku je nad těžištěm a dramatičtější blíž k žabce. Správně prováděné sautillé nemusí být rychlé, nemělo by začínat úderem do struny a hlavně se nedocílí jakýmkoli nadnášením smyčce někde v horní polovině. Tak může vzniknout pouze jakási křečovitě šmrdláto, které se v několika vteřinách zastaví.

Jakmile začne všechno principiálně fungovat, zkuste zapojit do hry prsty levé ruky a přikládat jeden po druhém v stupnicovém pořadí a na každém tónu ťukejte pravidelný počet drobných hodnot sautillé. Když to někdy nepůjde, zkontrolujte kvalitu kůže na ruce. Kůže je skvělý indikátor osobní kondice, ale též prostředí, ve kterém se nalézáte.

Arpeggio je dalším důležitým smykem v rozvoji violoncellistovy techniky a kvality jeho zvukového projevu. Jsem zastáncem ekonomického pohybu paže – tedy co nejmenšího – a co nejkvalitnější kontroly jednotlivých doteků strun v prstech. V literatuře bývá často jedna z not každého obloukovitého výstupu melodická a ostatní ji doprovází. Melodickou linku zvukově vytahují z celé kaskády not právě prsty, které se musí cvičit ve schopnosti v určitý okamžik zvolenou notu prodloužit, nebo přitlačit. Nádherným příkladem je Piattiho Capriccio č. 7.

Dobře znějící arpeggio nesmí být do struny příliš tlačené, hezčí zvuk dosáhneme rozeznáním celého akordu dobře přitisknutými prsty v levé ruce a pravá po počátečním impulsu jakoby nástroj v jeho akustické vibraci jen udržuje. Se smyčcem pevně sevřeným v prstech se to samozřejmě realizuje těžko. Chceme-li hrát arpeggio skákavým smykem, musíme dokázat zápěstí s prsty uvolnit podobným způsobem jako při sautillé, včetně všech bezpečnostních zajištění proti vyklouznutí. Jedná-li se o akordické přechody přes všechny čtyři struny, tak na *a* struně musíte začínat pohyb smyku dolů inteligentním škuhnutím, tím se smyčec rozhoupe, a na ostatní tři struny toto rozeskákání smyčce v hadrovité ruce vystačí. Zvukově lepší výsledek dosáhnete správně zvoleným místem na smyčci opět někde v oblasti těžiště, než atletickým vířením prachu od žabky ke špičce.

Tečkovaný smyk je rovněž ze základních smyků, které je třeba při profesionální dráze špičkového violoncellisty ovládat. V obou nejpoužívanějších případech, tj. krátkou ostrou dolů a delší nahoru, nebo po dvou nastavovaně každým směrem, se jedná o výborné cvičení aktivity zápěstí a prstů. Čím je přitlačení žíní krátké notičky po pauzičce větší, tím je smyk ostřejší a v prostoru zvukově jasnější a srozumitelnější. Rozdíl mezi přitla-

čením žíní a uvolněním struny má být při cvičení co nejmarkantnější. Pro srozumitelnost tohoto smyku je krátká pauzička před kratší notou velmi důležitá, ta právě umožní nové přiložení žíní pod tlakem. Správné rozdělení pohybů jednotlivých částí paže a ruky dá smyku profesionální zvuk. Potřebnou ostrost každé krátké notičky zajistí její provedení z prstů a zápěstí, delší hodnoty, např. v nastavovaném provedení, se hraje z lokte.

13

Ladění a intonace

Dokonalé naladění prázdných strun violoncella je základním předpokladem pro bohatost znějících alikvótních tónů, ale i správné fungování souchvění alikvótních řad, vznikajících nad každým prsty hraným tónem. Další dobře míněné rady mohou být tedy platné pouze hráčům, kteří mají schopnost správně posoudit intonační shodu či rozdílnost dvou znějících tónů. Jako model pro popisování procesu správného ladění mám v představě violoncello moderní konstrukce s nejčastěji používaným vybavením, tj. kovovými strunami a struníkem s doladovači. Způsobů, jak violoncellista nástroj ladí, jsem již viděl řadu, od přímého uchopení šroubků doladovače dlouhou levou rukou až po všelijaké naklánění nástroje, nebo přímé otáčení kolíků s vrážením opačných kolíků do vlastní hlavy. Kdo dobře slyší, vždycky to nějak naladí. Sám dávám přednost způsobu ladění, při kterém se zachová držení violoncella jako při hře. Nevidím pádný důvod k vymyšlení složitých figur z oblasti břišních tanců ve snaze po uchopení ladících šroubků levou rukou, házenkářskou vykláněčkou a nadhmatem, ani když není k dispozici mimořádně dlouhá horní končetina.

Přibližné naladění není jistě problémem, ale rád bych zde upozornil na několik praktických fíglů pro doladění nástroje do jakési možné dokonalosti třeba podle klavíru. Někdo rád slyší samotný tón *a*, a po sladění své *a* struny se vzorem pak doladuje postupně další struny směrem dolů k *C*. Já se raději orientuji do *d moll* akordu, který má to áčko nahoře a najdu si uchem jakýsi intonační průměr, to kdyby tón *a* byl zrovna na daném klavíru nenaladěný sám. Rád ladím flažolety, jsou pro mne jasnější a věřím svému sluchu, že budu ladit na horním okraji pásma správné intonace. Flažolet je intonačně vždy o poznání níž. Ale proč?

