

UNIVERZITA KARLOVA v PRAZE
Pedagogická fakulta - Katedra hudební výchovy

HOUSLISTA v SYMFONICKÉM ORCHESTRU
bakalářská práce

Eliška Bublíková, obor studia: B HV-NA

Vedoucí práce: prof. Jiří Tomášek

Oponent: Doc. Marka Perglerová

Praha 2012

Abstrakt

Houslista v symfonickém orchestru

Tato práce se zabývá problematikou hry v symfonickém orchestru z pohledu houslisty, zaměřuje se na české prostředí. Snaží se podat obraz o fungování symfonického tělesa, o školní přípravě na profesi orchestrálního hráče, o konkrétní náplni práce členů skupin I. a II. houslí. Důležitým zdrojem poznatků jsou autorce zkušenosti z vlastní praxe v Severočeské filharmonii Teplice.

A violinist in a symphony orchestra

This work is concerned with matters of violin playing in a symphony orchestra, especially in Czech Republic. The main purpose of the work is to give an overview of operating of symphony orchestras, a school preparation for the profession of orchestra player, job description of first and second violin section members. Author of the work is using her practice experience acquired in The North Czech Philharmonic Teplice as an important source of knowledge.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně na základě uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne 14. 6. 2012

Eliška Bublíková

.....

Obsah

Úvod.....	5
1 Symfonický orchestr.....	6
1.1 Vývoj nástrojového obsazení orchestru.....	6
1.2 Symfonické orchestry v Čechách a na Moravě.....	7
1.3 Správa orchestru.....	8
2 Příprava na povolání orchestrálního hráče a konkurz.....	9
2.1 Školní příprava.....	9
2.2 Konkurz.....	10
2.2.1 Průběh konkurzu.....	10
2.2.2 Repertoár.....	12
2.3 Zkušební doba.....	13
3 Houslista v orchestru.....	14
3.1 Orchestrální hráč jako člen kolektivu.....	14
3.1.1 Úloha dirigenta.....	15
3.1.2 Úloha koncertního mistra.....	16
3.1.3 Houslová skupina a její úloha v orchestru.....	17
4 Specifika orchestrální hry.....	20
4.1 Souhra.....	20
4.2 Intonace.....	21
4.3 Dynamika.....	22
4.4 Hra z listu.....	23
5 Náplň práce houslisty v orchestru.....	25
5.1 Domácí příprava.....	25
5.1.1 Studium nových partů.....	25
5.1.2 Tvorba prstokladů.....	26
5.1.3 Tvorba smyků.....	27
5.1.4 Udržování nástrojové techniky.....	28
5.2 Zkoušky.....	28
5.2.1 Průběh zkoušky.....	28
5.3 Koncerty.....	29
5.3.1 Typy koncertů.....	30
5.3.2 Průběh koncertu.....	31
5.4 Ergonomické aspekty.....	33
5.4.1 Fyzické zatížení.....	33
5.4.2 Sezení při hře na housle.....	33
5.4.3 Prevence.....	34
5.4.4 Sluch a zrak.....	35
5.4.5 Práce za zhoršených podmínek.....	35
5.4.6 Psychika.....	36
5.4.7 Pracovní vybavení orchestrálního hráče.....	36
6 Notový materiál.....	38
6.1 Značky pro orientaci v partu.....	39
6.2 Zkratky v notopisu.....	39
6.3 Způsoby hry.....	41
6.4 Smyky.....	42
6.5 Značky ručně vpisované.....	42
Závěr.....	44
Použitá literatura a prameny:.....	45

Úvod

Práce, kterou zde předkládám, pojednává o hře v symfonickém orchestru z pohledu houslisty. Pocházím z města Teplic, z hudební rodiny, díky čemuž jsem se s prostředím symfonického orchestru setkávala již od dětství. Další zkušenosti jsem získala za studií na tamější konzervatoři a v roce 2010 jsem se na základě konkurzu stala členkou Severočeské filharmonie Teplice, kde nyní působím.

Teplice jsou městem s dlouholetou lázeňskou historií, to se odjakživa projevovalo na jejich kulturním životě. v 19. století poctilo Teplice svým pobytem mnoho velikánů hudebního světa. Byli jimi například Ludwig van Beethoven, Frederick Chopin, Ferenc Liszt a Richard Wagner. Již v té době v Teplicích fungovalo lázeňské hudební těleso, které se v průběhu let rozrostlo v symfonický orchestr.

Když jsem nastoupila do bakalářského studia na pedagogickou fakultu Univerzity Karlovy, byla jsem překvapena, že mnoho mých spolužáků (studujících obory Hudební výchova a Hra na nástroj) má o profesi orchestrálního umělce jen mlhavou představu. Přitom není vyloučeno, že za nějakou dobu budou oni sami k tomuto povolání vychovávat své studenty. A i kdyby ne, informace z oblasti orchestrální praxe by mohly budoucím pedagogům hudební výchovy přinést alespoň zajímavé rozšíření kulturních obzorů. Houslistům by tato práce měla pomoci, aby si uvědomili, v čem spočívá rozdíl mezi hrou sólovou a hrou orchestrální, dozvěděli se něco o významu smyčcových nástrojů v symfonickém tělese a utvořili si představu o náplni práce orchestrálního umělce.

Byla bych ráda, kdyby tato práce byla k užitku všem, kteří chtějí nahlédnout do zákulisí profesionálního symfonického tělesa a dozvědět se něco o povolání hudebníka v orchestru.

1 Symfonický orchestr

Orchestr je těleso hudebníků, ve kterém nejsou jednotlivé hlasy obsazeny sólově, ale skupinově. Podle složení nástrojů a provozovaného hudebního žánru rozeznáváme mnoho druhů orchestrů, například komorní, dechový, jazzový atp. Nejpočetněji obsazeným tělesem je orchestr symfonický.

1.1 Vývoj nástrojového obsazení orchestru

Termínu *orchestr* bylo poprvé použito v období baroka, v dřívějších dobách se pro skupinu hudebníků (často sestavenou z instrumentalistů a vokalistů) používal název kapela. Obsazení barokního orchestru se vyvíjelo pozvolna, počátkem 18. století Archangelo Corelli ustálil obsazení: dvě skupiny houslí, violy, violoncella a basso continuo (cemballo, varhany či basová loutna). k tomuto smyčcovému jádru byly pak přidávány hoboje a fagoty. Dechové nástroje v orchestru zprvu pouze zesilovaly trojhlasou, později čtyřhlasou či pětihlasou fakturu skladeb.

V období klasicismu došlo k rozšíření obsazení, byl zvětšen počet smyčcových nástrojů a v orchestru se objevily další nástroje dechové. *Kolem roku 1750 měl například proslulý mannheimský orchestr 10 prvních houslí, 10 druhých houslí, 4 violy, 4 violoncella, 2 kontrabasy, 2 flétny, 2 hoboje, 2 fagoty, 4 trubky a už i tympány. Beethoven již používá také pikolu, kontrafagot, 3 pozouny, 4 lesní rohy, triangel, velký buben a činely.*¹

Postupem doby bylo obsazení orchestru dále rozšiřováno², byl zvětšován počet hudebníků v jednotlivých skupinách a součástí instrumentáře symfonického orchestru se stávaly další nástroje jako harfa, anglický roh, tuba, basklarinet. v některých skladbách se uplatňoval klavír.

Rozšíření se dočkala zejména skupina nástrojů dechových a bicích. Richard Wagner orchestr obohatil o žesťové nástroje, které se však nedočkaly rozšíření a dnes se využívají výhradně v jeho dílech (Wagnerova tuba atd.). Camill Saint-Saëns například v některých svých dílech obsazoval xylofon. Ve 20. století se objevuje v sekci dřevěných dechových nástrojů saxofon, kterého užívali Ravel či Prokofjev.

1 Zpracováno podle: BROŽ, J; KAŇÁK, Z. Základy dirigování. Praha: Panton, 1982. s. 279 - 280

2 S velkým orchestrálním obsazením pracoval například Hector Berlioz.

1.2 Symfonické orchestry v Čechách a na Moravě

V současné době v České republice funguje více než 10 profesionálních symfonických těles. Některá z nich mají dlouhou tradici, některá vznikla později. Všeobecně nejstaršími orchestry u nás jsou ty, které vznikaly v lázeňských městech. Jsou jimi Severočeská filharmonie Teplice, Karlovarský symfonický orchestr a početně menší Západočeský orchestr Mariánské lázně. Všechny tyto orchestry vznikaly již v průběhu 20. a 30. let 19. století.

Přední české orchestry působí v hlavním městě. Zde má nejdelší tradici Česká filharmonie, která byla založena na samém sklonku 19. století stávkujícími hudebníky orchestru Národního divadla. Jejím stálým působištěm je Dvořákova síň pražského Rudolfiny. Prvním šéfdirigentem světového významu, který se ujal uměleckého vedení České filharmonie byl v roce 1919 Václav Talich. Nahrávky, které Česká filharmonie za jeho působení natočila, představují dodnes uznávaný interpretační vzor. z dalších šéfdirigentů České filharmonie jmenujme Rafaela Kubelíka, Karla Ančerla, Václava Neumanna či Jiřího Bělohlávka, který zastával post šéfdirigenta v letech 1990-92 a v září 2012 se na něj vrací.

Dalším významným pražským tělesem je Symfonický orchestr Českého rozhlasu, jehož působení bylo v počátcích spjato s vysíláním Radiožurnálu. Jmenujme alespoň jednoho z šéfdirigentů – Vladimíra Válka. Ten vedl orchestr v letech 1985 – 2011 a v současnosti zastává pozici čestného šéfdirigenta. Uměleckého vedení pro sezónu 2011 - 2012 se ujal slovenský dirigent Ondrej Lenárd.

Symfonický orchestr hlavního města Prahy FOK vznikl v roce 1934 z iniciativy Rudolfa Pekárka. Činnost orchestru byla v prvních letech jeho existence rozmanitá, jak napovídá jeho název (FOK je zkratkou pro „Film – Opera – Koncert“). Stálou scénou tohoto tělesa je Smetanova síň Obecního domu a současným šéfdirigentem je Jiří Kout.

Dalšími symfonickými tělesy působícími v českých městech jsou Filharmonie Hradec Králové a Plzeňská filharmonie.

Z moravských orchestrů má největší význam Filharmonie Brno, která existuje od roku 1956 a má dnes asi 110 členů. Jejím současným šáfdirigentem je Aleksandr Markovič.

Dalšími symfonickými orchestry působícími na Moravě jsou Janáčkova filharmonie Ostrava a Moravská filharmonie Olomouc. Zajímavostí je, že oba tyto orchestry se kromě jiného hojně věnují nahrávací činnosti a interpretaci soudobé vážné hudby.

V české republice funguje i několik těles komorních, těmi jsou především Pražská komorní filharmonie, Pražský komorní orchestr bez dirigenta, Komorní filharmonie Pardubice a Jihočeská komorní filharmonie České Budějovice.

1.3 Správa orchestru

Profesionální symfonické orchestry v České republice jsou ve většině případů příspěvkovou organizací zřízenou orgánem územně samosprávného celku (státu, města, kraje). Jejich zdrojem příjmů jsou tedy jednak výnosy z vlastní činnosti a jednak dotace.

Aby symfonické těleso mohlo fungovat, potřebuje vedení jednak po stránce umělecké, jednak po ekonomické.

V umělecké oblasti je nejdůležitější funkcí v orchestru šéfdirigent. Právě v jeho rukou je celková úroveň tělesa a z převážné části i dramaturgie. v každém orchestru je jmenována umělecká rada. Tu sestavuje správní vedení orchestru jako svůj poradní orgán a jejími členy jsou šéfdirigent, koncertní mistři a další přední členové orchestru.

Podstatnou funkci má v orchestru tajemník, kterým bývá jmenován často někdo z hudebníků a který tvoří jakousi organizační spojku mezi vedením a členy tělesa. Měl by dohlížet na průběh zkoušek, koncertů i zájezdů, komunikovat s hostujícími umělci atd.

Některý ze členů orchestru bývá také pověřen funkcí správce archívu. Pečuje o notové materiály, podle dramaturgického plánu je připravuje do desek.³

Součástí tělesa je také několik zaměstnanců, kteří se starají o technické záležitosti jako je stěhování velkých nástrojů (klavíru, harfy atd.), rozestavení židlí a notových pultů na pódiu, rozdávání a sbírání desek s notami, někdy například i předávání květin na koncertech.

Chod orchestru po stránce ekonomické zajišťuje správní vedení orchestru v čele s ředitelem. O administrativu se starají pracovníci ekonomického a koncertního oddělení.

3 více viz v kapitole 6

2 Příprava na povolání orchestrálního hráče a konkurz

2.1 Školní příprava

Jak vypadá školní příprava na povolání orchestrálního hráče, v našem případě houslisty? Základy nástrojové techniky získává budoucí profesionální hudebník zpravidla už jako dítě na základní umělecké škole. Zde může nabrat i první zkušenosti s hraním v ansámblu. Na mnoha základních uměleckých školách fungují instrumentální soubory sestavené z žáků různých hudebních oborů. Ať už je jejich umělecká úroveň jakákoliv, měly by plnit důležitý úkol, motivovat žáky a poskytovat jim možnost uplatnit nabyté nástrojové dovednosti v kolektivu.

