

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Česká lidová píseň v houslové pedagogice

Czech Folk Song in Violin Pedagogy

Lucie Bublíková

Vedoucí práce: prof. Jiří Tomášek

Studijní program: Učitelství VVP pro SŠ a ZŠ

Studijní obor: N HV - NA

2017

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma Česká lidová píseň v houslové pedagogice vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha, 18. dubna 2017

.....
Lucie Bublíková

Ráda bych poděkovala prof. Jiřímu Tomáškoví za vedení této diplomové práce. Také bych chtěla poděkovat Ivaně Bublíkové za jazykovou korekturu a Vartanu Agopianovi za pomoc s grafickou úpravou. Velký dík patří i všem respondentům, kteří se zapojili do výzkumu a vyplnili dotazník.

Abstrakt

Diplomová práce s názvem *Česká lidová píseň v houslové pedagogice* pojednává o využití českých lidových písní v hodinách výuky hry na housle. Přináší obecné poznatky o lidových písních, popisuje jejich charakteristické znaky, zkoumá formy jejich existence v současné době a zamýšlí se nad jejich budoucností. Praktická část práce se zabývá problematikou jejich využití k rozvoji houslových dovedností a seznamuje s instruktivní literaturou, která je tvořena úpravami lidových písní. Závěrečná část přináší výsledky průzkumu, který byl realizován formou dotazníků, jehož cílem bylo zjistit, zda současní housloví pedagogové pracují ve výuce s lidovými písněmi a zda využívají možností, které mohou písně přinést pro formování jednotlivých houslových dovedností.

Klíčová slova

hra na housle, lidová píseň, houslová pedagogika, sbírky lidových písní

Abstract

This diploma thesis, titled *Czech Folk Song in Violin Pedagogy*, discusses the use of folk songs in classes of playing the violin. It presents general information about Czech folk songs, describes their characteristics, examines the forms of their existence in the present times, and thinks about their future. The practical part surveys the problems of their use in improving musical and performance skills and introduces violin instructive literature of arrangements of folk songs. The final part shows the results of the research, through the answers of the questionnaires, the goal of which was to find if violin pedagogues of these days use folk songs during their teaching and how much they use the potential of these songs for the formation of skills of playing the violin.

Keywords

playing the violin, folk song, violin pedagogy, collections of folk songs

Obsah

1	Úvod.....	10
2	Česká lidová píseň	11
2.1	Termín lidová píseň	11
2.2	Typy českých lidových písní.....	12
2.3	Klasifikace českých lidových písní.....	13
2.4	Vývoj české lidové písně	15
2.5	Sbírky a sběratelé lidových písní	17
2.6	Lidová píseň v současnosti	23
2.7	Folklorní soubory.....	27
2.8	Lidová píseň a pedagogika	28
3	Lidová píseň v houslové pedagogice	31
3.1	Výuka začátečníků	31
3.2	Intonace a základní prstoklady.....	33
3.3	Smyčková technika	35
3.4	Rytmické dovednosti	37
3.5	Hra v polohách.....	40
3.6	Dvojhmatová technika.....	42
3.7	Hudební fráze	45
3.8	Tonální cítění.....	47
3.9	Harmonické cítění.....	48
3.10	Hra z listu	51
3.11	Hra podle sluchu.....	54

3.12	Hra z paměti	56
3.13	Improvizace a hudební tvořivost.....	57
3.14	Komorní a souborová hra	60
4	Sbírky lidových písní v úpravách pro housle	63
4.1	Stanislav Mach – Studánka	63
4.2	Josef Beran – Národní písně op. 14	65
4.3	Eduard Nademlýnský – Lidové a znárodnělé písně pro housle	67
4.4	Josef Vašátko – České národní písně ve snadném slohu pro dvoje housle	69
4.5	Ilja Hurník – 50 lidových písní pro housle a klavír ve snadném slohu	71
4.6	Ludvík Liška – 25 lidových písní pro housle v první poloze	72
4.7	Mařák – Moravské a slovenské národní písně	73
4.8	Václav Flegl – Pohledy z Čech	74
4.9	Jindřich Feld – Vánoční koledy pro dvoje housle	74
4.10	Ludmila Štěninová – Vánoční koledy pro nejmenší houslisty.....	75
5	Průzkum využívání lidových písní ve výuce současných houslových pedagogů	77
5.1	Výzkumný vzorek.....	77
5.2	Výzkumné otázky.....	77
5.3	Vyhodnocení výsledků	78
5.4	Shrnutí výsledků	82
5.5	Závěry průzkumu	83
6	Závěr	84
	Seznam použitých pramenů a literatury.....	85

1 Úvod

Téma diplomové práce jsem zvolila na základě svého zájmu o lidové písně a lidové umění obecně. Chtěla jsem tuto oblast prozkoumat z pohledu, který by mě posunul a obohatil v mé budoucí profesi. Proto jsem hledala vhodné spojení tematiky lidové hudby s hrou na housle. Jelikož se několik let věnuji soukromému vyučování houslistů, rozhodla jsem se práci zaměřit na houslovou pedagogiku.

Hlavním cílem mé práce je přinést informace o tom, jak může být lidová píseň využita ve výuce houslistů, z jakých materiálů mohou učitelé čerpat a také o tom, jak je lidová píseň v praxi skutečně uplatňována současnými pedagogy. Práce je zaměřena hlavně na využití písní ve výuce žáků úrovně základní umělecké školy.

Obsah práce je rozdělen do čtyř hlavních kapitol. První kapitola přináší obecné informace o české lidové písni. Zaměřuje se na její charakteristické rysy, klasifikaci, historický vývoj a její současnou funkci ve společnosti. Druhá kapitola se věnuje lidové písni jako didaktickému materiálu v houslové pedagogice, pojednává o jednotlivých oblastech houslové problematiky a uvádí možnosti, jak písně v praxi efektivně využívat k rozvoji obecně hudebních schopností i čistě houslových dovedností. Třetí kapitola je zaměřena na instruktivní literaturu vycházející z lidových písní. Rozebírá jednotlivé sbírky lidových písní upravené pro housle a uvádí doporučení pro jejich vhodné uplatnění ve výuce. Poslední kapitola přináší výsledky průzkumu, realizovaného mezi houslovými pedagogy, jehož účelem bylo získat informace o tom, zda současní učitelé hry na housle při výuce s lidovými písněmi pracují a zda plně využívají jejich didaktického potenciálu.

Doufám, že tato práce bude sloužit houslovým pedagogům jako zdroj inspirace k začlenění lidových písní do výuky a pěstování pozitivního vztahu žáků k jejich interpretaci.

2 Česká lidová píseň

2.1 Termín lidová píseň

Zabýváme-li se českou lidovou písní, je nutné se hned na začátku blíže s tímto pojmem seznámit. Do 70. let 18. století se pro lidovou píseň používal termín „národní píseň“, nebo také „prostonárodní píseň“. Pojem „lidová píseň“ byl přeložen z německého slova „Volkslied“ a jako první jej u nás začal používat Johann Gottfried Herder.¹

Česká lidová píseň je v literatuře chápána dvojitým způsobem. V odborné národopisné a folkloristické literatuře toto označení zastupuje lidové písně, které vznikly a uchovávaly se v českých regionech, a nezahrnuje písně vzniklé na území Moravy. Druhé pojetí tohoto termínu můžeme nalézt převážně v literatuře pedagogické a metodické, kde v sobě zahrnuje lidové písně, jež se dochovaly na území celé České republiky, tedy Čech i Moravy. V této diplomové práci je pojem česká lidová píseň chápán druhým uvedeným způsobem, označuje tedy písně české i moravské.

Lidová píseň je básnický a hudební útvar, jenž je projevem vlastní umělecké tvořivosti lidu, ke které patří též výtvořené převzaté, které si národ osvojil natolik, že se staly trvalou součástí jeho duševního bohatství. Tyto básnické a hudební výtvořené procházejí pomocí ústní tradice dlouholetým třibením a zůstávají jen ty, které vyjadřují podstatné rysy duševního charakteru prostého lidu a jeho života. Tradičně byly lidové písně spojovány s venkovským prostředím, avšak od 19. století se tímto pojmem začaly označovat též písně jiných společenských vrstev, zejména písně dělnické, ale i písně obrozenecké.² V literatuře je za charakteristický znak lidových písní často uvedena anonymita autora, jelikož u většiny dochovaných písní autora neznáme. Historicky však existují dvě teorie, jež nahlízejí na autorství lidových písní. První teorie se nazývá produkční, podle které lze mezi lidové písně zařadit jen ty, které vznikly spontánně a procházely díky ústní tradici změnami a byly tedy dílem kolektivu. Hlavním zastáncem této teorie byl Johann Gottfried Herder. Druhá teorie, kterou vytvořil John Meier,³ se

¹ Johann Gottfried Herder (1744–1803), německý filozof, spisovatel, teolog, průkopník preromantické estetiky. Svými myšlenkami významně ovlivnil německé i české národní obrození.

² BONUŠ, František. *Lidová píseň a její tradice*. 1. vyd. Plzeň : Státní osvětové nakladatelství Osvěta, 1952.

³ John Meier (1864–1953), německý folklorista a lingvista

nazývá recepční. Podle Meiera může mít píseň konkrétního autora a i přesto může být označena za lidovou. Podmínkou však je, aby byla píseň přijata lidem, pronikla do jeho ústní tradice a prošla procesem předělávání a obohacování o místní krajové rysy. Aby si lid výtvar konkrétního autora osvojil, musel se shodovat obsahem i formou s názorem a vkusem kolektivu, který písně vybíral, hodnotil a předělával podle svého hudebního a básnického cítění, jestliže mu zcela nevyhovovaly.⁴

Lidové písně a lidová tvorba obecně nevznikala nahodile, ale souvisela se životem a každodenními problémy prostých lidí. Právě na lidových písních a na jejich úloze v životě lidu je možné porozumět tomu, že byly tvořeny záměrně a cílevědomě. Jedná se o hluboce pravdivé obrazy ze života obyčejných lidí. Bojují proti vykořisťování, národnostnímu a sociálnímu útlaku, jsou spojeny s každodenní zemědělskou prací a usnadňují ji, pojí se k nejrůznějším obřadům a svátkům v průběhu celého roku a pomáhají lidem vyrovnat se se smutkem z rozličných tíživých životních situací.

2.2 Typy českých lidových písní

Lidové písně našeho území se během svého vývoje ustálily ve dvou odlišných typech, které v návaznosti na bádání O. Hostinského⁵ formuloval český hudební vědec Robert Smetana.

Písně typu instrumentálního, jinak označovaného jako západního, podlehly ve svém vývoji značnému vlivu hudby instrumentální a jejích charakteristických hudebních prvků. Vyskytují se zejména na území Čech a západní Moravy. Tento písňový druh se vyznačuje melodickou výstavbou na základě stupnicových postupů a rozložených akordů, převahou durových tónin a výraznou periodicitou. Melodie bývá diatonická a k modulacím dochází spíše výjimečně, obvykle jen na krátkou dobu do dominantní tóniny. Písně mají obvykle dvoudílnou či třídílnou malou písňovou formu, ve které se ve většině případů uplatňuje repríza. Převládá zde třídobý takt nad dvoudobým a pravidelné rytmické hodnoty. Písně mají často taneční charakter a

⁴ PECHÁČEK, Stanislav. *Lidová píseň a sborová tvorba*. Praha : Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1830-2.

⁵ Otakar Hostinský (1847– 1910), český estetik, hudební teoretik, univerzitní profesor, představitel českého realistického hnutí.

nepodléhají tedy ve velké míře rytmické rozvolněnosti, nepravidelnosti a výrazné agogice. Z důvodu přesného dodržování metrického podkladu mnohdy dochází k narušení přirozené deklamace některých slov. Počet textových variant převyšuje počet nápěvků, proto se často setkáváme s jevem, že jedna melodie bývá podložena mnoha texty. V mnoha písních můžeme nalézt pozůstatky nástrojových meziher, které jsou podloženy slabikami (*tra-la-la*) či imaginárními slovy (*hajčum, tajčum*).⁶

Vokální, jinak nazývaný východní, písňový typ je charakteristický pro oblast východní Moravy, za našimi hranicemi také pro Slovensko. Na rozdíl od západního instrumentálního typu se vyznačuje větší mírou asymetrie ve formě a složitějším rytmickým členěním. Určujícím činitelem pro rytmus se stává text, proto se zde setkáváme s bohatší škálou rytmických útvarů, jako jsou trioly, kvintoly, synkopy nebo tečkované rytmy, a s nepravidelnými takty. U písní vokálního typu se více uplatňují agogické změny a užívání fermat. Z hlediska tonálního zde převažují hlavně mollové tóniny, či církevní a folklórní mody. V melodii často nacházíme neobvyklé intervalové skoky a nezřídka se setkáváme i s disonantními kroky. Písně východní Moravy a Slovenska jsou bohaté na tóninová vybočení a modulace i do vzdálenějších tónin. Charakteristická je tzv. moravská modulace, kdy melodie obvykle přechází do tóniny sníženého sedmého stupně. V poměru textů k existujícím nápěvkům převažuje, na rozdíl od českých písní, počet melodií. Proto nacházíme různé melodické varianty podložené stejným textem. V písních a melodiích tanečního charakteru převažuje dvoudobé metrum a odlišnost od melodií západního typu spočívá ve větší prudkosti a ohnivosti jejich temperamentu. Z historického hlediska je vokální písňový typ starší než instrumentální, jelikož do lidové hudby východní části naší země nepronikalo tolik prvků hudby umělé, jako tomu bylo u písní ze západních oblastí.⁷

2.3 Klasifikace českých lidových písní

Celá řada folkloristů a hudebních teoretiků se snažila o rozdělení písní do konkrétních skupin podle jistého společného znaku. Pro třídění lidových písní je však

⁶ BONUŠ, František. *Lidová píseň a její tradice*. 1. vyd. Plzeň : Státní osvětové nakladatelství Osvěta, 1952.

⁷ BONUŠ, František. *Lidová píseň a její tradice*. 1. vyd. Plzeň : Státní osvětové nakladatelství Osvěta, 1952.

možné vycházet z mnoha rozdílných hledisek. Mezi základní a nejčastěji užívaná patří: místo, ze kterého píseň pochází, text a hudební složka.

Písň je možné rozdělit podle jednotlivých regionů, ve kterých vznikly, ale jelikož překračovaly hranice jednotlivých oblastí a šířily se celým naším územím, je velmi náročné vysledovat, kam až sahají jejich kořeny, a někdy můžeme jen polemizovat o místě jejich vzniku. Dělení se tedy zaměřuje na etnografické oblasti, ve kterých byly písně zaznamenány některým ze sběratelů. Mezi české národopisné regiony patří: Podkrkonoší, Pojizeří, Polabí, Posázaví, Pošumaví, Povltaví, Podluží, Kozácko, Doudlebsko, Blata, Chodsko, Prácheňsko, Chebsko. Na Moravě jsou to: Horácko, Haná, Hanácké Slovácko, Hornácko, Lašsko, Luhačovické Zálesí, Slovácko, Valašsko, Hřebečsko, Kravaňsko a Gorolsko.⁸

Druhým hlediskem pro klasifikaci lidových písní je text. Podle pohlaví, kterému je text určen, lze dělit na mužské a ženské, podle věku na dětské, mládenecké, stařecké či písně pro dospělé. Podle obsahu a společenských funkcí dělíme písně na obřadní, pracovní, taneční, pijácké, svatební, pohřební, ukolébavky a písně pojící se ke konkrétnímu svátku či ročnímu období. Můžeme sem také připojit písně milostné, vojenské, zbojnické či historické. Rozdělení na písně lyrické, epické či lyricko-epické pak souvisí s mírou dějových prvků, které obsahují, a podle míry religiozity rozlišujeme písně světské, duchovní či světské s duchovními náměty.

Další hledisko třídění vychází z hudebního obsahu písní. Je zde třeba připomenout dělení na západní a východní typ, které jsou popsány v předešlé kapitole. S přihlédnutím na tonalitu můžeme rozlišit písně v durové či mollové tónině, v církevním, cikánském či folklorním modu. Z hlediska tempa dělíme na rychlé, pomalé či středně rychlé, z hlediska metra na dvoudobé, třídobé a střídavé. Podle rytmu tanců můžeme dělit na polky, valčíky, mazurky, polonézy, mateníky a další. Podle hudební formy třídíme písně na jednodílné, dvoudílné, třídílné, vícedílné, a z hlediska periodicity na periodické a neperiodické.⁹

⁸ UHLÍŘOVÁ, Jana. *Lidová píseň a její využití v hudební výchově na gymnáziu (se zaměřením na národopisnou oblast Horácka)* Plzeň. 2014. Diplomová práce. Západočeská univerzita v Plzni. Pedagogická fakulta. Katedra hudební výchovy. Vedoucí práce Doc. PhDr. Marie Slavíková, CS.c.

⁹ PECHÁČEK, Stanislav. *Lidová píseň a sborová tvorba*. Praha : Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1830-2.

2.4 Vývoj české lidové písně

Zpěv a lidová slovesnost souvisely se životem lidí žijících na našem území od nepaměti. Ze starých dob se však dochovalo velmi málo pramenů, podle kterých bychom si mohli udělat konkrétní představu o podobách lidové písně. Lidové zpěvy nebyly zaznamenávány, jelikož jedinou vzdělanou vrstvu společnosti představovali kněží, kteří se jejich zápisem nezabývali a ve svých spisech je obvykle kritizovali jako tzv. „*carmina diabolica*“. První zmínky o lidové písni pochází až z konce 9. století, kdy se v kronikách a církevních traktátech objevují zprávy o pohanských zpěvech, tancích a obřadech, které bylo dle textů třeba vyplenit. Mezi první prameny patří například Kosmova kronika či Homiliář opatovický. V mnohých dalších kronikách pak můžeme nalézt skromné zmínky o válečných, oslavných či koledních písních.¹⁰

Spolu s lidovou písni světskou se též díky příchodu křesťanství na naše území rozšířila píseň duchovní. Písně s duchovním obsahem lid neskládal, ale velmi si je oblíbil a osvojil. Nejstarší dochovanou písni byla *Hospodine, pomiluj ny* z 10. nebo 11. století, která se stala natolik váženou, že se zpívala během korunovací, při příjezdu panovníka či na bitevních polích, a plnila tak téměř funkci státní hymny. Dalšími dochovanými duchovními písněmi, které nabyly mezi českým lidem značné obliby, byly například písně *Svatý Václave; Jesu Kriste, sčedry kněže* či *Buoh všemohúci*. Ke značnému rozmachu duchovních písní došlo v době husitského hnutí. Sám mistr Jan Hus byl velkým zastáncem lidového duchovního zpěvu a učinil jej jedním z hlavních pilířů bohoslužeb v Betlémské kapli. Z 15. století se dochovalo přibližně dvacet lidových nápěvů z kancionálů literátských bratrstev, která často přebírala všeobecně oblíbené světské melodie a podkládala je novým textem s duchovní tematikou. Mezi dochovanými jsou například nápěvy písní *Když jsem já ty koně pásal; Proč kalina v struze stojí; Stuo, formánku, nehýbaj*. Následné 16. století přálo rozvoji nejen duchovních písní, ale i písní s historickým, epickým či lyrickým textem, jako byly například *Stojí hruška v širém poli* nebo *Věj větříčku z Dunaje*.

V 17. a 18. století, v tzv. „době temna“, došlo k největšímu rozmachu světské lidové písně, která vyjadřovala vzdor lidu proti společenskému řádu a vykořisťování pány a šlechtou. Počet lidových písní v této době velice vzrostl a větší vývoj se též

¹⁰ BONUŠ, František. *Lidová píseň a její tradice*. 1. vyd. Plzeň : Státní osvětové nakladatelství Osvěta, 1952.

projevuje v jejich formě a obsahu. V textu se často objevuje satira a nespokojenost s životem v bídě a útlaku. V dobách selských vzpour a bouří na konci 17. století vrcholilo revoluční myšlení a potřeba vyjádřit protest, což vedlo ke vzniku tzv. lidových zbojnických balad, jež umělecky ztvárňovaly tužby umořeného lidu a jeho boj za svobodu. Tyto písně je již možné lépe studovat a zabývat se jimi, neboť se ústní tradicí udržely do 19. století, ve kterém již docházelo k jejich zaznamenávání a zařazování do sbírek a rukopisů.¹¹

V 18. a 19. století hrála lidová píseň pro českou společnost významnou roli a dostalo se jí zasloužené pozornosti a docenění. Od druhé poloviny 18. století se v Evropě rozvíjel romantismus, který s sebou přinesl návrat k národním kořenům a vlastenecké uvědomění. Tento myšlenkový proud postavil základy pro obrozenecké aktivity české inteligence, které se projeví především v hudbě a literatuře. Vznikaly nové písně, tzv. „zpěvy společenské“ či „zpěvy obrozenecké“, které se mísily s tradiční písní lidovou a vzájemně se s ní ovlivňovaly. Mezi tzv. znárodněnými písněmi, které si lidé oblíbili a přisvojili, můžeme najít třeba písně *Sil jsem proso na souvrati; Nad Berouňkou pod Tetínem;* nebo *Slovan jsem a Slovan budu*. Tyto písně žily stejně jako písně lidové a také u nich docházelo k procesu variování, což z nich postupem času učinilo významnou součást českého lidového hudebního umění.¹² V této epoše také začala lidová píseň prostupovat do oblasti artificiální hudby a měla značný vliv na formování české národní školy. Její představitelé často ve svých skladbách lidové písně přímo citovali, nebo při komponování vycházeli z jejich charakteru, typické rytmizace a způsobu vedení melodie. Lidové písně můžeme najít jak v instrumentální hudbě, tak i v operách či v úpravách pro pěvecké sbory.¹³ Od druhé poloviny 19. století se na úkor lidové písně začíná prosazovat dechová hudba a počet tradičních muzik se rapidně snižuje. Lidová píseň se střetává s městskou kulturou, novými hudebními žánry a písněmi znárodněnými, její původní funkce je oslabena a postupně se vytrácí ze svého přirozeného prostředí. Kombinací vzrůstu zájmu o českou tradici a jejího ústupu z

¹¹ BONUŠ, František. *Lidová píseň a její tradice*. 1. vyd. Plzeň : Státní osvětové nakladatelství Osvěta, 1952.

¹² BONUŠ, František. *Lidová píseň a její tradice*. 1. vyd. Plzeň : Státní osvětové nakladatelství Osvěta, 1952.

