

OSTRAVSKÁ UNIVERZITA V OSTRAVĚ
FAKULTA UMĚNÍ
KATEDRA DECHOVÝCH NÁSTROJŮ

Metodika hry na saxofon

Bakalářská práce

Autor práce: Daniel Troszok
Vedoucí práce: Mgr. Zbigniew Kaleta

2015

UNIVERSITY OF OSTRAVA
FACULTY OF FINE ARTS
DEPARTMENT OF WIND INSTRUMENTS

Methodology of Saxophone-playing

BACHELOR THESIS

Author: Daniel Troszok
Supervisor: Mgr. Zbigniew Kaleta

2015

OSTRAVSKÁ UNIVERZITA V OSTRAVĚ

Fakulta umění

Akademický rok: 2013/2014

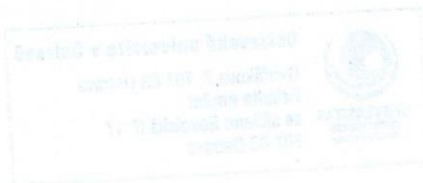
ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Daniel TROSZOK, DiS.**
Osobní číslo: **U10092**
Studijní program: **B8201 Hudební umění**
Studijní obor: **Saxofon**
Název tématu: **Metodika hry na saxofon**
Téma anglicky: **Methodology of Saxophone-playing**
Zadávací katedra: **Katedra dechových nástrojů**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Komplexně popsat postup při výuce hry na saxofon.



Rozsah grafických prací:

Rozsah pracovní zprávy: stran

Forma zpracování bakalářské práce: tištěná/elektronická

Seznam odborné literatury:

D. Pituch - Saksofon od A do Z D. Liebman - Technika hry na saxofon J.

Kratochvíl - Metodiky hry na klarinet

Vedoucí bakalářské práce:

Mgr. Zbigniew Kaleta

Mimo OU

Datum zadání bakalářské práce: **31. října 2013**

Termín odevzdání bakalářské práce: **18. dubna 2014**



Mgr. Zbigniew Kaleta
vedoucí bakalářské práce

L.S.

Doc. Dušan Foltýn
vedoucí katedry

V Ostravě dne 29. listopadu 2013

ABSTRAKT

Tato práce je shrnutím poznatků spojených s problematikou výuky hry na saxofon na ZUŠ i na konzervatoři. Obsah práce koresponduje s osnovami předmětu „Metodika hlavního oboru - saxofon“ na Janáčkově Konzervatoři a Gymnáziu v Ostravě. Měla by tedy posloužit především studentům konzervatoře – budoucím pedagogům – jako teoretická příprava pro budoucí praxi.

V práci je uvedena stručná historie a popis nástroje včetně základních informací o Adolfu Saxovi, předpoklady ke hře na saxofon, dechová technika, nátisk a tvoření tónu, způsoby artikulace, postoj a držení nástroje při hře, výběr nástroje, hubičky a plátku, podobenství a rozdílnost hry na klarinet a saxofon.

Klíčová slova:

Saxofon, Adolf Sax, výuka, dýchání, nátisk

ABSTRACT

This study is a summary of known issues arising in the teaching of saxophone playing, both at an elementary level and in the Conservatoire. The content corresponds with the “Methodology of Saxophone-playing” curriculum for students who major in the instrument at the Janacek Conservatoire and Grammar School (Janáčkově Konzervatoři a Gymnáziu) in Ostrava. This work should primarily assist those conservatoire students who, in the future, will teach, providing theoretical preparation for their future practice.

This work begins with a description of the instrument and a brief introduction to its history, including basic information about Adolphe Sax. Then the general prerequisites for playing the saxophone are described: appropriate breathing technique, the embouchure and tone formation, forms of articulation, and correct posture and handling of the instrument; ending the section with information regarding choice of instrument, mouthpiece and reed.

Similarities and differences between saxophone and clarinet playing are discussed.

Keywords:

saxophone, Adolphe Sax, teaching, breathing, embouchure

Rád bych poděkoval Mgr. Zbigniewu Kaletovi za jeho zásluhy v oblasti zavedení výuky hry na saxofon na Janáčkově konzervatoři a Gymnáziu a na Fakultě Umění Ostravské Univerzity a také všem, kteří se na tom podíleli. Samozřejmě mu také děkuji za jeho pedagogické vedení.

Poděkování si zaslouží i má žena za svoji trpělivost a podporu.

V neposlední řadě děkuji mému zaměstnavateli, paní Renatě Wdóvkové, ředitelce ZUŠ Pavla Kalety v Českém Těšíně, která mě zaměstnala jako pedagoga hry na saxofon, díky čemuž jsem mohl získávat zkušenosti, jež jsou v této práci sepsány, a také mi umožnila svým vstřícným a lidským přístupem studovat na univerzitě při plném úvazku.

Prohlašuji, že předložená práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracoval/a samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpal/a, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Ve Stříteži dne

.....

(podpis)

OBSAH

| | |
|--|-----------|
| ÚVOD..... | 9 |
| 1 OSOBNOST ADOLFA SAXE, VZNIK A VÝVOJ SAXOFONU..... | 10 |
| 2 SAXOFON - POPIS NÁSTROJE | 19 |
| 2.1 Typy saxofonů..... | 20 |
| 2.2 Hubička | 20 |
| 2.3 Plátek..... | 21 |
| 2.4 Strojek | 23 |
| 2.5 Klobouček | 24 |
| 2.6 Popruh | 24 |
| 2.7 Výběr nástroje | 24 |
| 3 HRA NA SAXOFON | 26 |
| 3.1 Předpoklady ke hře na saxofon | 26 |
| 3.2 Dýchání | 26 |
| 3.3 Držení nástroje | 28 |
| 3.4 Tvoření tónu, nátisk | 30 |
| 3.5 Nasazení, funkce jazyka..... | 32 |
| 3.6 Artikulace | 32 |
| 4 TECHNICKÉ A VÝRAZOVÉ MOŽNOSTI SAXOFONU..... | 34 |
| 4.1 Dynamika | 34 |
| 4.2 Vibrato..... | 34 |
| 4.3 Altissimo | 35 |
| 4.4 Dvojité staccato | 35 |
| 5 DENNÍ CVIČENÍ..... | 37 |
| 5.1 Rozehrávání se | 37 |
| 5.2 Hra stupnic, akordů a intervalů | 37 |
| 5.3 Spodní poloha..... | 38 |
| 5.4 Metronom..... | 39 |
| 6 SAXOFON VS. KLARINET | 40 |
| ZÁVĚR | 42 |

ÚVOD

Saxofon byl u nás velmi dlouho (vlastně stále ještě je) považován za vedlejší nástroj klarinetistů, navzdory odlišným trendům ve světě, kde si tento mladý nástroj razil svou vlastní cestu. Je až zarážející, že se u nás začal klasický saxofon vyučovat teprve od roku 2006 na ostravské konzervatoři, přičemž na pařížské konzervatoři se saxofon vyučuje již od roku 1942 (nepočítám-li výuku samotného konstruktéra A. Saxe na pařížské konzervatoři ve druhé půlce 19. stol. pro potřeby vojenských orchestrů)!

Z těchto příčin je v Česku žalostný nedostatek saxofonové literatury (ať už notové či teoretické) a paradoxně skladby pro saxofon českých autorů jsou známější ve světě, nežli u nás. Jednou z mála výjimek teoretické saxofonové literatury je překlad publikace D. Liebmana – Technika hry na saxofon, která se mezi saxofonisty stala bestsellerem. Tato malá útlá knížečka, ze které jsem navíc přebral pouze některá doporučení, mi významně pomohla oprostít se od klarinetových návyků a daleko více uvažovat nad principy tvoření tónu. Nabyté zkušenosti mi pomáhají lépe porozumět problémům, se kterými se musí potýkat moji žáci, a díky tomu spolu snadněji nacházíme řešení.

Podnětem k sepsání této nelehké práce byla má výuka předmětu „Metodika hlavního oboru – saxofon“ na konzervatoři, kdy jsem se při výuce mohl spoléhat pouze na vlastní, více než deseti-leté pedagogické zkušenosti, s minimem odborných textů. Proto jsem se při vypracování opíral o osnovy Janáčkovy Konzervatoře a Gymnázia v Ostravě, abych mohl tento text uplatnit i v praxi a nabídnout jej svým budoucím studentům jako studijní materiál pro splnění absolventské zkoušky.

1 OSOBNOST ADOLFA SAXE, VZNIK A VÝVOJ SAXOFONU

Adolphe Sax, pokřtěný Antoine-Joseph se narodil 9. listopadu 1814 v Dinant v Belgii Charlesi-Josephovi a Marii Saxovým. Byl nejstarším z jedenácti dětí (5 bratrů a 5 sester). Krátce po jeho narození se rodina přestěhovala do Bruselu. Karel Sax byl výborný nástrojář, což samozřejmě ovlivnilo Adolfův vývoj.

Adolfovo rané dětství bylo poznamenáno spoustou úrazů. Ve dvou letech si poranil hlavu po pádu ze schodů a usuzovalo se, že možná nepřežije. Několikrát se přiotrávil, dokonce spolu s otcem, různými chemikáliemi, které používal v dílně. Tu mu spadl kámen na hlavu ze střechy, zanechávajíc mu jizvu na čele na celý život, tam se popálil nebo spadl do vodního kanálu, ale byl zázračně zachráněn mužem, který za ním skočil. Dokonce i Adolfova matka již byla rezignovaně smířena, že její prvorozený příliš dlouho na tomto světě nepobude.

Přesto všechno se Adolf spolu se svými mladšími bratry učil od svého otce vyrábět nástroje. Karel Sax v letech 1825 – 1852 získal 12 patentů, zlepšujících konstrukci kytary, lyry, fagotu, ofikleidy a dalších. Součástí patentů byla také konstrukční řešení dechových nástrojů, založená na akustických teoriích. V roce 1835 byl vyhlášen nejlepším stavitelem dechových nástrojů v Evropě.

Malý Adolf uměl už v jedenácti letech vyrobit jednotlivé části klarinetu. V šestnácti letech již vystavoval flétnu a klarinet vyrobené ze slonoviny na Bruselské průmyslové výstavě. Kromě výroby nástrojů se věnoval i hře na ně. Ve čtrnácti letech se přihlásil do nově založené Královské Bruselské vyšší hudební školy, kde se učil hrát na flétnu a klarinet. Také zpíval v místním sboru. I přesto, že školu nedokončil, byl výborným klarinetistou. Dokonce mu německý skladatel Joseph Kuffner věnoval klarinetový duet. Konstrukterské i hráčské znalosti umožňovaly Saxovi lépe slyšet hudební vady svých nástrojů a ty následně konstrukčně řešit. Stal se také ve své době nejlepším interpretem na svých vlastních nových nástrojích.

Zásadní přínos v Adolfově nástrojařské kariéře mělo vybudování nového typu basklarinetu v roce 1836, který oproti starému typu disponoval lepší technikou hry i intonací. Téměř okamžitě byl nástroj obsazen v opeře Giacoma Meyerbeera – Hugenoti a mezi skladateli té doby se stal nástroj oblíbeným. Přesto se proti zavádění nového basklarinetu postavil první

klarinetista bruselské filharmonie a současně profesor Královské Bruselské konzervatoře Georges Chrétien Bachmann, který pohrozil odchodem, pokud by se nový nástroj přijal v orchestru. Byla tedy zorganizována veřejná soutěž, kde Bachmann hrál na starém typu basklarinetu a mladý Sax hrál na svůj nový basklarinet. Vítězství, uznání a publicita patřily Saxovi a jeho basklarinet se stal součástí filharmonie a bruselské Grande Harmonie. Tímto si Sax získal mezinárodní uznání a v roce 1839 k němu zavítal ředitel pařížské opery Francois Habeneck, který měl zájem o zavedení nového basklarinetu do operního orchestru. Saxe navštívil také generál de Rumigny, který měl zájem o Saxovu práci, kterážto by měla pozvednout úroveň francouzského vojenského orchestru. Generál de Rumigny se později stal vlivným přívržencem, pomáhajícím v Saxově kariéře.