Nikde jsem se nedočetl proč tomu tak je, a věci, které si nedovedu vysvětlit, mi nedají spát. Po několika probdělých hodinách a pár minutách praktických pokusů si tento jev nakonec vysvětluji takto: znějící struna má

uprostřed nejširší rozkmit a ten se zvětšuje se stoupající dynamikou. V běžném mezzoforte kmitají kovové struny ve svém středu v šířce: *a* – 5 mm, *C* – až 8 mm – ve forte dvojnásobně. Myslím, že právě rozkmit strunu „natahuje“, zvyšuje její pnutí – a intonaci. Přiložením prstu k flažoletu (uprostřed struny, v místě nejširšího rozkmitu) se absolutně omezí základní rozkmit, a v klidovém režimu, bez napětí, zní struna na flažoletu skutečně intonačně níž. Když se však v pianissimu prázdné struny kratičkým smykem žíněmi sotva dotknu a struna zazní sotva slyšitelně (bez rozkmitu), tak toto slaboučké ťuknutí je s flažoletem (o oktávu vyšším) intonačně shodné.

Na druhé straně přitisknu-li na *a* struně hraný flažolet *a1* do plného tónu, musím počítat se zvýšením intonace. To má dvě příčiny:

- 1) Struna je na tomto hlavním flažoletu vysoko nad hmatníkem a domáčknutím se prohne, více napne a intonačně zvýší.
- 2) Oproti lehkému dotyku na flažoletu se špička prstu tlakem do plného tónu na hmatníku rozplácne, zabere více místa a dosahuje na struně výš. Efektní tónový přechod z plochého flažoletu do plného vřelého tónu se musí tedy realizovat na spodním okraji flažoletového dotyku.

Dobře slyšící violoncellista může spokojeně zahájit svou hudební kreaci, když mu ladí kvinty mezi sebou, a celý nástroj ke klavíru. Někdy se však stane, že po pětiminutovém přeladování svrchu dolů a zase zpět se naladění violoncella neustále od klavíru trapně liší. Stává se to většinou v neznámém akustickém prostředí a při zvýšeném napětí nervové soustavy. Typickým příkladem je atmosféra vystupování před porotou, tj. zkouška ve škole, nebo na soutěžích. Odejde-li v takových případech schopnost určit který z tónů je výš a níž, je zle. Přátelé, nejde o život a většinou se od někoho z porotců ozve pomocné: „máš to celé vysoko“ nebo „nízko“. Paníka vrcholí, jak je to možné, to *a* bylo přece správně! Co teď?

Systém ladění je třeba cvičit jako vše ostatní, a to nejlépe v klidu, dříve, než k veřejné produkci dojde. Důležité je mít krásné kvinty mezi jednotlivými strunami. Já ladím vše pravou rukou, ta všude dosáhne a levou potřebuji pro dotyk flažoletu. Pravou tedy zatáhnu smyčcem laděný tón či kvintu a po doznění stejnou rukou pootočím ladícími šroubky na struníku. Toto opakuji, než se mi to zdá dobré, lépe to samozřejmě na pódiu vypadá ve slabší dynamice. Když jsem si jist, že moje *a* struna má výšku klavírního ladění, zahraji dvojjzvuk *a* – *d*. Slyším-li nesoulad, musím se správně rozhodnout, jestli je vnitřní interval mezi strunami větší než dokonalá kvinta, čili struna *d* je níž, nebo je intonační rozpětí menší, tedy děčko mám

proti tomuto *a* vysoko. Naučil jsem se to za léta praxe sluchem bezpečně určit, ale kdo si není jist, tak jednoduchou pomůckou, místo pokusného kroucení s doladovači, je přiložit prst úplně k pražci na *d* a pak na *a* strunu a posoudit, jak je to nejlepší. Pomocí sluchu nebo tohoto pražcového testu se musím rozhodnout, jestli budu kvintu zvětšovat nebo zmenšovat. Záměrně se vyhýbám označení dalšího postupu výrazem – *d* strunu přitáhnout (zvýšit) či povolit (snížit). Za správnější považuji laděnou kvintu zvětšit nebo zmenšit. A abych nemusel používat často slýchanou větu: „já to cello dneska nějak nemůžu naladit“, musím si uvědomit, že: každá struna, která je doladovačem povolována nebo přitahována, má snahu za kobytku tahat. Než se totiž struna přes hranu kobytky posune, než překoná odpor svého ostrého ohybu a tření oceli přes dřevo, hřeben kobytky nejprve poněkud stáhne jako celek ve směru svého pohybu. Pečlivým promazáním žlábků pro strunu měkkou tuhou (tak jednou za půl roku) se posun struny usnadní a odporuje již jen síla potřebná k vytvoření nového ohybu struny. Naučil jsem se toto stahování kobytky vyrovnávat protipohybem ladicích šroubků. Fyzikálně je to naprosto pochopitelné. Přitáhnou-li strunu *d* o čtvrt otáčky šroubkem nahoru, musím k tomu povolit *a* strunu skoro o čtvrt otáčky dolů. Pak si smyčcem zahraji výsledek. Tím se k sobě oba tóny přiblíží de facto jakoby o půl otáčky šroubku na jedné struně, ale bez stahování kobytky za sebou. Zmenšuji takto interval kvinty, tedy vzdálenost obou tónů vůči sobě, až se mi to zdá dobré. Když se interval dostane za hranici nejkrásněji naladěné kvinty a ta se tedy ukáže příliš zmenšená, vrátím to opatrně podobným manévrem zpět. Když kvinta hezky „vrčí“ v reálu i na flažoletech, přejdou k následující dvojici strun. Pokračuji stejným postupem sladování další kvinty; již naladěnou *d* strunou budu tedy zčásti do protipohybu opět pohybovat. Zpočátku to asi připadá podivné, ale došel jsem k závěru, že neustálým nacvičeným rozladováním již naladěných strun dosáhnu nejdříve dokonalého naladění. Jestli na závěr tohoto doladování kvint vycítím potřebu celý nástroj vytáhnout nebo povolit o chlousek k absolutní dokonalosti, pohnu zvoleným směrem všemi šroubky o dva milimetry a počítám s tím, že ladění „dojde“ pouze sklonem kobytky.