Ti žáci, kteří se chtějí hudbě věnovat profesionálně, se zpravidla přihlásí na konzervatoř, popřípadě na hudební gymnázium, kde, jsou-li přijati, pokračují v nabývání hudebních znalostí a dovedností. Zde se v rámci výuky seznamují s orchestrální hrou přímo působením ve školním orchestru. Obsazení těchto orchestrů se odvíjí od počtu žáků na škole a jejich zdatnosti. Studenti konzervatoře mívají hru v orchestru od určitého roku studia povinnou. Většinou to bývá od druhého nebo třetího ročníku, ale pokud je v určité nástrojové skupině nouze o členy, často studenti nastupují do školního orchestru i dřív, mají-li již dostatečné schopnosti. Studenti se setkají také s dalším vyučovacím předmětem, kterým je studium orchestrálních partů. Obsahem tohoto předmětu by měla být individuální výuka, kdy se student seznamuje se stěžejními díly orchestrální literatury, osvojuje si, jak dané party cvičit, jak tvořit prstoklady atd. v praxi se tento předmět však velice často omezuje na nácvik repertoáru školního orchestru.

Na vysokých školách – hudebních akademiích - je skladba vyučovacích předmětů zaměřených na orchestrální hru obdobná, i zde fungují orchestry sestavené ze studentů a probíhá výuka partů.

Kromě těchto předmětů, které jsou bezprostředně spojeny s orchestrální hrou se však na konzervatořích i vysokých školách vyučuje také hra komorní. Výuka tohoto předmětu bývá bohužel často podceňována, studenti nevyvíjejí dostatečnou iniciativu komorní ansámblu zakládat a pedagogové výuku komorní hry často chápou jako doplnění úvazku. Přitom právě hra v komorním uskupení může studentům přinést to, co žádný jiný předmět. Kromě toho, že klade požadavky na technické zvládnutí hudebního materiálu, na

tónovou kvalitu i na výrazovou složku, učí studenty nahlížet na hudební dílo jako na celek. Úloha hlasů zde bývá rovnocenná, chvíli je důležitější jeden, pak jiný. Hudebník musí přesně vědět, ve kterém místě má hlavní úlohu a ve kterém protihlas či doprovod a podle toho přizpůsobit svoji hru. Navíc je třeba mít neustále na zřeteli otázku intonace, nestačí, aby hudebník hrál čistě, ladit musí celý soubor. Členové se proto musí neustále poslouchat a umět se přizpůsobit ať už v různých harmoniích či v unisonu. Dalším požadavkem je pochopitelně souhra. Tempa, složité rytmy, agogické změny, to vše musí být ošetřeno. Bývá náročné zapasovat do sebe rozdílné rytmické hodnoty v jednotlivých hlasech, neméně obtížné však bývá shodnout se na stejném rytmu. Neposledním aspektem komorní hry je výraz, členové souboru by měli být „na stejné vlně“, dodržovat stejné frázování, dynamiku, zkrátka vše podřídit tomu, že vytváří společné dílo.

Všechny tyto zkušenosti, které lze získat při komorní hře, se v orchestrální praxi zúročí.

2.2 Konkurz

Aby se hudebník stal členem symfonického orchestru, musí uspět v jedné z nejnáročnějších zkoušek své kariéry, v konkurzu. To obnáší sólově předvést určený repertoár před porotou. Jedná se o podobný typ zátěže, jakou jsou soutěže nebo přijímací a postupové zkoušky na konzervatořích či vysokých uměleckých školách. Určitou výhodu tedy mají studenti a čerství absolventi hudebních oborů, ti by měli být na podobné situace připraveni ze svého studia.

Konkurz se vypisuje, když je potřeba obsadit určité uvolněné místo v orchestru, popřípadě rozšířit stavy. Uchazeč se tedy hlásí vždy na konkrétní pozici, např. tutti hráče, koncertního mistra atd.

2.2.1 Průběh konkurzu

Od uchazeče je vyžadováno, aby odeslal písemnou přihlášku s životopisem, dostavil se v určený termín ke konkurzu a provedl požadovaný repertoár před komisí. Zahraje-li ze všech uchazečů nejlépe a dosáhne-li potřebného počtu bodů, může být přijat.

Průběh konkurzu se řídí konkurzním řádem, který stanovilo vedení orchestru. Každý orchestr má svá vlastní pravidla, ale v zásadě se od sebe příliš neliší. Komise je obvykle tvořena šéfdirigentem, uměleckou radou a všemi členy příslušné nástrojové

skupiny, do které je konkurz vypsán. U konkurzu na koncertního mistra by měli být přítomni všichni členové orchestru.

K bodování se většinou využívá, podobně jako na soutěžích, 25 stupňová škála. Čím vyšší číslo adept obdrží, tím lepší výsledek. Někde se ale například boduje podle 10 bodové stupnice. Vždy je stanoven průměr bodů, který je hraniční pro přijetí do orchestru. Pro přijetí adepta jako tutti hráče bývá tento průměr nižší, o něco vyššího počtu bodů musí dosáhnout hudebník ucházející se o místo zástupce vedoucího skupiny a nejpřísnější hodnocení se vztahuje k pozici prvního hráče skupiny či koncertního mistra. Dosažení tohoto stanoveného limitu však nestačí, uchazeč musí v konkurzním klání porazit všechny konkurenty. Místo je nabídnuto vždy tomu, kdo získal nejvíce bodů. Teprve, pokud nepřistoupí na podmínky a rozhodne se, že do orchestru nenastoupí, je osloven adept s druhým nejvyšším počtem bodů atd.

Konkurz je vypisován zpravidla nejméně měsíc předem. Zároveň s datem a místem konání jsou zveřejněny také požadavky na nastudovaný repertoár. Hudebník se musí prezentovat několika přednesovými skladbami, které si může sám zvolit z nabízeného výběru. Pro houslisty bývá povinná minimálně jedna část ze sólových sonát a partit Johana Sebastiana Bacha, často také první věta s kadencí z některého houslového koncertu Wolfganga Amadea Mozarta a k tomu například pomalá a rychlá věta z libovolného koncertu vzniklého od romantismu po současnost. Nejdůležitější součástí konkurzního repertoáru jsou orchestrální party. Každý uchazeč obdrží seznam určených skladeb, ze kterých má nastudovat konkrétní místa. Party odpovídají příslušné pozici, na jejíž obsazení je konkurz vypsán. Koná-li se konkurz na člena skupiny prvních houslí, požadují se party primu, obsazuje-li se místo ve skupině druhých houslí, jsou žádány party příslušící této skupině. U konkurzu na koncertního mistra jsou navíc součástí repertoáru houslová sóla z orchestrálních skladeb.

Z české literatury se vyžadují především skladby Bedřicha Smetany, Antonína Dvořáka, Leoše Janáčka. Dále bývají na seznamu světoví autoři jako Ludvig van Beethoven, Johaness Brahms, Petr Iljič Čajkovský a Richard Strauss.

Hodnotí se celková hudebnost uchazeče, jeho smysl pro rytmus a intonaci a také hudební projev. U partů je nesmírně důležité přesné dodržení notového zápisu včetně dynamiky, zároveň je nutné, aby měl adept celkový přehled o skladbě. Stává se například,

že hraje-li uchazeč některý part v diametrálně odlišném tempu než je pro skladbu obvyklé, může být i vyloučen z konkurzu.

2.2.2 Repertoár

Ačkoli požadavky na repertoár ke konkurzu si stanovuje každý orchestr sám, existují party, které jsou požadovány téměř všude a různé jejich části již prosluly jako „konkurzní místa“.

Je už téměř pravidlem, že se v požadavcích (ať už na pozici hráče do primu či sekundu) objeví vybrané úseky z cyklu symfonických básní Má vlast od Bedřicha Smetany. z části Vyšehrad je to místo, které začíná na první dvoučáře a je označené *Allegro vivo ma non agitato*. Osm taktů zde hrají první housle s druhými v unisonu, pak se hlasy dělí do imitačního kontrapunktu. Toto místo je náročné na intonaci, neboť se v něm objevují sekvencovité postupy obsahující nezpěvný interval zvětšené kvarty, navíc zápis obsahuje mnoho posuvek, jednoduchých i dvojitých. Zároveň je toto místo složité i rytmicky, což způsobují akcenty na různé doby, ligatury a nezvyklé frázování legáta přes taktové čáry. Je též nutné místo dynamicky vystavět přesně podle zápisu. (viz Přílohy, obr. č. 1 a 2)

Někdy se objeví úsek ze symfonické básně Vltava či dramatický úvod ze Šárky. Téměř vždy je ale požadována fuga z básně z českých luhů a hájů. v primu toto místo začíná hned po dvoučáře, s tempovým označením *Allegro poco vivo, ma non troppo*, sekund nastupuje po osmi taktech. Opět se jedná o místo náročné intonačně, rytmicky i dynamicky. (viz Přílohy, obr. č. 3 a 4)

Další skladbou Bedřicha Smetany, která je konkurzní stálicí zejména v divadelních orchestrech (ale nejen v nich), je předehra z opery Prodaná nevěsta. Hrává se úplný úvod, kde všechny hlasy hrají v unisonu rychlý a rytmicky náročný motiv. Po tomto unisonu následuje místo obtížné pro druhé housle. Celý orchestr zde má pomlky, jen sekund hraje melodii stupňovitě postupující nahoru a dolů v osminových hodnotách v rychlém tempu. Po několika taktech se k sekundu přidává druhý hlas svěřený primu. (viz Přílohy, obr. č. 5)

Ze skladeb Antonína Dvořáka bývá často uváděn výběr ze Slovanských tanců, orchestrální předehra Karneval a části z jeho vrcholných symfonií. z děl Leoše Janáčka se u konkurzů často hrají vybrané úseky z rapsodie Taras Bulba a ze Symfoniety.

Často bývají požadovány úseky ze symfonií vrcholných představitelů vídeňského klasicismu - Mozarta a Beethovena a ze světových romantických skladeb například symfonie Petra Iljiče Čajkovského. z díla Richarda Strausse se hrává u konkurzů především symfonická báseň Don Juan op. 20.

U konkurzů na koncertního mistra bývají v povinném repertoáru často zařazena houslová sóla ze skladeb: Šeherezáda a Španělské capriccio od Nikolaje Rimského-Korsakova, Missa solemnis Ludviga van Beethovena, symfonie č. 1 c moll op. 68 Johanna Brahmsa, Pohádka op. 16 Josefa Suka, symfonie č. 6 „Symfonické fantazie“ Bohuslava Martinů, Tak pravil Zarathustra Richarda Strausse, Taras Bulba Leoše Janáčka a další.

2.3 Zkušební doba

Když nastoupí do orchestru nový hráč, je na něj pochopitelně soustředěna pozornost ostatních členů. Houslisté mají tak trochu výhodu, protože hrají ve skupině a nejsou tedy vystaveni tak velikému psychickému tlaku jako hráči na dechové nástroje. Je ale zvykem, že nově příchozí houslista je koncert od koncertu postupně usazován ke všem pultům ve své houslové sekci, aby se s ním všichni spoluhráči ze skupiny seznámili a měli možnost si ho poslechnout.

Mladý nezkušený orchestrální hráč musí vynaložit značné úsilí, aby udržel krok se stále se měnícím repertoárem. Během zkušební doby, která trvá zpravidla půl roku až jeden rok, navíc nemá houslista nárok na střídání, to znamená, že hraje všechny koncerty, aniž by měl z některého volno.⁴ Zpravidla musí nastudovat v průměru okolo sta stran notového materiálu týdně. Po několika letech praxe, kdy přehraje spoustu skladeb a seznámí se s nejhranějšími díly orchestrálního repertoáru, není již nutné učit se naráz takovému množství nového materiálu.

4 V orchestru bývá zaměstnán určitý počet hudebníků, avšak některé skladby na programu tak velké obsazení nevyžadují. Koncert tedy nehrají všichni členové orchestru, někteří mají volno a věnují se domácí přípravě na další program.

3 Houslista v orchestru

3.1 Orchesterální hráč jako člen kolektivu

Abychom pochopili úlohu houslisty v orchestru, je důležité si uvědomit, že orchesterální hráč nikdy není na pódiu sám za sebe, ale je součástí velkého celku, se kterým musí být v symbióze. Svůj hudební um musí plně odevzdat do služeb kolektivu, v jehož čele stojí dirigent. Být schopným hudebníkem nutně neznamená být dobrým hráčem v orchestru.

