

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Teologická fakulta
Katedra pedagogiky

Bakalářská práce

ROZVÍJENÍ HUDEBNOSTI POMOCÍ HRY NA HOUSLE

Vedoucí práce: Mgr. Karel Ochozka

Autor práce: Daniel Podroužek

Studijní obor: Pedagogika volného času

Ročník: Třetí

2021

Prohlašuji, že jsem autorem této kvalifikační práce a že jsem ji vypracoval pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu použitých zdrojů.

17. března 2021

.....

Daniel Podroužek

Děkuji vedoucímu bakalářské práce Mgr. Karlu Ochozkovi za cenné rady, připomínky a metodické vedení práce. Dále bych tímto chtěl poděkovat svému pedagogovi hry na housle MgA. Lud'kovi Volkovi za jeho nemalou pomoc při promýšlení námětu práce.

OBSAH

1 Úvod.....	6
2 Historická část.....	8
2.1 Historický vývoj houslí.....	8
2.1.1 Předchůdci houslí.....	8
2.1.2 Housle jako dokonalý nástroj.....	12
2.1.3 Popis houslí.....	13
2.2 Historický vývoj smyčce.....	15
2.2.1 Od luku k Tourtovi.....	15
2.2.2 Popis smyčce.....	16
2.3 Dějiny houslařství.....	18
2.3.1 Houslařství v Itálii.....	18
2.3.2 Houslařství v německých zemích.....	19
2.3.3 Houslařství ve Francii.....	19
2.3.4 Houslařství v českých zemích.....	19
2.4 Dějiny houslové hry.....	20
2.4.1 Houslová hra v Itálii.....	20
2.4.2 Houslová hra v německých zemích.....	21
2.4.3 Houslová hra ve Francii.....	22
2.4.4 Houslová hra v českých zemích.....	23
3 Metodická část.....	25
3.1 Diagnostika hudebnosti.....	25
3.1.1 Psychologie hudebních schopností.....	26
3.1.2 Rytmické cítění.....	27
3.1.3 Tonálně harmonické cítění.....	28
3.1.4 Nadání ke hře na housle.....	29
3.2 Charakteristika základního uměleckého školství.....	30
3.2.1 Vzdělávání na základních uměleckých školách.....	31

3.3 Metodický postup ve hře na housle.....	33
3.3.1 Jan Malát.....	34
3.3.2 Otakar Ševčík.....	35
3.3.3 Jan Čermák a Josef Beran.....	36
3.3.4 Josef Ladislav Míka.....	37
3.3.5 Zdeněk Gola.....	38
3.3.6 Eva Bublová.....	39
3.3.7 Shinichi Suzuki.....	40
3.3.8 Komparace vybraných metodik z hlediska praxe.....	41
4 Závěr.....	44
5 Seznam použitých zdrojů.....	46
6 Seznam příloh.....	48
7 Přílohy.....	50
8 Abstrakt.....	61
9 Abstract.....	62

1 Úvod

Téma **Rozvíjení hudebnosti pomocí hry na housle**, které jsem k vypracování mé bakalářské práce zvolil, vzešlo ze snahy propojit dvě oblasti, jimiž se jakožto posluchač českobudějovické konzervatoře v oboru Hra na housle a zároveň student Teologické fakulty Jihočeské univerzity v oboru Pedagogika volného času zabývám. Výsledkem je tudíž kombinace mého profesního i pedagogického zaměření, jelikož studium dvou oborů mi zároveň poskytuje dva odlišné pohledy na problematiku houslové hry.

Fenomén volného času v dnešní době nabývá stále většího významu. Díky postupnému doceňování volného času, jakožto významné oblasti lidského života, kterou každý jedinec v rozličné míře disponuje, vzniká pedagogická disciplína, jejímž záměrem je kromě jiného zefektivnění jeho využívání. Předmětem zájmu pedagogiky volného času je tedy jedinec, který je systematicky veden ke smysluplnému využívání volného času a jeho investování do oblastí, které jej rozvíjejí a utváří tak jeho jedinečnou osobnost. Jeden z nejvýznamnějších představitelů oboru Pedagogiky volného času Horst W. Opaschowski ve svém vymezení funkcí volného času opakovaně užívá pojmu tzv. *enkulturace*, jenž má pro tuto práci zcela klíčový význam. Právě enkulturace úzce souvisí s kreativním rozvojem jedince a předáváním sdílených hodnot, způsobů chování nebo norem. Je zcela zřejmé, že onen termín je odvozen od pojmu *kultura*, přičemž jednou z vybraných lidských činností, které naši kulturu vytvářejí je umění. Na tomto místě si zároveň dovoluji ocitovat manžela významné české mecenášky umění Medy Mládkové Jana Viktora Mládka, z jehož úst pochází onen slavný výrok *„Přežije-li kultura, přežije národ.“*, jenž jednoznačně vyjadřuje, že nejen umění je jednou z nepostradatelných složek našeho života, která se podílí na péči o tělo i duši. Tímto pomyslným „oslím můstkem“ bych se rád přenesl zpět do oblasti hudby.

Práce je rozdělena na dvě části – historickou a metodickou. V první části si dovoluji nabídnout stručný historický exkurs, ve kterém nastíním okolnosti vzniku houslí a smyčce jakožto nedílné součásti tohoto hudebního nástroje. Vycházel jsem především z literatury autorů J. Micky, J. Mařáka či V. Noppa, jejichž publikace jsou uvedeny v seznamu použitých zdrojů. Pro úplnost taktéž přidávám kapitolu věnovanou dějinám houslařství, jednotlivým houslařským školám a technikám výroby, které určují dnešní podobu houslí a jejich konstrukci. Historickou část zakončuji neméně důležitou

kapitolou, ve které popíši jednotlivé národní houslové školy, jenž předurčily a zásadně poznamenaly dnešní metodické postupy ve hře na housle. Je tedy zcela zřejmé, že závěrečná kapitola historické části zároveň otevírá následující metodickou část, kterou považuji za těžiště mé práce. V úvodu metodické části se budu zabývat psychologickými aspekty hry na housle, diagnostikou hudebnosti a předpoklady ke hře na hudební nástroj. Informace k této kapitole jsem čerpal zejména z publikace F. Sedláka a H. Váňové. Za zmínku jistě stojí také publikace M. Nakonečného, M. Holase, J. Langmeiera a D. Krejčířové či L. Daniela, které mi pomohly získat hlubší vhled do této problematiky. Následně se pokusím charakterizovat vzdělávání na základních uměleckých školách v kontextu s legislativou a kurikulárními dokumenty pro základní umělecké vzdělávání v České Republice. Poslední a zároveň zcela stěžejní kapitolou celé práce je sedmá kapitola pojednávající o metodických postupech ve hře na housle, ve které si dovoluji představit a specifikovat nejzásadnější metodické publikace a postupy pro hru na housle a aplikováním komparativní metody je zhodnotím ve svém komentáři.

Cílem této práce je tedy představit základní složky houslové hry v kontextu houslové didaktiky a metodiky. Je nutné podotknout, že 21. století významně přispělo k řadě inovačních prvků, jejichž účelem je zkvalitnit a zefektivnit výuku hry nejen na housle, ale na hudební nástroj obecně. Je tedy zcela na místě již rozlišovat určité moderní přístupy v hudební metodice od těch tradičních. Úkolem mé bakalářské práce však není poskytnutí odborného posudku výše zmíněného, neboť mi taková pravomoc zatím nepřísluší. Hodnocení jednotlivých metodik vychází zejména z mých praktických zkušeností, jakožto studenta pedagogiky volného času a houslisty, které jsou obohaceny zkušenostmi nejen mých pedagogů, ale také kolegů pohybujících se v oblasti hudby. A pokud obsah přinese i některé konkrétní návrhy, práce tak splní svůj účel.

2 Historická část

2.1 Historický vývoj houslí

Pokud bychom měli napříč všemi hudebními nástroji najít ten nejdokonalejší, bezpochyby se bude jednat právě o housle, neboť jejich dokonalost spočívá zejména v konstrukci a způsobu výroby, který se po více než čtyřech stoletích prakticky nezměnil. Drtivě většině lidí se zcela jistě vybaví např. jméno Stradivari, jehož nositel byl jedním z nejvýznamnějších houslařů a jehož řemeslné umění je jedním z nejuznávanějších na světě. Onen symbol dokonalosti houslí potvrzuje rovněž fakt, že řada původních nástrojů se používá dodnes a my je tak můžeme stále slyšet na koncertech v nejrůznějších sálech na světě.

Než se však začneme zajímat o samotný vývoj houslí z jejich předchůdců a okolnosti vzniku tohoto nástroje, považuji za zcela nezbytné jmenovat několik základních informací o tomto nástroji. Housle řadíme mezi tzv. *chordofony*, jelikož zdrojem zvuku nástroje je *chorda* neboli struna. Struny, které jsou laděny v intervalu čisté kvinty se na houslích nacházejí celkem čtyři, pořadí od nejhlubší po nejvyšší je následující: $g - d^1 - a^1 - e^2$. Výškový rozsah je $g - c^5$, což činí zhruba čtyři oktávy. Ladění houslí a všech ostatních nástrojů je dnes normou ustáleno na: $a^1 = 442\text{Hz}$ (někdy také 440Hz). Housle pochopitelně řadíme ke skupině smyčcových nástrojů, kam mimo jiné patří např. houslím nejpodobnější nástroj viola, dále pak violoncello nebo kontrabas. Přestože se konstrukce houslí po dobu téměř čtyř staletí nezměnila, jejich vznik byl zapříčiněn postupným zdokonalováním jednotlivých strunných a smyčcových nástrojů od primitivních až po ty dokonalejší. O stručný přehled těch nejvýznamnějších z nich se pokusím v následující podkapitole.

2.1.1 Předchůdci houslí

Jak již bylo uvedeno výše, vývoj houslí byl značně ovlivněn neustálým přizpůsobováním jednotlivých druhů strunných nástrojů. Kde však hledat onen prapůvod strunných, potažmo smyčcových nástrojů? Vcelku uspokojivé odpovědi bychom dosáhli již ve starém Řecku, kde filosof a matematik jménem Pythagoras

prováděl své výzkumy ladění na jednom z nejstarších chordofonů zvaném *monochord*. Malá encyklopedie hudby jej definuje takto: „*Jednoduchý nástroj s jednoduchou rezonanční skříňkou, který používali starořeční a středověcí hudební teoretikové k akustickému zkoumání kmitání strun; hypoteticky předchůdce strunných nástrojů.*“¹ Jak již název i samotná definice napovídá, jedná se o nástroj, který sestává z jedné struny, která je napnuta na rezonanční desku mezi dva pevné body. Přerušením struny ve své délce tak můžeme jednoduše regulovat výšku tónu. Z tohoto tvrzení můžeme následně vydedukovat, že ke vzniku strunného nástroje potřebujeme kromě samotné struny také prostředek k šíření rezonance. Ten tvoří např. korpus neboli rezonanční skříň u houslí, v případě jednodušších nástrojů se jedná o obyčejnou rezonanční desku.

Monochord však s jistotou nelze nazvat nejstarším strunným nástrojem. Do této kategorie lze rovněž řadit lyru, kterou užívali již staří Egypťané a Řekové. Je tedy zřejmé, že pátrání po úplně nejstarším strunném nástroji je takřka nemožné, neboť k řadě nástrojů se pojí různé pověsti, které celou situaci o to více komplikují. Do jisté míry lze však říci, že téměř každá starodávná civilizace zkonstruovala nějaký primitivní strunný nástroj. Následkem asimilace, tedy přizpůsobování jednotlivých strunných nástrojů vznikaly nástroje složitější a propracovanější.² Ukázka vzhledu některých následujících předchůdců houslí je k dispozici v obrazové dokumentaci.³

Ravanastron

Jedná se o jeden z dalších nejstarších nástrojů, dohady se ovšem netýkají pouze doby vzniku, ale také místa původu. Francouzský teoretik François Joseph Fétis (1784-1871) jej považuje za první nejstarší smyčcový nástroj pocházející z Indie. Jiné zdroje kromě Indie jako místo původu uvádějí např. oblast Persie. Ačkoliv ohledně místa a doby vzniku ravanastronu panují mezi teoretiky velké neshody, definice a pravděpodobný vzhled nástroje jsou ustáleny. Jedná se o korpus ve tvaru válce, který je potažen kůží (s velkou pravděpodobností hadí), na němž je připevněn krk s 1-2 kolíky s odpovídajícím počtem střeových strun. Hráč při hře na ravanastron sedí a drží jej vertikálně před sebou. S trochou představivosti je možné mezi houslemi a tímto nástrojem shledat jisté podobnosti, jako např. hmatník nebo ladící kolíky, daleko

1 JAREŠ, S.; SMOLKA, J. *Malá encyklopedie hudby*, s. 426.

2 Srov. MAŘÁK, J.; NOPP, V. *Housle: dějiny vývoje houslí, houslařství a hry houslové, methodika*, s. 9.

3 Viz přílohy č. I a II.

podstatnější informací však je používání smyčce, který byl zhotoven patrně z bambusové třtiny.⁴

Rebâb

Dalším ze skupiny jednoduchých strunných nástrojů je tzv. *rebâb*, který je uváděn jakožto starý persko-arabský hudební nástroj. Arabský původ mimo jiné potvrzuje fakt, že jej do západní Evropy v 8. století importovali Maurové.⁵ Tento krok zcela jistě ovlivnil vývoj a zrod dalších strunných nástrojů, zejména pak v Evropě. Co se vzhledu a konstrukce rebâbu týče, korpus již disponuje dvěma ozvučnými výřezy pro snadnější šíření zvuku a třemi strunami, které byly opět rozezvučeny primitivním smyčcem z bambusové třtiny. Hra a držení tohoto nástroje se podobala hře na violoncello.⁶

Rubeba

Obdobou arabského rebâbu byla tzv. *rubeba*, která patrně vznikla inspirací tohoto Maury dovezeného nástroje do Evropy. Tento nástroj v pozdější době též zvaný *rebec* měl tělo hruškovitého tvaru, ve kterém byly vyřezané dva zvukové otvory, mezi kterými procházely nejčastěji tři struny, na které se hrálo smyčcem.⁷

Chrotta

Významnější posun lze identifikovat u nástroje keltského původu s názvem *chrotta* [kchrjúť] zvaný též *crwth*, *crowd* nebo česky *kobza*. U tohoto nástroje je již možné rozpoznat poněkud sofistikovanější konstrukci spočívající v rezonanční skřínce se dvěma ozvučnými otvory, struníkem, kobyolkou a hmatníkem, na který se hrálo rukou prostrčenou v nástroji, neboť v horní části se nacházely ještě dva další otvory, sloužící k tomuto účelu. *Chrotta* měla různý počet strun, nejčastěji však šest, na které se hrálo zpočátku drnkáním, později smyčcem. Užívali ji především potulní pěvci.⁸

4 Srov. MAŘÁK, J.; NOPP, V. *Housle: dějiny vývoje houslí, houslařství a hry houslové, methodika*, s. 9-10.

5 Srov. JAREŠ, S.; SMOLKA, J. *Malá encyklopedie hudby*, s. 534.

6 Srov. MAŘÁK, J.; NOPP, V. *Housle: dějiny vývoje houslí, houslařství a hry houslové, methodika*, s. 10-11.

7 Srov. MICKA, J. *Knížka o houslích a o mnohém kolem nich*, s. 12-13.

8 Srov. MAŘÁK, J.; NOPP, V. *Housle: dějiny vývoje houslí, houslařství a hry houslové, methodika*, s. 11-12 a MICKA, J. *Knížka o houslích a o mnohém kolem nich*, s. 10-11.