Krátce po zkonstruování basklarinetu v letech 1838 – 1840 se začal Adolf věnovat konstrukci nového nástroje, který se stal známý jako saxofon. Původní výraz saxofon (který se objevuje již v roce 1839) pravděpodobně ještě označoval kontrabas-klarinet vyrobený z kovu, který se snažil Sax zdokonalit, avšak nápad vyvrtat přefukovací díрку tak, aby přefukovala do oktávy místo do duodecimy, byl základem pro zcela nový typ nástroje. Prvním nesporným důkazem o existenci saxofonu je katalog belgické průmyslové výstavy z roku 1841, kde mezi množstvím různých Saxových obměn klarinetů figuruje i Saxofon. Nástroj však nebyl veřejně prezentován. Podle jedné historiky prý někdo zlostně nástroj poškodil natolik, že se nehodil na prezentaci, podle jiné verze si Sax rozmyslel zveřejnění nástroje kvůli obavám o patentové právo na nový vynález. Jiné představované nástroje však získaly velké uznání a Sax měl za ně dostat první cenu. Avšak komise se rozhodla udělit druhou cenu, protože kdyby mladému konstruktérovi udělili již teď nejvyšší ocenění, pak by pro něj v budoucnu neměli nic lepšího. To však Saxe rozhořčilo natolik, že si odmítl převzít i tak prestižní druhou cenu.

Zklamán nedostatkem odpovídajícího ocenění a nalákán generálem de Rumigny se Sax rozhodl v roce 1842 opustit Brusel a přesídlit do Paříže.

S nevelkými finančními prostředky, ale s mnoha nápady a širokou škálou výjimečných počínů, Sax navštívil krátce po příjezdu do Francie Hectora Berlioze. V té době již velmi uznávaný skladatel a hudební kritik pozorně vyslechl prezentaci basového klarinetu a saxofonu mladého vynálezce. Avšak Sax nevěděl, co si o tomto setkání myslet, dokud si nepřečetl Berliozeův velmi pochvalný článek v „Journal des Débats“ z 12. června 1842. V něm Berlioz mimo jiné píše: „Nový basklarinet se vyznačuje vynikající zvukovou

precizností a vyrovnanou intonací všech chromatických stupňů.“ Dále v článku pak Berlioz popisuje saxofon jako zcela nový nástroj, jehož plný, jemný, vibrující a nezvykle honosný zvuk nelze přirovnat k žádnému doposud známému nástroji. Také kladně hodnotí jeho dynamické možnosti. V závěru článku Berlioz předpovídá vděk skladatelů, naleznou-li nové Saxovy nástroje širšího povědomí, a setkání se s náklonností všech přátel hudby, pokud neztratí svou vytrvalost. Tento článek se tak stal prvním věrohodným zdrojem detailně popisujícím saxofon. Zároveň se díky němu stal Sax známý mezi pařížskou hudební komunitou.

V dalším roce, 6. srpna 1843, Sax díky úvěru oficiálně založil firmu Sax a spol. I přesto, že měl Sax v Paříži vlivné přátele či zastánce jako Berlioze nebo generála de Rumigny, nebyly Saxovy začátky snadné, neboť mnoho nástrojářů a hudebníků na jeho úspěchy hledělo se závistí a nedůvěrou. Byl to nový silný konkurent – cizinec. Nástrojáři vymýšleli intriky, aby Saxe zruinovali finančně nebo přetahovali jeho nejlepší pracovníky. Hudebníci zase odmítali hrát na jeho nové nástroje. Příkladem je například opera *Dom Sébastien, Roi de Portugal* Gaetana Donizettiho, kde autor napsal duet nových basklarinetů, avšak hudebníci odmítli tento duet hrát a nemohl s tím nic udělat ani sám ředitel opery a Saxův stoupenec Habeneck. I přesto, že Sax vyzval prvního klarinetistu k hudebnímu souboji obdobně jako v Bruselu, nebyla tato výzva akceptována a duet basklarinetů byl z partitury vyškrtnut.

Toto zklamání se však rozhodl vynahradit Saxovi sám Berlioz a využil nový basklarinet ve své *Grande Symphonie funébre et triomphale* op. 15. Při uvedení této symfonie hrál basklarinetový part samotný Sax. O pár týdnů později Sax zorganizoval ve své dílně prezentační koncert svých nástrojů, kde pozval nejvýznamnější osobnosti – G. Meyerbeera, G. Spontiniho, H. Berlioze, G. Kastnera, generála de Rumigny a několik novinářů. Kromě Saxe na koncertě hrál také virtuos Joseph Arban, v té době ještě student pařížské konzervatoře. Krátce po tomto úspěšném koncertu navštívil Saxe Gioacchino Rossini, který byl natolik nadšený Saxovou prací, že zajistil zavedení některých nových nástrojů na konzervatoři v Bologni. Také Berlioz pokračoval v podpoře svého přítele a v únoru 1843 zorganizoval další koncert, kde představil svou poslední kompozici – overturu *Římský karneval* a také přepracoval hymnus *Chant Sacré* č. 6 ze sbírky *Irských melodií* pro sextet sestavený z nástrojů vyrobených Saxem. I přesto, že zvuk sextetu byl vynikající, nebyla samotná kompozice nijak zvlášť dobře přijata. Avšak z historického hlediska je

význačná jako první známá veřejně provedená skladba s účastí saxofonu, na který hrál sám jeho konstruktér.

Stejně jako předchozí koncert, i tento se setkal s kladným veřejným ohlasem a hned následující den navštívili Saxe členové anglické rodiny Distinových, otec a čtyři synové, kteří tvořili soubor žesťových nástrojů. Žádali Saxe o pomoc s nadějí, že jim pomůže pozvednout úroveň tělesa natolik, aby zaujali pařížské kritiky. Sax jim nabídl několik chromatických žesťových nástrojů své výroby, které byly hudebníky později nazvány saxhornami a naučil je nástroje užívat. Distinové již po necelých dvou měsících seznamování se s novými nástroji veřejně vystoupili a byl to pro ně, potažmo i pro Saxe, nebývalý úspěch, díky kterému Distinové obdrželi mnohá pozvání ke koncertování po Francii i Anglii. Tímto úspěchem se stali jakýmsi obchodními reprezentanty firmy Sax a spol.

V létě roku 1844 se konala pařížská průmyslová výstava, kde Sax vystavoval saxofon a jiné nové nástroje. Belgičanovu expozici navštívil pravděpodobně na popud de Rumigniho i samotný král Ludvík Filip s rodinou, pro něž Sax spolu s Distinovými zaimprovizoval krátký koncert. Ten se natolik zalíbil, že hudebníci byli pozváni k provedení podobného koncertu na královském dvoře. Samozřejmě i tato událost měla patřičnou publicitu.

Mezi hudebníky postupně rostl zájem o Saxovy nástroje a v srpnu 1844 se několik z nich rozhodlo vytvořit soubor, který hrál výhradně na nástroje vyrobené jeho firmou. Z počátku soubor vystupoval v Saxově dílně, avšak koncerty se staly natolik populárními, že se jich účastnili nejen slavní hudebníci, ale i umělci z jiných oborů a politici. O tři roky později Sax připojil k dílně opravdový koncertní sál, do které se mohlo vejít až 400 osob.

Dalším Saxovým úspěchem bylo provedení oratoria *Le Dernier Roi de Juda* Georga Kastnera 1. prosince 1844. Bylo to první orchestrální dílo s účastí saxofonu, na který hrál samozřejmě Sax.

Rok 1844 však byl i rokem dlouhodobých projektů. Známost s generálem de Rumigny a koncertování pro krále přivedly Saxe na myšlenku reorganizace francouzského vojenského orchestru. Sax napsal kritiku složení vojenského orchestru ministrovi obrany, který tuto kritiku předal Michaelu Carafovi, skladateli a řediteli francouzské vojenské hudební školy. Ten byl také pověřen oficiální odpovědí na Saxovu kritiku. První praktické srovnání bylo zorganizováno přímo na ministerstvu obrany, kde proti souboru čítajícím 32 hudebníků „starého“ orchestru nastoupilo 9 saxofonistů. Na základě tohoto srovnání ministr ustanovil

komisi pro další zkoumání rozhodnutí reorganizovat vojenské orchestry. Komise pod vedením de Rumignyho se poprvé sešla v únoru 1845 a jejím úkolem bylo najít příčinu neuspokojivého stavu francouzských vojenských orchestrů, které se musely sklonit před pruskými či rakouskými orchestry, a zároveň doporučit řešení pro zlepšení stavu. Komise se rozhodla vyzvat všechny pařížské nástrojáře, aby prezentovali své instrumenty a aby jí pomohli řešit daný úkol. Ti se však záhy ohradili proti reorganizaci vojenských orchestrů kvůli blízkému vztahu de Rumignyho se Saxem a požadovali změnu složení komise. Ministerstvo však na tento podnět nezareagovalo a tak se nástrojáři rozhodli pro zorganizování vlastní koalice proti Saxově firmě. K zlosti výrobců nástrojů Sax o několik týdnů dříve velmi zapůsobil na krále, když spolu s dalšími deseti hudebníky koncertovali na dvoře.

Nakonec tedy byla komisi představena pouze dvě uskupení orchestru. Orchester Saxe, jakožto jediného zástupce nástrojářů (sestavený převážně z žesťových nástrojů Saxovy konstrukce) a orchestr ředitele Carafy (s převažujícími dřevěnými nástroji). Pro porovnání obou orchestrů byl v květnu 1845 vyhlášen veřejný koncert. Byla to velká událost, které se kromě vysokých důstojníků a význačných uměleckých osobností účastnilo také okolo 25 000 diváků. Avšak chvíli se zdálo, že se koncert nebude konat, neboť nebyl přítomen Sax. Ten se nakonec objevil v povoze naloženém nástroji. Sax se opozdil kvůli absenci sedmi hudebníků, kteří byli podplaceni konkurencí, aby vystoupení bojkotovali. Sax se však rozhodl, že důležité party chybějících hudebníků bude hrát sám. I přesto, že Saxův orchestr měl pouze 38 členů proti 45 hlavému orchestru ředitele Carafy, byl zvuk orchestru mohutnější, nosný, plnější, jednodušší, lépe vyvážený. Carafův orchestr byl sice barevně různorodější, ale pro povzbuzení bojové nálady u vojáků v pochodu nebo na bitevním poli se rozhodně lépe hodil Saxův orchestr. Tak jako v předchozích případech, byla i tato soutěž velkým Adolfovým úspěchem a v srpnu téhož roku byl vyhlášen plán reorganizace vojenských orchestrů. Rozhodnutí ministerstva mělo dlouhodobý přínos pro Saxovu firmu a především pro saxofon to bylo patrně rozhodnutí zásadní. V říjnu 1846 byl jmenován J. F. B. Kockem prvním instruktorem hry na saxofon ve vojenské hudební škole. Spolu s ním byli jmenováni i další učitelé na jiné Saxovy nástroje. Sax nemohl na škole vyučovat, protože neměl ještě francouzské občanství. Saxova firma zvýšila produkci nástrojů pro potřeby armády.

21. března 1846 byl saxofon konečně patentován. I přesto, že Sax svůj nástroj již několik let veřejně prezentoval, pozdní žádost o patent měla dva důvody. Prvním důvodem byla

snaha vytvořit celou rodinu saxofonů od sopraninového až po subkontrabasový, obdobně, jako to vytvořil u saxhorn. Tento koncept realizoval v letech 1844 – 1846. Druhým důvodem bylo obvinění Saxe, že jeho nástroj není originálním vynálezem. Sax proto veřejně vyhlásil, aby mu byl během jednoho roku předložen obdobný nástroj, než si požádá o patent. Francouzský patent č. 3226 obsahoval nákresy osmi různých saxofonů ve třech rozdílných tvarech. Ve tvaru ofikleidy, ve tvaru dýmky (tak jak jej dnes známe) a v rovném tvaru.

