

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Teologická fakulta

Katedra pedagogiky

Bakalářská práce

Dvouplátkové dechové nástroje, jejich historie a metodika hry na hoboj

Vedoucí práce: Mgr. Karel Ochozka

Autor práce: Jana Kordová

Studijní obor: Pedagogika volného času

Ročník: 3.

2014

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47 b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě (v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných Teologickou fakultou) elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

Datum: 4. 3. 2014

Jana Kordová

Děkuji vedoucímu bakalářské práce Mgr. Karlu Ochozkovi za cenné rady, připomínky a metodické vedení práce.

Obsah

Úvod.....	6
1 Historie dvouplátkových dechových nástrojů.....	8
1.1 Historický vývoj hoboje.....	12
1.2 Významná jména hoboje skladby a interpretace	14
2 Současné dvouplátkové dechové nástroje.....	15
2.1 Hoboj a jeho příbuzné nástroje	15
2.1.1 Stručný výrobní postup hoboje	17
2.1.2 Anglický roh	18
2.1.3 Milostný hoboj	19
2.1.4 Hoboj barytonový	20
2.1.5 Heckelfon.....	20
2.1.6 Piccolo – heckelfon.....	20
2.2 Fagot a jeho příbuzné nástroje	21
2.2.1 Kontrafagot	23
2.2.2 Sarrusofon.....	24
3 Metodika hry na hoboj	24
3.1 Předpoklady pro hru na hoboj.....	24
3.2 Rozložení, složení a zahřátí nástroje.....	25
3.3 Hobojový strojek.....	25
3.3.1 Péče o strojek	26
3.3.2 Hra na strojek – nasazení, nátisk	26
3.4 Držení těla a nástroje	28
3.5 Tvoření tónu s celým nástrojem.....	29

3.6 Umění ladit	30
3.7 Dýchání	31
3.7.1 Nádech	32
3.7.2 O bránici	32
3.7.3 Výdech	33
3.7.4 Jak udržet dech.....	34
3.8 Všeobecný postup učitele při výuce hry na hoboj	35
3.8.1 Proč je důležité cvičit.....	36
3.8.2 Jak dlouho je třeba cvičit	37
3.8.3 Co dělat, když zájem ochabne	38
Závěr	39
Seznam zdrojů.....	41
Seznam příloh	43
Přílohy.....	44
Abstrakt.....	50
Abstract.....	51

Úvod

Svět hudebních nástrojů je od pradávna hluboko vklíněn do dějin lidstva. Vyvíjel se k dnešní podobě po tisíciletí a dospěl ve svých nejvyšších formách k velké dokonalosti zvuku i estetických tvarů. Sloužil ke zkulturnění člověka a byl jím kultivován. Velmi početnou a významnou skupinu tvoří hudební nástroje rozeznívané lidským dechem. Dnes je rozdělujeme na dva velké oddíly: dechové nástroje dřevěné a dechové nástroje žesťové. Oba typy dechových nástrojů vznikly už v pravěku z předmětů, s nimiž byl tehdejší člověk v každodenním styku. Při pohledu na dnešní dechové nástroje skupiny *dřev*, vybavené moderními vymoženostmi, si málokdo uvědomí, jak převratného vývoje bylo třeba od jejich primitivních prarodků až po dnešní podobu.¹

Dechové nástroje můžeme rozdělit ještě na další tři skupiny: na nástroje retné, nástroje s jedním plátkem a se dvěma třetinovými plátky, které hráč svírá ústy. Dvouplátkové dechové nástroje jsou vedle flétny jedněmi z nejstarších na světě. V rukou lidových hudebníků afrických, arabských a jihoamerických kmenů zaznívají melodie dvouplátkové píšťaly dodnes tak, jako před mnoha sty lety. Tón vzniká pomocí dvojitého jazýčku neboli strojku. Mezi dvouplátkové dechové nástroje řadíme kromě některých historických a lidových nástrojů především hoboj, fagot a jejich příbuzné nástroje.²

Dvouplátkovým dechovým nástrojům bych ráda věnovala pozornost ve své bakalářské práci. Od dětství hraji na dechové nástroje. Začala jsem zobcovou flétnou v ZUŠ Český Krumlov, pokračovala příčnou flétnou a skončila u hoboje ve stejné škole. Kromě líbezného hobojevého tónu to byl právě strojek, který mě na nástroji zaujal. Zajímalo mě, jakým způsobem se rozezvučí, proč se musí před hraním namáčet atd. Zájem o hru na hoboj mě dovedl až ke studiu na konzervatoři a poté jako učitelku zpět do ZUŠ v Český Krumlově. Zde působím již 20 let.

První část práce se bude zabývat historií a vývojem dvouplátkových dechových nástrojů od pravěku po současnost, s podrobnějším zaměřením na hoboj. Pozornost věnujeme také významným hobojevému skladatelům a interpretům.

¹ Srov. KLEMENT, M. et KADLEC, M. *Hudební nástroje*, s. 65.

² Srov. WALDORF, J. *Hudba a její tajemství*, s. 52.

V následující části se seznámíme se současnou podobou dvouplátkových dechových nástrojů a stručnou výrobou hoboj. Zaměříme se zde také na příbuzné nástroje pro hoboj a fagot.

V poslední části se zaměříme na metodiku hoboje pro začátečníky. V metodice se pak budeme věnovat technice dýchání, postoji těla, tvoření tónu a práci rukou na strojku a celém nástroji. Nabídneme také praktický postup pro učitele a úspěšné domácí cvičení hry na hoboj.

Hlavním zdrojem a inspirací pro metodickou část práce bude dílo *Škola pro nejmladší hoboisty* od Miroslava Hoška a *Škola hry na hoboj* od Adolfa Kubáta a Václava Smetáčka. V teoretické části budu čerpat převážně z knihy Antonína Modra *Hudební nástroje* a z knihy *Hudební nástroje* od Miroslava Klementa a Miroslava Kadlece.

Cílem práce je představit problematiku dvouplátkových dechových nástrojů se zaměřením na historii, vývoj a metodiku hry. Mezi odbornou literaturou se mi nepodařilo nalézt takovou literaturu, která by na dvouplátkové dechové nástroje nahlížela uceleně po všech směrech. Často chybí alespoň jedna z uvedených tří částí. Téma dvouplátkových dechových nástrojů se zaměřením na hoboj jsem zvolila také proto, že žáků na tyto nástroje neustále ubývá. Jednak z důvodu obtížnosti hry, jednak pro finanční náročnost, která souvisí s nákupem nástroje, strojku a potřebnými opravami. Nelze opomenout ani poměrně složitou výrobu těchto nástrojů. Přesto si myslím, že krásný sametový tón dvouplátkových dechových nástrojů určitě stojí za všechny uvedené problémy.

V závěru práce se nachází příloha, která názorně doplňuje a upřesňuje popis nástrojů a jejich problematiku uvedenou v textu.

1 Historie dvouplátkových dechových nástrojů

Již v pravěku byly známy různé druhy píšťal, které se zhotovovaly z bambusových větví nebo zvířecích kostí. Kostěná píšťala se rozeznávala nárazem vzdušného proudu na hranu výřezu, který byl umístěn buď na okraji nástroje, případně blíže ke středu. Poloha výřezu určovala držení píšťaly. Vyráběly se také píšťaly dřevěné. Při jejich výrobě objevil některý z našich dávných předků nový nástroj zvláštních zvuků. Jeho základem byla rostlinná vlákna, která chvěním vydávala brčivý zvuk. Tak vznikl *frčák*, prototyp další velké skupiny dřevěných dechových nástrojů. Dnes patří k oblíbeným dětským hračkám a zhotovuje se obvykle z pampeliškového stvolu. Frčák ovšem nepatří mezi skutečné hudební nástroje. Teprve po jeho připojení ke zvukové trubici můžeme hovořit o novém nástrojovém typu.³

Dnes tyto nástroje nesou název *plátkové* a podle tvaru jejich plátku je rozdělujeme na jednoplátkové a dvouplátkové (strojkové). Plátkové nástroje byly velmi oblíbené v celém hudebním Orientu, ve starém Řecku i v Říši římské. Dávné nástroje dnes těžko zařazujeme do určitých skupin, protože se jejich jemné rostlinné plátky nedochovaly. Oblíbené byly i dvojité nástroje, na které hrál jeden hráč najednou.⁴

Nejstarší evropský nástroj tohoto typu je *šalmaj*. Do Evropy se dostal různými cestami. Původně jako nástroj jednoplátkový, až teprve později existoval v dvojitě provedení. Pro vývoj hudebních nástrojů měl velký význam, od 15. století se z něho vyvinula řada dvouplátkových nástrojů. Koncem 17. století již patřil k nejrozšířenějším dřevěným dechovým nástrojům *klarinet*.⁵

Koncem 15. století vznikl ze šalmaje *pumort*. Jde o nástroj mnohem dokonalejší, který tvoří přechod k moderním dvouplátkovým nástrojům. Oba jeho plátky se vyráběly z bambusové třtiny a připevňovaly se zvláštním způsobem k sobě. Tvořily tak samostatný díl, který se vkládal do nástroje. Takto upevněné plátky nazýváme *strojek*.⁶

Strojek se používá dodnes při hře na moderní dvouplátkové nástroje jako jejich důležitá součást, která ovlivňuje krásu tónu i spolehlivý ozev. Pumorty se vyráběly

³ Srov. KLEMENT, M. et KADLEC, M. *Hudební nástroje*, s. 79.

⁴ Srov. Tamtéž, s. 80.

⁵ Srov. Tamtéž, s. 81

⁶ Srov. Tamtéž, s. 82.

ze dřeva a podobně jako zobcové flétny i další renesanční nástroje v mnoha velikostech pro všechny zvukové polohy. Měly významné místo v nástrojových souborech 16. a 17. století. Později se však projevilo mnoho jejich nedostatků, zvláště u hlubokých nástrojů, které z akustických důvodů musely být velmi dlouhé. Často měřily přes dva metry a při hře se těžko ovládaly, jelikož jejich tónové otvory byly od sebe značně vzdáleny. Také výroba velkých pumortů byla poměrně obtížná. Proto i doba jejich života byla poměrně krátká. V hudebním světě se udržely jen necelá dvě století.⁷

Kromě Řeků a Římanů znali píšťalové nástroje též Egypťané (používali podélné flétny, nástroje s nárazným jazýčkem – jakési dvojité klarinety, šalmajové i hobojoyé nástroje), Arabové (hráli na zobcové flétny a měchovou píšťalu), Indové (vyráběli flétny i nástroje šalmajové), Číňané i Japonci (používali různé druhy fléten, i jakýsi druh bambusového klarinetu zvaný *šakuhači*).⁸

Nejstaršími z této skupiny jsou nástroje flétnové, především flétny podélné. Flétna příčná a nástroje šalmajové se v Evropě rozšířily teprve za dob křížáckých výprav, od Maurů při jejich vpádu do jižní Evropy. Zatímco flétnové nástroje brzy pronikly do všech kulturních zemí, zůstávaly nástroje šalmajové spíše v zemích západoevropských, zvláště ve Francii, kde jsou také o nich prvé zmínky v literatuře.⁹

Z dvoujazýčkové šalmaje se vyvinuly *bomharty*, které v 17. století tvořily celou skupinu, od basového pummeru až po uvedenou šalmaj. Z basového bomhartu se vyvinul v 16. století *fagot*, kdežto z diskantové šalmaje (zvané též *bombardino*) *hoboj*. Obou těchto nástrojů se potom od 17. století využívalo i v orchestru spolu s podélnými flétnami, které v 18. století ustoupily flétnám příčným.¹⁰

Mimo uvedené nástroje se vyskytovaly též křivé rohy (*krumhorny*). Byly to dřevěné hobojoyé nástroje válcového tvaru, jejichž dolní část byla v páře ohnuta ve tvaru zvířecího rohu. Dvojitý třtinový plátek byl umístěn v kuželovitém pouzdře a rozechvíval se prostým vhnáním výdechového proudu do vyčnívajícího otvoru, takže tvoření tónu nemohlo být ovlivněno hráčovými rty. Zvuk zakřiveného rohu je proto vázán na stále stejnou sílu tónu a nemá žádné dynamické možnosti. Tón křivého rohu

⁷ Srov. WALDORF, J. *Hudba a její tajemství*, s. 54.

⁸ Srov. Tamtéž, s. 55.

⁹ Srov. MODR, A. *Hudební nástroje*, s. 79.