¹³ PECHÁČEK, Stanislav. *Lidová píseň a sborová tvorba*. Praha : Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1830-2.

běžného života se vyvíjí ideální podmínky pro vznik folklorismu, který představuje druhotnou existenci lidové kultury. Jedná se v podstatě o využití, adaptaci a stylizaci lidového umění do nového kulturního a společenského prostředí. Ještě větší síly nabyl folklorismus ve 20. století. Zatímco z vesnic se tradiční folklor stále více vytrácel, ve městech byly zakládány folklórní soubory a vznikaly festivaly lidových tradic. Největší byla tato tendence od padesátých let, kdy se provozování českého folkloru dostalo značné podpory ze strany komunistického režimu. Socialismus byl pěstování lidových tradic velice nakloněn, neboť ideově zapadalo do jeho propagandy. Stát podporoval vznik státních uměleckých souborů a televizních či rozhlasových pořadů, které se zabývaly lidovou hudbou a tancem. Možná právě to zapříčinilo, že na konci 20. století, po změně politického režimu, zájem o lidovou hudbu téměř zanikl, neboť jí byli lidé přesyceni a stále cítili odpor k socialistické propagandě, se kterou si lidové písně stále spojovali.

2.5 Sbírkky a sběratelé lidových písní

Prvním významným českým sběratelem lidových písní byl v 15. století kněz Oldřich Kříž z Telče. Sestavil dohromady 26 sbírek literárních textů a písní, z nichž většinu představovala žakovská poezie a světská milostná lyrika. V 16. a 17. století se rozvíjel zájem o dobové zpěvy hlavně u představitelů českého humanismu, jako byli například Václav Šašek z Bírkova, Šimon Lomnický z Hudče a také Jan Amos Komenský. Mezi Komenského nejvýznamnější sběratelské aktivity patří sestavení kancionálu, jenž obsahuje kolem 600 notových záznamů písní, z nichž značnou část tvoří Komenského vlastní kompozice. Nejznámější autorskou písní je ukolébavka *Spi, mé malé poupě*.¹⁴

V 17. století měl veliký vliv na českou lidovou píseň Adam Michna z Otradovic, který vytvořil řadu písňových cyklů, z nichž je nám nejvíce známá píseň *Chťic, aby spal*. Michna svou tvorbou zapůsobil na Matěje Václava Šteyera, autora největší české sbírky duchovních zpěvů, který od něj převzal celou řadu písní a zařadil je do svého kancionálu. Významným sběratelem dobových písní byl v 17. století jihočeský kněz

¹⁴ PECHÁČEK, Stanislav. *Lidová píseň a sborová tvorba*. Praha : Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1830-2.

Evermond Jiří Košetický, který sestavil pět svazků sborníku *Quodlibeticum*, který kromě lidových písní zahrnoval i kramářské písně či duchovní hry. Mnoho skromnějších lidových sbírek vznikalo díky zpěvákům, kteří písně shromažďovali pro své vlastní potřeby. Jedna z takových písňových sbírek byla například sestavena sedlákem Františkem Janem Vavákem.

V druhé polovině 18. století se soustavnému sběru českých lidových písní věnoval Jan Jeník z Bratřic. Podařilo se mu shromáždit obsáhlý repertoár písní z oblasti středních a jižních Čech, který předal k dispozici ke zpracování Františku Ladislavu Čelakovskému a Johannu Ritterovi z Rittersbergu. Velký zájem o moravské písně se projevil u Josefa Heřmana Gallaše, který sestavil rozsáhlou sbírku lidových textů s názvem *Múza moravská*.¹⁵

K systematickému sběru lidových písní došlo v Čechách teprve v 19. století, kdy se v souvislosti s proměnou tradičních forem života začala měnit též lidová kultura. Zásahu na uchování její původní podoby mají právě sběratelské aktivity.

V roce 1819 byl z podnětu vídeňské Společnosti přátel hudby nařízen českým prezidiem guberniální sběr lidových písní a tanců v Čechách, na Moravě, ve Slezsku a ostatních zemích rakouské monarchie. Právě tato sběratelská akce se stala významným mezníkem pro studium české lidové kultury. Písně a tance jsou zaznamenány v sedmi základních sbírkách. První z nich je *Kolovratský rukopis*, který v letech 1819 až 1823 sestavil Bedřich Diviš Weber. Rukopis obsahuje písně a popisy lidových tanců, které jsou uspořádány podle oblastí, ve kterých byly zaznamenány. Dohromady je zde možné nalézt 309 zápisů písní, tanců a instrumentálních tanečních melodií.

Za pokračování *Kolovratského rukopisu* by se dala označit sbírka *České národní písně*, která byla vydána v roce 1825 Johannem Ritterem z Rittersbergu. Kromě osmnácti světských písní, zde Ritter použil všechny nápěvky z Weberova rukopisu a zachoval i jejich stejné řazení. *České národní písně* byly první českou tištěnou sbírkou lidových písní, která obsahovala texty i nápěvy. Dalším rukopisným svazkem guberniálního sběru je skromný sborník *Rozličné písně* od Jana Hesse, který obsahuje pouze 16 hudebních záznamů. Obsáhlým sborníkem, který v sobě zahrnuje celkem 436 zápisů českých i německých písní a tanců, je *Böhmische Nationalgesänge und Tänze*

¹⁵ PECHÁČEK, Stanislav. *Lidová píseň a sborová tvorba*. Praha : Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1830-2.

od Tomase Antona Kunze z roku 1825. Sbíрка obsahuje mimo písni celou řadu tanečních melodií a je opatřena Kunzovými poznámkami o místě jejich záznamu. Dalšími prameny guberniálního sběru jsou například sbírka ze *Sadské* či rukopisy z *Hluboké*.¹⁶

Autoři guberniálních sbírek přistupovali k písni s co největší mírou objektivit y a vycházeli při práci s nimi z původního zápisu. Nevyřazovali ani neupravovali písne, které neodpovídaly mravním či estetickým hodnotám doby, a zasloužili se proto o zachování obrazu lidového umění v jeho pravé podobě a syrovosti.

Druhá polovina 19. století byla charakteristická národně emancipačními snahami české inteligence, které se projeví velkým zájmem o lidové tradice a kulturní dění. Ke zvýšení národního uvědomění se začalo bohatství lidové kultury zveřejňovat a dostávalo se tak do povědomí veřejnosti. Vycházela celá řada literárních prací a lidových písňových sbírek. Pro většinu sběratelů tohoto období je příznačná estetická selekce, což znamená, že do sbírek zařazovali jen ty písne, které neodporovaly dobovým morálním a estetickým hodnotám, a nebo docházelo k velkým úpravám jednotlivých textů. Značný zájem o lidovou slovesnost projevovavala celá řada českých literátů, kteří se též věnovali sběratelským aktivitám, avšak se zaměřením jen na textovou stránku. Významnou osobností české vlastenecké poezie, která soustavně shromažďovala lidové texty a říkadla, byl František Ladislav Čelakovský. Z jeho sběratelské činnosti vzešly tři svazky *Slovanských národních písni* a sbírka *Mudrosloví národu slovanského v příslovích*. Dalšími sběrateli zaměřujícími se pouze na textovou složku lidové kultury byli například Václav Krolmus (*Staročeské pověsti, zpěvy, hry, obyčeje, slavnosti a nápěvy s ohledem na bájesloví českoslovanské*) či Vlastimil Kamarýt (*České národní písne duchovní*).¹⁷

Vrcholný sběratelský počín představuje sbírka Karla Jaromíra Erbena *Prostonárodní písne a říkadla*, která se stala jednou z nejvýznamnějších památek české národní kultury. Poprvé byla vydána ve třech svazcích v letech 1841–1843 pod názvem *Písne národní v Čechách*. Přibližně o deset let později se realizovalo její neúplné druhé vydání. Definitivní podoby se sbírce dostalo v 60. letech 19. století, kdy vyšla

¹⁶ ZÍDKOVÁ, Petra. *Sbířky a sběratelé lidových písni a tanců v Čechách*. Praha : Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 2003. ISBN 80-7068-174- 8.

¹⁷ PECHÁČEK, Stanislav. *Lidová písne a sborová tvorba*. Praha : Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1830-2.

v nakladatelství J. Pospíšila již pod názvem *Prostonárodní písně a říkadla*. Rozsáhlé dílo, které v průběhu následujícího století vyšlo ještě v několika dalších edicích, obsahuje písně i s nápěvky, pranostiky, říkadla, pořekadla, lidové hry a obyčeje, dohromady kolem 2 200 lidových textů a 800 nápěvků. Poslední vydání z let 1984–1990, které upravil Zdeněk Mišurec, vyšlo v šesti svazcích: 1. *Věk dětský; Písně a říkadla výroční*; 2. *Písně věku mládeneckého a panenského*; 3. *Písně věku mládeneckého a panenského II.*; 4. *Písně a říkadla svatební; Písně společenské*; 5. *Písně o stavích, živnostech a jiných stránkách života občanského; Selské hospodářství; Písně vojenské*; 6. *Vzpomínky historické; Písně rozpravné; Říkadla v nemocech; Marnost světská, smrt a pohřeb; Písně pohřební*.¹⁸

Druhým významným českým sběratelem lidových písní byl na přelomu 19. a 20. století Čeněk Holas. Během své činnosti cestoval napříč oblastmi jižních a středních Čech až k českomoravskému pomezí. Ze záznamů sestavil sbírku *České národní písně a tance*. Podařilo se mu shromáždit více než 2 000 písní a kolem 300 lidových tanců z Klatovska, Domažlicka, Milevska, Prácheňska, Pošumaví, Polabí, Chrudimska a oblastí jižních Čech. Písně a tance jsou rozděleny do šesti dílů podle jednotlivých národopisných oblastí.¹⁹

Význam, jaký měl pro českou lidovou píseň Karel Jaromír Erben, je srovnatelný se sběratelskou prací Františka Sušila na Moravě. Sušil byl hudebně vzdělaný, zaměřoval se tedy i na hudební složku písní a sám při sběru zapisoval k textům i nápěvky. Za pomoci svého přítele Cypriána Lelka, který působil jako farář ve Slezských městech a vesnicích, kde zaznamenal kolem 600 lidových textů, vydal Sušil v roce 1835 sbírku *Moravské národní písně* a o pět let později sbírku *Moravské národní písně, sbírka nová*. Při sběru písní spolupracoval též s venkovskými učiteli, kteří mu pomáhali zejména se svoláváním místních zpěváků na konkrétní místa, kde písně po jejich přednesení okamžitě zapisoval. Jelikož byl knězem, lidé se často neodvažovali zpívat písně s texty neodpovídajícími dobrým mravům, proto se můžeme domnívat, že mnoho písní zůstalo Sušilovi utajeno, či se k němu dostalo v upravené podobě. Vrcholným dílem jeho celoživotních sběratelských aktivit, které obsahuje kolem 2 100 lidových nápěvků a 2 360 textů, je sbírka *Moravské národní písně s nápěvy do textů vřazenými*,

¹⁸ ERBEN, Karel Jaromír. *Prostonárodní písně a říkadla*. Praha : Panton, 1984.

¹⁹ ZÍDKOVÁ, Petra. *Sbírky a sběratelé lidových písní a tanců v Čechách*. Praha : Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 2003. ISBN 80-7068-174- 8.

kteřá vycházela mezi lety 1853–1860. V Sušilově sbírce nacházela inspiraci celá řada významných hudebních osobností, jako například Antonín Dvořák a Leoš Janáček. Ke konci 19. století na Sušilovu práci navázal František Bartoš se sbírkami *Nové národní písně moravské s nápěvy do textů vřazenými* (1882) a *Moravské národní písně nově nasbírané* (1988).²⁰

V roce 1895 byla uspořádána jedna z nejvýznamnějších českých folkloristických akcí v dějinách historie, *Národopisná výstava českoslovanská v Praze*. Jejím cílem bylo seznámit veřejnost s tradiční kulturou a způsobem života českého lidu. Místem jejího konání bylo výstaviště v Královské oboře. Celé akci předcházely celkem tři roky příprav a mnoho národopisných akcí v jednotlivých regionech Čech i Moravy, které během výstavy zasílaly exponáty do Prahy. Touto významnou akcí vyvrcholily sběratelské aktivity v 19. století. V rámci výstavy byly vydány sbírky lidových písní a tanců Josefa Vycpálka, Josefa Zemánka, Aloise Rubliče, Ludvíka Kuby, Augustina Hajného a Karla Adámka a v časopise *Český lid* byly zveřejňovány nejrůznější články s folklórní tematikou.

V roce 1905 podnítilo vídeňské nakladatelství Universal Edition novou sběratelskou vlnu vyhlášením akce *Lidová píseň v Rakousku*, díky které mělo dojít ke shromáždění lidových písní z celého území rakouské monarchie. V čele výboru, který dohlížel na průběh sběratelské akce v Čechách, stál Otakar Hostinský, na Moravě výbor vedl Leoš Janáček. Akce tak v Čechách podnítila první odborně řízený výzkum lidových písní a tanců. U každé zapsané písně se uvádělo nejen místo sběru, ale také jméno interpreta i sběratele. Zápisy též obsahovaly vysvětlivky k nářečním termínům. Sbírký měly být v podobě zpěvníku vydávány pro českou veřejnost a v německém překladu měly sloužit jako materiál dalšího vědeckého bádání v Rakousku. Akce zanikla s příchodem první světové války v roce 1914, avšak v Čechách se zachovala celá řada cenných pramenů, neboť výbor před válkou i přes nakázání neodeslal nasbíraný materiál do Vídně a jeho postupnému vydávání se po roce 1918 věnoval Státní ústav pro lidovou píseň.²¹

Na konci 19. století, a také v průběhu celého 20. století, vznikla celá řada sbírek,

²⁰ PECHÁČEK, Stanislav. *Lidová píseň a sborová tvorba*. Praha : Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1830-2.

²¹ ZÍDKOVÁ, Petra. *Sbírký a sběratelé lidových písní a tanců v Čechách*. Praha : Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 2003. ISBN 80-7068-174- 8.

kteřé se zaměřovaly na zpěvy a tance z konkrétních národopisných regionů. Moravskými oblastmi se zabývali František Jaroslav Koželuha (*Kytice z národních písní moravských Valachů*), František Bayer (*Radhošť – Sbířka nejoblíbenějších a nejkrásnějších písní valašských z okolí Rožnovského*) a Eduard Peck (*Valašské národní písně a říkadla*), kteří se věnovali sběru písní na Valašsku. V blízkosti Brna sbířal Metoděj Kocman (*Písně lidu v Troubsku*), na Moravském Slovácku Jan Vyhlídál (*Slezská svatba*), v Luhačovickém Zálesí Joža Černík (*Záleské písně z okolí Luhačovic*), na Hornácku Josef Hodek (*Púchovské lidové písníčky*) a v Olomouci a Uherském Hradišti Valentin Lísa (*Slovácké lidové písně z Uherského Hradištska*). V Čechách se sběratelským aktivitám věnoval například Jindřich Jindřich, který shromáždil kolem 1 400 písní, které uspořádal do sedmi svazků *Chodského sborníku*. Na jihozápadní oblasti Čech se zaměřila celá řada folkloristů a sběratelů lidových písní. Patřil mezi ně Ludvík Kuba, autor sbířky *Lidové písně z Chodska*, nebo také Zdeněk Bláha, který od 50. let 20. století publikoval praktické příručky pro chodské lidové soubory. Významným sběratelem písní z oblasti Plzeňska byl Jaroslav Bradáč (*Plzeňské písně*) a na Chrudimsku a Kolínsku působil Josef Zemánek (*Lidové písně z Chrudimska*).

Ve 20. století vznikaly tzv. krajové monografie, které přinášejí charakteristiky jednotlivých krajů a obsahují též ukázky lidových písní a popisy tanců. Kromě sbířek a monografií začaly vycházet popularizační zpěvníky, jejichž obsah čerpá z již sestavených sbířek a je vybrán a uspořádan podle určitého kritéria. Nejvýznamnější díla tohoto typu představují zpěvníky Karla Plicky: *Český zpěvník, Český rok v pohádkách, písních, hrách a tancích, říkadlech a hádankách* a *Z mého domova*. Dále také zpěvníky Jana Seidla: *Špalíček národních písní a říkadel, Národ v písní* a *Zpěvy domova*. Lidové písně tvoří i část populárního zpěvníku Petra Jánského *Já, písníčka*.²² K současným významným sběratelům patří například Jaroslav Krček, který při svých aktivitách pravidelně spolupracoval s muzikologem Jindřichem Peckou. Mezi jejich největší společná díla patří například *Historické a časové písně z doby třicetileté války* z roku 1997 nebo *Český zpěvník* z roku 2007.

²² PECHÁČEK, Stanislav. *Lidová píseň a sborová tvorba*. Praha : Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1830-2.

2.6 Lidová píseň v současnosti

V dřívějších staletích se člověk setkával s lidovou hudbou téměř od kolébky. Bylo zvykem, že matky uspávaly své děti zpěvem ukolébavek. Během hry se sourozenci či dětmi ze sousedství si děti často zpívaly nebo vymýšlely různé rytmizované slovní hříčky. Takto se k jedinci dostávaly první hudební zkušenosti. Zpěv a hudba hrály v životě lidí významnou roli. Kolem šestého roku se děti zapojily do praktického života a začaly pracovat, zpočátku jako pasáci dobytka či hus, později se zapojovaly do zemědělských prací. Práce byla obvykle doprovázena zpěvem, pro její zpříjemnění a vyjádření starostí, které s pracovním procesem souvisely. Po náročném dnu se chodívali lidé pobavit a na chvíli zapomenout na únavu a životní těžkosti. Hlavním kulturním centrem každé obce byla hospoda, do které se chodilo tzv. k muzice. Hlavním zdrojem lidové zábavy tedy také úzce souvisel s hudbou. Nejednalo se však pouze o zábavu, ale ten, kdo uměl u muziky dobře zazpívat a zatančit, si získal značné uznání ve společnosti, a zejména u příslušníků opačného pohlaví.

V dnešní společnosti již lidová hudba nezastává svou původní funkci a zároveň i hudba sama o sobě nemá stejný význam jako v minulosti. Dnešní člověk se sice ve svém každodenním životě s hudbou setkává, ale přijímá ji spíše pasivně. Hudba dnes představuje kulisu, kterou je díky moderní technice možné slyšet téměř kdekoli, tedy i na místech, která nejsou pro poslech kvalitní hudby určena. Hudbu můžeme slyšet v obchodech, restauracích, kavárnách, či ve veřejné dopravě. Hudba nás obklopuje a kolikrát jí ani nevěnujeme dostatečnou pozornost, avšak jedno je jisté, hudba na nás i přesto působí. Zejména v obchodech může být její působení použito s určitým cílem, například když již od začátku listopadu slýcháme ve velkých nákupních centrech vánoční koledy, které nám mají připomenout, že bychom již měli začít shánět dárky, dekorace a suroviny na vánoční cukroví a nechat u pokladny více peněz, než jsme původně zamýšleli. Ale hudba na nás může také působit tak, že jsme jí po celém dni natolik přehlcní, že toužíme po tichu, a tím posledním, co bychom si zrovna přáli, je poslech či vlastní provozování hudby nebo návštěva koncertu. Dalším problémem hudby, se kterou se během dne nejčastěji setkáváme, je to, že největší procento této hudby nemá vysokou uměleckou hodnotu a i přesto částečně utváří celkový hudební vkus společnosti. Hudební nabídka dnešní doby je natolik bohatá, že velká část převážně hudebně nevzdělaných lidí neví, jak se v ní zorientovat, a proto často přijímají to, co jim

je předkládáno veřejností či médií. Veřejná místa zase pro vytvoření kulisy vybírají hudbu, která se zamlouvá největšímu procentu populace, a tak může vzniknout začarovaný kruh.

Lidová hudba v dnešní době nezabírá přední příčky z hlediska veřejné obliby. Jedním vlivem je právě široká nabídka hudebních žánrů a dále také stále přetrvávající nelibost vůči propagandě komunistického režimu, která lidové hudby využívala. Mladí lidé často vnímají lidové písně jako něco, co patří spíše do muzea nebo mateřské školy. I navzdory těmto názorům však v posledních letech zájemců o lidovou kulturu přibývá a její budoucnost vypadá pozitivněji než v předchozím desetiletí.

Jedním faktorem, který se přiklání na stranu lidové hudby, je situace, ke které došlo v Čechách po pádu socialismu. Lidé začali objevovat svět, který jim byl do té doby neznámý, a radovali se z nově nabitě svobody. Ze západu přicházely nové věci, nové myšlenky, názory i kulturní vlivy. Toto se odehrálo i v oblasti hudby a lidé náhle přicházeli do kontaktu s hudebními styly, které jim do té doby zůstávaly neznámé. Došlo tedy k přívalu mnoha nových hudebních žánrů během velmi krátké doby, což vzbudilo ve společnosti veliký zájem. Avšak v současné době, ač k vlivu západní kulturou stále dochází, lidé v ní nespátují tolik významu, jako tomu bylo v 90. letech. Zároveň se zdá, že se i moderní nonartificiální hudba dostává, podobně jako vážná hudba, do slepé uličky a hudební vědci si kladou otázky, zda nejsou možnosti současné hudby již vyčerpány a zda lze ještě někam směřovat. Jednou z reakcí moderní hudby na její „vyčerpanost“ je obrat k hudbě lidové a etnické. Žánr, který čerpá z hudební kultury jednotlivých národů se nazývá worldmusic a nachází stále více příznivců. Podle publikace *Hudba středovýchodní Evropy* od Jiřího Pločka je žánr worldmusic definován jako „*hudba, jež vychází z více či méně starobylých hudebních tradic, které charakterizují jednotlivá etnika (národy a národnosti) a mají původ především ve vesnickém prostředí. Zahrnuje jak tradiční hudební projev, tak i nejrůznější současné spontánně se rozvíjející směsné styly, dnes označované jako fúze (s folkem, rockem, jazzem apod.), které jsou lidovou hudbou inspirovány.*“²³

Termín worldmusic byl původně používán malými britskými vydavatelstvími již v 80. letech 20. století. Ta jej zavedla jako obchodní značku, jejímž účelem bylo vymezení etnicky zaměřené produkce titulů s hudbou afrických, asijských,

²³ PLOCEK, Jiří. *Hudba středovýchodní Evropy*. Praha : Torst, 2003. ISBN 80-7215-203- 3, s. 11.

jihoamerických a dalších národů. Pro tento druh hudby neexistovala žádná konkrétně vymezená kategorie, a proto se toto označení u prodejců rychle ujalo. Začaly se objevovat i jiné návrhy termínů pro pojmenování tohoto žánru, které by jej vystihovaly konkrétněji než *worldmusic*. Byly to například root (kořeny), ethnic či international (mezinárodní), avšak žádný z těchto názvů se neuchytil.²⁴

Na české hudební scéně se objevuje celá řada hudebníků a hudebních seskupení, jež čerpají z lidové hudby a dají se zařadit mezi reprezentanty hudebního žánru *worldmusic*. Následující řádky jsou věnovány nejvýraznějším interpretům tohoto zaměření.