V následujících letech 1847 – 1854 však musel Sax mnohokrát a těžce bojovat před soudem za svá práva na patenty saxhorn, saxtrubky a saxofonu. Traduje se, že konkurenti se opět spikli a založili svazek, který měl regulérní schůze, předsedu, sekretáře a pokladníka. Cílem organizace bylo zpochybnění Saxových patentů, avšak hlavním, v tajnosti drženým důvodem podněcování soudních sporů bylo umožnění výroby nástrojů vynalezených Saxem a vydělávání na nich v průběhu protahovaných procesů. Protože členové svazku měli společně větší finanční možnosti, domnívali se, že Sax bude nucen rezignovat na práva svých patentů. Pod vlivem politických revolučních změn vzniku republiky, kdy byl král Ludvík Filip svržen a Sax považován za jeho přívržence, nový tribunál byl méně nakloněn k vydávání rozhodnutí v Saxův prospěch. V roce 1848 tak prohrává své první stání s výrokem soudu, že rozdíly ve tvaru, proporcích a rozměrech jsou natolik bezvýznamné, že to není hodno patentu. Sax se proti výroku odvolal s odkazem na akustické proporce nástroje, na jejich přesně popsané činitele, přidávající každému z nich příslušné charakteristické rysy. Byla vytvořena komise expertů, která měla v této záležitosti podat náležitě kompetentní zprávu. Saxovi soupeři dělali vše pro to, aby ovlivnili názor komise. Byly vyrobeny speciální nástroje, které údajně měly sloužit jako předloha pro Saxův patent. V Německu a v Itálii byly v tisku publikovány články, v nichž si německé a italské firmy připisovaly vynalezení saxofonu. Články byly přeloženy a předloženy expertům. Dokonce se kupovaly nástroje Saxovy firmy, z nichž byl odstraněn firemní znak, byly změněny detaily a následně byly tajně odeslány do zahraničí, odkud byly poslány zpět a předloženy soudu. Přesto všechno v roce 1854 v rozhodujícím přelíčení bylo Saxovi s konečnou platností uznáno právo na patent. Vzhledem k okolnostem, které zapříčinily soudní procesy, byly Saxovy patenty prodlouženy zvláštním dekretem o pět let nad běžnou patnáctiletou dobu platnosti patentu. Po tomto rozsudku byl Sax rozhodnut vrátit svým konkurentům všechny útrapy. Zorganizoval policejní inspekce v několika firmách a ukázalo se, že všechny kontrolované firmy bez povolení vyráběly

Saxovy nástroje. V letech 1855-67 vznesl u soudu 13 různých obvinění. Díky soudním příkazům se opět zlepšila Saxova finanční situace, která kvůli předchozím vyčerpávajícím soudním procesům byla existenčně kritická.

V letech 1846 – 67 Sax získal na různých výstavách napříč celou Evropou mnohá nejvyšší ocenění za novátorství v oblasti konstrukce žesťových a dřevěných nástrojů, za jejich zdokonalení v oblasti usnadnění ozvu nástroje a techniky hry, za konstrukční sjednocení nástrojů do jedné rodiny. I přes tyto úspěchy finanční situace Saxovy firmy byla v průběhu let jako jízda na horské dráze. Reorganizace vojenských orchestrů v r. 1845 přinesla sice velkou zakázku, ale revoluce v roce 1848 byla nejen pro Saxovu firmu bolestivá, neboť veškeré armádní zakázky byly pozastaveny a Saxovi tak zůstalo množství nepotřebných a neprodejných nástrojů. Ani soudní spory nepřidávaly na finanční jistotě. Nakonec musel v roce 1852 Sax vyhlásit bankrot. Naštěstí díky vynikající Saxově reputaci a významu firmy, zajišťující více než 200 pracovních míst, soud dovolil Saxovi splácet dluhy v průběhu 8 let. Krátce na to na trůn dosedl Napoleon III, který si přál vytvořit hudební těleso, které bylo vzorem pro Národní gardu. První vystoupení orchestru na sklonku roku 1852 bylo publikem přijato s velkými ovacemi. Skladatel Giacomo Meyerbeer to dokonce komentoval slovy, že to bylo nejhezčí muzicírování v Evropě. Sax udělal na Napoleona III velmi dobrý dojem, za což mu v roce 1854 udělil titul císařského nástrojáře. V tomtéž roce začala reorganizace francouzských vojenských orchestrů podle Saxova návrhu. V obsazení mimo jiné byly saxhorny, saxtrubky a také sopran, alt, tenor a baryton nebo bas saxofony, vždy po dvou. Pozice saxofonu ve francouzských vojenských orchestrech se ustálila natolik, že byl již obsazován i v jiných zemích Evropy a Ameriky.

V roce 1853 se Saxovi v koutcích úst objevily malé černé skvrnky, které se postupně zvětšovaly, ale až po pěti letech v nich byla rozpoznána rakovina. V průběhu následujících dvou let trpěl obrovskými bolestmi hlavy a lékaři i přátelé očekávali brzký konec. Jeden z jeho přátel mu však doporučil, aby navštívil doktora de Vriese, zvaného „černý lékař“, který byl znám svými úspěšnými léčbami novodobých chorob. De Vries Saxovi naordinoval záhadný typ léčby, při níž využíval jakousi indickou rostlinu, což však bylo zásadně odmítáno tradičními lékaři. Díky této alternativní léčbě se však rakovina nejen že přestala rozšiřovat, ale dokonce se jí podařilo i celkově vyléčit. Bylo předpověděno, že dříve či později se rakovina vrátí, navzdory tomu se Sax těšil dobrému zdraví dalších 36 let.

Před svými čtyřicátinami se Sax seznámil s mladou ženou španělského původu jménem Luise Adéle Maor, se kterou během následujících šesti let zplodil pět dětí, načež v roce 1860 Luisa zemřela ve svých třiceti letech. Nebyl nalezen žádný dokument, který by dokazoval manželský svazek Adolfa s Luisou, což bylo v té době společensky pobuřující – mít nemanželské dítě, natož pak dětí několik! Ale Sax měl pro to hned několik důvodů, i když o nich dnes můžeme už jen spekulovat. Byly to jednak jeho profesní problémy a finanční nejistota. V případě bankrotu firmy a zabavení Saxova majetku by mohla zůstat rodina bez přístřeší. Z tohoto důvodu a zřejmě také kvůli své nemoci měl Sax pravděpodobně dva domovy. Oficiální v Paříži a soukromý v nedalekém městě Neuilly-sur-Seine, kde žila Luisa s dětmi. Dalším pravděpodobným důvodem bylo zajištění francouzského občanství jeho dětem. Maor i Sax byli cizinci a není známo, zdali vůbec obdrželi francouzské občanství. Avšak Maor se ve Francii narodila a podle tehdejšího zákona její děti narozené ve Francii automaticky dostaly francouzské občanství. Pokud by však byl Sax uveden jako otec, mohli by potomci žádat o francouzské občanství teprve až po dosažení věku osmnácti let. Na křestních listech dětí proto jméno Sax figuruje pouze jako křestní otec, u prvního dítěte to byl dokonce ještě dědeček Karel Josef Sax.

V roce 1858 založil Sax vlastní hudební vydavatelství publikující skladby napsané pro nástroje jeho konstrukce. Mezi vydávaným materiálem byly etudy, sólové skladby, skladby pro saxofon a klavír, saxofonové duety, tria, kvartety, kvintety, sextety, septety a oktety. První koncertní díla pro saxofon psali Arban, Klosé, Savari, Singelee, Demersseman, Génin, Lacomme a Meyeur. Jejich skladby tvořily základ saxofonové literatury pro první interprety sólových recitálů, pro učitele i pro amatérské hráče. Kromě saxofonové literatury Saxovo vydavatelství publikovalo také materiál pro saxhorny, klavír, vojenský orchestr a mužský sbor s doprovodem saxhorny. Saxovým rukama prošlo několik set kompozic a vydavatelství se tak stalo po produkci nástrojů jeho druhým, velmi činným zaměstnáním.

V letech 1857 – 70 vyučoval Sax hru na saxofon v nově vzniklém dvouletém kurzu pro vojenské hudebníky na Pařížské konzervatoři. V r. 1870 vypukla francouzsko-pruská válka, což způsobilo velké finanční zatížení, a fond ministerstva války, z kterého byly kurzy financovány, byl zrušen. Od tohoto roku neexistovala oficiální možnost výuky hry na saxofon až do roku 1942, kdy byla na Pařížské konzervatoři otevřena saxofonová třída Marcellem Mule. Francouzsko-pruská válka měla opět negativní dopad na firmu. Národní garda nebyla schopna uhradit objednané a již vyrobené nástroje a spolu s několika dalšími

předchozími okolnostmi v neprospěch Saxe, musel v roce 1873 již podruhé vyhlásit bankrot. Tak jako u předchozího bankrotu bylo soudem povoleno dluhy postupně splácet, avšak na rozdíl od minulosti nepřišla žádná vzpruha v podobě větší zakázky a tak v roce 1877 byl vyhlášen třetí a konečný bankrot. Sax musel opustit své dlouholeté místo pobytu – sídlo firmy i privátního bydlení. Byl nucen rozprodat kolekci hudebních nástrojů – muzeum obohacované nástroji, které Sax shromáždil za celý život z nejrůznějších koutů světa. Protože nikdo neměl zájem o celou sbírku, nástroje prodal po kusech hluboko pod skutečnou cenou. V roce 1878 se konala opět Světová výstava. Sax si však nemohl dovolit zaplatit účastnický poplatek na tuto akci, kde v minulosti tolikrát triumfoval.

Sax nepřestával naléhat na vedení konzervatoře, aby mohl pokračovat ve výuce hry na saxofon. Dokonce nabízel výuku bez nároku na honorář, avšak veškerá jeho snaha se nesečkala s kladnou odezvou.

Jednou z posledních Adolfových činností v roce 1886 ve věku 72 let byla snaha o právní uznání otcovství svých tří dětí. Nemaje stálý důchod, vyráběl nástroje téměř do konce života. Díky snaze svých přátel dostával nevelkou rentu za množství vystoupení jako dirigent v Pařížské opeře.

Sax zemřel téměř v osmdesáti letech 21. února 1894 v kruhu své rodiny.

Shrneme-li si tuto kapitolu, můžeme existenci saxofonu prohlásit téměř za zázrak. Přežití Adolfova dětství, jeho vývoj ve zručného nástrojáře, ale i vynikajícího interpreta, schopného prezentovat své nástroje, nezdolná Saxova houževnatost v boji za své zájmy navzdory intrikánské konkurenci, navázání správných kontaktů, založení hudebního vydavatelství pro vytvoření repertoáru ke svým nástrojům, i přes bankroty neutuchající víra ve své schopnosti a také zázračné vyléčení se z rakoviny, to je řada událostí, v níž vypadnutí byt' jediné by mohlo znamenat neexistenci saxofonu. Bez Saxovy celoživotní propagace by jeho nový nástroj upadl v zapomnění stejně jako cela řada dalších, možná dokonalejších nebo zajímavějších nástrojů – vynálezů 19. století.

