



V druhém pololetí již hrajeme tóny dvou oktáv: malé a jednočárkované,



nebo jednočárované a dvoučárkované.



V rozšíření *harmonického slyšení* můžeme pokročit k požadavku reprodukovat z konsonantního dvojhlasu *spodní tón*. Celé pololetí budeme chtít po prvním zahrání zazpívat *spodní tón* a po druhém zahrání *tón vrchní*. Požadavek zazpívat oba tóny po jednom zahrání bude na řadě až příští rok. Opět repektujeme, že zatímco pro některé žáky je tento úkol snadný, znamená pro jiné velmi těžký úkol, k jehož splnění potřebují jak čas, tak i výcvik.

Ve třídě, která byla po čtyři roky dobře vedena, dokáže každý žák na konci roku:

1. Zpívat čistě v jednohlasu i dvojhlasu třídy.
2. Intonovat i poznat probrané stupně a diatonické postupy od těchto stupňů.
3. Reprodukovat tóny alespoň dvou oktáv a vrchní tón z konsonantního dvojhlasu.

V *pátém ročníku* dokončíme intonaci hlavních stupňů nácvikem *spodního pátého stupně* a také výcvik diatonických postupů.

V minulých letech jsme si připravili píseň *Bude zima, bude mráz* II.29., kterou nyní použijeme jako opěrnou pro *spodní pátý stupeň*. Vysvětlíme žákům, že je to *pátý stupeň* ze *spodní oktávy* a nikoli, jak by se někdo mohl mylně domnívat, *pátý* v pořadí počítáno od *prvního stupně* směrem dolů.

Oč snazší je intonace a poznávání *spodního pátého stupně*, o to je obtížnější jeho vyhledávání v notách. Vzdálenost mezi *prvním stupněm* a *spodním pátým* je stejná jako mezi *pátým* a *osmým*. Leží-li *první* (a *třetí* i *pátý*) *stupeň* na lince, je *spodní pátý* v mezeře a naopak A opět je mezi nimi volná linka.



Abychom odlišili označení *pátého stupně* od *spodního pátého stupně*, děláme nad číslicí čárku ⑤.

Pro písni se *spodním pátým stupněm* jsou vhodné tóniny F dur a G dur. V případě, že obsahují i *osmý stupeň*, volíme Es dur. Vybereme si z těchto písní:

Důvalaši II.84., Žalo děvče III.111., Čiperky a loudalové (J. Hurník) III.69., Učal bučka IV.24., Bratře Kubo IV.105., Ve městě a ve vřkolí II.44., Pytal se mě jeden chlapec V. 167. aj. Navučíme také opěrnou píseň pro 2. stupeň *Dívča, dívča*, kterou budeme potřebovat v šestém ročníku.

V tónině *mollové* přidáme v *pátém ročníku* volný nástup *mollového třetího stupně* (m³) a používaný tónový rozsah rošíme o půltón pod základní tón.

Doposud jsme zpívali v *mollové tónině* pouze diatonické postupy s volnými nástupy *prvního* a *pátého stupně*, pro něž jsme žádné opěrné písně nepotřebovali. Jinak je tomu u *třetího stupně*. Zatímco v C dur je *třetí stupeň* e, je to v c moll es. Zde nám tedy zkušenost z dur nepomůže a musíme si zavést novou opěrnou píseň. Může to být "Kolíně, Kolíně" a navučili jsme ji s dostatečným předstihem již ve čtvrtém ročníku.

Dbejme na správné označování stupňů v moll. Pro první a pátý (ale i pro druhý, čtvrtý) stačí číslice 1 5 atd. a slovy budeme říkat "první" nebo "pátý stupeň v moll", kdežto m³ budeme říkat "mollový třetí stupeň". Chceme tím jasně vyjádřit, že představa prvního a pátého stupně je stejná v moll jako v dur, kdežto třetí stupeň je jiný, mollový.

Druhým úkolem tohoto roku je rozšíření rozsahu o zvýšený spodní sedmý stupeň (harmonický). Intonačně je to snadné a přirozené pokračování řady pod první stupeň, které žáci bez učení sami hned na první pokus dokáží. Pouze grafická stránka tj. křížek (nebo odrážka) u této noty byla důvodem, proč jsme si tento úkol odsunuli až do pátého ročníku. Vysvětlíme žákům, že tato posuvka označuje tón, který do tóniny přirozeně patří. Naopak jim zahrajeme tón bez posuvky, aby poznali, že je to tón velmi zvláštní, který by je jistě nenapadl.

Po zvládnutí tohoto učiva můžeme z not zazpívat Lesli tě, synečku IV. 100., Okolo Pavlovic V. 133 aj.

V *diktátu* v pátém ročníku již můžeme přejít na formu *rytmicko melodickou* a přidáme zápis melodii písni podle představy.

Ryticko melodický diktát začíná přesně tak, jak jsme dělali diktát melodický: zahrajeme první tón, dáme žákům čas na jeho určení a zápis, a od tohoto tónu provedou žáci tečkami zápis melodie.



Teprve pak si žák bude všimnout rytmu. Zazpívá si melodii na slabiky a "rytmickým těsnopisem" dopíše k hlavičkám not rytmus. Čtvrtovým notám přidá nožku a osminám naznačí trámec.



Až po zkontrolování doplní taktové čáry a dopíše správné tvary not. Nyní se ukáže, proč bylo třeba psát hlavičky not 1 cm od sebe.



Tóninu již udáváme slovy a může to být kromě C dur i F dur a G dur.

Diktát podle představy má obdobný průběh, pouze učitel nepředehrává, nýbrž žáci si sami melodii známé písně předzpívají a později pouze představí. Tento zápis může být melodický i ryticko melodický. - Samozřejmě stačí zapisovat pouze začátek písně. Lepší žáci si nedají ujít příležitost ukázat, že toho umějí zapsat více. Ani tento diktát nesmí trvat více jak 3-5 minut, které si můžeme dovolit v hodině Hv intonaci věnovat.





Ve sluchových cvičeních zdokonalujeme oktavovou transpozici ve třech středních oktávách. Hrajeme tóny všech tří oktáv a žáci je zpívají ve svém rozsahu.



V rozvíjení *harmonického slyšení* budeme v tomto roce požadovat po jednom zahrání reprodukci *obou tónů* v pořadí spodní, vrchní. Kdyby žák zpíval nejdříve vrchní tón, mohl by spodní zapomenout. Opačně tomu tak nebude, neboť zazpívá-li nejprve spodní tón, snadno si vybaví vrchní.

Na konci *pátého* ročníku by měl každý žák umět:

1. zazpívat nebo rozlišit řadu durovou a mollovou,
2. intonovat a poznat hlavní stupně v dur a zpívat spolehlivě diatonické postupy,
3. reprodukovat i spodní tón z konsonantního dvojhlasu,
4. reprodukovat zpěvem tóny alespoň tří oktáv.

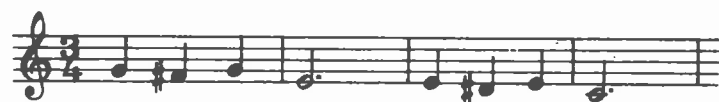
V prvních pěti ročnících zvládli žáci hlavní stupně, které se nejčastěji vyskytují v melodiích jako volné nástupy. Tím se velice zvětšil výběr písní, které můžeme zpívat z not. Druhá dovednost, která by za pět let měla být dobře zvládnuta, jsou diatonické postupy, které v písních rovněž přicházejí velice často. Přidáme-li k tomu značnou pokročilost ve čtení i zapisování rytmu, v improvizaci a hlavně hlasovém výcviku, vidíme, jaké rezervy v Hv na prvním stupni zůstávaly.

Do ukončení základní školy nám zbývají poslední čtyři *vedlejší stupně* a místo diatonických postupů budeme nyní cvičit *terciové kroky*. V šestém ročníku nacvičíme nejfrekventovanější vedlejší stupeň tj. druhý. Opěrnou píseň "Dívča, dívča" jsme již loni nacvičili a pilně opakovali, přisp. i doprovázeli na nástrojích. Její vybavování by tedy nemělo činit potíže. Také grafická podoba druhého stupně mezi prvním a třetím je snadná.

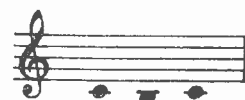
Tím jsou dány všechny předpoklady pro úspěšné zvládnutí *druhého stupně*. Uvědomíme-li si, že na to máme celý rok, je jasné, že je to snadno možné. Z not budeme nyní schopni nacvičit tyto písně: Žádnéj neví IV. 131., Kucmoch V. 59., Vím já hájíček V. 164., Štědrej večer VI. 69., U panského dvora VI. 176., Ó, řebíčku VII.184.

Protože se v písních poměrně často vyskytují některé chromatické tóny, začneme s nácvikem těch, které jsou nejčastější a nejsnazší.

Budou to *chromatické střídavé* tóny spodní, jako např.



Tyto tóny nacvičíme přenesením modelu



na všechny stupně:



Procvičujeme ukazováním na intonační tabulce, přičemž chromatické tóny ukazujeme mezi příslušnými tóny diatonickými (např. cis mezi d a c).

Po jejich zvládnutí můžeme intonovat písně: Chodíme IV.126., Letěla husička V.121., Rejdovačka V. 121., Šedá křepelíčka VII.138.

V tónině *mollové* přidáme *osmý stupeň*. Už dávno jej intonujeme bez opěrné písně, takže jej můžeme z dur převzít do moll. V diatonických postupech stále setrváváme na probraných sedmi stupních od zvýšeného spodního sedmého po mollový šestý stupeň. Nejvhodnější tónina je d moll.

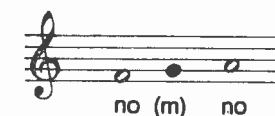


Na procvičení se hodí tyto písně: Jedna hora IV.92., Můj tatíčku starý VII.72., Již oheň plane (Pratorius) VII.86., Dýnom, dánom VII. 200..

Jako v dur tak i v moll budeme procvičovat terciové kroky. Ty nám pak umožní intonaci písní Či to husičky IV.94., Dobrú noc V. 126.

Počínaje šestým ročníkem po nacvičení diatonických postupů začínáme s výcvikem *terciových kroků*.

Na rozdíl od terminologie používané v harmonii, kde se tercie chápe jako skok, v intonaci odvozujeme tercie ze *stupnicové řady* jako větší krok překračující jeden pouze myšlený tón.



Nácvik začínáme tak, že žáci první tón zpívají např. na slabiku "no", druhý zazpívají zavřenými ústy "m" a třetí opět na slabiku "no". Učitel ukazuje na intonační tabuli, např. tak, že noty, které má žák zpívat, bude ukazovat *pod* notou a noty, které žák zazpívá zavřenými ústy a později si je pouze myslí, mu bude ukazovat *přimo* na notě.

Nácvik terciových kroků bude nyní na programu v každé hodině. První měsíce bude zpívat celá třída najednou, později přejdeme na zpěv jednotlivců. V prvním pololetí budou žáci myšlený tón zpívat zavřenými ústy, pak si tón budou skutečně jen představovat. Celý nácvik je plánován na čtyři roky, takže není třeba spěchat, ale nebudeme také výcvik podceňovat.

Protože jsme nácvik terciových kroků naplánovali na několik let, bude rozumné uspořádat a rozdělit si toto učivo podle obtížnosti. Většina těchto kroků je *snadná*:



Mnohem *obtížnější* jsou tyto:



Budeme se jim tedy v tomto ročníku raději vyhýbat, a to při nácviku i v písních.

Následuje výčet písní obsahujících *snadné* terciové kroky, z nichž si může učitel vybírat jak pro šestý ročník tak i v dalších letech:

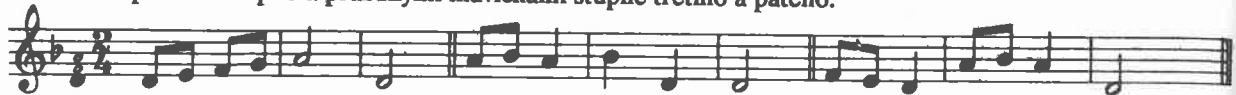
Už ty pilky IV.10., Ještě dnes IV.24., Jak jsi krásné IV.46., Čtyři koně jdou IV.62., a VII.32., Ta zlukovská náves IV.88., Dybych byla vtáčkem IV.113., Na našem dvoře IV.122. Tancuj, tancuj IV.132., Ráda, ach, ráda V.138., Sívá holubičko V.144., Měsíček svítí V. 162., Spievanky VI.32., Již usíná den VI.66., Na kopečku VI.80., Non piu andrai (W.A. Mozart) VI.109., V kolaji voda VI. 140., Ej pred hostincom VI.160., Pase ovčák ovce VII.25., Má milá (J.Brahms) VII.154., Okolo Frydku VII.186., Ej duby VII.202., Nováček VII.268.

Při procvičování jednotlivých stupňů stupnicové řady postupujeme stejně jako v minulém roce. Zvýšení nároků je v tom, že žákům zahrajeme dva různé tóny a oni je mají určit. Také obráceně žádáme, aby zazpívali dva různé stupně za sebou. Zakrátko přejdeme na práci s jednotlivci.

V *dictátu* budeme zapisovat *rytmicko-melodicky* trojtaktí ze šesti tónů. Novinkou tu bude *volný nástup* na posledním tónu. Proti postupu pupsanému v předchozím ročníku tu žák bude mít ještě úkol, poznat a zapsat poslední volně nastupující stupeň. Je třeba mu na to dát potřebný čas.



Pro zpestření dáme i některé příklady mollové. Udáme tóninu, žáci poznají, zda je to tónorod durový nebo mollový a v něm pak zapisují. Volíme tóninu d moll a žáci si pouze zapíší mollový tóninový klíč s plnou hlavičkou prvního stupně a prázdnými hlavičkami stupně třetího a pátého:



Příklady durové střídáme tak, že v každé hodině zapisujeme vždy jen v jednom tónorodu.

Sluchová cvičení v šestém ročníku se rozšíří i na reprodukci tónů *velké oktávy*. První dva měsíce budeme hrát pouze tóny velké oktávy.



Později tyto nové tóny přimícháme k předchozím probraným oktávám.



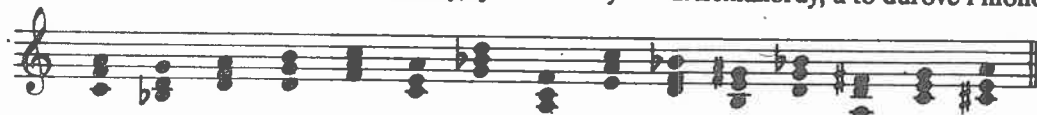
V rozvíjení *harmonického slyšení* budou žáci analyzovat trojhlas. První čtvrtletí jim hrajeme pouze durové kvintakordy, které žáci reprodukuje směrem od spodu.



V druhém čtvrtletí přidáme též kvintakordy mollové.



V druhém pololetí už můžeme hrát i obraty, tj. sextakordy a kvartsextakordy, a to durové i mollové.



Pokud jsme dobře pracovali, měl by na konci šestého ročníku každý žák být schopen alespoň:

1. intonovat a poznat hlavní stupně v dur i moll,
2. zazpívat z not nebo zapsat diatonické postupy,
3. reprodukovat tóny alespoň tři oktáv,
4. z konsonantního dvojhlasu reprodukovat oba tóny.

Pomalost nácvičení stupňů – ročně pouze jeden – je uvážena a vychází z této úvahy. V hudební výchově nerozhoduje množství probraného učiva, ale mnohem důležitější je kvalita. Protože nevychováme hudební profesionály, zvládnutí základů diatoniky je dostatečné množství učiva pro základní školu. Důležité je, že při časové dotaci, jakou v Hv máme, je možné toto učivo se všemi žáky dobře zvládnout. Zkušený učitel by bezesporu dokázal probrat všechny čtyři vedlejší stupně za šestý ročník, avšak kvalita by utrpěla. Z toho důvodu to nedělejme. O to více procvičme opěrné písně pro další léta.

Při této úvaze je třeba si také uvědomit, že na druhý stupeň budou ještě dlouho přicházet žáci, kteří zdaleka nebudou učivo prvního stupně ovládat.