¹⁰ Srov. Tamtéž.

byl i přes určitou jednotvárnost značně jemný. Zakřivený roh je v hudební historii spolehlivě doložen na začátku 16. století. Dřívější zmínky o něm se týkají pravděpodobně jiných nástrojů vyrobených zřejmě z rohů. Jméno dostal zakřivený roh podle svého zaobleného tvaru. Vyráběl se obvykle ze dvou částí dřeva. Horní díl je rovný, spodní zatočený do půlkruhu. V době svého největšího rozkvětu v 17. století existoval v šesti různých velikostech. Malé nástroje měly sedm prostých tónových otvorů, velké mívaly jednu nebo dvě klapky pro nejbližší otvory, které nebylo možno obsáhnout prsty. Koncem tento nástroj 17. století vymizel a dnes se někdy objevuje v instrumentálních souborech zabývajících se reprodukcí renesanční hudby.¹¹

Také *raket* (rackett) se v hudební praxi vyskytoval jen asi od poloviny 16. do poloviny 17. století. Tento nástroj měl podobu nízkého válce vyrobeného z tvrdého dřeva, v němž bylo navrtáno 10 kanálek vzájemně nahoře i dole propojených. Obsahoval nejčastěji 9 dírek. Dvojitý fagotový plátek se nasazoval na kovovou rourku přímého nebo točivého tvaru. Ústí nástroje tvořila mosazí lemovaná hlavice, která vyčnívala ze středu nástroje kolmo vzhůru. Raket byl z hudební praxe vytlačen fagotovým *dulcianem* a později fagotem s trubicí rozdělenou na dvě části, které jsou uloženy rovnoběžně vedle sebe a propojené kolenem. Strojek již není uzavřen ve vzdušnici a při hře přichází do styku s ústy hráče, který poznává, jak lze tón vhodným nátiskem zušlechtit, ovládnout dynamicky i intonačně.¹²

Z jednojazyčkové šalmaje vznikl koncem 17. století *klarinet*, zpočátku též zvaný *chalumeau*. Své současné pojmenování však obdržel až v první polovině 18. století, kdy také pronikl i do orchestru.¹³

Klarinety, flétny, hoboje a fagoty tvoří dnes důležitou nástrojovou skupinu, bez níž si složení symfonického orchestru nelze představit. Všechny dechové dřevěné nástroje, nehledě k jejich zvukotvorné podstatě, se zakládají na stejném principu. Zvyšování základního tónu, jehož výšku určuje celková délka dřevěné trubice, se děje uvolňováním zakrytých dírek navrtaných do stěny nástrojové trubice. Tak lze docílit postupného i vzdálenostně diferencovaného zkracování vzdušného rozechvěvu uvnitř nástroje. Dírký byly původně vrtány tak, aby jejich zakrývání odpovídalo možnostem

¹¹ Srov. KLEMENT, M. et KADLEC, M. *Hudební nástroje*, s. 84.

¹² Srov. JIRÁNEK, J. E. et HEJZLAR, T. *Světlem hudebních nástrojů*, s. 113.

¹³ Srov. MODR, A. *Hudební nástroje*, s. 82.

rozpětí prstů ruky. Výsledkem takto postupujícího zkracování vzduchového sloupce byla diatonická řada tónů, ne zcela intonačně čistá. Chromaticky pozměněných tónů se dosahovalo neúplným zakrýváním dírek. Vyšších tónů mohlo být dosaženo intenzivnějším nárazem výdechového proudu, tzv. přefukováním, nejčastěji oktávovým, které se běžně v praxi používá pro všechny dechové nástroje. Snaha o využití celého tónového rozsahu – počínaje základním tónem – dala vzniknout i vzdálenějším dírkám, na které ale nebylo možné dosáhnout ani při největším rozpětí prstů. Proto se přemýšlelo o tom, jak mechanicky prodloužit délku prstů. Tím vznikl podnět pro vynález pákových klapek, jež měly v 17. století vzhled dost podobný klapkám obyčejné tahací harmoniky. V 18. století byl jejich hranatý tvar přeměněn na oblý a jejich počet byl u všech dřevěných dechových nástrojů zvýšen. Tak se dosáhlo chromatické výplně původně diatonické tónové řady bez používání neúplného krytí.¹⁴

Velký pokrok ve zdokonalení klapkového systému flétny učinil Theobald Böhm v 19. století, který starší krycí klapkovou soustavu nahradil soustavou dírek otevřených: stiskem klapkových pák se většina dírek zakryla, kdežto dříve byly všechny klapkami opatřené dírký naopak zakryty a teprve stiskem klapek se odkrývaly. Theobaldu Böhmovi vděčíme za vynález složitých klapkových systémů, jimiž je možno stisknutím jedné páčky uzavřít i několik dírek najednou. Vděčíme mu i za vynález talířkovitých a prstencových klapek. Jeho systémem, určeným původně jen flétně, byly později opatřeny všechny dechové dřevěné nástroje.¹⁵

Vývoj hudebních nástrojů je stimulován náročností hrané hudby, tedy požadavky skladatelů a ctižádostí interpretů i výrobců hudebních nástrojů tyto požadavky splnit. Funguje mezi nimi stále úzká spolupráce a vzájemná inspirace. Skladatel musí znát technické, rozsahové i zvukové možnosti nástroje, nástrojař musí umět své výrobky vyzkoušet a interpret musí znát svůj nástroj po stránce fyzikálně-akustické, i po stránce výrobně-technické. U nástrojů plátkových si sám dělá nebo upravuje nejdůležitější část nástroje – zvukotvorné zařízení (strojky u hoboju a fagotu, plátky u klarinetu a saxofonu).¹⁶

¹⁴ Srov. MODR, A. *Hudební nástroje*, s. 83.

¹⁵ Srov. Tamtéž, s. 82.

¹⁶ Srov. JIRÁNEK, J. E. et HEJZLAR. T. *Světlem hudebních nástrojů*, s. 109.

Výroba dřevěných dechových nástrojů není jednoduchá. Například těla fagotů se vyřezávají z javorového dřeva, pochopitelně velmi pečlivě vybraného, přičemž výběr vhodného kmene představuje jen úvod k dlouhému procesu sušení a vrtání dřeva, opětového sušení a dalšího přesného vrtání. Celá výroba trvá neuvěřitelných patnáct let.¹⁷

1.1 Historický vývoj hoboj

Hoboj patří mezi nejstarší hudební nástroje světa. Za země původu jsou považovány Indie a Čína, kde vznikl přibližně ve 12. století před n. l. Tehdy se nástroj, jehož vzduchový sloupec byl rozechvíván dvěma třtinovými plátky, říkalo *otu*. Původně tento nástroj neměl zvukové otvory, ty získal až postupným vývojem. Jedním z nejpoužívanějších nástrojů v Číně byl *koan*, rovněž podobný hoboji.¹⁸

Velmi rozšířen byl hoboj u Arabů. Je zjištěno, že Arabové užívali na 22 druhů nástrojů podobných hoboji. Mezi jejich dechovými nástroji se hoboj staví na první místo. Říkají mu *zamr*, *zamer*, *zamar*, nebo *zurna* a je rozšířen po celém Orientě. Peršané hrají na hoboj, který nazývají *sournay*.¹⁹

Řekové převzali hoboj od maloasijských Frygů a říkali mu *aulos*. Je zajímavé, že Řekové říkali rákosovému nátrubku *kalamaulos*, což je patrně složenina z latinského slova *calamus* (rákos, třtina) a řeckého *aulos* (píšťala). Tento pojem se proměnil až v *calamellus*, které později dostalo svou středověkou podobu ve Francii – *chalameau* (šalymó), tj. naše již výše zmiňovaná *šalmaj*. Hráči na *aulos* používali k výrobě plátků rákosy z břehů řeky zvané Kefysos a jezera Kopaiského ve středním Řecku. Dřevo dávali na 3 roky sušit a teprve pak ho použili k výrobě strojků. Také Římanům a obyvatelům Sicílie byl *aulos* znám. Bechler a Rahm, autoři knihy *Hoboj*, tvrdí, že i císař Nero se zabýval tímto nástrojem. Tyto řecké nebo římské nástroje byly většinou čtyřdírkové, několik exemplářů je vystaveno v muzeích v Neapoli a v Londýně. Stavěly

¹⁷ Srov. WALDORFF, J. *Hudba a její tajemství*, s. 62.

¹⁸ Srov. KUBÁT, A., SMETÁČEK, V. *Škola hry na hoboj*, s. 5.

¹⁹ Srov. Tamtéž.

se nástroje různého ladění, vrtání či velikosti. Existuje též aulos s 16 otvory, který má uzavřenou diatonickou stupnici; některý se podobá tvarem dnešnímu klarinetu.²⁰

Bouřlivá doba stěhování národů nám zabránila zjistit další vývoj nástroje. Setkáváme se s ním opět až v 18. století, kdy se Arabové zmocnili Španělska a konali válečná tažení do Francie, Anglie i Švédska. Do všech těchto zemí přinesli též hoboj, který zde rychle zdomácněl. Arabská zurna byla přenesena do Evropy též v 17. století za křižáckých tažení. Se šalmají se setkáváme opět až v 18. a 19. století ve Francii, kde se jí užívá jak pro účely hudby chrámové, tak na šlechtických dvorech při různých slavnostech.²¹

V Německu se tento nástroj stává velmi oblíbeným a říká se mu *schalmei* (výslovnost [šalmaj] nacházíme obdobně i v českém pojmenování). V této době vznikají celé rodiny nástrojů, od malých až po velké. K nim patří též pastýřská šalmaj, která byla oblíbená obzvláště ve Švýcarech. S názvem hoboj (hautbois) se setkáváme v 17. století ve Francii (haut – vysoký, bois – dřevo; tedy dřevěný nástroj pro vysoké tóny).²²

Strojek byl do začátku 17. století rozechvíván prostřednictvím chránítka ve tvaru soudku, do něhož hráč foukal. Vynález nového nástroje spočíval v jiném způsobu ovládání strojku – přímo rty hráče. Tón se zjemnil, stal se ovladatelným a mohl se doladovat. Kolem roku 1700 měl hoboj kromě základní řady dírek jen dvě klapky, pro tóny *cis* a *dis* (*es*). Začátkem 18. století byly zlepšovatelé přidány klapky pro tóny *gis* a *b* a přibyla také oktávová klapka. V průběhu dalších desetiletí vznikla řada technických zlepšení, takže začátkem 19. století měl hoboj 14 klapek a obsahoval všechny tóny chromatické řady od *b* do *f*[♯]. Koncem století byla mechanika hoboje obohacena o zkušenosti Böhmova systému, který se osvědčil na příčné flétně, čímž byl vývoj moderního hoboje ukončen. Dávno před tím (asi od poloviny 17. století) však začalo být hoboje užíváno v orchestru a od toho okamžiku se hoboj stává jedním z hlavních nástrojů symfonického orchestru.²³

Hoboje byly zhotovovány ze dřeva zimostrázového, švestkového, grenadilového nebo ebenového. V současné době je v popředí zájmu výrobců dřevo polymerové.

²⁰ Srov. KUBÁT, A., SMETÁČEK, V. *Škola hry na hoboj*, s. 5.

²¹ Srov. Tamtéž, s. 6.

²² Srov. Tamtéž.

²³ Srov. HOŠEK, M. *Škola pro nejmladší hoboisty*, s. 4.

Vnitřní vrt hoboje je kónický, tj. v horní části nástroje je nejužší a směrem dolů se rozšiřuje. Během dějinného vývoje se objevila řada příbuzných nástrojů, z nichž se do současnosti zachoval jen *anglický roh*, *hoboj d' amore* (tj. milostný hoboj) a *heckelphon*.²⁴

1.2 Významná jména hoboje skladby a interpretace

Z doby francouzského krále Ludvíka XIII. známe jméno znamenitého královského hoboisty Michela Danicana. První použití hoboje v orchestru je doloženo ze Salcburské mše italského barokního skladatele Orazio Benevoli, která byla poprvé provedena roku 1628. K nemalému rozkvětu přivedl tento nástroj francouzský skladatel Jean Baptiste Lully, ředitel královské opery Ludvíka XIV. Jako sólového nástroje použil často hoboj G. F. Händel, sám dobrý hoboista. Napsal řadu hobojevých sonát a koncertů. V orchestrálních dílech zaměstnával hoboj často důležitými pasážemi. J. S. Bach používal hoboje v orchestru se zvláštním zalíbením. Pozoruhodná je rodina čtyř bratří Besozziů z Parmy, kteří byli všichni virtuosi na dechové nástroje. Dva nejmladší z nich byli vynikajícími hoboisty. Tito umělci velmi dlouho cestovali a byli známí po celé kulturní Evropě. Dále vynikali ve hře na hoboj v 18. a začátkem 19. století Johann C. Fischer, Antoine Sallautin, Francois J. Garnier a Friedrich Eugen Thurner.²⁵

Hoboj do symfonie uvádí tvůrce předklasické symfonie Jan Václav Stamic v polovině 18. století v Mannheimu. Též pro vídeňské klasiky Haydna, Mozarta a Beethovena, kteří přivedli symfonii k jejímu klasickému vrcholu, byl hoboj jedním z nejdůležitějších nástrojů v orchestru, komorní i sólové hře. Haydn napsal jeden z nejkrásnějších hobojevých koncertů vůbec. Vedle tohoto mistra psal skladby pro hoboj František Kramář (český emigrant usedlý ve Vídni), který je tvůrcem dvou velmi cenných koncertů pro hoboj s doprovodem orchestru.²⁶

Velmi významným jménem pro vývoj hoboje hry je Josef Sellner, který se z německé Landavy (svého rodiště) dostal přes Prahu, kde působil za C. M. Webera

²⁴ Srov. HOŠEK, M. *Škola pro nejmladší hoboisty*, s. 4.

