

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

# **BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Praha, 2022

Leo Dvořák

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Klarinet

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**METODICKÉ POSTUPY POUŽÍVANÉ PŘI VÝUCE HRY  
NA KLARINET**

**Leo Dvořák**

Vedoucí práce: doc. MgA. Irvin Venyš, Ph. D.

Oponent práce: prof. Vlastimil Mareš

Datum obhajoby: 3. 6. 2022

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Bachelor study, Music Art

Clarinet

**BACHELOR'S THESIS**

**TEACHING METHODS OF CLARINET PLAYING**

**Leo Dvořák**

Thesis advisor: doc. MgA. Irvin Venyš, Ph. D.

Opponent of thesis: prof. Vlastimil Mareš

Date of thesis defense: 3. 6. 2022

Alloted academic degree: BcA.

Prague, 2022

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Metodické postupy používané při výuce hry na klarinet

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Souhlasím s tím, aby moje bakalářská práce s názvem

METODICKÉ POSTUPY POUŽÍVANÉ PŘI VÝUCE HRY NA KLARINET

byla půjčována k prezenčnímu studiu v Knihovně Hudební fakulty  
Akademie múzických umění v Praze.

Datum: .....

Podpis:.....



## **Abstrakt**

Tato bakalářská práce se zabývá metodami, které se používají při výuce hry na klarinet. Práce je rozdělena do několika kapitol, které popisují jednotlivé aspekty klarinetové hry. V každé kapitole se nachází informace a možnosti, jak přistupovat k výuce a vysvětlení potřebných dovedností při hře na klarinet. V této práci jsou popsány konkrétní způsoby, jak vysvětlit klarinetový nátisk, správnou práci s dechem, artikulaci nebo pozici jazyka.

Klíčová slova: klarinet, metodika, nátisk, dýchání, pozice jazyka

## **Abstract**

This bachelor's thesis focuses on methods during teaching clarinet playing. The thesis is divided into chapters. These chapters describe aspects of clarinet playing. There is some information in each chapter about possibilities of the explanation of skills needed in clarinet playing. There are methods, how to teach and explain clarinet embouchure, right breathing, articulation or tongue position.

Key words: clarinet, methodology, embouchure, breathing, tongue position

## Obsah

Úvod .....	9
1. Nátisk .....	10
2. Postoj a držení nástroje .....	14
3. Pozice jazyka .....	16
4. Dýchání.....	18
5. Pozice rukou a prstů.....	21
6. Nasazení a artikulace.....	24
7. Veřejné vystupování a soutěže .....	27
Závěr .....	31
Seznam použitých zdrojů .....	32



## Úvod

Cílem této práce je popsat způsoby, které se používají při výuce hry na klarinet. V několika kapitolách, které jsou nazvány podle základních aspektů klarinetové hry, budu srovnávat různé metody, jak správně vysvětlit jednotlivé kroky potřebné pro hru na klarinet. Na závěr každé kapitoly si dovoluji přidat i vlastní názor a shrnutí těch postupů, které se mně nejvíce osvědčují, ať už jako aktivnímu hráči či jako pedagogovi při výuce dětí. Zároveň by tato práce měla sloužit v podobě návodu, jak pro pedagogy, tak i pro studenty klarinetu na všech úrovních. Poměrně často se setkáváme i u pokročilých klarinetistů se zásadními zlovyky, které negativně ovlivňují jejich hru a celkový dojem z jejich výkonu. Tyto zlovyky či špatně pochopené principy, jak klarinet a hra na něj funguje, vznikají mnohdy již v počátcích výuky. Někteří pedagogové bohužel často neznají způsoby, jak docílit co nejlepších výsledků nebo nedokážou správně vysvětlit a popsat konkrétní kroky vedoucí ke všem rozmanitým zvukovým možnostem klarinetu. Tím tak znemožňují svým studentům mnohem rychlejší vývoj, ať už v řemeslném zvládnutí nástroje či v rozvoji jejich hudebnosti a muzikantského cítění. Jsem přesvědčen, že výše zmíněné složky hudebního výkonu, tedy správně zvládnuté řemeslo a muzikalita, spolu úzce souvisí a ani jedna z nich se nesmí opomíjet. Věřím tomu, že hudebnost hráče a expresivní pojetí hry, nemůže nikdy nahradit a zamaskovat nezvládnuté řemeslo v celkovém dojmu z výkonu. Zároveň si myslím, že bez prvořadého zvládnutí řemesla, se hudební cítění a prožitek ze samotné hry může jen těžko dostavit, a ještě obtížněji rozvíjet. Tato práce má ambici stát se pomocníkem při zvládnutí základních dovedností při hře na klarinet a díky nim pak otevřít bránu k hlubšímu hudebnímu zážitku jak pro posluchače, tak i samotné hráče.

## 1. Nátisk

Způsob, jakým držíme při hraní hubici pomocí našich rtů a zubů, nazýváme nátisk. Jde o jednu z nejdůležitějších dovedností, kterou si musíme osvojit hned ze začátku výuky na klarinet. Nátisk je často probíraným tématem mezi klarinetisty na všech úrovních. Tím, že máme každý jiné rty a mimické svaly, bude i nátisk u každého hráče vypadat poněkud rozdílně. I přes několik individuálních odchylek, které mohou daným hráčům fungovat, věřím, že zůstává několik základních principů, které platí pro všechny. Problematiku nátisku jsem záměrně zvolil jako téma první kapitoly, protože si myslím, že bez dobře pochopeného a následně vybudovaného nátisku nemůže klarinetista docílit požadovaného zvuku, i kdyby měl všechny ostatní složky dokonale zvládnuté.

### Lee Morgan

Dánský klarinetista, člen orchestru královské opery, *Lee Morgan*, popisuje nátisk následujícím způsobem. Důležité jsou 3 základní kroky: 1. rovná brada, 2. horní ret silně tlačící dolů, 3. zpevněné koutky směřující k sobě.<sup>1</sup>

Rovná brada spočívá v napnutí kůže a souvisí s přehrnutím spodního rtu přes zuby. Záleží na velikosti rtů každého z nás, ale spodní ret by měl být přehrnut vždy tak, aby šla kůže na bradě pohodlně napnout a nebyly na ní žádná povolena nebo měkká místa.

Horní ret se napíná ve dvou směrech, dolů proti hubici a zároveň proti horním zubům, ke kterým je pevně přitisknutý. Hráčům se silnějším horním rtem pomůže představa dvojitého nátisku, který spočívá v přehrnutí horního rtu přes horní zuby. Cílem není horní ret kompletně přehrnut, ale přitisknout ho proti zubům a hubici a v tomto stavu ho během hraní udržet.

Pomocí koutků, které tlačíme k sobě a proti hubici, utěsníme prostor kolem hubice, a zároveň v kombinaci s prací horního rtu docílíme celkového napnutí mimických svalů ve směru dolů. Měli bychom se vyvarovat jakémukoliv usmívání a napínání koutků či jiných svalů na obličeji nahoru. To by totiž způsobilo mačkání plátku

---

<sup>1</sup> Lee Morgan - Fundamentals of clarinet playing. <https://www.playwithapro.com/> [online]. [cit. 2022-04-18].

zespodu a tento přílišný tlak na plátek by zamezil vibracím a negativně ovlivnil výsledný zvuk klarinetu.