Trumšejt

Ve 14.-16. století byl v Německu hojně užívaný smyčcový nástroj zvaný trummscheidt, česky trumšejt. Samotný název pochází z italského dvousloví *tromba marina*, který již naznačuje své užití zejména v námořnictví, kde sloužil k signalizování. Držením a způsobem hry je podobný dnešnímu kontrbasu. Nástroj je konstrukčně řešen ozvučnicí ve tvaru vysokého a úzkého trojbokého jehlanu, na kterém byla napnuta pouze jedna struna, na níž se hrálo smyčcem.⁹

Organistrum

Širší veřejnosti bude pravděpodobně povědomý nástroj organistrum, který mnozí znají zejména pod českým názvem niněra nebo anglickým hurdy-gurdy. Tento vskutku fascinující nástroj přichází se zcela novým způsobem rozezvučení strun, který spočíval v koženém a kalafunou natřeném kotouči poháněném klikou, kterou obsluhovala pravá ruka hráče. Levá ruka se strun nedotýkala, neboť tuto úlohu plnil systém kláves, který byl na struny napojen, aby je poté mohl zkracovat a měnit tak výšku jejich tónu. Organistrum spočívalo v klíně potulných hráčů, kteří svou hru zároveň doprovázeli zpěvem.¹⁰

Fidula

Jeden z nejvýznamnějších posunů v inovaci dosavadních smyčcových nástrojů učinila právě fidula. Nejenže se název dnes hojně užívá v hudebním žargonu v obdobných názvech jako např. „fidle“, ale i samotný nástroj se vzhledem i držením a hrou velmi přibližuje hře na dnešní housle. Ozvučná skříň je tvořena dvěma deskami, které jsou spojené luby. Tvarem se již přibližuje korpusu houslí, zatím však připomíná spíše tělo akustické kytary. Fidula dále disponuje dvěma výřezy ve tvaru písmene C, čtyřmi až pěti strunami, kobylkou, ladícími kolíky a samozřejmě také krkem s hmatníkem. S trochou nadsázky tak můžeme fidulu považovat za jednodušší housle.¹¹

Viola

Ještě propracovanějším nástrojem však byla tehdejší viola, která vznikla zdokonalením fiduly. Ostatně i samotné názvy obou nástrojů vykazují určitou podobnost. Hudební

9 Srov. tamtéž, s. 12 a s. 11.

10 Srov. MAŘÁK, J.; NOPP, V. *Housle: dějiny vývoje houslí, houslařství a hry houslové, methodika*, s. 16-17.

11 Srov. MAŘÁK, J.; NOPP, V. *Housle: dějiny vývoje houslí, houslařství a hry houslové, methodika*, s. 16.

teoretik a dominikánský mnich Jeroným Moravský též nazýval fidulu viellou, čímž se ještě více přibližuje názvu viola. Nutno podotknout, že se jedná o skupinu tzv. starých viol, které bychom neměli zaměňovat za ty dnešní. Korpus byl na rozdíl od fiduly poněkud zdokonalen klenutou vrchní deskou a vyššími luby. Samotný krk s hmatníkem se taktéž vzhledem více blíží dnešním houslím. Nejdůležitějším poznatkem je však existence více druhů viol, které se dělily např. podle hlasu (diskantové, altové, tenorové, basové a kontrabasové) nebo podle způsobu držení: *viola da braccio* spočívala na ramenech hráče, *viola da gamba* se podobně jako violoncello držela mezi kolena nebo *viola da spala*, která se páskou kolem krku připevňovala k prsům. Existovala však celá řada dalších viol jako např. *viola d'amore*, *viola bastarda*, *viola di bordone*, *viola pomposa* a mnoho dalších. Violy, které se vyvinuly z fiduly, se začaly užívat od 14. století, což je již nepatrný krok k prvním houslím, které vznikají zhruba v polovině 16. století.¹²

2.1.2 Housle jako dokonalý nástroj

Vznik prvních houslí není možné datovat přesně s jistotou, nicméně jisté spekulace naznačují zhotovení tohoto nástroje pravděpodobně v letech 1530-1550, o čemž svědčí mimo jiné také první pokusy o vyobrazení houslí na obrazech malířů.¹³ Ačkoliv houslím předcházející violy se také vyznačovaly vysokou kvalitou zpracování a skvělým zvukem, což dnes dokazuje jejich časté využívání v oblasti poučené interpretace staré hudby, samotné housle prodělaly několik zdánlivě drobných, zato však významných změn, ve kterých spočívá samotná genialita tohoto nástroje. Oproti violám mají housle klenuté obě desky, nižší luby, užší krk zbavený pražců a ozvučné otvory ve tvaru písmene *f* oproti písmenu *C*, jak tomu bylo dříve. Tak vznikl nástroj, který bychom dnes nazvali barokními houslemi, jež se také dodnes užívají na poli historické interpretace. Barokní housle na rozdíl od houslí moderních jsou vybaveny střevovými strunami, které se v dřívějších dobách vyráběly a používaly, zároveň však mají také drobné nuance v konstrukci korpusu, jelikož u dřívějších nástrojů nebylo tehdy potřeba tolik masivního zvuku pro velké koncertní síně jako dnes. Hlavním poznávacím znakem je však odlišná konstrukce krku a hmatníku a zejména pak

¹² Srov. tamtéž, s. 17-20.

¹³ Srov. MICKA, J. *Knížka o houslích a o mnohém kolem nich*, s. 17.

původní smyčec, který je ve srovnání s moderním smyčcem zhotoven z jiného dřeva, je kratší a připomíná spíše tvar luku. Samotnému smyčci se však budu podrobněji zabývat ve druhé kapitole.¹⁴

2.1.3 Popis houslí

Pokud bychom se skutečně pustili do zevrubného zkoumání houslí z hlediska jejich konstrukčního řešení, zjistili bychom, že se jedná vskutku o složitý a promyšlený organismus, ve kterém je každý detail naprosto klíčový pro výsledný tón a kvalitu zvuku. Housle můžeme na první pohled rozdělit na dvě základní části: krk a rezonanční skříňku neboli korpus, o němž jsem referoval již v předchozích podkapitolách.¹⁵ Začněme nejprve popisem jednotlivých částí krku houslí.

Nejvrchnější částí krku, potažmo celých houslí je hlavičice se závitem, která připomíná tvar hlemýždí ulity (hlavičice je proto nazývána šnekem). Těsně pod hlavičicí se nachází žlab neboli tzv. kuličková skříň, v níž jsou ze stran do kulatých otvorů umístěny čtyři ladící kolíky, na kterých jsou navinuty struny. Stejně jako u monochordu a ostatních strunných nástrojů jsou struny u houslí napnuty mezi dvěma pevnými body. Tím prvním je právě malý pražec, za nímž pak následuje hmatník. Druhým bodem je tzv. kobylka, tenký plátek z javorového dřeva ve tvaru mostu, který zajišťuje správné pnutí strun a jejich vzdálenost od hmatníku (housle se obvykle vyrábějí v různých menzurách. Menzura udává přesnou vzdálenost mezi pražcem a kobylou). Struny končí ve struníku, kde jsou obvykle zaháknuty za kuličku nebo uvázány smyčkou. Samotný struník je pak poutkem připevněn ke knoflíku, kterému se jinak přezdívá žalud. Vedle struníku je obvykle umístěn podbradek, který slouží k pohodlnému spočinutí brady hráče. Další důležitou avšak již volitelnou součástí houslí bývá ramenní opěrka, neboli pavouk, který je ergonomicky navržen tak, aby zajistil hráči co největší komfort při hře na nástroj.

Nyní se vraťme zpět k rezonanční skříňce, která sestává ze dvou klenutých desek a lubů. Vrchní deska je zhotovena ze smrkového dřeva, které se vyznačuje ideálními rezonančními vlastnostmi a spodní deska ze dřeva javorového. Obě desky spojují luby, které jsou taktéž zhotoveny z javorového dřeva. Vrchní desku lemuje vykládání, které

14 Srov. MAŘÁK, J.; NOPP, V. *Housle: dějiny vývoje houslí, houslařství a hry houslové, methodika*, s. 20.

15 Viz přílohy č. III a IV.

nejen zdobí nástroj, ale také zpevňuje tělo houslí a chrání jej před mechanickým poškozením. Uprostřed vrchní desky jsou vyřezány dva ozvučné otvory ve tvaru písmene *f*, mezi nimiž se nachází ona kobylka.

Uvnitř ozvučné skříňky se nachází ještě dva velmi důležité předměty – duše a basový trámec neboli žebro.¹⁶ Duše je tenký dřevěný váleček ze smrkového dřeva, který se nachází pod pravou nožičkou kobylky a je vsazen kolmo mezi vrchní a spodní desku korpusu. Účel duše spočívá zejména v přenášení rezonance z jedné desky na druhou, ale také v odporu proti velkému tlaku způsobeným strunami a kobylkou. Basový trámec/žebro je tenká ozvučná lišta taktéž ze smrkového dřeva, jenž je přiklášena na vrchní desku nejbližší krajní G struně (duše je naopak umístěna nejbližší krajní E struně). Basový trámec je do korpusu houslí umístěn zejména z akustických důvodů, neboť dodává hlubším strunám D a G zvukovou sílu.

V neposlední řadě stojí též za zmínku samotný rozměr nástroje, který se udává v několika velikostech. Správně zvolená velikost nástroje umožňuje hru na housle i mladším hráčům. Obvykle se vyskytují housle 1/16 (šestnáctinové), 1/8 (osminové), 1/4 (čtvrt'ové), 1/2 (půlové), 3/4 (tři čtvrt'ové) a 4/4 neboli celé.

16 Viz příloha č. V.

2.2 Historický vývoj smyčce

Jeden z nejvýznamnějších italských houslistů Giovanni Battista Viotti (1755-1824) kdysi moudře upozornil, že housle jsou především o smyčci.¹⁷ Zajisté je potřeba mít k dispozici i kvalitní nástroj, nicméně tím bezpodmínečným prostředkem k tvorbě zdravého a ryzího tónu je právě smyčec, tudíž ani tuto stránku bychom rozhodně neměli opomenout, pokud se chceme hře na housle věnovat profesionálně. Mnozí houslisté jistě dospěli k závěru, že investice do kvalitního smyčce se vyplácí, neboť se jedná o prostředek, kterým vytváříme a předáváme jedinečný hudební jazyk každého smyčcového nástroje.

Ještě před ukázkou jednotlivých smyčců v rámci jejich celkového vývoje však považují za důležité položit si otázku: Co je vlastně smyčec? Laicky bychom patrně odpověděli takto: Prut, na kterém jsou napnuty žíně. Jsou to právě žíně, které třením a drhnutím o struny vyvolávají určitý tón. Dřívější smyčce připomínaly nejčastěji tvar luku. V tomto momentě je tedy zároveň vhodné zamyslet se nad různými jazykovými verzemi slova smyčec. Slovo luk nejlépe vystihuje anglické slovo *bow* nebo německé *bogen*, kdežto na druhé straně italský název *arco* nebo francouzský *l'archet* znamená oblouk. Četné prameny, ať již v podobě různých písemných zpráv nebo vyobrazení houslí se smyčci na obrazech malířů nám tedy potvrzují, že dřívější smyčce ve srovnání s těmi dnešními měly zcela odlišný vzhled, ačkoliv princip tvorby zvuku zůstal zachován.

2.2.1 Od luku k Tourtovi

Název této podkapitoly je převzat z publikace Josefa Micky *Knížka o houslích a mnohém kolem nich*, neboť dokonale vystihuje vývoj houslového smyčce.¹⁸ Podobné spekulace týkající se nejstaršího smyčcového nástroje musíme vztahovat i na smyčec samotný, neboť existující teorie se opírají pouze o řadu domněnek a názorů. Jeden z nejstarších smyčců mohl vzniknout pravděpodobně na území Indie a Persie. Ve vztahu k podkapitole 2.1.1 pojednávající o vývoji houslí můžeme vydedukovat, že se patrně

¹⁷ Z fr. „*Le violon c'est l'archet*“

¹⁸ Viz příloha č. VI.

jednalo o smyčec k ravanastronu, který byl zhotoven z bambusové třtiny a žíní z ohonu koní, které na tomto území zdomácněly. Podobně na tom byly i smyčce ostatních primitivních nástrojů.

V Evropě se první smyčec objevuje zhruba v průběhu 8.-9. století, který se používal při hře na chrottu. Významnější změny na smyčci však lze zaznamenat až od 15. století, tzn. od violových smyčců až k houslovým. Zcela zásadní roli zde hrál způsob napínání prutu a žíní. Již od středověku se hudebníci snažili tento problém nějakým způsobem vyřešit. Zprvu tyto potíže řešili stiskem žíní palcem pravé ruky, čímž si hudebníci regulovali napnutí žíní. Později začali mezi prut a žíně připevňovat tzv. žabku, která se na smyčec nejdříve nasazovala, pozdější žabky jsou však již plnohodnotnou součástí smyčce a za dob největších italských houslistů Corelliho a Tartiniho jsou vybaveny sofistikovaným šroubkovým zařízením, kterým lze napnutí prutu a žíní pohodlně regulovat. Ačkoliv se ve vývoji smyčce momentálně nacházíme v období baroka, stále má smyčec podobu luku, proto v tomto případě užíváme termínu konvexní tvar. Postupem času začaly smyčce ztrácet onen vypouklý tvar, na čemž měla zásadní vliv zejména tvorba nového repertoáru a s tím spojené i nové požadavky ze strany hudebníků. Koncem 18. století vzniká smyčec, který má dnešní podobu a vlastnosti. Zkonstruoval jej Francouz François Tourte, který své řemeslo často konzultoval s již známým italským houslistou Giovannim Battistou Viottim, od něhož pochází onen slavný výrok o důležitosti smyčce.¹⁹

2.2.2 Popis smyčce

Podobně jako u houslí i smyčec můžeme pouhým okem rozlišit na dvě základní části, jímž jsou pochopitelně prut a žíně. Prut je zhotoven z vysoce ohebného a zároveň pevného dřeva. Pruty moderních smyčců se nejčastěji vyrábí z brazilského fernambuku,²⁰ barokní smyčce se vyráběly z tzv. hadího dřeva,²¹ jehož žíhaná textura připomíná vzhled hadí kůže. Moderní smyčce oproti barokním již mají tvar vydutý neboli konkávní. Kvalitní prut je rovný a nevychyluje se do stran.

19 Srov. MICKA, J. *Knížka o houslích a o mnohém kolem nich*, s. 36-37.

20 Z it. *pernambuco*

21 Z angl. *snakewood*

Žíně pocházejí nejčastěji z ohonu mongolských nebo čínských koní. Na jednom konci jsou vklíněny do špičky smyčce, která je opatřena krytkou ze slonoviny a na druhém konci jsou uchyceny k žabce – malé ebenové krabičce s perleťovou krytkou, ve které se navíc nachází i šroubkový mechanismus, kterým se reguluje napětí smyčce. Žíně je navíc potřeba pravidelně natírat tzv. kalafunou. Jedná se o pryskyřici stromu jehličnanů, která způsobuje onu lepivost potřebnou k rozechvění strun. Kvalitní kalafuna rovněž umožňuje měkký tón. Stejně jako housle, i smyčce se vyrábějí v různých velikostech, smyčec k celým houslím však měří zhruba 75 cm a váží 55 – 62 g.

2.3 Dějiny houslařství

Ačkoliv se může zdát, že znalost dějin houslařského umění je v kontextu houslové pedagogiky vedlejším tématem, osobně považuji za nutné poskytnout byť jen drobný nástin dějin tohoto fascinujícího řemesla včetně jmenování těch nejvýznamnějších houslařů napříč Evropou, jejichž nástroje se užívají dodnes a taktéž jsou předmětem zájmu mnohých investorů a překupníků s nástroji, neboť právě historické smyčcové nástroje se řadí mezi jedny z nejstabilnějších artiklů na trhu.