Na *sedmý ročník* připadá *šestý stupeň*, pomocí opěrné písně "Ach, neni tu, neni". Jeho vybavování není obtížné a grafická poloha také ne. Leží nad pátým stupněm.

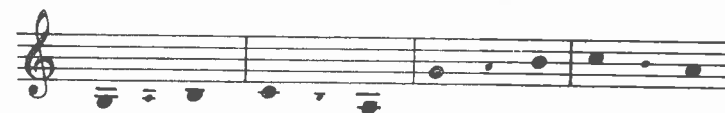


Upozorníme žáky také na to, že leží o jednu linku (nebo mezeru) níž než osmý stupeň. Potom dobře nacvičme vyhledávání šestého stupně v notách.

Po nacvičení šestého stupně můžeme intonovat následující písně:

Zajíček IV.37., Nový dům (P.Eben) IV.48., Haj, husičky, haj IV.93., Kysuca IV.135., Malbrouk V.88., Ej, žalo děvče V.132., Ej mamko V.146., Seděla pod borovičkou V.157., Pod těšínským mostkem VI.88., Kdyby byl Bavorov VI. 100., Proč bychom se netěšili (B.Smetana) VI. 108., Naše husa VI. 137., Děvče z Moravy VI. 154., Proč, kalino VII.117., Ej, uchněm VII.148., Znáám já jeden VII. 206., Ovčák VII.244., Zelení hájové VII.262., Ej, vy páni VII.264.

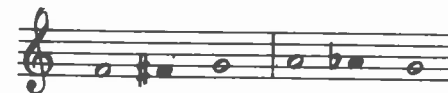
V nácvičení *terciových kroků* dojde v tomto roce i na kroky *obtížnější*.



Po jejich nacvičení přijdou na řadu další písně:

Ten chlumecký zámek IV. 57., Na tom bošileckém mostku IV.99., Starý farmář John IV. 146., Co to máš VI. 54., Ještěj se podívám V.72., Ij, hora, hora VI.149., Co je po takové panence VII. 35., Jarní (P.Eben) VII.238.

Výcvik chromatických stupňů zdokonalíme o *chromatické průchody* vzestupně i sestupně.



Nácvičení opíráme o rozpůlení intervalu velké sekundy na dva půltóny. Jinými slovy jde o to, vložit doprostřed mezi dva diatonické tóny jeden chromatický. Vzestupný chromatický průchod vždy označujeme *křížkem* (nebo odrážkou v tóninách s bé), v sestupném užíváme zásadně *bé*. Při nácvičení ukazuje učitel chromatické tóny opět mezi diatonickými notami. Jako přípravu si žáci zazpívají nejprve *číslový diatonický tón* a pak teprve *půlící chromatický tón*.



Po nacvičení, na něž máme celý rok, můžeme intonovat další písně: Když jsem V. 16.aj.

Také v sedmém ročníku pokročíme v intonaci v *moll*. Bude to nácvik *spodního pátého stupně*. Opět na to nebude třeba nová opěrná píseň a stačí to k intonaci dalšího písni: Ej, lásko V. 126., Dýnom, dánom VII.200.

V *diktátu* zapisujeme rytmicko-melodicky trojtaktí ze sedmi tónů s volným nástupem na druhé notě. Postup je stále stejný, jak je popsáno v šestém ročníku, pouze provedení se zrychluje. První dva tóny několikrát zopakujeme a na jejich zapsání dáme žákům potřebný čas.



Mollové příklady mohou obsahovat volné nástupy všech hlavních stupňů a řadu od spodního sedmého po mollový šestý stupeň. Tóniny mohou být a *moll*, d *moll*, e *moll*. Při výskytu spodního sedmého stupně upozorníme žáky na křížek.



Žáci sedmého ročníku jsou za šest let systematického rozvíjení sluchu schopni analyzovat i *mírné disonance* (čti dysonance nikoli dyzance. Původní pravopis je dissonance, což se čte -s-). Začneme *malou septimou*, jejíž tóny jsou od sebe vzdáleny tak, že se žákům nebudou mísit. Tato okolnost nám však omezuje počet intervalů, které žáci ve svém rozsahu mohou reprodukovat. Příliš vysoké nebo nízké tóny reprodukci ztěžují.



Potom tyto septimy zamícháme do probraných konsonancí dvojhlasých i trojhlasých.



Zhruba za tři měsíce přidáme též *velké sekundy*. Opět nejprve samostatně a pak i mezi ostatními intervaly a akordy.



V poslední třetině roku přidáme stejným způsobem též *triton*, čili zvětšenou kvartu nebo zmenšenou kvintu.



Po sedmi letech intonačního výcviku by každý žák měl být schopen:

1. intonovat i zapisovat diatonické postupy od volně nastupujících hlavních stupňů v *dur* i *moll*,
2. reprodukovat tóny tří oktáv oktavovou transpozicí,
3. reprodukovat všechny tři tóny z konsonantního trojhlasu.

Nejdůležitější úkol *osmého ročníku* je udržování intonačních dovedností dosažených v minulých ročnících, aby zpěv písni z not v rozsahu zvládnutého učiva byl pro žáky samozřejmou a snadnou záležitostí. Proto také penzum nového učiva bude malé, snadno zvládnutelné a čas, který intonaci v každé hodině Hv vymezíme, bude jako v předchozích letech 3-5 minut. Znovu si budeme připomínat, že zpěv z not není naším cílem, nýbrž prostředkem k rozvíjení hudebních schopností.

V intonaci *dur* zvládnou žáci *spodní sedmý stupeň*, citlivý tón. Důvodem proč se nejprve učíme *spodní* a nikoli *vrchní* sedmý stupeň, je jeho mnohem častější výskyt v melodiích písni. Jeho intonace na základě opěrné písni třeba "Koukej, koukej, Vašku" nebo "Dobře je ti, Janku" ap. není obtížná, ale musíme si být vědomi, že jako citlivý tón má tendenci stoupající, která se projeví v tom, že jej žáci budou zpívat o něco výše.



Grafická podoba je snadná: Leží pod prvním stupněm.



V označení můžeme, ale nemusíme, říkat "spodní" sedmý stupeň a používat čárku nad číslicí ("spodní"), zjednodušeně však sedmý stupeň ⑦.

Procvičujeme známými způsoby, a to aktivním čtením i zápisem, nejprve samostatně stupně, potom ve spojení s diatonickými postupy a terciemi.

Po nacvičení sedmého stupně můžeme zpívat: A hdepa ste šický IV.13., Krakovjak IV.38., Už se ten tálinskej IV.133., Náš táta IV.94., Sedlák, sedlák VI.130., Měsíčku (A. Dvořák) VI.136., Kam pureš VI. 173., Spadla mi šablička VII.38., Vlastovička lita VII.51..

V chromaticce pouze udržujeme zvládnuté střídavé tóny spodní a chromatické průchodv.

V tónině *mollové* můžeme přidat též volný nástup *druhého stupně*.

Ani tu nebude třeba nové opěrné písni, stačí zkušenost z *dur*. To pak stačí k nácviku písni např. Proč si k nám nepřišel IV.72, U Těšiny V.86. aj.

Na poslední ročník nám zbyl poslední *stupeň čtvrtý*. Jako volný nástup se vyskytuje nejméně často, takže jsme se bez něj mohli snadno obejít. Jako citlivý tón klesající bude mít tendenci být intonován níže. V notách leží mezi třetím a pátým stupněm.



Jako opěrnou můžeme používat píseň Všeci lidé pravjá nebo Oči černé oči.

Vesele Česká

O - či, černé o - či, ty já mám nejradši, o - či, černé o - či, ty já mám rád.

Zvolna Slovácká

Vše - ci lu - dé pra - vjá, ej, že su ma - lo - va - ná,

ej, že je do mých lí - ček, ej, ba - rva ku - po - va - ná

V tomto stadiu dokážeme intonovat písně: Měla jsem holoubka IV.52., Na trubku IV.83., Spi, má malá V.42., Přesyporská kasáren VI. 82., Ej, zaluzické kolo VI.156., Ej, hory VI. 19., Pásla volky VII. 22., Až já budu VII. 64., Jít vandrem VII.130., Kole Jarošova VII.230.

V dobrých třídách můžeme přidat též intonaci *spodního sedmého stupně* – citlivého tónu v tóninách *mollových*. Je to táž představa jako v dur, pouze v grafické podobě je tu navíc zvyšující posuvka. O intonaci platí totéž jako v dur, totiž že máme tendenci intonovat tento stupeň výše.



Po nacvičení si můžeme z not zazpívat Zelené sem sela IV.59.

Také v posledních ročnících budeme pokračovat v rytmicko-melodickém diktátu. Budou to sedmitónová a později až desetitónová čtyřtakti s volným nástupem uprostřed.

Občas zařadíme do hodiny zapisování známých písní v probraných tóninách, pokud obsahují procvičení učivo intonační a rytmické.

Reprodukcí jednotlivých tónů budeme v probraném rozsahu zdokonalovat hlavně s těmi žáky, kterým činí potíže.

Analýzu vícehlasu rozšíříme na mírně *disonantní trojhlas* a čtyřhlas. Budou to zmenšený a zmenšeně malý septakord v trojhlasé nebo čtyřhlasé úpravě. Brzy poznáme, že pro žáky je těžší poznat, který z vnitřních tónů čtyřhlasu chybí, než zazpívat všechny čtyři tóny.

Na konci osmého a devátého ročníku by měl každý žák být schopen:

1. intonovat rytmicko-melodicky snadné písně s volnými nástupy alespoň hlavních stupňů,
2. reprodukovat tóny středních oktáv,
3. reprodukovat konsonantní trojhlas.

Rozdělení učiva intonace do ročníků

1. *ročník*. Zvuk – tón nota. Tóny vysoké x nízké. Tón vyšší x nižší. Melodie stoupá x klesá. Vzestup a sestup po stupnici, opakované tóny. První stupeň. Sluchový výcvik: Reprodukce 3-5-tónových motivků a jednotlivých tónů v rozsahu $d_1 - a_1$.
2. *ročník*. Volný nástup prvního a pátého stupně, diatonické postupy. Reprodukce jednotlivých tónů v rozsahu $c_1 - d_2$.
3. *ročník*. Volný nástup třetího stupně, diatonické postupy. Tónický kvintakord. Rozlišování řady durové a mollové v rozsahu prvních pěti tónů stupnice (pentachord) a volný nástup prvního stupně. Reprodukce tónů dvoučárkované oktávy oktávovou transpozicí do oktávy jednočárkované. Reprodukce vrchního tónu z konsonantního dvojhlasu.
4. *ročník*. Volný nástup osmého stupně, diatonické postupy. V moll diatonické postupy v rozsahu prvních šesti stupňů (hexachord) a volný nástup prvního a pátého stupně v moll. Reprodukce tónů malé oktávy oktávovou transpozicí. Reprodukce spodního tónu z konsonantního dvojhlasu.
5. *ročník*. Volný nástup spodního pátého stupně a diatonické postupy. Volný nástup mollového třetího stupně a diatonické postupy v rozsahu od zvýšeného spodního sedmého stupně po mollový šestý stupeň (heptachord). Reprodukce tónů v rozsahu od $c - c_3$ oktávovou transpozicí. Reprodukce obou tónů z konsonantního dvojhlasu.
6. *ročník*. Volný nástup druhého stupně. Terciové kroky. Chromatické střídavé tóny. Volný nástup osmého stupně v moll. Reprodukce tónů v rozsahu $C - c_3$ oktávovou transpozicí. Reprodukce tónů z konsonantního trojhlasu.
7. *ročník*. Volný nástup šestého stupně a terciové kroky. Chromatické průchody. Volný nástup spodního pátého stupně v moll. Reprodukce tónů z mírně disonantního dvojhlasu (malé septimy a velké sekundy).
8. a 9. *ročník*. Volný nástup čtvrtého a spodního sedmého stupně, terciové kroky. Volný nástup druhé stupně a zvýšeného spodního sedmého stupně v moll. Reprodukce tónů z mírně disonantního trojhlasu a čtyřhlasu.

Otázky k opakování

1. Proč učíme zpěvu z not. 2. Principy vybavování tónů v tonální metodě písňové. 3. Sluchový a intonační výcvik v prvním ročníku. 4. Rozdělení učiva intonace do jednotlivých ročníků. 5. Návěk písně podle not. 6. Rozdělení učiva sluchového výcviku do ročníků. 7. Tonorod mollový. 8. Formy procvičování učiva intonace. 9. Pomůcky pro intonaci.

Dvojhlas

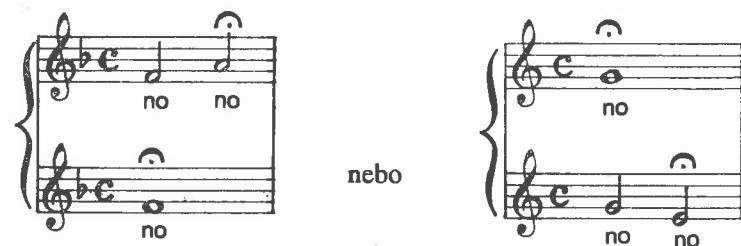
Mezi učiteli je rozšířen názor, že *harmonické slyšení*, kterého je k dvojhlasému zpěvu třeba, se u dětí rozvíjí kolem desátého roku. Není správný, neboť harmonické slyšení je schopnost a jako taková je závislá nejen na vložce, ale hlavně na příslušných hudebních činnostech, v nichž jediné se rozvíjí. Nebudeme-li žáky tímto směrem rozvíjet, nebudou ani ve čtrnácti letech schopni harmonické analýzy a naopak, budeme-li žáky systematicky cvičit, dostaví se tato schopnost dříve. Při této názorové nejasnosti se není co divit, že každé osnovy požadovaly dvojhlasy zpěv v jiné třídě od první až po pátou, přičemž potřebná příprava dvojhlasu se většinou zanedbávala.

Předpokladem dvojhlasého zpěvu je čistý *jednohlas* a potřebná míra rozvoje *harmonického slyšení*. Pod pojmem čistý jednohlas rozumíme, že každý žák ve třídě je schopen čistě zazpívat nacvičené písně v rámci třídního unisona. A harmonické slyšení musíme rozvíjet od samého počátku školské hudební výchovy.

V první třídě to bude zpěv nebo hra *druhého hlasu* učitelkou k prvnímu hlasu třídy. Jako nástroj je vhodnější melodický nástroj; klavír děti v tomto věku vnímají spíše jako rytmický doprovod, protože jeho akordy ještě neumějí analyzovat. S postupným rozvojem hráčských dovedností žáků postupně zaměňujeme hrou doprovodů také žáky ZUŠ. Když jim počátkem roku sdělíme, dokdy se mají příslušný doprovod naučit, každý moudrý učitel ZUŠ tuto spolupráci přivítá a žáka připraví.

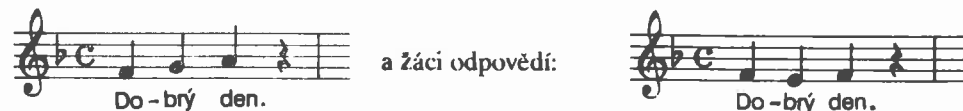
Souběžně s hraním a zpíváním druhého hlasu je třeba s žáky soustavně provádět *sluchová cvičení* zaměřené k rozvoji harmonického slyšení. Jako v první třídě necháváme žáky reprodukovat jednotlivé tóny, ve třetím ročníku budou reprodukovat dvojzvuk. Zpočátku hrajeme tercie a sexty a žáci se učí zpívat vrchní tón intervalu. Později žádáme po horním i spodní tón, avšak pouze tak, že tento interval zahrajeme ještě jednou a upozorníme žáky, že se mají zaposlouchat do druhého tónu. Zazpívat oba tóny po jednom zaznění intervalu je výsledek nejméně roční průpravy. Po zvládnutí tercií a sext přidáme i kvinty a kvarty. Po zvládnutí konsonantního trojhlasu, což je durový a mollový kvintakord a jeho obraty. Dissonantní intervaly, malou septimu a později velkou sekundu zařadíme v šestém ročníku. Asi stejné obtížnosti je i zvětšená kvarta – zmenšená kvinta. Velká septima a malá sekunda nejsou priměřeným učivem pro základní školu.

