

JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ

V BRNĚ

Hudební fakulta

Katedra dechových nástrojů

Hoboj

PRAKTICKÉ UŽITÍ POLOAUTOMATICKÉHO SYSTÉMU
U HOBOJE

Bakalářská práce

Autor práce: Radka Prokopová, DiS.

Vedoucí práce: odb. as. Jurij Likin

Oponent práce: doc. MgA. Ivan Séquardt

Brno 2012

BIBLIOGRAFICKÝ ZÁZNAM

PROKOPOVÁ, Radka. *Praktické užití poloautomatického systému u hoboje*
[*The practical use of semi-automatic system for oboe*]. Brno: Janáčkova akademie
múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra dechových nástrojů, 2012. 52 s.
Vedoucí bakalářské práce odb. as. Jurij Likin

ANOTACE

Bakalářská práce „*Praktické užití poloautomatického systému u hoboje*“ pojednává o vývoji hoboje se zaměřením na mechanický klapkový systém, zmiňuje různé typy hoboju a některé výrobce. Dále uvádí použití barevných a technických možností poloautomatického hoboje na příkladech skladeb: Benjamin Britten – Temporal Variations, Francis Poulenc – Sonáta pro hoboje a klavír. Krátce se zmíní o flážoletech a jejich užití. Obsahuje doporučení a technická cvičení pro co nejrychlejší přechod z automatického hoboje na poloautomatický.

ANNOTATION

Bachelor thesis “*The practical Use of Semi-automatic System for Oboe*” deals with a development of oboe with mechanical key system mentioning various oboe types and some manufactures. Furthermore, the usage of timbre and mechanical possibilities of semi-automatic oboe illustrated on examples of compositions, such as Benjamin Britten – Temporal Variations and Francis Poulenc – Sonata for Oboe & Piano is mentioned. The usage of flageolets is briefly informed about. This Thesis also contains recommendations and technical exercises for the most rapid transition from automatic to semi-automatic oboe.

KLÍČOVÁ SLOVA

automatický hoboj

Benjamin Britten – Temporal Variations

flážolety

Francis Poulenc – Sonáta pro hoboj a klavír

poloautomatický hoboj

prstoklad

systém Conservatoire

KEYWORDS

Benjamin Britten – Temporal Variations

Conservatoire system

Francis Poulenc - Oboe sonata

fingering

full-automatic oboe

harmonics

semi-automatic oboe

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jsem uvedené informační zdroje.

v Brně, dne 4. května 2012

Radka Prokopová

PODĚKOVÁNÍ

Na tomto místě bych ráda poděkovala odb. as. Juriji Likinovi za poskytnuté informace a cenné podněty při psaní této práce.

Obsah

ÚVOD.....	8
1. VÝVOJ HOBOJE SE ZAMĚŘENÍM NA VÝVOJ KLAPKOVÉ MECHANIKY 11	
1.1 PRVNÍ PŘEDCHŮDCI HOBOJE.....	11
1.2 JACQUES - MARTIN HOTTETERRE.....	12
1.3 ZAVEDENÍ HOBOJE DO ORCHESTRU A ŠÍŘENÍ FRANCOUZSKÉHO TYPU DO OSTATNÍCH ZEMÍ.....	13
1.4 18. STOLETÍ – OBDOBÍ HOBOJOVÝCH VIRTUOSŮ.....	13
1.5 FRANCOUZSKÁ A NĚMECKÁ ŠKOLA V 19. STOLETÍ.....	16
1.6 RODINA TRIÉBERTŮ, SYSTÉM PAŘÍŽSKÉ KONZERVATOŘE.....	17
1.7 ROZŠÍŘENÍ SYSTÉMU CONSERVATOIR V PRŮBĚHU 20. STOLETÍ A JEHO PODOBY V JINÝCH ZEMÍCH MIMO FRANCII.....	18
1.8 SYSTÉMY OKTÁVOVÝCH KLAPEK.....	20
2. PŘECHOD Z HOBOJE S AUTOMATICKÝM SYSTÉMEM NA HOBOJ S POLOAUTOMATICKÝM SYSTÉMEM.....	22
2.1 PRVNÍ CVIČENÍ - STRÍDÁNÍ OKTÁVOVÝCH KLAPEK.....	22
2.2 OKTÁVY.....	24
2.3 VZDÁLENĚJŠÍ INTERVALY.....	25
2.4 TERCIE.....	26
2.5 DOPORUČENÍ.....	27
.....	28
3. POUŽITÍ BAREVNÝCH A TECHNICKÝCH MOŽNOSTÍ POLOAUTOMATICKÉHO HOBOJE NA KONKRÉTNÍCH PŘÍKLADECH.....	29
3.1 BENJAMIN BRITTEN – TEMPORAL VARIATIONS.....	29
3.2 FRANCIS POULENC – SONÁTA PRO HOBOJ A KLAVÍR.....	32
3.3 FLAŽOLETY.....	40
ZÁVĚR.....	43
POUŽITÉ INFORMAČNÍ ZDROJE.....	44
SEZNAM ILUSTRACÍ.....	47
SEZNAM TABULEK.....	50
SEZNAM PŘÍLOH.....	51
PŘÍLOHY.....	52

ÚVOD

Jako každý jiný nástroj, prošel si i hoboj dlouhodobým vývojem, jehož počátky sahají až do starověku. Průběhem let se měnily tónové i technické požadavky, jež utvářely podobu nástroje. Na těla hoboju se postupně přidávaly klapky, až vznikl složitý mechanický systém, jaký známe dnes. Od 19. stol. se nástroje dělily podle šířky vrtání a mensury na německý a francouzský systém. Oba typy se opatřovaly různým typem mechaniky. Ve 2. pol. 18. stol. se hraní tónů ve druhé oktávě vyřešilo vynálezem oktávové klapky. Do té doby se tóny ve druhé oktávě vyluzovaly tzv. přefukováním, což vyžadovalo, aby hráč vytvořil značný tlak vzduchu vydechovaného do nástroje a silněji stiskl rty. Řešení oktáv pomocí automatického systému mechaniky sliboval unifikované hmatové a barevné možnosti nástroje. Vedle něj byl uveden do praxe hoboj opatřený mechanikou s názvem „Systém pařížské konzervatoře“ (systém Conservatoire), který představuje synonymum pro poloautomatický mechanický systém.

Výrobci nástrojů nabízí v současné době oba systémy a každý hráč si může vybrat, zda pro sebe zvolí automat či poloautomat. Rozdíl mezi oběma typy spočívá v tom, že u automatického systému stiskne hráč pro tóny e₂ – c₃ k základnímu hmatu tzv. první oktávovou klapku. U poloautomatického systému platí, že pro tóny e₂ – g_{is2} stiskne hráč k základnímu hmatu též první oktávovou klapku, ale tóny a₂ - c₃ si vyžadují už tzv. druhou oktávovou klapku k základnímu hmatu. Laik by logicky označil podle názvu „automat“ za technicky jednodušší a tím pádem dokonalejší mechanickou variantu, než jakou představuje „poloautomatický“ nástroj, ale opak je pravdou. Tato jedna klapka představuje významný nástrojařský počín, který odkryl do té doby neobjevené zvukové možnosti hoboje.

Pro předchozí hudební slohy, jejichž cílem bylo dosáhnout zvukové krásy a čistoty harmonie, představoval automatický mechanický systém hoboje dostačující řešení. 20. století si už ale žádalo překročit zavedené estetické tradice a hledalo tak ve spolupráci skladatele a hoboisty nové podoby interpretace. A zde představuje poloautomatický mechanický systém otevřené dveře do oblastí do té doby skrytých. Jsou jimi: více hmatů pro jeden tón odlišující se barvou, lépe ladící tóny ve třetí oktávě, schopnost hrát flažolety, mikrointervaly a dokonce i multifony!

Výhodou poloautomatického nástroje není jen uplatnění v tzv. Nové hudbě, ale též využití různých barevných možností pro jeden tón v sólových skladbách minulých stylových období, či lepšímu zařazení se do harmonie při orchestrální hře.

V této bakalářské práci nabídnu přehled hmatů pro různobarevné tóny v konkrétních skladbách, jež představují základní repertoár hobojistů. Jsou jimi *Temporal Variations* od Benjamina Brittena a *Sonáta pro hoboj a klavír* Francise Poulenca. Obě tyto skladby jsem nastudovala a provedla na koncertech.

Pramenů, které lze k bakalářské práci využít neexistuje mnoho, nabízí se několik publikací převážně v anglickém jazyce. Významným zdrojem informací se stanou zahraniční internetové stránky jednotlivých výrobců hoboju. Nejvíce budu ale těžit z vlastních zkušeností a z rozhovorů s odborným asistentem Jurijem Likinem. Velkým přínosem a inspirací pro nacházení nových hmatových a tím i zvukových možností bylo setkání s významnými hobojevými osobnostmi na několika mistrovských kurzech, které jsem navštívila. Takovou osobností je Gerome Guichard, jenž vedl hobojevou třídu ve Francouzsko-české hudební akademii v Telči, dále Jean Christophe Gayot, který navštívil na několik dní Janáčkovu akademii múzických umění a předával své zkušenosti studentům v rámci projektu „Dny hoboje“ a Maurice Bourgue, jenž vedl mistrovské kurzy též na Janáčkově akademii múzických umění a jehož zvukové nápady popisují v kapitole „Použití barevných a technických možností poloautomatického hoboje na konkrétních příkladech“ u skladby Benjamina Brittena – *Temporal Variations*.

