

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
PEDAGOGICKÁ FAKULTA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2015

LIBOR ŠÁLEK



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra pedagogiky a psychologie

Bakalářská práce

Specifikace české a zahraniční metodiky ve hře na snižcový pozoun a následné ověřování v praxi

Vypracoval: Libor Šálek
Vedoucí práce: Mgr. Tomáš Vránek

České Budějovice 2015

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

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě 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.

10. března 2015

.....
Libor Šálek

Poděkování

Děkuji vedoucímu bakalářské práce Mgr. Tomáši Vránkovi za cenné rady a odborné vedení při zpracování bakalářské práce.

ABSTRAKT

Prvá část bakalářské práce je teoretická a vymezuje základní pojmy spojené s technikou hry na snížcový pozoun. V další části je provedena analýza několika vybraných výukových metodik hry na snížcový pozoun.

Z rešerše dostupných pramenů i zkušeností odborníků z vyučovací praxe jsou vybrány tři představitelé typických metodických směrů ve výuce hry na snížcový pozoun. Z českých zemí je to metodika Jaroslava Ušáka a ze zahraničí metodika André Lafosseho a Denise Wicka. V další části je provedena analýza a komparace těchto tří vyučovacích metodik s uvedením jejich pozitiv i negativ.

Praktická část obsahuje případové studie studentů českobudějovické konzervatoře. Na základě analýzy uvedených metodik, praktických zkušeností a fyziologických, talentových i intelektuálních předpokladů studentů, byla navržena individuální metodika pro každého jedince.

V závěru práce je proveden rozbor sledovaných znaků v průběhu zkoumaného období, analyzovány některé změny a vyhodnocena efektivita použité vyučovací metodiky. Práce končí interpretací zjištěných údajů, vyhodnocením zvolené metodiky a návrhy na její zlepšení do budoucna.

Klíčová slova: metodika, snížcový pozoun, dýchání, artikulace, nátisk, legato, etuda, přednes, nátrubek, technika ruky

ABSTRACT

The first part of the thesis is theoretical and defines the basic concepts associated with techniques of playing the trombone. In the following part an analysis of several selected educational and methodological strategies of playing the trombone is carried out.

Based on a review of the available literature and the experience of teaching practice three main representatives of methodological directions in teaching how to play the trombone were selected and described. Czech methodological approach is represented by methodology of Jaroslav Ušák, Andre Lafosse and Denise Wick are the representatives of foreign authors. The following section contains an analysis and comparison of these three teaching methodologies, suggesting their positives and negatives.

The practical part deals with case studies of students of Conservatory in České Budějovice. Based on the above mentioned methodological analysis, practical experience and physiological, talent and intellectual features of students, the most suitable methodology was suggested for each individual.

The conclusion of the thesis focuses on the analysis of observed features during the period studied. The work concludes with interpretation of the collected data, evaluation of the efficiency of the chosen methodology and offers proposals for improvement in the future.

Key words: methodology, trombone, respiration, articulation, embouchure, legato, étude, presentation, mothpiece, slide technique

OBSAH

ÚVOD	9
Cíle práce	10
Teoretická část	12
1. Historický vývoj vzniku a dalšího formování základů systematických doporučení pro hru na pozoun od Jaroslava Ušáka.....	12
1.1. Ruská perioda	13
1.2. Působení Jaroslava Ušáka v Brně	14
1.3. Působení Jaroslava Ušáka v Praze	15
2. Historický vývoj vzniku a dalšího formování základů systematické metodiky pro hru na pozoun od André Lafosseho	15
2.1. Období výkonného umělce	16
2.2. Pedagogická činnost	16
3. Historický vývoj vzniku a dalšího formování základů systematických doporučení pro hru na pozoun od Denise Wicka	17
3.1. Postavení žesťových nástrojů v současné Anglii.....	17
3.2. Význam osobnosti Denise Wicka v britské pozounové kultuře	18
3.3. Životní dráha a vývoj postojů anglického pozounisty Denise Wicka	19
Metodická část	22
4. Ušákova vyučovací metoda	22
4.1. Tetrachordy	23
4.2. Dílo Pozoun (metodika určená pro učitele)	24
4.3. Dýchání	26
4.4. Artikulace.....	26
4.5. Snižcová technika	27
4.6. Legato	29
4.7. Ozdoby.....	31
5. Metodické dílo André Lafosseho.....	32
5.1. Vývoj pozounu jako nástroje	32
5.2. Dýchání	33
5.3. O nátrubku	33
5.4. O nátisku	35
5.5. Různé artikulace	37

5.6.	Snižcová technika	38
6.	Metodika Denise Wicka.....	39
6.1.	Práce se začátečníkem	41
6.2.	Práce se snižcem	41
6.3.	Rozehrávání	42
6.4.	Dýchání.....	42
6.5.	Hra nasazovaně.....	43
	Praktická část.....	44
7.	Analýza a výběr metodik pro praktické použití.....	44
7.1.	Labor omnia vincit.....	44
7.2.	Srovnávací analýza metodik	44
	Případová studie.....	52
8.	Úvod do případových studií.....	52
8.1.	Případová studie - Lenka	52
8.2.	Případová studie – Pavel B.	55
8.3.	Případová studie - Jiří	57
8.4.	Případová studie – Pavel H.....	58
8.5.	Případová studie – Stanislav	60
8.6.	Případová studie – Petr	62
8.7.	Případová studie - Tomáš	64
8.8.	Případová studie - Luboš	65
	ZÁVĚR	67
	Seznam literatury	69
	Seznam obrázků.....	70
	Slovník cizích slov.....	71
	Seznam příloh	72

ÚVOD

Práce seznamuje čtenáře s koncepcí, cílem, motivací a využitím pramenů pro nejeftektivnější a nejpoužívanější způsob hry na snížcový pozoun od samého začátku až po profesionální růst.

Již v dětství jsem vyrůstal v rodinném, hudbě nakloněném prostředí. Nejen otec byl aktivní amatérský hudebník, ale i mnozí moji předkové se v několika generacích věnovali hudbě. První mé pokusy byly spojeny především s baskřídlovkou a až později s hrou na snížcový pozoun. Tento nástroj mi brzy učaroval a začal jsem se mu intenzivně věnovat. Dnes již jako učitel konzervatoře v Českých Budějovicích intenzivně studuji metodiku výuky hry na snížcový pozoun.

V dnešním rozmanitém globalizovaném světě existuje nepřehledné množství lidských činností, jejichž zaměření se často velice převratně a rychle mění. Každé odvětví i každý obor lidské činnosti často vyvolává v člověku potřebu sdělit druhému zkušenosti, jak se co dělá, jak co funguje – jak se dnes řekne „vědět jak“ - anglicky „know-how“. Člověk dělá věci často nejen z potřeby, aby po něm něco zůstalo, ale také proto, aby příští generace měla na co navázat. V hudebním světě, v našem bezprostředním okolí, v metodice výuky i technice hry na pozoun vzniká několik naprosto různých, často i protichůdných směrů s naprosto rozporuplnými názory.

Až ve dvacátém století se formuje několik pozoruhodných systematicky propracovaných metodik. Mezi nejznámější autory patří Isztván Farkas, Winton Marsalis, Gilles Senon. Nejvýznamnější představitel české metodiky Jaroslav Ušák [1], zakladatel francouzské moderní trombónové školy André Laffosse [2] a otec anglické světoznámé trombónové školy Denis Wick [3] jsou ti, o nichž tato práce pojednává. Všichni tyto autoři pocházejí ze stejné generace, žili na podobném stupni technického rozvoje společnosti. Všichni tři jsou Evropané a dá se říci, že strávili třicet let ve společném světě. Jediný z nich, Denis Wick je dosud žijící, takže s pomocí svých kolegů svou metodiku stále vylepšuje.

Velikost Jaroslava Ušáka je patrná zejména v Čechách. Byl ve správnou dobu na správném místě a tak se jeho názory staly v Československu oficiálními. Proto téměř všichni čeští pozounisté včetně mě jsou již tradičně vychováni podle školy Jaroslava Ušáka. Přináším v této práci alespoň ty nejdůležitější informace ze světové metodiky, které jsou často v opisech ještě dnes velice obtížně dostupné. Ve své praxi a nyní i v této práci chci tyto

metodiky, francouzskou, anglickou i českou, hodnotit a pokusit se o odhad jejich významu a efektivity použitelnosti v pedagogické praxi současného světa.

Chtěl bych především zvýraznit souhrn nejpoužívanějších metodických postupů od výše zmiňovaných tří v dnešní době nejuznávanějších autorů, od úplného začátku hry na snižcový pozoun až po úplný profesionální růst a rozvoj hráče. Všichni tři pozounisté se snaží ve svých metodikách většinou popsat to nejdůležitější pro dosažení dobrých základních návyků hned od prvopočátků hry na snižcový pozoun, ale každý z nich klade důraz a dává větší důležitost na trochu jiné věci. Proto bych chtěl, aby jedním z hlavních cílů mé práce byl pokus popsat nejefektivnější a nejpoužívanější metodu každého z autorů. Jmenovaní jsou mezi dnešními pozounisty vedeni jako špičkoví hráči a zároveň pedagogové. Přesto každý z těchto vynikajících pozounistů má rozdílný přístup k výuce a hře. Jeden klade důraz na postoj a držení těla při hře, druhý na postavení rtů a tím i nátisku a třetí na dýchání či posazení nátrubku na rty.

Významnou součástí mé bakalářské práce jsou případové studie, ve kterých jsem zpracoval metodické postupy založené na teoretické práci výše uvedených tří autorů. Pro ověření účinnosti odlišných metodik v pedagogické praxi jsem zvolil skupinu osmi studentů z mé třídy na konzervatoři v Českých Budějovicích. Závěry z tohoto zkoumání uvádím v posledních kapitolách.

Cíle práce

Teoretické cíle:

- provést rešerši literatury z dostupných zdrojů informací
- vybrat typické představitele hráčských stylů hry na snižcový pozoun

Metodicky zaměřené cíle:

- popsat, analyzovat a systematicky uspořádat každý z vybraných hráčských stylů
- provést komparaci jednotlivých hráčských stylů a výukových metodik

Praktické cíle:

- provést výběr a souhrn prakticky použitelných vyučovacích metod
- pokusit se o sestavení co nejefektivnějších obecně platných výukových postupů

Praktické experimentálně zaměřené cíle (případové studie z vyučovací praxe):

- vytipování vhodných respondentů pro ověřovací výzkumnou sondou
- na základě analýzy prostudovaných metodik, praktických zkušeností a fyziologických, talentových i intelektuálních předpokladů studentů navrhnout individuální, co nejefektivnější metodiku pro každého jedince
- v průběhu stanoveného období vyhodnotit efektivitu zvolené metodiky výuky
- provést přehlednou interpretaci zjištěných skutečností a navrhnout případné zlepšení metodických postupů do budoucna

Teoretická část

Teoretická část práce obsahuje historicko-odborný úvod do doby i stupně znalostí v období, kdy se začíná formovat první systematická metodika hry na snižcový pozoun v tehdejší Evropě. Tato část si klade za cíl podat co nejvěrnější obraz osobností, které později významně ovlivnily vývoj hry na pozoun, popsat některé vzájemné vztahy i dobu ve které žily. Další snahou je vytvořit v této části dobré teoretické východisko pro část metodickou.

1. Historický vývoj vzniku a dalšího formování základů systematických doporučení pro hru na pozoun od Jaroslava Ušáka

V roce 1808 byla v Praze založena odborná škola pro vzdělávání profesionálních hudebníků – konzervatoř. Od samého začátku byla vyučována i hra na pozoun. O sto dvacet let později dochází díky osobnosti Jaroslava Ušáka v české pozounové kultuře k rozkvětu moderního českého pozounového umění. Nikoli snad geniální, ale velmi talentovaný, všestranný, cílevědomý, oddaný věci, urputný a hrdý – tak Ušákovu osobnost charakterizují jeho pamětníci – kolegové, přátelé i žáci. Prof. Jaroslav Kummer z brněnské JAMU o něm dokonce prohlásil, že se Ušák „s pozounem oženil“.

Jaroslav Ušák se narodil 8. září 1891 v Praze. Muzikalita v jeho rodu nebyla ničím výjimečná. Jaroslav hrál jako chlapec trochu na klavír, trochu na housle, tak, jak to bývalo v dobrých rodinách zvykem. Škola mu šla dobře a tak ho otec roku 1902 zapsal na reálné gymnázium v Novém Městě. Chlapec prospíval výborně a rodiče v něm viděli budoucího inženýra. K překvapení rodičů však Jaroslav již v sedmnácti letech prohlásil, že chce skládat přijímací zkoušky na konzervatoř. Mladý Jaroslav nepotřeboval ani nástroj, přesvědčil přijímací komisi pouze svým nadáním. Stejně skvělý jako začátek studia byl i jeho další průběh. Absolvoval ho už za tři roky, tj. v r. 1911. Věhlasná pražská česká Hlávková nadace, jež se dlouhou dobu v historii zabývala podporou studentů, věnovala mladému nadějnému umělci, absolventu mistrovské školy, dva nové mistrovské pozouny.

Profesorem hlavního oboru mu byl Josef Hilmer, jehož příkladu využíval a vzpomínal na něj i ve své metodice. Na hudební teorii (tedy muzikologickou propedeutiku) chodil k prof. Karlu Steckerovi. U profesora Hilmera měl i vedlejší nástroje – zpěvoroh (eufonium, baryton) a tubu. Po ukončení jednorokního povinného vojenského výcviku se na podzim

roku 1912 na konzervatoř znovu vrátil, aby absolvoval kurs skladby u Vítězslava Nováka. Rozhodnutí proniknout do umění kompozice se později projevilo jako velmi prozíravé.

1.1. Ruská perioda

Velmi podstatná jsou pro Ušáka léta 1913 – 1922, kdy pobýval v Rusku. Zde v roce 1913 poprvé dostal příležitostné hudební angažmá v takzvaném Volném divadle v Moskvě. Začátek Velké války ho zastihuje v pozici člena prázdninového letního orchestru Světové výstavy. Náhle se doslova den ze dne ocitnul před osudovým rozhodováním. Měl se vrátit do Prahy a uposlechnout mobilizačního rozkazu, nebo se dopustit velezrady a zpřetrhat všechny kontakty s domovem? Jaroslav si vybral druhou možnost. Za svá rozhodnutí však musel nést následky. Na policii si pomohl tvrzením, že není Rakušan, ale příslušník jednoho z mnoha Rakouskem utlačovaných národů. Musel se též narychlo oženit s Ruskou, aby získal povolení k pobytu a později i ruské občanství. Ušák měl v Moskvě velké obtíže se získáním zaměstnání. Pracoval v druhořadých orchestrech, většinou operetních. Honoráře byly velmi nízké a neměl nic jistého, ani trvalejšího. Na podzim roku 1917 dostal konečně nabídku stálého angažmá, a to v Ziminově opeře¹, která byla vzápětí přejmenována na Sovětské divadlo.

V roce 1918 se Ušák setkal se svým pozdějším celoživotním přítelem, profesorem Moskevské konzervatoře ve hře na pozoun, Michajlem Vasiljevičem Blaževičem.² Utvořili spolu komorní soubor, Ušák dokončoval, opravoval a harmonizoval jeho kompozice. Celý další život si tito pánové vřele dopisovali a vyměňovali si instruktivní literaturu, pedagogické zkušenosti apod.

V roce 1918 Jaroslav zvítězil v konkursu do Státního divadla v Moskvě.³ Nikdy tam však nenastoupil, protože poměry v porevolučním Rusku se stále zhoršovaly. Ušák se musel ve Velkém divadle omluvit a postupně hledal štěstí v jiných městech. Místo ve Velkém divadle měl stále rezervováno, ale o Vánocích roku 1920 se rozhodl vrátit do Československa.

¹ Театр имени Зиими́на

² М.В. Блажеви́ч (1881v osadě Tregubovka u Kazaně ve Smolenské gubernii – 1942 v Moskvě), člen Moskevské filharmonie, orchestru Персимфанс, pedagog trombónové hry, autor 13 koncertů pro trombon, množství etud a instruktivního materiálu

³ Большо́й теа́тр

1.2. Působení Jaroslava Ušáka v Brně

15. března 1921 nastoupil do orchestru brněnského Národního divadla jako baspozounista. V novém školním roce byl přijat jako řádný profesor na brněnskou konzervatoř (dříve, až do roku 1919, to byla varhanická škola založena Leošem Janáčkem). Tam se s moravským Mistrem seznámil, když s ním konzultoval instrumentaci žesťových partů jeho skladeb. Ušák tvrdil, že na pozoun lze zahrát prakticky všechno, podle toho Janáčkovy party také vypadají. Ani současní pozounisté si s nimi často nevědí rady. Ušák by zřejmě použil svých umělých tónů⁴ a je škoda, že se nezachovala žádná jejich nahrávka.

Ušák se dále vzdělával a v roce 1935 začal studovat u Vladimíra Helferta hudební vědu se zaměřením na akustiku hudebních nástrojů. Spolupracoval se Zemským muzeem v Brně na uspořádání jejich hudebních sbírek. Ve spolupráci s firmou Lídl Brno vytvořil celou řadu (rodinu) pozounů. Baroknímu modelu se dodnes říká „Ušafon“. Nicméně žádný z těchto instrumentů nenašel oblibu ani u jeho žáků, ani u tehdejších hráčů. Přesto má Jaroslav Ušák v tomto směru nehnoucí zásluhu, protože prosadil jako první do našich novodobých školských osnov výuku hry také na altový a basový pozoun. Rodina pozounů byla po dlouhé době téměř kompletní a pozounová sekce se mohla znovu barevně rozzářit v dílech Gluckových, Händelových, Mozartových a Dvořákových.

Císař Josef II svého času zrušil jezuitské koleje, které po staletí poskytovaly kvalitní hudební vzdělání i talentům z nejhudších vrstev. Tehdy byl běžný i sopránový a kontrabasový pozoun. Trvalo téměř sto padesát let, než se díky Jaroslavu Ušákovi pozoun vymanil z krize. Kompletní sestava historických typů pozounů byla uvedena na výstavě v Paříži už v roce 1921. Výrobce byla firma Courtois. Ušák se snažil přesvědčit brněnskou firmu Lídl pro realizaci podobného projektu, ale náklady převyšovaly možnosti výrobní firmy. Brno, jako každé větší město, bývalo v té době plné tančiren, kaváren a restaurací s živou hudbou. Šikovnější konzervatoristé, zejména z vyšších ročníků, měli dost příležitostí, jak si účinkováním v těchto souborech přivydělat nějakou tu korunu, pochytit nový styl (který se na konzervatoři nevyučoval) a získat množství praktických dovedností (celovečerní hra z listu). V našich zemích však bylo od 19. století zvykem zakazovat budoucím profesionálům účinkování na veřejnosti. Konzervatoř v Brně na to měla speciální patrolu složenou z ředitele konzervatoře Kunze a Ušáka. Přistižený student byl velice přísně potrestán, při druhém přistižení mohl být i vyloučen z konzervatoře.

⁴ Za umělé tóny jsou považovány ty, co nejsou na daném nástroji hratelny na přirozených polohách, ale hráč je musí umět vytvořit pomocí silného nátisku sám, u snížcového pozounu je to například kontra „H“.

Brněnská neřest byla s definitivní platností vymýcena až v roce 1991, a to přijetím Ústavní listiny práv a svobod.

1.3. Působení Jaroslava Ušáka v Praze

V roce 1939 Jaroslav Ušák dostal nabídku z Pražské konzervatoře. V té době dokončoval svoji učebnici pozounu. Ušákovi vděčíme i za početná technická cvičení a větší etudy, které vznikaly průběžně, v reakci na potřeby studentů. Později došlo k četným souborným vydáním. V roce 1952 byl Jaroslav Ušák jmenován profesorem na Akademii múzických umění. Z pražské doby jsou dodnes nejznámější jeho dva žáci:

prof. Miroslav Hejda, dlouholetý člen České filharmonie, Ušákův pokračovatel v pedagogické činnosti a prof. Zdeněk Pulec, jazzman, symfonický hráč a okrajově i učitel. 25. května 1962 Jaroslav Ušák zemřel a tím se uzavřelo jeho celoživotní dílo.

2. Historický vývoj vzniku a dalšího formování základů systematické metodiky pro hru na pozoun od André Lafosseho

André Lafosse se narodil 13. března 1890 v Marly-le-Roi, oba rodiče byli profesionální hudebníci. Na pozoun se začal učit ve třídě Johanese Rocheta a v roce 1908 obdržel první cenu. Ve francouzském prostředí obdržet první cenu znamená absolvovat hudební školu s vyznamenáním na Conservatoire National Supérieur de Musique (CNSM) – Vysoké státní hudební konzervatoři. Ve Francii existují dvě vysoké konzervatoře, první je v Paříži, druhá je v Lyonu. Ta pařížská se od roku 1962 jmenuje Vysoká státní konzervatoř hudby a tance v Paříži. Lafosse roku 1920 zvítězil v konkurzu do Komické opery, ze které postoupil do Státní opery. Výkonné umělecké činnosti se věnoval až do roku 1949, ve kterém se rozhodl pokračovat už jen jako pedagog na konzervatoři. Současně celou dobu působil jako sólista v Orchestre Lamoureux. Jak je výše uvedeno, André Lafosse pocházel z hudebnické rodiny. Zámořského úspěchu dosáhl jeho bratr Marcel, který působil jako trumpetista v Boston Symphony Orchestra. Z literatury je známo, že André Lafosse měl jako hráč zprvu velmi opatrný postoj k jazzu, ale spolupráce se Stravinským ho přesvědčila. Z jeho třídy pochází vynikající jazzman bulharského původu Vinko Globokar, dalšími významnými absolventy jsou například Marc Stecker a Jacques Toulon.