²⁵ Srov. KUBÁT, A., SMETÁČEK, V. *Škola hry na hoboj*, s. 6.

²⁶ Srov. Tamtéž.

v letech 1811-1817 v operním orchestru, až do Vídně. Zde se stal členem dvorní kapely a profesorem na konzervatoři. Roku 1825 vydal *Hobojovou školu* a jeho technická cvičení a etudy jsou používány dodnes. Sellner byl navrhovatelem různých technických zlepšení nástroje, která prováděl vídeňský nástrojař Stephan Koch. Jejich spoluprací vznikl desetiklapkový nástroj.²⁷

Z dalších vynikajících hobojistů a pedagogů minulého století dlužno jmenovat alespoň Franze Wilhelma Ferlinga, Gustava Vogta, Henri Broda, Apollona Barreta a Heinricha Lufta, jejichž etudy nebo skladby pro hoboj se dosud používají na všech konzervatořích. Nejznámějšími a nejlepšími staviteli hobojů jsou firmy Lorrée a Cabart ve Francii. Pražskou školu hry na hoboj formovali dva význační učitelé na pražské konzervatoři. Byl to především prof. Arnošt König s německým způsobem hry a po něm profesor Ladislav Skuhrovský, jehož zásluhou bylo zavedení francouzských nástrojů (roku 1922) a vytvoření specifické české školy. Jde o spojení nejlepších výsledků německého, francouzského a italského způsobu hry na hoboj. Česká škola profesora Skuhrovského se vyznačuje jasným a zpěvným tónem a pevnou intonační konturou.²⁸

2 Současné dvouplátkové dechové nástroje

2.1 Hoboj a jeho příbuzné nástroje

V současné době se používá *hoboje německého (Heckelova) systému*, jehož mechanika má jednodušší konstrukci, nebo častěji *hoboje francouzského (Böhmova) systému*. Dřevo je přirozené hnědočerné barvy. Tělo hoboje tvoří trubice podle přesně stanovených rozměrů kónicky vrtaná, tj. od úzkého otvoru k nejširšímu. Tělo nástroje tvoří pět základních částí:

- **strojek** – dvojitý třtinový jazýček, který je po rozechvění zdrojem zvuku nástroje;
- **horní díl** – díl nástroje, na kterém je umístěna část mechaniky;
- **dolní díl** – díl nástroje, na kterém je umístěna další část mechaniky;

²⁷ Srov. KUBÁT, A., SMETÁČEK, V. *Škola hry na hoboj*, s. 7.

²⁸ Srov. Tamtéž.

- **ozvučník** – dolní kuželovitě se rozšiřující část nástroje, na které je umístěna zbývající část mechaniky;
- **mechanika** – soustava prvků, jimiž se ovládají tónové otvory.²⁹

Tón vzniká v hoboji rozechvěním dvou jemných třtinových plátek neboli jazýčků. Ty jsou připevněny na kovovou rourku a tvoří tzv. strojek o délce 6-7 centimetrů, který se vkládá do otvoru v horní části nástroje. Plátky jsou upevněny proti sobě tak, že jejich vrchní část tvoří plochou úzkou štěrbinu, do níž se vhání vzduch hráčovým výdechem. Prouděním vzduchu, spojeným s nárazem nasazení, nastane rychlé otvírání i zavírání štěrbin, čímž se rozechvěje také vzduch v nástroji, a tak vzniká tón. Jakost strojku má velký účinek i na barvu hobojevého tónu. Poněkud ostrý a hrotitý tón nasálního zabarvení může být správným tvořením a strojkem dobré kvality zlahodněn a zakulacen.³⁰

Ladění hoboje je obdobně jako u flétny v *C*. Jenom výjimečně se vyskytují i hoboje jiného ladění, zvláště u vojenské hudby některých států, jako např. ve Francii, kde jsou též hoboje v ladění *B*. Notace hoboje je v klíči houslovém. Chromatický rozsah tónů je v rozmezí *b-f³* (nebo až *g³*). Choulostivými tóny jsou *g¹*, *e²*, *e³*, neboť se někdy ozývají nečistě (nízko). Rozsah tónů se dělí v zásadě na tři rejstříky: 1. rejstřík hluboký tónů tvrdých, 2. rejstřík střední, 3. vlastní polohu nástroje tónů ostrého zvuku, jejichž ostrost přibývá s výškou tónu. Hranice jednotlivých rejstříků je závislá na hráčově technické zdatnosti, neboť ten může stiskem rtů dynamicky tón odstínit.³¹

Proti flétně je hoboje nástrojem technicky poněkud méně pohyblivým, zvláště ve staccatových pasážích rychlého tempa. Zde se často mnozí skladatelé, kteří povahu nástroje neznají, dopouštějí značných chyb předepisováním různých trylků, rozložených akordů apod., které jsou v určité rychlosti těžko proveditelné nebo jsou velmi nesnadné. Proto by se mělo používat hoboje spíše k lyrickým kantilénám, než k pasážím dramaticky pohyblivým. Dobře se hodí k líčení nálad venkovského veselí, ale i resignovaně bolestných a milostně roztoužených pocitů. Jeho vlastností je cudnost a nevinnost. Alespoň ve vyšší poloze. Jistý lehký smutek ho nikdy zcela neopouští.³²

²⁹ Srov. PAVÍLEK, S. et al. *Stavba hudebních nástrojů*, s. 84.

³⁰ Srov. MODR, A. *Hudební nástroje*, s. 89.

³¹ Srov. Tamtéž.

³² Srov. ŠROM, K. *Orchestr a dirigent*, s. 21.

Hoboj má však i svá úskalí. Především hra na tento nástroj velmi fyzicky vyčerpává. Hráč musí nabírat plné plíce vzduchu, který pomalu vypouští mezi rty pevně přimknutými ke strojku. To způsobuje silný nával krve do hlavy, a proto hobojisté v orchestru musí často odpočívat.³³

Hobojový tón schopný vibrace (rozechvění) připomíná vždy jeho šalmajový původ. Kde můžeme hoboj slyšet? Předně na začátku každého symfonického koncertu. Než se začne hrát, hudebníci ladí nástroje a hoboj udává správné (komorní) *a*. V dnešním orchestru se obvykle používá dvou hobojů vedle anglického rohu. Jejich hlasy můžeme přirovnat k sopránům ve smíšeném pěveckém sboru. V Prokofjevově pohádce *Péťa a vlk* hraje úlohu hloupé kačeny. Jeho zvuk se trochu podobá starodávné pastýřské píšťale, a proto všude, kde chtějí skladatelé vylíčit přírodní klidnou náladu, horské louky se stády ovcí, mírnou krajinu ve slunečním světle, píší zpěvné táhlé melodie pro hoboj. Jeden příklad za všechny: pastýřská idyla ve Smetanově *Blaníku*.³⁴

Za zmínku stojí i to, že výkonní hráči nazývají hoboj často v češtině *ten* i *ta* hoboj; používají tedy rodu mužského i ženského, který zřejmě převzali z němčiny (die Oboe, podobně jako die Klarinette).³⁵ Pravidla českého pravopisu ale hovoří pouze o rodě mužském (hoboj, -e m).

2.1.1 Stručný výrobní postup hoboje

Na těle nástroje jsou vyvrtány otvory různých velikostí: na vrchní části nejmenší, na střední části pak postupně větší. Na přesném vrtání těchto otvorů a na jejich poměrné vzdálenosti závisí ladění jednotlivých tónů. Zkracují sloupec vzduchu více nebo méně. Čím více otvorů je otevřeno, tím vyšší tóny se ozývají, a naopak jsou-li všechny uzavřeny, ozývá se nejhlubší tón. Protože otvorů je mnoho, není možno je krýt pouze prsty. Mnohé kryjí klapky spojené různě dlouhými pákami, které jsou na nástroji položeny tak, aby byly prsty lehce dosažitelné a mohla se dobře vyvíjet prstová technika. Tomuto zařízení říkáme mechanika nástroje. Klapky jsou kovové, podložené plstěnými polštářky obalenými slabou blankou, aby nenasávaly vlhkost. Prsty i klapky

³³ Srov. WALDORFF, J. *Hudba a její tajemství*, s. 60.

³⁴ Srov. BERÁNEK, V., BRYCHTA, J. *Malá hudební abeceda*, s. 83.

³⁵ Srov. Tamtéž, s. 84.

musí dokonale krýt otvory. Mechaniku je nutno občas namazat olejem, aby se lehce pohybovala a nebrzdila prstovou techniku. Rovněž dřevo se musí napouštět rostlinným, nejlépe olivovým olejem, aby nevysychalo a nepraskalo. Naolejované dřevo je elastičtější, tóny se lehčeji ozývají a jsou kvalitnější ve zvuku.³⁶

Výrobce hoboje nejprve roztrídí a zkontroluje všechny potřebné součásti včetně dílů, do kterých jsou již navrtány tónové otvory. Klapky vyrobené z kovaného *pagfongu* jsou vyžihány, aby se snadněji zpracovávaly. Jednotlivé součásti se tvarově přizpůsobí ručním kováním na kovadlině nebo na tvarových podložkách. Dále se pilováním klapky přizpůsobí a lícují se na tělo nástroje. Po nalícování a připájení misek se označí klapky na dílech nástroje v místech, kde budou navrtány a upevněny na trubičkách a tyčích. Před pájením klapek v nerozbitelné celky se klapky kontrolně ustaví na dílech nástroje. Poslední operací před čištěním mechaniky je připájení záchytných háčků jehlových pružin. Pak se mechanika očistí od okují mořením klapek v roztoku kyseliny sírové a drátěnými kotouči. Povrch klapek musí být pro leštění co nejjemněji opracován, a proto se rovné plochy smirkují nebo zaškrabávají a tvarové plochy hmatníků se hladí achátovými kameny nebo se předlešťují. Pak se montují do nosných sloupků jehlové pružiny, dále ploché pružiny a funkčně se seřídí mechanika. Po demontáži mechaniky se provádí její povrchová úprava, při které se klapky leští a galvanicky prokovují. Podlepení mechaniky a její konečnou montáž provádí opět výrobce, který mechaniku zhotovil. Posledním procesem, který ovlivňuje funkci nástrojů, je zkouška ladění, zkouška funkce nástroje a kontrola povrchové úpravy.³⁷

2.1.2 Anglický roh

Anglický roh vznikl v první polovině 18. století z hoboje loveckého (oboe da caccia), odvozeného z altového pommeru. Jeho vynález se přičítá J. Ferlendesovi z Bargama. Své jméno roh obdržel podobně jako roh bassetový od původně zahnutého tvaru. Nevysvětlen zůstává jeho přívlastek *anglický*; běžně udávané důvody jsou sporné.³⁸

³⁶ Srov. KUBÁT, A., SMETÁČEK, V. *Škola hry na hoboje*, s. 8.

³⁷ Srov. PAVÍLEK, S. et al. *Stavba hudebních nástrojů*, s. 85.

³⁸ Srov. ŠROM, K. *Orchestr a dirigent*, s. 21-22.