2 SAXOFON - POPIS NÁSTROJE

Saxofon je hudební nástroj, který se řadí do skupiny jednoplátkových dřevěných dechových nástrojů. Nejčastěji má dýmkovitý tvar s kónickou trubicí. Skládá se z následujících částí: hubička, eso, tělo, koleno, korpus. Tělo, koleno a korpus jsou k sobě napevno připevněny, zatímco hubička a eso jsou oddělitelné. Od esa po korpus se nachází díry, které jsou pro změnu výšky tónu zakrývány či odkrývány za pomoci Boehmova systému klapek, tzv. mechaniky. Na samotném esu se nachází pouze jediná klapka, tzv. přefukovací, která slouží k přefukování tónů o oktávu výše. Na těle se nachází 17 - 18 děr z celkového počtu 22 – 24, na koleni jsou díry pro tvoření tónu es, c₁ a cis₁. Na korpusu se nachází díry pro nejhlubší tóny saxofonu – malé h a hes, případně „a“ u barytonového saxofonu. Na spodní straně klapky je přilepený tzv. polštářek (nebo také podlepka), měkká vystýlka, která slouží k dobrému utěsnění díry. Je vyrobena z plsti obalené v jemné kůži a v případě polštářků o větším průměru je doplněná o plastový nebo kovový rezonátor.

Saxofon se vyrábí většinou z mosazi. Existují i nástroje vyráběné z jiných materiálů jako jsou bronz, či stříbro, avšak jsou to víceméně ojedinělé kusy. Některé firmy nabízejí samotná esa vyrobená z jiných, výše zmíněných materiálů. Důvodem pro výrobu es či dokonce celých saxofonů je jejich odlišnost v barvě zvuku. Nejčastější povrchovou úpravou bývá lesklý, či matný zlatolak. V dnešní době jsou méně časté postříbřené, či poniklované nástroje. Existují i nástroje s lakem v různých barvách, případně i nelakované nástroje, nebo také v tzv. „vintage“ úpravě (zašlý vzhled). Za zmínku však stojí polykarbonátový saxofon značky Vibrato. Jeho nízká hmotnost totiž umožňuje výuku hry i mladším, fyzicky méně vyspělým dětem.

Častou otázkou bývá, proč se vlastně saxofon řadí mezi dřevěné dechové nástroje, když je vyroben z kovu. Když se zamyslíme nad konstrukcí nástroje a srovnáme společné znaky s žesťovými a dřevěnými nástroji, pak je ono zařazení zcela logické. S žesťovými nástroji má saxofon společný pouze materiál. Všechny žesťové nástroje mají nátrubek a zvuk se tvoří vibrací rtů. Intonace se na žesťových nástrojích mění zpevnováním nebo povolováním rtů v kombinaci s prodlužováním, či zkracováním uzavřené trubice. Naproti tomu zvuk saxofonu vzniká vibrací dřevěného plátku, stejně jako na klarinetu a stejně jako ostatní dřevěné nástroje má saxofon díry pro změnu výšky tónu.

Popis jednotlivých částí nástroje se v různých zdrojích liší. Nejčastěji se lze setkat s výrazy přeloženými (dle mého názoru nevhodně) z angličtiny. Zatímco „neck“ (angl. krk) se

správně překládá jako eso, „bell“ se překládá bez přeneseného významu jako zvon. Také „cap“ se překládá jako čepička namísto zaběhlého výrazu klobouček. Poněkud nejednoznačný je výraz korpus, který se často používá pro nástroj jako celek mimo oddělitelné eso s hubičkou. Avšak u žesťových nástrojů se jako korpus označuje roztrub nebo u klarinetu se tímto výrazem myslí ozvučník. I z konstrukčního hlediska je dle mého názoru logičtější rozdělení nástroje na pět částí, i když jsou tři z nich pevně spojeny. Navíc je to lepší pro snadnější dorozumívání se mezi saxofonisty.

2.1 Typy saxofonů

Saxovým záměrem bylo vytvoření celé rodiny saxofonů od sopraninového až po subkontrabasový. Dnes sice tyto nástroje existují, avšak běžnými se staly pouze sopránový (v ladění B), altový (in Es), tenorový (in B) a barytonový (in Es). Tyto nástroje jsou v ladění původně určeném pro vojenské orchestry. Sax sice navrhnul a postavil i nástroje v ladění C (soprán, tenor) a F (alt, baryton) pro využití v symfonickém orchestru, avšak ty se neujaly.

Psaný rozsah pro všechny typy je od malého hes po f (fis)₃. Fis₃ je v závorce, neboť ne každý saxofon je s horní fis klapkou. Znějící rozsah je pak u sopránového saxofonu as – e (es)₃, altového des – a (as)₂, tenorového As – e (es)₂ a barytonového saxofonu Des – a (as)₁.

2.2 Hubička

Hubička nebo také hubice je jedním ze zásadních zvukotvorných prvků. Spolu s nátiskem a plátkem vytváří jakousi neoddělitelnou („svatou“) trojici každého saxofonisty (i klarinetisty). Nátisk ovlivňuje výběr hubičky a nátisk spolu s hubičkou má vliv na výběr plátku. Dalšími parametry při výběru hubičky jsou zvuková představa, odezva nástroje, intonace a komfort hry. Saxofonové hubičky se vyrábějí z různých materiálů. Nejrozšířenější a nejuniverzálnější jsou kaučukové (ebonitové) hubičky, u kterých je také největší výběr. Z dalších materiálů jsou to hubičky kovové, plastové, dřevěné a skleněné. Materiál, ze kterého jsou vyrobeny, ovlivňuje především zvuk, ale také komfort hry. Například kovové hubičky bývají často užší a hráč si tak musí zvyknout nejen na chladný kov, ale i na užší sevření rtů. S kovovou hubičkou však lze dosáhnout lepší tónové

průraznosti a proto jsou často využívány hráči hrajícími moderní jazz, pop, či rock. Přesto nemůžeme automaticky považovat kovové hubice za jazzové hubice.

Kromě materiálu má vliv na zvuk zejména samotná konstrukce hubičky. Odklon – vzdálenost špičky plátku od špičky hubičky, délka dráhy – vzdálenost mezi špičkou hubičky a bodem, kde se plátek s hubičkou dotýká a komora – vnitřní tvarování. Delší dráha a větší odklon znamenají ostřejší, průraznější zvuk, lze snadno docílit silné dynamiky, avšak hůře se hraje ve slabší dynamice. Krátká dráha a malý odklon naopak zní zastřeněji, temněji. Je vhodná spíše na slabou dynamiku, při hře silné dynamiky hubice klade velký odpor. Odklon hubičky od plátku vyžaduje také různou tvrdost plátku. Malý odklon – tvrdý plátek, velký odklon – měkký plátek.

Pro začátečníka je vhodné zvolit jakousi univerzální hubičku. Střední délka dráhy a střední odklon. Velmi dobře se mi v praxi osvědčila hubička Yamaha 4C (případně 5C), která je i cenově velmi přijatelná. Levnější, ale stále použitelné jsou i hubičky značky Amati nebo Rico. U těch však na rozdíl od hubičky Yamaha musíme počítat, že po několika měsících pravidelného cvičení může být hubička omezujícím faktorem při dalším rozvoji. Nedoporučoval bych plastové hubičky dodávané u levných čínských nástrojů.

Zkušenější hráč by si již měl hubičku vybrat sám. Vybrat znamená vyzkoušet si sám na svém nástroji několik různých typů od různých výrobců. I když budeme zkoušet několik hubic, našim požadavkům bude odpovídat jedna, nanejvýš dvě. Pak je dobré mít někoho, kdo je schopen nezávisle poradit.

Mnoho hráčů, hrajících různé hudební styly, používá i různé hubičky. Mnozí výrobci sami označují hubičky, které jsou určeny na klasickou hudbu a které na jazz. Z vlastní zkušenosti však doporučuji brát tato označení s rezervou.

2.3 Plátek

Plátek je malý kousek tenkého dřívka, bez něhož by nástroj nehrál. Přiložením plátku k hubičce, správným sevřením v ústech (nátiskem) a fouknutím plátek rozkmitáme, což způsobí rozkmitání vzduchového sloupce v nástroji, jež vnímáme jako zvuk nástroje. Plátek se vyrábí z trsti rákosovité, méně užívané jsou plátky vyrobené z plastu. Bohužel jsou dřevěné plátky, co se kvality týče, tou nejlabilnější částí nástroje a výběr plátku tak může způsobovat až depresivní stavy saxofonisty. Snad každý zkušenější saxofonista se

setkal s tím, že těsně před koncertem nebo v jeho průběhu velmi pečlivě vybraný, rozehrávaný a opečovávaný plátek vlivem zvýšené vlhkosti vzduchu změknu a zvuk a reakce nástroje se tak výrazně zhoršily. O různých způsobech výběru, péči a úpravách plátků toho bylo napsáno spousta na internetu i v knížkách a často to jsou protichůdné názory. Proto zde nebudu toto téma podrobně rozebírat, pouze uvedu několik základních informací, které mohou pomoci především začínajícím saxofonistům.

Vždy je potřeba mít několik plátků v zásobě. Rozumným minimem jsou 3 plátky. Jeden, na který hrajeme a dva rezervní. Úplným začátečníkům doporučuji nejměkčí plátky s označením č.1. Čím vyšší číslo, tím je plátek tvrdší. Nejběžnější jsou plátky o tvrdosti 1 – 3, případně 3^{1/2}, ale vyrábí se i plátky o tvrdosti 4 a 5. Plátek by měl být kvalitní, nepoškozený, nejlépe nový. Drahé plátky jsou pro začátečníka zbytečné. Osobně doporučuji plátky značky Rico, případně Rico Royal, což je dle mého názoru dobrý kompromis mezi kvalitou a cenou. U nás jsou dobře dostupné, jsou levnější, než například rozšířená značka Vandoren a hrají na ně i mnozí profesionálové. Na dražší plátky, v případě, že se nám na ně lépe hraje nebo nám lépe zní, je možné přejít později po nabytí základních zkušeností a ustálení nátisku. Levnější či starší plátky mohou mít negativní vliv na tvoření tónu, což má za následek nejen špatný zvuk, ale i hráčovu rychlejší únavu, neefektivní cvičení až nechuť ke hře na nástroj vůbec.

I přesto, že máme plátky nové a nepoškozené, neznamená to, že nám plátek bude hrát. Plátek je „živý“ materiál a na jeho kvalitu má vliv celá řada faktorů. Od počasí při pěstování třtiny až po prostředí, ve kterém je používán. Profesionální hudebníci často z celé krabičky obsahující deset kusů plátků vyberou třeba jen 3 plátky pro veřejné vystupování, případně si méně kvalitní plátky nechají jako „cvičné“ a ostatní rovnou vyhodí. Často však lze plátek upravit tak, aby splňoval naše požadavky. Je-li plátek měkčí, můžeme jej zkusit sestříhnout za pomoci stříhačky plátků. Sestřížení provádíme v řádech desetin milimetrů. U malého plátku jako je plátek soprán saxofonu stříháme po menších částech, u větších plátku můžeme stříhnout 0,5 – 1 mm. Vždy však raději stříhneme méně a po vyzkoušení můžeme stříhnout další kousek. Tvrdší plátek můžeme naopak brousit či škrábat. Je-li plátek celkově tužší, nejjednodušší úpravou je zbroušení spodní (rovné) plochy za pomoci jemného brusného papíru, který si položíme na rovnou podložku a plátkem po něm přejíždíme celou spodní plochou. Je-li plátek zvukově nevyrovnaný, můžeme se pokusit o škrábání. Seškrábáním špičky docílíme jasnějšího zvuku v horní poloze a také snadnějšího nasazení tónu. Seškrábáním střední části plátku mimo tzv. srdce

– vnitřní zaoblené části, docílíme znělejších středů. Pro znělejší spodní polohu seškrábeme srdce, při zachování jeho oblosti. Škrábeme nejlépe od středu ke špičce plátku. Někdy se může stát, že spodní strana plátku není zcela rovná (je prohnutá nebo zvlněná). Plátek pak nemůže dobře přiléhat k hubičce, což má za následek syčivý a tupý zvuk. Vyrovnáním spodní plochy plátku můžeme jeho parametry zásadně zlepšit. Pokud se plátek zdá být v pořádku, ale přesto nám nevyhovuje, je někdy nejlepší plátek jednoduše odložit a vrátit se k němu později. Často jsem tak využil plátky, které mi při prvotním zkoušení přišly měkké nebo naopak tvrdé, ale při pozdějším výběru mi přišly vhod, bez jakýchkoliv úprav. Obvykle lze také zdánlivě tvrdší plátek „rozehrát“ a po několika dnech cvičení si na něj přivykneme. Stává se také, že se plátek vlivem změn vlhkosti zvlíná na špičce. Když se pokusíme na takovýto plátek hrát, pak nám zprvu přijde nepoužitelný, avšak po několika minutách se špička srovná a plátek začne opět správně reagovat. Omezit vliv různé vlhkosti prostředí můžeme pomocí uzavření dutých vláken ve třtinovém dřevě. Po několika dnech používání plátku několikrát přejedeme seříznutou část lžící, na niž vytváříme patřičný tlak. Obdobně utěsníme i patku (spodní široká část). Následně vyhladíme – navoskujeme obyčejným kancelářským papírem.

