

JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ
V BRNĚ

Hudební fakulta
Katedra dechových nástrojů
Studijní obor: hra na hoboj

**Základní aspekty hry na hoboj
a výuka začátečníků**

Diplomová práce

Autor práce: BcA. Eva Dosoudilová

Vedoucí práce: odb. as. Jurij Likin

Oponent práce: doc. MgA. Ivan Séquardt

Brno 2013

Bibliografický záznam

DOSOUDILOVÁ, Eva. *Základní aspekty hry na hoboj a výuka začátečníků [The Basic Aspects of Playing the Oboe and the Teaching of Beginners]*. Brno: Janáčková akademie múzických umění v Brně, Fakulta hudební, Katedra dechových nástrojů, 2013. 49 s. Vedoucí diplomové práce odb. as. Jurij Likin

Anotace

Diplomová práce *Základní aspekty hry na hoboj a výuka začátečníků* se zabývá metodickými postupy čtyř základních aspektů hry na hoboj: držením těla, dýcháním, nátiskem a prstovou technikou. Každému z nich je věnována jedna kapitola. Práce konfrontuje dostupné informace a vlastní zkušenosti získané při výuce začínajících hobojistů.

Annotation

Diploma thesis *The Basic Aspects of Playing the Oboe and the Teaching of Beginners* deals with the methodical steps of four basic aspects of playing the oboe: a posture, breathing, an embouchure, and a finger facility. These aspects are analyzed in four chapters. This thesis confronts available information and own experience gained by teaching the beginners.

Klíčová slova

hoboj, metodika, začátečník, pedagog, nátisk, tvorba tónu, držení těla, dýchání, prstová technika

Keywords

oboe, teaching method, beginner, teacher, embouchure, tone production, posture, breathing, finger facility

Prohlášení

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

V Brně, dne 3. 5. 2013

Eva Dosoudilová

Poděkování

Děkuji mému vedoucímu práce odb. as. Juriji Likinovi za mnoho inspirace a rad k zamyšlení, které mi pomohly v profesním růstu i při tvorbě této práce.

Obsah

Úvod	1
1 Držení těla	3
1.1 <i>Poloha těla vestoje</i>	4
1.1.1 Pozice nohou	4
1.1.2 Pozice horní části těla	6
1.1.3 Pozice hlavy	8
1.1.4 Pozice ramen	10
1.1.5 Sklon nástroje a pozice paží	11
1.1.6 Co je správné?	12
1.2 <i>Poloha těla vsedě</i>	14
2 Dýchání	16
2.1 <i>Dýchání při hře na hoboj</i>	16
2.2 <i>Dechová cvičení</i>	19
2.2.1 Uvědomění si dýchání a vlastního těla	20
2.2.2 Podpurná cvičení	23
2.2.3 Rytmické cvičení na prodloužení jednotlivých dechových fází	24
3 Nátisk, tvorba tónu	25
3.1 <i>Tvarování nátisku</i>	26
3.2 <i>Příprava a nasazení tónu</i>	29
3.2.1 Funkce jazyka	29
3.2.2 Dechová příprava	30
3.3 <i>Ukončení tónu</i>	32
3.4 <i>Vzájemné ovlivňování dechové opory a nátisku</i>	33
3.5 <i>Nátisková cvičení</i>	34
4 Prstová technika	35
4.1 <i>Držení nástroje a práce prstů</i>	36
4.2 <i>Specifické funkce některých prstů</i>	38

4.3	<i>Bloops – kazy</i>	42
4.4	<i>Prstová cvičení</i>	42
4.5	<i>Technická doporučení</i>	43
	Závěr	45
	Použité informační zdroje	46

Úvod

Ke zpracování tématu mé diplomové práce mě dovedl zájem o hlubší poznání metodiky hry na hoboj. Před sedmi lety jsem začala učit v ZUŠ a problematika správného držení nástroje, dýchání, techniky atd. se stala mým denním chlebem z úplně jiného úhlu pohledu, než jsem byla zvyklá. Do té doby jsem vždy informace přijímala od svých pedagogů a sama jsem se učila hrát na hoboj. Když jsem se stala učitelkou, role se otočily a já mám předávat zkušenosti svým žákům.

První rok byl velmi náročný a musela jsem se toho mnoho naučit. Bylo pro mě překvapením, že návyky, které jsem si za svůj život hudebníka vypěstovala, jsou pro mě přirozeností, ale začátečník je vůbec nemá. To, co jsem považovala za samozřejmost, a nenapadlo mě o tom mluvit, děti nevěděly a bylo nutné jim vše postupně krok po krůčku vysvětlit. Potom nastal další problém – jak to vysvětlit. Mnoho let se člověk učí hrát, poslouchá své pedagogy, prošel celý proces studijního vývoje hobojisty od prvních tónů až po studium na vysoké škole, a najednou neví, jak vysvětlit tak základní věc, jako formování nátisku, dýchání a vše, co s hrou na hoboj souvisí. A co dělat, když vše vypadá správně a přitom žák nevytloučí při nejlepší snaze ani tón?

Poznala, jsem že je to těžká a zodpovědná práce. V počátcích studia se formují základy, na kterých potom bude hráč dál stavět a pokud budou položeny špatně, další postup tím bude ovlivněn. O to těžší práce to je, že do člověka nevidíme a nedokážeme posoudit, jestli jsou jeho svaly příliš napnuté nebo jakým způsobem používá jazyk. Můžeme se řídit jen výstupem – oční a sluchovou kontrolou.

Tyto zkušenosti mě vedly k tomu, že jsem se začala na výuku při vlastním studiu dívat jak z pohledu žáka, tak učitele. Sledovala jsem práci svých pedagogů a všímala jsem si, jak vysvětlují jednotlivé problémy, a zároveň jsem se snažila uvědomit si, co při výuce prožívá žák.

Když jsem si vybírala téma diplomové práce, nebylo mým cílem jen formálně splnit požadavky školy, ale chtěla jsem se zabývat něčím, co by bylo využitelné

v praxi. Možnost dostat se k novým poznatkům a rozšířit své znalosti metodiky hry na hoboje mě nadchla.

V současné době je mnohem snazší získat informace, než byla např. před pětadvaceti lety. Díky tomu jsem mohla sáhnout po literatuře z jiných zemí, inspirovat se a porovnat jejich metody s vlastními zkušenostmi.

Mým záměrem bylo zpracovat pro mě dostupnou literaturu a konfrontovat ji s nejčastěji užívanými metodami výuky, jak jsem se s nimi setkala při svém studiu nebo ve vlastní praxi.

Vzhledem k rozsahu práce jsem vybrala pouze čtyři základní aspekty hry na hoboje – držení těla, dýchání, nátlak a prstovou techniku. Bylo by možné zpracovat i další důležitá témata, jako např. artikulace, vibrato, výraz, apod., ale to už nechám pro své následovníky. Kromě slovního vyjádření a popisu daných témat jsem hledala i různé motivace, hry a cviky, aby jim mohli porozumět začátečníci a tak si, pro jejich věk přirozenější formou, osvojit správné návyky. Práce je obohacena o fotografie a obrázky, aby ještě lépe demonstrovala uvedené problémy.

Kapitola 1

Držení těla

Bezvadné držení těla je jedním ze základních předpokladů pro pohodlnou a lehkou hru na hoboj. Umožňuje přirozeně dýchat a vylučuje nepřiměřené zatížení svalů a páteře. Hry se účastní celé tělo, proto trvá určitou dobu, než se dostanou do rovnováhy všechny jeho části a zautomatizují se potřebné návyky. Začátečník, ať už je to malé či starší dítě nebo dospělý, má mnoho práce sledovat všechny body a problémy výuky, které s počátkem studia přichází. Je třeba, aby pedagog přistupoval k výuce trpělivě a s pochopením, a postupně formoval správné návyky. Překonáváním nebo kompenzací vadného držení těla vyčerpává hráč síly, které by mohl využít při hře a může dojít i k tělesným deformacím.

Velkým pomocníkem je v tomto období zrcadlo, kde si žák sám může kontrolovat svůj postoj, držení těla, rukou, nátisk i dýchání. U mladších hráčů je dobré, aby byl v hodinách přítomen některý z rodičů nebo někdo, kdo bude s dítětem doma cvičit. Pomůže mu rozpoznat jednotlivé dílčí problémy. Díky tomu, že sleduje práci učitele v hodině, vidí jaké jsou správné návyky a jak jich docílit. Může s dítětem poučeně procvičovat zadané úkoly a do značné míry zabránit tomu, že se žák naučí něco špatně a bude se to muset přeučovat. Rodič je také oporou, když přichází krize, nedaří se, nejde vše hned na první pokus. Potom dítě potřebuje podporu a povzbuzení k překonávání obtíží.

S počátkem studia hoboje je také spojeno větší fyzické zatížení a využívání svalů, na které v každodenním životě nejsou kladeny takové nároky. Provozování nějakého sportu usnadňuje vyrovnání se s novými okolnostmi a celková dobrá fyzická kondice přispívá k uvolněnému, nenásilnému hraní. Mně se jako nejvhodnější osvědčilo plavání, při němž se uvolňují, protahují a posilují zádové a ramenní svaly, které jsou při hře nejvíce zatěžovány.

1.1 Poloha těla vestoje

Postoj hráče na hoboj by měl být vzpřímený, přirozený, v zásadě bez rozdílů od běžného držení těla. Kromě přirozeného postoje popisuje Marc Schaeferdiek ve své publikaci *Foundations of Oboe Playing* (Základy hry na hoboj) stav tzv. elastického napětí. Autor o něm říká: „Elastické napětí znamená nebýt v křečovitém napětí ani příliš uvolněný. Toto držení těla umožňuje optimální propojení mezi nástrojem a lidským tělem.“ (SCHAEFERDIEK, 2009, s. 8) V následujících kapitolách uvedu konkrétní postavení a funkci jednotlivých částí těla.

1.1.1 Pozice nohou

Nohy slouží jako stabilizátor celého těla a zároveň umožňují být v dynamickém elastickém napětí. Měly by být mírně rozkročené, asi na šířku pánve (Obrázek 1.1a). Obrázky 1.1b až 1.1g ilustrují nevhodnou polohu nohou. Chodidla vytváří oporou pro celé tělo, proto je důležité nepřenášet váhu ani příliš na špičky nebo na paty, ale nechat je přilnou k podlaze.



Obrázek 1.1: Ukázka pozice chodidel

Kolena jsou jedním z hlavních činitelů elastického napětí, nemají být napnutá (Obrázek 1.2a), ale naopak flexibilní (Obrázek 1.2b). Udržují stabilitu a zároveň

volnost dolní části těla. Pružnost kolenou je důležitá pro správnou polohu pánve, která nese páteř a určuje svislou osu těla. Naopak tuhá kolena způsobují nadbytečné napětí zádových a ramenních svalů, které se dál šíří do rukou a prstů. Váha těla je rozložena rovnoměrně na obě nohy, je špatné, pokud stojí hráč více na jedné noze nebo nohy jakkoli kříží (SCHAEFERDIEK, 2009, s. 11).



(a) Napnutá (b) Flexibilní

Obrázek 1.2: Ukázka pozice kolen

Vždy jsem se setkávala s názorem, že obě nohy by měly být na stejné úrovni. Martin Schuring ale ve své metodice (Oboe Art and Method) popisuje postavení s jednou nohou vpředu oproti druhé. Kolena jsou mírně povolena, těžiště uprostřed (Obrázek 1.3). Tím je podle autora docíleno stabilního postoje (SCHURING, 2009, s. 4–5). Tato pozice nohou je opravdu stabilnější, pokud má hobojska nohy dál od sebe než na šířku boků. Je to podobný postoj, jako když je např. hráč volejbalu připraven ke hře a s napětím očekává akci. Umožňuje to velmi aktivní a flexibilní pohyb.

Je to zajímavá alternativa, zejména pro hráče, kteří už jsou na vyšší úrovni. Při

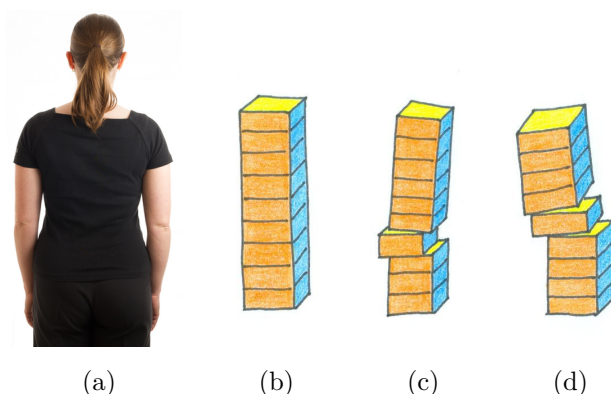


Obrázek 1.3: Ukázka postavení dle Schuringa s jednou nohou vpředu

výuce začátečníků bych se klonila ke klasickému rovnoběžnému postoji, protože je menší riziko, že bude žák stát více na jedné noze a tím se změní poloha jeho pánve. Pokud je pánev jakkoli nakloněna oproti přirozenému postavení, těžiště se přesouvá mimo svislou osu těla a to způsobuje nestabilitu.