V současné době se vyrábí anglický roh v rovném tvaru, poprvé vyrobeném Ch. Triébertem a H. Brodem ve třicátých letech minulého století v Paříži. Jeho trubice je poměrně delší než hobojevá a je zakončena boltcem hruškovitého tvaru. Aby bylo při hře umožněno podélné držení nástroje, je kovová rourka, na niž se vsazuje strojek (obsahující jako u hoboje dva třtinové plátky), mírně zahnutá.³⁹ Názvy základních částí anglického rohu jsou stejné jako u hoboje. Navíc se u anglického rohu nachází již zmíněná kovová mírně zahnutá kuželovitá část nástroje spojující strojek s horním dílem, zvaná *eso*. Počet klapek je 15-18. Celková délka anglického rohu je 80-92 cm (Hecklův s nejhlubším tónem *c*). Ladění anglického rohu je v *F*, tedy o kvintu nižší než u hoboje. Hraje-li hráč notu c^1 , zní na nástroji malé *f*. Proto je nutno notaci, která je v houslovém klíči, psát pro anglický roh o kvintu výš, než zní.⁴⁰

Tón anglického rohu je tmavší a nižší než tón hoboje. Psaný tónový rozsah je podobně jako u hoboje od $h-f^3$. Zní však, jak již bylo řečeno, o kvintu níže. Někteří skladatelé (jako př. Richard Wagner v opeře *Parsifal*) nazývají anglický roh též altovým hobojem. Jeho tón je nejvíce známý z larga Dvořákovy *Novosvětské*.⁴¹

2.1.3 Milostný hoboje

Hobojový tón je plný něžné zpěvnosti. Ne náhodou se jeden ze starších typů hoboje nazýval hobojem milostným (hoboj *d'amore*).⁴² Byl vynalezen téměř ve stejnou dobu jako anglický roh (1722), z hudební praxe však vymizel již ve století svého vzniku. Vyskytuje se ještě v některých skladbách J. S. Bacha. Pak byl zapomenut a teprve koncem 19. století byl opět vzkříšen k životu a technicky moderně vybaven. Užívají ho zřídka v partiturách moderní skladatelé, např. R. Strauss (*Symphonia domestica*). Milostný hoboje je laděn o malou tercii níže než normální hoboje, tedy do *A*. Notace je v klíči houslovém, a to o malou tercii vyšší, než jak nástroj zní. Dnešní milostný hoboje je asi 72,6 cm dlouhý a jeho nejhlubší tón je *gis*. Tón milostného hoboje je proti tónu

³⁹ Srov. MODR, A. *Hudební nástroje*, s. 90.

⁴⁰ Srov. ŠROM, K. *Orchestr a dirigent*, s. 85.

⁴¹ Srov. MODR, A. *Hudební nástroje*, s. 90.

⁴² Srov. WALDORFF, J. *Hudba a její tajemství*, s. 60.

sopránového hoboje jemnější, ale také poněkud temnější. Příčinou je odlišný tvar kulovitého boltce, zvaného německy *Liebesfuss*.⁴³

2.1.4 Hoboj barytonový

Barytonový hoboje se nazývá též basový, má tvar anglického rohu a je víc než 1 metr dlouhý. Jeho tónový rozsah se shoduje s rozsahem hoboje, ale zní o oktávu níže. V partiturách se vyskytuje velmi zřídka. Použil ho např. skladatel Delius ve své *Taneční rapsodii*.⁴⁴

2.1.5 Heckelfon

Od vzniku Straussovy opery *Salome* nahrazuje hoboje barytonový *heckelfon*. Vynalezl ho W. Heckel v Biebrichu v roce 1904. Je to asi 114 cm dlouhý nástroj rovného tvaru s kuželovitě se rozšiřující trubicí, která je zakončena kulatou ozvučnicí ve tvaru jablka. Jeho tón je plný a výrazný, barytonově syté barvy. Laděn je v *C* a notován v houslovém klíči o oktávu výš, než zní. Jeho tónový rozsah je o oktávu nižší než rozsah hoboje.⁴⁵

2.1.6 Piccolo – heckelfon

Tento nástroj je téhož původu jako heckelfon barytonový a má stejný tvar i vybavení. Je laděný do *F* a zní o kvartu výš než hoboje, tedy o oktávu výš než anglický roh. Jeho tón je jasný a energický. Notace je v houslovém klíči, o kvartu nižší než jeho skutečně znějící tónový rozsah.⁴⁶

⁴³ Srov. MODR, A. *Hudební nástroje*, s. 91.

⁴⁴ Srov. Tamtéž.

⁴⁵ Srov. Tamtéž, s. 92.

⁴⁶ Srov. Tamtéž.

2.2 Fagot a jeho příbuzné nástroje

V dechových dřevěných nástrojích s dvojitým plátkem jsou hluboké tóny svěřovány fagotům. Fagot je basový dřevěný nástroj. Přes svou hloubku je poměrně čilý. Ve své vysoké poloze má cituplný tón a podobá se saxofonu. Barva fagotového tónu dobře vyjadřuje smutek a úzkost.⁴⁷

Fagot se dříve vyráběl v několika velikostech. Menší nástroje brzy zanikly, jelikož se jejich zvukové kvality nevyrovnaly ostatním dvouplátkovým nástrojům. Pro hluboké polohy byl však nepostradatelný.⁴⁸ Podle vzoru ostatních dřevěných nástrojů byl i fagot koncem 19. století značně zdokonalen. Do té doby se většina jeho tónových otvorů přikrývala prsty a pouze nejhlubší otvory se zakrývaly klapkami. V orchestru se používá fagot od poloviny 17. století. Fagotový strojek je značně širší než strojek hoboje a anglického rohu. Nejdůležitější částí fagotu je *křídlo* s třemi dírkami pro levou ruku, na jehož kvalitě závisí i kvalita nástroje.⁴⁹

Fagot je dlouhý až 2,5 metru. U dechových nástrojů se dosahuje tím hlubšího tónu, čím delší je trubice nástroje. Ozvučná trubice je kvůli délce fagotu rozdělena na dvě části a svázána jako dvě dřevěné trubice spojené dole kolínkem. Tak vznikl název nástroje; italské slovo *fagotto* znamená totiž doslova *svazek prutů*. V orchestru se lehce pozná podle toho, že jeho ústí vyčnívá nad hlavami hráčů.⁵⁰

Názvy základních částí fagotu:

- **strojek** – dvojitý třtinový jazýček, který je po rozechvění zdrojem zvuku nástroje;
- **eso** – kovová kuželová část nástroje spojující strojek s křídlem;
- **křídlo** – díl nástroje, na kterém je umístěna příslušná část mechaniky nástroje;
- **koleno** (dříve botka) – spojovací díl mezi křídlem a holení, na kterém je umístěna příslušná část mechaniky;
- **holeň** (dříve basovka) – část nástroje spojující koleno s ozvučníkem

⁴⁷ Srov. ŠROM, K. *Orchestr a dirigent*, s. 22.

⁴⁸ Srov. KLEMENT, M. et KADLEC, M. *Hudební nástroje*, s. 86.

⁴⁹ Srov. Tamtéž, s. 88.

⁵⁰ Srov. WALDORF, J. *Hudba a její tajemství*, s. 61-62.

- **ozvučník** (dříve hlavice) – koncová část nástroje, na které je umístěna zbývající část mechaniky;
- **mechanika** – soustava prvků, jimiž se ovládají tónové otvory.⁵¹

Také fagot v dílně firmy Triébert přijal roku 1885 Böhmvův systém. Tento francouzský fagot se lehčeji ozývá v nejvyšších polohách, je technicky velmi pohyblivý a v hlubokých polohách je dynamicky snáze ovladatelný. Zato barva a intenzita tónů nedostihují kvalit německého fagotu, nazývaného po nejúspěšnější firmě, která se na jeho výrobu specializovala, fagot Heckelův. Vliv těchto dvou různých typů fagotů lze sledovat i ve skladbách. Francouzi často píší v partiturách svých skladeb 4 fagoty, aby vyrovnali slabší zvuk francouzského fagotu. Využívají nejvyšší polohy (C. Saint-Saëns – *Sonata pro fagot a klavír*), i virtuózní pohyblivosti francouzského fagotu (F. Oubradous – *Variace na lidovou píseň*).⁵²

Celkový rozsah tónů se dělí na tři rejstříky, z nichž nejhlubší má tóny basově zabarvené, avšak nepevné a duté. Střední rejstřík je velmi vhodný ke zpěvné a měkké kantiléně, kdežto nejvyšší rejstřík mívá tóny ostré a mečivě zabarvené. Celkem je možné říci, že tóny na obou krajích rozsahu se obtížněji ozývají a že tón fagotu je spíš přidušený, než by se vzhledem k délce jeho roury očekávalo. Hra na fagot je značně složitá i náročná. Dřív se fagot používal ke zmnožení basů a teprve v romantické a moderní době bylo náležitě využito jeho četných předností. Značná pohyblivost fagotové hry v legatu i staccatu se dobře hodí ke scherzovým partiím. Něžná i sladká barva, zvláště středního rejstříku, je výborně způsobilá pro zpěvné melodie ve výrazu milostné pokory. V orchestru bývá obyčejně obsazen dvojmo, jako první a druhý, vedle kontrafagotu.⁵³

Znázornění rozdílných nálad, od grotesky ke smutku a tragice, umožňuje fagotu objemný rozsah tří a půl oktávy od A_1 do d^2 . Můžeme ho slyšet například v pohádce *Péťa a vlk* od Sergeje Prokofjeva. Fagot patří mezi nástroje laděné v C. Notace je v basovém klíči, ve vyšší poloze také v tenorovém.⁵⁴

⁵¹ Srov. PAVÍLEK, S. et al. *Stavba hudebních nástrojů*, s. 86.

⁵² Srov. JIRÁNEK, J. E. et HEJZLAR, T. *Světlem hudebních nástrojů*, s. 114.

⁵³ Srov. MODR, A. *Hudební nástroje*, s. 94.

⁵⁴ Srov. BERÁNEK, V., BRYCHTA, J. *Malá hudební abeceda*, s. 63.

2.2.1 Kontrafagot

Nejbasovější dřevěný dechový nástroj je *kontrafagot* (contrafagotto). Vznikl mnohem později než fagot a využívá se ho pouze v symfonickém orchestru, zvláště v soudobých skladbách. V orchestru má poslání stejné, jako mají často spodní pedálové tóny u varhan: podpírat zvuk drženými basovými tóny.⁵⁵ Kontrafagot zní ještě o oktávu níž než fagot. Aby se mohl spolehlivě pohybovat až v subkontraoktávě a hrát v symfonickém orchestru společně s tubou nejhlubší tóny, musí být o hodně delší než fagot; a aby mohl být fagot o tolik delší, je jeho černá trubice stočena do protáhlého klubka.⁵⁶

Tón se tvoří dvojitým plátkem jako u fagotu. Jeho psaný chromatický tónový rozsah je od *kontra B₁ - f¹*. V notách se píše v basovém klíči jako fagot, ale zní ještě o oktávu níž, než se píše. Jeho zvuk v hlubokém rejstříku připomíná spíše než hudební tóny jakési dunění a praskání. V symfonických skladbách se používá obyčejně kontrafagot k vyvolání strašidelných dojmů, jako například v často hrané symfonické básni francouzského skladatele Paula Dukase *Učeň čaroděj*. Skladba hudebně ilustrující Goethovu baladu líčí historku čarodějova učně, který využívá toho, že mistr odešel a sám zkouší očarovat koště a poroučí mu, aby nosilo vodu. Pohyb pometla, které vstává ze svého kouta, hudebně znázorňuje právě kontrafagot.⁵⁷

Dnes se používají dva druhy tohoto nástroje: menší typ *anglo-francouzský* nebo častěji větší, avšak úžeji vrtaný typ *Heckelův*, který se vyrábí i u nás a který má charakterističtější fagotový zvuk. Dnešní kontrafagot měří asi 485 cm. V současné době se vyrábí též z kovu.⁵⁸

V roce 1873 byl firmou V. F. Červený v Hradci Králové sestrojen také nástroj zvaný *subkontrafagot*, ale v hudební praxi se neosvědčil.⁵⁹

⁵⁵ Srov. ŠROM, K. *Orchestr a dirigent*, s. 22.

⁵⁶ Srov. BERÁNEK, V., BRYCHTA, J. *Malá hudební abeceda*, s. 101.

⁵⁷ Srov. WALDORFF, J. *Hudba a její tajemství*, s. 61.

⁵⁸ Srov. PAVÍLEK, S. et al. *Stavba hudebních nástrojů*, s. 86.

⁵⁹ Srov. MODR, A. *Hudební nástroje*, s. 95.