Záludné nebezpečí číhá na ladicího violoncellistu též při přeladování nástroje k jiné výšce klavíru. Je to problém v praxi velmi častý, to když je např. v budově soutěže místnost pro rozehrávání, kde je klavír čerstvě naladěný třeba na 444 Hz a v sále soutěžním je ladění nejběžnější – 442 Hz. Je to zřetel-

ná difference a nezkušený adept dostává před vstupem na pódium důrazné tatínkovo doporučení – dobře si poslechnout klavír, snížit strunu a a všechny struny pak správně doladit. Někdy též pedagog, tatínek či doprovodce jemnými posunky hlavy potvrdí, že už je to a správně. Nesčíslněkrát jsem to jako porotce zažil a protrpěl. Následuje totiž toto: Violoncellista povolí o celou jednu otáčku (to je docela dost) šroubkem dolaďovače a strunu a dosáhne požadované nižší výšky. Hráč sám si je jist (a posunky fandících mu to potvrdí), že teď je to dobře. Bez dalšího zvuku klavíru dolaďuje každou kvintu a povoluje zhruba jednou otáčkou každý následující šroubek, až jsou všechny kvinty následujících strun mezi sebou čisté. Ale teď!

V horší verzi tohoto příběhu začne violoncellista své vystoupení a diví se on i jeho příznivci, že musí všechno intonačně dotahovat, nebo že hraje dneska zase falešně – nízko. Nástroj je samozřejmě o slyšitelný kus níž naladěn, protože každé povolení dalšího šroubku stáhlo navíc kromě struny ještě i kobylku ve směru ladění. V lepším průběhu soutěžního příběhu klavírista zopakuje akord k ladění a violoncellista včas zjistí, že je velmi nízko. Udiveným pohledem zapátrá všemi směry a uposlechně šeptanou, nebo hlasitě vyslovenou výzvu „dolaď si to v klidu, máš to nízko“. Když pak musí ke správnému doladění přitáhnout všechny šroubky o půl otáčky zpět nahoru, včetně struny a, nevychází z údivu. Nejnešťastnější verze dolaďovacího příběhu je však teprve ta, když violoncellista zjistí, že po povolení všech šroubků má nástroj citelně nízko, zneklidní a uposlechně výzvu „přelad si to cé, je strašně nízko“. V nejistotě tonoucí kandidát se chytne verbálního stébla a vyšroubuje C strunu o dvě otáčky nahoru (basové struny se vůbec těžko posunují přes hranu kobylky), až srovná ladění své C struny s tónem C zahraným nyní klavíristou. A jak jsou prsty v otáčení dolaďovačů rozjety, dotahuje též skoro dvěma otáčkami každou kvintu do čisté intonace. S efektem stahování kobylky se nástroj během půl minuty takto dostane intonačně o čtvrt tónu nad ladění klavíru. A ani soutěžící, tak jako tak nervózní, ani rodiče a kantor nechápou, co se to dneska s tím laděním děje. Korunu celému neštěstí může nasadit povolení struny a zpět a na rozladěném nástroji začít předvádět soutěžní program.

Při snižování ladění je tedy lépe ponechat a strunu při sestupu na požadovanou intonační hladinu mírně nad tónem a počítat s tím, že povoláním dalších dolaďovačů se správné naladění dotáhne celou kobylkou. Při vytahování violoncellového ladění k vyššímu klavíru se vyplatí naladit přesně áčkový flažolet, který je trochu níž. Vytažením dalších strun, při dolaďování následujících kvint, dojde celkové ladění přesně kam je potřeba.

Při temperovaném ladění klavíru je prakticky nemožné naprosto čisté vy-ladění kvint mezi jednotlivými strunami violoncella, a navíc dosáhnout toho, aby souhlasila s klavírem jak struna C tak *a*. Dlouhodobým cvikem se musí violoncellista naučit ladění nástroje ke klavíru „srazit“ na intonač-ní kompromis, to jest o chloupek zmenšit každou kvintu a nechat C strunu malinko níž než klavírní C – a *a* strunu naopak ostřejší. V praxi však potom hraje již od mezzoforte C struna vlastním rozechvěním o ten chlup výš a na *a* struně se při občasném používání flažoletu ostřejší naladění také ztratí. Intonační difference, kterou toto „nedoladění“ zde popisují, jsou v řádu kmitů, tj. asi desetiny půltónu, jsou tedy patrné pro zkušený profes-ionální sluch, ale nepodstatné pro běžné ucho návštěvníka koncertu.

Samostatnou kapitolou ladění violoncella je sólistické hraní s orches-trem. Rozdíl mezi áčkem nabídnutým hobojistou bezprostředně po sólis-tově usazení se na praktikáblu a laděním primů, sedících hned po pravé ruce, bývá znatelný. Je to v pořádku, protože do krásného intonačního sladění se dobrý orchestr dostane hned, jakmile zazní první souznění, ale jednotlivé nástroje a skupiny mohou sólistu svým vlastním laděním do-cela zmást. Po mnoho let jsem měl možnost zkoumat proces sladování sólisty s orchestrem ve funkci koncertního mistra a sólisty Pražských sym-foniků. Z „první židle“ jsem si mnohokrát ověřil, jak zrádné je stáhnout naladění sólového nástroje na pódiu k hobojovému *a*. Každý violoncel-lista byl pak v sále proti orchestru nízko; ti citlivější to při první vhodné příležitosti šroubky dotahovali. Na nejlepší způsob naladění violoncella pro sólové vystoupení jsem přišel na zájezdech, kde je všechno pro každý koncert jinak. Akustika, vlhkost v sále, střídající se hráči u dechů, posazení skupin nástrojů... Za pódiem jsem si vždy do orchestru hrajícího úvodní skladbu před sólovým koncertem hlasitě zahrál prázdné struny a naladil je do celkové znějící harmonie. Se skladbami v D dur nebo G dur tónině je to naprosto snadné, ale čím jsou pak tóniny vzdálenější, tím více se musí odhadovat. Na pódiu pak pouze doladím kvinty mezi sebou a přestože jinak to neladí vlastně k nikomu, ani k hoboji, ani k primům, jsem klidný. Až se začne naplno hrát, tak jsem s laděním v pořádku.