1.1.2 Pozice horní části těla

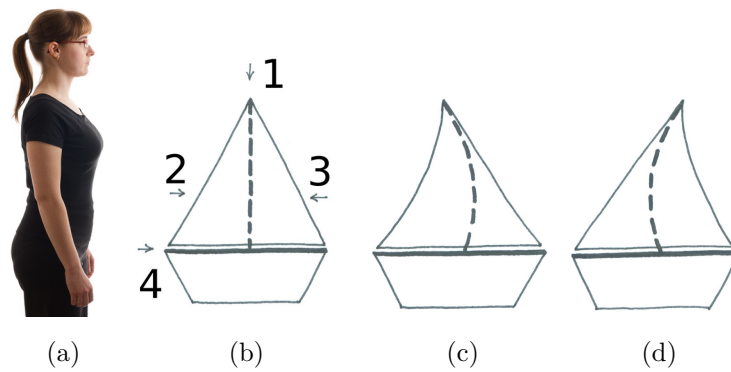
Správné držení horní části těla je nepostradatelné pro plynulou a lehkou hru a pro „splynutí“ hráče s nástrojem. Marc Schaeferdiek názorně objasňuje vliv špatného držení těla na svislou osu. Obrázek 1.4 ilustruje vzpřímenou polohu těla pomocí cihel nebo kvádrů postavených na sebe. Těžiště této stavby je v jejím středu. Pokud se některý kvádr vychýlí, změní se těžiště a dílo může spadnout. Tělo se nežádoucí odchylce brání zvýšeným napětím svalů, které může vést až k bolestem (SCHAEFERDIEK, 2009, s. 8–9).



Obrázek 1.4: Ilustrace vzpřímené polohy těla pomocí kvádrů

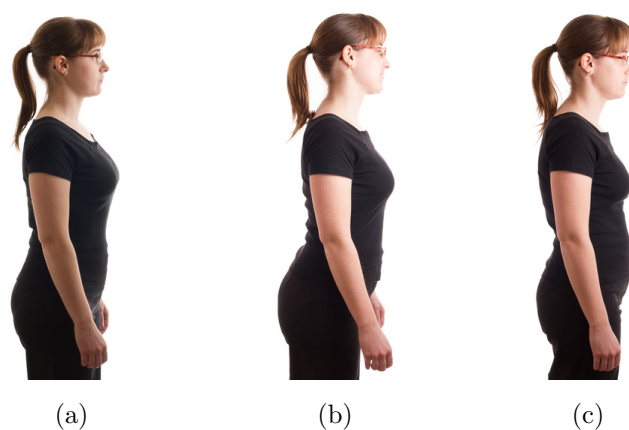
Obrázek 1.5 znázorňuje vliv napětí a uvolnění břišních a zádočných svalů na svislou osu těla. Autor knihy *Základy hry na hoboj* přirovnává páteř ke stěžni lodi, břišní a zádočné svaly k plachtě. Pokud je některá strana příliš uvolněná a tedy plachta není napnutá, stěžně se dostává mimo svou vzpřímenou pozici, a dochází k destabilizaci. Proto je důležité, aby byly břišní i zádočné svaly v rovnováze a držely páteř vzpřímenou (SCHAEFERDIEK, 2009, s. 8).

Tyto zásady jsou podle mého názoru velmi důležité pro učitele a vyspělé hráče, kterým pomohou ujasnit si správnou polohu páteře. Menší děti díky nim snadno pochopí, proč nemohou stát při hraní křivě a zároveň pro ně bude stavění z kostek hravým zpestřením výuky.



Obrázek 1.5: Vliv napětí a uvolnění břišních a zádočných svalů na vzpřímený postoj. Na obrázku (b) jsou znázorněny jednotlivé části, které jsou přirovnávány k postavě: 1. páteř, 2. zádočné svaly, 3. břišní svaly, 4. pánev

Uvolněné a nezpevněné břišní svaly způsobují vadné držení těla. Projevuje se to zejména větším prohnutím páteře v oblasti beder, kde může docházet i k bolestem zad. Ty jsou důsledkem toho, že zádočné svaly pracují namísto břišních a jsou přetížené. Nápravu poskytne posílení břišních svalů a vyrovnaní páteře do jejího přirozeného zakřivení mírným podsazením pánve. Ani nadměrné vyhrbení hrudní části páteře není žádoucí. Nejčastěji k němu dochází, když hráč stahuje ramena dopředu (Obrázek 1.6).



Obrázek 1.6: Ukázka zakřivení páteře. (a) přirozené zakřivení páteře, (b) prohnutí bederní páteře, (c) vyhrbení hrudní páteře

1.1.3 Pozice hlavy

Pro výuku správné pozice hlavy existuje metodická pomůcka – Hra na loutku, kterou jsem často využívala ve své praxi. Lidské tělo je přirovnáno k loutce, která visí na provázku. Když si žák představí, že je stejně jako loutka zavěšen za temeno hlavy, samovolně dojde k žádoucímu protažení krční páteře a hlava se dostane do přirozené pozice. Není vystrčená dopředu, ani příliš zvednutá nebo skloněná (Obrázek 1.7).



Obrázek 1.7: Ukázka pozice hlavy při hře na hoboj. Obrázek (a) ukazuje správnou pozici hlavy, (b) hlavu vystrčenou dopředu, (c) hlavu příliš zvednutou, (d) hlavu skloněnou dolů

Správnou polohu hlavy je možné nacvičit také pomocí knihy, kterou umístíme žákovi na hlavu. Aby mu kniha na hlavě držela a nespadla, musí se žák narovnat a hlavu mít v protažení páteře (Obrázek 1.8). Tento cvik používá Jurij Likin při výuce svých žáků.



(a)

Obrázek 1.8: Cvik s knihou na hlavě

Schuring popisuje správné postavení takto: „Nechodte za hbojem, ale nechte hboj jít za vámi.“ (SCHURING, 2009, s. 4) Často se vyskytuje vystrčení hlavy směrem dopředu u lidí, kteří nosí brýle. Snaha číst noty a *vidět* způsobuje nežádoucí polohu. Pokud má žák hlavu příliš dopředu, způsobuje to nevhodné napětí krčních a ramenních svalů, což má za následek přetrhávání tónu a špatnou funkci jazyka, který je ztuhlý a nemůže pracovat v dostatečné rychlosti a pružnosti. Nežádoucí napětí krčních a ramenních svalů může způsobovat i tuhost paží a prstů, které potom nejsou schopné hrát vyrovnaně a nedosáhnou plynulosti a rychlosti v technických pasážích. Pro uvolnění těchto svalů je možné použít následující cvik. Zatlačit bradu směrem proti páteři a po několika vteřinách uvolnit. Několikrát opakovat (Obrázek 1.9). Je zajímavé, že tímto cvikem se zároveň aktivuje *brániční dýchání*, které začne fungovat jakoby samo od sebe. Pokud se toto cvičení opakuje pravidelně každý den, vytvoří se návyk správného dýchání i polohy hlavy.

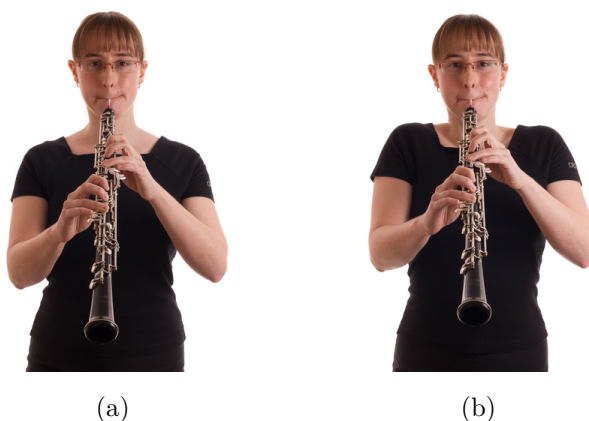


Obrázek 1.9: Znázornění směru zastrčení brady

Pro uvolnění svalů a vzpřímené držení hlavy můžeme použít cvik Svítící maják, pocházející z knihy Aleny Tiché Učíme děti zpívat. Motivace svítícího majáku navozuje správné držení těla jak vsedě, tak vestoje. Žák otáčí hlavou tak, jako když maják vysílá světelné signály na moři. Otáčivý pohyb uvolňuje krční svaly a posiluje svaly kolem krční páteře, které napomáhají vzpřímenému držení hlavy (TICHÁ, 2005, s. 86).

1.1.4 Pozice ramen

Poloha ramen je přirozeně spuštěná dolů. Chybou je, když jsou ramena svěšená směrem dopředu nebo když se při hře zvedají (Obrázek 1.10).



Obrázek 1.10: Ukázka správné (a) a chybné (b) pozice ramen

Pro uvědomění si a uvolnění napětí svalů ramen používám cvik z knihy Učíme děti zpívat. Žák stojí, zvedne ramena – vzniká napětí, potom je volně spustí dolů – uvolnění. Je možné cvičit také nejprve jedním ramenem a potom druhým. Při rozpoznání napětí a uvolnění svalů je žák schopen vyhnout se nepotřebnému napětí (TICHÁ, 2005, s. 76).

Další cvik slouží k uvolnění ramenních a mezilopatkových svalů a je modifikací předešlého. Žák krouží rameny vpřed a vzad, potom i celými pažemi, jako při plavání kraulu. Důležité je, aby hlava zůstávala v protažení a nezapadala mezi ramena. Také je třeba nepřestat dýchat nebo nespojovat zvednutí ramen s křečovitým nádechem (TICHÁ, 2005, s. 76).

1.1.5 Sklon nástroje a pozice paží

Držení nástroje v rukou je v literatuře popsáno několika způsoby, liší se zejména úhlem, který svírá nástroj se svislou osou těla. A. M. R. Barret uvádí, že pokud by se na hoboj hrálo stejně jako na klarinet, stěží by se hráči podařilo vytvořit hezký tón. Klarinet se drží blíže u těla než hoboj, asi v úhlu $30 - 45^\circ$. Při hře na hoboj tímto způsobem bychom strojek v ústech *lámali* a tón by nezněl. Přesto Barret popisuje správné držení nástroje tak, že vzdálenost palce pravé ruky má být asi šest palců (15,24 cm) od těla (Obrázek 1.11) (BARRET, 1862, část II, s. 2, 3).

Louis Bas se ve své metodice také zabývá polohou nástroje. Podle tohoto hobojisty by měla být hlava při hře mírně skloněná, ruce u těla, ale ne tak, aby byly přitisknuté k tělu, mají volně padat. Uvedená pozice je v podstatě shodná s předešlou (BAS, 1905, s. 6, 7).

Obě české učebnice^{1 2} uvádí jako správný úhel držení nástroje 45° od svislé osy hráče (Obrázek 1.11a).

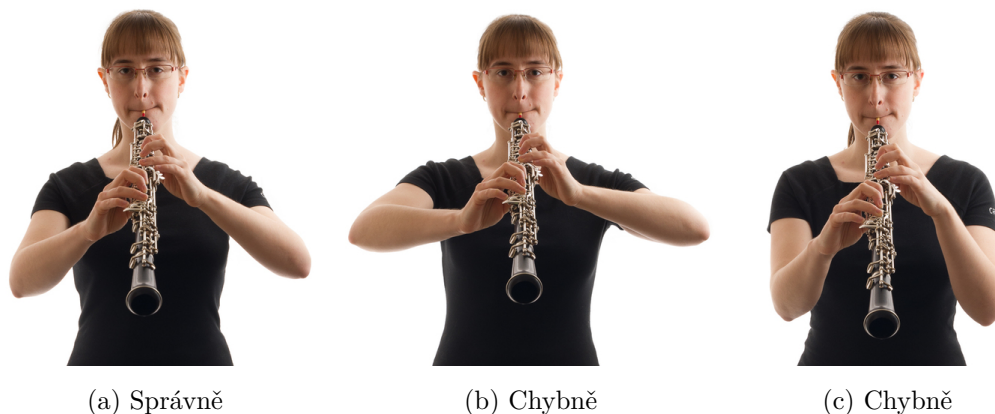


Obrázek 1.11: Vyobrazení úhlu mezi nástrojem a tělem

V Schaeferdiekově metodice je popis držení nástroje zaměřen na pozici rukou a ramen – ramena mají být narovnaná, pokračováním vzpřímeného postoje, ruce jako by visely. Ruce nemají být příliš zvednuté, ani těsně u těla (Obrázky 1.12b, 1.12c a 1.12a) (SCHAEFERDIEK, 2009, s. 13).

1. M. Hošek: Škola pro nejmladší hobojisty (HOŠEK, 1998, s. 15)

2. A. Kubát, V. Smetáček: Škola hry na hoboj (KUBÁT a SMETÁČEK, 2000, s. 8–9)



Obrázek 1.12: Ukázka správné a chybné pozice paží

1.1.6 Co je správné?

Různé učebnice a metodiky popisují správné držení nástroje odlišným způsobem a dlouho jsem si lámala hlavu nad tím, co je opravdu správné. Dospěla jsem ke dvěma hlavním závěrům.