Čeští hobojisté tradičně hráli v průběhu celého 20. století na „automatické“ nástroje. Teprve v 90. letech následkem otevření hranic došlo ke kontaktu se zahraničními trendy. Obrovský vliv měly především mistrovské kurzy pravidelně pořádané v Telči, kde francouzští profesori představili své nástroje, „poloautomaty“. Velmi pomalu se u nás začal probouzet zájem o nástroje s tímto typem mechaniky. Rozšíření lze zaznamenat až v posledních několika letech.

Mnoho hobojistů, mezi nimi i já, se začíná učit hře na hoboj na automatický nástroj a časem ho vymění za poloautomat. Jedna z kapitol bakalářské práce se tedy bude věnovat i praktickým cvičením při přechodu z „automatického“ systému na „poloautomatický“. Zaměří se na rozdílnost hmatů a procvičení problematických spojů.

Ještě je mnoho hobojistů, kteří váhají a mají obavy, že přechod na poloautomat a s tím spojené přeučování některých hmatů nezvládnou. Věřím, že obsah mé bakalářské práce je přesvědčí, že se nejedná o nic nepřekonatelného a že krok k poloautomatickému nástroji jim umožní další hráčský rozvoj, rozšíří repertoár skladeb a poskytne hráčský komfort.

1. VÝVOJ HOBOJE SE ZAMĚŘENÍM NA VÝVOJ KLAPKOVÉ MECHANIKY

1.1 PRVNÍ PŘEDCHŮDCI HOBOJE

Počátky historického vývoje hoboje vedou k primitivním dvouplátkovým nástrojům orientálního původu. To jsou například staroindický *ottu* (12. - 7. stol. př. n. l.), středoasijský *zurna* či *zamr* (7. stol.), ale i řecký *aulos* (viz obr. 1)¹⁾. Důležitým vývojovým článkem je též skupina středověkých *bomhartů* (hoboj odvozen od diskantových typů) nebo též francouzské dudy *musette*, na jejichž píšťalu bylo možné hrát i bez měchu. Jakožto o něco přímějšího předchůdce hoboje můžeme považovat *šalmaj* (viz obr. 2)²⁾, ten se dostal do Evropy prostřednictvím Arabů v 8. stol., vyřezával se z jednoho kusu dřeva s kuželovitým vrtáním a s rozšiřující se trubicí. Jeho různé podoby a velikosti si získaly oblibu při různých lidových slavnostech, uplatnění nacházely *šalmaje* i v městských a vojenských kapelách po celé období renesance.



Obr. 1



Obr. 2

¹⁾ **Aulos – replika**

[online databáze] c2009 [vid. 2012-04-26] Dostupné z:

<http://www.musiccentre.ca/influences/instrument.cfm?type=aulo>

²⁾ **Šalmaj – replika**

[online databáze] [vid. 2012-04-26] Dostupné z: <http://www.nastroje-hudebni.cz/asortiment.php?nadkategorie=10&kategorie=309&menu=1>

1.2 JACQUES - MARTIN HOTTETERRE

Po r. 1650 došlo k významným změnám ve stavbě hoboje, o které se zasloužili průkopníci ve svém oboru, Francouzi **Michel Philidor** (hobojový virtuos na dvoře Ludvíka XIII. a Ludvíka XIV.) a **Jacques - Martin Hotteterre**, ten zúžil vrtání sopránového *šalmaje*, zmenšil velikost prstových otvorů a výrazně zmenšil strojek, který byl připevněn ke kovové trubičce a zasunut do vrchního dílu jako v *musettu* (viz obr. 3)¹⁾. Namísto z jednoho kusu dřeva se začal nástroj vyrábět ze tří samostatných dílů, jež se skládali do sebe, což přetrvalo dodnes (viz obr. 4)²⁾. Zatímco starší nástroje disponovaly pouze vrtanými tónovými otvory (někdy i dvojitými otvory umožňující hraní některých chromatických tónů), novější už běžně používali dvě (nebo i tři) klapky zakrývající tónové otvory příliš vzdálené prstům hráče. Následkem konstrukčních změn, byl nástroj schopen hrát i vysoké tóny a odtud vznikl název hautbois – vysoké dřevo.



Obr. 3



Obr. 4

¹⁾ **Hoboj z dílny N. Hotteterreho, dvouklapkový, 1. pol. 18. stol.**

[online databáze] [vid. 2012-04-26] Dostupné z: <http://www.baroqueoboes.com/OBOES/oboe415.html>

²⁾ **Hoboj z dílny Stephen Hammer & Jonathan Bosworth**

[online databáze] [vid. 2012-04-26] Dostupné z: http://www.buyrecorders.com/other_woodwinds.htm

1.3 ZAVEDENÍ HOBOJE DO ORCHESTRU A ŠÍŘENÍ FRANCOUZSKÉHO TYPU DO OSTATNÍCH ZEMÍ

Jednu z prvních podob hoboje poprvé použil *Jean Baptiste Lully* ve svém baletu „L'amour malade“ v r. 1657 a po r. 1664 nalézá uplatnění pro hoboje v orchestru (dříve využíván pouze ve vojenské hudbě). Spojení dechových nástrojů se smyčcovými znamenalo průlom v dosud zažitě podobě orchestru a přineslo nové zvukové možnosti. V operním orchestru se hoboje poprvé objevil r. 1671 v Paříži. Pod vlivem historických událostí (zrušení Ediktu nantského, který zaručoval francouzským protestantům stejná práva jako katolíkům a zároveň Lullyho privilegium k provozování hudební a taneční produkce) bylo mnoho francouzských hudebníků donuceno opustit zemi. Své umění pak šířili po celé Evropě (v Anglii u vojenské hudby působilo několik francouzských hobojistů, stejně jako na Turínském dvoře, v Madridu, ve Vídni a i jinde). Kolem r. 1690 se už začaly vyrábět „francouzské“ hoboje v Německu, Anglii nebo třeba v Holandsku. Hoboje si v té době postupně získával místo v komorní hudbě i jako koncertantní nástroj.

1.4 18. STOLETÍ – OBDOBÍ HOBOJOVÝCH VIRTUOSŮ

Z počátku 18. stol. byla v Amsterdamu založena škola stavitelů hoboju, z níž pochází velmi mnoho nástrojů, na které se hrálo i v jiných zemích, a jež se dochovaly dodnes. Někteří němečtí hobojisté hráli na holandské či francouzské nástroje, které ovšem získávali od německých výrobců z Norimberku a Lipska.

Ve 30. letech Italové vyvinuli model s rovným horním dílem, který si získal oblibu v Anglii. Zatímco ve Francii se začal vyrábět protáhlý typ nástroje, jenž měl výrazně užší vrtání. Největšími virtuosy té doby se stali Italové působící různě po celé Evropě (v Paříži bratři *Besozziové*, v Německu např. *Giovanni Benedetto Platti* a v Anglii *Giuseppe Sammartini*).

V polovině 18. stol. se hoboje uplatňoval především v sólových koncertech a začaly se pro něj komponovat i první hoboje kvartety. Také v orchestru už hoboje získává větší prostor. Oproti původnímu dublování smyčců v tutti místech se hoboje

konečně prosazuje i v krátkých jednodušších sólech. V té době vznikaly nejlepší nástroje např. z francouzské dílny *Naust-Delerablée*, v Německu od *Davidy Dennera* nebo v Anglii od *Thomase Stanesbyho*. Kolem roku 1760 se v Rakousku stavěly hoboje s několika vyměnitelnými horními díly (podle ladění, které bylo potřeba).

Kolem roku 1770 si začal získávat oblibu „klasicistní“ typ hoboje. Oproti jeho předchůdcům se lišil užším vrtáním, tenčí stěnou a velmi drobnými prstovými otvory. První náznaky těchto rysů jsou patrné už u italských hoboju předchozí generace od *Carlo Palancy* z Turína. Ovšem model, jenž se stal nejpoužívanějším po celou 2. pol. 18. stol., pocházel z dílny **Augustina Grensera** a **Jakoba Grundmanna**. Ti přispěli ke zdokonalení hoboje přidáním několika klapek (viz obr. 5)¹⁾. Klasicistní hoboj se vyznačoval užším koncentrovanějším zvukem, jenž se snáze dostával i do jemných barev. Přibýly nové prstoklady, což mělo za následek lepší intonaci a snadnější hru vysokých tónů.



Obr. 5

2. pol. 18. stol. se stala dobou virtuosů. Vzorem pro ostatní instrumentalisty byla bravurní hra houslistů, téměř bez technických hranic (např. *Niccolò Paganini*). Mnoho aktivnějších hobojistů si napsalo sólové skladby pro sebe a vydávalo se pak na koncertní turné po různých zemích. Z tohoto období pochází značná část děl, v nichž lze předvést brilantní techniku, rozsah a tónové možnosti nástroje. Velmi

¹⁾ **Hoboj z dílny Jakoba Friedricha Grundmanna, Dresden, 1784**
[online databáze] c2003-2012 [vid. 2012-04-26] Dostupné z:
<http://www.myspace.com/nmmusd/photos/2114022>

oblíbené byly hobojové kvartety a kvintety.

Od r. 1780 došlo k zásadním změnám v podobě nástroje, a to postupnému vytvoření klapkového systému. Už dříve se sice používaly některé klapky k zakrytí otvorů, na které nemohly prsty dosáhnout, ale nikdy před tím nebyl systém sjednocen. Přelom zaznamenala až průmyslová revoluce, která s sebou přinesla vytvoření mnoha nových klapek i pro púltóny. To velmi ovlivnilo nejen prstovou techniku, ale změnilo i zvuk a charakter nástroje. Několik hmatů přetrvalo dodnes, jako např. hmat pro vidlicové „f“. Není bez zajímavosti, že hoboj byl poslední z dřevěných dechových nástrojů, který byl opatřen mechanikou, i když vhodná technologie to umožňovala už dlouho před tím. Sami hobojisté se dlouho bránili příliš velkému počtu klapek, báli se, aby mechanika negativně neovlivnila zvuk nástroje.