### **Charles Neidich**

Významný americký klarinetista a pedagog *Charles Neidich* používá termín „normálně vypadající nátisk“. Stačí napnout bradu dolů a pevně opřít hubičku o horní zuby. Je nutné se vyhnout přílišnému tlaku a stisku čelisti.<sup>2</sup>

### **Yehuda Gilad**

Izraelský klarinetista *Yehuda Gilad* se o nátisku vyjadřuje následujícím způsobem. Při tvarování rtů při hraní je zásadní napodobit přirozené zpívání, imitovat jednoduše způsob, jakým bychom danou věc zazpívali. Pro správný nátisk stačí jen zpevnit náš přirozený výraz. Na našem obličejí najdeme dva trojúhelníky, vnější, který se skládá z lícních kostí a z brady a vnitřní, který tvoří patro v ústní dutině a vnitřní body uprostřed tváří. Pokud se tyto trojúhelníky překryjí a jednotlivé body se zpevní, tvoří pak správný a naprosto přirozený nátisk.<sup>3</sup>

### **Thomas Ridenour**

Americký klarinetista a pedagog *Thomas Ridenour* popisuje nátisk jako způsob držení hubice tak, aby mohl plátek volně, ale zároveň kontrolovaně vibrovat.

Jsou 2 způsoby, jak kontrolovat vibrace plátku. Prvním způsobem je použití tlaku dolní čelisti na plátek, který se tak bude přibližovat k hubici. Druhým, a ve všech ohledech vhodnějším způsobem, je kontrolování vibrací pomocí zasouvání hubice do postaveného nátisku. Velké množství hráčů používá tlak čelisti ke kontrole ladění, tónu, či k samotné tvorbě zvuku. Čelist by místo toho měla sloužit pouze jako podpora rtů, brady a mimických svalů. Čelist by se měla dostat lehce dolů pomocí otevření úst a následně dopředu, tak aby byly horní a spodní zuby v rovině. V této pozici, tedy dole a vepředu, musí čelist zůstat celou dobu bez jakýchkoliv dalších pohybů či vracení se zpět do původní pozice.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Charles Neidich - Fundamentals of clarinet playing. <https://www.playwithapro.com/> [online]. [cit. 2022-04-18].

<sup>3</sup> Yehuda Gilad – Clarinet Fundamentals. <https://www.playwithapro.com/> [online]. [cit. 2022-04-18].

<sup>4</sup>RIDENOUR, W.T The Educator's Guide to the Clarinet, Duncanville 2002 ISBN0-9717979-0-0

Ani rty by neměly nikdy zmáčknout plátek, rty mají v nátisku 2 funkce, upevnit prostor kolem hubice, aby neunikal vzduch a poskytnout jakýsi polštář a oporu pro plátek. Kontrola plátku ani samotný zvuk nevzniká tlakem spodního rtu, ale pouhým zasouváním hubice, a tedy i plátku proti pevným rtům, které drží svoji pozici. Je klíčové, abychom si během vkládání hubice do úst omylem nepřehrnuli spodní ret příliš přes spodní zuby. Spodní ret, respektive jeho červená část, by vždy měla být při hraní zřetelně vidět. Ret je prakticky opřený o zuby více zepředu, než že by byl přehrnutý přes ně. Pokud při hraní není ret vidět a je příliš přehrnutý přes zuby, způsobí to ve většině případů nezvučný, zastřený tón, a především ve vrchních polohách nízkou intonaci. Horní ret by pak měl vyvíjet tlak dolů na jeho stranách, směrem ke koutkům. Svaly na bradě jsou napnuty dolů a táhnou sebou i spodní ret, který pak bude lépe zafixován v pozici před zuby a nebude přes ně tolik přehrnutý.

Při tomto způsobu postavení nátisku a tvoření tónu nejde o to vyvarovat se jakémukoliv tlaku na plátek, ten je pro správnou kontrolu jeho vibrací nutný. Jde však o to, aby tlak nevznikal přímo z čelisti a zubů, ale jiným způsobem. Nejvhodnějším způsobem, jak zvýšit tlak na plátek do potřebné míry, je aktivní zapojení pravého palce při hře, palec musí neustále do jisté míry zvedat klarinet nahoru a provádět tak výše zmiňovaný proces zasouvání hubičky proti pevně postaveným rtům.

### **Vlastní pohled**

Mně osobně se velmi líbí vysvětlení nátisku od *Lee Morgena* a sám při svém hraní nebo při učení mých žáků myslím na 3 základní body. Rovná brada, horní ret tlačící dolů a zpevněné koutky směřující k sobě. Tyto 3 body mám ale doplněné ještě o podstatný detail, který zmiňuje ve výše popsaných metodách pouze *Thomas Ridenour*. Jedná se o předsunutí dolní čelisti tak, aby byly spodní i horní zuby v jedné rovině. Tento fakt mi přijde naprosto klíčový a díky němu se zlepšil zvuk všech mých žáků. Díky mírnému předsunutí čelisti se totiž vyhneme nebezpečí zavření špičky plátku a jejímu přimáčknutí k hubici. To je častý problém především u začínajících klarinetistů, ale tento problém se vyskytuje i u velmi pokročilých hráčů, kterým pak nejčastěji znesnadňuje ozev a uzavírá zvuk.

Pro své žáky i pro sebe mám tedy sepsány body 4, ke kterým se neustále vracím a kontrolojuji správnost jejich pochopení a provádění. Můj ideální postup k postavení nátisku tedy vypadá takto:

1. napnout bradu dolů (jako při zívání se zavřenou pusou, otevřít co nejvíc pusou, ale rty držet u sebe)
2. předsunout spodní čelist mírně dopředu (tak aby byly spodní a horní zuby v rovině)
3. opřít hubičku pevně o horní zuby a tlačit horním rtem dolů (pravým palcem tlačit klarinet nahoru proti zubům, horní ret tlačí dolů a zároveň proti horním zubům)
4. zpevnit koutky a tlačit je k sobě (obemknout hubici, aby neunikal vzduch kolem ní, lehce napnout koutky dozadu)

Svým žákům se také snažím vysvětlovat rozdíl mezi tvořením tónu přimáčknutím plátku k hubici pomocí zvětšení tlaku spodních zubů a čelisti a tvořením tónu pomocí zasouvání hubičky proti pevným rtům pohybem pravého palce. Tento rozdíl, tak jak popisuje *Thomas Ridenour*, je dle mého názoru při správném pochopení velmi výrazným krokem k lepším tónovým výsledkům.

Pro zjednodušený popis alespoň základní podoby nátisku nám často poslouží i různá přirovnání, která jsou obzvláště pro menší děti pochopitelnější než výše zmiňované rozsáhlé popisy. S oblibou používám přirovnání nátisku k pití brčkem, pískání pomocí vdechování vzduchu nebo odfouknutí pířka z dlaně. Po výzvách o napodobení těchto činností žáci často automaticky a zcela přirozeně nastaví rty do velmi podobné pozice jako při správném nátisku.