Za prvé musíme brát v úvahu, na jakou tradici a školu navazujeme. Henri Brod³ uvádí: „Italové, Němci a ostatní cizinci vyrábí na rozdíl od Francouzů strojky pevnější a jejich tón je tvrdý, neznělý a nepřírozený, jako by ani nepatřil hoboji.“ (BROD, 1963, s. 2) Louis Bas považuje zvuk hoboje ve své podstatě za příliš otevřený, a proto je třeba ho zakulatit, uzavřít, přikrýt (BAS, 1905, s. 8). Z toho důvodu francouzští hobojisté od 19. stol. drží nástroj pod menším úhlem, aby tlumili vibrace strojku a zároveň ozvučnick směřující dolů mění nosnost zvuku. Tím docílí požadovaného znění tónu. Americké školy převzaly nižší úhel, ale vyrábí strojky s dlouhým výřezem. Naopak hobojisté evropských zemí (mimo Francii) preferují úhel okolo 45°⁴ (BURGRESS a HAYNES, 2004).

Za druhé, každý člověk je stvořen jinak, někdo má dlouhé ruce a prsty, jiný krátké apod., proto je potřeba přistupovat ke každému žákovi individuálně a hledat, kde je ten jeho přirozený postoj a držení. Pro někoho to může být v úhlu 45°, pro jiného 30° nebo 50°. Také tvar zubů, čelistí a rtů je u každého jiný i schopnost udržet a tvarovat nátisk. Proto se řídím základním pravidlem, že postoj a držení

3. Jeho metodiku revidoval Georges Gillet, profesor Pařížské konzervatoře.

4. M. Schuring preferuje úhel 45 stupňů, přestože je představitelem americké školy (SCHURING, 2009, s. 5)

těla má být přirozené, v elastickém napětí, které umožňuje volně tvořit tón.

Při konzultacích s vedoucím práce, odb. as. Jurijem Likinem, jsme se zabývali touto otázkou a porovnávali jsme své zkušenosti. Shodli jsme se na tom, že je to otázka velmi individuální a určitou dobu trvá, než si hráč najde svou pohodlnou a přirozenou polohu. Vycházíme z toho, že hlava by měla být v protažení těla, jako loutka na provázku. Je možné hrát i s hlavou mírně skloněnou, ale je potom těžké zachovat uvolněné postavení ramen a rukou, proto tuto možnost nedoporučuji. Polohu ramen a rukou odvozujeme od polohy hlavy. Záleží i na tvaru zubů a čelistí, aby žák strojek v ústech nelámал.

Správnou polohu nástroje a úhel držení dle Jurije Likina můžeme hledat následujícím způsobem. Žák hraje tón d^2 – je nejvýhodnější, protože se zapojují obě ruce a téměř všechny prsty a zároveň nejsou kladeny přílišné nároky na nátisk jako např. u tónu d^1 . Žák začne hrát tón s nástrojem blízko u těla a postupně ruce s nástrojem zvedá (i nad přirozenou polohu) a sám pozoruje, kdy se mu hraje nejlépe a kdy je znění tónu nejhezčí. Během tohoto cvičení také mění sevření paží a polohu loktů. Pro úplné začátečníky a malé děti se ale tento způsob nehodí, protože ještě neumí zahrát požadovaný tón a je pro ně náročné skloubit všechny aspekty hry a soustředit se a uvědomovat si souhru jednotlivých částí těla od rtů a hlavy přes ruce a záda až po polohu chodidel.

Já jsem ve své praxi přistupovala k žákům tak, že jsem se snažila o zachování přirozené vzpřímené polohy celého těla a hlavy, a aby ruce vycházely z tohoto postoje. Pedagog má těžkou úlohu, protože nedokáže kontrolovat každý žákův sval a to, jestli není v přílišném napětí. Má k dispozici pouze vizuální a sluchový vjem, kterým může rozpoznávat špatné použití některé části těla. Správné držení těla a nástroje se ustaluje během prvního roku hry, kdy si žák postupně osvojuje jednotlivé oblasti hry a návyky se postupně automatizují.

V této době je důležitá spolupráce rodičů nebo jiného dospělého, který s dítětem cvičí a kontroluje ho. Pokud se dospělý dítěti věnuje, má to velký vliv na to, že se dítě rychle naučí správné návyky a zabrání se vadnému držení těla, které se později těžko odstraňuje. Pokud to bylo možné snažila jsem se při výuce co nejvíce zapojit do *děni* i rodiče. Nechala jsem je vyzkoušet si všechno *na vlastní kůži*. Mohou pak doma poradit podle svých zkušeností a být mu oporou ve chví-

lích, kdy musí překonávat počáteční těžkosti. Pro dítě je další motivací, že může soutěžit se svým rodičem, kdo se dříve a lépe naučí požadovanou látku. Pro každé dítě je velké vítězství, když něco zvládne lépe než dospělý.

K této spolupráci mě navedly myšlenky flétnisty Václava Žilky, který mi byl vzorem a inspirací po mnoho let. U hoboje, až na úplné výjimky, není možné, aby měl rodič vlastní nástroj a mohl s dítětem muzicírovat, jak učil prof. Žilka. Přesto si myslím, že v začátcích aspoň drobná rodinná spolupráce je možná a také je velmi užitečná.

1.2 Poloha těla vsedě

Jak už jsem uvedla výše, tato poloha není vhodná pro úplné začátečníky, proto jí nebudu věnovat tolik pozornosti jako poloze vestoje. V některých metodikách např. není vůbec uvedena (BAS, 1905; BARRET, 1862; KUBÁT a SMETÁČEK, 2000). Pozice vsedě nedovoluje hráči být v elastickém napětí se zapojením těla. Polovina těla je fixována k židli, na které hráč sedí a tudíž je tato část těla do určité míry znehybněna, opora a těžiště se přesouvá na jiné místo. Miroslav Hošek představuje hru vsedě až ve druhém sešitu Školy pro nejmladší hoboisty. Uvádí: „Hrát v sedě může ten, kdo si správným držením těla zachová dobré návyky ze hry ve stoje.“ (HOŠEK, 1999, s. 27) Hoškovo tvrzení považuji za jasné vyjádření toho, pro koho je poloha vsedě vhodná a pro koho není.

Držení těla vsedě má základní pravidla stejná, jako pozice vestoje (SCHAEFERDIEK, 2009, s. 14). Hlava je v protažení páteře, ramena visí dolů, ale ne dopředu, záda vzpřímená, ruce v přirozené poloze drží nástroj. Každé přílišné napětí nebo křečovitě držení je nežádoucí. Při sedu je třeba dbát na několik věcí. Židle by měla být vyšší než délka nohou po kolena. Neměla by mít opěradla na ruce, která brání v uvolněném držení rukou a svádí k jejich opírání. Na židli sedí hráč jen na její přední části a nohy má mírně rozkročené na šířku boků. Obě chodidla se dotýkají země a udržují stabilitu (Obrázky 1.13a, 1.13b). Někteří hráči, mezi něž patřím i já, nemají nohy při hře rovnoběžně, ale jedna noha je více vpředu než druhá. Tato poloha je sice méně stabilní, ale naproti tomu je pružnější a více se podobá poloze vestoje právě větší mírou zapojení nohou do hry (Obrázek 1.13c).



Obrázek 1.13: Ukázky správného a chybného držení těla při hře na hoboj v sedě

Mezi nejčastější chyby při hře v sedě patří zkrřížené nohy a opírání zad o opěradlo (Obrázky 1.13d, 1.13e). Pokud je hráč opřen o opěradlo židle, celá horní část těla je fixována k opěradlu, takže zádové a břišní svaly nemusí být tolik zapojeny, aby držely tělo ve vzpřímené poloze a ani tato poloha nedovoluje být v elastic-kém napětí. Opěradlo může překážet i loktům, což deformuje správné držení těla. Nemałym problémem je, že se v této opřené poloze hráč *uvelebí* a už není v napjatém očekávání, co se bude dít, a ztrácí tím možnost rychlé reakce, která je nutná zejména při souhře s dalšími nástroji. Hráč potom nastupuje pozdě nebo nepřesně a jeho hra je tím poznamenána, působí ospale a nepřipraveně. Přestože je to poloha běžně v praxi používaná zejména u orchestrálních hráčů nebo hráčů komorních těles, je třeba počítat s jistými omezeními, která přináší. O to více je nutno věnovat pozornost správnému držení těla a dýchání, které je do určité míry též omezeno.

Kapitola 2

Dýchání

Dýchání je jednou ze základních životních funkcí člověka. Díky němu je tělo zásobeno kyslíkem nezbytným pro život. Při nádechu se do dýchacího ústrojí dostává vzduch, z něhož je kyslík (O_2) v plicích převáděn do krve a dále je distribuován do celého těla. Při výdechu se spotřebovaný vzduch s obsahem oxidu uhličitého (CO_2) dostává z těla ven. Pro hráče na dechové nástroje je dýchání jedním z nejdůležitějších aspektů. Závisí na něm nejen to, že jsou svaly a mozek dostatečně zásobeny kyslíkem a jsou schopny pracovat, ale je zodpovědné i za vznik a kvalitu tónu, jeho sílu, barvu, intonaci a také ovlivňuje výraz skladby. Bez dobrého zvládnutí dechové techniky není možné dobře hrát na dechový nástroj.

2.1 Dýchání při hře na hoboj

Dýchání je složitý komplex, do něhož se zapojuje několik soustav. Přenos kyslíku ze vzduchu do krve zajišťuje dýchací ústrojí, dýchací pohyby zabezpečuje svalový a kosterní systém. Nejdůležitějším dýchacím svalem je bránice. Je to svalovitošlachovitá přepážka oddělující dutinu hrudní a břišní. Práce svalů táhne bránici při nádechu dolů, při výdechu dochází k uvolnění a pohybu zpět. Během klidného dýchání se bránice pohybuje v rozmezí několika centimetrů. Při namáhavé činnosti dosahuje rozsah pohybu až 10 cm. Dýchání není jen otázkou bránice, ale zapojují se do něho také svaly břišní, zádové, na bocích a svaly obepínající hrudní koš (SCHURING, 2009, s. 5).

Marc Schaeferdiek rozlišuje podle hloubky nádechu a zaplnění plic vzduchem tři druhy dýchání – mělké hrudní dýchání, hluboké brániční dýchání a kombinované. Při hrudním dýchání se zaplňuje vzduchem pouze vrchní část plic. Rozšíří se hrudní koš, ale pohyb bránice je minimální (SCHAEFERDIEK, 2009, s. 16).

Hluboké brániční dýchání se už na pohled liší od hrudního. Vzduch se dostává do spodní části plic, bránice klesá a břicho se rozpíná směrem ven. Také záda a boky jsou zapojeny a je na nich patrné rozšíření při nádechu a návrat do klidové polohy při výdechu. Naopak pohyb hrudního koše je menší, než v předchozím případě. Při nádechu klesající bránice stlačuje vnitřní orgány břicha, které tlačí až na pánevní dno (SCHAEFERDIEK, 2009, s. 17).

Schaeferdiek dále popisuje kombinované dýchání, které vznikne sloučením obou předchozích způsobů. Kombinovaným dýcháním je využita celá kapacita plic. Dostatek vzduchu potřebuje hobojsista při hře dlouhých pasáží bez možnosti nádechu a je také nutný k vytvoření tlaku, který rozechvěje strojek v ústech (SCHAEFERDIEK, 2009, s. 17).

Často se používají výrazy jako „dýchej do bránice“ nebo „dýchej do břicha“. Tyto pojmy jsou zavádějící, protože není možné dýchat ani do bránice ani do břicha, ale jediné do plic. Jsou to však výrazy zaužívané a mají spíše ilustrovat a pomoci žákům uvědomit si, která část těla má být do dýchání zapojena.

Podobně jako Schaeferdiek popisuje dýchání i Miroslav Hošek v 1. sešitu jeho školy. Kombinované dýchání nazývá „plným dechem“. K jeho nácviku přistupuje takto: „1. Nadechneme vzduch jen do horní části plic vysunutím horní části hrudníku. Nezvedáme však ramena! – Vydechneme. 2. Nadechneme do střední části plic rozšířením spodních žebér a prsní kosti. – Vydechneme. 3. Nadechneme vzduch do nejspodnější části plic pomocí bránice (dýchání žaludkem). – Vydechneme. Spojením jednotlivých fází v jednu dosáhneme plného dechu a nadechneme maximální množství vzduchu.“ (HOŠEK, 1998, s. 7)

Autoři učebnice Škola hry na hoboje Adolf Kubát a Václav Smetáček přistupují k dýchání skoro až protichůdně oproti výše uvedenému, text je ale poněkud nejasný. V kapitole „dýchání“ uvádějí: „Dýcháme hrudníkem s napjatým břišním svalstvem a bránicí. To znamená, že plíce mají funkci měchu a bránice funkci závaží.“ (KUBÁT a SMETÁČEK, 2000, s. 11) Také zde autoři uvádí, že hráč má nadechovat pouze tolik vzduchu, kolik potřebuje na zahrání fráze. S tímto tvrzením bych souhlasila, pokud by se jednalo o klarinetistu nebo flétnistu. U hoboje se prakticky nikdy nespotřebuje všechnen vzduch, který v plicích je. Hobojista má stále přebytek vzduchu, takže před každým dalším nádechem musí nejprve

místa zřejmá a udávají je pomlky ve skladbě. Pokud tomu tak není je třeba volit místo tak, aby byla co nejméně narušena fráze. Další otázkou je, jestli se v daném místě nadechnout, vydechnout nebo obojí *zároveň*. Když je možnost, doporučuje provést celý dechový cyklus, tedy výdech – nádech. Když není dostatek času, je třeba se rozhodnout mezi výdechem a nádechem. Pokud je těžké zvolit mezi výdechem a nádechem, Schuring jasně dává přednost výdechu. Tělo si brzy samo řekne o nádech. Je třeba vyvarovat se ukvapenému mělkému dýchání, které vede k vyčerpání a dušení. Uvědomělé a připravené dýchání, umožňuje hrát s jistotou i náročná místa např. ve slabé dynamice, v okrajových polohách rozsahu nástroje apod. Snad nejdůležitější myšlenku, která mi pomohla přehodnotit pohled na dýchání, formulovat M. Schuring takto: „Pamatujte si, že dech, který právě berete je přípravou k frázi, která přichází; není pomocí k zotavení se po frázi, která právě skončila.“ Plánování dechu by mělo být takové, aby se po každém nádechu cítil hráč občerstvený. Jen tehdy bude schopen zahrát skladbu s potřebným přehledem a maximálním nasazením. Pokud tomu tak není, je třeba dechový plán přehodnotit a znovu zkoušet, až je dosaženo požadovaného efektu (SCHURING, 2009, s. 11).