2.1. Období výkonného umělce

Období Lafosseho působení v divadle je charakterizováno rozsáhlou sólistickou a komorní činností. V aktivním období výrazně rozšířil repertoár pro pozoun díky hudebně pedagogické tvorbě, vlastní kompozici a rozsáhlé aranžérské činnosti. Jako jeden z prvních hudebníků nahrál v roce 1938 na gramofonovou desku renesanční hudbu na bastrubku. V období mezi dvěma světovými válkami působil v Paříži také Igor Stravinskij. Lafosse s ním spolupracoval při instrumentaci jeho klíčových děl, zejména Feu d'Artifice (Ohňostroj, původně balet), l' Oiseau de Feu (Pták Ohnivák, rovněž balet), baletů Petruška, Sacrée du Printemps⁵ a zejména zpívaný balet Pulcinella, kde obdivujeme půvabné pozounové sólo s kontrabasem. Stravinskij Lafosseho navrhl jako sólistu ve svém orchestru, se kterým v roce 1928 v Paříži nahrál toto dílo. Po druhé světové válce hrál Lafosse v orchestru Bœuf sur le Toit, kde také v roce 1947 pořídil mnoho hudebních nahrávek. Mezi jeho známější kompoziční díla patří také kus pro žesťové kvinteto s bubny, s názvem "Suite Breve". Tato skladba je k dispozici na Indésens Records (Francie) jako fyzické CD (2008).

2.2. Pedagogická činnost

André Lafosse (1890-1975) byl profesorem pozounu na Pařížské konzervatoři v letech 1948-1960, kde převzal pomyslné žezlo od Henriho Couillauda. Napsal knihu s názvem Méthode complète pour le trombon [2] ve třech svazcích. V roce 1921 vyšly první dva svazky, 1946 třetí svazek. V něm skvěle popisuje praxi jak hrát vibrato a glissando od jemného až po „vulgární“, pochybného vkusu. V prvním díle je popisována hra tenuto, portamento, staccato i legato. Ve druhém díle autor předešlého zdokonaluje a popisuje nácvik trylku a dalších melodických ozdob. Třetí díl nás seznamuje s násobným staccatem. Lafosse krátce popisuje i pedálové tóny, avšak nepoužívá nižší tón než kontra „G“. Probírá typy skluzů (glissando) snižcové, nátiskové a v závěru popisuje použití sordin neboli dusítek. Lafosse byl primárně zaujatý a spjatý s orchestrálním pozounem, což se odráží v hudebních cvičeních, repertoáru a referencích. Sólové představení a dovednosti snižcového pozounu také obsírně vysvětluje v pojednání vzdělávacího programu, kde Lafosse zahrnuje i vlastní sólové přepisy. V průběhu své kariéry pozounisty André Lafosse sestavil a napsal hudbu, která zdůrazňovala prvky pozounové techniky založené na

⁵ Svěcení jara. Všechny tyto balety původně napsány pro Ďagilevův soubor, který po vzniku Sovětského Svazu působil mezi dvěma světovými válkami ve Francii.

francouzském sólovém hraní v orchestrálním obsazení. Jeho hlavním zájmem učitele byl rozvoj dovedností pro orchestrální kariéru ve Francii a jeho metody byly použity ke cvičení, která se zaměřila na určité technické aspekty výkonu pozounu. Učební plán a Lafosseho metodika byly považovány za velmi vhodně navržené k nejlepšímu zájmu studentů.

Druhá světová válka pro Lafosseho ani jeho studenty neznamená přerušení pedagogické dráhy. Kritičtější byla situace v roce 1948, kdy jeho žáci museli narukovat na alžírskou frontu. Z té doby se zachovala celá řada oboustranné přátelské korespondence. Vztah Lafosseho k žákům ale nebyl vysloveně vřelý. Žáci k němu vždy cítili respekt, podle pamětníků ho oslovovali „Maître“, tj. Mistře, jako za starých časů. Stránky, které pan André Lafosse zasvětil pedagogice snižcového pozounu, shrnují výstižně zkušenosti získané za jeho angažmá prvního pozounisty v Opeře. Jeho praktické zkušenosti umožňují každému studentovi dosáhnout vědomostí, které jsou nezbytné pro další pozounový růst. Jeho žáci dostávají v pedagogickém vzdělávání neomylného průvodce, který jim předává ty nejosvědčenější principy a tradice, bez kterých je jakékoli vyučování odsouzeno k nezdaru.

Tehdejší ředitel Konzervatoře hudby v Paříži Claude Delvincourt vyzval vyučující, aby každý ve svém zaměření vedl kurs pedagogiky. Proto Lafosse, jak je detailněji popsáno v páté kapitole, si kladl za cíl vytvořit závaznou učebnici pro všechny, kteří se chtěli zabývat studiem hry na pozoun. Lafosse v ní shrnuje výsledky své dlouholeté pedagogické praxe. Francouzská pozounová škola je dodnes osobitá a podílí se na vývoji hry na snižcový pozoun ve světě.

3. Historický vývoj vzniku a dalšího formování základů systematických doporučení pro hru na pozoun od Denise Wicka

3.1. Postavení žesťových nástrojů v současné Anglii

Dříve než se začneme věnovat práci významného současného britského metodika, je vhodné se seznámit se specifickým hudebním ovzduším ostrova.

Přístup k aktivnímu provozování hudby je tam odedávna velmi demokratický. Zatímco u nás žesťové soubory procházejí krizí, v naší domácí hudební kultuře se vlastně nikdy neetablovaly, v Anglii jsou nedílnou součástí tamní hudební historie. Soubory, nazývané

brassbandy, jsou složeny výhradně z žesťových nástrojů. Typický brassband se silnou společenskou pozicí vytváří kolem sebe rozsáhlou přípravnou školu, která může být provozována např. armádou, hasiči, nebo městem. Anglická brassbandová kultura je velmi bohatá, ale ne všechny soubory mají stejnou úroveň. Jsou buď profesionální (viz obrázek 1), poloprofesionální, nebo zcela amatérské.

Obrázek 1 - The British Brass Band



3.2. Význam osobnosti Denise Wicka v britské pozounové kultuře

Zatímco dosud byly popisovány a srovnávány kořeny pozounové kultury dvacátého století v metodikách klasiků (Ušák, Lafosse), pokusím se nyní popsat živoucí současnost žesťů. Ta má sice písemný základ v Trombone Technique [3], ale podle potřeby se rozvíjí v současnosti i prostřednictvím internetu. Internet je rovněž velmi demokratický vynález bez hranic. Vyhledávání kvalitních materiálů je zde často velmi složité a někdy jde i o službu placenou. Denis Wick si založil své internetové stránky, na kterých zveřejňuje své metodické nápady a konfrontuje je s příspěvky pozounistů z celého světa. Tyto stránky spolehlivě nahrazují dřívější výborný švýcarský čtvrtletník Brassbulletin (název pochází podle města Bulle, kde sídlilo významné žesťové nakladatelství Jeana-Pierra Mathese) a též světoznámý odborný čtvrtletník ITA⁶.

⁶ International Trombone Association vycházející v USA

3.3. Životní dráha a vývoj postojů anglického pozounisty Denise Wicka

Denis Wick se narodil v roce 1931 ve vesnici Braintree, hrabství Essex, v rodině velice prostých lidí. Jako žáček navštěvoval školu Luton Grammar, která byla zasvěcena králi Edwardu IV. Již jako desetiletý se stal členem dětského armádního souboru. Zde vydržel až do patnácti let a jako dospívající se stal členem Lutonského brassbandu. V šestnácti letech byl poprvé na koncertě symfonického orchestru. Jeho velkým vzorem se stal sólista a trumpetista Malcolm Arnolds. Zážitek z jeho hry rozhodl o tom, že se Denis bude hudbě věnovat profesionálně. Rodina nebyla hudebnické kariéře svého syna příliš nakloněna. Matka sice studovala královskou akademii hudby, ale hudební kariéra ji ničím nezaujala.

Denis Wick je jedním z nejuznávanějších britských pozounistů, skladatelů a výrobců hudebních nástrojů a jiného pozounového příslušenství, dusítka (viz obrázek č. 2) a nátrubků (viz obrázek č. 3).

Obrázek 2 - dusítka D. Wick



Obrázek 3 - nátrubek D. Wick



Po studiích na Královské akademii hudby v Londýně získal místo druhého pozounisty v Bournemouth Symphony Orchestra, ale v zápětí v roce 1952 přešel do Birmingham Symphony Orchestra. V roce 1957 se stal členem London Symphony Orchestra jako sólopozounista, kde zůstal až do odchodu do důchodu (r. 1988). Během svého působení v Londýně, měl četná vystoupení s nejznámějšími dirigenty i hudebníky světa. Členství v Londýnském symfonickém orchestru ho zavazovalo rovněž ke členství v komorním ansámblu Sinfonietta. Také byl několik let členem žesťového souboru Philipa Jonese (viz obrázek č. 4).

Obrázek 4 - Philip Jones Brass Ensemble - Brighton, 1981



Jeho umění inspirovalo řadu skladatelů a to zejména severských, kteří mu věnovali svá nejlepší díla. Jsou to například Gordon Jacob, Buton Orr, Alun Hoddinott a další skladatelé. Wickova dirigentská činnost začala v roce 1960 v Guildhall School. Do roku 1976 tam působil jako pravidelný učitel a až dosud této škole zůstává věren, ale jen jako externí dirigent a konzultant. Všichni hráči a učitelé, kteří by chtěli ve světě anglického

pozounu něco znamenat, usilují o to, aby se stali jeho žáky, alespoň účastí na mistrovských kurzech. Mezi jeho nejvýznamnější žáky patří švédský pozounista Christian Linberg, který se jako jeden z mála věnuje výhradně sólové hře a dnes již sám pořádá světově známé interpretační kurzy. Dalším Wickovým významným žákem je Ian Bousfield, sólista Vídeňské filharmonie a zároveň sólista Londýnského symfonického orchestru. Je i nástupcem Denise Wicka na Královské akademii hudby.

Wickova učebnice Trombone Technique [3] (v češtině název Pozounová technika), o které pojednám v jiné kapitole, je jedna z neznámějších učebnic svého druhu na světě. Kromě českého překladu (prof. Milada Pavlovová – JAMU 1991) existují také verze japonské, německé, švédské a italské. Denis Wick se i při odchodu do důchodu čile věnuje manažérské práci, z níž nejvýznamnější je jeho činnost v International Trombone Association (ITA), jejímž je viceprezidentem⁷.

I když už v Královské akademii nepracuje, je stále žádán jako dirigent a v celém světě jako vedoucí mistrovských kurzů.

⁷ Mezinárodní pozounová asociace – pořádá kurzy, pozounová setkání, vydává knihy časopisy, publikace, věnuje se pořádání pozounových konferencí

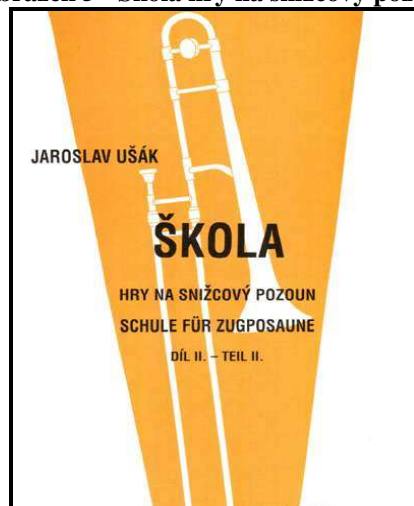
Metodická část

Metodická část práce obsahuje přehled vybraných základních metodik hry na snižcový pozoun a tím vytváří dobré metodické východisko pro část praktickou.

4. Ušákova vyučovací metoda

Ušákovy metodické, resp. instruktivní poznámky, jsou výběrově obsaženy ve dvojdílné „Škole hry na snižcový pozoun“ (viz obrázek č. 5) a mají sloužit především žákům. Pro učitele je v tomto směru od Ušáka určeno trojdílné dílo Pozoun [1].

Obrázek 5 - Škola hry na snižcový pozoun



Škola je standardně nakladatelsky vybavena (EDITIO SUPRAPHON, 1998), zato samotná metodika pro učitele zůstává v neredigované podobě ve strojopise. Přitom text nutně potřebuje redakci.

Ušák byl vynikajícím odborníkem, ale zřejmě ne spisovatelem. Opouští jednu myšlenku pro druhou tak, že jejich souvislost pochopíme vždy až v širším kontextu. Navíc si vytvořil svéráznou „hantýrku“, přívlastek *starodávny*, u něj znamená *minulý*. Všechno, co má v notách zaznít krátce, se píše „*kratce*“, *T- ráz* je pohyb špičky jazyka vyslovující slabiku „*tá*“. Používá se pro nejběžnější pozounovou artikulaci. Pak je používán pojem *D- ráz*, který má Ušák pro nasazení tónu za nevkusný. Píše i o ozdobě, což je *paratryl*, patrně se jedná o mordent. Dalším výrazem je *stakkato*, nebo dokonce *hrubé stakkato*. Což je běžný pojem pro *staccato*. Velký prostor je věnován hře vázaně – legato. Ušák rozlišuje 3 typy legáta.

Prvním typem je *Retní legato*, vazba mezi dvěma a více tóny v různých alikvotech. Alikvotní tóny podle wikipedie (http://cs.wikipedia.org/wiki/Alikvotní_tón) jsou také jedinými základními tóny, které lze bez použití mechaniky zahrát na žesťové dechové nástroje. Například signální trubka bez mechaniky může hrát pouze alikvotní tóny. Pokaždé, když zní nějaký tón, je to proto, že pravidelně vibruje nějaká součást nástroje, ale nikdy nevibruje pouze na základní frekvenci, tedy na frekvenci tónu, který slyšíme. Obvykle se chvěje ještě v celočíselných násobcích základní frekvence. Tyto násobky jsou frekvenční hodnoty alikvotních tónů. První alikvotní tón je tedy dvojnásobné frekvence než základní tón, druhý trojnásobné atd.).

Jeho provedení je obdobné jako u jiných žesťových nástrojů. Ušák při tom cituje dílo svého kolegy, významného českého pedagoga hry na trubku Jaroslava Koláře. Podle jejich společného mínění se tento druh legáta provádí mírným pohybem spodní dásně a zmenšením nebo zvětšením retního otvoru podle toho, zda jde o vazbu vzestupnou nebo sestupnou.

Druhým typem vazby je snížcové legato, které se uskutečňuje pomocí pohybu snížce, ale alikvotní tón je stále týž⁸. Při jakémkoliv pohybu snížce však dochází ke slyšitelnému intonačnímu sklouznutí. Úkolem hráče je tomuto *glissandu* se pokud možno vyhnout. Druhý tón musí zůstat stejně silný a i jinak stejně kvalitní, mezi tóny nesmí být slyšet žádné zeslabení, ani žádný rušivý hluk. Ušák navrhuje výslovnost „Tí – í“, nebo „Tí – á“. Žák musí koordinovat výslovnost, která se projeví článkováním průběhu dechového proudu s rytmem, jinak ke *glissandu* stejně dojde. Ovšem mírné klouzání mezi tóny je prý pravým příznakem hry na pozoun a je prý velmi vkusné.

Třetím typem legáta je smíšená vazba, při které se mění i alikvotní tón i poloha snížce. Dechové členění „Tí – í“ se nepoužívá, *glissandu* je zabráněno provedením retní vazby.

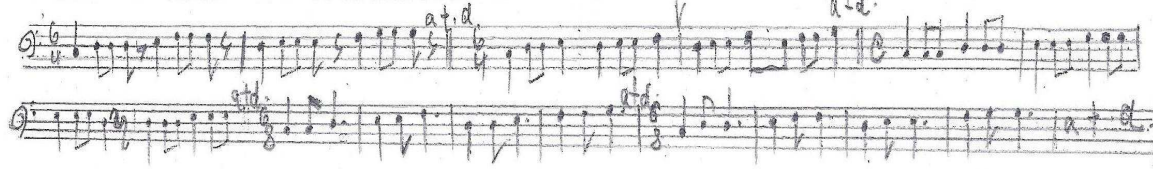
4.1. Tetrachordy

Jaroslav Ušák zavádí do pozounové teorie další nový výraz, kterým jsou **tetrachordy** (viz obrázek č. 6). On sám píše, že tento název vymysleli jeho studenti. Jde o cvičení snížcové techniky. Melodie je nejdříve rozdělena do malých částí po čtyřech notách. Tyto noty jsou pak cvičeny v různých rytmech, například synkopických, osminových a šestnáctkových,

⁸ Ostatní tóny jsou pak u většiny těchto nástrojů tvořeny buď prodlužováním délky nástroje (a tím i základního tónu) pomocí mechanicky připojovaných odboček, nebo celkovou změnou jeho délky (snížcový pozoun).

tečkovaných, s různými akcenty apod. Cílem je dosáhnout co největšího zrychlení velmi obtížné pozounové techniky se současným co možná nejvyšším stupněm čistoty tónů a intonace. Zbytek hodnoty noty je pak vyplněn příslušnou pauzou.

Obrázek 6 - J. Ušák originální ukázka tetrachordů



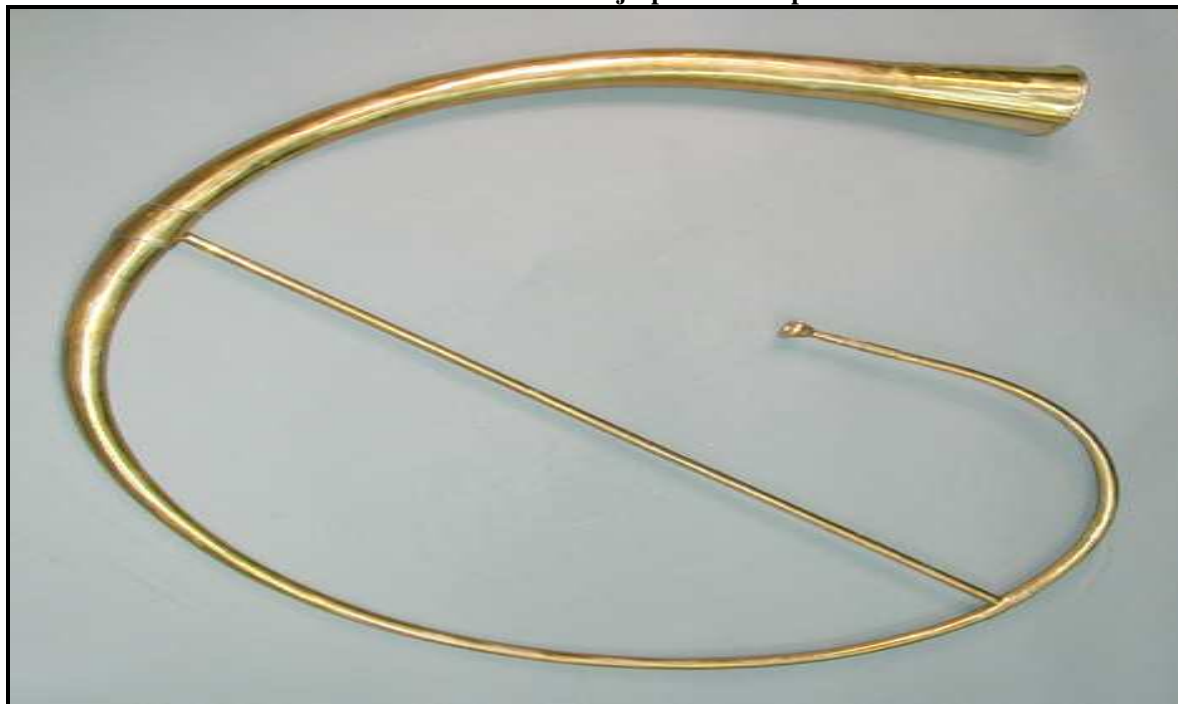
4.2. Dílo Pozoun (metodika určená pro učitele)

Dílo Pozoun [1] je rozděleno do tří kapitol. První část je určena historii, současné atmosféře pozounové výuky, kultury a nezákladnějším požadavkům kladeným na učitele a na žáka.

Druhá část jedná o jednotlivých nejobecnějších, ale přesto nejdůležitějších okruzích techniky hry nástroje. To důležité se skrývá až v poslední, třetí kapitole díla.

Třetí část obsahuje nové, moderní české oborové názvosloví, jehož je Ušák jedním z autorů. Ostatními autory jsou František Václav Červený (výrobce hudebních nástrojů se sídlem v Hradci Králové), Jaroslav Kolář (trumpetista a učitel, autor četné instruktivní literatury) a František Kautský (zakladatel nové české školy lesního rohu). Českým názvem popisovaného nástroje je od té doby pozoun nebo trombon. Tenorový pozoun je B nástroj, pro který se užívá zápis v basovém, tenorovém a altovém klíči in C. Jeho psaný učebnicový rozsah je od E - c₂, ale dnes je známo mnoho kompozic, kde je vyžadováno mnohem širšího rozsahu. (Např. ve slavném Ravelově Boleru je pozounové sólo psáno do des²) Mezi dnes nejvíce používané typy patří pozoun altový, tenorový a basový. S pikolovým a sopránovým, neboli diskantovým, se dnes již prakticky nesetkáme. Název pozoun směřuje až do starověkého Říma a k jejich žesťové buccině (viz obrázek č. 7).