Přípravná cvičení dvojhlasého zpěvu zpíváme bez textu, aby se žáci mohli soustředit na poslouchání tónů

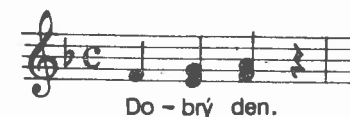


a místo zacpávání uší vychutnávali krásu dvojhlasu. Takovéto cvičení v každé hodině žákům mnoho dá a po čase můžeme postoupit dále.

Vlastní nácvik dvojhlasu začínáme jednoduchými dvojhlasými motivky, které důkladně procvičíme v obou hlasech. Např. učitel zahájí hodinu pozdravem



Až žáci oba hlasy dobře umějí, zpívá se dvojhlasně:



Další takové motivky



Přestože dvojhlasý zpěv je pro žáky dostupný a pro rozvoj jejich hudebnosti potřebný, bude čistý jednohlas znamenat více než falešný dvojhlas. Rozvíjíme tedy dvojhlasý zpěv, avšak dříve naučíme děti zpívat krásně a čistě v jednohlasu.

Otázky k opakování

1. Rozvoj harmonického slyšení. 2. Předpoklady dvojhlasu. 3. Přípravná sluchová cvičení. 4. Metodický postup nácviu dvojhlasu. 5. Kánon a jeho funkce v nácviu dvojhlasu a vícehlasu.

Práce s nezpěváky

Je neuvěřitelné, jak tvrdošíjně se udržuje a dále šíří pověra, že někteří lidé mají hudební sluch, a proto umějí zpívat, a naopak jiní hudební sluch nemají, a proto zpívat neumějí. Nejen, že se tu směšují dvě věci, hudební sluch jakožto schopnost a proti ni dovednost zpívat, což není totéž, ale hlavně zcela nemoudré je tvrzení, že by někdo mohl nemít schopnost zvanou hudební sluch. Jestliže někdo dovede říci tutéž větu nebo i jen slovo jako otázku a pak jako odpověď (např. Prší? Prší.) nebo už jen této řeči porozumí, dokazuje, že vnímá melodii řeči, která tu má svou významovou platnost nezbytnou k dorozumění. Má tedy hudební sluch, a to dokonce jemnější, než jakého je třeba ke zpěvu. Ve zpěvu je nejmenším intervalem půltón, kdežto v melodii řeči se vyskytují intervaly mnohem menší. Tento důkaz je tak pádný, že jej nelze vyvrátit, každodenní praxe však nás přesvědčuje o tom, že existují lidé, kteří zpívat neumějí. Tyto skutečnosti jsou v rozporu jen zdánlivě. Jako někdo neumí plavat, chodit po provaze nebo mluvit některou cizí řečí, protože to nepotřebuje a protože se tomu nenaučil, existují i lidé, kteří – protože se tomu dosud nenaučili – neumějí zpívat. V dětství s nimi doma nikdo nezpíval, ve škole neměli důsledného učitele hudební výchovy a protože to nepotřebovali, ani později se zpívat nenaučili, neboť k tomu po skončení školní docházky už nebyla příležitost. A tak radost z vlastního zpěvu, radost ze zpěvu s ostatními lidmi a estetický i lidský zážitek s tím spojený nikdy nepoznají. Škola a před ní ještě rodina by měla dbát toho, aby takových případů ubývalo. Je to uskutečnitelné i když připustíme, že to dá více práce než pouhé konstatování, že "dítě nemá hudební sluch", kterým obvykle špatný učitel zakrývá svůj velký dluh, že dítě zpívat nenaučil. Kolik lidí má ještě menší schopnosti pro matematiku, řeči apod. a přece je z výuky nevylučujeme s konstatováním, že nemají schopnosti a že se tedy nedá nic dělat. Netvrdíme, že všichni lidé mají stejné hudební schopnosti, rozdíly jsou značné, avšak žádné dítě nelze označit za tak nehudební, aby se nemohlo naučit zpívat. Je třeba si uvědomit, že bychom nepřívajícím dětem velmi ublížili, kdybychom je zpívat nenaučili, a že je třeba začít včas.

K úspěchu v tomto počínání je třeba zajistit některé *předpoklady*. Především je třeba dosáhnout toho, že se spolužáci těmto zaostalým nebudou smát, když se jim zpívání nebude dařit. Druhou podmínkou úspěchu je rozdělit si celý postup na *malé kroky* a tyto jeden za druhým zvládat. Žák musí pocítit, že jeho práce přináší výsledky a vede k cíli a nesmí se rezignovaně spokojit s tím, že stále zpívat neumí. Třetí podmínkou úspěchu je intenzivní *individuální péče* o tyto žáky. V prvním ročníku obvykle stačí práce v hodinách hudební výchovy. Pokud se však takový žák dostane do vyšší třídy, je obvykle třeba mu věnovat zvláštní čas i mimo hodinu. V žádném případě se s takovým stavem učitel ani žák nesmí smířit a oba musí věřit, že je možné jej změnit k lepšímu. Neboť platí již známá zásada, že jen *špatný učitel má ve své třídě nezpěváky*.

První etapa nácviu bude právě tak jako s celou třídou rozlišování tónů (velmi) *vysokých* a (velmi) *nízkých*. Brzy se přesvědčíme, že tento rozdíl poznají nezpívající žáci stejně dobře jako dobří zpěváci. Postupně rozdíl mezi tóny zmenšujeme (za týden asi o oktávu) a současně zavedeme grafický záznam. Vysoké tóny značíme vysoko napsanou vodorovnou čárkou a hluboké hlubokou. Grafický záznam budeme hlasem realizovat na neutrálních slabikách la, mo, no nebo na slovech. Vysoko napsanou čárku vysokým až pisklavým tónem a hlubokou bručivým tónem. Ani tento výkon nebude nad síly nezpěváků. Jak se budou k sobě přibližovat klavírní tóny, které žáci budou poznávat, budou se přibližovat i tóny, jimiž budou žáci zápisy realizovat. Postupně přidáme i rozlišování délky tónů: tóny dlouhé budeme značit delší čárkou a krátké kratší. Tím bude množství kombinací vzrůstat a úkol bude těžší.

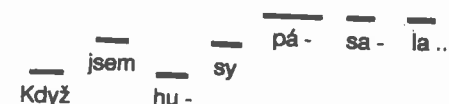
Pro zpestření nebo i usnadnění můžeme zápis i realizaci provést spojitě vlnovkou:



V těchto cvičeních budeme věnovat nejvíce pozornosti i času nezpěvákům.

Postupným zmenšováním intervalu mezi tóny dojdeme až k rozlišování tónů *vyšších* a *nižších* v rozsahu zpěvního hlasu, přibližně v jednočárkované oktávě. Zde již se budeme snažit, aby žáci tóny nejen rozlišili, ale postupně i zazpívali. Usnadníme jim to tím, že budeme zpívat řadu příkladů na těchto dvou tónech např. d₁ – g₁. A dříve než vyvoláme nezpěváky, necháme příklady zpívat celou třídu nebo dobré zpěváky. Některým nezpěvákům se tento výkon podaří nebo zasáhnou alespoň jeden z tónů. Zaznamenáme si to a v dalších hodinách vše opakujeme.

Dalším krokem vpřed bude poznávání, zda *melodie stoupá* nebo *klesá*. Nejde nám ještě o poznávání intervalů, pouze obrys melodie. Např. píseň "Když jsem husy pásala" zaznamenáme takto:



Také zde nejprve žáci čárkami zaznamenávají průběh melodie. Jindy opět žádáme, aby žáci takto zaznamenanou melodii zpěvem realizovali. Za správný výkon budeme považovat každý, v němž bude zachován pohyb melodie, bez ohledu na intervaly. U slabších žáků se vyskytnou realizace falešné nebo i zcela atonální. Budou-li však odpovídat postupu melodie, neodmítneme je. Postupně budeme moci konstatovat, že většina žáků tyto příklady zazpívá v nějaké tónině. To pro nás bude znamením, že už můžeme postoupit o krok dále k procvičování vstupu a sestupu po stupnici. Avšak zatímco většina žáků bude umět setrvat v dané tónině, někteří z nezpěváků budou sice sledovat pohyb melodie, ale tóny budou falešné. Ani tehdy je neodradíme a jejich výkon s vysvětlením přijmeme.

V tomto stadiu již budeme moci zbylé *nezpěváky* rozdělit do *dvou typů*. Jedni budou umět zazpívat *pouze s třídou*, kdežto sami budou zpívat falešně. To proto, že mají málo spolehlivé hudební představy, zatímco jejich sluch je v pořádku. Druhý typ umí zpívat, *pouze když zpívá sám*, kdežto s třídou zpívá falešně. Jejich hudební sluch je tak chabý, že zpěv druhých je ruší. Mají však své hudební představy, takže nejsou-li rušeni zpěvem třídy, dovedou je reprodukovat. Za rozezpívaného žáka je možno považovat jak toho, který zazpívá sám a s třídou neumí, tak toho, který zpívá s třídou a sám nedovede. Je to první krok na dobré cestě. K dalším krokům už je potřeba pouze čas a úspěch se dostaví. Postup nácviu je u obou typů stejný a kryje se s postupem celé třídy. Pouze intenzita práce s tímto jednotlivcem a neustálé povzbuzování a pochvala i za nepatrný úspěch jsou tu navíc.

Souběžně se sluchovým výcvikem probíhá příprava správného tvoření pěveckého tónu, nácviu *hlavového tónu*. Při něm odstraníme druhou vadu našich nezpěváků, totiž neschopnost zpívat vyšší tóny, která téměř ve všech případech sluchovou zaostalost doprovází. Protože vysoké tóny zpívat neumějí, recitují v hluboké poloze v malém rozsahu. A tak místo, aby si sluch zpěvem třbili, ještě si jej kazí. Nesmí nás překvapit, že i v tvoření hlavového tónu tyto nezpěváci nebudou nejlepší ze třídy. Pěvecký handicap bývá většinou úplný a jedno souvisí s druhým. Nemají právě ohebný hlas, a proto si nevyvíčili hudební sluch. Ale dalo by se to říci i obráceně. Protože mají horší sluch, neměli zájem o zpěv a tím si nevyvíčili pěkný hlas.

Začneme-li s intenzivním výcvikem nezpěváků hned v první třídě, jistě se nám náprava podaří v rámci hodin hudební výchovy. Pokud bychom začali později, bylo by třeba přidat i čas mimo hodiny. Navíc už by to nebylo tak samozřejmé a museli bychom překonávat stud a jiné zábrany, které si děti vytvořily.

Otázky k opakování

1. Důkaz hudebního sluchu u nezpěváků. 2. Příčiny nezpěvactví. 3. Předpoklady úspěchu při rozezpívávání nezpěváků. 4. Dva typy nezpěváků. 5. Způsoby rozezpívávání nezpěváků.

Hudební nauka

Učitel hudební výchovy na základní škole musí mít stále na paměti, že *cílem* jeho práce není naučit žáka hudební teorii, nýbrž rozvíjet jeho hudební schopnosti a nacvičovat dovednosti, aby mohl hudbu provozovat, poslouchat, případně i do určité míry tvořit. Nebudeme tedy žáka učit hudební teorii, nýbrž zpívat, hrát a poslouchat hudbu a potřebné pojmy vysvětlovat. Z toho též vyplývá, že by bylo pochybené – zvláště v prvních čtyřech ročnících – učinit výuku naukových poznatků cílem některé vyučovací hodiny nebo je chápat jako předmět klasifikačního zkoušení.

Přesto však se neobejdeme bez nejzákladnějších poznatků z hudební teorie jako *prostředku k lepšímu* provádění nebo poslechu hudby. Jejich rozsah je však ve srovnání s ostatním učivem Hv nepatrný a jejich zvládnutí nemůže žákům působit obtíže ani zabírat příliš vyučovací doby. Stále si připomínejme, že je to pouze prostředek.

Hudebně naukové učivo základní školy se výrazně dělí do dvou částí. První se týká hudební *gramotnosti* a přimyká se ke zpěvu. Druhá část se týká *poslechu* a obsahuje poznatky z nauky o hudebních nástrojích, nauky o hudebních formách a dějin hudby.

Nejprve si všimneme první části hudebně naukových poznatků, které potřebujeme *při zpěvu*. Je to znalost notového písma, abychom ho mohli používat k lepšímu nácviku písní, k rozvoji hudebních schopností a dovedností.

Potřebují se žáci základní školy učit *jménům not*? Pro žáky, zvláště ty, kteří nehrají na žádný hudební nástroj, bývá zvládnutí jmen not obtížné a stane-li se předmětem zkoušení, znechucuje jim nejen zpěv, ale celou hudební výchovu. Přitom všichni vědí, že velká většina z nich nebude v životě znalost not potřebovat. V kapitole o intonaci a rytmu jsme si naopak vysvětlili, že zpěv z not je pro naši práci jakožto jediný prostředek k rozvoji hudebních schopností nepostradatelný. Jak tedy odpovědět na naši otázku, učit či neučit jménům not? Odpověď je nasnadě. Zpívat z not lze i bez znalosti not, tónin a jejich označení, takže v prvních ročnících je znalost jmen not zbytečná. K správnému zazpívání neznámé melodie stačí, ví-li žák, kde leží základní tón příslušné tóniny a to mu můžeme v každé písni označit *tóninovým klíčem*. Vzestup a sestup po stupních je dostatečně názorný ze základního principu not: Vyššímu tónu odpovídá vyšší nota a naopak. Při větším intervalu si žák podle tóninového klíče určí, na který stupeň má skočit a podle příslušné opěrné písně si jej vybaví a zazpívá. Protože třetí možnost už neexistuje, není v tomto stadiu znalost jmen not žáků třeba.

Zkušenost ukazuje, že pro zvládnutí hudebního písma je vhodnou přípravou *nácvik hudební abecedy*: c d e f g a h c. Neprve si ji žáci osvojí vzestupně, potom nepřetržitě a nakonec od kteréhokoli tónu, stejně pak totéž sestupně. Tato znalost jim pak usnadní pozdější nácvik jmen not a stupnic.

Někteří učitelé učí žáky jména všech osmi not najednou, lépe však je učivo rozdělit. V prvním ročníku pouze g₁, v druhém c₁ a postupně ostatní. Třebaže pro intonaci jména not nepotřebujeme, měli by žáci do pátého ročníku odcházet s jejich znalostí v rozsahu zpěvného hlasu.

První poznatky z hudební nauky potřebují žáci již v první třídě. Jsou to pojmy *zvuk* (vše co slyšíme), *tón* (co se hraje nebo zpívá) a *nota* (na zapisování tónů). Potom přijde *nota čtvrtová* a *pomlka čtvrtová*.

Pojem *takt* a taktová čára se dá vysvětlit pouze na konkrétním taktu, kterým bude v prvním ročníku *takt dvoučtvrtový*. Pro jeho označení je možno vystačit s číslicí 2, ale o nic těžší nebude vysvětlit označení 2/4, kde horní číslice značí, do kolika počítáme a spodní říká, jaké jsou doby.

Pojem *klíč* (G, houslový) není sice v prvním ročníku ještě potřeba, ale pro úplnost se obvykle probírá. Zdůrazníme souvislost s písmenem G a jménem noty g₁, jejíž polohu označuje.

Dalšími poznatky budou *názvy not podle délky*. Začínáme hodnotami čtvrtovými; stejně jako ve výcviku rytmu. Následující noty osminové, které děti naučíme pouze ve dvojicích s trémcem. Jednotlivé noty s pra-

porcem budeme potřebovat a proto též učit až ve čtvrtém ročníku. Nota půlová a nota celková přijdou na řadu až ve druhém ročníku.

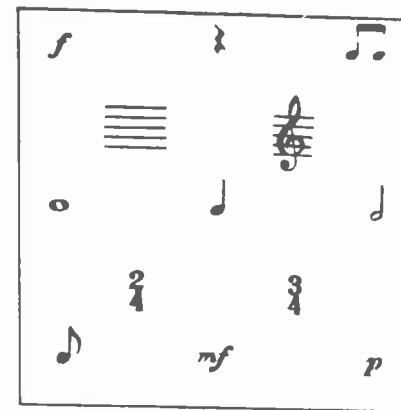
Souběžně s osvojováním naukových poznatků by měl probíhat též *nácvik psaní not*. V hodinách Hv by učitel počínaje druhým ročníkem zadá 2-3 řádky z pracovního sešitu, v němž by byly noty předepsané. Pro každý ročník stačí 16 stránek a během prvních čtyř ročníků se žáci nejen naučí úhledně psát noty, nýbrž si též utvrdí naukové poznatky. Na vypracování úkolu stačí týdně 5 - 10 minut.*)

V dalších ročnících se žáci postupně učí rozumět dalším znakům hudebního písma. Kromě označení *tempa*, které probíráme pouze česky, jsou to znaménka *dynamická*: p, f, mf, ff, pp, sfz, < > (pouze česky "zesilovat, zeslabovat").