2.2.2 Sarrusofon

Ve francouzských vojenských hudbách se používá kovového druhu fagotu, jehož název je *sarrusofon*. Jméno získal po vojenském kapelníkovi Sarrusovi, na jehož popud jej vytvořil P. L. Gautrot v Paříži v roce 1856 (podle jiných pramenů v roce 1863). Je to původně kovový hoboj s kuželovitou trubicí a 18 klapkami Böhmovyho systému. Také sarrusofon se rozvětvil do celé rodiny, takže kromě sopránového v *B* ladění je ještě altový v *Es*, tenorový v *B*, barytonový v *Es*, basový v *B* a kontrabasový v ladění *Es*. Sopránový sarrusofon má přímý tvar, ostatní jsou zahnuté a basové se podobají fagotu. Valný význam však sarrusofon nemá a z Francie se téměř nerozšířil. Používá se hlavně ve vojenských francouzských orchestrech. V symfonickém orchestru se vyskytuje jen ojediněle v některých skladbách francouzských skladatelů.⁶⁰

3 Metodika hry na hoboj

3.1 Předpoklady pro hru na hoboj

Nedá se přesně určit, v kterém věku je vhodné začít s hrou na hoboj. Záleží na fyzické vyspělosti, hudebních předpokladech a dobrém zdravotním stavu žáka. Nejdůležitějším tělesným předpokladem je tvar rtů: musí být tenké a pevné a hráč je musí umět přehnout přes zuby, aby mohl uchopit úzký strojek, který se vkládá do úst. Vibrace strojku v ústech při hře se některým dětem líbí, jiným je nepříjemná. Štěrbina mezi dvěma částmi strojku je tak úzká, že hráč musí foukat silou. Velmi ovšem záleží na technice, takže při správném dýchání by se mělo předejít problémům s dechem. Prstoklad se podobá prstokladu zobcové nebo příčné flétny, ale technika práce rtů je poměrně obtížná.⁶¹

Pro úspěšnou hru na hoboj jsou potřebné tři základní podmínky: soudnost, nadání a píle. Chybí-li některá z těchto podmínek, je výuka značně ztížena. Často se stává, že mladý hobojista s vynikajícím nadáním a s bystrou soudností má během výuky neúspěchy, jelikož mu chybí píle. Naopak průměrný talent může velikou pílí dospět

⁶⁰ Srov. MODR, A. *Hudební nástroje*, s. 95.

⁶¹ Srov. BEN-TOWIM, A., BOYD, D. *Hudební nástroj a naše dítě*, s. 44-45.

ve studiu velmi daleko. Ovšem takové mimořádné úspěchy způsobené velikou pílí méně nadaného žáka mají své hranice.⁶²

3.2 Rozložení, složení a zahřátí nástroje

Před začátkem výuky je potřeba žákovi zajistit kvalitní nástroj a opatřit vhodné strojky. Na první hodině výuky se za pomoci učitele žák seznamuje s jednotlivými částmi nástroje. Kovovým součástkám, užívaným na dřevěných dechových nástrojích, říkáme *mechanika*. Na hoboji je mechanika velmi jemná a složitá. Při skládání nebo rozkládání jednotlivých dílů hoboje může dojít k poškození. To mívá za následek špatný ozev některých tónů, ba i nemožnost hry vůbec. Proto je třeba věnovat dostatek času k získání správných návyků pro složení a rozložení hoboje.⁶³

Každý dechový nástroj je třeba před použitím zahřát teplotou lidského dechu, ve všech jeho částech. Doba zahřívání je závislá na teplotě místnosti. V zimním období a v chladné místnosti se doporučuje otevřít pouzdro s hobojem na 5-10 minut a teprve potom nástroj připravit ke hře. Tím se zabrání srážení dechu (vody) pod polštářky klapek. Žák by se měl přesvědčit pohledem na hodinky, kolik minut potřebuje jeho hoboj pro úplné zahřátí v létě (v teplé místnosti) a v zimě (ve studené místnosti). O tuto dobu by měl přicházet dříve do vyučování nebo na produkci, aby mohl úspěšně hrát na zcela zahřátém nástroji.⁶⁴

3.3 Hobojový strojek

Hobojový tón se tvoří strojkem. Strojek (od slova *sestrojit*) je pro hobojistu náustek, který rozkmitá proudem vzduchu z plic prostřednictvím rtů vzduchový sloupec v celém nástroji. Bez strojku nelze vyloudit z hoboje žádný tón. Proto je strojek nejdůležitější součástí hoboje. Je nutné ho pečlivě opatrovat během cvičení i po něm (bezpečně uložit do krabičky). Strojek je vyroben ze dvou třtinových plátků, které musí mít přesnou míru

⁶² Srov. CMÍRAL, A. *Hudební didaktika*, s. 40.

⁶³ Srov. HOŠEK, M. *Škola pro nejmladší hoboisty*, s. 6.

⁶⁴ Srov. HOŠEK, M. *Škola pro nejmladší hoboisty*. II. díl, s. 22.

v šířce i síle a jsou seříznuty k jedné straně. Tyto plátky, patřičně upraveny, se upevňují na kovovou trubičku. Nejedná se o třtinu cukrovou, jak bývá někdy mylně vykládáno, nýbrž o druh rákosu, který se pěstuje především k tomuto účelu na jižním mořském pobřeží Francie. Třtina se nakupuje v obchodní síti a většina hobojistů si pro sebe vyrábí strojky sama. Je to práce velmi náročná. Vyžaduje mnoho zkušeností a nekonečné trpělivosti. Proto je nemyslitelné, aby se výrobou strojků zabýval hobojista–začátečník nebo ten, kdo na hoboj sám nehraje. Každý hobojista pozná, jak závažná je výroba strojku pro kvalitu tónu v praxi. Strojek musí být před započítím hry dokonale navlhčen a vsunut do nástroje. Suchý strojek totiž nehraje.⁶⁵

3.3.1 Péče o strojek

Poznali jsme již, že strojek je nejdůležitější částí hoboje. Jeho životnost můžeme prodloužit kromě nanejvýš opatrného zacházení také čistotou své ústní dutiny. Nikdy bychom neměli nehrát po jídle bez vyčištění zubů kartáčkem! Zásadou je také jeho klidné, neukvapené rozvlhčení v čisté vodě před hraním a vyfouknutí slin před uložením do krabičky. Pokud se nám poškodí blána na hrací strojku, můžeme ji krátkodobě nahradit cigaretovým papírkem, který má při sobě každý hobojista pro případ vniknutí vody pod polštářek. Korek na strojku má být kluzký, avšak do nástroje přiměřeně těsný.⁶⁶

3.3.2 Hra na strojek – nasazení, nátisk

Nátisk je individuální věc, tvoří se podle růstu rtů, zubů a čelisti. Dříve se hrálo širokým nátiskem, dnes se však hraje nátiskem úzkým, protože se jim dociluje lehkého tónu a hráč neunavuje tak brzy své rty. Strojek nesmí být rty tisknut, ani skousnut, čelisti se musí jakoby rozvírat. Hobojista nesmí mít po hraní prokousnuté rty. Tak je vytvořen

⁶⁵ Srov. HOŠEK, M. *Škola pro nejmladší hobojisty*, s. 14.

⁶⁶ Srov. Tamtéž, s. 15.

správný, lehký nátisk. Lehký nátisk je podmínkou krásného volného tónu a lehké technické hry. Lehkým nátiskem také zabráníme deformaci obličejce při hře.⁶⁷

Je nezbytné vyhnout se strojku příliš širokému, jehož tón připomíná tón anglického rohu a je dost těžko ovladatelný a málo elastický. Nejlepší šířka strojku je 6-7 mm. Dobrý strojek musí vyloudit tón lehce a s jistotou jej rozvíjet z pianissima do fortissima a naopak. V každé poloze a síle musí být jasný tón. Za špatný považujeme tón tupý, změkklý, plochý nebo pronikavý. Správný tón se musí podobat příjemně a krásně znějícímu lidskému hlasu a měl by znít jednou lkavě, jindy měkce nebo rozmarně, podle toho, jakou skladatelovu hudební myšlenku má vyjádřit.⁶⁸

Nátisk cvičíme nejdříve jen na strojku, bez nástroje. Nejlépe před zrcadlem. Podmínkou je dostatečně rozvlhčený strojek. Nátiskem tvoříme ušlechtilý tón a zajišťujeme čistou intonaci. Zásady pro správný nátisk a nasazení tónu:

1. Horní i spodní zuby jsou překryty rty.
2. Strojek je ovládán spodním rtem, o který se opírá. Horní ret plní funkci uzavření ústní dutiny. Uzpůsobíme ústa, jako bychom chtěli vyslovit temně *ó*. Strojek položíme na spodní ret celou plochou výřezu (dráhy) a horním rtem ústa uzavřeme.
3. Opakujeme předešlé a po uzavření úst mírně napneme svaly obou rtů (zpevníme je).
4. Opět opakujeme předešlé s tím, že před uzavřením úst se horním rtem mírně nadechneme a spolu s napnutím rtů po uzavření úst zadržíme dech. Špičku jazyka přiložíme na okraj spodního plátku strojku. Setrváme okamžik v tomto soustředěném napětí.
5. Pozorně opakujeme předešlé úkony, načež po okamžiku zadržení dechu vyslovíme lehce souhlásku *t* nebo *túú* a současně udržujeme proudění vzduchu z plic do strojku. Jazyk uvolní štěrbinu strojku, který se rozechvěl. Proud vzduchu z plic za součinnosti retních svalů způsobuje ovládané zvuky strojku. Délka zvuků závisí na době proudění vzduchu. Jejich sílu (hlučnost) určuje množství (intenzita) tohoto proudění. Kvalita a výška vyluzovaného zvuku strojku je ovlivněna tím, nakolik stiskneme strojek rty.

⁶⁷ Srov. KUBÁT, A., SMETÁČEK, V. *Škola hry na hoboje*, s. 9.

⁶⁸ Srov. Tamtéž, s. 9.

6. Ukončení tónu se děje rovněž pomocí jazyka, který opět lehce chvění strojku zastaví tím, že uzavře šterbinu strojku přiložením na spodní plátek.

Zvládnutí techniky nasazení tónu procvičujeme na strojku opakovaně až do získání správných návyků. Nátisk je souhrn poznatků správného nasazení. Nátisk je potřeba nejdříve získat, potom zdokonalovat a udržovat po celý život aktivního hudebníka. Proto všichni hráči na dechové nástroje věnují část svého denního cvičení udržování nátisku pomocí vydržovaných tónů.⁶⁹

3.4 Držení těla a nástroje

Předpokladem pro další práci je znalost správného držení těla a nástroje při hraní, které je následující:

1. Cvičíme zásadně ve stoje.
2. Dbáme, abychom stáli vzpřímeně, nikoliv strnule, ale naopak zcela uvolněně, v mírném rozkročení a pevně na obou nohách.
3. Ruce drží hoboje rovně před tělem, levá nahoře, pravá dole.
4. Úhel nástroje ke svislé ose těla je přibližně 45 stupňů.
5. Lokty jsou mírně od těla, hlava vzpřímeně.
6. Zada se nesmí hrbít, aby se hrudní koš netísnil a plíce mohly volně dýchat.⁷⁰

Váha nástroje spočívá na palci pravé ruky. Na horní části hoboje klade prsty levá, na střední části pravá ruka. Prsty kryjí otvory přímo nebo pomocí klapkových pák. Dobré krytí otvorů podmiňuje lehký a jistý ozev tónů. Při špatném krytí tóny selhávají. Prsty jsou mírně ohnuty, nikoliv nataženy. Otvory jsou kryty prvními články prstů. Ukazováček každé ruky považujeme za první prst. Další prsty jsou: 2. prostředník, 3. prsteník a 4. malíček. Některé prsty jsou položeny na otvorech nebo klapkách, jiné jsou zvednuty, podle hmatu právě hraného tónu. Zvednutí prstů nesmí být vysoké,

⁶⁹ Srov. HOŠEK, M. *Škola pro nejmladší hoboisty*, s. 12-13.

⁷⁰ Srov. Tamtéž, s. 15.

nejvýše 2 cm nad nástrojem. Velké zvedání prstů ztěžuje rychlou výměnu hmatů při technické hře.⁷¹

Značnou pozornost je třeba věnovat malíčkům obou rukou, jelikož obstarávají hmat několika klapkových pák. Musí mít naprostou volnost a pohotovost, aby mohly rychle krýt jakoukoliv klapku. Také prvnímu prstu levé ruky je třeba věnovat obzvláštní pozornost, protože někdy kryje celý otvor, při některých pozicích pouze půl otvoru. Palec levé ruky používáme pro páku oktávové klapky. Držení paží a kladení prstů musí být bezpodmínečně lehké, bez vyvíjení jakékoliv síly paží a tlaku v prstech. Hobojista, který nástroj v rukou tiskne, nedocílí lehkého tónu ani techniky. Celý jeho projev vyzní tvrdě a těžce.⁷²

3.5 Tvoření tónu s celým nástrojem

Po cvičení nátisku na strojku a správném držení nástroje začneme s tvořením tónu na celém hoboji. Vložíme rozvlhčený strojek okorkovanou částí do jamky v horní části hoboje. Správně ho nasměrujeme a zatlačíme nadoraz. Palec levé ruky nese váhu hoboje, přičemž ostatní prsty spočívají blízko nad tělem nástroje v mírném rozpětí, avšak úplně lehce. Začneme tvořit tón h^1 , pro který je na hoboji určen ukazováček levé ruky. Bříško posledního článku prstu lehce překryje příslušný tónový otvor. Nezvedáme ostatní prsty příliš vysoko. Palec levé ruky leží lehce na spodní straně hoboje těsně u oktávové klapky.⁷³

Nabereme vzduch do plic a vyslovíme souhlásku t , načež vzápětí vháníme intenzivní proud vzduchu do štěrbiny mezi plátky. Lehkým vyslovením souhlásky t byl jazyk odtržen od strojku a uvedl plátky do chvění, způsobeného a udržovaného vháněným proudem vzduchu. Jazyk do strojku neuká, nýbrž se od strojku odráží. Tím byl vytvořen tón. Nasazení tónu musí být lehké a měkké, aby tón neselhal a zněl hned ve správném ladění (intonaci). Není možné hrát všechny tóny stejným nátiskem, protože jím každý tón doladíme. Proud vzduchu musí být intenzivní, nepřerušovaný, aby tak nepřerušeně vyzněl každý tón. Ve forte vháníme do strojku silný, v pianissimu slabý

⁷¹ Srov. HOŠEK, M. *Škola pro nejmladší hobojisty*, s. 16.

