

**Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Teologická fakulta
Katedra pedagogiky**

Bakalářská práce

POČÁTKY HRY NA TRUBKU

Vedoucí práce: Mgr. Karel Ochozka

Autor práce: Jakub Juříček

Studijní obor: Pedagogika volného času

Ročník: 3.

2013

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

21. 7. 2013

Jakub Juříček

„Děkuji svému vedoucímu bakalářské práce Mgr. Karlu Ochozkovi za vstřícnost, trpělivost, cenné rady a připomínky. Děkuji také své přítelkyni Mgr. Pavle Janošové za trpělivost a podporu během celého studia.“

Obsah

Úvod	6
1 Historie trubky	8
1.1 Vývoj v době kamenné a bronzové	8
1.2 Starověk.....	9
1.3 Středověk.....	9
1.4 Novověk	11
2 Základní typy dnes používaných trubek	13
2.1 Trubka Aidovka	13
2.2 Malé trubky	13
2.3 Křídlovka.....	13
2.4 Moderní trubka.....	13
2.5 Basová trubka.....	14
3 Počátky hry na trubku	15
3.1 Ovládání dechu – nezbytná součást hry na žesťové nástroje	15
3.1.1 Běžné dýchání.....	15
3.1.2 Správný nádech při hře na žesťový nástroj.....	16
3.1.3 Správný výdech při hře na žesťový nástroj.....	18
3.2 Dva základní způsoby dýchání při hře na trubku.....	19

3.3	Funkce nátisku a umístění nátrubku.....	19
3.3.1	Funkce nátisku	19
3.3.2	Umístění nátrubku.....	21
3.4	Participace čelisti a svalů zapojených do vývoje nátisku.....	23
3.4.1	Čelist a její participace na vývoji nátisku	23
3.4.2	Svaly zapojené do vývoje nátisku.....	24
3.5	Vlhké či suché rty při hře na trubku.....	26
3.6	Otvor mezi rty	27
3.6.1	Správný tvar otvoru mezi rty	27
3.6.2	Správná velikost otvoru mezi rty	28
3.7	Nasazení tónu při hře na trubku	29
3.7.1	Rty a nasazení	30
3.8	Přílišný tlak nátrubku na rty a s tím spojené problémy.....	32
3.9	Správný postoj při hře na trubku.....	34
	Závěr	36
	Seznam použitých zdrojů	38
	Přílohy.....	39
	Abstrakt	44
	Abstract.....	45

Úvod

Když jsem se zamýšlel nad tématem mé bakalářské práce, kterému bych se chtěl věnovat, rozhodoval jsem se na základě faktu, že je mi blízká sportovní či hudební výchova. Během absolvování bloku hudební výchovy při studiu pedagogiky volného času jsme s mým vedoucím práce Mgr. Karlem Ochozkou narazili na problém, že co se týká popsané metodiky hry na trubku či na dechové žesťové nástroje vůbec, existují jen dvě u nás dostupné metodické příručky. První, vydaná autory Antonínem Vaiglem a Michalem Krčmou pod názvem Škola hry na trubku, má převážně formu notových etud, druhá od amerického pedagoga Philipa Farkase je metodickou příručkou hry na dechové žesťové nástroje. Obě tyto publikace byly vydány v osmdesátých letech minulého století. Zatímco první z nich, jak už jsem uvedl, je spíše notovým zápisem cvičení s občasnými metodickými poznámkami, druhá publikace se věnuje dané problematice pouze slovně a je daleko detailnější než první. Na základě tohoto faktu jsem se rozhodl, že se pokusím zpracovat tyto dvě publikace tak, aby byly přístupné i široké veřejnosti. Toto téma je mi velice blízké, protože jsem sám hrál 13 let na trubku a na začátku studia tohoto nástroje jsem vycházel právě ze „Školy hry na trubku“ od výše zmiňovaných českých autorů.

Ze svých zkušeností mohu říci, že hra na trubku je celkem obtížná záležitost. Uvědomování si některých zákonitostí, které se ke hře na tento nástroj váží, je určitě velkým přínosem pro začínajícího hráče. Další velké plus spatřuji v rozvoji a posilování orgánů potřebných k dýchání, nejen tedy plic, ale i bránice a ostatních svalů, které se účastní na procesu dýchání. Během mého aktivního hraní jsem řešil dva zásadní problémy, a to posunutí nátisku a přílišný tlak na nátrubek, proto bych se rád ve své práci věnoval této problematice. Tyto překážky znamenaly spoustu práce navíc a troufám si říct, že mě v mém hráčském rozvoji přibrzdily. Byl bych tedy spokojený, kdyby se mi podařilo tyto často vznikající problémy za pomoci odborné literatury popsat, a tak dát možnost případnému čtenáři se těchto chyb vyvarovat či alespoň ulehčit jejich odstranění.

Za hlavní cíl mé bakalářské práce jsem si stanovil, aby se případný zájemce o hru na trubku seznámil prostřednictvím mé práce s krátkou historií a vývojem nástroje, dále pak s druhy trubek, které se dnes nejčastěji používají, a v neposlední řadě

se samotnou metodikou hraní na trubku. Rád bych ve své práci upozornil za pomoci literatury na časté chyby a uvedl některá cvičení, která k jejich odstranění přispívají nebo je zcela odstraní.

V první části práce se budu zabývat historií, a to vývojem trubky od pravěku přes starověk, středověk, novověk až po současnost. Poté se budu věnovat základním typům trubek, se kterými se dnes můžeme setkat jak na profesionální, tak na laické úrovni. Pokusil bych se také uvést příklad trubky, která byla vynalezena pro hraní speciálních partů v opeře Aida. Jádrem mé práce budou počátky hry na trubku. Konkrétně půjde o samotné hraní a s ním spojené dílčí nároky na hráče, jako jsou dýchání obecně a správné dýchání při hře na trubku, funkce nátisku a správné umístění nátrubku, participace čelisti a svalů zapojených do vývoje nátisku, užití vlhkých či suchých rtů při hře na trubku, otvor mezi rty a jeho ideální parametry, nasazení tónu a funkce rtů při této činnosti, nezdravý tlak nátrubku na rty při hře a nakonec správný postoj při hře na trubku.

Kromě výše zmiňovaných metodických příruček se budu v historické části mé práce opírat o knihu *Hudební nástroje* od Antonína Modra a o *Dějiny a literatura dechových nástrojů* od Jiřího Kratochvíla. Jako doplňkovou literaturu použiji *Malý slovník základních pojmů z hudební pedagogiky a hudební psychologie* od Milana Holase, dále pak využiji publikaci *Kniha o hudbě* Václava Holzknechta a Vladimíra Poše a kol., a *Úvod do psychologie* od Prof. Milana Nakonečného. V přílohách bude přiložena fotodokumentace z fotografického atlasu *Hudební nástroje* od Bohuslava Čížka a *Encyklopedie hudebních nástrojů* zahraničních autorů Berta Olinga a Heinze Wallische.

1 Historie trubky

1.1 Vývoj v době kamenné a bronzové

Kořeny trubky, jakožto žesťového dechového nástroje, sahají až do pravěku, konkrétně do doby kamenné. V této době byl hlavním materiálem pro výrobu trubek zvířecí roh. Můžeme tedy hovořit o tom, že předchůdcem trubek jsou rohy jako hudební nástroje, proto bylo hudební využití tohoto nástroje malé. Díky již zmiňovanému materiálu a technické vyspělosti nástroje se na tento typ trubek či rohů daly hrát jen přirozené tóny. Zvuk byl spíše syrový a velice záleželo na kvalitě rohoviny, ze které byla trubka vyrobena. Daleko lepší vlastnosti, co se týče kvality tónu, pak měly trubky, které byly vyrobeny ze sloních a mamutích klů. Tyto nástroje byly později ve středověku označovány jako „olifanty“ a jejich hlavním znakem byla velká zdobnost. Bohužel díky použitému materiálu, jako je rohovina, se nám nedochovaly žádné archeologické důkazy. Jejich existenci však můžeme dokázat na méně rozvinutých kmenech například v Súdánu, kde se při rituálech používají antilopí rohy, které mají jakési dírkování a umožňují tak hraní nejen přirozených tónů. Můžeme také předpokládat, že jako materiál na výrobu trubek a rohů se používal např. rákos nebo bambus.¹

Revoluci ve výrobě trubek a rohů přinesla doba bronzová. Zde se dochovaly zbytky nálezů, které nám dokazují, že v této době vyráběli naši předci trubky z bronzu. Jednalo se většinou o imitaci zvířecích rohů anebo jejich pokování. Pokování se často týkalo již zmiňovaných sloních či mamutích klů. Podle archeologických nálezů v Pobaltí na území dnešního Švédska se zjistilo, že nejstarším dochovaným typem rohu je imitace právě mamutího klu. Tento roh je vyroben z kovu a je nazýván „lur“ což je název dánského původu. V této době se také začínají objevovat nátrubky, které jsou ovšem ulity spolu s nástrojem a mají nálevkovitý tvar. Lur je přelomový nástroj hlavně svým rozsahem, jelikož se na něj dá zahrát až 24 přirozených tónů.²

¹ Srov. KRATOCHVÍL, J. *Dějiny a literatura dechových nástrojů*, s. 17-19.

² Srov. tamtéž, s. 18.

1.2 Starověk

Ve starověku se trubka dál vyvíjela a s ní i její využití. Zvuk trubky často zněl při nejrůznějších slavnostech, doprovázel vojáky na taženích a patřil také k náboženským obřadům.³ Například u Židů můžeme hovořit o „šofaru“, což je menzurový žesťový dechový nástroj a je jakýmsi přechodem mezi rohem a trubkou. Řekové naproti tomu svoji trubku nazývali „salpinx“ a Římané zase „tuba“. Byli to právě Římané, kteří posunuli vývoj žesťových nástrojů kupředu. Používali trubky pro vojenské účely a k náboženským obřadům. Ve vojenství Římané používali již zmiňované „tuby“ a nástroj zvaný „lituus“. Lituus byla velká, válcovitá vojenská trubka, která měla ozvučnick obrácený dozadu. Tento zvláštní tvar trubky byl uzpůsobený tak, aby trubači, kteří jeli hned za vojevůdcem, mohli dosáhnout co nejvyšší hlasitosti, a aby je tak slyšel i poslední voják v útvaru. Dalším specifickým druhem trub či trubek byly trubky z mořských ulit. Měly výrazný, hutný zvuk a používaly se na římských lodích pro signální účely.⁴

Stejně jako později ve středověku měli trubači výsadní postavení ve společnosti, často na trubky a trouby mohli hrát jen lidé z vyšších vrstev. U Židů kněží, u Římanů a Řeků trubači vojsk a v Orientu pak také kněží, ale i knížata.⁵

1.3 Středověk

Jelikož v prvním tisíciletí ve středověku Římská církev prosazovala pouze hudbu vokální, dochází díky tomu k úpadku rozvoje všech hudebních nástrojů, a tedy i trubky jako takové. Ve svých starých podobách se tak trubka i ostatní nástroje vyskytují pouze u prostého lidu. Ten však nemá dostatek potřebných prostředků pro jejich rozvoj, a tak se dostavuje logická stagnace vývoje nástrojů.⁶

V pozdějším období se ovšem navrácí obliba trubek u vyšších vrstev společnosti, a to zejména pak na panské dvory. Tam se trubky stávají nedílnou součástí zahajování různých turnajů a používají se také při oslavách, a to hlavně po vítězných bitvách. Trubači proto opět začnou patřit k významným lidem této doby. Často mají

³ Srov. KRATOCHVÍL, J. *Dějiny a literatura dechových nástrojů*, s. 19.