Správné fungování aparátu levé ruky v procesu vzniku violoncellové-ho zvuku je významným faktorem pro modelování tónu do jeho nejzají-mavější kvality. Nechci se však zabývat v tomto „pojednání o tónu“ tech-nikou prstů co do rychlosti, výdrže nebo systému cvičení etud a stupnic, ale výhradně záležitostmi okolo modelování tónu. Chvějící se struna se fy-zicky dotýká nástroje vždy ve třech bodech: 1. na kobylce, 2. žíněmi smyčce

nebo prstem při pizzicatu a 3. na pražci nebo s prstem levé ruky na hmatníku. Kontakt prstu levé ruky je tedy bodem hodným velké pozornosti. Ve srovnání se dvěma body prvními je prokazatelně nejosobitější a neživější. Je to totiž, při hře na violoncello, jediný bod přímého dotyku člověka s chvějícím se zdrojem zvuku a ve zvuku nástroje se také způsobem dotyku charakter a nálada hrajícího člověka odráží. Shrnu teď fyzikální faktory, které dle mého poznání charakter zvuku prakticky dotvářejí.

Prst na hmatníku nahrazuje pražec a zkracuje délku chvějící se struny. Čím je prst na hmatníku pevnější, tím je hraný tón jasnější a tóny v rychlejším pohybu za sebou srozumitelnější. Prakticky vznikne zvukově nejvyšší tón tehdy, když prst na hmatník dopadne s mírným klepnutím. Klepnutí prstu o hmatník potvrzuje naprosto kvalitní kontakt. Energie, kterou ruka ke klepnutí vynaložila, má být ovšem krátkodobá. Jakmile se prst na hmatníku usadí a tón zazní, musí nastat uvolnění síly; prst dále netlačí. Toto je důležitý moment pro jasné vyznění náročnějších rytmických pasáží, rychlé techniky, ale i dlouhých not v kantiléně. Levá ruka musí mít neustálý pocit volnosti, může za prsty na hmatníku pocitově dokonce mírně viset, a tím raději obstarat tlak do struny než svíráním krku violoncella prsty proti palci. I pro dobře fungující levou ruku platí pravidlo o pocitu volnosti ve všech kloubech a energii a síle soustředící se cvičením pouze do konečků prstů. Toto soustředění síly si můžete zkusit, když zavěsíte levou ruku v první poloze za konečky prstů na hmatník a uvolníte k tomu všechny klouby od zápěstí až po rameno tak, že bezvládný loket klesne vlastní vahou až k tělu. Zvednete-li pak loket pár centimetrů nahoru, jen tak, aby se neošoupal rukáv od saka, zaujímá levá paže dle mého názoru vhodnější polohu pro absolutně volný pocit, než vysoko zvednutý loket, jakoby připravující ruku pro přesun někam do palcové polohy.

Dalším důležitým faktorem pro charakter a kvalitu violoncellového zvuku je umístění prstu na hmatníku – intonace. Intonace i způsob vibrata zvukovou kvalitu tónu buď prokazatelně obohacují, nebo ochuzují. Nejmarkantnějším příkladem je kvartový tón od pražce na třech horních strunách, který je oktávou k nižší prázdné struně. Pro konkrétní příklad si vezmeme *d*, na *a* struně, jeden z nejméně frekventovaných tónů ve violoncellové literatuře vůbec. Položíme-li hrající prst na toto *d* intonačně naprosto přesně, rozkmitá se alikvótním souzněním naprosto zřetelně prázdná *d* struna. Nejenže je tedy takto dokonale intonačně hraný tón akusticky obohacen o basový rejstřík pod sebou, ale též o řadu souznejících alikvótních tónů nad sebou.

Na tónu *d* jsem chtěl ukázat princip obohacení hraného tónu souzněním dalších chvějících se součástí nástroje. Správně vyrobený a dokonale seřízený nástroj obohacuje vlastními složitými vibračními efekty většinu dokonale intonovaných tónů. V předešlých odstavcích jsem několikrát použil pro vyjádření dokonale intonovaného intervalu výraz „krásný“ (krásně vyladěná kvinta). Teprve hra dokonale vyladěných tónů samotných a dokonale vyladěných intervalů z nich složených je pro mne skutečně krásná. V diskusi o intenzitě violoncellového zvuku pak zastávám názor, že tón, který je takto krásný, je rovněž barevně bohatý a zvukově silný.

Opak je samozřejmě rovněž poučný, nedokonale intonovaná hra samotného hráče neuspokojuje; ten pak často snaživě přitlačí smyčec, místo aby nejprve hledal zesílení tónu v ideálním rozvibrování nástroje krásnou intonací. Ve skupinovém hraní je to také velmi podobné. Smyčcové skupiny špičkových těles mají založenu zvukovou intenzitu rovněž v dokonalém intonačním srovnání všech hráčů a vše se prosazuje krásným zářícím zvukem. Skupina smyčců složená z průměrných hráčů mívá tzv. chlupatou intonaci. Zdravě intonující jádro skupiny je obalováno a otupováno vedlejšími neznělými frekvencemi. Celkový zvuk skupiny je v podstatě šedý a požadovanou sílu fortissimových míst se snaží hráči dohnat tlakem do smyčců. Výsledkem bývá nadšenecká barva plná obyčejnosti.