Jaké vlastnosti by neměl postrádat ideální orchesterální tutti hráč? Nepostradatelnou vlastností člena orchestru je, kromě dobře zvládnuté nástrojové techniky, schopnost přizpůsobit se a nevyčínat ze skupiny, podřídit se pokynům dirigenta nebo vedoucího skupiny. Určitě by měl být spolehlivý, chodit včas do zkoušek, na koncerty a na odjezdy autobusu v případě zájezdů. Samozřejmostí je pečlivost při studiu partů, povolání hudebníka vyžaduje neustálou domácí přípravu. s tím souvisí problematika žen v orchestru. Ve špičkových orchestrech nebyvalo v dřívějších dobách zvykem zaměstnávat ženy - hudebnice. Ačkoliv v obecném měřítku bývají ženy často svědomitější než muži, je nutné přihlížet ke skutečnosti, že většina žen se kariéře věnuje jen do té doby, než se centrem jejich pozornosti stane péče o rodinu. v poslední době se však vlivem emancipace situace mění. I přední orchestry již mají ve svých řadách ženy, které se svými hráčskými schopnostmi mužům směle vyrovnají. Další vítanou vlastností člena orchestru je nekonfliktnost v mezilidských vztazích. Orchesterální hráč je nucen po čas zkoušek, koncertů a zájezdů spolupracovat se svými kolegy – hrát s nimi u pultu, sedět vedle nich v autobuse či bydlet na hotelu. Je nasnadě, že často bývá zapotřebí notná dávka tolerance.

V orchestru je hráč součástí kolektivu, jehož cílem by mělo být společnými silami vytvořit co nejkvalitnější umělecký zážitek pro publikum. v mnoha tělesech ovšem existuje rivalita mezi jednotlivými nástrojovými skupinami. Atmosféru na pracovišti také výrazně ovlivňuje vztah členů orchestru s dirigentem.

3.1.1 Úloha dirigenta

Vývoj dirigentské profese sahá daleko do historie. Již od dob vzniku prvních instrumentálních souborů se objevila potřeba, aby byli hudebníci během hry tempově sjednoceni. Zpravidla jeden vůdčí hudebník produkci řídil od cemballa či jiného nástroje nebo udával rytmus úderem hole o zem.⁵ Prvním známým hudebníkem, který se postavil za dirigentský pult, byl Carl Maria von Weber, který tak učinil během svého působení v Praze v letech 1813 – 1816, kdy byl kapelníkem v Nosticově (dnes Stavovském) divadle. v podobě, jak ji známe dnes, se umělecká osobnost dirigenta objevila až v průběhu 19. století. Tehdy se struktura hudebních děl stala již značně složitou a aby mohly být takové skladby nastudovány a prováděny, bylo zapotřebí dirigentské umění specializovat.

Zastává-li dirigent funkci šéfdirigenta, tedy stálého dirigenta orchestru, nese zodpovědnost nejen za nastudování té či oné skladby, ale i za celkovou úroveň tělesa, které řídí. Člověk v této pozici by měl disponovat nejen kvalitami uměleckými, ale též lidskými.

Pokusme se nyní shrnout vlastnosti ideálního dirigenta: měl by být odborníkem ve svém oboru, což obnáší jednak technickou výbavu – jasné gesto – a jednak celkový přehled o orchestrální literatuře. Vždy by měl mít konkrétní představu o skladbě, kterou s orchestrem studuje, samozřejmě musí dokonale ovládat partituru. Důležitá je také znalost nástrojových možností, dirigent by měl vědět, co může po hráčích požadovat, a umět jim poradit, jakým způsobem požadovaného výsledku dosáhnout. Je výhodou, pokud dirigent sám dokáže hrát na nějaký nástroj. (Například Václav Talich, jeden z nejvýznamnějších českých dirigentů všech dob, byl houslistou. Stejně tak Rafael Kubelík. Václav Smetáček byl hobojistou, Václav Neumann hrál na housle a violu, Zdeněk Košler na klavír. Vladimír Válek vystudoval hru na pozoun a na violu, Jiří Bělohlávek zase na violoncello.)

Dirigent potřebuje také časově organizační schopnosti. Musí si rozvrhnout práci tak, aby se stihlo skladbu kvalitně nacvičit za dobu určenou ke zkouškám. Protože práce dirigenta vyžaduje i řídicí schopnosti, je nezbytnou vlastností přirozená autorita.

Bohužel existuje málo dirigentů, kteří by odpovídali výše zmíněnému popisu. Není náhodou, že se o dirigentech vypráví mnoho vtipů a anekdot, ty se totiž často velice výstižně strefují do nejčastějších dirigentských nešvarů. Dirigenti se často snaží si za každou cenu získat respekt a demonstrovat své vedoucí postavení. Volí různé cesty, jak

5 Tímto způsobem řízení hudby proslul barokní skladatel Jean Baptist Lully, který si právě při dirigování nešťastně přivodil zranění nohy, na jehož následky posléze zemřel.

toho docílit. Někteří mají ve zvyku „pouštět hrůzu“. Kritizují hudebníky - někdy dosti hrubě a nevybíravě - a jsou-li například přesvědčeni, že některý hráč v orchestru neumí svůj part, nechají ho zahrát samotného, aby se ukázal před všemi kolegy. Samozřejmě tím vzbudí u hráčů strach a často i dosáhnou svých záměrů, rozhodně se však netěší oblibě. Jiní dirigenti, aby se vyhnuli nepříjemné atmosféře, razí příliš liberální přístup, ten však většinou nevede k žádným výsledkům. Bývá těžké najít kompromis mezi těmito přístupy a velmi záleží na kouzlu osobnosti dirigenta.

Nadčasová a univerzální poučka pro hudebníka v orchestru zní: „Dirigent má vždy pravdu.“ Ve snaze udržet si autoritu mnoho dirigentů nedokáže připustit vlastní chybu. Stává se, že dirigent zapomene ukázat důležitý nástup nebo se ztratí ve složitých rytmech a tváří se dál naprosto suverénně, někdy dokonce vinu připisuje orchestru.

Mnoho dirigentů má zlozvyk příliš na zkoušce mluvit. To, co by se dalo vyjádřit jediným zřetelným gestem či trefnou připomínkou, rozvádějí v dlouhých přednáškách. Hudebníci bývají z takovýchto proslovů unaveni, opadáva jejich pozornost a práce na zkoušce se zbytečně zdržuje.

Osobnost dirigenta je rozhodující pro atmosféru zkoušky či koncertu – co dirigent, to jiný přístup. Nesnadno se například spolupracuje s dirigenty, kteří se při studiu známé skladby, již má orchestr v repertoáru, snaží prosazovat své novátorské pojetí. Na koncertech zase například vyvolávají nervozitu orchestru dirigenti, kteří nejsou spolehlivě připraveni a v nejkritičtějších místech skladby, kde by hudebníci nejvíce potřebovali jejich oporu, sami chybují.

3.1.2 Úloha koncertního mistra

Každá nástrojová skupina v orchestru má svého prvního hráče. Vedoucí hráči mají v porovnání s ostatními členy orchestru více povinností a každý z nich nese za svoji skupinu zodpovědnost. Prvnímu hráči skupiny prvních houslí se říká koncertní mistr. Tento titul se někdy používá také pro prvního hráče violoncellové skupiny, ale právě vedoucí primu má nejvýznamnější funkci, která obnáší mnohé povinnosti navíc.

Předně má koncertní mistr povinnost sedět „na první židli“ primu, tedy u prvního pultu po levé ruce dirigenta, blíže k obecenstvu. Vedle něj u téhož pultu sedí jeho zástupce. Koncertní mistr má povinnost hrát houslová sóla v orchestrálních skladbách, musí být tedy zdatným houslistou, který ovládá jak hru ve skupině, tak sólovou. Zastupuje orchestr při

všech jednáních, zodpovídá za obsazení smyčcové skupiny. Při komunikaci s dirigentem na zkouškách zastává úlohu mluvčího orchestru. Na koncertech přivádí hráče na jeviště a odvádí je z něj, dává pokyn k usednutí, pokud dirigent při potlesku orchestr postavil.

Koncertní mistr má jednoho nebo dva zástupce, kteří v době jeho nepřítomnosti zastávají jeho povinnosti. Některé velké orchestry zaměstnávají i dva koncertní mistry, kteří se střídají.⁶

Tato nelehká práce vyžaduje zkušenosti jak na poli uměleckém, tak v mezilidských vztazích a předpokládá i určité povahové rysy. Předně musí být koncertní mistr zdatným hráčem, který ovládá jak hraní ve skupině, tak sólové. Měl by, stejně jako všichni první hráči, být své skupině vzorem a měl by mít přirozenou autoritu. Pro funkci koncertního mistra je potřebnou schopností umění vycházet s lidmi.

3.1.3 Houslová skupina a její úloha v orchestru

V symfonickém orchestru mají smyčcové nástroje nezastupitelnou úlohu. Tvoří zvukový základ, bez něž by ostatní nástroje, tedy dechové a bicí, zněly příliš izolovaně a jejich zvuk by se nespojil v komplexní celek. Právě „les smyčců“ je jedním z nejtypičtějších znaků symfonického zvuku, dodává mu patřičnou šíři. z toho vyplývá, že hráči na smyčcové nástroje mají, co se týče kvantity, nejvíce práce, zatímco některé jiné skupiny nástrojů odehrají za celou skladbu mnohem méně taktů. Hráči na dechové nástroje mají zase těžší úlohu v tom, že jsou více slyšet a většinou hraje každý z nich samostatný hlas, takže jakýkoliv omyl je snadno rozpoznatelný. Ve smyčcové skupině se díky většímu počtu členů hrajících stejný hlas skryje případná chyba snáze, o to větší je zde však požadavek souhry. Všichni členové skupiny by měli hrát jako jeden.

„...Při poměrování zvučnosti jednotlivých skupin se dospělo k nejpříznivějšímu zvukovému poměru ve středním obsazení při počtech 8 + 8 + 6 + 4 + 3. Tímto zvukovým složením se dosáhne hlasitosti 92 decibelů. Zdvojnásobením počtu hráčů v každé skupině se hlasitost zvýší na 94 decibelů. Zmnožováním počtu smyčců se tedy nedosáhne v podstatě větší síly, změní se však barevná kvalita. Zvuk silně obsazeného smyčcového orchestru je vláčnější, kulatější a spájivější. Počet 16 primů a 16 sekundů je pro housle optimální.

6 Velké německé orchestry mají ještě propracovanější systém funkcí ve skupině. Kromě několika koncertních mistrů a jejich zástupců jsou zde tzv. „předehrávači“ (Vorspieler). Ti mají za úkol na pokyn koncertního mistra předehrát ostatním hráčům dané místo v partu.

Další zvyšování stavů u houslí již nepřináší žádné výraznější zlepšení ani v síle, ani v kvalitě zvuku. Pro úroveň a barvu zvuku je spíše důležitá úroveň hráčů a kvalita jejich nástrojů.“⁷

Všeobecně se za ideální obsazení smyčcových skupin považuje: 16 prvních houslí, 14 druhých houslí, 12 viol, 10 violoncell a 8 kontrabasů.

Právě smyčcům, zejména houslím a violoncellům, je často svěřováno hraní rychlých pasáží. Jsou k tomu nejvhodnějšími nástroji z celého orchestru. Například technika hry na dechové nástroje takovou virtuozitu neumožňuje.

Housle jsou v orchestru nejpočetněji zastoupeným nástrojem. Většinou se počet houslistů pohybuje od 16 do 32. Jsou rozděleni do dvou skupin, z nichž každé je svěřen samostatný part. Někdy v rámci těchto skupin dochází ještě k dělení na více samostatných hlasů, což bývá v notách značeno nápisem *divisi*.

Pokud je hlas v partu rozdělen pouze do dvou samostatných melodických linek, zapisuje se obvykle do jedné osnovy. Koncertní mistr určuje, kdo z hráčů ve skupině bude hrát který hlas. Je zvykem, že hráči sedící vpravo u pultu hrají vrchní hlas, hráči sedící vlevo spodní hlas.

Příklad zápisu divizi



Pokud je melodie rozdělena do více hlasů, dělí se skupina většinou po pultech – první pult hraje nejvyšší hlas, druhý pult druhý nejvyšší atd. Většinou bývá pultů více než předepsaných hlasů, jsou-li zastoupeny všechny, další pult v pořadí hraje opět první melodickou linku, další v pořadí druhou atd. Někdy se místo ve skladbě, kde se vyskytuje *divisi*, vypisuje i do samostatných osnov.

Každá z houslových skupin má v orchestru svou specifickou roli. Prim zpravidla zastává úlohu vedoucího melodického hlasu, zatímco sekund většinou hraje doplňující hlas k hlavní melodii, někdy hlavní melodickou linku primu zdvojuje o oktávu níž. Jindy hrají druhé housle part doprovodného charakteru – různé figury či příznávky. Obecně bývají

⁷ BROŽ, J; KAŇÁK, Z. Základy dirigování. Praha: Panton, 1982. s. 308

primové party obtížnější než sekundové, často jsou psány ve vysokých polohách, bývají choulostivější na intonaci a jsou více slyšet. Existují ale také skladby, kde má sekund obtížnější úlohu než prim. Zatímco první housle hrají jednoduchou melodii, v partu druhých houslí jsou rozložené harmonické výplně s množstvím posuvek a nezpěvných kroků, při jejichž hraní se často nelze vyhnout nepříjemným přechodům přes struny, nezřídka ve značně rychlém tempu. Takovýto hlas sice plní funkci doprovodu, mohlo by se tedy zdát, že není tolik důležitý. Je však nezbytné, aby byl zahrán s naprostou rytmickou přesností a zajišťoval plynulý pulz skladby.