⁴ Srov. tamtéž.

⁵ Srov. MODR, A. *Hudební nástroje*, s. 120-121.

⁶ Srov. KRATOCHVÍL, *Dějiny a literatura*, s. 21.

různé výsady a vyšší postavení než obyčejní hudebníci.⁷ První zmínkou o trubce ve středověku je obraz. Tento obraz se nachází v knize pocházející z Irska, jejíž jméno není známo. Tato kniha vznikla zhruba v polovině 8. století a je v ní zobrazena takzvaná „trumba“, která připomíná typ latinské tuby. Další zmínku můžeme najít v obrazových miniaturách, které vznikly v jižní Itálii. Zde jsou vyobrazeny nástroje, které jsou abnormálně dlouhé, většinou rovné nebo jen nepatrně zahnuté. Můžeme zde rozlišit dva typy. První typ má kuželovitý tvar a hluboký ozvučník. Zato druhý má válcovitý tvar a jeho ozvučník připomíná talíř.⁸ Díky praporku s erbem vládnoucí vrstvy, který je vyobrazen na nástroji, je jasné, že se trubka vrací zpět do šlechtického prostředí, tj. do vyšších společenských vrstev, jako tomu bylo v antice. Starofrancouzská literatura také hovoří o „cors sarrasionis“, o kterých se domníváme, že jsou to trubky a trouby islámských vojsk. Národy, které se nacházely na pyrenejském poloostrově, vyráběly a používaly také typ trubek, který se nazýval „anafil“. Anafil je španělský překlad arabského pojmenování trubky „al nafir“. Tento fakt nám napovídá, že španělské národy nástroj převzaly od výše zmiňovaných arabů.⁹

V polovině 13. století a na začátku 14. století dochází k zásadnímu vývoji trubek. Trubky jsou rozděleny podle velikosti na malé trubky s vyšším laděním a na velké trubky s hlubším laděním. Malé typy jsou pojmenovány zdrodnělinami tubecta, trombetta a trompette. Větší typ je pak pojmenován jako busine či busaune a od toho vzniklý název pousane. V této době se tedy z jednoho názvu nástroje stávají dva a odděluje se tak samostatný nástroj „pousane“, česky trombon neboli pozoun. Dalším vývojovým stupněm prochází trumpeta na konci 14. a začátkem 15. století, kdy se začínají objevovat různá zahnutí trubek. Je to logický a nevyhnutelný krok, jelikož trubky se stávaly delší a delší. Hraní na ně bylo tedy čím dál tím víc komplikované. Objevuje se zahnutí do tvaru písmene S nebo do velkého a malého oválu. Trubka zahnutá do velkého oválu je pak držena okolo ramene, zatímco malý ovál je předchůdce dnešní podoby trubky. Odvážnější, ale ne příliš praktické bylo zahnutí trubky do

⁷ Srov. MODR, A. *Hudební nástroje*, s. 120.

⁸ Srov. KRATOCHVÍL, J. *Dějiny a literatura dechových nástrojů*, s. 27.

⁹ Srov. tamtéž.

pravého úhlu. Od tohoto zahnutí bylo však postupem času upuštěno, jelikož tyto trubky neměly dobré zvukové vlastnosti a také jejich tvar ztěžoval samotné hraní.¹⁰

1.4 Novověk

Velký rozmach trubky se pojí s novověkem. V 17. století nachází trubka své místo v orchestrech.¹¹ Jednu z prvních zmínek, co se orchestru týká, můžeme najít u italského skladatele Claudia Monteverdiho, který notové party pro trubku užívá v opeře Orfeo. Tato opera byla napsána roku 1607 a je zde předepsán part pro pět trubek. Každá trubka, která hraje svůj part, je však jiného ladění. Trubka pojmenovaná „clarino“ je vedoucím hlasem, a to hlasem sopránovým. Trubka zvaná „quinto“ je, jak už název napovídá, laděna o kvintu níže než vedoucí hlas, a je tedy hlasem altovým. Dalším zde psaným hlasem je trubka „alto de basso“. Tenorový hlas zde zastupuje nástroj zvaný „vulgano“ a poslední v řadě je trubka „basso“, která hraje basový hlas.¹²

V 18. století se trubka stává vedle tympanů jakýmsi rytmickým nástrojem. Zdůrazňuje zde určitý rytmus, a to v rámci čtyř až pěti tónů. Díky tomuto dobovému trendu se vytrácí virtuosita nástroje a upadá tak výsadní postavení trubačů ve společnosti. Další degradaci nástroje způsobuje skutečnost, že v této době se trubky staví tak, aby se na ně daly hrát takzvané dušené tóny. Tyto dušené tóny jsou dosud doménou hlavně lesního rohu. Hrání na trubku jsou tyto dušené tóny velice rozdílné od přirozených tónů, a to hlavně v barvě tónu. Trubka tak nemůže v tomto ohledu konkurovat lesnímu rohu. Proto se lesní roh dostává daleko více do obliby jak posluchačů, tak i skladatelů. Trubka s dušenými tóny tak není více využívána a je pomalu zapomenuta.¹³

Velkou revoluci ve stavbě trubky zaznamenáváme na počátku 19. století, kdy jsou vynalezeny ventily a klapky. Ventily i klapky umožňují hráči na trubku využívat celou škálu tónů a půltónů. Trubka už nestaví jen na přirozených tónech. Právě kvůli této nesporné výhodě a technickému skoku vpřed se trubka stává nedílnou součástí orchestrů, je opět virtuózním nástrojem a také nástrojem sólovým. Za konstrukci

¹⁰ Srov. KRATOCHVÍL, J. *Dějiny a literatura dechových nástrojů*, s. 27.

¹¹ Srov. MODR, A. *Hudební nástroje*, s. 120.

¹² Srov. KRATOCHVÍL, *Dějiny a literatura*, s. 69.

¹³ Srov. tamtéž.

klapkové trubky stojí trumpetista Weidinger a nástrojař Riedl, kteří tuto novinku vymysleli ve své dílně, která se nacházela ve Vídni. První, kdo využil této přednosti klapkové trubky, byl skladatel G. Rossini. Zakomponoval ji do své opery Vilém Tell, která vznikla v roce 1829. Ventilové trubky vznikaly na přelomu 18. a 19. století v Bavorsku. Nejprve našly své uplatnění v dechových hudbách a později také v symfonických orchestrech. Díky častému užívání právě tohoto typu trubek se můžeme setkat s rychlým technickým pokrokem. Stavba ventilů se během bezmála deseti let posouvala rapidně dopředu. Konkurenční boj vývojářů a hudebníků zajišťuje výše zmiňovaný pokrok. V roce 1827 přichází se svým patentem francouzský nástrojař J. M. Labbaye, patentový úřad v Paříži mu připisuje patent na pistonový ventil. Naproti tomu v roce 1830 přichází s dalším vylepšením L. Uhlmann, který vymyslí a zkonstruuje tzv. vídeňský ventil. Jeho konkurent Josef Riedl, který také pracuje na svých nástrojích ve Vídni, přichází s vylepšením v podobě cylindrického ventilu. Tento ventil vzniká v roce 1832. O tři roky později nástrojař J. G. Moritz patentuje svůj druh ventilu, a to berlínský pumpový ventil.¹⁴ Trubky v té době měly dva ventily, postupem času byl přidán i třetí ventil a u některých nástrojů i čtvrtý.¹⁵

Vývoj trubky je završen v rozmezí let 1885 až 1900, kdy je vyrobena trubka s laděním B a C. Tyto trubky mají rozsah od fis do c³. Tento způsob ladění přetrval až dodnes a je nejpoužívanějším a nejrozšířenějším laděním trubek vůbec.¹⁶

¹⁴ Srov. KRATOCHVÍL, *Dějiny a literatura dechových nástrojů*, s. 70.

¹⁵ Srov. MODR, A. *Hudební nástroje*, s. 122.

¹⁶ Srov. tamtéž, s. 123.

2 Základní typy dnes používaných trubek

2.1 Trubka Aidovka

Trubka Aidovka je specifický typ trubky navržený skladatelem Giuseppem Verdim pro jeho operu Aida, odtud pochází její název. Tyto nástroje jsou tedy používány jako fanfárové trubky v již zmiňované opeře. Mají jeden ventil a jsou dlouhé 127 a 152 cm. Tvarem připomínají úzkou a rovnou trubici, která se rozšiřuje v ozvučník. Ozvučník je pak tvarován do nálevky.¹⁷ Trubky jsou v sopránovém ladění a to v C, H, B a As. Nejčastěji se drží oběma rukama, což zajistí zakrytí jednoho ventilu a nástroj pak působí jako starověká fanfárová přirozená trubka.¹⁸

2.2 Malé trubky

Malé trubky jsou vyráběny především k interpretaci barokní hudby, zvláště pak skladeb Johanna Sebastiana Bacha. Svoji velikostí jsou nápadně menší než ostatní typy trubek a jsou také vysokého ladění. Jsou laděny v D a Es.¹⁹

2.3 Křídlovka

Křídlovka je nástroj příbuzný, ne-li stejný jako trubka. Ladění je stejné jako u moderní trubky. Má užší korpus a průběh jejího těla je kónického tvaru. Křídlovka na rozdíl od moderní trubky nemá tak jasný a zvonivý tón. Její tón je spíše kulatý a malebný. Právě pro její kulatý tón je dodnes využívána v dechových hudbách. V symfonické hudbě ji můžeme slyšet např. v díle Threni od ruského skladatele Igora Stravinského.²⁰

2.4 Moderní trubka

Moderní trubka je dnes nejčastěji používaný typ trubky v ladění B, potažmo C. Tato trubka má rozsah od fis do c³, ale vlivem jazzových trumpetistů, kteří používají zvláštní techniku hraní zvanou „non-press“, se chromatický rozsah moderní trubky zvyšuje až na 16 harmonických tónů. Tóny, které jsou vyluzovány nad rámec

¹⁷ Srov. MODR, A. *Hudební nástroje*, s. 125.

¹⁸ Srov. KRATOCHVÍL, *Dějiny a literatura dechových nástrojů*, s. 71-72.

¹⁹ Srov. tamtéž, s. 71.

²⁰ Srov. OLING, B., WALLISCH, H. *Encyklopedie hudebních nástrojů*, s. 114-115.

klasických 8 harmonických tónů, však nelze uplatnit v symfonické hudbě. Je tomu tak proto, že tóny jsou často „úzké“, tedy nemají plný, zvonivý či slavnostní zvuk, který je pro trubku tak typický.²¹

Moderní trubka je opatřena třemi ventily, u každého ventilu je tzv. tah. Tahy mají různou délku, podle toho u jakého ventilu se nacházejí. Právě díky ventilům a tahům je možné zahrát chromatickou stupnici tónů. Ventily a k nim přiřazené tahy mění proud vzduchu, který je vháněn hráčem do nástroje. Díky měnění polohy ventilů a tedy proudu vzduchu prochází vzduch přes tahy nástroje a tím se prodlužuje cesta, kterou musí skrz nástroj urazit. Tím dosáhneme snižování či naopak zvyšování přirozených tónů. Díky kombinaci ventilů nástroj disponuje celým rozsahem tónů, přičemž kombinace 1. a 2. ventilu odpovídá funkci ventilu 3. Je však nutné mít na mysli, že především měnění hraných oktáv a pohyb mezi polohami nástroje ovlivňuje do značné míry nátisk.²²

2.5 Basová trubka

I když se jedná o basový nástroj, její notace je psána v houslovém klíči. Objevuje se v mnoha rozličných laděních, a to např. v C, B, ale také v F, Es, a D. Basové trubky, které jsou v ladění C, jsou většinou dlouhé 240 cm. Naproti tomu trubka laděná v B je dlouhá až 267 cm. Tyto trubky znějí o oktávu níže, než je psána jejich notace. Užití tohoto typu trubky se dnes pomalu vytrácí. Stále se však vyskytuje v dechových orchestrech lidové hudby. Ale i zde jsou stále častěji nahrazovány tzv. druhou basovou křídlovkou.²³

²¹ Srov. MODR, A. *Hudební nástroje*, s. 123.