Nejlepším učitelem intonace nechť je každému vlastní ucho. Violoncello má pro každý tón na hmatníku jedno přesné místečko, kde se ten daný tón ozývá nejbarevněji. Pouze na tomto místě rozezná k sobě ještě řadu souhlasných akordických tónů, popř. jejich alikvótů. Každý si může zkusit najít třeba druhým prstem na *a* struně tón *c*₁ a umístit v klidu prst přesně do místa, kde tón rozezvučí ještě další ozvěnu v nástroji. Tam je místo nejkrásnější intonace. Stačí mírné posunutí prstu nahoru či dolů nebo jen naklonění hrajícího prstu a maximální bohatost zvuku se ztratí. Každý tón chromatické řady jde přesným vyladěním více méně barevně obohatit, hůř se snad obohacují na *a* struně jen tóny *b* a *es*. Toto je však pouze princip, na kterém intonační preciznost zkvalitňuje zvuk violoncella. V praxi se samozřejmě nedá říci, že hráč, který se nakloněním prstu odchýlí od absolutního vyladění tónů, hraje falešně, pouze se tím připravuje o nejbarevnější tón violoncella. Pouze naprosto výjimečný talent hraje dokonalou barevnou intonací sám od sebe. Opravdoví profesionálové však kouzlo výroby bohatého zvuku vycítí a cvičením si pak na něj zvyknou. Se cvičením cítění dokonalé intonace se dá začít, kdykoli po krásné hře zatoužíte.

Jako příklad toho, co je třeba hlídat, uvedu popis hraní tritonu na struně *a*. Perfektně vyladíte prvním prstem tón *c*₁, až se violoncello krásně rozezní, pak druhým prstem tón *d*₁ a opět po rozeznění nástroje stejně tón *e*₁ malíčkem. Vyladování každého tónu věnujte i několik vteřin a více obrátek smyčce. Hráčovo ucho se musí naučit poznat rozdíl mezi přesně intonovaným druhem tónu bohatě obaleným souznějícími alikvóty a tím běžným, chudším. Zkuste dále v pomalých čtvrtkách zahrát stejnými prsty tyto tři tóny jako figuru, tam a zpět = *cde – edc*. Jakmile máte před sebou výstup tónů směrem nahoru, bývá první tón *c*₁ hrán na vrchním okraji intonace, čili výš od ideálu – prst tím mimovolně signalizuje, že půjde melodie směrem nahoru. Zahrajete-li tuto jednoduchou figuraci několikrát dokola a všechny tóny budou krásně bohaté, zkoušejte takto dokonale hrát všechno. Vraťte se zase ke stupnici a vyžívejte se v každém nádherně intonovaném tónu. Nebezpečí přibližné intonace číhá na většinu hráčů, kteří ztratí zájem alespoň o občasnou „revizi“ faktické čistoty hry.

Několikrát jsem již v pedagogické praxi zažil prokazatelné zlepšení zvuku violoncella, když se student rozhodl věnovat část času cvičení pečlivému usazování intonace. Chuť do dalšího zlepšování vlastního zvukového projevu zdokonalováním intonace pak roste s poznáním, že to má smysl. Trvalé intonační zlepšení je skutečně v kráse a intenzitě tónu slyšet. Na chvění tónů v dokonalých akordických vibracích zareaguje též nástroj po několika dnech vždy pozitivně. Chvění jakoby využívalo stále větší plochu desek a nabízí zvukové obohacení stále většímu počtu tónů. Tóny *c*, *d*, *g* zní barevně na každém nástroji, ale test pravdy, jak tomu říkáme, je schopnost nástroje barevně bohatě vyzářit např. Dvořákův Klid v Des dur, Respighiho Adagio v H dur nebo jiné skladby v tóninách s větším počtem křížků a béček.

Violoncello jako nástroj reaguje jak na dokonalé intonační hraní barevným obohacením zvuku, tak ale na druhé straně též zjednodušením barevného rejstříku, je-li mu trvale vnucována škála intonačně přibližných tónů. Nástroj si totiž zvykne hrát pouze na devadesát procent barevných možností, jestliže musí dlouhodobě vyzařovat tóny nepřesně intonované a nakonec po několika měsících nepřesného hraní nenabídne maximální barvu zvuku ani na výjimečně přesně zintonovaných tónech. Tento rutinní způsob přístupu k intonaci nazývám „Syndromem malé ruky“. Pokusím se jej popsat na konkrétním příkladu – hraní od první polohy na *a* struně. Syndrom vzniká při hře tónů:

$h\ c\ d_1$ – když prvním prstem h je výš a d malíčkem níž;

$c_1\ d_1\ e_1$ – když c prvním je výš, e malíčkem níž;

$d_1\ e_1\ f_1$ – když d prvním je výš, f malíčkem níž;

$e_1\ f_1\ g_1$ – e prvním je výš, g malíčkem níž.

Vše uvedené je v nepořádku. Podíváte-li se na popis jednotlivých tónů, všimnete si, že hlavní tóny c , d , e , jsou jednou níž, podruhé výš, někdy uprostřed, nástroj po čase neví, co se po něm chce a jak má vlastně kmitat. Takto se violoncello naučí produkovat jakýsi svůj zvukový neutrální, devadesát procent svých možností.

Rozehrání nástroje do maximální barevnosti zvuku velice pomůže cvičení dokonale intonovaných dvojzvuků. Violoncellista nepotřebuje sledovat nic jiného, než nejpravidelnější vrčení do sebe souznějících alikvótů. V terciích je docela zábavné vyladovat na a a d struně jednotlivé intervaly do hezky znějících trojzvuků, tam je skutečná intonační pravda. Zásadně si dovolím prohlásit, že teprve dokonalým zvládnutím intonační stránky hry se violoncellista zařadí do profesionální kategorie hráčů – a nikoli pouze množstvím a náročností předváděné literatury.

Největší intonační fajnovost je ovšem tzv. výrazová intonace. Zkušený hráč, který bezpečně ovládá dokonalou intonaci na svém nástroji, může citlivě reagovat na tóninu a charakter hudby, a přitom využívat spodní nebo horní hranice intonačního rozpětí jednotlivých tónů. Každý tón má možnost zaznít dokonale naintonovaný do přesného intonačního středu, nebo (sklopením prstu) zaznít temněji či naostřeně. Temnější barvu, na spodním okraji možné intonační odchylky od ideálu, je vhodné aplikovat např. ke zdůraznění mollové tercie hrané tóniny, naopak intonačně zaostřenou barvu snesou durové třetí stupně nebo citlivé tóny před finální oktávou. Míru těchto odchylek třeba zvážit na „lékárnických váhách“, rozhodně není možné omlouvat falešné hraní snahou po výrazové intonaci.

