

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

Katedra hudební výchovy

## **BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Ivana Šmidrová

**Bart Spanhove – The Finishing Touch to Practising – analýza a komparace  
se současnou českou a zahraniční flétnovou literaturou**

Olomouc 2018

Vedoucí práce: Mgr. Gabriela Coufalová, Ph.D.

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci zpracovala samostatně a pouze na základě uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne 22. 6. 2018

.....

Ivana Šmidrová

Děkuji Mgr. Gabriele Coufalové, Ph.D. za odborné vedení mé práce, za trpělivost, cenné rady a čas, který mi věnovala. Děkuji také Ing. Jitce Konečné PGDip., Ph.D., která mi zprostředkovala materiály k této práci a vedla mě ve studiu zobcové flétny. Dále děkuji své rodině za podporu, které se mi od nich v průběhu psaní dostávalo.

# Obsah

Úvod .....	6
1 Publikace zabývající se technikou hry na zobcovou flétnu .....	7
1.1 Historické publikace .....	7
1.2 Současné publikace .....	8
2 Profil autora .....	13
3 Analýza publikace <i>The Finishing Touch to Practising</i> Barta Spanhova .....	14
3.1 Úvodní kapitoly .....	14
3.2 Základy cvičení .....	15
3.2.1 Opakování je matka moudrosti .....	16
3.2.2 Cvič hudebně .....	17
3.2.3 Cvič v různých tempech .....	17
3.2.4 Hraj srdcem .....	18
3.2.5 Postav se k tomu čelem aneb jak se vypořádat s problémy .....	19
3.2.6 Pomůcky a vychytávky .....	20
3.3 Praktická cvičení – komparace .....	22
3.3.1 Intervaly .....	22
3.3.2 Hra s čísly .....	23
3.3.3 Rytmické variace .....	24
3.3.4 Stejně tempo a různý počet not .....	25
3.3.5 Ornamentace .....	25
3.3.6 Odpoutat se od složitostí .....	27
3.3.7 Nepravidelný akcent .....	28
3.3.8 Artikulace .....	29
3.3.9 Stylizace .....	30
3.3.10 Transpozice .....	31
3.3.11 Představa tónů a hraní tónů .....	31
3.3.12 Náhodné posuvky .....	32
3.3.13 Změna tóniny .....	33
3.4 Motivy v barokní hudbě .....	33
3.5 Denní trénink – cvičební plán .....	34
Závěr .....	37
Seznam literatury .....	38

Internetové zdroje .....	40
Seznam příloh .....	40
Přílohy .....	41

# Úvod

Cílem této bakalářské práce je poskytnout čtenáři přehlednou analýzu publikace *The Finishing Touch to Practising* belgického hráče na zobcové flétny a pedagoga Barta Spanhova (nar. 1961), a to v českém jazyce. Kniha byla vydána v roce 2016 jak v německém originále, tak v anglickém překladu. Podnětem k této práci mi bylo především mé předchozí studium zobcové flétny a také četné interpretační kurzy a masterclass, na nichž jsem se setkávala s kolegy, kteří postrádali profesionální literaturu v oboru techniky hry na zobcovou flétnu v českém jazyce.

Nejprve se zabývám dostupnými metodikami v oboru hry na zobcovou flétnu. První část úvodní kapitoly zpracovává historické traktáty věnující se technice hry. Jsou to knihy pouze zahraniční, z nichž některé se dočkaly českého překladu. Ve druhé části kapitoly uvádím učebnice zobcové flétny v českém jazyce, které se dnes nejčastěji používají. Popisují je z hlediska obsahu, uvádím jejich klady i nedostatky.

Před začátkem hlavního tématu mé bakalářské práce vkládám stručnou kapitolu mapující život Barta Spanhova.

Třetí kapitola je už samotnou analýzou a následně i komparací Spanhovovy knihy *The Finishing Touch to Practising*. Protože v ní převažuje notový materiál a práce s ním, soustředím se zejména na analýzu obsahu těchto kapitol. Úvod publikace je však obsáhlý, autor zde předkládá čtenáři mnohé rady, jak správně cvičit. Jeho sdělení je plné entuziasmu, proto jsou tyto pasáže přeloženy do českého jazyka v plném rozsahu, aby čtenář pocítil hlavní záměr autora, tedy povzbudit hráče k radostnému cvičení. Při analýze jednotlivých kapitol se snažím o stručné, a zároveň plně srozumitelné informace, v případě potřeby doplňuji text notovými příklady přímo z publikace.

Ke komparaci jsou vybrány učebnice světových hráčů na zobcovou flétnu. Spanhovův *Finishing Touch* je zatím nejmodernější publikací zabývající se technikou hry na zobcovou flétnu, proto srovnávám jeho práci s o několik let staršími publikacemi. Nejprve porovnávám s publikací anglického hráče Alana Davise *Treble Recorder Technique* z roku 1983, dále s řadou tří publikací *The Modern Recorder Player* Holanďana Waltera van Hauweho z let 1984, 1987 a 1992, a nakonec se dvěma díly *Advanced Recorder Technique* německé autorky Gudrun Heyens. Všichni tito autoři jsou v současné době aktivními pedagogy a hráči stejně jako Bart Spanhove.

V přílohách nabízím český překlad motivačních citátů použitých v publikaci a fotografie z autorova života a jeho umělecké činnosti.

# 1 Publikace zabývající se technikou hry na zobcovou flétnu

## 1.1 Historické publikace

Zobcová flétna se v různých podobách vyskytovala od nepaměti. Až do období renesance se však jednalo o nástroj oblíbený hlavně amatérskými hudebníky. Během 15. a 16. století se dostala do kapel panovnických dvorů, zvýšila se její prestiž, tedy se i zvýšily požadavky na preciznost hry. Proto v tomto období vznikaly první učebnice hry na zobcovou flétnu.

Jedním z prvních děl zabývajících se interpretací skladeb na zobcovou flétnu a všemi jejími aspekty, tedy držením nástroje, dechovou, prstovou a artikulační technikou je traktát Sylvestra Ganassiho<sup>1</sup> (1492–ca 1550) vydaný v roce 1535 v Benátkách *Opera intitulata Fontegara*<sup>2</sup> věnovaný benátskému princovi. Hlavní přínos traktátu spočívá v diminučních ozdobách (tj. vyplňování intervalů kratšími notovými hodnotami). V neposlední řadě předkládá tabulky hmatů velkého rozsahu.

S příchodem baroka se zobcová flétna stává plnohodnotným sólovým nástrojem, komponují se skladby přímo pro tento nástroj na rozdíl od předchozí éry, kdy se hrály transkribované skladby psané původně pro jiná obsazení. V interpretaci se tedy ještě více usiluje o virtuositu, proto skladatelé sepisují další díla zabývající se interpretací a technikou hry.

Německý skladatel a flétnista Johann Joachim Quantz<sup>3</sup> (1697–1773) sepsal *Versucheiner Anweisung die Flötetraversiere zu spielen*<sup>4</sup> vydaný v Berlíně roku 1752. Jedná se o ucelenou publikaci zabývající se problematikou hry především na příčnou flétnu od samotných počátků až k profesionální úrovni. Mnoho částí je věnováno obecným znalostem či interpretačním aspektům, tudíž je téměř stejně přínosná jak pro hráče na příčnou flétnu, tak na flétnu zobcovou.

---

<sup>1</sup> Celým jménem **Silvestro (Sylvestro) Ganassai dal Fontego** byl benátský skladatel. Kromě zmíněného traktátu je také velmi ceněno jeho pojednání o technice hry na violu da gamba *Regola Rubertina* z roku 1542.

<sup>2</sup> GANASSI, Sylvestro. *Opera Intitulata Fontegara*, Venice, 1535.

<sup>3</sup> **Johann Joachim Quantz** kromě kompoziční a hráčské činnosti také proslul jako spisovatel, hudební teoretik a výrobce fléten. Působil na dvoře krále Augusta II. v Drážďanech a poté v Berlíně u krále Fridricha.

<sup>4</sup> Český tato publikace vychází pod titulem *Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Supraphon, 1990.

Ve Francii vzniká dílo Jacquesa Martina Hotteterre<sup>5</sup> (1674–1763), který kromě kompoziční činnosti sepsal *Principes de la flutetraversiere, de la Flute a Bec, et du Haut-bois*<sup>6</sup> vydané roku 1707 v Amsterdamu, kde přehledně pojednává o interpretaci francouzských ozdob, jež mohou využít kromě hráčů na dechové nástroje i cembalisté, hráči na drnkací či smyčcové nástroje.

Rozsáhle o barokních ozdobách pojednává také Johann Georg Tromlitz<sup>7</sup> (1725–1805) v díle *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*<sup>8</sup>, poprvé vydaný v roce 1791. Tromlitz se zabýval sice barokní příčnou flétnou, pro hráče na flétnu zobcovou je traktát přínosný v kapitolách týkajících se obecnějších aspektů hry, například v kapitole o notách a pauzách, o typech taktů, o dělení a počítání not, o dobových tóninách a o použití dechu v rychlých a pomalých větách.

Zobcová flétna byla v 16. a 17. století nástrojem často využívaným a oblíbeným, v polovině 18. století se však pro své omezené dynamické možnosti dostává do pozadí a na její místo nastupuje flétna příčná, která má silnější zvuk a dokáže se tak prosadit ve větším uskupení nástrojů. V období klasicismu a v 19. století se zobcová flétna objevuje jen málo, především v rukou amatérů. Někteří nástrojaři, například rodina Walchů v Německu, se snaží o její zdokonalení pomocí klapek, ovšem tyto nástroje nezaznamenaly větší úspěch.<sup>9</sup> Znovuzrození zobcové flétny nastává ve 20. století, kdy se začíná usilovat o správnou interpretaci staré hudby. V souvislosti s novými hudebními směry se začíná se zobcovou flétnou zvukově experimentovat, vznikají nové techniky hry a píše se pro ni moderní skladby. Také se jí, díky způsobu foukání, využívá při terapii a prevenci chorob dýchacího ústrojí.

## 1.2 Současné publikace

Z kapitoly 1.1 je zřejmé, že se zásadní učebnice techniky hry na zobcovou flétnu psaly v zahraničí, v českých zemích nikoli. První škola hry vzniká v Československu až v roce 1956, a to pro potřeby Státní konzervatoře Praha, kde se v té době vyučovala zobcová flétna

---

<sup>5</sup>Jacques Martin Hotteterre pocházel z pařížské hudební a nástrojařské rodiny. Sám hrál na traverso, fagot a hoboj. Kromě mnoha komorních skladeb a zmíněných *Zásad hry* napsal první učebnici flétny *L'Art de préluder pour la flutetraversière*.

<sup>6</sup>V českém jazyce byla kniha vydána v roce 2013. HOTTETERRE, Jacques. *Zásady hry na příčnou flétnu, zobcovou flétnu a hoboj: český překlad a faksimile vydání z roku 1710*. Praha: Vyšehrad, 2013.

<sup>7</sup>Johann George Tromlitz proslul jako vynikající hráč na barokní příčnou flétnu. Působil v Lipsku jako první flétnista orchestru „GroßesKonzert“ Barokní příčné flétny také sám stavěl, komponoval pro ně a vyučoval hru na tento nástroj.

<sup>8</sup>TROMLITZ, Johann George: *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*. Leipzig: Adam Friedrich Böhme, 1791.; v českém překladu publikace nevyšla. Název můžeme přeložit jako „Podrobné a řádné vyučování hře na flétnu“.

<sup>9</sup>LANDER, Nicholas S. Classical & Romantic periods. *Recorder Home Page* [online]. 1996–2016 [cit. 2018-05-06]. Dostupné z: <http://www.recorderhomepage.net/history/the-classical-and-romantic-periods/>



jako doplňkový nástroj. Jejím autorem je muzikolog a flétnista Miloslav Klement (\*1931). Přesný název této školy je *Škola hry na altovou zobcovou flétnu I<sup>10</sup> a II<sup>11</sup>*. Autor v úvodu prvního dílu stručně popisuje historii zobcové flétny, dále se vyjadřuje ke stavbě nástroje a notaci. Z technických aspektů vysvětluje v prvním dílu držení flétny a polohu prstů s příložením fotografií, dále tvořením tónu, dechovou technikou, krátký odstavec věnuje dynamice a intonaci, a nakonec se věnuje i způsobu ošetřování nástroje. V porovnání se současnými metodickými koncepcemi jsou však některé informace vysvětlené chybně (držení nástroje) či neúplně (artikulace, dynamika). Autor předkládá metodické pokyny na začátku každé lekce při nácvičení nových tónů nebo jiných hudebních prostředků. Zaměřuje se především na prstoklady a správný ozev jednotlivých tónů – tuto problematiku vysvětluje dostatečně. Následují cvičení vedoucí k procvičení nového učiva, skladby ve dvojhlase a s doprovodem v příslušném rozsahu. Součástí školy je přehledná tabulka hmatů a tabulka trylků, ve které však nalezneme hmaty, které na dnes používané nástroje neladí, jedná se konkrétně o tóny hes<sup>1</sup>, es<sup>2</sup>, es<sup>3</sup>, fis<sup>3</sup>. V druhém dílu se zabývá jazykovými hmatovými a zvukovými kombinacemi a realizací barokních skladeb.<sup>12</sup>

V sedmdesátých letech dvacátého století začíná vycházet řada Škol hry na zobcovou flétnu profesora Ladislava Daniela<sup>13</sup> (1922–2015). Z jeho pera pochází celkem sedm publikací<sup>14</sup>. První z nich je *Škola hry na sopránovou zobcovou flétnu, první díl* z roku 1970. Tomuto, i dalším dílům Danielovy *Školy hry* se dostalo během následujících desetiletí několika vydání. Ve srovnání se současným pohledem na zobcovou flétnu však tyto školy postrádají dostatečný popis a vysvětlení techniky hry na zobcovou flétnu a dokonce obsahují fotografie a obrazový materiál s chybným držením nástroje, špatné a nedostačující vysvětlení

---

<sup>10</sup>KLEMENT, Miloslav. *Škola hry na altovou zobcovou flétnu. 1.* Praha, 1975.