Přestože se o prvenství v konstrukci houslí a určení jejich domoviny vedly mezi historiky dlouholeté spory, veškeré známky odkazují na Itálii, jakožto kolébku tohoto nástroje. Pokud se však rozhodneme vydat po stopách prvních houslí, s velkou pravděpodobností se nám již nepodaří dohledat jejich zhotovitele. Odborníci se domnívají, že prvním zhotovitelem mohl být jakýsi Gasparo Duiffoprugghar. Nejvýznamnějšími houslařskými národy byli pochopitelně Italové, dále pak Francouzi, Němci nebo Češi. Existovala však celá řada významných houslařů pocházejících z jiných zemí.²²

2.3.1 Houslařství v Itálii

Za jednoho z prvních italských houslařů se považuje Gaspar da Salò (1540-1609), zakladatel tzv. brescianské houslařské školy a zhotovitel celé řady smyčcových nástrojů, mimo houslí např. také viol nebo kontrabasů. Jeho žákem a též pokračovatelem se stal Giovanni Paolo Maggini (1580-1632), od něhož se dochoval větší počet nástrojů než u jeho předchůdce.

Mnohem významnější školou se však stala škola cremonská, jež se bezpochyby zasloužila o tu nejlepší pověst italských mistrů, o čemž svědčí např. jména Stradivari, Guarneri nebo Amati. Jedním z prvních představitelů se stává právě houslař z rodu Amatiů, Andrea Amati (1535 – 1611). Skutečným pojmem se stává světově proslulý Ital Antonio Stradivari (1644-1737), jehož nástroje, které dnes známe pod legendárním názvem „stradivárky“, dosahují obrovské hodnoty a mívají je zapůjčeny ti nejlepší houslisté. Dalším vynikajícím a jistě také rovným Stradivariho konkurentem byl i pokračovatel početné houslařské rodiny Guerneriů, Giuseppe Guarneri del Gesù (1687-1745) jehož housle

²² Srov. MAŘÁK, J.; NOPP, V. *Housle: dějiny vývoje houslí, houslařství a hry houslové, methodika*, s. 22.

dosahují stejných kvalit jako u Stradivariho. Dalšími významnými italskými houslaři byl i Nicolo Amati, dále pak jména Guadagnini, Gagliano, Landolfi, atd.²³

2.3.2 Houslařství v německých zemích

Vedle italských houslařských škol vznikají i dvě významné školy německého původu. Tou známější je tzv. škola tyrolská v čele s Jacobem Stainerem (1621-1683), jehož nástroje byly ceněny podobně jako ty od Stradivariho. Vyznačovaly se jemným a měkkým zvukem, vhodným pro komorní hudbu, ne však velké koncertní sály dnešního typu. Druhá škola následně vzniká díky četnému rodu Klotzů z Mittenwaldu, tudíž se jedná o školu mittenwaldskou, v níž figuroval zejména Mathias Klotz (1656-1743), který přišel s návrhem založit v rodném Mittenwaldu řemeslnou výrobu na bázi dělbý práce. Podobně tomu bylo i ve městech Markneukirchen, Klingenthal nebo Schönbach.

2.3.3 Houslařství ve Francii

Dalšími dvěma proslulými rody se může pyšnit Francie, z níž pochází rody Vuillaumů a Lupotů. Jméno Jeana Baptisty Vuillauma (1798-1875) je hodno zmínky, neboť tento houslař se stal mistrem ve zhotovování napodobenin nástrojů jiných mistrů (Stradivari, Guarneri del Gesù). Na druhé straně Nicolas Lupot (1758-1824) se stává významným francouzským houslařem rovným se Stradivarim, jehož umění dále předával svým žákům.

2.3.4 Houslařství v českých zemích

České houslařské řemeslo je též pověstné, neboť tradice českých houslařů, zejména těch malostranských, se uchovala dodnes. Důležitou zmínkou je i jistý trend, který spočíval v inspiraci italskými mistry a zhotovování nástrojů podle jejich forem, stejně jako se tento postup provádí dodnes. Nejvíce si čeští houslisté i houslaři cení Kašpara Strnada (1752-1823), který stavěl housle podle Stradivariho, dále pak Jana Kulíka (1800-1872), jenž se naopak inspiroval Guarnerim. Mezi pověstné houslaře či houslařské rody se dále řadí rod Dvořáků, Edlingerů nebo Špidlenů.

23 Srov. ZAJÍČEK, P. *Základy interpretácie husľovej hudby v rokoch 1650 – 1750*, s. 21.

2.4 Dějiny houslové hry

V této kapitole bych rád stručně nastínil dějiny houslové hry a poskytl přehled čelních představitelů jednotlivých národních škol, které se na rozvoji houslové hry zásadním způsobem podílely. Kapitola věnující se dějinám houslové hry taktéž symbolicky zakončuje onen historický exkurs o nástroji zvaném housle a zároveň otevírá prostor pro psychologicko-pedagogický vhled do problematiky houslové hry, zejména pak rozvoj hudebnosti ve hře na housle v raném věku.

Stejně jako se prvenství v objevu a stavění houslí přisuzuje Itálii, tak i první houslisté byli zřejmě Italové. Jak již bylo několikrát výše uvedeno, počátky houslové hry lze datovat přibližně od začátku 17. století. Tehdy se housle postupně dostávaly do středu pozornosti mnohých skladatelů a tehdejších houslistů, díky kterým byl tento nástroj stále oblíbenějším a hojně užívaným v sólové, komorní nebo orchestrální hře. První hudební formou pro sólové housle byly patrně sonáty, jež se rozlišovaly podle prostorů jím určeným – sonáty chrámové²⁴ a sonáty komorní.²⁵ Důležitým poznatkem je rovněž počátek melodicko-harmonického slohu a užívání dur-mollové tonality, jež je pro barokní hudbu typická. To souvisí zejména se vznikem číslovaného basu neboli generálbasu, jež se záhy stává páteří barokní kompozice a díky kterému bylo umožněno doprovázení sólových nástrojů nebo zpěvu basovou linkou nejčastěji hranou cembalem, varhanami, violoncellem nebo jinými basovými nástroji.

2.4.1 Houslová hra v Itálii

Italové měli v počátcích houslové hry nespornou výhodu, jelikož první mistrovské nástroje vznikají právě rukama italských mistrů, což zapříčinilo hojnou kompoziční a interpretační činnost již zkraje 17. století. První houslové skladby již vznikaly v období, kdy se houslařské řemeslo dostává na úplný vrchol. Z roku 1617 máme doklad jedné z prvních sbírek skladeb určených pro housle „*Affetti musicali*“ od italského skladatele a houslisty, jenž se nazýval Biagio Marini (1694-1663). Skutečně slavným houslistou evropského formátu se však stává Arcangelo Corelli (1653-1713),

²⁴ Z it. *sonata da chiesa*

²⁵ Z it. *sonata da camera*

který jakožto skladatel, houslista a pedagog působil v Římě, ve Francii a Německu. Mezi jeho nejhranější skladby patří sbírky trisonát, komorních i chrámových sonát pro sólové housle s doprovodem nebo též sbírka 12 concerti grossi. Nejzásadnějším Corelliho činem je však vytvoření nového kompozičního stylu a značné ovlivnění techniky houslové hry, z níž vycházela řada jeho žáků, mezi kterými byl např. i Pietro Locatelli (1693-1764). Locatelli se na postupném utváření houslové techniky též zásadně podílel, v první řadě to však byl fenomenální houslista virtuózního rázu, jenž demonstruje např. ve své sbírce 12 koncertů se 24 capriccemi „*L'arte del Violino*“.

Znameníým houslistou a dalším představitelem římské školy byl i Francesco Geminiani (1674-1762), jenž zkomponoval řadu sólových sonát a koncertů a je též autorem přelomového traktátu „*The Art of Playing on the Violin*“, jež se stala první houslovou školou v Itálii. Kromě římské houslové školy byla pověstná i škola padovanská spolu s Giuseppem Tartinim (1692-1770), který je jejím čelním představitelem. V neposlední řadě stojí za zmínku též škola piemontská, z níž nejvíce vyčnívá houslista a pedagog Gaetano Pugnani (1731-1798), jehož žákem se později stal Giovanni Battista Viotti (1755-1824), který byl nejen velmi zdatným houslistou, ale především významným reformátorem v oblasti houslové hry, své poznatky však konzultoval i s předními výrobci smyčců. Itálie se může bezesporu pyšnit celou řadou dalších houslistů, nicméně tento stručný výčet by neměl završit nikdo jiný než širokou veřejností známý houslový virtuos Niccolò Paganini (1782-1840). Vrcholnými díly tohoto legendárního houslisty je jeho sbírka 24 capricci, dále mezi jeho nejhranější skladby patří houslové koncerty nebo variace na známá témata (anglická hymna *God save the King* nebo duet *Nel cor più non mi sento*).

2.4.2 Houslová hra v německých zemích

„*Nesjednocené Německo skládalo se z četných drobných státeků, na jejichž dvorech hudba našla svůj domov.*“²⁶ jak ve své publikaci poukazují autoři J. Mařák a V. Nopp. V souvislosti s dvorními kapelami za zmínku jistě stojí působení hudebníků různých národností, neboť v německých kapelách působili nejen němečtí, ale také italští hráči. Významnými představiteli německé houslové hry však byli také čeští mistři, kteří z českých zemí emigrovali do zahraničí. Mezi nimi byl např. slavný rod Bendů v čele

26 MAŘÁK, J.; NOPP, V. *Housle: dějiny vývoje houslí, houslařství a hry houslové, methodika*, s. 45.

s Františkem Bendou (1709-1786), který působil v kapele pruského krále Bedřicha Velikého. Dalším významným rodem byli Stamicové společně s Janem Václavem Stamicem, který tehdy vedl pověstný mannheimský orchestr. Rovněž se stal i zakladatelem tzv. mannheimské školy.

Čeští houslisté se však také usadili ve Vídni. Vídeň v 18. a 19. století lze považovat za jednu z hlavních metropolí evropského hudebního života. Zde působil zejména Václav Pichl (1741-1805), Pavel (1756-1808) a Antonín Vraničtí (1761-1820) nebo Leopold Jansa (1795-1875).

Pokud bychom však hledali ryze německé představitele tamní houslové hry, patrně narazíme na jméno Leopolda Mozarta (1719-1787). Kromě toho, že byl otcem slavného W. A. Mozarta se též proslavil vydáním významné učebnice houslové hry „*Versuch einer gründlichen Violinschule*“.²⁷ Závěrem se sluší zmínit i o Paganiniho současníkovi Ludvíku Spohrovi (1784-1859), jenž kromě obvyklého repertoáru čítající houslové koncerty a koncertina, sonáty a komorní skladby sepsal též obsáhlou houslovou školu.

2.4.3 Houslová hra ve Francii

Podobně jako v německých zemích, tak i ve Francii se houslová hra začala rozvíjet později než v Itálii. Předním francouzským houslistou barokní doby byl jistě Jean-Maria Leclair (1697-1764), autor 48 sonát pro housle s generálbasem, houslových duet, trií i koncertů. Další výraznou osobností byl Pierre Gaviniès (1728-1800), zakladatel pařížské školy, jehož sbírka 24 etud s názvem „*Les vingt-quatre Matinéés*“ patří k běžným pedagogickým titulům vyšší technické náročnosti ve hře na housle. Proslulou sbírkou se též stává soubor 42 etud a capricci houslisty Rodolpha Kreutzera (1774-1831). Dalším pedagogem a autorem etud byl i Jean Baptiste Charles Dancla (1818-1907).

Belgická škola je též úzce spjata se školou francouzskou, k níž řadíme zejména tyto houslisty a skladatele: Charles Auguste de Bériot (1802-1870), jeho žák Henri Vieuxtemps (1820-1881) a zejména pak prvotřídní houslisté a pedagogové Émil Sauret (1852-1920) a Eugène Ysaÿe (1858-1931).

27 Český překlad: *Důkladná škola hry na housle*. Přel. V. Bělský. Praha, 2000.

2.4.4 Houslová hra v českých zemích

Dějiny české houslové hry jsou úzce spjaty s německou, jak již bylo zmíněno v podkapitole 2.4.2. Řada českých houslistů, pedagogů a skladatelů emigrovala z Čech do zahraničí, nicméně i houslová hra v českých zemích, zastoupena významnou školou pražskou, dosáhla vysoké úrovně. Důležitým milníkem se však teprve stal až rok 1808, kdy byla založena Pražská konzervatoř, která se dnes řadí mezi nejstarší a nejvýznamnější školy svého typu v Evropě, což má nesporný vliv na vývoj českého hudebního umění. Hlavním úlohou školy bylo vzdělávání a výchova orchestrálních hudebníků.

Jedním z prvních žáků Pražské konzervatoře byl houslista Josef Slavík (1806-1833), jenž i během svého velmi krátkého života dokázal vzbudit úžas nejen široké veřejnosti, ale zejména v nejvyšších uměleckých kruzích, neboť jeho hru obdivoval i Paganini. Dalším znělým jménem mezi českými houslisty byl i Antonín Bennewitz (1833-1926). Bennewitz měl za sebou bohatou orchestrální praxi, jelikož působil nejdříve ve Stavovském divadle a poté v salzburžském Mozarteu a ve Stuttgartu. Poté byl jmenován profesorem Pražské konzervatoře a vychoval mnoho umělců světové úrovně. Jedním z nich byl i František Ondříček (1859-1922), další skutečně znamenitý houslista, jehož koncertní činnost byla velmi bohatá, měl však za sebou i četnou pedagogickou praxi, jelikož také vyučoval na Pražské konzervatoři.

Z Bennewitzovy školy vyšel i Jan Mařák (1870-1932), koncertní mistr Národního divadla v Praze a pedagog vynikajícího houslisty Váši Příhody (1900-1960). Dalším Bennewitzovým žákem byl i Otakar Ševčík (1852-1934), jenž se též zásadně podílel na utváření české houslové školy, zejména svými přelomovými metodikami *Škola houslové techniky*, *Škola smyčcové techniky* a *Houslová škola pro začátečníky*, které právem náleží mezi nejkvalitnější výukový materiál pro housle. Ševčík také vychoval řadu houslových virtuosů, z nichž jmenujme např. Jana Kubelíka (1880-1940) nebo Jaroslava Kociana (1883-1950), po němž je pojmenována každoroční prestižní houslová soutěž a festival v Ústí nad Orlicí.

Přestože z Čech pochází celá řada kvalitních houslistů, předchozí odstavec poukazuje na klíčové osobnosti české houslové školy v rozmezí 19. až 1. poloviny 20. století. Sedmá kapitola pojednávající o metodických postupech ve hře na housle však vychází zejména z pedagogických postupů převážně od počátku 20. století až

do současnosti. Těmi nejdůležitějšími osobnostmi byli např. Jan Malát, Otakar Ševčík, Josef Ladislav Míčka, Josef Beran, Jan Čermák, Václav Krůček, Zdeněk Gola a Eva Bublová. Ze zahraničních osobností jmenujme např. Viliama Kořínka nebo Shinichi Suzukiho.