Každý zkušený hráč má svou metodu výběru a péče o plátek, na kterou nedá dopustit. Ale to, co je pro jednoho výborné, nemusí znamenat totéž pro druhého. Každý by si měl experimentováním najít svou vlastní individuální metodu.

2.4 Strojek

Strojek nebo také ligatura je objímka, sloužící k upevnění plátku k hubičce. Zdánlivě jednoduchá věc, která však má svůj nezanedbatelný vliv na zvuk, ozev a reakce nástroje. Existuje celá řada typů, vyrobených z různých materiálů (kov, kůže, dřevo, plast), řešících různým způsobem připevnění plátku. Nejběžnější, jednoduché a levné, často dodávané s hubičkou nebo s nástrojem, jsou objímky vyrobené z poniklovaného, postříbřeného nebo pozlaceného plíšku, svírající se za pomoci dvou šroubků. Pro začátečníky, ale dle mého názoru i pro pokročilejší, jsou zcela dostačující. Je-li hráč schopen již pracovat s různými nuancemi v barvě tónu, volbou vhodné ligatury lze tuto schopnost posílit. Existují i ligatury, u kterých lze měnit parametry zvuku pomocí výměny přítlačné plošky.

2.5 Klobouček

Klobouček je krytka, kterou nasadíme na hubičku v době, kdy na nástroj nehrajeme, slouží k ochraně plátku. Vyrábí se z kovu nebo plastu.

2.6 Popruh

Popruh je nezbytný pomocník při držení nástroje. Na saxofon lze použít krční nebo ramenní popruh. Ramenní popruh sice přenesse hmotnost nástroje na ramena na rozdíl od krčního popruhu, avšak za cenu omezené svobody pohybu. Výrobci často k nástroji dodávají jednoduché popruhy, ty se však obvykle pro delší cvičení nehodí. Pro komfortní hru je tedy potřeba vybrat popruh s širším a měkkým límcem, který nám nebude odírat krk.

2.7 Výběr nástroje

je velmi individuální záležitost, kde zohledňujeme několik parametrů: zvukové preference, intonace nástroje, reakce nástroje (dynamický rozsah, vyrovnanost rejstříků, ozev – zejména spodní, případně altissimo polohy), menzura (jak nám „sedne“ do ruky) a zpracování nástroje (kvalita materiálů a práce, vzhled). I přesto, že největší vliv na tvoření a reakci tónu má hubička, nástroj může mít na tento vliv pozitivní, ale i negativní účinek. Nástroj oproti hubičce stojí mnohokrát více a proto je potřeba jej vybírat velmi pečlivě, uvážlivě, avšak nikoliv pouze emocemi, jaké v nás nástroj vyvolává, ale také s rozumem. Stejně jako u volby hubice, tak i výběr nástroje bychom měli dělat osobním zkoušením s vlastní hubičkou a plátkem, případně s asistencí osoby, již v této oblasti můžeme důvěřovat (nejlépe učitel nebo profesionální hráč na saxofon). Neměli bychom podléhat předsudkům, všeobecným názorům či častým mýtům, šířeným v této oblasti. Měli bychom mít představu o tom, jak by měl nástroj znít, či mít nějaký vzor v saxofonové osobnosti, která se nám líbí a jejímuž zvuku bychom se chtěli přiblížit. Musíme si však uvědomit, že i když budeme mít stejnou značku nástroje, stejný model, stejnou hubici a dokonce i plátky, neznamená to, že docílíme stejného zvuku jako náš ideál. Naopak, zvuk může být zcela odlišný a hrát se nám může velice špatně. Stejně jako každý zpěvák má jinou barvu hlasu, tak i každý saxofonista bude mít jinou barvu tónu. (Pozn.: I když se nám mohou rozdíly v barvě zvuku zdát nepatrné, jsem si jist, že kdybychom poslouchali saxofonisty stejně, jako denně posloucháme lidské hlasy, byli bychom schopni tyto rozdíly citlivěji

rozpoznávat. Přirovnal bych to k problematickému rozpoznávání východoasijských tváří Evropanem.)

Jiná situace nastane, budeme-li vybírat nástroj pro někoho nezkušeného, například jako učitele žákovi. Zde obvykle rozhoduje finanční stránka, z čehož vyplývá, zda pořídit nový nástroj či starší používaný. U staršího nástroje musíme velmi důkladně zhodnotit stav, který často bývá neuspokojivý a nástroj vyžaduje generální opravu, která celkovou částku za nástroj výrazně zvýší. Názor „pro začátek to bude stačit“ je velmi nešťastný, uvědomíme-li si, že žák – dítě by mělo s chutí cvičit na nástroj, který se těžko ozývá, a neustále z něj lezou nejrůznější kvičivé zvuky, jenž s melodií, kterou se pokouší zahrát, nemají nic společného. Stejně tak intonaci nástroje bychom neměli podceňovat. Sluch žáka se vyvíjí a i přesto, že dobrá intonace začátečníka je velmi relativní, setkal jsem se s nástroji, u kterých jsem nebyl ani sám schopen tóny vhodně doladit. Pokud na takový nástroj hraje začátečník, intonace je od temperovaného ladění hodně vzdálená. Má-li na tento nástroj hrát náš žák, pak jsou naší jedinou možností špunty do uší, nechceme-li přijít o hudební sluch. Dalším nebezpečím (a pro rodiče, kteří pořízení nového nástroje obvykle hradí, velkým lákadlem), je nízká cena čínských nástrojů. I když překousneme jejich (ne)kvalitu zvuku, podaří-li se nám vybrat slušně intonující kus, můžeme brzy narazit na kvalitě zpracování. Stalo se mi, že při zkoušení nového nástroje ještě na prodejně odpadlo z klapky očko. Běžně pak odpadávají korky na mechanice, takže nástroj pak klapáním a cinkáním „hraje“ pouhým mačkáním klapek. Občas odpadávají polštářky, ale už jsem viděl i uvolněné koleno a vykroucený korpus. Kolega to vtipně komentoval slovy: „Oni to snad lepší rýžovým škrobem.“ Nový nástroj lze pořídit za relativně slušnou cenu (20 – 25 000 Kč). Jsou to studentské modely známých značek (Buffet Crampon, Keilwerth, Yamaha), u kterých je výborný poměr kvalita/cena. Poněkud rozpačitý jsem (a nejen já) z nástrojů české značky Amati. Ačkoliv kvalita zpracování je na slušné úrovni, porovnáme-li je s výše zmiňovanými nástroji, vždy bude „Amátka“ horší, což je škoda, neboť jsou tyto nástroje u nás nejdostupnější. Částka za nový nástroj není samozřejmě zanedbatelná a nemůžeme čekat, že si rodiče mohou dovolit takovouto částku investovat, navíc pro dítě, u kterého není jisté, zda po několika měsících bude nebo nebude chtít ve výuce na nástroj pokračovat. Ideální stav je, pokud má ZUŠ k dispozici nástroje k zapůjčení a začínajícímu žákovi může alespoň na rok nástroj poskytnout. Obvykle se po prvním roce projeví chuť či nechť dítěte k výuce na nástroj.

3 HRA NA SAXOFON

3.1 Předpoklady ke hře na saxofon

Základním předpokladem ke hře na saxofon je fyzická (vzrůst postavy, druhé zdravé přední zuby) a mentální vyzrállost, což bývá okolo desátého roku dítěte. Obvykle je výchozím nástrojem altový saxofon. Pro žáky s drobnější postavou může být lepší (dočasná) volba zahnutého sopránového saxofonu. Jistou alternativou může být polykarbonátový saxofon zn. Vibrato. Avšak u nás se tyto nástroje oficiálně neprodávají, takže jejich dostupnost je prakticky nulová. U starších žáků lze začít výuku s tenor saxofonem, což je na ZUŠ vítáno pro obsazení v orchestru.

3.2 Dýchání

Vzhledem k faktu, že saxofon se řadí do skupiny dechových nástrojů a k tvoření tónu je zapotřebí používat dech, je správné dýchání a práce s dechem důležitou součástí hry na nástroj.

Správné dýchání znamená uvědomělé používání hrudně-brániční dechové techniky, kdy se nám rozšiřuje hrudní koš a zároveň se snažíme vyklenout bránici do břišní dutiny. Tímto se nám vytvoří prostor v hrudním koši pro dostatečné rozšíření plic, jejichž objem se s nabíraným vzduchem zvětšuje. Zároveň dojde ke zpevnění a napružení bránice, což nám pomáhá k lepší kontrole proudu vzduchu při vydechování.

Začít s nácvikem správného dýchání je nejlepší ještě před samotným seznamováním se s nástrojem, abychom tuto dovednost měli v rámci možností již zažitou, neboť při samotné hře je spousta dalších dílčích úkonů, které vyžadují naši pozornost. Nejprve se zkusíme hluboce nadechovat, přičemž při nádechu by se nám mělo břicho roztahovat a při výdechu se břicho zase smršťuje. Kontrolně si můžeme přiložit na břicho ruku a při nádechu se snažíme ruku odtlačovat, při výdechu naopak rukou břicho zatlačujeme. Tento úkon bychom měli zvládnout tak, abychom jej dělali automaticky a nemuseli na něj při hře myslet. Tomuto způsobu se také říká břišní dýchání, neboť nafukováním a vyfukováním břicha se zdá, že vzduch nabíráme do něj.

K volnému proudění vzduchu do a z plic je potřeba mít dýchací cesty, zejména hrtan, volně prostupné. Při hře tedy máme krk nastaven tak, jako kdybychom chtěli vyslovit

slabiku „há“. Opačný případ je písmeno „ch“, kdy je krk téměř sevřený. Hrtan hraje roli také při tvoření tónu. Jeho nastavením můžeme ovlivňovat intonaci a barvu tónu. Pomáhá nám při tvoření spodních tónů i altissimo tónů (tóny nad běžný rozsah nástroje). Velmi detailně se této problematice věnuje publikace D. Liebmana – Technika hry na saxofon.

Brániční dýchání je pro člověka sice přirozené, ale když jsem požádal nového adepta na dechový nástroj, aby se rychle a zhluboka nadechl, pak vždy onen adept zatáhl břicho a zvedl ramena. To jsou typické znaky nesprávného horního dýchání. Při tomto způsobu bránice nedovoluje patřičné roztažení plic, při vydechování nemáme dostatečnou kontrolu nad prouděním vzduchu a o nějaké dechové opoře vůbec nemůže být řeč. Při hře na saxofon se to projeví neznělým a nekontrolovaným zvukovým projevem.