Jednou z nejznámějších hudebních skupin interpretující české lidové písně je Čechomor. Kapela na české hudební scéně působí již od roku 1988. Vznikla pod názvem *Českomoravská nezávislá hudební společnost* a již v roce 1990 vydala své první album s názvem *Dověčnosti*, které obsahovalo řadu upravených lidových písní. V následujícím desetiletí se nástrojové složení kapely postupně měnilo z akustického na elektrické a tím pádem se měnilo i celkové pojetí úprav a interpretace lidových písní, které byly více kombinovány s prvky moderní hudby. Čechomor se nejvíce proslavil projektem *Proměny*, který byl realizován v roce 2001. Jednalo se o uspořádání koncertu ve Dvořákově síni pražského Rudolfiny, kde kapela vystoupila spolu s komorním orchestrem Collegium českých filharmoniků. Písně upravil hudební skladatel a punkový zpěvák Jaz Coleman. Po úspěšném koncertě byly aranže natočeny a vzniklo tak nejúspěšnější album skupiny Čechomor, *Proměny*. Kapela se též proslavila spoluprací na filmu *Rok d'ábla*. V současné době Čechomor směřuje více k rockové hudbě a snaží se tak zapůsobit na širší vrstvu posluchačů. Mimo českého folklóru začíná nacházet inspiraci i v tradiční hudbě jiných kultur, hlavně v hudbě balkánské.

Dalším výrazným seskupením, které stylově spadá do kategorie *worldmusic* je kapela Hradišťan v čele s Jiřím Pavlicou. Původně byl Hradišťan folklórním hudebním souborem, který se však s příchodem houslisty Jiřího Pavlici v 80. letech minulého století začal zaměřovat na netradiční pojetí lidové hudby. Jedním z prvních projektů kapely, jenž propojoval lidovou hudbu s jiným žánrem, byla spolupráce s folkrockovou kapelou AG Flek v čele s Vlastou Redlem, ze které vzniklo v roce 1994 společné album.

²⁴ PLOCEK, Jiří. *Hudba středovýchodní Evropy*. Praha : Torst, 2003. ISBN 80-7215-203- 3.

Dalším zajímavým počinem na rozhraní několika žánrů bylo natočení CD *Prší déšť*, na kterém se k Pavlicovi přidala cimbalistka Zuzana Lapčíková a pianista Emil Viklický. Album spojuje lidové prvky s jazzem a moderní vážnou hudbou. Pavlica se též snažil propojit moravskou hudbu s hudbou jiných kultur, například v projektech s japonským hudebníkem Yas-Kazem nebo jihoafrickým hudebníkem Dizu Plaatjiem. Význam, který má kapela Hradišťan pro českou worldmusic, vyjádřil časopis *Hudební rozhledy*: „V době, kdy etnické prvky vstupují do kontextu světové populární hudby, představuje Pavlicův postup vyšší stupeň takového spojování, neboť pro něho neznamena jen potřebný efekt, ale spojení vzniklé ze shodného elementárního životního postoje a identického pocitu i z ryze muzikantského porozumění.“²⁵

Jedním z prvních představitelů české hudební scény, který nacházel inspiraci v lidových písních a začal je kombinovat s jiným stylem, byl folkový zpěvák Jaroslav Hutka, který natočil již v roce 1975 album *Stůj, břízo zelená*. Ve stejné době se lidovou tradicí inspiroval i tehdy popový zpěvák Petr Ulrych, který po příklonu k lidovým písním založil skupinu Javory, jež se stala v 80. letech 20. století prakticky jedinou kapelou, která ve své tvorbě koncepčně vycházela z lidových písní.

K dalším českým představitelům hudebního žánru worldmusic patří například folkrocková kapela Fleret, jež od roku 1994 spolupracovala s valašskou folklórní zpěvačkou Jarmilou Šulákovou, Tomáš Kočko a jeho Orchester, který vychází z tradic moravské hudební kultury v propojení s rockem, etnickou hudbou a jazzem, Dalibor Štrunc, cimbalista z kapely Javory, jež koncem 90. let založil svou vlastní kapelu Cimbál Classic, která experimentuje s nezvyklými nástrojovými kombinacemi, jaké jsou použity například na albu *Prameny* (pětistrunné banjo, cimbál, hoboje, mandolína, baskytara a didgeridoo), či rockový houslista Jan Hrubý, který se kromě keltské hudby dotýká též české lidové hudby (například na albu *Společné světy* z roku 2014).²⁶

V minulosti byla tvorba s průnikem lidové hudby prezentována především na folkových festivalech, jako byly například Porta, Zahrada či Prázdniny v Telči. Od 90. let začaly vznikat kulturní akce, které jsou na tento žánr přímo zaměřeny, například Hudba bez hranic, EtnoBrno, Colours of Ostrava. S worldmusic se též můžeme setkat na festivalech alternativních či multižánrových.

²⁵ ZAPLETAL, Petar. Jiří Pavlica a Dizu Plaatjies v Lucerně. *Hudební rozhledy*, 2002, roč. 54, č. 1, s. 25 – 29. ISSN: 0018-6996, s. 28.

²⁶ PLOCEK, Jiří. *Hudba středovýchodní Evropy*. Praha : Torst, 2003. ISBN 80-7215-203- 3.

2.7 Folklorní soubory

Jednou formou, která i v současné době vzdělává mládež i dospělé v oblasti lidové kultury jsou folklorní soubory.

První folklorní skupiny vznikaly v 80. letech 19. století v jednotlivých národopisných regionech v souvislosti s Národopisnou výstavou československou v Praze, jelikož se v rámci přípravných akcí konaly četné výstavy s doprovodným programem ukázek hudby a tanců v jednotlivých krajích. Vlnou největšího rozmachu lidových souborů ve 20. století byl nástup komunistického režimu v roce 1948, který po vzoru sovětských souborů podporoval vznik a rozvoj českých a slovenských souborů lidových písní a tanců, které však podléhaly značnému vlivu politické ideologie. Od 60. let začala ideologická funkce souborů do jisté míry oslabovat a začala se více měnit v posláním zachování tradice a lidového umění. V tomto období působilo v Československu několik profesionálních uměleckých těles, která nebyla pouze zájmovou činností, ale spadala pod národní kulturní instituce. Byli jimi Československý státní soubor písní a tanců, Soubor písní a tanců Josefa Vycpálka, Chorea Bohemica a Brněnský rozhlasový orchestr lidových nástrojů. Po politickém převratu v roce 1989 poklesla politická podpora lidových souborů a jejich velké množství zaniklo z nedostatku financí či z úbytku členů, za kterým stála jak přetrvávající podvědomá spojitost folklóru se socialistickou ideologií, tak i nárůst nabídek nových možností zájmových a volnočasových aktivit.²⁷

V současné době působí na území České republiky celá řada tradičních i nově vzniklých souborů. Jejich největší koncentrace se nachází v regionech, které jsou na lidovou kulturu nejbohatší, tedy hlavně na Moravě a v západních Čechách. V těchto oblastech stále zůstává společenskou tradicí, že velké procento dětí pravidelně chodí do lidových souborů. V současnosti vznikají nové taneční soubory a lidové muziky zejména v hlavním městě Praze, jelikož je zde z důvodu nejvyšší koncentrace populace vysoká poptávka po celé řadě aktivit a lidové soubory zde nachází své uplatnění. Nejedná se však pouze o soubory zabývající se folklórem středních Čech, často se zaměřují na tradice moravské či na celé území ČR. Obvyklá organizace souborů je

²⁷ PECHÁČEK, Stanislav. *Lidová píseň a sborová tvorba*. Praha : Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1830-2.

taková, že jednu jeho část tvoří dospělí jedinci a druhou soubor dětský či mládežnický, který je v podstatě přípravkou. Některé velké soubory mají i vlastní muziku. V současnosti můžeme spatřovat ve folklórních souborech dvě tendence pojetí práce s lidovým tancem a hudbou. První z nich je snaha o co nejuvěrnější prezentaci lidového umění s tanci sestavenými podle historických popisů, s tradičními kroji a krajovými zvyklostmi. Druhou tendencí je stylizace choreografií takovým způsobem, aby byly pro diváka více atraktivní a zábavné, užívány jsou netradiční kostýmy a rekvizity, jednotlivé výstupy jsou pojímány scénicky a často představují určitý příběh. Jednotlivé soubory se buď přiklání k jedné z těchto tendencí, či obě tato pojetí kombinují. Tak, či tak se významně zaslouhují o pěstování a propagaci lidové kultury u nás a také o její prezentování v zahraničí.

V České republice se pravidelně pořádá celá řada folklórních festivalů. Festivaly můžeme najít prakticky v každém regionu, více však na Moravě a ve folklórně bohatších oblastech Čech. V rámci těchto festivalů je obvykle prezentován jak hudební a taneční folklór dané oblasti, tak i ukázka tradičních řemesel a krajové gastronomie. Na akcích vystupují soubory z blízkého okolí a na velkých festivalech se v poslední době často setkáváme s hostujícími soubory, prezentujícími folklór jiného regionu, či se zahraničními hosty. Na Moravě patří mezi nejvýznamnější akce tohoto typu Mezinárodní folklórní festival Strážnice,²⁸ který se koná každoročně již od roku 1946. V Čechách patří k nejznámějším folklórním festivalům Chodské slavnosti²⁹ v Domažlicích či Mezinárodní dudácký festival Strakonice.³⁰

2.8 Lidová píseň a pedagogika

Místem, kde se v současné době nejširší skupina lidí setkává s lidovou písní, je škola. Lidové písně ztratily svou původní funkci, kdy žily v sepětí s životem lidí, a právě

²⁸ Mezinárodní folklórní festival Strážnice je nejstarším folklórním festivalem v České republice. Koná se každoročně již od roku 1946 ve městě Strážnice. Na festivalu vystupují profesionální i amatérské soubory a od roku 1957 také folklórní soubory ze zahraničí.

²⁹ Chodské slavnosti jsou tradičním českým folklórním festivalem, který se od roku 1955 každoročně koná v městě Domažlice. Slavnosti navázaly na tradici svatovavřínecké pouti. Na festivalu vystupují folklórní soubory z Čech i ze zahraničí.

³⁰ Mezinárodní dudácký festival Strakonice patří k největším českým lidovým festivalům. První ročník se konal v roce 1967 u příležitosti 600. výročí založení města Strakonice. Festival se koná jednou za dva roky v období na konci srpna. Účastní se jej dudáci z celého světa.

škola by měla být jednou z institucí, která se podílí na zachovávání kulturního dědictví a předává jej mladým generacím. Na druhé straně též může čerpat z lidových písní a využít jich jako didaktického materiálu.

Ještě před nástupem do školy se obvykle děti setkávají se zpěvem v rodině, i když podle zkušeností současných pedagogů se zpívání v rodinách spíše vytrácí. Avšak právě včasné setkání dítěte s hudbou, jejím poslechem a snahou o interpretaci je zásadní pro rozvoj hudebních schopností a formuje vztah dítěte k hudbě. Již Jan Amos Komenský klade ve svém Informatoriu školy mateřské velký důraz na zpěv v rodinách: „*Zpívá-li se před a po stole, nebo při modlení, to ať se v přítomnosti dítěte děje.*“³¹ Komenský byl také velkým propagátorem zpěvu lidových písní ve školách z důvodu rozvoje hudebně estetického vnímání žáků. Jelikož se v dnešní době v domácnostech lidové písně již moc nezpívají, bývá mnohdy prvním místem, kde se dítě s lidovou písní setká mateřská škola. V předškolní pedagogice má lidová píseň celou škálu možností využití. Záleží vždy na pojetí konkrétního pedagoga, jakým způsobem začlení elementární hudební výchovu do své pedagogické činnosti a jak často se hudebním činnostem s dětmi věnuje. Obvykle se hudební výchova v mateřské škole uplatňuje formou zpěvu, tance, hry na rytmické nástroje, či hudebními hrami a rytmickými říkadly. Didaktický materiál ve většině případů tvoří právě jednoduché lidové písně a říkadla. Právě v mateřské škole se tedy velká část dětí poprvé setkává s lidovými písněmi a pro některé z nich představují písně, které se zde naučily stěžejní část jejich zásoby lidových písní.

Lidových písní se též tradičně využívá na základní škole v hodinách hudební výchovy. Opět zde tvoří cenný materiál pro rozvoj hudebních schopností a dovedností, neboť se svou celkovou jednoduchostí výborně hodí k vytvoření základů hudební percepce i recepce. Lidových písní je často využíváno k intonačnímu výcviku, instrumentálním, vokálním i hudebně pohybovým aktivitám. Celá řada učebnic hudební výchovy obsahuje velké procento lidových písní, a též pedagogické metody, jako například v současné době jedna z nejuznávanějších, Orffova, v sobě zahrnují práci s lidovými nápěvy. Míra užívání lidových písní v hodinách hudební výchovy je opět závislá na konkrétním pedagogovi. V dnešní době existuje celá řada umělých dětských

³¹ KOMENSKÝ, Jan Amos. *Informatorium školy mateřské*. 6. vyd. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1983, s. 38.

písni a někteří učitelé je při výuce upřednostňují před lidovými. Občas se však stává, že žáci nedokáží písňě umělé od lidových rozlišit a při průzkumech znalosti lidových písni často tyto žánry zaměňují.³² Velmi diskutovaným tématem je využití lidových písni v hudební výchově na druhém stupni ZŠ a na středních školách. Podle výzkumu, který prováděla Katedra hudební kultury Západočeské univerzity v Plzni, převážná většina učitelů hudební výchovy na druhém stupni ZŠ a na gymnáziích využívá ve výuce převážně písňě z oblasti populární hudby a zastoupení písni lidových zde tvoří jen okolo deseti procent. Práce s populární hudbou ve výuce jistě přináší celou řadu pozitiv, z nichž hlavním je větší pravděpodobnost zaujetí studentů a budování jejich vztahu k interpretaci hudby. Avšak práce s populárními písňemi k rozvoji hudebnosti žáků se může státi nevýhodnou, neboť je potřeba brát dobrý zřetel na výběr vhodné skladby a metodicky ji propracovat tak, aby podporovala hudební rozvoj třídy. Pokud vybírá pedagog skladby jen čistě podle hudebních preferencí studentů, nemusí se vždy jednat o didakticky vhodný materiál. Příklon pedagogů k využívání populární hudby je přirozený, avšak strach, že žáci odmítnou lidovou hudbu, nemusí být vždy oprávněný, jedná se vždy o nalezení způsobu, jak lidovou hudbu žákům prezentovat a jak s písňemi pracovat.

³² UHLÍŘOVÁ, Jana. *Lidová písň a její využití v hudební výchově na gymnáziu (se zaměřením na národopisnou oblast Horácka)* Plzeň. 2014. Diplomová práce. Západočeská univerzita v Plzni. Pedagogická fakulta. Katedra hudební výchovy. Vedoucí práce Doc. PhDr. Marie Slavíková, CS.c.

3 Lidová píseň v houslové pedagogice

Lidové písně se již od nepaměti používají jako didaktický materiál pro rozvoj hudebních schopností. Tvoří však i vhodný základ pro osvojování si instrumentálních dovedností, o čemž se můžeme přesvědčit, podíváme-li se na dnešní hudebně pedagogickou praxi. Přestože nejsou lidové písně zcela módní záležitostí, mnoho pedagogů si výuku bez jejich pomoci nedokáže představit. Housle jsou hudebním nástrojem, který se nejvíce blíží nástroji člověku nejpřirozenějšímu – lidskému hlasu. Používání písní v houslové pedagogice je tedy nanejvýš vhodné. Lidové písně v sobě nesou široký potenciál pro výuku celé řady prvků houslové hry. Jedná se o krátké ucelené hudební útvary s melodicky i harmonicky prostým a předvídatelným vývojem a pro žákovo ucho jsou často známé či snadno zapamatovatelné, čehož lze při výuce značně využívat. Lidové písně nesou zejména v současné době také funkci hudebně výchovnou, neboť u mladé generace pomáhají udržet povědomí o hudebních pokladech naší vlasti. Každý hudebník určité národnosti by měl znát hudbu svých kořenů a vynikat v interpretaci národní hudby. Hudební školy a jejich pedagogové by proto měli být nositeli a předavači těchto hodnot. Lidové písně však mohou nalézt své místo i ve výuce soukromé, která se více přizpůsobuje konkrétním požadavkům studenta.

Následující kapitola pojednává o potenciálu lidových písní pro specifické oblasti houslovo-pedagogické praxe a přináší konkrétní příklady a doporučení práce s nimi.

3.1 Výuka začátečníků

Lidové písně nacházejí v houslové pedagogice využití zejména v práci se začátečníky. Není tomu tak náhodou, lidové písně se k tomuto účelu hodí hned z několika důvodů.

Na housle se převážná většina dětí začíná učit v období mezi pátým až sedmým rokem života. Právě v tomto věku je v dnešní době pravděpodobnost setkání dítěte s lidovými písněmi největší, neboť navštěvuje mateřskou nebo základní školu, kde se s lidovými písněmi hojně pracuje. Této skutečnosti může houslový pedagog využít,

neboť děti v tomto věku celou řadu písniček již znají a setkávají se s nimi v rámci školní docházky skoro každý týden, takže jsou v jejich živé paměti a obvykle k nim mají také pozitivní vztah. Dětem se obvykle líbí, když si mohou písničku, kterou znají, nejen zazpívat, ale i zahrát na hudební nástroj.

Dalším důvodem, který vytváří z lidových písní vhodný didaktický materiál pro houslové začátečníky, je jejich délka a tónový rozsah. Jednoduché písničky, které se pro práci s dětmi nejčastěji používají, jsou obvykle velmi krátké a některé z nich se pohybují jen v třítónovém (například *Halí belí*) či pětitónovém rozsahu (*Rybička malička*), můžeme je tedy hrát v první poloze v rámci jedné struny. Písně s malým tónovým rozsahem se právě také nejvíce využívají v mateřské škole a v prvních ročnících základní školy k rozvoji elementárních pěveckých dovedností, takže se jedná o skupinu písní, kterou převážná většina dětí bezpečně zná. To přináší výhody zejména v tom, že žák není odkázán na notový zápis. Je tedy možné hrát se žákem tyto písně podle sluchu, což je hlavně u začátečníků velmi vhodné, protože většina malých dětí notový zápis zatím ještě neumí přečíst. Zadruhé je možné nasměrovat koncentraci žáka na správné držení houslí i smyčce, neboť čtení not sebere nejen začátečníkovi většinu pozornosti. Samotná hra na housle je pro děti velmi náročná operace, zejména ve chvíli, kdy se přechází ke hře smyčcem a je potřeba zkoordinovat práci pravé a levé ruky. V tento moment je už pozornost rozdělena na obě ruce a na sluchovou kontrolu, proto není vhodné přidávat k už tak náročné koordinaci činností čtení not. Čtení notového zápisu je třeba se začátečníky nacvičovat odděleně od hraní na nástroj. K tomu, aby dítě mohlo hrát podle sluchu, musí danou píseň dobře znát. Jednoduché lidové písničky jsou tedy velmi vhodným materiálem. Když žák píseň ovládá pěvecky, či ji dobře zná z poslechu, přináší mu to sluchovou představu, kterou potřebuje ke správné korekci chyb a intonace. Dalším aspektem, který jednoduché lidové písně u začátečníků podporují, bývá motivace. Neposiluje ji jen fakt, že žák hraje písničku, kterou zná, ale také to, že písně jsou krátké a je možné zvládnout naučit se jednu či více přímo ve vyučovací hodině, takže žák odchází od pedagoga s pocitem, že se na hodině dokázal naučit nový hudební celek.

Ve výuce dětí se lidové písně nevyužívají jen k rozvoji houslových dovedností. Hodiny s malými dětmi jsou specifické častým střídáním činností. Žáci si někdy potřebují od držení nástroje odpočinout, a právě pro tyto momenty se hodí zařazení

jiných hudebních aktivit do hodiny. Dá se tohoto času využít k pěveckému zvládnutí písní, se kterými zrovna pracujeme, nebo se v budoucnu chystáme. Pokud je písňová zásoba dětí velmi omezená, snažíme se ji v tomto čase co nejvíce rozšířit. S písní můžeme také pracovat i z hlediska rytmu, kdy dítě rytmus tleská, pochoduje do rytmu, vyťukává první doby atd. Dalšími úkoly můžeme také rozvíjet žákův smysl pro tonalitu, harmonické cítění a kreativitu.

Mezi písně, které jsou vhodné pro houslové začátečníky, patří například: *Pod naším okýnkem; Pec nám spadla; Rybička maličká; Skákal pes; Marjánko, Marjánko; Holka modrooká; Andulko šafářova; Proto jsem si kanafasku; Halí belí; Litala si vlaštovička; Běžela ovečka; Ovčáci čtveráci; V zahradě na hrušce; Když jsem plela len; Prší, prší; Já jsem z Kutný Hory; Kočka leze dírou; Černé oči, jděte spát; Beskyde, Beskyde; Ach synku, synku; Komáři se ženili.*

3.2 Intonace a základní prstoklady

Úloha rukou je při hře na housle rozdílná. Pravé ruce bychom obecně mohli přiřadit funkci tvorby tónu a levé ruce funkci tvorby výšky tónu. Intonace je tedy záležitostí převážně levé ruky a jejím základem je spojení sluchové a hmatové představy. Předpokladem správné intonace je rozvinutý hudební sluch, který je charakterizován jako schopnost přesně rozlišovat výšky tónů a chápat jejich harmonické vztahy. Hudební sluch se projevuje citlivostí vůči větším i nepatrným odchylkám od správných výšek intonovaných tónů a upevňováním výškových představ jednotlivých tónů. Pro vývoj hudebního sluchu můžeme vycházet ze tří hlavních stádií: první známky dětské hudebnosti se projevují napodobováním intervalů a melodického vzestupu a sestupu, druhé stádium souvisí s porozuměním jednoduchým harmoniím, kdy jsou již rozlišně vnímány funkce jednotlivých tónů v rámci dané tóniny, třetím stádiem je porozumění složitějším harmonickým vztahům a chromaticce.³³

Lidové písně nám mohou posloužit jako didaktický materiál pro rozvoj intonace hned několika způsoby. Písně byly původně určeny pro lidský hlas, ke kterému se housle velmi přibližují. Lidský hlas ani housle nepodléhají temperovanému ladění, jako je tomu například u klavíru, jedná se o tzv. přirozenou intonaci. Měli bychom tedy

³³ MICKA, Josef Ladislav. *Hra na housle*. 2. vyd. Praha : Supraphon, 1972.

při hře vycházet ze zpěvu, který žákům dodává sluchovou představu a tříbí intonační citlivost. Pokud žák píseň nezná, hodně mu ji na housle předehráváme a nacvičíme s ním její pěvecké provedení. Častá interpretace lidových písní pomáhá k porozumění jednoduchým harmoniím. Velké množství písní je postaveno na základních harmonických funkcích. Zkušenost s nimi tvoří základ pro harmonické cítění,³⁴ které pomáhá správné intonaci jednotlivých tónů, jež jsou vnímány a intonovány s ohledem na jejich rozdílné funkce v konkrétní tónině. Se studenty, kteří si již zažili základní intonační představy, můžeme na lidových písních intonaci ještě více tříbit právě s přihlédnutím na harmonické vztahy tónů, jelikož harmonicky jednoduché skladby jsou více náročné na přesnější intonaci a její citlivější korekci.