4 Specifika orchestrální hry

4.1 Souhra

Symfonický orchestr bývá tělesem o 50 – 100 členech, kteří mají za pomoci svých hudebních nástrojů společnými silami přeměnit „černé kuličky na notovém papíře“ v umělecký zážitek. To není při tak velkém počtu lidí lehký úkol. Aby orchestr skutečně hrál jako celek, musí zde fungovat dokonalá souhra. Je proto zřejmé, že tempo a agogické změny musí udávat jediný člověk, kterým je dirigent.⁸

Všichni členové orchestru musí bedlivě sledovat dirigenta a zároveň se navzájem poslouchat. Důležitá je souhra všech nástrojových skupin, ale také souhra jednotlivých členů v rámci jedné nástrojové skupiny. Při hře v orchestru musí být hudebník neustále ve střehu, poslouchat ostatní nástrojové skupiny a orientovat se ve struktuře díla. Umění poslouchat je potřebné například v situaci, kdy některá z nástrojových skupin hraje drobné rytmické hodnoty, do kterých se má jiná skupina se svým rytmem zapasovat. Obecně platí zásada, že je třeba respektovat nejmenší hodnoty. Je ale také třeba rozlišovat mezi hlavní melodií a doprovodem. Žádá-li si melodie v zájmu výrazu agogické zhoupnutí, měl by se doprovod přizpůsobit. Hudebník v orchestru by měl také věnovat pozornost tomu, má-li part v unisonu či ve stejném rytmu s jinou nástrojovou skupinou.

Ve smyčcové skupině je veledůležitým faktorem pro souhru jednotnost smyčková. Je na koncertním mistrovi, aby určil, jak velkou částí smyčce se bude to či ono místo hrát, zda na žabce či blíže ke špičce, zda má zůstat smyčec na struně nebo odskakovat.

Mezi hudebníky je rozšířen vtip: „Víte, jaký je rozdíl mezi prvním a posledním pultem houslí? - Půl doby a půl tónu.“ v praxi může velice snadno dojít k tomu, že se tento vtip stává skutečností, pokud se hráči vzhledem k akustickým podmínkám špatně slyší a nesledují dostatečně dirigenta. Tendence zadních pultů hrát pozdě se objevuje v mnoha orchestrech. Je to jev daný skutečností, že hráči u zadních pultů nemají tak dobrý vizuální kontakt s dirigentem. Zatímco hudebníci, kteří sedí u předních pultů mohou sledovat očima

⁸ Pokud se hraje se sólistou, dirigent ho poslouchá a řídí se podle něj. Pokud se dirigentova představa neshoduje se sólistovou interpretací, má dirigent právo sólistu usměrnit. Měl by tak však učinit již v průběhu zkoušek, aby se vytvořilo pojetí vyhovující oběma stranám, na koncertě by se vždy měl orchestr přizpůsobit sólistovi.

part a zároveň dirigenta periferním viděním, ti, kteří sedí vzadu, musí odvracet zrak od notového materiálu. To je může lehce dezorientovat a způsobovat, že nastupují opatrně. Je tedy nutné, aby si houslista sedící vzadu byl této tendence vědom a dal si na ni pozor.

Velice choulostivou problematikou bývá nástup po době – po osminové či šestnáctinové pomlce, o to choulostivější, následují-li pak rychlé hodnoty. Většinou mají hudebníci tendenci nastoupit pozdě a toto zpoždění se instinktivně snaží vyrovnat v průběhu několika prvních tónů, takže tempo zakolísá a vzniká rytmický chaos. Aby smyčcová skupina v takovýchto případech byla jednotná, osvědčuje se, připraví-li si hráči během pomlky smyčec na strunu.

Podobně jako v předchozím případě, činí občas problémy, je-li melodie rozdělena mezi jednotlivé skupiny, které si ji mají plynule předávat. Velice důležitá je zde návaznost. Pomáhá, když hráči vnímají melodickou linku jako jednolitý celek a chápou svůj part v kontextu ostatních.

Vyskytne-li se v partu tečkovaný rytmus, hrává se někdy pod smykem, tedy hodnota s tečkou i krátká hodnota se zahrají stejným směrem tahu, jen se mezi nimi smyčec pozastaví. v některých případech je ale vyžadováno hrát každou notu na nový smyk. Protože by zde došlo k nepoměru, kdy na delší notu by houslista spotřeboval více tahu smyku než na krátkou, využívá se často následujícího řešení: Tečkovaná hodnota se nedodrží až do konce a ve vzniklé pauzičce houslista vrátí smyčec blíže k žabce.

4.2 Intonace

Intonace v orchestru má svá specifika. Obecně s ní mívají problémy spíš dechové nástroje, smyčcové totiž hrají ve skupině a mírné odchylky v ladění jednotlivých členů se spojí a vytvářejí typickou barvu orchestrálního zvuku a dojem množství hudebníků. Tyto rozdíly ale pochopitelně nesmějí přesahovat určitý limit. Obtížnost ladění v orchestru spočívá v tom, že hráči se ve skupině dalších nástrojů špatně slyší.

Je důležité, aby se orchestr před hraním pečlivě naladil, většinou se ladí a^1 na 442 nebo 443 Hz⁹. Komorní a udává první hobojsista, zvuk hoboje je totiž dostatečně konkrétní a pro tento účel vhodný. Různé orchestry ladí různým způsobem, většinou je tón udán nejméně dvakrát, jednou pro dechové nástroje, jednou pro smyčcové. Pokud v obsazení

9 Některé orchestry používají dokonce ještě vyšší ladění, například Česká filharmonie ladí na 445 HZ.

Takové ladění vytváří specifický charakter zvuku, zní poměrně ostře a suše.

momentálně hoboj není přítomen, může a^1 udat koncertní mistr. Je-li na programu skladba s varhanami, klavírem či jiným nástrojem, který se nemůže přiladit, ladí se orchestr podle tohoto nástroje.

Naladění před hraním ale není zárukou úspěchu, protože během hry dochází k zahřívání nástrojů, což vede u dechů k tomu, že se jejich ladění zvyšuje, naproti tomu u smyčců klesá. v praxi často orchestry ladí ve výsledku výš, protože hráči na smyčcové nástroje již při počátečním ladění preventivně intonaci zvyšují a v průběhu hraní se mohou snáze přizpůsobit dechům, nežli by tomu bylo naopak. Někdy se rozdíl projeví, mají-li například housle v partu notu g , která vychází na nejnižší prázdnou strunu a nelze ji tedy hrát jiným hmatem. Tato nota pak bývá v porovnání s ostatním hraním příliš nízko.

Intonaci smyčcové skupiny také ovlivňuje použití vibráta. Pokud se v partu objeví intonačně choulostivé místo, je lépe rozkmit vibráta omezit, aby tón byl konkrétnější a členové skupiny se mohli k sobě navzájem lépe přiladit.

Pokud je třeba vyladit melodii v čistých oktávách mezi jednotlivými skupinami, často například mezi primem a sekundem, osvědčuje se, aby spodní hlas byl oproti vrchnímu hrán v trochu silnější dynamice. Nižší linka bývá zpravidla snáze hratelná, což zaručuje lepší intonační jistotu a navíc vrchní hlas, který tvoří konturu, je sám o sobě průrazný, takže se prosadí.

4.3 Dynamika

Symfonický orchestr je mezi všemi ostatními druhy hudebních těles jedinečný svými barevnými a dynamickými možnostmi. Je schopen vyloudit obrovskou škálu zvuků, od sotva zratelného houslového tremola v pianissimu přes měkké harmonie lesních rohů, břeskne fanfáry trubek a trombónů až k mohutnému fortissimu všech nástrojových skupin.

Dynamika v orchestru úzce souvisí s instrumentací. Některé nástroje mají dynamický rozsah větší, některé menší. Záleží na instrumentačních schopnostech skladatele, jak nápaditě s těmito možnostmi naloží.

Mladý hudebník, jde-li hrát do orchestru, by si měl dát pozor, aby se nenechal okolím strhnout k „forzírování“ - hraní za použití příliš velké síly, která nemá kýžený dopad na intenzitu zvuku, nýbrž se negativně podepíše na tónové kvalitě a zbytečně hráče vyčerpává.

Některým skladbám je potřeba, co se dynamiky týče, věnovat zvýšenou pozornost. Typickým příkladem takových skladeb jsou symfonie Ludviga van Beethovena, ve kterých se často objevují náhlé dynamické zvraty v podobě *subito forte* či *subito piano*. Jejich cílem je překvapit posluchače, ovšem není žádoucí, aby měly podobný účinek i na interpreta. v některých skladbách se objevuje princip fugy. Ten efektně vyzní jen tehdy, pokud jsou zřetelně slyšet nástupy jednotlivých hlasů. Pro každého člena orchestru to znamená, že hlavu tématu hraje výrazně a poté se okamžitě stáhne do nižší dynamiky, aby téma mohlo vyznít v dalších hlasech. Další postřeh z praxe se týká orchestrálních doprovodů. Pokud orchestr doprovází sólistu, měl by každý člen hrát v takové dynamice, aby slyšel sólovou linku. Jedině tak nebude orchestr sólistu překrývat.

4.4 Hra z listu

Pro orchestrálního hráče je užitečné, pokud ovládá schopnost hrát z listu. Některé orchestry dokonce hru z listu vyžadují u konkurzů. Nutno ale dodat, že není-li hráč v této dovednosti příliš zběhlý, nemělo by to při výkonu jeho profese vadit, protože již na první zkoušce by měl mít party řádně nacvičené z domova. Někdy ovšem nastane situace, kdy není domácí příprava možná. Ať už nejsou včas dodány noty nebo nastane změna programu či musí hráč nečekaně zaskočit za nemocného kolegu.

Někteří lidé mají ke hře z listu lepší vrozené předpoklady než jiní. Je ale pravdou, že se dá tato dovednost dobře vycvičit. Praxí hráč trénuje postřeh a reflexy, naučí se číst nikoliv jednotlivé noty, ale celé jejich skupiny. Pokud se například vyskytuje v notách „g-h-d“, nechte je hráč jako samostatné tónové výšky, ale jako rozložený vzestupný kvintakord. Stejně tak rytmický zápis začne vnímat globálně, takže se nesoustředí na jednotlivé doby, ale dopočítává, aby hodnoty správně zapasoval v daném taktu¹⁰. Při hře z listu je nezbytně nutné číst dopředu. To znamená, že hudebník musí být očima v partu stále o pár tónů napřed oproti místu, které právě hraje. Věcí, které z partu musí vyčíst je mnoho: výška tónu, rytmus, případně agogické změny, dynamika, artikulace a u smyčcových nástrojů ještě směr smyku. Všechny tyto výrazové prostředky nelze vnímat odděleně, je potřeba vidět v nich komplexní celek. Orchestrální hráč navíc musí neustále sledovat dirigenta. Takže i když je hudebník sebelepší „listař“, obtížné party z listu hrát zkrátka nelze.

¹⁰ Toto neplatí u skladeb, kde se střídají takty. Pokud má téměř každý takt jiné taktové označení než předchozí, je naopak výhodnější nebrat v úvahu taktové čáry a číst rytmus po jednotlivých dobách.

5 Náplň práce houslisty v orchestru

Vedení orchestru se stará o sestavení plánu koncertů a zkoušek. Předběžný plán na každý měsíc bývá k dispozici zpravidla několik měsíců předem, může v něm ale docházet ještě ke změnám. Koncem každého kalendářního měsíce bývá zveřejněn definitivní rozpis zkoušek a koncertů na měsíc následující.

Zaměstnavatelem stanovený časový blok, ve kterém orchestr zkouší, se nazývá frekvence. Zpravidla trvá asi čtyři hodiny včetně několika pauz a v jednom dni se uskuteční jedna až dvě, dle rozpisu zkoušek.

Na jeden koncert většinou připadá tři až pět frekvencí. Četnost koncertů bývá různá, zpravidla se jich hraje v průměru 5 – 10 za měsíc.¹¹

5.1 Domácí příprava

Pro práci na zkoušce orchestru je nezbytné, aby každý z hudebníků dobře ovládal svůj part, aby s ním neměl technické obtíže a zároveň byl schopen se v něm rychle orientovat. Musí mít materiál natolik připravený, aby mohl sledovat dirigenta, plnit jeho požadavky a soustředit se na skladbu jako celek. To by nebylo možné bez důkladné domácí přípravy.