V 19. stol. se hoboj proměňoval mnohem více, než v předchozích obdobích. Nejvíce novinek se týkalo mechaniky. Výrobu hobojů ovlivňovaly rostoucí technické požadavky, stylovým trendům podléhající hudební estetika, nároky byly kladeny též na ladění, vyváženost rejstříků, barvu a nosnost zvuku a to vše určovalo charakter hobojů a jeho funkci. Hoboj měl speciální postavení mezi nástroji a to hlavně kvůli obtížím spojenými s výrobou strojů a díky obrovské trpělivosti, kterou musel být hráč vyzbrojen, než dosáhl požadované tónové kvality. Z těchto důvodů si hoboj nikdy nemohl získat oblibu jako nástroj pro amatéry, kteří si chtějí občas zahrát doma pro radost. Na evropských konzervatořích studovalo hoboj vždy málo studentů a tomu odpovídal i trh nabízející nástroje za vysoké ceny.

V pol. 19. stol. hoboj postupně ztrácel svoji dřívější úlohu nástroje ve vojenské hudbě. Zasloužila se o to generace hobojistů virtuosů jako **Bessoziové**, **Ludwig August Lebrun**, **Johann Christian Fischer** aj., kteří prosluli svou brilantní hrou a sladkým tónem. Pro hoboj v orchestru začínala být daleko charakterističtější lyrická zpěvná sóla v pomalejších tempech. A právě lyričnost i virtuosita se objevovaly i v sólových koncertech a komorní hudbě. Velkou oblibu si získala smyčcová tria či kvartety s hobojem, ale i tzv. „salonní kusy“, mnoho skladeb vznikalo na Pařížské konzervatoři a autory byli sami profesori komponující pro sebe a své studenty.

1.5 FRANCOUZSKÁ A NĚMECKÁ ŠKOLA V 19. STOLETÍ

Tradice ve výrobě hoboje na území Francie a Německa dospěla postupně k rozdílným hudebním požadavkům. Konstrukce německého hoboje oproti francouzskému odpovídala představě robustnějšího hobojevého tónu. Takový zvuk umožňovalo poněkud širší vrtání a klapky připevněné na dřevěné sloupky, čímž se dosáhlo požadovaného ozvučení. Tyto parametry společně s používáním poměrně pevných strojků spoluvytvářely charakteristický temný zvuk německých hoboju, jenž se výborně pojil s ostatními nástroji v orchestru. Oproti tomu ve Francii dávali přednost sladkému, světlejšímu tónu uplatňujícímu se v brilantních orchestrálních sólech. Tak se profilyovaly dvě evropské hobojevé školy: německá a francouzská. Z ostatních evropských zemí inklinovala ke škole německé Itálie a Anglie, pod vlivem Francie, se začínala ve stavbě hoboju prosazovat v půlce 19. stol.

Co se týká klapkového systému, jeho vývoj byl podmíněn nároky na dovednosti nástroje. Nástrojaři měli několik hlavních úkolů: zvětšit rozsah, upravit ladění některých tónů, poskytnout alternativu k některým hmatům, zdokonalit vysoké tóny, zdokonalit trylky a rozšířit rejstřík, v němž hoboje nejlépe zněl. V roce 1823 považoval hoboista *Wilhelm Braun* čtyři klapky jako základní (a to klapky pro tóny „c“, „cis“, „es“ a oktávovou klapku) a další čtyři klapky vedlejší. V roce 1825 publikoval *Josef Sellner*, profesor hoboje na konzervatoři ve Vídni, „*Teoreticko-praktickou školu pro hoboje*“, v níž propagoval třináctiklapkový hoboje (viz obr. 6)¹⁾, který byl vyvinut ve spolupráci s nástrojařem *Stephanem Kochem*, ten se též zasloužil o posouvání hlavičky nástroje bez negativního dopadu na ladění jednotlivých rejstříku. Toho docílil odlišným vrtáním hoboje. Tento model nevedl k okamžitému zániku ostatních hoboju, ale dokazoval pokrokovost rakousko-německého hoboje na několik dalších desetiletí.

Francouzi byli s přidáváním klapek o něco opatrnější. Snažili se především o ještě větší zdokonalení tolik obdivovaného modelu od *Christopha Delusse*

¹⁾ 12 klapkový hoboje od J. Sellnera, někdy mezi 1824 – 1840

[online databáze] 2011 [vid. 2012-04-26] Dostupné z:

<http://brusselsmimoboecollection.kcb.be/instrument-checklist/2332schott/>

(viz obr. 7)²⁾. První hobojská francouzská opery a profesor na konzervatoři, *François Sallantin* se zasloužil o přidání dvou klapků. Později, i když už více klapkové hoboje ve Francii více zdomácněly, zůstávalo mnoho nástrojařů jako např. **Guillaume Triébert** nebo **Frederic Guillaume Adler**, věrno tradici *Delusseho* hobojských. Ovšem nejdéle se hrálo na dvouklapkové hoboje v Itálii.



Obr. 6



Obr. 7

1.6 RODINA TRIÉBERTŮ, SYSTÉM PAŘÍŽSKÉ KONZERVATOŘE

Ve 2. pol. 19. stol. se soustředil rozvoj hoboje do Francie, konkrétně se na něj zaměřili profesori Pařížské konzervatoře (založena v roce 1793) *Gustave Vogt*, *Guillaume Triébert*, *Georges Gillet*, *S. X. Verroust*, *Charles Colin* a *F. C. Berthélemy*. Velmi zde vzkvétala virtuosní hra, která si vyžadovala rychlý vývoj nástrojů podléhajících novým požadavkům. Profesori hobojské se snažili především o zjednodušení a sjednocení prstokladů. Pro mnoho problémů, kterými se na Pařížské konzervatoři zabývali, našel inovativní řešení **Frédéric Triébert**.

Rodina *Triébertových* se velmi významně zapsala do dějin výroby hoboje.

²⁾ **Hoboj z dílny Christophu Delusse**

[online databáze] [vid. 2012-04-26] Dostupné z: <http://www.europeana.eu/portal/record/09102/2E9C3A13AED5791BA36F1273B58A4B46B07AACD5.html>

Za celou dobu působení firmy (1810 – 1876) založené *Guillaumem Triébertem* bylo vyvinuto šest různých modelů hoboju. Syn *Frédéric* přišel s novým řešením mechaniky, jež spočívala ve vzájemné závislosti jednotlivých klappek. Tvar nástroje byl rovný a hladký, aby se na něj mechanický systém mohl dobře umístit, též přidal několik prstencovitých klappek (brýle) (viz obr. 8)¹⁾.



Obr. 8

Významný předěl pro vývoj moderního francouzského hoboje znamenal vytvoření „Conservatoire“ systému (1872) nebo-li systému Pařížské konzervatoře. Byl za něj zodpovědný již dříve zmiňovaný *Frédéric Triébert* (jednalo se o poslední šestý model) a *Apollon Marie-Rose Barret* (první hoboista v Covent Garden). Z jejich spolupráce vzešel nástroj, jenž se mohl pochlubit rozšířeným rozsahem v dolní poloze do „b“. Nový model měl ale hlavně oktávovou klapku, která umožnila totožný prstoklad ve druhé oktávě jako v první (pouze s přidáním této oktávové klapky). Kromě zjednodušení prstokladu se též stabilizovalo ladění a tónová kvalita.

1.7 ROZŠÍŘENÍ SYSTÉMU CONSERVATOIR V PRŮBĚHU 20. STOLETÍ A JEHO PODOBY V JINÝCH ZEMÍCH MIMO FRANCII

Po smrti *Frédérica Triéberta* a zániku firmy v roce 1881 pokračoval v jeho tradici *François Lorée*. Jeden z *Triébertových* modelů byl uveden jako oficiální nástroj Pařížské konzervatoře a později se „Conservatoire system“ etabloval jako mezinárodní standard.

Ve zbytku Evropy probíhaly ve stavbě hoboju různé pokusy, které ale nedosáhly většího významu. Jednalo se o drobné klapkové úpravy, nebo

¹⁾ **Hoboj „Triébert“, 12 klappek, 3 prstence, 19. stol.**
[online databáze] c2000-2011 [vid. 2012-04-26] Dostupné z:
http://www.instrumentiq.com/pages_html/galleries_AVB-hautbois.htm

vytvoření modelu s německým širokým vrtáním, ale francouzskou mechanikou (Anglie). Nejméně byl ovlivněn vídeňský hoboj, který se stále vyráběl v duchu *Sellner-Goldeovské* tradice jen s drobnými modifikacemi *Josefa Hajka*. Jedinou možnou konkurenci představoval hoboj s částečně aplikovaným **Böhmovým systémem** (prstové otvory se vrtaly do větší velikosti, takže je nebylo možno zakrýt prsty, musely být tedy opatřeny plnými klapkami), jehož popularita ale rychle ustoupila, neboť „*Böhm hoboj*“ se značně vzdaloval tónovým představám již vžitě estetiky hobojevého tónu. Böhmův systém u hoboje přetrval pouze u nástrojů určených pro hru ve vojenské hudbě.

Do Německa se nástroje s „Conservatoire“ systémem dostaly zřejmě díky *Richardu Straussovi*, který je propagoval kvůli plnějšímu zvuku. První hobojská, jenž prosazoval v Německu francouzské hoboje, byl *Fritz Flemming*, profesor na *Berlin Hochschule für Musik*. Dnes je „Conservatoire system“ užíván sólisty i orchestrálními hráči po celém světě. Od svého vzniku (1872) podstoupil jen několik drobných úprav. Např. použití plných klapek uprostřed s velmi malým otvorem („*Gillet*“ systém) nebo zavedení třetí oktávové klapky pro hraní extrémně vysokých tónů.