2.2 Dechová cvičení

Dech a dechová opora je základem všeho, co se při hře na hoboj děje. Ovlivňuje jak dynamiku, intonaci, barvu a kvalitu tónu, tak i uvolnění nátisku a prstů. Mnoho chyb a problémů má kořeny právě ve špatné dechové technice.

Začátečnickům je těžké vysvětlit, jak dobře dýchat pomocí odborných termínů popisujících lidské tělo a práci jeho jednotlivých částí. Proto používáme, zejména pro děti, různá přirovnání, cvičení a situace běžného života k přiblížení správné dechové funkce. Pro hobojistu je důležité, aby při nádechu došlo k naplnění vzduchem celého dechového aparátu včetně spodní části plic.

K hlubokému nádechu dochází i během některých běžných činností, jako je např. spánek, smích, kašláním nebo zívání. Je dobré vyzkoušet si tyto činnosti a sledovat, jak se při nich člověk cítí, jaké pochody v jeho těle probíhají, které svaly pracují a které jsou uvolněné. Při zívání se otevírá krk a zároveň dochází k přirozenému hlubokému nádechu až do spodní části plic. Je to pohyb zcela

přirozený a automatický. Smích, kašlání nebo *funění jako pes* navozuje stejný pocit a vyvolává stejnou práci břišních svalů, která by měla probíhat při hře na hoboj a vytvářet dechovou oporu (SCHURING, 2009, s. 6).

Existuje mnoho praktických cviků, které napomáhají k docílení správného dýchání. Můžeme hledat inspiraci i v literatuře pro ostatní dechové nástroje nebo zpěv, kde je dechová technika až na drobné rozdíly stejná. Následně je třeba volit cviky individuálně k věku a schopnostem hráče. Každý začátečník se potýká s tím, že musí vstřebat mnoho informací najednou a často se stává, že se hráč plně věnuje nátisku a držení nástroje a kontrolu dýchání už není schopen pojmout. Vždy jsem se snažila vést své žáky nenásilnou formou i ke správným dechovým návykům. V začátcích výuky není ještě žák schopen dlouho hrát, proto jsem kombinovala hru na nástroj s dechovými cvičeními, případně i s hrami rozvíjejícími sluch, hudební představivost a paměť. Čím je žák mladší, tím hravější a dynamičtější musí výuka být.

2.2.1 Uvědomění si dýchání a vlastního těla

Každý z nás během svého každodenního života dýchá chvíli víc a chvíli méně. Naše dýchací pohyby jsou naprosto přirozené a neuvědomělé. Při hře na hoboj nebo na jiný dechový nástroj je třeba se naučit uvědomovat si svůj dech a pracovat s ním. Když jsem ale dítěti řekla, aby se zhluboka nadechlo, většinou to vypadalo opačně, než jak by při hře na hoboj bylo potřeba. Žák dýchal *do hrudníku*, zvedal při nádechu ramena a břicho vtahoval dovnitř. Proto jsem rychle ustoupila od složitějšího slovního vysvětlování správného dýchání a přistupovala jsem k nácviku tak, aby dítě samo poznávalo své přirozené dýchání, a naučilo se ho kontrolovat a ovládat. Využívala jsem zkušeností s výukou dýchání Václava Žilky a cvičení z jeho učebnice *Veselé pískání zdravé dýchání*¹, která jsem si upravila podle aktuálních potřeb.

1. ŽILKA, 1990.

„Balónek do břicha“

Žák leží na podložce na zádech. Nohy pokrčí v kolenou, ruce má podél těla². V této poloze volně nenásilně dýchá, nádech i výdech nosem. Potom si dá jednu ruku na břicho a pozoruje, kdy a jak se ruka pohybuje. Sám zjistí, že se při nádechu zvedá a při výdechu klesá. Tímto cvikem si člověk uvědomí své dýchání. Jsou možné další obměny jako např. položit na břicho knihu, plyšovou hračku apod.

Když už si žák své dýchání uvědomuje, je možné s ním vědomě začít pracovat – prohloubit nádech (nafouknout balónek v břiše) a postupně vydechovat (vypouštět balónek), ilustrace viz Obrázek 2.2.



Obrázek 2.2: Cvik Balónek do břicha, Mašinka (ŽILKA, 1990, s. 12)

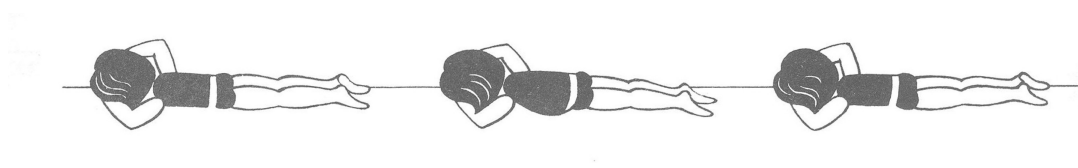
„Mašinka“

Výchozí poloha je stejná, jako u předchozího cviku. Žák se nadechne a s výdechem začne syčet, jako když mašinka vypouští páru (viz Obrázek 2.2). Pozor, používáme dlouhé „š“, nikoli „š-š-š-š-š“ Tento hlasitý výdech je možné obměňovat různou silou a délkou. Pro menší děti volíme motivace přiměřené jejich věku, např. „Mašinka je ještě daleko, je slyšet jen malinko.“ „Mašinka už vyjela ze zatačky, blíží se k nám a vypouští hodně páry, je ji hodně slyšet.“ Dítě se automaticky před silným zvukem více nadechne. Pokud je v hodině větší počet žáků najednou, je možné uspořádat soutěž, kdo má nejdelší dech. Tato hra je mezi dětmi velmi oblíbená.

2. V. Žilka uvádí cvik s jednou rukou v týl.

„Mašinka odpočívá v depu“³

Žák leží na břiše, ruce má podložené pod čelem a volně dýchá nosem (Obrázek 2.3). Tím, že je břicho přitlačeno k podložce, nádech se projevuje rozšířením v oblasti boků a zad. Zde je vidět, že nedýcháme pouze *do břicha*, ale že jsou zapojeny i další části těla. Cvik se dá také použít jako relaxace na závěr výuky (ŽILKA, 1990, s. 13).



Obrázek 2.3: Cvik Mašinka odpočívá v depu (ŽILKA, 1990, s. 13)

Dýchání vleže většinou nedělá dětem problémy, ale když se posadí nebo postaví a vloží do dýchání veškerou snahu, často končí opět u *dýchání hrudníkem*, které pro hráče na dechové nástroje není vhodné. Gravitace táhne vnitřní orgány jiným směrem než vleže, proto i proces dýchání se poněkud změní. Následující cviky napomáhají zvládnout přechod z pozice vleže do pozice vsedě nebo vestoje se zachováním správného dýchání.

Žák sedí na okraji židle, tělo má předkloněné dopředu, ruce se dotýkají země. V této pozici volně dýchá a uvědomuje si pohyby svého těla. Při nádechu se rozšiřuje břicho, které tlačí do nohou, a rozpíná se spodní část zad, boky, až do podpaží. Potom se pomalu narovná až do vzpřímené polohy. Je velmi důležité, aby byl zachován stejný pocit při dýchání, jako byl v předklonu. Pokud se podaří zafixovat toto cítění dechu, není potom velký problém využít ho v jakékoli pozici těla (SCHURING, 2009, s. 6).

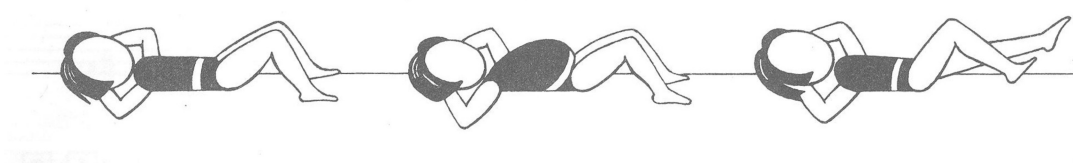
Žák si sedne na kraj židle, nohy natáhne před sebe a ramena opře o opěradlo. Úvodní pozice připomíná polohu vleže, ale už je částečně vzpřímená. Postupně se poloha těla napřimuje přes sed až do stoje. Dbáme na to, aby žák stále věnoval pozornost dýchání, které by mělo být se stejným pocitem v jakékoli pozici (osobní sdělení Jurij Likin).

3. V. Žilka uvádí název cviku jako „Mašinka ve stanicí“

2.2.2 Podpůrná cvičení

„Mašinka táhne vagónky“

Výchozí poloha těla je shodná s cvikem „Mašinka“, tedy lež na zádech s pokrčenými nohama. Po nádechu *do břicha*, s hlasitým výdechem na „š“ přitahuje žák kolena (= vagónky) k břichu. Když mu dojde dech, položí nohy zpět na zem a cvik opakujeme. Přitahením kolen k tělu se zpevňují a posilují břišní svaly (ŽILKA, 1990, s. 12).



Obrázek 2.4: Cvik Mašinka táhne vagónky (ŽILKA, 1990, s. 12)

„Zastavujeme koně“

Žák se posadí rozkročmo na židli, která představuje koně. Ruce drží pomyslné opratě, jimiž natřikrát zastavují koně: „prrrr – prrrr – prrrr“. S každým „prrrr“ se podvědomě zpevní břišní svaly, které je třeba opět uvolnit – uvolnit opratě, aby bylo možné koně znovu přitáhnout. Procvičuje se tak pružnost břišních svalů. Děti se mohou stydět dělat některé cviky (např. tento) před svým učitelem, proto je dobré přistupovat individuálně a žáky do ničeho nenutit. Naopak pokud je dětí víc, mohou být pro ně hry se správnou motivací zábavné (TICHÁ, 2005, s. 97).

„Voňavá květina“

Žák si představí, že drží v ruce květinu, která krásně, ale jemně voní. Snaží se nosem nasát vůni, až dokud ho tělo nedonutí vydechnout. Je možné nasávat jedním dlouhým nádechem nebo po částech, jako by popotahoval. Dbáme na to, aby při čichání nezvedal ramena. Náhlá změna v rychlosti a hloubce dýchání může způsobit, že se nám začne motat hlava. V tom případě je dobré se posadit a počkat, než tento jev ustane (SCHAEFERDIEK, 2009, s. 28).

„Funíme jako pes“

Psí funění je vlastně rychlé střídání výdechu a nádechu. Žák ho nejprve procvičuje v pomalejším tempu, které postupně zrychluje. Trénuje tím pružnost břišních svalů. Může *funět* ústy nebo nosem a pozorovat rozdíl (SCHAEFERDIEK, 2009, s. 31).

„Kniha mezi hrudníkem/břichem a zdí“

Tento cvik pomáhá k ujasnění si správného bráničního dýchání. Žák se postaví čelem ke zdi nebo skříni a do prostoru mezi hrudník a zeď vloží knihu. Pokud je cvičení prováděno správně, tak při nádechu se vyklene břicho, hrudník zůstává na místě, opřený o knihu a veškerý pohyb se odehrává pod knihou. Potom změním umístění knihy mezi břicho a zeď. Tentokrát nádech způsobí, že břicho opřené o knihu se rozšíří a jako píst odsune celé tělo směrem od zdi. S výdechem se opět vrátí do výchozí pozice (osobní sdělení Jurij Likin).