<sup>11</sup>KLEMENT, Miloslav. *Škola hry na altovou zobcovou flétnu. 2.* Praha, 1981.

<sup>12</sup>Důkladnější rozbor tohoto dílu by zde vyžadoval mnoho prostoru. Proto jen uvedeme, že autor zde chápe zobcovou flétnu jako klasický dřevěný nástroj, často vysvětluje techniku hry na způsob flétny příčné, tudíž jsou mnohá cvičení ke zlepšení techniky hry na zobcovou flétnu nevhodná.

<sup>13</sup>**Em. prof. PhDr. Ladislav Daniel CSc., dr.h.c.** byl propagátorem hry na zobcovou flétnu, zasloužil se o její rozšíření na základních školách v České republice. Zřídil v Olomouci základní školu s rozšířenou hudební výchovou, podle jejíhož vzoru vznikaly školy tohoto typu i jinde.

<sup>14</sup>DANIEL, Ladislav. *Škola hry na sopránovou zobcovou flétnu. Díl 1.* Praha: PANTON, 1970.;

DANIEL, Ladislav. *Základy techniky pro sopránovou zobcovou flétnu. 1, Stupnice a akordy.* Vyd. 1. Olomouc, 1971.;

DANIEL, Ladislav. *Škola hry na sopránovou zobcovou flétnu. Díl 2.* 1. vyd. Praha: PANTON, 1972.;

DANIEL, Ladislav. *Škola hry na altovou zobcovou flétnu. Díl 1.* 1. vyd. Praha: PANTON, 1974.;

DANIEL, Ladislav. *Základy techniky: pro altovou zobcovou flétnu. 1, Stupnice a akordy.* 1. vyd. Praha: PANTON, 1976.;

DANIEL, Ladislav. *Základy techniky II pro sopránovou zobcovou flétnu: Škola trylků.* 1. vyd. Praha: PANTON International, 2001.;

DANIEL, Ladislav. *Škola hry na sopránovou zobcovou flétnu. Díl 3.* 1. vyd. Praha: PANTON, 2011.

artikulační, prstové i dechové techniky. Naopak velký přínos představuje bohatost notového materiálu. V publikacích převažují lidové písně z mnoha evropských zemí, dále se v nich objevují transkripce melodií slavných skladatelů ze všech stylových období a písně a skladby ve dvoj-, troj- a čtyřhlase.

V roce 1988 vychází *Veselé pískání – zdravé dýchání*<sup>15</sup> Václava Žilky<sup>16</sup> (1924–2007). Zaměřuje se především na problematiku dechu. Cílem školy je vytvořit u hráče návyk správného dýchání vedoucímu k tělesnému zdraví, přičemž autor zdůrazňuje nutnost pravidelně cvičit dechovou gymnastiku. Publikace obsahuje mnoho metodických pouček, je totiž zamýšlená pro samouky, tedy domácí hraní s pomocí rodičů. Autor u nácviků upozorňuje na možné špatné návyky, které si může hráč nevědomky vytvářet, a snaží se jim předejít předložením vhodných cvičení. Jednotlivé lekce na sebe logicky navazují, vše je jasně vysvětleno. Škola obsahuje také mnoho motivačních her a soutěží, které hráče vedou k požadovanému zlepšení. Problematiku artikulace, hmatů a držení nástroje autor vysvětluje jen krátce, nicméně správně, avšak nezabývá se v těchto oblastech možnými chybami a jejich odstraněním.

Iveta Hlavatá a její *Hrátky s flétnou, písničkami a pastelkami*<sup>17</sup> z roku 1995 je škola hry určenou nejmenším hráčům. Je koncipovaná motivačně. Učivo se probírá vždy v příjemné atmosféře. Žák je s novým učivem seznámen stručně a jasně, autorka využívá přirovnání, aby žák učivo lépe pochopil a představil si, jak by měl výsledek znít. Nácvik jednotlivých tónů či technik uvádí krátkým příběhem, které děti do nácviku vtáhne, a k procvičení volí české lidové písně. Výhodou knihy je velká notace a obrázky, které si děti mají po splnění úkolu vybarvit. Učivo hudební nauky autorka předkládá formou obrázků a krátkých vysvětlivek. Krátce, zato efektivně, vysvětluje dechovou techniku. Držení flétny je popsáno velmi stručně, autorka nezmiňuje opěrné body. V oblasti artikulace se omezuje na poznámku vyslovování TÝ-DÝ, což vzhledem k cílové skupině hráčů může být dostačující.

Jaroslav Stojan napsal v letech 1998 a 1999 dva díly *Školy hry na sopránovou zobcovou flétnu pro začátečníky i samouky*<sup>18</sup>. První díl je věnován nácviku základních tónů, stupnic a rytmických motivů. Druhý díl se zaměřuje na výuku improvizace s důrazem

---

<sup>15</sup>ŽILKA, Václav. *Veselé pískání – zdravé dýchání*. 1. vyd. Praha: PANTON, 1988.

<sup>16</sup>Václav Žilka vystudoval příčnou flétnu na brněnské konzervatoři a věnoval se pedagogické činnosti. V publikaci *Veselé pískání – zdravé dýchání* sepsal své zkušenosti z dlouholetých projektů Dřevěná píšťalka a Léčivá píšťalka zaměřených na léčbu astmatu a jiných dýchacích onemocnění pomocí hry na zobcovou flétnu.

<sup>17</sup>HLAVATÁ, Iveta. *Hrátky s flétnou, písničkami a pastelkami*. Kladno: Vladimír Beneš, 1995.

<sup>18</sup>STOJAN, Jaroslav. *Škola hry na sopránovou zobcovou flétnu pro začátečníky i samouky 1. díl*. Přerov: JASTO, 1998.;

STOJAN, Jaroslav. *Škola hry na sopránovou zobcovou flétnu pro začátečníky i samouky 2. díl*. Přerov: JASTO, 1999.

na znalost a zvládnutí stupnic a akordů. Autor stručně vysvětluje učivo hudební nauky a k procvičení volí lidové písně, svá cvičení, nebo skladby populární. Na konci uvádí tabulky hmatů a trylků. Většina hmatů na dnešní zobcové flétny ladí, pouze tóny hes<sup>1</sup>, gis<sup>1</sup> a cis<sup>3</sup> jsou vychýlené výše či níže. Při vysvětlování základů techniky hry se autor omezuje pouze na jednu stránku prvního dílu. Držení flétny, artikulační i prstová technika je zde popsána velmi krátce a absolutně nevyhovuje potřebám žáka. Chybí zde například přesné umístění pravého palce, jak hluboko má být flétna v ústech. Jazyk se podle autora má dotýkat horního rtu. Naopak výstižně vysvětluje techniku dechu.

Z výše uvedeného výčtu, a následné analýzy, vybraných škol vyplývá, že nevyučují techniku hry, která by hráčům v budoucnu dovolila bez překážek rozvoj vedoucí k profesionální úrovni. Nepřesné nebo neúplné vysvětlení techniky vede k vytvoření zlovyků a tuhnutí svalů, které se musí delší dobu odstraňovat. Nejčastějším problémem je umístění kořene jazyka v ústech a vyslovování artikulačních hlásek, postavení rukou, zejména obou palců, neladící hmaty či nesprávná dechová technika. Až do roku 2003 chyběla v České republice škola, která by se věnovala těmto problematikám už od samotných základů. Ve zmíněném roce totiž vychází první díl *Flautoškoly*<sup>19</sup> Jana (\*1968) a Evy (\*1963) Kvapilových<sup>20</sup>.

*Flautoškolu* využívají nejčastěji pedagogové na základních uměleckých školách nebo samoukové. I když se jedná o vzdělávání dětí, autoři Jana Eva Kvapilovi dbají na pěstování správné techniky takřka od první stránky. Jde o řadu tří dílů určených sopránové zobcové flétně, každý díl se skládá ze dvou sešitů – učebnice hry na sopránovou zobcovou flétnu a metodického sešitu pro učitele.<sup>21,22</sup> Metodický sešit doplňuje a vysvětluje látku učebnice,

---

<sup>19</sup> KVAPIL, Jan a KVAPILOVÁ, Eva. *Flautoškola 1: učebnice hry na sopránovou zobcovou flétnu: žákovský sešit*. Praha a Bratislava: WinGra, 2003.

KVAPIL, Jan a KVAPILOVÁ, Eva. *Flautoškola 1: učebnice hry na sopránovou zobcovou flétnu: metodický sešit pro učitele*. Praha a Bratislava: WinGra, 2003.

<sup>20</sup> **Jan Kvapil** vyučuje hru na zobcovou flétnu na Janáčkově konzervatoři v Ostravě, **Eva Kvapilová** na ZUŠ Iši Krejčího v Olomouci. Oba organizují kurzy a semináře, kde vzdělávají současné i budoucí učitele hry na zobcovou flétnu.

<sup>21</sup> KVAPIL, Jan a KVAPILOVÁ, Eva. *Flautoškola 2: učebnice hry na sopránovou zobcovou flétnu: žákovský sešit*. Praha a Bratislava: WinGra, 2004.

KVAPIL, Jan a KVAPILOVÁ, Eva. *Flautoškola 2: učebnice hry na sopránovou zobcovou flétnu: metodický sešit pro učitele*. Praha a Bratislava: WinGra, 2004.

<sup>22</sup> KVAPIL, Jan a KVAPILOVÁ, Eva. *Flautoškola 3: učebnice hry na sopránovou zobcovou flétnu: žákovský sešit*. Praha: Bärenreiter Praha, 2014.

KVAPIL, Jan a KVAPILOVÁ, Eva. *Flautoškola 3: učebnice hry na sopránovou zobcovou flétnu: metodický sešit pro učitele*. Praha: Bärenreiter Praha, 2014.

KVAPIL, Jan a KVAPILOVÁ, Eva. *Flautoškola 3: učebnice hry na sopránovou zobcovou flétnu: klavírní/cembalové doprovody*. Praha: Bärenreiter Praha, 2014.

KVAPIL, Jan a KVAPILOVÁ, Eva. *Flautoškola 3: učebnice hry na sopránovou zobcovou flétnu: kytarové doprovody*. Praha: Bärenreiter Praha, 2014.

předkládá možné postupy nácvičku každého technického aspektu. V prvním dílu se autoři zabývají držením nástroje, základy dechové, artikulační a prstové techniky. V díle druhém se návyky z předešlého dílu upevňují dalšími cvičeními, stoupá rytmická náročnost a rozšiřuje se rozsah nástroje. Třetí *Flautoškola* přináší profesionálnější práci, řeší se ladění, rozvíjí se percepční dovednosti, chápání hudebních frází a cit pro hudbu. Ve všech dílech nalezneme skladby všech stylových období typických pro zobcovou flétnu, čili od středověku po současnost. Flautoškoly obsahují velmi bohatý obrazový a notový materiál, písňe a skladby s doprovodem klávesového nástroje, kytary či druhé flétny, drobná cvičení na zlepšení všech druhů technik hry a cvičení rozvíjející tvořivost žáka. Na konci je vždy připojena tabulka hmatů, v díle druhém a třetím přehled stupnic a ve třetím díle tabulka trylků.

Zatím jsme se věnovali školám učeným spíše mladším a začínajícím flétnistům. Pro profesionální hráče na zobcovou flétnu přímo česká literatura zabývající se rozvojem techniky hry neexistuje (*Flautoškola 3* tuto mezeru částečně vyplňuje).

V současnosti však máme překlad dvou dílů publikace *Technika hry na zobcovou flétnu*<sup>23</sup> Holanďana Waltera van Hauweho<sup>24</sup> (\*1948) pořízených Janem Kvapilem. V prvním dílu se Hauwe zabývá úplnými základy držení nástroje, pohybem prstů, dechem a artikulací. Druhý díl přináší kapitoly o cvičení stupnic a rozložených akordech, o trylcích, o vibratu a čtvrtá kapitola rozšiřuje poznatky o artikulaci z prvního dílu. Hauwe napsal ještě třetí díl ke dvěma předešlým s názvem *The Modern Recorder Player* vydaný roku 1992, který dosud nemá český překlad. Zde se zabývá prstovou technikou, opět dechovou technikou, zpěvem do flétny a dalšími druhy artikulace. Kapitoly spojuje zaměření na moderní techniky hry, jimiž jsou například mikrointervaly, různé druhy vibrata, vícezvuky, zpěv či mručení do flétny, frullato apod. Poslední díl uzavírá dodatkem o dalších zvucích, jež můžeme na zobcovou flétnu a její části vyloudit. Problematiku ve všech publikacích vždy vysvětluje od úplných základů, vše detailně popisuje a upozorňuje na možné problémy, jež by mohly v průběhu nácvičku nastat. Metodicky studenta provází jednotlivými kroky, slovní poučky doplňuje obrazovými materiály a notovými cvičeními.