Obrázek 7 - Buccina - někdejší předchůdce pozounu



Trombone je zase zvětšenina italského názvu pro trubku – *la tromba*. Snižci se už neříká lidově *suk*, nebo *kulisa*, *cuk* apod. Místo *věnce* máme již dnes název *roztrub*. Starou „*ambažúru*“ nahradil nový pojem *nátisk*. Nátrubku se dříve říkalo *mundštyk*, někde i *řitka*. Objevují se také první definice tvaru nátrubku jako „prohloubenina kuželového, nálevkového, neb kotlíkového tvaru“. V úvodní kapitole Ušák popisuje i způsob tehdejší výuky hry na pozoun – adept přehrával daný kousek mechanicky tak dlouho, až byl bez chyb. Proto není divu, že ještě na počátku dvacátého století bylo v českých zemích umění pozounové hry v hluboké krizi. Ještě z přelomu 19. stol. se táhne ostuda, kdy ředitel pražského kúru Václav Jan Tomášek nemohl pro provedení poměrně lehkého sóla v Mozartově Requiem zajistit adekvátního pozounistu. Založením Pražské konzervatoře v roce 1808 (světská odpověď na josefínskou reformu inspirovaná Pařížskou konzervatoří) se také nic nevyřešilo. Národní obrození se ubíralo slovanským směrem, bylo od začátku protiněmecké, protihabsburské, takže nemohlo z hlediska pozounového umění přinést nic nového. Proto se nás nedotkla ani doba virtuózů z první poloviny 19. století. Zakladatel české národní hudby Bedřich Smetana byl na pozounisty velice „hodný“, Dvořák už méně, protože se „nakazil“ anglickým a americkým příkladem. Jiní autoři se u nás hráli jenom málo, protože byli z habsburských zemí. Tak až Jaroslav Ušák byl zakladatelem české moderní pozounové hry. Poprvé jasně stanovil, že na pozoun se hraje ve stoje s levou nebo pravou nohou mírně nakročenou nebo v sedě, kdy se nástroj pevně drží levou rukou.

Prvá kapitola obsahuje také důtklivé napomenutí učitelům, aby nad svou prací přemýšleli a aby se vždy snažili přijít věcem na kloub. Podle Ušáka má být nejlepším začátečníkem člověk, který sice má dobré všeobecné hudební vzdělání, umí hrát na housle, ale o pozounu ještě neslyšel. Velmi zajímavé je, že se Ušák důrazně staví proti angloamerickému vlivu, který k nám po osamostatnění přicházel. Zejména protestuje proti swingovým orchestrům, všem projevům jazzu, tím i proti oblíbené hudbě všech svých žáků. Mimochodem – jedním z jeho nejúspěšnějších absolventů byl Zdeněk Pulec, přední evropský jazzman. Ostře až vulgárně protestuje proti vlivu francouzské kultury, doslova proti zakladatelům francouzské moderní trombonové hry Andrému Lafossemu a Henri Coullilaudovi, aniž by posoudil z jejich díla, co by nás mohlo dále posunout dopředu.

V konkrétní části (kapitola 4) je popsán návrh průběhu prvních lekcí. Navrhované postupy jsou většinou konvenční. Výjimku tvoří tvar nátisku „úšklebek“, aniž by bylo řečeno, jak se žádaného docílí. Pevnosti a odolnosti nátisku se obvykle dosahuje hraním dlouhých tónů. Zpočátku se ovšem veškeré cvičení odehrává v krátkých pětiminutových periodách s přestávkami v průběhu celého dne.

4.3. Dýchání

Krátká, až velmi krátká je kapitolka o dýchání. Nepopisují se ani základní dvě fáze tohoto z fyziologického i hráčského hlediska primárního životního projevu a procesu, tj. nádech a výdech.

Při dýchání se podle Ušáka uplatňuje jenom střední část plic – tedy část žeberní, která má být napjatá, zřejmě pomocí poměrně slabého mezižeberního svalstva. Ušák výslovně varuje před používáním spodního, tj. břišního dýchání, neboť by přes bránici, tenkou blánu tvořenou hladkou svalovinou, která odděluje prostor plic od prostoru dutiny břišní, dýchací činnost poškozovala orgány v dutině břišní uložené. Naopak bránice (diafragma) má zůstat po celou dobu hry bez pohybu, měkká.

4.4. Artikulace

Jenom letmo jsou zmíněny běžné artikulace takzvaným t-rázem špičkou jazyka. Hrubé stakkato, čili détaché, nasazovaně, nota bez dalšího grafického vyznačení – se má nasadit t – rázem, a ukončí se dechem. Také je možné tento výraz odvodit ze španělského estacado – nasazovaně. Značení této noty je bez jakékoli artikulační značky. Provedení odpovídá

hrubému stakkatu, přičemž hrubý = obyčejný. Hrubé stakkato v nynějším pojmosloví znamená obyčejné nasazování, hru nasazovaně, détaché. Zbývá vysvětlit pojem stakkato bez přívlastku. Podle Ušáka se hraje „*kratce*“. Tón má sotva zaznít. Artikulační značkou je tečka nad-pod notou. Nota dlouhá se pak opatřuje pomlčkou a říká se jí tenuto. Hrubá chyba by byla, kdyby se tón ukončoval jazykem, dalším t – rázem.

Stakkato je podle Ušáka „*kratce*“. Nota je graficky označena tečkou. Zvuk sotva zazní a zbytek hodnoty noty je vyplněn pauzou. Opakem stakkata je tenuto, podle Ušáka je to termín „*dlouze*“. To se graficky označí čárkou, začne se t – rázem, drží se co nejdéle a ukončí se před dalším t – rázem.

4.5. Snižcová technika

Pozounový snižec (viz obrázek č. 8) je pohyblivá část, která se skládá z vlastního snižce a z vnitřních trubic.

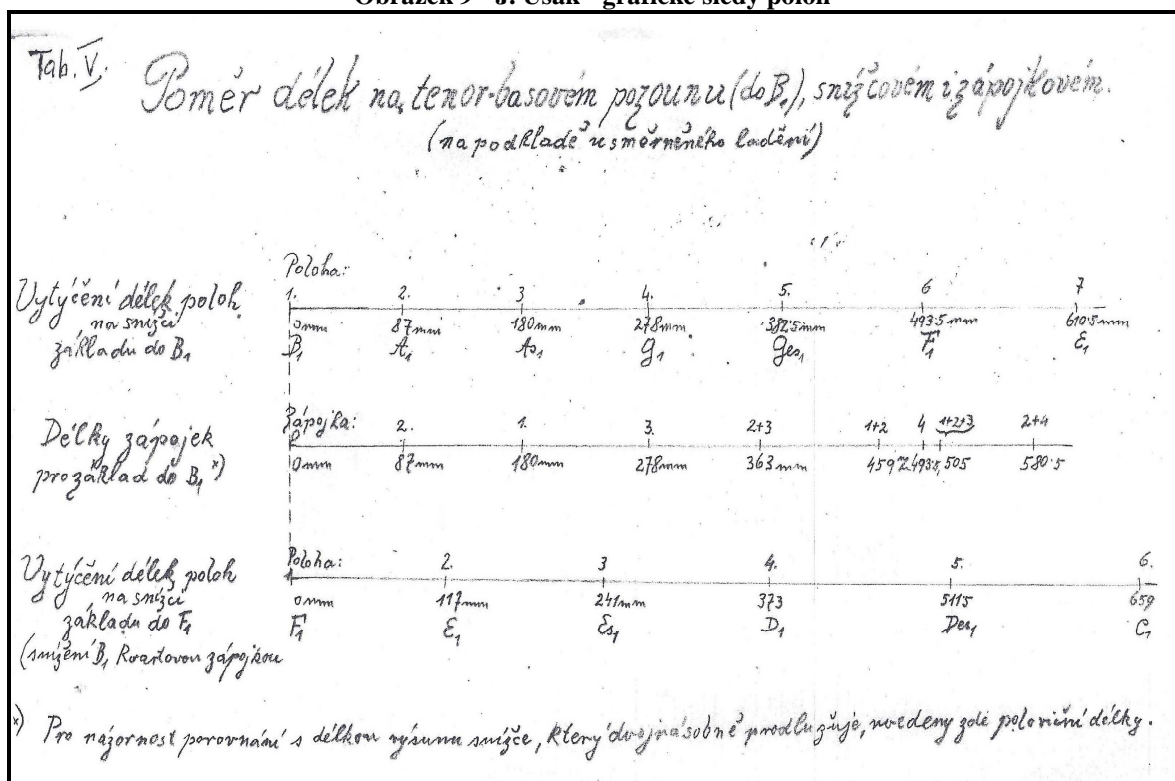
Obrázek 8 - snižec



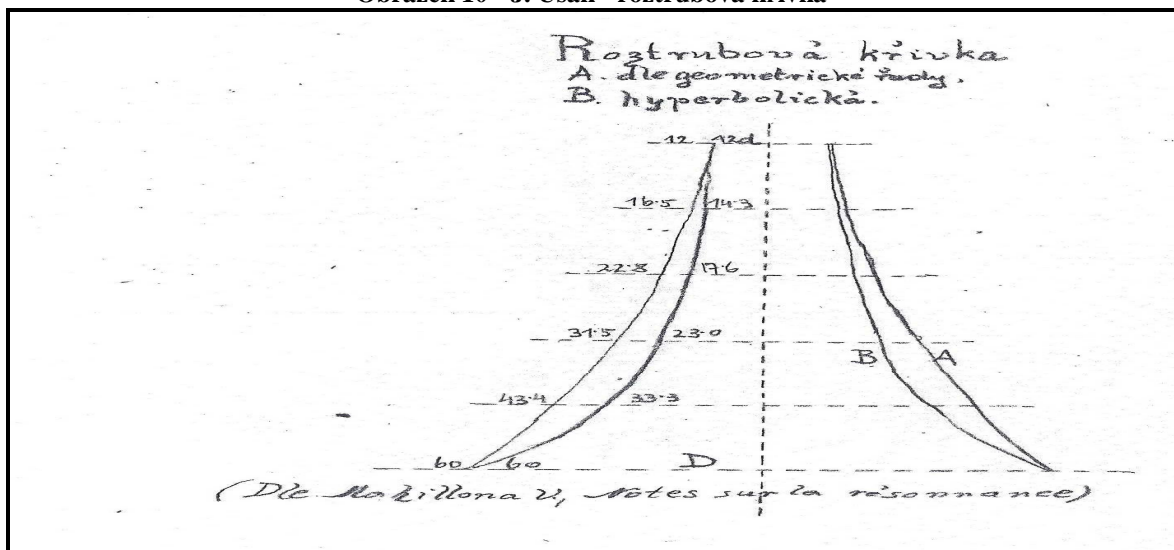
Snižec se dá plynule posouvat a tím mění délku nástroje. Využívá se 7 poloh, pomocí kterých se snižuje vytvořený alikvotní tón o 0-6 půltónů. Celková délka trubice tenorového pozounu je zhruba dvakrát delší než má trubka, tedy okolo 270 cm. Úplným vysunutím snižce se prodlouží o 2x60 cm“.

Značně velká pozornost a pečlivost je věnována všem záležitostem kolem snížce. Již na první straně Školy jsou ve všech alikvotních stupních vyznačeny všechny tony, které je možno na pozounu zahrát [1]. Velmi přesně jsou stanoveny odchylky od skutečných poloh, které se podřizují neúprosným zákonem akustiky. Z nauky o harmonických tónech též vyplývá, že se stoupajícím číslem mezi nimi se zkracuje vzdálenost ve vyšší poloze a je proto možné stejný tón vyloudit nejen na základní poloze, ale i na poloze druhé i třetí (těm říkáme vedlejší polohy). Ušákova metodika tento systém důkladně rozpracovává [1]. Ušák chtěl rychlost pohybu pozounové techniky přiblížit ostatním nástrojům. Vypracoval neefektivnější sledy poloh pro sekvence ve vyšších polohách, a to dokonce i graficky (viz obrázek č. 9. a č. 10.)

Obrázek 9 - J. Ušák - grafické sledy poloh



Obrázek 10 - J. Ušák - roztrubová křivka



Ušák zde uvádí i pojem tetrachordy (kapitola 4.1). Každý obtížný úsek je rozdělen do skupin po 4 tónech, ty se přehrají nejdříve pomalu a pak s tečkovaným rytmem, synkopicky, jinak rytmizovaně, dvakrát po sobě apod. a tetrachordy se postupně zrychlují. Do snižcové techniky Ušák zavádí dva pojmy: *tržený snižec* a „*hozají*“ *snižec*. Názvy jsou velmi vypovídající. U trženého snižce držíme snižec pořád v prstech a trhavým posunem zapěstí, přecházíme z polohy na polohu. Při technice hozeného snižce směrem dolů odrazíme palcem snižcovou příčku a ostatními prsty dole chytíme. Jak říká Miroslav Hejda, jeden z nejúspěšnějších Ušákových žáků, tento způsob hry není radno zkoušet před zrcadlem nebo otevřeným oknem.

4.6. Legato

Nejvíce obsáhlou statí druhé kapitoly je pojednání o legatu. Legato je italsky „vázané“. Ušák si legato rozdělil podle svých kritérií:

- francouzské, swingové
- podle estetických kvalit – klouzavé, tradiční
- nejlepší na světě – pozounové – dechové, pěvecké

Při každém pozounovém legatu usiluje hráč o to, aby se nějakým způsobem vyhnul glissandu. Francouzská a americká swingová škola se vyhýbá legátu někdy vysazením jazyka na měkké „d“ uprostřed vazby, a tak se přibližuje legátu jiných nástrojů a je s nimi kompatibilní. Druhá část legatové kapitoly hovoří o vkusnosti hry legato na jednotlivých nástrojích podle Ušáka např. takový klavír není legata vůbec schopen, protože když tón začne, druhý musí skončit, takže jde jen o jakési přiřazování tónů. U houslí je situace

trošku lepší, protože některé tóny můžeme hrát na stejné struně, ale pokud struny střídáme, dospějeme k podobnému sledu jako u klavíru. Dechové nástroje svým mechanickým zařízením pozounové technice příliš neodpovídají. Nejvíce se Ušákovi nelíbí saxofon. Není příliš zdůvodněno proč. Nástroj má prý malý rozsah, takže se v orchestrech musí používat tenorový, sopránový a basový typ. Estetické dokonalosti se podle Ušáka přibližuje legato zpěvní, které postupně přechází z jednoho na druhý tón, ale přece jenom za nejlepší považuje legato pozounové, které je popsáno dále.

Pozounové legato dělí na 3 části:

- a) legato retní
- b) legato snižcové
- c) legato smíšené

Ušák si u smíšeného legata vymyslel další poddruhy, o kterých bude zmínka ještě později.

a) Retní vazba vzniká mezi dvěma nebo vícerymi alikvotními tóny bez pohybu snižce. Ušák cituje Jaroslava Koláře a hovoří o změně nátiskového pocitu a přivření ústní dutiny dolní čelisti u legata. Zapamatování nátiskového pocitu, který má hráč při hraní tónu není nic jednoduchého, a proto je potřebné dlouho cvičit, aby se student vyhnul nežádoucímu přírazu (tzv. *kiksu*).

b) Druhý druh legáta se provádí snižcem, pokud posunujeme snižec z polohy na polohu. Slyšíme však sklouznutí, proto Ušák doporučuje omezit v tom okamžiku dýchání asi na $\frac{1}{4}$ dechového sloupce. Pomůžeme nám k tomu slabika *ti – hi*.

c) Třetí správné tj. „*nejkrásnější*“ legato má mít prvek sklouznutí, při smíšeném legátu měníme jak alikvotní tón (čili nátiskový pocit) tak i polohu snižce. Nesmíme při tom ovšem zapomínat, že roztahováním snižce se vzduchový sloupec v něm zředuje, kdežto stlačováním zhušťuje. Z toho hlediska má Ušák ještě další poddruhy smíšeného legáta:

- smíšené horní souhlasné – tj. váže se k vyššímu alikvotu když snižec stoupá
- smíšené horní nesouhlasné – když alikvotní tón stoupá, ale snižec klesá, kde se dechu přidává
- smíšené dolní souhlasné – kdy alikvotní tón klesá a klesá i snižec
- smíšené dolní nesouhlasné – klesá alikvotní tón a snižec stoupá

Všem těmto situacím se musí vždy dechově přizpůsobit i vzduchový sloupec.

4.7. Ozdoby

Poslední podstatnou kapitolou z Ušákovy metodiky je nauka o melodických ozdobách (viz obrázek č. 11)

Obrázek 11 - J. Ušák ukázka skupinek s následnými polohami



Vytváří nový název „paratryl“, který nahrazuje v hudbě zavedený „mordent“ česky „nátryl“. Někteří pozounisté jsou názoru, že mezi alikvotními tóny v nejnižší poloze nejsou tyto paratryly proveditelné, ale Jaroslav Ušák vymyslel metodu, která umožňuje hrát je i ve spodní poloze. Například: tón es na třetí poloze, snížcem pomalu postupovat dolů, snažit se nátiskem tón udržet ve stejné výši, až snížec dospěje zhruba do 1/2 následující polohy. V té chvíli se snažit zpátky dosáhnout tónu „dě“, který by zněl ve 4. poloze. Při dokonalém zvládnutí této techniky pozoun umožňuje dokonalé rytmy ve stejné poloze. Stačí nasadit doprostřed polohy tónů, mezi kterými se pohybuje a další by měl zvládnout nátisk. Ozdoby, které nezáleží na nátisku, ale na snížci (tj. skupinka, dvojitá skupinka, spodní příraz atd.) se hrají hned v příslušném rychlém tempu. Zásadně by se neměly cvičit pomalu, protože prý pak znějí těžkopádně.

Závěrem lze ještě uvést Ušákovu metodu o umělých tónech, kterými se nahrazuje mezera zvětšené kvarty mezi 1. a 2. alikvotním tónem, hraným bez kvartové zápojky. Noty, které mají být takto hrány, se označují kosočtvercem.

5. Metodické dílo André Lafosseho

V roce 1925 vydala Konzervatoř v Paříži prostřednictvím svého ředitele Claudia Delvincourta závazný podnět svým vedoucím učitelům jednotlivých oborů k sepsání teoretických pedagogických statí a praktických škol pro své nástroje. A tak vznikla i Lafosseho slavná Metodologie a třídní Škola hry na snížcový pozoun [2].

Rozsáhlá úvodní část metodiky je spíše historickou studií než didaktickým materiálem, která pro naše účely není příliš vhodná. K historii pozounu měl Lafosse blízko, ověřitelné počátky vzniku prvních pozounů lze nalézt již ve vykopávkách z egyptských pyramid z období Ramesse I. v egyptských kolekcích Musée du Louvre.

Rozumí se, že hře na pozoun se vyučovalo na Pařížské konzervatoři nepřetržitě již od vzniku konzervatoře roku 1791. Výraz „Conservatoire“ je názvem této původní instituce a stal se později názvem i obsahově příkladem, pro všechny ostatní země na světě. „Conserver“ ve francouzštině totiž znamená udržovat, uchovávat, zachovávat v dobrém stavu.

5.1. Vývoj pozounu jako nástroje

Dále se autor věnuje historii pozounu, uvádí zde celou rodinu nástrojů z renesanční doby, sopránový, altový, tenorový, basový i kontrabasový pozoun. Hodnotí je z estetického hlediska, podle barvy, nosnosti zvuku apod. Další budoucnost spatřuje pouze v tenorovém pozounu. Ke konci své kariéry poznával svůj omyl a v roce 1955 bere na milost ještě altový a basový nástroj.

Tato Lafossem uznávaná skupina, se užívá dnes v nejvýznamnějších orchestrech světa. Příkladem budiž New York Philharmonic Orchestra, Orchestre National Symphonique de France, Wiener Philharmoniker, London Symphony Orchestra a nespočet dalších.

Pro hráče není důležitý pouze stav nátisku. Lafosse neurčuje ani věk, ve kterém by se mělo začít hrát, ani pohlaví. Navrhuje žákovi, aby měl pevné základy z hudební nauky a intonace a uměl si tón, případně i jeho další mírnější vlastnosti – sílu, barvu dopředu představit. Na tomto místě cituje významného ruského filmového teoretika sovětské epochy Sergeje Sergejeviče Eizensteina s jeho klasickou představou pokynech pro herce.

5.2. Dýchání

Dýchání je jedním ze základních fyziologických funkcí organismu. Má dvě fáze, nádech a výdech. Mohlo by se zdát, že proto nemusíme proces správného dýchání považovat za důležitý. Ve hře na dechový nástroj však často hraje nepříznivou roli celá řada negativních faktorů. Například psychických, které správné dýchání narušují, a proto této kapitole dává autor velký význam.

Rozlišujeme tři typy dýchání, které navenek poznáme podle pohybu určitých částí trupu. Prvním z nich je dýchání klíčkové (claviculární). Při nádechu do klíčku zvedáme oblast klíční kosti. Hrudní dýchání (costální) je tzv. středním typem, kdy nafukujeme hrudní koš. Třetím typem je dýchání břišní (abdominální). Zvedá se při ní celé břicho a jemně také část kolem křížové páteře. U muže bývá břišní dýchání nejproduktivnější. U žen bývá nejvýznamnější dýchání hrudní, protože v břišní dutině ženy je méně místa než u muže.

Při hře na pozoun používáme dýchání do všech tří částí plic. Jednoduchým návodem je pustit dech nejdřív do břicha, pak do hrudníku, samočinně se tím spustí i horní dýchání.

Při výdechu vytvoříme tzv. vzduchový sloupec. Pevně sevřeme břišní svaly a vší silou vzduch vypudíme ven. Tento postup se dá přirovnat ke sfouknutí svíčky, foukání do záclon, nafukování balónku atd. Abychom mohli regulovat sílu tónu, používáme tzv. krční uzávěru, která se provádí pomocí glottis. Chceme-li hrát slabě, vyslovujeme pod tlakem „chá“, chceme-li hrát silně vyslovujeme „há“.

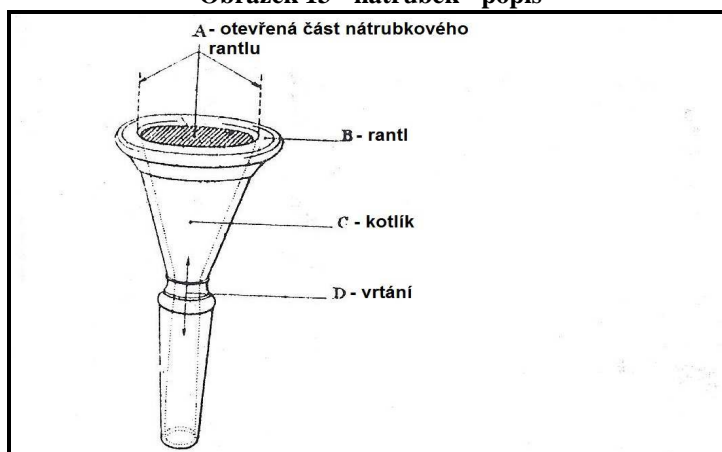
5.3. O nátrubku

V době, kdy metodika vznikala, mohl znát autor pouze klasický francouzský model tvaru kužele (dnes se užívá jen u lesního rohu) a kotlíkový nátrubek (viz obrázek č. 12 a 13), jenž do Francie přišel s přílivem swingových orchestrů ze Spojených států.