Základy nátisku a také zkoušení prvních tónů, při kterých mluvím i o dýchání nebo pozici jazyka, vysvětluji zásadně při hraní pouze na hubičku se soudkem. Při této kombinaci můžeme použít ještě jeden způsob, který velmi dobře funguje a tím je výzva k zacpání soudku dlaní a vdechnutí vzduchu z hubičky. Tím dojde k vytvoření podtlaku a rty žáka se automaticky zpevní a přitisknou k zubům tak, jak mají. Při následné hře pak stačí udržet tento pocit a napětí ve rtech i při výdechu.

## 2. Postoj a držení nástroje

Tuto kapitolu jsem záměrně zařadil na druhé místo, protože ač se na první pohled nezdá, náš postoj a především způsob, jakým držíme klarinet, výrazně ovlivňuje i náš nátisk. Náš postoj při hře, ať už při výkonu na pódiu nebo při cvičení o samotě, má zásadní dopad na naše fyzické pohodlí a také na to, jestli se nám podaří předejít například namožení zad či rukou.

### Charles Neidich

*Charles Neidich* mluví o vlivu toho, jak stojíme, na tvorbu zvuku. Častým problémem je, že nedostatečně bojujeme proti gravitaci, klarinet má tedy tendenci padat dolů a tím dochází k mačkání plátku a přílišnému tlaku spodního rtu. Při hraní bychom tedy měli aktivně tlačit klarinet proti horním zubům, a to pomocí naší pravé ruky, respektive pravého palce.<sup>5</sup>

### Jiří Hlaváč

*Jiří Hlaváč* ve své Metodice hry na klarinet uvádí, že se mu osvědčil model s lehce předsunutou levou nohou dopředu, což napomůže vyrovnání většího zatížení pravé ruky, na které spočívá prakticky celá váha nástroje. Velmi důležitý je pocit celkové uvolněnosti a absence jakýchkoliv svalových tenzí či dokonce křečí.<sup>6</sup>

### Vlastní pohled

Obecně se uvádí, že sklon klarinetu k tělu hráče by měl tvořit 30 až 45 stupňů. Zde je ale nutné přihlédnout k individuálním odchylkám. Sklon se často liší u hráčů, kteří mají předkus, tedy nemají horní a spodní zuby v jedné rovině. Pro klarinetisty, kteří mají spodní zuby před horními, bude přirozenější držet klarinet ve větším úhlu, dál od těla.

Především při výuce menších dětí bývá problém s jejich fyzickou silou a celkovou výdrží a klarinet je pro ně v začátcích váhově poměrně těžký. Brzy je tak začnou bolet ruce a je prakticky nemožné, aby udržely správný tlak a nastavení rtů při

---

<sup>5</sup> Charles Neidich - Fundamentals of clarinet playing. <https://www.playwithapro.com/> [online]. [cit. 2022-04-18].

<sup>6</sup> HLAVÁČ, Jiří. Metodika hry na klarinet: pro hráčský rozvoj k vrcholné výkonnosti. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. Hudební pedagogika. ISBN 9788073313050.

hraní. Pokud ruce nástroj správně nedrží, silou gravitace jim bude padat níž a níž a tlačit na spodní ret. Řešením může být popruh na krk, který rukám velmi uleví a pro děti se tak hraní stane snadnější. Pro menší děti, které nemají ještě dostatečnou sílu a nástroj neudrží, bych popruh velmi doporučoval. Na druhé straně s sebou nese užívání popruhu i rizika v podobě přílišného spoléhání se na to, že nástroj drží sám a také dochází ke změně tlaku rtů a ke změně celkového postavení nátisku. U začínajících dětí tedy hrozí osvojení některých zlovyků, čemuž jde ale dle mého názoru snadno předejít a to tak, že hru s popruhem a bez popruhu budeme v určitých časových intervalech pravidelně střídat.

Osobně se domnívám, že celkový postoj při hraní a držení těla, je velmi individuální záležitostí a to, co je naprosto přirozené pro jednoho hráče, nemusí být vůbec pohodlné pro ostatní. Myslím si, že jde jen o to udržet určité zásady a vyhnout se takovému držení či postoji, které negativně ovlivňuje nejen pohodlí při hře, ale i samotný zvuk a lehkost projevu. Při své hře se snažím vyhnout přílišnému zaklánění a staženosti v oblasti ramen. Nohy mám mírně rozkročené, paralelně vedle sebe a pokud možno uvolněné v kolenou.

Při samotném hraní se pak snažím o pocit až jakéhosi přepadávání dopředu, respektive pocitu, že kdyby bylo třeba, mohu kdykoliv udělat krok vpřed. Tento pocit se snažím aplikovat i při cvičení v sedě, ve smyslu neustálého střehu a připravenosti kdykoliv stoupnout ze židle. Toto nastavení udrží tělo od pasu nahoru více vzpřímené a umožní se tak lépe a efektivněji nadechnout.

Sklon klarinetu mám na rozdíl od většiny ostatních hráčů blíže k tělu. Jak jsem psal výše, záleží vždy na pozici zubů a také na celkové tělesné konstituci. Navíc věřím tomu, že při menším úhlu klarinetu vůči tělu nehrozí tak velké riziko přílišného tlaku spodního rtu na plátek. V kombinaci s aktivitou pravého palce, který neustále tlačí klarinet proti horním zubům, se jedná o pro mě osobně nejpohodlnější a zároveň nejjistější způsob držení klarinetu.

### 3. Pozice jazyka

Pozice jazyka je dle mého názoru naprosto klíčovým faktorem, který hraje často největší roli v kvalitě klarinetového tónu. Přesto je tato skutečnost na hudebních školách často opomíjena a pozice jazyka je nedostatečně připomínána a vysvětlována. To, jak v ústní dutině jazyk nastavíme, nám ovlivní především rychlost dechu, který proudí z plic až do klarinetu. Naším cílem je, aby tato rychlost byla co nejvyšší, proud dechu musí být co nejvíce zaměřený. Toho všeho docílíme pomocí správného používání hlásek při hraní.

#### Lee Morgan

*Lee Morgan* věří, že je správné používat jednu základní pozici jazyka pro všechny rejstříky na klarinetu. Nejlepší pozice dosáhneme pomocí hlásky Í, v angličtině EE. Tato hláska zvedne jazyk velmi vysoko. Tak, že můžeme cítit horní stoličky na stranách jazyka, který je zvednutý pomocí hlásky Í.<sup>7</sup>

Tato hláska funguje dobře ve všech rejstřících, tedy při hraní hlubokých tónů, i při těch vysokých. U vyšších tónů můžeme hlásku pouze více zvýraznit a pocitově dostat jazyk ještě o něco výš. Jazyk musí být vysoko a nesmí být zatlačen dozadu, vyslovování hlásky si představujeme vždy vepředu.