Pro správnou intonaci je důležitá nejen zvuková, ale i hmatová představa. Hmatovou představu vytváříme postupným nácvikem jednotlivých prstokladů, které určují, mezi kterými tóny bude celý tón a mezi kterými půltón. Osvojením a důkladným procvičením jednotlivých prstokladů získává žák představu konkrétních hmatů, kterou si spojuje s představou sluchovou. Celý tón či půltón může být v podstatě mezi všemi prsty, avšak základ většiny metodik tvoří prstoklady s jedním půltónem v rámci pětitéonové řady v první poloze. Lidové písně mohou být velmi užitečné pro osvojování si jednotlivých prstokladů a také k jejich důkladnému zažití. Začátečníci se mohou opřít o sluchovou představu písně, kterou znají, což jim velmi pomůže právě pro upevnění intonace konkrétních hmatů. Nejvhodnější jsou písně s malým rozsahem a převahou sekundových postupů, aby díky nim docházelo k zafixování pozic jednotlivých prstů. Po sérii těchto písní můžeme žákovi vybírat písně s většími intervalovými skoky v rámci stejného prstového postavení na jedné struně. V dalším stádiu, spolu s rozvojem techniky přechodů přes struny, vybíráme písně, jejichž rozsah se pohybuje v rozmezí dvou strun, na kterých je možné hrát stejným prstokladem (*Vyletěla holubička; Voděnka studená*). Po zvládnutí více prstokladů můžeme přejít k jejich kombinaci (*Bejvávalo dobře; Loučení, loučení*). Aby žák získal v jednotlivých prstokladech jistotu a upevnil si hmatovou představu každého prstu, je nutné věnovat se každému prstovému postavení delší dobu. Hmaty můžeme důkladně procvičit přehráním co největšího množství lidových písní.

³⁴ Více viz kapitola 3.9

3.3 Smyčcová technika

Jak již bylo uvedeno, hlavní funkcí pravé ruky je tvoření tónu pomocí smyčce. Paže by měla při hře využívat souhybnosti všech jejích částí a zaujímat vhodnou polohu. Před samotnou hrou smyčcem je třeba věnovat velkou pozornost jeho správnému držení a dbát na uvolněnost celé ruky. První hru smyčcem je dobré provádět nejdříve na prázdných strunách odděleně od hry levou rukou. Po úspěšném zvládnutí samotného smýkání je možné jej spojit s hrou jednoduché melodie, která byla dostatečně procvičena pizzicatem.

Ke zdokonalování dovedností pravé ruky se můžeme už od samého počátku věnovat lidovým písním. Se začátečníky je můžeme využít pro rozdělování smyčce na jednotlivé části. Rozdělování nejdříve zaměříme na horní a dolní polovinu, k čemuž se nejvíce hodí písně se střídáním čtvrtových a půlových rytmických hodnot, přičemž každé čtvrtové notě připadne polovina smyčce a notě půlové hra celým smyčcem. Mezi takové písně patří například: *Pod naším okýnkem; Zahrajte mi, housličky; Pec nám spadla; Rybička maličká* a mnoho dalších. Vycházíme opět hlavně ze studentovy znalosti písní, volíme nejlépe takové, které žák dobře zná a dokáže je pěvecky provést. Rozdělení smyčce procvičujeme nejdříve na rytmu písně na prázdné struně. Aby si žák při hře udržel představu písně, zpíváme ji nebo recitujeme její text ve správném rytmu. Dbáme na to, aby žák poctivě dotahoval do krajních bodů smyčce, z toho důvodu volíme pomalejší tempo, aby se žák dokázal na tento problém lépe soustředit. Dále hlídáme také udržení smýkacího místa a rovného vedení smyčce. Až po zvládnutí samotného smýkání na prázdné struně můžeme přistoupit k jeho propojení s hrou melodie levou rukou. Podobně postupujeme i u rozdělování smyčce na menší úseky.

Lidové písně můžeme využít pro nácvik složitějších smyčcových dovedností a pokročilejších technik. Písně se stávají zpestřením k technickým cvičením a etudám zaměřeným na problematiku pravé ruky a osvojení si nových smykových způsobů. Pro procvičení volíme vždy takovou píseň, aby konkrétní smyková technika odpovídala jejímu charakteru. Legato je jedním ze základních smyků, se kterým se začínající houslista setkává obvykle hned po zvládnutí hry detaché. Pro začátek volíme k procvičení legata písně, ve kterých se objevuje detaché v kombinaci s občasným spojením dvou tónů, jako například v písni *Ach, synku, synku*.

Ach, synku, synku



Mezi podobné písně se řadí: *Tatičku starej náš*; *Bejvávalo dobře*; *Okolo Třeboně*; *Měla jsem chlapce* a celá řada dalších. Postupně můžeme přidávat písně, ve kterých se vyskytuje více legata, například *Čtyři koně ve dvoře*; *Ančičko, hubičko*; *Už mou milou do kostela vedou* a další.

Ančičko, hubičko



Pro řadové staccato můžeme využít například písně *Už ty pilky dořezaly*.

Už ty pilky dořezaly



Staccato ze začátku trénujeme pouze po dvou tónech ve stejném směru. Když již žák chápe principy pohybu pravé ruky při tvorbě staccata, může na písni postupně zrychlovat tím, že střídá směr smyčce po čtyřech tónech, po osmi a nakonec hraje celou píseň rozdělenou po frázích na dva smyky. Pro procvičení spiccata jsou vhodné písně s převahou osminových hodnot, kde vedle sebe stojí dva tóny stejné výšky, jako je tomu třeba v písních *To je zlaté posvícení*; *Sil jsem proso na souvrati*. Pro nácvik opakovaného přechodu přes struny můžeme využít například písní *Když jsem koničky česával*; *Jsou mlynáři chlapi*.

Jsou mlynáři chlapi



3.4 Rytmické dovednosti

Důležitým předpokladem ke všem interpretačním činnostem je smysl pro rytmus. Rytmus je základním výrazovým prostředkem, který organizuje hudbu v čase. Strukturace rytmu závisí na jednotlivých, od sebe neoddělitelných složkách, kterými jsou: pulz, metrum, délky jednotlivých tónů a tempo. Rytmické cítění je schopnost, která se u člověka rozvíjí ze všech hudebních schopností nejdříve³⁵ a úzce souvisí nejen s percepcí, ale také s motorikou. Proto již velmi malé děti často pohybově reagují na znějící hudbu.³⁶

Také hra na housle je činností hudebně-pohybovou, a proto je zapotřebí u žáků rozvíjet jak složku rytmického prožívání a vnímání, tak složku motorickou, neboť bez jedné či druhé mohou jen těžko dosáhnout správného rytmického provedení. U dětí můžeme hraní spojit s tělesnými pohyby, jako je například chůze při cvičení nebo klepání nohou. Základem rytmického projevu je udržení stejné pulzace bez kolísání tempa a pravidelnosti časových odstupů jednotlivých tónů. Udržení vyrovnaného pulzu může úzce souviset se správným rozdělením smyku, proto je zejména u začátečníků důležité, aby hráli stejné rytmické hodnoty stejnou délkou smyčce.

Lidové písně velmi pomáhají při rozvoji rytmického cítění. Začátečníkům je zapotřebí vybírat písně s pravidelným metrem a jednotným tempem. Děti obecně upřednostňují písně tanečního charakteru a rychlejšího tempa. Rytmus písně je vhodné se začátečníky procvičit ještě před samotnou realizací na nástroji. Píseň je možné zpívat, vytleskat či vyťukat, použít její text jako rytmické říkanky nebo ji spojit s pohybem. Poté je možné přejít k nácvičku pravé ruky, u úplných začátečníků se obvykle uplatňuje hra pizzicato. Pokud již hraje žák smyčcem, cvičíme smýkání v rytmu písně na prázdné struně.³⁷ Pokud žák hraje rytmus podle sluchu, můžeme mu pomoci textem písně, který během jeho hry na prázdné struně říkáme. Pokročilejším žákům, kteří již hrají z not, můžeme pomoci v nácvičku rytmu tím, že délku not rozložíme na drobnější hodnoty, které vytvoří stejnoměrný proud tónů totožných rytmických délek, takže pokud jsou například nejmenšími hodnotami písně osminky, bude žák hrát místo čtvrtové noty dvě

³⁵ Z experimentů L. Salka vyšlo najevo, že základ rytmického cítění se formuje již v prenatalním období dítěte v souvislosti s vnímáním tlukotu matčina srdce.

³⁶ SEDLÁK, František - VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. 2. vyd. Praha : Karolinum, 2003. ISBN 9788024623030.

³⁷ Viz kapitola 3.3

osminové a místo noty půlové čtyři osminové. Když přistoupíme k nácvičku originálního rytmu, žák pod dlouhými hodnotami cítí osminovou pulzaci a může se tak lépe zorientovat ve členění rytmických hodnot do taktů.

Lidové písničky můžeme využít pro rozvoj citění sudého a lichého metra. K těmto účelům se hodí písně, které mají taneční charakter. Pro člověka je přirozenější metrum sudé, neboť všechny tělesné rytmy jsou v podstatě dvoudobé.³⁸ Z toho důvodu je pro děti snazší osvojit si dvoudobé metrum, které se obvykle v hudební pedagogice pro začátek doporučuje. To samé platí i u houslové pedagogiky. Z počátku vybíráme pro žáky písně sudého metra, které mají po celou dobu jednotný rytmus (například *Pod naším okýnkem*; *Pec nám spadla* atd.), aby došlo k osvojení si pohybů pravé ruky a rozdělení smyku, ale i k osvojení si rytmického modelu, který je v písni dominantní. Problém může nastat u metra třídobého. Některé děti mají tendenci přetvářet třídobé metrum na čtyřdobé tím, že si za třídobý rytmický motiv přidávají pomlku na jednu dobu, či poslední notu protahují. Zde nám mohou velmi pomoci třídobé lidové písně, které si již děti osvojily zpěvem, u kterého odpadá složka koordinace pohybů rukou, a přirozená deklamace textu obvykle nedovoluje čekat na třetích dobách, ale plynule pokračovat na první dobu dalšího taktu. Pokud žák píseň zná a dokáže si ji vybavit nebo zazpívat, více se mu daří provést správný rytmus i na nástroji. Opět je lepší začít s písněmi, které jsou založeny na jednom rytmickém motivu (*Já do lesa nepojedu*; *V zahradě na hrušce* atd.).

V taneční lidové hudbě se často uplatňuje střídání sudého a lichého metra. Tance v těchto rytmech se obecně nazývají *mateníky*, neboť jejich střídavé metrum může leckterého tanečníka i posluchače zmást. Střídání metra je jedním z obtížnějších rytmických prvků a práce s ním se hodí pro pokročilejší studenty. V notovém zápise často nacházíme *mateníky* v tříčtvrt'ovém taktu, kde není přechod na sudé metrum znázorněn změnou taktového označení, ale akcentací.

Jestli mi, sedláčku



³⁸ Například tlukot srdce, chůze nebo dýchání.

Tento zápis může žáka trochu mást, je však potřeba, aby se s ním seznámil, neboť se s ním v budoucnosti může setkat například v tanečně stylizovaných skladbách českých romantiků. Pro nácvik je dobré, aby si žák představil v místech změny na akcentaci po dvou tónech takt dvoučtvrteční. Rytmus písně je dobré nejdříve vytleskat a poté přejít k samotnému nácviku rytmizace na jednom tónu. Velkou roli zde hraje právě správná akcentace, pokud se žák bez představy melodie na jednom tónu rytmicky ztrácí, můžeme jej podpořit počítáním, tleskáním akcentů spolu s přednesem textu, či můžeme změny metra spojit se změnou tónu (například tak, že třídobý rytmus hraje na tónu e1 a spolu s dvoudobým rytmem změni tón na d1). Poté, co si žák osvojí střídání rytmu na jednom či dvou tónech, může k rytmu přidat melodii. V lidové tvorbě nacházíme též rytmicky nepravidelné písně, které jsou zapsány bez taktového označení (např. *U kovářů hodná louže*). Tyto písně můžeme vhodně využít například pro získání větší pohotovosti při hře z listu nebo také pro rozvoj rytmických dovedností, které může žák uplatnit zejména ve skladbách 20. a 21. století.

Podobně jako u osvojování si metrického členění je možné využít písně pro procvičení složitějších rytmických útvarů. V tomto případě je dobré přiklonit se ke známým písním, které děti bezpečně znají, nebo žáky naučit zpívat konkrétní písně přímo v hodině. Pro procvičení tečkovaného rytmu se hodí například *Marjánko, Marjánko; Ančičko, hubičko*. Synkopy nacházíme v písních, jako jsou *Beskyde, Beskyde; Černá vlnka*. V některých lidových písních se objevují také tempové či agogické změny. Nejznámější lidovou písní s výraznou tempovou změnou, kterou děti obvykle ze škol znají, je *Okolo Třeboně*. To, že žák změnu tempa cítí, si můžeme ověřit tím, že mu píseň hrajeme a jeho úkolem je pohybově reagovat na hudbu. Při nácviku písně s tempovou změnou by měl žák volit tempo, které se odvíjí od její rychlé části, protože správný rytmus není jen záležitostí pravé ruky, ale je též nutné dbát na přesné změny hmatů v levé ruce a na vzájemnou koordinaci obou rukou, které může žák v příliš rychlém tempu jen stěží uhlídat. Začínáme proto s nácvikem druhé části, podle které poté přizpůsobíme tempo pomalejšího úseku písně. Pro správný odhad tempové změny můžeme žákovi pomoci dirigováním, tleskáním či vyťukáváním metra.

Agogika v lidových písních obvykle souvisí se způsobem jejich přednesu. Píseň, která je zapsána například v tříčtvrtečním rytmu, může být provedena striktně v tempu, čímž získává taneční charakter, nebo může být pojata více lyricky, mít pomalejší tempo

a její rytmus se stává více rozvolněným. Vždy záleží na hudebním a textovém obsahu písně, ale také na konkrétní úpravě a interpretaci. Tempové zvolnění je nejčastěji realizováno na dlouhých notách, jedná se tedy v podstatě o nepsané koruny, před kterými dochází v některých případech ke zvolnění tempa předcházejícího taktu. Některé moravské písně mají volný rytmus, který se odvíjí od textu. Při jejich přednesu se hojně uplatňují právě agogické změny a koruny. Lidové písně tedy mohou být využity pro pokročilejší žáky pro nácvik fermat či rozvoj hudební osobnosti a individuality tím způsobem, že žák dostává volnost v pojetí a interpretaci písně.

Lidové písně se pro houslovou pedagogiku, zejména z hlediska rytmu, hodí ještě z jednoho důvodu. V 19. století vzrostl zájem o lidové umění v rámci posilování národního cítění a mnoho romantických skladatelů nacházelo inspiraci v lidových písních. Autoři často své skladby stylizovali do lidových tanců, jako jsou: polka, mazurka, polonéza, furiant, sousedská atd. V houslové, komorní i orchestrální literatuře tohoto období nacházíme celou řadu stylizovaných tanců, jejichž specifika a rozdíly spočívají právě v typických rytmických prvcích. Při práci s lidovými písněmi by si měl pedagog tato specifika uvědomovat a dbát na to, aby jim žák porozuměl, rozeznal je a dokázal je zapojit do interpretace. Tímto způsobem může učitel již od začátku vychovávat žáka k citu pro národní hudbu a její správné provedení.

3.5 Hra v polohách

Problematika hry v polohách představuje souhrn dovedností k ovládnutí celého hmatníku. Důvodem používání všech poloh na hmatníku je, kromě rozšíření tónového rozsahu, zvuková vyrovnanost frází, kterou může hra přes struny rušit. Pro metodiku 19. a první poloviny 20. století bylo charakteristické, že žáci setrvali příliš dlouho pouze v první poloze a teprve po přibližně čtyřech až šesti letech přistoupili k intonačnímu a hmatovému zvládnutí ostatních poloh. Hra v polohách byla pro začátečníky tabu a výměny poloh představovaly vysoce pokročilou techniku. Současné metodické směry se přiklánějí k časnému zapojení pohybu na hmatníku.

Pro výuku hry v polohách je možné využít právě lidových písní, které pro tuto problematiku tvoří vhodný didaktický materiál, protože jsou obvykle hudebně nenáročné a pokud žák konkrétní píseň zná, přináší mu jasnou představu výšek jednotlivých tónů,

kteřá je pro nepoznané území nové polohy velmi důležitá.

Lidové písně je možné využít při seznámení žáka s novou polohou a pro její stabilizaci. Předpokladem je, že žák vybranou píseň zná, nejlépe ji v minulosti hrál v první poloze. Pokud není možné najít vhodnou píseň mezi nastudovanými v minulosti, je třeba žáka melodii v první poloze naučit. Je důležité, aby byl u písně hrané v jiné poloze zachován prstoklad první polohy, je tudíž třeba vyhnout se v první poloze prázdným strunám. Nejlepší je začít s písněmi, které jsou v rozsahu oktávy a nepřekračují oblast dvou strun. Proto jsou nejvhodnějšími tóninami pro nácvič písní v první poloze A dur, E dur, H dur a jejich stejnojmenné mollové tóniny. V těchto durových tóninách se využívá prstokladu se zvýšeným třetím prstem, je tedy nutné nepřistupovat k nácvič hry písní v poloze dřívě, než bude prstoklad procvičen a ustálen v první poloze. V případě, že chce pedagog přistoupit ke hře v poloze ještě před zvládnutím prstokladu se zvýšeným třetím prstem, může využít mollových nebo vhodných durových tónin.

Postup nácvič písně v nové poloze je následovný: nejdřívě žáka naučíme či s ním zopakujeme vybranou píseň v první poloze. Důležité je, aby žák dokázal zahrát píseň z paměti. Poté buďto posuneme žakovu ruku do dané polohy, nebo jej necháme, aby polohu našel a sám se do ní dostal, pokud jsme se výměnám poloh se žákem již věnovali. Zkontrolujeme zahráním tónu, kterému náleží první prst polohy, na klavír či housle, zda je žakova ruka ve správné poloze, případně jej opravíme. Kontrolu třetí či čtvrté polohy může žák provést sám se souzvukem s prázdnou strunou. Poté je důležité uvést žáka do nové tóniny. Můžeme tak učinit zahráním tónického kvintakordu či začátku písně. Pak již žák přechází ke hře písně v poloze.

Další využití lidových písní přináší výměny poloh. Lidové písně tvoří k nácvič samostatných výměn a na tuto problematiku zaměřeným cvičením a etudám praktický doplněk. Pro začátek se hodí vybrat jednoduchou píseň, kde bude výměna polohy realizována na sekundovém kroku. Vhodnou písní je například *Sedí liška pod dubem*. Na této písní můžeme nacvičovat výměny posuvné³⁹ a průsuvné.⁴⁰ U posuvných výměn je vhodné začínat píseň od prázdné struny a vystřídat všechny varianty posunů. Pro výměnu čtvrtého prstu musíme píseň transponovat o velkou sekundu výše.

³⁹ Posuvná výměna - výchozí i cílový prst je totožný, provádí se posunem jednoho prstu.

⁴⁰ Průsuvná výměna - směrem nahoru z vyššího prstu na nižší.

Sedí liška pod dubem



U nácviu posunů hlídáme maximální uvolněnost, plynulost a pohyb palce na krku houslí. Píseň můžeme využít pro výměny průsuvné do třetí a čtvrté polohy, a v případě, že začneme od prvního prstu, i do polohy páté. Pro nácvik výměny přehmatné⁴¹ můžeme využít například písní *Loučení, loučení; Čí to jsou koničky; Když jsem plela len* a dalších. I před realizací písně s výměnou polohy je lepší, aby žák zahrál celou její melodii v první poloze a získal tak intonační představu pro lepší sebekontrolu.

3.6 Dvojhmatová technika

Mezi pokročilejší technické dovednosti houslisty patří hra na více strunách zároveň. Učitelé k výuce hry dvojhmatů přistupují obvykle ve chvíli, kdy si již žák upevnil intonační jistotu všech prstokladů, získal jistotu ve smyčcové technice, dokáže se pohybovat v polohách, a naučil se kultivovat tvoření tónu v jednohlasé hře. Hra dvojhmatů patří mezi náročné technické prvky a většinou se při ní ještě více zviditelňují technické nedostatky trvalejšího charakteru, které se žákovi nepodařilo odstranit při hře jednohlasu. Při hře vícehlasu se tříbí harmonický sluch a také se zvyšuje citlivost pro intonaci.

Právě přesná intonace přináší při vícehlasé hře žákům na začátku největší problémy. Pro větší koncentraci na vlastní sluchovou reflexi a korekci intonačních nepřesností se opět vyplácí přejít na hru z paměti, jelikož notový materiál obecně odvádí velkou část pozornosti žáků a v případě dvojhlasé hry se téměř celá koncentrace zaměřuje na čtení dvou tónů zároveň, s čímž žáci obvykle do té chvíle nemají velikou zkušenost. Pro tento účel se obvykle využívají dvojhmatové stupnice a jednoduchá cvičení, která je možné hrát bez notového zápisu. Doplněk k tomuto materiálu mohou tvořit lidové písně. Výhoda spočívá v jejich délce. Jelikož většina písní nemá formu velkých rozměrů, je možné hrát je celé v plné koncentraci na konkrétní technický prvek. Navíc jsou melodické a přinášejí příjemné odlehčení ke stupnicím a účelným cvičením.