Na konci 20. stol. trh s výrobou hoboju ovládly tři francouzské společnosti: *Lorée* (nástroje oblíbené v Severní Americe), *Marigaux* (hoboje zaujaly v Německu díky temnému tónu) a *Rigoutat* (nejrozšířenější ve Francii). V dalších zemích docházelo k různým variacím v mechanickém systému. Příkladem je Británie, kde se ujal „*Thumb-plate open-hole*“ systém. Tento systém spočíval v tom, že klapka ovládaná palcem levé ruky umožňuje některé alternativní hmaty. Poprvé se tento typ objevil také u jednoho z modelů z dílny rodiny *Triébertů*. Nizozemí přišlo se „*Stotijn*“ systémem (systém s automatickou oktávovou klapkou) a Itálie přispěla ke vzniku „*Prestini*“ systému, kde klapky pro tóny „h“ a „b“ ovládá palec levé ruky.

V současnosti existuje obrovský výběr kvalitních nástrojů a hráči na hoboj si mohou snadno vybrat konkrétní typ, který jim vyhovuje. Výrobci jim vycházejí vstříc a určité značky vyrábějí své nástroje s různými typy mechaniky (automatické či poloautomatické oktávové klapky, „Conservatoire“ systém kombinovaný s „Thumb-plate open-hole“ systémem,...) a zároveň jsou otevření i speciálním

požadavkům.

Vývoj hoboje pokračuje díky neustálé spolupráci stavitelů nástrojů s hráči, kteří hledají ještě dokonalejší technické a zvukové možnosti. Stále se přichází na nová a nová vylepšení, ať se jedná o výběr materiálu a nápady v uspořádání klapek v mechanickém systému, či způsobu hry.

1.8 SYSTÉMY OKTÁVOVÝCH KLAPEK

Tato práce se nejvíce soustředí na problematiku oktávových klapek. Bohužel prameny nejsou příliš sdílné o tom, co se týká přesných dat, kdy byla jaká oktávová klapka poprvé užita, jak dlouho se u hráčů osvědčila a jaké systémy oktávových klapek výrobci u svých nástrojů upřednostňovali. Uvedené zdroje mluví v souvislosti s první oktávovou klapkou o období 2. pol. 18. stol. Klapku začali přidávat někteří výrobci a hráčům se dostalo sjednocení hmatů pro obě oktávy. Nabízí se tedy, že první oktávovou klapkou mohla být nejspíš klapka automatická (od e^2 do c^3 stejné prstoklady jako v první oktávě za současného stisku oktávové klapky).

První poloautomatické nástroje bychom pak mohli hledat u modelů z rodu *Triebértů* a u systému *Consrvatoire*, popsány jsou dvě oktávové klapky. Tzn. První oktávová klapka ovládaná levým palcem, druhá (poloautomatická) obsluhovaná levým ukazovákem. U francouzských nástrojů poloautomatický systém oktávových klapek přetrval bez přerušení dodnes. Spíše německé firmy vyrábějící hoboje po 2. světové válce preferovaly „automaty“, což ovlivnilo i nástroje, na něž se hrálo v Československu. Do nedávných dob jsme u nás mohli zaznamenat silnou tradici právě hoboju s automatickým systémem. I když poloautomatické (viz obr. 9)¹⁾ hoboje nabízí širší spektrum barevných, dynamických a výrazových možností, u některých interpretů z řad starší generace přetrvávají zamítavé postoje k poloautomatickým hoboju dodnes.

Vlivem globalizace a nutnosti být konkurenceschopní, přejímají od sebe

¹⁾ **Hoboj Buffet Crampon, model Greenline, poloautomatický systém oktávových klapek, 21. stol.**

[online databáze] c2012 [vid. 2012-04-26] Dostupné z: http://www.jimlaabsmusic.com/band-orchestral/oobes/cat_57.html

jednotliví výrobci to nejlepší a ve spolupráci s interprety (jejichž nároky jsou navíc povzbuzeny repertoárem soudobých skladatelů) se tak může hoboj nekonečně vyvíjet.



Obr. 9

2. PŘECHOD Z HOBOJE S AUTOMATICKÝM SYSTÉMEM NA HOBOJ S POLOAUTOMATICKÝM SYSTÉMEM

Obavy při výměně „automatického“ nástroje za hoboj s poloautomatickým mechanickým systémem provázejí téměř každého hobojistu. Nejedná se ale o nic nepřekonatelného, a pokud se hobojista od počátečního seznámení s novým nástrojem zaměří především na technicky komplikovanější tónové spoje, prstoklady se mu zautomatizují během několika dní, nejpozději týdnů.

Nejprve je vhodné, vyzkoušet si postavení levé ruky na nástroji (viz příloha č. 1), a to tak, aby se první článek levého ukazováku lehce dotýkal druhé oktávové klapky. Ruka by měla být uvolněná, a pokud je pohyb při stisknutí a následném puštění druhé oktávové klapky příliš veliký a nepohodlný, lze po zásahu nástrojaře upravit požadovaný zdvih.

Prstoklady u hoboje s poloautomatickým systémem jsou v první oktávě a až do tónu „gis²“ totožné s prstoklady pro hoboj s automatickým systémem. Druhá oktávová klapka se používá společně se základními hmaty pouze pro tóny „a² – c³“. Pro hmaty vyšších tónů se zapojuje i pravá ruka (na rozdíl od hmatů pro hoboj s automatickým systémem), odměnou je ale stabilnější ladění ve vysoké poloze. Příkladám hmatovou tabulku (viz příloha č. 2, 3), která uvádí universální přehled hmatů, jež se můžou drobně lišit u různých značek hoboju. Též záleží na vlastním seřízení nástroje. Např. klapku s půldírkou ovládanou ukazovákem levé ruky mám osobně nastavenou tak, že při hraní tónů „d“, „es“, „e“ ve druhé i třetí oktávě a tónu „f“ ji nezakrývám vůbec na rozdíl od doporučených hmatů v přiložené tabulce.

2.1 PRVNÍ CVIČENÍ - STŘÍDÁNÍ OKTÁVOVÝCH KLAPEK

Pro úplný začátek osvojování si prstové techniky doporučuji věnovat se praktickým cvičením, která se zaměřují na procvičování spojů s tónem „a²“. Nejprve opakované střídání tónů „g² – a²“ (hráč se soustředí pouze na levou ruku)

několikrát za sebou po několika sériích s přestávkami (viz cv. 1). A to nejprve detaché a ve velmi pomalém tempu. Vůbec nevadí, pokud začínajícímu hráči na „poloautomat“ vznikají mezi jednotlivými tóny časové mezery. Nové pohyby levé ruky si vyžadují čas a maximální soustředění, než si na ně hráč zvykne. Důležité není rychlé tempo, ale přesnost a jistota v novém hmatu. Cílem je, aby si levá ruka zvykla na pocit, kdy tiskne druhou oktávovou klapku a kdy je levý ukazovák volný. Je dobré dělat mezi cvičeními pauzy, aby se levá ruka nedostala do křeče. Během cvičení bychom měli neustále hlídat, aby levá ruka uvolněně vykonávala co nejmenší pohyb.



cv. 1

Pokud se nám daří spoj „g² – a^{2c}“ zahrát plynule a hladce, můžeme přejít k postupnému zrychlování tempa cvičení. Další variantu cvičení spoje „g² – a^{2c}“ představuje hraní v legatu (viz cv. 2). To se jeví o něco obtížnějším, ale hráč díky spojům v legatu upevní přesnou a rychlou výměnu prstů. Opět v náviku postupujeme od pomalejšího tempa k rychlejšímu.



cv. 2

Po zvládnutí spoje „g² – a^{2c}“ můžeme přejít např. na spoj „f² – a^{2c}“ a v náviku postupovat stejným způsobem jako u předchozích cvičení pro zautomatizování pohybu při hraní spoje „g² – a^{2c}“. Opět opakujeme s přestávkami. V následujícím cvičení propojíme předchozí tónové spoje vytvořením skupinky „g² - a² - f^{2c}“ (viz cv. 3 a 4). Postupujeme rovněž od pomalejšího tempa k rychlejšímu, od detaché k legatu a zkusíme i převrácenou variantu „f² - a² - g^{2c}“.



cv. 5

Po zvládnutí jednotlivých oktákových spojů, pokračujeme v chromatické tónové řadě (viz cv. 6 a 7).



cv. 6



cv. 7

2.3 VZDÁLENĚJŠÍ INTERVALY

Dalším typem procvičování hmatu pro tón „a²“ je střídání s ostatními nižšími tóny. Tzn. „a² – gis² – a² – g²– a² – fis² – a² – f²– a² – e² ...a² – b“ opět detaché a pak v legatu (viz cv. 8 a 9). Následně pak v obráceném sledu tzn. „b- a² – h – a² – c¹– a² – cis¹ – a² ...gis²– a²“.



cv. 8



cv. 8

cv. 9

Obdobným způsobem procvičujeme hmat pro tón „h^{2c}“ např. „h² – g^{2c}“, poté spoje g² – h² – f² a nakonec „h² – g^{is2} – h² – g² – h² – fis² – h² – f² – h² – e² ...h² – b^c“. Takto procvičíme všechny tóny do „c^{3c}“.