²² Srov. KRČMA, M., VAJGL, A. *Škola hry na trubku*, s. 7.

²³ Srov. MODR, A. *Hudební nástroje*, s. 123-124.

3 Počátky hry na trubku

3.1 Ovládání dechu – nezbytná součást hry na žesťové nástroje

3.1.1 Běžné dýchání

Obecně můžeme říci, že jako je pro hráče na housle smyčec nástrojem, kterým reguluje sílu, rytmus a barvu tónu, je pro hráče na žesťový dechový nástroj tímto činitelem právě dech. Správné ovládání dechu je tedy nezbytnou součástí dovedností každého hráče na tento typ nástrojů. Na rozdíl od učitele, který vyučuje hru na smyčcový nástroj a pracuje tak s délkou a silou tahu ruky hráče např. na housle, je učitel hry na trubku v nevýhodě. Učitel na housle „vidí“ jak hráč pracuje s rukou a tak může lépe odhadnout, co hráč dělá dobře či špatně. U žesťových nástrojů má učitel práci komplikovanou tím, že vlastní dech a proud vzduchu, který je vdechován do nástroje, není vidět. Právě proto, že dýchání je jednou z hlavních hybných sil hraní na trubku a žesťové nástroje vůbec, je nadmíru důležité věnovat se této problematice a dýchání správně využívat tak, aby plnilo co možná nejúčinněji svůj účel. Proto je také důležité zmínit funkce a principy, na kterých fungují dýchací svaly a samotné dýchání.²⁴

Je více než jasné, že drtivá většina z nás vůbec své dýchání nevnímá a nepřemýšlí nad ním, jelikož dýchání je přirozený a mimovolný proces, který je součástí našeho života již od narození. I přesto je důležité věnovat se mu, a tak poznat základní mechaniku normálního běžného dýchání. Toto nám umožní rozpoznat, v čem si je běžné dýchání podobné s dýcháním při hře na žesťový nástroj.²⁵

Běžné dýchání je založeno na zaplnění vzduchoprázdna, jelikož jsou plíce zavřeny v hrudním koši, který když se roztáhne, zapříčiní vhrnutí vzduchu do plic. To v praxi znamená, že roztažením hrudní dutiny dochází k poklesu tlaku a plíce se snaží tento tlak vyrovnat tím, že do sebe natáhnou vzduch. Tudiž k nadechnutí není potřeba nic jiného než roztažení hrudního koše. K tomuto roztažení dochází dvěma způsoby. Bránice se stáhne dolů, tím se zvětší dno hrudní dutiny a žebra se roztáhnou ven, čímž

²⁴ Srov. FARKAS, F. *Metodika hry na žesťové dechové nástroje*, s. 53.

²⁵ Srov. tamtéž.

se zvětší průměr hrudní dutiny. Tyto dvě akce probíhají zároveň a jsou pro proces dýchání nepostradatelné.²⁶

K dýchání tedy potřebuje lidské tělo bránici a svaly hrudního koše, které umožňují jeho zmenšování a zvětšování. Bránice je velký sval, který má tvar talíře či oválné mísy. Bránice se nachází pod spodními žebry, tedy pod plícemi a nad břišní dutinou. Pokud se bránice stáhne, zploští se a tím zvětšuje již zmiňované dno hrudní dutiny. Ostatní orgány, které jsou umístěny pod bránicí, jako např. žaludek, jsou stlačovány dolů. Hrudní koš je důmyslná soustava uzpůsobená tak, aby se při nádechu mohla co nejvíce roztáhnout a zase stáhnout a přitom zůstala pevná a tak chránila plíce. Toto zajišťuje připojení žeber k páteři a ke sternu²⁷. Žebra jsou připojena chrupavkami, což zajišťuje již zmiňovanou pružnost. Ke sternu je ovšem připojeno jen pět párů žeber, poslední dva páry jsou volné. Žebra se tedy pohybují po obvodu hrudníku vodorovným směrem, a to zezadu dopředu. Když se člověk nadechne, mezižeberní svaly se stahují, čímž umožňují žebřům, která jsou připojena v zadní části u páteře výše a jsou ohnuta dolů, aby se zvedala jak nahoru, tak i ven. Tímto dochází ke zvětšení hrudního koše. Tento proces nadechnutí je pro tělo určitou námahou, hlavně pak pro hrudní koš a bránici. Naproti tomu samotný výdech je způsoben tím, že se mezižeberní svaly a bránice vrací do původní polohy před nádechem.²⁸

3.1.2 Správný nádech při hře na žesťový nástroj

Je logické, že před ideálním „fouknutím“ do žesťového nástroje je nutné hluboce a hlavně správně se nadechnout. Pokud se tedy hráč dostatečně, a tudíž správně nenadechne, nemůže do nástroje vehnat potřebné množství vzduchu. Výše zmíněná věc se nám může zdát banální, ale z jednoho podstatného důvodu je nutné tuto problematiku zmínit. Je dost obvyklé, že žák, který se učí hrát na trubku nebo na jakýkoli žesťový nástroj, má sklony napodobovat nádechy svého učitele. Toto je velice rizikový faktor, jelikož učitel jakožto zkušený hráč svůj hluboký nádech ovládá, a proto jej dokáže provádět rychleji. Žákovi potom připadá, že se učitel vlastně skoro vůbec nenadechne, a tudíž je jeho nápodoba špatná. Proto je nutné na tento fenomén dbát a hlídat svého svěřence. Pokud zpozorujeme tendence k nápodobě, a tudíž ke špatnému dýchání, je

²⁶ Srov. FARKAS, F. *Metodika hry na žesťové dechové nástroje*, s. 53.

²⁷ Sternum – lat. kost hrudní

²⁸ Srov. FARKAS, F. *Metodika hry*, s. 53.

nutné se na tento problém zaměřit a včas ho začít řešit. Řešení přichází s názornou ukázkou hraní delší pasáže, kde učitel předvede, že ač se jeho nádech zdá jen povrchový, je opravdu nutné se nadechnout zhluboka. Pokud žák tento princip pochopí a je tedy srozuměn s tím, že kolik vzduchu chce vydechnout, tolik se musí nadechnout, je na více než dobré cestě ke správnému dýchání.²⁹

Jak už se zmiňujeme v kapitole o dýchání obecně, probíhá nadechnutí na základě dvou principů. Bránice se stahuje směrem dolů a hrudní koš se roztahuje do šíře a nahoru. Tento jev probíhá současně a mimoděk. Pro správné nadechnutí před samotnou tvorbou tónu je nutné, aby bránice a hrudní koš pracovaly současně, ale nikoli mimoděk. Je důležité při nácvičování správného nádechu provádět nadechnutí oběma způsoby vědomě. Paradoxem ovšem je, že pro lepší kontrolovatelnost a součinnost tohoto dýchání je optimální provádět nádechy odděleně, a procvičovat tak nejprve dýchání do bránice a posléze vědomě zapojit do nádechu i hrudní koš. Lehne si proto na záda a hluboce se nadechujeme tak, že se nám zvedá břicho, tím stahujeme bránici. Stále myslíme na to, že hrudník se nám nerozšiřuje. Můžeme si například představit, že máme hrudník stažený korzetem. Když už není možné vdechnout do bránice větší množství vzduchu, zapojujeme hrudní koš. Pomyslný korzet se nám rozepíná a my rozšiřováním hrudníku nabíráme další množství vzduchu. Po důkladném procvičování je více než výhodné tento proces obrátit. Tedy se nejprve nadechovat tak, že rozšiřujeme hrudní koš, a když je kapacita vyčerpána, začneme stahovat bránici. Toto cvičení nám pomůže uvědomit si vlastní dýchání a tyto dva způsoby odděleně ovládat, což výrazně přispěje k vědomému nadechování a zapojení obou funkcí najednou.³⁰

Pokud jsme po předchozím cvičení schopni vědomě zapojovat obě funkce najednou, je nyní potřeba procvičit rychlé nádechy. Rychlé nádechy jsou nezbytné pro minimalizaci pauz při hře a samotném frázování při interpretaci skladeb. Je tedy nutné, již nacvičené propojení obou funkcí procvičovat v co možná nejrychlejších frekvencích. Toto procvičování má ovšem jedno veliké úskalí. Velké množství vzduchu, které vdechujeme do bránice a do hrudního koše, zapříčiní to, že samotný krk nebude schopen toto množství pojmout. Následkem toho se začne ozývat jakési sípání až dobře rozpoznatelný hvizd, který právě vychází z krku a je důsledkem již zmiňovaného

²⁹ Srov. FARKAS, F. *Metodika hry na žesťové dechové nástroje*, s. 54.

³⁰ Srov. tamtéž, s. 55.

nedostatku kapacity krku. Krajiní projev tohoto jevu může vyústit až v lapání po dechu. Tomuto problému lze zabránit, pokud jsme schopni rozšířit prostor mezi hlasivkami, který se nazývá „glottis“. Je tedy bezpodmínečně nutné otevřít co nejvíce glottis. Často se objevuje chyba při nádechu, pokud krk otevřeme ne zcela úplně. Tuto chybu zpozorujeme snadno. Při nadechnutí se opět ozve zvuk připomínající syčení. K úplnému širokému otevření glottisu nám napomůže, když se budeme snažit držet jazyk co nejvíce u dolního patra úst. Úplné otevření glottisu pozná žák sám, jeho krku se výrazně zvětší objem a samotný hráč má pocit, že má krk po celém svém obvodu roztažený do široka. Toto je správný výsledek, kterého se snažíme dosáhnout. Správný nádech při hře na žesťový nástroj můžeme tedy označit za tiché, rychlé a hluboké lapání po dechu. Toto lapání po dechu nastává také, když si přes hlavu pustíme velký proud studené vody.³¹

3.1.3 Správný výdech při hře na žesťový nástroj

Pokud jsme dobře seznámeni se správným nádechem při hře na žesťový nástroj, je čas pozastavit se i nad správným výdechem do nástroje. Mohlo by se zdát, že při výdechu do nástroje budeme postupovat jako při normálním dýchání. Ovšem z hlediska dynamiky hraní se nejedná o obyčejnou záležitost. Vzduch je vypouštěn do nástroje v určité síle a délce, právě proto je nutné mít toto vydechování plně pod kontrolou. Vydechování by mělo mít charakter volného stejnosměrného výdechu.³²

Pokud budeme stahovat svaly v pase a v břišní krajině, je to nejlepší způsob jak dosáhnout této stejnosměrnosti. Při normálním výdechu se bránice nekontrolovatelně snaží vrátit do své přirozené polohy, do tvaru obrácené misky. Tento nekontrolovatelný návrat do původní polohy je pro hraní na žesťový nástroj krajině nevhodný. Lidské tělo je uzpůsobeno tak, že každý sval má svůj protějšek. Pro bránici jsou to břišní svaly, které při stažení tlačí vnitřní orgány zpět na bránici. Tím se nám daří ovládat pozvolné navracení bránice do původní polohy. K pozvolnému navracení bránice přispívají vnitřní orgány, které jsou při nádechu bránicí tlačeny dolů. Zatnutím břišních svalů při výdechu tlačíme vnitřní orgány směrem nahoru proti bránici. Díky tomuto jevu kontrolujeme bránici při výdechu. Pokud tedy budeme při hraní na trubku stahovat při

³¹ Srov. FARKAS, F. *Metodika hry na žesťové dechové nástroje*, s. 55-56.