2.2.3 Rytmičké cvičení na prodloužení jednotlivých dechových fází

Při studiu materiálů pro svou práci, jsem narazila na další typ cvičení, se kterým jsem se dříve nesešla. Uvádím je tedy spíše jako zajímavost, než jako praxí ověřené a doporučované cviky. Miroslav Hošek následujícím způsobem procvičuje tzv. zadržovaný dech: „Zvolna se plně nadechneme. Na několik sekund v plicích zadržíme. Sešpulíme rty jako k pískání a vzduch hlasitě vypouštíme.“ Toto cvičení ještě upřesňuje rozpočítáním jednotlivých dechových fází na časové hodnoty – doby. Nádech – 4 doby, zadržení dechu – 2 doby, výdech – 4 doby, odpočinek – 2 doby. Procvičuje se ve volnějším tempu a vzhledem k možnostem a věku žáka se několikrát opakuje. Postupně zvyšuje nároky na 6 – 3 – 6 – 3 doby, 8 – 4 – 8 – 4, až na 10 – 5 – 10 – 5 dob. Ovládanému dýchání by měla být podle autora věnována stálá pozornost jako základnímu předpokladu pro hru na hoboj (HOŠEK, 1998, s. 7).

Kapitola 3

Nátisk, tvorba tónu

U všech dechových nástrojů se setkáváme s pojmem nátisk. Je možné ho definovat jako formování rtů a svalů v oblasti úst tak, aby bylo možné utvářet a kontrolovat tón. Vedle dýchání má zásadní vliv na tvorbu a kvalitu tónu. Intonace a barva jsou též ovlivněny nátiskem. Je to místo, kde se propojuje nástroj s tělem hráče. Proto je důležité dbát na to, aby byl přechod nenásilný a dovoval vzduchu volně plynout do nástroje bez jakýchkoli překážek.

Nedílnou součástí hoboje je strojek. V něm vzniká tón a na jeho vlastnostech a kvalitě závisí celý proces hry. Strojek je vyroben ze dvou třetinových plátek navázaných na kovové trubičce. Jeho špička je zeslabena tak, aby se plátky proudem vzduchu mohly rozechvít a vytvořit tón. Hobojový strojek musí být před hraním navlhčen, jinak jsou plátky tvrdé, nechvějí se a tedy nemohou vyprodukovat tón. Strojek se namáčí ve skleničce s čistou vodou sahající do výšky cca 1 cm. Někteří hobojisté používají roztok ústní vody. Doba namáčení je závislá na tom, kdy byl strojek naposledy používán a jak je dřevo vyschlé. Běžně se pohybuje okolo 5 minut. Do skleničky je ho třeba vkládat opatrně, protože špička je velmi tenká a prudším nárazem by se mohla znehodnotit. Pokud je strojek ve vodě příliš dlouho (více než 15 minut), *přemáčí* se a je potom příliš otevřený a hůře ovladatelný. S trochou zkušeností dokáže hobojista odhadnout správnou délku namáčení strojku. Setkala jsem se také s tím, že hobojisté navlhčují strojek slinami, je to také možná alternativa a funguje stejně dobře jako voda.

V začátcích studia je dobré, aby žák hrál na strojky svého učitele a poznal, co je dobrý strojek. V České republice se výroba strojků učí až na konzervatoři, takže žák už má vytvořený nátisk (který se zahráváním nových strojků oslabuje) a jasnou představu znění tónu. Potom může vyrábět strojky vlastní. Kvalitní strojek umožňuje naučit se dobře hrát na hoboje bez nepřiměřeného úsilí a trápení.

3.1 Tvarování nátisku

Nátisk je věc velmi individuální. Téměř vše se odehrává uvnitř úst, kam není vidět, takže je těžké přesně ilustrovat, jak vypadá správný nátisk. Záleží na postavení zubů a čelistí a také pod jakým úhlem je strojek do úst vkládán.

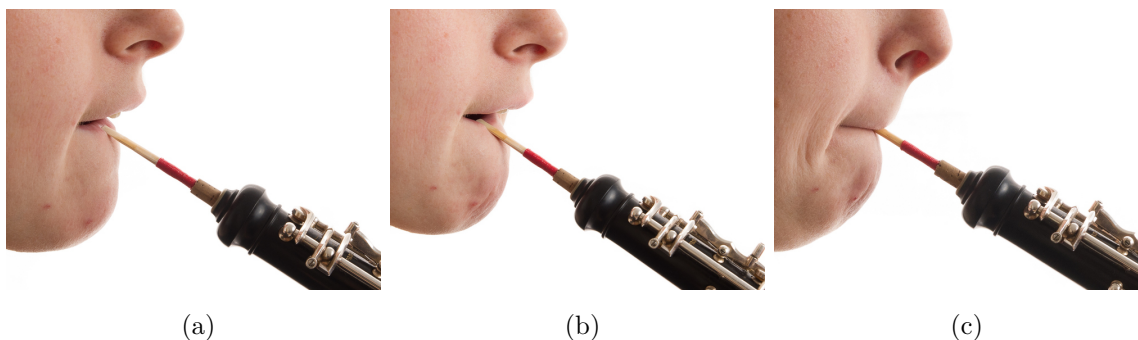
Popisy vytvoření nátisku se v literatuře liší. Miroslav Hošek uvádí stručné vysvětlení – horní i spodní zuby překrýt rty a do úst vsunout strojek (HOŠEK, 1998, s. 9–12).

Ve Škole hry na hoboj Adolfa Kubáta a Václava Smetáčka je nátisk popsán následujícím způsobem: „Před tvořením tónu mírně se převine spodní ret přes spodní zuby a vytvoří podložku. Na střed takto připraveného rtu se umístí strojek, jehož seříznutý kraj mírně přečnává do úst. Potom se lehce přiloží horní ret tak, aby strojek byl ze všech stran kryt a neunikal vzduch. Ústa se nesmí roztahovat, nýbrž co nejvíce zužovat.“ Úzký nátisk umožňuje dle autorů hrát lehkým tónem a neunavují se rty tolik jako při hře širokým nátiskem (KUBÁT a SMETÁČEK, 2000, s. 9).

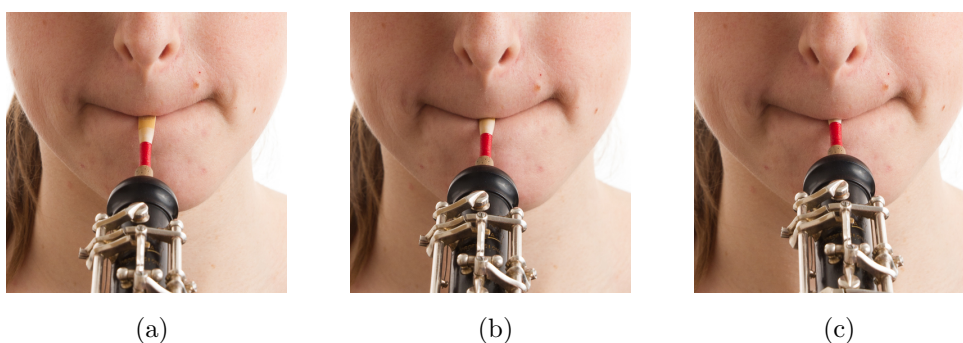
Oba popisy jsou dost zjednodušené, že není zcela jasné, jak přesně strojek do úst umístit a jak s ním manipulovat.

Zaujal mě popis formování nátisku v knize Martina Schuringa *Oboe Art and Method*, který považuji za nejzdařilejší, protože dává přesné instrukce a tím jednak zjednodušuje pochopení této problematiky a zároveň chrání strojek před poškozením nevhodnou manipulací: „Pro vytvoření nátisku umístěte špičku strojku blízko k okraji červené části spodního rtu, asi 1 – 2 mm od linie, která dělí ret od pokožky obličej. Mírně přetočte rty přes zuby zároveň se strojkem a zavřete ústa. Špička strojku má vyčnívat do úst tak, aby bylo možné dotknout se jí jazykem. Při takto vytvořeném nátisku nejsou vůbec vidět rty. Pokud má hráč plnější rty, položí strojek na spodní ret o něco dál směrem do úst.“ (SCHURING, 2009, s. 17–18) Viz obrázky 3.1.

Schuring dále popisuje, že strojek by měl vyčnívat do úst co nejméně je to možné, aby se ještě dalo hrát, a to z toho důvodu, že špička strojku je tenčí a tedy snáz ovladatelná (Obrázek 3.2). Se zasouváním strojku do úst se mění složení vibrací, kontrolovatelnost strojku, ale také intonace. Více zastrčený strojek zní výš (SCHURING, 2009, s. 19).



Obrázek 3.1: Ukázka utváření nátisku (SCHURING, 2009, s. 17–18)



Obrázek 3.2: Ukázka zasunutí strojku do úst

Loius Bas ve své metodice uvádí, že strojek by neměl být v ústech zasunut dál než po hranu výřezu strojku (BAS, 1905)¹. Henri Brod umísťuje strojek do úst tak, aby byla zasunuta více než polovina třtiny (BROD, 1963).

V hodinách hoboje na JAMU jsem se setkala s doporučením hrát na delší strojek, který zasahuje více do úst, a využít toho, že je blíž jazyku, který má kratší dráhu ke špičce strojku, lépe se najde správné místo, kterým se jazyk dotýká strojku a nasazení je potom jemnější a rychlejší (osobní sdělení Jurij Likin).

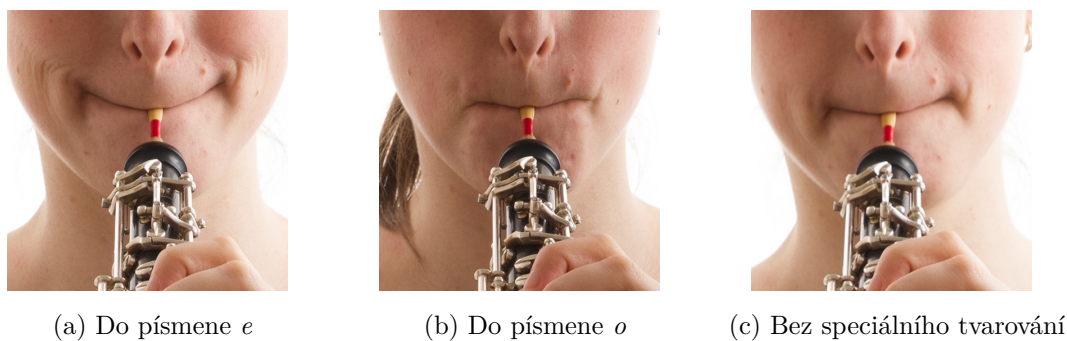
S polohou strojku souvisí i hra vysokých tónů. Tu sice začátečník ještě nevyužije, ale uvádím ji pro úplnost a zajímavost v pojetí. V knize *Oboe Art and Method* je doporučeno na vyšší tóny zastrčit strojek více do úst (SCHURING, 2009). Naopak A. M. R. Barret ve své metodice uvádí: „Plátky strojku musí být umístěny ve středu, ani příliš blízko ani daleko v ústech, zafixované tak, že se nepohnou z místa ani při hře vysokých nebo nízkých tónů, ta zcela závisí na tlaku

1. Autor počítá s francouzským způsobem výroby strojků s kratším výřezem. U amerického způsobu by se tato metoda nedala použít vzhledem k velmi dlouhému výřezu amerických strojků.

rtů a větším či menším tlaku vzduchu vhaněného do strojku.“ (BARRET, 1862, s. 23)

Dle mého názoru je těžké určit správnou polohu strojku, protože do úst není vidět a každý z nás má jiné rty. Nátisk je individuálně tvořen v závislosti na tvaru zubů a čelistí a každý hráč jinak reaguje na odpor strojku. Výroba strojků je v každé zemi trochu jiná a liší se i hráč od hráče. Každý hobojista si musí najít pro něho nejoptimálnější stavbu a pevnost strojku a také polohu, kdy dokáže strojek perfektně ovládat.

Také tvar ústní dutiny má vliv na rezonanci a barvu tónu. Každá samohláska tvaruje ústa specifickým způsobem, některé prostor otvírají a zvětšují – *o*, *a*, *u*, jiné naopak zmenšují a uzavírají – *e*, *i*. Tuto znalost je možné aplikovat také při hře na hoboj. Nejčastěji je v metodikách uváděn tvar úst jako při vyslovení *o* nebo *a*, ve vysoké poloze (od *e*³ výš) doporučuje M. Schuring tvarování do hlásky *e*. Já však zastávám názor, že nátisk by měl zůstat přirozený bez speciálního tvarování (Obrázek 3.3).



Obrázek 3.3: Ukázka tvaru úst

Důležité při vytváření nátisku je nenařukat tváře a nedovolit, aby se vzduch dostával mezi zuby a rty, jak je vidět na Obrázku 3.4. Toho se docílí mírným zpevněním svalů v okolí rtů. Je to zásadní pro vytvoření zdravého pružného nátisku a stabilního tónu, v opačném případě není žák schopen udržet správnou pozici a nemůže dosáhnout požadované kvality tónu.



Obrázek 3.4: Ukázka chybného nátisku způsobujícího nafouknutí tváří a proniknutí vzduchu mezi zuby a dolní ret

3.2 Příprava a nasazení tónu

Nasazení tónu probíhá za součinnosti dechu, jazyka a nátisku. Pro začátečníky je někdy těžké synchronizovat všechny jednotlivé prvky dohromady, ale po krátké době se to naučí. Nejprve je vhodné hrát jen na samotný strojek bez hoboje, aby nebyl žák zatížen dalšími problémy spojenými s držetím nástroje.