⁷² Srov. KUBÁT, A., SMETÁČEK, V. *Škola hry na hoboj*, s. 9.

⁷³ Srov. Tamtéž, s. 10.

proud vzduchu. Tón je však třeba oduševnit a oživit i z nitra. Správnou regulací vhaněného proudu vzduchu docílujeme dokonalé vibrace strojku v každé síle, a tím i vřelého, ušlechtilého tónu. Tón nesmí být tvrdý, suchý nebo mečivý. Proud vzduchu musí vytvořit v plicích napětí, které nesmí polevit a musí spojit hráče s nástrojem v jeden celek. Jedině tak můžeme docílit uměleckého projevu. Špatně by hrál ten, kdo by do nástroje pouze foukal. Dech u dechaře je stejně důležitý jako smyčec u houslisty.⁷⁴

Tón nasazujeme vždy společně s jazykem. Není možné nasazovat tón jen dechem. Důležitost jistého nasazení jazykem se projevuje ve hře staccata v různé rychlosti. Rychlost a lehkost staccata je podmíněna pohyblivostí jazyka. Tato vlastnost není každému hráči dána přírodou, a proto každý hobojsista nedosáhne ve staccatu bravurní rychlosti. Dnes je dokázáno, že hobojsista může ve staccatu užít *dvojitého jazyka*, jako ho používají flétnisté, a tím vyrovnat to, čím ho příroda neobdařila.⁷⁵

Zvládáme nejprve bezpečné tvoření dlouhého tónu a teprve potom cvičíme jeho artikulaci na menších časových hodnotách. Tónem *h¹* budeme začínat každodenní domácí cvičení. Bude nám oporou bezpečného nasazování, protože je dobře ovladatelný. Při domácím cvičení dbáme především na bezpečné nasazování tónů pomocí jazyka. Nikdy nespěchejme! Při pocitu únavy retních svalů je nutná přestávka. Svaly můžeme uvolnit jednoduchým libovolným pohybem rtů.⁷⁶

3.6 Umění ladit

I když učitel dbá na správnou intonaci žáka a kontroluje ji v každé lekci u klavíru nebo ladičkou, vystoupí při korepetici nastudované skladby téměř vždy do popředí otázka ladění s doprovodným nástrojem, kterým je většinou klavír. Jeho naladění je pro danou chvíli neměnné, podobně je tomu s hobojem. Je však třeba vědět, že určitá možnost doladění přece jen existuje. Pomocí našeho přizpůsobivého nátisku, našich rtů. Avšak

⁷⁴ Srov. KUBÁT, A., SMETÁČEK, V. *Škola hry na hobojs*, s. 9.

⁷⁵ Srov. Tamtéž, s. 11.

⁷⁶ Srov. HOŠEK, M. *Škola pro nejmladší hobojsisty*, s. 16.

jen do určité meze. Stiskem nebo povolením rtů intonujeme výš, nebo níž. Je třeba znát normu svého nátisku, aby jeho krátkodobé vychýlení nezanechalo neblahé následky.⁷⁷

Schopnost mírného vychýlení nátisku cvičíme *hrou na sirénu*: nasadíme rovný zdravý tón a retným glissandem jej donutíme intonovat zřetelně výš, potom níž s návratem na původní tón. Kontrole svého ladění věnuje každý hobojista velkou péči o to víc, že v orchestru se podle jeho *áčka* doladují všechny ostatní nástroje. Pro tuto zodpovědnost se dostává svědomitým hobojistům od kolegů a dirigentů uznání a ocenění.⁷⁸

3.7 Dýchání

Dýchání při hře na hoboj vyžaduje velmi mnoho péče a pozornosti. Správná regulace nádechu podmiňuje správné dýchání. U hoboje odchází vzduch malou štěrbinou ve strojku, a proto v plicích nastává přetlak vzduchu, který je nutno uvolnit současným oddechnutím. Hobojista se cvičením naučí zatajovat dech a nadechovat pouze tolik, kolik na zahrání fráze potřebuje. Zásoba vzduchu je v plicích, nikoliv v ústech, proto nesmí hobojista nafukovat tváře. Dýcháme hrudníkem, s napjatým břišním svalstvem a bránicí. To znamená, že plíce mají funkci měchu a bránice funkci závaží. Nesprávně dýchá ten, kdo tlačí vzduch břichem nebo krkem. Tento špatný způsob dýchání se projevuje špatnou kvalitou tónu a krátkodechostí. Výměna dechu se v notách zpravidla označuje znaménkem - čárkou. Dýcháme vždy na označeném místě, které je nutno dobře uvážit, aby nádechem nebyla porušena hudební myšlenka (fráze).⁷⁹

Vydržení dechu je ovšem podmíněno fyzickou zdatností hráče. Pro zajímavost je možno uvést, že existují hobojisté, kteří hrají tzv. věčným tónem: dýchají a vypouštějí vzduch nosem, aniž by tón přerušili. Zásadou každého dechaře musí být dýchání všude, kde je to možné, protože velké a dlouhé zatajování dechu znamená nadměrný nápor na srdce a plíce, což by se ve stáří mohlo projevit rozedmou plic.⁸⁰

⁷⁷ Srov. HOŠEK, M. *Škola pro nejmladší hobojisty*, 45.

⁷⁸ Srov. Tamtéž, s. 45.

⁷⁹ Srov. Tamtéž, s. 46.

⁸⁰ Srov. KUBÁT, A., SMETÁČEK, V. *Škola hry na hoboj*, s. 11.

Proces dýchání je možno rozdělit do tří hlavních částí: 1. nádech, 2. výdech a 3. udržení dechu.⁸¹ Popišme si nyní konkrétně jednotlivé možnosti dýchání.

3.7.1 Nádech

Zjednodušeně řečeno, rozlišujeme dva druhy nádechu:

- *Svrchní*, prováděný především roztažením hrudníku a zaplněním hrudní dutiny. Při tomto druhu dýchání se vzduchem naplní horní část plic. Takový způsob dýchání poznáme snadno – často se zvedají ramena a hlava, člověk o pár centimetrů *vyroste*.
- *Spodní*, jehož motorem je bránice a břišní svalstvo vytvářející prostor pro spodní, větší část plic.

Pro ty, kdo to myslí s hrou na hoboj vážně, je doporučen jako základ techniky způsob druhý, jelikož zajišťuje větší množství vzduchu, snadněji se kontroluje, udržuje uvolněný krk a poskytuje spolehlivou oporu vzduchovému sloupci.⁸²

Téměř všechny dechové nástroje jsou založeny na tomtéž principu: hráč musí foukat nebo protlačovat vzduch jakýmsi úzkým kanálkem, který klade větší či menší odpor. Plíce smí opustit pouze určité množství vzduchu, které je potřeba pro daný zvuk. Což pochopitelně vyžaduje kontrolované používání silných dýchacích svalů.⁸³

3.7.2 O bránici

Pro začátek bude vhodné uvědomit si funkci bránice a bráničního dýchání: „Bránice je zvláštní skupina svalů, která odděluje srdce a plíce od vnitřností. Je to šlachovitý plochý útvar tvaru jetelového lístku, jenž se nalézá přímo pod srdcem a je obklopen plochými svaly, které jej spojují s vnitřní stěnou hrudi, prvním bederním obratlem, spodními žebry a spodní částí hrudní kosti. Když jsou svaly obklopující bránici stažené, bránice

⁸¹ Srov. HAUWE, W. *Technika hry na zobcovou flétnu*, s. 39.

⁸² Srov. Tamtéž, s. 39.

⁸³ Srov. Tamtéž, s. 39.

klesá, čímž dává prostor srdci a zvláště plicím, stejně tak je stažené i břicho. Bránici můžeme cítit od zad (v oblasti kříže) a sledovat ji dokola, kolem volných žeber, až k dolnímu konci hrudní kosti. Ženy mají dýchací svaly situovány poněkud výše než muži.⁸⁴

Následující tři cvičení pomohou bránici lokalizovat:

- Vezměte květinu a přivoňte si, nadýchněte se co nejhloběji (nezvedejte přitom ramena).
- Lapejte po dechu jako pes.
- Lehněte si na zem, uvolněte se a soustřeďte se na svůj dech. Zjistíte, že když se budete chtít nadechnout nahoru, budete muset posouvat ramena po zemi, což není příliš pohodlné, proto raději nadechněte a vydechněte pomocí bránice a břišních svalů, což se v této poloze děje takřka automaticky.⁸⁵

3.7.3 Výdech

Když se nadechujeme, svaly přecházejí ze stavu uvolnění do stavu napětí, v němž zůstávají. Naproti tomu výdech při hraní je nepřetržitá protisměrná aktivita, při níž svaly nesmějí povadnout, protože jsou zodpovědné za neustálý tlak; musejí klást odpor a udržovat bránici dole, tedy v pozici nádechu. Vlastně jsme postavili na hlavu přirozené spojení: nádech/aktivita – výdech/pasivita, což nás vede k závěru, že úplně uvolněný dech je něco jako mýtus. Nezapomeňme, že se nám nejedná o dýchání, které přispívá k relaxaci těla i duše, ale o dýchací systém, který nám zaručuje flexibilní tvorbu tónu. Při dýchání použitelném pro hru na hoboj nelze hovořit o příjemném uvolnění, avšak po správně vedeném a zodpovědném tréninku si hráč může na jakýsi pocit napětí ve svalech zvyknout. Obdobně jako v atletice: tréninkem se svaly stávají silnější, ale také poddajnější. Je potřeba trpělivosti, pravidelný trénink zmůže daleko více než nedočkávané hektické cvičení.⁸⁶

⁸⁴ HAUWE, W. *Technika hry na zobcovou flétnu*, s. 40.

⁸⁵ Srov. Tamtéž, s. 39.

⁸⁶ Srov. Tamtéž, s. 47.

3.7.4 Jak udržet dech

Toto téma je patrně nejdůležitější částí celého dýchacího procesu. Když vezmeme v úvahu nepřerušovanou cestu, kterou urazí proud vzduchu z plic až k hobojevému strojku, vyvstane otázka, jestli se ještě dá hovořit o skutečném foukání. Vlastně mluvíme spíše o regulaci vzduchu. Často slýcháváme hrát začátečníky na hoboj zajímavě. I když se hráči tohoto typu vždy domnívají, že mají nedostatek vzduchu, skutečností je, že nemají správnou techniku, která by jim umožnila uchovat vzduch v plicích. Principem je, že hráč uchovává vzduch v plicích pomocí dýchacích svalů i s naprosto otevřenými ústy a krkem. Jazyk bude prvním činitelem odpovědným za to, jakým způsobem tón vznikne. Prudký úder jazykem při nasazení může způsobit ostrý tón. Při slabém nasazení jazykem se tón může ozvat se zpožděním.⁸⁷

Následující cvičení jsou vhodná pro vypěstování odolnosti dýchacích svalů:

1. Napište na jeden dech na okno svoje jméno pomocí sraženého vzduchu vycházejícího z vašich úst.
2. Nakonec přivřete ústa, jako byste se připravovali k polibku. Bez přidání tlaku vzduchu ucítíte, jak postupně vychází skutečný proud. Ujistěte se, že jsou příslušné dýchací svaly v napjaté poloze. Zúžením vzduchového kanálku se dech zrychluje, až se z něj stává skutečný proud, stejně jako řeka teče v zúženém místě rychleji.⁸⁸

Další cvičení vyžaduje jako pomůcku bublifuk, který nám umožňuje zábavnou formou procvičovat ovládání dechu. Dechem držíme bublinu co nejdéle u očka rukojeti (neměla by odletět ani měnit svoji velikost):

- procvičujeme stálý jemný proud vzduchu;
- jakýkoli záchvěv vzduchu je ihned vidět;
- učíme se směřovat proud vzduchu přímo do očka;
- experimentujeme s velikostí bublin a vzdáleností očka od pusy.