Obrázek 12 - nátrubek, dva základní typy kotlíků



Obrázek 13 - nátrubek - popis



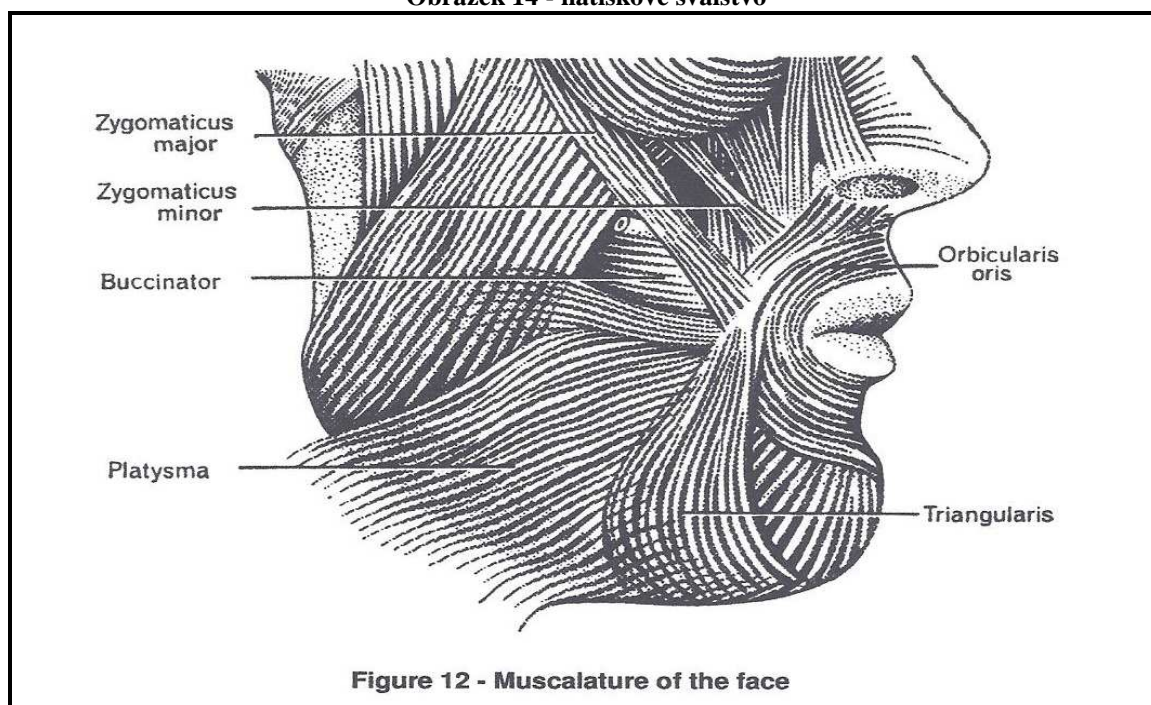
Lafosse ve své stati uvádí oba dva druhy, jako pedagog ale hovoří pouze o kuželovitém tvaru, uvádí všech 6 jejich tehdy dostupných velikostí a rozebírá jejich výhody a nevýhody i možnosti jejich využití.

Ve stavbě nátrubku jsou důležité veličiny, jako jsou tvar kotlíku nebo kužele, hloubka nálevky, šířka menzury trubice, která se může rozšiřovat, zužovat, nebo zůstat stejná v celé své délce. Pro hráčovy rty je velmi důležitá obruba nátrubku. Pokud má pozounista rty dobře vyvinuté, masité, navrhuje Lafosse ostrou a tenkou obrubu. Pokud má adept rty slabé, navrhuje okraj tlustý a oblý. Hloubka kotlíku má význam pro usnadnění hry v určitém rejstříku nástroje. Mělký kotlík je určen pro vysokou polohu, hluboký kotlík pro polohu spodní.

5.4. O nátisku

Od nátrubku se plynule dostáváme k jednomu z prvotních činitelů, které umožňují hru na pozoun. Říká se jí nátisk. Lafosseho nepřekonaná definice zní: „Nátisk je soubor všech vrozených neuromuskulárních předpokladů a získaných dispozic pro hru na žestový nástroj“[2]. Souvisí především se dvěma významnými skupinami tvářových svalů. První má souborný název kruhový sval ústní (musculus orbicularis oris) v protikladném směru působí další svaly tváře např. zvedač ústního koutku (levator anguli oris), lícní sval (musculus facialis), sval trubačský (musculus buccinator) a další méně podstatné svaly (viz obrázek č. 14).

Obrázek 14 - nátiskové svalstvo



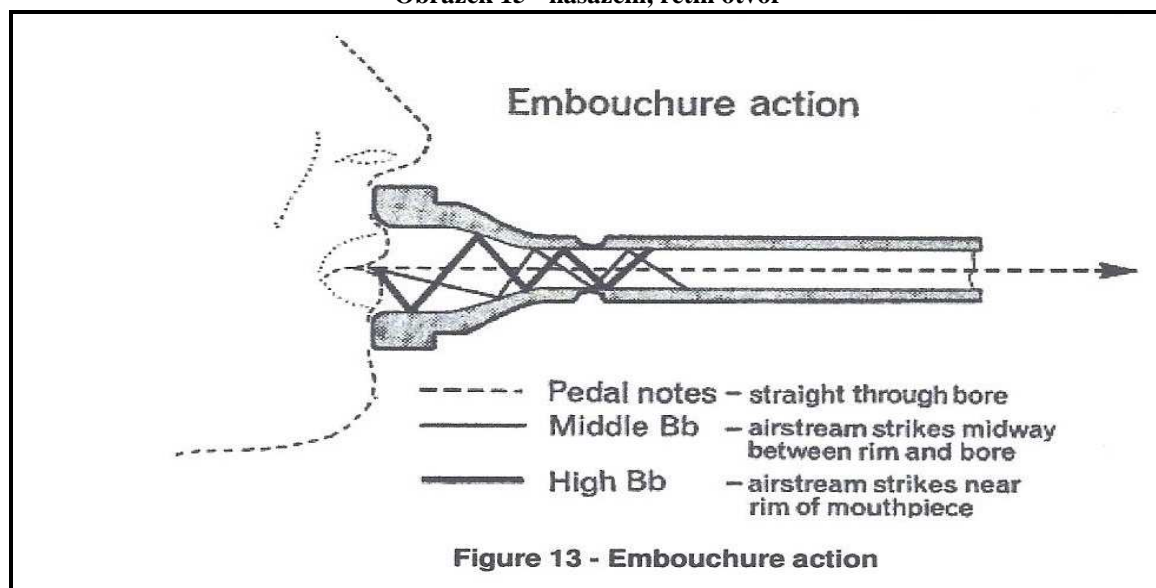
Každý sval má jedinou svou funkci – umí se stahovat. Při hře na žestový nástroj, při tvoření nátisku, užíváme sešpulení kruhového svalu ústního, které se ovšem snažíme přetlačit. Výsledný dojem bývá odborníky popisován jako napjatý nebo sešklebený úsměv. Pro Lafosseho je kromě toho důležité i postavení dolní čelisti, podle něj jsou případné trojí vzájemné postavení polohy ústních čelistí – vznikají podsazením, předsazením a vystrčením spodní čelisti, podle toho se určuje úhel, pod kterým hráč drží nástroj. Pokud hráč drží zuby proti sobě „na zkus“, nástroj svírá s tělem úhel 90°. Pokud brada poněkud ustupuje, tzn. spodní čelist je v pozadí, zmíněný úhel bývá 80-70°. Lafosse nezavrhuje ani jednu z variant, jenom je popisuje, líčí jejich výhody i nevýhody.

Jako nejvýhodnější se mu jeví úhel 90°, ale zná i výborné hráče, kteří běžně používají zmíněný úhel ztelně jiný a s ním i odlišné vysunutí brady.

Velmi významný je tvar a velikost retního otvoru (viz obrázek č. 15). Otvor má být ve tvaru jako po vyplivnutí kuličky hrachu, tzn. nikoli kulatý, ani ne příliš plochý, ale oválný.

Lafosse často zastává pragmatické stanovisko – podstatný je výsledek. Teoreticky si výsledek dodatečně odůvodníme a získanou zkušenost pečlivě uložíme do paměti a v dalším případě s úspěchem znovu použijeme.

Obrázek 15 - nasazení, retní otvor



Hra ve spodní poloze nebo ve forte velikost oválu zvětšuje, velmi malý je retní otvor v pianu a ve středním rejstříku. Velikost je v tomto případě proměnná, ale tvar retního otvoru by měl přitom zůstat stále stejný. Je to obtížné, vyžaduje to důkladné cvičení, Lafosse této záležitosti věnuje ve Škole velký prostor. Dopustíme-li, aby retní otvor zůstal příliš plochý, výsledný zvuk bude slabý, špatně intonovaný, trhaný, bučivý, nebude jej možné zesílit, zkrátka říkáme, že člověk má špatný nátisk, málo cvičil. Správný tón získá pozounista, až když udrží ústní otvor ve správném tvaru. Nejedná se o nic snadného a svědčí to o síle nátisku.

Pro posílení tohoto prvotního činitele má Lafosse ve své Škole nespočet nátiskových cvičení [2]. V nich se rozvíjí oba dva nátiskové předpoklady: flexibilita a výdrž.

Flexibilita, tj. nátisková pružnost, je schopnost rychle a plně uvědoměle měnit napětí nátisku tak, aby tonus odpovídal žádaným alikvotním tonům. Hráč si potřebuje tón před provedením představit intonačně, silově, barevně a pocitově. Cvičení začíná ve střední

poloze v mírné dynamice, mezi sousedními alikvoty oddělovaně, pokračuje v legatu mezi vzdálenějšími alikvoty, rychleji, v rozličných rytmech, silně, slabě, s různými akcenty, zkrátka ve stále složitějších variantách. Je třeba provádět denně, ale nepříliš dlouho, stačí asi dvacet minut.

Druhým parametrem nátisku je odolnost, čili výdrž. Předpoklady jsou do značné míry vrozené, někteří hráči ji ani nemusejí zvláště cvičit. Jiní vytrvalost nátisku trénují velmi dlouho. Faktory, které ovlivňují přirozenou výdrž, nejsou zcela objasněny. Domníváme se, že k nim patří především tloušťka horního rtu a celková fyzická zdatnost hráče.

Učitel může studentovi velmi pomoci, ale není všemocný. Platí – li, že interpretační umění se skládá z 10 procent z přirozeného talentu a z 90 procent z uvědomělého cvičení, je právě nátisk věcí zmíněných deseti přírodních procent. Nicméně v Lafosseho době již nebyli pedagogové zcela bezmocní. Jako neúčinnější se jeví denní cvičení dlouhých tónů, které postihuje střední a vyšší rejstřík nástroje. Dále je účinné cvičení intervalů v legatu, v terciích, kvartách, kvintách. Velmi se osvědčilo též programované přetížení nátisku prostřednictvím záměrného enormního cvičení ve vysoké poloze, bez nasazování jazykem, s nádechy nosem. Tento způsob „výcviku“, je ale riskantní, protože může dojít k profesionální obrně lícního nervu, a tak je zapotřebí postupovat velmi opatrně, trpělivě a dlouhodobě. Někteří francouzští učitelé Lafosseho epochy jsou názoru, že odolnosti nátisku lze dosáhnout jen mnohaletým úsilím. Učiteli nakonec nezbude, než vyzkoušet všechny fungující způsoby.

5.5. Různé artikulace

Artikulace znamená česky výslovnost, oddělování tónů jazykem. Používají se zejména nasazením jazykem na „tá“ a na „dá“. Nejpoužívanější artikulací je détaché (nasazovaně), v notách bez zvláštního označení. Tón začíná nasazením na slabiku „tá“ a ukončuje se uzavřením glottis v krku. Další velmi používanou artikulací je tenuto, česky vydržovaně. Za stálého proudění vzduchu nasazujeme jazykem na „tá“.

Artikulace staccato, které se značí tečkou nad notou, znamená zkrácení noty o polovinu její délky, zbytek hodnoty původní noty se nahradí příslušnou pauzou. Je-li například tečka nad půlovou notou, hrajeme notu čtvrt'ovou, za níž následuje čtvrt'ová pauza. Osminová nota s tečkou nad nebo pod hlavičkou se hraje jako šestnáctka se šestnáctinovou pauzou.

Portamento, česky „neseně“ se ve francouzských artikulacích vyskytuje ve třech druzích. Nejkratší portamento se vyznačuje čárkou a tečkou nad nebo pod notou (podle postavení noty v notové osnově), delší varianta se vyznačuje tečkami nad nebo pod notou, nad kterou je legatový oblouček, a nejdelší varianta se vyznačuje vodorovnou čárkou a tečkou nad notou.

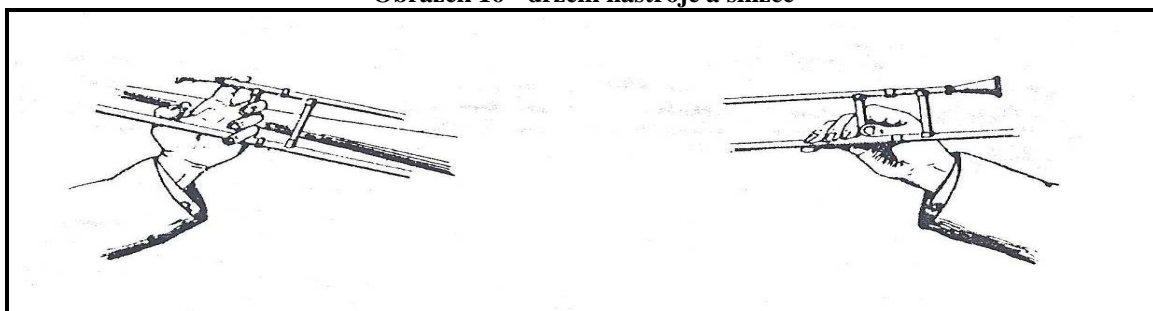
Velkou a samostatnou kapitolou je legato, česky vázaně. Označuje se obloučky nad nebo pod vázanými notami. Artikulované legato se vyznačuje stálým prouděním vzduchu a nasazením každé noty na jemné „dá“. Okamžik nasazení má zabránit vzniku glissanda, které je nutným důsledkem pohybu snížce. Návčik této artikulace vyžaduje o něco více pozornosti, protože student musí koordinovat posun snížce s nasazením jazyka. Neartikulované legato se používá při vazbě tónů v různých alikvotech. Tento způsob hry je popsán shora v odstavci o flexibilitě nátisku.

5.6. Snížcová technika

Kapitola o technice pohybu snížce je závěrečná.

Popis cvičení je vlastně velmi jednoduchý. Základem virtuozy je kupodivu pevné držení nástroje levou rukou. Samotný snížec se ovládá pravou. Snížcovou příčku držíme mezi palcem, ukazováčkem a prsteníčkem, čtvrtý a pátý prst jsou neaktivní (viz obrázek č. 16).

Obrázek 16 - držení nástroje a snížce



Trubice musí být mechanicky bezvadná, čistá, s minimálním množstvím mazadla. Pohyb pravé ruky se vede jen předloktím, má být přesný, lehký (zápěstí ani loket nesmějí být v křeči) a rychlý. Pravidla se musí udržovat přesně v určeném pořadí. Z toho plyne, že první zákův pohyb snížce bude pomalý, co nejlehčí, ale přesný a jednoduchý (tzn., že dosahování polohy se děje pouze jedním pohybem, nelze připustit, aby student doladřoval dodatečnými pohyby. Jak uvádí Lafosse „C'est facile à dire, mais difficile à faire“⁹. Proto

⁹ snadno se řekne, ale těžko se udělá

hráč věnuje pohybu snižce při cvičení nejvyšší pozornost. Nejosvědčenější metodou je nácvik v pomalém tempu. Zrychlujeme jen pozvolna a velmi opatrně i s mezerami (pomlčkami) mezi jednotlivými tóny, abychom stačili přesnost pohybu kontrolovat zrakem. Velmi účinná jsou rytmická cvičení. Vyčleníme krátký úsek obtížného textu a odstraníme původní délky. Poté noty opatříme jednoduchým rytmem, např. první nota bude dlouhá, druhá a třetí krátká, pak dvě první krátké a třetí dlouhá, zařadíme tečkovaný, synkopický rytmus apod.

6. Metodika Denise Wicka

Denis Wick postupuje v začátku své metodiky velmi neobvykle. Na místo toho, aby se věnoval dýchání nebo postoji při hře, jako to bylo u Lafosseho a Ušáka, Wick dává přednost výběru nástroje. Nejdříve radí úplným začátečníkům, kteří by si podle něho neměli kupovat nástroj nový, ale takový, na který již někdo dlouhá léta hrál. Uvádí i dosud neznámou veličinu „dobře zahraný nástroj“ zdůvodňuje to molekulární odlišností nástroje. Podle Wicka je dobré, když mladý uchazeč hraje na nástroj z druhé ruky, na který už hrál nějaký dobrý hráč. K výběru nástroje konkrétně: nástroj nemá mít pomačkaný roztrub neboli korpus, vnitřní snižec, prohlédneme-li ho proti světlu, nesmí nést známky koroze. Radí nám, jak zjistíme, že snižec není pokřivený: jednou rukou uchopíme madlo vnitřního snižce a svisle proti zemi jím pohybujeme a sledujeme přitom, zda vnější snižec zůstává na zemi. Tento trik by měl být proveden ještě dříve než vnitřní snižec poprvé namažeme mazadlem. S mazadlem by se mělo šetřit, u pozounu, který je technicky v pořádku, stačí lehce namazat jen závěrečné rozšíření trubice, tzv. punčošky. Vzhledem k neustálenému českému názvosloví je to ta oblast snižce, na které se hraje sedmá poloha.

Podle Wicka je též důležitý výběr povrchové úpravy. Rozlišuje mezi pokovením (např. postříbřením) a nalakováním. Přednost dává moderním lakům, protože sebejemnější příměs jiného kovu než mosazi zhoršuje akustické vlastnosti nástroje. Podle současných poznatků, kterým Denis Wick dává prostor na svých webových stránkách, nemusí být na závalu ani jiná povrchová úprava kovu například postříbření (viz obrázek č. 17). V poslední době dokonce někteří světoví hráči požadují pozoun bez jakékoli povrchové úpravy. Takové nástroje poznáme podle matného vzhledu (viz obrázek č. 18).

Obrázek 17 - snížcový pozoun ve stříbře



Obrázek 18 - snížcový pozoun bez povrchové úpravy



Pro úplnost musíme dodat, že Wick se v úvodní kapitole zmiňuje též o výběru konkrétní značky nástroje. Tou je anglický výrobce Boosey&Hawkes. Tato firma vznikala sloučením všech malých britských dílen. Jako správný Angličan preferuje Wick nátrubek značky Conn. Autor dokonce jmenuje nejlepší britský mistrovský model-podle něj to je Sovereign. Denis Wick také uvádí, jak by měl vypadat ideální student hry na pozounu. Optimální věk, kdy se s pozounem začíná, je 12 let. Základní požadavky na studenta jsou tyto:

- 1) paže minimálně průměrné délky a delší
- 2) dlouhý horní ret
- 3) pravidelné velké přední zuby s minimálními mezerami

- 4) vysoké horní patro úst
- 5) dostatečná kapacita plic
- 6) citlivý sluch, smysl pro rytmus, cílevědomost.
- 7) starší než 12 let

Velkou pozornost věnuje Wick nátisku. V podstatě opakuje myšlenku svých předchůdců. Nátisk má mít tvar sešklebeného úsměvu, aby svaly, které roztahují, byly v rovnováze se svaly, které stahují. Zvláštním pojmem je hustota svalů. Stažením rtů dosáhneme nejvyšší hustoty, naopak roztažením do úsměvu se hustota rtů sníží na minimum.

6.1. Práce se začátečníkem

Důležitá zmínka je o práci se začátečníkem. Podstatným obdobím ve studiu je jeho prvních šest týdnů. Žák se naučí základním pocitům nátisku. Musí se naučit přikládat nátrubek na ústa vždy ve stejném místě. Nalezení správného umístění nátrubku je intuitivní záležitostí. Žák podvědomě hledá místo na rtech, kde mu to zní nejlépe. Většina žáků nasazuje dvěma třetinami průměru nátrubku na horní ret a jednou třetinou na spodní. Některým však vyhovuje jiné umístění ve svislé ose, nelze jim to vytýkat, pokud je tón dobrý. Důležitým pocitem žesťového hráče je pocit při retním legatu. Každodenním cvičením se pocity při hře obnovují, nátisk se posiluje, nátrubek je přikládán stále na stejné místo. Úplný začátečník může mít denní odchylku v posazení nátrubku až 1/8 palce¹⁰ tj. cca 3 mm. Proto je nezbytný pečlivý dohled učitele. Problémem začínajících hráčů bývá také nadměrný tlak na rty, většinou na levou stranu. Každý hráč musí na nátisk do jisté míry trochu tlačit, a to tím více, čím je nátisk unavenější. Pravidlem je, že začátečník tlačí více, než by musel. Čím je svalstvo vyvinutější, odolnější, tím je potřeba tlak menší. Přílišné tlačení na dobře vyvinuté rty je tedy zlovyk. Hráč si tím způsobuje nadměrný otok rtů.