2.4 TERCIE

Procvičování terciových spojů je vhodné nejen při přecházení na poloautomatický hoboj. Pokud se stane hraní tercií součástí pravidelného cvičení hobojisty, ustálí se jak technická, tak intonační dovednost. Nejprve radím cvičení tercií v poloze začínající blízko tónu „a^{2c}“. Pro začátek v příjemnějších (snadnějších) tóninách jako je např. F dur (viz cv. 10), G dur, g moll, později cvičíme i tercie v tóninách Fis dur, f moll, As dur a dalších.



cv. 10

A samozřejmě neopomeneme hraní terciových intervalů v legatu (viz cv. 11).



cv. 11

2.5 DOPORUČENÍ

Předchozí technická cvičení nepředstavují jedinou možnou cestu, již se musí hobojsista striktně držet, aby dosáhl co nejrychlejšího osvojení si hmatů na „poloautomatickém“ nástroji. Jedná se pouze o má doporučení, která nabízí mnoho variant. Každý hráč ví, jaké spoje se mu hrají obtížněji oproti jiným a na ně zaměří svou pozornost.

Obecně však platí, upevnit si nové návyky v pomalém tempu a teprve později veškerá cvičení zrychlovat. Tónové spoje procvičujeme hrané detaché, v legatu, ve staccatu, v různých rytmech (např. tečkovaný). Poté přichází na řadu samozřejmě běžná technická cvičení jako hraní stupnic, akordů, tercií, kvart, kvint a to v maximálním rozsahu nástroje, nejen v oblasti tónů, jež jsou po přechodu z „automatického“ hoboje na „poloautomatický“ nové.

Závěrem jen poznámka, že nejdůležitější je motivace. Pokud se hobojsista začíná přeučovat na poloautomatický hobojs a v blízké době ho čeká vystoupení, dojde ke zautomatizování hmatů daleko dříve. Moje zkušenost je, že i když jsem hmaty neměla úplně zažité, byla jsem schopná odehrát orchestrální koncert za týden od koupě nového nástroje. Co ale v žádném případě nedoporučuji, je střídání

„automatického“ hoboj s „poloautomatickým“. Někteří hráči se domnívají, že se v klidu budou s „poloautomatem“ postupně seznamovat a občas si na něj zacvičí, veškeré koncerty a veřejné produkce však provedou na nástroj s automatickou oktávovou klapkou. Takovéto praktikování vede jen k prodloužení procesu přeučování a k nejistotě samotného hráče. Pokud se rozhodneme pro změnu a pořídíme si „poloautomat“, od prvního okamžiku hrajme výhradně na něj. Naše úsilí se zúročí v podobě mnoha barevných, dynamických a výrazových možností, jež nám hboj s poloautomatickým systémem otevře.

3. POUŽITÍ BAREVNÝCH A TECHNICKÝCH MOŽNOSTÍ POLOAUTOMATICKÉHO HOBOJE NA KONKRÉTNÍCH PŘÍKLADECH

V této kapitole se zaměřím na několik skladeb ze základního hobojového repertoáru a vyberu místa, jež lze interpretovat vhodněji, zajímavěji a tím přesněji interpretovat text a vyjádřit záměr skladatele. To umožní právě hoboj s poloautomatickým mechanickým systémem. Pro daný tón lze pak využít kromě základního prstokladu též jednu či více jeho dalších variant. Ty vznikají zakrýváním dalších otvorů nebo stisknutím klapek při zachování stejné výšky tónu. Díky tomu se nám nabízí možnost hrát tón v různých barvách zvuku a jsme schopni též docílit jemných nuancí v dynamice.

Protože mechanika, kterou jsou hobojové opatřeny, se u různých výrobců drobně liší, nelze dále uvedené konkrétní hmaty aplikovat u všech nástrojů. Lze ale předpokládat, že následující příklady jsou aplikovatelné u všech značek francouzských hobojů jako Fossati, Marigaux, Rigoutat, Lorée, Buffet-Crampon a také u Howarth-London, Püchner, Yamaha a Josef. Osobně je používám na hoboj Buffet-Crampon, model Green Line, poloautomatický systém oktavových klapek.

3.1 BENJAMIN BRITTEN – TEMPORAL VARIATIONS

Skladba „*Temporal Variations*“ byla poprvé uvedena v Londýně v r. 1936. V hlavním tématu můžeme nalézt jakousi naléhavost, mnohoznačnost, osudovost, jež procházejí celým dílem. Variace vyvolávající prudší emoce jako velký vzruch, neklid („*Oration*“, „*Commination*“) se střídají s klidnějšími, jež navozují určitou posvátnost až bezčasost („*Chorale*“). Publikum vnímá tuto skladbu často se smíšenými pocity, které se i lehce dotknou temnějších stránek lidské psychiky. Na závěr přichází jakési smíření, dokonání a katarze v podobě poslední části „*Resolution*“.

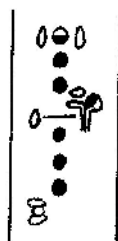
Z předešlé charakteristiky skladby vyplývá, že si interpretace žádá, aby hráč sáhl po obrovské paletě výrazových prostředků. „Přídavné“ hmaty k základním prstokladům ještě rozšíří barevnou rozmanitost hoboje a jeho dynamickou škálu.

Hned v prvních taktích první části „*Theme*“ začíná hoboj neustále se opakujícím motivem „cis-d“. Ten má podle přání autora zaznít v prvních sedmi taktích v pianissimu a v následujících taktích pouze v pianu (viz obr. 10). Abychom snáze rozlišili dynamiku „pp“ a „p“, zvolíme pro tón „d“ pomocný hmat. Po stisknutí „h-klapky“ současně se základním hmatem (viz tabulka č.1) dosáhneme ještě většího utlumení, než pouze při řízení dynamiky dechem.

(1913–1976)

I Theme
Andante rubato

Obr. 10 I. Theme, takt 1 - 11



Tab. č. 1

V páté části „*Commination*“ má opět hoboj hrát dlouhé tóny s výrazným decrescendem (viz obr. 11). V tom pomohou pomocné hmaty. U tónu „d“ přidáme v závěru zeslabování „h-klapku“ (viz tabulka č. 2).

V Commination

Adagio con fuoco

134

Obr. 11 V. Commination, takt 130 - 136



Tab. č. 2

Dostí obtížnou pasáž v části „Commination“ představují poslední takty. Po vypjatém bouřlivém accelerandu nastupuje velmi dlouhé decrescendo přes pět taktů na závěrečném tónu „b¹“ (viz obr. 12). Hobojista by měl během těchto několika taktů vystřídat expresivně hrubou náladu za jemnou, až mrtvolně tiše klidnou, při níž posluchač ztrácí dech. To klade na hobojistu nároky. Usnadnění pro provedení maximálně dlouhého decrescenda přichází v postupném přidávání pomocných hmatů. Začínáme základní hmatem, po několika dobách přidáme napůl stisknutou „d-klapku“ bez přikrytí tónového otvoru (pouze prstenec), po několika dobách se „d-klapka“ zakryje celá a na závěr se může ještě stisknout „es-klapka“ (viz tabulka č. 3). Tímto postupným přidáváním prstů se zmenšuje počet otvorů, jimiž proudí vzduch z nástroje ven a dochází tak k barevně velmi zajímavému zeslabujícímu zvukovému efektu, který nejvíce odpovídá autorskému *sempre morendo*.

141 (accel. - - - - -) rit. - - - - - a tempo
 f ff espr. poco

144 poco rit. - - - - - più lento
 a poco dim. sempre morendo pppp [attacca]

Obr. 12 V. Comminatin, takt 141 - 147

Tab. č. 3

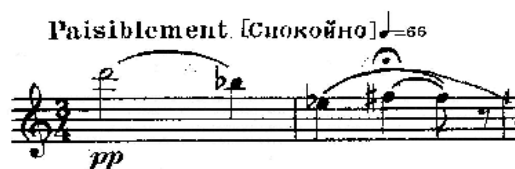
3.2 FRANCIS POULENC – SONÁTA PRO HOBOJ A KLAVÍR

„Sonáta pro hoboje a klavír“ od Francise Poulence dedikovaná Sergeji Prokofjevovi byla poslední skladbou, kterou autor zkomponoval. Její pastorální charakter se střídá s motivy asociujícími něco hrozného, poslední věta navozující nábožnou atmosféru uzavírá celek předtuchou smrti, jež je neodvratitelná.

Sonáta klade nároky na dokonalé ladění, vyskytuje se zde mnoho míst s průzračnou harmonií. Dále se nabízí využít co nejširší paletu barev hoboje pro odlišení charakterů různých motivů. Na několika místech v této skladbě hoboje zaujímá netypickou pozici doprovodného nástroje, potřebuje se tedy zvukově oproti klavíru „schovat“, či ho jen dobarvovat.

V první větě „Elégie“ má hoboje sólový dvoutaktový vstup evokující svítání, zrození, kdy musí dokonale intonovat (viz obr. 13). Intonační stabilitu tónu „d³“

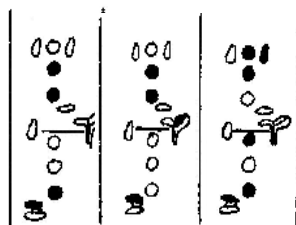
poskytne základní prstoklad s přidanou „d-klapkou“ a „c-klapkou“ nebo s „h-klapkou“ a „c-klapkou“ (viz tabulka č. 4), záleží, který z alternativních hmatů zní na konkrétním nástroji nejlépe. První varianta je výhodnější, protože třetí a čtvrtý prst pravé ruky může zůstat ležet též při zahrání následujícího tónu „b²“ (viz tabulka č. 4), jenž bývá obzvláště choulostivý. Tento hmat lze dobře využít ještě na dalších místech, kde pomůže vyrovnat intonaci, např. v taktu č. 76 (viz obr. 14).