⁸⁷ Srov. HAUWE, W. *Technika hry na zobcovou flétnu*, s. 48.

⁸⁸ Srov. Tamtéž, s. 49.

Držíme bublinu co nejdéle u očka, v průběhu foukání se několikrát nadechneme:

- při nádechu nesmí bublina splasknout;
- při foukání po nádechu nesmí odletět;
- procvičujeme rychlé nádechy (přídechy) a kontrolu proudu vzduchu po nádechu.

Držíme u očka bublinu, která se zvětšuje a zmenšuje;

- průpravné cvičení na vibrato.

Jednou z hlavních výhod cvičení s bublifukem je, že žáky obvykle baví.⁸⁹

Nelze určit obecný postup dechových cvičení pro všechny, učitel musí vybrat vhodná cvičení pro každý stupeň vývoje konkrétního žáka. Dobře promyšlený a systematický trénink a obzvláště trpělivost budou nezbytné. Jestliže provádíme pravidelně dechová cvičení, zjistíme, jaké množství vzduchu musíme vdechnout, abychom byli schopni zahrát určitou hudební frázi. Když mluvíme, těžko se nám stane, že se nadechneme moc nebo málo, protože jsme automaticky zvyklí nadechnout se tolik, kolik je na danou větu třeba. Totéž platí pro hudební fráze. Avšak je velmi vhodné vypěstovat si pro začátek větší kapacitu.⁹⁰

3.8 Všeobecný postup učitele při výuce hry na hoboj

S ohledem na vše, co již bylo řečeno, dáme žákovi nejdříve zahrát tón a^1 ; upozorníme na intonaci, kterou ladičkou přezkoušíme, dále na čistý zvuk a zvláště na to, že každý tón musí být nasazen jazykem. Cvičení nasazování tónu a^1 se neustále opakuje, tón se dlouze vydržuje, až zkvalitní a posléze je intonačně čistý. Stejným způsobem žák cvičí nejbližší tóny h^1 a g^1 . S těmito třemi tóny pracujeme tak dlouho, až je žák lehce tvoří. Postupně přibíráme další tóny. Hobojista musí pomalu a trpělivě procvičovat každý tón a uvědomovat si, že staví základy své umělecké budoucnosti. Učitel nesmí postupovat rychle, ale musí trpělivě sledovat a opravovat každý žákův výkon. Připomínat lehké

⁸⁹ Srov. KVAPIL, J., KVAPILOVÁ, E. *Flautoškola 2: Metodický sešit pro učitele*, s. 18.

⁹⁰ Srov. HAUWE, W. *Technika hry na zobcovou flétnu*. II. díl, s. 50.

a měkké držení prstů, jejich mírné a rytmické zvedání, správné držení rukou a těla, intonaci, tvoření lehkého úzkého nátisku a správné dýchání.⁹¹

Učitel nesmí žákovi v ničem polevit a musí dbát na to, aby nic nepřehlédl. Špatnému návyku prstů nebo rtů se později těžce odvyká, učitel si práci ztěžuje a přes všechnu námahu nedojde k cíli. Žák by měl hrát všechny tóny střední silou. Rozhodně ne slabě, protože by utrpěl na nátisku. Ve snaze o docílení pianissima by strojek tiskl. Každý tón by měl být co nejdelší. Hobojista by se měl vždy rozehrávat právě na dlouhých tónech. Je doporučeno začínat tóny střední polohy, jelikož se dobře ozývají. Pouze cvičením dlouhých (vydržovaných) tónů se získá nátisk. O tom musí být každý hráč přesvědčen, protože bude taková cvičení provozovat po celou dobu své hry na hoboj.⁹²

3.8.1 Proč je důležité cvičit

Cvičení dělá mistra! Snad nikde jinde neplatí toto staré rčení tak beze zbytku jako právě v hudbě. Hraní na hoboj je proces vyžadující vysoký stupeň duševní i fyzické koordinace, zdaleka přesahující požadavky kladené na dítě ve škole i mimo ni. Děti uznávají, že chtějí-li si osvojit nějaký sport a zlepšit se v něm, musí pravidelně trénovat. Dokážou pochopit, že hraní na hudební nástroj vyžaduje stejný každodenní rituál. Rodiče v tom mohou být nápomocní, když vytvoří slovní analogii s jinými činnostmi dítěte a budou každodennímu cvičení na hoboj říkat *trénink*. Je to moderní slovo, které si dítě spojuje se správnými významy. Naproti tomu *cvičení* zní poněkud staromódně.⁹³

Rodičům, kteří se sami v dětství učili hrát na hudební nástroj, není třeba připomínat význam procvičování. Hudbou nepoznamenaní rodiče však někdy nechápou, co se odehrává při každodenním cvičení. Rodiče ani dítě by neměli cvičení považovat za nudnou povinnost nebo nesmyslné opakování několika etud, protože

⁹¹ Srov. KUBÁT, A., SMETÁČEK, V. *Škola hry na hoboj*, s. 12.

⁹² Srov. Tamtéž, s. 13.

⁹³ Srov. BEN-TOWIM, A., BOYD, D. *Hudební nástroj a naše dítě*, s. 115.

bez pravidelného procvičování se nezrodí dokonalá koordinace, díky níž je hraní na hoboj příjemné a snadné.⁹⁴

Každodenním opakováním stejných cvičení se nová látka z poslední hodiny přenese z vědomé mysli do podvědomí. Jakmile dítě dokáže přehrát cvičení bezmyšlenkovitě, je ve vědomí volný prostor pro nové poznatky z další hodiny. Dítě, které necvičí, se do této fáze nedostane. V přeplněné hlavě se smísí staré a nevstřebané poznatky s novými. Vzniklý zmatek může na celý život zcela zablokovat schopnost i chuť k dalšímu učení. Ani ten nejlepší učitel nic nezmuže u dítěte, které necvičí.⁹⁵

3.8.2 Jak dlouho je třeba cvičit

Deset minut cvičení denně je dostatečně dlouhá doba pro většinu dětí, které začínají hrát na hudební nástroj. Delší cvičení může být zdrojem nudy. Cvičení se postupně a přirozeně prodlužuje až na dvacet minut a déle. Malý hobojista by však neměl hrát déle, než co jeho rty vydrží bez námahy. Měl by dělat časté přestávky, aby si rty a plíce odpočinuly a zvykaly si na tělesnou námahu.⁹⁶

Zpočátku není důležité, jak dlouhou dobu dítě s nástrojem stráví. Důležité je, aby se cvičení stalo pravidelnou součástí dne stejně jako čištění zubů a oblékání. Půlhodina cvičení jednou týdně těsně před následující hodinou je prakticky k ničemu a učitele ani v nejmenším neošálí! Pro dítě je vhodné, když cvičí vždy ve stejnou denní hodinu, například časně ráno nebo než začne psát úkoly. Některé děti jsou rády, když je při procvičování rodiče poslouchají, jiné děti raději cvičí o samotě. Dobrý učitel sestaví žákovi rozvrh cvičení. Obvykle mu zapíše do notýsku, co si má do příští hodiny procvičit. Rodiče mohou cvičení ovlivnit pozitivním přístupem. Pokud umí sami hrát na nějaký nástroj, mohou se účastnit procvičování, mohou žáka doprovázet, hrát s ním jednoduchá dueta a předvádět, jak by měly znít jednotlivé tóny. Moderní nahrávací technika také pomůže dětem oživit cvičení. Na pultech dobrého obchodu s hudebninami

⁹⁴ Srov. BEN-TOWIM, A., BOYD, D. *Hudební nástroj a naše dítě*, s. 115.

⁹⁵ Srov. Tamtéž, s. 116.

⁹⁶ Srov. Tamtéž, s. 120.

se objevují materiály k procvičování na CD a různé notové zápisy známých melodií a písní, které zpestří nudné přehrávání stále stejných stupnic.⁹⁷

3.8.3 Co dělat, když zájem ochabne

Patrně všechny děti někdy hrají s rodiči psychologické hry. Jednou z takových her může být vynechávání nebo zkracování každodenního cvičení. Může to být také známkou toho, že dítě skutečně ztratilo zájem o hudbu. I to nejspokojenější dítě, kterému rodiče vybrali vhodný nástroj i dobrého učitele, někdy ztrácí motivaci. U malého dítěte může rodič obnovit jeho radost z hudby dárkem, například stojanem na noty, novým pouzdem na nástroj, nebo dokonce i takovou maličkostí, jako je odznak s hudebním symbolem nebo poznámkový notýsek. Společné sledování hudebního programu v televizi rodiče nic nestojí a může znamenat mnoho. Vzrušujícím podnětem potřebným k narušení negativního syndromu může být i návštěva živého koncertu, kde dítě vidí a slyší svůj hudební nástroj v akci.

Děti, jejichž hudební aktivita se omezuje na hodinu výuky jednou týdně a na každodenní vlastní cvičení doma, se někdy prostě nudí. Zatímco na klavír, harfu nebo na kytaru může hrát dítě samo celé skladby, nekonečné přehrávání kousků melodií na hoboj o samotě není pro družné dítě nijak zvlášť přitažlivé. Většina nástrojů musí hrát ve spolupráci s ostatními, aby vznikla harmonie. Jakmile se dítě naučí číst noty a dokáže z nástroje vyloudit kvalitní zvuk, měli by mu rodiče a učitel umožnit hrát s jinými dětmi a vytvářet *opravdovou hudbu*. Návyk pravidelnosti a cílevědomé práce je přínosem i pro mimohudební činnosti. Hudba člověka zušlechtuje.⁹⁸

⁹⁷ Srov. BEN-TOWIM, A., BOYD, D. *Hudební nástroj a naše dítě*, s. 116.

⁹⁸ Srov. Tamtéž, s. 122.

Závěr

Hoboj je jedním z nejobtížnějších dechových hudebních nástrojů. Jen malému počtu amatérů se podaří docílit skutečně umělecké úrovně. Jeho ovládání vyžaduje zapojení celého člověka, po psychické i fyzické stránce. Je nutné věnovat hře na hoboj velkou péči a čas. Každý hobojista i v povolání musí udržovat svůj stupeň vyspělosti soustavnou prací. Dokonale se naučit hře na hoboj je možné jen pod vedením spolehlivého učitele. Pro ovládání hoboje proto není vhodné samostudium. Mohou se při něm totiž vytvořit neodstranitelné zlozvyky.

Děti dnes tráví mnoho času sezením ve škole, v dopravních prostředcích, při sledování televize a podobně. Při hře na dřevěné nebo žesťové dechové nástroje mohou uplatnit jinak nevyužitou fyzickou energii. Hoboj není nástroj pro křehké děti. Při hře na něj je zapotřebí ovládat dech mnohem účinněji než při hře na jiné dechové nástroje. Není-li dítě zdravé, nemělo by se o hru na hoboj vůbec pokoušet. Čím je dítě starší, tím lépe. Při hře na hoboj nelze dosáhnout rychlých výsledků, ale pokroku dosáhne každý odhodlaný student s nezlomnou vůlí a s potřebnou motivací. Hoboj není vhodný nástroj pro výrazné extroverty; nejlépe ho zvládnou odhodlané děti. Bez dobrého vztahu k učiteli není možné dosáhnout žádného pokroku. Nejistému nebo náládovému pubertálnímu jedinci může takový vztah k dospělému člověku, který není členem rodiny, jen prospět.

V rukou vynikajícího profesionálního člena orchestru nebo komorního souboru zní hoboj znamenitě. Pokud na něj hraje dítě, které se teprve učí nástroj zvládat, vyluzuje z něj nepříjemné a skřípavé zvuky, jež nejsou žádným povzbuzením pro hráče, ani pro ty členy rodiny, kteří jsou v jeho blízkosti. Z učení na hoboj může mít radost jen takové dítě, které z mnoha složitých důvodů, často nepochopitelných pro ostatní – dokonce i pro rodiče, prostě stoprocentně a nad veškerou pochybnost ví, že hoboj je pro něj ten pravý nástroj. Zvolí si ho obvykle dítě, které se naučilo číst noty při hře na jiný hudební nástroj, a natolik se mu zalíbila představa, že bude hrát v dechové sekci nějakého orchestru, že je odhodláno tvrdě a dlouho cvičit, než dosáhne jakéhokoli slyšitelného pokroku.

Cílem první a druhé kapitoly práce bylo stručné představení historie a současnosti dvouplátkových dechových nástrojů. Ne každý člověk má správnou představu, jaké nástroje spadají do této skupiny. Stejně tak práce uvádí nevšední příbuzné nástroje hoboje a fagotu. Historie dvouplátkových dechových nástrojů potvrzuje již zmíněné tvrzení, že hoboj patří mezi nejstarší hudební nástroje světa.