#### Charles Neidich

*Charles Neidich* mluví o pozicích jednotlivých částí jazyka. Zadní část jazyka by měla být vysoko, jako při hlásce Í. Přední a střední část je pak stlačena dolů, jako při snaze zazpívat hlásky ÍJÉ. Je to podobné, jako když chceme zpívat s co největší rezonancí. *Neidich* doporučuje cvičení, které spočívá v hraní jednoho tónu, který pomocí pocitu otevírání úst, tudíž odtažením spodního rtu od plátku, snížíme o čtvrt tónu. Zpátky do správné intonace se ho snažíme dostat pouze pomocí jazyka, který nastavíme do správné pozice popsané výše.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Lee Morgan - Fundamentals of clarinet playing. <https://www.playwithapro.com/> [online]. [cit. 2022-04-18].

<sup>8</sup> Charles Neidich - Fundamentals of clarinet playing. <https://www.playwithapro.com/> [online]. [cit. 2022-04-18].



## **Thomas Ridenour**

*Thomas Ridenour* vysvětluje, jak jazyk zásadně ovlivňuje rychlost vzduchu, který proudí z našich plic do klarinetu. Čím výš se jazyk dostane, tím užší vytvoří prostor pro proud dechu a ten pak bude rychlejší. Čím je vzduch proudící do klarinetu rychlejší, tím víc se zvýší rezonance tónu, jeho zaměřenost a vyrovná se intonace. Při vyslovení anglického slova kick se jazyk dostane do ideální pozice, kde by měl zůstat po celou dobu hraní.<sup>9</sup>

### **Vlastní pohled**

Na správnou pozici jazyka kladu osobně velký důraz, ať už při vlastní hře nebo při pedagogické činnosti. Od začátku vysvětluji svým žákům důležitost správné pozice jazyka, tedy nahoře s dotekem horních stoliček. Této pozice dosáhneme velmi jednoduše, zašeptáním slabiky TÝ. Zašeptání hlásky je velmi podstatné, budu se o něm zmiňovat i v kapitole o artikulaci. Platí to i pro správnou představu o tom, kde by měl náš jazyk při hraní být.

Samotnou hlásku TÝ používám při snaze o konkrétní nasazení tónu. V průběhu hraní a uprostřed legatových pasáží již T nehraje roli, ale stále je potřeba myslet na písmeno Í. Záměrně píši měkké Í, přijde mi, že jeho představa vyslovení zvedne jazyk ještě o něco výš a udrží proud vzduchu ve správné rychlosti.

Věřím, že v drtivé většině případů je vysoká pozice jazyka a používání hlásky Í správné. Jsou však výjimky, kdy potřebuji mít jazyk níže a dostávám se až na hlásku Ú. Tuto hlásku používám v případech, kdy potřebuji snížit intonaci o značný kus, tedy v těžko laditelných tónech, zpravidla ve slabých dynamikách. Hlásky Ú dokáže intonaci snížit při zachování kvality a zaměřenosti zvuku.

---

<sup>9</sup> RIDENOUR, W.T The Educator's Guide to the Clarinet, Duncanville 2002 ISBN0-9717979-0-0

## 4. Dýchání

Dýchání je jistě jedna z nejpřirozenějších věcí v našich životech. Nemusíme nad ním vůbec přemýšlet, naše tělo dýchá za nás i ve spánku a je to něco, co jsme se nikdy nemuseli učit. Dýchání při hře na dechové hudební nástroje je ale odlišné, i když v principu možná ne tolik, jak se často zdá. Sám jsem byl ve svých začátcích na základní umělecké škole neustále veden k tomu, abych dýchal do břicha. Tento pokyn, ať sebelépe míněn, je dle mého názoru poněkud zavádějící a nešťastný. Do břicha se nadechnout nemůžeme, vzduch dostáváme vždy jen do plic, jde jen o to, do jakých částí našich plic a v jakém objemu se dokážeme nadechnout.

### Lee Morgan

*Lee Morgan* se ve své metodice zaměřuje na 2 klíčová slova ve spojení s dýcháním. Hluboce a plynule. Hluboký nádech a plynulý, vyrovnaný proud vzduchu při výdechu. Nádech bych měl být vždy co nejhlubší a měl by být proveden co možná nejpřirozeněji. Cílem je nadechnout se nejdříve do spodní části našich plic. Pomůže nám k tomu nádech přes prst, který přiložíme ke rtům před nádechem tak, jako bychom chtěli někoho vyzvat k mlčení.<sup>10</sup>

Výdech by měl být při hraní rovnoměrný, podobně, jako když houslista pohybuje smyčcem při hraní dlouhé fráze v legatu. Snažíme se o vyrovnaný a plynulý výdech.

### Charles Neidich

*Charles Neidich* klade důraz na správný nádech. Často se setkáváme s hráči, kteří se nadechují příliš povrchně a pouze do vrchní části plic. Pomocí břišních svalů se potřebujeme nadechnout co nejnižší a hluboce. Stejně jako *Morgan*, tak i *Neidich* zmiňuje nádech přes prsty, které přiložíme ke rtům. Při tomto nádechu vzniká zvuk tvořený prouděním vzduchu okolo prstů. Tento zvuk musí být co nejhlubší a nesmí se na konci nádechu změnit. Pokud se mění a zvyšuje, je to špatně a znamená to, že uzavíráme krk nebo měníme pozici jazyka. Výdech a samotné hraní na klarinet připodobňuje *Neidich* také k pohybování smyčcem. Tak jak tvoří tón a hudební frázi houslista pohybem smyčcem, tak tvoří klarinetisté tón pomocí dechu. Při výdechu bychom měli cítit a představovat si samotný pohyb vzduchového sloupce,

---

<sup>10</sup> Lee Morgan - Fundamentals of clarinet playing. <https://www.playwithapro.com/> [online]. [cit. 2022-04-18].

jak proudí z našich plic skrz nástroj. Zásadní je vnímat nádech i výdech neustále v nějakém rytmu.<sup>11</sup>

### **Thomas Ridenour**

*Thomas Ridenour* mluví o faktu, že ve spánku dýcháme všichni správně a přirozeně. Dýchání při hře na klarinet připodobňuje právě k dýchání ve spánku, pouze se nadechujeme při hraní mnohem více. Během dne však většinou dýchá většina z nás nevhodným a nezdravým způsobem. Kvůli působení stresu máme naše břišní svaly v takové tenzi, že je při dýchání nezapojujeme a nadechujeme se pouze povrchně pomocí hrudníku.<sup>12</sup>

Nejdříve se musíme naučit správně nadechnout. Nejlepším způsob, jak si uvědomit náš dech a využít i břišní svalstvo, je následující. Nejdříve zcela vydechneme, potom se ohneme tak, abychom měli trup paralelně s podlahou, položíme dlaně níže do pasu, do oblasti na spodku zad. V této pozici se pomalu nadechujeme ústy a uvědomujeme si, jak se při nádechu rozpíná naše břicho i záda, do všech stran. V této ohnuté pozici se jinak nadechnout nemůžeme a naším cílem je, abychom se takto nadechli i ve vzpřímené poloze. Pro lepší uvědomění správného a úplného nadechnutí nám pomůže rozfázování nádechu na 2 části, vždy musíme začít nádechem takzvaně do břicha (do spodních částí plic) a až poté do zbytku hrudníku (zbytku plic).