Označení taktu stačí 2/4, 3/4 a 4/4. Takty osminové a půlové nejsou třeba, neboť se dají nahradit takty čtvrtovými. Čtení rytmů v taktech osminových a půlových žáky značně zatěžuje a v lidových písních, které zpívají, se bez nich snadno obejdeme. Tak se také může rytmické i teoretické učivo not šestnáctinových přesunout až do pátého ročníku.

Když shrneme, kolik naukových poznatků je žákům prvních čtyř ročníků třeba, vidíme, že je to ve srovnání s ostatními předměty nesrovnatelně málo. Zkušenosti dobrých učitelů potvrzují, že při správném postupu a častém opakování všichni žáci učivo lehce zvládnou a trvale si je osvojí.

Jako dobrá pomůcka se osvědčuje *tabulka* (stačí deska potažená balicím papírem), na níž učitel vždy po probrání nového poznatku zapíše příslušný znak. Tak se postupně tabulka plní známými notovými symboly a slouží k rychlému opakování, které nemusí zabrat více než 2-3 minuty.



Druhá část naukových poznatků se pojí k *poslechu* a patří do nauky o hudebních *nástrojích*, hudebních *formách* a do *dějin* hudby.

K čemu je těchto poznatků třeba?

Učíme-li děti poslouchat hudbu, potřebujeme celou řadu pojmů, abychom se s nimi o tomto umění mohli dohovoreti. Nehodláme z nich školit odborníky, avšak bez základních pojmů se neobejdeme a tak postupně, jak nové pojmy ve skladbách přicházejí, budou si je osvojovat. Proto musí být skladby nejen dobře vybrány, aby děti zaujaly a byly dostupné jejich vnímání, ale i metodicky progresivně *uspořádané* tak, aby se na každé něčemu novému naučily, aby toho však nebylo příliš. Dva, tři pojmy v jedné skladbě a 6-7 skladeb do roka je únosná míra, která přesto při správném postupu vede k tomu, že žáci jsou schopni po poslechu skladbu popsat. To není cíl, nýbrž opět prostředek k tomu, aby byli schopni se do skladby zaposlouchat, vydrželi s pozorností až do konce a věděli čeho si ve skladbě mají všimnout. Je už na učiteli, aby jim skladbu přiblížil tak, aby se stala jejich duševním majetkem, jejich oblíbenou skladbou. Navíc mají v těchto skladbách i konkrétní sluchový "názor" k osvojeným pojmům.

* Pracovní sešity Notopis I., II. a III. vydal Panton 1992 a jsou k dostání v prodejnách hudebnin.

1. ročník. Zvuk, tón, nota, osnova, linka, mezera, klíč G, takt, taktová čára. Nota čtvrt'ová, hlavička, nožka, nota osminová, praporec, trámec, pomlka čtvrt'ová.
2. ročník. Tempo *p f*. Hudební abeceda Nota g_1 .
3. ročník. Hudební abeceda pozpátku. Nota c_1 . Tečka u noty, nota třet'čtvrt'ová. Notopis I.
4. ročník. Noty $c_1 - c_2$. Nota třiosminová. Hudební abeceda nepřetržitě vzestupně i sestupně. Notopis II.
5. ročník. Stupnice a tónina C dur. Noty $g - g_2$. Notopis III.
6. ročník. Stupnice a tónina G dur a F dur, křížek, bé. Tvoření stupnice moll (aiolské). Klaviatura, bílé klávesy.
7. ročník. Stupnice a tónina D dur a B dur. Pravidlo kvintové a kvartové. Moll harmonická. Klaviatura, černé klávesy.
8. a 9. ročník. Stupnice a tónina A dur a Es dur. Pravidlo posledního křížku a pravidlo předposledního bé. Moll melodická. Klaviatura, tóny enharmonické, rozdělení tónů do oktáv.

Otázky k opakování

1. Rozdělení hudebně naukového učiva. 2. Notové písmo. 3. Naukové učivo k poslechu.

Instrumentální složka hudební výchovy

I když tradiční hudební výchova byla odedávna vokální, cítili pedagogové již dlouho potřebu doplnit ji hrou na hudební nástroje. Víme přece, že již J. A. Komenský doporučoval ve svém informatoriu školy mateřské používání jednoduchých hudebních nástrojů a zvučících hraček. Ve čtvrtém roce dětí požaduje nástroje děti více přitahují a dávají jim možnost aktivního hudebního vyžití. Přesto i nadále zůstávala výcviku, intonace a sborového zpěvu. Teprve v našem století se prosadil požadavek učit žáka hudbu poslouchat a do školy se zavedla receptivní hudební výchova jako druhá složka Hv.

Vokálně orientovaná hudební výchova dosáhla nejvyšší dokonalosti v pojetí maďarského skladatele a pedagoga Zoltána Kodálye. Její výsledky jsou sice vynikající, ale přece jen jednostranné. Hudební pedagogové v celém světě cítili, že do úplnosti hudební výchově stále ještě něco chybí a zkoušeli kromě zpěvu též hru na hudební nástroje. Vedl je k tomu hlavně poznatek, že hra na nástroje děti nesmírně přitahuje a aktivizuje. I nejněbalejší žák, kterého zpěv příliš nebaví, bude stát o to, aby si mohl zahrát na nějaký snadný hudební nástroj. Opět dojde na Komenského slova, aby se žáci učili "pro výbornost věci samé, nikoli z donucení". Zavedením hry na hudební nástroje do třídy dosáhneme toho, co bychom si přáli mít vždy ve výuce, totiž, že žáci to, co mají ve škole dělat, sami chtějí, nikoliv musí.

Druhým důvodem, proč se zkoušelo zavádění hudebních nástrojů do školské Hv byl známý poznatek, že se hrát na nástroj mnohem více cítí hudebníkem než sborový zpěvák. Aktivní hráči pak mají mnohem větší zájem o hudbu vůbec, o získávání poznatků, návštěvu koncertů atd. Tento stimulační moment působí pak zpětnovazebně na vlastní hudební výchovu a její výsledky.

Třetím důvodem je snaha, aby hudební výchova byla *stejně dostupná všem*, tedy i dětem pěvecky handicapovaným. Krása hlasu je fyziologicky daný fakt a ani sebelepší hlasový výcvik neudělá ze špatného hlasu sólového zpěváka. Neúspěch ve zpěvu však není dokladem nemuzikálnosti. Známe přece ve svém okolí lidi, jejichž pěvecká zdatnost je minimální, a přitom dobře hrají na nástroj. Snaha dát i těmto žákům možnost hudebně se vzdělávat a mít v hudbě úspěch nás vede k použití hudebních nástrojů.

Hudební nástroj je navíc vyučovací pomůckou a *názornou*. Hrou na melodické nástroje si žák mnohem konkrétněji uvědomuje pojem výšky tónu, pohyb melodie a potom mnohem snáze chápe a učí se intonaci, zpěvu z not. Že je to opět zpětnovazebný proces není třeba ani připomínat.

V této souvislosti je třeba si uvědomit, že hra na nástroje není myšlena jako náhražka zpěvu, ale jeho *doplněk*. Jinými slovy, nechceme školský zpěv omezit nebo nahradit úplně hrou na nástroje, nýbrž používáním nástrojů zpěv zpestřit a obohatit. I při plném využití všech možností instrumentální složky musí zůstat zpěv *základem, těžištěm* a také *kritériem kvality* školské hudební výchovy. Základem bude proto, že vše, čemu se žák má v hudební výchově naučit bude vycházet z písně: hlasové, intonační a rytmické dovednosti i naukové poznatky. Těžištěm bude tím, že většinu času budeme věnovat zpěvu a hra na nástroj bude zpěv doplňovat, doprovázet. Kvalita hudebně výchovné práce ve třídě se pozná ihned po zaznění několika tónů třídního sboru. Kvalita zpěvu je hlavním kritériem kvality hudebně výchovné práce učitele.

Doposud jsme mluvili o nástrojích zcela obecně. Povězme si nyní, jaké nástroje máme na mysli a jaké má být jejich použití.

Zavádění nástrojů do školské hudební výchovy je možno provádět zásadně čtyřmi způsoby. První je nasnadě a je škoda, že se ho dostatečně nevyužívá. Spočívá ve využití dovednosti žáků, kteří se mimo školu učí hře na hudební nástroj. Dáme-li jim včas doprovody k písním, které plánujeme zpívat, budou moci si je připravit a v hodině doprovázet. Dnes se již prosadila myšlenka, aby se klavíristé kromě tradičního nácviku hotových skladeb cvičili také v improvizaci klavírního doprovodu lidových písní. Každý rozumný učitel ZUŠ uvítá možnost uplatnit tuto dovednost v praxi a dobře žáka připraví. Bude-li to připraveno s předstihem, je možno dosáhnout velmi pěkných výsledků a tato praxe přinese užitek všem zúčastněným: učitel hudební výchovy, který místo doprovázení může lépe ovládat třídu, učitel ZUŠ to pomůže zvednout zájem žáka o nástroj a žáku to dá uspokojení z poznatku, že práci věnovanou hře na nástroj nedělal marně, že vidí její užitečnost. I když jsme mluvili pouze o klavíru, máme na mysli všechny hudební nástroje, na něž se žáci učí. Také na housle, kytaru, akordeon, klarinet nebo trubku se dá doprovázet zpěv některé písně. Horší to už

bude s úpravami těchto doprovodů, kde asi učitel bude muset spoléhat jen na své znalosti. U melodických nástrojů stačí jednoduchý druhý hlas, u akordických pak pouhé akordy v snadné stylizaci. Také zde nám jistě pomůže učitel příslušného nástroje na ZUŠ.

Z tištěných doprovodů budou nejspíše těžší klaviristé, ale i tady bude zpravidla třeba něco upravit do snadnější podoby nebo transponovat. Také pro housle se najdou vydané doprovody, zvláště z dřívější doby, kdy housle byly monopolním nástrojem učitele hudební výchovy. Ještě méně bude kytarových doprovodů, ale kdo hledá i zde najde. V poslední době se nástrojem učitele stává čím dále tím více zobcová flétna a souběžně s tím vycházejí i pro tento nástroj doprovody lidových písní.^{*)}

Druhým způsobem, jak spojit zpěv žák s instrumentálním zvukem, je použití zvukového záznamu z gramofonu nebo magnetofonu k doprovodu zpěvu.

Třetí možnost je dát hudební nástroj všem žákům ZŠ. Tuto praxi zavedly osnovy až v docela nedávné době. Je však značně náročná na znalosti, schopnosti i metodickou a organizační obratnost učitele. Pochopitelně se pro tuto práci nehodí kterýkoliv hudební nástroj, nýbrž pouze ty nástroje, které splňují celou řadu požadavků:

1. Nástroje musí být především *lehko ovladatelné*. Nechceme žáky učit hrát na nástroje, nýbrž chceme přímo využívat jejich přirozených dovedností ke hře. Party jednotlivých nástrojů budou tak snadné, že je žák podle navedení snadno zahraje.

2. Druhým požadavkem je *bezvadná intonace* bez závislosti na hráčských dovednostech. Např. housle se nám nehodí, protože začátečník by na ně kromě prázdných strun žádný čistý tón nezahrál. Musí to být nástroje s pevně fixovanými tóny.

3. Mohou to být jen takové nástroje, které i v rukách začátečníka vydávají *kvalitní tón*. Nástroj závislý na nátisku nebo náročných dovednostech smyku se nám nehodí, protože nemáme čas na zdlouhavý nácvik těchto dovedností. Žáku musí stačit návod nebo předvedení, aby byl schopen vyloudit dokonale znějící tóny.

4. Nástroje se musí hodit speciálně *pro děti*. Nesmí být příliš velké, a musí svým vzhledem děti přitahovat, hra na ně nesmí být škodlivá dětskému organismu.

5. Tóny těchto nástrojů se musí dobře *pojit s dětským zpěvem*. Nesmějí to být nástroje příliš hlučné nebo opět příliš tiché a jejich zvuk musí znít příjemně.

6. Posledním požadavkem je, aby se tyto nástroje daly spojit v upotřebitelný *soubor*. Musí tu být nástroje *melodické* různých barev a jejich rozsahy musí dobře pokrývat střední polohu orchestrálního zvuku. Dále tu musí být nástroje *rytmické* (opět v dostatečném výběru) a nakonec nástroje *basové* (alespoň pro realizaci jednoduchého ostinatu či bordunu).

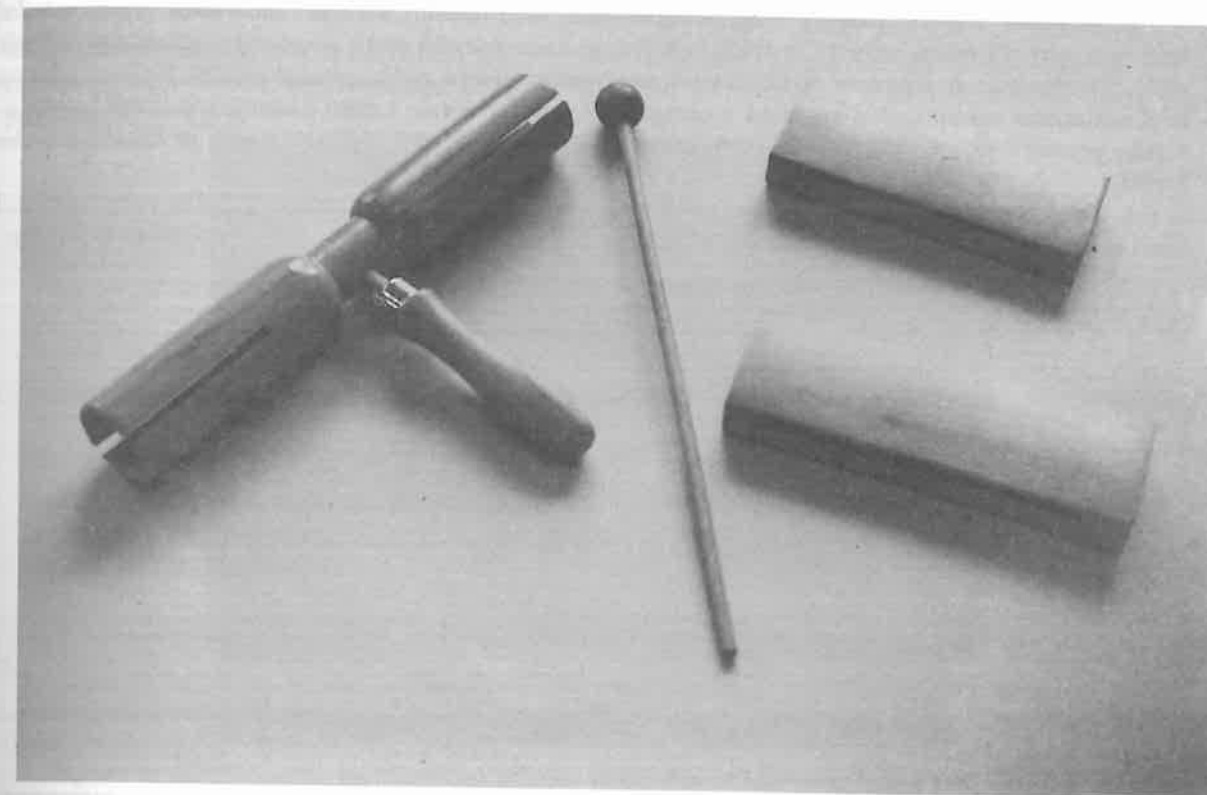
Vcelku jsou všechny tyto požadavky splněny pouze u souboru hudebních nástrojů, jak je navrhl a zvedl Carl Orff (1895-1982) a jak se u nás rozšířily. Kromě určité jednotvárnosti zvuku, již se při respektování shora uvedených požadavků snad ani nedá vyhnout, má tento instrumentář vše, co školská hudební výchova potřebuje. V budoucnu bude možno tento výběr rozmnožit i o další nástroje, pokud budou splňovat žádoucí požadavky. Autor tohoto instrumentáře však s žádnými dalšími nástroji nepočítal, zvláště ne s klavírem, houslemi, akordeonem apod. Tyto nástroje jsou totiž příliš hlučné a k dětským nástrojům nepatří.