3.2.1 Funkce jazyka

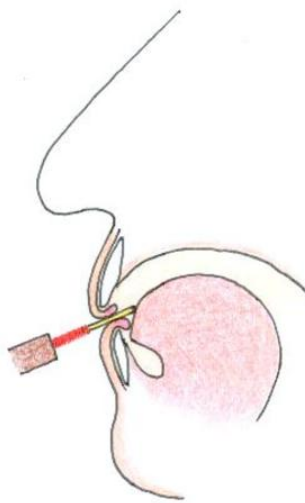
Před nasazením tónu si žák připraví nátisk a přiloží jazyk ke špičce strojku. Nadechne se, a potom současně oddálí jazyk od strojku a začne do nástroje vhánět intenzivní proud vzduchu. Tím se rozkmitají plátky strojku a zazní tón.

Oddálení jazyka od strojku a nalezení místa, kde se jazyk strojku dotýká je možné vysvětlit pomocí souhlásek, při jejichž vyslovení dochází k potřebnému pohybu jazyka. Je zajímavé sledovat, jaké souhlásky se používají v různých zemích a jak ovlivňují rozeznění tónu. Některé vytváří prudký, ostrý pohyb jazyka, a nasazení je konkrétnější, někdy až příliš tvrdé, jiné pohybují jazykem pomaleji a nasazení je jemnější.

U nás se pro nasazení tónu používá vyslovení „tů“ nebo „dů“. Jazyk je přibližně v poloze uvedené na Obrázku 3.5. Tato základní artikulace se podle výrazu skladby zjemní nebo zostří. Škola hry na hoboj uvádí: „Jazyk do strojku neťuká, nýbrž se od strojku odráží.“ (KUBÁT a SMETÁČEK, 2000, s. 10) Na první po-

hled drobný rozdíl v tukaní a odrážení (odtrhávání) jazyka od strojku má značný praktický význam – při tukaní provádí jazyk pohyb navíc – směrem ke strojku, kdežto při odtržení od strojku je před nasazením už automaticky připraven na špičce strojku a pohybuje se pouze směrem od strojku.

Francouzské metodiky nasazují na „tu“ [tju:], což je jemnější a lépe koresponduje s umístěním jazyka, jak je znázorněno na Obrázku 3.5 (BAS, 1905). M. Schuring popisuje základní práci jazyka tak, že jazyk je otočen špičkou směrem k hornímu patru (tedy opačným směrem, než je na Obrázku 3.5) a strojku se dotýká přímo jeho špička. Nasazení je však příliš prudké a drsné a jako základ artikulace se nehodí. Proto uvedený druh nasazení používá jen v místech, kde je skladatelem předepsáno např. sforzando, forte s velkým akcentem apod. Pro jemnou artikulaci volí raději vyslovení „th“ [ð] (SCHURING, 2009, s. 40). Tento způsob se nejvíce podobá pozici jazyka na obrázku a dle mého názoru nejlépe vystihuje práci jazyka při nasazení tónu (Obrázek 3.5).



Obrázek 3.5: Ilustrace nátisku

3.2.2 Dechová příprava

Ve své praxi jsem začínající hobojisty učila nadechovat se nosem, a to z toho důvodu, že si mohli připravit nátisk, který se při nádechu nijak nezmění ani nerozpadl. Pomohlo jim to nejprve upevnit návyk správného držení strojku v ústech a až po zvládnutí tohoto problému jsem přešla k dýchání ústy. Dýchání nosem

má ještě jednu výhodu, umožňuje snazší nádech *do břicha*. Je velmi důležité, aby si žák osvojil správné dýchání, jak jsem popsala v předchozí kapitole. Při nádechu nosem je těžší dýchat *do hrudníku*, proto většina dětí dýchá nosem automaticky správně, vzduch se dostává do spodní části plic a ramena zůstávají na svém místě, nezvedají se. Někteří pedagogové učí hned od začátku své žáky dýchat ústy, ale já to nedoporučuji a raději využívám výhod, které dýchání nosem má.

Při svém studiu jsem se vždy setkávala s postupem, že před hraním je třeba se nadechnout a potom začít hrát. V knize *Foundations of Oboe Playing* začleňuje autor do procesu přípravy před zazněním tónu také výdech. V té chvíli je třeba kontrolovat jak držení nástroje, dýchání, nátisk, ale také smysly a všechny technické a hudební prvky vedoucí k požadované rychlosti nasazení, správné dynamice, intonaci, zvukové barvě a k tvarování hudební fráze. Je to fáze často velmi krátká, ale nesmírně důležitá. Hráč musí přesně vědět, co ho v následující chvíli čeká, mít jasnou představu o tom, jak má následující fráze vypadat. M. Schaeferdiek dělí přípravnou fázi na **O**dpočinek – **V**ýdech – **N**ádech – **Z**adržení – **H**ra. Obrázek 3.6 ilustruje, jak to vypadá v praxi.



Obrázek 3.6: Příprava na 6 dob. První dvě doby jsou určeny pro odpočinek, 3. a 4. doba výdech, 5. doba nádech, 6. doba zadržení a následuje zahrání tónu (SCHAEFERDIEK, 2009).

Nácvik je třeba provádět s metronomem a procvičovat v různých rychlostech. V případě potřeby rychlejší přípravy vypadá průběh podle Obrázku 3.7.



Obrázek 3.7: Příprava na 4 doby. 1. a 2. doba odpočinek, 3. doba výdech, první osmina 4. doby nádech, druhá osmina 4. doby zadržení, následuje tón (SCHAEFERDIEK, 2009).

Zapojení výdechu do přípravné fáze považuji za užitečné hned z několika důvodů. První z nich je, že jedině po důkladném výdechu může dojít k plnému

nádechu a to podle jednoduchého pravidla – kolik vzduchu člověk vydechne, tolik ho potom může nadechnout. Druhým důvodem je přesné určení času na nádech pomocí dob, na které autor přípravu dělí (SCHAEFERDIEK, 2009). Nádech může probíhat v klidu a zároveň v tempu skladby. Když je přípravná fáze před zazněním tónu delší, snáze se hráč soustředí na všechny body přípravy včetně *naladění se* na to, co bude následovat. Mnoho začátečníků, ale i pokročilých hráčů se nadechuje zbrkle, na poslední chvíli a to má neblahý vliv na přicházející tón. Často to má za následek také nepřesný nástup tónu a nejasné tempo, ve kterém bude skladba hrána, i špatnou intonaci. Je to problém při hraní sólo, protože si žák ujasňuje tempo nebo opravuje intonace až v průběhu hry, což je špatně. Ještě více se tato chyba projeví při souhře s dalším nástrojem.

Chvilce zadržení slouží pro ujasnění si představy prvního tónu (v jaké dynamice, jestli jemně nebo hrubě, jaký je výraz fráze) a také k vnitřnímu uklidnění.

Na závěr uvádím tvrzení Marca Schaeferdieka, které podtrhuje výše uvedené. Ve své metodice napsal: „Tvrdé, nekontrolovatelné a akcentované nasazení tónu je často způsobeno špatnou přípravou ke hře.“ (SCHAEFERDIEK, 2009, s. 21)

3.3 Ukončení tónu

Problému ukončení tónu se některé metodiky a učebnice vůbec nevěnují. Uvedu tedy dva způsoby, jež se v literatuře vyskytují. Miroslav Hošek uvádí, že ukončení tónu se děje pomocí jazyka, který uzavře otvor strojku. (Hošek) Tento způsob nepovažuji za vhodný, protože je ukončení tónu moc konkrétní a násilné, jako by byl tón najednou ustřižen. Navíc jazyk dělá zbytečné pohyby, které mohou být překážkou v následném nasazení.

Druhou metodu popisuje Martin Schuring takto: „Podle mého způsobu hraní je pravidlem, že jazyk vždy tón začíná, ale nikdy ho nekončí.“ (SCHURING, 2009, s. 38) To znamená, že tón skončí tehdy, když hráč přestane do hoboje vhánět vzduch. Uvedeným způsobem je možné dosáhnou přirozeného a jemného zakončení, tón může skončit jakoby sám, do ztracena. V tomto případě je důležité dbát na to, aby s ubývajícím množstvím vzduchu neklesala dechová opora, jinak dochází k poklesu intonace a tón se může přetrhnout dříve, než je to žádoucí, zejména u závěrečných dlouhých not ve slabé dynamice.

3.4 Vzájemné ovlivňování dechové opory a nátisku

Tvorba tónu je závislá zejména na tlaku vzduchového sloupce a na tlaku, kterým je strojek stisknut. Pokles tlaku má za následek snížení intonace, nárůst tlaku její zvýšení. Je třeba, aby byli tlak vzduchového sloupce a napětí nátisku v rovnováze. Nedostatečná dechová opora (tlak vzduchu) způsobí pokles intonace, která je často kompenzována větším stiskem nátisku, což je špatně. Není možné každý tón kontrolovat a doladovat nátiskem. Dech má sloužit k tomu, aby vytvořil oporu a intonační zázemí pro tvorbu tónu a také ovlivňuje dynamiku, Naopak nátisk má formovat barvu tónu. Na následujícím příkladu z knihy *Foundations of Oboe Playing* je patrný vliv těchto dvou aspektů na výšku tónu. „Pokud hraji vysoko, znamená to ve smyslu vztahu tlaku vzduchu a nátisku tyto varianty: a) mám příliš sevřené rty nebo tlačím čelist vzhůru, b) foukám příliš moc vzduchu do nástroje a tlak je příliš vysoký, c) kombinuji obě předešlé varianty.“ (SCHAEFERDIEK, 2009, s. 23) Je sice možné kompenzovat špatnou funkci dechu nátiskem, a mnozí hráči to dělají, ale dle mého názoru to není správné a z praktického hlediska je to pro plynulou uvolněnou hru nepoužitelné.

Pro začátečníky je důležité, aby hráli v plné dynamice – forte. Tím je docíleno dobré dechové opory, nátisk není nadměrně zatěžován a vytvoří se správné návyky. Až když si žák ujasní dechovou techniku a jeho nátisk je dostatečně upevněn, tehdy je teprve možné přejít ke změnám dynamiky. Změna síly tónu se děje pomocí množství vzduchu, jeho tlaku a napětí nátisku. Tyto aspekty musí stále zachovávat rovnováhu, jinak dojde k nežádoucí změně intonace a barvy tónu. Čím více vzduchu je vháněno do nástroje, tím silnější zvuk z nástroje vychází. Při slabé dynamice je třeba dbát na to, aby se snížením množství vzduchu nepoklesl i jeho tlak. Tato chyba je často kompenzována zvýšením tlaku rtů na strojek. Následkem je sevřený tón s tendencí k přerušení a nejistá intonace.

Opačný názor popisuje L. Bas ve své metodice: „Pro získání krásného tónu je na začátku studia lepší hrát co největší piano.“ (BAS, 1905, s. 8) Dle autora je zvuk hoboje ve své podstatě příliš otevřený a pronikavý a je třeba ho zakulatit, uzavřít a přikrýt. Toto je jeden z příkladů odlišného pojetí tónové kultury a metodiky francouzské školy. Naopak naprosto mohu souhlasit s názorem autora, že u začínajících hráčů je třeba zastavit, kdykoli rty ztrácí kontrolu nad ovládním

strojku (BAS, 1905). Mnohdy si to žáci neuvědomují a nemohou vidět vlastní nátisk, proto je na pedagogy, aby nenechal hrát žáka se zdeformovaným nebo porušeným nátiskem. Na vadné držení strojku by si mohl zvyknout, a to by mělo neblahé následky na jeho další vývoj.

3.5 Nátisková cvičení

Žák nasadí tón se strojkem co nejméně vyčnívajícím do úst. Postupně zasunuje strojek a pozoruje, jak tón zní, kdy je nejlépe ovladatelný a zvuk je nejhezčí. Když nalezne vhodné umístění strojku, snaží se ho zafixovat opětovným zahráním už na určeném místě, případně s drobnou změnou zasunutím nebo vysunutím strojku. Postupně se naučí umístit strojek hned na správné místo bez potřeby korekce.

Pro začátečníky je zajímavé zkoumat, co strojek dokáže a jak funguje. Žák nasadí tón ve střední dynamice s běžným napětím nátisku, potom střídavě tiskne a uvolňuje nátisk. Změna intonace způsobená změnou tlaku nátisku se projeví houpavým zvukem *sirény*. Na tomto cviku žák objevuje jak možnosti svého nátisku, tak pružnost a vlastnosti strojku. Je možné také měnit tvar rtů jako při výslovnosti některých písmen, jak bylo popsáno v kapitole 3.1. Martin Schuring ve své metodice uvádí, že „veškeré napětí svalů nátisku je v koutcích úst a jakýkoli tlak ve středu úst je nevhodný“ (SCHURING, 2009, s. 18). Je tedy možné zkoušet nespočetné množství tvaru a sevření úst, pozorovat znění tónu a ověřit si vhodné umístění a tlak.