Dovolte mi, vážení violoncellisté, závěrem této kapitoly poznámku o ladění nástroje při veřejné produkci. V klidu koncertního prostoru zůstává tónina laděných kvint v paměti posluchačů déle, než si mnozí uvědomují. Intenzita zvuku, kterou k naladění použijeme, by neměla převýšit intenzitu zvuku začátku následující skladby. Někdy je i tak dosti rušivým elementem markantní odlišnost tóniny skladby, která po ladění bezprostředně zazní.

Koncertní praxe přináší violoncellistům kuriozní situace i při správném ladění. Když někdo začne procítěně přednášet první jemné tóny Dvořákova Klidu v Des dur, nechápu, proč se bezprostředně před tím snažil při ladění „vrýt“ masivním tónem do posluchačovy sluchové paměti prázdné struny a – d.

Když po dvou minutách pečlivého dolaďování violoncella na tónech a – d se konečně violoncellista vítězně podívá do sálu, na klavíristu, mocně se nadechne, rozmáchne, hodí energicky hlavou a vyloudí fortissimové „eees“ (téma Beethovenových variací Es dur), připadá mi ten moment srovnatelný s estrádními kreacemi Kaisera a Lábusa. Napadlo mne to před léty v porotě soutěže o Cenu Beethovena Hradce, kde jsem takovýto začátek vstřebal za jedno páteční dopoledne šestnáctkrát.

Postavení levé ruky, vibrato

Vibrato je dalším zřejmým faktorem vlivu levé ruky na utváření violoncellového tónu. Je to naprosto živočišný prvek hry, tak specificky lidský, že se jej pro jeho originálnost a proměnlivost zatím nepodařilo adekvátně aplikovat do tónu umělého, vzniklého i v těch nejvybavenějších zvukově-elektronických laboratořích. Profesionální syntezátory nabízejí zvukovou paletu barev v desetitisících různých odstínů, ale žádný z nich zatím nenahradil vibrující violoncellistovu ruku.

Hra na violoncello bez vibrata, nejedná-li se o krátkodobé cílené kouzlení s barvou, se velmi přibližuje již vyrobenému umělému tónu. Vibrovaný tón je tedy barevnější, zajímavější a akusticky hodnotnější. Hudebně logicky a vkusně rozvržený způsob vibrování jednotlivých tónů posílí emocionální účinek kantilény velmi výrazně. Naopak pouze pudové znělé vibrato na nešťastných tónech, třeba nepřízvučných dobách v klasické kantiléně, může stylovou úroveň provedení skladby slyšitelně poškodit. Přestože je tedy vibrato výrazem čistě emocionálního projevu, je dobré nechat se živelně strhnout do víru mocně vibrovaných tónů až po předchozím rozumovém zvážení stylových mantinelů skladby. V tomto případě je ovšem nezbytné si uvědomit jak vibrovaný tón vzniká a zažít si pohyb levé ruky i kontrolu druhů vibrata.

Dobře intonovaný tón je obohacován vibratem nejen mírnou pulsující změnou frekvenční výšky tónu, ale též přerušováním souznění alikvótních tónů. V každém případě se výrazu „vibrovaný tón“ užívá pro znějící tón, měnící pravidelným pulsováním svou intonační výšku. Z tohoto fyzikálního faktu je třeba vycházet při nácviku vibrata vůbec a následně pak při snaze o slyšitelnou změnu druhu vibrata.

Pro určení druhu a charakteru vibrata jsou důležité dvě základní hodnoty: **frekvence** = rychlost jednotlivých pulsů vibrata a **amplituda** = intonační vzdálenost jednotlivých pulsů od základního tónu. Řekne-li se o ně-

kom, že používá jeden druh vibrata, myslí se tím vibrování pořád stejnou rychlostí a šířkou rozkmitu. Rozmanité vibrato naopak rychlost a amplitudu jednotlivých pulsů mění. Jestliže někomu vibratový pohyb nejde vůbec, může se jednat buď o jakýsi nervový blok některého ruce vzdáleného pohybového centra, ramene či mezilopatkové oblasti až ke krční páteři, nebo hráč potřebu rozechvěného tónu necítí a nepotřebuje. Motorická nervová soustava pak může fyzickým blokem pohybového aparátu reagovat na neustálé vnitřně nechtěné pokusy o směsný pohyb ruky, který je takovému nešťastníkovi často s čím dál větší důrazností někým doporučován. Uvedu zde několik zásad, které zvukově bohaté rozechvění tónu způsobují.

Špička prstu musí svým pohybem podél struny zvyšovat a snižovat intonační výšku tónu. Přestože ruka vypadá skoro stejně, můžeme podle zaměření pohybové energie pojmenovat dva druhy vibrata. První vychází z vřetenovitého pohybu předloktí okolo osy, následkem čehož se koneček prstu koulí po struně. Osu pohybu logicky tvoří na jedné straně loketní kloub a na druhé prostřední prst na struně, který je rovněž jediným zvukově kvalitním článkem tohoto způsobu vibrata. Mladým či malým violoncellistům se to poměrně jednoduše vysvětluje; brzy se dostaví použitelný efekt. Nedostatkem této metody je omezení možnosti vřetenovitého pohybu předloktí při hře prvním prstem nebo malíčkem a logicky je naprosto vyloučeno vibrování tercií nebo oktáv s palcem.