6.2. Práce se snížcem

Celý nástroj se drží pouze levou rukou, pravá přidržuje snížcovou příčku. Pohyb pravé ruky má být rychlý, ale jemný a přesný. Wick je rozhodně proti trhání snížce, zatímco Ušák zatrhávaný pohyb doporučuje. Podle Wicka snížcovou příčku držíme palcem a ukazováčkem, kdežto u Ušáka a Lafosseho spolupracuje ještě prostředníček. Abychom

¹⁰ měrná jednotka jeden inch – česky palec je 2,54 cm

porozuměli Wickovu popisu snížcové techniky, musíme si uvědomit, že nástroje anglické výroby v té době měly okraj roztrubu mezi třetí a čtvrtou snížcovou polohou.

6.3. Rozehrávání

V tomto bodě Denis Wick přirovnává pozounistu ke sportovci. Hráč nemůže jednoduše rozbalit nástroj a začít hrát od vysokých tónů, aby se hned ujistil, že je jich stále schopen. Při rozehrávání hraje velkou roli hra pouze na nátrubek tzv. „bzučení“. U Wicka má zřejmě hraní na nátrubek samotný významnější roli než u jiných autorů. Jako učitel se mu stávalo, že žák nedovedl na nátrubek reprodukovat melodii, kterou hrál předtím na nástroj. Znamená to, že ji nesprávně intonoval. Tón vyluzovaný nástrojem byl pak špatné kvality, „kiksál“ a byl plný různých jiných pazvuků. Podle Wicka má hraní na samotný nátrubek význam i jako intonační cvičení. Autor si je vědom, že hráči při tom chybí odpor nástroje, a proto doporučuje, aby si malíčkem zčásti zmenšoval spodní otvor nátrubku. Podle mého názoru ale není rozehrávání na nátrubek v popisovaném rozsahu nutné. Wickovi se osvědčilo rozehrávání pomocí rozložených akordů, nebo izolovaných tónů ráno následující po dni, který byl nátiskově vyčerpávající.

6.4. Dýchání

Dýchání má v podstatě dvě fáze: nádech a výdech. Nádech má být hluboký a Wick ho přirovnává k naplňování džbánu mlékem. Nadechujeme se odspoda plic a bránice se vyklenuje směrem dolů. Jedině tímto způsobem využijeme celou kapacitu plic. Při výdechu je u hry na pozoun velice důležitý tlak, který vědomě vyvíjíme na břišní svaly. Vytváříme tzv. dechový sloupec, který je poté usměrňován hlasivkovou štěrbinou.

Při hře forte je hlasivková štěrbinu otevřena. Uniká jí velké množství vzduchu, jako bychom vyslovovali hlásku „há“. Při hře v pianu uniká přes štěrbinu menší množství vzduchu, jako kdybychom vyslovovali „chá“.

Hlasivková štěrbinu má rozhodující význam při ukončování každého jednotlivého tónu.

Někteří žáci mají ve zvyku každý tón ukončit jazykem, tento způsob je však přinejmenším nevkusný. Takovému studentovi lze doporučit, aby vyslovil hlásku „á“ a pozoroval, jak končí. Tím způsobem by měl být ukončen každý jednotlivý tón. Tento způsob se neuplatňuje pouze v legatu, portamentu a v tenutu, když vzduch neustále proudí.

6.5. Hra nasazovaně

Wick se ve své metodice nijak významně nevěnuje hře nasazovaně. Pouze se zde uvádí, že nasazovaný tón začíná dotekem jazyka nad horními zuby. Český vyslovovaná slabika „tá“ přesně odpovídá Wickovu popisu, v angličtině však neexistuje, o to máme situaci lehčí. Chybou by bylo nasazovat jazykem na horní ret, nebo mezi rty. Tomuto nasazení Wick výslovně říká explozivní. Poloha jazyka při nasazování se samozřejmě mění s výškou tónu. Při vysokých tónech nasazujeme jazyk vysoko na horní patro, ve spodním rejstříku se jazyk nachází téměř mezi zuby.

Praktická část

Praktická část práce se zabývá analýzou předchozích metodik a tím vytváří dobré teoretické východisko pro část případových studií.

Případová studie je podle wikipedie: též kazuistika (anglicky case study) je jednou z metod kvalitativního výzkumu. Stručně bývá charakterizována jako detailní studium jednoho, či malého počtu případů za účelem aplikace získaných poznatků při porozumění případům obdobným.

7. Analýza a výběr metodik pro praktické použití

7.1. Labor omnia vincit

Práce vše překoná, tvrdí latinské úsloví uvedené v nadpisu, ale přímo i nepřímo to říká i dílo všech tří uvedených autorů.

„Učitel by měl usilovat, aby jeho žák byl na konci studia lepší, než je on sám“ (prof. Miloslav Hejda, Ušákův žák, člen orchestru České filharmonie, vyučující na Pražské konzervatoři a Akademii múzických umění v Praze)“.

„ Il ne suffit pas être le meilleur, il faut être le meilleur de meilleurs.“¹¹

„(Jacques Toulon, člen Orchestre de Paris, pedagog na École Normale de Musique de Paris Alfred Cortot, žák André Laffosseho)“.

Všichni tři autoři se dále shodují na způsobu cvičení snížcové techniky. Rozdílné jsou pouze názvy, zatímco Ušák nazývá tato cvičení tetrachordy (kapitola 4.1), Lafosse mluví o rytmizaci [2]. Wick celkově snížcové technice věnuje málo prostoru, zvláštností je, že hráč má držet snížec mezi palcem a ukazováčkem [3].

7.2. Srovnávací analýza metodik

Lafosse popisuje skutečnost jakou kolem sebe slyší a hovoří o letitých zkušenostech, Wick čerpá hlavně a jen ze své letité hráčské praxe, kdežto Ušák se snaží vytvořit novou skutečnost. Jeho cílem je odlišit se od minulosti. V mnoha případech jsme mu za to dodnes vděční, vždyť je přece autorem českého odborného názvosloví v pozounové literatuře. Jeho

¹¹ Nestačí být nejlepší, musíš být nejlepší z nejlepších – francouzské úsloví.

vyučování melodických ozdob studentům nemůže přinést užitek. Pokud dodržují jeho pokyny, například o rozladování snižce a doladování nátiskem, nebo o tom, že se ozdoby hrají hned na poprvé ve výsledném tempu, nebudou je studenti nikdy pořádně umět.

Podotýkám že češi například překládají způsob hry staccato jako „krátce“. Italský význam tohoto slova je ovšem „odrážene“, tedy s výrazem „krátce“ nemá nic společného. Pokud chce Evropan hrát krátce vyjadří to v notovém zápisu slůvkem „secco“, tedy doslova česky „suše“.

Pamětníci sice říkají, že Ušák všechny novoty, o kterých psal v metodice, dokázal bezvadně zahrát, ale nezbývá než se domnívat, že byl jediným na světě, komu tyto způsoby fungovaly. Možná kdyby po sobě zanechal jedinou nahrávku svého umění, abychom pochopili, co svými slovy myslel, byli bychom moudřejší. To se týká rovněž jeho teorie umělých tónů. Je sice pravdou, že takové tóny se po delším cvičení skutečně ozvou, ale jejich kvalita je v každém případě nedostatečná. Výrobce nástrojů dokonce usiluje o to, aby výskyt těchto tónů potlačil. Zvláštní pozornost je potřeba věnovat odlišné teorii o pozounovém legatu. Zatímco Lafosse neviděl v nácviu žádný problém, je třeba se naučit vyslovovat tóny na „dá“, Ušák proti tomuto způsobu kategoricky protestuje a dokonce se na adresu francouzské školy dopouští vulgárních výrazů. Prakticky si je nutno uvědomit, že způsob tvoření legata na pozounu si Lafosse nevymyslel (na rozdíl od Ušáka) jen popsal existující skutečnost. Je vhodné upozornit na to, že Ušák si ve své době mohl poslechnout například autorskou nahrávku amerického vojenského pozounisty Arthura Pryora (viz obrázek č. 19 a 20), který zásadně užívá artikulovaného legata. Bohužel americký styl, který k nám v podobě swingu přišel v 30. letech dvacátého století, je pro Ušáka též krajně nežádoucí. Stylová nahrávka amerického bandu je v příloze této práce.

Obrázek 19 - CD booklet sólista Arthur Prior

Seth B. Winner (Brooklyn, NY): Recording and sound restoration engineer with Rodgers and Hammerstein Division, NY Public Library at Lincoln Center, NYC; sound restoration engineer with many CD production companies.

BIBLIOGRAPHY (Fred Williams)
Bridges, Glenn D. *Pioneers in Brass*. Sherwood Publications, Detroit, MI, 1965.
Charosh, Paul. *Berliner Gramophone Records, American Issues 1892-1900*. Greenwood Press, Westport, CT, 1995.
Fagan, Ted & Moran, William R. *The Encyclopedic Discography of Victor Recordings*. Greenwood Press, Westport, CT., 1983.
Fagan, Ted & Moran, William R. *The Encyclopedic Discography of Victor Recordings, Matrix Series 1 through 4999*. Greenwood Press, Westport, CT, 1986.
Rehng, William. *The Heritage Encyclopedia of Band Music: Composers and Their Music, Volume 2, C-Z*. Edited by Paul F. Bierley, Integrity Press, Westerville, OH, 1991.
Schwartz, H. W. *Bands in America*. Doubleday, Garden City, NY, 1957.
Smart, James R. *The Sousa Band. A Discography*. Music Division, Reference Dept., Library of Congress, U. S. Government Printing Office, Washington, DC, 1970.

Recordings Producer: Frederick P. Williams
Transfer Engineer: Seth B. Winner
Folder Design: Peter Christ
Photographs provided by Paul Bierley, James A. Erdman II, William G. Prayn, & Frederick P. Williams.

"The Arthur Pryor Trombone Recordings: A Complete Discography of Solos, Duets, Quartets, and Sextets" is available free from Crystal Records. Send for free catalog, specializing brass and woodwind solo and ensemble.
Crystal Records Inc., 28818 NE Hancock Rd, Camas, WA 98607; fax 360-834-9680
© 1997, Crystal Records Inc.

Engineer's Note:
The production of this compact disc utilizes the latest in digital restoration techniques available. The original shellac discs were cleaned on the Keith Monks record cleaning machine. They were then dubbed, using an array of various-sized styli with a pair of Marantz Model 1 ("Consolette") pre-amps to digital tape. The tape was then processed utilizing the CEDAR-2 phase-corrector, de-click, de-crackle, and HISS-2 modules. The final assembly and digital de-clicking to remove any residual noises was done with the SADIE Digital Editor.

Every effort has been made to retain the original characteristics of the recordings present. However, due to the age and condition of some of the sides presented, a certain amount of surface noise and wear are present. To eliminate these problems would have resulted in a recording that would not have been representative of a true restoration of this material.

No apologies are to be made concerning track No. 22. All that was available to work with was an issued and test pressing. Because of severe wear in both copies, sections of each were intercut and then digital de-ticked. This process took almost 2 hours, for a side that lasts barely 3 .minutes!!

The surface noise at the start of track 12 is due to faulty metal part processing. The "knocks" in tracks 12 and 20 were due to problems in the recording studio, and not a result of the digital restoration.

—Seth B. Winner, May 10, 1997



ARTHUR PRYOR
TROMBONE SOLOIST
of the Sousa Band



Obrázek 20 - CD Arthur Pryor, seznam skladeb

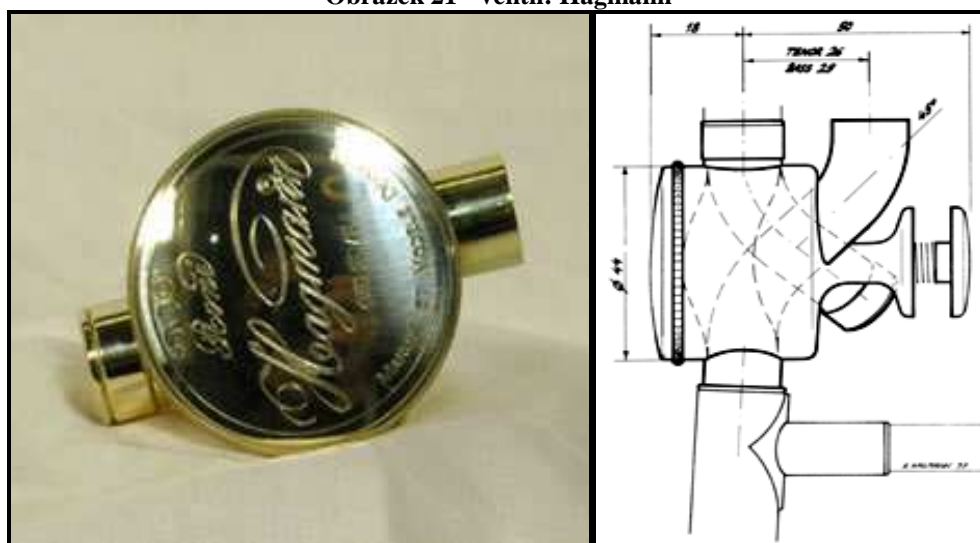
ARTHUR PRYOR, Trombone Soloist	
1. Blue Bells of Scotland (traditional—arr. Pryor) w/Sousa's Band (announced) (2:53) 10" Victor Monarch #3251, Key of F, 76.60 rpm (3251-1); Recorded April 15, 1901	14. One Sweetly Solemn Thought (Ambrose) w/Pryor's Band (3:10); 10" Victor #4188, Key of Eb, 77.32 rpm (B-1997-2); Recorded December 3, 1904
2. Intermezzo—Forever (Pryor) w/Sousa's Band (announced) (2:40) 10" Victor Monarch #3253, Key of Eb, 80.14 rpm (3253-2); Recorded April 5, 1901	15. Congo Love Song from "Nancy Brown" (Johnson) w/Sousa's Band (2:22); 10" Victor #2346, Key of f/Ab, 78.26 rpm (B-359-1); Recorded August 28, 1903
3. We Won't Go Home Until Morning (Clifton—folk song) Unaccompanied (announced) (2:32), 10" Monarch #4018, Key of F, 71.37 rpm (4018-1); Recorded June 3, 1901	16. Non e Ver (Matte) w/Pryor's Orchestra (2:47); 10" Special Pressing (Victor #4281), Key of Eb, 77.32 rpm (B-2330-2); Recorded February 24, 1905
4. Stay In your Own Back Yard (Udall) w/Sousa's Band (2:50) 10" Victor #1551, Key of Db, 78.26 rpm (1551-1); Recorded August 12, 1902	17. Love Thoughts Waltz (Pryor) w/Sousa's Band (3:16) 12" Victor #31108, Key of Bb, 76.60 rpm (C-357-2); Recorded August 28, 1903
5. Parisian Melodies (arr. Pryor) w/Piano (2:35) 10" Victor #3410, Key of Db, 79.90 rpm (3410-1); Recorded May 28, 1901	18. The Low Back'd Car (Lover) w/Pryor's Orchestra (2:05); 10" Victor #4680, Key of F, 78.26 rpm (B-2944-2); Recorded December 12, 1905
6. Message of the Violet from "Prince of Pilsen" (Luders) w/Sousa's Band (2:26) 10" Victor #2437, Key of Ab, 74.35 rpm (B-313-1); Recorded August 8, 1903	19. Navajo (Van Alstyne) w/Pryor's Orchestra (2:39) 10" Victor #2644, Key of Bb, 79.20 rpm (B-960-2); Recorded January 21, 1904
7. Little Nell (Pryor) w/Sousa's Band (2:37); 10" Gramophone Concert #V.M. 7201 (Victor #330), Key of Bb, 75.13 rpm (330-1); Recorded January 8, 1902	20. Dearie from "Sergeant Brue" (Kummer) w/Pryor's Orchestra (2:16); 10" Victor #4582, Key of Ab, 78.26 rpm (B-2948-3); Recorded December 13, 1905
8. Cujus Animam from "Stabat Mater" (Rossini) w/Sousa's Band (3:26) 12" Victor #31106, Key of F, 76.93 rpm (C-358-1); Recorded August 28, 1903	21. Celeste Aida from "Aida" (Verdi) w/Pryor's Orchestra (3:02); 12" Special Pressing (Victor #31487), Key of Bb, 79.49 rpm (C-2951-2); Recorded Dec. 14, 1905
9. My Old Kentucky Home (Foster) w/ Piano (2:49) 10" Victor #2522, Key of Ab, 76.30 rpm (B-371-1); Recorded August 31, 1903	22. Come Down from the Big Fig Tree (Morse) w/Orchestra (2:54) 10" Victor #2735, Key of G, 74.74 rpm (B-1119-1); Recorded March 16, 1904
10. The Patriot—Polka (Pryor) w/Sousa's Band (2:40); 10" Special Pressing (Victor #2498), Key of Bb, 74.58 rpm (B-348-1); Recorded August 26, 1903	23. Oh, Dry Those Tears (Del Riego) w/Pryor's Band (3:20); 10" Victor #16800-B, Key of Bb, 75.13 rpm (B-4795-1); Recorded September 11, 1907
11. Inflammatus from "Stabat Mater" (Rossini) w/Pryor's Band (2:48) 10" Victor #2653, Key of Bb, 79.04 rpm (B-1087-3); Recorded March 4, 1904	24. Pagliacci Selection (Leoncavallo) w/Pryor's Band (3:36); 12" Victor #31799, Key of Eb, 74.58 rpm (C-9475-1); Recorded September 21, 1910
12. Love's Enchantment (Pryor) w/Sousa's Band (3:37); 12" Special Pressing (Victor #31107), Key of F, 76.93 rpm (C-315-1); Recorded August 27, 1903	25. Love Me and the World is Mine (Ball) w/Pryor's Band (2:39) 10" Victor #5309, Key of Db, 78.26 rpm (B-4796-1); Recorded Sept. 11, 1907
13. The Holy City (Adams) w/Pryor's Orchestra (2:47); 10" Victor #4357, Key of Bb, 77.32 rpm (B-1989-2); Recorded December 1, 1904	26. Polka Fantastic (Pryor) w/Pryor's Band (2:35); 10" Victor #5804, Key of Bb minor/Bb, 79.20 to 74.19 rpm (B-10044-2); Recorded March 13, 1911
	TOTAL TIME — 74:27 © 1997, Crystal Records Inc.

Ušák ve svém díle přirovnává hru na pozoun ke hře na jiné nástroje [1]. Proti tomu není námitek. Přinejmenším nevkusné však je, když při tom některé nástroje zavrhuje. Jedná se konkrétně o saxofon, který prý svou nedokonalost dokazuje tím, že má malý rozsah, a proto se musí vyrábět ve čtyřech velikostech. Zapomíná, že pozoun má také čtyři velikosti. V předchozích dvou větách však zřejmě nejde o výsledek Ušákovy

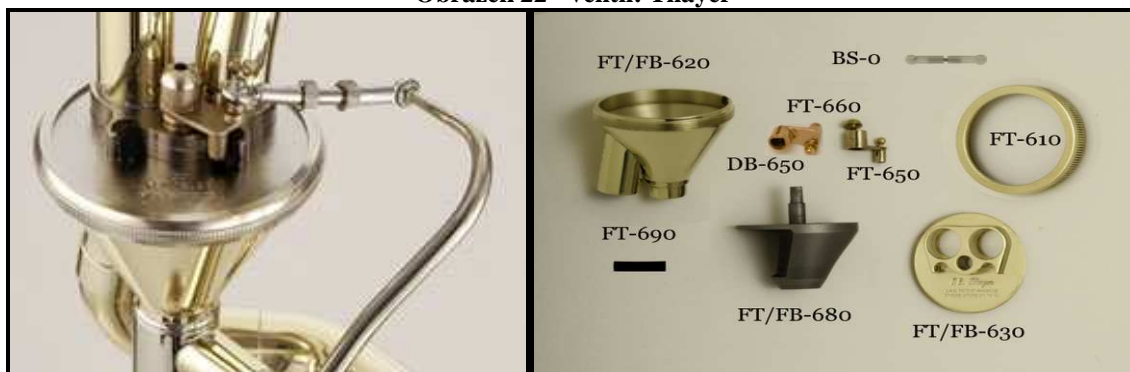
nedovzdělanosti, nebo netolerance, ale o povinnou úlitbu tehdejšímu oficiálnímu názoru, který vše americké, nebo zdánlivě americké zavrhoval jako buržoazní přežitek.

Když odhlédneme od těchto rozporuplných odstavců a špatné redakce díla, můžeme připustit, že Ušákova práce se může stát i v dnešní době cennou pomůckou pro učitele pozounu. Horší je, že dílo jmenovaného autora bylo v minulém půlstoletí jediným přípustným názorem pro hru na pozoun. Kdyby čeští pozounisté nevyvinuli soukromou aktivitu, zůstali by stát na místě možná až dosud. Lafosseho dílo zůstává otevřené, přístupné celému světu [2]. Je možné a nutné jej doplňovat o nové skutečnosti, ale ne je měnit nebo předělávat. Dnešnímu pozounistovi tam určitě chybí konkrétní kapitoly o nátrubcích, postavení nátrubku na rtech a o bočním tlaku. Dnes nutno doplnit také stať o části chrupu, psychických problémech pozounisty atd. Kdyby dnes Lafosse žil, určitě by opustil svůj negativní postoj ke kvartové záklopce. V jeho době totiž nemohla být z konstrukčních důvodů tak kvalitní, aby nahradila mezeru v rozsahu nástroje ve spodním rejstříku v intervalu zvětšené kvarty. Slavný učitel by si určitě dobře porozuměl s konstruktéry Hagmannem (viz obrázek č. 21) nebo Thailerem (viz obrázek č. 22).

Obrázek 21 - ventil: Hagmann



Obrázek 22 - ventil: Thayer



Moderní metodiku hry na pozoun si nedovedeme dnes představit bez díla amerického hráče na lesní roh Philipa Farkase - *The Art of French Horn Playing* (Published May 1st 1995 by Suzuki Method International), které k nám přišlo v nelegálních kopiích v sedmdesátých letech minulého století. Přímým Lafosseho pedagogickým pokračovatelem je Denis Wick, který je dodnes čestným členem Royal Academy of Music¹² v Londýně. Jeho metodika, o které jsme hovořili v kapitole č. 6 je výtvozem živým, plným hráčských zkušeností, praktických návodů i k jednoduchým tématům. Například k výběru nástroje pro začátečníka, čištění, mazání apod. Denis Wick vlastní i internetové stránky, které v nesčetných aktualizacích přinášejí nejnovější metodické zkušenosti [3].