Orffovský instrumentář má v podstatě 3 skupiny nástrojů: *rytmické*, *melodické* a *basové* (bordonové). 1. *Nástroje rytmické*. S hrou na nástroje se žáci seznamují postupně podle obtížnosti a pokud škola nástroje nevlastní, je tento postup možno koordinovat s postupným vybavováním školy. Začneme nástroji rytmickými, z nichž nejsnazší jsou ty, které je možno zavěsit nebo jinak upevnit a žák do nich pouze paličkou tluče. Jsou to v pořadí obtížnosti:

1. *Triangl*  kovový trojhran s kovovým tloučkem. Zavěšuje se na nylonovém vlákne (ne za volné konce!) na stojan nebo se drží na vlákne v ruce.

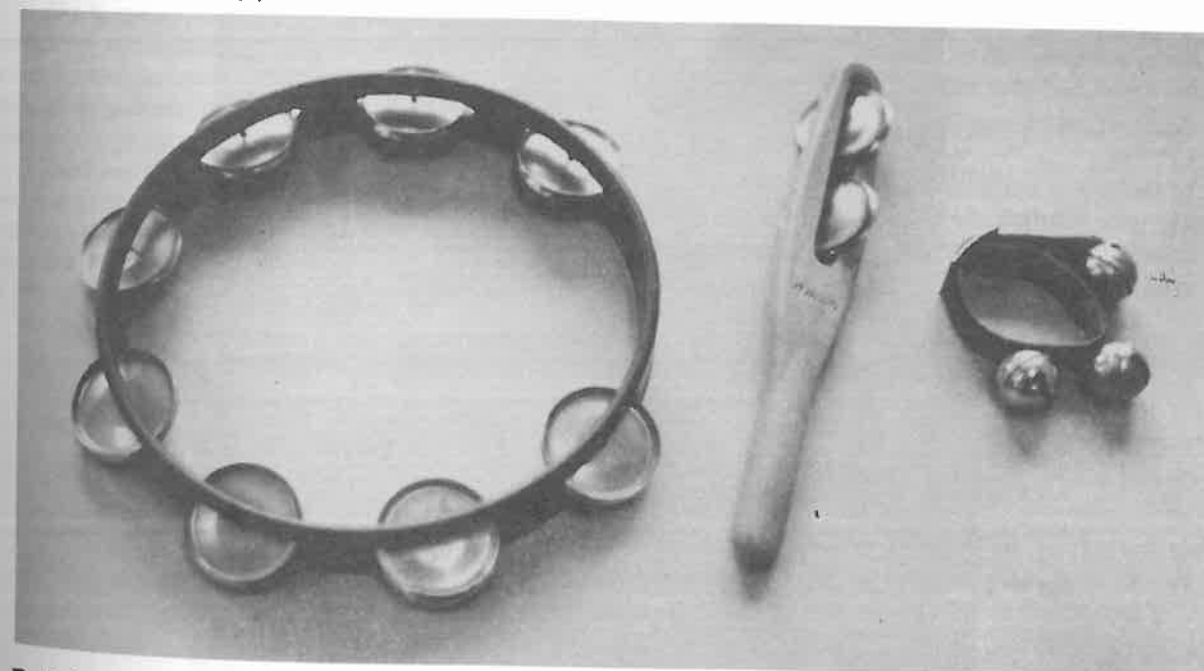
2. *Blok* (dřevěný bubínek)  hraje se na něj dřevěnou paličkou a má dvě podoby – krabička nebo trubička.

* Daniel, L.: *Píšťalochka moja*, Opus 1975, 2. vyd. 1980
Daniel, L.: *Naše píšťalka*, Supraphon 1980, 2. vyd. 1983



3. Činel  hraje se měkkou plstěnou paličkou a je buď zavěšen nebo nasazen na stojanu.

Z nástrojů, které hráč drží v ruce, jsou nejsnazší 4. Rolničky,  které se vyrábějí v několika podobách.



Poslední podoba s vyčnívajícím hřebem je pro děti nebezpečná, a proto nevhodná na návrh odborníků se již nevyrábí.

Další dva nástroje musíme žáky naučit správně držet.

5. *Bubínek* ○ (ruční, rámový – nikoli orchestrální malý buden!) má mít v lubu otvor pro prostředník levé ruky, aby při úderu nevypadl z ruky. Původně se hraje úderem prstů pravé ruky, avšak tuto techniku malé děti nezvládnou, a proto v nižších třídách používáme k úderu měkké plstěné paličky. Nejlépe úder zní, když netlučeme ani uprostřed ani těsně u okraje. Profesionální forma tohoto nástroje s ladicími šrouby a o větším průměru je pro děti těžká do ruky a zvuk je zvytečně hlučný. Přitom nástroj je několikanásobně dražší.

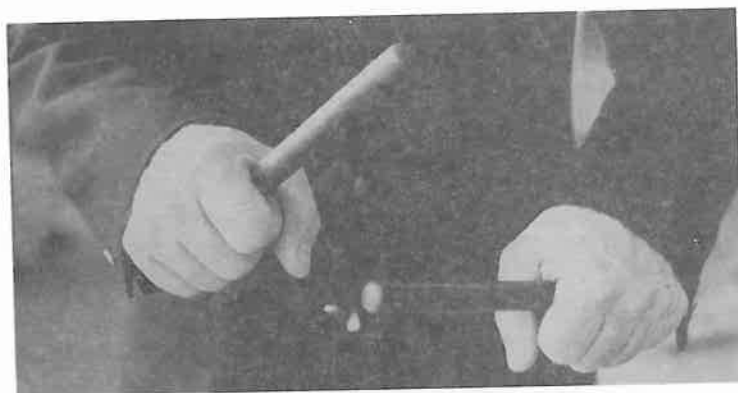
6. Také *tamburina* ☞ se drží stejně v levé ruce, ale tluče se do ní kloubem pravého prostředníku. U zcela malých dětí je možno použít též plstěné paličky. Opět není třeba kupovat drahé tamburiny se šrouby.



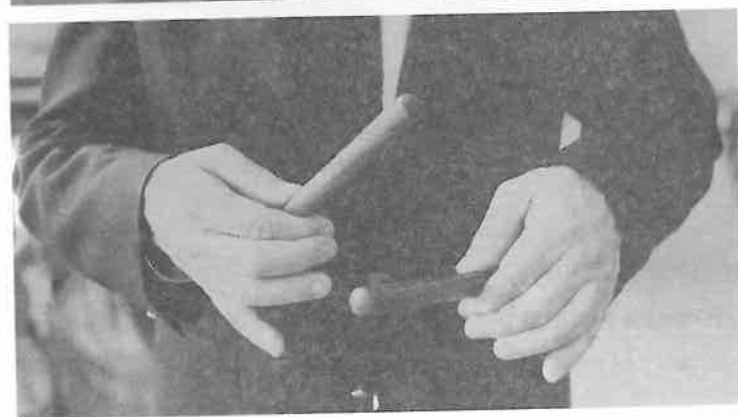
7. Poslední a nejjednodušší, ne však nejsnazší na držení jsou *hůlky* || (claves – klávés). Uchopíme-li hůlky za jejich konce a udeříme o sebe, nebudou znít. To proto, že při tomto držení tlumíme chvění v tzv. kmitně (konec a střed kmitají, zatímco uzly, kde držení příliš nevadí, jsou asi ve čtvrtinách délky.)

Proto je třeba hůlky alespoň držet v uzlech

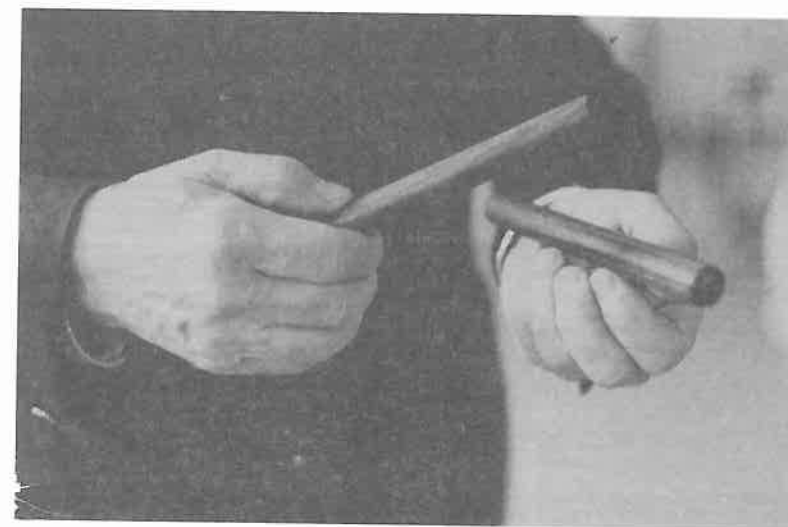
Chybně



Správně



nebo si osvojit správné držení: z levé ruky uděláme malý rezonátor a na něj položíme jednu hůlku tak, aby se opírala pouze v uzlech. Druhou hůlku uchopíme do prstů asi ve čtvrtině a tlučeme s ní do druhé jako paličkou.



Pak se nám ozve jasný, zvukný a barvitý úder, který se podobá zvuku dřevěného bloku.

2. *Nástroje melodické*. Jako druhé přijdou na řadu nástroje *melodické*, a to

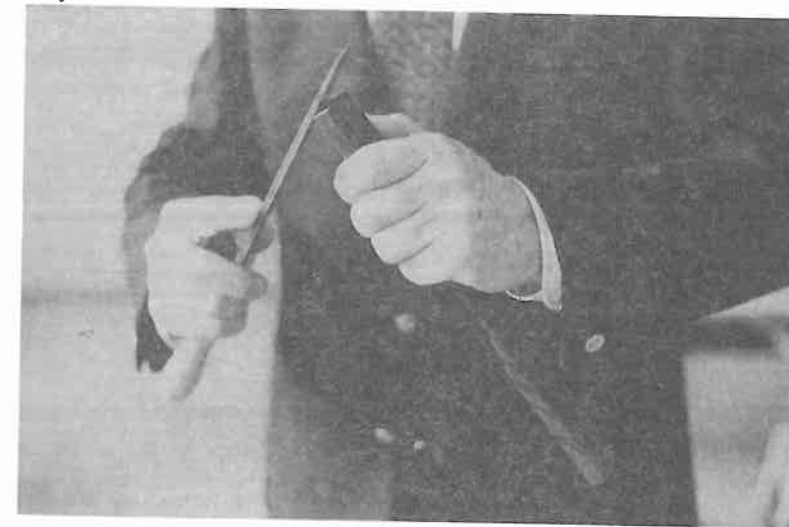
a) bicí: *zvonkohry* (Z), *metalofony* (M) a *xylofony* (X).

Nejprve si pořídíme a do třídy zavedeme *altový metalofon* (AM), protože má zvukný a dlouho znějící tón v poloze dětského hlasu (rozsah $c_1 - g_2$). Budeme mu svěřovat dlouhé tóny. Měkké plstěné paličky tlukou do destiček (tzv. kamenů) z hliníkové slitiny, silných asi 7 mm a seřazených v řadě C dur nad dřevěným rezonátorem. Pro hru v dalších tóninách je možno vyměnit příslušné chromatické tóny, které se k nástroji dodávají.

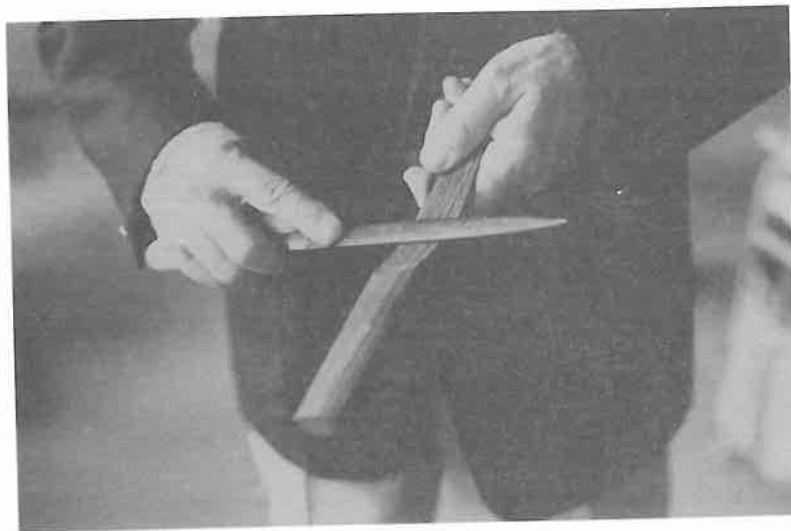
Druhým nástrojem, který si pořídíme, bude *altový xylofon* (AX).

Má k metalofonu kontrastní barvu tónu a zní rovněž v rozsahu dětského hlasu ($c_1 - g_2$). Nejlépe se osvědčí v rychlejších rytmech, protože jeho tón nezní dlouho. Na rozdíl od orchestrálního xylofonu, jehož charakteristický tón vzniká úderem dřevěných lžičkovitých paliček, používáme u našich xylofonů měkkých plstěných paliček. Tím zbavujeme tón rušivého úderu, který žáky mate, a získáváme příjemný tón (podobný marimbě), jehož výšku žáci snadno intonují.

Zatímco kovové kameny metalofonů a zvonkoher dostaneme z továrny správně naladěné a toto ladění se nezmění, podléhají dřevěné (palisandrové) kameny xylofonů změnám vlivem vlhkosti a tepla, jež způsobují jejich rozladění. Zručný učitel si je však snadno podle klavíru naladí. Obrousěním pomocí pilníku na konci – tj. zkrácením kamene – tón zvýšíme. Není třeba brousit celou plochu, stačí šikmé ubrání. Přitom 2-3 mm ještě sotva uslyšíme.



Chceme-li naopak snížit, musíme kámen uprostřed ve vybrání zeslabit. Avšak zde brusme opatrně, neboť půl mm je již velmi značný rozdíl.



Jako třetí si pořídíme *altovou zvonkohru (AZ)*. Její zvonkový tón zní jasně (v rozsahu $c_2 - g_3$) o oktávu výše než se píše a kontrastuje i s měkkým tónem metalofonu i se suchým úderem xylofonu. Kameny zvonkohry jsou ocelové, asi 2 mm silné a tluče se do nich tvrdou dřevěnou paličkou.

Jako další nástroje si pak v libovolném pořadí pořídíme zbývající melodické bity: *sopránovou zvonkohru (SZ)*, znějící o dvě oktávy výše než je psáno, *sopránový metalofon (SM)* a *sopránový xylofon (SX)* a *basový metalofon (BM)*, které opět znějí o oktávu níže, než se píše.

Pro přehled uvedme všechny melodické nástroje s jejich rozsahy a zněním.

Notace:		Znění:	
SZ			
AZ			
SM			
SX			
AM			
AX			
BM			
BX			

Třetí skupinu tvoří nástroje *basové* či *bordunové*. Tyto nástroje hrají ve zvuku dětského instrumentálního souboru velmi důležitou roli, protože svým basovým tónem tvoří základní tón harmonie a stejně jako basa tvrdí muziku. Bez basu zní zvuk souboru prázdně a neprůrazně.

Jako basové nástroje se dají použít některé tradiční nástroje jako violoncello, kytara, loutna, gamba, jejichž struny naladíme na potřebné tóny a žáci je hrají drnkáním, úderem paličky nebo smyčcem. Nebudou se tedy ani na tyto nástroje učit hrát.

Avšak jako nejvhodnější a nejdostupnější se osvědčily dětské *tympány*, zvláště v provedení *bongo*. Zakoupíme je hned po prvních nástrojích melodických, protože se bez jeho zvuku v žádné partituce neobejdeme. Vyrábí se buď jako trojče (průměr tympánů 25, 20, 15 cm) nebo dvojče (průměr 25, 20 cm nebo 20, 15 cm), avšak pro nás přichází v úvahu pouze dvojče o průměrech 25 a 20 cm, které se dá naladit do malé oktávy.