---

<sup>23</sup>HAUWE, Walter van a Kvapil JAN. *Technika hry na zobcovou flétnu 1. díl*. Praha a Bratislava: WinGra, 1999.

<sup>24</sup>**Walter van Hauwe** studoval zobcovou flétnu u Franse Brüggena na Královské konzervatoři v Haagu. Vyučoval hru na zobcovou flétnu na Sweelinckově konzervatoři v Amsterdamu. Je zván jako vyučující na masterclass a různé další semináře a kurzy zabývající se profesionální technikou hry na zobcovou flétnu prakticky po celém světě.

## 2 Profil autora

Bart Spanhove se narodil v roce 1961 v belgickém Eeklu. Spolu se svými pěti mladšími sourozenci byl veden a podporován rodiči k hudebnímu vzdělávání. Jeho otec i matka si rádi zpívali, hudba byla u nich doma vždy živý pojem. Od svých osmi let navštěvoval Bart jednou týdně hodiny ansámblové hry, kde hrál na zobcovou flétnu. Barta hraní velmi bavilo, proto mu vedoucí ansámblu navrhl, aby začal chodit na sólové hodiny hry na místní hudební školu. Tehdy však vyučovali hru na zobcovou flétnu hráči hlavně na dřevěné dechové nástroje, protože byla v té době zobcová flétna v rozkvětu. Jeho učitel však Barta velmi motivoval, i když jej nenaučil veškerou techniku hry, nicméně Bart toto zpětně vnímá jako hlavní úkol učitele – motivovat a podporovat.

Profesionální studium hry na zobcovou flétnu začalo Bartovi na Lovaňském Lammensinstituutu, který navštěvoval v letech 1979 – 1984. Poté hned navázal, a své vzdělání si dále rozšiřoval na Sweelinckově konzervatoři v Amsterdamu, kde studoval jeden rok. Jako součást svého vzdělávání také považuje vyučování studentů, od kterých se učí spoustu nových věcí. V roce 1984 se stal vedoucím profesorem oddělení zobcových fléten na Lammensinstituutu. Jako pedagog a hráč cestuje po celém světě, podniká umělecké cesty, vyučuje a přednáší na kurzech a masterclass.

Od roku 1987 je zakládajícím členem a uměleckým vedoucím ansámblu Flanders Recorder Quartet, s nimiž taktéž podniká umělecké cesty (mj. i do České republiky<sup>25</sup>), natočili už přes dvě desítky CD a vystupovali na dvou tisícovkách koncertů. Členové souboru jsou aktuálně kromě Barta Spanhova také Paul van Loey, Tom Beets a Joris Van Goethem. Jejich repertoár pojímá všechna období typických pro zobcovou flétnu, dokáží s historicko–uměleckou precizností interpretovat renesanční skladby a vrcholně barokní díla, a zároveň se nebojí uvolnit při hře moderních skladeb.

Bart Spanhove je stále plný elánu a každý den má novou chuť předávat své zkušenosti a radost ze hry dalším nadšencům. Baví ho pracovat metodicky a systematicky. K tomu jej inspiruje sport, který provozuje asi stejně tak dlouho jako hru na flétnu. Proto je vyhledávaným pedagogem, a proto také napsal již několik publikací zabývajících se technikou hry na zobcovou flétnu. První z nich byla v roce 2000 *The Finishing Touch of Ensemble Playing*<sup>26</sup>, dále *De blokfluitmuziek van Frans Geysen* z roku 2010<sup>27</sup> a *The Finishing Touch to Practising*<sup>28</sup> z roku 2016.

---

<sup>25</sup> Seminář s Flanders Recorder Quartet s názvem Flétnový ráj organizovaný Spolkem LSSH konaném na Konzervatoři Evangelické akademie v Olomouci ve dnech 23. – 25. září 2015.

<sup>26</sup> SPANHOVE, Bart. *The Finishing Touch of Ensemble Playing*. Paesen, Opglabbeek: Alamire, 2000.

<sup>27</sup> SPANHOVE, Bart. *De blokfluitmuziek van Frans Geysen*. Münster: Mieroprint, 2010.

<sup>28</sup> SPANHOVE, Bart. *The Finishing Touch to Practising: Pathway to Perfection (not just) on the Recorder*. Celle: Moeck, 2016.

### 3 Analýza publikace *The Finishing Touch to Practising Barta Spanhova*

Název publikace můžeme přeložit jako „Závěrečný dotek cvičení“. Publikace čítá 71 stran, je rozdělena do čtyř kapitol s názvy *Základy tréninku*, *Praktická cvičení*, *Motivy v barokní hudbě* a *Denní trénink – cvičební plán*. Dále obsahuje předmluvu, nezařazenou kapitolu *Návod, jak používat tento manuál*, a na konci seznam použitých zdrojů.

V následujících odstavcích se budeme zabývat obsahem předmluvy a návodu. První kapitolu pak detailně překládáme z důvodu jejího důležitého obsahu a poslání. Během čtení první kapitoly se seznamujeme s autorovou osobností a jeho přístupem k interpretaci hudby jako takové. Tyto části obsahují mnoho povzbudivých slov k následujícím cvičením a celkově ke zlepšování se v technice hry.

Druhou až čtvrtou kapitolu analyzujeme, popisujeme jejich obsah, případně doplňujeme notovými ukázkami z publikace. Druhá kapitola obsahuje návod jak cvičit určité problematiky, proto je součástí analýzy i komparace s vybranými publikacemi.

#### 3.1 Úvodní kapitoly

**Věnování** autora patří mnoha hudebníkům z celého světa, jež jej zahlcovali během kurzů dotazy a inspirovali jej k nalezení nových a efektivních postupů cvičení.

V **předmluvě** se dozvídáme, jak je při cvičení stupnic důležitá tvořivost v souladu s technikou a muzikálností. Autor publikaci zamýšlel napsat jak pro začátečníky, tak i pro profesionální hráče. Při psaní publikace a přemýšlení o technice hry zmiňuje svou inspiraci barokními mistry.

Spanhove na základě nastudovaných publikací a vlastních zkušeností vytvořil a zpracoval kolem sedmdesáti notových motivů do metodického modelu rozdělených do příslušných kategorií podle intervalů. Autor se pozastavuje nad myšlenkou chápání několika not jako celku, přirovnává to ke čtení, kdy čtenář nevnímá slabiku po slabice, nýbrž celá slova a věty. Zjišťuje, že pokud hráč dokáže hrát větší skupinky not, je schopný hrát rychleji. Odstavec uzavírá tím, že hrát rychle znamená rozvážně myslet a předjímat následující.

Na konci předmluvy přirovnává autor hudbu k oslavě. Zdůrazňuje důležitost hledání vlastní cesty a experimentování, které povedou k efektivnímu rozvoji technickému i hudebnímu.

Bart Spanhove dává na začátku publikace *návod, jak používat tento manuál*. Říká, že nepřináší stupnicová a intervalová cvičení. Praktická cvičení jsou zaměřena na barokní motivy a dále na praktická cvičení, která však mohou být transformována dle individuálních potřeb jednotlivce. Hráč si má vybrat motivy a cvičení, která mu vyhovují, neurčuje žádné striktní pořadí. Nabádá k rozvoji „*umění cvičit*“.

Publikace se zabývá rozvojem různorodých technik:

- Začít na aktuální úrovni a zlepšovat techniku hry.
- Rozvinout rychlost prstů, lehkost a plynulost hry.
- Naučit se hrát opakované motivy a figury automaticky, když se objeví ve skladbě.
- Rozvinout rytmické cítění.
- Naučit se hrát stovky artikulačních modelů.
- Snažit se dosáhnout jasného a zcela přirozeného melodického tónu.
- Vyznat se ve všech tóninách.
- Naučit se lépe rozpoznat hudební souvislosti mezi odlišnými notami.
- Zlepšit paměť.
- Zlepšit hru z listu.
- Rozvinout tvořivé dovednosti.

Cílem publikace je povzbudit hráče k tomu, aby si vymyslel denní plán cvičení tak, který by vedl k radosti ze zlepšování se v technice. Upozorňuje však, že dosažení tohoto cíle vyžaduje čas.

### **3.2 Základy cvičení**

Jen málo učebnic se zmiňuje o správném přístupu ke cvičení. Zde autor nabízí metodu, která vede k vytouženému výsledku: mít pozitivní přístup k práci, kterou máme mít pod kontrolou. Klíčovými aspekty jsou: relaxace, potěšení, trpělivost.

#### **Relaxace**

Klidný a svědomitý přístup k učení, cvičení, hraní a žití vede k duševnímu uvolnění, které je základem fyzické pohody. Napětí je jedním z důvodů toho, že používáme pouze omezenou kapacitu mozku. Ujistěme se, že máme uvolněný obličej. K tomu může pomoci párkrát se nadechnout. Když se chystáme hrát, zaujměme postoj, který potřebujeme. Ruce jsou klidné, vyhneme se zbytečným pohybům, necháme se vést klidným dechem. Toto ať se

stane běžnou praxí, abychom fungovali automaticky jako dobře namazaný řetěz. Je třeba používat jen ty svaly, po kterých opravdu něco potřebujeme. Cembalista Muzio Clementi (1752–1832) pokládal svým žákům shora na ruce minci, která jim nesměla během hry spadnout. Flétnisté si mohou také pomoci mincí, když si ji při držení flétny vloží mezi palec a ukazováček levé ruky. Aktivita je také součástí uvolnění. Soustředme se na pohyb jednotlivých prstů, na to, jak se cítí. Poslouchejme se a buďme vnímaví k našemu tělu i psychice. I tak sice narazíme na různé překážky, například vysoké a nízké tóny, vidličkové hmaty, půldírky, ošemetný levý palec při zakrývání spodního otvoru, velké skoky, komplikované hmatové kombinace a obtížnější tóniny. Ale nevyhýbejme se jim, nýbrž jim věnujme náležitou pozornost.

### **Potěšení**

Úspěšný trénink je podmíněn dobrou motivací a dostatkem elánu. Cílem je věnovat se hudbě s odhodláním, radostí, vášní, okouzlením a sebedůvěrou. Interpret se těší z úplného ponoření se do nádhery skladby a z radosti zakoušení něčeho takového. Nizozemský houslista Tom de Vree tvrdí, že: *Hudba je předmět, který se značně podílí na vnitřní pohodě všech zúčastněných, a proto stojí za to se studiu hudby věnovat, rozvíjet se a zasvětit se jí.*“ Pojďme zakusit cvičení ne jako nepříjemnou povinnost, ale jako chvíli naplnění. Ať přijde chvíle, kdy pocítíme, že nám něco chybí, když se nebudeme moci cvičení věnovat.

### **Trpělivost**

Spěch se nedá s učením spojovat. Je třeba věnovat čas řešení problémů, soustředit se na detaily a rozvinout učební procesy, kterými zdokonalíme své dovednosti krok za krokem. Rozvaha a klid vyhrávají.

#### **3.2.1 Opakování je matka moudrosti**

Když se učíme hrát na nástroj, časté opakování je nevyhnutelné. Nicméně při efektivním cvičení se nestane, že by opakování bylo pokaždé stejné. Vyhněte se nekritickému a bezmyšlenkovému opakování not. Stejný motiv můžete hrát v bezpočtu variací. Užívejme si zkoušet nové věci. Není přece zábavné hrát z učebnice stupnice od začátku do konce v daném pořadí. Hledejme dobrodružství. V knize nalezneme mnohé návrhy na různorodá cvičení stejného typu not, ale cílem je vytvořit si svá vlastní cvičení. Autor povzbuzuje: „*Bud'te si svým vlastním skladatelem. Možnosti jsou nekonečné.*“



Denní rutina a opakování je jako stavět dálniční síť s více a více propojeními mozkových buněk. Čím víc se naučíme, tím více propojení vytvoříme. Mozek pracuje efektivněji, když se učí něco nového. Stejně je tomu se svaly, které se stávají silnější díky pravidelnému tréninku. Opak však funguje také. Pokud svaly nepoužíváme, ochabují. Mozek vyžaduje konstantní stimulaci. „*Použít nebo ztratit*“, jak říká přísloví.

### 3.2.2 Cvič hudebně

Musí se každý den hudebníci zatěžovat stupnicemi, akordy a kadencemi? Upřímně řečeno ano, protože tvoří základ volného a kreativního hudebního výrazu.

Buď muzikální a hraj každé cvičení, jakoby to byla koncertní skladba:

- Měň dynamiku. Když měníš dynamiku z *pp*, *p*, *mf*, *f* až do *ff*, pak jsi porozuměl lépe hudebnímu výrazu. Crescendo a diminuendo cvič se stejným tlakem vzduchu nebo se silným kontrastem forte–piano – zkratka: měň dynamiku konstantně. Staň se malířem, který využívá celou paletu barev.
- Dej cvičení určitou náladu a emoce.
- Zkoušej různé artikulace, od legata po staccato a všechno mezi tím.