Při výdechu máme při hraní 2 možnosti, jak dostat vzduch z plic do klarinetu. První metoda spočívá v umožnění bránice se ihned po nádechu vrátit zpět nahoru do své uvolněné pozice, zatímco břišní svaly jsou použity k vytlačení vzduchu ven pomocí zmáčknutí a zatlačení břicha dovnitř. Tento proces je podobný jako při vymačkávání zubní pasty z tuby.

Pro hru na klarinet však tato metoda není vhodná a způsobuje nedostatečně rychlý proud vzduchu a tím pádem nedosáhneme kvalitního tónu ani intonace.

Nejlépe fungujícím způsobem je výdech, při kterém neustále tlačíme bránici dolů a proti břišním svalům a záďům. Břicho zůstane po celou dobu výdechu rozšířené, zatímco hrudník během výdechu postupně klesá. Tlak na břišní svaly je podobný

---

<sup>11</sup> Charles Neidich - Fundamentals of clarinet playing. <https://www.playwithapro.com/> [online]. [cit. 2022-04-18].

<sup>12</sup> RIDENOUR, W.T The Educator's Guide to the Clarinet, Duncanville 2002 ISBN0-9717979-0-0

jako při zvedání těžkých věcí. Tento způsob výdechu dostane vzduch z plic mnohem rychleji a pod větším tlakem, což je pro hru na klarinet žádoucí. Tento princip vydechování při hraní je podobný jako používání aerosolových rozprašovačů, například deodorantů či různých sprejů v plechovkách.

### **Vlastní pohled**

Správné dýchání pro mě bylo dlouhou dobu poměrně záhadným tématem, nad kterým jsem často přemýšlel a debatoval. Především o pojmu dechová opora, s tímto pojmem se totiž setkal snad každý hráč na dechový nástroj a mnoho profesorů po něm dechovou oporu vyžadovalo. Málokdo však umí opravdu přesně popsat, co to vlastně je a jak ji zapojit.

V současné době na základě svých znalostí a zkušeností bych popsal dechovou oporu takto: Jedná se o zapojení břišních svalů při kontrolovaném výdechu.

Tato jednoduchá definice je dle mého názoru dostačující. Velice se mi líbí vysvětlení *Thomase Ridenoura* a jeho popis o snahu tlačit bránici aktivně dolů i při výdechu a pomocí břišních svalů udržet břicho rozšířené tak jako v nádechovém postavení.

Rád bych ještě zmínil, že bez správného a hlubokého nádechu nebude nic z výše uvedeného fungovat. Nádech je tedy dá se říci důležitější částí a často se stane, že pokud se hráč opravdu kvalitně nadechne, tak při samotné hře už přirozeně a automaticky zapojí potřebné svaly a bude hrát s jistou mírou dechové opory.

Při vlastní hře si představuji nádech ve 2 fázích a ve 2 konkrétních směrech. Nejvíce mi vyhovuje první směr, a tedy pokyn při nádechu – dopředu. Tím se zapojí břišní svaly, rozšíří se břicho a vzduch se tak dostane do spodní části plic. Druhý směr je – nahoru. Pokud se správně provede první nádech dopředu, tedy pocitově do břicha, myslím, že druhý nádech již může být veden nahoru, tím se tak zaplní celý zbytek plic a hráč je přirozeně a plně nadechnut.

Dobře taky funguje přirovnání k nafukování pneumatiky kolem pasu při nádechu, či k naplňování sklenice vodou odspodu nahoru. Pomůže i představa stromu s kořeny, který si bere ze země živiny. Stejně tak my okysličujeme tělo a naplňujeme plíce ze země, tedy zespoda nahoru.

Pro správné vedení dechu a tvoření frázi se mi pak velmi osvědčila představa nafukování a postupného pravidelného zvětšování balonku pomocí našeho dechu.

## 5. Pozice rukou a prstů

Prstová technika je pro klarinetisty velice zásadní dovedností, bez které se v běžné praxi nemohou obejít. Hraní technicky náročných pasáží, které se v klarinetovém repertoáru velmi často objevují, vyžaduje schopnost prstů se velmi přesně a koordinovaně pohybovat. Prsty musíme naučit specifické pohyby pomocí pečlivého cvičení stupnic, etud či samotných skladeb. Než se začínající klarinetista dostane na úroveň, kdy je jeho prstová technika plně vyvinutá a obstojí i v obtížných skladbách, trvá to několik let postupného kvalitního cvičení. Tento proces nemůžeme přeskočit, ale můžeme se řídit několika zásadami, které naši techniku posunou vpřed a umožní nám hrát i náročné skladby s lehkostí.

### Lee Morgan

*Lee Morgan* je zastáncem tvaru ruky při hraní, jako bychom drželi tenisový míč. Prsty jsou tedy při tomto tvaru zakulaceny, a tak by měly při hře zůstat po celou dobu. Je důležité vyhnout se prohýbání posledních článků prstů. Zvedání prstů by mělo vycházet z největších kloubů na ruce, tedy z třetího kloubu od špičky prstu. Prsty by se pro dosažení hladkého legata měly zvedat všechny do stejné výšky. V rychlých tempech se zvedají méně, v pomalých naopak výš.<sup>13</sup>

*Morgan* zmiňuje problematiku legata, především v pomalejších tempech. Používá jeden způsob pro zvedání prstů a jeden pro jejich pokládání. Při zvedání nejdříve dojde k lehkému zmáčknutí dolů a až poté k samotnému zvednutí. Nesmí dojít k lupnutí při zvedání prstu, to by znamenalo, že se prst zvedá příliš prudce. Při pokládání prstů dolů na tónové dírky se nejdříve prst nadzvedne ve vzduchu a následně dopadne lehce na svoje místo.

### Charles Neidich

*Charles Neidich* má podle svých slov poměrně kontroverzní názor na zvedání prstů. Není totiž zastáncem zvedání prstů do co nejmenší výšky, tak jak je často popisováno. Záleží vždy na konkrétní situaci a jednotlivých spojích, které zrovna hrajeme. Někdy je pro naše prsty mnohem přirozenější a výsledek je přesnější, pokud dovolíme prstům se zvednout do větší výšky. Mnoho hráčů ve snaze

---

<sup>13</sup> Lee Morgan - Fundamentals of clarinet playing. <https://www.playwithapro.com/> [online]. [cit. 2022-04-18].

nezvedat prsty příliš vysoko, zastavuje křečovitě jejich pohyb a tím vzniká v celé ruce nechtěné napětí.<sup>14</sup>

Je velmi důležité nelimitovat pohyb prstů a cítit rytmus jejich pohybu. Také je vhodné pokračovat v mírném pohybu prsty, které už nehrají. Například při hraní stupnice, kdy zvedáme postupně prsty pravé a poté levé ruky a poté je v opačném pořadí pokládáme, neměli bychom násilně zastavit pohyb prstů na pravé ruce, když už hraje ruka levá. To by způsobilo napětí a rytmickou nepřesnost při snaze tyto prsty opět náhle zapojit při hraní stupnice dolů.