Jeho výhodou je snadná manipulace, menší cena a méně zvukný tón než mají hlučné tympány. V partiturách označujeme tympány i bongo.

V taneční hudbě se na bongo hraje tvrdými paličkami (jako na malý bubínek) na velmi napjatou kůži. My však si je naladíme v malé oktávě na tóniku a dominantu tóniny, v níž budeme hrát a použijeme měkkých plstěných paliček tympánových. Notace je v houslovém klíči, znění o oktávu níže. Větší tympán s hlubším tónem si dáváme na levou stranu a vyšší na pravou (jako u klavíru i u všech bicích melodických nástrojů). Basující zvuk tohoto nástroje zlepší znění našeho doprovodného souboru.

Instrumentace. I když dnes už není nedostatek literatury pro školní muzicírování,* je často třeba, aby si učitel uměl upravit doprovod k písni sám. Tato znalost mu navíc usnadní studium partitur a jejich nácvičení. Bude také schopen hotové partitury kriticky posoudit, případně upravit pro konkrétní podmínky ve své třídě. Probereme proto zásady instrumentace těchto doprovodů.

Řešení tohoto problému použitelné v podmínkách práce se třídou našel ve dvacátých letech *Carl Orff* a v padesátých letech je publikoval ve svém *Schulwerku* (Schott, Mainz 1949 – 1953). S odstupem času je nám dnes jasné, že hlavním přínosem není jeho dětský instrumentář, ale myšlenka, jak učinit hru v souboru dostupnou dítěti. Ve třídě totiž nelze použít zkušeností z orchestru nebo z komorní hudby. Žáci nedovedou hrát podle not a nemají potřebné zkušenosti ansámblové hry. Je třeba jim napsat hlasy tak, aby je zahráli i bez těchto zkušeností, pouze na základě učitelova předvedení a z paměti. Tuto možnost dává právě kompoziční technika *ostinata*. Rozumíme tím krátkou rytmickou nebo rytmicko-melodickou figuru, která se po celou píseň opakuje. Učitel part žáků předvede a žák jej snadno zahraje. Zpočátku budou *ostinata* jednotaktová, později delší. V melodických partech mohou být *ostinata* buď po celou píseň neměnná nebo je bude třeba podle harmonie melodicky obměňovat.

Abychom žákům hru na nástroje usnadnili, nacvičujeme nejprve rytmické party *tleskáním*. Žáci zpívají známou píseň a k tomu tleskají rytmus nacvičovaného *ostinata*. Kdo bude nejlépe tleskat, dostane za odměnu nástroj a zahraje totéž na něj. Tím se stane hra na nástroje účinným motivačním a aktivizačním prostředkem. Nebude třeba žáky k těmto činnostem nutit, budou chtít hrát sami a hra jim bude odměnou za snahu.

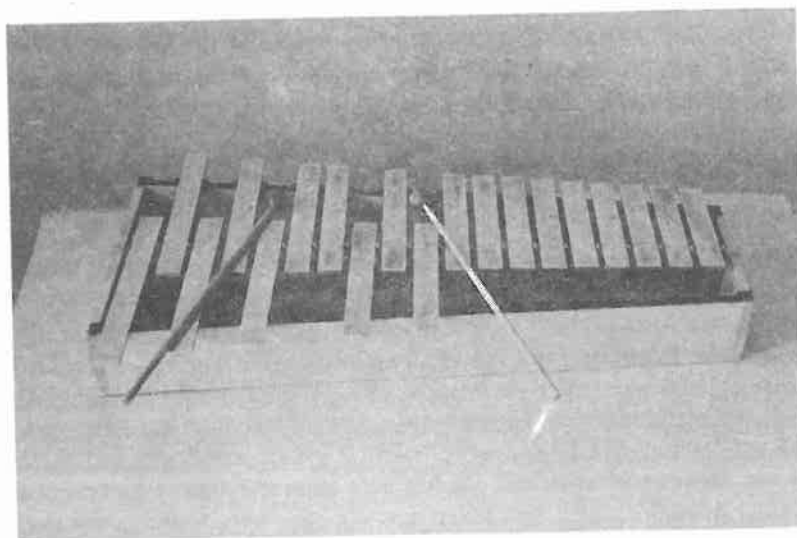
* Česká Orffova škola I., II., III., *Supraphon*, *Hrajeme doma i ve škole I., II., II., Hudební nástroje*.

Při hře na melodické nástroje bicí je třeba dbát na správné držení paliček. Úder vychází ze zápěstí. Při hře si musí žáci navyknout hru oběma rukama a automatické střídání levé a pravé. Návuk provádíme pleskáním do stehů střídavě oběma rukama jako při hře. Netrpíme nemotorné vytukávání pouze pravou rukou nebo u leváků pouze levou.



Při přípravě náviku hry na nástroje, na něž hrajeme oběma rukama, používáme pleskání do stehů, přičemž si nacvičíme střídání rukou tak, jak to bude zapotřebí při hře na nástroj. Pro vlastní návuk není podstatné, zda rytmy ostínat žákům pouze předvádíme nebo je čtou z not. Užítím notového zápisu si však učitel usnadní práci a pomůže i žákům.

U začátečníků usnadňujeme přesný zásah do správného kamene tím, že jim nepotřebné kameny z nástroje vyjmeme. U nástavného typu nastavíme do první řady pouze potřebné tony, zatímco ostatní zůstanou v zadní řadě.



K uložení všech nástrojů slouží nejlépe skříně, na jejíž zadní stěně jsou nakresleny obrysy nástrojů. Žáci pak mohou nástroje nejen sami ze skříně brát, ale i do skříně ukládat a přitom k tomu nepotřebují mnoho času, protože nástroje ani stojany nejsou složeny, nýbrž uloženy v pohotovostním stavu. Nezapomeňme též koupit náhradní sadu paliček pro všechny nástroje.

Kromě bicích nástrojů patří do dětského instrumentáře jeden nástroj *dechový* – *zobcová flétna*. Vzhledem k závažnosti úlohy zobcové flétny v dnešní hudební výchově věnujeme tomuto nástroji zvláštní kapitolu.

Druhou orffovskou praktikou je použití tónového systému bezpůltónové *pentatoniky*, v níž všechny tóny navzájem konsonují. V doprovodu pentatonické písně může žák hrát libovolné tóny, což dětem hru značně usnadňuje.

Pentatonika má však i své slabiny. V mnoha případech se pentatonické doprovody střetávají s latentní harmonií lidových písní. Navíc je opravdu pentatonických písní naprostý nedostatek, takže se za pentatonické vydávají i ty vyložené diatonicko-harmonické písně, v nichž náhodou chybí oba citlivé tóny, jako například. To je zlaté posvícení, Běží liška k Táboru aj. Aby se vyhnul těmto nedostatkům, hledal autor tohoto skriptu po dvacet let další řešení, která by lépe odpovídala naší lidové písni a její harmonii. Následující řádky přinášejí výsledky tohoto snažení, které se tu poprvé publikují. Jistě to není řešení konečné a úplné a budoucnost jistě přinese další způsoby kompozice i metodiky. V každém případě je to přínos k lepší práci v instrumentální složce hudební výchovy.

Nejprve si všimneme *rytmické* stránky doprovodu. Z metodického hlediska je hra na dětské hudební nástroje pro žáka vždy pouze problém rytmický, a to nejen u nástrojů rytmických, nýbrž i melodických. Výška tónů je u nich dána, jde jen o to, kdy udeřit.

Návuk doprovodu i jeho memorování opíráme zásadně o píseň. Jednotlivé party žákům předvedeme a oni je hned hrají k písni, kterou třída zpívá. Proto budeme doprovody nacvičovat pouze k písním, jež žáci déle zpívají a dobře znají. Podaří se nám tím učinit přitažlivými i ty písně, o něž už jejich zájem opadl.

Hru ostínat učíme žáky postupně od nejsnazšího. Každý další krok musí být vždy jen o něco náročnější, aby to žáky nepřestalo bavit. Přílišná snadnost právě tak, jako přílišná náročnost demobilizuje.

1. První dovednosti, jimiž začínáme, zvládnou při dobrém vedení i děti v mateřské škole. Většinou však toto učivo musíme žáky naučit v prvním ročníku ZŠ. Je to vytleskávání *rytmu písně*. Děti zpívají a současně tleskají na každou slabiku písně. Později jim dáme rytmické nástroje a nakonec přijdou i melodické nástroje. Jako příklad takto komponovaného doprovodu v taktu dvoučtvrtovém uveďme píseň *Jedna, dvě...*

Sheet music for the song "Jedna, dvě..." in 2/4 time. The score includes parts for Voice (Zpěv), Bells (Bicí), Xylophone (X), Zither (Z), Maracas (M), and Xylophone with Drums (DX). The lyrics are: Jedna, dvě, Honza jde, nese pytel mouky. Máma se raduje, že bude péct vdolky.

Jednotlivé hlasy nacvičujeme v pořadí, jak za sebou následují v partituře. Přitom v každé lekci přidáváme vždy pouze jeden nový řádek. S návukem nespěcháme, raději dbáme na to, aby nám stačily všechny děti. V každém stadiu náviku doprovod dobře zní a je použitelný i na vystoupení.

První tři řádky připravíme tleskáním a pak snadno převedeme na nástroje. Další tři řádky se děti učí pleskáním na stehna. Začnou levou rukou a na slovech "mouky" a "vdolky" vždy ruce vystřídají. Právě tak budou hrát na nástrojích. Aby děti zahrály správný tón, můžeme jim nepotřebné kameny z nástroje vyjmout.

Po nacvičení je možno píseň prodloužit tím, že celý doprovod bez zpěvu zahrajeme jako předebru, mezihru a dohru. Jako první sloku zazpívá text celá třída, jako druhou sólista nebo sólisté na týž text a jako třetí opět sbor.

Stejným způsobem nacvičíme i píseň Kováři, kováři v taktu třičtvrtovém.

Kováři, kováři (taktu třičtvrtovém)

Zpěv (Živě): Ko - vá - ři, ko - vá - ři, ko - vej mi ša - ví - čku, já si s ní po - je - du pro An - či - čku.

Bicí: 3/4

X: 3/4

Z: 3/4

AM: 3/4

SM: 3/4

Z: 3/4

XX: 3/4

2. Nejjednodušším ostinatem bude metrum. Děti zpívají a k tomu tleskají doby. Potom opět zručnější dostanou bicí, pak i melodické nástroje a tak se postupně všichni naučí hrát doby k písním. Následující partitury jsou po rytmické stránce založeny pouze na metru.

Vesele (Moravská)

Zpěv: Šel zahradník do zahrady s motykou, s motykou, vykopal tam rozmarynu velikou, velikou.

Bicí: 2/4

Z: 2/4

Z: 2/4

SM: 2/4

AM: 2/4

XX: 2/4

Česká

Zpěv (FL): Ha - lí, be - lí, ko - ně v ze - lí a hří - bá - tka v pe - tr - že - lí.

Bicí: 2/4

X: 2/4

Z: 2/4

M: 2/4

DX: 2/4

3. Třetí dovedností, která předchází hře ostinata, je hraní prvních dob taktu. Zvláště dobře se tento způsob hodí v písních rychlejšího tempa, kde by hraní rytmu písně nebo i metra zdržovalo svou technickou náročností. Také na této dovednosti je možno založit partituru doprovodu.

Vesele

Zpěv: Prší, prší, jen se leje, kam, koníčky, pojedeme? Pojedeme na luka, až kukačka zakuká.

Bicí: 2/4

Z: 2/4

SM: 2/4

AM: 2/4

DX: 2/4

Vesele Česká

Zpěv Je - de, je - de po - što - vský pa - ná - ček, je - de, je - de po - što - vský pán.

Bicí

Z

SM

AM

XX

Zpěv Vza - du má tru - hli - čku, vpře - du má tru - bl - čku. Je - de; je - de do Ro - ky - can.

Bicí

Z

SM

AM

XX

4. Jako další dovednost je možno spojovat dva z nacvičených prvků: rytmus s metrem, rytmus s taktů nebo metrum s taktů (s první dobou každého taktu). Nejprve nacvičíme jeden prvek, potom pouze druhý a teprve nakonec oba spojíme dohromady. Takové partitury jsou již zvukově docela zajímavé, avšak zde končí možnosti mateřské školy.

Zvolna Moravská

Zpěv Má maměnka A byly to cosi má, ořechy, cosi má, ořechy, schovala to bylo jich tam do sena, dva měchy, do sena, dva měchy.

Zpěv Kam, děvčátka, kam jdete, kam jdete, kam na trávu půjdete, půj - de - te.

Bicí

X

X

Z
M

Řekli jsme, že hru rytmu písně, metra a taktů by měly děti zvládnout již na mateřské škole. Na národní škole pak by již bylo možno začít s nácvičením ostinaty. Aby si děti rytmus ostinaty zapamatovaly a při doprovodu správně zahrály, opíráme jej o text většinou vzatý z písně. Opět vycházíme ze zpěvu písně a k němu žáci tleskají rytmus ostinaty. Potom tleskání nahradíme nástroji rytmickými nakonec melodickými. Tak vzniknou první partitury založené na ostinatu.

Vesele Česká

Zpěv Cib, cib, cibulenka, mak, mak, makulenka. Když jsem byla maličká, chovala mě matička, a teď, když jsem veliká, musím chovat Pepíka.

Bicí

SM

AM

X

XX

Ostinato se brzy stane žákům snadným úkolem, dokonce si je budou umět sami vytvářet. Jako vodítka jim bude sloužit délka zvuku známých nástrojů bicích. Nástroje po úderu déle znějící (činel) budou hrát delší hodnoty, krátce znějícím budeme dávat rytmy více členěné (hůlky, bubínek). Také síla zvuku bude předurčovat nástroje hlučné k upotřebení na těžké době (bubínek, tamburina), kdežto nástroje jemného zvuku spíše na lehké doby. Čtyři takty tohoto ostinata budou předejrou a pak i mezihrou mezi slokami, příp. dohrou. Zapamatování rytmů, pokud je žáci ještě nedovedou přečíst z not, usnadníme podložením textu vzatého z nacvičované písně. Avšak použití notového písma by mělo začít co nejdříve, neboť to žáky baví a jsou na své dovednosti hrdí. Potom stačí, když učitel napíše potřebné rytmy na tabuli, určí a rozdává nástroje a žáci je hned z listu zahrají. Samozřejmě je možno kombinovat všechny probrané prvky tj. rytmus písně, metrum, taktum i ostinata a tak dosahovat větší pestrosti, aniž bychom podstatně zvýšili technickou náročnost jednotlivých partů. Zde už má autor těchto doprovodů dostatek prostředků k vytváření zajímavých doprovodů, avšak i při značné pokročilosti našich "hráčů", zůstanou některé věci obtížné. Na prvním místě jsou to pímlky. Používání pímlk zvláště na těžké době se můžeme vyhnout tím, že tyto doby obsadíme úderem, který splyne s ostatními nástroji. Začátečnickům budou dělat potíže i obyčejné "přiznávky" na lehké doby valčíku nebo polky. Přitom v konečném zvuku nebude velkého rozdílu mezi



nebo mezi



Druhý způsob zahrají žáci první třídy a první bude obtížný i pro starší žáky.

Pímlky několikataktové a nástupy po nich žákům usnadňujeme tím, že si místo počítání pímlk pamatují nástup podle textu písně.

Aby si žáci nižších tříd snáze zapamatovali, na které tóny melodického nástroje mají hrát, můžeme jím nepotřebné kameny z nástroje vyjmout. Tento způsob je zvláště účinný při hře na zvonkohru s úzkými kameny. Zkušený autor nepoužívá v partech zvonkoher technicky náročných stupnicových řad. Hráčům se špatně hrají a ještě dozníváním tónů splývají a dobře nezní. Vhodnější je světit je xylofonům s krátkým tónem a širšími kameny umožňujícími snazší hru.

Doposud jsme si všimli pouze rytmické stránky jednotlivých hlasů, ač v partiturách hrály i nástroje melodické. Nyní si vysvětlíme, podle jakých pravidel se tyto doprovody harmonizují, abychom uměli přidělit melodickým nástrojům správné tony.