3 Metodická část

3.1 Diagnostika hudebnosti

Diagnostika hudebnosti je jednou z oblastí, jíž se podrobně věnuje obor hudební psychologie. Každá vědní disciplína má svou specifickou metodologii, nejinak je tomu i zde. Hudební psychologie prostřednictvím kvalitativního i kvantitativního výzkumu sleduje stav hudebních schopností, dovedností a předpokladů, případně také určuje jejich diagnostiku a prognostiku. Zároveň určuje i jejich odchylky od normy. Psychodiagnostické metody na poli hudební psychologie do značné míry vycházejí spíše z metod obecné psychologie. V zásadě se jedná zejména o metody observační (introspektivní či extrospektivní pozorování), experimentální, explorační, projektivní, psychofyziologické, apod. Podobně jako u jiných oborů, i v oblasti metodologie hudební psychologie se metody dělí na standardizované (splňující řadu kritérií včetně objektivity, validity, senzitivity nebo reliability) a nestandardizované (učitelé si je vytvářejí sami; jejich objektivitě, citlivosti či spolehlivosti se nevěnuje přílišná pozornost).²⁸

V souvislosti s hudební psychologii se však kromě obecné psychologie a hudební pedagogiky uvádí ještě jeden vědní obor, který s ní do určité míry taktéž souvisí. Jedná se o tzv. muzikologii. Samotný obor se sice příliš nevěnuje otázkám psychologie a sociologie v kontextu hudby, nicméně hudební psychologii lze do jisté míry nazvat interdisciplinárním oborem vycházejícím z obecné psychologie, hudební pedagogiky a muzikologie. Vyskytlo se i několik významných muzikologických osobností, které se otázkám diagnostiky hudebnosti podrobně věnovaly. Jednou z nich je i Vladimír Helfert (1886-1945), z jehož úst pochází i neméně známý výrok: „*Totálně nehudebních lidí není, v každém člověku dříme alespoň jiskřička hudebnosti.*“²⁹ Helfert zdůrazňuje, že hudebnost v jedinci lze spatřit pouhým kladným vztahem k hudbě a existencí hudebních potřeb, aniž by sám vykazoval hudební nadání, talent či dokonce genialitu. Tímto výrokem oponuje například dřívějším elitářským pohledům na hudebnost, kdy se na ni nahlíželo jako na výjimečné nadání, kterým disponuje pouze omezený počet jedinců.

28 Srov. SEDLÁK, F.; VÁŇOVÁ, H. *Hudební psychologie pro učitele*, s. 21-23.

29 Tamtéž, s. 84.

Na termín hudebnost je potřeba nahlížet i z pozice psychologické tvořivosti, neboť hudba obecně rozvíjí jedincovu kreativitu. Hudba sama o sobě představuje velmi složitý a propracovaný mechanismus sestávající z harmonických, kontrapunktických či jiných principů. Hudba je zvláštní zejména tím, že ačkoliv se jedná o velmi specifickou „řeč“, každý jedinec jí do určité míry rozumí, nehledě na jeho hudební schopnosti, dovednosti či vzdělání.

3.1.1 Psychologie hudebních schopností

Hudebně sluchové schopnosti lze nazvat jakousi alfou i omegou hudebnosti jedince, z níž se odvíjí další schopnosti jako např. smysl pro intonaci, rytmické cítění nebo tonálně harmonické cítění. Roli zde hraje jednak fyziologie (zejména pak funkce sluchového aparátu) a rovněž i psychologie (hudební představivost, kreativita, apod.). Hudební schopnosti obecně považujeme za vnitřní předpoklady, které umožňují úspěšné vykonávání hudebních činností. Mezi takové schopnosti se řadí schopnosti sluchově percepční a sluchově motorické (hudební sluch), hudební cítění a smysl pro hudebně výrazové prostředky (rytmické a tonálně harmonické cítění), hudebně intelektové schopnosti (hudební paměť, představivost a myšlení) a hudebně tvořivé schopnosti (fantazie, originalita, improvizace, atd.). Tyto schopnosti se společně propojují, podmiňují jedna druhou a vzájemně na sebe působí, proto se ustálil všeobecný pojem hudební schopnost nebo hudebnost.³⁰

Hudební schopnosti vedou k hudebním dovednostem. Vzhledem k tomu, že schopnosti jsou jakousi vnitřní psychickou strukturou, dovednosti jsou spíše navenek projevenou hudební schopností. Spojením těchto dvou rovin tak vzniká hudební činnost. Stejně jako hudební schopnosti i dovednosti můžeme rozdělit do několika kategorií: percepční, motorické, senzomotorické, hudebně intelektové a sociální. Sem řadíme například vnímání a rozlišování zvukových a tónových kvalit, pohybová zručnost a motorika při ovládnutí nástroje či hlasového ústrojí při zpěvu, koordinace jednotlivých orgánů podílejících se na hudebním výkonu, práce s hudebními pojmy, interpretací a hudebním materiálem nebo kolektivní provozování hudby.

30 Srov. SEDLÁK, F.; VÁŇOVÁ, H. *Hudební psychologie pro učitele*, s. 113-118.

Jedním z naprosto klíčových předpokladů pro provozování hudby je tzv. *relativní sluch*. Jedná se o schopnost analyzovat vztahy tónů mezi sebou (intervaly nebo akordy) a schopnost zapamatovat si a reprodukovat melodii. Lidé s relativním sluchem jsou schopni pracovat s absolutní výškou tónu, avšak pouze po omezenou dobu, kdy skladba zní. Na rozdíl od relativního sluchu, lidé s absolutním sluchem jsou schopni identifikovat výšku tónu automaticky bez pomoci nástroje a to jim umožňuje například ladění nástroje bez pomoci ladičky, určovat tóninu skladby ze samotného poslechu nebo vnímat drobné intonační odchylky mezi jednotlivými tóny, intervaly a akordy. Absolutní sluch však není podmínkou pro kvalitní produkování hudby. Může interpretovi výrazně pomoci při jejím produkování, stejně tak může být i určitou překážkou, jelikož lidé s absolutním sluchem jsou výrazně citlivější ke změnám výšek tónů a ladění.³¹

3.1.2 Rytmické cítění

Dalším velmi důležitým pojmem pro diagnostiku hudebnosti a určení dobrých předpokladů pro hudební zaměření jedince je termín *rytmické cítění*, někdy též nazýváno jako smysl pro rytmus. V první řadě je však potřeba definovat pojem rytmus. Rytmus je jedním ze základních výrazových prostředků, který organizuje hudbu v čase. Každá skladba je strukturována pomocí jednotlivých složek rytmu, kterými jsou např. metrum, puls, délky tónů, hybnost nebo tempo.

Rytmické cítění je tedy schopnost vnímat hudební rytmus a reagovat na něj. Každý člověk do určité míry podvědomě motoricky reaguje na rytmus, např. pohybem, který může být vnější (vytřukávání rytmu pomocí končetin) nebo vnitřní (zrychlený dech, stahy svalů, apod.). Vnější pohybové prožívání rytmu je patrné zejména u dětí, které na hudbu reagují adekvátně náznakem tanečních pohybů, což nasvědčuje o nějakém rytmickém cítění. Pozorný rodič tuto situaci sleduje a na základě takového chování často nabývá dojmu, že jeho potomek má dobré předpoklady k hudebnímu rozvoji, a tak se může rozhodnout o jeho přihlášení např. do základní umělecké školy.

S výukou hry na hudební nástroj nebo hudební nauky je též spojena rytmická výchova, která má za cíl jedince dále rozvíjet v osvojování rytmu. Rytmická výchova v praxi představuje klasické vytřukávání nebo vytleskávání rytmu a uvědomování si

31 Srov. SEDLÁK, F.; VÁŇOVÁ, H. *Hudební psychologie pro učitele*, s. 118-122.

rytmického půdorysu dané skladby. Metodika rytmické výchovy často pracuje s pomocnými pohyby nebo říkadly, díky kterým si dítě snáze uvědomuje, co je to rytmus a jakým způsobem funguje.

3.1.3 Tonálně harmonické cítění

Stejně jako v případě rytmu i tonálně harmonické cítění lze nazvat smyslem pro tonalitu a harmonii. Tonalita je dalším hudebním výrazovým prostředkem, který je klíčový pro tvorbu melodie. Harmonické cítění je s tonálním cítěním velmi úzce spjato, neboť tonalita se v praxi uplatňuje lineárně, kdežto harmonie působí směrem vertikálním, protože zkoumá vztahy mezi jednotlivými akordy.

Počátkem baroka se v evropské hudbě začal uplatňovat nový „dur-mollový“ systém, který se užívá dodnes. Takový systém vymezuje jednotlivé vzdálenosti mezi tóny pomocí tónů a půltónů, čímž vzniká celá řada durových a mollových tónin, ve kterých se naše hudba odehrává.

Tonální cítění tedy můžeme definovat jako schopnost prožívat tonalitu a tonální vztahy tónů v melodii. Podobně jako u rytmického cítění i existence smyslu pro tonalitu je patrná již v raném dětství. Tonální cítění je těsně spjaté s hudebním sluchem, jehož kvalita napomáhá v diagnostice hudebnosti. Melodie v praxi představuje sled tónů, které se pohybují v určité tónině, přičemž některé tóny navozují pocit závěru melodie, jiné tóny naopak závěr oddalují a tím melodii prodlužují.

Harmonické cítění se projevuje rozlišováním konsonance a disonance a vztahů mezi jednotlivými akordy. Pomocí harmonie jsme schopni tyto vztahy identifikovat a vytvářet tak polyfonní neboli vícehlasou hudbu. Poslechem jsme schopni analyzovat různé akordy a určovat tak jejich libozvučnost (konsonanci) nebo nelibozvučnost (disonanci).

Člověk v raném dětství se sice dokáže poměrně dobře orientovat v tonálním prostředí a rozlišovat durové a mollové tóniny na „veselé“ a „smutné“, kdežto harmonické cítění u dětí není příliš rozvinuto, neboť dítě ještě nedokáže přesně rozlišit, kolik hlasů se na vícehlase podílí. Pojmy harmonie a kontrapunkt se podrobněji vyučují na konzervatořích a vysokých uměleckých školách. Rytmickému a tonálnímu cítění a hudebnímu sluchu se na uměleckých školách věnuje předmět s názvem intonace, rytmus a sluchová analýza.

3.1.4 Nadání ke hře na housle

O hře na housle se často hovoří jako o jedné z nejnáročnějších. Toto tvrzení vyplývá zejména ze zkušenosti mnoha houslistů, neboť každý houslista jako začátečník se musí potýkat s mnoha výzvami, které jsou s hrou na tento nástroj spojené. Obzvláště zdoluhavý je proces tvorby hezkého a zdravého tónu, který je mnohdy doprovázen počátečními zvuky, které lidskému uchu příliš nelahodí.

Přesto se vyskytuje poměrně vysoký počet houslistů, studujících nejen na konzervatořích a vysokých uměleckých školách a jejichž cílem je profesní rozvoj v tomto oboru, ale zejména také na základních uměleckých školách, které budou podrobně popsány v následující kapitole. Jakým způsobem však zjistíme, zda má dítě dobré předpoklady ke hře na housle?

V prvé řadě se opět vraťme do oblasti obecné psychologie a definujme si některé základní pojmy. Pokud jsou zmíněny vrozené předpoklady pro vykonávání určité činnosti, hovoříme o vlohách. Vlohy tedy definujeme jako vrozené vnitřní dispozice, které nadále můžeme rozvíjet ve schopnosti. Rozvinuté schopnosti, které jsou tedy částečně vrozené a částečně získané, dělíme na nadání, talent a genialitu, přičemž nadaný jedinec disponuje nadprůměrnými schopnostmi a talentovaný mimořádnými schopnostmi. Nejvyšší míru nadání vykazuje genialita, která umožňuje vytváření mimořádných, virtuózních či velkolepých výkonů (v kontextu houslové hry můžeme o Paganinim bezpochyby mluvit jako o géniovi).

Pokud tedy chceme posuzovat míru nadání ke hře na housle, patrně bychom měli začít u rodičů a prarodičů dítěte a zjistit, zdali hrají či hráli na nějaký hudební nástroj, popřípadě zjistit do jaké míry. Další důležitou informací je vztah k hudbě v rodině. Pokud je v rodině kladný vztah k hudbě a rodiče se dětem v tomto ohledu dostatečně věnují (zpívají s nimi písně, poslouchají společně hudbu, hrají s nimi na nástroje), je velká šance, že v dětech tento zájem o hudbu či jiné umění podnítl a upevní. Hovoříme tedy o zděděných dispozicích k hudbě. Velmi důležitým předpokladem ke hře na nástroj je tedy kladný a aktivní vztah k hudbě a jeho samotný zájem, který ho nadále motivuje. Dalšími důležitými aspekty jsou psychické a fyzické zdraví jedince. Nejdůležitějším znakem tělesných dispozic je stav motorických nervů v pažích. Pokud se navíc chce jedinec věnovat hře na nástroj v profesionální rovině je naprosto klíčové pevné zdraví, které je pravidelně konzultováno s lékařem. Dalším velmi důležitým předpokladem je

pevné psychické zdraví. Hra na jakýkoliv nástroj je velmi náročná na psychiku člověka, zejména pokud se cvičení věnuje několik hodin denně. U malého dítěte těžko můžeme zkoumat míru trémy při hře na nástroj, neboť člověk v tomto věku si ještě neuvědomuje důsledky svých jednání (proto malé děti během veřejného vystupování často nemívají trému, jako např. starší hráči). Jakožto rodič bychom měli zjistit, zda dítě netrpí úzkostmi či jinými psychickými problémy, které by mohly hrát negativní roli v dalším hudebním vývoji jedince.³²

Dalšími důležitými rysy jsou samozřejmě již zmíněné projevy hudebnosti, jako např. smysl pro intonaci, rytmus, tonalitu, popř. harmonii. Míra všech těchto vlastností a schopností pak určují další možnosti rozvíjení jedince v tomto oboru. Důležité však není z dítěte udělat profesionálního hráče na hudební nástroj za každou cenu (v mnoha případech to ani není možné). Mnohem důležitější je vzbudit zápal pro umění bez ohledu na jeho výslednou úroveň. Vždy je nejdůležitější, zda daný člověk projevuje lásku k umění, ať se jedná o amatérského či profesionálního hudebníka.

3.2 Charakteristika základního uměleckého školství

Umělecké vzdělávání v České Republice představuje poměrně širokou oblast, neboť zahrnuje jak formální vzdělávání ve školských institucích, tak i neformální vzdělávání ve střediscích volného času, nevládních neziskových organizacích, apod. V ČR existuje třístupňový systém uměleckého vzdělávání, které je zprostředkované státem. Výchozím stupněm je základní umělecké vzdělávání, které poskytuje základy v oborech hudba, výtvarná výchova, taneční výchova a literárně-dramatická výchova. Základní umělecké školy (dále jen ZUŠ) se neřadí do klasifikace ISCED, z čehož vyplývá, že neposkytují žádný stupeň vzdělávání. ZUŠ jsou však jakýmsi odrazovým můstkem pro další vzdělávání v uměleckých oborech. Přijetí na školu s uměleckým zaměřením tedy není podmíněno absolvováním ZUŠ, nicméně předchozí vzdělání na takové škole je pro uchazeče bezesporu velkou výhodou.

Ústav pro informace ve vzdělávání (ÚIV) ve své statistické ročence uvádí, že v uplynulém školním roce 2019/2020 poskytovalo základní umělecké vzdělání celkem 498 škol a 1005 poboček. Celkový počet žáků v tomto roce činil 254,3 tisíc žáků.

32 Srov. MICKA, J. *Hra na housle: technika - výraz - didaktika*, s. 244-254.

V hudebním oboru se vzdělávalo 158,4 tisíc žáků (62,3%), ve výtvarném oboru 51,1 tisíc žáků (20,1%), v tanečním oboru 27,7 tisíc žáků (10,9%) a v literárně- dramatickém oboru 10,4 tisíc žáků (4,1%).³³

Druhým stupněm v rámci třístupňového uměleckého vzdělávání jsou střední školy poskytující vzdělávání v uměleckých oborech – konzervatoře, vyšší odborné školy, apod. Nejvyšší umělecké vzdělávání poskytují akademie múzických umění (AMU), akademie výtvarných umění (AVU) a celá řada dalších vysokých škol a univerzit v ČR.