### **Thomas Ridenour**

*Thomas Ridenour* doporučuje co nejpřirozenější pozici rukou, kterou zjistím tak, že ruce necháme viset volně podél těla a všimneme si lehce zakulaceného tvaru prstů. Co možná nejpodobnější tvar prstů bychom pak měli udržet i při samotné hře. Tónové otvory zakrýváme pomocí polštářků na prstech, tedy tou částí prstu, která je mírně zakulacena. Pro zachování zakulaceného tvaru prstů je musíme zvedat pouze pohybem kotníků, tedy největších kloubů, které spojují prsty s dlaní. Jakékoliv napínání prstů či měnění jejich přirozeného tvaru je neefektivní a velmi limitující.<sup>15</sup>

Pro zachování stabilní pozice ruky a správného tvaru prstů máme 3 záchytné body. Levý palec je po celou dobu hry v kontaktu s vrchní částí svého tónového otvoru a zároveň se špičkou přefukovací klapky. Druhý kloub levého ukazováčku zůstává v kontaktu s gis/as klapkou a malíčky na obou rukách se dotýkají vždy jedné ze 4 klapek, kterou ovládají, záleží na dané situaci, která klapka je v určitém kontextu nejvhodnější.

### **Vlastní pohled**

Prstová technika je něco, nad čím jsem byl donucen hluboce přemýšlet a zabývat se pozicí ruky a samotným pohybem prstů. Doplatil jsem totiž na snahu o napodobení perfektní pozice jiných hráčů a zapomněl na vlastní stavbu ruky. O vzniklých problémech není v této práci prostor se rozepisovat, ale rád bych zdůraznil, že i vzhledem k osobní zkušenosti jsem přesvědčen, že zrovna pozice

---

<sup>14</sup> Charles Neidich - Fundamentals of clarinet playing. <https://www.playwithapro.com/> [online]. [cit. 2022-04-18].

<sup>15</sup> RIDENOUR, W.T The Educator's Guide to the Clarinet, Duncanville 2002 ISBN0-9717979-0-0

ruky a postavení jednotlivých prstů je velice individuální záležitostí a každý hráč by měl vycházet z toho, co je mu pohodlné a nenutit se do zásadních změn.

Naprosto dle mého názoru stačí nechat ruce spuštěné podél těla, jak zmiňuje *Thomas Ridenour* a tento tvar, který bude u každého lehce odlišný, zachovat i při samotné hře. Nikdy nesmí dojít k bolesti či vzniku nějaké tenze, všechny pohyby prstů by měly probíhat velmi přirozeně a nenásilně.

## 6. Nasazení a artikulace

To, jakým způsobem nasadíme, tedy začneme každý tón, zásadně ovlivní vnímání zvukové kvality a našeho celkového projevu. Následná artikulace uprostřed hudebních frází je nedílnou součástí hudebního výrazu a její použití dokáže naprosto změnit charakter hudby. Abychom mohli tento výrazový prostředek při hraní spolehlivě používat, musíme mít osvojenou správnou techniku nasazení a pochopit funkci jazyka a dechu.

### Lee Morgan

*Lee Morgan* nasazení tónu chápe jako uvolnění plátku a umožnění mu začít vibrovat. Vždy musíme při nasazení tónu myslet nejdříve na dech a až v druhém kroku na jazyk. Po hlubokém nádechu přirozeně začneme vydechovat a zároveň uvolníme plátek tak, že od něj odděláme jazyk. Nesmí dojít k uzavírání, ale ani k násilnému otevření krku. Máme tedy 3 jednoduché kroky: 1. hluboký nádech, 2. lehce přiložíme jazyk na plátek, 3. zároveň s výdechem jazykem uvolníme plátek.<sup>16</sup>

Při cvičení nasazování, ať už při stupnicích, etudách nebo skladbách, bychom se vždy měli vracet k legatu a snažit se o stejnou kvalitu tónu. Při nasazování potřebujeme o něco rychlejší proud dechu než při legatu, jinak by mělo vše zůstat stejné, tedy vysoká pozice jazyka i plynulé proudění dechu, tak jako bychom hráli jeden dlouhý tón.

Při velmi krátkých staccatech *Morgan* zastavuje tón pomocí jazyka, tím, že ho opět přiloží na plátek a znemožní mu tak dále vibrovat. Při této technice se ale nemění tlak a plynulost dechu.

### Charles Neidich

*Charles Neidich* popisuje problematiku včasného nasazení a spuštění tónu. Klarinet je specifický nástroj a mnoho hráčů řeší problém zpožděného ozevu a začátku tónu. Zaměřme se myšlenkově rovnou na prostředek každého tónu a představme si, jak zní. Cílem je přeskočit začátek a dostat se hned k pěknému a znělému zvuku. Začátky frází a včasné nasazení tónu můžeme cvičit tak, že budeme hrát stupnici a před každým tónem otevřeme ústa. Hubičku máme celou dobu pevně

---

<sup>16</sup> Lee Morgan - Fundamentals of clarinet playing. <https://www.playwithapro.com/> [online]. [cit. 2021-12-21]. Dostupné z: <https://www.playwithapro.com/video/artist/lee-morgan>



opřenou o horní zuby a tlačíme proti nim. Po otevření úst se zhluboka nadechneme, jazyk máme ve správné, vysoké pozici a posléze zahrajeme tón pomocí výdechu, doteku plátku jazykem a obemknutím hubičky pomocí rtů. Všechny tyto 3 kroky uděláme přesně spolu v jeden moment. Takto cvičíme a nasazujeme každý tón stupnice zvlášť a snažíme se vyvarovat jakémukoliv zpoždění ozevu, které je nejčastěji způsobeno přílišným tlakem spodního rtu na plátek.<sup>17</sup>

Při nasazování se *Neidich* nedotýká plátku na jeho úplné špičce. Ta je totiž nejtenčí a při nasazování na ní hrozí přílišné zamezení vibracím plátku či jeho přimáčknutí k hubici. Nasazení tedy probíhá dotekem jazyka mezi spodním rtem a plátkem, při každém nasazení pak můžeme jazykem cítit spodní ret. Plátku by se měl jazyk dotknout co nejmenší plochou. Práce jazyka musí vždy být součástí dechu, dech nesmí být při artikulaci nikdy zastaven nebo zpomalován.

### **Thomas Ridenour**

*Thomas Ridenour* upozorňuje na nebezpečí používaných hlásek TA nebo DA, protože u těchto hlásek dojde k propadu jazyka a zpomalení vzduchu. Vždy tedy nasazujeme na hlásku TÝ, případně DÝ.