Správný způsob dýchání nám ještě nezaručí správné tvoření tónu. Každý hráč na dechový nástroj by měl umět s dechem i pracovat. Stejně jako v předchozím případě, i práci s dechem si osvojíme před prvními pokusy s nástrojem. K tomu nám poslouží dechová cvičení. Těch existuje několikero, ale pro výuku hry na saxofon používám tři logicky na sebe navazující cvičení.

Při prvním cvičení se zhluboka a v klidu nadechneme. Na moment dech zadržíme (1 -2 sekundy) a následně začneme vzduch vypouštět syčením. Syčení se snažíme udržet rovnoměrně co nejdéle dobu.

U druhého cvičení se budeme pomalu co nejdéle nadechovat tak, abychom cítili pnutí v oblasti hrudníku, následně nabraný vzduch prudce a co nejrychleji vydechneme. Cvičení by nám mělo pomoci si uvědomit, kolik vzduchu jsme schopni nabrat a jaké svaly při dýchání používáme.

Pomocí třetího cvičení si natrénujeme samotnou dechovou techniku, kterou při hře na nástroj používáme. Nadechneme se co nejvíce a v co nejkratším čase. Na okamžik zadržíme dech a následně syčením vypouštíme stejně jako u prvního cvičení. Po nadechnutí bychom měli cítit stejné pnutí jako u druhého cvičení. Tak totiž víme, že využíváme plnou kapacitu plic. Kontrolou nám může být délka syčení. Ta by se měla blížit (nebo ideálně být stejná) délce syčení při prvním cvičení.

Každé ze tří cvičení bychom měli několikrát (alespoň 2 – 3krát) zopakovat a snažit se docílit co nejlepšího výsledku. Cvičení by nám měla pomoci nejen lépe porozumět samotné technice dýchání, ale také by měla při pravidelném efektivním cvičení pomoci zvýšit kapacitu plic.

Při provádění dechových cvičení, zvláště v začátcích, se nám může zatočit hlava, začneme ztrácet rovnováhu, zatmí se nám před očima nebo se nám udělá nevolno. Tento pocit jsme už určitě každý zažili, když jsme třeba rychle nafukovali balónek nebo se snažili foukáním uvést něco do pohybu. Není to nic vážného, pouze došlo ke zvýšení tlaku a překysličení mozku. Stačí, když si na chvíli sedneme, či lehne a nevolnost zakrátko zmizí.

Efektivita cvičení spočívá v maximálním využití kapacity plic. Při hře samotné bychom však měli s dechem pracovat úsporně, aby nás neunavovalo samotné dýchání, tj. nenadechovat se na 100% kapacity, ani nejít až na nulu. Nadechujeme se přibližně na 80 – 90% a vydechujeme na 20 – 10%. Pouze v případě nutnosti hry delší fráze jdeme za tyto limity. S dechem bychom se měli naučit pracovat tak, abychom neustále obměňovali vzduch v plicích, tedy pokud možno vydechnout zbylý vzduch a nabrat opět vzduch čerstvý. Často se setkávám se zlovykem nadechovat se v každé pomlce, byť v kratičkých časových intervalech (např. půl taktu), což má za následek únavnou a neefektivní práci s dechem a také nevhodné narušování hudební fráze.

V souvislosti s dýcháním je nutno se také zmínit o fyzické kondici. Budeme-li správně provádět dechová cvičení, pravidelně se soustředit na dýchání bez i s nástrojem, vždy budeme mít s dostatečnou výdrží problémy, nebudeme-li v dobré fyzické kondici. Z nejrůznějších sportovních aktivit, je nejvhodnější plavání, při němž je pozitivně namáhané celé tělo bez negativních dopadů a způsob dýchání má blízko ke způsobu dýchání při hře na dechový nástroj.

3.3 Držení nástroje

Postoj je vzpřímený a uvolněný. Nohy mírně rozkročené, váha je rozložena na obě celá chodidla. Hmotnost nástroje spočívá na krku (kromě rovného soprán saxofonu), máme-li ramenní popruh (kšandy), pak na ramenou. Palec pravé ruky položíme posledním článkem pod spodní opěrku palce ve tvaru háčku. Palec levé ruky spočívá na horní kruhové opěrce s mírným přesahem špičky palce na přefukovací klapku. Palec je vzhledem k tělu nástroje přibližně pod 60° úhlem. Při zmáčknutí přefukovací klapky pak pouze ohneme palec v kloubu mezi prvním a druhým článkem. Prsty jsou mírně zahnuté a spolu s palcem by měly připomínat písmeno C. Klapky mačkáme bříšky prstů, které jsou neustále v kontaktu s klapkou (nezvedáme nad klapky). Nástroj držíme (kromě soprán saxofonu) směrem k pravému stehnu, o nějž si nástroj můžeme lehce opřít. Lokty držíme mírně od těla, paže

jsou v takové poloze, aby předloktí, zápěstí a ruka tvořily jednu osu. Pomocí popruhu si nástroj přitáhneme tak, aby při odtlačení nástroje pravým palcem od těla hubička směřovala přímo do úst. Máme-li hubičku pod ústy, popruh přitáhneme a naopak. Směřuje-li hubička na pravou či levou stranu úst, pak musíme korigovat eso jeho vytočením na vhodnou stranu. Hubičku srovnáme do vodorovné polohy tak, abychom nenakláněli hlavu. Hubička se opírá o horní zuby.

Nevhodným držením nástroje si můžeme způsobit řadu zdravotních problémů od bolesti palce, zad, krku až po zánět šlach. V začátcích je tedy velmi důležité dbát na správné držení nástroje, obzvláště u menších dětí, jejichž tělo se teprve vyvíjí. Je tedy nutné začátečníka neustále kontrolovat a opravovat jeho držení. Bohužel na ZUŠ žáka vidíme obvykle pouze jednou za týden. Při domácím cvičení často opomíjí správné držení a zvykne si tak na nevhodné držení. Kdybychom však celou vyučovací hodinu strávili tím, že žáka budeme neustále napomínat a upozorňovat, pak bychom jej velmi brzy mohli znechutit. Správnému postoji a držení nástroje je dobré se věnovat na začátku hodiny při hře dlouhých tónů nebo stupnice. V dalším průběhu hodiny už sporadicky a decentně poupravuje tak, abychom žáka příliš nerušili z koncentrace při hře cvičení.

Nejčastější nevhodné návyky:

- špatně přitažený popruh (žák předklání nebo sklání hlavu, aby dosáhl na hubičku)
- zvednutá ramena (zvednutá ramena znamenají neuvolněný postoj)
- „zlomené“ zápěstí (ruka a předloktí nejsou v ose, ruka je vzhledem k předloktí zakřivená, čímž dochází k nežádoucímu pnutí v ruce a předloktí)
- nevhodné držení těla (nevzpřímený postoj – pokrčená noha, vykroucený bok, ohnutá nebo vytočená hlava, paže u těla nebo příliš od těla)
- nevhodně položené palce (nejčastěji palec pravé ruky je opřen v kloubu nebo až ve druhém článku)
- zvedání prstů
- prolamování prstů v kloubu při stisku klapek
- hubička opřená o spodní zuby

3.4 Tvoření tónu, nátisk

Nátiskem nazýváme způsob, jakým svíráme hubičku s plátkem v ústech. Na nátisku se podílí čelisti, zuby, žvýkácí svaly a ústní kruhové svaly. Správně tvořený nátisk je nezbytnou součástí tvoření tónu. Nátisk je potřeba vycvičit a udržovat denním cvičením, jinak se kvalita nátisku a tedy i tónu výrazně zhoršuje.

První seznámení s posazením nátisku je nejlepší začít na samotnou hubičku, případně na hubičku nasazenou na esu. Můžeme se tak soustředit na samotné tvoření tónu, aniž bychom se museli zaobírat držením nástroje.

Dostatečně zvlhčený plátek přiložíme k hubičce tak, aby špička plátku byla ve stejné úrovni se špičkou hubičky, a zároveň plátek usadíme rovnoměrně se svislou osou hubičky. Ligaturu stáhneme přibližně doprostřed neseříznuté části plátku, aby byla zároveň za hranou mezi vnější stěnou komory a zkosené stěny pro horní zuby. Některé hubičky mají vhodné umístění strojku vyznačeno drážkami po obvodu. Přítlačnou plochu ligatury umístíme tak, aby byl přítlak plátku rovnoměrný, tedy strojek by neměl být vychýlen na stranu.

Hubičku přiložíme plátkem na spodní ret, který je přehnutý přes spodní zuby, přibližně v místě, kde se plátek střetává s hubičkou (asi v polovině seříznuté části plátku). Horní zuby se přímo opřou o horní zkosenou stranu hubičky naproti spodním zubům (jako kdybychom chtěli zkousnout přední zuby), přičemž hubička je mírně skloněná. Horní ret pouze přiléhá k zubům o horní části hubičky. Před utěsněním se koutky úst nadechneme (horní ret zůstává ležet na hubičce). Následně je sevřeme tak, aby při foukání neunikal vzduch okolo hubičky. Po sevření koutků úst se je snažíme mírně roztáhnout do úsměvu, abychom zpevnili kruhové ústní svaly. Čelisti lehce zkousneme. Před nasazením tónu v sobě vytvoříme tlak, následně tón nasadíme vyslovením slabiky „tý“ a snažíme se co nejdéle udržet rovnoměrný tón. (pozn.: Slabiky „tá“ nebo „tů“ nedoporučuji zmiňovat, neboť je u nich postavení nátiskových svalů zcela odlišné a u dítěte, které se teprve učí tyto svaly ovládat, to vyvolá nesprávnou představu o jejich postavení.) Při hře nenafukujeme líce, ty přiléhají k čelistem.

Úplnému začátečníkovi doporučuji plátek s označením tvrdosti č. 1. Měkký plátek mu velmi ulehčí snahu vydobýt z nástroje alespoň nějaký přijatelný zvuk. Plátek je vhodně citlivý na správné umístění spodních zubů, tzn. při umístění spodních zubů příliš blízko ke

špičce se plátek přivře, do hubičky nebo nástroje se těžce fouká a zvuk je „úzký“ – neznělý. Naopak při umístění spodních zubů příliš daleko od okraje je zvuk nekontrolovatelný, nepříjemně průrazný a surový, je velká spotřeba vzduchu. Při vhodném umístění spodních zubů je zvuk kultivovaný (v rámci možností), měkce znělý, ozev je snadný, nátlak uvolněný (není potřeba křečovitěho sevření kruhových ústních (retních) svalů a čelistí), odpor vzduchu a tedy i jeho spotřeba je přiměřená.

Po zvládnutí prvních tónů na hubičku můžeme zkusit hrát na nástroj. Zprvu není potřeba mačkat žádné klapky, pouze vhodně umístíme prsty.

Pro vytvoření dostatečně „pevného“ (rozuměj stabilního) nátisku je vhodné tzv. cvičení dlouhých tónů. Na saxofon je nejlepší začít od tónu c_2 nebo h_1 a pokračovat dolů ke g_1 , následně k d_1 . Z počátku se snažíme udržet každý tón co nejdéle, kolik nám umožňuje množství vzduchu při středně silné dynamice. Později vydržíme každý tón na čtyři doby v pomalém tempu (přibližně 60 úderů za minutu, tedy jedna doba - jedna sekunda) a na jeden nádech se snažíme vydržit dva tóny (8 dob). Při hře kontrolujeme správnost dýchání, postoje, držení nástroje a samozřejmě tvoření tónu – dostatečně pevný ústní kruhový sval, avšak ne křečovitý, vhodné sevření čelistí (tak, abychom si nepřivřeli štěrbinu mezi plátkem a hubičkou, do které vháníme vzduch), dostatečný tlak vzduchu, otevřené dýchací cesty. Při správném tvoření tónu bychom měli mít pocit, že nás zvuk z nástroje obklopuje, což je dáno akustickými vlastnostmi zvuku, který se odráží od stěn místnosti všemi směry a zpět se nám ze všech směrů vrací. Proto je také dobré cvičit v akusticky vhodném prostoru, což může být běžně zabydlený pokoj s nábytkem. Příliš zatlumená místnost nebo naopak prostor s dlouhým dozvukem nám zvuk nástroje může zkreslovat a způsobovat tak nepříjemné pocity a nepohodlí při cvičení.