V partiturách, které jsme již uvedli, i v těch, které budou následovat, se vyskytují následující harmonizace:

1. Nejjednodušší na provedení je pouhý *bordun*, dudácký bas. Je to neustále znějící tónika (základní tón), dominanta (pátý stupeň), nebo oba dva. Tento doprovod se hodí k písňím dudáckým s jednoduchou harmonií.

2. Písně, jejichž harmonie je založena pouze na tónickém akordu, můžeme doprovázet tímto akordem buď neustále znějícím nebo nějak rozloženým.

3. Zajímavou variantu doprovodu v těchto písních můžeme vytvořit přímo z částí písně. Jednotlivé takty nebo dvoutaktí z písně budeme hrát jako ostinato k celé písni a dostaneme tak pestrý doprovod.

Vesele Slezská

Zpěv: A mo-že byl pi-sať tře-ba i z tě-ba, bo to ně-ji ža-dna těž-ka ro-bo-ta:

SX, AX, SM, AM, XX

Zpěv: Píe-re-čkem našmyrať, potym nam všem i fojtovi ro-zka-zať.

SX, AX, SM, AM, XX

Takto je možno doprovázet všechny písně, jejichž doprovod se s jistou tolerancí dá redukovat na pouhou T nebo dvoutaktí (popř. troj - či čtyřtaktí) stejné harmonie.

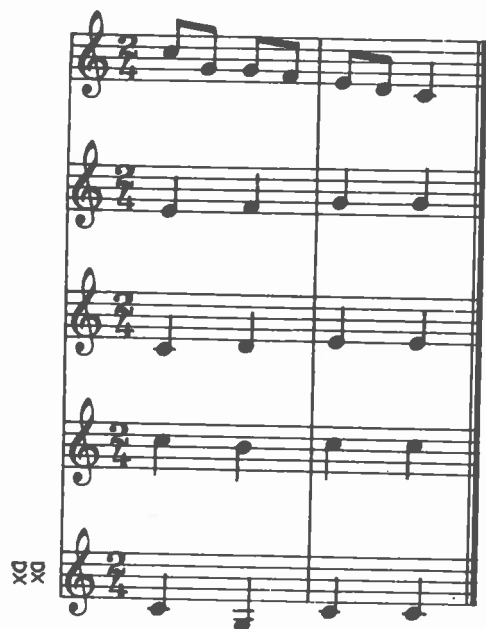
4. Jiným způsobem, jak se vyhnout monotónnímu zvuku stále znějící téže harmonie, je prostřídání je aleatoricky*) akordem složeným ze zhývajících tónů:

Na těžké době bude znít tónická harmonie a na lehké zmenšeně malý septakord na sedmém stupni, který doplníme spodním 5. stupněm, hraným v malé oktávě na tympan na dominantní akord nónový. Toto je možno velice snadno improvizovat. Stačí žákům říci, aby začali jedním z tónů tónického kvintakordu (v C dur c, e nebo g) a potom postupovali buď nahoru nebo dolů, nikdy však nesmějí přeskočit nebo opakovat dvakrát týž tón. Přitom se každý hlas smí pohybovat pouze v rozsahu od spodního sedmého po šestý stupeň.

Aby nikdo nevybočil z vymezeného rozsahu, necháme na nástroji pouze žádoucí rozsah tónů a zbývající vyjmeme. Při použití nástrojů znějících v různých oktávách dosáhneme zvukově velmi zajímavých kombinací.

Končí-li píseň druhou dobou dvoučtvrtého taktu, musíme buď skončit půlovým úderem na první dobu, nebo zahrát dvě stejné čtvrté, protože jinak bychom končili píseň dominantou. Žáci si to zapamatují podle textu, např. v písni "Po valašsky od zeme" zahrají na slova "vlka bál" dvakrát stejný tón. Také je možné po zakončení písně přidat ještě lichý počet úderů.

* Aleatorika je skladební princip moderní hudby, v němž skladatel nepředepisuje přesně notami, co se má hrát, nýbrž dává pouze pokyny, pravidla nebo omezení, na jejichž základě interpreti improvizují. Etymologicky je slovo aleatorika odvozeno od latinského úsloví "Alea iacta est" - Kostky jsou vrženy. Když hodíme hrací kostkou, také nevíme, co padne.



Po stránce rytmické můžeme tento doprovod zpestřit tím, že místo čtvrtových dob dáme do některého hlasu osminy nebo tečkovaný rytmus ap.



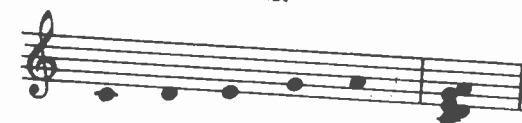
U pokročilých žáků použijeme s úspěchem doplňkové rytmy, aby na každé osmině zazněl jiný nástroj. Např.



Samozřejmě nesmíme porušit zásadu, že na těžkou dobu připadne tónika a na lehké doby dominanta. Také v taktu třídobém je možné použít této techniky, jen je třeba volit takové rytmy, aby na první dob zněla tónika a na zbývající dominanta. Příklady:



5. Písně pentatónické*) nám dávají zvláště výhodnou možnost improvizace doprovodu. V pentatónice se zjednodušeně dá říci, že stupnice a akord jsou totožné.



Z toho vyplývá, že melodie složené z pentatóniky je možno doprovázet všemi tóny pentatóniky nebo kterýmkoliv z nich. Vše konsonuje se vším. Zpíváme-li pentatónickou melodii, stačí žákům vyjmout z nástroje citlivé tóny a mohou doprovázet aleatoricky. Mohou použít kdykoliv kterýkoliv tón. V tomto případě obvykle žákům určujeme pouze rytmus, v němž mají hrát, kdežto tóny si určují sami.

Škoda, že takovýchto písní je u nás velice málo a navíc mnohé nejsou v pravém slova smyslu pentatónické (např. To je zlaté posvícení) nýbrž diatonické s výraznou latentní harmonií, pouze citlivé tóny "náhodou" chybí.

* Pentatónika je tóninový systém o pěti stupních v oktávě. Z mnoha různých možností je nejběžnější bezpřítónová pentatónika durová, která vznikne vynecháním citlivých tónů (v C dur f, h), takže většinou se u nás pod pojmem pentatónika myslí pouze: c d e g a.

Vesele Česká

Zpěv To je zlatý posvícení, to je zlatá neděle. Máme maso a zas maso, k tomu kousek pečeně.

Bicí

X

Z

M

DX

6. Písně diatonické s výraznou latentní harmonií doprovázíme harmonicky.
Nejsnáze se žákům hraje tehdy, když i harmonie se ostinátne mění. Potom stačí vytvořit ostinato do této opakuje se harmonie a žáci je hrají po celou píseň.

Vesele

Zpěv Hajha, husy, ze pšenice, hajha husy ze žita. Lepší je ta malá holka, nežli je ta veliká.

X

X

Z

M

DX

Obtížnější je to, když se harmonie střídá jinak než v předchozí písni. Potom si žáci musí zapamatovat podle textu, kdy mají zahrát jiný tón.

Zvolna

Zpěv Rybička maličká po Dunaji pla - ve, chytil ji rybářek u samého kra - je.

X

Z

M

DX

Pro ostinato se výborně hodí i některé písně dvoudílné formy a a b a, v nichž "a" i "b" se dá (často s určitou tolerancí) doprovodit týmiž akordy. Potom se vytvoří čtyřtaktové melodické ostinato a tím pak doprovázíme celou píseň.

Ve většině takovýchto písní bývá ve větě "b" odlišná harmonie. Potom jsou tři řešení. Buď žáky naučíme, jak v těchto taktách mají své ostinato zaměnit. To je možné u zkušenějších žáků a opět je nejlépe spojit změnu harmonie s textem.

Druhá možnost je, naučit jedny žáky doprovod věty "a" a druhé opět doprovod věty "b". Potom opět podle textu hrají střídavě každý jen svou větu. Třetí možnost je ze skladebného hlediska nejlepší, avšak pro upravovatele nejtěžší. O to snazší je pak pro žáky. Obvykle se liší harmonie vět "a" a "b" jen v jednom nebo dvou taktách. Potom je možné nalézt společné tóny oněch lišících se akordů a jen tyto pak použít v ostinatu.

Vesele Česká

Zpěv Pod naším okýnkem rostou tam dvě růže, pod naším okýnkem roste tam štěp.

M

Z

Z

DX

Zpěv
Jsou na něm jablíčka, trhá je Ančička. Jsou dobrá, jsou sladká, jsou jako med.

M
Z
Z
AZ

V prvním taktu věty "a" je tónika (f, a, c), kdežto v prvním taktu věty "b" je subdominanta (b d f), jinak je harmonie věty "a" i "b" stejná. Chceme-li, aby ostinato mohlo zůstat po celou skladbu stále stejné, můžeme v prvním taktu stavět pouze na tónu f, který ladí i do T i do S.

Podobně je tomu v písni "Sedemdesiat sukien mala". Tam se harmonie věty "a" a "b" liší ve třetím taktu. Ve větě "a" je ve třetím taktu dominantanta (a, cis, a, g), kdežto ve větě "b" je na tomto místě subdominanta (g, h, d). Chceme-li, aby se ostinato mohlo hrát stále stejně, musíme v něm použít pouze společného tónu obou akordů, což je g.

Vesele Slovenská

Zpěv
Se - dem - de - siat su - kien ma - la a pred - sa sa ne - vy - da - la.

SM
AM
SZ
AZ

Zpěv
A ja ne - mám i - ba je - dnu, pý - ta - jú ma až za Vie - dnu.

SM
AM
SZ
AZ

Samozřejmě jsme tímto výčtem nevyčerпали všechny možnosti, jak lze harmonizovat lidové písně. Z předharmonických principů je možno použít i *parafonie*, tj. paralelního postupu v nějakém intervalu nebo dokonce akordu. Zpočátku stačí pouhé vytercevání, které je pro naši českou lidovou píseň velmi typické. Paralelní postup v sextách je také velmi častý.

Méně časté je použití celých akordů, např. sextakordu.

Mírně Moravská

Ka - če - na dí - vo - ká le - tě - la z vy - so - ka,
při - šel na ni stře - lec, stře - lil ji do bo - ka.

Podobně je možno použít i kvartsextakordu. Také v kvintakordech je možno doprovázet, avšak to v naší písni není tak obvyklé. Ani tím nejsou vyčerpany všechny možnosti. Spojením sextakordu s kvartsextakordem vznikne terckvartakord, kterým se doprovází i v taneční hudbě.

Kombinování těchto způsobů a mnoho dalších možností už spadá do skladatelského umění, které běžný učitel neovládá a ovládat nemusí. Naštěstí máme dostatek náročnějších a umělecky hodnotných doprovodů od našich předních skladatelů. Úkolem tohoto poučení bylo seznámit učitele s jednoduchými a tedy jemu dostupnými postupy. Navíc mu to umožní pochopit, jak jsou vytvořeny doprovody ve složitějších, tiskem vydaných partiturách a usnadní mu to jejich nácvik.

Desatero zásad pro nácvik hry na dětské hudební nástroje

1. K doprovázení volíme vždy až dobře nacvičené písně.
2. Hru na nástroje připravujeme tleskáním, případně pleskáním.
3. Při nacvičování doprovodných partů zpíváme vždy píseň.
4. Každou hodinu přidáváme vždy jen jednu novou rytmickou vrstvu.
5. Všichni žáci se učí všemu a postupně se u nástrojů střídají.
6. Zaměstnáváme stále celou třídu: jedni zpívají a druzí hrají, třetí případně tančí.
7. Dbáme na estetické a funkčně správné držení paliček a nástrojů.
8. Neukázněné žáky trestáme odebráním nástrojů.
9. Dětské hudební nástroje nemícháme s tradičními.
10. I když hrajeme a tančíme, zůstává zpěv základem, těžištěm a kritériem kvality naší práce.

Doposud jsme mluvili pouze o orffovských nástrojích, avšak dnes již existuje ještě jedna další možnost, která se jistě v brzké době prosadí i u nás. Je to muzicírování na elektrofonických hudebních nástrojích klávesových (keyboard). Ač jsou u nás běžně známé a dokonce se zde i vyrábějí, do školní hudební výchovy se u nás v tomto smyslu dosud běžně nezavedly. Je to jistě hlavně pro jejich vysokou cenu, ale mnohem spíše pro neznalost metodiky jejich užití. Avšak obě překážky jsou překonatelné. Pro začátek je možno se spokojit pouze se 2 – 3 nástroji. Metodicky pak se vychází z orffovské praxe. Pentatonika se dá hrát na černých klávesách a další postup je stejný jako u již známých dětských hudebních nástrojů.

Předem si uvědomme, že nehodláme žáky učit hrát na klávesový nástroj v tradičním slova smyslu. Jde nám o využití těchto nástrojů k atraktivnímu muzicírování doprovodu k zpívaným lidovým písním. Začneme tedy hrou jedním prstem na jednom tónu, pak na dvou a více tónech, následuje hra více prsty a oběma rukama, avšak tento postup si rozdělíme na všech 9 ročnicků základní školy. U složitějších nástrojů se dá využít i dalších vymožeností, jako jsou akordy jednou klávesou, automatický bubení a celý doprovod a samozřejmě jsou velké možnosti barevné. Protože se používá techniky ostinata, je možno vystačit s hrou bez not, pouze podle učitelova návodu. Tím, že se žáci u nástrojů střídají, přijdou postupně všichni na řadu.

Na základě know-how ze světa*) a podle vlastních zkušeností můžeme již dnes této metodě předpovědět velkou budoucnost.

Rozdělení učiva hry na hudební nástroje

1. *ročník*. Držení a hra na rytmické nástroje. Nástroje melodické i basové. Hra rytmu, metra, prvních dob taktů nebo jednotaktového ostinata. Aleatorika pentatonická.
2. *ročník*. Kombinace rytmu, metra, taktu a dvou i čtyřtaktových ostinat neměnných i harmonicky obměňovaných. aleatorika na tónice.
3. *ročník*. Složitější ostinata (z částí písně, harmonicky obměňované, s pomlkami). Legato. Doprovody písní žáků ZUŠ na tradiční nástroje.
4. *ročník*. Snadné doprovody z dětských i tradičních nástrojů*).
5. – 9. *ročník*. Doprovody lidových písní a snadné instrumentální skladbičky.

Otázky k opakování

1. Důvody a možnosti instrumentalizace hudební výchovy. 2. Vlastnosti dětských hudebních nástrojů. 3. Rozdělení dětských hudebních nástrojů. 4. Nástroje rytmické. 5. Nástroje melodické. 6. Nástroje bordunové. 7. Metodický postup po stránce rytmické. 8. Možnosti harmonizace a instrumentace. 9. Písně tónické. 10. Písně pentatónické. 11. Písně harmonické.

* W. Schmidt-Köngerheim, Asmus Hinz, Eizo Itoh, Christiane Wanjura-Hübner: *Die Musikwerkstatt. Ein Spiel buch für den Klassenunterricht mit Tasteninstrumenten*, Schott Mainz, London, New York, Tokyo 1984 a metodická příručka pro učitele.

Zobcová flétna

Nápadné rozšíření zobcové flétny, jehož jsme svědky od počátku šedesátých let a které ještě zdaleka nedosáhlo svého vrcholu, dokazuje, že tento nástroj má v naší hudební kultuře své nezastupitelné poslání, a to v několika funkcích. Je to ideální nástroj pro *elementární nástrojovou výuku dětí* i jako příprava hry na náročnější dechové nástroje. Jeho nízká cena, dostupnost hry i pro děti předškolního věku, snadnost počátků hry z not i z paměti a možnosti kolektivního muzicírování jsou asi nejdůležitější důvody, proč se tolik dětí učí hrát na zobcovou flétnu. Druhou funkci plní zobcová flétna jako *nástroj učitele hudební výchovy*. Její něžný zvuk, dobře se pojící s dětským hlasem, snadná hra v běžných tóninách a u dobrých nástrojů čistá intonace umožňují učiteli používat zobcové flétny ve výuce jako spolehlivé učební pomůcky. Další oblastí, v níž se uplatňuje zobcová flétna, je *domácí muzicírování*. Zobcová flétna se také stále více uplatňuje v *zábavné hudbě* od jazzu až po pop a skiffle. Samozřejmě místo má zobcová flétna v souborech pěstujících *renesanční a barokní hudbu*, jímž vlastně vděčíme za znovuzkřížení zobcové flétny.