Není techniky bez duše, bez hudebního tréninku v myšlenkách. Robert Schumann píše ve svém díle *Rada mladým muzikantům*: „*Cvič často stupnice a prstová cvičení; to však nestačí. Mnoho lidí si myslí, že takto dosáhnou vynikajících výsledků a v dospělosti tráví hodiny denně mechanickým přehráváním. To je jako bychom každý den odřikávali abecedu plynuleji a plynuleji. Měl bys využít svůj čas lépe.*“ Nejlepším způsobem hry stupnic je předjímat a promyslet, jak by měly znít, rozvinout konkrétní představu směru z představy zvuku.

### 3.2.3 Cvič v různých tempech

Nejideálnější tempo pro nácvik obtížných pasáží je kolem 70% výsledného tempa. Takto cvič, dokud nebudeš hrát bez chyb a následně postupně zvyšuj tempo. Zároveň je zapotřebí mít přesnou představu o zvuku a směru.

Každé tempo má svůj význam. Nácvik v pomalém tempu poskytuje spoustu poznatků o struktuře pasáže a dává prostor pro přesnou kontrolu nad technickými aspekty. I při pomalém cvičení se prsty mohou pohybovat rychle, zvětšují se pouze pauzy mezi pohyby. Takovýto druh cvičení vyžaduje a stimuluje ke klidu a soustředění, k vnímání ladění,

vyrovnanosti a k přesné představě zvuku. Německý flétnista Hans-Martin Linde doporučuje „*cvičit pomalu 99x, rychle pouze jednou.*“

Cvičit pomalu nevede automaticky k rychlému tempu, které si přejeme, stále musíš cvičit ve výsledném tempu. Vždy je třeba pohlédnout na obě strany mince. Pomalé a rychlé pohyby vycházejí z odlišných senzomotorických procesů. Mistrovství rychlosti není věc, která by šla vynutit. Dej všemu čas a snaž se myslet víc jednoduše. Zrychlení pak přijde přirozeně samo, tak, jako je tomu například u dětí, které se naučí běhat až poté, co umí chodit. Čím rychleji hraješ, tím pomaleji musíš myslet. Rychlý pohyb není rychle provedený pomalý pohyb. Cvič ve stupnicích ladnost pohybů. Musíš se naučit hrát rychleji, než dokážeš myslet. Toto cvičení ti umožní posunout tvé hranice. Hrát rychle vyžaduje:

- znát přesně notový zápis
- pomalu myslet
- předjímat
- seznámit se se strukturou pasáže a jejím uspořádáním
- rozdělit pasáž do skupinek
- neznervóznět a relaxovat
- věřit v sebe samotného

*Rubato* (úmyslné zrychlování či zpomalování) činí tvou techniku hladší. Tudíž cvič stupnice záměrně s *ritardandem* a *accelerandem*.

### 3.2.4 Hraj srdcem

Poznej lépe svůj nástroj. Vymysli si vhodné pomůcky k zapamatování určité skupinky not a vždycky si zapamatuj první notu. Dej si pozor na kvalitu zvuku. Představa zvuku aniž by ses díval se do not, vyžaduje aktivní přístup. Hraj běžné hmaty (ne alternativní) které, až si je zažiješ, přijdou vhod. Při hře obtížných prstových kombinací dávej mozku jasné instrukce.

**Zautomatizuj cvičení.** Nemůžeš rozvíjet další dovednosti, pokud předchozí nejsou ještě pevně zafixované až do konečků prstů, ale můžeš stavět na tom, v čem už jsi dobrý. Zautomatizuj stupnice, akordy po třech a čtyřech tónech a zlepšuj svou techniku, což ti umožní vytvořit zdroj možností pro hudební výraz. Při cvičení sám sebe řiď a soustřeď se. Jedním z logických výsledků cvičení je vytvoření si základů techniky, o kterých už nemusíš přemýšlet. Toho se dá dosáhnout pomocí opakování. Začátečníci neustále přemýšlejí nad názvy not a nad tóninou, ale to časem opadne. Konečný cíl je hrát stupnice automaticky.

**Nauč se myslet po částech.** Objevuj jedinečnost a funkci motivů ve skladbě. Hraní stupnic je záležitostí zraku, sluchu, citu a porozumění, a ne pouze čtení not. Virtuozita je jedním z cílů – ale to není místo, kde bychom měli začít! Delší a složitější části rozděl na menší. Mezi rozdělené části vlož pauzy, aby sis mohl rychle rozmyslet co je potřeba a relaxovat před zopakováním části. Tečky, čárky a frázování dávají celkové myšlenkové strukturu. Používej pauzy, aby ses myšlenkově připravil na další skupinku not. Pak zkracuj pauzy, až nakonec zmizí úplně.

### 3.2.5 Postav se k tomu čelem aneb jak se vypořádat s problémy

Věnuj se obtížným místům, ne těm snadným. Mnoho žáků věnuje zbytečně svou pozornost a energii látce, kterou bezpečně ovládají, a stejně tak aktivně se vyhýbají obtížím. Takhle se však mnoho nenaučíš. Zaměř se na překážky, dokud je nepřekonáš. Je to tak snadné, jak se zdá. Je to jedním z nejdůležitějších aspektů zorganizování si cvičebního plánu.

Všichni hráči na všech úrovních čelí svým nedostatkům. Je umění zachovat chladnou hlavu a najít vždy smysluplné řešení svých chyb. K tomu je potřeba porozumění, sebekázeň, samostatnost a nezávislost. Můžeš opravit chybu, pouze pokud najdeš skutečnou příčinu. Nauč se jako hráč pojmenovat problém ve všech možných aspektech. Všechno, co dokážeš vnímat a popsat do detailu, můžeš do detailu i procvičit.

Rozvíjej svůj způsob učení se s cílem porozumět pomocí dotazování a zvažování. Pracuj s otázkami, jako jsou: Co je za problém? Co je zde napsáno? Co přesně je můj problém? Co se musím naučit? Co musím změnit? Jak to vyřeším? Jak bych měl vylepšit zvuk? Jak se při nácviu cítím? Kdy na tom budu pracovat? Kolik času mám na nácvi? Proč dělám tuto chybu a proč je to místo pro mě tak těžké? Jaké postupy a možnosti můžu využít k vyřešení této překážky? Jaké vlastnosti jsem si uvědomil? Umělecké cvičení znamená odpovídat na otázky, jež vyžadují (uměleckou) odpověď. Takové odpovědi jsou složitější. Ten, kdo se ptá, vykazuje zvědavost a zvědavou mysl.

Vyzkoušej více řešení a věnuj se nejvhodnějšímu k tomu, abys hrál tu kterou pasáž tak, jak chceš. Promysli si zvuk a směr. Dvakrát měř, jednou řež. Nedělej chyby a cvič pozorně, jinak se ze hry vytratí potěšení. Využij své nápady, nech se vést krásou, emocemi a svým záměrem a hlavně si užij tvoření hudby. Hledej vyváženou spolupráci mezi rozumem, citem, napětím a motorickými schopnostmi. Nejlépe uděláš, když se sám sebe budeš ptát: Čeho chci docílit opakováním tohoto místa?

**Nauč se rozpoznávat své zlozvyky,** jinak se ti je nepodaří odnaučit. Učení se nabízí kritické pozorování a sebereflexi. Snaž se sám sebe posuzovat a být sám sobě sudím. Zadávej

si jasné úkoly. Cvičení také zahrnuje drobné praktické okliky. Turisté také nejdou bezhlavě nejkratší cestou, která je zarostlá a neschůdná, ale seznamují se s terénem, nalézají jiné cestičky, které je bezpečně dovedou do cíle. Fantazii se meze nekladou, najdú si svá vlastní řešení technických či hudebních obtíží. Zkoušej to které místo hrát několika způsoby. V hudbě není jedno správné řešení. Rád vzpomínám na svého holandského učitele flétny. Myslel si, že je mé cvičení jednostranné a navrhl mi, abych zkusil hrát truchlivě tam, kde hraji radostně, legato namísto staccata a forte místo piana. Výsledek mě ohromil a byl to pro mě impuls k hloubavému způsobu cvičení, ze kterého čerpám dodnes.

Začni si psát deník se cvičebním plánem na týden, měsíc a rok. Urči si časy pro cvičení a poznamenávej si své nápady, myšlenky, zkušenosti a pokusy. Tento stereotyp ti pomůže určit si priority a zároveň vede k pravidelnosti, naučí tě konkrétně vyjádřit tvé cíle a pomůže ti uspořádat si každodenní cvičení, což není nic jiného než dobrý self-management. Začni okamžitě, řekni si: „Udělám to hned!“ – to pomůže efektivitě cvičení. Utvoř si přesný časový harmonogram, ne žádné nekonkrétní nápady.

Nejdůležitějším aspektem zůstává užít si tvoření hudby! Ponoř se do toho s odhodláním a entusiasmem. Amatér je (doslova) někdo, kdo miluje. Při hraní stále hledej zdroj dobré nálady. Cvičení není mechanické práce, ale zaměstnává mozek, sluch, zrak a prsty. Musíš najít své srdce, tj. emoce, pomocí myšlení, nebo jak řekl dirigent George Szell: „*Mysli srdcem, proživej myslí.*“

Motorem pro povzbuzení cvičení je neodolatelné nutkání zlepšovat své dovednosti a vypilovat techniku hry a následně větší proniknutí hlouběji do hudby.

### **3.2.6 Pomůcky a vychytávky**

Vizuální pomůcky jako kamera nebo zrcadlo jsou velmi užitečné. Moderní technologie nabízí bezpočet možností. Můžeme se vidět i slyšet, kontrolovat tak pohyby těla, postoj či každý technický detail. Vždycky se soustřeď na pocit při dělánú pohybů, když se dotýkáš nástroje.

Nahrávací zařízení nelžou. Utvrzují tě v tom, co jak zní a co by se mělo zlepšit. Dávají ti prostředek k objektivnímu posouzení tvých technicko–hudebních výsledků. Nahrávej se při běžném cvičení a buď si přísným publikem. Po poslechu či podívání hned víš, co vyřešit dál. Nahrávky ti pomůžou hrát víc uvědoměle.

Ladička je – kdo ví z jakého důvodu – brána kontroverzně. Tato malá úžasná mašinka ti pomáhá lépe slyšet, hrát čistě v různých náladách. Používej ji pravidelně.

Můj oblíbený učitel je metronom. Je to nepostradatelný vynálezavý přístroj, který tě naučí dodržovat rytmus. S metronomem se naučíš:

- cítit doby a dodržovat je
- zlepšovat smysl pro rytmus a načasování
- hrát rytmy přesně a přenést se přes doby

Pro muzikanta musí být metronom jako vnitřní hodiny, které šlapou jako švýcarské hodinky – velmi přesně. Náš smysl pro tempo je zavádějící. Vezmi v úvahu metronomické tempo, které aktuálně hraješ. To je objektivní kritérium pro změření pokroku v technice. Cvič v tempu, ve kterém se stíháš hlídat. Nikdy s metronomem nebojuj.

Tipy pro cvičení s metronomem:

- Střídej hru s metronomem a bez metronomu.
- Zvol si tempo, ve kterém dokážeš zahrát pasáž v každé oktávě bez zaváhání a hraj v tempu. Rytmický zápis ti musí být naprosto jasný. Pokud potřebuješ, rozděl si jej na jednotlivé doby. Nikdy se nepokoušej hrát pasáž rychleji, než dokážeš.
- Pokud nemáš k dispozici metronom, můžeš si zapnout rytmus na keyboardu nebo si střídavě ťukat levou a pravou nohou (je to přesnější než si ťukat jen jednou nohou).
- Můžeš si stáhnout metronom z internetu.

Já osobně nastavuji metronom na udávání:

- Šestnáctinových not – toto nastavení poskytuje oporu a lepší kontrolu.
- Čtvrtových not – pro běžné cvičení.
- Půlových či dokonce celých not – takové nastavení poskytuje menší oporu, ale pokud se ti podaří hrát takto, pak můžeš hrát skoro bez metronomu. Jsi nejbližší tomu, abys mohl hrát bez jakékoli pomůcky. Snaž se o stejnou přesnost, jakoby metronom udával čtvrtové hodnoty.

Každý zná to cvičení, kdy posune metronom o dílek výš. Klarinetista Justin O'Dell používá zajímavou metodu, kterou nazývá „3 nahoru, 2 dolů“. Začíná hrát pomalu, pak posune nastavení o 3 výš, pak zpět dolů o 2, a tímto způsobem postupuje dál. Soustřeď se a hraj uvolněně, dávej pozor i na intonaci a kvalitu zvuku. Zkrátka – pozorně se poslouchej.

### 3.3 Praktická cvičení – komparace

Podkapitola se věnuje analýze obsahu druhé kapitoly publikace. Autor v ní vysvětluje, jak nacvičit jednotlivé technické aspekty, doplňuje je vždy notovým materiálem, vše, co vysvětluje, hned převádí do praktických cvičení. Tato cvičení pak, spolu se cvičeními ze třetí kapitoly publikace, slouží k vytvoření si vlastního cvičebního plánu, o čemž detailněji pojednává podkapitola 3.5.