3.2.1 Vzdělávání na základních uměleckých školách

Jak již bylo zmíněné výše, výuka na ZUŠ poskytuje základy uměleckého vzdělávání v hudebním, výtvarném, tanečním a literárně-dramatickém oboru. Na rozdíl od základního vzdělávání ZUŠ neposkytuje stupeň vzdělání, nicméně v profesní rovině dokáže žáka nasměrovat v dalším rozvoji v uměleckých oborech na školách, které již stupeň vzdělání poskytují (např. konzervatoř, akademie múzických umění).

Studium na ZUŠ je podmíněno přípravným studiem nebo talentovými zkouškami do příslušného stupně, ve kterých uchazeč prokáže potřebné předpoklady. Přípravné studium v ZUŠ je určeno pro děti od 5 let věku na dobu 1-2 roky. Do I. stupně v ZUŠ pak mohou nastoupit žáci od 7 let věku na dobu 7 let a do II. stupně žáci od 14 let věku na dobu 4 let. ZUŠ dále poskytuje studium pro dospělé, maximálně však na dobu 4 let. Studium daného stupně je završeno závěrečnou zkouškou, která může mít charakter absolventského koncertu, interní zkoušky nebo vystavení výtvarných prací.³⁴

Činnost ZUŠ je legislativně ukotveno v tzv. školském zákoně 561/2004 Sb. o předškolním, základním, středním, vyšším odborném a jiném vzdělávání. Vzdělávání na ZUŠ je vymezeno v § 109 v následujícím znění: *„Základní umělecké vzdělávání poskytuje základy vzdělání v jednotlivých uměleckých oborech. Základní umělecké vzdělávání se uskutečňuje v základní umělecké škole. Základní umělecká škola připravuje také pro vzdělávání ve středních školách uměleckého zaměření a v konzervatořích, popřípadě pro studium na vysokých školách s uměleckým nebo*

33 Srov. *Statistická ročenka školství - výkonové ukazatele – 2019/2020* [online]. © 2021. Odbor informatiky a statistiky MŠMT [cit. 2021-03-20]. Dostupné na WWW: <<http://toiler.uiv.cz/rocenka/rocenka.asp>>.

34 Viz příloha č. VII.

pedagogickým zaměřením. Základní umělecká škola organizuje přípravné studium, základní studium I. a II. stupně, studium s rozšířeným počtem vyučovacích hodin a studium pro dospělé.“³⁵

Práce učitele uměleckých odborných předmětů v základní umělecké škole, střední škole a konzervatoři je pak vymezena v § 10 zákona o pedagogických pracovnících 563/2004 Sb., kde se uvádí odborné či jiné požadavky pro výkon této profese.³⁶

Výchozím kurikulárním dokumentem pro ZUŠ na státní úrovni je Rámcový vzdělávací program pro základní umělecké školy (dále jen RVP ZUŠ). V tomto dokumentu je určena organizace, cíle, metody a formy výuky nebo klíčové kompetence základního uměleckého vzdělávání. Dále jsou podrobně charakterizovány jednotlivé umělecké obory a očekávané výstupy či podmínky vzdělávání. Výuka na jednotlivých ZUŠ se řídí školními vzdělávacími programy (dále jen ŠVP), které si každá škola zpracovává sama, přičemž se může při jeho tvorbě řídit podle manuálu pro tvorbu ŠVP v základním uměleckém vzdělávání. ŠVP ještě podrobněji charakterizuje a specifikuje nabízené obory a studijní zaměření konkrétní školy. Kromě základní charakteristiky školy a vzdělávacího obsahu jednotlivých oborů dále obsahuje i vize pro rozvoj školy do budoucna.

35 *Zákon o předškolním, základním, středním, vyšším odborném a jiném vzdělávání (školský zákon)* [online]. © 2021. AION CS, s.r.o. [cit. 2021-03-20]. Dostupné na WWW: <<https://www.zakonyprolidi.cz/cs/2004-561>>.

36 *Srov. Zákon o pedagogických pracovnících a o změně některých zákonů* [online]. © 2021. AION CS, s.r.o. [cit. 2021-03-20]. Dostupné na WWW: <<https://www.zakonyprolidi.cz/cs/2004-563?text=563%2F2004>>.

3.3 Metodický postup ve hře na housle

V závěrečné a zároveň té nejzásadnější kapitole své práce si dovolím představit ty nejpřednější osobnosti konce 19. století, dále celého 20. a počátku 21. století, které se významně podílely na tvorbě metodických postupů a houslových škol pro začátečníky. V následujících podkapitolách budou tyto osobnosti podrobně popsány, stejně tak budou specifikovány vybrané metodiky, které se rozvoji hudebnosti ve hře na housle věnují. V závěrečné podkapitole si poté dovolím jednotlivé houslové školy pomocí komparativní metody srovnat a zároveň nabídnu svůj pohled na tuto problematiku, jenž vychází z osobní zkušenosti, či ze zkušenosti mých kolegů či pedagogů. Východiskem pro analýzu metodických postupů ve hře na housle budiž sedm metodických publikací určené pro žáky základních uměleckých škol:³⁷

1. Jan Malát: *Praktická škola hry na housle*
2. Otakar Ševčík: *Houslová škola pro začátečníky*, op. 6
3. Josef Ladislav Micka a Magdaléna Micková: *Škola hry na housle*
4. Jan Čermák a Josef Beran: *Houslová příprava a škola pro začátečníky*
5. Zdeněk Gola: *Houslová škola pro začátečníky I., II.*
6. Eva Bublová: *Houslové knížky pro radost aneb Začínáme ve třetí poloze*
7. Shinichi Suzuki: *Suzuki Violin School*

Komparace těchto metodických příruček se bude zaměřovat na několik aspektů houslové hry pro začátečníky, resp. děti a žáky základních uměleckých škol. Těmito aspekty jsou:

1. Základní principy houslové hry
2. Základy hudební nauky
3. Atraktivnost pro dítě
4. Vhodné zvolení metodického postupu

³⁷ Viz. Přílohy č. VIII-XXI.

3.3.1 Jan Malát

Začněme nejprve osobností Jana Maláta, který je z celkem sedmi vybraných autorů metodik houslové hry pro začátečníky nejstarší. Jan Malát (1843-1915) byl českým hudebním pedagogem a skladatelem, jenž se nejprve vzdělával u svého otce Františka Maláta, absolvoval varhanickou školu v Praze a taktéž vykonal státní zkoušku z hudební pedagogiky. Do povědomí české hudební scény se dostal především díky svým úpravám lidových písní a popěvků, které shromáždil ve svých četných sbírkách pro rozličné nástroje (klavír, harmonium, housle, flétna, aj.). Jeho *Praktická škola hry na housle* vyšla koncem 19. století (v letech 1981-1982) na vlastní náklady v rozsahu 10 sešitů. Jednalo se o jednu z nejrozšířenějších a nejoblíbenějších houslových škol prakticky po celou dobu první poloviny 20. století i přes existenci jiných houslových škol, např. jeho současníka Otakara Ševčíka. Malátova škola je členěna do deseti sešitů, přičemž každý je vydán samostatně. Jedná se však o dílčí kapitoly jedné učebnice, což by se dalo odůvodnit zřejmě tím, že si žák jednotlivé sešity mohl pořizovat postupně a zároveň nemusel do svých hodin nosit celou školu, která v celkovém rozsahu čítá zhruba 200 stran.

Pro účely této práce bude stačit stručné uvedení prvního sešitu celé školy. Po zběžném prolistování jednotlivých sešitů můžeme zjistit, že Malátova škola je sice systematicky členěna do jakýchsi kapitol, které však nejsou nijak přehledně uspořádané. V celé učebnici také chybí souhrnný obsah veškeré houslové problematiky, tudíž se v ní poměrně složitě orientuje. Hned v úvodu prvního sešitu je uvedeno, že základní principy, pojmy, postoj a držení nástroje musí žáka naučit pedagog, což lze považovat asi za jeden ze zásadních nedostatků celé školy. Některé hudebně teoretické a výrazové informace se sice žák v průběhu školy postupně dovídá, nicméně je potřeba počítat s tím, že dítě je schopné takové požadavky vstřebat pouze za předpokladu, že se mu pedagog dostatečně věnuje a dokáže ho těmto znalostem a schopnostem systematicky naučit. Vzhledem k absenci těchto základních pokynů ke správné technice houslové hry se lze domnívat, že Malátova škola pravděpodobně fungovala na principu imitace čili nápodoby hry podle pedagoga. Pokud bychom na *Praktickou školu houslové hry* hleděli optikou dnešní doby, pravděpodobně bychom za další zásadní nedostatek mohli považovat i to, že autor ještě vycházel z tzv. stupnicové soustavy, kterou dnes již hodnotíme jako přežitek.

Stupnicový systém byl později nahrazen také díky českému houslistovi a pedagogovi Otakarovi Ševčíkovi, jenž začal užívat tzv. půltónového systému (rozdíl obou těchto systémů bude dále vysvětlen v následující podkapitole o Otakarovi Ševčíkovi).

V dnešní době bychom také neměli zapomenout na poměrně důležité kritérium hodnocení houslových škol pro začátečníky, kterým je atraktivnost pro dítě. Prolistováním Malátovy houslové školy zjistíme, že postrádá jakoukoliv grafickou složku v podobě doprovodných kreseb a obrázků, které dokážou výuku příjemně ozvláštnit a dítě motivovat. Pro dítě je také pochopitelně atraktivní, pokud hraje krátké líbivé melodie namísto nezáživných a nicneříkajících cvičení. Malát jakožto sběratel a upravovatel lidových písní svou školu sice prokládá různými popěvkami, ty však pravděpodobně nepozná ani většina dnešních rodičů, natož pak jejich děti. Nicméně vzhledem k tomu, že tato houslová škola byla v první polovině minulého století jednou z nejoblíbenějších, dalo by se předpokládat, že dřívější požadavky prakticky splňovala, v dnešní době by však již pravděpodobně neobstála.

3.3.2 Otakar Ševčík

Později narozeným avšak současníkem Jana Maláta byl Otakar Ševčík (1852-1934). Tento žák A. Bennewitze, houslový virtuos a hudební pedagog původem z Horažďovic byl zmíněn již v podkapitole 4.4 o houslové hře v českých zemích. Právě Ševčík se stal jednou z nejvýznamnějších osobností české houslové školy, jenž se skutečně stal uznávaným hráčem po celém světě. O tom svědčí například jeho kariéra sólového hráče a především také jeho mimořádně plodná tvorba metodických příruček pro housle, která mu vysloužila titul zakladatele české houslové metodiky založené na moderních pedagogických principech. Seznam jeho děl čítá téměř třicet opusů, ve kterých je obsažena prakticky veškerá technika hry na housle. Ševčík také vydal několik analytických studií k různým houslovým koncertům. Nicméně jeho škola je dodnes považována za nepřekonanou a i v dnešní době právem náleží k dennímu studijnímu materiálu každého houslisty. Začínajícím hráčům na housle věnoval šestý opus s názvem *Houslová škola pro začátečníky*, jenž je rozdělen do sedmi sešitů. Jedná se o jeden z nejfrekventovanějších materiálů, který je určen především pro základní umělecké školy. Samotná škola je zaměřena na dílčí technické problémy, ve kterých se

může žák zdokonalit a odstranit tak své nedostatky ve hře na housle. Nicméně autor publikace *České houslové školy* Lukáš Janko Ševčíkovu houslovou školu pro začátečníky popisuje takto: „*Tato škola byla původně určena houslistům, kteří se připravovali ke zkoušce na konzervatoř. Tento fakt vysvětluje nedětský charakter a spíše účelové zaměření materiálu.*“³⁸ Onen výraz „nedětský“ tento materiál poměrně trefně vystihuje. Pokud si tuto houslovou školu prolistujeme, skutečně bychom nenalezli žádné instruktivní skladbičky, lidové písně obohacené o říkadla či ilustraci. Ve všech sedmi sešitech jsou obsažena čistě cvičení, která jsou uspořádána dle určité problematiky houslové hry.

V předchozí podkapitole jsem stručně zmínil užívání stupnicové soustavy a oproti tomu inovativního a takřka revolučního vynálezu – půltónového systému. V čem se však tyto dva systémy liší? Hlavní nevýhoda stupnicové soustavy spočívala v častých obtížích způsobených různou polohou jednotlivých tónů v rámci diatonické stupnice na různých strunách. Teprve tzv. půltónový systém předpokládá tvorbu půltónového intervalu stejnými hmaty na všech strunách. Ševčík sice nebyl prvním, kdo půltónový systém užíval, nicméně díky jeho dokonalému zpracování v podstatě předurčil další vývoj metodiky houslové hry.

Ševčíkovi a jeho školám houslové hry bezesporu patří všecken respekt, neboť jeho metodika je tak dokonale zpracována, o čemž svědčí její časté užívání mezi pedagogy. Je však diskutabilní, zda-li je *Houslová škola pro začátečníky* vhodná k výuce žáků na základní umělecké škole. Osobně jsem přesvědčen, že je tento materiál vhodný spíše pro žáky druhého cyklu základní umělecké školy, zejména pro ty, kteří zvažují studium hry na housle na konzervatoři a tímto bych se připojil k myšlence L. Janka či mých pedagogů a kolegů.

3.3.3 Jan Čermák a Josef Beran

Z analýzy předchozích dvou publikací bychom patrně zjistili, že výsledek pátrání po metodické příručce vhodné pro dnešní dobu je vcelku neuspokojivý. Takováto poptávka však neodráží pouze realitu dnešních dní. Počátkem sedmdesátých let minulého století byla prostřednictvím Státního hudebního vydavatelství (dnešní Ed. Supraphon) vydána

38 JANKO, L. *České houslové školy*, s. 68-69.

Houslová příprava a škola pro začátečníky, která vznikla ve spolupráci dvou autorů – Josefa Berana (1896-1978) a Jana Čermáka (*1923). Tito dva houslisté a pedagogové včas zareagovali na tehdejší potřebu veřejnosti a vytvořili tak školu, která dané požadavky splňovala – byla zábavná, účelná a vedla k ovládnutí počátečních kroků ve hře na housle a navíc i k všestrannému rozvoji hudebnosti. Jak již samotný název napovídá, škola je uspořádána do dvou částí – přípravné školy a školy pro začátečníky. Svým zaměřením tak přesně odpovídala potřebám lidových škol umění. Hned v úvodu školy jsou podrobně popsány potřebné úkony k počátečnímu ovládnutí hry na nástroj, tzn. správný postoj, držení nástroje a smyčce a série cviků k uvolnění rukou. Celá tato instruktáž je navíc doplněna o fotografie. Souběžně probíhá i výuka základů hudební nauky, a počátečního osvojení základů rytmu a intonace.

Ze základů houslové přípravy vychází i navazující houslová škola pro začátečníky, kterou sami autoři charakterizují takto: „*Houslová škola pro začátečníky navazuje na přípravku v zásadách metodických, pedopsychologických, i esteticko-výchovných. Založena je na nově pojatém pultónovém systému, který vede žáka k uvědomělému ovládnutí hry ve všech tóninách co nejjednodušším způsobem.*“³⁹ Výuka prostřednictvím navazující houslové školy probíhá hrou v I. Poloze. Celý koncept učebnice vyplývá z osnov základní umělecké školy s přihlédnutím k vyučovací praxi. Velmi důležitým prvkem této školy je rovněž možnost klavírního doprovodu. Celkový dojem taktéž umocňují ilustrace, díky nimž škola působí atraktivně a zábavně. Zároveň je nutné podotknout, že se jedná o školu, jenž se věnuje i těm nejmenším houslistům. O popularitě mimo jiné svědčí i četnost vydání (k roku 1998 10. vydání). V roce 2014 vyšla *Houslová příprava a škola pro začátečníky* v obnoveném vydání vydavatelstvím Bärenreiter Praha.