Zobcová flétna se skládá ze tří dílů: *hlavice, korpusu a nožky*. U levnějších nástrojů vyšších ladění bývá korpus a nožka spojen v jeden díl. Tón vzniká v hlavici tím, že ženeme vzduch štěrbinou v zobci na hranu zvukového otvoru zvanou ret (labium). Zobcem nazýváme podle tvaru tu část hlavy, která je vyplněna zátkou a štěrbinou. Podle zobce, který umožňuje hru pouhým foukáním, pak označujeme flétnu zobcovou na rozdíl od flétny příčné, kde k vyloučení ušlechtilého tónu je třeba dlouhého nácviku a vytvoření dovednosti zvané nátisk. Druhý díl, korpus, obsahuje 8 dírek (nepočítaje dvoudírky u nejnižších dvou tónů), kterými je možno základní tón flétny zvyšovat. Dírka pro pravý malík je u trojdílných nástrojů umístěna až na nožce, kterou je pak možno nastavit podle velikosti ruky a malíku. Jednotlivé díly flétny jsou spojeny pomocí čepů, které mají těsnění nitě, korkové nebo z umělé hmoty.

U zobcové flétny již dnes nelze zjistit, kdo a kdy ji vynalezl. Vznikla postupným zlepšováním lidových píšťalek, které si člověk vyráběl od nepaměti. Zobcovou flétnu charakterizuje způsob foukání štěrbinou v zobci a osm dírek (nepočítaje dvoudírky nebo klapky). S takovým nástrojem se poprvé setkáváme na vyobrazeních z 11. století.

Až do období renesance nebylo téměř rozdílu mezi hudbou vokální a instrumentální. Skladatel napsal skladbu pro několik "hlasů" a bylo na interpretech, zda budou hlasy zpívat nebo hrát. Aby pak bylo na nástroje možno hrát party určené všem druhům hlasů od sopránu po bas, stavěla se tehdy většina nástrojů v celých rodinách a jednotlivé rozsahy se označovaly také podle lidských hlasů; soprán, alt, tenor, bas. Zobcová flétna má odtud celou řadu velikostí. U fléten však znějí o oktávu výše než stejnojmenné lidské hlasy. A tak dodnes máme flétny *diskantové, sopránové, altové, tenorové, basové i velkobasové*.

Renesanční flétny vypadaly jinak než dnešní. Byly vyrobeny z jednoho kusu a vrtány válcovitě. Vnější tvar byl jednoduchý válec, někdy na konci rozšířený. Dnes se vyrábějí tyto renesanční flétny jen pro soubory staré hudby. Válcovité vrtání jim dává zvukový tón v hloubce. Větší nástroje počínaje tenorem mají na spodní tóny ustáleno držení nástroje a někteří hráči hráli levou rukou nahoře jako my dnes, ale jiní opačně pravou nahoře, dělaly se tehdejší nástroje tak, aby vyhovovaly oběma způsobům. Dírka pro poslední tón se vrtala dvakrát, na obou stranách nástroje, a hráč si tu, kterou nepotřeboval, zalepil voskem.

Baroko znamená vrchol vývoje i využití zobcové flétny. Zruční výrobci hudebních nástrojů v Francii (J. J. Hotteterre) a v Anglii (Bressan) dali nástroji působivou vnější úpravu a změnili válcovité vrtání za kónické, zužující se. Tím se zlepšil ozev vrchních tónů, ulehčilo přefukování a rozšířil rozsah na více než dvě oktávy. Z výrobních i hráčských důvodů rozdělili nástroj na tři díly: hlavici, střední díl a nožku. Tím bylo možno nástroj ladit, a protože ani tehdy ještě nebylo ustáleno levoručení držení, bylo možno poslední dírku nastavit pro levý nebo pravý malíček, jak byl hráč zvyklý hrát. Aby bylo možno hrát všechny chromatické tóny, vrtaly se poslední dvě dírky jako dvojdírký. Tak vznikl dokonalý plně chromatický nástroj. I když dnešní

výrobci mají k ruce mnohem dokonalejší techniku, výrobky barokních nástrojářů snesou srovnání s dnešními.

V baroku se již plně oddělila hudba instrumentální od vokální, takže party byly psány již každý pro určitý nástroj a respektovaly jeho technické možnosti. Z celé rodiny fléten žije v té době pouze altová, jejíž tón je nejkrásnější a nejzvučnější. Výjimečně se objevuje i sopranino. Barokní skladatelé píší sólové sonáty s doprovodem generálbasu. Byl to basový part s číslicemi značícími souznějící akordy, z něhož tehdejší hráči dovedli běžně improvizovat doprovod. Hrál se poněkud na nástroje klávesové (cembalo, klavichord, klavír, varhany) nebo drnkací (loutna, kytara) a aby bas lépe zněl, zesiloval se ještě dalším nástrojem (viola dagamba, violoncello, kontrabas, ale i fagot apod.). Sonáty pro zobcovou flétnu napsali např. G. F. Händel, A. Vivaldi aj. Zobcová flétna se vyskytuje také v koncertu grossu (J. S. Bach, Braniborské koncerty č. 2 a 4) a v sólových koncertech (Vivaldi, Telemann aj.). V Händlových operách se vyskytuje i sopranino v doprovodu arií jako zvukomalba zpěvu ptáků.

Po období baroka se vytvořil nový ideál souborového zvuku. Vznikl klasický orchestr a nástroje slabšího zvuku, jako housle apod. se obsadily sborově několika hráči, nebo se, jako zobcová flétna, gamba, cembalo postupně přestaly používat. A tak období počínaje klasicismem přes romantismus až do počátku tohoto století zobcovou flétnu neznají. Dostala se do muzeí a spolu s notovými památkami odpočívala až do doby, kdy zpočátku hudební historikové a pak i hudebníci poznali, že tato hudba zdaleka není mrtvá a pro dnešního posluchače nezajímavá. V této hudbě se objevovaly tehdy již zaniklé nástroje jako cembalo, viola da gamba, zobcová flétna. Zpočátku se restaurovaly staré nástroje, ale brzy vznikla potřeba stavět nové. Za znovuvzkříšení zobcové flétny vděčíme anglickému hudebníku, nástrojářovi a muzikologovi Arnoldu Dolmetschovi.

Ve dvacátých a třicátých letech se zobcová flétna rozšířila po celé Evropě. Nejvíce se vyráběl nástroj sopranový, protože se výborně hodí pro děti. I u nás se začínalo v té době hrát na zobcovou flétnu, k největšímu rozšíření hry na zobcovou flétnu však došlo až v šedesátých letech v souvislosti s popularitou orffovského instrumentáře. Dnes se u nás učí hře na zobcovou flétnu na všech ZUŠ a na konzervatoři je možno ji studovat jako vedlejší nástroj.

Tón u zobcové flétny vzniká tím, že se vzduch hnaný šterbinou v zobci rozrází o hranu zvukového otvoru (ret) a tím se rozkmitá celý sloupec vzduchu v nástroji. Nárazem vznikne zhuštění vzduchu, které rychlostí zvuku (333 m/sec.) postupuje celým nástrojem, kde se odrazí a vrací zpět. Čím je nástroj delší, tím bude méně kmitů za sekundu a naopak. Toto kmitání pak vnímáme jako tón a jeho frekvenci jako výšku.

Chceme-li zahrát vyšší tón, zkrátíme sloupec vzduchu. Stačí k tomu i navrtání otvoru do stěny trubice. U zobcové flétny máme osm otvorů a jejich postupným odkrýváním zahrajeme osm tónů. Další tóny získáme tzv. *přefukováním*. Nutíme-li sloupec vzduchu do větších kmitů např. silnějším foukáním, rozdělí se na dvě poloviny, které kmitají samostatně dvojnásobnou rychlostí. Tím vzniká tón o oktávu vyšší. Takto můžeme přefouknout všechny tóny základní řady, čímž dostaneme rozsah dvou oktáv. Je možno přefouknout i další tóny, při nichž se sloupec vzduchu rozdělí na tři nebo i více dílů, a tím pak se rozsah ještě dále zvětší.

Ještě zbývá vysvětlit, jak je možno zahrát *chromatické tóny*, když dírky odpovídají durové stupnici od základního tónu. Řekli jsme si, že navrtáním otvoru se dá zkrátit délka vzduchového sloupce. Je-li otvor tak velký jako světlost trubice, končí chvění tímto otvorem. Je-li však otvor menší než světlost trubice, vyznačuje tón ještě o něco dále, takže na výšku tónu mají vliv i další dírky. Lépe tomu porozumíme na příkladu. Tón h_1 zahrajeme na sopranové flétně zakrytím prvního (palcového) a druhého otvoru (ukazováček levé ruky). Přidáním dalšího třetího otvoru bychom dostali o celý tón nižší a_1 . Když však třetí otvor nezakryjeme a zakryjeme čtvrtý, snížíme tím tón asi o třetinu tónu. Přidáním pátého otvoru snížíme o další šestinu tónu. To znamená, že dohromady dělá snížení pomocí čtvrtého a pátého otvoru asi půltón, takže zakrytím prvního, druhého, čtvrtého a pátého otvoru dostaneme tón b_1/ais_1 . Podobně můžeme snížit i další tóny. Z tónu a_1 se zakrytím pátého a šestého (příp. i sedmého) otvoru stane tón as_1/gis_1 . Tón fis_1/ges_1 hrajeme jako g_1 plus šestý a sedmý otvor.

Pro poslední dva půltóny es_1/dis_1 a cis_1/des_1 se tento princip použít nedá, protože už nemáme další dírky na snížení. Zde si pomůžeme jinak. Navrtáme-li menší dírku, zvýšíme tón méně. Stačí tedy poodkrýt pouze polovinu dírky, abychom dostali půltón. Pro snazší hmatání a přesnější intonaci jsou u dobrých nástrojů poslední dvě dírky navrtány jako *dvojdírky* a kolem nich malé prohloubení. Zakrytím obou dírek snížíme tón o celý tón, kdežto zakryjeme-li pouze jednu z obou dírek, snížíme o půltón. Tak je u zobcové flétny zajištěna celá chromatická stupnice, která u dobrých nástrojů v rukou zkušeného hráče není o nic

falešnější než na ostatních nástrojích opatřených mnoha klapkami. Také hra ve všech tóninách není o nic náročnější než na nástrojích se složitým mechanismem klapek.

Zobcové flétny můžeme třdit podle několika hledisek.

Podle *polohy* rozeznáváme flétny vysoké diskantové, diskantové, sopranové, altové, tenorové, basové a velkobasové. Protože party fléten se píší vždy v tónině, v níž znějí, bylo by nesprávné mluvit o ladění. Používáme proto k rozlišení fléten označení podle základního tónu. Dnes vyráběné flétny mají základní tón F nebo C a tak se nám dělí na řadu C: vysoký diskant c_3 , sopran c_2 , tenor c_1 a velký bas c , a na řadu F: diskant (sopranino) f_2 , alt f_1 , bas f . Dříve se vyráběly flétny i od jiných základních tónů.

Podle hmatu pro čtvrtý tón rozeznáváme flétny *barokního* a *německého* hmatu. Rozdíl je v tom, že na německém nástroji se hraje durová stupnice od základního tónu postupným otvíráním dírek, kdežto na barokním nástroji se při čtvrtém tónu musí zakrýt ještě sedmý otvor (pravým prsteníkem). Poznáme to podle velikosti šestého otvoru. Je-li tento třetí otvor zdola ze všech největší, je to nástroj barokního hmatu; je-li naopak ze všech nejmenší, jde o nástroj německého hmatu. Je rozšířen chybný názor, že se hmat pozná podle dvojdírek: nástroj s dvojdírkami se považuje za barokní a bez dvojdírek za německý. Avšak to je mylné. Existují nástroje německého hmatu s dvojdírkami a barokní bez dvojdírek. Rozhodující je pouze velikost šesté dírky, která určuje hmat pro čtvrtý diatonický tón.

Dále můžeme dělit flétny podle *vrtání* na válcovitě (cylindricky) vrtané renesanční a flétny barokní, vrtané kónicky (tj. zužující se od labia ke konci). Dnešní nástroje vycházející z barokních vzorů jsou vrtány též kónicky. Dává jim to zvučné a snadné výšky, ale subtilnější tón a méně snadné hloubky.

Podle *počtu dílů* byly renesanční flétny jednoduché. Aby bylo možno nástroj dolaďovat, oddělila se nejprve hlava a později za baroka i nožka. Tak bylo možno nastavit otvor pro malíček (pravý nebo levý) podle hráčova způsobu hry nebo podle velikosti ruky. Basové nástroje mohou mít tzv. eso, tj. kovovou trubici, do níž se fouká.

Všimáme-li si *vnějšího tvaru* nástroje, můžeme rozlišovat tvar renesanční^{*}, tj. prostý válec dole poněkud rozšířený, bohatě soustružnický zdobený tvar barokní a účelně stylizovaný tvar fléten moderních.

Nakonec ještě můžeme rozlišovat flétny podle *materiálu*, z něhož jsou vyrobeny. Původním materiálem je dřevo, které se dá výborně upravovat, avšak trpí vlhkostí, která se na něm při hře sráží. Dřevěné flétny byly a jsou nejčastější, i když se v poslední době objevují stále více nástroje z umělých hmot, které jsou levnější a odolnější proti vodě. Častá je též kombinace dřevěného korpusu s hlavicí z umělé hmoty. Dají se vyrobit velice dokonale, ale v mistrovských nástrojích asi nikdy dřevěné nevytlačí. Zobcové flétny dřevěné se vyrábějí buď z domácích dřev (hruška, javor aj.) nebo z dřev exotických (palisandr, eben, kokobolo, bubinga aj.). V minulosti se vyráběly nástroje i ze slonoviny.

Abychom si nástroj uchovali co nejdéle v dobrém stavu, je třeba vědět něco o *údržbě*. Nástroji ze dřeva škodí vlhkost i přílišné vysušení, mráz i teplota (slunce, topení). Před vlhkostí nástroj nemůžeme uchránit, protože při hře se na něm vždy sráží vlhkost z našeho dechu. Při výrobě byl impregnován, avšak po čase je třeba tuto ochranu obnovit. Používá se k tomu olej na dřevěné dechové nástroje, kterým opatrně natřeme všechny nelakované plochy nástroje. Ve výrobních prospektech se nedoporučuje olejovat šterbinu a zvukový otvor, avšak tak necháváme nejexponovanější místa bez ochrany. Naolejováním labia a šterbiny se zlepší tón, je však bezpodmínečně nutné olejovat nástroj naprosto suchý, na nějž se alespoň 2 – 3 dny nehrálo, jinak se olejem v dřevě uzavře zbylá vlhkost.

Někdy se stane, že nástroj přestane hrát. Je to obvykle tím, že je ucpána šterbina. Odborník to řeší vyražením zátky a pročištěním stěn šterbiny. Neoborník se dá poradit, aby protáhl šterbinu peříčkem nebo párátkem. Přitom je třeba pečlivě dbát na to, aby se nepoškodilo labium, neboť pak už nástroj nebude nikdy hrát.

Další podmínkou dobrého stavu nástroje je důsledné *vytírání nástroje po hře*. I při nejsušším způsobu foukání je po půlhodině hry v nástroji vlhkost, která nakonec může způsobit, že se nástroj načas zahltí a oněmí. Nejvíce vody se usazuje v čepu hlavy. Na nový nástroj nikdy déle než 20-30 minut nehrajeme a po hře

* Z výše uvedených poznatků vyplývá, že slova *renesanční*, *barokní* a *německý* mohou mít několikrát význam. Tak např. slovo *renesanční* může označovat flétnu pocházející z doby renesance nebo dnešní flétnu válcovitě vrtanou nebo dnešní flétnu renesančního tvaru. Podobně slovo *barokní* může označovat nástroj dochovaný z baroka nebo nástroj barokního hmatu nebo nástroj barokního tvaru. Nakonec slovo *německý* může značit flétnu německé výroby nebo německého hmatu.