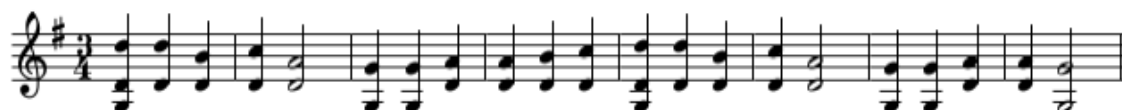
⁴¹ Přehmatná výměna - směrem nahoru z nižšího prstu na vyšší.

Na vícehlasou hru je potřeba žáka připravit. Předtím než přistoupíme k výuce samotných dvojhmatů, je dobré zaměřit se na žákovu pravou ruku a nacvičit s ním hru na dvou strunách zároveň. Většina žáků má s hrou na dvou strunách zkušenost minimálně z ladění nástroje, kdy kontrolují intonaci sousedních strun, avšak hra melodie na jedné struně s doprovodem vyšší či nižší prázdné struny může být pro někoho velkým oříškem. Nejčastějším problémem pravé ruky bývá nevyrovnanost zvuku dvou strun, většinou prázdná struna zní silněji a zvukově překrývá melodickou linku. Druhým problémem je automatizace hry jen na struně, na které je hrána melodie, kdy žák musí vynaložit velké úsilí, aby udržel plynule tah na obou strunách současně. Dále často dochází k problému, kdy žák začne přidávat tlak na smyčec, a tím pádem přestává být tón kultivovaný a jeho hra je plná nečistot. V levé ruce pak nejčastěji dochází k problému, že žák pokládá prsty příliš na břicha a v případě, že při hraní přibírá vyšší prázdnou strunu, dotýká se jí a struna přestává znít. Pokud se budeme se žákem hře na dvou strunách věnovat ještě před hrou dvojhmatů, můžeme tak vyřešit spoustu problémů, kterým později nebudeme muset věnovat tolik energie a budeme se moci zaměřit na jiné problémy přicházející s vícehlasou hrou. Také tím již se žáky začneme procvičovat korekci intonace porovnáváním hraného tónu ve vztahu k prázdné struně, která zní současně s ním, a tím rozvíjíme dovednost slyšet souzvuk harmonicky, což je pro správnou intonaci dvojhmatů jedním z nejdůležitějších předpokladů.

Pro procvičení hry na dvou strunách zároveň se lidové písně přímo nabízejí. V lidové hudbě se často využívá přibírání prázdné sousední struny ke hře melodie. Lidové písně bývají často doprovázeny nejjednodušším způsobem – prodlevou. Melodie je tedy obohacena o harmonickou složku, zvuk je plnější a písně zní přirozeně a pro posluchače mnohem efektněji. Ze zkušenosti mohu říct, že hra lidových písní s doprovodem prodlevy na sousední prázdné struně žáky velmi baví a přináší jim spoustu motivace, neboť se jim líbí zvuk dvojhlasu, ale přitom se ještě nejedná o tak náročnou technickou záležitost, jakou je pak samotná hra v dvojhmatech. K tomuto účelu je důležité vybrat vhodné písně a transponovat je do vhodných tónin. Mnoho lidových písní je možné doprovodit prodlevou na tónice a dominantě, je však třeba vyhnout se takovým, kde dochází k modulaci či harmonickému vybočení. Vždy je třeba vycházet z harmonie a z toho, zda je možné píseň v rámci prázdných strun vhodně doprovodit. Druhým důležitým aspektem je volba tóniny. Obecně nejvhodnější tóninou

pro tento účel je D dur. Tato tónina umožňuje přibrat ke hře na D struně sousední prázdnou A strunu, která představuje dominantu, nebo tónickou kvintu. Pokud rozsah písňě přesahuje kvintu, je nutné přejít na A strunu a v ten moment přibrat prázdnou D strunu, která tvoří tóniku. Zároveň je možné hrát také subdominantu přibráním struny G, pokud je v ten moment melodie hrána na D struně. Stejné možnosti přináší také tónina A dur, z didaktického hlediska je vhodné písňě v této tónině také procvičit, aby si žák osvojil hru na všech dvojicích strun, avšak z interpretačního hlediska je spíše vhodné volit tóninu D dur nebo G dur, neboť barva středních strun si je bližší a posluchačsky příjemnější. Doprovodná prázdná E struna zato může působit příliš ostře.

Až budou lovit



Lidové písňě můžeme použít i pro osvojování si dvojhmatové techniky jako takové. V momentě, kdy je student již po sérii přípravných cvičení připravený dvojhmaty použít v hudební praxi, nemusíme ho zahrnout jen pracovními etudami, ale můžeme též klasické didaktické materiály doplnit lidovými písňemi. Pokud se tedy pedagog rozhodne lidové písňě k výuce dvojhmatů použít a čerpat tak z výhod zvýšení motivace a odlehčení od technicky úmorných a pro žáky často hudebně nezajímavých cvičení, narazí na jeden problém. Houslová instruktivní literatura nepřináší velké množství jednoduchých úprav lidových písni psaných pro účely hry v dvojhmatech. Učitel tedy musí zapojit svou kreativitu a konkrétní píseň sám upravit. To jistě stojí pedagoga nějaký ten čas, výhoda však spočívá v tom, že může upravit píseň žákovi na míru a procvičovat s ním tak konkrétní problém. Velké využití mohou najít lidové písňě zejména při procvičení tercií či sext, neboť lidový dvojhlas spočívá v paralelních postupech těchto intervalů. Pro začátek můžeme upravit písňě tak, že jsou dvojhmaty využity jen v některých částech písňě, například na posledních tónech jednotlivých frází.

Já mám chaloupku



Dále můžeme použít jen jeden paralelní interval, či upravit píseň tak, aby docházelo k procvičení většího množství intervalů. Příprava písní může sice pedagoga stát trochu úsilí, ale výsledek může být velmi pozitivní a přinést vytoužené ovoce.

3.7 Hudební fráze

Pojem hudební frázování v praxi představuje oddělování jednotlivých tónových řad hudebních úseků, čímž se dosáhne srozumitelnosti jejich obsahu. Frázi chápeme jako celek složený z několika motivů, který má svůj vývoj, tedy začátek, vrchol a konec. K formování hudebního vývoje užíváme výrazových prostředků, jako jsou dynamika, vibrato či agogika. Důležitá je také volba vhodných smyků a rozdělení smyčce při jejich realizaci. Kritéria pro frázování mohou být různá. Jedním z nich je respektování skladatelova zápisu. Někteří skladatelé však frázování nenaznačují a spoléhají se na intuici a zkušenost interpreta. Je třeba dbát na to, ve kterém období byla skladba zkomponována. Frázování se také může odvíjet od periodicity hudebního úseku či od harmonických změn.⁴²

Stavba fráze by měla vycházet z hudební přirozenosti, kterou pocítujeme nejvíce při zpěvu. Housle mají ze všech hudebních nástrojů způsobem přednesu ke zpěvu nejbližší, proto může hrát lidová píseň při rozvoji citu pro vývoj hudební fráze významnou roli. Lidové písně jsou obvykle hudebně dobře srozumitelné a není obtížné rozeznat jednotlivé fráze. Jsou často periodické a mají jednoduchou a harmonii. Díky lidovým písním a správné práci s nimi je tedy možné rozvíjet hudební cítění žáků a smysl pro fráze již velmi brzy.

Práci na frázích je dobré často provázet zpěvem. Můžeme vyzvat žáka, aby melodický úsek zazpíval. Pokud se ostýchá, může předzpívat pedagog. Při vypracovávání jednotlivé fráze je na začátku důležité určit její vrchol, což je tón, ke kterému směřuje hudební napětí, které se po jeho zaznění začne uvolňovat. Josef

⁴² MICKA, Josef Ladislav. *Hra na housle*. 2. vyd. Praha : Supraphon, 1972.

Micka ve své metodice uvádí: „*Určit vrchol tam, kde není skladatelem naznačen, bývá nejspornější část frázování. Rozhoduje, který z hudebních prvků v daném úseku převažuje. Poutá-li nás nejvíce linie řady, bude vrchol na nejvyšším (výjimečně též na nejnižším tónu). Je-li nejpodstatnějším činitelem rytmus, je vrchol na těžké době. Zvláště výrazná harmonická změna může přesunout vrchol k sobě právě tak jako nápadná změna barvy zvuku.*“⁴³

Po nalezení vrcholu přecházíme se žákem k samotnému vypracování fráze. Stavba fráze může být vystavěna za pomoci dynamiky tak, že její začátek zdůrazníme výrazným nasazením tónu, poté dynamicky zesilujeme až k vrcholu a konec fráze zeslabíme. Se žáky je dobré pro začátek provádět tuto dynamickou vlnu hodně výrazně, aby si její vývoj uvědomili a zažili. S koncentrací na další složky hry se obvykle intenzita provedení dynamických rozdílů značně zmenší.

Dobrytro, Marjánko



V rychlých rytmických písních a skladbách se vrcholy frází mohou zvýrazňovat také za pomoci akcentů.

Hejha, husy, ze pšenice



U práce s frázováním je velmi důležitá volba vhodných smyků. Pedagog musí rozhodnout o délce a druhu použitých smyků a také o směrech jejich vedení. Například s *crescendem* směrem k vrcholu je vhodné vést smyk v *legatu* směrem od špičky a od vrcholu dolů s *decrescendem* od žabky. K přihlídnutí k barvě zvuku je někdy vhodné, aby fráze zazněla na jedné struně, k čemuž se váže volba vhodného prstokladu.

Lidové písně se velmi hodí k nácvičku práce s hudební frází. Pro tento účel

⁴³ MICKA, Josef Ladislav. *Hra na housle*. 2. vyd. Praha : Supraphon, 1972, s. 229.

využití je možné vybírat z celé jejich šíře. Všechny jsou krásně melodické a zpěvné, neboť vznikaly z přirozené muzikality tehdejšího lidu. Pro nás, pedagogy, je tedy důležité ocenit jejich význam a s jejich pomocí přenést tuto muzikalitu na naše žáky.

3.8 Tonální citění

Tonální citění je hudební schopnost, která umožňuje vnímat výškové vztahy tónů a jejich funkční závislost v melodii. Díky ní nevnímáme tóny izolovaně, ale v rámci systému tonality, který určuje každému tónu rozdílnou funkci ve vztahu k tzv. tonálnímu centru. Pokud melodie končí na tónu tónického kvintakordu, prožíváme ji díky tonálnímu citění jako ukončenou, pokud je ukončena na vedlejší stupni, působí na nás dojmem neukončenosti. Tonální citění se rozvíjí na základě zkušeností s tonální hudbou, které jsou podmíněny zejména kulturně a historicky. Od prvních setkání jedince s hudbou se v mozku rozvíjí percepční schémata a vzorce, na základě kterých posuzuje nové hudební útvary. K rozvoji citu pro tonalitu tedy přispívají všechny druhy hudebních činností, kterým se dítě věnuje prakticky od narození.⁴⁴

Lidová hudba má na podobu hudební kultury veliký vliv. I to je jedním z důvodů, proč jsou lidové písničky vhodné pro využití v hudební pedagogice. Děti se již od malička seznamují s hudbou vlastního národa a vytváří si vzorce, od kterých se odvíjí jejich další hudební vývoj.

Hra na hudební nástroj je činností, která napomáhá a urychluje rozvoj všech hudebních schopností, mezi které patří i smysl pro tonalitu. Mnohé dítě má již v době, kdy se začíná učit na housle, rozvinuté tonální citění natolik, že je schopné rozlišit durovou a mollovou tóninu, alespoň na základě přirovnání „veselá/smutná písnička“, či dokáže vnímat tonální centrum. Některé děti však mají s vnímáním tóniny problémy a nedokáží se v ní udržet ani při zpěvu.⁴⁵ Hra na housle může vývoj velmi urychlit, neboť při ní dochází k velkému rozvoji schopnosti poslouchat se, jelikož je zde důležitá potřeba pohotově korigovat intonaci. Je však vhodné, aby mělo dítě i dostatek zkušeností s poslechem nejen samostatných tónů, ale hlavně hudebních celků, na jejichž

⁴⁴ SEDLÁK, František - VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. 2. vyd. Praha : Karolinum, 2003. ISBN 9788024623030.

⁴⁵ Důvodem, že se děti při zpěvu neudrží v tónině, nemusí být vždy nerozvinuté tonální citění. Příčinou může být i nedostatek pěveckých zkušeností a omezený hlasový rozsah.

základě vnímá tóny v pohybu ve vztahu k celku, tedy tónině.

Hraní lidových písniček bezesporu ovlivňuje rozvoj tonálního cítění žáka, je tedy dobré se jim v hodinách věnovat. Vliv má jak samotná interpretační aktivita, tak zároveň poslech písní. Proto je vždy vhodné žákovi písně v celku předehrávat. Nejlepší je píseň předehrát spolu s harmonickým doprovodem a také žáka během jeho hry podpořit hrou akordů. U začátečníků volíme nejprve písně v tónině durové, se kterou má většina dětí mnohem více zkušeností. Postupně volíme i vhodné písně mollové. U pokročilejších studentů můžeme zařadit do repertoáru písně v lydickém, dórském či mixolydickém modu, které nacházíme zejména v moravské hudbě. Před nácvikem či interpretací písní i jiných skladeb je vždy dobré naladit žáka do dané tóniny. Menší děti si mohou zahrát celou stupnici, aby si osvojily výškové vztahy konkrétní tóniny a v souvislosti s tím také konkrétní hmaty. Zkušenější žáci si mohou zahrát rozložený tónický kvintakord nahoru i dolu, či jim učitel může předehrát první takty písně nebo skladby.

3.9 Harmonické cítění

V odborné literatuře se můžeme setkat s mnoha pojetími a definicemi harmonického cítění. František Sedlák jej charakterizuje jako „*schopnost sluchově analyzovat akordy, rozlišovat konsonance a disonance, prožívat vazby akordů i polyfonní výstavbu hudebního útvaru.*“⁴⁶ Smysl pro harmonii úzce souvisí s citem pro tonalitu a u většiny dětí se začíná rozvíjet mezi šestým a devátým rokem života.

Housle jsou nástrojem převážně melodického charakteru. I přesto, že lze realizovat harmonickou složku hrou rozložených akordů či vícehlasů, nejsou housle zcela harmonicky soběstačné. V houslové literatuře sice nacházíme sólové skladby, jako například Sonáty a partity J. S. Bacha, které se obejdou bez doprovodu jiných nástrojů, ale většinou se housle využívají společně s dalšími nástroji, nejčastěji s klavírem, jinými smyčcovými nástroji či celým orchestrem.

V počátcích rozvoje harmonického cítění je důležité, aby si dítě poslechem osvojilo základní harmonické spoje. Aktivitu musí v tomto ohledu projevit hlavně pedagog, který realizuje harmonickou složku doprovodem na klavír či na housle. Žák

⁴⁶ SEDLÁK, František - VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. 2. vyd. Praha : Karolinum, 2003. ISBN 9788024623030, s. 153.

věnuje pozornost melodické lince, kterou hraje, ale zároveň nevědomě vnímá harmonické souvislosti a ukládá je do paměti. Čím více zkušeností s poslechem harmonických spojů má, tím více se mu v mysli upevňují, stávají se pro něj přirozenými a časem si je dokáže vybavit i ve své představě a předjímat jejich vývoj během interpretačních i poslechových aktivit. Harmonický doprovod také pomáhá vymezit danou tóninu a žák se dokáže lépe zorientovat v tónovém prostoru a také reflektovat a korigovat intonační nepřesnosti. Malé děti a začátečníky je vhodnější doprovázet hrou na klavír. Klavír umožňuje hrát levou rukou melodickou linku spolu se žákem, což mu přináší oporu v intonaci, a pravou rukou akordy. Klavír se od houslí výrazně liší barvou zvuku a žák tedy může lépe rozlišovat svou hru od doprovodu. Pokud pedagog hru na klavír neovládá, může doprovodit žáka na housle. Houslové doprovody se však hodí využít spíše pro zdatnější či pokročilé žáky, kteří dokáží vnímat a rozlišovat dva znějící hlasy ve stejné barvě zvuku a kteří již mají harmonické cítění rozvinuté na úrovni, kdy si chybějící tóny akordů dokáží při hře domýšlet.

V rozvoji citu pro harmonii se dají lidové písně velmi dobře využít. Se začátečníky můžeme písně nejen hrát, ale i zpívat s doprovodem harmonického nástroje. Harmonie většiny lidových písní je jednoduchá, často lze písně podložit jen dvěma nebo třemi základními funkcemi. Pro děti je velice vhodné, aby si na začátku osvojily právě základní harmonické funkce, od kterých se pak může přejít ke složitějším harmonickým postupům. Pro malé děti je tedy vhodné volit písně, které mají jednoduchou harmonii postavenou na střídání tóniky, dominanty a subdominanty. Tyto písně navíc obvykle dokáže doprovodit na klavír i pedagog, který si svými klavírními dovednostmi není příliš jistý.

Pokud učitel doprovází žáka na housle, měl by, zejména u menších dětí, dbát na to, aby se melodie s doprovodným hlasem neprolínala a aby mohli žáci rozlišit svou melodickou linku od doprovodného hlasu. Pokud hraje žák píseň na vrchních strunách, měl by učitel doprovázet na strunách spodních, aby došlo k diferenciaci barvy zvuku mezi hlasy. Vhodnými způsoby houslového doprovodu písně jsou například podložení melodie rozloženými akordy, neúplnými akordy hranými v dvojhmatech či hra basové harmonické linky. Pedagog může ke hře doprovodu využít úprav lidových písní pro dvoje housle, kterých lze v rámci instruktivní houslové literatury najít docela velké množství. Mezi nejznámější patří například Machova *Studánka* či Nademlýnského *100*

*lidových písní pro dvoje housle.*⁴⁷ Tyto úpravy je možné vhodně využít k doprovodu žáka během individuální hodiny, ale také pro dva žáky v rámci hodiny komorní hry. V individuální výuce může žák hrát první hlas, což je zpravidla melodie písně, za doprovodu učitele. Pokročilejší žáci mohou hrát i druhý hlas a doprovázet melodii, kterou hraje učitel, což je pro rozvoj harmonického cítění velice prospěšné.

Harmonický part je však možné vytvořit i pro začátečníka. Nejlepší je vycházet z basové linky, která představuje nejnižší tóny harmonie. V tomto případě melodii hraje učitel a žák doprovází. Výhodou je, že žák může hrát dlouhé tóny, u kterých si může hlídat držení nástroje, vedení tahu smyčce i intonaci, nemusí mít velmi rozvinutou prstovou techniku a píseň může být v rychlém tempu, což se zejména dětem velmi líbí. S malými dětmi můžeme začít s doprovodem na prodlevě, kterou představuje prázdná struna. Dále můžeme využít střídání dvou prázdných strun, které mohou být tónikou a dominantou. Tato varianta již může dětem přinášet komplikace hlavně v oblasti rytmu, jelikož je zde velmi důležité změnit strunu ve správný čas. Toto cvičení tedy přináší rozvoj, jak v oblasti harmonického cítění, tak v oblasti smyslu pro rytmus, a žák si navíc osvojuje dovednost přechodu přes struny.

Holka modrooká



V pozdějším stádiu vývoje žáka již můžeme využít basové harmonické linky základních funkcí, jejíž hrou dochází k velkému rozvoji citu pro harmonii.

Měla jsem chlapce



⁴⁷ Viz kapitola 4

Lidové písně však nemusíme využívat jen pro osvojení si základních harmonických funkcí. Zejména moravské písně přináší celou řadu zajímavých harmonických jevů, jako jsou modulace či vybočení z tóniny, kterých je možné využít pro práci s pokročilejšími žáky. Lidové písně v sobě nesou veliký potenciál pro rozvoj harmonického citění, ze kterého mohou housloví pedagogové čerpat a pomoci tak žákům v jejich celkovém hudebním vývoji.

3.10 Hra z listu

Důležitou dovedností každého houslisty je pohotová hra z notového materiálu. Při čtení not by již žák měl mít zautomatizované držení nástroje, do jisté míry zkoordinované pohyby obou rukou a usazená místa dopadu prstů levé ruky, neboť, jak již bylo zmíněno, čtení not odvádí pozornost od všech dalších současně prováděných úkonů. Vhodnější je, když žák dochází na hodiny hudební nauky, či se s ním v hodinách hudební teorii věnujeme také samostatně bez nástroje. Po teoretickém zvládnutí čtení not přecházíme k jeho propojení s praxí, kdy již nestačí, aby žák znal jména not, ale kdy si potřebuje spojit notaci s konkrétními hmaty na nástroji. Většina houslových metodik doporučuje začít se čtením prázdných strun s postupným přidáváním nových hmatů. Správné čtení not se u dětí velmi často podporuje psaním čísel prstů, které ke konkrétnímu tónu přísluší. Velmi často se ovšem stává, že si děti hmat propojí s vizuálním vjemem konkrétního čísla a ne s pozicí noty na osnově. Pro čtení z not se do budoucna tato pomocná metoda stává spíše znevýhodňující a neměla by se v praxi používat příliš často.⁴⁸ Další důležitou složkou hry z notového materiálu je identifikování a správné provedení rytmické stránky hudebního díla. Čtení správného rytmu opět předpokládá teoretickou znalost rytmických hodnot a jejich rozdělení do taktů. Čtení rytmu je možné trénovat samostatně na jednom tónu, či dlouhé noty rozdělit na kratší stejnoměrně pulzující hodnoty.⁴⁹ Spolu s rytmem souvisí také čtení jednotlivých smyků. Během studia houslové hry se žák postupně seznamuje s pestrou škálou způsobů smyčcové techniky a jejich značením v notách. Některé skákavé smyky může žák při hře nového notového materiálu v pomalém tempu nahradit způsobem

⁴⁸ Její využití je vhodné například v případě změny polohy.