3.3.4 Josef Ladislav Micka

Jednou z nejvýznamnějších prací houslisty a pedagoga Josefa Ladislava Micky (1903-1993) je bezesporu jeho *Škola hry na housle*, jenž vyšla v roce 1982 vydavatelstvím Supraphon v Praze. Při tvorbě tohoto pedagogického materiálu Micka spolupracoval se svou dcerou Magdalenou Mickovou (*1943). Škola je rozdělena na tři části, přičemž

39 JANKO, L. *České houslové školy*, s. 148-149.

první je určena dětem předškolního věku, jelikož nevyžaduje znalost čtení not. Škola klade důraz zejména na rozvoj hudebního cítění a pohybové složky hry na nástroj. Různá technická cvičení jsou většinou pojata formou líbivých melodií, které jsou navíc podložena říkadly, která podporují rozvoj rytmického cítění (např. Sedí liška pod dubem, Ovčáci, čtveráci, atd.). Velmi důležitým prvkem je užití partu druhých houslí, což umožňuje doprovod žáka pedagogem.

V průběhu studia této školy se žák dostává ke složitějším cvičením, seznamuje se se základy hudební nauky, učí se číst noty a pojmenovat jednotlivé hmaty pomocí čísel jednotlivých prstů na strunách. V dalších dílech se žák učí hry ve vyšších polohách (II. a III.) a užívá již pokročilých způsobů hry na nástroj (flageolet, pizzicato, spiccato). Celá škola je velmi kvalitně zpracována, obsahuje celou řadu prvků, které ji činí účelnou, atraktivní a zábavnou. Průvodný metodický komentář navíc umožňuje rodičům vedení dítěte bez pedagogického dozoru. Vizuální stránka školy je též kvalitně zpracována, neboť obsahuje celou řadu ilustračních obrázků a kreseb. Výše zmíněné klady svědčí o tom, že je Mickova škola dodnes hojně užívána mnoha pedagogy na základních uměleckých školách.

3.3.5 Zdeněk Gola

Podobně koncipována je také *Houslová škola pro začátečníky* (vydána v letech 1996 a 1997 nakladatelstvím Grafie Ostrava), jejíž autorem je významný český houslista a především pedagog Zdeněk Gola (*1929). Jako pedagog a koncertní mistr působil ve Švédsku, kde založil Mezinárodní houslové kurzy. V roce 1991 se stal docentem na Fakultě umění Ostravské univerzity, kde vychoval řadu vynikajících houslistů. Jeho škola je členěna do dvou dílů. Podobně jako Micka věnuje první díl nejmladším hráčům a z počátku je nezatěžuje znalostmi not. Melodická cvičení jsou důkladně očíslovány prstoklady a jsou napsány tak, aby je dítě dokázalo hrát z paměti. Gola především klade důraz, aby se dítě v počátcích hry na housle naučilo koordinovat pohyb pravé i levé ruky, proto se soustřeďuje na tah smyčcem po prázdných strunách, zatímco pedagog ho doprovází hrou originální melodie. Až poté, co si žák osvojí základy houslové hry, se učí hrát ve skupině. K tomuto účelu slouží dodatek k prvnímu dílu školy s názvem *Hra ve skupině pro troje housle*. Stejně tak je tomu i u druhého dílu, který je doplněn sešitem

s názvem *Soubořová hra pro troje housle a violoncello*. Samotný úvod školy není ochuzen ani o instruktáž ke správnému postoji a držení nástroje, která je doplněna o několik fotografií.

Podobně jako u Mickovy školy se žák rovněž setkává s celou řadou lidových říkadel a průpravných obrázků, které celou výuku zefektivní a příjemně osvěží. Veškeré potřebné znalosti se snaží Gola žákovi předat v co nejjednodušší formě, tudíž je dítě zprvu nezatěžováno možná až zbytečnými informacemi. Pokud by se dalo Golově škole něco vytknout, pak by se výtka pravděpodobně vztahovala k užívání čtvrtého prstu levé ruky. Tak je totiž v prstokladu označován malíček, který je zároveň považován za nejslabší prst. Gola se zprvu užíváním čtvrtého prstu striktně vyhýbá a zapojuje jej až v závěru prvního dílu, čímž se odlišuje například od Micky. Někteří pedagogové tak mohou namítat, že vynecháním čtvrtého prstu si žák těžko zvyká na jeho používání a stává se tak slabším článkem prstů levé ruky.

3.3.6 Eva Bublová

Ze všech zmíněných autorů metodik houslové hry, kterými se tato práce zabývá, je Eva Bublová nejmladší. Je absolventkou Pražské konzervatoře u Josefa Micky a Akademie múzických umění u Václava Snítily. V současné době působí jako pedagožka Gymnázia a Hudební školy hlavního města Prahy. V roce 2011 ve spolupráci s nakladatelstvím Bärenreiter Praha vydala sérii *Houslové knížky pro radost aneb Začínáme ve 3. poloze* (k roku 2020 v rozsahu čtyř sešitů). V současné době se tedy jedná o jednu z nejnovějších českých houslových škol. Jak již je z názvu patrné, hlavním specifikem školy je hra ve třetí poloze, nikoliv první, jak je tomu u škol předchozích. Poněkud netradiční volbu třetí polohy jako výchozí autorka odůvodňuje tím, že její hlavní výhoda spočívá v podpoře správného úchopu houslí a předcházení podlamování zápěstí levé ruky žáka. Podobně jako u předchozích metodik i *Houslové knížky* žáka zpočátku vedou k pochopení základních principů houslové hry, práce pravé i levé ruky a porozumění základního hudebního názvosloví a teorie. Všechna probíraná látka je navíc opatřena básněmi, říkadly či ilustracemi, které pomáhají udržovat žákovu pozornost, podporují snazší zapamatování probíraného učiva a motivují žáka v překonávání rozličných technických obtíží. Autorce se navíc podařilo udržet rovnováhu mezi hrou

podle not a hrou podle sluchu, neboť obě tyto složky jsou dostatečně vyvážené. Žák se tak učí hudební gramotnosti a zároveň hře z paměti.

Třetí díl dětem přináší základy hry přednesových skladeb. Je zde několik krátkých skladeb z období baroka, klasicismu či romantismu, které navíc nejsou ochuzeny o několik základních informací o každém slohu. *Houslové knížky* Evy Bublové tak nejsou pouhou další školou houslové hry, která zapadne mezi předchozími tituly. Jedná se o netradiční a moderní přístup, který cílí na komplexní rozvoj osobnosti dítěte, dbá na vlastní kreativní rozvoj a nabízí přirozenější a z fyziologického hlediska zdravější cestu k osvojení základních principů houslové hry.

3.3.7 Shinichi Suzuki

Aby má závěrečná práce nepojednávala čistě o českých autorech metodických publikacích věnovaných hře na housle, rozhodl jsem se spíše pro zajímavost zařadit i jednoho zástupce z řad zahraničních autorů. Jméno Shinichi Suzuki (1898-1998) však nezmiňuji pouhou náhodou. Suzuki pocházející z japonského města Nagoya nebyl pouhým učitelem hry na housle. Jde především o zakladatele tzv. *Suzukiho metody*. Než se však principy této metody začneme zabývat, považuji za nutné alespoň nastínit okolnosti vzniku této iniciativy, neboť historický kontext zde hraje velmi důležitou roli. V první řadě je potřeba si uvědomit, že v roce 1946, kdy tato iniciativa vznikla (původně jako hnutí pod názvem *Talent Education Movement*) se Japonsko stejně jako zbytek světa snažilo postavit na nohy po hrůzách druhé světové války, která zdecimovala řadu národů a otřásla životy takřka všech civilistů. Jedním ze způsobů, jak se s takovým traumatem vyrovnat, je právě cesta skrze umění. V Japonsku stejně tak jako v řadě jiných zemí hrozilo, že vyroste ztracená generace dětí. A právě to Suzukiho přimělo toto hnutí založit a rozvíjet v dětech jejich potenciál. V 60. letech minulého století se již velmi úspěšná *Suzukiho metoda* dostala do Spojených států amerických a krátce na to do západní Evropy. Je také potřeba zmínit, že tato metoda byla původně vyvinuta pro hru na housle, později se však metoda začala aplikovat i na jiné nástroje, jako např. klavír, flétna, ostatní smyčcové nástroje či dokonce zpěv.

Princip samotné metody vychází ze základů osvojování mateřského jazyka dítěte. Dítě se totiž učí mluvit nejdříve pomocí svého sluchu, teprve později se učí číst. A právě

z poslechu Suzukiho koncept vychází. Dítě se může učit už od počátků raného dětství ve věku 3 let. Děti si pravidelným poslechem zapamatují skladby, které zrovna hrají – tím se rozvíjí jejich paměť. Hrát z not se žáci učí až později, kdy už mají osvojené základy hry na nástroj a mohou se tak soustředit na hru z not. Suzuki klade důraz především na rozvoj dítěte ve vlastním tempu, na které zrovna stačí. Důležitým prvkem je častá pochvala za zvládnutou a dobře odvedenou práci a budování lásky k hudbě a umění. Ze zkušeností některých mých pedagogů či kolegů však vyplývá, že někteří žáci, kteří byli Suzukiho metodou vedeni, mohou mít v pozdějších letech problémy se čtením z not a hrou z listu, jelikož se spoléhají pouze na vlastní sluch.

3.3.8 Komparace vybraných metodik z hlediska praxe

V první řadě je potřeba si uvědomit, že každý jedinec je vybaven jinými fyzickými a psychickými dispozicemi. Rozličnost lidských proporcí by tudíž měla vést k uvědomění, že nelze vytvořit univerzální metodický materiál, který lze za každých okolností aplikovat na každého člověka. Hudební pedagog by ke svým žákům měl přistupovat s vědomím, že se každé dítě vyvíjí jiným způsobem, každý vyžaduje své vlastní tempo a individuální přístup, aby se mohlo rozvíjet optimální cestou. V dnešní době existuje celá řada velmi kvalitních i méně kvalitních metodik hry na hudební nástroj a každému člověku může vyhovovat poněkud jiný přístup. Každý pedagog upřednostňuje výuku podle jiné metodiky, neměli bychom však učitele hudby rozdělovat podle toho, zda učí podle Ševčíka, Micky či Goly. Ideální přístup spočívá ve výběru metodiky podle specifických dispozic daného žáka, přestože každý pedagog tíhne k jinému autorovi. V závěrečné části mé bakalářské práce bych tímto rád stručně okomentoval a porovnal jednotlivé metodiky houslové hry podle výše zmíněných kritérií:

Přestože **Malátova** *Praktická škola hry na housle* pravděpodobně splňovala dřívější požadavky, dnes se již patrně jedná o pouhý důkaz toho, že metodiky hry na hudební nástroj je potřeba neustále aktualizovat a vytvářet pro konkrétní dobu. Za hlavní nedostatky této publikace považuji především absenci úvodní instruktáže k osvojení základních principů houslové hry, dále také chybějící doplňující výklad základů hudební

nauky. Kromě dosti zmatečně uspořádaného učiva se celá škola jeví poměrně neatraktivně v důsledku chybějící průvodní ilustrace a říkadel.

Ševčíkova *Houslová škola pro začátečníky* bezesporu stále náleží k těm nejkvalitnějším českým výukovým materiálům věnovaným hře na housle. Samotný název však může být matoucí, vzhledem k tomu, že obsažené učivo je určené spíše starším hráčům, kteří si chtějí prohloubit své znalosti ve hře na housle a případně zvažují další studium navazující na základní umělecké vzdělání. Tímto se zároveň vysvětluje i absence instruktivních skladbiček, říkadel či kreseb.

Houslová příprava a škola pro začátečníky, jenž vznikla ve spolupráci dvou autorů **Berana-Čermáka** dokázala vyplnit chybějící mezeru na trhu mezi již existujícími metodikami. Tento materiál věnovaný lidovým školám umění se již zaměřuje na výuku nejmladších žáků a podle toho je i koncipována. Nechybí ani fotografie správného postoje a držení rukou a ilustrace.

Mickova *Škola hry na housle* stále patří mezi nepoužívanější metodickou příručku, jenž je mezi učiteli hry na housle dodnes stále v oblibě. Splňuje tak v podstatě všechny požadavky, které lze v kontextu výuky dětí hry na housle, vyslovit – je obsáhlá, hravá a zábavná. Veškerá cvičení jsou pojata zábavnou formou, díky níž se žák naučí základům houslové hry a hudební nauky.

Golova *Houslová škola pro začátečníky* je celkově pojata dosti podobně jako ta Mickova. Autor se snaží látku dětem předat v co nejjednodušší formě a příliš je ze začátku nezatěžovat. Lidové písně, texty říkadel a doprovodné ilustrace opět činí celou školu atraktivnější. Podobně jako Micka klade důraz na společnou hru s pedagogem. Užitečnou pomůckou jsou rovněž doprovodné sešity věnované hře ve skupině. Je však diskutabilní, zda záměrné vyhýbání používání malíčku levé ruky nepůsobí spíše kontraproduktivně.

Jednou z nejnovějších českých metodik houslové hry jsou *Houslové knížky pro radost* **Evy Bublové**. Autorka opět vychází z již osvědčených způsobů předávání znalostí a dovedností zábavnou formou pomocí podrobné instrukce k osvojení prvních kroků houslové hry, velmi povedené ilustrace či podpůrných lidových písní s texty básní a

říkadel. Autorka zároveň klade důraz na osvojení hry z not i z paměti. Novinkou je hra ve třetí poloze, z níž Bublová vychází. Je však na pedagogovi, aby dokázal vyhodnotit, zda je pro daného žáka vhodnější původní nebo naopak tento způsob hry.

Zajímavým doplňujícím materiálem k českým houslovým školám může být i užití spíše alternativní **Suzukiho metody**, která vychází ze zcela odlišného způsobu výuky. Důraz je kladen především na poslech, hru z paměti, vlastní tempo a individuální přístup. Pozdější nástup ke hře z not však může být v některých případech riskantní, neboť hrozí, že si žák tuto dovednost včas neosvojí.

4 Závěr

Z předchozího textu lze odvodit, že má bakalářská práce má poměrně široký záběr. Jak jsme se přesvědčili, téma rozvoje hudebnosti pomocí hry na housle představuje jakousi syntézu několika různých vědních oborů a disciplín, které se touto problematikou zabývají. Práce je tedy postavena na pedagogicko-psychologických i esteticko-výchovných základech. Je však potřeba zdůraznit, že každá kapitola nabízí tolik studijního materiálu, ze kterého by bylo možné sestavit samostatnou závěrečnou práci. V průběhu psaní textu jsem se tudíž musel soustředit pouze na ty informace, které jsou pro práci relevantní a pevně věřím, že se mi podařilo jednotlivé části práce vyvážit tak, aby danou problematiku skutečně vystihovaly.

V historické části se snažím na housle nahlížet spíše jako na předmět houslařského umění, jehož výsledkem je nejen krásně znějící, ale i vizuálně a esteticky zajímavý a fascinující nástroj. V této pasáži se tudíž snažím jako autor zůstat spíše v pozadí a vycházet z mých osobních zkušeností, které jsou navíc podloženy a doplněny odbornou literaturou. Pro studium oboru Pedagogika volného času je však mnohem zásadnější metodická část, kterou již od samotného úvodu považuji za těžiště mé práce, zvláště pak závěrečnou kapitolu pojednávající o metodických postupech ve hře na housle. Jako autor tudíž více vstupuji do textu druhé části, kde se snažím pracovat s pojmy, které se studiem oboru Pedagogika volného času úzce souvisí.