³² Srov. tamtéž, s. 56.

výdechu břišní svaly, můžeme s jistotou říci, že budeme mít aktivně pod kontrolou bránici, což při normálním výdechu není možné ani žádoucí.³³

3.2 Dva základní způsoby dýchání při hře na trubku

Při hře na trubku, jakožto na žesťový nástroj, můžeme uplatnit dva způsoby dýchání. První způsob, který se používá nejčastěji, je tzv. hluboké dýchání. Zde je velice důležité, že se při nádechu i výdechu zapojuje bránice. Hluboké dýchání se používá při hraní delších pasáží na jeden nádech, jelikož nám umožňuje zadržet velké množství vzduchu a pozvolna jej uvolňovat ven. Můžeme říci, že takto ve většině případů dýchají i zpěváci.³⁴

Naproti tomu můžeme také uplatnit styl dýchání, kterému se říká „povrchové“. Tento způsob nadechování a vydechování se nejčastěji používá jako pomocné dýchání pro první styl. V praxi to znamená, že se hráč „dodechuje“ a doplňuje tak rychle zásobu vzduchu, kterou si utvořil nádechem při hlubokém dýchání. Toto je užitečné zejména při hraní dlouhých pasáží, které jsou rychlejší a nejsou v nich pomlky.³⁵

3.3 Funkce nátisku a umístění nátrubku

3.3.1 Funkce nátisku

Nátisk můžeme definovat jako postavení svalů úst, rtů, brady a tváří vzhledem k nátrubku, přičemž všechny tyto složky součinně a přesně spolupracují. Skrze tento součinný systém prochází vzduch tak, že rozkmitá vzduchový sloupec.³⁶ Nátrubek žesťového nástroje je malá trubička z kovu, která se rozšiřuje do tvaru kalichu či trychtýřku a je umístěna na rtech hráče.³⁷ I přes to, že se výše uvedená definice nátisku jeví relativně jednoduchá, praxe je jiná. Všechny tyto svaly musejí spolupracovat tak, aby hráč byl schopen hrát v rozmezí 3 – 4 oktáv. Tedy aby byl schopen zahrát přibližně 30 – 40 různých tónů. Tyto tóny musí nejen ladit, ale také musejí mít správnou barvu a tudíž kvalitu. Další nároky na nátisk jsou kladeny v oblasti jeho pohyblivosti. Hráč musí být schopen pohybovat se mezi jednotlivými oktávami. Jinými slovy hráč díky nátisku

³³ Srov. FARKAS, F. *Metodika hry na žesťové dechové nástroje*, s. 56.

³⁴ Srov. KRČMA, M., VAJGL, A. *Škola hry na trubku*, s. 6.

³⁵ Srov. tamtéž.

³⁶ Srov. FARKAS, F. *Metodika hry*, s. 3.

³⁷ Srov. HOLZKNECHT, V., POŠ, V. a kol. *Kniha o hudbě*, s. 199.

ovlivňuje samotný rozsah nástroje a je schopen hrát jeden tón v jedné poloze a hned druhý například o oktávu výše. Neposlední funkcí nátisku je také dynamika hraní. Díky nátisku může hráč hrát nejtíšeji „pianissimo“ a přes ostatní dynamické značky až k té nehlasitější „forte fortissimo forte“. Je proto až neuvěřitelné, jak tyto malé svaly dokážou v součinnosti vyhovět tak vysokým nárokům. Dále také musejí mít velikou sílu a vytrvalost, aby tyto výše zmiňované úkony zvládaly provádět i několik hodin. Nátisk můžeme přirovnat k jazýčku dřevěných nástrojů, jako je např. klarinet. U klarinetu je tedy rozkmitán jazýček, který je součástí nástroje. Při hře na trubku je zdrojem onoho kmitání vzduchového sloupce, který vytváří samotný tón, nátisk.³⁸ Tón tedy vzniká v celém nástroji na stejném principu jako v nátrubku. V celé trubce se pak rozkmitá onen vzduchový sloupec.³⁹

Kmitání rtů vzniká tím, že mezi nimi proudí vzduch. Rty musí být stále napnuté. Od intenzity napnutí se odvíjí i výška a barva tónu. Daleko důležitějším faktorem, který ovlivňuje výšku tónu, je však samotný kmitočet rtů. K jakémusi ovládní hlasitosti hry také do značné míry přispívá proud vzduchu, který je vdechován do nástroje. Tyto obě funkce jsou ovšem spojenou nádobou a vzájemně se ovlivňují. Jsou tedy důležité jak při utváření výšky, tak i hlasitosti tónu.⁴⁰

Nátisk a hlavně rty plní ve hře na trubku, jakožto na žesťový nástroj, ještě jednu nezanedbatelnou funkci. Touto funkcí myslíme hermetické utěsnění prostoru kolem nátrubku. Hráč si přitiskává nátrubek přímo na rty, a kdyby toto přitisknutí nebylo vzduchotěsné, unikal by vzduch nežádoucím způsobem mimo kotlík nátrubku. Unikání vzduchu by mělo zajisté vliv na všechny funkce nátisku. Rty zde vlastně fungují mimo jiné jako jakési těsnění.⁴¹ Pokud nátrubek netěsní kolem rtů, poznáme to podle nasazení tónu. Místo nasazení, které by se při správném těsnění nátrubku mělo ozývat jako „tá“, se při nesprávném těsnění ozývá jako „třá“. Je tedy nutné dbát na správné postavení rtů a na těsnost nátisku s nátrubkem.⁴² Pokud je žák od samotného začátku hraní na trubku

³⁸ Srov. FARKAS, F. *Metodika hry na žesťové dechové nástroje*, s. 3.

³⁹ Srov. HOLZKNECHT, V., POŠ, V. a kol. *Kniha o hudbě*, s. 199.

⁴⁰ Srov. FARKAS, F. *Metodika hry*, s. 3.

⁴¹ Srov. tamtéž.

⁴² Srov. KRČMA, M., VAJGL, A. *Škola hry na trubku*, s. 6.

veden ke správnému používání nátisku, tento problém se objeví jen zřídka a v začátcích je lehce odstranitelný.⁴³

Další častou a poměrně nelogickou chybou bývá špatné směřování vzduchu. Hráč se nadechne do bránice a do hrudního koše. Při výdechu vzduch správně přichází z plných plic přes hráčův krk až k ústům. Zde hráč zabrání volnému a lehkému proudění vzduchu skrze rty přes nátrubek až do nástroje tím, že usměrní proud vzduchu za pomoci rtů směrem dolů. Vzduch má pak samozřejmě tendenci směřovat dolů k hráčově bradě, a tudíž neproudí v plné síle do nástroje. Je tedy žádoucí sledovat žáka, jak nakládá s vydechaným vzduchem a zda proud vzduchu „neláme“, ať už nahoru či dolů. Pokud k tomuto problému dojde, je dobré mít po ruce pomůcku, která simuluje obroučku nátrubku. Je to vlastně takový kovový prstýnek v průměru používaného nátrubku. Učitel je poté schopen vidět, zda žák dělá onu chybu, popřípadě dá ruku před proud vzduchu, který prochází pomůckou. Poté již snadněji může chybu rozpoznat a posléze odstranit.⁴⁴

3.3.2 Umístění nátrubku

Umístění nátrubku na hráčovy rty je předmětem dohadů zkušených hudebníků, a tak jej můžeme označit za jeden ze zásadních problémů, které se vážou ke hře na trubku a žesťové nástroje vůbec. K dohadům mezi hudebníky dochází často. Hlavně pak proto, že někteří, a není jich málo, nad umístěním nátrubku vůbec nepřemýšleli a nepřemýšlejí. Když začínali s hrou na trubku, prostě přiložili nátrubek na ústa a našli to správné místo. Ovšem jako protiklad jsou tu hráči, kteří již od začátku s umístěním nátrubku bojují, často ho mění a zkoušejí nová místa na svých rtech. Je tedy nutné se o tomto problému alespoň v krátkosti zmínit, protože ne každý musí mít nutně štěstí jako prvně jmenovaní. Nehledě na to, že je daleko snadnější „usadit“ nátrubek hned zezáčátku správně na nezpracovaný nátisk a návyky, než poté měnit polohu nátisku a napravovat chyby, které se staly návykem. Podstupujeme tu velké riziko, jelikož celý nátisk je soustava svalů, a tak jejich závislost na dříve naučeném vzniká hned po několika měsících studia.⁴⁵

⁴³ Srov. FARKAS, F. *Metodika hry na žesťové dechové nástroje*, s. 3.

⁴⁴ Srov. tamtéž, s. 3-5.

⁴⁵ Srov. tamtéž, s. 21.

Zavádějící může být ovšem fakt, že na umístění nátrubku při hře na trubku nebyly provedeny žádné studie, jako je tomu např. u způsobu správného dýchání. Proto je nutné vycházet ze zkušeností hráčů, které byly nastřádány a tradují se ústně kolem 150 let. Oproti např. lesnímu rohu, kde se doporučuje mít nátrubek umístěn tak, že v nátrubku jsou 2/3 horního rtu ku 1/3 rtu spodního, je zkušenými trumpetisty doporučován poměr opačný. Tedy 1/3 rtu vrchního ku 2/3 rtu spodního. Je jasné, že obě varianty ze sebe vycházejí a tato osvědčená poloha nátrubku vychází z praxe. Požadavky na hráče, který hraje na trubku, jsou odlišné než u lesního rohu. Trubka by měla mít jakýsi jasný, lesklý a pronikavý tón. Tohoto tónu dosáhneme právě umístěním nátrubku a držením rtů v napjatějším stavu, než je tomu u hráče na lesní roh. Lesklost a pronikavost tónu trubky je také dána hrbolkem na horním rtu. Tento hrbolk je při výše zmiňovaném poměru přitisknut na horní čelist, čímž se minimalizuje. Hráč na lesní roh tento hrbolk naopak „špulí“ dovnitř nátrubku a tím vytváří jinou barvu tónu. K určité lesklosti tónu u trubky také přispívá fakt, že většina lidí, potažmo hráčů, má dolní ret větší, než horní. Na dolním rtu se nenacházejí žádné hrbolky a výstupky, proto může být umístěn větším poměrem v nátrubku. Tím přispívá k lesklosti tónu, jeho objem je totiž stlačen tak, že vytváří plochu. Tento zploštělý tvar dolního rtu tedy nezasahuje do nátrubku. Výsledným efektem je pak ona jasnost, lesklost, pronikavost a tvrdost tónu trubky.⁴⁶

Pokud žák a jeho učitel najdou správné umístění nátrubku na ústech, dostavuje se ihned efekt zlepšení. Zlepšením zde myslíme, že žák se snadněji pohybuje po tónech, nasazení tónu je hned o poznání kvalitnější. Dalším důvodem, proč hledat a vůbec se zabývat umístěním nátrubku, je stálost hraní. Toto místo se stává návykem. Hra na trubku je velice závislá na aktuálním hráčově stavu, tím pádem i na stavu jeho rtů. Únava z přílišného cvičení, nebo naopak nedostatečné cvičení, rozpraskání rtů, ale i psychický stav hráče, to všechno ovlivňuje kvalitu tónu. Poté hrozí hledání nových, neunavených míst na hráčovských ústech. Právě z toho důvodu je důležité najít to ideální místo. Žákovi jde hraní snáz a poté nemusí laborovat s umístěním nátrubku a může se věnovat hře bez větších problémů.⁴⁷

⁴⁶ Srov. FARKAS, F. Metodika hry na žesťové dechové nástroje, s. 23.