Obr. 13 I. Elégie, takt 1,2



Obr. 14 I. Elégie, takt 76



Tab. č.
4

V taktu č. 22 má zaznít tón „d¹“ v pianu pianissimu (viz obr. 15), zde je vhodné použít hmat pro utlumení a snadný ozev (viz. hmat č. 2).

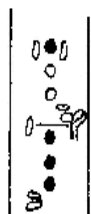


Obr. 15 I. Elégie, takt 20 - 23

Od taktu č. 53 dochází k prudké změně nálady vyjádřené melodií nejprve v pianu a pak ještě slabší v pianu pianissimu (viz obr. 16). V č. 56 se hodí jiný hmat pro tón „c²“ (viz tabulka č. 5), jenž zajistí snadný ozev v nízké dynamice a zároveň se dobře propojí v legatu s následujícím tónem „des²“ (redukuje se tak pohyb prstů navíc a zvyšuje se rytmická přesnost).



Obr. 16 I. Elégie, takt 54 - 57



Tab. č. 5

V taktu č. 63 přichází prudký dynamický kontrast, po fortissimu zaznívá jiný motiv v pianissimu (viz obr. 17) a proto, aby hoboj zněl ještě tlumeněji, hodí se uzavřít k základním hmatům tónů „a¹“ a „h¹“ navíc „d-klapku“ (viz tabulka č. 6), a to po celou dobu trvání taktů č. 63 a č. 64.

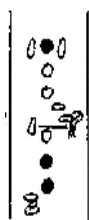


Obr. 17 I. Elégie, takt 60 - 67

V taktu č. 82 se vyžaduje zahrát tón „h¹“ v pianissimu (viz obr. 18). Slabou dynamiku nám usnadní, pokud k základnímu hmatu zakryjeme ještě tónové otvory pro „e“ a „d“ (viz tabulka č. 7).



Obr. 18 I. Elégie, takt 79 - 82

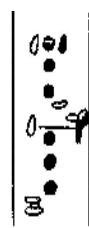


Tab. č. 7

V taktu č. 92 zazní v pianissimu tón „d²“ (viz obr. 19). Při stisknutí „b-klapky“ a první oktávové klapky zároveň se základním hmatem (viz tabulka č. 8) docílíme velmi tichého zvuku, který jakoby pouze dobarvoval akordy zaznívající v klavíru.



Obr. 19 I. *Elégie*, takt 89 - 95



Tab. č. 8

První díl druhé věty „*Scherzo*“ probíhá v charakteristickém šestiosminovém taktu, jež provází ostrá artikulace osmin v hobojevém i klavírním partu. Jako neutuchající až motorický pohyb. Závěr tohoto prvního dílu „*Très animé*“ končí v taktu č. 100 důraznými osminami ve fortissimu (viz obr. 20). Poslední osminu, která by měla zaznít obzvláště výrazně až agresivně (hoboj i klavír ji hrají zároveň), zesílí a barevně otevře pomocný hmat. Ten se sestává ze základního hmatu pro „b²“, k němuž přidáme stisknutou „es-klapku“ (viz tabulka č. 9). Tento efekt umocní ještě větší kontrast rychlého a navazujícího pomalého dílu druhé věty „*Le double plus lent, précédente*“. Stejný pomocný hmat je velmi vhodný rovněž v úplném závěru druhé věty, a to v taktu č. 187 na první době (viz obr. 21), kdy dopomůže velmi

působivému a jasnému závěru.



Obr. 20 II. Scherzo takt 98 - 100



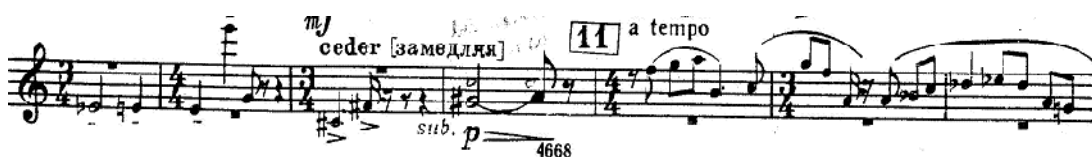
Obr. 21 II. Scherzo takt 186 - 187



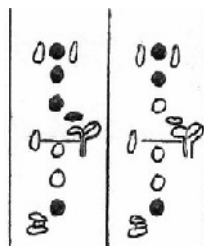
Tab. č. 9

V druhém dílu druhé věty „*Le double plus lent, précèdente*“ dochází ke změně nálady a tempa ve volnější. V taktu č. 123 hraje hoboj pouze dva tóny v pianové dynamice (viz obr. 22), jež zazní do delší pasáže, ve které dominuje klavír. Úlohou hoboje zde je spoluvytvářet barvu a ne se příliš zvukově prosazovat na úkor klavíru. Přidáváním se k tomuto akordu má být dosažen dojem jakéhosi přitakávání klavíru naprosto průhlednou impresionistickou barvou, která zanechá jen jemnou patinu.

V tomto místě je vhodné použít pomocný hmat. K základnímu prstokladu pro „gis¹“ spojeného legátem s tónem „a¹“ přidržíme současně „d-klapku“ (viz tabulka č. 10). Na některých nástrojích dvě klapky „d¹“ a „c¹“ nebo zároveň tři: „c¹“, „d¹“, „e¹“ dle stavu seřízení spojky nebo seřizovacího šroubku spojky „Philadelphia“, která je v posledních letech přidávána do mechaniky profesionálních nástrojů nejvyšší třídy. Toto utlumení a barevné ztemnění usnadní i nasazení hobojevého tónu. To by při použití pouze základního hmatu svádělo kvůli jistějšímu ozevu k větší dynamice a tvrdšímu nasazení jazykem.



Obr. 22 II. Scherzo takt 120 - 126

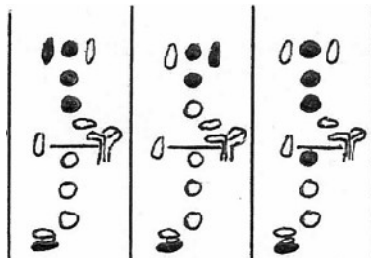


Tab. č. 10

Takt č. 134 zaznívá v hoboji v pianissimu (viz obr. 23) a uzavírá střední druhý díl druhé věty. Slabší dynamiku, která lépe navodí atmosféru něčeho, co zaznívá z dálky, podpoří hmat, kdy k základnímu prstokladu všech tónů v taktu („g^{2cc}“, „a^{2cc}“, „ges^{2cc}“) přidržíme „es-klapku“ (viz tabulka č. 11).



Obr. 23 II. Scherzo takt 133 - 137

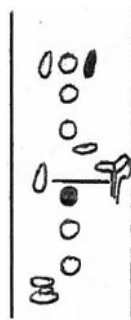


Tab. č. 11

Třetí věta „Déploration“ představuje jakýsi nářek, žalozpěv, velmi niternou zповěď. V taktu č. 11 se nachází skupinkový příraz (viz obr. 24). Jedná se o tóny „b^{2cc}“ a „des^{3cc}“. Pokud se hrají základním hmatem, dochází ke krkolomnému pohybu několika prstů (nehledě na příliš hlasitý zvuk mechaniky a častý neozev tónu „des^{3cc}“), jenž může narušit legato, které by mělo u přírazu zaznít. Pohybově úspornější variantu představuje hmat, při kterém se při výměně z tónu „b^{2cc}“ na „des^{3cc}“ zvednou pouze první a druhý prst levé ruky, stisknutá zůstává pouze druhá oktávová klapka a „fis-klapka“ (viz tabulka č. 12).



Obr. 24 III. Déploration, takt 8 - 14

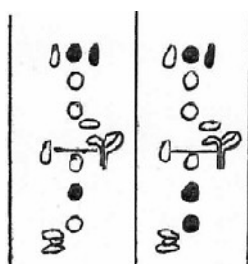


Tab. č. 12

V taktu č. 26 končí hoboj frázi tónem „h^{2c}“ v decrescendu (viz obr. 25). Pokud přidržíme k základnímu hmatu „e-klapku“ (viz tabulka č. 13), zeslabení je markantnější a barevně uzavřenější. Pokud při tomto pomocném hmatu inklinuje tón „h^{2c}“ k nižší intonaci, pomůžeme vyladění, když ke stisknuté „e-klapce“ přidáme navíc „d-klapku“ (viz tabulka č. 14).



Obr. 25 III. Déploration, takt 21 - 27



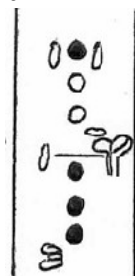
Tab. č. 13, č. 14

Tajemně orientálně působí motiv začínající v taktu č. 28 tónem „c^{2c}“ (viz obr. 26). Aby hoboj do pulzující harmonie klavíru vplul jemně bez vyraženého počátečního tónu a zároveň byla dodržena dynamika předepsaná v pianu, zakryjeme k základnímu hmatu navíc otvory pro tóny „e“ a „d“ (viz tabulka č. 15).

To je výhodné, protože u následujícího tónu „d²“ již potřebujeme, aby prsty pravé ruky ležely. Díky tomu nám odpadá složitější synchronizace pohybů v případě použití pouze základního hmatu pro tón „c²“.



Obr. 26 III. Déploration, takt 28 - 30

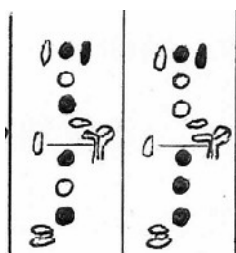


Tab. č. 15

V závěru fráze v taktu č. 53 končí hoboj tónem „c³“ v decrescendu (viz obr. 27). Aby tento tón plynule navázal po „as²“ bez důrazu a bez otevřené barvy (k tomu inklinuje provedení základním hmatem), nabízí se jako jedna z variant zahrát flažolet (viz tabulka č. 16) nebo ještě k základnímu hmatu zakrýt otvory pro tóny „e“ a „d“ (viz tabulka č. 17).