Cílem třetí kapitoly nebyl podrobný návod, jak vyučovat hru na hoboj, ani příručka pro samouky na tento nástroj. Jednalo se především o přiblížení problematiky hoboje hry. Tato práce může posloužit člověku, který se uvažuje o výuce hry na hoboj nebo jiný dvouplátkový dechový nástroj a není si jistý, co taková hra obnáší. Práce může být přínosná i pro začínajícího učitele nebo každého člověka, který se z nějakého důvodu zajímá o dvouplátkové dechové nástroje.

Pro mne byla tato práce přínosem v ucelení poznatků o dvouplátkových dechových nástrojích. Na trhu není bohužel příliš literatury, která by podrobně popisovala uvedené nástroje, od jejich historie až po metodiku hry. Nejcennější metodikou hry na hoboj je nepochybně zkušenost, kterou žáci získávají od svých učitelů na uměleckých školách. V dnešní době si studenti přinášejí nové zkušenosti také ze studia v zahraničí. Kéž by studentů na tyto zvukově sametové nástroje jen přibývalo!

Seznam zdrojů

BERÁNEK, V., BRYCHTA, J. *Malá hudební abeceda*. Praha: Supraphon, 1968. ISBN neuvedeno.

BEN-TOWIM, A., BOYD, D. *Hudební nástroj a naše dítě*. Praha: Portál, 2007. ISBN 978-80-7367-206-5.

CMÍRAL, A. *Hudební didaktika*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1968. ISBN neuvedeno.

HAUWE, W. *Technika hry na zobcovou flétnu*. I. díl. Praha: WinGra s.r.o., 1999. ISBN neuvedeno.

HAUWE, W. *Technika hry na zobcovou flétnu*. II. díl. Praha: WinGra s.r.o., 2001. ISBN neuvedeno.

HAVASOVÁ, K. *Nebojte se trémy*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-155-7.

HOŠEK, M. *Škola pro nejmladší hobojisty*. I. díl. Cheb: Music Cheb, 1998. ISMN M 706 517-1-8.

HOŠEK, M. *Škola pro nejmladší hobojisty*. II. díl. Cheb: Music Cheb, 1998. ISMN M 706 517-1-8.

JIRÁNEK, J. E., HEJZLAR, T. *Světlem hudebních nástrojů*. Praha: Panton, 1979. ISBN neuvedeno.

KLEMENT, M., KADLEC, M. *Hudební nástroje*. Praha: Albatros, 1972. ISBN neuvedeno.

KUBÁT, A., SMETÁČEK, V. *Škola hry na hoboj*. Praha: Supraphon, 1983. ISBN neuvedeno.

KVAPIL, J., KVAPILOVÁ, E. *Flautoškola 2: Metodický sešit pro učitele*. Praha: WinGra, 2004. ISMN M-706526-05-8.

MODR, A. *Hudební nástroje*. 8. vyd. Praha: Supraphon, 1997. ISBN 80-7058-4009.

PAVÍLEK, S. et al. *Stavba hudebních nástrojů*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1968. ISBN neuvedeno.

ŠROM, K. *Orchestr a dirigent*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960. ISBN neuvedeno.

WALDORFF, J. *Hudba a její tajemství*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960. ISBN neuvedeno.

Seznam příloh

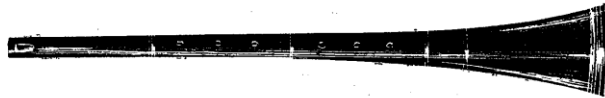
- I. Aulos a šalmaj
- II. Altový a basový pumort
- III. Sopranový a basový zakřivený roh
- IV. Heckelfon
- V. Sarrusofon (od kontrabasového až po sopraninový)
- VI. Hoboj a anglický roh
- VII. Fagot
- VIII. Rozložení a složení hoboje
- IX. Hobojový strojek
- X. Hra na strojek
- XI. Správný nátisk
- XII. Držení těla a nástroje

Přílohy

Příloha I



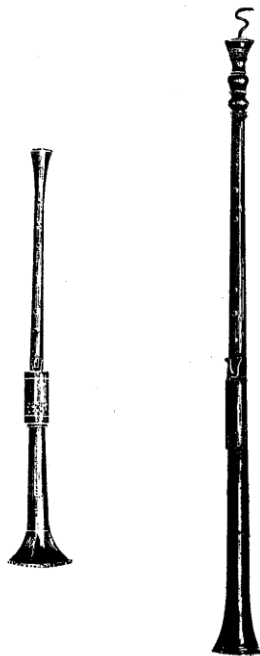
AULOS



ŠALMAJ

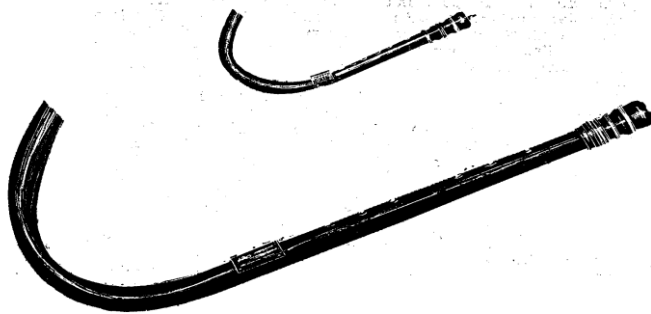
Aulos a šalmaj

Příloha II



Altový a basový pumort

Příloha III



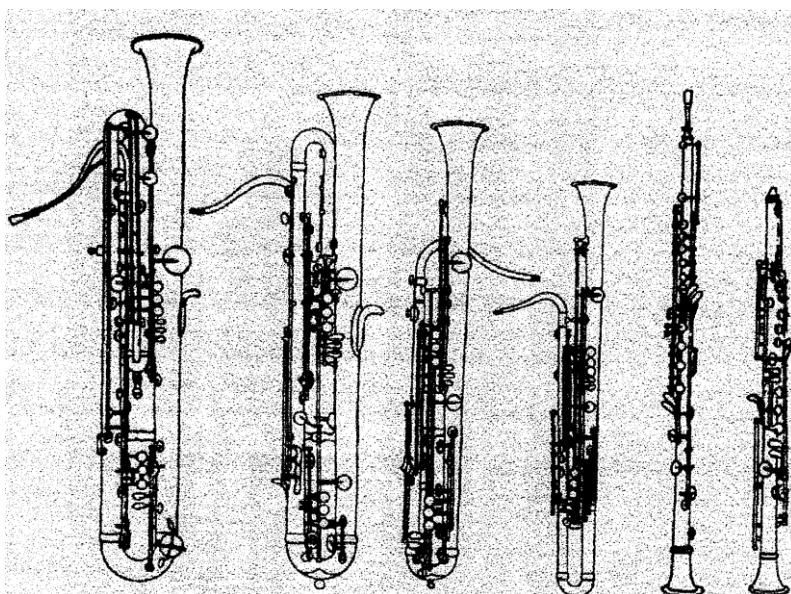
Sopranový a basový zakřivený roh

Příloha IV



Heckelfon

Příloha V



Sarrusofon (od kontrabasového až po sopraninový)

Příloha VI



HOBOJ



ANGLICKÝ ROH

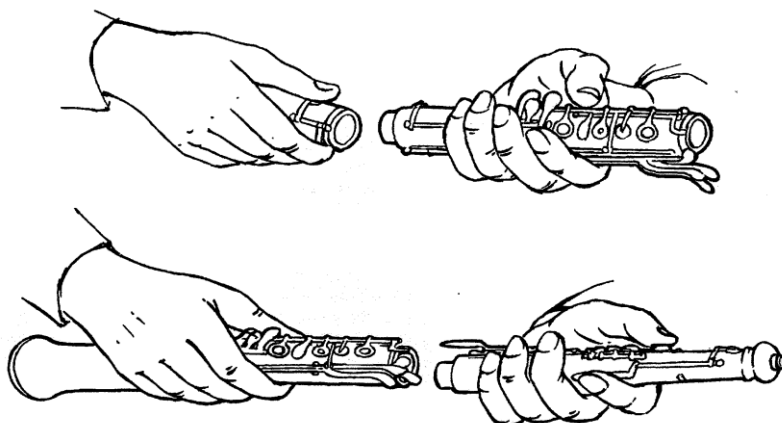
Hoboj a anglický roh

Příloha VII



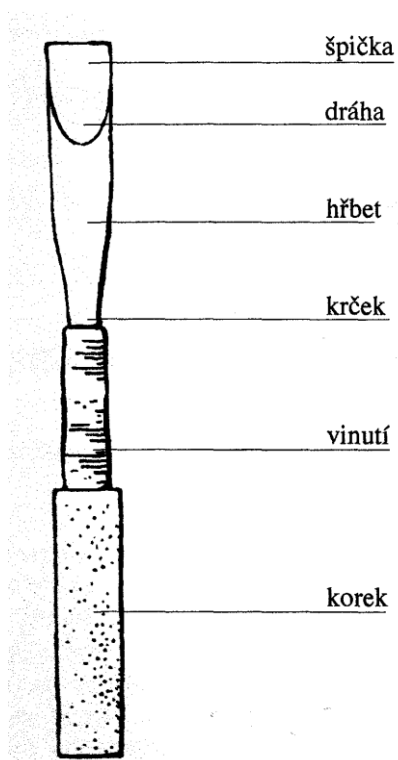
Fagot

Příloha VIII



Rozložení a složení hoboje

Příloha IX



Hobojový strojek

Příloha X



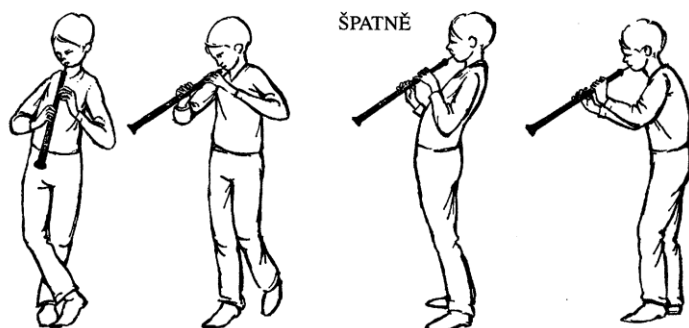
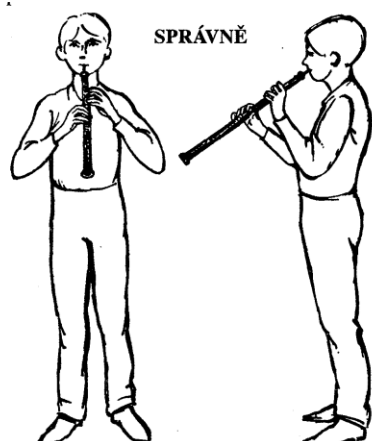
Hra na strojek

Příloha XI



Správný nátisk

Příloha XII



Držení těla a nástroje

Abstrakt

KORDOVÁ, J.: Dvouplátkové dechové nástroje, jejich historie a metodika hry na hoboj. České Budějovice 2013. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Teologická fakulta. Katedra pedagogiky. Vedoucí práce K. Ochozka.

Klíčová slova: dvouplátkové dechové nástroje, hoboj, fagot, historie, hobojevý strojek, metodika hry na hoboj, správné dýchání, tvoření tónu.

Práce se zabývá historií dvouplátkových dechových nástrojů od pravěku po současnost a stručným představením výroby hoboje. Uvádí významná jména hobojevé skladby a interpretace. Dále představuje dnešní podobou hoboje, fagotu a jejich příbuzných nástrojů. V poslední ze tří částí se práce věnuje metodice hry na hoboj. V metodice jsou uvedeny předpoklady pro hru na hoboj, popisuje se zde správné držení nástroje, technika dýchání a nátisku. Metodická část také rozvádí práci se strojkem, tvoření tónu a poskytuje návod pro správné domácí cvičení. Stručně popisuje i práci pedagoga při výuce.

Abstract

The double-reed brass, the history, and the methodology of playing the oboe.

Key words: double-reed brass, oboe, bassoon, history, appliance of the oboe, methodology of teaching to play the oboe, technique of breathing, creation of tones.

This thesis is interested in the history of the double-reed brass from the primeval ages until nowadays. It also briefly presents the process of production of the musical instrument called oboe. The significant names of composers and interpreters for oboe are mentioned as well. The thesis also deals with the current form of oboe, bassoon and other similar musical instruments. In the last of three parts of this thesis the methodology of teaching to play the oboe is mentioned. This part describes qualification for playing the oboe, the right posture, and the technique of breathing and embouchure. The methodology is also focused on the function of appliance in the oboe and the creation of tones. The thesis provides guidelines for right home exercises and it briefly describes the process of teacher's work in lessons.