V úvodu kapitoly autor povzbuzuje hráče k uměleckému hraní každé technicky náročné části. Mluví o přítomnosti rytmické energie a směru v každé skupince not. Zároveň můžeme hudbu chápat jako souvislý text, jehož dílčí části jsou logicky propojené.

Praktická cvičení se konkrétně zaměřují na opakování motivu na způsob sekvence, vždy diatonicky o sekundu výš v celém rozsahu nástroje. Motivy jsou nejčastěji v délce 4 – 6 not, autor často připomíná jako důležité zapamatovat si první notu každé skupinky. K popisované problematice doplňuje notové ukázky v tónině F dur, která je pro altovou flétnu v f ladění nejsnazší na čtení a většině hráčů se nejlépe hraje. Uvádí vždy jen začátek cvičení, maximálně 8 taktů, další potup nechává na hráči. Hráč se má sám sebe ptát, proč místo opakuje, a dodává, že pouhým opakováním stylem „aby se neřeklo“ si může hráč vybudovat zlozvyky, které se těžko odnaučí. Autor zde záměrně opakuje věty z první kapitoly, chce povzbudit hráče k uvědomění si pouček a podnítit jejich aplikaci na určitou problematiku.

#### 3.3.1 Intervaly

Hráč si zvolí motiv a hraje jej v daném intervalu v celém rozsahu nástroje. Cílem je umět si intervaly představit, cítit je, slyšet a vidět. Procvičování intervalů rozvíjí myšlení a paměť. Spanhove doporučuje intervaly procvičovat důkladně. Jsou totiž obtížnější, než hraní stupnicovitých postupů. Neustále zmiňuje ladění, poslech a soustředěnost.

#### *Komparace*

**Alan Davis** se nácvičku v intervalech nevěnuje.

**Walter van Hauwe** (2. díl, 1. kapitola) pojímá nácvičku intervalů percepčně a uvádí příklad práce ve skupině s učitelem zadávající (ukazuje, zpívá) příslušný interval, který skupina zahraje. Nejprve si hráči musí představit hmat a následně tón zahrát. Od tohoto tónu pak tvoří další intervaly. Začíná nácvičkou sekundy a tercie a obtížnost se postupně zvyšuje. Cílem je, aby hmaty automaticky naskakovaly i bez pojmenování tónů.

**Gudrun Heyens** se v prvním dílu své publikace primárně na intervaly nezaměřuje. Využívá však interval vzestupné i sestupné diatonické septimy při nácvičku stupnic v celém rozsahu nástroje, což však může hráč chápat jednodušeji jako sekvenci. Dále pracuje s intervalem diatonické tercie, taktéž vzestupné i sestupné, při nácvičku stupnic v terciích.

Kromě rozvoje paměti a myšlení vede hra samotných intervalů, či motivů v intervalech, k dosažení větší jistoty při hře. Hráč si procvičuje sluch, pokud opravdu vnímá vztahy mezi jednotlivými tóny, lépe si představuje melodie a snáze je převádí do hmatů. Zlepšuje se tak čtení not, hra z listu a procvičují se méně časté prstové kombinace.

### 3.3.2 Hra s čísly

Z vlastní zkušenosti dává autor tip na číslování not a následnou práci s čísly.



Podobným způsobem, jaký vidíme na obrázcích, pracuje i se skupinkami čtyř not, je možné jednotlivá čísla hrát dvakrát nebo určité číslo vynechat či hrát místo některého čísla pomlku. Se čtyřtónovými motivy dále pracuje tak, že k nim přidává zdvih v kvintě, tercii či oktávě. K nácvičku obtížného místa s větším počtem různých intervalů doporučuje začít od konce motivu a postupně přidávat po jedné notě, až dojdeme k první notě motivu a zahrajeme místo celé.

Spanhove uvádí, že určité skupiny not hráči chápou jako jednotlivé noty a ne jako celek. Doporučuje si však takové skupinky rozdělit. Jako příklad zapisuje skupinku šesti not, kterou můžeme rozdělit několika způsoby, a to na 2 + 4 noty, 4 + 2, 2 + 2 + 2 či 3 + 3.

### *Komparace*

Ve cvičení vychází autor z vlastní zkušenosti, čili se jedná o pomůcku, kterou si sám vytvořil, tudíž v žádné z publikací vybraných ke komparaci se tento druh cvičení nevyskytuje.

### 3.3.3 Rytmické variace

Dobrým pomocníkem při nácviu obtížných motivů jsou různé rytmičné obměny motivu. Je však důležité zachovat uvolnění jak fyzické, tak hudební. Vhodné jsou například tečkované rytmy, které podporují koordinaci prstů a jazyka, ale můžeme jich využít mnohem větší spektrum.

The image displays eight musical exercises, labeled A through H, arranged in two columns. Each exercise is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The exercises are variations of a rhythmic motif consisting of sixteenth notes. Exercises A, C, E, and G use dotted rhythms, while B, D, F, and H use eighth-note patterns. Brackets above the notes indicate specific fingerings and points of articulation for the player.

Vyznačená místa (závorky) naznačují, kde by si měl hráč uvědomit rychlou výměnu prstů. Autor radí chápat tato místa jako celek. Po každé takové části je chvíle na odpočinek a přípravu na další rychlou výměnu.

#### *Komparace*

Žádný z autorů ve vybraných publikacích ke komparaci nepracuje s rytmičnými variacemi na způsob Spanhova. Nicméně pro úplnost uvádím, jak pracují s rytmem oni.

**Alan Davis** využívá práci s rytmem na jednom tónu při nácviu rovného tónu s jemným nasazením jazyka a uvolněním celého těla. Cvičení má hlavně sloužit k procvičení rovného dechu a artikulace.

**Walter van Hauwe** napříč všemi díly pracuje s rytmičnými obměnami v rámci různých typů cvičení, která se zabývají artikulací, dechem či aktivním pohybem prstů.

**Gudrun Heyens** se rytmičnými variacemi nezabývá vůbec, „varíruje“ modely artikulace – legatem, portatem a staccatem.



Spanhovovo cvičení rozvíjí současně prstovou, artikulační i dechovou techniku. Protože se toto cvičení využívá v případech, kdy potřebujeme vycvičit motivy v rychlém tempu, a všechny techniky často nefungují ihned zároveň rychle, je vhodné si cvičení rozdělit. Nejprve nacvičit pouze rytmus na jednom tónu, poté si například zahrát motiv v legatu a tím procvičit přesnost prstů a nakonec zahrát vše podle not, nejprve však v pomalejším tempu a s rostoucí jistotou v prstech i v artikulaci tempo zvyšovat.

### 3.3.4 Stejně tempo a různý počet not

Toto cvičení nás učí hrát rychle a zároveň cítit různé rytmy (2, 3, 4, 5 a více not na dobu). Postupně přidáváme jednu notu na dobu. Doporučuje se hrát s metronomem a snažit se být úplně přesný. Cílem je naučit se hrát i takové nepravidelné rytmy jako 7, 9 či 11 not na dobu tak, aby nedocházelo k nežádoucímu akcentování některé z not.

#### *Komparace*

**Alan Davis** používá tento způsob v kapitole o artikulaci při nácvičku dvojitého jazyka, nepřidává však noty po jedné, nýbrž po dvou, takže vznikají jen skupinky se sudým počtem not. Na rozdíl od Spanhova pracuje Davis pouze s jedním tónem, aby se hráč soustředil pouze na přesné dodržování dob a na pohyb jazyka v ústech.

**Walter van Hauwe** tímto způsobem žádnou z technik neprocvičuje.

**Gudrun Heyens** kombinuje při nácvičku prstové a artikulační techniky šestnáctinové hodnoty (stupnice durové a chromatické, tónický kvintakord po čtyřech tónech) s triolami (stupnice mollové, tónický kvintakord po třech tónech). Cílem je hrát všechny stupnice a akordy bez zádrhelu za sebou, tedy plynule přecházet z šestnáctin do triol.

Cvičení má vyústit v to, aby hráč žádnou z not neakcentoval. Tím, že postupně akcentuje vzdálenější tóny, je akcentace méně častá. Mimo to procvičuje i zrychlování pohybu jazyka a prstů.

### 3.3.5 Ornamentace

Kapitola o ornamentaci metodicky navazuje na předchozí kapitolu. Autor předkládá notové ukázky k nácvičku trylků. Nejprve hra šestnáctin v legatu po dvou, poté přechod na trioly v legatu, kvintoly, sextoly po dvou notách a nakonec celé sextoly v legatu. Dále pokračuje přidáním zátrylu. Vypisuje v notách francouzskou ozdobu coulement (přiraz směrem dolů), nicméně nespecifikuje její interpretaci, takže čtenář neví, zda se ozdoba hraje

před dobou nebo na dobu. Na začátku však píše, že je potřeba, aby se interpret seznámil s různými druhy ornamentace v závislosti s různými stylovými obdobími a vysvětluje, že předložená cvičení mají sloužit ke každodennímu nácviku ozdob s cílem dosáhnout při hře obratnosti a nenucené elegance. Na konci kapitoly uvádí konkrétní příklady využití jeho předložených motivů barokními mistry.

### *Komparace*

**Alan Davis** zvláště probírá techniku trylků a zvláště jejich využití. V kapitole zabývající se alternativními hmaty předkládá tabulku trylků a následně tyto prstové kombinace procvičuje ve vlastních cvičeních. Ve druhé části knihy pak probírá ornamentaci současně s improvizací. Věnuje se podrobně jak zdobení renesančních skladeb tak i vrcholně barokních italských a francouzských skladeb. U všech typů ozdob vždy uvádí příklady využití na konkrétních skladbách. V této kapitole už není autorův záměr procvičovat veškeré možnosti prstových kombinací v jednotlivých ozdobách, ale chce v hráči vzbudit schopnost vymýšlet si své vlastní ozdoby ve skladbách různých stylů.

**Walter van Hauwe** napsal ve druhém díle o trylcích celou kapitolu, v níž podrobně vysvětluje jejich funkci, dává hráči několik cvičení na procvičení pohybu prstů a vede hráče k vnímání těchto pohybů. Také řeší dech v průběhu hraní trylky. Na závěr kapitoly předkládá tabulku trylků a jako jediný i tabulku zátrylů. Ve druhém díle se stejnou měrou zabývá i vibratem, hlavně dechovým. Postupuje od základů, tedy jak vibrato vytvořit, které části úst a krku se do něj zapojují, následuje jeho využití a několik praktických příkladů. V této kapitole se lehce dotýká prstového vibrata, dále však tuto problematiku rozvíjí v díle třetím, kde vysvětluje jak pracovat s různými rychlostmi, rozsahem hlasitostí vibrata. Na závěr rozebírá druhy vibrata používané v moderní hudbě.

**Gudrun Heyens** se v prvním dílu věnuje trylkům a flattement čili prstovému vibratu. Nejprve trylky využívá jako přípravné cvičení k prstové technice, jejím cílem je procvičit jednotlivé výměny sousedních tónů základními hmaty. V samostatné kapitole o trylcích předkládá příklady složitějších prstových kombinací s grafickým nákresem flétny a naznačením, jak se má trylek hmatat. Následuje několik příkladů využití trylky v praxi. Při nácviku flattement autorka vede hráče k vytvoření si vlastních prstových kombinací a zároveň předkládá čtyři tabulky flattement vytvořených skladateli renesance a baroka. Ve druhém díle se v kapitole o zvuku soustředí i na dechové vibrato, k jehož nácviku používá vlastní cvičení zapsaná buďto do rytmických hodnot nebo pomocí vlnitých linií a křivek.

Pro přehlednost uvádím tabulku, která ukazuje, ve které publikaci se ten který způsob ornamentice procvičuje a zda autor zařadil do publikace kompletní tabulku trylků.

	Bart Spanhove	Alan Davis	Walter van Hauwe	Gudrun Heyens
Trylek	✓	✓	✓	✓
Zátryl	✓	✓	✓	✓
Francouzské ozdoby:				
- Coulement	x	✓	x	x
- Flattement	✓	✓	x	x
- Flattement	x	✓	✓	✓
Dechové vibrato	x		✓	✓
Mordent	✓	✓	x	x
Diminuace	x	✓	x	x
Tabulka trylků	x	✓	✓	x

### 3.3.6 Odpoutat se od složitosti

Nebo také zjednodušeně myslet. Zde Spanhove pracuje s myšlenkou, že zjednodušení motivů hráči pomůže myslet pomaleji a tím pádem rychleji hrát. Důležité je vnímat melodii jako nepřerušenu běžící linku. V rychlém tempu nemůžeme vnímat každý jednotlivý pohyb zvlášť, ale několik pohybů je seskupeno do jednoho impulsu. K podtržení těchto slov uvádí opět několik příkladů ze skladeb barokních skladatelů. Za všechny zde uvedme Correliho skladbu *La Follia*, která obsahuje několik pasážovitých variací. Pokud však budeme vnímat základní strukturu z úvodní variace, uvědomíme si, že tyto tóny jsou zároveň základními tóny každé šestnáctinové skupinky ve složitějších variacích, které jsou tvořeny buďto z akordických nebo stupnicových postupů.