5.1.1 Studium nových partů

Členové orchestru mají možnost půjčit si party domů, měli by tak učinit s dostatečným časovým předstihem úměrným obtížnosti skladby. Je velice užitečné seznámit se se skladbou prostřednictvím poslechu, při dnešních technických možnostech, kdy lze využít například internet, není problém si vyhledat množství nahrávek. Ať už s nahrávkou nebo bez ní, měl by si hudebník part informativně projít od začátku do konce, zjistit, kde jsou technicky obtížná místa, kde je part exponován, kde jsou jen podružné doprovody. To by mu mělo napovědět, na které úseky se během cvičení zaměřit a kterým stačí věnovat méně péče. Místa, která jsou náročná z hlediska souhry, se samozřejmě musí vycvičit až na zkoušce v kontextu ostatních hlasů. Je nutné, aby byl každý člen jistý ve svém partu, co se týče všech hudebních složek, zejména rytmu.

¹¹ Tento údaj se týká českých poměrů. Pro většinu amerických orchestrů jsou například běžným standardem dvě zkoušky a čtyři koncerty do týdne. Vídeňská filharmonie zase odehraje ročně asi 300 oper a 80 koncertů.

Největším problémem cvičení nových partů je, že aktuální repertoár orchestru se rychle obměňuje, z čehož pro hudebníka plyne omezená doba přípravy. Člen orchestru musí nastudovat například každý týden nový program o délce jedné a půl hodiny. Takový program může být sestaven například z orchestrální přede hry, instrumentálního koncertu a symfonie. Pro nezkušeného člena je to obtížný úkol, po letech praxe už hudebník mnoho děl pře hrál a nemusí již na jejich přípravu vynakládat takové úsilí, stačí připomene-li si obtížná místa.

Některé typy skladeb kladou větší nároky na přípravu nežli jiné. Pro orchestr exponované party se objevují zejména v symfoniích, přede hrách, symfonických básních. Díla, která jsou psána pro sólistu a orchestr, bývají jednodušší, neboť orchestr zastává doprovodnou funkci. Neznamená to, že by se v nich nevyskytovala obtížná místa. Není ale nutné (a z časových důvodů ani možné) cvičit party celé, stačí z nich vybrat části.

5.1.2 Tvorba prstokladů

K nastudování příslušného partu patří také problematika tvorby prstokladů. Do not by hráči neměli vpisovat čísla označující prstoklad už jen z toho důvodu, že u pultu sedí dva, přičemž každý z nich může v daném hudebním úseku užívat prstoklad rozdílný. Ačkoli si každý houslista během své praxe více či méně vytvoří schopnost tvořit prstoklady takříkajíc „za pochodu“, některé party jsou bez promyšleného prstokladu nehratelné. Každý by si měl prstoklad vymyslet a nacvičit během domácí přípravy a pamatovat si ho, ve výjimečných případech je možné ho (po domluvě s kolegou u pultu) do partu poznamenat.

Ačkoliv každý houslista v závislosti na svých předchozích zkušenostech a fyziologických předpokladech preferuje trochu jiný typ prstokladů, existuje několik zásad, podle kterých by se měly vytvářet prstoklady při hře v orchestru. Je nutné si uvědomit, že v orchestru nemá hráč příliš velkou možnost sluchové kontroly. Vyplatí se proto hrát takovým prstokladem, který nevyžaduje velké posuny ruky na hmatníku. Pokud je to možné, měl by houslista zvolit prstoklad bez zbytečných výměn poloh. Obzvláště v rychlých pasážích se vyplácí, střídá-li houslista polohy co nejméně. Pokud se ale hrají rychlé pasáže pod legátem a s mnoha přechody přes struny, je naopak výhodnější upřednostnit pohodlí pravé ruky a zvolit takový prstoklad, který změny strun co nejvíce eliminuje. Ideální je, pokud je fráze pod obloučkem hrána na jedné struně. Výhodné je také

využívat přehmatů a podhmatů – v orchestru houslista obzvláště využije přehmat čtvrtým prstem například při hře akordických rozkladů. Pomocí přehmatu levá ruka pokryje rozmezí čisté kvinty bez nutnosti přechodu přes strunu. Užitečný je též hmat prstokladové oktávy. Plynulý pohyb levé ruky na hmatníku mohou také usnadnit půltónové výměny. Využijeme-li půltónového postupu v melodii a zahrajeme-li ho jedním prstem, přesuneme se do sousední polohy bez námahy a s dostatečnou intonační oporou. Další užitečná zásada zní: výměny do vzdálenějších poloh bychom měli provádět s dobou. Tak se budou snáze hrát a budou méně slyšitelné.

Při tvorbě prstokladů v houslových orchestrálních partech je mnohdy výhodné využívat druhou a čtvrtou polohu. Druhá poloha se znamenitě hodí například pro hru stupnicových a akordových postupů v tónině C dur a c moll. Díky jejímu užití je houslista schopen zahrát škálu od c^2 do c^3 s pomocí jediného přechodu přes strunu. Celý první tetrchord vychází na 1. - 4. prst na struně *a*, druhý tetrachord na tytéž prsty na struně *e*.

5.1.3 Tvorba smyků

Aby smyčcová skupina byla zvukově i opticky sjednocená, ustálilo se, že všichni její členové dodržují stejný směr smyku. Průkopníkem jednotných tahů smyku byl již barokní skladatel J. B. Lully, který vedl na dvoře Ludvíka XIV. smyčcový orchestr.

V orchestru je důležité nejen to, kterým směrem danou notu táhnout, ale i jakou částí smyčce hrát, jak dlouhými tahy, kdy smyčec držet při struně a kdy ho nechat odskočit. To totiž zásadně ovlivňuje souhru ve skupině. Tyto smyčkové pokyny většinou nelze vyčíst z partu, určuje je koncertní mistr podle svého vlastního uvážení. v některých případech je musí přizpůsobit představě dirigenta, má-li ten jiný názor. Většinou ale dirigent vysloví pouze požadavek, jak má daný hudební úsek znít, a v závislosti na tom koncertní mistr určí smyk. Různé typy smyků, jako je spiccato, détaché, martelé, ricochet apod. se používají také s přihlédnutím ke slohu, ve kterém vznikla daná skladba. Jiný typ smyku se uplatňuje například pro klasicistní skladby, jiný pro barokní atd.

Koncertní mistr má za úkol ve spolupráci s ostatními vedoucími hráči smyčcových skupin vypracovat smyčkové záležitosti v každé studované skladbě ještě před první zkouškou a tutti hráči by si měli značky smyků opsat do svých partů. v praxi se ale často stává, že se smyky hojně upravují i během zkoušek.

Obecně se smyk od žabky uplatňuje ke hře na těžkou dobu, smyk od špičky zase na lehkou. Crescendo se lépe hraje směrem od špičky k žabce, u žabky je totiž váha smyčce větší a houslista nemusí vyvíjet na prut takový tlak. Tahem od žabky ke špičce se zase přirozeněji dosáhne decrescenda.

5.1.4 Udržování nástrojové techniky

Domácí příprava profesionálních hudebníků hrajících v orchestru se neomezuje pouze na studium nových partů. Je důležité, aby všichni členové orchestru dále udržovali na vysoké úrovni svoji nástrojovou techniku, která by jinak velice rychle upadala. v orchestru se totiž hudebník špatně slyší, nemá proto dobrou možnost sluchové kontroly intonace a kvality tónu. Navíc má tendenci hrát zbytečně silně - „forzírovat“. U houslistů a violistů také hrozí nebezpečí zdeformování návyků držení nástroje, ke kterému přispívá skutečnost, že při hře musí sedět¹². Na to všechno je nutno pamatovat. Před každou zkouškou by se měl houslista důkladně rozehrát a poté co přijde z práce domů a trochu si odpočine, měl by ještě alespoň hodinu věnovat udržování techniky pravé i levé ruky, osvědčeným způsobem je například cvičení stupnic a akordů na různé smyčkové varianty.

5.2 Zkoušky

Orchestr secvičuje program na zkouškách. Na každý koncert připadá určitý počet zkoušek, zpravidla tři až pět, z čehož jedna zkouška je generální. Ta se koná v den koncertu a program by se na ní měl již přehrát ve finální podobě. Dirigent nebo vedoucí členové jednotlivých nástrojových skupin mohou také vyhlásit dělenou zkoušku, na které skladbu zkouší pouze určité nástrojové skupiny. Nejčastěji zvlášť smyčce a zvlášť dechové nástroje s bicími. Posledním typem je zkouška akustická, tzv. „sedačka“, koná se tehdy, je-li potřeba vyzkoušet zvukové a prostorové podmínky sálu, na který orchestr není zvyklý. Trvá okolo 30 minut, nepřehrává se na ní celý program, pouze jeho části.

5.2.1 Průběh zkoušky

Členové orchestru by měli dorazit na zkoušku nejpozději půl hodiny před jejím začátkem, aby se rozehráli. Těsně před tím, než zkouška začne, se orchestr naladí. Poté předstoupí dirigent, který má průběh celé zkoušky ve své režii. Většinou hned na začátku

¹² Více viz v kapitole 5.4.2

řekne, které skladby bude zkoušet a v jakém pořadí. Zpravidla se zkouší od nejtěžšího ke snazšímu, aby bylo více času na zažití obtížných děl. Při určování pořadí skladeb na zkoušce také hraje roli jejich obsazení. Pokud se hraje skladba, ve které nejsou obsazeny všechny nástrojové skupiny, měla by se zkoušet na konci zkoušky, aby hudebníci, kteří ve skladbě nehrají, mohli odejít dříve. Případně takové dílo může být zařazeno i na začátku zkoušky, hudebníci by s tím ale měli být obeznámeni předem, aby ti, co nehrají, přišli později a nemuseli čekat.

Je-li na programu dílo, se kterým se orchestr dosud nesešel, bývá zvykem, že dirigent toto dílo stručně představí, sdělí pár informací o jeho historii, hudebním obsahu atd.

Postup práce každého dirigenta je individuální a různí se také podle toho, jaká skladba se secvičuje. Většinou se dílo nejdříve přehraje od začátku do konce, aby si o něm všichni udělali představu a aby se zjistilo, co činí největší obtíže. Pak se zkouší opět od začátku, ale důkladněji, to už dirigent zastavuje, vrací různá místa a vyslovuje požadavky. Dirigent musí mít o díle jasnou konkrétní představu, ta je cílem, kterého se snaží s orchestrem dosáhnout. Měl by ošetřit všechny složky provedení skladby. Správnost textu, souhru, frázování, intonaci, zvukovou vyváženost, stylové pojetí i výrazovou složku.

Některým dílům je třeba se věnovat podrobně již od první zkoušky a naopak třeba z jednodušších doprovodů se často jen přehrají tutti místa a zbytek se zkouší teprve se sólistou, který bývá přítomen až na několika posledních zkouškách nebo dokonce až na zkoušce generální. Nejobtížnější je nácvič nových soudobých skladeb, které nebyly dosud premiérovány ani nahrány. Dirigent a hudebníci v orchestru si musejí sami kompletně vytvořit pojetí díla a zvukovou představu o něm. Zkouška se často zdrží opravováním chyb a nesrovnalostí v partech a navíc hudební náplň nebývá intuitivní, takže bývají party obtížně hratelné.

5.3 Koncerty

Dramaturgii koncertů sestavuje šéfdirigent ve spolupráci s uměleckou radou. Při plánování musí brát v potaz různá hlediska od obsazení skladeb po jejich délku. Musí také dobře uvážit uměleckou vyspělost orchestru, aby nenaplánoval skladbu příliš obtížnou, kterou by těleso nezvládlo kvalitně nastudovat.

Obvyklá délka koncertu je přibližně hodina a půl, hudební produkce bývá přestávkou rozdělena do dvou polovin. Program bývá sestaven různě, nejčastěji se na začátek zařazuje skladba menších rozměrů, jako orchestrální předehra, která publikum vhodně naladí na poslech a uvede do soustředění. Pak může následovat třeba instrumentální koncert a po přestávce symfonie nebo orchestrální svita. Při tvorbě programu je vhodné dbát na to, aby koncert gradoval, nejzávažnější a nejpočetněji obsazená díla bývají uváděna jako poslední, aby co nejlépe zapůsobila. Po jejich dohrání by měl být posluchačům ponechán prostor pro doznění dojmů, zařazení další skladby do programu by tedy nebylo vhodné.

Jiným příkladem koncertního programu může být uvedení celovečerního díla, například oratoria, kantáty, rekviev. Takový koncert se obvykle hrává bez přestávky.

5.3.1 Typy koncertů

Koncertní činnost symfonického orchestru sestává jednak z koncertů v místě stálého působiště orchestru a jednak ze zájezdové činnosti.

Stěžejní jsou pro orchestr koncerty abonentní, ty jsou pořádány v místě působiště během koncertní sezóny. Zpravidla se konají dva až čtyři do měsíce a jsou rozděleny do různých cyklů, buďto tématicky nebo podle času konání atp. Obvykle větší část těchto koncertů řídí šéfdirigent, na ostatní jsou zvaní hostující dirigenti.