Metodické srovnání podle:

- 1) držení nástroje a postoje
- 2) dýchání
- 3) nátisku
- 4) legata
- 5) techniky ruky

Ušák:

1) Zastává názor, že se má hrát vždy ve stoje jak při sólovém tak orchestrálním hraní což je dnes v orchestru celkem nemožné. Postoj při hře: „držeti hlavu zpříma váha těla spočine na levé noze, tak aby pravá strana byla zcela volná. Zkrátka spojití eleganci s vhodností.“

2) Ušák popisuje břišní dýchání jako nevhodné, protože tím pádem v plicích není dostatečná zásoba vzduchu a je zde možnost onemocnění např. kýlou. Dýchání do plic zároveň předchází přílišné tělesné námaze.

¹² Královská akademie hudby.

3) Pevnosti a odolnosti nátisku se obvykle dosahuje hraním dlouhých tónů. Zpočátku se ovšem veškeré cvičení odehrává v krátkých pětiminutových periodách s přestávkami v průběhu celého dne.

4) Legatu věnuje Ušák velkou část své metodiky. Rozděluje ho na tři druhy. Retní, snižcové a smíšené. Za nejtěžší se považuje snižcové, kde je nutno se naučit při pohybu snižce zároveň nepřerušit tok dechu a vyslovovat „tí-í“ aby nedocházelo ke slyšitelnému glissu. Tento typ legata je mezi pozounisty velmi uznáván a je velmi těžké se tomuto druhu naučit kvalitně.

5) Technice ruky věnuje Ušák velmi velkou pozornost. Ve své metodice má přesně rozkresleny základní polohy a má zde i graficky zakreslené polohy vedlejší a nejefektivnější sledy poloh pro sekvence ve vyšších polohách. Pro zdokonalení snižcové techniky zde uvádí své tetrachordy.

Lafosse:

1) Základem virtuzity je kupodivu pevné držení nástroje levou rukou. Samotný snižec se ovládá pravou. Snižcovou příčku držíme mezi palcem, ukazováčkem a prsteníčkem, čtvrtý a pátý prst jsou neaktivní.

2) Rozlišuje tři typy dýchání. Klíčkové, hrudní a břišní. U muže bývá břišní dýchání nejproduktivnější. U žen bývá nejvýznamnější dýchání hrudní, protože v břišní dutině ženy je méně místa než u muže. Při hře na pozoun používáme dýchání do všech tří částí plic. Jednoduchým návodem je pustit dech nejdřív do břicha, pak do hrudníku, samočinně se tím spustí i horní dýchání. Při výdechu vytvoříme tzv. vzduchový sloupec. Pevně sevřeme břišní svaly a vši silou vzduch vypudíme ven. Tento postup se dá přirovnat ke sfouknutí svíčky, foukání do záclon, nafukování balónku atd.

3) Popisuje nátisk a kvalitu tónu jako velmi důležitou věc, která se musí pravidelně udržovat a formovat. Používá k tomu mnoha cvičení, která jsou uvědomělá, pravidelná a určených k řešení jednotlivých hráčských potíží.

4) Lafosse používá artikulované legato, které se vyznačuje stálým prouděním vzduchu a nasazením každé noty na jemné „dá“. Okamžik nasazení má zabránit vzniku glissanda, které je nutným důsledkem pohybu snižce. Návčik této artikulace vyžaduje o něco více pozornosti, protože student musí koordinovat posun snižce s nasazením jazyka.

5) Zde je popisováno zejména jakým způsobem se má udržovat nástroj, aby se docílilo velmi jemného chodu snižce. Pohyb snižce při nácviu techniky doporučuje jako pomalý, co nejlehčí, ale přesný a jednoduchý. Lafosse má v podstatě pro toto podobný doporučující postup jako Ušák. Mluví o pomalém tempu, které se postupně zrychluje až do dokonalosti.

Wick:

1) Postoj a držení nástroje nějak zvlášť ve své metodice neřeší. Poznává pouze, že pozoun se obvykle drží v úhlu asi 60 stupňů ke svislici. Levá ruka musí nést veškerou váhu nástroje. Pro začátečníka téměř nemožné, zastává názor nataženého ukazováčku levé ruky, který tlačí proti nátrubku a tím zlepšuje stabilitu a vyváženost nástroje.

2) Nádech má být hluboký a Wick ho přirovnává k naplňování džbánu mlékem. Nadechujeme se odspodu plic a bránice se vyklenuje směrem dolů. Jedině tímto způsobem využijeme celou kapacitu plic. Při výdechu je u hry na pozoun velice důležitý tlak, který vědomě vyvíjíme na břišní svaly.

3) Wick popisuje nátisk a jeho funkčnost velmi podrobně od nastavení rtů po vysunutí čelisti či jemné pohyby svalstva, usazení nátrubku na rty, přiměřený tlak na rty, sešpulení rtů aj. Doporučuje zejména trpělivé cvičení pomalých, jemných legat a akordových rozkladů od pedálových tónů po tóny o čtyři oktávy výše.

4) Podle Wicka má pozoun nekonečné možnosti hry legato. Ve své metodice popisuje velmi podrobně jak legato dechové (viz Ušák) tak artikulační (viz Lafosse). Dechové legato popisuje jako velmi obtížné, ale spíše rozebírá situace, kde a kdy by měl jaký typ legata být použit.

5) Oproti Ušákovi a Lafossovi doporučuje držení snižce pouze ukazováčkem a palcem. V rozporu je ještě s Ušákovou metodou zatrhávaného snižce, kdy doporučuje pouze plynulý pohyb. Pro nácviu techniky uvádí taktéž metodu malých úseků v pomalém tempu, které se postupně zvyšuje až po vyřešení problému.

Vlastní poznatky:

1) V mé praxi se mi osvědčil postoj ve stoje s mírným rozkročením a pevnou stabilitou na obou chodidlech. Ruce mírně od těla a nástroj v úhlu cca 60 stupňů jak popisuje Wick. Velmi praktický je také Wickův poznatek s nataženým levým ukazováčkem proti nátrubku. Držení snižce pravou rukou se nejvíce osvědčilo dle Ušáka, kdy držíme příčku snižce pouze ukazováčkem a palcem pravé ruky a zbytek prstů je volný, což je velmi praktické při

technice házeným snížcem, protože zápěstí je uvolněnější, než kdybychom příčku drželi třemi prsty.

2) Dýchání je při hře na jakýkoliv žesťový nástroj jednou z nejdůležitějších věcí. V tomto se plně ztotožňuji s pány Lafossem a Wickem, kdy je nejdůležitější pro potřebu dnešního stylu hraní na pozoun umět používat maximální kapacitu břišního dýchání s patřičným tlakem v dechovém sloupci. Toto je velmi těžká a složitá fáze vývoje pozounisty a je potřeba ji věnovat velkou pozornost v celém průběhu profesního růstu hráče.

3) Ve věcech kolem nátisku se shodují především s Wickem, který detailně popisuje vše kolem nasazení nátrubku na rty převážně 2/3 na horní ret a 1/3 na spodní. Tímto způsobem hraje dnes většina nejlepších pozounistů, ale jsou i případy kde to takto není a přitom se dosahuje velmi kvalitních výkonů. Tohle potvrzuje pravidlo, že každý člověk je originál. Pro formování a udržení dobrého nátisku je podle mě velmi důležité umět si rozvrhnout tzv. denní pracovní systém. Je velmi důležité vědět kdy je pro daného jedince nejlepší hodina pro rozehrávání, pro cvičení etud, přednesů, nátiskových cvičení, vydržovaných tónů, stupnic a všeho ostatního podle toho, jak má tyto postřehy na sobě vypořádané a podle toho se věnovat maximálně svému nástroji.

4) Přikláním se k názoru, že legato je ve hře na pozoun jedna z nejtěžších věcí. Studoval jsem především legato podle Ušáka a domnívám se, že je stále nejrespektovanější, i když je označováno za velmi obtížně zvládnutelné. Při výuce preferuji legato dechové pouze u studentů, kteří projeví vážný zájem se ho naučit jinak praktikují legato artikulační, protože v dnešní době jsou obě dávána na stejnou kvalitativní úroveň a v podstatě jen málo pozounistů má schopnost rozlišit pouhým poslechem jaký typ legato byl užit.

5) Pro kvalitní techniku ruky se mi nejvíce osvědčilo držet snížec pouze ukazováčkem a palcem jak popisuje Wick, protože v těchto dvou prstech je větší cit jako při psaní a je i volnější zápěstí pro potřebu házeného snížce v technických pasážích. Zatím asi nikdo neobjevil lepší a propracovanější systém nácvičky rychlých částí, než uvádí zmiňovaní autoři, problémová místa rozdělit na malé úseky a hrát je zprvu velmi pomalu a postupně přidávat na tempu až do úplné dokonalosti.

Případová studie

8. Úvod do případových studií

Ve všech případových studiích vycházím ze své dvanáctileté praxe v ZUŠ na sídlišti Vltava v Českých Budějovicích a patnáctileté pedagogické činnosti na Konzervatoři také v Českých Budějovicích.

Jako první krok v přípravě případových studií bylo nutné vytipování vhodných respondentů pro tuto ověřovací výzkumnou sondu. Pro případové studie byli vybráni žáci, které jsem delší dobu znal, kteří začali studovat ZUŠ buď přímo u mne, nebo u mých kolegů a dál pokračují na konzervatoři, nebo ji již absolvovali. Někteří dnes studují dál na umělecké vysoké škole a mnozí se sami věnují pedagogické i umělecké práci.

Na základě analýzy prostudovaných metodik, praktických zkušeností a fyziologických, talentových i intelektuálních předpokladů studentů jsem dále navrhnul zejména individuálně, co nejefektivnější metodiku zvláště pro každého studenta. Protože psychika hraje ve výkonu hráče významnou roli, uvádím vždy i osobní poměry studenta. Případové studie jsou anonymní a osobní záležitosti nikde nezacházejí do detailů. Osobní studijní plány zahrnovaly i moje zkušenosti z dosavadního ověřování prvků výše zmíněných metodik Ušáka, Lafosseho a Wicka, zastoupených u každého sledovaného případu v různé míře. Případové studie tak shrnují ověřování efektivního působení různých metodických postupů v konkrétních situacích a jejich a jejich následná analýza mne inspirovala ke stanovení zásad, kterými se nyní řídí má hudební pedagogická práce na konzervatoři i v ZUŠ.

8.1. Případová studie - Lenka

Lenka začala docházet na lekce ve věku pěti let. Žila (žije) s maminkou, učitelkou základní školy, již manžel opustil pro jinou ženu.

Lenka vyrůstala s o tři roky mladší sestrou. Na základní škole měla vždy velmi dobrý prospěch, později ji zajímala kromě hudební výchovy též matematika a cizí jazyky. Vždycky velmi ráda četla. V kolektivu byla spíše nenápadná, držela se stranou a sama se zbytečně nevměšovala do záležitostí druhých, ale na druhou stranu se na ni spolužáci obraceli při řešení některých sporů i problémů.

U mne začínala ještě v předškolním věku hrou na tzv. přípravný nástroj. Za takový se považovala zobcová flétna, zvláště pro ty žáky, kteří se v později chtěli věnovat hře na jiný dechový nástroj. Pro zobcovou flétnu máme velmi dobře zpracovanou metodiku i praktickou školu od prof. Ladislava Daniela (vydavatelství PANTON 1994). Zobcová flétna tudíž velmi dobře rozvíjí dechové předpoklady studenta.

Řada rodičů, zejména těch hudebně vzdělanějších, byla však jiného názoru. Prvním nástrojem pro ně byl zejména klavír (kvůli rozvíjení harmonického myšlení), housle (pro rozvoj správné intonace) a sólový nebo sborový zpěv. Někteří žáci, zvláště ti fyzicky vyspělí, mohli na zvolený nástroj začít hrát hned v šesti letech. V případě budoucích pozounistů a pozounistek to však nebylo možné nikdy, protože se muselo počkat na zvýšení kapacity plic, růst rukou a někdy i ustálení vývoje druhého chrupu. Lenka začala hrát na pozoun ve svých dvanácti letech, tak jak to doporučuje např. Denis Wick [3]. Výhodné je, že v tomto věku už je člověk relativně rozumný a lze na něj uplatnit Wickovy požadavky, které již předpokládají jistou vyspělost žáka. Uvažoval jsem nejprve o tom, že bych dal Lence menší druh nástroje, např. altový pozoun, ale nakonec jsem dospěl k názoru, že technické ovládnutí altového pozounu je ještě těžší, než u nejčastěji používaného tenorového pozounu. Vzdálenosti mezi snížcovými polohami jsou tam totiž kratší, takže při možné nepřesnosti výsunu jsou intonační důsledky patrnější. Považoval jsem ale za vhodné Lenku zasvětit též do hry na velmi populární nástroj v lidové hudbě baskřídlovku, která se v notaci in C i notaci in B používá velmi hojně jak v malých, tak i velkých dechových orchestrech. Baskřídlovka je též snáze technicky ovladatelná než pozoun, a tak žákovi přinese dříve estetické uspokojení. Denis Wick ji ve své metodice doporučuje [3]. Tento nástroj dovolí žákovi už v první hodině zahrát jednoduchou písničku. U pozounu totiž dosáhneme podobného výsledku až za několik týdnů.

Právě tento fakt je pro žáka velkou zkouškou trpělivosti. Je nutné použít všech dostupných prostředků pro všestrannou motivaci a po prvních úspěších věnovat pozornost také pochvale.

Podle Nelešovské [4], žák nepřijímá pochvalu jen jako pouhé konstatování určité skutečnosti, ale vidí za ní také určité vyjádření osobního vztahu k sobě.

Žák musí při hře na pozoun nejdříve docílit toho, aby pohyb snížcem byl přesný, rychlý a lehký, protože jinak bude hrát falešně a výsledný efekt bude neuspokojivý. Lenka však při své vrozené cílevědomosti toto období překonala rychle a dobře. A tak jsme se brzy

mohli věnovat zajímavějším úkolům, než je cvičení dlouhých tónů na vedlejších polohách podle Ušáka [1]. Velkým problémem pro Lenku bylo dosažení kvalitního retního legata, a to i v jednoduchých spojích, např. v rozmezí čisté kvarty.

Když vyloučím viditelné nátiskové chyby, další příčina nátiskových obtíží bývá zpravidla v kvalitě dechu. Lenka měla dlouhodobý problém se získáváním dechu. Později jsem zjistil, že tento problém přenáší i do špatné reprodukce rytmu. Dlouhou dobu, asi dva roky, jsme se věnovali dechovým cvičením. Postupoval jsem přitom také podle Wicka [3], který doporučuje metodu klidného, ale prohloubeného nadechování a vydechování při chůzi. Žák si počítá počet kroků na nádech, počet kroků na výdechu. Například nádech 4 kroky, výdech 2 kroky, nádech 6 kroků, výdech 3 kroky, apod.

Zde musím definitivně zavrhnout Ušákovo přesvědčení, že dýchání se odehrává v hrudní části plic. Část břišní, čili abdominální, má podle něj zůstat úplně klidná, aby se zabránilo pohybu bránice (viz. kapitola 4.3), tak aby nenarušovala správnou funkci vnitřních orgánů. Žena má sice od přírody dispozice k hrudnímu dýchání, ale je potřeba si uvědomit, že nejméně polovina kapacity plic tkví v břiše. Bránice je tenká svalová blána z hladkého svalstva, která má za úkol zabránit poranění břišních orgánů. Při srdečném smíchu, zvracení nebo porodu je zapojena vždy. Jsem toho názoru, že není důvod, aby nemohla pracovat i při hlubokém dýchání. Dýchání je totiž zcela fyziologický proces, který v žádném případě nemůže ohrozit lidský život.

Během Lenčiny puberty vyvstal další těžký problém, který se podařilo vyřešit až na konzervatoři. Spočíval v obtížné reprodukci složitějších rytmů a udržení tempa. Taková obtíž je u většiny žáků neobvyklá. Dá se říci, že s udržením tempa nemá potíže ani hudebně nenadaný jedinec.

Vyzkoušel jsem všechny možné známé metody, ale ani ty nejúčinnější nezabraly spolehlivě. V některých obdobích se vyskytly potíže menší, v jiných větší, ale podstata přetrvávala. Radil jsem se o tom i s psycholožkou MUDr. Zdeňkou Brujovou, ale ani ta pro mě neměla uspokojivější odpověď, než že problém dříve či později sám odezní. Bez dalšího vysvětlování mi doporučila studium psychiatrické literatury.

Paní doktorka mne zřejmě upozornila na obtíž, která souvisí s dospíváním ženy. Situace se skutečně změnila ze dne na den, a to se začátkem Lenčina dospívání. Třetím, ale již daleko snáze překonatelným problémem byly obtíže v ozvu vysokých tónů. V tomto případě jsem postupoval podle metodiky André Lafosseho [2] a mladších z něho vycházejících autorů.

Tvoření vysokých tónů je dáno dechovou technikou, tj. správným nádechem, napětím – břišním tlakem při výdechu, utvořením tzv. dechového sloupce, otevřeným hrdlem a správným tvarem nátisku. Nátisk je tvořen dvěma skupinami svalů protikladně působícími, zvenčí je vidět tzv. sešpužený úsměv. Někdy žák nesprávně upíná svaly a roztahuje rty do širokého úsměvu. Učitel musí dbát na správné upínání nátisku, na cvičení s postupně narůstající obtížností, obecně pedagogickou metodu kontrastu jednoduchého s obtížným, v tomto případě silné zátěže s odpočinkovými dny. U Lenky problém ale nesouvisel ani tak s prací rtů, jako spíše s napětím břišních svalů při výdechu. Nejvíce pomohla metoda sugescí, např. pokyn „foukej, jako bys chtěla sfouknout svíci“, „foukni do listu papíru tak, aby odlétl“. Velice se mi osvědčilo hraní v předklonu. Tímto způsobem se reflexivně otevře hrdlo a vzduch může proudit do nátisku bez překážek.

Lenka byla pečlivá žákyně a studentka, zadané úkoly plnila svědomitě, oproti svým mužským kolegům možná až příliš. Jednou, když jsem ji chválil za výborně naučenou etudu a dodal jsem, že je to však pouze jeden krůček k dokonalosti, byla z toho velmi rozpačitá. Musel jsem se omluvit. Z toho je patrné, jak citlivá Lenka byla. Patří mezi naše lepší absolventy. Přestože již během studia na konzervatoři našla zaměstnání v oboru, který studovala a hrála v divadelním orchestru Jihočeského divadla, při výběru vysoké školy se rozhodla dát přednost brněnské Pedagogické fakultě Masarykovy univerzity a své první lásce, jazykům.

8.2. Případová studie – Pavel B.

Pavel se začal učit hrát na pozoun u mého pelhřimovského kolegy na ZUŠ. V talentových zkouškách zvítězil díky značné všeobecné muzikalitě. Celý rok předtím jezdil každý týden v pátek nebo sobotu ke mně na pravidelné konzultace. Už na základní umělecké škole jej učitel vedl podle Ušákovy metody [1], cítil jsem povinnost v daném způsobu výuky pokračovat. Nejvýznamnější Ušákův žák, prof. Miloslav Hejda, školu ještě doplnil o dva sborníky přednesových skladeb se zdařilým klavírním doprovodem. Ušákova metoda, jak jsem popsal výše, se v několika důležitých bodech liší od evropského směřování. Abych studenta naučil všemu, co sám znám, musel jsem ho nenásilnou formou seznámit i s Lafosseho [2] a Wickovou [3] metodou. Protože v prvních čtyřech letech studia nemá učitel žáka seznamovat s teoretickými základy hry na pozoun, ale s jejich praktickým užitím, všechno jsem mu prakticky předvedl. Jak o tom píše Jan Čáp a Jiří Mareš[5] v Psychologii pro učitele 2001 s. 264.

„Od učitele se očekává, že bude žáky: vzdělávat, zprostředkovávat jim vědomosti, dovednosti, způsoby myšlení a činnosti určitého vědního, technického, popřípadě uměleckého oboru podle učitelovy aprobace.“

U Pavla se jednalo především o jiný způsob provádění legata, který není vůbec obtížné se naučit. Zásady správného dýchání (tak, jak je uvádí například Wick [3]) student již ovládal, zbývalo jen uhlídat je v praxi a neustále na ně dbát. V běžném životě člověku stačí i svrchní dýchání podle kvality dýchání v základních rysech odhadneme i jeho psychický stav.