Obr. 27 III. Déploration, takt 47 - 53



Tab. č. 16, č. 17

Velmi niterně působivý je závěr třetí věty, jenž zároveň představuje úplný závěr celé skladby (viz obr. 28). Oproti všeobecným zvyklostem zkomponoval

Francis Poulenc posledních několik taktů ve velmi nízké dynamice, a to v pianu pianissimu. Pro hobojistu je to tím náročnější, že již může po provedení celé sonáty cítit nátlakovou únavu a velmi dlouho držený závěrečný tón (navíc s korunou) vyžaduje ještě mnoho energie. To lze usnadnit opět pomocným hmatem.

K základnímu hmatu přidáme první oktávovou klapku, „h-klapku“ a zcela uzavřeme otvor ukazovákem levé ruky (viz tabulka č. 18). Tento hmat uzavře zřetelně více otvorů než hmat základní, a to se projeví na dynamice i barvě. Hobojový tón tak může splynout s akordy v klavíru a naplnit atmosféru závěrečných taktů.



Obr. 28 III. *Déploration*, takt 60 - 69



Tab. č.
18

3.3 FLAŽOLETY

Ještě bych se ráda zmínila o speciální disciplíně rozšiřující spektrum barevných a dynamických vlastností hoboje. Je jí hra flažoletů. I když se jedná o zvukový prostředek objevený až ve 20. stol. a řadí se tak mezi „nové výrazové prostředky“ (vedle hraní mikrointervalů a multifonů), cítím jako nezbytné, ho v této kapitole uvést. Důvodem je to, že pro hraní flažoletů nalezne hobojsista uplatnění ve skladbách ze stylových období starších než jsou díla 20. století.

Flažolety neboli harmonické tóny jsou důkazem pro poznatky z oboru akustiky, a to, že každý tón je složeným zvukem. Současně s jeho základní výškou

zní i jeho oktáva, duodecima, druhá oktáva a další tóny velkých a malých sekund. Tyto souznějící tóny jsou u každého nástroje obsaženy různě. U strunných a dechových nástrojů lze zahrát harmonické tóny přirozené řady jednotlivě. Na hoboj lze zahrát flažolet kombinací základního hmatu pro tóny v první oktávě a k němu přidané druhé oktávové klapky. Zazní pak tón o duodecimu výš a navíc se změněnou barvou. Např. chceme-li zahrát tón „a²“ flažoletovým hmatem, zvolíme základní prstoklad jako bychom hráli tón „d¹“, ale přidáme k němu druhou oktávovou klapku. Výše popsaný způsob je nejjednodušší, dále existují i odvozené hmaty pro hru flažoletů (viz tabulka flažoletových prstokladů v příloze č. 4).

Na některých místech se velmi hodí zahrát flažolet kvůli jeho měkčí a zastřenější barvě, též spolehlivější intonaci. Nabízí také spolehlivější řešení při nasazení, které má vynít jemně, v nepříliš vysoké dynamice.

Ukázkovým příkladem je „Narcis“ z díla „Šest metamorfóz podle Ovidia“ od Benjamina Brittena (viz obr. 29). V druhém taktu uvedené ukázky se nacházejí dva hlasy, jež si vzájemně odpovídají. Odlišují se směrem notových nožiček. Noty s nožičkou nahoru je potřeba odlišit barevně i dynamicky a zde se krásně hodí zahrát právě flažolety.



Obr. 29 B. Britten - Šest metamorfóz podle Ovidia – Narcis, takt 21 - 23

Abych dodala příklad ze starších skladeb, jež zaujímají jedny z nejvýznamnějších míst v repertoáru hobojisty, vkládám ukázkou z „Koncertu C dur pro hoboj a orchestr“ od W. A. Mozarta (viz obr. 30) a z „Hobojového kvartetu F dur“ stejného autora (viz obr. 31). U obou ukázek se jedná o podobný případ, kdy hoboj nasazuje dlouhý tón „c³“ po pauze (u obr. 29 – 4. takt, u obr. 30 – 7. takt). Flažolet zde usnadní jemné nasazení a přesnou intonaci.



Obr. 30 W. A. Mozart - Koncert C dur - II. Adagio non troppo, takt 39 - 44



Obr. 31 W. A. Mozart - Kvartet F dur - III. Rondeau, takt 7 - 17

Osobně jsem si na hru flažoletů tak zvykla, že ji běžně užívám téměř v každé skladbě i na několika místech. Znamená pro mě mnohem pohodlnější hraní a to zejména hra flažoletů pro tóny „a^{2c}“, „b^{2c}“, „h^{2c}“ a „c^{3c}“. Flažoletové hmaty velmi oceňuji i jako orchestrální hráčka. Obrovskou pomoc představují v dechové harmonii. Mají totiž tu vlastnost, že se mnohem lépe barevně pojí s ostatními nástroji (nejen dřevěnými) a i jejich vyšší intonační stabilita přispěje k vyrovnané harmonii a barvě v požadovaném akordu. Obzvláště často hrají flažolety v závěrečných akordech volných vět symfonií i doprovodů k různým sólovým koncertům. Myslím tím kusy, kdy hoboj nasadí poslední tón po několika taktech pauz a navíc v pianu či pianissimu. Flažolety vítám i např. v orchestrálních kusech Mozartových, kde často souznějí oba hoboje v oktávách.

ZÁVĚR

Všechny stylové epochy do 20. stol. se snažily, aby umění, hudbu nevyjímaje, navozovalo v lidech pocit krásna. Tento pohled se začal měnit právě ve 20. stol., kdy úkolem umění se stalo zprostředkovat přenos emocí, a to jakýchkoliv, včetně těch negativních. V hudbě se tak začíná velmi experimentovat se zvukem, rytmem harmonií, nástroji a žádoucí jsou najednou i tóny „falešné“ a nepříjemně zabarvené.

To samozřejmě ovlivnilo i hru na hoboj. Skladatelé společně s interprety zkoumali, co vše nástroj dokáže zahrát. Nově získané poznatky se postupně začaly vyžadovat v soudobých skladbách a to např. různé zvukové efekty (jako hra na strojek, frulato, hra klapkami), hra flažoletů, mikrointervalů a dokonce i multifonů. Jedním příkladem za všechny lze uvést skladbu, jež se stala součástí základního hobojevého repertoáru a též povinnou skladbou na některých soutěžích. Je jí „*Sequenza VII pro sólový hoboj*“ od Luciana Beria (věnovaná Heinzi Holligerovi).

Zdá se až neuvěřitelné, jakým vývojem hoboj během staletí prošel. Z jednoho kusu dřeva s pár otvory vznikl nástroj s velmi složitým mechanickým systémem klapek. A proces hledání stále pokračuje. Neustálá spolupráce předních hobojistů s nástrojaři vede k dalšímu zdokonalování.

V této bakalářské práci jsem se zaměřila na možnosti poloautomatického hoboje, jež sama nejvíce využívám. S výše uvedenými výrazovými a zvukovými prostředky jsem se též setkala, ale pojednat o nich by si vyžadovalo samostatnou práci.

Také jsem zde uvedla některé typy a technická cvičení, jež by měly urychlit návyky na poloautomatický nástroj. Přejít z automatického hoboje na poloautomatický znamenal pro mě osobně významný krok k objevení jak mnoha nových technických, tak barevných a dynamických možností. Otevřely se tak dveře především k bohatšímu vyjádření charakterů jednotlivých motivů ve skladbách. Dalším přínosem, který automatický hoboj nenabídne je hra flažoletů. Tuto možnost oceňuji u poloautomatického hoboje jak při sólové hře, tak při hře v orchestru.

Věřím, že tato práce dokáže zmírnit obavy některých hobojistů z výměny automatického hoboje za poloautomatický, a tím významně přispěje k jejich dalšímu hráčskému rozvoji.

POUŽITÉ INFORMAČNÍ ZDROJE

GOOSSENS, Leon and Edwin ROXBURGH. *Oboe: Yehudi Menuhin music guides*. London: Macdonald and Jane, 1977. 236 s. ISBN 0356084167.

MODR, Antonín. *Hudební nástroje*. Praha: Supraphon, 6. vydání. 1977. 311 s. ISBN 09/22 02 – 047 – 77.

NOVÁK, Rudolf. *Dejiny a literatúra hoboja*. Vysoká škola múzických umení v Bratislave, Hudobná fakulta, 1989. 86 s.

SADIE, Stanley (ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 18, Nisard to Palestrina. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. 957 s. ISBN 0-333-60800-3.

VYSLOUŽIL, Jiří a Jiří FUKAČ. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997. 1035 s. ISBN 80-7058-462-9.