Pohyb jazyka by měl vycházet pouze z jeho špičky, respektive první třetiny jazyka. Střední část je ve stabilní poloze a strany jazyka se díky vysoké pozici dotýkají horních stoliček. Pohyb při nasazení by měl být co nejmenší a měl by být vnímán ve směru nahoru/dolů, raději, než dopředu/dozadu.<sup>18</sup>

Pro uvědomění si správného pohybu jazyka při samotné hře, je výborným způsobem zašeptání používaných hlásek bez klarinetu. Klíčové je právě šeptání, na rozdíl od skutečného vyslovení a zapojení hlasivek, dojde při šeptání hlásky TÝ nebo DÝ, která se hodí pro jemnější nasazení, k přesně takovému pohybu a postavení jazyka, které nejlépe funguje při hraní.

Velmi důležité je při nasazení nezapomínat na správné dýchání, velkou pomocí může být představa nafukování balonku. Při nasazování si tedy neustále představujeme nafukování a zvětšování balonku pomocí našeho dechu.

---

<sup>17</sup> Charles Neidich - Fundamentals of clarinet playing. <https://www.playwithapro.com/> [online]. [cit. 2022-04-18].

<sup>18</sup> RIDENOUR, W.T The Educator's Guide to the Clarinet, Duncanville 2002 ISBN0-9717979-0-0

## **Vlastní pohled**

Na základě vlastní hry a mého přirozeného pocitu při nasazení se nejvíce ztotožňuji s *Charlesem Neidichem*, tedy s nasazením ne na špičce plátku, ale níže. Zároveň u mě také dochází ke kontaktu jazyka se spodním rtem, o ten mám špičku jazyka při nasazení vlastně opřenou. Tento druh nasazování se nazývá ukotvený jazyk. Jde o individuální záležitost a záleží na délce jazyka a fyzických předpokladech každého hráče. Věřím však, že používání hlásek TÝ a v případě jemnějšího nasazení DÝ, je nejlepším způsobem, jak jednotlivé tóny nasadit, ať už na začátku fráze nebo v průběhu artikulovaných pasáží.

Velmi mi pomohla i představa pohybu první třetiny jazyka nahoru/dolů oproti zbytečným pohybům dopředu/dozadu, tak jak popisuje *Thomas Ridenour*.

## 7. Veřejné vystupování a soutěže

Na závěr této práce bych rád zařadil kapitolu zabývající se veřejným vystupováním či hudebními soutěžemi. Domnívám se totiž, že i tato problematika by měla patřit mezi metodické postupy při výuce, a nejen s nejmenšími dětmi, ale i se staršími studenty, by měla být probírána. Protože stejně jako ve sportovním světě, i v hudbě často rozhoduje o úspěchu či povedeném koncertu vnitřní nastavení naší psychiky.

Veřejná vystoupení v podobě nejrůznějších přehrávek, koncertů nebo soutěží, jsou neodmyslitelnou součástí hry na jakýkoliv hudební nástroj. Jsou v zásadě i jedním z hlavních cílů, proč hudbu studujeme. Je krásný pocit, když zahrajeme v sále, který je plný nadšených posluchačů, kteří nás pak odmění srdečným potleskem. Na tyto pocity bychom měli žáky připravovat již od začátku a směřovat je k tomu, aby pro ně vystupování bylo přirozené, zábavné, zároveň však, aby ho brali jako jeden z cílů a svojí pílí se propracovávali k dalším koncertům a zajímavým příležitostem.

U nejmenších dětí zpravidla nebývá problém s přílišnou trémou. Děti si ještě neuvědomují žádný tlak a nepřipouštějí si zodpovědnost za sebe ani za druhé. Postupem času však prakticky u všech dojde k tomu, že se začne před veřejným výkonem objevovat nervozita a tréma. Spousta z nás to zná, začnou se třepat ruce, vyschne v krku a člověku je nevolno od žaludku a celkově se cítí velmi nejistě a vystresovaně. Hlavou se honí myšlenky, co když to všechno pokazím, co na to asi řeknou ostatní a jak se na mě budou dívat.

A právě tady je největší problém, který spoustu hudebníků provází bohužel po většinu kariéry a některým i znemožňuje se dále rozvíjet a dosahovat lepších výsledků a zažívat další zážitky a příležitosti. Je to strach z hodnocení ostatních, strach z toho, že selžeme, že se na nás bude dívat celý svět a bude to nesnesitelné. Je naprosto zásadní již dětem, u kterých se tyto pocity dřív nebo později dostaví, zdůraznit, že jejich tréma a strach je opravdu přehnaná a že se jim nic strašného vlastně nemůže stát. Jistá míra nervozity před vystoupením na veřejnosti je normální a často i velmi potřebná pro lepší soustředění. I tuto skutečnost děti musí pochopit, tréma není špatná a není to nic, za co by se měly stydět. Naopak ji musí přijmout, přivítat a využít ve svůj prospěch. Nesmí nechat strach, aby je ovládal.

Základním principem je pochopení toho, že nejdůležitější je samotná hudba, my jsme jen interpreti a máme tu možnost a dar hudbu předat dál. Lidé na koncerty nechodí kvůli tomu, aby kritizovali, jak vypadáme, co všechno děláme špatně a nečekají na naše chyby. Přišli proto, aby si poslechli krásnou hudbu a aby ocenili i nás, jako hudebníky, kteří hudbou přenášejí a zprostředkovávají lidem krásné zážitky. Je to příjemné, važme si toho a budme zdravě sebevědomí, ale mějme na paměti, že na prvním místě je hudba jako taková a až poté jde o nás jako o osobnosti stojící na pódiu a o to, jaký vklad my osobně přineseme do interpretace skvělých hudebních děl.

Je velmi důležité tyto zásady a názory dětem říkat co nejdříve a ukazovat jim, jak bychom se před vystoupením chovali my, tedy tak, že se těšíme, jsme si vědomi, že jsme připraveni, skladbu jsme dostatečně cvičili a že jdeme pomocí krásné hudby zlepšit den lidem, kteří se přijdou podívat. Dítě pak brzy pochopí, že nejde jen o něj, že se kolem něj netočí celý svět a hudbu začne vnímat jako energii, která je nad námi všemi a která nás dokáže spojovat.

U některých lidí jsou projevy trémy velmi vážné a prakticky znemožňují veřejně vystoupit. Se všemi projevy se však dá nějak pracovat, jen některé dítě bude potřebovat delší přípravu a pozvolnější zapojování do veřejných vystoupení. Nejdříve například v komorní hře, kde bude mít kolem sebe víc kamarádů. Můžeme s ním hrát i my sami a vysvětlit mu, že pokud to zkazí, nic se nestane a nikdo na něj nebude našťvaný. Bude tak klidnější, než kdyby měl žák před publikum vystoupit úplně sám.