Nejzásadnější kapitolou se tak stává právě závěrečná, kde jsem si dovilil nabídnout i svůj pohled na jednotlivé metodické příručky a pedagogický materiál pro začátečníky ve hře na housle. Z této kapitoly však lze vyvodit následující závěr, kterým bych rád celou práci uzavřel. Z komparace jednotlivých metodik je zřejmé, že se neustále vyvíjí a je tudíž potřeba tyto houslové školy neustále přizpůsobovat novým požadavkům. Kvalitní škola se nesnaží pouze pojmout nabízené učivo zábavnou formou, která výuku ztraktivňuje nejen dětem, ale i jejich rodičům. Skutečně kvalitní houslová škola si je vědoma především rozličnosti lidských proporcí a rozdílného vývoje každého jednotlivce a snaží se tudíž nabízenou látku předávat nenásilně a zároveň co nejefektivněji. A jak jsem se sám mnohokrát přesvědčil, vytvoření takové školy na základě těchto požadavků není vůbec jednoduchou úlohou. Během zevrubného studia jednotlivých houslových škol jsem také došel k závěru, že v minulosti byla tvorba

metodiky houslové hry pro tuto cílovou skupinu značně bagatelizována. Pozitivní zprávou však je, že dnešní doba přinesla celou řadu zajímavých a inspirativních houslových škol, ze kterých má pedagog možnost čerpat. A pokud tyto školy do budoucna získají svého důstojného nástupce, bude to jistě velkým přínosem pro další vývoj houslové hry.

5 Seznam použitých zdrojů

Monografie

1. JANKO, L. *České houslové školy*. Praha: Akademie múzických umění, 2003. ISBN 80-7331-915-2.
2. JAREŠ, S.; SMOLKA, J. *Malá encyklopedie hudby*. 2. vyd. Praha: Supraphon, 1983. ISBN neuvedeno.
3. MAŘÁK, J.; NOPP, V. *Housle: dějiny vývoje houslí, houslařství a hry houslové, methodika*. 3. doplň. vyd. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1944. ISBN neuvedeno.
4. MICKA, J. *Hra na housle: technika - výraz - didaktika*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957. ISBN neuvedeno.
5. MICKA, J. *Knižka o houslích a o mnohém kolem nich*. Praha: Panton, 1975. ISBN neuvedeno.
6. SEDLÁK, F.; VÁŇOVÁ, H. *Hudební psychologie pro učitele*. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2060-2.
7. ZAJÍČEK, P. *Základy interpretácie husľovej hudby v rokoch 1650 – 1750*. Bratislava: Music Forum, 2013. ISBN – 978-80-88737-41-4.

Hudebniny

8. BERAN, J.; ČERMÁK, J. *Houslová příprava a škola pro začátečníky*. 2. vyd. Praha: Supraphon, 1965.
9. BUBLOVÁ, E. *Houslová knížka pro radost, aneb, Začínáme ve 3. poloze*. Praha: Bärenreiter Praha, 2011.
10. GOLA, Z. *Houslová škola pro začátečníky*. Ostrava: Grafie, 1996.
11. MALÁT, J. *Praktická škola hry na housle*. 2. vyd. Praha: Jan Malát, 1920.
12. MICKA, J.; MICKOVÁ, M. *Škola hry na housle*. 3. vyd. Praha: Supraphon, 1988.
13. SUZUKI, S. *Suzuki Violin School*. Miami: Summy-Birchard, 1978. ISBN 9780874871586.
14. ŠEVČÍK, O. *Houslová škola pro začátečníky*. 14. vyd. Praha: Supraphon, 1977.

Elektronické zdroje

15. *Statistická ročenka školství - výkonové ukazatele – 2019/2020* [online]. © 2021. Odbor informatiky a statistiky MŠMT [cit. 2021-03-20]. Dostupné na WWW: <<http://toiler.uiv.cz/rocenka/rocenka.asp>>.
16. *Zákon o pedagogických pracovnících a o změně některých zákonů* [online]. © 2021. AION CS, s.r.o. [cit. 2021-03-20]. Dostupné na WWW: <<https://www.zakonyprolidi.cz/cs/2004-563?text=563%2F2004>>.
17. *Zákon o předškolním, základním, středním, vyšším odborném a jiném vzdělávání (školský zákon)* [online]. © 2021. AION CS, s.r.o. [cit. 2021-03-20]. Dostupné na WWW: <<https://www.zakonyprolidi.cz/cs/2004-561>>.

6 Seznam příloh

I. Předchůdci houslí I

Zdroj: *Housle – královský nástroj* [online]. © 2005. Kristýna Novotná. [cit. 2021-03-24]. Dostupné na WWW: <<http://absolventi.gymcheb.cz/2006/krnovot/housle-kralovsky%20nastroj.html>>.

II. Předchůdci houslí II

Zdroj: *Housle – královský nástroj* [online]. © 2005. Kristýna Novotná. [cit. 2021-03-24]. Dostupné na WWW: <<http://absolventi.gymcheb.cz/2006/krnovot/housle-kralovsky%20nastroj.html>>.

III. Popis houslí I

Zdroj: *Housle – královský nástroj* [online]. © 2005. Kristýna Novotná. [cit. 2021-03-24]. Dostupné na WWW: <<http://absolventi.gymcheb.cz/2006/krnovot/housle-kralovsky%20nastroj.html>>.

IV. Popis houslí II

Zdroj: *Housle – královský nástroj* [online]. © 2005. Kristýna Novotná. [cit. 2021-03-24]. Dostupné na WWW: <<http://absolventi.gymcheb.cz/2006/krnovot/housle-kralovsky%20nastroj.html>>.

V. Průřez houslemi

Zdroj: Housle. In *Wikipedie: otevřená encyklopedie* [online]. Strana naposledy edit. 2021-03-02. [cit. 2021-03-24]. Česká verze. Dostupný z WWW: <<https://cs.wikipedia.org/wiki/Housle>>.

VI. Evoluce smyčce

Zdroj: *Housle – královský nástroj* [online]. © 2005. Kristýna Novotná. [cit. 2021-03-24]. Dostupné na WWW: <<http://absolventi.gymcheb.cz/2006/krnovot/housle-kralovsky%20nastroj.html>>.

VII. Grafické znázornění studia na ZUŠ

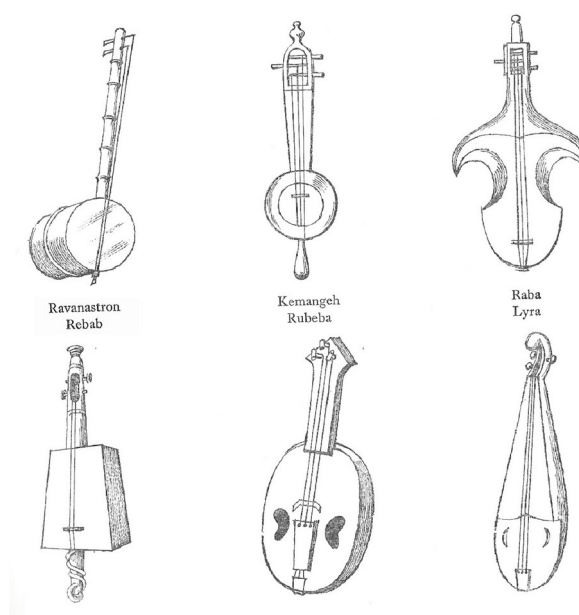
Zdroj: *Umělecké vzdělávání* [online]. ©2011-2021 NÚV – Národní ústav pro vzdělávání. [cit. 2021-03-24]. Dostupné z WWW: <<http://www.nuv.cz/t/uv>>.

VIII. Obálka Malátovy houslové školy

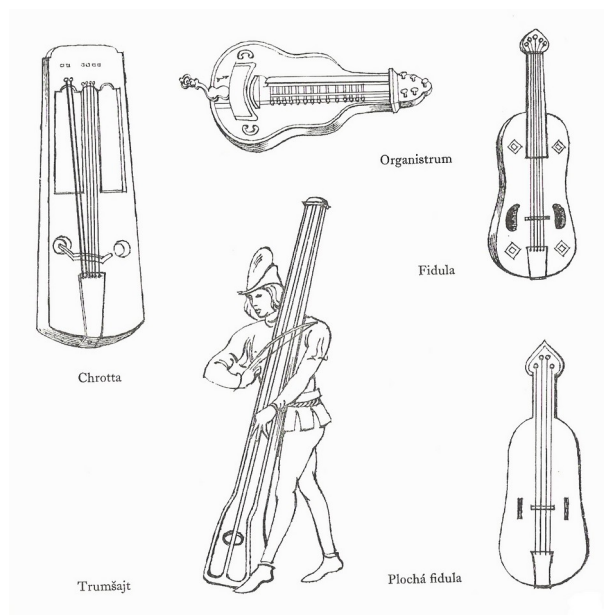
Zdroj: MALÁT, J. *Praktická škola hry na housle*. 2. vyd. Praha: Jan Malát, 1920.

- IX. Ukázka z houslové školy J. Maláta**
Zdroj: MALÁT, J. *Praktická škola hry na housle*. 8. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964, s. 8.
- X. Obálka Ševčíkovy houslové školy**
Zdroj: ŠEVČÍK, O. *Houslová škola pro začátečníky*. 14. vyd. Praha: Supraphon, 1977.
- XI. Ukázka z houslové školy O. Ševčíka**
Zdroj: ŠEVČÍK, O. *Houslová škola pro začátečníky*. 14. vyd. Praha: Supraphon, 1977, s. 14.
- XII. Obálka houslové školy J. Čermáka a J. Berana**
Zdroj: BERAN, J.; ČERMÁK, J. *Houslová příprava a škola pro začátečníky*. 2. vyd. Praha: Supraphon, 1965.
- XIII. Ukázka z houslové školy J. Čermáka a J. Berana**
Zdroj: BERAN, J.; ČERMÁK, J. *Houslová příprava a škola pro začátečníky*. 2. vyd. Praha: Supraphon, 1965, s. 5.
- XIV. Obálka houslové školy J. Micky a M. Mickové**
Zdroj: MICKA, J.; MICKOVÁ, M. *Škola hry na housle*. 3. vyd. Praha: Supraphon, 1988.
- XV. Ukázka z houslové školy J. Micky a M. Mickové**
Zdroj: MICKA, J.; MICKOVÁ, M. *Škola hry na housle*. 3. vyd. Praha: Supraphon, 1988, s. 4.
- XVI. Obálka houslové školy Z. Goly**
Zdroj: GOLLA, Z. *Houslová škola pro začátečníky*. Ostrava: Grafie, 1996.
- XVII. Ukázka z houslové školy Z. Goly**
Zdroj: GOLLA, Z. *Houslová škola pro začátečníky*. Ostrava: Grafie, 1996, s. 13.
- XVIII. Obálka houslové školy E. Bublové**
Zdroj: BUBLOVÁ, E. *Houslová knížka pro radost, aneb, Začínáme ve 3. poloze*. Praha: Bärenreiter Praha, 2011.
- XIX. Ukázka z houslové školy E. Bublové**
Zdroj: BUBLOVÁ, E. *Houslová knížka pro radost, aneb, Začínáme ve 3. poloze*. Praha: Bärenreiter Praha, 2011, s. 8.
- XX. Obálka houslové školy Suzuki Violin School**
Zdroj: SUZUKI, S. *Suzuki Violin School*. Miami: Summy-Birchard, 1978. ISBN 9780874871586.
- XXI. Ukázka z houslové školy Suzuki Violin School**
Zdroj: SUZUKI, S. *Suzuki Violin School*. Miami: Summy-Birchard, 1978. ISBN 978-0-7579-0061-7, s. 25.

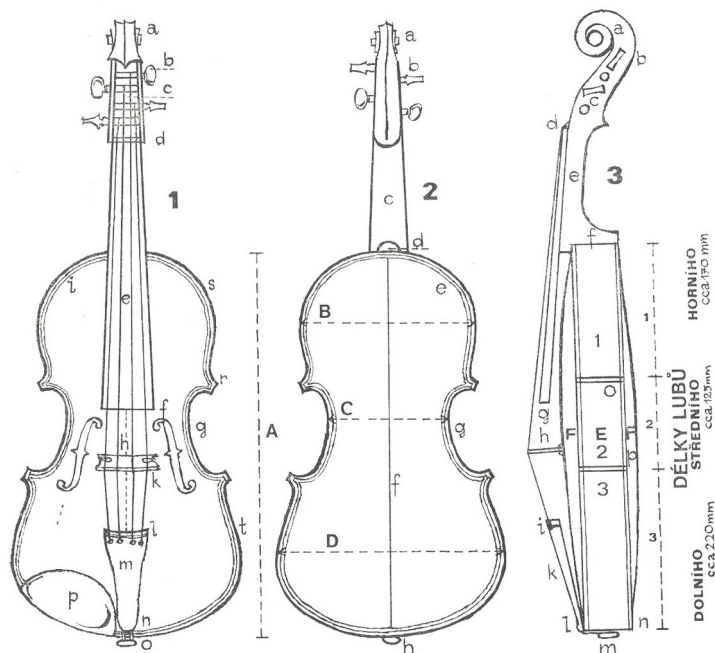
7 Přílohy



Příloha č. I - Předchůdci houslí I



Příloha č. II - Předchůdci houslí II



Příloha č. III - Popis houslí I

NÁZVOSLOVÍ HOUSLÍ A JEJICH SOUČÁSTI

1 Vrchní deska — víko

- a hlavice se závity (šnekem)
- b količky
- c žlab
- d malý pražec
- e hmatník
- f průřezy ff
- g výřezy
- h střední spára víka
- i okrajové zdobné pásy
- k kobylka
- l pásek (sedlo) struníku
- m struník s poutkem a otvory
- n velký pražec
- o knoflík (žalud)
- p podbradek
- r rohy skříně
- s horní oblouky
- t dolní oblouky

2 Spodní deska — dno

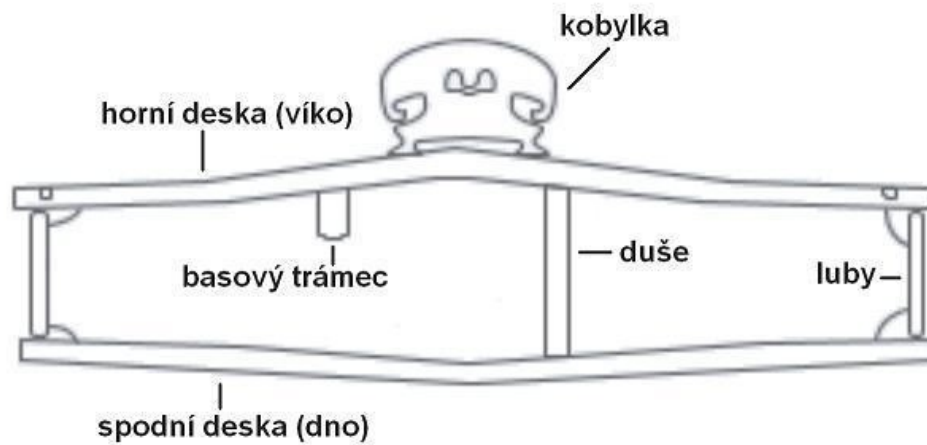
- a hlavice se závity
- b količky
- c krk
- d patka krku (lalůček dna)
- e okrajové zdobné pásy
- f střední spára dna
- g výřezy
- h knoflík (žalud)
- A délka desek (bez lalůčku) 355—360 mm
- B horní šíře desek cca 160 mm
- C střední šíře desek cca 115 mm
- D dolní šíře desek cca 210 mm