Kromě pravidelných abonentních koncertů se mohou konat také koncerty mimořádné, k výročí narození či úmrtí některé umělecké osobnosti, ku příležitosti festivalu, státního svátku atd.

Orchestry působící v lázeňských městech obvykle během letní sezóny hrávají koncerty kolonádní konané venku - v parcích či na promenádách. Na těchto koncertech je uváděn většinou odlehčený repertoár typu valčíků Johanna Strausse a arií z různých oper a operet.

V místě svého působiště orchestr také zpravidla pořádá několikrát za sezónu koncerty výchovné, ty jsou určeny pro školní mládež a konají se v průběhu dopoledne. Délka koncertů i repertoár jsou přizpůsobeny dětskému vnímání, hrají se ukázky posluchačsky atraktivních skladeb, které bývají proloženy výkladem dirigenta. Koncerty pro mladší žáky často mívají dějovou linii a nezřídka se na nich dirigent i hudebníci objevují například v pohádkových kostýmech. Žáci na tyto koncerty chodí za doprovodu

svých učitelů v době vyučování a účast na nich mají povinnou. Tento systém bohužel trochu ubírá na efektivnosti koncertů, zejména starší žáci mívají pocit, že je jim vážná hudba vnucována a odezva tak nebývá příliš dobrá.

Symfonické orchestry hrají také mimo své stálé působiště. Vyjíždějí často na zájezdy tuzemské či zahraniční. Jejich četnost závisí na manažerských schopnostech vedení orchestru. Některé koncertní příležitosti mohou vyžadovat velmi vysokou uměleckou úroveň (je-li například orchestr pozván, aby se prezentoval v rámci prestižního kulturního festivalu). Některé mohou být méně náročné na kvalitu a sledují spíše ekonomická hlediska, to je třeba případ koncertů, sjednaných uměleckými agenturami, které si orchestr „najmou“ k provedení konkrétního komerčně zaměřeného repertoáru. z existenčních důvodů jsou bohužel dnes některé orchestry nuceny přijímat i takovéto pracovní příležitosti.

Cestování je nedílnou součástí povolání hudebníka. Na menší vzdálenost orchestry cestují pronajatým autobusem, jen dlouhé cesty se realizují letecky. Před každou cestou je stanoven vedoucí zájezdu – většinou to bývá tajemník orchestru. Ten má pak za úkol dohlížet na organizační záležitosti týkající se dopravy, ubytování atd.

Mohlo by se zdát, že díky své profesi se členové orchestru „podívají do světa“. Pravdou ovšem je, že takové zájezdy, během kterých mají hudebníci čas třeba na procházku po pamětihodnostech, jsou dnes spíše ojedinělé. Praxe je většinou taková, že orchestr se po příjezdu ubytuje v hotelu, odkud se autobusem přesune na místo konání koncertu na zkoušku a samotný koncert. Po odehrání koncertu se hudebníci vrací do hotelu, odkud druhý den hned dopoledne vyjíždějí na místo konání koncertu dalšího. Často hudebník za celý zájezd vidí v podstatě jen autobus, koncertní sál a jeho bezprostřední okolí, hotel, opět autobus a tak stále dokola. Je to stereotypní a po všech stránkách vyčerpávající, jenže z hlediska úspory finančních prostředků to je výhodné.

5.3.2 Průběh koncertu

Profesionální hudebník by měl kromě svého nástroje ovládat také pravidla, jak se chovat na pódiu. Existují určité zásady, jak orchestr nastupuje, jak se chová v průběhu koncertu, jak odchází z jeviště. Tyto úkony se řídí buďto určitým ustáleným pořadím nebo hierarchií mezi umělci.

Členové orchestru by měli být před koncertem včas na místě, aby se připravili, převlékli do koncertního oblečení¹³, naladili a rozehráli. Zhruba deset minut před začátkem koncertu by se měli shromáždit v zákulisí a čekat na pokyn osoby zodpovědné za průběh akce, nejčastěji tajemníka orchestru. Po tomto pokynu orchestr nastupuje na jeviště.

Pokud to koncertní prostor umožňuje, přichází orchestr na jeviště ze dvou stran, ti hráči, kteří sedí z pohledu diváka vlevo, přicházejí a zleva přivádí je koncertní mistr, hráči sedící vpravo naopak nastupují zprava za koncertním mistrem violoncell. Když orchestr nastoupí a všichni členové se usadí na svá místa, naladí se. Naladěný orchestr pak v tichosti čeká na příchod dirigenta. v momentě, kdy dirigent přichází, orchestr vstane, dirigent se ukloní publiku, podá si ruku s koncertním mistrem a gestem dá hudebníkům pokyn k usazení. Pozvedne taktovku, orchestr se připraví a hudební produkce začíná.

Po jednotlivých skladbách (nikoliv větách) by měl následovat potlesk publika. Dirigent se zpravidla po dohrání skladby ukloní, postaví orchestr a opustí pódium. Na pokyn koncertního mistra se orchestr usadí a vyčká na opětovný příchod dirigenta. Ten se na pódium vrací buďto aby se znovu uklonil, nebo aby zahájil další skladbu programu.

Pokud s orchestrem hraje sólista, přichází na jeviště (a také z něj odchází) společně s dirigentem, většinou se také vítá s orchestrem podáním ruky koncertnímu mistrovi. Sólista má podle hierarchie přednost, jde tedy vždy před dirigentem. Chce-li sólista přidávat, přichází na pódium již bez dirigenta. Zahraje přídavek, přičemž členové orchestru stále sedí na svých místech.

Bývá zvykem, že se na konci hudební produkce předá květina sólistům a dirigentovi, tento úkol bývá svěřen někomu ze zřízenců.

Při ovacích publika mohou také hráči orchestru projevovat kladné dojmy z koncertu. Protože většina z nich drží v ruce nástroj, činí tak nikoli klasickým potleskem, ale například pleskáním ruky o korpus nástroje. Členové smyčcových skupin někdy také klapou svými smyčci o notové pulty. Tento způsob projevu však nemůžeme doporučit, neboť se jím smyčec ničí.

Následuje-li přestávka nebo konec koncertu, odvádí koncertní mistr orchestr z pódia. Měl by k tomu vystihnout správný okamžik. Nepůsobí dobře, opouští-li orchestr pódium až po úplném odeznění potlesku, dokud ale publikum aplauduje, chodí se dirigent klanět. Někteří dirigenti se mohou dokonce cítit dotčeni, jsou-li předčasným odchodem

13 Viz v kapitole 5.4.7

hudebníků z jeviště „okradeni“ o potlesk. Ideální okamžik k opuštění jeviště tedy nastává v momentě, kdy aplaus obecenstva již začíná slábnout. Než opustí orchestr pódium, je slušností, zavřou-li členové orchestru desky s notami na svých pultech. Bývá zvykem, že si hudebníci hrající spolu u jednoho pultu poděkují za spolupráci podáním ruky.

5.4 Ergonomické aspekty

Hudba je krásný, ušlechtilý obor lidské činnosti, povolání hudebníka však má i svá úskalí. Jsou jimi například zatížení sluchu, zraku, pohybového aparátu, psychiky. Časté cestování a nepravidelná pracovní doba, kdy největší výkony musí hudebníci podávat zpravidla ve večerních hodinách, navíc narušují přirozený biorytmus.

5.4.1 Fyzické zatížení

Ačkoliv se to na první pohled nezdá, je hra v orchestru velice fyzicky náročná a velké procento hudebníků trpí různými neduhy z povolání. Hráč na nástroj je nucen setrávat dlouhé hodiny v nepřírozené, často asymetrické, poloze, což vede k nejrůznějším problémům. Již od studií si hudebník vytváří určité pohybové stereotypy, které ho pak provázejí v průběhu jeho kariéry. Je nesmírně důležité, naučit se hrát na nástroj tak, aby byl pohybový aparát co nejméně zatížen, ale zároveň bylo dosaženo optimální zvukové kvality a technické zručnosti. A ani tak není zaručeno, že se hudebník potíží vyhne. Zejména nástroje jako housle, viola či na příčná flétna vyžadují takové držení, které způsobuje specifickou jednostrannou zátěž určitých tělesných partií. Rozhodujícím hlediskem je fakt, že profesionální hudebníci (jak sólisté, tak orchestrální hráči) jsou zátěži vystaveni dlouhodobě, několik hodin denně. Nejčastějšími projevy této zátěže jsou pak problémy jako: bolesti páteře, přílišné napětí svalů ramenního pletence, záněty kloubů a šlach, úžinové syndromy (syndrom karpálního a kubitálního tunelu), kožní otlaky a záněty. Jedinou možností, jak zdravotním komplikacím zamezit, je věnovat se prevenci a kompenzačním cvičením. Existuje dokonce specializovaný vědní obor hudební fyziologie a fyzioterapie, který se touto problematikou zabývá.

5.4.2 Sezení při hře na housle

Budeme-li tuto problematiku nazírat z pohledu houslisty, naskytá se nám poznatek, že je rozdíl hrát na housle sólově a v orchestru. Jedna z odlišností spočívá v tom, že

zatímco sólista hraje zpravidla ve stoje a má relativně velkou volnost pohybu horní části těla, orchestrální hráč při hře sedí. Nutnost vidět na noty i na dirigenta a zároveň nepřekážet kolegům ho fixuje v jedné poloze, kterou během hraní nemá možnost příliš přizpůsobovat. Některá pódia nejsou dostatečně velká a členové orchestru se musí omezovat, co se týče nároků na prostor. v houslové skupině mívají spoluhráči u pultu problém, aby si navzájem nebránili v tahu smyčce či hlavou houslí nezakrývali pohled na noty. Může se stát, že si hráč vinou permanentního nedostatku místa zdeformuje technické návyky, jako je rovný tah smyčce, vodorovný sklon houslí při hře atp. Navíc toto nepohodlné sezení uspíší nástup různých neduhů pohybového aparátu.

Pro orchestrálního hráče je nezbytné, aby se naučil správně sedět. Pozice sedícího houslisty vypadá zhruba tak, že váha se přenáší na sedací část těla a na stehna, pasivnější role nohou je vyrovnávána větší ohebností pasu. Pozice nohou se liší individuálně, většinou bývají obě před židlí v mírném rozkročení, někdy se pravá noha umísťuje bokem, vedle židle. Tuto záležitost u žen komplikuje koncertní oblečení takovouto pozici neumožňující (hrají-li v sukních či šatech). Židle by měla mít takovou výšku, aby umožňovala ohyb v kolenou v pravém úhlu a taktéž kolmý sklon trupu vůči rovině stehen. Při dlouhotrvajícím sezení je žádoucí, aby se páteř opírala o opěradlo, ovšem při zachování volnosti lopatek a ramen. k tomu by byla zapotřebí speciální židle s nízkým opěradlem.¹⁴

5.4.3 Prevence

K tomu, aby se dopad jednostranné zátěže na organismus co nejméně projevoval, je zapotřebí věnovat se prevenci. Především je nutné dobře si rozvrhnout síly. Na dlouhých zkouškách by se měl hráč v zájmu vlastního zdraví trochu šetřit a nehrát naplno. Plné nasazení je nezbytné až na koncertě. Některé programy jsou natolik „dřivé“, že i po samotném jejich přehrání je orchestr fyzicky vyčerpán, natož pak, má-li během zkoušek některá místa neustále vracet a opakovat. Pro hráče na smyčcové nástroje jsou náročné například plochy tremola ve fortissimu, ale i doprovodné party v osminových hodnotách hrané spiccatoem ve slabé dynamice, kdy celá váha smyčce spočívá v pravé ruce hudebníka, který nemá možnost ulehčit si námahu položením žíní na strunu.

14 Zpracováno podle: FOLTÝN, Jaroslav. *Metodika houslové hry a její současné vývojové směry*. 1. vyd. Praha: Arco Iris, 1994, Edice Pražské konzervatoře. s. 126

V rámci prevence je také nezbytné, aby se hudebník ve svém volném čase věnoval pravidelnému tělesnému cvičení a kompenzoval jednostrannou zátěž způsobenou hrou na nástroj. Doporučuje se jóga, plavání, aerobní cvičení, cyklistika, tanec, ale účel splní i jakýkoliv jiný způsob pohybu, například práce na zahradě.

5.4.4 Sluch a zrak

Dlouhodobé zátěži je vystaven nejen pohybový aparát, ale také sluch a zrak. Vzhledem ke své hlučnosti je práce v orchestru zařazena v II. bezpečnostní třídě. Členové orchestru mají povinnost se podrobovat pravidelným lékařským kontrolám sluchu. Nedoslýchavost vzniklá opotřebením sluchu či tinnitus (pískání v uších) nebývá u profesionálních hudebníků ničím ojedinělým.