Následující cvik popisuje Marc Schaeferdiek v knize *Foundations of Oboe Playing*: „Žák zahraje tón h^1 a drží ho na deset dob v pomalém tempu. Prvních pět dob hraje běžným způsobem a během dalších pěti dob postupně uvolňuje nátisk, intonace významně klesá. Opakuje až do té doby, kdy dokáže uvolnit nátisk přesvědčivě a s jistotou. Potom hraje tón h^1 znovu. Tři doby běžným způsobem, na tři doby uvolňuje nátisk a na poslední čtyři doby se snaží zvýšit tlak vzduchového sloupce tak, aby vyrovnal intonační propad do správné výšky.“ (SCHAEFERDIEK, 2009, s. 24)

Cvik s názvem „Kůň“ je vhodný na uvolnění nátiskových svalů. Žák bez nástroje a strojku uvolní svaly kolem úst a silně vydechuje. Proud vzduchu rozechvěje rty a dochází k uvolnění a relaxaci nátisku.

Kapitola 4

Prstová technika

Nedílnou součástí hry na hoboj je prstová technika. Prsty ovládají mechaniku nástroje a pomocí klapků uzavírají nebo otevírají tónové otvory. Zkracuje se nebo prodlužuje délka vzduchového sloupce a tím se mění tónová výška. Každý tón má svůj vlastní prstoklad. Lehká uvolněná technika je nezbytná pro snadný ozev tónů a plynulost hry. Je jí třeba věnovat neustálou pozornost a stále rozvíjet.

Jak už bylo uvedeno výše, začátečníci musí řešit mnoho problémů najednou. Výuka držení rukou a prstů je jedním z nejnáročnějších úkolů. Je to hlavně z toho důvodu, že jakmile se žák naučí držet nátlak a podaří se mu vyloudit první tóny, hned by se chtěl naučit další, nejlépe všechny, a mohl si zahrát, co se mu líbí. Jsou pro něho důležité nové zážitky z hry a nepokládá za nutné věnovat se správnému dýchání nebo uvolněnému držení nástroje. Je nadšen z toho, že *mu to hraje* a o víc se nestará. Je třeba citlivého přístupu, aby pedagog neubil zaujetí svého svěřence a zároveň ho vhodně motivoval k systematické další práci.

Velkým handicapem v této oblasti je současný stav nástrojů, které jsou dětem k dispozici v základních uměleckých školách. Často hrají na staré nástroje, které *nejdou do ruky* a jsou ve špatném technickém stavu, spodní tóny se dají vyloudit jen s velkou námahou, pokud vůbec, intonace je zejména ve vyšší poloze značně nepřesná. Je nadlidský úkol naučit se správně intonovat a hrát přesně, když to nástroj nedovolí a hra se spíš stává bojem o ovládnutí hoboje. Starší nástroje neměly plné klapky, ale tzv. *brýle*, které ještě ztěžovaly krytí tónových otvorů. Situace v našich školách byla ještě do nedávna dost špatná. Dnes se však školy snaží pořídit novější nástroje, které by lépe vyhovovaly.

Začaly se také vyrábět nástroje pro děti, na které mohou hrát už od sedmi let a dokáží je ovládat, i když mají ještě malé ruce s krátkými prsty, a na *normální* hoboj by nedosáhly. Tyto nástroje mají redukovaný počet klapků na mini-

mum tak, aby uspokojily nároky začínajícího hráče a nezatěžovaly ho klapkami, které během prvních let vůbec nepoužije. Nástroj je lehčí do ruky a klapky jsou upraveny pro malé ruce. Velkou předností těchto nástrojů je intonační přesnost a snadný ozev. Pokud se tóny těžko vyluzují, žák začne nástroj v rukou tisknout ve snaze o dobré zakrytí tónových otvorů a je prakticky nemožné docílit lehké prstové techniky.

4.1 Držení nástroje a práce prstů

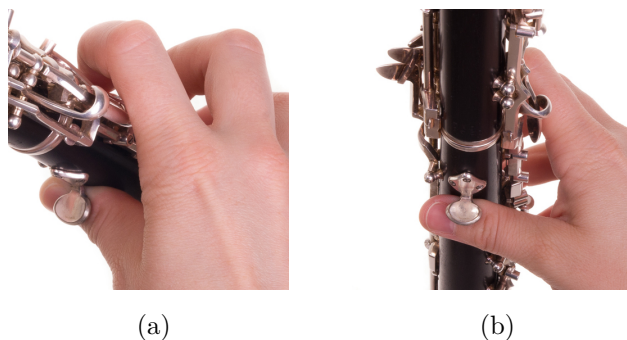
Principem pohodlné a efektivní hry je správné držení rukou a uvolněná práce prstů. Jen tehdy je možné hrát lehce, přesně, bez *pazvuků* a kazů a v požadované rychlosti. Každý hráč má jinou velikost rukou a délku prstů, proto si musí najít svou vlastní ideální pozici. Základní postup při výuce uvolněného držení nástroje je podle Martina Schuringa následující: „Vzpřímeně a pohodlně se postavte a nechte ruce volně viset vedle těla. Sledujte zakřivení prstů, když ruce visí a jsou uvolněné. Stejně jemné zakřivení by mělo být použito při držení nástroje.“
Obrázek 4.1 (SCHURING, 2009, s. 27–28).



Obrázek 4.1: Ukázka přirozeného tvaru ruky

Váha hoboje spočívá na palci pravé ruky, který je umístěn pod palcovou opěrkou, jak je vidět na Obrázku 4.2. Místo, kde se setkává palec s opěrkou je mezi nehtem a prvním kloubem palce, nehet směřuje k tělu. Pokud by byl nástroj držen blíž ke špičce prstu, vyžadovalo by to větší zapojení svalů ruky, což je nežádoucí. Stejně tak nevhodné je podepírat hoboje nad prvním kloubem nebo ještě blíž k dlani. V tomto případě se musí prsty nepřirozeně dost zakřivit, aby dosáhly na klapky (SCHURING, 2009, s. 28).

Prsty se dotýkají klapky svými bříšky (Obrázek 4.3), tedy ne špičkou. Zdvih prstů nad klapkami by měl být minimální (Obrázek 4.4). Toho je možné docílit

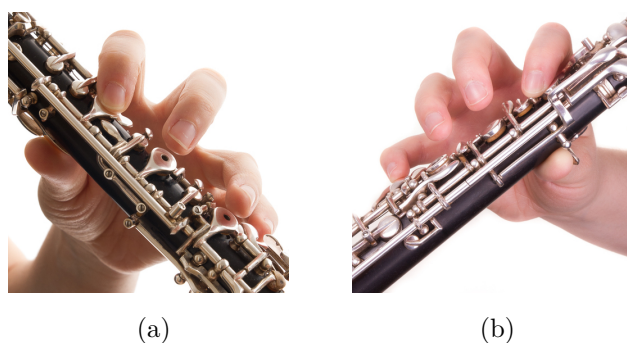


Obrázek 4.2: Ukázka umístění palce pravé ruky

jen když je vyvíjen pouze jemný tlak. Prsty by v žádném případě neměly nástroj tisknout. Naprosto souhlasím s tvrzením M. Schuringa: „Napětí je nepřítel techniky.“ (SCHURING, 2009, s. 30)



Obrázek 4.3: Ukázka držení nástroje bříškou prstů



Obrázek 4.4: Ukázka zdvihu prstů nad klapkami

Marc Schaeferdiek popisuje, že prsty by se ke klapkám měly *přilepit* (SCHAEFERDIEK, 2009, s. 45). Je pravda, že čím menší pohyb prsty vykonávají, tím může být úspornější a rychlejší. Tímto způsobem hrají např. někteří flétnisté,

ale já ho nepovažuji za ideální. Snaha o fixaci prstů na klapkách má za následek tuhnutí prstů a naopak to blokuje uvolněnost a pružnost techniky. Pokud se prsty nedotýkají přímo otvorů nástroje ale klapek, nemají dostatečnou citlivost na vzdálenost klapek od nástroje, která je jinak dána mechanismem a seřízením nástroje, a brání to vyrovnané hře jak intonační, tak rytmické.

K získání správné pozice pravé ruky popisuje M. Schuring následující postup: „Umístěte pravý ukazováček na fis klapku, pravý malíček položte na cis klapku a ostatní prsty nechte, aby si přirozeně našly své místo. V tomto bodě si všimněte, že to není moc přirozené, ruka se musí natáhnout, aby dosáhla na klapky. Hoboj má neobvykle velké prstové rozpětí – větší než u většiny dechových nástrojů – a pro hráče s malými rukama to může být nepohodlné. Dokonce hráči s dost velkýma rukama se někdy cítí nepohodlně, když je jejich držení nástroje napjaté nebo zkroucené.“ (SCHURING, 2009, s. 28–29)

Levá ruka nenese váhu nástroje, proto je většinou snazší dosáhnout uvolněného držení a pohybu. Její může být prakticky stejná, jako když volně visí podél těla, jak bylo uvedeno výše na Obrázku 4.1.

Zápěstí by mělo být téměř rovné, co nejpřirozenější. Ohnuté zápěstí jde často ruku v ruce s nesprávnou orientací prstů. Také vzdálenost loktů od těla má vliv na polohu a volnost zápěstí. V knize *Oboe Art and Method* autor uvádí, že lokty by měly být maximálně tři nebo čtyři palce od těla (7,62- 10,16 cm) (SCHURING, 2009, s. 28).

4.2 Specifické funkce některých prstů

Levý ukazováček obstarává tzv. půldírku a u poloautomatických nástrojů také postranní oktávovou klapku. Otevření půldírky se děje odklopením ukazováčku, jak je vidět na Obrázku 4.5. Pohyb mu usnadňuje mírné pootočení celého předloktí. Pro nalezení správného pohybu je možné použít následující cvičení z knihy *Oboe Art and Method*: „Hrajte spodní *d* a velmi pozvolna začněte otevírat půldírku. Spodní *d* přeskočí o oktávu už po jemném pohybu vašeho ukazováčku. To je veškerý pohyb, který je potřeba.“ Obrázek 4.5 (SCHURING, 2009, s. 36).

Pohyb ruky a ukazováčku při používání postranní oktávové klapky poloautomatických nástrojů je přesně opačný. Stisk klapky se uskutečňuje blízko druhého



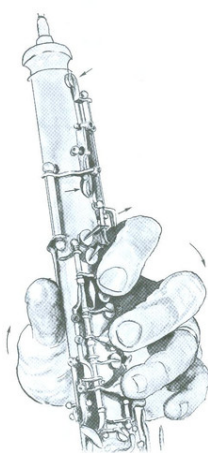
(a) Půldírka zavřená



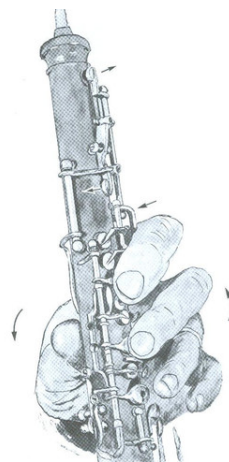
(b) Půldírka otevřená

Obrázek 4.5: Ukázka pohybu ukazováčku při používání půldírky

kloubu. Přejít mezi použitím první (zadní) oktávové klapky a postranní je na tónech g^2 (gis^2) – a^2 . Při postupu z g^2 na a^2 se zvedá levý prsteníček a zároveň ukazováček mačká postranní oktávovou klapku, Obrázek 4.6. Pohyb prsteníčku napomáhá pohybu celé ruky. Hoboje s automatickým systémem postranní oktávovou klapku nemají, proto se hráčů na tyto nástroje uvedená problematika netýká.



(a) Hra bez použití okt. klapky

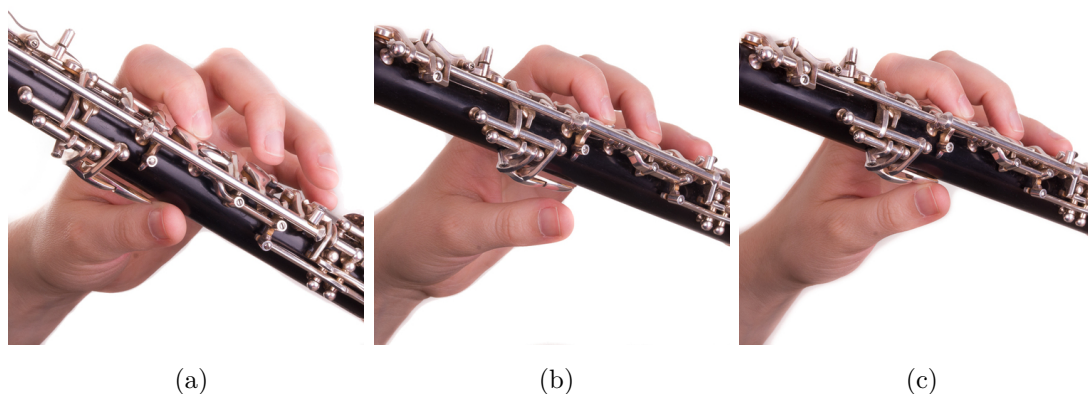


(b) Hra se stlačenou okt. klapkou

Obrázek 4.6: Ukázka pohybu ruky při používání postranní oktávové klapky (SPRENKLE a LEDET, 1961)

Ovládání zadní oktávové klapky je v literatuře a často i při výuce věnována jen minimální pozornost. Z vlastní zkušenosti vím, že správné ovládání klapky usnadní a vylehčí hru, takže se žák mnohem méně trápí a eliminuje nevhodné nepřirozené pohyby. Problém nastává při kombinaci tónů c^2 , d^2 a e^2 . Nota c^2 se hraje s levým palcem položeným na těle nástroje pod oktávovou klapkou. Při

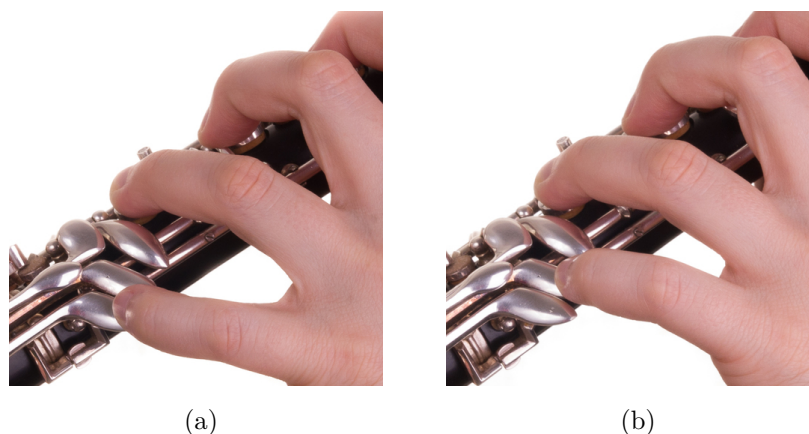
d^2 ukazováček otevírá půldírku, palec ze zvedne od nástroje a koná přípravu pro následný stisk oktávové klapky na tón e^2 , u něhož se také půldírka znovu uzavře. Pokud se palec na notu d^2 nezvedne, dochází k nepříjemným a nepřesným skokům palce ve snaze o rychlé zmáčknutí oktávové klapky. I při opačném postupu z vyšších not na nižší není posouvání palce příliš vhodné.