⁴⁹ Viz kapitola 3.4

detaché, důležité je však při čtení dodržovat směry smyku. Další oblast, se kterou se musí žák seznámit, představují dynamická znaménka. Na dodržování dynamiky při hře z listu můžeme lpět až v momentě, kdy již žák zvládá přečíst notové výšky ve správném rytmu a daří se mu dodržovat správné směry tahu smyčcem. Mezi další pokročilé dovednosti patří například plynulé čtení dvojhmatů či volba vhodných prstokladů a smyků při prvním kontaktu s novou skladbou.

Hra z listu může mít v hodinách v podstatě dvojí charakter. Prvním způsobem, který se při výuce realizuje, je studování nového materiálu, kdy je účelem čtení z listu seznámení s novou skladbou, které představuje první stádium jejího studia. Zde se klade velký důraz na to, aby žák dokázal v budoucnu realizovat všechny interpretační složky skladby s co největší precizností a čistotou. Takové čtení by mělo být velice důkladné a mělo by se zaměřovat na detaily. Volíme tedy vždy pomalé tempo a snažíme se, aby se hlavně v začátcích žák vždy více soustředil na jeden houslový prvek (rytmus, intonace, směry smyku atd.). Zde je vhodné, aby ke čtení stejného hudebního kusu docházelo co nejčastěji, aby si žák skladbu osvojil sluchově i motoricky. Druhým způsobem hry nové skladby z notového materiálu, se kterým se žák může v hodině setkat, je hra z listu, jejímž účelem není nácvik skladby jako takové, ale získávání pohotovosti v samotném procesu čtení. Při hře z listu se klade důraz na to, aby žák dokázal přečíst nejen jednu složku zápisu, ale současně celý jeho obsah, tedy melodii, rytmus, směry smýkání i dynamické a agogické změny. Pro rozvoj hry z listu je důležité, aby jedinec dokázal zahrát skladbu, kterou nemá sluchově zažitou, proto není vhodné pro tento účel skladbu mnohokrát opakovat.

Lidové písně můžeme využít v obou případech hry z not. Úplným začátečníkům mohou lidové písně, jejichž melodii sluchově znají, pomoci při prvních pokusech hry z not. Tím, že píseň znají a mají představu, jakým směrem se její melodie vyvíjí, osvojují si vzdálenosti znějících tónů spolu s vizuálním vjemem intervalů v notovém zápisu. Může zde však docházet k tomu, že žák hraje jen podle sluchu a do not se téměř nedívá, či se v nich ztrácí. Je tedy potřeba vždy sledovat a ověřovat si, zda žák notový zápis sleduje. Začínáme s písněmi s malým rozsahem, obvykle v rámci jedné struny, s převahou sekundových postupů.

Ještě většího využití však mohou lidové písně najít při výcviku ve hře z listu. I když je houslista velmi dobrým hráčem, neznamená to automaticky, že vyniká též

v tzv. „listaření“. Hra z listu je specifická dovednost, ke které mají různí jedinci rozdílnou míru předpokladů, avšak jako každou dovednost, je i tuto možné rozvíjet pravidelným tréninkem. Každý pedagog rozhoduje o tom, v jakém věku, či fázi vývoje konkrétního žáka přistoupí k výcviku hry z listu. Nemělo by se tak ovšem dít v době, kdy žák ještě nedokáže identifikovat jednotlivé složky zápisu odděleně. Důležitý je také výběr skladby, kterou k procvičování pohotovosti použijeme. Měli bychom pro žáky vybírat skladby mnohem jednodušší, než jsou ty, na kterých v hodinách dlouhodobě pracujeme. Proto jsou velmi vhodné právě lidové písně, které jsou jednoduché a ne příliš dlouhé, což je zejména pro začátek výhodou.

Pro využití lidových písní pro čtení z listu můžeme čerpat z velkého množství literatury, která obsahuje jejich úpravy pro housle.⁵⁰ Písně jsou zde přehledně zapsány, což je pro úspěšnou hru z listu velmi důležité, a navíc jsou často v tóninách, ve kterých je hra na housle pohodlná. Před samotnou hrou upozorníme žáka, aby si všiml předznamenání a taktového označení písně. Někteří žáci mohou mít s aplikací předznamenání na skladbu problémy, proto se také ujistíme, zda identifikují, v jakých prstokladech se budou na jednotlivých strunách pohybovat. Dále vedeme žáky k tomu, aby se před samotnou hrou podívali na rytmicky obtížná místa či velké melodické skoky a jiná úskalí. Jak bylo zmíněno, žák by píseň neměl znát, aby se zabránilo tomu, že místo čtení not při hře vychází ze znalosti konkrétní melodie. Při samotném procesu hry z listu pomáháme žákovi počítáním dob a vedeme jej k tomu, aby se při prvním čtení zaměřoval ze všeho nejvíce na rytmus. Čím jednodušší píseň zvolíme, tím jsou větší šance, že se žák dokáže soustředit na více složek zároveň. Začínáme tedy od písní jednoduchých a postupně přecházíme k obtížnějším. Pokud již žák elementární hru z listu zvládá, můžeme využít písní dvojhlasých. Opět volíme jednoduché písně, ke kterým je připsán doprovodný druhý hlas. Žák hraje melodii a učitel doprovod. Zde si žák musí všimnout všech hudebních složek v zápisu a k tomu poslouchat druhý hlas, který jej může mást rozdílnou rytmickou strukturou či zajímavými melodickými a harmonickými postupy. Toto cvičení je vhodné zejména pro výcvik udržení metra a v případě chyby k opětovnému zorientování se v notách a plynulém navázání. Pokud již žákovi nedělá problém čtení melodie písně, může si s ním pedagog part vyměnit. Rozvíjení pohotovosti při hře z listu, zejména s jiným melodickým hlasem, je

⁵⁰ Viz kapitola 4

neocenitelnou dovedností pro komorní či souborovou hru a orchestrální praxi. Právě hra z listu bývá jednou ze slabých stránek velkého množství houslistů na konzervatořích a někdy i vysokých školách. Proto je vhodné věnovat hře z listu v hodinách se začínajícími hudebníky pozornost a k zvládnutí jejího elementárního stupně nám mohou velmi pomoci právě lidové písně.

3.11 Hra podle sluchu

Jak již bylo zmíněno v kapitole o využití lidových písní k výuce začátečníků, hra podle sluchu je u dětí a žáků s omezenou dovedností hry podle not zásadní činností pro nastudování hudebního kusu. Hra podle sluchu rozvíjí jak tonální cítění, tak i hudební paměť a schopnost rozeznávat tónové výšky. Umožňuje také žákovi mít vizuální kontrolu správného postavení prstů na struně a polohy levé a pravé ruky. Díky hře podle sluchu nejsme odkázáni na notový materiál, takže i úplní začátečníci mohou hrát písně a menší skladbičky bez znalosti not a mohou se více zaměřit na držení nástroje a správné technické provedení daných prvků. Hra podle sluchu se však neomezuje pouze na začátečníky. Stejně tak ji můžeme uplatňovat a rozvíjet i u pokročilých studentů. Hru podle sluchu mohou využít například adolescenti, jejichž hudební preference jsou často velmi vzdáleny od klasické hudby, se kterou se obvykle setkávají na uměleckých školách. Když jsou však schopni najít si na houslích melodii své oblíbené populární písně, může to pomoci celkové motivaci studia hry na nástroj. Tato metoda učení písní a skladeb může být také dobře využita při soukromém učení, které se více odvíjí od očekávání a představ samotného žáka a jeho hudebních preferencí.

Nácvik hraní podle sluchu můžeme realizovat na lidových písních, které se k tomuto účelu hodí z několika důvodů. Znamé písně mají žáci ve sluchové představě, kterou mohou porovnávat s tóny, které právě hrají. Lidové písně jsou navíc krátké, jednoduché, mají přehlednou formu a dochází v nich k častému opakování určitých hudebních prvků, což je činí obecně dobře zapamatovatelnými. Malým dětem a úplným začátečníkům můžeme při nácviku nových písní pomáhat příkládáním jejich prstů na správná místa na hmatníku. Také jim můžeme píseň po částech předehrávat s tím, aby sledovali, jakými prsty hrajeme a úseky zkusili zopakovat. Spojuje se tak sluchová

představa spolu s vizuální a hmatovou, což představuje pro děti velmi dobrou kombinaci, která zvyšuje možnost jejich úspěchu. Pokud si je žák jistý v hmatech, můžeme mu zadat úkol, aby na hmatníku sám našel a zahrál jednoduchou, jemu známou lidovou písničku bez toho, abychom mu s hmaty pomáhali. Ze začátku mohou mít žáci problém, zejména u větších intervalových skoků, avšak čím častěji se budou tomuto druhu činnosti věnovat, tím více zkušeností získají a bude se rozvíjet jejich hudební představa, která se s určitými spoji daných hmatů propojí a jejich hra se stane úspěšnější.

Dalším způsobem, který můžeme využít jak u dětí, tak i u starších a pokročilejších studentů, je čistě sluchová nápodoba. Žáci by se při ní již neměli opírat o napodobování hmatů, které učitel při předehrávání používá, ale měli by se soustředit pouze na zvukovou stránku hudebního úseku. Zde je důležité žákům předehrávat píseň po malých úsecích, které je třeba několikrát opakovat a později spojovat do větších celků. Začátečnickům vybíráme velmi jednoduché písničky, u kterých zároveň předpokládáme, že je znají. Zde pomáhá žákovi jak sluchový vjem, tak i představa celé písně. V dalším stádiu volíme jednoduché písně, které již nejsou žákovi známé. Zde je student odkázán jen na předehranou melodii, kterou si musí rychle zapamatovat a zopakovat. V dalších etapách již volíme žákovi přiměřeně obtížné písně. Kromě melodie můžeme tímto způsobem s žákem nacvičit i doprovodný hlas. Jednoduché doprovody v delších rytmických hodnotách můžeme vhodně využít u začátečnicků, jejichž prstová zběhlost není ještě natolik hbitá, aby dokázali zahrát melodii v živějším tempu. Nejjednodušší doprovod se může realizovat střídáním prázdných strun, dále je již možné nacvičovat vícetónové postupy, které odpovídají harmonii. Těmito cvičeními lze u dětí rozvíjet zároveň hudební sluch i smysl pro harmonii.⁵¹

Hra podle sluchu tvoří důležitou výbavu každého houslisty. Nejen, že pomáhá rozvíjet hudební schopnosti, ale zbavuje též hudebníka absolutní závislosti na notovém zápisu. Celá řada absolventů ZUŠ či soukromých studentů se nestane hudebními profesionály, ale věnují se hudbě ve volném čase. Většina se neobrací jen k dílům vážné hudby, ale věnují se jimi preferovaným hudebním žánrům a hrají v kapelách různého zaměření. Ne vždy se tak dostanou k notovým materiálům svých oblíbených písní a skladeb. Je tedy velice užitečné, mají-li zkušenosti s hrou podle sluchu a dokáží-li tak zopakovat melodie podle pouhého poslechu.

⁵¹ Viz kapitola 3.9

3.12 Hra z paměti

Hudební paměť patří mezi jednu z nejdůležitějších hudebních schopností, která je nepostradatelnou pro veškeré hudebně mentální operace a činnosti. Dobrá hudební paměť patří mezi složky hudebního talentu a pro hudebníky je velmi důležitá, neboť společně s hudební představivostí vytváří v mozku hudební vzorce, které pomáhají utvářet hudebnost jedince a formují jeho vztah k hudbě.⁵² Druhy hudební paměti jsou: sluchová, zraková, motorická, emotivní a logická paměť. Z hlediska doby zapamatování si určitého hudebního útvaru dělíme paměť na krátkodobou a dlouhodobou.

Pro houslisty představuje hra z paměti důležitou dovednost, neboť ji v praxi uplatňují mnohem více než například hráči na dechové nástroje. Hra z paměti pomáhá houslistům odpoutat se od notového zápisu a dovoluje jim zaměřit se více na emotivní a výrazovou stránku hry.

Pojmem hra z paměti je myšleno zejména užívání paměti dlouhodobé, když je student schopný hrát opakovaně po delší časové období skladbu nastudovanou z notového materiálu nazpaměť. Paměť krátkodobou lze efektivně rozvíjet například pomocí nápodoby, jak již bylo popsáno v předchozí kapitole. Hru z paměti je třeba cvičit s žáky již od samého počátku hry z not, aby si na hru bez notové vizuální opory zvykali a získali v ní potřebnou sebedůvěru. Hru z paměti můžeme začít rozvíjet na lidových písních. V období houslových začátků obvykle žáci hrají celou řadu lidových písní kvůli získání mnoha základních dovedností, proto tyto písně můžeme využít i pro hru z paměti. Začátečníci při ní většinou nejvíce vychází z paměti motorické, sluchové a zrakové. Emotivní paměť se vztahuje zejména k výrazové stránce hry a je výrazně ovlivněna hudební představivostí, proto je přirozeně uplatňována až pokročilejšími houslisty. Lidové písně nám mohou velmi pomoci při rozvoji paměti logické, která bývá často u začátečníků zanedbávána. Paměť logická nám pomáhá zapamatovat si hudební dílo na základě jeho rozborů (formálních, harmonických, rytmických). Lidové písně jsou plnohodnotnými hudebními útvary, které mají svou formu, harmonický i rytmický vývoj. Při zaměření pozornosti na tyto aspekty je možné utvořit si v mysli určité vzorce, které pomáhají jejich zapamatování. Výhodou lidových písní je, že se všechny hudební

⁵² SEDLÁK, František - VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. 2. vyd. Praha : Karolinum, 2003. ISBN 9788024623030.

složky uplatňují v jednoduché podobě a je tedy možné jejich využití pro osvojování si hudebních myšlenkových operací na elementární úrovni. Bez uvědomělého studia skladby z paměti dochází k jejímu přehrávání a pěstování motorické složky paměti, která ovšem ve stresových situacích, jakými jsou například veřejná vystoupení, selhává ze všech druhů paměti nejčastěji. Při nácviu písni proto žáka často upozorňujeme a ptáme se ho, zda se některé její části opakují, v jakých místech se mění či opakují rytmické či melodické motivy, kde melodie stupňovitě stoupá či klesá a kde se nachází tzv. rozchodné tóny.⁵³

Lidové písni mohou být v rozvoji hry z paměti nápomocné nejen začátečníkům, ale též žákům, kteří hrají již delší dobu, ale s hrou z paměti nemají mnoho zkušeností. Pokud se žák nevěnuje hře z paměti hned od začátku, stává se velmi závislým na notovém materiálu a jeho největším problémem je obvykle nedostatek sebedůvěry. Tuto sebedůvěru je možné získat jen velkým množstvím pozitivních zkušeností a pravidelným pocíťováním úspěchu v konkrétní činnosti. Abychom mohli v nabytí těchto zkušeností žákovi pomoci, můžeme sáhnout k lidovým písním. Lidové písni jsou obvykle krátké a pro pokročilého studenta technicky nenáročné, proto může celou svou koncentraci zaměřit na hru z paměti. Jelikož je třeba věnovat se rozvoji hry z paměti pravidelně, můžeme studentovi zadat na každou hodinu novou píseň, kterou se naučí hrát bez notové opory. Když žák získá zkušenost, můžeme ho začít vystavovat stresovým situacím, jako je třeba hra písní před spolužákem či jiným pedagogem. Když již žák nabude jistých zkušeností a dostatečné sebedůvěry, přecházíme od písní k delším a náročnějším skladbám. Před veřejným vystoupením však vždy dbáme na to, aby si žák vyzkoušel zahrát skladbu před někým tzv. „na nečisto“.

3.13 Improvizace a hudební tvořivost

Mezi pokročilé hudební dovednosti patří improvizace a hudební tvorba. Jedná se o činnosti, které vychází z hudební fantazie, interpretačních i poslechových zkušeností a osobního vkladu jedince. Improvizace i hudební tvorba rozvíjí hudebníkovu kreativitu a originalitu.

Improvizace je uplatňována především v žánrech jako je jazz, swing nebo blues,

⁵³ Rozchodný tón - první rozdílný tón u dvou, nebo více shodných melodických řad ve skladbě.

ale můžeme se s ní setkat i v oblasti vážné hudby 20. století. Vychází z interpretových momentálních nápadů, nebývá zapsána do not a je tedy pokaždé trochu jiná. Předpoklady k improvizaci jsou u každého jedince rozdílné, existují typy hudebníků, kteří dokáží bez problémů improvizovat klidně i na více nástrojů, někdy i bez znalosti not, jiní mohou být výbornými interprety, ale při improvizaci se necítí ve své kůži. Talent pro improvizaci je do jisté míry daný, ale její určité principy je možné se naučit a základní improvizální dovednosti rozvíjet. Improvizaci můžeme zařadit do výuky zejména pokročilých studentů.

Nejdůležitějším předpokladem pro improvizaci je odvaha. Důležité je tedy podporovat žáky k tomu, aby se nebáli zkoušet improvizovat. Kuráž obvykle žáku nedodá, když mu jen zadáme úkol, aby „*zkusil něco zaimprovizovat*.“ Musíme jej nejdříve seznámit s určitými prvky, které může do improvizace zařadit, a s metodami, jak obměňovat melodii.

Jednou z důležitých dovedností, které spadají do improvizace, je schopnost zorientovat se v tónině a též transponovat melodie do jiných tónin. Orientace v tónině je důležitá z toho důvodu, že při improvizaci vycházíme z tónů konkrétní tóniny. Ne všechny melodie začínají na prvním stupni tóniny, což může mnoha žákům přinést při určování tóniny problémy, neboť obvykle tíhnou k pojmenovávání tóniny podle prvního tónu skladby či písně. Určování tónin můžeme s žáky procvičovat na lidových písních. Velkou roli zde hraje tonální citění, proto bychom měli slabším žákům pomoci hrou harmonického doprovodu. Po přehrání písně od určitého tónu vyzveme žáka, aby našel první stupeň tóniny (zpěvem, hrou tónu nebo rozloženého kvintakordu). Můžeme s ním také nejdříve hrát stupnici příslušící dané tónině a poté vyzvat, aby píseň zahrál. Když žák tento princip pochopí a osvojí si určování tónin, můžeme přejít k transpozicím. Opět k tomuto účelu můžeme využít lidových písní, které jsou jednoduché a dobře se do jiných tónin přenáší. Můžeme žáka vyzvat, aby píseň zahrál od jiného tónu, ale spíše se přikláníme k zadávání tónin. Pokud žák dělá v transponování hodně chyb a v nových tóninách zaměňuje celé tóny a půltóny, měl by si pro začátek před písní opět zahrát celou stupnici a uvědomit si pozice jednotlivých prstů.

Dalším prvkem improvizace může být doprovod hrou druhého hlasu k písni. Opět je velice vhodné využít známých lidových písní, ke kterým vymyslíme doprovodný hlas. Můžeme začít s nácvikem jednoduchého lidového dvojhlasu v terciovém a

sextovém paralelním postupu. Nejdříve by si měl žák několikrát zahrát základní hlas písně, poté přejde ke hře hlasu druhého o tercii níže a učitel se ujme hry prvního hlasu. Když žák zvládne dvojhlas v tercii, může vyzkoušet hrát druhý hlas o sextu výše od hlavní melodie. Hlasy v paralelních postupech se provádějí převedením intervalů melodie o tercii níže či sextu výše tak, že některé intervaly je třeba pozměnit z velkých na malé, či naopak, v rámci zachování tónů dané tóniny. Tento typ dvojhlasu je velice často užíván i při zpěvu v hodinách hudební výchovy, a proto s ním má většina žáků zkušenosti a není pro ně příliš obtížný. Na začátku dbáme na to, aby žák vždy nejdříve zahrál základní hlas písně, v pokročilejším stádiu již můžeme začít rovnou dvojhlasem, avšak jen pod podmínkou, že žák danou píseň zná. Pokud s žákem pracujeme často na doprovodech harmonickou basovou linkou,⁵⁴ může též zkusit improvizovaný druhý hlas postavit na jejím základě. Hrajeme-li píseň například v tónině G dur, zadáme studentovi, aby na základě poslechu a zkoušení vytvořil doprovod z tónů g, c1, d1, jelikož tyto tóny tvoří basové tóny tónické, subdominantní a dominantní funkce. Jednodušší variantu tvoří střídání jen tóniky a dominanty. Musíme však vždy dbát na výběr vhodné písně, kterou lze podložit pouze dvěma harmonickými funkcemi. Pokud žák dobře zvládá způsob tvorby druhého hlasu v paralelních terciových či sextových postupech i na podkladě základních harmonických funkcí, může oba způsoby začít kombinovat dohromady.

Dalším důležitým prvkem, který se váže k improvizaci, je práce s rytmem. Improvizace není jen nahodilou hrou momentálních hudebních nápadů, ale váže se obvykle ke konkrétní melodii, vychází z její harmonie, formy a rytmické struktury. U improvizace je jedním z nejdůležitějších aspektů udržet se ve správném metru. Žák musí tedy na začátku rozpoznat, zda je píseň v sudém či lichém metru. Jelikož improvizace nespočívá pouze na melodii, můžeme na lidových písních s žákem nacvičovat improvizace rytmické, při kterých neměníme melodii, ale pouze její rytmus.

Bejvávalo dobře



Zde žák může využít svou kreativitu a rytmus písně proměnit k nepoznání, neměl by

⁵⁴ Viz kapitola 3.9

však vybočit z metrické pulzace.

Dalšími cvičeními, která podporují hudební tvořivost a improvizaci, mohou být například předehrání předvětí méně známé lidové písně s tím, že žák musí plynule navázat a vytvořit závětí písně, které poté můžeme porovnat s originální verzí písně, další možností pro pokročilé „improvizátory“ může být, že pedagog hraje harmonii konkrétní lidové písně, či harmonii vytvořenou, nad kterou žák vytváří melodii a snaží se pohotově reagovat na jednotlivé harmonické změny.

Všechna uvedená cvičení lze aplikovat na nácvik improvizace. Pro studenty, kteří k improvizaci nemají mnoho předpokladů, mají z ní strach a zařazením improvizčních cvičení do výuky dochází ke snižování jejich celkové motivace, je možné využít stejných cvičení v rozvoji hudební tvořivosti, avšak s tím rozdílem, že nemusí nic pohotově vymýšlet v hodině, ale mohou si vše dopředu připravit v pohodlí svého domova.

3.14 Komorní a souborová hra

Převážná většina houslistů se po absolvování hudebních škol nevěnuje pouze sólové hře, více uplatnění, jak profesního tak čistě zájmového, nachází hlavně v souborové hře. Může se jednat o komorní tělesa, orchestry či kapely nejrůznějších žánrových zaměření. Hra v souboru s sebou přináší aspekt skupinové dynamiky a kooperace, který v čistě sólovém hraní jen stěží nalezneme. Kromě sociálních aspektů má komorní a souborová hra svá specifika, se kterými by měl pedagog každého žáka seznámit a systematicky pracovat na rozvoji potřebných dovedností.