⁴⁷ Srov. tamtéž, s. 25.

Myslím si, že hledání ideálního místa pro nátrubek je naprosto nutná záležitost. Vycházím z vlastní zkušenosti, kdy jsme s mým panem učitelem po čtyřech letech hraní zjistili, že můj nátisk se utváří k levé straně rtů. Někteří učitelé doporučují s nátiskem po tak dlouhé době nehýbat, nicméně zde hrozí ochabnutí svalstva, v mém případě na pravé straně. Jelikož levá strana svalů je namáhána více, hrozí jednak její přetížení a za druhé již zmiňované ochabnutí svalstva na straně druhé. Proces nového umístění nátrubku, a tedy tvorby nátisku na novém místě je zdouhavý, psychický nátlak na žáka je velký, jelikož se začíná od nuly. Tento posun nátisku na střed mých úst trval skoro rok, proto si myslím, že je důležité se této problematice věnovat.

3.4 Participace čelisti a svalů zapojených do vývoje nátisku

3.4.1 Čelist a její participace na vývoji nátisku

Čelist hraje velice významnou roli, co se týká pohybu vzduchu do nástroje. Její postavení při hře má zásadní podíl na proudění vzduchu. Čelist je u každého hráče anatomicky postavena jinak, a proto je důležité tyto individuální potřeby hráče sledovat. Proud vzduchu, který prochází ústní dutinou, musí mít před sebou volnou a přímou cestu, aby v co největší míře mohl proudit do nástroje. Abychom si ověřili průchodnost ústní dutiny, můžeme použít jednoduchou pomůcku. Budeme simulovat dýchání do nástroje bez jeho použití a dále pak dáme před vznikající vzduchový sloupec dlaň. Můžeme pak bez větších problémů zjistit, zda vzduch proudí přímo, či se ohýbá nahoru nebo dolů. Pokud zjistíme, že vzduchový sloupec míří neadekvátně dolů či nahoru, můžeme za to vinit dolní čelist. Je to vcelku logické, protože horní čelist je nepohyblivá, tudíž směr vzduchu určuje čelist dolní. Jelikož se naše rty opírají o dolní a horní čelist, je nutné rty opírat tak, aby byly v jedné rovině. Pokud horní rty překrývají dolní, musíme dolní čelist vysunout, a naopak, pokud rty dolní překrývají rty horní, musíme dolní čelist zasunout. Tím srovnáme souměrnost rtů a uvolníme tak přímou cestu vzduchu. I když výše uvádíme, že postavení čelisti je ryze individuální záležitost, ve většině případů je naše čelist postavena tak, že v normální poloze máme spodní čelist posunutou za čelist horní. Můžeme tedy obecně říci, že v častějším případě se setkáme se špatným prouděním vzduchu dolů. Proto bychom měli své žáky, u kterých si tuto teorii potvrdíme předchozím cvičením, vést k předsouvání dolní čelisti. Toto vysunutí dolní čelisti je pak více než nutné. Naštěstí jsme fyziologicky dostatečně vybaveni,

abychom tento mechanismus mohli ovládat vědomě. Pokud bude mít žák z jakékoli příčiny problém vysouvat spodní čelist, můžeme jako pomůcku využít jablko. Žákovi řekneme, aby se do jablka zakousl, a jelikož při kousání do jídla větší velikosti je více než nutné vysunout spodní čelist, abychom postavili dolní a horní řezáky proti sobě, dokážeme tak žákovi, že to není ani nepřirozené, natož nemožné. Poté už můžeme ono posunutí čelisti cvičit samostatně bez jablka. Vědomě posuneme čelist tak, aby se horní a dolní zuby dotýkaly. Následně necháme vědomě dolní čelist klesnout zhruba o pět milimetrů, tím se nám vytvoří ideální pozice čelisti, kterou bude proudit vzduch přímo a bez překážek. Důsledkem toho bude snadnější cesta k tvorbě jasného a plného tónu. Musíme si však dát pozor, aby se při vědomém poklesu dolní čelisti o již zmiňovaných cca pět milimetrů čelist nezasunula zpět.⁴⁸

3.4.2 Svaly zapojené do vývoje nátisku

Svaly a rty, které používáme při hraní na trubku, můžeme přirovnat k hlasivkám. Mají společné to, že se rozechvívají pomocí proudícího vzduchu. Často se setkáváme s tím, že učitelé, kteří učí hru na trubku či další žesťové nástroje, požadují po svých žácích, aby v začátcích nejprve svůj part zazpívali. To je vynikající průprava, jelikož hráči na trubku vlastně zpívají, jen k tomu nepotřebují hlasivky, ale svoji trubku. Nehledě na to, že zazpívání partu, který se chystá žák hrát, rozvíjí jeho hudební sluch.⁴⁹ Hudební sluch můžeme charakterizovat jako schopnost rozpoznávat a zpracovávat hlasitost, výšku, délku a barvu jakožto akustické veličiny.⁵⁰

Ale vraťme se zpět k problematice svalů. Hlavními svaly, které se podílejí na tvorbě nátisku a na samotném hraní, jsou svaly lícní spolu se svaly rtů a úst. Jsou to svaly, které také ovlivňují prostředek k vyjádření štěstí, tedy úsměv. Dá se říci, že hraní na trubku a činnost rtů lze přirovnat právě k úsměvu. Jediná, ovšem zásadní nevýhoda je, že jsou rty a soustava svalů při hraní na trubku dost zranitelné. Proto musíme zdůraznit pravidelné cvičení a tedy posilování těchto svalů. Když se usmějeme nebo se chystáme hrát na trubku, lícní svaly se smrští, čímž se zkrátí, oproti tomu se svaly rtů a úst napnou, čímž se roztáhnou. K tomu, aby rty v nátrubku začaly správně kmitat, a tak vytvořily vyžadovaný tón, je potřeba právě ono napětí, které zajišťují lícní svaly ve

⁴⁸ Srov. FARKAS, F. *Metodika hry na žesťové dechové nástroje*, s. 5.

⁴⁹ Srov. tamtéž, s. 9.

⁵⁰ Srov. HOLAS, M. *Malý slovník základních pojmů z hudební pedagogiky*, s. 51.

spolupráci se svaly rtů a úst. Tento fakt si můžeme ověřit na příkladu s kůží, která je natažená na tamburíně. Je logické, že kdyby tato kůže byla povolena a neměla požadované napětí, asi sotva by úder do tamburíny vyvolal zvuk typický pro tento nástroj. Tolik potřebné napětí na hráčových rtech ovlivňuje tedy tah do opačných směrů. Toto napětí není žádoucí jen u trubky, a tedy u hráčových rtů. V hudbě je to u většiny nástrojů, jako příklad můžeme uvést napnutou strunu u kytary. Další svaly, které ovlivňují nátisk, souvisí s předchozí kapitolou o čelisti. Bradové svaly nám umožňují ono potřebné posouvání dolní čelisti vpřed.⁵¹

Resumé, které částečně vyplývá z předchozího textu, je, že žák se musí snažit úzce se usmívat, ale jaksi tomuto úsměvu záměrně bránit. Tím docílí požadovaného napětí, které je zásadním faktorem tvořícím tón na trubku. Aby žák uměl s těmito svaly vědomě pracovat, uvedeme si dvě cvičení, která mu k tomu napomůžou. Když bude žák tato cvičení provádět, je žádoucí, aby se při nich díval do zrcadla, a měl tedy i vizuální kontrolu nad tím, co dělá. Jedno ze cvičení je zaměřené na kontrolu svalů, které jsme zde zmiňovali. Žák se začne vědomě usmívat, čímž zapojí lícní a retní svalstvo. Poté začne pomalu sešpulovat rty k sobě, tedy povolovat retní svalstvo, ale zároveň musí kontrolovat lícní svaly. Ty by měly zůstat stále v tenzi. Výsledkem pak bude „sešpulený“ úsměv. Poté všechny svaly uvolní a po pár vteřinách odpočinku toto cvičení opakuje. Nejen, že v tomto cvičení probíhá uvědomování si svalů, ale také je to cvičení, které dané svaly posiluje. Ve druhém cvičení budeme s žákem činit pravý opak, začínáme sešpulením rtů, ale tak, aby lícní svaly zůstaly co nejvíce uvolněné. Pokud má žák problém s touto první fází, existuje pomůcka, která dobře demonstruje polohu svalů. Svaly jsou zde ve stejné poloze, jako když chceme zapískat co možná nejvyšší tón. V další fázi cvičení začneme pomalu napínat lícní svalstvo, až přejdeme do napnutého úsměvu. Opět je nezbytná krátká pauza a další opakování tohoto cvičení. Obě tato cvičení procvičují již zmiňované uvědomování si svalstva, svaly posilují a také posilují rovnováhu tohoto napětí.⁵²

⁵¹ Srov. FARKAS, F. *Metodika hry na žesťové dechové nástroje*, s. 9-11.

⁵² Srov. tamtéž, s. 11-13.

3.5 Vlhké či suché rty při hře na trubku

Otázka vlhkých a suchých rtů při hře na trubku se vztahuje k prvotnímu rozhodnutí samotného hráče. Této problematice se většinou žádný učitel příliš nevěnuje, jelikož se často stává, že se hráč rozhodne spontánně. Toto rozhodnutí je ovlivněno většinou tím, zda se začátečníkovi hraje lépe, když má rty vlhké, nebo naopak suché. Přesto je důležité se této problematice věnovat, abychom mohli obě metody porovnat a tak zjistit, zda je některá lepší. Je neoddiskutovatelné, že virtuózní hráči používají obě metody, což by mohlo pobízet k tomu, že mezi těmito metodami hraní není rozdíl, a tudíž není výhod ani záporů. Opak je ovšem pravdou. Hlavním argumentem hráčů, kteří hrají na tzv. suchý nátisk, je, že nátrubek drží pevně na rtech, a proto neklouže. Toto ovšem může být i nevýhodou, nejčastěji pak v začátcích, kdy hráč hledá vhodné umístění nátrubku. Nátrubek se pak dá stěží posouvat po rtech při hledání nejvíce vyhovujícího umístění. Další nezanedbatelnou výhodou je, že suchý nátisk umožňuje hráči více přitlačit nátrubek na rty, a snadněji tak dosáhnout vyšších tónů. Tento fakt má ovšem také své nevýhody. Hráč se na tlak při hraní vyšších tónů začne spoléhat, a pokud se vlivem teploty vzduchu začne hráč potit a rty mu zvlhnou, pak už se nemůže na tento tlak spolehnout, a tedy odpadá předtím tak jistá hra vyšších tónů. Případné nežádoucí vlhnutí rtů může být zapříčiněno pocením ze stresu, který vlivem nervozity hráče např. z obtížnosti skladby či náročného publika není ojedinělý.⁵³ Stres nemusí být jen psychického rázu, ale také fyzického. Jedná se tedy o fyzické či psychické přetížení jedince.⁵⁴

Další nevýhodou tohoto nechtěného zvlhnutí rtů je, že hráč není zvyklý na pohyblivost nátrubku na svých rtech, a tudíž mu snadno nátrubek sklouzává ze rtů, což je při hře velice nevýhodné a omezující. Poté je více než jisté, že hráč, který vyznává metodu suchých rtů, si musí v každé pauze utírat rty. Pokud hraje skladbu, kde je dostatek času si rty utřít, nedá se toto považovat za komplikaci, ale když hraje skladbu, ve které je sotva čas se řádně nadechnout, dostává se do překerní situace. A konečně další nevýhodou suchého nátisku, která se jeví zásadní, je časté vznikání otlaků na rtech. Vznikají často malé boláky, které připomínají opary, hráči pak musí přestat s cvičením a hrou na několik dnů. To má samozřejmě velký vliv na tvorbu nátisku.