DJIOVANIS, Sotos G. *The oboe works of Benjamin Britten*. 2005. Disertation. Florida State University, College of Music. [online databáze] 16 February 2005 [vid. 2012-04-30] Dostupné z: <http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd-09252005-181930/unrestricted/>
CHAPTER_4_TEMPORAL_VARIATIONS.pdf

[online databáze] c2004 [vid. 2012-04-30] Dostupné z: <http://www.oboeclassics.com/Pailthorpe.htm>

[online databáze] 10 April 2008 [vid. 2012-04-30] Dostupné z: <http://racheloboes.blogspot.com/2008/04/francis-poulenc-oboe-sonata-program.html>

[online databáze] c2009 [vid. 2012-04-26] Dostupné z: <http://www.musiccentre.ca/>

influences/instrument.cfm?type=aulos

[online databáze] [vid. 2012-04-26] Dostupné z: <http://www.nastroje-hudebni.cz/asortiment.php?nadkategorie=10&kategorie=309&menu=1>

[online databáze] [vid. 2012-04-26] Dostupné z: <http://www.baroqueoboes.com/OBOES/oboe415.html>

[online databáze] [vid. 2012-04-26] Dostupné z: http://www.buyrecorders.com/other_woodwinds.htm

[online databáze] c2003-2012 [vid. 2012-04-26] Dostupné z: <http://www.myspace.com/nmmusd/photos/2114022>

[online databáze] 2011 [vid. 2012-04-26] Dostupné z: <http://brusselsmimoboecollection.kcb.be/instrument-checklist/2332schott/>

[online databáze] [vid. 2012-04-26] Dostupné z: <http://www.europeana.eu/portal/record/09102/2E9C3A13AED5791BA36F1273B58A4B46B07AACD5.html>

[online databáze] c2000-2011 [vid. 2012-04-26] Dostupné z: http://www.instrumantiq.com/pages_html/galleries_AVB-hautbois.htm

[online databáze] c2012 [vid. 2012-04-26] Dostupné z: http://www.jimlaabsmusic.com/band-orchestral/oboes/cat_57.html

[online databáze] [vid. 2012-04-24] Dostupné z: <http://sites.google.com/site/ohmusicstudent/band-instruments/oboe/oboe-fingering-chart>

[online databáze] c2011 [vid. 2012-04-24] Dostupné z:

[http://www.lehautboisalenvers.fr/hautbois/
index.php?id=7&ix=&title=le+hautbois+sur+le+web](http://www.lehautboisalenvers.fr/hautbois/index.php?id=7&ix=&title=le+hautbois+sur+le+web)

BRITTEN, Benjamin. *Temporal variations for oboe and piano* [notový zápis]. Harlow : Faber Music, c1980.

BRITTEN, Benjamin. *Six metamorphoses after Ovid* [notový zápis]. London : Boosey & Hawkes, c1952.

MOZART, Wolfgang A. *Koncert (do mažor) dlja goboja s orkestrom, KV 314* [notový zápis]. Moskva : GMI, 1982.

MOZART, Wolfgang A. *Quartet for oboe, violin, viola and violoncello F major, KV 370* [notový zápis]. London: Peters Edition, c1964.

POULENC, Francis. *Sonata dlja goboja i fortepijano* [notový zápis]. Moskva : Muzyka, 1968.

SEZNAM ILUSTRACÍ

Obrázek č. 1: Aulos – replika

[online databáze] c2009 [vid. 2012-04-26] Dostupné z:

<http://www.musiccentre.ca/influences/instrument.cfm?type=aulos>

Obrázek č. 2: Šalmaj – replika

[online databáze] [vid. 2012-04-26] Dostupné z: [http://www.nastroje-](http://www.nastroje-hudebni.cz/asortiment.php?nadkategorie=10&kategorie=309&menu=1)

[hudebni.cz/asortiment.php?nadkategorie=10&kategorie=309&menu=1](http://www.nastroje-hudebni.cz/asortiment.php?nadkategorie=10&kategorie=309&menu=1)

Obrázek č. 3: Hoboj z dílny N. Hotteterreho, dvouklapkový, 1. pol. 18. stol.

[online databáze] [vid. 2012-04-26] Dostupné z: [http://www.baroqueoboes.com/](http://www.baroqueoboes.com/OBOES/oboe415.html)

[OBOES/oboe415.html](http://www.baroqueoboes.com/OBOES/oboe415.html)

Obrázek č. 4: Hoboj z dílny Stephen Hammer & Jonathan Bosworth

[online databáze] [vid. 2012-04-26] Dostupné z:

http://www.buyrecorders.com/other_woodwinds.htm

Obrázek č. 5: Hoboj z dílny Jakoba Friedricha Grundmanna, Dresden, 1784

[online databáze] c2003-2012 [vid. 2012-04-26] Dostupné z:

<http://www.myspace.com/nmmusd/photos/2114022>

Obrázek č. 6: 12 klapkový hoboj od J. Sellnera, někdy mezi 1824 – 1840

[online databáze] 2011 [vid. 2012-04-26] Dostupné z:

<http://brusselsmimoboecollection.kcb.be/instrument-checklist/2332schott/>

Obrázek č. 7: Hoboj z dílny Christopha Delusse

[online databáze] [vid. 2012-04-26] Dostupné z: [http://www.europeana.eu/portal/](http://www.europeana.eu/portal/record/09102/2E9C3A13AED5791BA36F1273B58A4B46B07AACD5.html)

[record/09102/2E9C3A13AED5791BA36F1273B58A4B46B07AACD5.html](http://www.europeana.eu/portal/record/09102/2E9C3A13AED5791BA36F1273B58A4B46B07AACD5.html)

Obrázek č. 8: Hoboj „Triébert“, 12 klapek, 3 prstence, 19. stol.

[online databáze] c2000-2011 [vid. 2012-04-26] Dostupné z:

http://www.instrumantiq.com/pages_html/galleries_AVB-hautbois.htm

Obrázek č. 9: Hoboj Buffet Crampon, model Greenline, poloautomatický systém oktavových klapek, 21. stol.

[online databáze] c2012 [vid. 2012-04-26] Dostupné z:

http://www.jimlaabsmusic.com/band-orchestral/oboes/cat_57.html

Obrázek č. 10: Benjamin Britten – *Temporal Variations for oboe and piano*, I. Theme, takt 1 – 11

Obrázek č. 11: Benjamin Britten – *Temporal Variations for oboe and piano*, V. Commination, takt 130 - 136

Obrázek č. 12: Benjamin Britten – *Temporal Variations for oboe and piano*, V. Comminatin, takt 141 – 147

Obrázek č. 13: Francis Poulenc – *Sonáta pro hoboj a klavír*, I. Elégie, takt 1,2

Obrázek č. 14 : Francis Poulenc – *Sonáta pro hoboj a klavír*, I. Elégie, takt 76

Obrázek č. 15: Francis Poulenc – *Sonáta pro hoboj a klavír*, I. Elégie, takt 20 – 23

Obrázek č. 16: Francis Poulenc – *Sonáta pro hoboj a klavír*, I. Elégie, takt 54 – 57

Obrázek č. 17: Francis Poulenc – *Sonáta pro hoboj a klavír*, I. Elégie, takt 60 – 67

Obrázek č. 18 : Francis Poulenc – *Sonáta pro hoboj a klavír*, I. Elégie, takt 79 – 82

Obrázek č. 19: Francis Poulenc – *Sonáta pro hoboj a klavír*, I. Elégie, takt 89 - 95

Obrázek č. 20: Francis Poulenc – *Sonáta pro hoboj a klavír*, II. Scherzo takt 98 – 100

Obrázek č. 21: Francis Poulenc – *Sonáta pro hoboj a klavír*, II. Scherzo takt 186 – 187

Obrázek č. 22: Francis Poulenc – *Sonáta pro hoboj a klavír*, II. Scherzo takt 120 – 126

Obrázek č. 23: Francis Poulenc – *Sonáta pro hoboj a klavír*, II. Scherzo takt 133 - 137

Obrázek č. 24: Francis Poulenc – *Sonáta pro hoboj a klavír*, III. Déploration, takt 8 – 14

Obrázek č. 25 : Francis Poulenc – *Sonáta pro hoboj a klavír*, III. Déploration, takt 21 – 27

Obrázek č. 26: Francis Poulenc – *Sonáta pro hoboj a klavír*, III. Déploration, takt 28 – 30

Obrázek č. 27: Francis Poulenc – *Sonáta pro hoboj a klavír*, III. Déploration, takt 47 – 53

Obrázek č. 28: Francis Poulenc – *Sonáta pro hoboj a klavír*, III. Déploration, takt 60 – 69

Obrázek č. 29: Benjamin Britten – *Six Metamorphoses after Ovid for Oboe Solo*, Op. 49, Narcissus, takt 21 - 23

Obrázek č. 30: W. A. Mozart – *Koncert pro hoboj a orchestr C dur*, II. Adagio non troppo, takt 39 - 34

Obrázek č. 31 : W. A. Mozart – *Kvartet F dur*, KV 370, III. Rondeau, takt 7 - 17

SEZNAM TABULEK

Tabulka č. 1: d^2

Tabulka č. 2: d^1

Tabulka č. 3: b^1

Tabulka č. 4: d^3, b^2

Tabulka č. 5: c^2

Tabulka č. 6: a^1, h^1

Tabulka č. 7: h^1

Tabulka č. 8: d^2

Tabulka č. 9: b^2

Tabulka č. 10: gis^1, a^1

Tabulka č. 11: g^2, a^2, ges^2

Tabulka č. 12: des^3

Tabulka č. 13: h^2

Tabulka č. 14: h^2

Tabulka č. 15: c^2

Tabulka č. 16: c^3

Tabulka č. 17: c^3

Tabulka č. 18: es^2

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha č. 1: Postavení rukou na poloautomatickém hoboji

[online databáze] c2011 [vid. 2012-04-24] Dostupné z:

<http://www.lehautboisalenvers.fr/hautbois/index.php?id=7&ix=&title=le+hautbois+sur+le+web>

Příloha č. 2: Přehled klapek na poloautomatickém hoboji

[online databáze] [vid. 2012-04-24] Dostupné z:

<http://sites.google.com/site/ohmusicstudent/band-instruments/oboe/oboe-fingering-chart>

Příloha č. 3: Hmatová tabulka pro poloautomatický hoboj

[online databáze] [vid. 2012-04-24] Dostupné z:

<http://sites.google.com/site/ohmusicstudent/band-instruments/oboe/oboe-fingering-chart>

Příloha č. 4: Hmatová tabulka flažoletů pro poloautomatický hoboj

PŘÍLOHY