#### *Komparace*

**Alan Davis** cvičí artikulaci a prsty zvlášť. Docílit rychlého tempa i v krátkých notových hodnotách se snaží prostřednictvím uvědomění si rychlé výměny prstů a nácvikem rychlého pohybu jazyka.

**Walter van Hauwe** už od prvního dílu používá zjednodušené chápání, i když to nevyjadřuje explicitně a netýká se to jen nácviku rychlých pasáží. Za všechny uvedme

příklad, kdy vysvětluje techniku zvedání a pokládání prstů na otvory flétny. Vychází z představy, že výchozí pozice nejsou otevřené otvory, nýbrž zavřené, tudíž jde pouze o zvedání prstů nad dírky a pohyb dolů se o sebe postará sám – prst spadne dolů díky gravitaci.

**GudrunHeyens** využívá pro nácvik v rychlém tempu stupnice a akordy. Nezmiňuje však ono zjednodušené chápání jako pomůcku při hraní rychlých pasáží. Vysvětluje zvlášť artikulaci a prstovou techniku, nejprve pracuje na přesné výměně prstů pomocí hry v legatu a následně přidává artikulaci a soustředí se na synchronizaci prstů s jazykem.

Najít si hlavní melodii v rychlých postupech může být ku pomoci v každé skladbě. Protože se hráč začne soustředit na jinou věc, často se stává, že místo, ve kterém selhávaly prsty či jazyk se podaří zahrát plynule. Toto cvičení je dobré využít například v pomalých větách sonát, které jsou hodně zdobené. Vnímání hlavní melodie zabrání tomu, aby ozdoby zněly vyraženě nebo by jinak vyčnívaly. V neposlední řadě se cvičení hodí při nácviku frázování pro všechny typy skladeb i etud.

### 3.3.7 Nepravidelný akcent

Pro dosažení suverénní techniky může pomoci nácvik s přenesením důrazu. Praktické příklady se zaměřují na několik způsobů. Prvním z nich je přidání čtvrt, půl až jedné a půl doby na začátek stejné melodie ve stejném tempu i metru. Tak se stejná melodie může hrát se čtyřmi různými typy přirozených akcentů. Taková práce vylepšuje vnímavost, protože zároveň vyžaduje výrazné psychické úsilí. Dalším typem takového cvičení je přenesení důrazu. Například když v zápisu šestiosminového taktu záměrně akcentujeme každou druhou notu, nebo hrajeme akcenty po čtyřech notách. Nebo naopak ve sledu šestnáctinových not zdůrazňujeme každý třetí nebo každý pátý tón.<sup>29</sup>

#### *Komparace*

**Alan Davis** se o cvičení s použitím nepravidelného akcentu nezmiňuje.

**Walter van Hauwe** nepracuje s nepravidelným akcentem často, ale využívá jej například při cvičení na vyrovnanou artikulaci, přesněji aby nebyl poznat rozdíl mezi výraznějším *t* nebo *d* a slabším *k* nebo *g*.

**GudrunHeyens** se o cvičení s použitím nepravidelného akcentu nezmiňuje.

---

<sup>29</sup> Úplně stejný typ cvičení používá Hans Ulrich Staeps ve své sbírce etud *DasTägliche Pensum* z roku 1957.

Hraní s posunováním akcentu o jednu notu dozadu či dopředu je vhodné cvičení, když hráč dělá mezi tóny mezery nebo se krátce zastaví po určité souhlásce (často *d*). Pokud se toto děje, hráč nevědomky zastavuje proud vzduchu. Posunutím akcentu, nebo chcete-li těžké doby, hráč začne přemýšlet nad melodií v jiných souvislostech. Akcenty si pak dále může posouvat o jakýkoli nepravidelný počet not, nebo akcentovat po dvou, třech, čtyřech a více notách. Výsledkem je pak rovný tón podpořený rovným proudem vzduchu.

### 3.3.8 Artikulace

V kapitole o artikulaci autor vyzdvihuje její důležitost, zvláště u hráčů na zobcové flétny je artikulace tajnou zbraní. Hudbu ztotožňuje s mluvou, protože je obě tvoří souhlásky a samohlásky. Cílem je pomocí artikulace skladbu oživit. Nezabývá se zde však samotnou technikou hry, pohyby jazyka, jeho polohou a dalšími aspekty.

K nácvičku artikulace je předložen jednoduchý sekvencovitý motiv čtyř šestnáctinových not v sudém metru, na němž je možné vyzkoušet různé druhy artikulace, autor jich zde vypisuje celkem 42 ve všech možných kombinacích souhlásek *t*, *d* a *r*. V třídobém metru pak předkládá podobný motiv tří osminových not a 16 různých druhů artikulace.

Hlásky *k* a *g*, které se používají při tzv. dvojitém nasazení, zde také uvádí, ale říká, že se při hudební praxi nepoužívají tak často jako výše zmíněné. Povzbuzuje však k jejich nácvičku, stejně tak jako uvádí možnost cvičení různých samohlásek (*i*, *e*, *u*, *y*). Těmito neobvyklými kombinacemi si hráč otvírá nové možnosti a dostává se mu další způsobilosti.

### *Komparace*

**Alan Davis** se k artikulaci vyjadřuje nejdříve v kapitole zabývající se prstovou technikou, kde vysvětluje způsob vyslovování. V samostatné kapitole věnující se artikulaci procvičuje jemné i ostré nasazení jazykem na krátkých cvičeních. Pokračuje nácvičkou dvojitého jazyka (střídání *d* a *g*) a trojitého jazyka (*dgd*).

**Walter van Hauwe** se věnuje artikulaci ve všech třech dílech. V prvním dílu vytvořil cvičení pro nalezení nejvhodnější polohy jazyka v ústech i vyslovování jednotlivých artikulačních souhlásek. Při nácvičku jednoduchého jazyka pracuje se souhláskami *t*, *d*, *r*, při dvojitém jazyku *k* a *g*. Procvičuje a vysvětluje podrobně portato, legato i staccato. Ve druhém díle se zabývá zpestřením artikulačních slabik s ohledem na zvuk, rozvíjí záležitosti z prvního dílu, řeší problematiku dynamiky, nasazení choulostivých tónů či ladění. Třetí díl přináší moderní techniky artikulace.

**Gudrun Heyens** v prvním dílu popisuje několik možností nasazení tónu (legato, staccato, non-legato a portato), u nichž vždy vysvětluje, co dělá proud dechu a co jazyk. Kromě jednoduchého nasazení *t d* vysvětluje i dvojité *d r*<sup>30</sup>, které doporučuje používat v nejrychlejších pasážích.

Problematika artikulace je dosti rozsáhlá a proto se jí každý z autorů věnuje nejvíce. Jedná se totiž o jeden z hlavních vyjadřovacích prostředků, který je ihned na první poslech slyšitelný. Pokud hráč neovládá dobře artikulaci, je jeho hra nevyrovnaná, někdy i rušivá a nepříjemná na poslech. Základem je vnímat umístění a pohyb jazyka v ústech. Díky tomu se pak jednotlivé souhlásky lépe pojí k sobě. Různé druhy artikulace se používají v závislosti na stylu skladby, nebo také jako obměna motivů a v neposlední řadě také slouží k vytváření dynamických rozdílů.

### 3.3.9 Stylizace<sup>31</sup>

Legato odhalí nedostatky v koordinaci prstů a jazyka. Vytratí se totiž miniaturní pauza při výměně tónů, proto musí být prsty velmi rychlé a přesné. Každá nesrovnalost je slyšet. Cílem je přesnost a pravidelnost. Je třeba se kriticky poslouchat a vnímat každý pohyb prstů, aby byl aktivní a precizní. Pro nácvik je opět zvolen motiv čtyř šestnáctinových not, který autor doporučuje hrát v legatu po dvou, dále 1 + 3 či 3 + 1 nota nebo 3 + 5 not atp.

Cílem cvičení je v konečné fázi dosáhnout vyrovnaného tónu i v takových nepravidelných skupinkách not. Je pravdou, že se s takovýmito úpravami málokdy setkáme ve skladbách, nicméně pokud ovládneme tento těžší způsob hry v legatu, o mnoho snazší pak bude hrát pravidelné skupinky dvou či čtyř not.

#### *Komparace*

**Alan Davis** nepracuje s obměnami legata na způsob Spanhova.

**Walter van Hauwe** taktéž tento způsob ve svých knihách nezmiňuje.

**Gudrun Heyens** využívá stylizaci opět při nácviku stupnic. Nekombinuje však skupinky not v legatu, ale doporučuje hrát vždy na jeden takt jedno legato. Zajímavá je však stylizace dynamická, kdy nejprve hraje stupnici směrem nahoru od *piano* do *forte*, směrem dolů

---

<sup>30</sup> V České republice rozumíme dvojitým nasazením střídání souhlásek *t a k* nebo *d a g*. V tomto se terminologie autorky s českou literaturou neshoduje.

<sup>31</sup> Chápejme toto slovo i ve významu „úprava“, např. úprava hudebního úryvku. V anglickém jazyce se jedná o slovo „phrasing“. Nepřekládáme jej zde jako frázování proto, že se zde autor nezabývá tvořením hudebních frází.

od forte do piana, pak z mezzoforte do piana a z piana do mezzoforte, a to celé má navést hráče k vyrovnané dynamice při hře celé stupnice.

### 3.3.10 Transpozice

Transpozice vrhá světlo na intervalovou strukturu. Pokud cvičíme melodické téma z paměti v několika dalších tóninách, vyzývá nás to k představě zvuku a ihned nám toto cvičení odhalí, zdali jsme porozuměli struktuře tématu. Takové cvičení vyžaduje hluboké soustředění.

#### *Komparace*

**Alan Davis** nezmiňuje jakým způsobem nacvičovat transpozice do jiných tónin.

**Walter van Hauwe** stejně tak.

**Gudrun Heyens** pracuje stejně jako Spanhove. Vychází opět ze stupnicovitých a akordických motivů, které doporučuje hrát z paměti za sebou v nějakém logickém pořadí nebo nahodile. Nenazývá to však transpozicemi.

Transpozice jsou vhodným cvičením například pro vytvoření si dobrého pocitu i při hře v složitějších tóninách. Cílem je dosáhnout stejně uvolněného a příjemného pocitu, ať už hrajeme v F dur nebo třeba v As dur či Cis dur.

### 3.3.11 Představa tónů a hraní tónů

Cítit hmaty a slyšet zvuk – bez nástroje. Je důležité vytvořit si živou představu melodie, slyšet melodii a představit si také hmaty, kterými ji zahrajeme, přesněji řečeno představit si každý pohyb prstu. Zapojují se stejné nervové spoje, jako bychom se nástroje dotýkali, a navíc tyto spoje zesilujeme. I v představování si tónů se můžeme zabývat laděním, tempem, směrem, výrazem, frázováním a prstokladem. Takový trénink autor přirovnává ke skokanům na lyžích, kteří neskáčou bezhlavě několik hodin, nýbrž s trenérem u videa a přemýšlí, co by mohli zlepšit. Cvičení očima pomáhá ztotožnit se s hudbou, zlepšuje se koncentrace a senzomotorické dovednosti. Navazujícím cvičením je pak „hmatání“ tónů bez foukání do nástroje. Můžeme jej kombinovat ale i s hraním, například hmatat – hrát, hrát – hmatat – hmatat a naopak. Tento typ cvičení je stejně efektivní jako skutečné hraní. Než začneme hrát, rozmysleme si tempo, dynamiku, napětí a artikulaci. Podobně jako si plánují jízdu slalomáři.

### ***Komparace***

**Alan Davis** pracuje podobným způsobem v kapitole o ornamentaci. Radí zapamatovat si kadenci, která by měla být ozdobená a v ní slyšet přidané tóny, které se pak hráč pokusí zahrát.

**Walter van Hauwe** ve druhém dílu takto pracuje s intervaly. Nejprve radí si interval představit, pak si představit hmat daného tónu a nakonec jej zahrát, proto je důležité provádět toto cvičení z paměti.

**Gudrun Heyens** stejným způsobem jako Spanhove navádí hráče v kapitole procvičující už virtuózní techniku. Hmatání tónů je přípravným cvičením, ve kterém si hráč uvědomí pohyb jednotlivých prstů, očima kontroluje uvolnění, postavení a rytmický pohyb prstů, zároveň si má broukat do rytmu melodií.

Velkou výhodou tohoto cvičení je, že představivost je nekonečná, nejsme v ní tedy omezeni a nejsme omezeni ani nástrojem, na kterém bychom se možná báli něco zkoušet, protože by to nemuselo znít hezky. Pomáhá, když chceme někam přidat ozdobu, tak si ji nejprve představíme a pak ji jen naučíme prsty. Hlavní výhody tohoto cvičení vypisuje Spanhove (viz úvod tohoto oddílu).

### **3.3.12 Náhodné posuvky**

Zmíněné cvičení v sobě skrývá všechny možné varianty práce s motivem. Autor předkládá motiv tercie, postupně chromaticky zvyšované směrem nahoru. Dalšími možnostmi mohou být kombinace křížků, bé, hra v durových a mollových stupnicích, v církevních či cikánských stupnicích, pentatonice, chromaticke a v celotónové stupnici.<sup>32</sup>

### ***Komparace***

**Alan Davis** tímto způsobem nepracuje, ale v jeho učebnici se posuvky objevují velmi často vzhledem k tomu, že je Davis současným skladatelem a používá kupříkladu atonalitu. Jeho cvičení se tak dají využít k procvičení čtení not s posuvkami.