⁵³ Srov. FARKAS, F. *Metodika hry na žesťové dechové nástroje*, s. 26-27.

⁵⁴ Srov. NAKONEČNÝ, M. *Úvod do psychologie*, s. 342.

Z textu je zřejmé, že hraní se suchými rty skýtá spíš nevýhody než výhody. Ovšem jak už uvádíme v začátku kapitoly, je mnohokrát neovlivnitelné, jaký způsob si hráč vybere.⁵⁵

Hraní na trubku za pomoci vlhkých rtů skýtá spoustu výhod. Jedna z těchto výhod je pro hráče velice důležitá. Hraní s vlhkými rty značně posiluje svalovou soustavu. Rty pak snadněji drží nátrubek. Jak už jsme hovořili o hraní vysokých tónů za pomoci tlaku, který umožňuje suchý nátisk, je tento tlak jakousi náhražkou vypracovaných obličejových svalů. Hráči, kteří jsou zvyklí hrát se suchými rty, jsou tímto značně omezeni. Proto pokud vyzkoušejí vlhké hraní, mají pocit slabosti rtů. Abychom jen nepěli chválu na vlhké rty, musíme také zmínit nemalou nevýhodu. Tou je bezesporu vysychání rtů, které se objevuje při hraní delších pasáží. Hráč je pak nucen olizovat si rty. Tento návyk je nebezpečný v tom, že hráč má pak potřebu jazykem rty vlhčit, i když to není potřeba. Je proto důležité na tento problém dbát a včas na něj upozornit.⁵⁶

3.6 Otvor mezi rty

3.6.1 Správný tvar otvoru mezi rty

Otvor mezi rty, zvláště pak jeho velikost a tvar, určují spolu s dříve jmenovanými činiteli jak barvu, tak výšku hraných tónů. Tento malý prostor totiž ovlivňuje samotný kmitočet rtů, který rozeznívá nástroj. Ovlivňuje také intenzitu, s jakou proudí vzduch do nástroje. Dalo by se tedy říci, že je posledním a neméně důležitým hybatelem, co se týká hry na trubku či na jiný žesťový nástroj. Otvor mezi rty by se dal bez debat přirovnat k jazýčku, který se využívá při hře na hoboj. Tento jazýček je vyroben ze dvou kusů rákosu, které jsou naproti sobě stejně tak jako rty, které jsou v nátrubku. Pokud je otvor mezi rty příliš plochý, tón zní tlumeně. Pokud je otvor mezi rty příliš otevřený, hráč disponuje tónem, který připomíná spíše houkačku než trubku. Druhý problém je ovšem velice vzácný. Když budeme znovu hovořit o prvním problému, nemusí být tlumenost tónu vypovídající. Tedy nemůžeme s určitostí říci, že začínající hráč má příliš zploštělý otvor mezi rty. Existuje ovšem pět ukazatelů, které nám mohou potvrdit tuto nátiskovou chybu. Hráč má pevný, jasný, tvrdý tón, který je ovšem velice chatrný. Tón nemá potřebnou sílu a zní úzce. Hráč má tendenci neladit, zejména pak

⁵⁵ Srov. FARKAS, F. *Metodika hry na žesťové dechové nástroje*, s. 26-27.

⁵⁶ Srov. tamtéž, s. 27.

jeho ladění směřuje výše. Hráč není schopen nasadit tón potichu, tedy v pianissimu. Dále pak se při nasazení ozývá praskavý zvuk a hráč není schopen zeslabit tón úplně do ztracena. Pokud tedy u svého žáka, nebo snad i u sebe zpozorujete všechny tyto aspekty hry, můžete zcela s určitostí říci, že otvor mezi rty je příliš plochý, a začít pracovat na jeho odstranění.⁵⁷

3.6.2 Správná velikost otvoru mezi rty

Od velikosti retního otvoru se odvíjí výška hraných tónů, a to zejména jeho vodorovná šíře. Můžeme tedy říci, že čím menší je vodorovná šíře otvoru mezi rty, tím je tón vyšší. Prakticky můžeme říci, že se zmenší objem rtů, a tudíž se zvýší jejich kmitočet. Tento princip můžeme sledovat za pomoci dříve zmiňovaného kovového prstýnku ve velikosti používaného nátrubku. Pokud použijeme zrcátko, jsme schopni vyzorovat, jak vypadají rty a otvor mezi nimi při hraní tónu ve střední poloze. Pokud ovšem zkusíme zahrát tón o oktávu výš, bude jasně vidět, jak se vodorovná šíře otvoru zmenší na polovinu. Z toho tedy vyplývá, že jedním z hlavních činitelů, který ovlivňuje výšku hraného tónu, je právě vodorovná šíře mezi rty. Je však nutné mít na paměti, že další ovlivňující faktor, který se týká výšky tónu, je síla vzduchu. Opět si tuto teorii můžeme ověřit za pomoci prstýnku a zrcátka. Pokud budeme vhánět vzduch skrz otvor v menší míře, nebude to mít na velikost více či méně žádný vliv. Učiníme-li pak obrácený pokus a budeme vhánět vzduch čím dál silněji, pak zřetelně uvidíme, jak se prostor mezi rty pod tlakem vzdušného sloupce zřetelně zvětšuje. Z toho vyplývá, že prostor mezi rty se musí přizpůsobit tak, aby jeho vodorovná šíře zůstávala konstantní, a to i za změněných podmínek, které nastolí vyšší tlak vzduchu.⁵⁸

Na první pohled se nám může zdát, že si tyto dva důležité faktory odporují a že bude dosti komplikované na ně při hraní myslet zároveň, nějakým způsobem je propojit a vzájemně redukovat. Obrovskou výhodou ovšem je, že tyto úkony provádí i začínající hráč intuitivně, tudíž většinou není potřeba řešit skloubení vodorovné šíře a tlaku vzduchu, který vyplývá ze síly hraných tónů.⁵⁹

⁵⁷ Srov. FARKAS, F. *Metodika hry na žesťové dechové nástroje*, s. 29-30.

⁵⁸ Srov. tamtéž, s. 32.

⁵⁹ Srov. tamtéž, s. 33.

Pokud se tedy jedná o správnou velikost otvoru, který je mezi rty při hraní na trubku, můžeme konstatovat dvě základní tvrzení. Jestliže hrajeme co možná nejvyšší a co nejslabší tón, naše rty automaticky vytvoří otvor, který je nejmenší. Oproti tomu hraní nejnižšího a nejsilnějšího tónu tvoří otvor největší. Pokud se zamyslíme nad těmito tvrzeními, může to velice pomoci žákovi, který má problém hrát potichu a ve vyšších polohách, a v protikladu zase žákovi, který má problém hrát hlasitěji v nižších polohách. Pokud se žák, který má první či druhý problém, zamyslí nad výše zmiňovanými principy, je velice pravděpodobné, že už to bude stačit, aby se problém odstranil. Když žák ani učitel i přes to necítí zlepšení, je namístě cvičit crescendo a decrescendo, a to v různých polohách. Poté už je na učiteli, aby žákovi připomínal, co se s jeho nátiskem děje při těchto cvičeních.⁶⁰

3.7 Nasazení tónu při hře na trubku

Nasazení tónu můžeme definovat jako začátek každého hraného tónu. Toto nasazení se provádí za pomoci jazyku, který ucpe otvor mezi rty, a brání tak vzduchu, aby proudil do nástroje.⁶¹ Hráč tedy vloží špičku jazyka mezi rty, jazyk je napnutý a malou částí přesahuje horní zuby, kterých se lehce dotýká.⁶² Když se jazyk vrací zpět do úst hráče, uvolní tak vzduchu cestu do nástroje a tím vzniká tón. Za pomoci jazyka se tedy začíná každý první tón v řadě tónů, anebo pokud tón je opakován. Pokud je v notové osnově předepsáno tzv. „legato“, další tón se jazykem nenasazuje, tím vzniká provázanost jednotlivých tónů. I když je to méně často používaný způsob, nasazení může proběhnout i bez účasti jazyka. Je to možné, pokud hráč bude imitovat postup jako při pískání. Trubku rozezní tím, že pod velkým tlakem vžene dostatek vzduchu do nástroje. Velké riziko tohoto postupu tkví v tom, že je poněkud nejisté, zda se tón ozve, tedy že se rty pod vlivem tlaku rozkmitají tak, aby se vyžadovaný tón ozval. Další nevýhodou tohoto nasazování tónu je načasování. Jazyk dokážeme ovládat dost spolehlivě, kdežto odhadnout, kdy se nám rty rozkmitají pouze nárazem vzduchu, je dost složité. Proto se tento způsob nasazení používá jen zřídka.⁶³

⁶⁰ Srov. FARKAS, F. *Metodika hry na žesťové dechové nástroje*, s. 30.

⁶¹ Srov. tamtéž, s. 32.

⁶² Srov. KRČMA, M., VAJGL, A. *Škola hry na trubku*, s. 6.

⁶³ Srov. FARKAS, F. *Metodika hry*, s. 36.

3.7.1 Rty a nasazení

Z předchozího textu můžeme vyvodit závěr, že pokud jsme schopni nasadit tón i bez pomoci jazyka, za veškeré problémy spojené s přesností či konkrétností nasazení nemůže jazyk, ale naše rty. Je tedy bezpodmínečně nutné, abychom se při nasazení soustředili spíše na rty než na jazyk. Jazyk je zde jen odrazovým můstkem, který uvolní cestu pro vzduch a určí přesný začátek kmitání rtů. Rty musíme držet v požadované poloze, která nám určuje jak výšku, tak sílu hraného tónu. Nejčastější chybou při nasazení bývá, že se žákovi ozve před samotným tónem syčivý zvuk. Tento zvuk je způsoben tím, že rty nezačnou ve správnou chvíli kmitat, a tudíž do nástroje proudí jen samotný vzduch. Proto je důležité si uvědomit, že jazyk nehraje v tvorbě tónu až tak zásadní roli, jak by se mohlo na první pohled zdát. Soustředme se tedy na činnost rtů a na načasování jejich rozkmitání. Problém se syčivým zvukem, který se ozývá z nástroje dříve než samotný tón, můžeme odstranit tím, že budeme hrát jeden tón a budeme jej odděleně nasazovat. Dostaví-li se zlepšení už během tohoto cvičení, můžeme si být jisti, že onen problém je způsoben právě rty. K problému se rty se zde připojuje ještě sluch. Je tedy zřejmé, že se jedná o problém koordinace sluchu a rtů. Hráč nedokáže zkoordinovat sluch, rty a jazyk zároveň tak, aby se ozval vyžadovaný tón.