3 Luby — horní, střední a dolní (1, 2, 3)

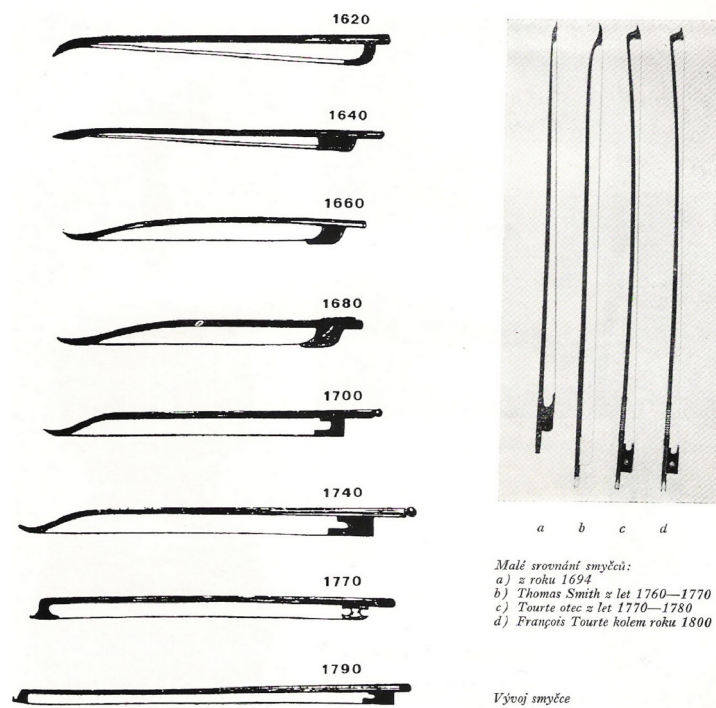
- a hlavice se závity
- b količky
- c žlab
- d malý pražec
- e krk
- f patka krku
- g hmatník
- h kobylka
- i pásek (sedlo) struníku
- k struník
- l poutko struníku
- m knoflík (žalud)
- n přechýlující okraje desek (cca 2 mm)
- o rohy korpusu
- p klenutí víka a dna
- E výška lubů u krku cca 30 mm, výška lubů u knoflíku cca 31 mm
- F výška klenutí desek cca 15 mm

(Převzato z knihy Františka Skokana *Svět houslí*, SHV, Praha 1965)

Příloha č. IV - Popis houslí II

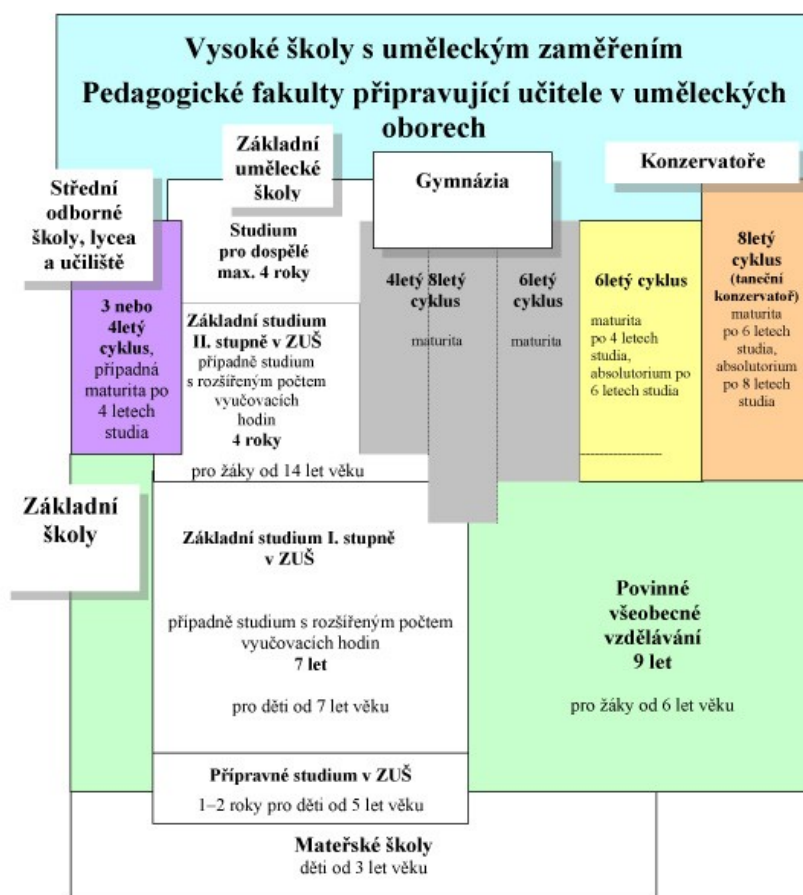


Příloha č. V - Průřez houslemi

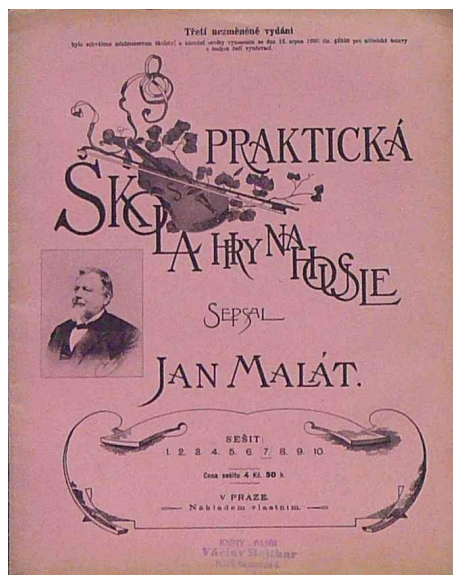


Příloha č. VI - Evoluce smyčce

UMĚLECKÉ OBORY V RŮZNÝCH ÚROVNÍCH VZDĚLÁVACÍHO SYSTÉMU



Příloha č. VII – Grafické znázornění studia na ZUŠ



Příloha č. VIII - Obálka Malátovy houslové školy

Cvičení na struně A

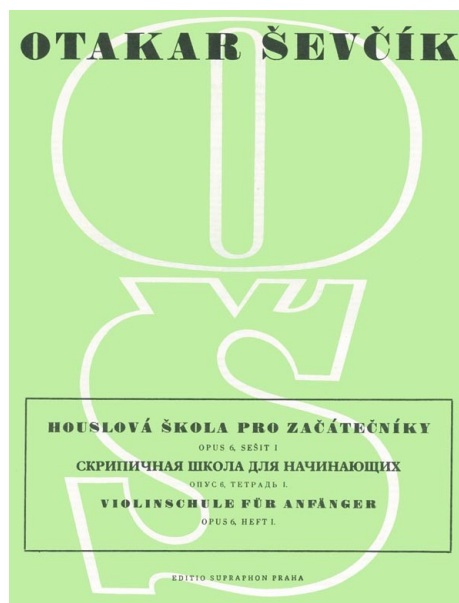
Tóny a-h tvoří celý tón; žák položí prst na strunu tak, aby mezi ním a pražcem byla mezera.

1 $\overset{c.sm.}{\overset{1}{\overset{0}{\text{a}}}}$ $\overset{d.p.}{\overset{1}{\overset{1}{\text{h}}}}$ $\overset{c.sm.}{\overset{2}{\overset{1}{\text{a}}}}$ $\overset{c.sm.}{\overset{2}{\overset{1}{\text{h}}}}$

2 $\overset{Moderato}{\overset{1}{\overset{d.p.}{\overset{1}{\text{a}}}}} \overset{c.sm.}{\overset{2}{\overset{1}{\text{h}}}}$ $\overset{Con\ moto}{\overset{2}{\overset{c.sm.}{\overset{1}{\text{a}}}}} \overset{Jan\ Malát}{\overset{1}{\overset{1}{\text{h}}}}$

Učitel $\overset{d.p.}{\overset{1}{\overset{1}{\text{a}}}}$ $\overset{c.sm.}{\overset{2}{\overset{1}{\text{h}}}}$

Příloha č. IX – Ukázka z houslové školy J. Maláta



Příloha č. X - Obálka Ševčíkovy houslové školy

4
MELODIE
МЕЛОДИИ — MELODIEN

1. *Zák*
Ученик — Schüler
Lied
Ученик — Lehrer

2. *u.H.* *segno* *G.* *o.H.* *G.*

3. *u.H.* *G.* *o.H.* *G.*

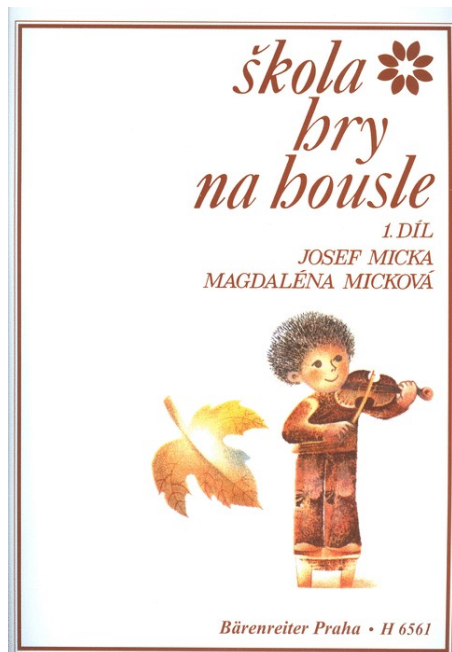
Příloha č. XI - Ukázka z houslové školy O. Ševčíka



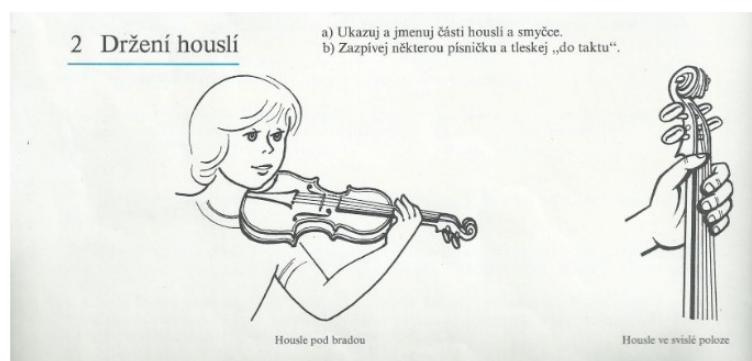
Příloha č. XII - Obálka houslové školy J. Čermáka a J. Berana



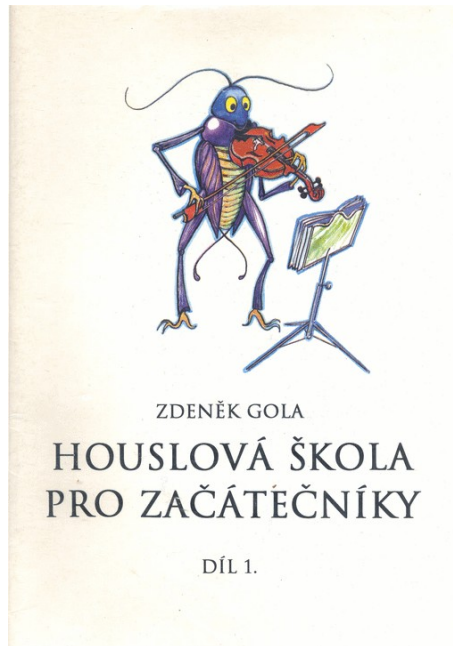
Příloha č. XIII - Ukázka z houslové školy J. Čermáka a J. Berana



Příloha č. XIV - Obálka houslové školy J. Micky a M. Mickové



Příloha č. XV - Ukázka z houslové školy J. Micky a M. Mickové

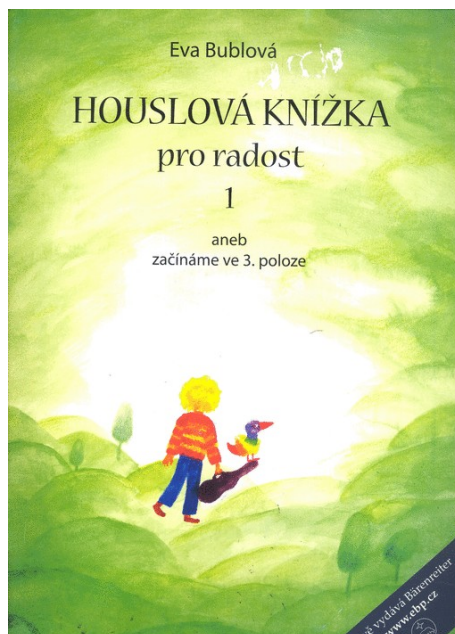


Příloha č. XVI - *Obálka houslové školy Z. Goly*

Model:

2.

Příloha č. XVII - *Ukázka z houslové školy Z. Goly*



Příloha č. XVIII - Obálka houslové školy E. Bublové

1

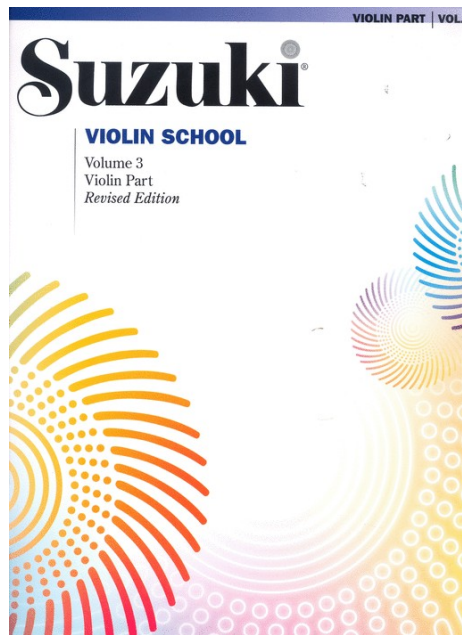
E A D G

PIZZICATO

1 TO JE STRUNA E. TO JE STRUNA A.

TO JE STRUNA D. TO JE STRUNA G.

Příloha č. XIX - Ukázka z houslové školy E. Bublové



Príloha č. XX - Obálka houslové školy Suzuki Violin School

1 Twinkle, Twinkle, Little Star Variations

Variations d' "Ah, vous dirai-je, maman" Variationen über „Leuchte, leuchte kleiner Stern“
Variaciones de "Brilla, brilla, estrellita"

S. Suzuki

A

Príloha č. XXI - Ukážka z houslové školy Suzuki Violin School

8 Abstrakt

PODROUŽEK, D. *Rozvíjení hudebnosti pomocí hry na housle*. České Budějovice 2021. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Teologická fakulta. Katedra pedagogiky. Vedoucí práce K. Ochozka.

Klíčová slova: hudba, hudební nástroj, housle, hra na housle, rozvíjení hudebnosti, diagnostika hudebnosti, hudební pedagogika, základní umělecké vzdělávání, metodika hry na housle, hudební škola

Bakalářská práce pojednává o rozvíjení hudebnosti v souvislosti s hrou na housle. Zaměřuje se na rozvoj hudebnosti dětí a žáků základních uměleckých škol. V historické části se zaměřuje na historický vývoj houslí a smyčce. Dále nabízí krátký nástin dějin houslařství. První část uzavírá kapitola o vývoji nejvýznamnějších houslových škol v Evropě.

Metodická část na houslovou hru nahlíží z pedagogicko-psychologického hlediska. Úvodní kapitola druhé části se věnuje diagnostice hudebnosti a předpokladům ke hře na hudební nástroj. V šesté kapitole je charakterizováno vzdělávání na základní umělecké škole v souvislosti s platnou legislativou a kurikulárními dokumenty. V poslední kapitole jsou komparativní metodou porovnány vybrané školy hry na housle pro začátečníky a následně okomentovány autorem práce.

9 Abstract

Development of Musicality through Playing the Violin.

Key words: music, music instrument, violin, playing the violin, development of musicality, diagnostics of musicality, music pedagogy, education at elementary schools of arts, methodology of playing the violin, music school

The thesis is focused on the development of musicality in relation to playing the violin. It deals with development of musicality of children and students at elementary schools of arts. The aim of the historical part of the thesis is to describe the evolution of the violin and the bow. It outlines also the history of violin-making. The final chapter of the first part of the thesis is focused on history of the most important violin schools in Europe.

The methodical part is focused on the playing the violin in terms of pedagogy and psychology. The introduction of the second part of the thesis deals with the diagnostics of musicality and preconditions for playing a music instrument. The sixth chapter describes education at elementary school of arts in relation to legislation and curricular documents applicable for the Czech republic. The aim of the last chapter is to analyse and compare different schools of violin playing for children and beginners which are commented and evaluated by the author of the thesis.