**Walter van Hauwe** se této problematice na způsob Spanhova nevěnuje. Jeho učebnice však můžeme využít jako vodítko, vyžrát na choulostivé křížkové a béčkové tóny, aby se ozývaly čistě. Některé křížkové a béčkové tóny se totiž na zobcové flétně ozývají hůře, zvláště ve spojení s jinými tóny, a trvá i několik měsíců či let, než se skřípot podaří odstranit. Hauwe

---

<sup>32</sup> Bohatým zdrojem k procvičení čtení posuvek jsou etudy Keese Boekeho *The Complete Articulator* z roku 1985.



se zabývá prstovými kombinacemi v kapitolách věnujících se prstové technice a vybrané spoje řeší do detailu.

**GudrunHeyens** náhodné posuvky nepochvíjuje.

### 3.3.13 Změna tóniny

K tomuto cvičení si potřebujeme uvědomit harmonické funkce. Pokud chceme zahrát subdominantu k určitému motivu, zahrajeme daný interval od první noty a vzdálenost intervalů motivu. Zautomatizování intervalů je nevyhnutelné zlo, pokud se chceme při hře sonát a koncertů 18. století cítit sebevědomě.

#### *Komparace*

**Alan Davis** se změnou tóniny nepracuje.

**Walter van Hauwe** ve druhém díle mění tóniny při práci se stupnicemi a akordy. Harmonické funkce využívá při transpozicích kvintakordů z tóniky na subdominantu a dominantu, následně i na jiné stupně.

**Gudrun Heyens** po procvičení všech stupnic s akordy seskládaných v kvartovém kruhu za sebou pokračuje dále hrou stupnic či akordů poskládaných za sebe náhodně. Cílem je zahrát všechny stupnice či akordy plynule v jednom tempu v jakémkoli pořadí za sebou.

Poslední dvě jmenovaná cvičení jsou vynikajícím základem například pro studium improvizace. Pokud je hráč schopen hrát tato cvičení bez větších problémů, otvírají se mu nesčetné možnosti, ovládá bezpečně všechny hmaty a spoje, má vycvičenou potřebnou představivost jak intervalovou, tak harmonickou.

## 3.4 Motivy v barokní hudbě

Třetí kapitolu věnuje autor nácviku motivů podle intervalů. Počtem stran je totožná s kapitolou předchozí, avšak neobsahuje téměř žádný text, jedná se v první řadě o notové ukázky různých možností nácviku intervalů, proto zde nebudeme popisovat jednotlivá notová cvičení, ale pouze popíšeme strukturu kapitoly.

V úvodu vysvětluje, že takovéto motivy opakovaně nachází v barokních skladbách. Je uchvácen prací barokních skladatelů, kteří motivy různě obměňovali, jmenuje zde konkrétně ornamentici, transpozici, rytmické obměny, přenášení akcentů, změny frázování či hru s čísly. Tedy skladatelé používají vše to, co hráč může procvičovat ve druhé kapitole. Nabádá k práci s motivy ze třetí kapitoly ve spojení se cvičeními z kapitoly druhé. Při hře barokních skladeb

tak nebude hráč ničím překvapen a navíc si zlepší celkovou techniku. Na následujících devatenácti stranách rozděljuje jednotlivá cvičení na osm podkapitol, v každé z nich vypisuje cvičení pro jednotlivé intervaly od primy po oktávu. Dílčí cvičení sestávají daného počtu tónů, ale různého počtu not a jejich možných variací. Cvičení nemají danou tóninu, je tedy možné si je transponovat do kterékoli tóniny podle potřeby hráče. V kapitole tercií procvičuje i decimu a v každé kapitole přidává na závěr cvičení chromatické.

Tato cvičení také slouží jako základ pro vytvoření denního plánu. Protože má každé cvičení své označení, hráč si toto označení zapíše do cvičebního plánu a nemusí tak vypisovat noty. O tom podrobněji v následující podkapitole.

### 3.5 Denní trénink – cvičební plán

Poslední kapitola je názornou ukázkou toho, jak by se daly prakticky využít poznatky získané ze všech předešlých kapitol. Předchozí kapitoly jsou totiž materiálem, který se dá různorodě kombinovat a vytvořit z něj efektivní plán cvičení. Spanhovův plán je inspirovaný Pablem Casalsem, který cvičil violoncellové suity Johanna Sebastiana Bacha každý den po dobu dvanácti let. V pondělí první suitu, v úterý druhou a tak dále, v sobotu a v neděli suitu sedmou.

Výchozím časovým úsekem je tedy týden. Týdenní plán potřebuje specifikaci každého dne – konkrétní příklady toho, co budeme cvičit. Autor doporučuje následující:

ZÁKLADNÍ FORMA	TŘI TYPY VARIACÍ	NOVÉ CVIČENÍ
Seznámení se s motivem.	Praktické způsoby osvojení si motivu.	Docílit nových dovedností tak, že se základ zdá již jednoduchý.

Díky cvičení tímto způsobem můžeme mnoho získat i během krátké doby. Možností, jak uspořádat motivy do denních plánů je nespočet. Autor povzbuzuje k vymýšlení si vlastních tabulek, ale vždy je třeba se sám sebe zeptat:

- Co cvičím?
- Které možnosti můžu uskutečnit?
- Jak můžu motiv cvičit, abych se soustředil pokaždé na jinou problematiku? (Pozn. Učení učít se je pro hudbu, a vlastně i pro život, nejdůležitější.)

Na následujících stranách autor předkládá konkrétní plán na každý den týdne. Na začátku cvičení si vždy určí motiv, se kterým bude pracovat a vytvoří si k němu tabulku podle vzoru výše a doplní ji konkrétními cvičeními. Pak už se dostává k samotnému nácviku. Každé cvičení napsané v tabulce vypíše a napíše k němu ještě vysvětlení, jak cvičit a na co je třeba dát si pozor. Pro jasnou představu zde uvedeme plán jednoho dne, dne pátého:

ZÁKLADNÍ FORMA	TŘI TYPY VARIACÍ	NOVÉ CVIČENÍ
Hra motivu v celém rozsahu.	1. Doslovné opakování a artikulace 2. Hra + představa not 3. Spojení dvou motivů dohromady	Hra s čísly 123 → 1223 Chromatika

Základní forma – sekvence motivu *f-hes-f*.



Autor píše, že interval kvarty vnímá jako mimořádně výrazný, jež hudbě propůjčuje určitý elán.

Variace č. 1 – opakování motivu třikrát za sebou s artikulací typickou pro gigu, tedy *trt* nebo *drd*.



Variace č. 2 – hra motivu s vloženou pauzou, ve které se připravujeme na následující hmat.



Variace č. 3 – kombinace dvou motivů *f-hes-f* + *hes-f-hes* a jejich sekvence.



Nové cvičení 1 – opakování druhého tónu v šestnáctinovém pohybu namísto původních trojic. Výsledkem je asymetrický motiv, který vyžaduje mentální práci, což přispívá k dobré technice.



Nové cvičení 2 – chromatické sekvence asymetrického motivu.



## Závěr

Bart Spanhove vytvořil publikaci s příjemnou atmosférou. Chtěl tak v hráči vyvolat pocit uvolnění a radosti ze hry a cvičení. Dle mého názoru je „Finishing Touch“ tedy poslední dotyk synonymem pro dotyk právě radosti a uvolnění při hře na nástroj. Dosažení této mety není jednoduché, ale komu se to podaří, může říct, že dosáhl Umění cvičit, které autor v publikaci zmiňuje.

V první kapitole se mi podařilo vytvořit seznam základních knih, které se dnes používají, i s jejich stručnou analýzou. To může hráčům pomoci při výběru literatury pro své potřeby, nebo pro potřeby svých žáků.

Kromě analýzy publikace jsem se rozhodla některé kapitoly přeložit, protože Spanhovova slova jsou velmi motivační a vedou hráče k chuti vzít flétnu a cvičit a cvičit, což považuji za autorův hlavní záměr.

Protože autor svoji učebnici zamýšlel už pro pokročilejší hráče, nevysvětluje všechna svá cvičení do detailu, nechává na hráči, jak se ho ujme. O vysvětlování základů techniky ani nemluvě. Proto jsem ráda, že se mi povedlo najít publikace, kterými je Spanhove v případě potřeby doplněn a hráč si často může vybrat, která z publikací mu nejvíce vyhovuje k nácvičce té které problematiky. Každý z autorů se chápe tématu po svém, stejně jako každý hráč potřebuje individuální přístup. Ostatní autoři vycházejí spíše ze stupnic, zatímco Spanhove pracuje s různými motivy.

Ke komparacím uvádím i svůj vlastní názor a zkušenost či doplnění, které jsem v publikacích nenašla, ale pomohlo mně v mém studiu zobcové flétny. Autor také často nezmiňuje konkrétní cíl svých cvičení, proto jej tam také doplňuji.

Spanhove se tedy spíše zaměřuje na samotné zlepšování techniky, už počítá s tím, že hráč už má základy techniky osvojené. Je to logické, jelikož se v dřívějších letech zobcová flétna teprve prodírala, a hledala si své místo mezi hudebníky, bylo třeba pracovat více na úplných základech. Spanhove již píše učebnici, která vychází v době s mnoha aktivními hráči na zobcovou flétnu.

Mým cílem bylo vytvořit práci, která bude ku prospěchu těm hráčům, kteří neovládají anglický jazyk. S pomocí mé práce si mohou hrát cvičení s tím cílem, který zamýšlel autor a pouze neodhadovat jeho záměr či myšlenku.

## Seznam literatury

1. BOEKE, Kees. *The Complete Articulator*. London: Schott Music, 1985.
2. DANIEL, Ladislav. *Základy techniky pro sopránovou zobcovou flétnu. 1, Stupnice a akordy*. Vyd. 1. Olomouc, 1971.
3. DANIEL, Ladislav. *Základy techniky II pro sopránovou zobcovou flétnu: Škola trylků*. 1. vyd. Praha: PANTON, 2001.
4. DANIEL, Ladislav. *Základy techniky: pro altovou zobcovou flétnu. 1, Stupnice a akordy*. 1. vyd. Praha: PANTON, 1976.
5. DANIEL, Ladislav. *Škola hry na sopránovou zobcovou flétnu. Díl 2*. 1. vyd. Praha: PANTON, 1972.
6. DANIEL, Ladislav. *Škola hry na sopránovou zobcovou flétnu. Díl 3*. 1. vyd. Praha: PANTON, 2011.
7. DANIEL, Ladislav. *Škola hry na altovou zobcovou flétnu. Díl 1*. 1. vyd. Praha: PANTON, 1974.
8. DANIEL, Ladislav. *Škola hry na sopránovou zobcovou flétnu. Díl 1*. Praha: PANTON, 1970.
9. DAVIS, Alan. *Treble Recorder Technique*. London: Novello, 1983.
10. HAUWE, Walter van. *Technika hry na zobcovou flétnu. Díl 1*. Translated by Jan Kvapil. Praha: WinGra, 1999.
11. HAUWE, Walter van. *Technika hry na zobcovou flétnu. Díl 2*. Translated by Jan Kvapil. Praha: WinGra, 2001.
12. HAUWE, Walter van. *The Modern Recorder Player. Vol. 3*. London: Schott Music, 1992.
13. HEYENS, Gudrun. *Advanced Recorder Technique: The Art of Playing the Recorder. Volume 1: Finger and Tongue Technique*. Translated by Peter Bowman. Mainz: Schott, 2005.
14. HEYENS, Gudrun. *Advanced Recorder Technique: The Art of Playing the Recorder. Volume 2: Breathing and sound*. Translated by Peter Bowman. Mainz: Schott, 2005.
15. GANASSI, Sylvestro. *Opera Intitulata Fontegara*, Venice, 1535.
16. HLAVATÁ, Iveta. *Hrátky s flétnou, písničkami a pastelkami*. Kladno: Vladimír Beneš, 1995.
17. HOTTETERRE, Jacques. *Zásady hry na příčnou flétnu, zobcovou flétnu a hoboj: český překlad a faksimile vydání z roku 1710*. Praha: Vyšehrad, 2013.