Zrak hudebníka je namáhán především neustálým sledováním notového partu. Velkou roli zde sehrává kvalita osvětlení v sále či zkušebně. Na pódiiích bývá častým problémem seřídit osvětlovací techniku tak, aby reflektory osvětlující jeviště neoslňovaly hudebníky, ale zároveň aby měl orchestr dostatek světla na čtení not. Některé koncertní programy (většinou se jedná o představení popularizujícího charakteru, která jsou založena z velké části na vizuálním dojmu) bývají doprovázeny různými světelnými či pyrotechnickými efekty a přílišné osvětlení na scéně by působilo rušivě. v takových případech se na notové pulty všech členů orchestru připevní malé lampičky, které osvětlují noty. Nutno však podotknout, že hrát z takto chabě osvětleného partu není nic příjemného.

5.4.5 Práce za zhoršených podmínek

Hudebník musí být připraven i na práci ve zhoršených podmínkách, například při hraní venku. Zejména orchestry v lázeňských městech hrají přes léto kolonádní koncerty. Za deště se většinou koncerty nekonají, ale často se orchestr musí potýkat třeba s větrným počasím. Pro tyto případy je užitečné, má-li člen orchestru s sebou několik kolíčků na prádlo, kterými přichytí k pultu noty, aby mu během produkce nelétaly.

Dalším příkladem hudební produkce v nepříznivých podmínkách jsou koncerty v různých kostelech či chrámech, kde bývá, hlavně v zimě, velmi nízká teplota. Bývá zde v zásadě nemožné orchestr naladit a navíc je omezena schopnost hudebníků hrát rychlé pasáže. Duchovní vokálně-instrumentální díla, která se v takovýchto prostorách uvádějí

nejčastěji, sice bývají (i s ohledem na kostelní akustiku) komponována v pomalejším charakteru, ovšem není to pravidlem.

5.4.6 Psychika

Povolání umělce klade nároky také na psychickou stránku. Hudebníci jsou vystaveni mnoha stresovým faktorům.

V některých orchestrech panuje vypjatá atmosféra již během zkoušek, velký vliv má osobnost dirigenta a mezilidské vztahy na pracovišti. Výkony každého člena orchestru jsou nepřetržitě hodnoceny jednak kolegy a dirigentem, jednak publikem. Hudebník je tedy často nucen čelit kritice a konkurenčnímu prostředí.

Na koncertech se umělci potýkají s trémou. Ta je na jednu stranu v malé míře prospěšná, protože je může vybičovat k lepším výkonům, pokud je ale chronická, může se stát pro hudebníka naopak velkou překážkou. Většina orchestrálních umělců si během několika let praxe na vystupování před publikem zvykne, i tak ale během každého koncertu určitou nervozitu pociťuje.

5.4.7 Pracovní vybavení orchestrálního hráče

Hudebník potřebuje pro výkon povolání hráče v orchestru především kvalitní hudební nástroj. Některé nástroje vlastní hráči, jiné jsou majetkem symfonického tělesa a jsou umělcům zapůjčovány. Houslisté mívají většinou vlastní nástroj, ale například někteří hráči na dechové nástroje mohou hrát na nástroj služební. Velké nástroje, jako jsou tympány, harfa, kontrabasy atd., jsou zpravidla majetkem orchestru.

Každý člen orchestru musí svůj nástroj (ať už je jeho vlastní či služební) udržovat v dobrém stavu a dbát o jeho bezpečnost. Nenechávat ho nikde bez dozoru, nevystavovat ho extrémním teplotám (neodkládat k topení atp.). Mnoho houslistů má zlovyk na zkoušce během přestávky položit housle jen tak na židli a odejít ze sálu. Je to velmi riskantní počínání, mezi židlemi totiž během pauzy neustále procházejí další členové orchestru a mohou nástroj omylem shodit.

Členové orchestru zpravidla dostávají finanční příspěvek na údržbu nástroje. U hráčů na smyčcové nástroje je to zejména příspěvek na nové struny a potah smyčce, hobojistům a fagotistům bývá propláceno dřevo na výrobu strojků, klarinetistům plátky atp.

Práce profesionálního hudebníka vyžaduje také speciální „pracovní oděv“. Tím se nejčastěji rozumí frak, bílá košile, bílý motýlek a černé lakovky. Důležitou avšak často opomíjenou součástí jsou také tmavé ponožky. Méně formální koncerty se hrají například v černých košilích. Ženské oblečení může být rozmanité, řídí se podle pravidel, na kterých se dohodlo vedení orchestru. Nejčastěji bývá požadován společenský oděv černé barvy. Náklady na pořízení koncertního oblečení bývají zpravidla alespoň částečně hrazeny z rozpočtu orchestru. Především pánské fraky a lakovky se často objednávají hromadně.

6 Notový materiál

Hra v orchestru se neobejde bez jedné podstatné věci, bez not. Mnozí dirigenti jsou schopni určitá slavná díla dirigovat z paměti¹⁵, stejně tak hráči v orchestru se chtě nechtě některé skladby (či jejich části) z paměti naučí v důsledku jejich častého cvičení a uvádění. To se týká zejména technicky obtížných děl. Všechny repertoár ale orchestr studuje z partů.

Pokud chce orchestr uvést nějakou skladbu, musí vlastnit nebo si zapůjčit originální noty. Orchestry mívají svůj vlastní notový archiv, mezi jednotlivými archívy funguje spolupráce i na mezinárodní úrovni. O materiály se stará archivář – osoba pověřená, často z řad hráčů, což je výhoda. Spravuje archiv, objednává, kopíruje, připravuje noty do desek.

Materiály, které dostane hráč „na pult“ mohou vypadat různě. Ručně psané, tištěné, okopírované, potřhané¹⁶, popsané a nebo naopak úplně nové a čisté. Může se to zdát banální, ale tyto skutečnosti výrazně ovlivňují následnou práci s notami. Důležitá je především čitelnost partu. Pokud jsou noty nepřehledně nahuštěny nebo nelze dobře rozeznat čtvrtovou pomlku od osminové atp., vede to k mnoha omylům při hře.

K „povinné výbavě“ orchestrálního hráče patří, ač se to zdá nepodstatné, také tužka a guma. Někdy je totiž třeba poznamenat si do not různé značky. Smyková znaménka, změny textu atd. Do partů by se mělo vpisovat pokud možno co nejméně a jen měkkou tužkou, kterou lze snadno vygumovat. Každý hráč by se měl snažit si co nejvíce pamatovat, aby se vyvaroval zbytečného psaní takových smyků a prstokladů, které lze odvodit a nastudovat již při domácí přípravě. Je pochopitelně žádoucí, aby životnost partu byla co nejděší. v partech smyčcových nástrojů se velmi často objevují například několikanásobně přepisované značky pro směr smyku. v praxi to vypadá třeba tak, že tištěné smyky jsou přeškrtnuty a nad nimi tužkou dopsány smyky opačné, pak se ale rozhodne, aby se hrála varianta původní, smyk se vygumuje. Opakuje-li se takovýto postup

15 Světznámý dirigent Arturo Toscanini byl proslulý tím, že se téměř všechny partitury, které měl dirigovat, učil z paměti. Činil tak kvůli svému velice špatnému zraku.

16 Jistou zajímavostí je, že u velmi opotřebovaných partů se vyskytuje jev, který může laickému pozorovateli připadat těžko vysvětlitelný a tím jsou utřhané spodní rohy stránek. k tomuto jevu dochází zcela jednoduchým způsobem. Při hře je zpravidla zapotřebí rychle obracet stránky. Mezi hráči je rozšířen zlovyk ohýbat předem spodní rohy stránek, aby bylo možné je v inkriminovaný okamžik lépe uchopit. Toto ohýbání ovšem vede k většímu namáhání papíru a tím pádem se pak stává, že růžek strany při obracení doslova zůstane hráči v ruce.

několikrát, stopa po tužce je vidět a není na první pohled zřejmé, která varianta platí.

Mnoho houslistů ale nepotěší ani to, dostanou-li part nový, ze kterého se ještě nehrálo. Takový materiál není většinou opatřen značkami pro směr smyku. Výhodou starších partů je, že jsou v nich většinou již od předešlého hraní smyky vyřešené, čímž odpadá část práce.

Orchestrální party obsahují množství zvláštností v notopisu, značek, které se v jiných notových materiálech nevyskytují, popřípadě vyskytují spíš zřídka. Jedná se o zanášky, orientační body (čísla taktů, písmena), opakovací znaménka, označení způsobu hry, dělení hlasů (divizi) atd. Pojdme si nyní některé z těchto značek blíže objasnit.

6.1 Značky pro orientaci v partu

Na rozdíl od dirigenta, který pracuje s kompletním zápisem skladby - s partiturou, mají hráči před sebou pouze notový zápis linky, kterou sami hrají, tedy part. Aby se dokázali orientovat v celé skladbě, je nutné, aby se v notách vyskytovaly určité záchytné body. Většina partitur a partů má proto očíslované takty nebo jsou určitá místa v notovém zápisu označena písmeny abecedy, popř. čísly.

V orchestrálních partech se často objevují zanášky. Jedná se o drobné noty, kterými je v partu určitého nástroje zapsán úryvek partu jiného nástroje. Má-li například hráč větší množství prázdných taktů před svým nástupem, je pro něj užitečné, když ví, co se ozve pár taktů před ním. Samozřejmě jen za předpokladu, že nástroj, podle něhož se orientuje nastoupil správně. Zanášky tedy pomáhají, ale je dobré nespoléhat se jen na ně. Některé nástupy také ukazuje dirigent, ale vždy je nutné, aby hráč neustále sledoval a počítal.

Zanáška



6.2 Zkratky v notopisu

Při hře v orchestru se hráč velice často setkává s různými zkratkami v notopisu, se kterými se jinde seznámit nemusel. Je to dáno zejména rozdílným charakterem

orchestrálních a sólových či komorních partů – doprovodná linka zpravidla obsahuje mnohem četnější opakování hudebního materiálu, než je tomu u linky sólové. Kromě opakování větších celků značeného repeticí (popř. pokyny Da capo al Fine, Dal segno al fine atp.) se jedná zejména o opakování taktů, několikatónových skupinek nebo jednoho tónu.

Da capo al Fine uvedené na konci notového zápisu nařizuje interpretovi, aby se vrátil na úplný začátek skladby a hrál až do místa, kde je nad osnovou napsáno Fine. Tam se nachází skutečný konec skladby či její části. v notách se také někdy objevuje zvláštní znaménko, segno.

Segno



Dal segno al fine pak znamená, že opakování nezačíná na začátku skladby, ale na místě označeném touto značkou. Končí se na Fine. Některé skladby končí Codou, ta bývá též označena značkou.

Coda



Častým jevem v orchestrálních partech je opakování jednoho tónu. Napíše se nota delší hodnoty, jejíž nožička je proškrtnuta tolika trámci, kolik jich má mít požadovaná opakovaná hodnota.

Opakovaná nota



Podobně se značí tremolo, jen s tím rozdílem, že se nedodrží přesný počet opakovaných not dle zápisu, ale hraje se co možná nejrychleji. Tremolo se někdy značí namísto proškrtnutí noty nápisem trem. nad osnovou.

Pro opakování poloviny taktu, celého taktu nebo dvoutaktí se zejména v ručně psaných notách používá speciální znaménko – šikmá čárka se dvěma čárkami (podobá se značce pro procenta %, ale tečky jsou vyplněné). Opakování dvoutónové skupinky se někdy značí šikmou čarou. Jindy se napíší noty větší hodnoty, jejichž nožky se spojí tolika trámci, kolik je požadováno u výsledných hodnot, popřípadě se takto značí tremolo přes dva tóny.

Opakování dvoutónové skupinky



6.3 Způsoby hry

Nyní si připomeňme některé způsoby hry, které jsou užívány i v literatuře komorní či sólové, ale v orchestrální se vyskytují mnohem četněji. Jejich účelem je obohatit barevnou stránku, vytvořit co největší škálu zvukových odstínů.

Pokud chce skladatel docílit zastřenějšího jemnějšího zvuku, užívá se u některých nástrojů hra s dusítkem, *con sordino*¹⁷. U smyčcových nástrojů se dusítko připevňuje na kobylku, u žesťových se v podobě jakési trubice vkládá do ozvučnice nástroje.

Klasické houslové dusítko je dřevěné, tvarem připomíná dvouřadý hřebínek, který se shora nasadí na kobylku. Existují však i moderní dusítka z gumy, ta mívají tvar oválku s otvory, který je ve dvou místech naříznut tak, aby se dal umístit na struny v oblasti za kobylkou. Hráč má takovéto dusítko po celý čas hraní volně zavěšené za kobylkou, na kterou ho snadno a rychle připevní, je-li v notách předepsáno *con sordino*. Sejmutí dusítka a návrat k původnímu způsobu hry se značí *senza sordino*.

Dalším ze způsobů hry, kterým lze na smyčcovém nástroji docílit zajímavého zvuku je hra *sul tasto*, což v překladu znamená nad hmatníkem a *sul ponticello* neboli u kobylky. Hra nad hmatníkem se vyznačuje jemnějším měkčím zvukem, u kobylky je zvuk naopak ostřejší, špičatější. Návrat k původnímu způsobu hry se označuje nápisem *naturale*.