Dalším cvičením, které nám pomůže odstranit nebo alespoň minimalizovat tento neduh, může být právě nasazování tónu bez jazyka. Toto cvičení je nutné provádět zhruba po dobu deseti minut každý den, a to tak, že žák se snaží hrát nějakou základní stupnici např. C dur tak, že se pokusí nasadit tón bez použití jazyka. Tón tedy tvoří za pomoci náhlého a silného proudu vzduchu, který rozkmitá rty. Zprvu bude pro žáka toto cvičení náročné, už jen díky výše zmiňovanému nepřesnému načasování tohoto nasazení. Po delším procvičování tohoto cvičení se určitě dostaví zlepšení. Pak už jen stačí, aby žák zkusil během tohoto cvičení použít jazyk. Výsledkem bude, že jazyk jen malinko a na krátkou chvíli ucpe otvor mezi rty, poté přijde čisté nasazení bez nežádoucího syčivého zvuku. Bude tomu tak proto, že žák se během procvičování nesoustředí na jazyk, ale podvědomě právě na problémové rty, které jsou složitostí

nasazení bez jazyka nuceny, aby se uchylovaly do správné polohy, tolik potřebné pro odstranění syčivého zvuku.⁶⁴

Dále je možné hrát na samotný nátrubek bez nástroje. Nátrubek se totiž nerozezná tak jednoduše jako celá trubka. Toto hraní na nátrubek se nám může jevit jako falešné, ale významně přispívá ke zlepšení nasazení i samotného nátisku žáka. Navíc ona falešnost pomáhá více se soustředit na samotné ladění tónů. Hraní na samotný nátrubek je jedinečné v tom, že i když máme pocit, že nasadíme tón správně, tak budeme pod tónem. To napomáhá k lepšímu soustředění na přesnou výšku tónu.⁶⁵ Je ovšem bezpodmínečně nutné, aby všechny tóny, ať hrané na nátrubek nebo už na samotný nástroj, byly co možná nejvíce otevřené a připravované samotnými rty za pomoci ostatního svalstva.⁶⁶

Neméně složitý způsob, jak procvičovat nasazení a správné držení rtů, je hra jak bez trubky, tak bez nátrubku. Ačkoli se to může zdát jako nesmysl, jedná se o další cvičební metodu, která je dobře dostupná. Dostupná je proto, že k samotnému cvičení nasazení tónu a k jeho tvorbě vůbec nepotřebujeme žádné materiální zázemí, které nám za normálních okolností poskytuje trubka s nátrubkem. Tato metoda je velice účinná, posiluje rty a nátisk, tedy celou soustavu, kterou hráč využívá ke hraní. Pro cvičení tímto způsobem nám postačí jen několik minut denně. Jelikož je toto cvičení náročné jak na svalstvo a na rty, ale také na intonaci, je důležité si vybrat jednoduchou skladbu, která nemá velký rozsah tónů. Rty totiž nejsou schopné bez nátrubku vydávat tóny ve vysokém rozsahu. Nátrubek za běžných okolností umožňuje rtům se o něj zastavit, tudíž vně nátrubku nedochází ke kmitání rtů. Pokud tedy praktikujeme cvičení bez nátrubku, kmitočet rtů je menší po celé jejich délce. Když vyzkoušíme námi vybranou jednoduchou skladbu hrát jen rty a přiložíme si prsty na rty tak, že snížíme jejich kmitání, jak je tomu při hře na nátrubek, dosáhneme tím vyšších tónů. Tento fakt mimochodem také dokazuje, jak je důležitá velikost nátrubku.⁶⁷

⁶⁴ Srov. FARKAS, F. *Metodika hry na žesťové dechové nástroje*, s. 36.

⁶⁵ Srov. tamtéž, s. 37.

⁶⁶ Srov. KRČMA, M., VAJGL, A. *Škola hry na trubku*, s. 49.

⁶⁷ Srov. FARKAS, F. *Metodika hry*, s. 37-38.

3.8 Přílišný tlak nátrubku na rty a s tím spojené problémy

Jelikož moderní hudba klade na hráče stále větší nároky, co se týká rozsahu a techniky hry, na hráče je vyvíjen i větší tlak z hlediska kvality nátisku a samotné techniky hraní. Party, které nám předepisují moderní skladatelé, jsou často mnohokrát za hranicí možnosti hráčů a mnohdy i nástroje. Tento stále rychleji rostoucí fenomén zapříčiňuje hledání nových metod hraní na žesťové dechové nástroje. Jednou z nových technik, která bohužel není v našich podmínkách dostatečně publikována, je již zmiňovaná technika hry non-press. I když tedy nejsme schopni tuto techniku díky nedostačujícím materiálům a zkušenostem vyučovat, nemůžeme zapomínat na důležitý prvek hraní na trubku, kterým je odlehčování nátisku a minimalizování tlaku na nátrubek.⁶⁸

Přílišný tlak nátrubku na rty je neduh, který je společný snad pro všechny začátečníky na všechny žesťové dechové nástroje, a není neobvyklé, že jej využívají i profesionální hráči. Může říci, že nadměrný tlak na nátrubek je jakousi berličkou. Tvoření vyšších tónů vzniká tím, že co nejúčinněji zmenšíme otvor mezi rty. Tohoto můžeme dosáhnout pouze tak, že budeme pravidelně a správně cvičit a získáme potřebný nátisk. Za pomoci nátisku bude poté možné udržet tuto malou skulinku mezi rty a hrát vyšší tóny, a využít tak celý rozsah trubky, potažmo jiného žesťového nástroje. Existuje však způsob, jak se tomuto zdlouhavému procesu vyhnout, a tím je právě tlak na nátrubek.⁶⁹

Představme si, co se děje se rty, když na ně hráč nátrubkem zatlačí. Rty se začnou tlačit na zuby, čímž se roztáhnou do šířky, a tím vznikne mezi nimi menší mezera, tolik potřebná k vytvoření vyšších tónů. Skutečnost, že se tlak nátrubku na rty zvyšuje při hraní vyšších tónů, je v pořádku, pokud je to do určité míry. Problémem ovšem je, že tato míra se liší dle individuality každého hráče. Proto si otázku tlaku na nátrubek ve výsledku musí položit každý hráč sám. Asi největším rizikem tohoto způsobu hraní je fakt, že se snižuje výdrž hraní. Okolní svalstvo není namáháno tak, jak by mělo, a začíná ochabovat. V důsledku toho je nutné více tlačit na nátrubek. Východiskem je, abychom se snažili jakožto hráči i učitelé snížit potřebu tlaku na minimum. Tím, že tlak

⁶⁸ Srov. KRČMA, M., VAJGL, A. *Škola hry na trubku*, s. 49.

⁶⁹ Srov. FARKAS, F. *Metodika hry na žesťové dechové nástroje*, s. 47

na nátrubek je jakousi berličkou, se hráč začíná dostávat do začarovaného kruhu, z kterého je cesta často velice dlouhá a náročná. Pokud je tlak na nátrubek vyvíjen delší dobu a ve větší míře, je opravdu dost složité tento neduh odstranit. Na druhou stranu nám toto rizikové hraní může odhalit, proč vlastně žák na nátrubek tlačí. Zda je to zapříčiněno pouze tím, že málo cvičí, nebo zda jsme jako učitelé udělali chybu a jeho nátisk se utvářel po celou dobu hraní špatně, a proto se onen tlak na nátrubek stává jediným řešením. Extrémní tlak na nátrubek může mít i extrémní následky. Tento nezdravý tlak může vést až ke zranění rtů, nebo dokonce k poranění zubů, které jsou pro hráče na žesťový nástroj nepostradatelné. Poraněním zubů zde myslíme jejich vyviklání a v konečném důsledku možné vypadnutí.⁷⁰

Pokud chceme tento neduh odstranit, je nutné na něj při hraní myslet. Už jen to nám umožní do značné míry tlak snížit. Je to sice náročné, jelikož to trvá déle, ale výsledky se časem dostaví. Začneme-li uvědoměle tlak redukovat, posilujeme tím rty. Tímto posílené rty nám později umožní ještě více zmírnit tlak. Větším problémem je ovšem výše zmiňovaný chybný nátisk. Potom se musí začínat od nuly a cesta k menšímu tlaku na nátrubek je složitá. Osvědčený způsob jak eliminovat tlak a posilovat veškeré svaly, které jsou potřebné k nátisku, je bohužel a bohudík cvičení.⁷¹ Dostatečné cvičení má za důsledek posilování lícních svalů, jež výrazně napomáhají omezit tlak, který je vyvíjen na nátrubek.⁷² Ale i tak se může později stát, často vlivem únavy, že občas přitlačíme nátrubek víc, než jsme zvyklí nebo než je zdrávo. Jedná-li se o vědomý způsob jak obejít únavu či trému z hraní, není důvod se ničeho obávat.⁷³ Trému můžeme charakterizovat jako strach, který je zapříčiněn emocionálním napětím, toto napětí vzniká na základě předchozí zkušenosti, a to zejména negativní. Tréma je ovšem člověku přirozená. Je to tedy stres, který může výrazně ovlivnit samotné vystupování hudebníka. Tréma vzniká na základě určitých faktorů, jako je např. sebepodceňování, náročnost daného partu, tlak vzniklý situací – velké obecenstvo a v neposlední řadě také strach ze selhání. Tréma se negativně projevuje jak fyzicky, tak psychicky. Fyzické projevy trémy jsou např. pocení, u zpěváků selhání hlasu, červenání

⁷⁰ Srov. FARKAS, F. *Metodika hry na žesťové dechové nástroje*, s. 47-49.

⁷¹ Srov. tamtéž.

⁷² Srov. KRČMA, M., VAJGL, A. *Škola hry na trubku*, s. 49.

⁷³ Srov. FARKAS, F. *Metodika hry*, s. 47-49.

atd. Zajímavé je, že k prohlubování této formy stresu, která má bezesporu vliv na výkon hudebníka, dochází mezi sedmým až desátým rokem věku dítěte.⁷⁴

Tlak, který je v mezích normy, se odvíjí jak od individuálních potřeb hráče, tak od již zmiňované únavy či stresu. Zde ovšem vyvstává otázka, zda je zdravý tlak nějakým způsobem měřitelný. Zda je vůbec možno určit, že hráč tlačí na nátrubek v mezích normy, či nikoli. Je tedy na individuálním posouzení hráče a v neposlední radě také učitele, aby určil, zda je zapotřebí tlak na nátrubek začít redukovat. Většinou hráč sám cítí, zda tlačí na nátrubek více, než je potřeba, ale jelikož je tlak náhradou za nátisk a za kvalitní cvičení, je těžké jakýmsi způsobem dosáhnout, aby se hráč sám donutil tento tlak omezit. Zde přechází odpovědnost na učitele.⁷⁵

Z vlastní zkušenosti mohu říci, že tlaku na nátrubek se jen těžko zbavuje. Jedno z mála cvičení, které mi pomohlo zmírnit tlak, bylo nejen cvičení, které uvádí odborná literatura, ale také zavěšení nástroje na provázek a hraní s rukama za zády. To mi neumožňovalo tlačit nástroj na ústa. Bylo nutné hrát dlouhé tóny ve střední poloze nástroje, později také dlouhé přirozené tóny v legátu. Bohužel toto cvičení není nikde v odborné literatuře uvedeno, nicméně jsem považoval za nutné ho uvést, jelikož mě bylo velice nápomocné.

3.9 Správný postoj při hře na trubku

Správný postoj při hře na trubku je jeden z hlavních činitelů ovlivňující nejen hudební projev, ale také zdraví žáka. Je žádoucí, aby žák stál rovně, tedy aby se nepředkláněl či nezakláněl. Předklon i záklon by měly negativní vliv na bránici, a tedy na správné dýchání. Nohy musí být rozkročeny v šíři ramen, protože jen tak získává tělo co možná nejlepší stabilitu. Velkou chybou pak bývá, když je žák levou či pravou nohou předkročen, dochází tak k náklonu k jedné či druhé straně poloviny těla, a tím se neúměrně zatěžují lýtkové svaly žáka. Lokty by měl mít žák mírně od těla, pokud jsou lokty příliš u těla, dochází k omezování pohybu hrudního koše a ke značnému ztížení

⁷⁴ Srov. HOLAS, M. *Malý slovník základních pojmů z hudební pedagogiky*, s. 67-68.