Obrázek 4.7: Ukázka práce palce levé ruky při hře c^2 (a), d^2 (b), e^2 (c)

Levý malíček obsluhuje pět klapek. Většinou se nestává, že by se hrály za sebou dvě noty vyžadující okamžitou změnu polohy tohoto prstu. Nejčastější výjimkou je kombinace tónů h a b . V tomto případě se dle mých zkušeností položí malíček na okraj jedné klapky a s výměnou tónu se převalí na druhou klapku (Obrázek 4.8). Systém těchto klapek není uzpůsoben pro klouzání, tak jako klapky ovládané pravým malíčkem.

Při kombinaci tónů c^1 , cis^1 , es^1 zajišťuje pohyb malíček pravé ruky (Obrázek



Obrázek 4.8: Ukázka pohybu malíčku levé ruky při hře b (a) a h (b)

4.9). Jak jsem již uvedla, klapky těchto tónů jsou formovány tak, aby malíček mohl z jedné klapky na druhou sklouznout. Prst se tedy nezvedá ani nepřevaluje, ale klouže.



Obrázek 4.9: Zobrazení tří klapek ovládaných klouzavým pohybem malíčku pravé ruky

V rychlých pasážích a při určitých kombinacích tónů není možné bezpečně a přesně sklouznout nebo hrát základními hmaty. Tehdy hráč využívá druhé a třetí hmaty pro *es*, *f* nebo *gis*. Je důležité dobře zvážit nejlepší prstoklad, ten si zapsat do not a vždy ho používat, nehrát *jak to zrovna vyjde*. Žák se tak vyhne zbytečným chybám a osvojí si nejčastější kombinace hmatů, které bude schopen používat i při hře z listu.

Kromě těchto hmatů existují různé alternativní prstoklady, které se používají pro zjednodušení pasáží, které jsou základními hmaty téměř nehratelné. Ve velmi rychlých pasážích ulehčí techniku a jejich nedokonalosti, jako je zvuková a intonační labilita, se ztratí. V pomalých skladbách jsou ale nepoužitelné (SCHURING, 2009, s. 31–33). Někdy se využívají alternativní prstoklady také pro změnu barvy a intenzity tónu, když je to vyžadováno skladatelem. Např. při střídání not ve *ff* a *pp* se používají v silné dynamice co nejvíce otevřené a průrazně znějící speciální prstoklady, naopak v minimální dynamice se nástroj co nejvíce přikrývá. Je také možné použít flažolety a to zejména v slabé dynamice. K dalším alternativám patří ještě tzv. multifonika (HOŠEK, 2000, s. 23–24, 54, 62). S alternativními hmaty se ale žák ve svých začátcích nesetká. Speciální kapitolou je hra trilků. Některé trilkky se hrají běžnými hmaty, jiné zjednodušenými základními hmaty, nebo se využívají trilkovací klapky. Hra trilků je záležitostí až pokročilejšího studia a žák se s ní seznamuje postupně.

4.3 Bloops – kazy

Bloops je anglické označení pro nechtěné zvuky, které je slyšet při špatném vázání dvou not. V češtině jsem nenašla přesnější výraz pro tyto nedokonalosti. Znění slova „bloops“ přesně vystihuje zvuk, jaký se ozve při špatné koordinaci prstů. Česky se říká např. *žvatlání*, *pazvuk*, *kiks* nebo *kaz*. Mezi nejproblematictější spoje patří: *as – b*, *b – h* a *a – c*. Protikladné pohyby – některé klapky jsou stlačeny, zatímco jiné jsou uvolněny – a koordinace mezi oběma rukama, dělá tyto prstokladové kombinace obzvláště náročné. Práce na odstraňování „pazvuků“ musí být pomalá, vytrvalá a dokonalá. Nejčastější metodou je hra spoje v různých rytmických obměnách, jako např. na Obrázku 4.10. Důležité je cvičit s metronomem a dbát na přesnou výměnu hmatů. Martin Schuring k této problematice uvádí: „Pohyb prstů musí být co možná nejlehčí a nejhladší. Při prvním náznaku tlaku nebo napětí zpomalte nebo vystřídejte cvik. Nakonec, a myslím opravdu nakonec, se koordinace zlepší. Cvičení, jak se zbavit této nedbalosti může trvat nesnesitelně dlouho. Nevzdávejte to; jediný způsob jak se to nezlepší je, že nebudete cvičit.“ (SCHURING, 2009, s. 35)



Obrázek 4.10: Příklady k nácvičku spoje *a – c*

4.4 Prstová cvičení

Někteří žáci mohou mít problém s udržení prvního kloubu prstů v zakulacené pozici a prsty se jim tzv. *prolamují*. Martin Schuring doporučuje posilovací cvičení k nápravě tohoto nedostatku: „Položte ruce na desku stolu dlaněmi dolů. Na pár sekund pevně tlačte slabé prsty proti stolu, potom uvolněte. Nedovolte kloubům zhroutit se, udržte je ohnuté. Cvičení mnohokrát opakujte. Můžete takto cvičit

případě je těžiště *hry* v kontrolované práci prstů bez ohledu na to, jak to zní.

Pokud se vyskytne několik problémů, není dobré řešit je všechny najednou, např. měnit postavení obou rukou zároveň, ale postupovat krok po kroku.

Při cvičení technických pasáží by nemělo být opomíjeno znění tónu ani jeho intonace. Marc Schaeferdiek uvádí: „Každé technické cvičení by mělo být zároveň i tónovým cvičením.“ (SCHAEFERDIEK, 2009, s. 46) Správná tvorba tónu se pozitivně projeví na zvládnutí technických potíží. Pokud se žák naučí problematickou pasáž zahrát pomalu a zpěvně, bude schopen uspět i ve vyšší rychlosti. Pokud se nedaří technika, je vhodné zkontrolovat ostatní aspekty hry – držení těla, dýchání, nátisk, vlastnosti strojku. Často bývá problém někde jinde, než jen v samotné práci prstů.

Závěr

V České republice byly vydány pouze dvě učebnice hry na hoboj: Škola hry na hoboj autorů Adolfa Kubáta a Václava Smetáčka, a čtyři sešity Školy pro nejmladší hobojisty Miroslava Hoška. Metodické postupy jsou však v nich popsány velice stručně. Zpracování této práce bylo pro mě velkým přínosem. Jsem ráda, že jsem mohla při studiu literatury mnohem hlouběji proniknout do problematiky metodiky hry na hoboj a rozšířit svůj obzor v této oblasti. Ve čtyřech kapitolách jsem se věnovala čtyřem aspektům hry, které ji zásadně ovlivňují. Porovnávala a konfrontovala jsem principy uvedené v tuzemské i zahraniční literatuře s vlastními zkušenostmi a metodickými postupy, které využívám při výuce žáků. Práce obsahuje také metodické náměty pro výuku hráčů na hoboj, zejména pro začátečníky, využívající zkušenosti i z jiných oborů, jako je zpěv nebo hra na flétnu. Mnohé poznatky pro mě byly nové a pomohly mi ujasnit si danou problematiku, jiné se naopak s mými shodovaly. Práce není uceleným přehledem metodických postupů, ale spíše náhledem do čtyř oblastí hry na hoboj a dává prostor k další práci a zkoumání.

Použité informační zdroje

Literatura

- BARRET, Apollon Marie-Rose. 1862. *Complete Method for the Oboe*. London: Lafleur & Son, 1862.
- BAS, Louis-Jean-Baptiste. 1905. *Méthode nouvelle de Hautbois*. Paris: Enoch & Cie, 1905.
- BROD, Henri. 1963. *Méthode de hautbois*. Paris: Henry Lemoine & Cie., 1963. Rev. Georges Gillet.
- BURGESS, Geoffrey a HAYNES, Burce. 2004. *The Oboe*. New Haven a London: Yale University Press, 2004. ISBN 0-300-10053-1.
- HOŠEK, Miroslav. 1998. *Škola pro nejmladší hoboisty, sešit 1*. Cheb: Music Cheb, 1998. ISMN M-706517-1-8.
- HOŠEK, Miroslav. 1999. *Škola pro nejmladší hoboisty, sešit 2*. Cheb: Music Cheb, 1999. ISMN M-706517-05-6.
- HOŠEK, Miroslav. 2000. *Škola pro nejmladší hoboisty, sešit 3*. Cheb: Music Cheb, 2000. ISMN M-706517-05-6.
- KUBÁT, Adolf a SMETÁČEK, Václav. 2000. *Škola hry na hoboje*. Praha: Bärenreiter Praha, 2000. ISMN M-2601-0067-1.
- SCHAEFERDIEK, Marc. 2009. *Foundations of Oboe Playing*. Wargau: Accolade Musikverlag, 2009. ISBN 3-9805707-2-X. ISMN M-50135-550-1.
- SCHURING, Martin. 2009. *Oboe Art and Method*. New York: Oxford University Press, 2009. ISBN 978-0-19-537458-2.
- SPRENKLE, Robert a LEDET, David. 1961. *The Art of Oboe Playing*. 1961. ISBN 0-87487-040-2.

TICHÁ, Alena. 2005. *Učíme děti zpívat*. Praha: Portál, 2005. ISBN 978-80-7367-562-2.

ŽILKA, Václav. 1990. *Veselé pískání – zdravé dýchání*. 2. vyd. Praha: Panton, 1990. ISBN 80-7039-062-X.

Seznam obrázků

1.1	Ukázka pozice chodidel	4
1.2	Ukázka napnutí kolen	5
1.3	Ukázka postavení dle Schuringa s jednou nohou vpředu	5
1.4	Ilustrace vpřimené polohy těla pomocí kvádrů	6
1.5	Vliv napětí a uvolnění břišních a zádových svalů na vzpřímený postoj	7
1.6	Ukázka zakřivení páteře	7
1.7	Ukázka pozice hlavy při hře na hoboj	8
1.8	Cvik s knihou na hlavě	9
1.9	Znázornění směru zastrčení brady	9
1.10	Ukázka pozice ramen	10
1.11	Vyobrazení úhlu mezi nástrojem a tělem	11
1.12	Ukázka správné a chybné pozice paží	12
1.13	Ukázky správného a chybného držení těla při hře na hoboj v sedě	15
2.1	Ukázka cvičení na střídavý výdech a nádech	18
2.2	Cvik Balónek do břicha, Mašinka	21
2.3	Cvik Mašinka odpočívá v depu	22
2.4	Cvik Mašinka táhne vagónky	23
3.1	Ukázka utváření nátisku	27
3.2	Ukázka zasunutí strojku do úst	27
3.3	Ukázka tvaru úst	28
3.4	Ukázka chybného nátisku způsobujícího nafouknutí tváří a proniknutí vzduchu mezi zuby a dolní ret	29
3.5	Ilustrace nátisku	30
3.6	Příprava na 6 dob	31
3.7	Příprava na 4 doby	31
4.1	Ukázka přirozeného tvaru ruky	36

4.2	Ukázka umístění palce pravé ruky	37
4.3	Ukázka držení nástroje bříšky prstů	37
4.4	Ukázka zdvihu prstů nad klapkami	37
4.5	Ukázka pohybu ukazováčku při používání půldírky	39
4.6	Ukázka pohybu ruky při používání postranní oktávové klapky . .	39
4.7	Ukázka práce palce levé ruky	40
4.8	Ukázka pohybu malíčku levé ruky	40
4.9	Zobrazení tří klapek ovládaných klouzavým pohybem malíčku pravé ruky	41
4.10	Příklady k nácviku spoje $a - c$	42