Za šťastnější metodu vibrata považuji tu, která soustředí hráčovu energii do pohybu předloktí směrem nahoru a dolů podél hmatníku. Zápěstní kůstky se tedy při tomto vibratovém pohybu netočí kolem osy předloktí, ale pohybují se skoro souběžně nahoru a dolů. Tento pohyb ruky umožňuje nejen stejně kvalitní valivý pohyb konečku kteréhokoli prstu po struně, ale též chvějivé zabarvení dvojzvuků a akordů. Budu dále popisovat tuto metodu provádění vibrata, je dle mého názoru pro bohatý a barevný tón violoncella lepší. Základem tohoto způsobu je soustředění fyzického impulsu hráče do předloktí s tím, že velmi uvolněná ruka a prsty přebírají tuto pohybovou energii a následují ji. Podobně je tomu u ovládání smyčce v pravé ruce při smyku sautillé. Princip tohoto vibrata se dá popsat též tak, že předloktí vrhá uvolněné zápěstí s prsty ve směru podél hmatníku a jakoby přilepený koneček prstu ke hmatníku se svou masitou částí převaluje po struně. Předpokladem pro přirozené fungování tohoto způsobu přenosu energie paže do převalujícího se konečku prstu je schopnost uvolnění ruky ve všech kloubech od zápěstí až po nehet prstu a – stejně

jako u palce pravé ruky na žabce - živočišná přilnavost kůže prstu ke hmatníku. Jakmile by totiž musela ruka v zájmu udržení prstu na stejném místě na hmatníku jakkoli zpevnit, nebo sevřít prsty krk, je následná amplituda vibrata omezena a můžete začít vibrovat raději vřetenovitým způsobem. Na slušné hraní to taky stačí, ale barvu tónu připomínající známé violoncellisty takto nevyhloudíte.

Též z praxe porotce mohu prohlásit, že i přes různé věkové kategorie vítězí ti violoncellisté, kteří mají tónovou stránku hry zdárně vyřešenou a vládnou krásným znělým vibratem. Těch, co se na soutěžích pouze nepletou a hrají čistě, je již většina. Velký prostor koncertních sálů nebo hra za plentou pak naprosto zřejmě oddělí výkony pouze běžné od tzv. zralých a zvukově krásných. Vibrato, které tón obohacuje a posiluje, bývá u nejlepších výkonů samozřejmostí. Dovolím si poradit, jak také znělého vibrata dosáhnout, nezačne-li díky talentu fungovat samo od sebe.

Základem krásně vibrovaného tónu je návaznost na předešlou kapitolu o správné intonaci. Kdo chce totiž širokým vibratem zastírat nepřesnou a přibližnou intonaci, toho úspěšná kariéra stejně nečeká. Ale máme-li již tón intonačně jistý, je třeba si zvyknout při širším vibratu na rozdělení amplitudy půlkou nad a půlkou pod naprosto přesný intonační základ tónu. Např. vroucí, až plačtivě široké vibrato na konci Dvořákova h moll koncertu je nádherné pouze s dokonale intonovanou sestupnou linkou melodie.

Někteří šťastní violoncellisté mají koneček prstu od přírody dostatečně široký, masitý, aby se při pohybu po struně válel na dosti širokém prostoru. Jiným šťastlivcům se na koncích prstů cvičením a hodinami hraní udělají takové rozpláclinky, takové bambulky, které i jinak tenké prsty v místě dotyku se strunou rozšíří. Takoví hráči už mohou pouze běžně na struně prst masírovat a vibrují jak Rostropovič. Mimochodem ten má bambulky jako dvoukoruny. Kdo chce mít ve vibratu šťavnatý tón typu Navarra, Maisky, Fukačová, Harrell..., musí zapomenout na staré dobré (dětské) vychování a plácnout prsty do struny naplocho, místo stavění prstů na špičku. Pokuším se však popsat svou metodu tvorby tónu, protože mám tenké prsty od narození a na bambulky nejsem dost pilný. (Surovci dokonce říkají, že ty se tvoří až po několika letech denního osmihodinového cvičení, ve svěráku, nebo kladívkem). Pro tenký prst vidím jedinou šanci k rozšíření amplitudy vibrata, a tou je uvolnění posledního nehtového článku prstu, který svým prolamováním a skrčováním umocňuje valivý pohyb konce prstu po struně. To je ovšem možné pouze při mírném natočení levé ruky tak, že

se malíková strana dlaně od hmatníku vzdálí a ukazováčková strana přiblíží. Otisk struny v mozolu špičky prstu nevede pak souběžně s nehtem, ale v úhlu pětáctýřiceti stupňů k nehtu středem bříška.

Toto postavení ruky používám již od nejnižších poloh u pražce a vždy pro výrazné tóny kantilény, forma ruky se však dá volně přizpůsobovat požadavkům hrané skladby, tedy střídát s klasickým směrem prstů kolmo k hmatníku, pokud se tak někomu některá technická pasáž hraje takto lépe. Jedině natočení ruky více do podélného směru ke struně však umožní dostatečně mocné vibrato např. prvního tónu *h* na začátku Dvořákova koncertu: prst se mi na něm válí po struně v délce jednoho centimetru. Jedině takto postavená ruka mi dává možnost zvukného vibrata např. na melodicky exponovaných tónech *f*₅ a *g*₁, které vibrují vyloženě z nehtového článku druhého prstu, pochopitelně poloviční šířkou amplitudy. Následný přirozený způsob posunu ruky do palcové polohy, kdy loket zůstává volně u těla a zápěstí se ohýbá, mohu též doporučit jako mnohokrát vyzkoušený. V palcové poloze se jedná o takovou formu ruky, kdy narovnaný třetí prst je položený na masité bříško a umožňuje opět ten volný vibratový pohyb vycházející z lokte. Palec s takto nataženým třetím prstem mají tvořit bezpečnou oktávu a být přes svou pevnost natolik uvolněny, že je ruka schopna oktávy též vibrovat. Jakmile vládnete m lodickou vibrující oktávou a sextami, jste dobře a nechte to tak. Znovu však připomínám, že efektní způsob hraní volným vibratem ve vysokých polohách je závislý na dobré přilnavosti kůže prstů ke struně.