18. KLEMENT, Miloslav. Škola hry na altovou zobcovou flétnu. 1. Praha, 1975.
19. KLEMENT, Miloslav. Škola hry na altovou zobcovou flétnu. 2. Praha, 1981.
20. KVAPIL, Jan a KVAPILOVÁ, Eva. *Flautoškola 1: učebnice hry na sopránovou zobcovou flétnu: žákovský sešit*. Praha a Bratislava: WinGra, 2003.
21. KVAPIL, Jan a KVAPILOVÁ, Eva. *Flautoškola 1: učebnice hry na sopránovou zobcovou flétnu: metodický sešit pro učitele*. Praha a Bratislava: WinGra, 2003.
22. KVAPIL, Jan a KVAPILOVÁ, Eva. *Flautoškola 2: učebnice hry na sopránovou zobcovou flétnu: žákovský sešit*. Praha a Bratislava: WinGra, 2004.
23. KVAPIL, Jan a KVAPILOVÁ, Eva. *Flautoškola 2: učebnice hry na sopránovou zobcovou flétnu: metodický sešit pro učitele*. Praha a Bratislava: WinGra, 2004.
24. KVAPIL, Jan a KVAPILOVÁ, Eva. *Flautoškola 3: učebnice hry na sopránovou zobcovou flétnu: žákovský sešit*. Praha: Bärenreiter Praha, 2014.
25. KVAPIL, Jan a KVAPILOVÁ, Eva. *Flautoškola 3: učebnice hry na sopránovou zobcovou flétnu: metodický sešit pro učitele*. Praha: Bärenreiter Praha, 2014.
26. KVAPIL, Jan a KVAPILOVÁ, Eva. *Flautoškola 3: učebnice hry na sopránovou zobcovou flétnu: klavírní/cembalové doprovody*. Praha: Bärenreiter Praha, 2014.
27. KVAPIL, Jan a KVAPILOVÁ, Eva. *Flautoškola 3: učebnice hry na sopránovou zobcovou flétnu: kytarové doprovody*. Praha: Bärenreiter Praha, 2014.
28. HAUWE, Walter van a Kvapil JAN. *Technika hry na zobcovou flétnu 1. díl*. Praha a Bratislava: WinGra, 1999.
29. RAČINSKÁ, Anna. *Bart Spanhove - The finishing touch of ensemble playing: Komentovaný překlad učebnice ansámblové hry*. Olomouc, 2014. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci.
30. SPANHOVE, Bart. *De blokfluitmuziek van Frans Geysen*. Münster: Mieroprint, 2010.
31. SPANHOVE, Bart. *The Finishing Touch of Ensemble Playing*. Paesen, Opglabbeek: Alamire, 2000.
32. SPANHOVE, Bart. *The Finishing Touch to Practising: Pathway to Perfection (not just) on the Recorder*. Celle: Moeck, 2016.
33. STAEPS, Hans Ulrich. *Das Tägliche Pensum*. Wien: Universal Edition A. G. 1957.
34. STOJAN, Jaroslav. *Škola hry na sopránovou zobcovou flétnu pro začátečníky i samouky 1. díl*. Přerov: JASTO, 1998.
35. STOJAN, Jaroslav. *Škola hry na sopránovou zobcovou flétnu pro začátečníky i samouky 2. díl*. Přerov: JASTO, 1999.

36. TROMLITZ, Johann George: *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flötezuspielen*. Leipzig: Adam Friedrich Böhme, 1791.
37. QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Supraphon, 1990.
38. ŽILKA, Václav. *Veselé pískání – zdravé dýchání*. 1. vyd. Praha: PANTON, 1988.

## Internetové zdroje

1. *BartSp bio EN* [online]. [cit. 2018-02-14]. Dostupné z: <http://www.flanders-recorder-quartet.be/pdf/Bart%20Sp%20bio%20ENG.pdf>
2. *CultureMap: Houston* [online]. c2018 [cit. 2018-06-14]. Dostupné z: <http://houston.culturemap.com/news/entertainment/05-15-11-flanders-recorder-quartet-houston-early-music/#slide=4>
3. *Flanders Recorder Quartet* [online]. [cit. 2018-05-20]. Dostupné z: <http://www.flanders-recorder-quartet.be/en/home/>
4. LANDER, Nicholas S. Classical & Romantic periods. *Recorder Home Page* [online]. 1996–2016 [cit. 2018-05-06]. Dostupné z: <http://www.recorderhomepage.net/history/the-classical-and-romantic-periods/>
5. *Orpheus Music* [online]. c2018 [cit. 2018-06-14]. Dostupné z: <https://orpheusmusic.com.au/books-that-have-a-connection-to-the-recorder/2356-the-finishing-touch-to-practising.html>

## Seznam příloh

Citáty v publikaci *The Finishing Touch to Practising* – překlad

Obr. 1 – Titulní strana publikace

Obr. 2 – Bart Spanhove

Obr. 3 – Flanders Recorder Quartet



## Přílohy

### Citáty:

Cvičení je nejlepší učitel. (Publilius Syrus – římský spisovatel)

Nejdůležitější je nikdy se nepřestat ptát. (A. Einstein)

Než začneš, přemýšlej. (holandské přísloví)

Neexistuje žádný vítr pro ty, kdo nevědí, kam směřují. (Vilém I. Oranžský)

Průmysl a cvičení jsou stvořitelé a architekti všeho, co je na zemi velké, dobré a krásné.  
(Carl Czerny)

Bystré cvičení je klíč k úspěchu. (rčení)

Neukousni si více, než dokážeš požvýkat. (rčení)

Čím víc umíš a víš, tím víc se můžeš naučit. (rčení)

Hudba je tím nejdražším darem. Nic nevyžaduje, jen naslouchat. (rčení)

Nech se vést svým sluchem. Řádné naslouchání je nutným předpokladem pro lepší cvičení.  
(rčení)

Při hře na nástroj používej mozek a uši, až pak hraj prsty.  
(H. Neuhas – rusko-ukrajinský klavírista a učitel)

Představ si noty přesně, aby se tvé prsty musely a chtěly podřídít.  
(J. Hofmann – polský vynálezce, skladatel a klavírista)

Pomlka je stejně tak důležitá jako nota. (T. Fisher – americký skladatel)

Různorodost je zábava. (příslloví starověkého Řecka, jež Aristoteles přeložil do Latiny  
„Variatio delectat.“)

Opravdová krása se vyskytuje v samotném centru. Toto centrum by nemělo být pod- nebo  
překročeno. Příliš málo ozdob hudbu dělá nahou, což je chyba. Příliš mnoho ozdob způsobuje  
zmatek, to je vada a zneuctění. (R. Aldrich – americký hudební kritik)

Mysli desetkrát, hraj jednou. (J. Combarieu – francouzský muzikolog)

Jak se dostat do Carnegie Hall? Cvič, cvič, cvič! (D. Lasocki)

Pouze zvědaví se umí naučit a pouze silná vůle umí překonat překážky při učení se.  
(W. E. Deming – americký fyzik)

Vždy hraj, jakoby tě poslouchal odborník. (R. Schumann)

Hudba je umění myslet pomocí zvuku. (J. Combarieu)

Hudba je víc než jen noty. (G. Mahler)

Poslech vyžaduje úsilí. Pouhé slyšení je snadné. I kachna slyší. (I. Stravinskij)

Hudba nás učí o nás samotných i o životě.  
(D. Barenboim – argentinsko-izraelský klavírista a dirigent)

Mým záměrem bylo, uvědomit ty, kteří chtěli studovat hudbu, že v tomto nevyčerpatelném  
zdroji neuspějí bez vynaložení obrovského úsilí. (G. Ph. Telemann)

Jakmile se člověk stane mistrem v jedné věci, musí se stát žákem v něčem jiném.  
(G. Hauptmann – německý dramatik a prozaik)

Nezačíněj hrát skladbu, pokud ji předtím v duchu neslyšíš. (R. Schumann)

Hudba je zrakem uší. (T. Drake)

Čím větší hudební jistota, tím menší technická nejistota.

(H. Neuhaus – rusko-ukrajinský klavírista a pedagog)

Důležité je nepřestávat se učit, užívat si výzvy a přijímat rozporuplnost. Na konci nejsou žádné jasné odpovědi. (M. S. Horner – americká psycholožka)

Trénink, který je příliš zaměřený na techniku, tvoří spíše umělce než hudebníky.  
(N. Harnoncourt – rakouský dirigent a zastávce historického provozování hudby)

Hudba smývá prach denního života. (B. Auerbach – německý spisovatel)

Užívej talentu, jehož se ti dostalo: Lesy by byli velmi tiché, kdyby nezpívali ptáci vyjma těch, kteří zpívají nejlépe. (připisováno H. D. Thoreauovi – americký spisovatel a filozof)

Hudba je tajemným cvičením aritmetiky duše., která si neuvědomuje tyto počty...ano, duše si není vědomá, že to se počítá, ale cítí dopad nevědomého počítání potěšením tvořeného konsonancemi a nepohodlím disharmonie. (G. W. Leibnitz – německý polymatematik)

Co se dnes naučíš bez pádného důvodu, ti pomůže naleznout všechna úžasná tajemství zítřka.  
(N. Juster – americký spisovatel)

Když jeden den necvičíš, vrátíš se o dva dny zpátky. (B. Spanhove)

Cvičit znamená vystupovat, znovu a znovu tváří v tvář překážkám, s vizí, vírou a touhou.  
Cvičení je prostředek pozvání vytoužené dokonalosti.  
(M. Graham – americká tanečnice, choreografka a instruktorka)

Amatéri cvičí, dokud se jim nedaří. Profesionálové cvičí, dokud se jim daří.  
(B. Crosby – americký zpěvák a herec)

Když necvičím den, poznám to. Když necvičím dva dny, kritikové to poznají. Když necvičím tři dny, publikum to pozná. (I. J. Paderewski – polský klavírista a politik)

Kdybych netrénoval tak, jak bych měl, pak bych nehrál způsobem, který vím, že znám.

(I. Lendl)

Když hraješ etudu, myslí na Debussyho. Když hraješ Debussyho, myslí na etudu.

(M. Moyse – francouzský flétnista)

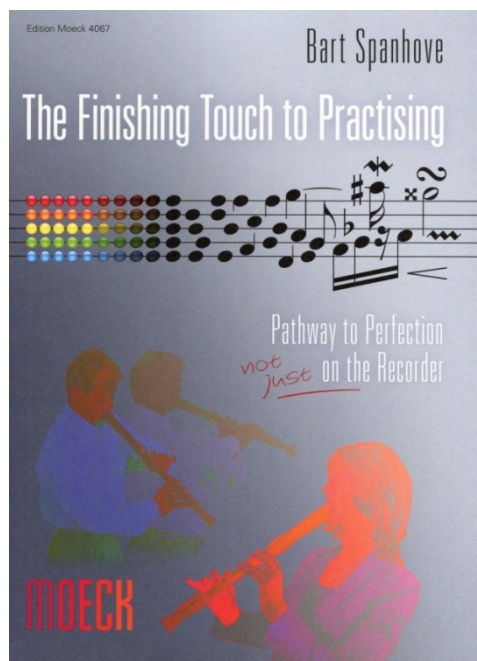
Je úžasné, co se můžeš naučit, když opravdu chceš. (S. Rushdie – indicko-britský spisovatel)

Ve chvíli, kdy přidáš ke cvičení trpělivost, přesnost, upřímnost a starost, získáš lepší názor na svět kolem sebe. (G. Kleiser – kanadský spisovatel)

Když se přestaneš učit, jsi starý, ať je ti dvacet nebo osmdesát. (H. Ford)

Když cvičíš, snaž se cítit dobře. (B. Spanhove)

...a pokud žák nejde alespoň z poloviny svou cestou, pak se nic nenaučil. (Sokrates)



Obr. 1

Titulní strana publikace<sup>33</sup>



Obr. 2

Bart Spanhove<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup><https://orpheusmusic.com.au/>

<sup>34</sup><http://houston.culturemap.com/>



Obr. 3

Flanders Recorder Quartet<sup>35</sup>

zleva: Paul Van Loey, Bart Spanhove, Joris van Goethem, Tom Beets

---

<sup>35</sup><http://www.flanders-recorder-quartet.be/en/about/>

## ANOTACE

<b>Jméno a příjmení:</b>	Ivana Šmidrová
<b>Katedra:</b>	Katedra hudební výchovy
<b>Vedoucí práce:</b>	Mgr. Gabriela Coufalová, Ph.D.
<b>Rok obhajoby:</b>	2018

<b>Název práce:</b>	Bart Spanhove – The Finishing Touch to Practising – analýza a komparace se současnou českou a zahraniční flétnovou literaturou
<b>Název v angličtině:</b>	Bart Spanhove – The Finishing Touch to Practising – Its Analysis and Comparison with Contemporary Czech and Foreign Recorder Literature
<b>Anotace práce:</b>	Bakalářská práce obsahuje částečný překlad a zároveň analýzu publikace Barta Spanhova <i>The Finishing Touch to Practising</i> . Poskytuje tak zdroj odborných informací v oboru hry na zobcovou flétnu v českém jazyce. Analýza publikace je doplněna srovnáním metodických postupů z publikací světových pedagogů, a to Alana Davise, Waltera van Hauweho a Gudrun Heyens.
<b>Klíčová slova:</b>	Zobcová flétna, Spanhove, technika hry, výuka, Alan Davis, Walter van Hauwe, Gudrun Heyens
<b>Anotace v angličtině:</b>	This Bachelor's thesis is partly a translation and also an analysis of Bart Spanhove's book <i>The Finishing Touch to Practising</i> . It provides a source of professional technique approach of playing the recorder in the Czech language. The thesis contains also a comparison of methodologies with other foreign teachers such as Alan Davis, Walter van Hauwe and Gudrun Heyens.
<b>Klíčováslova v angličtině:</b>	Recorder, Spanhove, the recorder technique, teaching, Alan Davis, Walter van Hauwe, Gudrun Heyens
<b>Přílohy vázané v práci:</b>	-
<b>Rozsah práce:</b>	47 stran
<b>Jazyk práce:</b>	Český jazyk