Popsané postavení nátisku vychází původně z upraveného klarinetového nátisku. Tedy nátisku, kterým s největší pravděpodobností hrál samotný konstruktér nástroje A. Sax, neboť jako klarinetista, který vyvinul nástroj vzniklý z experimentů při konstrukci basklarinetu, s klarinetovým nátiskem notně počítal. Jazzoví hráči však užívají jiné postavení nátisku, které vzniklo mezi černošskými hudebníky-samouky ve Spojených Státech, kteří potřebovali pro své osobité výrazové prostředky flexibilněji pracovat s tónem, hlavně s jeho „ohýbáním“ (intonační změny v průběhu znění tónu). Tento nátisk je popsán v publikaci D. Liebmana.

3.5 Nasazení, funkce jazyka

Nasazení (nasazování) tónu můžeme přirovnat k vyslovení souhlásky „t“, případně „d“, s tím rozdílem, že špička jazyka se neopírá o horní patro, ale o špičku plátku.

Prvotním problémem, na který začínající saxofonista narazí, je (ne)schopnost ovládat jazyk coby sval nezávisle na ostatních svalech tvořících nátisk, zejména žvýkacích. Pokud totiž při mluvení používáme souhlásku „t“ nebo „d“, vždy spodní čelist povolíme. Máme-li však svírat hubičku s plátkem, pak je toto povolení spodní čelisti samozřejmě nevhodné. Proto je potřeba tuto nezávislost vycvičit. Nejlépe je začít bezprostředně po základním ovládnutí tvoření tónu na samotnou hubičku. S nástrojem pak doporučuji opět začít od c_2 nebo h_1 a pokračovat k tónu g_1 , případně d_1 , přičemž každý tón asi 4x jemně nasadíme. Při nasazování do nástroje neustále foukáme, tón je přerušován pouze lehkým dotekem špičky jazyka o špičku plátku. Dotek jazyka o kmitající plátek způsobí reflexivní odskočení jazyka a tuto svalovou reakci se cvičením pokusíme ovládnout. Zároveň nám onen dotek přeruší kmitání plátku, což způsobí jemné oddělení tónů.

3.6 Artikulace

Při hře však musíme umět ovládat různé artikulace a kromě hry legato je veškerá ostatní artikulace (staccato, détaché, portamento, tenuto, sforzato apod.) závislá na specifické práci jazyka, kdy je potřeba regulovat sílu nárazu na plátek i plochu jazyka, která se s plátkem stýká. V zásadě stejně jako při řeči používáme kromě t a d také ť, d', l, n či ň.

Nejproblematictější artikulací je hra staccato. Zde totiž důležitou roli hraje kromě jazyka také bránice. Tu je potřeba více zpevnit a vytvořit tím vyšší vnitřní tlak, než při samotném tvoření tónu, aby se v krátkém čase znění tónu dostalo do nástroje dostatečné množství vydechovaného vzduchu. Navíc práce jazyka se liší při hře staccatovaných osmin a rychlých šestnáctin. Zatímco v prvním případě je vyslovované „t“ ostré (jazyk se více zpevní) a krátce na to jazyk opět přilehne k plátku, ve druhém případě je potřeba vyslovovat měkkí „t“ až k měkkému „d“, bez následného přilehnutí. Dobré zvládnutí kvalitního staccata vyžaduje zařazení jeho cvičení do každodenního plánu. Nejlepším cvičením je stupnice (ideálně chromatická, hrána v celém rozsahu nástroje) s několikerým repetováním jednoho tónu. Můžeme začít repetováním čtyř až osmi osminových not ve středním tempu (70 – 100 bpm), kdy je pro nás zásadní čistota nasazení. Pro zrychlení

jazyka pak pokračujeme tečkovaným rytmem a poté postupně přidáváme další šestnáctinové hodnoty, přičemž zvyšujeme i tempo. Při cvičení staccata by nám neměl tuhnout jazyk. Abychom tomu předešli, můžeme vždy po repetování v rychlých hodnotách zahrát ten stejný tón v délce čtvrt'ové nebo půlové. Pokud přesto dochází k přílišné únavě jazyka, pravděpodobně jsme přecenili své síly a hrajeme příliš mnoho tónů, nebo hrajeme ve vysokém tempu, či kombinace obojího.

4 TECHNICKÉ A VÝRAZOVÉ MOŽNOSTI SAXOFONU

4.1 Dynamika

Saxofon má z dechových nástrojů nejširší dynamické možnosti. Lze na něm zahrát velmi jemné piano, ale také zvučné, avšak stále kultivované forte, kterému se ostatní dřevěné nástroje nejsou schopny vyrovnat. Zvládnutí dynamických možností nástroje je tedy dobrým základem výrazových prostředků. Nejjednodušší, ale přitom velmi efektivní je cvičení vydržovaných a nasazovaných tónů s postupnou změnou dynamiky ($f > p$, $f > p < f$, $p < f$, $p < f > p$). Dynamické rozpětí se snažíme postupně rozšiřovat, až bychom měli být schopni postupně zeslabit tón do ztracena a naopak začít tón z úplného ticha a lineárně ho zesilovat. Současně je tón po celou dobu intonačně stálý. Častým problematickým jevem u žáků je nežádoucí zúžení dýchacích cest, ať už hrtanem, kořenem jazyka nebo sevřením čelistí, čímž dojde k zúžení štěrbiny mezi plátkem a hubičkou. Vždy se to projeví neznělým a úzkým tónem v piano a jeho těžkostmi při ozvu. Změny dynamiky provádíme pouze regulací rychlosti proudu vzduchu.

4.2 Vibrato

Vibrato je nedílnou součástí výrazových možností saxofonu. Jde o mírné periodické zvlnění tónu. Na saxofon se nejčastěji používá vibrato tvořené střídavým přitahováním a povolováním spodní čelisti – nátiskové vibrato. Přitahováním čelisti se tón mírně zvýší, jejím povolením se naopak tón sníží. Vibrato užíváme na delších hodnotách postupným rozechvěním - amplitudu (rozdíl mezi přitahováním a povolováním) postupně zvětšujeme a frekvenci (rychlost kmitů) zrychlujeme.

Nácvik vibrata provádíme opět na dlouhých tónech. Není nutné hrát v celém rozsahu nástroje, ale zpočátku si zvolíme tóny, které se nám hrají pohodlně a bezproblémově reagují na změnu tlaku spodní čelisti. Nejprve si vyzkoušíme, jak tón reaguje na přitahování a povolování čelisti a pokusíme si určit jejich vhodné rozmezí. V dalším kroku se pokusíme pravidelně několikrát střídavě povolovat a přitahovat. Snažíme se o vyrovnanou amplitudu, kterou následně zkusíme zužovat i rozšiřovat. Máme-li amplitudu i periodičnost dostatečně pod kontrolou, můžeme zvýšit frekvenci kolísání. Posledním bodem nácviku je

přechod od pozvolného zvlnění tónu, tedy od malé amplitudy s nízkou frekvencí, až k výsledné ustálené pulzaci.

Vibrato by mělo přidávat další kvalitu v tvoření tónu. Nemělo by působit rušivě, ale naopak by mělo zvuk obohacovat. Tak jako měníme dynamiku v závislosti na výrazovém prožitku interpretované skladby, stejně tak pracujeme i s vibratem. Tedy v závislosti na hudebním výrazu. Nejvhodnější je užívání vibrata v kantilénových skladbách (větách, částech).

4.3 Altissimo

Slovem altissimo označujeme tóny hrané (přefukované) nad běžně psaný rozsah saxofonu (tedy nad fis_3). Zvládnutí této techniky je dnes pro profesionálního saxofonistu nezbytné. Nejčastěji se s altissimem setkáme u sólových skladeb, ale nevyhneme se jim ani v komorní a orchestrální tvorbě. Problém altissima je, že neexistují univerzální hmaty a každý saxofonista si musí vytvořit vlastní tabulku hmatů (dle svého nástroje). Nejlepší předlohou, se kterou jsem se setkal, jsou webové stránky „The World Fingering Guide“ (www.wfg.woodwind.org). Na stránkách nalezneme základní, trylkovací, alternativní, čtvrttónové a jiné tabulky hmatů nejen pro tradiční dřevěné dechové nástroje, ale i pro několik exotických nástrojů.

Ke každému altissimo tónu jsou v tabulce až tři desítky různých hmatů. Přesto se přefukování do altissima nemusí hned dařit. Hra v této poloze vyžaduje upevněný nátisk a vyztřené tvoření tónu, tedy schopnost s tónem velmi detailně pracovat. Při prvních pokusech stačí, budou-li se nám ozývat dva nebo tři tóny z nižší nebo střední altissimo polohy. Od těchto tónů se můžeme pokoušet jejich řadu rozšiřovat. Vždy si kontrolně zahrajeme tón o oktávu (nebo dvě) níže hraný běžným hmatem a následně se tvořený altissimo tón snažíme doladit, buď změnou hmatu, nebo patřičným nastavením hrtanu. Jak později zjistíme, pro některé tóny budeme potřebovat znát více hmatů, neboť v kombinaci s jinými tóny bude přehmatávání poněkud zkomplikované.

4.4 Dvojitě staccato

Dvojitě staccato nebo také dvojitý jazyk je technika nasazování velmi často užívaná flétnisty nebo hráči na žesťové nástroje. U této techniky se nasazování provádí nejen

špičkou jazyka, ale také jeho zadní částí, tedy tak jako bychom vyslovovali „ty-ky“. Výsledkem by měla být schopnost hrát staccatované pasáže v rychlejším tempu. Na saxofon je však problematičtější vyslovovat ono „ky“ neboť ústa máme více otevřená. Vyžaduje to pravidelné dlouhodobé cvičení, při kterém opět využíváme vydržované tóny. Začneme ve střední poloze střídavě několikrát po sobě v delších hodnotách „vyslovovat“ souhlásky „ty-ky“, případně „dy-gi“ bez zastavování proudu vzduchu. Představa vyslovování souhlásky „gi“ by nám měla zpočátku ulehčit nasazení zadní části jazyka, avšak toto nasazení nemusí být dostatečně zřetelné, či může ovlivňovat kvalitu tónu, neboť při ní příliš sevřeme krk. V prvních dnech až týdnech cvičení budeme limitování přibližně rozsahem $e_1 - a_2$. Postupně se pokoušíme nasazování zvýraznit, minimalizovat rozdíl mezi nasazením špičkou a zadní částí jazyka a samozřejmě zvyšovat tempo. Máme-li základ zvládnutý, můžeme dvojité staccato aplikovat při cvičení stupnic nebo etud.

5 DENNÍ CVIČENÍ

5.1 Rozehrávání se

Každý instrumentalista by se měl před samotným výkonem – cvičením nebo veřejným vystoupením – rozehrát. Rozehráváním se bychom měli připravit naše tělo (zejména nátlak, dýchací ústrojí, prsty) a nástroj (rozehrání plátku a zahřátí nástroje) na zatížení související s hrou na nástroj. Začít bychom tedy měli pozvolna hrou „bezpečných tónů“, tedy takových tónů, které se nám ozvou snadno s minimálním úsilím ve střední dynamice (to mohou být tóny např. $cis_2 - a_1$) a postupně přecházet k tónům vyžadujícím větší úsilí (např. spodní tóny $d_1 - hes$, či horní tóny $d_3 - fis_3$), avšak s neustálým důrazem na uvolněnost. Postupně zátěž zvyšujeme hrou v silnější i slabší dynamice a dále intenzivněji zapojujeme práci jazyka, prstů, ale i hrtanu, hrou různých intervalů se snahou o jejich lehké spojování s intonační jistotou.