Vlastní vibrovaný tón se musí violoncellista naučit cítit a slyšet. Cítit strunu pod prstem a reakci nástroje na vibrato, které tón obohacuje a v prostoru umocňuje. Vhodnější je své emoce, které se do způsobu vibrata promítají, přece jen kontrolovat a ovládat, aby nedošlo k mylnému výsledku. Mám na mysli např. příliš rychlé vibrato, které stojí hráče mnoho fyzických i psychických sil. Často má takový violoncellista osobní pocit, že ze sebe vydal na pódiu naprosto všechno a že to je největší požitek pro posluchače. Po zvukové stránce je však naopak vibrato chudší, tón méně vroucí, a to proto, že „šileně“ rychlé vibrato musí vycházet buď z malé amplitudy (a ve větším prostoru je tedy tón zvukově skoro rovný), nebo je prst na struně příliš lehce přiložen a struna valivý pohyb nezaznamená.

Závěr

Harmonické uvolnění obou rukou při hře na violoncello je nejlepší cestou ke zkvalitnění zvuku nástroje. Proces uvolňování funkcí jednotlivých částí hracího aparátu má probíhat jako celek, jeden zvládnutý prvek usnadňuje zvládnutí dalšího. Při nácviku uvolňování zápěstí a prstů pravé ruky, pro elastické obraty smyku a zdárné provádění skákavých smyků myslete současně na stejné uvolňování zápěstí a prstů levé ruky pro dosažení efektivního vibrata, ale též jasného doklepávání prstů v technice. Zažijte a uvědomujte si podobnost pocitů pravé a levé ruky. Neviděl jsem ještě violoncellistu, který by vodil smyčec nefunkční a tuhou pravou rukou a na druhé straně barvil tón krásným uvolněným vibratem v ruce levé. Mozek řídí motorický aparát hráče jako celek, a tak se může křečovitě ztuhlé rameno nebo krk reflexně projevit třeba jako blok vibratového pohybu nebo neschopnost měkké výměny smyku u špičky.

Často se stává, že do definitivní podoby osobitého zvukového obrazu přivede hráče až hluboké poznání hudebně hodnotného díla. Mnoho violoncellistů inspirovala k ohromnému zvukovému projevu např. síla hudby Dvořákova koncertu h moll. Výrazná hudební emoce se schopností kontroly pohybů a fyzikálních zákonitostí chvění jsou asi nejdůležitější faktory vzniku a modelování krásného violoncellového tónu.

Milí přátelé violoncella, omlouvám se těm, kteří všechny v této práci uváděné informace již znali a nudili se, nebo mé názory nepokládají za správné. Radost mi však udělají ti čtenáři, kteří mohou brát tento spis jako souhrn všeobecně platných faktů, po kterých by jinak museli pátrat v různých pramenech, a jsou ochotni zamyslet se nad mými zkušenostmi. Pro ty, kteří mohou navíc přijmout shovívavě či dokonce s úsměvem mé kurzívou psané historky, mám srdečné poděkování za přízeň a přání prožít mnoha krásných chvil za zvuku violoncella.

O autorovi

Prof. Miroslav Petráš (1948) je absolventem ostravské konzervatoře (1970), AMU v Praze (1976) a roční stáže na Akademii ve Vídni. Jako student získal několik vítězných ocenění v našich i mezinárodních soutěžích, je např. laureátem Pražského jara 1970. Od osmdesátých let zasedá pravidelně v porotách violoncellových soutěží.

Za pětatřicet let své koncertní praxe uskočil jako sólista stovky komorních koncertů s klavírem, harfou, kytarou či varhanami, ale i řadu koncertů s orchestrem. Zatleskali mu posluchači u nás, ve většině států Evropy, Severní i Jižní Americe, v Japonsku i na Tchaj-wanu. Sám říká, že mnoho cenných zkušeností se zvukem violoncella nabyt též jako koncertní mistr a sólista Pražských Symfonií – FOK, kde působil od osmdesátého roku čtrnáct sezon. Hru na violoncello vyučuje pětadvacet let, od roku 1992 jako docent, od listopadu 2005 jako profesor na AMU v Praze. Vede studenty též na pražské konzervatoři, je členem Českého tria a Klavírního kvarteta B. Martinů.

Tón jeho sólového violoncella můžeme slyšet na CD v koncertech A. Dvořáka, C. Saint-Saënsa, V. Tichého nebo sonátách Z. Kodálye, R. Strausse, C. Debussyho a dalších. Na několika CD Českého tria se jako komorní hráč představuje též ve skladbách P. I. Čajkovského, A. Dvořáka, B. Smetany, B. Martinů a dalších.



- **Když udrží horní deska violoncella tlak kobylky přes padesát kilo, udržela by místo toho pytel cementu?**
- **Proč se kalafuně říká kalafuna?**
- **Proč zní flažolet při ladění níž, než prázdná struna?**
- **Proč je smyčec prohnutý konkávně k žíním?**

Ano, milý čtenáři,

i na podobně všetečné otázky se snažím odpovědět v této publikaci, kterou držíte v ruce. Svě „**Pojednání o violoncellovém tónu**“ jsem napsal v přesvědčení, že kvalitu a sílu zvuku violoncellistovy hry tvoří stejně tak úroveň nástroje jako dovednost hráče.

Práci jsem rozdělil do dvou částí. V první popisuji stavbu nástroje, jeho míry, váhy, síly materiálu, vybavení, ale též vlastní zkušenosti s jeho seřízením do optimálního zvukového stavu. Ve druhé části představuji vlastní metodický názor na tvorbu kvalitního violoncellového tónu vlivem hráče. Popsal jsem zde svůj výběr toho podstatného z obsáhlých metodik, tedy řadu zásad a zákonitostí, které by profesionální violoncellista o způsobu tvoření tónu vědět měl. Odlehčenou literární formou jsem se přitom snažil naznačit, že z krásného hraní na violoncello se žádná zbytečná věda dělat nemusí.

Autor

ISBN 80-7331-038-4



9 788073 310387