I po pochopení a přijmutí všech pohledů a způsobů, jak se k veřejnému vystupování postavit, se můžou nadále objevovat fyzické projevy trémy, jako je třesot rukou, zavírající se hrdlo a další nepříjemnosti komplikující samotnou hru. Při těchto případech můžeme vyzkoušet fyzická cvičení, především dechová, která můžou velmi pomoci. Klidný hluboký nádech, ale především úplný výdech s vizuální představou toho, že tréma a všechny nepříjemné pocity z našeho těla s výdechem odchází, je dobrým začátkem a prvním krokem, co dělat, pokud nás, respektive naše žáky přepadne pocit úzkosti. Dalším skvělým cvičením je zatínání svalů celého těla během nádechu a následné prudké uvolnění při hlubokém výdechu. Toto cvičení opravdu prokazatelně již po několika opakováních redukuje míru stresu a pomáhá se zcela uklidnit a uvolnit. Mně osobně se také velmi osvědčilo takzvané dýchání do trojúhelníku. Tato technika spočívá v klidném nádechu na 4 pomalé doby, poté v zadržení dechu na 4 doby a v následném

výdechu rovněž na 4 doby. Tato metoda je velmi jednoduchá, ale při správném provedení dokáže velmi rychle snížit tepovou frekvenci a celkově člověka uklidnit.

Dalším specifikem při hře na hudební nástroj jsou soutěže. Se soutěžemi se dítě může setkat již velmi brzy a je velmi důležité odhadnout, kdo bude soutěžní typ a bude mít chuť se porovnávat s ostatními a koho radši naopak od soutěží držet zpátky. Každý reaguje na soutěže jinak a rozhodně si myslím, že soutěže nejsou vhodné pro všechny a žáci, kteří nechtějí, by neměli být do soutěží nuceni.

Z osobní zkušenosti však vím, že soutěže mohou výrazně přispět k dalšímu rozvoji a také to, že zážitky a chvíle strávené na soutěžích jsou jen těžko zapomenutelné. Žáka musíme připravit na to, že může být velmi zklamaný, a to i přesto, že bude mít pocit, že odvedl kvalitní výkon a třeba i lepší, než jeho vrstevníci. Domnívám se, že bychom i s dětmi mohli a měli mluvit narovinu a je třeba vysvětlit jim i jejich rodičům, že hudební soutěže na všech úrovních zkrátka nebudou nikdy zcela objektivní. Hudba nelze změřit jako sportovní disciplíny, kdy o vítězi nemůže být pochyb. V hudbě bude hrát roli mnoho faktorů a všechny budou do jisté míry ovlivněny osobním názorem a osobními sympatiemi jednotlivých porotců.

Pokud se rozhodneme se žákem na soutěž jít, je nutné vyčlenit si dostatečný čas na přípravu. Soutěže bývají většinou vyhlášeny s velkým časovým předstihem, takže s nedostatkem času nebývá problém. Rozhodující je umět správně odhadnout schopnosti a naturel žáka a vybrat mu takovou skladbu, která ho bude bavit, sedět mu, ukáže na ní především svoje přednosti a skladba bude v jeho podání efektně působit na porotu.

Před soutěží je často nutné, aby žák cvičení věnoval více času a především, aby cvičil pravidelně. Měli bychom mu pomoci sestavit časový plán včetně toho, co a jak má přesně v daný okamžik cvičit, s přihlédnutím ke skladbám vybraným na soutěž. Dítě také musíme často znovu a znovu motivovat, než si samo najde k hudbě takovou cestu, že ho již nebude třeba nutit do cvičení. Poměrně dlouhou dobu ale u většiny trvá, než se do tohoto stavu dostanou. Jako skvělá motivace a inspirace zároveň může dle mého názoru sloužit komorní hra. Je důležité odhadnout, kteří žáci spolu mohou dle svých možností hrát a nebude například jeden ostatní brzdit. Pokud se nám podaří poskládat trio, kvarteto nebo třeba i větší soubor z podobně šikovných dětí, máme vyhráno. Nějaké rozdíly mezi dětmi totiž vždy existují, ale pokud nejsou zásadně velké, děti se budou vzájemně inspirovat, probudí se v nich zdravá soutěživost a vzájemně se budou předhánět a

snažit se překonávat jeden druhého. Hudební interpretace nejsou závody a nezáleží, kdo zahraje rychleji nebo kdo má nejvíce sól. Ve školním věku však i toto může pomoci k vytvoření velmi silného pouta k hudbě.

Již velmi brzy se dá odhadnout, kdo má schopnosti vést a je přirozený lídr a je tak vhodné ho nechat hrát první hlas. Takového žáka či studenta potom můžeme směřovat dále, ukazovat mu možnosti, pomoci mu hledat příležitosti, kde hrát a časem z něho můžeme vychovat hráče, který bude velmi sebejistý a žádaný a bude mít velkou šanci uspět na různých konkurzech do orchestrů a jeho hudební kariéra bude velmi zajímavá. Na druhé straně souboru zase budeme mít někoho, kdo není tolik průrazný, raději je trošku schovaný, ale svou práci si odvádí naplno a hudba mu přináší stejný užitek a potěšení jako ostatním, kteří jsou třeba více vidět.

I toto patří k práci pedagoga, nejsme totiž jen učitelé, ale také psychologové a často i lidé, ke kterým si žáci vytvoří velmi silný vztah a kteří je zásadně ovlivní nejen v hudební kariéře, ale i v samotném životě.

## **Závěr**

Tato práce má za cíl na jednom místě uspořádat, porovnat a zhodnotit ověřené a fungující metody několika špičkových umělců a pedagogů, jak docílit co nejlepších výsledků ve hře na klarinet. I když se jejich názory či způsoby výuky často liší, věřím, že si každý může z výše popsaných způsobů najít ten, pomocí kterého danou problematiku nejlépe pochopí a naučené principy aplikuje v samotné hře. Na závěr každé kapitoly jsem se snažil přidat vlastní komentář, který shrnuje, jak vnímám jednotlivé oblasti hry na klarinet a jaká metoda se mi nejvíce osvědčila. Byl bych rád, pokud by tato práce pomohla těm, kteří ji budou číst, pochopit význam dobře zvládnutých technických dovedností a ukázala jim několik cest a možností, které obohatí jejich vědomosti a při správném přenesení do praxe, i samotnou hru na klarinet. Snad tato práce pomůže i pedagogům v jejich činnosti a přispěje k tomu, že budou vychovávat řadu skvělých klarinetistů, hudebníků a také dobrých lidí.

Protože hudba otevírá lidem srdce.

## Seznam použitých zdrojů

RIDENOUR, W.T The Educator's Guide to the Clarinet, Duncanville 2002 ISBN 0-9717979-0-0

HLAVÁČ, Jiří. Metodika hry na klarinet: pro hráčský rozvoj k vrcholné výkonnosti. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. Hudební pedagogika. ISBN 9788073313050.

Lee Morgan - Fundamentals of clarinet playing. <https://www.playwithapro.com/> [online]. [cit. 2022-04-18].

Dostupné z: <https://www.playwithapro.com/video/artist/lee-morgan>

Charles Neidich - Fundamentals of clarinet playing.

<https://www.playwithapro.com/> [online]. [cit. 2022-04-18].

Dostupné z: <https://www.playwithapro.com/video/artist/charles-neidich>

Yehuda Gilad – Clarinet Fundamentals. <https://www.playwithapro.com/> [online]. [cit. 2022-04-18].

Dostupné z: <https://www.playwithapro.com/video/artist/yehuda-gilad>