Neexistuje žádné ideální všeobecné rozehrávací cvičení, vždy záleží na konkrétní hráčově dovednostní úrovni. Pro začátečníka takovým cvičením mohou být vydržované tóny, pro profesionála třeba improvizované sekvence, rozklady akordů, chromatická stupnice, úryvky z koncertních skladeb atd.

5.2 Hra stupnic, akordů a intervalů

Hra stupnic je výborným cvičením, při kterém si procvičíme různá technická úskalí nástroje, přičemž se můžeme koncentrovat na konkrétní problémy bez rozptylování se čtením not, či dodržováním správných rytmických hodnot. Efektivní a pravidelné cvičení stupnic může výrazně přispět k naší technické nástrojové zdatnosti.

Nácvik stupnice nebo akordu začínáme delšími rytmickými hodnotami v pomalém tempu. Hrajeme-li jeden tón, již přemýšlíme nad tónem následujícím. Při hře neustále kontrolujeme správný postoj, držení nástroje, dýchání, kvalitu tónu, dynamickou vyrovnanost, čistotu intonace, nasazení nebo hladkost spojů při hře legato. Rytmické hodnoty postupně zkracujeme a tempo zvyšujeme až k hranici našich technických možností. Při tom využíváme rozmanité možnosti rytmických (střídání delších a kratších hodnot), artikulačních (staccato, legato a jejich kombinace) i melodických (obraty stupnic i akordů, intervaly) obměn.

5.3 Spodní poloha

Nejproblematictější z běžného rozsahu nástroje je hra tónů ve spodní poloze od dis_1 níže. Proto je žádoucí věnovat těmto tónům zvláštní pozornost. Opět nám pomůžou vydržované tóny, avšak ve vhodně upraveném postupu. Začátečnickům doporučuji začít od tónu g_1 a pokračovat k c_1 po tónech stupnice C dur. Nasadíme první tón, který vydržíme asi na dvě doby a pokud je tón stabilní, legátem svážeme s druhým (nižším) tónem, který se snažíme udržet po delší dobu (asi 4 – 6 dob). Se stejnými tóny postup minimálně jednou zopakujeme, a pokud tóny nejsou dostatečně ustálené, opakujeme víckrát. Následně nasadíme druhý tón, opět vydržíme dvě doby a svážeme jej s třetím tónem. Opět opakujeme, dokud se tóny bezpečně neozývají a tímto postupem dojdeme až k tónu c_1 . Pokročilý žák pak postupuje obdobně, ale od tónu e_1 chromaticky až k hes. Ozývají-li se nám dlouhé tóny s dostatečnou jistotou, pak můžeme přejít k nasazovaným tónům. Tedy 4x nasadíme každý tón z chromatické stupnice g_1 – hes. Jestliže zvládneme nasazovat tóny čistě v středně silné dynamice, můžeme se pokusit stejným postupem cvičit ve slabší dynamice (od mp k pp). Obtížnostním vrcholem je pak hra spodních tónů staccato v pianu.

Musíme počítat s tím, že uvedený postup není otázkou cvičení několika dní, ale spíše několika týdnů až měsíců, a navíc je potřeba spodní polohu pravidelným cvičením udržovat v kondici, jinak se reakce citelně zhorší.

Problematický však není pouze ozev spodních tónů, ale také jejich vzájemné spojování. Pět tónů je obsluhováno pouze dvěma malíčky. Za dobu existence saxofonu ovládnutí spodních tónů sice prošlo jistým vývojem, avšak stále je nutné umět s malíčky operovat výrazně složitěji, než s ostatními prsty. Při přecházení mezi spodními tóny malíčky z klapky na klapku převalujeme s využitím válečků nacházejících se na hranách jednotlivých klapek. U moderních saxofonů je nezvykle tvarovaná hes klapka, u níž pro pohodlné hraní pokládáme malíček téměř celou plochou prvních dvou článků prstu. Pro nácvik spojování opakovaně procvičujeme různé intervaly ve spodní poloze ($dis_1 - c_1$, $d_1 - h$, $c_1 - hes$, $dis_1 - cis_1$, $dis_1 - h$, $cis_1 - h$, $cis_1 - hes$, atd.), následované chromatickou stupnicí $dis_1 - hes - dis_1$ a v jejich intervalech velké sekundy a malé tercie.

5.4 Metronom

Vhodnou pomůckou při cvičení je metronom. Metronom nám může pomoci nejen udržet konstantní tempo, ale můžeme s ním po malých krocích postupně zvyšovat tempo a díky tomu postupně zvyšovat hranici našich technických možností. Cvičit s metronomem bychom měli pravidelně, avšak nikoli výhradně. Také je dobré střídat různé hodnoty, které nám metronom vyťukává, tedy nejen čtvrtové, ale mohou to být šestnáctinové, osminové, půlové nebo i celé. Můžeme také zkusit experimentovat s ťukáním metronomu na nepřízvučných dobách.

6 SAXOFON VS. KLARINET

Až do roku 2012 (!) byly u nás v platnosti osnovy z roku 1982 pro I. cyklus a z roku 1985 pro II. cyklus, které umožňovaly výuku hry na saxofon pouze na II. stupni LŠU a později ZUŠ. Žák musel projít nejprve přípravou hry na klarinet, případně jiný nástroj. Do roku 2006 navíc byla jedinou možností profesionálního studia hry na saxofon pouze Konzervatoř a VOŠ Jaroslava Ježka v Praze zaměřená na jazzový saxofon. Uvědomíme-li si, že na Pařížské konzervatoři se klasický saxofon vyučuje již od roku 1942, pak se můžeme pouze podívat nad tím, co způsobilo takovou zaostalost naší republiky. Přitom již v 30. a 40. letech 20. stol. psali skladby pro sólový saxofon i čeští autoři, jako např. Ervín Schulhoff – Hot-Sonate (1930), Rudolf Kubín – Saxpopulár, Josef Páleníček – Koncert pro altový saxofon (1943). „Nejzáslužnější“ roli u nás sehrál samozřejmě politický režim, který považoval saxofon za „imperialistický“ nástroj, reprezentující západnickou černošskou jazzovou kulturu. Po roce 1991 se zavedly nové učební plány, které sice umožňovaly výuku saxofonu v prvním cyklu na základních uměleckých školách, ale byly v rozporu se stále platnými učebními osnovami. Dalších více než 15 let trvalo zavedení saxofonu na české konzervatoře.

Navzdory těmto skutečnostem je u nás zájem o výuku hry na saxofon dosti vysoký. Výuku saxofonu tak u nás zatím ještě nejčastěji mají na starosti klarinetisté. Avšak rozdílů mezi hrou na klarinet a saxofon je celá řada a pro klarinetistu není vůbec jednoduché všechny tyto rozdíly dobře zvládnout, i přesto, že jsou to nástroje příbuzné. Klarinetista je samozřejmě schopen tvořit na saxofon jakýsi zvuk technikou, jakou je zvyklý hrát na klarinet, avšak kvalita tvořeného tónu je dosti vzdálená od kvalitního saxofonového zvuku. První problém je totiž ve velikosti a tvaru hubičky. Saxofonovou hubičku je potřeba vložit hlouběji do úst a spodní zuby posunout dál od kraje plátku. Klarinetista obvykle hubičku svírá příliš blízko kraje hubičky a s nadměrným sevřením čelistí, což vede k úzkému sevřenému tónu, který má tendenci „napískávat“, nemluvě o problémech při hře krajních tónů, zejména ve spodní poloze, provázené také intonační nevyrovnaností. Další rozdíl je v držení nástroje. Klarinetista je zvyklý nést hmotnost nástroje na palci pravé ruky a i přesto, že má nástroj pověšený na krku, neubrání se přizvedávat si saxofon právě palcem, což může při delší hře vést k bolestem. Také práce s malíčky je značně odlišná. Zatímco na klarinetu jsou zdvojené klapky pro pravý a levý malíček a při hře se střídají, na saxofonu máme na každý malíček jiné tóny (pravý m. es, c, levý m. gis, cis, h, hes) a pro přechody

mezi nimi se musí malíčky mezi klapkami převalovat (s pomoci válečků). Také užití dlaně pro ovládnání bočních klapek pro tóny d_3 až fis_3 je pro klarinetistu další technický zádrhel.

I saxofonista, který zkouší hrát na klarinet, se musí vypořádat s odlišnostmi. Po překonání nátiskových problému, je třeba si zvyknout na přesné pokrývání dírek, z nichž většina se musí utěsnit pouze bříškem prstu. Další nezvyk je přefukování klarinetu do duodecimy, tedy nutnost naučit se tóny zvlášť pro spodní rejstřík bez přefukovací klapky a zvlášť pro horní rejstřík s přefukovací klapkou.

Z výše uvedeného je patrné, že příbuznost saxofonu a klarinetu je sice teoretická (tedy oba nástroje jsou jednoplátkové a oba mají Boehmovu mechaniku), ale v praxi dosti vzdálená. Po houslistech také nikdo nechce, aby hráli na violoncello a naopak. Jistě je pro hudebníka výhodné, když umí hrát na více nástrojů, ale bylo by vhodné konečně se oprostít od názoru, že saxofonista musí být přeucený klarinetista.

ZÁVĚR

Výuka saxofonu je velmi komplexní specifická činnost (tak jako výuka na jakýkoliv jiný hudební nástroj). Přesto v češtině existuje pouze minimum publikací, věnujících se této činnosti. Bohužel stav literatury vykresluje celkovou pozici saxofonu u nás. Na toto téma by se dala napsat minimálně jedna další kapitola. Něco málo jsem naznačil v kapitole saxofon vs. klarinet. Nicméně s potěšením sleduji obrat k lepšímu a jsem hrdý na to, že jsem mohl být součástí onoho obratu.

Odevzdáním tohoto textu k obhajobě má práce na něm nekončí. Nadále se budu snažit text doplňovat, rozšiřovat, upravovat a přehodnocovat na základě konfrontace a potřeb v učitelské praxi, se získáváním dalších zkušeností a také dle připomínek mých kolegů. Krátce před termínem odevzdání práce se ke mně dostaly další zajímavé materiály, které jsem však již nestihl prostudovat a zpracovat, avšak určitě by byly přínosné. Jsem si jist, že s odstupem několika týdnů si uvědomím, co jsem ještě v textu zapomněl nebo měl zmínit, případně co jsem měl formulovat jinak - srozumitelněji, jednodušeji, přesněji.

Na základě práce na tomto textu jsem se rozhodl podat návrh na změnu absolventských otázek pro absolventskou zkoušku na Janáčkově konzervatoři a Gymnáziu v Ostravě, z nichž jsem při psaní textu vycházel. Otázky například nezahrnují moderní výrazové prvky (growl, frulato, multifoniky, slap apod.) nebo významné saxofonové osobnosti. V textu nejsou pokryty všechny otázky, neboť některé jsou kvalitně zpracovány v jiných materiálech a zařazení do textu by bylo nepřipustným plagiátorstvím.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

1. **Bohuš, Petr.** *Metodika hry na klarinet.* Ostrava: Janáčkova konzervatoř v Ostravě, 2003.
2. **Kratochvíl, Jiří.** *Praktická metodika hry na klarinet.* Praha: Hudební fakulta AMU, 1996.
3. **Liebman, David.** *Technika hry na saxofon. (Překl. z angl. originálu *Developing a Personal Saxophone Sound*)* Praha: Editio Bärenreiter 2010. 978-80-86385-23-5.
4. **Pituch, David.** *Saksofon od A do Z.* Kraków: PWM Edition, 2000. 83-224-0666-5.
5. **Reichard, Timothy.** *Saxophone Fingering Charts. The woodwind fingering guide.* 2006.
<http://www.wfg.woodwind.org>.