⁷⁵ Srov. FARKAS, F. *Metodika hry na žesťové dechové nástroje*, s. 47-49.

dýchání stejně tak jako u předklonu či záklonu. Trubka pak směřuje velice mírně směrem dolů.⁷⁶

Častým problémem bývá váha nástroje, která je zejména pro začínající hráče vysoká. Existuje však jedna pomůcka, která opět není popsána v odborné literatuře. Pokud si žák stěžuje na přílišnou váhu nástroje a ta ho viditelně omezuje ve správném postoji, zejména pak tlačí lokty k tělu, je dobré žákovi říci, aby nástroj zvedl do úrovně očí a následně ho na rukách „zavěsil“. Tento, dalo by se říct, psychologický efekt má za následek to, že žákovi se nástroj nezdá tak těžký a lépe se odstraňuje problém s předkláněním a s lokty.

⁷⁶ Srov. KRČMA, M., VAJGL, A. *Škola hry na trubku*, s. 5.

Závěr

Z historického hlediska je velice zajímavé, že trubka má svůj původ už v pravěku a její vývoj se prolíná s vývojem ostatních nátrubkových nástrojů, které byly zdokonalovány po tisíciletí. Od pravěku, přes starověký Řím, středověk, novověk až po moderní dobu se trubka vyvíjela a pokaždé se používala odlišným způsobem. Můžeme říci, že z nástroje, který sloužil často k vojenským účelům nebo náboženským rituálům, se vyvinula v nástroj, který je dnes nepostradatelnou součástí nejen symfonických orchestrů, ale má své místo a uplatnění také v moderní hudbě.

Z dostupné literatury jsem zjistil, že Škola hry na trubku Michala Krčmy a Antonína Vaigla se spíše soustředí na praktickou část výuky, tedy především na notové zápisy cvičení, u kterých jsou místy vpisované poznámky. Z této učebnice jsem čerpal převážně v kapitolách o nátisku a správném postoji a okrajově také v kapitole o dýchání při hře na trubku. Tato učebnice není zaměřená na postavení čelisti a rtů. Neobsahuje ani cvičení prospěšná k odstranění různých problémů, které se mohou v začátcích hraní na tento nástroj vyskytnout. Naopak druhá publikace od Philipa Farkase se zaměřuje právě na anatomické dispozice postavení čelisti a rtů a na správnou tvorbu nátisku. Velice rozsáhle a vědecky se věnuje problematice dýchání a postavení rtů při hře na trubku a také tlaku, který hráč při hře vyvíjí nátrubkem na svoje rty. V publikaci se objevují kapitoly o umístění nátrubku a o výhodách a nevýhodách hry na suché či vlhké rty. Pokusil jsem se tedy vytvořit kompilaci těchto prací a odborné texty zjednodušit tak, aby jim snadněji porozuměla i široká veřejnost, jak jsem si předem stanovil. Je pravdou, že více vycházím ze zmiňované metodiky Farkase, nicméně si myslím, že se mi podařilo tento text podat tak, že je lépe srozumitelný. Co se týče metodiky, zaměřil jsem se tedy ve své práci na základní principy a funkce, které mají vliv na hru na trubku v jejím počátku. I když jen okrajově, také jsem v práci zmínil jisté psychologické faktory, které do značné míry mohou ovlivnit výkon či samotnou výuku.

Na základě vyhledávání dostupné literatury a následného zjištění, že je jí u nás nedostatek, by bylo v budoucnu určitě přínosné a zajímavé navštívit jednotlivé učitele hry na trubku, popř. žesťové nástroje na základních uměleckých školách a konzervatořích a porovnat jejich zkušenosti a vědomosti v souvislosti s metodikou hraní na trubku. Je totiž zřejmé, že většina těchto vědomostí či zkušeností je získána ústní

formou, jelikož i samotná metodika Philipa Farkase je těžko dostupná a Škola hry na trubku je podle mého nedostačující v některých směrech výuky, jak jsem již zmínil. Proto se tyto vědomosti zákonitě musejí předávat z učitele na žáka obdobně, jako popisují v kapitole 3.8, kde uvádím cvičení na potlačení přílišného tlaku (zavěšení nástroje na provázek viz. kapitola 3.8), které mi bylo předáno mým učitelem na Základní umělecké škole v Lysé nad Labem.

K dokreslení historického vývoje trubky a správného držení nástroje jsem na závěr své práce připojil fotografickou dokumentaci.

Seznam použitých zdrojů

ČÍŽEK, B. *Hudební nástroje*. Praha: Aventinum, 2008.

ISBN 978-80-86858-75-3

FARKAS, P. *Metodika hry na žesťové dechové nástroje*. Strojopis. ISBN neuvedeno

HOLAS, M. *Malý slovník základních pojmů z hudební pedagogiky a hudební psychologie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, fakulta hudební, jako 8.

Publikaci Knihnice Metodického centra HAMU, 2001. ISBN 80-85883-79-1

HOLZKNECHT, V., POŠ, V. et. al. *Knih o hudbě*. doplněné vyd. Praha: Orbis, 1964.

ISBN neuvedeno

KRATOCHVÍL, J. *Dějiny a literatura dechových nástrojů*. 2. přepracované vyd. Praha:

Akademie múzických umění v Praze, fakulta hudební, katedra dechových nástrojů,

2001. ISBN 80-85883-74-0

KRČMA, M., VAIGL, A. *Škola hry na trubku*. I. díl, 7. vyd. Praha: Editio Supraphon

Praha, 1988. ISBN neuvedeno

MODR, A. *Hudební nástroje*. 8. vyd. Praha: Editio Supraphon Praha, 1997.

ISBN 80 – 7058-400-9

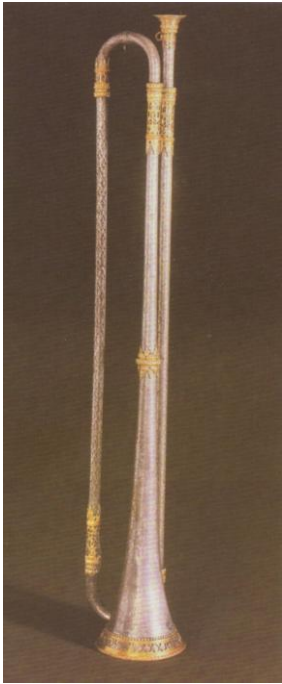
NAKONEČNÝ, M. *Úvod do psychologie*. Praha: Academia, 2003.

ISBN 80-200-0993-0

OLING, B., WALLISCH, H. *Encyklopedie hudebních nástrojů*. Praha: Rebo

Productions CZ, 2004. ISBN 80-7234-289-4

Přílohy



Ukázka zdobené trumpety z 16. století.



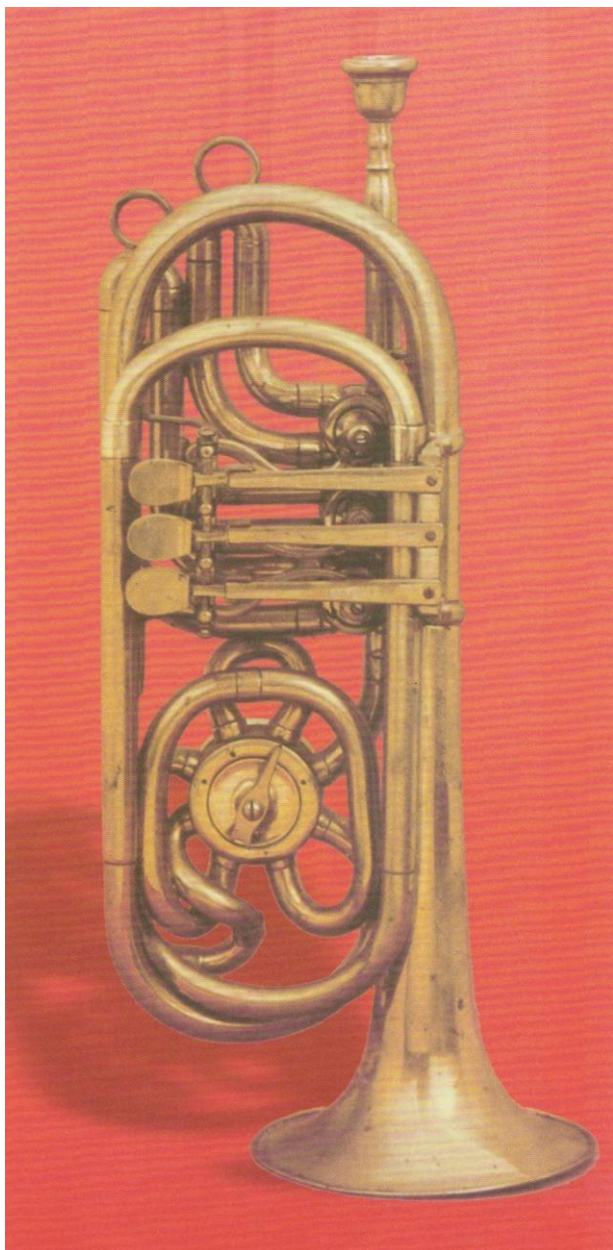
Ukázka zdobené trumpety ze 17. století.



Ukázka trumpet z 18. století.



Zde již trubky z 19. století.



Trubka z konce 19. století. Revoluce ve výrobě trubek - tzv. Strojivová trubka.





Ukázka správného držení nástroje. Na obrázcích již moderní trubka vyrobená v Amati Kraslice typ ATR 307.



Moderní křídlovka.

Abstrakt

JUŘÍČEK, J. *Počátky hry na trubku*. České Budějovice 2013. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Teologická fakulta. Katedra pedagogiky. Vedoucí práce Mgr. Karel Ochozka.

Klíčová slova: metodika hry na trubku, historie trubky, nátisk, dýchání, typy trubek

Práce se zabývá historií nástroje od pravěku do současnosti. Představuje základní typy dnes používaných trubek. Dále popisuje metodiku, která hlavně vychází ze Školy hry na trubku Michala Krčmy a Antonína Vaigla a z Metodiky hry na žesťové dechové nástroje Philipa Farkase. Práce se především věnuje dílčím kapitolám z metodiky hry na trubku, jako jsou dýchání obecně, správné dýchání při hře na trubku, funkcí nátisku, problematikou umístění nátrubku, čelisti a svalů zapojených při hře na trubku, problematikou suchých či mokrých rtů, problematikou přílišného tlačení na nátrubek a správným postojem při hře.

Abstract

The beginnings of trumpet playing

Key words: methodology of playing the trumpet, history of trumpet, breathing, embouchure, types of trumpets

The thesis deals with the history of the instrument from prehistory to the present and introduces the basic types of today used trumpets. It also describes the methodology, which is mainly based on the Textbook of playing the trumpet written by Michal Krčma and Antonín Vaigl and The Art of Brass Playing by Philip Farkas. The thesis mainly handles individual chapters on the methodology of playing the trumpet such as breathing in general, proper breathing when playing the trumpet, embouchure function, mouthpiece positioning, jaws and muscles involved when playing the trumpet, dry or wet lips problematics, mouthpiece excessive pushing issues and finally the right body stance when playing the instrument.