Lidové písně představují nejjednodušší hudebně didaktický materiál, výborně se tedy hodí i pro první zkušenosti s komorní hrou. Nejčastější komorní sestavu, se kterou mají žáci z hudebních škol největší zkušenosti, představují housle s doprovodem klavíru, nejčastěji korepetitora. Jelikož hrají hudebníci dva, dá se mluvit o komorním složení, avšak ve většině případů mají dominantní funkci housle a úkolem klavíru je následovat a doprovázet. Role tedy často nebývají rovnocenné a housle mají charakter sólový. I přesto je však potřeba dbát na vzájemný poslech, udržení tempa a stejného charakteru. Hra s doprovodem korepetitora může pomoci při rozvoji dovednosti poslouchat zároveň sebe a jiného hudebníka a snažit se o vzájemnou souhru, avšak ne každý houslový

pedagog má možnost zvát často do svých hodin korepetitora a ne každý je schopný se této úlohy zhostit sám. Pokud není učitel v klavírní hře velmi vyspělý, ale nebojí se jednoduchých doprovodů, může své schopnosti využít v doprovodu lidových písní. Existuje celá řada úprav lidových písní pro housle s klavírním doprovodem. Více klavírně zkušený pedagog může hrát napsaný stylizovaný doprovod, pedagog s menší sebedůvěrou se může opírat o harmonické funkce úpravy či písně samotné.

Další možností, jak seznamovat žáka se skupinovou hrou, představuje houslová dvojhlasá hra se žákem v hodině. Pro některé žáky může hra s doprovodem druhých houslí představovat větší problémy než hra s klavírem, neboť musí rozlišit hlasy ve stejné zvukové barvě. Žáci mohou mít tedy velké problémy s intonací. Ze začátku je dobré, když student svůj part velmi dobře zná, proto opět můžeme využít známějších lidových písní, ve kterých je možné najít sluchovou oporu. Známé lidové písničky nám tedy umožňují začít hrát v dvojhlasu již s velmi malými dětmi a začátečníky. Opět můžeme využít úprav písní pro dvoje housle, nebo druhý hlas dokonponovat. Při komponování či výběru písně je vhodné zaměřit se nejdříve na druhý hlas, který by neměl být pro začátečníky příliš rytmicky a harmonicky složitý. Nejvhodnější je, pokud mají oba hlasy totožný rytmus a oba jsou velmi melodické. Postupně můžeme vybírat písně se složitějším druhým hlasem. Pokud již žák dokáže hrát melodii písně a citlivě poslouchat druhý hlas, můžeme si role vyměnit. Pro méně pokročilé žáky je důležité, aby se v hlasu udrželi a aby nedocházelo k velkým intonačním výkyvům, které mohou být způsobeny nedostatečnou sluchovou představou a harmonickým charakterem druhého hlasu. S pokročilejšími studenty, kterým hra druhého hlasu již nedělá problémy, se zaměříme na rozlišení doprovodného a vedoucího charakteru hlasů, můžeme také procvičovat souhru agogickými změnami, při kterých nás žák hrající doprovodný hlas musí následovat, což rozvíjí jeho schopnost poslechu a přizpůsobivosti během skupinové hry. Lidové písně můžeme podobným způsobem využít též v rámci dvojhlasé komorní hry, kdy již oba party hrají studenti. Zde žáci už nenachází oporu v učitelově hře, je tedy dobré, mají-li s dvojhlasou hrou z individuálních hodin zkušenosti. Je vhodné opět postupovat Komenského zásadou od jednoduchého k obtížnějšímu, proto dbáme na výběr vhodných písní pro konkrétní žáky. Počet žáků komorní hry se může zvyšovat a dojít až ke hře souborové, která se na většině hudebních škol praktikuje v rámci smyčcového či smíšeného orchestru. Literatura pro školní hudební soubory není

obsáhlá a navíc se úroveň a počet členů konkrétních těles může diametrálně lišit. Vedoucí souboru je tedy obvykle také osobou, která se stará o repertoár, což téměř vždy znamená přípravu aranží a úprav konkrétních hudebních kusů. V současné době se repertoár souborů přiklání hlavně k filmové a populární hudbě. Tyto žánry se shledávají u mladé generace s velikou oblibou, mohou tedy začínající hudebníky velmi motivovat. Souborová hra však může být motivační sama o sobě právě díky sociálnímu aspektu a vzájemné kooperaci mezi mladými hudebníky, je tedy možné využít těchto pozitiv pro budování vztahu jedinců k lidové hudbě. Proto by se nemuseli učitelé pouze přizpůsobovat vkusu žáků, ale mohli by také někdy sáhnout k hudebním pokladům našeho hudebního dědictví a snažit se s ním naložit takovým způsobem, aby oslovilo mladé muzikanty. Je však třeba zmínit, že celá řada hudebních škol, převážně v oblastech jižních Čech a Moravy, má svůj lidový soubor, kde se žákům dostává vzdělání v hudebním a tanečním folkloru jejich vlastního regionu.

4 Sbírky lidových písní v úpravách pro housle

Důležitým předpokladem pro efektivní didaktické využití lidových písní v houslové pedagogice je jejich vhodný výběr. Zkušení pedagogové, kteří s písněmi ve výuce pracují, si na základě své praxe po čase obvykle vytváří zásobu osvědčených písní, které využívají v hodinách s většinou žáků. Pokud pedagog nemá dostatečnou praxi, či chce svou zásobu rozšířit nebo oživit, může mu být nápomocná houslová instruktivní literatura čerpající z lidových písní. Lidové písně nacházíme v podstatě ve dvou typech instruktivní literatury použitelné pro individuální výuku. Jedním typem jsou houslové školy pro začátečníky, sestavené houslovými pedagogy, ve kterých se lidové písně kombinují s technickými cvičeními a komponovanými melodiemi, často provázenými hudební teorií a případně metodickými pokyny. Druhým typem jsou sbírky lidových písní upravených pro housle, které jsou často koncipovány jako doplněk k houslové škole. Následující kapitola pojednává o vybraných houslových sbírkách obsahujících české lidové písně a o vhodnosti jejich využití ve vyučovací praxi.

4.1 Stanislav Mach – Studánka

Nejznámější a pravděpodobně nejužívanější sbírkou lidových písní pro housle je *Studánka op. 103* Stanislava Macha. Sám její autor uvádí, že podnětem k jejímu sestavení a upravení byl „*nedostatek instruktivního a zároveň zábavného materiálu jako doplňku k houslovým školám púltónového systému (Beran, Ševčík). Obsahově vyčerpává sbírka látku I. – II. i částečně III. sešitu Ševčíkovy Školy op. 6 a počátky sešitu I. Ševčíkovy Smyčcové techniky op. 2.*“⁵⁵ Sbíрка obsahuje celkem 30 písní, z nichž je každá upravena pro sólové housle, housle s doprovodem klavíru, pro dvoje housle a dvoje housle s klavírním doprovodem. Nabízí tím pádem celou řadu možností využití.

Studánka je určena zejména pro začínající houslisty. Její materiál je velmi dobře metodicky zpracován. Sbíрка začíná čtyřmi písněmi, jejichž tónový rozsah nepřekračuje jednu strunu a pro každou píseň tak připadá jiná struna. Mach začíná s písněmi na středních strunách: *Andulko šafářova – A, Holka modrooká – D*. Poté přechází ke krajním s písněmi: *Což se mně, má milá, hezká zdáš – G, Proto jsem si kanafasku –*

⁵⁵ MACH, Stanislav. *Studánka*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1963, s. 10.

E. Ve všech čtyřech písních se vyskytuje prstoklad s půltónem mezi prvním a druhým prstem, všechny jsou založeny na sekundových a terciových intervalových krocích. Dvě písně jsou v sudém a dvě v lichém metru. Z hlediska tonality je jen třetí píseň mollová. Ve stejné písni se také objevuje legato mezi dvěma tóny, proto je možné přistoupit k jejímu studiu oproti ostatním třem o něco později. V pořadí pátá píseň, *Když jsem plela len*, řeší problematiku přechodu přes struny jak v pravé, tak v levé ruce. Následujících šest písní (*Já jsem z Kutný Hory; Včera neděle byla; Lúčka zelená; Žalo děvče, žalo trávu; Trávo zelená; Sil jsem proso na souvrati*) je zaměřeno na procvičení hmatů jednotlivých intervalů, které začínají velkou tercií a postupují po jedné písni až k intervalu oktávy. Všech šest písní je po smykové stránce psáno v detaché, dochází zde však spolu se zvětšujícími se intervaly k procvičení přechodů přes struny. Následující písně *Ivánku náš; Tatičku starej náš* a *Ach synku, synku* se zaměřují na smyčcovou problematiku, konkrétně na legato dvou osminových hodnot. Písně jsou zapsány v takových tóninách, aby docházelo k soustavnému procvičování hry na všech strunách. V dalších třech písních, kterými jsou: *Já do lesa nepojedu; Andulko, mé dítě* a *Měla jsem chlapce*, se již objevuje prstoklad s půltónem mezi druhým a třetím prstem. V několika místech se v nich uplatňuje legato mezi osminovými i čtvrtovými hodnotami a v písni *Andulko, mé dítě* dochází ke změně tempa. Dochází tak k procvičování prstokladu, ale i smykových a rytmických dovedností. V následujících třech písních (*Bejvávalo dobře; Jeničku, bloudíš; Ani vy to sobě, rodičové moje, nemyslete*) již nacházíme spojování prstokladů s rozdílným rozložením půltónů tak, že postavení prstů se uplatňuje rozdílně na každé struně. V rámci smykové techniky lze na písních procvičovat kombinaci detaché s legatem po dvou tónech. Další tři písně jsou zaměřeny na provedení chromatického posunu druhým prstem. V písni *Kudy, kudy, kudy cestička* Mach uvádí, že je možné využít smyku martelé. Píseň *Okolo Třeboně* opět uplatňuje tempovou změnu a v písni *Neviděli jste tu mé panenky* můžeme narazit na problém hmatu kvinty druhým prstem. Následující písně *Loučení, loučení; Už mou milou do kostela vedou* a *Zelení hájové* v sobě nesou problematiku prstokladu se sníženým prvním prstem u pražce a hry podle dynamických znamének. V prostřední písni navíc nacházíme vázání tří tónů na jeden smyk. V posledních třech lidových písních (*Dobru noc, má milá; Když tě vidím, má panenko, v tom kostele klečeti; Teče voda proti vodě*) s přidáním české hymny *Kde domov můj* se vyskytuje spojování všech tří prstokladů

v různých kombinacích. V notovém zápise se nachází dynamická znaménka a legata přes dvě struny.

Jelikož jsou všechny písně upraveny také pro dvoje housle, je možné využít tuto sbírku nejen pro individuální výuku začátečníků, ale i pro hru komorní. Druhé hlasy jsou oproti prvním o něco obtížnější. Objevují se v nich legata až přes osm tónů, obtížné přechody přes struny, chromatické posuny a rychlé osminové a šestnáctinové hodnoty. Hra druhého hlasu je obecně obtížnější než hra prvního hlasu a vyžaduje od studentů jisté zkušenosti v oblasti harmonického cítění. *Studánku* lze tedy využít pro komorní hru dvou žáků, z čehož jeden by měl být o něco pokročilejší než druhý. Pokud jsou žáci zhruba na stejném stupni houslového vývoje, je možné, aby se při hře druhých hlasů střídali. Možné je též využít sbírky pro doprovod žáka v individuální hodině. Výhodou je, že si učitel může vybrat, zda žáka doprovodí na klavír, či na housle, nebo může oba způsoby střídat. Díky zkomponovanému klavírnímu doprovodu je možné ze sbírky vybírat písně k veřejnému vystoupení. Pro pokročilejší žáky může pedagog písně použít také jako materiál k rozvoji hry z listu. Ke každé písni je přidán text první sloky, což přináší výhodu v tom, že se žák neučí jen melodii, ale rozšiřuje si svou znalost lidových písní obecně.

Možnosti využití Machovy *Studánky* jsou opravdu široké. Jedná se o osvědčený a didakticky velmi dobře propracovaný materiál, který je založený na lidových písních a práce s ním může, kromě rozvoje hudebních dovedností, přinášet žákům také zábavu a radost z muzicírování.

4.2 Josef Beran – Národní písně op. 14

Národní písně op. 14 Josefa Berana jsou sbírkou upravených lidových písní pro housle s doprovodem klavíru. Sbíрка je určena pro práci se začátečníky a je rozdělena do čtyř sešitů. Některá vydání je možné najít pod názvem *Národní písně pro nejmenší houslisty op. 14*.

První dva díly jsou určeny pro úplné začátečníky. První díl obsahuje 34 písní, které nepřesahují pětitónový rozsah a je tedy možné hrát je na jedné struně. Všechny vycházejí z prstokladu založeného na půltónu mezi druhým a třetím prstem. Druhý sešit je velmi obdobný, obsahuje celkem 28 pětitónových písní s rozdílem, že všechny

vycházejí z prstokladu, kdy se púltón nachází mezi prvním a druhým prstem. V úvodu sbírky Beran uvádí, že ke studiu písní má žák přistoupit, když již dokáže přečíst noty, rozpoznat taktové označení a základní rytmické modely. Klade zde též důraz na to, aby se žáci naučili texty, které jsou pod každou písní připsány a dokázali písně zazpívat. Texty písní jsou kompletní, zahrnují tedy všechny sloky. Pod každou písní je navíc uvedeno, z které oblasti pochází a u některých i jméno sběratele, který je zaznamenal. Žák si tak může rozšířit zásobu lidových písní a získat povědomí o jejich původu.

Beranova sbírka začíná nejjednoduššími lidovými písničkami, které jsou pedagogy často k výuce začátečníků využívány, je tedy možné pracovat s písněmi i bez notového materiálu a hrát je, zejména s malými dětmi, podle sluchu. Každá píseň je zapsána ve čtyřech provedeních, z nichž je každé na jiné struně, což se dá velmi dobře využít pro důkladné procvičení hry na všech strunách, ale také k osvojování si čtení notového zápisu. U písní na různých strunách nejsou uvedena předznamenání a všechny posuvky jsou vypsány přímo v melodii, proto můžeme jejich zápisu vhodně využít pro zdokonalování hry z listu. Beran se snažil písně seřadit od nejjednodušších k více složitým, avšak již u prvních písní uvádí jiné smykové varianty, kterých může pedagog využít pro pokročilejší stádium vývoje začátečníka či hned pro velmi nadané začátečníky. Písně nemají velkou didaktickou návaznost, proto může učitel pro výuku používat jen několik vybraných písní, které vyhovují jeho pedagogickým záměrům.

Třetí díl je ve své koncepci velmi podobný dílům předchozím. Obsahuje 32 písní podložených texty ke všem slokám. Rozdíl je, že písně mají tónový rozsah přes dvě struny a obsahují větší intervalové skoky než jen sekundy a tercie, jak tomu je v předchozích sešitech. Všechny písně vycházejí z prstového postavení, kdy se púltón nachází mezi druhým a třetím prstem, a jsou zapsány ve třech variantách, zvláště pro každou kombinaci dvou strun. Po smykové stránce se ve třetím díle objevují jen legata a akcentované tóny. Čtvrtý díl již uvádí každou píseň jen v jednom zápise. Písně mají větší rozsah a jsou již o něco komplikovanější. Na každé struně se uplatňuje jiný prstoklad, nově jsou též písně obdařeny dynamickými znaménky. Postupně se uplatňuje složitější rytmus, můžeme zde najít např. šestnáctinové hodnoty, tečkovaný rytmus, synkopy či trioly. Z hlediska smyků zde nenalezneme nic nového, uplatňují se zde ve větší míře legata a akcenty. Oba dva díly můžeme využít kromě výuky začátečníků jako pokračování výuky hry z listu. Díky příkomponovanému klavírnímu doprovodu

můžeme žáka doprovázet v hodinách a přispět tak k rozvoji tonálního a harmonického cítění. Také díky tomu můžeme sbírku použít ke komorní hře, nebo z ní čerpat při výběru repertoáru pro veřejná vystoupení. Všechny písně můžeme uplatňovat pro hru podle sluchu a hru z paměti.

Další houslovou sbírkou Josefa Berana, která je též řazena do op. 14, jsou *Národní písně v polohách*. Dohromady čítá krátkých 45 písní, které jsou opět zapsány ve třech nebo dvou variantách podle rozdílné dvojice strun, mezi kterými se nachází rozsah písně. Všechny písně je možné hrát v polohách, autor sbírky však neuvádí jen jednu polohu, ale u každé písně vypisuje všechny varianty poloh, ve kterých může být zahrána. Neurčuje tedy přesně, jak se sbírkou pracovat, nechává spíše na pedagogovi, jak s ní naloží a ke cvičení jakých poloh ji v praxi použije. U každého značení polohy se též nachází číslo prstu, kterým píseň v dané poloze začíná. Úroveň technických prvků, které písně obsahují, není vhodná pro práci s úplnými začátečníky. Pokud tedy chceme pracovat se začínajícími houslisty s polohovou hrou, je lepší zvolit jednodušší písně. K Beranově sbírce je dobré přistoupit se studenty, kteří již mají zkušenost se všemi typy prstokladů, zvládají základní druhy smyků, mají rozvinuté základní rytmické dovednosti a techniku levé ruky.

Beranovy *Národní písně op. 14* jsou velice dobrým materiálem, ze kterého mohou housloví učitelé čerpat a přizpůsobit si jej dle vlastní potřeby.

4.3 Eduard Nademlýnský – Lidové a znárodnělé písně pro housle

Eduard Nademlýnský se ve své praxi hojně zabýval přípravou houslových didaktických materiálů, je autorem *Školy houslové hry*, kterou doplnil sbírkou *400 lidových a zlidovělých písní pro housle sólo*.

Písně jsou rozděleny do čtyř sešitů po 100. Písně prvního sešitu jsou napsány v tóninách, ve kterých se púltóny při hře objevují vždy mezi prvním a druhým prstem, druhý sešit obsahuje jen písně v prstokladu s púltónem mezi druhým a třetím prstem, třetí díl je zaměřený na procvičení prstokladů se zvýšeným třetím prstem a se sníženým prvním prstem, v posledním díle jsou zastoupeny písně ve všech základních prstokladech a jejich kombinacích. Na začátku prvního a druhého sešitu se uplatňují velmi jednoduché pětiténové písničky vhodné pro úplné začátečníky. Jejich výhodou je,

že nejsou tolik známé a v praxi využívané (např. *Kolébá máti synáčka; Kováři, kováři; Nad Korovem*). Pedagog si tak může rozšířit zásobu těchto jednoduchých písní. Dále zde již písně nejsou řazeny podle náročnosti, ta však stoupá spolu s každým dalším sešitem. Ve třetím a čtvrtém sešitu se již objevují složitější rytmy, legata spojující až šest tónů, staccata, rychlé šestnáctinové hodnoty, změny taktů, výrazné dynamické změny, akcenty a další pokročilejší prvky. Sbírka obsahuje celou řadu známých i méně známých lidových písní, mezi nimi nenalézáme jen písně české, ale i slovenské, ruské, ukrajinské a několik umělých písní budovatelských, odpovídajících ideálům socialistického režimu. Její největší nevýhoda však spočívá v tom, že písně nejsou podloženy texty, a pokud tedy chceme žákovi rozšířit jeho zásobu lidových písní, musíme texty vyhledat z jiných zdrojů. Sbírka je navíc určena pro housle sólo a není k ní přikomponovaný klavírní doprovod ani druhý houslový hlas. Tím se vylučuje možnost jejího využití pro veřejná vystoupení. Oblastí, ve které nám sbírka může být velmi prospěšnou, je, mimo procvičování prstokladů, hra z listu. Díky tomu, že zde nacházíme velké množství méně známých písní, nemůže se žák spoléhat na sluchovou představu písní, ale je nutné, aby se řídil čistě notovým zápisem.

Od stejného autora můžeme v houslové literatuře najít jinou obsáhlou sbírku, kterou je *100 lidových písní pro dvoje housle*. Nacházíme zde převážně písně české, ale v závěru sbírky se opět objevuje několik lidových písní slovenských, ruských, jugoslávských, kirgizských a celou sbírku uzavírá budovatelská *Píseň práce* Josefa Scheua.

Písně jsou řazeny podle zvyšující se náročnosti. Jak tomu bývá u většiny lidových houslových sbírek, i tato začíná jednoduchými písněmi, jako jsou například *Pod naším okýnkem; Holka modrooká*. Objevuje se zde celá řada písní známých i méně známých, avšak podobně jako u sbírky pro sólové housle, ani zde nejsou uvedeny texty. Materiál je velmi dobře metodicky propracovaný, jednotlivé problémy na sebe navazují. Prvních 12 písní je zaměřeno na hru prstokladu s půltónem mezi prvním a druhým prstem. Ze smyčcové techniky zde nacházíme legato a staccato. Druhý hlas se obvykle pohybuje na spodních strunách, nebo tvoří spodní tercii k hlasu prvnímu. Následujících 19 písní je v prstokladu s půltónem mezi druhým a třetím prstem. Zde se již objevují tečkované rytmy, nástupy po osminových pomlčkách, legata po více tónech a v druhém hlase písně *Ach, ulice* můžeme najít i dvojhmaty. Další oddíl 11 písní je věnovaný

prstokladu se zvýšeným třetím prstem. Písňe jsou již o dost náročnější než na začátku sbírky, a to jak v oblasti smykové, tak i v oblasti prstové techniky. Následuje 22 písní v prstokladu se sníženým prvním prstem, které obsahují mnoho problémů rytmického rázu, jako jsou osminové a půlové takty, synkopy, rychlé šestnáctinové hodnoty, a objevuje se zde i jeden mateník (*Když jsem koničky pásával*). Komplikují se i smyky a v druhém hlase se uplatňují chromatické postupy, které tvoří zajímavé harmonie. V následujících písních se již všechny prstoklady i technické prvky kombinují, oba hlasy jsou náročnější, uplatňují se zde tóniny s větším množstvím křížků i béček. Z nových technických prvků jsou zde zastoupeny přehmaty, hra ve třetí poloze, dvojhmaty, skákavé smyky a melodické ozdoby. V závěru sbírky nacházíme kromě písní také několik lidových tanečních melodií, které mají větší rozsah a díky svému instrumentálnímu charakteru jsou technicky náročnější.