Pavel je typ člověka, který byl v době studií na konzervatoři velmi citově poznamenán díky situacím, které se v jeho rodině staly. Ještě v jeho novorozeneckém věku jeho matka spáchala v laktační psychóze sebevraždu. Otec ho již od útlého dětství musel vychovávat sám, znovu se oženil až mnohem později. Říkal mi, že syn je povahou celý po matce – introvertní, plachý, bojácný, velmi citlivý. Toto otcovo varování jsem měl vždy bedlivě na paměti. Upozorňoval jsem na to i své kolegy, kteří ho učili v kolektivních předmětech, mnohdy marně. Výrazem Pavlova nejvyššího utrpení byl pouze široký úsměv. Dodnes mi připadá, že některé kolegyně tento výraz nedokázaly správně rozšifrovat. V případě jemného zacházení, stálých drobných pochval a pozitivního přístupu student dosahoval výjimečných výsledků. V opačném případě, typicky u některých kolegyně, byly jeho studijní výsledky naprosto opačné. Každá výtka a každá kritika na jeho adresu měla za výsledek jen ten jediný projev v jeho tváři. Brzy jsem pochopil, že tento člověk řídí svou budoucnost zcela samostatně a ode mě podvědomě očekává pouze přátelskou radu. Největší Pavlovou objektivní potíží ve studiu hry na pozoun byla nízká schopnost fyzické výdrže. Podle mého názoru to způsobovaly slabé nátliskové svaly. Proto jsme museli do programu výuky zařadit velké množství cvičení ke zvýšení fyzické odolnosti. Jednalo se zejména o vytrvalé cvičení dlouhých tónů a legatových pasáží bez pomoci nasazování jazykem, využita byla i metoda kontrastních dnů s tzv. superkompenzační zátěží. Tato metoda spočívá v nárazovém přetížení svalů, které se projevuje bolestí a únavou s následným dlouhým odpočinkem. Tato metoda ovšem vyžaduje velké množství sebekázně a sebekontroly a je vždy riskantní. Při Pavlově ctižádosti však dosáhla těch nejlepších možných výsledků. Ve třetím ročníku přes veškerou snahu přišla tzv. nátlisková krize. Taková věc není neobvyklá. Je však potřeba ji s trpělivostí překonat, ale pro Pavla znamenala půl roku tápání, nejistoty a snížené sebedůvěry. Telefonicky se mnou mluvila i jeho nevlastní maminka, kterou jsem musel opakovaně ujišťovat, že nemusí mít obavy

o Pavlovu studijní a profesionální budoucnost. Naším společným úsilím se vskutku podařilo na konci třetího ročníku krizi překonat. Pavel posléze uspěl v soutěži konzervatoří, Mezinárodní interpretační soutěži žesťových nástrojů v Brně, posléze i ve vysokoškolském studiu na VŠMU v Bratislavě a v současné době je prvním pozounistou ve Státním divadle v Košicích a pedagogicky působí na konzervatoři v Prešově.

8.3. Případová studie - Jiří

Jiří začal hrát v sedmi letech na baskřídlovku pod vedením svého dědečka, lidového muzikanta. Nikdy nechodil do základní umělecké školy, všechno, co pochytil, bylo díky jeho vnímavosti a přirozenému talentu. Ke mně začal chodit na nepovinné konzultace dva roky před započítáním studia. Chodil vždy s dědečkem, který byl patronem jeho hudebního vzdělávání. U Jirky i jeho dědečka byl největší problém v tom, že i přes rozvinutý hudební talent oba hráli velmi nestandardně. Všechny významné světové školy včetně Lafosseho [2], Ušákovy [1] a Wickovy [3] požadují po žákovi, aby každý tón, který není označen obloučkem, začal konkrétním způsobem, jako při výslovnosti slabiky „tá“. Pokud není v notách uvedeno jinak, zvuk má být stejně silný od začátku do konce. Každý tón však nasazovali na „dá“, nebo jej začali bez použití jazyka „uhá“. Tón začali velmi tiše a zesílili jej až po chvíli. Tímto způsobem tón začínají malé děti, pokud jim to dovolíme, protože se tak vyhýbají slyšitelným chybám. Zesílení tónu u nich znamenalo intonační pokles.

Jirku bylo potřeba tento zlozvyk odnaučit. Musel jsem vyžadovat velký stupeň sebekázně, které Jirka, alespoň první tři roky studia, nebyl schopen. Nízký stupeň sebeovládání se projevoval i ve všech ostatních předmětech ve škole, a tak jedinou jedničkou na vysvědčení byla známka z tělesné výchovy. V průběhu jeho prvního ročníku si mě přivolala vychovatelka z ubytovny při konzervatoři a nešetřila slovy jakým asocializovaným způsobem Jirka se svým spolužákem bydlí. Konstatovali jsme, že student nemá základní sociální návyky a museli jsme pozvat do školy i rodiče. Na konzervatoři si takto počíná učitel jen výjimečně, pravidelné rodičovské schůzky nejsou zavedeny, protože žáci pocházejí z celé republiky. Pokud chceme rodičům něco důležitého sdělit, používáme telefon nebo e-mail. Jirkova hudební výchova se tak neobešla bez křiku a bez slz. O každý pokrok v hlavním oboru bylo s Jirkou potřeba tvrdě bojovat. Chlapec se neuměl připravovat z hodiny na hodinu, vlastně ani pořádně nevěděl, co to hodina je. Proto jsem mu musel v prvních dvou letech studia věnovat mnoho času navíc. Šlo o to, aby se naučil řešit problémy. Nejdříve šlo pouze o chyby v notové interpretaci. Jirka je sice jako nadaný

žák zaregistroval, ale jejich výskyt ho ještě nepřiměl k jejich opravě. A tak bylo zpočátku velkým úspěchem, když zahrál několik taktů ze skladby bez chyb a artikulačně správně. Další obtíž byla při hře z paměti. Na naší konzervatoři je zavedeno, že každý žák se alespoň jednou ročně musí naučit z paměti jednu přednesovou skladbu. Pokud to nezvládne, známka z hlavního oboru se mu při zkoušce snižuje o jeden klasifikační stupeň. Pokud nezvládne z paměti skladbu, kterou si vybral k maturitní zkoušce, nemůže maturovat. I v této oblasti měl Jirka zdánlivě nepřekonatelné problémy. Stále jsem opakoval, že znalost skladby z paměti neznamená umět pouze melodii, ale též rytmus, jména not, schopnost zahrát melodii i na jiný nástroj, začít hrát skladbu od kteréhokoli místa, například od poloviny čtvrtého řádku na třetí stránce, dokonce i reprodukovat skladbu od konce. Pokud žák hraje skladby jen podle melodické paměti, nikdy se spolehlivě nenaučí žádný složitější útvar. Pokud začne být při veřejném vystoupení nervózní, snadno se stane, že neví, jak skladba pokračuje. Pokud skladbu umí dobře z paměti, může zapomenout například melodii, ale vybaví si jména not nebo obrazovou podobu zápisu. Když ani dva týdny před maturitou tohle Jirka neovládal, důrazně jsem mu doporučil, aby vzal přihlášku k maturitě zpět pro hrozbu nedostatečné. Na konzervatoři není nutné maturovat, důležitější je zde absolventské vysvědčení na konci studia v šestém ročníku. Jirka se rozhodl tak, jak jsem mu doporučoval. Druhý den jsem byl nemile překvapen, když Jirka stáhnul to, co předchozího dne podepsal. Byl jsem k jeho výkonu velice skeptický, ale ve zbývajícím týdnu se Jirka tuto třívětou skladbu o trvání patnácti minut skvěle naučil. Ve zbylém průběhu studia už žádný problém s pamětí nevyvstal. Musel jsem ale vyvinout extrémní úsilí, aby se z Jirky stal standardní absolvent. Dnes je z něj výborný hudebník se značnými možnostmi výdělků v zahraničí, popřípadě v zámoří. Dnes by nikdo neřekl, jaké měl na začátku problémy například s frázováním. Kterýkoliv nástroj, který vezme do ruky, jako by hrál sám.

8.4. Případová studie – Pavel H.

Pavel J. byl prvním žákem, kterého jsem vedl od začátku do konce studia. S takovým talentem se učitel neseťkává každým rokem. Už při přijímacích zkouškách nás všechny okouznil svým krásným nosným tónem a vrozeným smyslem pro frázování. Hrál jednoduché valčíky a polky z Matějova Informatoria (Schott Music Panton 1990), ale bez jediné charakterizační chyby. Když jsem se ptal, kdo ho učil hrát, odpověděl, že nikdo, že jeho hlavním zájmem je zpěv a všechno, co umí na pozoun, je z toho zpěvu odvozeno.

S polohami na snižci se seznámil, když se těsně před první konzultací podíval do Ušákovy školy [1]. Systém Ušákovy školy mu připadal naprosto logický. Tím si sám určil, podle jaké metodiky chce být vzděláván. Nicméně ani Lafosseho metodika [2] nebyla pro něj žádným problémem. Teprve asi v polovině prvního ročníku mi řekl, že má podezření, že špatně nasazuje tón. Slyšel od spolužáků, že se každý tón má nasadit na slabiku „tá“, a on prý nasazuje jen na slabiku „pá“. To znamená, že se dopouští dětinské chyby. Byla to nakonec pravda, ale bylo též pravdou, že mezi Pavlovým nasazením „pá“ a „tá“ nebyl téměř postřehnutelný rozdíl. Ve výjimečných případech si učitel nemusí všimnout této žákovy chyby, zvláště pokud má žák vynikající napodobovací talent. Když sám na tuto nesnáz přišel, dával jsem si velký pozor na to, co ve skutečnosti slyším. Pokud nasazoval na „tá“, pak nasazoval typicky podle Lafosseho metody, podle které má zvuk „tá“ být pouze malou pomůckou ke konkrétnímu začátku tónu. Nasazení na „pá“ doporučuje André Lafosse (kapitola 5.4) jen při nácviu správné intonace. Stejnou myšlenku má i Denis Wick (kapitola 6.3), takže moje počáteční nejistota byla žákovi vlastně prospěšná. V tomto i v jiných případech se mi velmi osvědčil Wickův poznatek o cvičném způsobu hraní bez nasazování jazykem (kapitola 6.5.). Velmi se tím zpřesňuje intonace a tónová kultura. Nasazení na „tá“ totiž ulehčuje utvořit tón, i když není intonační představa přesná. Pavlův problém spočíval v tom, že jeho představa o tónu byla vždycky velmi přesná, tedy i nasazení na „pá“ vypadalo velmi přesvědčivě - jako běžné pozounové nasazení. Pavel vždy uměl každou etudu dřív zazpívat, než zahrát. Později, když už byly etudy těžší, poznal jsem nedostatky v intonační představivosti, které měly za následek zastřený zvuk jeho nástroje a urputné nasazování na „tá“. V tomto případě bylo třeba nekompromisně žádat, aby mi melodii etudy nejdříve zazpíval. Tam, kde byl zvuk nástroje zastřený, nastal vždy intonační problém. Ještě později, když Pavel zvládl hrát trochu na klavír, naučili jsme se spolu vždy etudu nejprve zpívat. V jeho případě to byl nejefektivnější způsob, jak nastudovat i tu nejsložitější etudu. Vokální způsob nácviu se však asi ve třetím ročníku vyčerpal, pak jsme museli přejít na klasické cvičení Ušákových tetrachordů (kapitola 4.1) nebo Lafossových rytmů (kapitola 5.6.). Obě tyto metody jsou si velmi podobné, rozlišuje je vlastně jen odlišná terminologie, mají za úkol v několika fázích zrychlit snižcovou techniku. Ani s tímto cvičením neměl Pavel významné potíže, a proto pokrok ve studiu byl tak významný a rychlý, že jsem Pavlovi ve třetím ročníku navrhl, aby studoval zároveň i čtvrtý ročník. Pro malou ctižádost žáka se tento můj záměr neuskutečnil. Nebylo by objektivní Pavla pouze chválit, k jeho vlastnostem patřila také lenost. Ve svém třetím ročníku Pavel přivedl na naši školu svého dlouholetého kamaráda Tomáše, který přestoupil

z pardubické Konzervatoře. V průběhu studia Pavlovi zemřeli oba rodiče. Pavel byl vrozeně nepraktický (neuměl prát ani žehlit, vyměnit žárovku, dokonce nikdy neslyšel o školní jídelně, a tak celé dva roky studia chodil na oběd do restaurace). Činnosti, které si měl osvojit díky rodičům, ho naučil právě Tomáš. Tomáš a Pavel spolu založili malou dechovku. Pavel do ní přispíval autorsky, pokaždé pro písničku vymyslel melodii a Tomáš ji zpracoval harmonicky a vybavil doprovodem a instrumentací. Když vydali již třetí CD, upozornil jsem na Pavlovy nepopíratelné pěvecké kvality i svou kolegyni, učitelku zpěvu. Kolegyně byla nadšená, říkala, že Pavel sice vůbec neumí zpívat, ale má velký rozsah a přirozený talent. A tak jsme s Pavlem navštívili přijímací zkoušky na pěveckém oddělení. Po dvou měsících nadšení paní profesorka konstatovala, že Pavel zpívá pěkně, ale stále stejně. A nemýlila se. Pavel dovedl velice dobře zneužít své těžké rodinné situace. Mezi mnou a Pavlem byl věkový rozdíl tři roky. Myšlenka, že bych mu nahrazoval otce, nepřicházela příliš v úvahu. Snažil jsem se ho přesvědčit, že jako tenorista s výjimečným barevným rejstříkem si vydělá v USA podstatně více, než jako nejúspěšnější pozounista v Čechách. Pavel měl také zvláštní zálibu. V rozhlasu i v televizi sledoval všechny pořady s malou dechovkou. Pravidelně sledoval odborné časopisy, a jakmile se objevilo nové CD s dechovkou, hned si je opatřil. U posluchačů konzervatoře se s tím setkáváme pouze ojediněle. Absolventský koncert zvládl Pavel výtečně, interpretoval velmi náročný koncert Henryho Tomasiho, se kterým by mohl absolvovat i zahraniční vysokou školu. Nicméně však po absolutoriu konzervatoře již nepostupoval dále. Dal přednost pracovní kariéře, která by mu přinesla finanční zisk před dalším studiem, jež pohodlí finančního zajištění neposkytuje. Stále se však věnuje zpěvu v lidových souborech, hraje na baskřídlouku (na už pozoun jen výjimečně) a jako každý hudebník, který je samostatně výdělečně činný, se pro případ krize pojistil stálým místem na základní umělecké škole v Ořechově u Brna.

8.5. Případová studie – Stanislav

Všichni žáci, které jsem dosud učil, byli naprosto jedineční, možná proto, že jsou duší umělci. Stanislav Ž. ke mně začal chodit na pravidelné konzultace půl roku před přijímacími zkouškami. Učitel hudby hned v první hodině s žákem provede jednoduchý test hudebnosti. Tato jednoduchá zkouška může být praktikována už v předškolním věku, protože hudebnost je vrozená. Nejdřív má žák opakovat tón, který slyší, pak reprodukuje krátký rytmický úsek, dále přenáší předzpívaný tón o oktávu výš nebo níž, a naposled zazpívá jednoduchou lidovou písničku bez přípravy. Stanislav měl už předtím dvouletou

přípravu na základní umělecké škole, ale to, co mi předvedl, jsem opravdu nečekal. Složitější test zahrnuje hru na skladatele, to znamená, že učitel zahraje předvětí a žák zazpívá závětí, dále žák zazpívá předvětí a utvoří i závěr melodie. Za rozvinutou hudebnost se považuje vytvoření a udržení druhého hlasu v terciích a sextách a v nejlepším případě může nadaný člověk doprovodit melodii vhodnými akordy. Tohle všechno Stanislav zvládl hned v první hodině. Byl velmi bystrý, vše, co jsem mu zazpíval nebo zahrál, ihned pohotově reprodukoval. Talentové zkoušky zvládl na výbornou.

Tehdy jsme ani já, ani mí kolegové netušili, že jde o vrozenou schopnost, a že ji žák vůbec neumí rozvíjet. Vrozená bystrost a inteligence byla omezena rozvinutou krátkodobou pamětí. V prvním ročníku se mnohokrát stalo, že se Stanislav vše, co jsme probírali, naučil již v hodině, ale následující den nebyl schopen nic z toho zopakovat. Při vytrvalém naléhání ze strany učitele se Stanislavova schopnost udržet dlouhodobou paměť postupně zlepšovala. Na tomto místě musím promluvit o rodinném zázemí žáka. Stanislav se narodil pod neznámým jménem kdesi na Ostravsku. Jeho datum narození není přesně známo. Jeho biologičtí rodiče se o něj neuměli postarat. Podle Stanislavova vyprávění se k němu chovali tím nejhorším způsobem, už jako malé dítě byl denně bit a jeho maminka ho za trest polévala vroucí vodou. Rodičům byl úředně odebrán a umístěn do dětského domova. Adoptivní rodiče, kteří se mu postarali o nové křestní jméno i příjmení, si jej osvojili do dvanáctičlenné rodiny. V rodině vyrůstaly děti různě mentálně i tělesně postižené, Stanislav byl zřejmě jedním z mála duševně normálních, proto se doma stal nekorunovaným králem. Zde jsem pokládal za nutné upevnit Stanislavovu důvěru a co nejvíce komunikovat, abych poznal jeho rodinné prostředí, zájmy, touhy, prožitky, zkušenosti, obavy aj.

Brzy jsem zjistil, že mě začal podvádět. Po nějaké době jsem si začal písemně poznamenávat jeho výmluvy. Byly velmi rozmanité a svědčily o jeho vysoké inteligenci. Od začátku pobytu v dětském domově byl často podrobován různým inteligenčním i psychologickým testům, které odhalily různé vývojové poruchy jeho osobnosti. Všechny s předponou dys-. Přitom v individuálních hodinách byl Stanislav vždy velmi bystrý a chápavý člověk. V kolektivu se projevoval jako empatická osobnost, proto byl velmi oblíben zejména ve společnosti dívek. Ve druhém studijním roce jsem se snažil překonat jednu z jeho výmluv, že probírané látce nerozumí, není s to ji pochopit a „má na to papíry“. Tehdy jsem mu věnoval ve svém volném čase alespoň jednu hodinu denně a prakticky jsem mu vysvětloval, jakým způsobem se má naučit cvičení nebo etudu případně složitější

přednes. Přehrával jsem mu takt po taktu, žádal jsem ho, aby mi části bez chyby opakoval. Těžší úseky jsme cvičili podle Lafosseho a Ušáka. Stále jsem se jej na něco vyptával, co ani nesouviselo s hudbou. Po jednom měsíci této práce jsme zjistili obrovský pokrok, zejména v nátiskových dovednostech. To znamenalo, že Stanislav dříve nebyl schopen alespoň jednu hodinu denně cvičit na svůj nástroj. Tento způsob činnosti nevyžaduje žádnou jinou mentální schopnost, než vytrvalost. Z toho jsem stanovil, jak má Standa pokračovat ve svém cvičení samostatně. Výsledkem mého mimořádného měsíčního úsilí však bylo, že mě Standa požádal, zdali bych se mu tímto způsobem nemohl věnovat i nadále. To jsem rázně odmítl. Uznávám, že tímto způsobem bych z něj udělal dobře hrajícího pozounistu, ale nevychoval bych jej k samostatné práci na jeho nesmírném talentu. Tři roky studia, počínaje druhým ročníkem, znamenaly tři roky stagnace. Stanislav pak na naší škole skončil maturitou. Obvykle studenti pokračují dále v pomaturitním studiu až do šestého ročníku.

Stanislav je jedním z mála mých žáků, který se hudbě profesionálně nevěnuje. Po maturitě byl přijat na Policejní akademii, nyní pracuje u Městské policie v Praze.

8.6. Případová studie – Petr

Petr ke mně začal chodit až v devatenácti letech, po absolvování čtyřletého gymnázia. Je to jeden z mála místních studentů, který předtím docházel do ZUŠ v Českých Budějovicích. Rodiče ho k hudbě vedli už od malička. Pozoun je jeho životní láskou a profesní specializací. Nejdřív však absolvoval hru na klavír, takže je i velmi schopným klavíristou. Říká se, že nejlepším přípravným nástrojem pro melodické nástroje je právě klavír – naučí vás organizaci myšlení, soustředění, rozvíjí dovednost myslet na dvě věci současně.

Petr byl, co se pozounu týče, veden podle metodiky Jaroslava Ušáka [1], a protože už v prvním ročníku se jednalo o dospělého člověka, mohl jsem s ním o metodických zásadách otevřeně mluvit. Tehdy hrál Ušákovu školu (první díl EDITIO SUPRAPHON, 1998) a etudy Felixe Vobarona (Etudy pro pozoun, Editio Bärenreiter Praha H 2674). V prvním ročníku mu stále dělalo obtíže snížcové legato, zaměňoval jej za glissando. Také měl charakteristickou vadu tónu, které se říká „bučení“. Ta spočívá v málo používané kapacitě plic, tedy v mělkém nádechu a mělkém výdechu. Retní otvor, tedy nátisk, je tak třeba příliš utahovat. Rada je prostá – naučit žáka pořádně dýchat. V tomto směru však Ušák neposkytuje správný návod. Pokud si učitel z finančních důvodů nemůže dovolit opatřit zahraniční metodické materiály, především Wicka [3], může použít kterékoli

pěvecké metodiky v českém jazyce, kde je správné dýchání detailně popsáno. Při větším tlaku vzduchu začne nátisk samovolně pracovat správně – srovná se.

V domácích poměrech vidíme tentýž problém s dýcháním velmi často. Týká se to všech žesťových nástrojů. U dřevěných dechových nástrojů je situace daleko příznivější. Bývá velice obtížné zvláště dospělému žákovi vysvětlit, že břicho při výdechu musí být tak stažené, až je na omak tvrdé. Student se dostává do situace, kdy všechno správně chápe teoreticky, přečetl si všechny tři zmíněné metodiky, ale prakticky nevytvoří dechovou oporu. Je vždy výhodnější, když se žák naučí správně nadechovat už v dětském věku.

V České republice tomu však většinou brání všeobecně rozšířený názor, že hra na žesťový nástroj je pro dítě příliš fyzicky obtížná, a proto se rodičům doporučuje nástroj přípravný. Nejčastěji to bývá zobcová flétna. Dovoluji si tvrdit, že se jedná o další z omylů české dechové školy. Při hře na zobcovou flétnu se žák naučí číst z not, zlepšit svůj smysl pro rytmus, hudební orientaci a naučí se cítit hudbu. Pokud je ale záměrem, aby pokračoval hrou na žesťový nástroj, flétna jej nenaučí ani pořádně dýchat, navíc nemusí ani nasazovat jazykem.

Jaroslav Ušák[1] je toho názoru, že přípravným nástrojem by pro dítě měly být spíše housle. I podle mého názoru jsou housle jedním z nejkrásnějších nástrojů. Když však žák překoná počáteční potíže, měl by u nich již zůstat a nepřecházet na žesť.

Klavír se mi z přípravných nástrojů jeví jako nejvhodnější. V poslední době jej lze nahradit například elektronickými klávesami. Velkou Petrovou výhodou bylo, že si už první přednesové skladby mohl doprovodit na klavír. Užíval k tomu originální metodu – nejdřív pustil metronom, odpočítal jeden takt dopředu a přesně v tempu nahrál na záznamové zařízení klavírní part. Pak celou nahrávku pustil znovu, nahraný metronom mu udal tempo, a tímto způsobem mohl mít k dispozici dobrého klavíristu každý den. Proto ani s harmonickým myšlením nebo hrou zpaměti neměl vůbec žádné potíže.