¹⁷ Viz též v kapitole 6.5

Někdy se v notách objevuje požadavek *col legno*, znamená hru dřevem, tedy prutem. Praktikuje se tak, že se naklopí smyčec a jeho hůlkou se klape o struny. Houslisté tento způsob hry nemají příliš v lásce, neboť se jím smyčec ničí.

Barevnost orchestrálního zvuku ozvláštňuje také například hra *pizzicato*, při které je struna rozeznívána vybrnkáváním ukazováku pravé ruky. Značí se *pizz.* a přechod zpět ke hře smyčcem je nadepsán slovem *arco*.

6.4 Smyky

Aby smyčcová skupina byla zvukově i opticky sjednocená, ustálilo se, že všichni její členové dodržují stejný směr smyku. Průkopníkem jednotných tahů smyku byl již barokní skladatel J. B. Lully, který vedl na dvoře Ludvíka XIV. smyčcový orchestr.

V orchestru je důležité nejen to, kterým směrem danou notu táhnout, ale i jakou částí smyčce hrát, jak dlouhými tahy, kdy smyčec držet při struně a kdy ho nechat odskočit. To totiž zásadně ovlivňuje souhru ve skupině. Tyto smykové pokyny většinou nelze vyčíst z partu, určuje je koncertní mistr podle svého vlastního uvážení. v některých případech je musí přizpůsobit představě dirigenta, má-li ten jiný názor. Většinou ale dirigent vysloví pouze požadavek, jak má daný hudební úsek znít, a v závislosti na tom koncertní mistr určí smyk. Různé typy smyků, jako je *spiccato*, *détaché*, *martelé*, *ricochet* apod. se používají také s přihlédnutím ke slohu, ve kterém vznikla daná skladba. Jiný typ smyku se uplatňuje například pro klasicistní skladby, jiný pro barokní atd.

Koncertní mistr má za úkol ve spolupráci s ostatními vedoucími hráči smyčcových skupin vypracovat smykové záležitosti v každé studované skladbě ještě před první zkouškou a tutti hráči by si měli značky smyků opsat do svých partů. v praxi se ale často stává, že se smyky hojně upravují i během zkoušek.

6.5 Značky ručně vpisované

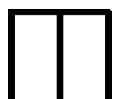
Ačkoliv by se do partů mělo psát co nejméně, občas bývá užitečné si vepsat do not poznámku. Nutno podotknout, že tato možnost bývá využívána až zbytečně často, protože pro hráče je pohodlnější zapsat si poznámku, aby si nemuseli pamatovat některé dirigentovy požadavky a jiné skutečnosti týkající se provedení skladby. Poznámky ale mívají omezenou platnost. Příští nastudování může řídit jiný dirigent s jinou představou o

interpretaci, navíc z daného poznámkami opatřeného partu může hrát úplně jiný hráč, kterého budou vpisky spíš mást, než aby mu pomohly.

Kromě již zmíněných smykových znamének a ojediněle i čísel označujících prstoklady se užívá také poměrně ustálený soubor značek neoficiálních.

Mnoho orchestrálních skladeb obsahuje části, kde smyčcové nástroje mají předepsáno hrát s dusítkem. v notách se obvykle vyskytuje nápis *Con sordini* nad osnovou v místě, odkud je dusítko požadováno, zpravidla to bývá po několika taktech pauzy, aby měli hráči možnost dusítko nasadit. Hráči se ale může snadno stát, že není-li dostatečně pozorný, tento pokyn přehlédne. Pro tyto případy se ustálilo, že si hudebníci znamenají do partu značku pro nasazení dusítka. Stejná značka otočená o 180° znamená pokyn dusítko sejmout.

Značka pro nasazení dusítka



Značka pro sejmutí dusítka



V orchestrálních partech často narazíme na vlnovku dopsanou nad, případně pod osnovou. Ta znamená ritardando či drobné agogické zhoupnutí, pozastavení tempa.

Pokud notová stránka před obrátkou končí volnými takty, je zvykem si jejich počet poznamenat na začátek strany následující, aby se hráč v taktech lépe orientoval. Otočení stránky totiž často provede automaticky, aniž by si zapamatoval, kolik volných taktů zbývá a tuto informaci by pak postrádal.

Na samém začátku skladby si hráči někdy znamenají, na kolik dob dirigent skladbu ukazuje, stejně je tomu v místech, kde se mění tempo nebo kde dirigent přechází na jiné gesto.

Dalším poměrně rozšířeným jevem je cezura značená vidlicí v místě, kde dirigent vyžaduje odsazení. Pokud se jedná jen o zkrácení předešlé noty, používá se značka pro nádech.

Závěr

Ke každé oblasti lidské činnosti lze přistupovat mnoha způsoby. Jako k zábavě, rutině, zdroji obživy či životnímu poslání. Nejinak je tomu v případě hudby.

Pokud se člověk rozhodne věnovat hudbě profesionálně, činí tak obvykle na základě vřelého vztahu k tomuto oboru. Povolání hudebníka se řadí k těm profesím, jejichž vykonáváním nelze, jak se říká, příliš „zbohatnout“. Zřejmě je to tak správně, pravému umělci by vždy měla být motivací především láska k umění samotnému a nikoliv vidina slávy či tučného zisku. Na druhou stranu by bylo jistě hezké, kdyby náročnost této práce byla odpovídajícím způsobem vyvážena finanční hodnotou. k tomu, aby byla hudba provozována kvalitně, je třeba věnovat jí mnoho času. Trvá mnoho let, než si člověk osvojí hudební dovednosti, zvládne nástrojovou techniku na určité úrovni a vyzraje po stránce uměleckého projevu. A i pak je nutné tyto schopnosti neustále ožивovat, procvičovat a zdokonalovat.

Hudebníkovi v symfonickém orchestru hrozí, že postupně během let praxe jeho prvotní nadšení pro hudbu vyhasne a hra na nástroj se pro něj stane stereotypní činností. Právě zde se rodí rozdíl mezi „umělcem“ a řadovým „hráčem“. Této nežádoucí proměny by se měl každý orchestrální hudebník sřezit a vždy mít na paměti, proč si své povolání vybral.

Práce v orchestru někdy obnáší velkou trpělivost až sebezapření. Kvalita hudebního výsledku velice záleží na osobnosti dirigenta, na dramaturgii, na úrovni všech členů orchestru a jejich vzájemném stmelení. Je podstatné, aby dirigent měl o hudebním díle vytříbenou představu a aby toto dílo dokázal s orchestrem nastudovat.

Pošťestí-li se spolupráce s dirigentem, který je umělcem v pravém slova smyslu, bývá to nezapomenutelný zážitek pro celý orchestr i pro publikum. Hudebníci jsou motivováni a inspirováni k lepšímu výkonu, vkládají do hry své vnitřní zaujetí a to se přenáší i na obecnstvo. A právě atmosféra těchto koncertů, pocit z kvalitně odvedené práce a odezva publika jsou pro umělce tím, co dává jejich činnosti smysl.

Použitá literatura a prameny:

Publikace:

ZENKL, Luděk. ABC hudební nauky. 8. vyd., v Editio Bärenreiter Praha vyd. 2. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2003. ISBN 978-808-6385-211.

OČADLÍK, Mirko. Svět orchestru. Průvodce českou orchestrální tvorbou. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1995. 714 s. Symfonický orchestr hl. m. Prahy FOK [online]. 2012 [cit. 2012-03-15]. Dostupné z: <http://www.fok.cz/> . ISBN 80-205-0468-0.

BROŽ, J; KAŇÁK, Z. Základy dirigování. Praha: Panton, 1982. ISBN 35-056-82.

PŘIBYLOVÁ, L; DIETZ, R. Severočeská filharmonie Teplice: historie a současnost: 1838-1948-2008. 1. vyd. Teplice: Severočeská filharmonie Teplice, 2008. ISBN 80-254-2559-2.

SMETÁČKOVÁ, Míla. Život s taktovkou. Praha: Univerzum, 1991, 153 p. ISBN 80-852-0718-4.

MLEJNEK, Karel. Česká filharmonie: deset kapitol ze stoleté historie orchestru. Praha: Paseka, 1996, 151 s. ISBN 80-718-5074-8.

FOLTÝN, Jaroslav. *Metodika houslové hry a její současné vývojové směry*. 1. vyd. Praha: Arco Iris, 1994, Edice Pražské konzervatoře. ISBN 80-901-6332-7.

Internetové stránky:

Symfonický orchestr hl. m. Prahy FOK [online]. ©2012 [cit. 2012-05-10]. Dostupné z: <http://www.fok.cz/>

Česká filharmonie: Žijeme hudbou [online]. ©2012 [cit. 2012-05-10]. Dostupné z: <http://www.ceskafilharmonie.cz/>

Klasická hudba pro každého: Filharmonie Brno [online]. ©2012 [cit. 2012-03-15]. Dostupné z: <http://www.filharmonie-brno.cz/>

MAŇOUROVÁ, Lucie. Skladatel měsíce: Jean-Baptiste Lully. [online]. ©2003 [cit. 2012-04-19]. Dostupné z: <http://www.muzikus.cz/klasicka-hudba-jazz-clanky/Skladatel-mesice-JeanBaptiste-Lully~19~leden~2003/>

Asociace symfonických orchestrů a pěveckých sborů ČR [online]. ©2010 [cit. 2012-02-20]. Dostupné z: <http://www.asops.cz>

Hudebniny:

SMETANA, Bedřich. Má vlast: cyklus symfonických básní. 4. vyd. Praha: Supraphon, 1987.

SMETANA, Bedřich. Prodaná nevěsta. London: Boosey, 1935.

STRAUSS, Richard. Don Juan. Leipzig: Eulenburg, 1904.

PŘÍLOHY

Seznam ukázek

1. *Bedřich Smetana: Má vlast, část Vyšehrad, úsek z partu prvních houslí*
2. *Bedřich Smetana: Má vlast, část Vyšehrad, úsek z partu druhých houslí*
3. *Bedřich Smetana: Má vlast, část Z českých luhů a hájů, úsek z partu prvních houslí*
4. *Bedřich Smetana: Má vlast, část Z českých luhů a hájů, úsek z partu druhých houslí*
5. *Bedřich Smetana: Předehra z opery Prodaná Nevěsta, ukázka z partu druhých houslí*
6. *Richard Strauss: Don Juan, ukázka z partu prvních houslí*

1. Bedřich Smetana: Má vlast, část Vyšehrad, úsek z partu prvních houslí

pizz.
p *p* *più p* *sf* *p* *pp ben marcato*
3 *arco*
Allegro vivo ma non agi-
tato.
cresc.
f *f* *p ma ben marcato*
pp *cresc.* *f*

2. Bedřich Smetana: Má vlast, část Vyšehrad, úsek z partu druhých houslí

Allegro vivo ma non agitato.
arco
pp ben marcato
cresc. *f* *p ma ben*
marcato **3**

3. Bedřich Smetana: *Má vlast*, část *Z českých luhů a hájů*, úsek z partu prvních houslí

Allegro poco vivo, ma non troppo
con sord.

74
79
84
89
94

p

Detailed description: This is a musical score for the first violin part of the first movement of Smetana's 'Má vlast'. It consists of five staves of music. The tempo is 'Allegro poco vivo, ma non troppo' and the performance instruction is 'con sord.' (with mutes). The music is in 3/4 time and features a complex melodic line with many triplets and slurs. The dynamics start at piano (*p*) and include various articulation marks like accents and slurs.

4. Bedřich Smetana: *Má vlast*, část *Z českých luhů a hájů*, úsek z partu druhých houslí

Allegro poco vivo, ma non troppo
Viol. I
con sord.

74
84
89
94
99

p

Dämpfer auf

tr

Detailed description: This is a musical score for the second violin part of the first movement of Smetana's 'Má vlast'. It consists of five staves of music. The tempo is 'Allegro poco vivo, ma non troppo' and the performance instruction is 'con sord.' (with mutes). The music is in 3/4 time and features a complex melodic line with many triplets and slurs. The dynamics start at piano (*p*) and include various articulation marks like accents and slurs. The score includes the instruction 'Dämpfer auf' (mute on) and a trill mark (*tr*) at the beginning of the fifth staff.

5. Bedřich Smetana: Předehra z opery Prodaná Nevěsta, ukázka z partu druhých houslí

Bedřich Smetana
The Bartered Bride Overture

Violino II.

Vivacissimo.

ff *f non legato*

f *f* *f* *f* *ff* *f*

fp subito

sempre pp *pp*

sempre p

6. Richard Strauss: Don Juan, ukázka z partu prvních houslí

Richard Strauss
Don Juan, Op.20

VIOLINO I

Allegro, molto con brio

ff *mf* *ff* *ff* *ff* *ff* *pp* *ff* *ff* *pp* *p* *p* *p* *cresc.* *ff*

tranquillo *p flebile* *1 C molto vivo*

A *B* *C*