První dva studijní roky jsme věnovali odstraňování Petrových hráčských zlovyků, ale vše ostatní se obešlo téměř bez mého pedagogického zásahu. Petr je zvědavý člověk, a tak si obstaral studijní osnovy a vždycky si přesně řekl, co chce hrát. Jen jednou mi při jeho výběru zatrnulo. Na konzervatoři máme kromě hlavního oboru v pátém ročníku také metodiku hlavního oboru. Její jsou i rozsáhlé ukázky hry světových virtuózů. Když jsem pouštěl Linbergovu nahrávku skladby francouzského skladatele Jeana-Michela Defaye, prohlásil, že ji bude hrát na absolventském koncertě. Tato skladba je příliš obtížná i pro

výborného hráče, absolventský výkon s ní by neměl nikdo riskovat. Petr však obstál velmi dobře.

Z Petra vyrostl velice obětavý člověk, učí na ZUŠ v Hradci, vede tam i dechový orchestr, významná je i jeho činnost aranžérská.

8.7. Případová studie - Tomáš

S Tomášem jsem se seznámil až v jeho osmnácti letech, kdy ve třetím ročníku svého studia na konzervatoři v Pardubicích zamýšlel přestoupit do Českých Budějovic, a to mimo jiné také díky tomu, že zde studoval jeho kamarád Pavel J.

Já i kolegové jsme si všimli, že technickou výbavou i jakostí tónu Tomáš patřil spíše do druhého ročníku, a v tomto směru jsme ho také přemluvili. Chlapec někdy legato nasadil, někdy ne, bylo až neuvěřitelné, že ve třetím ročníku studia na konzervatoři nemá ještě přesně jasno, kde jsou umístěny polohy na snižci. Vždy se snažil nějak se intonačně doladit, dotáhnout, to bylo velmi zdlouhavé. Nebylo ani řeči o rozdílu mezi Ušákovou (kapitola 4.8) a Lafossovou metodou v legatu (kapitola 5.5). Tady jsem s výhodou použil metodiku Denise Wicka [3], která jednak odměřuje přesně vzdálenosti poloh, jednak uvádí mnemotechnické pomůcky, například takovou, že třetí poloha je u okraje roztrubu, sedmá poloha v polovině snižcových punčošek, druhá je mezi první a třetí, ale blíže ke třetí, šestá poloha je přesně tam, kde bez úsilí dosáhne hráč rukou. Tomáš si Wicka vzal skutečně k srdci, polohy si denně vyznačoval černým lihovým fixem, měl na to několik speciálních provázků.

Je ale třeba vzít v úvahu, že správné dosažení tónu na předkreslené značce ještě neznamená čistotu znění. Musíme brát v úvahu různé odchylky, které čistý tón umísťují nad nebo pod narýsovanou polohu na snižci. Je potřeba říci, že odchylky od geometrických vzdáleností ve směru plus i mínus jsou velmi přesně vyznačeny v úvodu školy Jaroslava Ušáka (obrázek č. 6). Odchylka je dána, ale také typem nástroje. Wick uvádí příklady nástrojů firmy Boosey and Hawkes (kapitola 6), které mají konec roztrubu mezi třetí a čtvrtou polohou, kdežto Ušákova tabulka je určena pro nástroje české výroby, tj. konec roztrubu má u čtvrté polohy. Totéž se dá použít pro značky Yamaha, Conn, Bach a určitě i mnohé jiné. Konstruktor hudebního nástroje tyto odchylky dobře zná a snaží se nástroj zkonstruovat tak, aby všechny tóny měly vyrovnanou kvalitu. Dalším požadavkem je, aby tón b1 mohl být hrán na první poloze (aby nebyl intonačně nízko), další skutečné polohy

na snižci už jsou pro něj druhořadé. Zvláště Tomášovi bylo třeba klást na srdce, že žádný pozounista se nenaučí hrát čistě podle značek. Tomáš to postupně brával v úvahu, při své pečlivosti si poznamenával do not například: g1 +2, e1 -2, es1 -3 a podobně, přičemž připojená čísla vyznačovala tah snižcem buďto mírně nad nebo pod polohu, protože požadovaný tón hraný přesně na poloze není intonačně v pořádku.

Jako učitel jsem s Tomášem neměl nikdy problém nepřipravenosti do hodin. Každou, i tu nejtěžší etudu odevzdal bez chyb v notovém zápise. Horší to už bylo s kvalitou tónu. Podle Lafosseho metody[2], která částečně vychází i ze Stanislavského, jsem navrhoval, aby si Tomáš představil šířku tónu, výšku tónu i jeho ostatní parametry. Zejména jsem trval na tom, aby všechno, co zahrál, dokázal také zazpívat, což se ukázalo jako velmi efektivní. Nátiskový stupeň byl správný, snižec správně vysunutý, tón ale přesto nezněl. Teprve když se Tomáš přinutil si jej vybavit v hlavě, zazpívat, tak zkrásněl. Tomáš měl také problémy s přehnanou délkou cvičení. Cvičil sice velmi extenzivně, ale například při stupnicích si četl noviny, při etudách poslouchal rádio. Když jsem se ptal, proč to dělá, odpovídal mi, že zatěžuje nátisk, aby toho hodně vydržel. Já jsem se mu snažil tento způsob vymluvit s tím, že při hře by měl být hráč soustředěný jen na to, co právě hraje. Zatěžovat nátisk beze smyslu není účelné. Určitě při hře etud a skladeb najde hodně příležitostí k tomu, aby tyto obtížnosti procvičil v hudebně logickém celku. Tento zlovyk se mi podařilo u Tomáše odstranit jen částečně. Až do konce jeho studia, když se rozehrával, jsem si všiml, že se věnuje například čtení nástěnek, je kdykoliv ochotný k hovoru s kolegou, nebo vyřizuje mobilní vzkazy. Tomáš se nakonec projevil nejvýrazněji jako hudební manažer. Spolu s Pavlem J. založili a dlouhodobě úspěšně vedou malé hudební těleso, které zaznamenalo u posluchačů dechovky velkou oblibu. Vydali už čtyři CD.

8.8. Případová studie - Luboš

Luboš přišel poprvé na konzultaci v září téhož roku, kdy skládal přijímací zkoušky. Často s ním jezdili jak jeho rodiče, tak i jeho učitelka pozounu, v nichž měl Luboš výraznou oporu. Byl to velmi ctižádostivý, talentovaný a inteligentní žák. Když jsem mu do dalšího týdne zadal nastudovat dvě etudy, on nacvičil čtyři. Pokud jsem mu něco řekl o Wickovi, Ušákovi, Lafossem a dalších autorech, odvětil, že už to četl. S Lubošem bylo možné postupovat podle jakékoli metodiky, vždy poznal, ze kterého pramene čerpám a dal mi to najevo. Je těžké učit žáka, který je už zpočátku studia chytřejší než učitel. Když jsem si všiml, že mu vadí, když ho vedu příliš doslova, vedl jsem ho k tomu, aby si vždy alespoň

jednu etudu našel sám a naučil se ji zcela samostatně. Teprve potom jsem uplatňoval výtky, na které Luboš v hodině okamžitě pohotově reagoval. Hned v prvním roce jsme nacvičili spoustu repertoáru. Jediný problém nyní bylo nalézt dostatek etud přiměřených jeho technické úrovni. Technická úroveň šla u něj nahoru daleko dříve než u jiných studentů. Rovněž po stránce tónové a stylové se velmi rychle zlepšoval. Vysvětloval to tím, že množství volného času věnuje poslouchání hudby. Objektivně byl jeho pokrok značný, ale na začátku třetího ročníku mi prozradil, že se nudí. S tímto případem jsem se ještě nesetkal. Půjčil jsem Lubošovi knihu Napoleona Hilla Myšlením k bohatství [7] podobných návodných receptů jak se stát milionářem se v devadesátých letech objevilo mnoho. Luboš si tuto knihu vzal k srdci a ustavičně mi z ní opakoval některé citáty. Tak jsem mu poradil, aby třetí ročník sloučil (tzv. kontrahoval) se čtvrtým a pátý se šestým. Dal jsem mu za úkol, aby se připravil pro přijímací zkoušky na Londýnskou královskou konzervatoř hudby. Chlapec postupoval velmi rychle, musel kromě toho ještě úspěšně zvládnout jazyk a v prosinci 2011 se skutečně prezentoval v Londýně. Celý advent jsme s napětím očekávali výsledek, když krátce před Štědrým dnem přišlo vyrozumění o přijetí. Radost byla obrovská, o to horší bylo však zklamání, když mu v právě začínající hospodářské krizi odmítli stipendium na školné.

Luboš se nervově sesypal, udělal ještě přijímací zkoušky na JAMU a AMU. V dalším školním roce nastoupil na AMU. Byl však vyloučen kvůli absencím na lekcích anglického jazyka ve druhém ročníku. Zdál se pro pozoun ztracen. Usiloval o manažerskou pozici v Kulturním domě v Ostrově nad Ohří, ale nakonec přijal místo středního manažera v Amati Kraslice. Tam je dosud.

ZÁVĚR

Současný globalizovaný svět přináší celou řadu rychlých změn, se kterými se musíme dokázat nějakým způsobem vyrovnávat. Tyto změny se dotýkají také techniky hry na hudební nástroje. I téma této práce vyvolaly změny metodické oblasti z posledního období. Je tedy reflexí na tyto změny a cíle vycházející z naléhavých úkolů, které před nás nové vzdělávací směry staví.

Podrobně jsem se zabýval otázkou, jak co nejefektivněji vyučovat hře na hudební nástroj se zaměřením na výuku hry na pozoun. Mou cílovou skupinou byli studenti učící se hrát na tento nástroj. Ve své vlastní pedagogické práci usiluji o efektivní systém výuky postavený na metodických doporučeních, vycházejících ze zkušenosti významných pedagogů. Samozřejmě se řídím i vlastními praktickými zkušenostmi.

V úvodní teoretické části vycházím z citované literatury. V souladu s cíli práce jsem prostudoval literaturu ze všech dostupných pramenů a provedl její rešerši. Po analýze těchto informací a jejich systematickém uspořádání jsem vybral typické představitele jednotlivých hráčských stylů hry na snížcový pozoun. Tento úkol byl z celé teoretické části ten nejnáročnější. Dnes existuje mnoho individuálních stylů, a jejich zobecnění není proto možné. Někdo při hře nafukuje tváře, jiný toto nafukování odsuzuje. Jeden hraje na suché rty, jiný na mokré, někdo rty roztahuje, jiný hraje spíše do nátrubku. Na těchto novodobých, často i rozporuplných metodách hry nelze zatím obecnou metodiku stavět. Proto jsem se musel při hledání efektivní metodiky obrátit k již delší praxí prověřeným postupům, které lze v širším měřítku zobecnit. Zvolené metody musí být účinné a musí ve většině případů přinést dlouhodobý výkonový efekt. Přístup však musí být vždy individuální a respektovat nutno především fyziologické předpoklady každého jedince. Po podrobné analýze nejznámějších pozounových metodik jsem vybral tři typické představitele hráčských stylů na tento nástroj, Jaroslava Ušáka, André Lafosseho a Denis Wicka. Právě jejich metodiky jsou již delší praxí prověřené, jsou účinné, přinášejí potřebný efekt a lze je zobecnit. Některým moderním, ale rozporuplným metodikám jsem se záměrně v této práci vyhnul.

Při komparaci jednotlivých hráčských stylů jsem preferoval především ty techniky hry, na kterých se tito představitelé shodují.

V praktické části práce jsem se zaměřil na ověření vlastních metodických postupů. To spočívalo ve výběru metod převzatých a jejich doplnění o mé vlastní poznatky

i praktické zkušenosti od mého učitele z konzervatoře v Plzni, Vlastimila Eichlera. Podle mého názoru se jedná o soubor velice zdařilých a efektivních postupů, které tvoří dobré východisko pro část případových studií.

Tato část je podle mne v mém textu nejcennější. Velmi podrobně popisuje všechna zákoutí metodiky výuky hry na pozoun. Velmi názorně demonstruje na příkladech z praxe jak postupovat, jak a kde hledat řešení posléze výsledky. Je zde uvedena řada příkladů řešících zdánlivě okrajové souvislosti, které však často až později, druhotně, ovlivňují kvalitu hry budoucího hráče. Významnou roli hraje ve výkonu hráče i psychika. Psychická nepohoda často způsobuje břišní ztrnulost, třes, vzduchového sloupce, nebo i třes či křečovitě stažení nátlakového svalstva, následně pak i vibraci tónu atp. Proto je psychické pohodě věnovaná v této kapitole značná část textu.

Celkově se domnívám, že práce splnila svůj účel. Podařilo se mi splnit všechny body vytýčených cílů v plném rozsahu. Mně osobně práce velice obohatila o zkušenosti se zpracováním tak rozsáhlého textu s pevnou strukturou, systematickou a logickou návazností kapitol. A byl bych rád, kdyby se závěry mé bakalářské práce staly i trvalou součástí pevných metodických cílů při výuce hry na snížcový pozoun na mém pracovišti, konzervatoři v Českých Budějovicích.

Seznam literatury

- [1] Ušák, Jaroslav: Pozoun, Učebnice hry nástroje pro mladé učitele a hráče. Praha: [strojopis], 1947.
- [2] Lafosse, André: Méthode Compléte de trombone a coulisse. Paris, Editions Musicales Alphonse Leduc, 175, rue Saint-Honoré 1921 a 1946
- [3] Wick, D. (1984). *Trombone technique*. (2nd ed.) Oxford: Music Dept., Oxford University Press.
- [4] Nelešovská, Alena: Pedagogická komunikace v teorii a praxi. Praha, Grada, 2005.
- [5] Čáp, J. Mareš, J.: Psychologie pro učitele. Praha: Portál, 2007.
- [6] Блажевич, Владислав Михайлович: Этюды для тромбона из „школы для тромбона в ключах“, Издательство музыка, Москва 1965
- [7] HILL, Napoleon. *Myšlením k bohatství*. 1. vyd. Praha: Pragma, 1990, 207 s. ISBN 80-85213-00-1.

Internetové zdroje:

- André Lafosse. (2014). *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. Dostupné z: https://de.wikipedia.org/wiki/André_Lafosse
- LAROUSSE. (2014). Dostupné z: <http://www.larousse.fr/>
- Andre Lafosse. (2013). *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Andre_Lafosse
- Encyclopedia Britannica*. (2015). Dostupné z: www.britannica.com
- Denis Wick. (2015). *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Denis_Wick
- Блажевич, Владислав Михайлович. (2015). *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. Dostupné z: https://ru.wikipedia.org/wiki/Блажевич,_Владислав_Михайлович
- Энциклопедия Кругосвет*. (2015). Dostupné z: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/muzyka/BLAZHEVICH_VLADISLA_V_MIHALOVICH.html
- Prof. Jaroslav Ušák: zakladatel české trombonové školy*. (2015). Dostupné z: <http://home.tiscali.cz/trombonsfera/html/usakjar.html>

Seznam obrázků

Obrázek 1 - The British Brass Band	18
Obrázek 2 - dusítko D. Wick	19
Obrázek 3 - nátrubek D. Wick	20
Obrázek 4 - Philip Jones Brass Ensemble - Brighton, 1981	20
Obrázek 5 - Škola hry na snížcový pozoun	22
Obrázek 6 - J. Ušák - originální ukázka tetrachordů	24
Obrázek 7 - Buccina - někdejší předchůdce pozounu.....	25
Obrázek 8 - snížec.....	27
Obrázek 9 - J. Ušák - grafické sledy poloh.....	28
Obrázek 10 - J. Ušák - roztrubová křivka.....	29
Obrázek 11 - J. Ušák ukázka skupinek s následnými polohami.....	31
Obrázek 12 - nátrubek, dva základní typy kotlíků.....	34
Obrázek 13 - nátrubek - popis.....	34
Obrázek 14 - nátiskové svalstvo	35
Obrázek 15 - nasazení, retní otvor	36
Obrázek 16 - držení nástroje a snížce	38
Obrázek 17 - snížcový pozoun ve stříbře.....	40
Obrázek 18 - snížcový pozoun bez povrchové úpravy.....	40
Obrázek 19 - CD booklet sólista Arthur Prior	46
Obrázek 20 - CD Arthur Pryor, seznam skladeb	46
Obrázek 21 - ventil: Hagmann.....	47
Obrázek 22 - ventil: Thayer	48

Slovník cizích slov

aliquotní tón – tón, který je v základní řadě nástroje, který lze bez použití mechaniky zahrát na žesťové dechové nástroje

artikulace – výslovnost, nasazení tónu při hře

buccina – jeden z prvních předchůdců žesťových nástrojů

Brassband – název pro skupinu žesťových hráčů

embouchure - nátisk

glissando – hra tzv. klouzavě

glottis – hlasivková štěrbina

Hagmann – typ ventilu který se používá u pozounu

korpus, roztrub – nejrozšířenější konec žesťového nástroje

legato – hra vázaně

mordent – nátryl, melodická ozdoba

muzikologická propedeutika – hudební nauka

nátrubek, mundštyk, řítka – část žesťového nástroje, který se nasazuje na ústa aby mohl být tvořen tón

paratryl – melodická ozdoba která nahrazuje mordent nebo nátryl

portamento – hra neseně

snižec – pohyblivá část pozounu

sordina – dusítko

staccato – hra krátce neboli neseně

tenuto – dlouze, vydržovaně

tetrachord – typ cvičení snižcové techniky

Thayer – další typ ventilu který se používá u pozounu

vibrato – kolísání okolo tónu

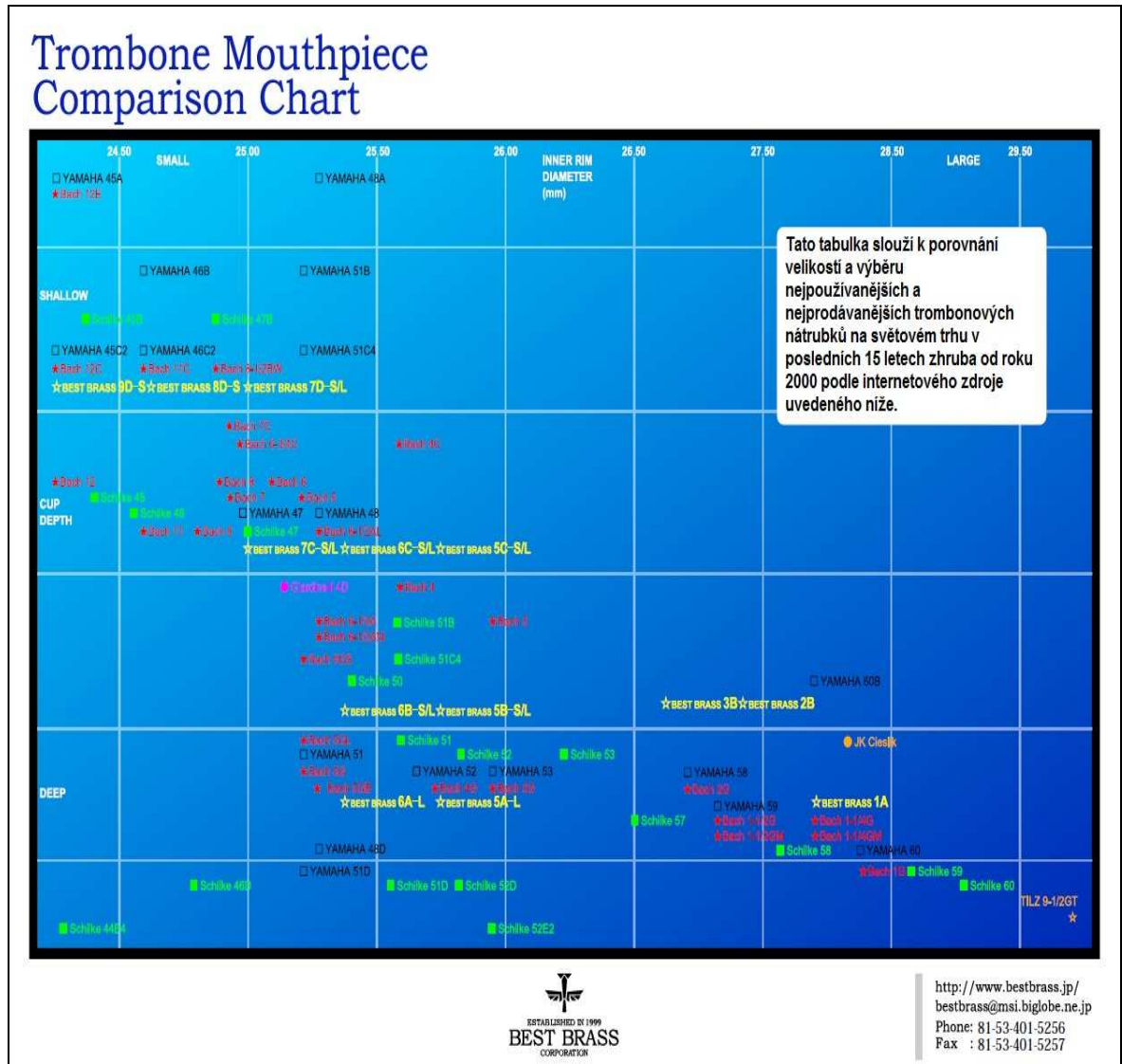
zpěvoroh, eufonium, baryton – druh hudebního nástroje, česky baskřídllovka, tenor

Seznam příloh

Příloha 1: Tabulka nejpoužívanějších nátrubků

Příloha 2: CD Arthur Pryor

Příloha 1: Tabulka nejpoužívanějších nátrubků



<http://www.bestbrass.jp/>
bestbrass@msi.biglobe.ne.jp
 Phone: 81-53-401-5256
 Fax : 81-53-401-5257