Sbírka *100 lidových písní pro dvoje housle* se hodí pro komorní hru začátečníků i pokročilejších studentů, neboť obsahuje jak písňe jednoduché, tak i písňe mnohem náročnější na technické provedení i vzájemnou souhru. Sbírkou můžeme využít i pro účely individuální výuky, kdy je druhý hlas hrán učitelem. Pro pokročilé studenty můžeme písňe využít k výcviku plynulé hry z listu s doprovodem druhého hlasu. Výhodou je, že ze sbírky můžeme pro tento účel čerpat poměrně dlouhou dobu žákova vývoje, neboť písňe a taneční melodie v závěru sbírky vyžadují poměrně velkou zkušenost čtení z listu.

Nademlýnské sbírky představují významnou součást houslové instruktivní literatury založené na lidových písních. Velké množství písní, které jsou v nich zahrnuty, nabízí možnost jejich vhodného výběru ke konkrétnímu pedagogickému záměru. Velice atraktivní jak pro pedagoga, tak pro žáka, jsou zejména úpravy pro dvoje housle, které mohou výuku oživit a zároveň pomáhat k rozvoji hudebních dovedností potřebných pro komorní a souborovou hru.

4.4 Josef Vašátko – České národní písňe ve snadném slohu pro dvoje housle

Další obsáhlejší sbírkou lidových písní, která je určena pro dvoje housle, jsou *České národní písňe ve snadném slohu pro dvoje housle* d'áblického učitele Josefa

Vašátka. Sbírka obsahuje úpravy lidových písní a tanců, které jsou rozděleny celkem do šesti sešitů.

V prvním a druhém dílu nacházíme jednoduché lidové písničky s dokomponovaným druhým hlasem, který je oproti prvnímu u některých písní trochu náročnější. Hlasy se navzájem neprolínají. První se nejčastěji uplatňuje na strunách A a E, druhý hlas se pohybuje v rozmezí strun D a G. Na začátku prvního dílu nacházíme i nejjednodušší pětitónové písničky, které se využívají k výuce úplných začátečníků (např. *Šel tudy, měl dudy; Už je to uděláno; Když jsem husy pásala; Proto jsem si kanafasku* atd.), jsou však zapsány v tóninách, kdy se jejich malý rozsah pohybuje na dvou strunách. Sbírku tedy není vhodné používat pro výuku úplných začátečníků. Obsah prvních dvou dílů již od houslistů vyžaduje zvládnutí čtyř základních prstokladů, přechodů přes struny, legata, staccata, přesazování smyčce, tečkovaných rytmů. Na konci prvního dílu se již v druhém hlase začínají objevovat dvojhmaty.

Písně třetího a čtvrtého dílu jsou upraveny v podobném duchu jako písně z předchozích sešitů. První hlas opět nalézáme na vrchních strunách a druhý na spodních. Písně a jejich úpravy jsou však o něco komplikovanější. První hlas představuje melodii konkrétní písně, tím pádem dochází k tomu, že se druhý hlas, který je autorem dokomponovaný, stává oproti prvnímu mnohem obtížnějším. Náročnost se také zvyšuje užíváním tónin s větším počtem křížků a béček.

Pátý a šestý díl již nevychází z lidových písní, ale z lidových instrumentálních tanečních melodií, název této části sbírky se tedy mění z národních písní na *České taneční album*. Oba díly dohromady čítají 27 tanců, mezi kterými nacházíme polky, pochody, mazurky, čtverylku, třasák, sousedskou, valčíky a čardáš. Délka melodií se prodlužuje z několika řádků přibližně na jednu stránku. Zvyšuje se též náročnost jak druhého, tak i prvního hlasu, uplatňují se zde velké intervalové skoky, složitější rytmy, dvojhmaty, hra v polohách, chromatické postupy a pokročilejší smyky.

Ze sbírky může pedagog čerpat zejména pro účely komorní hry. Výhodou je, že svým obsahem nepokrývá jen začátečnickou úroveň, ale jelikož se její náročnost s každým dílem zvyšuje, lze ji použít i pro pokročilejší houslisty. Lidová hudba tak nemusí být didaktickým materiálem pouze pro začínající muzikanty, může také sloužit pro výuku zkušenějších žáků. Jelikož charakter obou hlasů zůstává v prvních čtyřech dílech téměř neměnný, je pro účely komorní hry vhodné, aby se žáci ve hře hlasů

střídali. Díky pátému a šestému dílu seznamujeme studenty nejen s prvky komorní hry, ale i s charakterem jednotlivých tanců.

Vašátkovy *České národní písně* a *České taneční album* patří k nejobsáhlejším sbírkám pro dvoje housle, jejíž materiál vychází z lidové hudby. Šíře jejího využití ve výuce je tedy velická, nejvíce se ovšem hodí pro hru komorní.

4.5 Ilja Hurník – 50 lidových písní pro housle a klavír ve snadném slohu

Další zajímavou sbírkou lidových písní je Hurníkových *50 lidových písní pro housle a klavír ve snadném slohu*. Obsahuje známé i méně známé písně, většinou převzaté z Plickova zpěvníku *Český rok*, s příkomponovaným klavírním doprovodem. Všechny písně jsou podloženy textem, můžeme je tedy se žáky v hodinách i zpívat, musíme je však k těmto účelům vždy transponovat, neboť ve svém zápisu neodpovídají přirozené hlasové poloze.

Sbírka je určena pro potřeby začínajících hudebníků, houslový i klavírní part je tedy psán s tímto ohledem. Nejedná se o doplněk ke konkrétní metodice či houslové škole, písně nejsou řazeny od jednoduchých ke složitějším, ale spíše náhodně. Neobjevují se zde žádná značení rozdělení smyku ani jiné didaktické poznámky. Všechny písně je možné hrát v první poloze, svou úrovní se však nehodí pro úplné začátečníky. V melodiích se objevují všechny kombinace půltónů v prstokladech, ze smykové techniky legata, staccatové smyky a přechody přes struny, z rytmických dovedností je třeba zvládnout hru v šestnáctinových hodnotách, čtení ve tříosminovém, šestiosminovém a třípůlovém taktu, hru předtaktí. V zápise též nacházíme značení dynamiky. Sbírkou můžeme použít pro žáky úrovně přibližně druhého a třetího ročníku ZUŠ pro procvičení uvedených prvků. Dále je možné na těchto písních rozvíjet výrazovou stránku hry a zaměřit se na vystižení správného charakteru. Díky půvabnému klavírnímu doprovodu je možné vybrat několik písní pro veřejné vystoupení. Žáka můžeme také vzhledem k nenáročnosti klavírního partu doprovázet v hodině, či materiálu využít pro komorní hru houslisty se žákem klavírního oddělení.

Hurníkova sbírka může představovat krásné oživení žákova studijního materiálu. Autor si dal velkou práci s výběrem vhodných písní a se stylizací doprovodu. Nejedná se

o metodicky propracovaný materiál, jejím hlavním účelem je přinášet radost z muzicírování a pohladit posluchačovu duši.

4.6 Ludvík Liška – 25 lidových písní pro housle v první poloze

Skromnější houslovou sbírku představuje *25 lidových písní pro housle v první poloze* v úpravě Ludvíka Lišky, která je autorem určena jako dodatek „*ke každé škole houslové*“.⁵⁶ Její obsah se skládá z jednoduchých 24 písní českých a 1 slovenské (*Karlíku, Karlíku*).

Na začátku sbírky je opět použita řada písní, které jsou nejoblíbenější pro výuku začátečníků (*Pod naším okýnkem; Pec nám spadla*). V úvodu nejsou písně seřazeny od nejjednodušších. Střídají se zde písně na jedné struně s těmi přes více strun, střídají se zde také oba základní prstoklady. Avšak ke konci sbírky můžeme najít písně obtížnější úrovně než na začátku. Nejedná se zde tedy o důkladné metodické propracování a technickou návaznost písní. Většina písní neobsahuje pokročilejší technické problémy. Z rytmického hlediska zde nacházíme písně jen v dvoudobém a třídobém taktu, v několika písních se uplatňuje tečkovaný rytmus a nejrychlejšími rytmickými hodnotami jsou dvě šestnáctiny ve spojení s osminou v písni *Náš tatíček nebožtíček*. Ostatní písně obsahují jen půlové, čtvrt'ové či osminové rytmické hodnoty. Ze smyčcové techniky zde nacházíme pouze detaché v kombinaci s legatem. U písní nejsou uvedeny texty.

Své využití může sbírka nalézt jak ve výuce začátečníků, tak i v elementární hře z listu. Tóniny písní jsou pro houslisty pohodlné a jejich rytmická a melodická stránka není náročná. Je tedy možné všimnout si všech prvků notového zápisu najednou, což je pro hru z listu velmi důležité.

Písně upravené Ludvíkem Liškou nepředstavují rozsáhlý didaktický materiál a možnosti jejich využití jsou omezené. Patří však do houslové literatury založené na lidových písních, které rozvíjí hudebnost jedince v mnoha aspektech samy o sobě, proto může i Liškova sbírka nalézt ve výuce své uplatnění.

⁵⁶ LIŠKA, Ludvík. *25 národních písní pro housle v první poloze*. Praha : Barvitius, 1933, s. 2.

4.7 Mařák – Moravské a slovenské národní písně

Jan Mařák sestavil svou sbírku *Moravské a slovenské národní písně* z 35 lidových nápěvků, z čehož 23 zastupují písně slovenské a 12 písně z oblasti Moravy. Ke každé melodii je přikomponovaný klavírní doprovod.

Písně jsou upraveny pro mírně pokročilé houslisty a každá z nich je zaměřena na určitý technický problém. Jelikož jsou moravské a slovenské lidové písně hudebně poněkud složitější než české, nacházíme ve sbírce celou řadu zajímavých prvků, kterých bychom v jiných sbírkách našli jen málo. Rytmus je obvykle komplikovanější, nalézáme zde střídání taktového označení v rámci jedné melodie, koruny, tempové změny, trioly, synkopy a tečkované rytmy. Ve sbírce nacházíme také písně, které se zaměřují na problémy pravé ruky, jako jsou například rozdělení smyčce (*Děvče ze dvorečka*), hra staccato (*Vrť sa, děvča*) a další. Dvě písně se zaměřují na hru ve třetí poloze (*Oliva, oliva; Hulán*), v jedné se objevuje hra dvojzvuku melodie s doprovodnou prázdnou strunou (*Chodím po včelínku*), hra v rychlých šestnáctinových hodnotách (*Tancuj, tancuj, vykrúcaj*), v písních nalézáme dynamické vlny (výrazné např. u *Kdybych já věděl, který deň umřu*). U písní není bohužel zapsaný jejich text, pokud tedy chceme žáky písně naučit, musíme text vyhledat v jiných zdrojích.

Pro Mařákem upravené písně jistě najdeme ve výuce uplatnění. Oproti jiným sbírkám je tato odlišná v tom, že díky celé řadě písní slovenských a východomoravských přináší hudební prvky, se kterými se v písních z českých oblastí často nesetkáme. Největší význam sbírka přináší zejména v oblasti rytmického rozvoje. Její obsah je velmi dobře sestaven pro pedagogické účely a upraven tak, aby zasáhl do široké oblasti rozličných problémů. Učitel si tak může zvolit konkrétní píseň pro seznámení žáka s určitým technickým prvkem. Pro pokročilé žáky můžeme též sbírku díky složitějším rytmům využít ke zdokonalování hry z listu, když už zvládá plynule přečíst jednoduché písně.

I přesto, že není Mařákova sbírka příliš obsáhlá, jedná se o zajímavý materiál, který je ve výuce možné využít k rozvoji různých houslových dovedností. Díky slovenským písním má její obsah odlišný charakter, který se může celé řadě žáků zamlouvat více než charakter písní z českých oblastí.

4.8 Václav Flegl – Pohledy z Čech

Václav Flegl je tvůrcem celé řady didakticky zaměřených sbírek lidových písní pro různé nástroje. Z oblasti houslové literatury je třeba zmínit jedno dílo tohoto typu, které nese název *Pohledy z Čech*. Nejedná se o sbírku v přesném slova smyslu, ale spíše o pásmo dvanácti lidových písní, které jsou navzájem prokomponovány. Při přechodu z jedné písně na druhou je v notách uveden název města, ze kterého píseň pochází. Pásmo je upraveno pro housle s doprovodem klavíru.

Pásmo zahrnuje písně: *Vesničko má; Žádněj neví, co jsou Domážlice; Kde je sládek; Takhle v Rokycanech; Červená růžičko, co se nerozvíjíš; Šel tudy, měl dudy; Běží liška k táboru; Já jsem z Kutný hory; Kolíne, Kolíne; Boleslav, Boleslav, to krásné město; Ó, Velvary; Na tom pražském mostě*. Všechny písně jsou psány v pohodlných tóninách A dur, D dur a G dur, které se střídají. Dílo je určeno pro začínající houslisty, neobjevují se zde tedy pokročilejší technické prvky, jako hra v polohách či dvojhmaty. Ze smyčcové techniky je zde zastoupeno jen legato a staccato. Důležité je však dodržování dynamiky a vystihnutí rozdílného charakteru jednotlivých písní. Úprava písní do jednoho celku předurčuje využití díla pro přípravu na veřejné vystoupení. Je sice možné vybrat z pásma jen jednu píseň, se kterou chceme pracovat, lepší je však písně neoddělovat a využít právě jejich propojenosti. Výborně můžeme tento materiál využít pro pěstování hry z paměti v momentě, kdy si žák dokáže zapamatovat samostatnou píseň. Tím, že jsou písně spojeny, se celý notový text stává delším, ale zároveň tvoří každá píseň menší celek, což pomáhá lepšímu zapamatování.

Fleglovy *Pohledy z Čech* tvoří zajímavý materiál, který je založený na lidových písních a který je určen zejména pro účely veřejného hraní mírně pokročilých houslistů. Podobných lidových pásem pro housle nenacházíme v literatuře mnoho, proto představují *Pohledy z Čech* její cenné obohacení.

4.9 Jindřich Feld – Vánoční koledy pro dvoje housle

Oblíbeným druhem lidových písní jsou vánoční koledy. Je zajímavé, že v období vánočních svátků se k provozování a poslechu lidové hudby přidá velká část jedinců,

kteří nepatří mezi její velké propagátory. Pokud žák není hře lidových písní velmi nakloněn, můžeme zkusit, zda bude v předvánočním období pozitivněji reagovat na koledy. Jednou velmi povedenou sbírkou vánočních melodií jsou *Vánoční koledy pro dvoje housle* v úpravě Jindřicha Felda.

Sbírka obsahuje dohromady 20 koled, z nichž převažují ty, jež jsou české veřejnosti nejznámější, například *Nesem vám noviny*; *Veselé vánoční hody*; *Narodil se Kristus Pán* a další. Melodie většiny těchto koled tedy žáci jistě znají. I když je první hlas tvořen právě hlavní melodií písně, celá řada úprav obsahuje také introdukci a kódu, takže se při jejich interpretaci nejedná jen o přehrávání notoricky známých nápěvků. Výhodou je, že můžeme koledy vybrat podle žákových preferencí, ať už upřednostňuje zahrát si melodie známější, či naopak ty méně známé. Technická obtížnost všech písní je velmi obdobná. Sbírka není vhodná k práci se začátečníky, hodí se spíše k práci s mírně pokročilými houslisty. Všechny koledy lze hrát v první poloze, vyskytuje se zde však celá řada dvojhmatů, obtížnějších přechodů přes struny, ligatur a náročnějších rytmických prvků. V druhém hlase se objevují chromatické postupy, které vytváří složitější harmonie. To, že je sbírka upravena pro dvoje housle, ji předurčuje ke komorní hře. Koledy mohou být hrány dvěma žáky podobné technické úrovně, nebo s nimi může učitel pracovat v individuálních hodinách tak, že jeden hlas hraje on sám.

Feldem upravené koledy jsou velmi cenným materiálem pro houslové pedagogy, zejména pro předvánoční období. Jsou velmi vhodné pro veřejná vystoupení a do hodin mohou vnést více zábavy a radosti ze hry.

4.10 Ludmila Štětinová – Vánoční koledy pro nejmenší houslisty

Další houslovou sbírkou vánočních koled, kterou sestavila a pro dvoje housle upravila Ludmila Štětinová, jsou *Vánoční koledy pro nejmenší houslisty*. Sbírka je tvořena, stejně jako ta Feldova, obecně oblíbenými koledami, které jsou známy jak dětem, tak dospělým.

Úpravy jsou oproti Feldovým koledám jednodušší a jsou tedy vhodné pro začátečníky. Koledy jsou zde zapsány v pohodlnějších tóninách, první hlas tvoří nápěvek písně a druhý hlas je velmi jednoduchý a obtížností se vyrovná hlasu prvnímu. Part druhého hlasu vždy obsahuje krátkou introdukci. Autorka uvádí, že druhý hlas je

možné využít i jako doprovod ke zpěvu. Do sbírky byly záměrně zařazeny nejjednodušší koledy, aby ji bylo možné využít pro úplného začátečníka. Nacházíme zde i jednoduché koledy pětitónové, jež je možné hrát na jedné struně, v závěru sbírky se však objevují i koledy s rozsahem přes tři struny a velkými intervalovými skoky. Úpravy můžeme tedy opět vhodně využít pro komorní hru dvou žáků, či učitele se žákem. Hodí se také k procvičování hry z listu, při které může žákovi pomoci znalost konkrétních melodií, na druhou stranu ho však může mást doprovod hraný učitelem, ke kterému se musí připojit a v případě chyby plynule navázat a pokračovat ve hře.

Vánoční koledy pro nejmenší houslisty představují cenný materiál pro práci se začátečníky, kterým může jejich hra přinášet potěšení a zároveň pomoc při rozvoji celé řady základních houslových dovedností.

5 Průzkum využívání lidových písní ve výuce současných houslových pedagogů

Hlavním cílem výzkumu bylo zjistit, do jaké míry využívají současní housloví pedagogové potenciál lidových písní ve výuce, z jakých materiálů čerpají a zda se práce s lidovými písněmi shledává u žáků s pozitivním přijetím.

Výzkum byl realizován mezi měsíci leden až březen 2017 formou dotazníků v elektronické a papírové podobě. Dotazníky byly rozšířeny mezi houslové pedagogy působící v základních uměleckých školách a jiných vzdělávacích institucích i mezi pedagogy věnující se soukromému vyučování. Do výzkumu se zapojilo celkem 25 respondentů.

Dotazník byl tvořen formou uzavřených otázek, kterých obsahoval dohromady sedm. Zaměřovaly se na čtyři hlavní oblasti. První dvojice otázek zjišťovala profil respondenta, konkrétně délku jeho pedagogického působení a formu výuky. Následující dvě otázky byly zaměřeny na používání lidových písní ve vyučování. Pátá a šestá otázka se zabývala věkem žáků a jejich postojem k lidovým písním. Poslední otázka zjišťovala, z jakých zdrojů učitelé čerpají při výběru písní.

5.1 Výzkumný vzorek

Jak bylo již uvedeno, cílovou skupinou výzkumu byli housloví pedagogové, kteří vyučují na ZUŠ nebo v jiné instituci, věnující se uměleckému vzdělávání či volnočasovým aktivitám, i ti pedagogové, kteří učí soukromě. Výzkumný vzorek byl vybrán náhodně, jeho celkový počet 25 respondentů zahrnuje učitele s praxí od 1 roku až do 15 a více let.

5.2 Výzkumné otázky

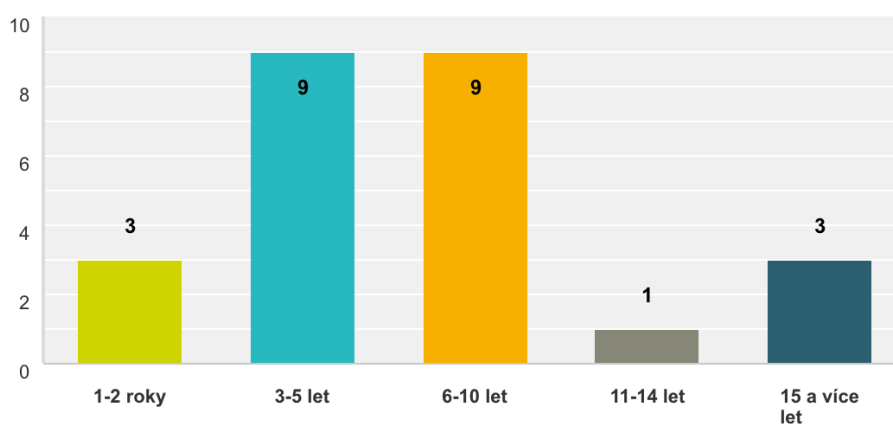
1. Využívají současní housloví pedagogové ve výuce lidové písně?
2. Do jaké míry využívají potenciálu lidových písní pro rozvoj hudebních schopností a houslových dovedností žáků?

3. Z jakých materiálů lidové písně vybírají?

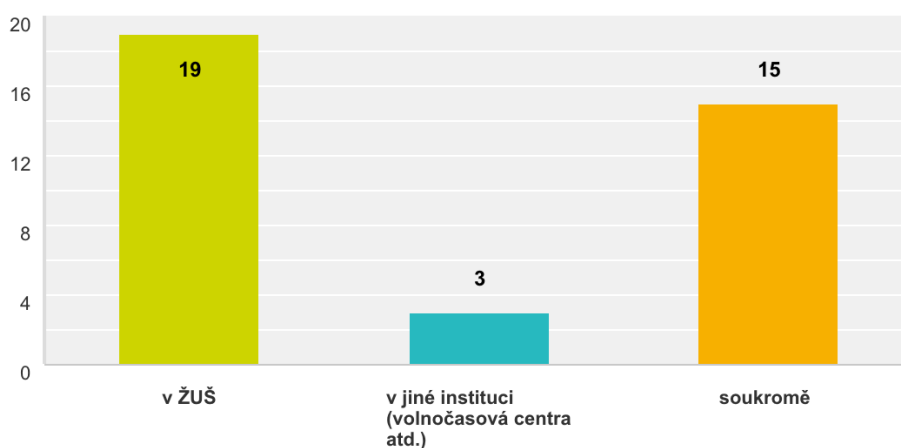
4. Jak žáci přijímají práci s lidovými písněmi?

5.3 Vyhodnocení výsledků

Otázka č. 1 : Jak dlouho učíte?



Otázka č. 2 : Učíte ve vzdělávací instituci, či soukromě?



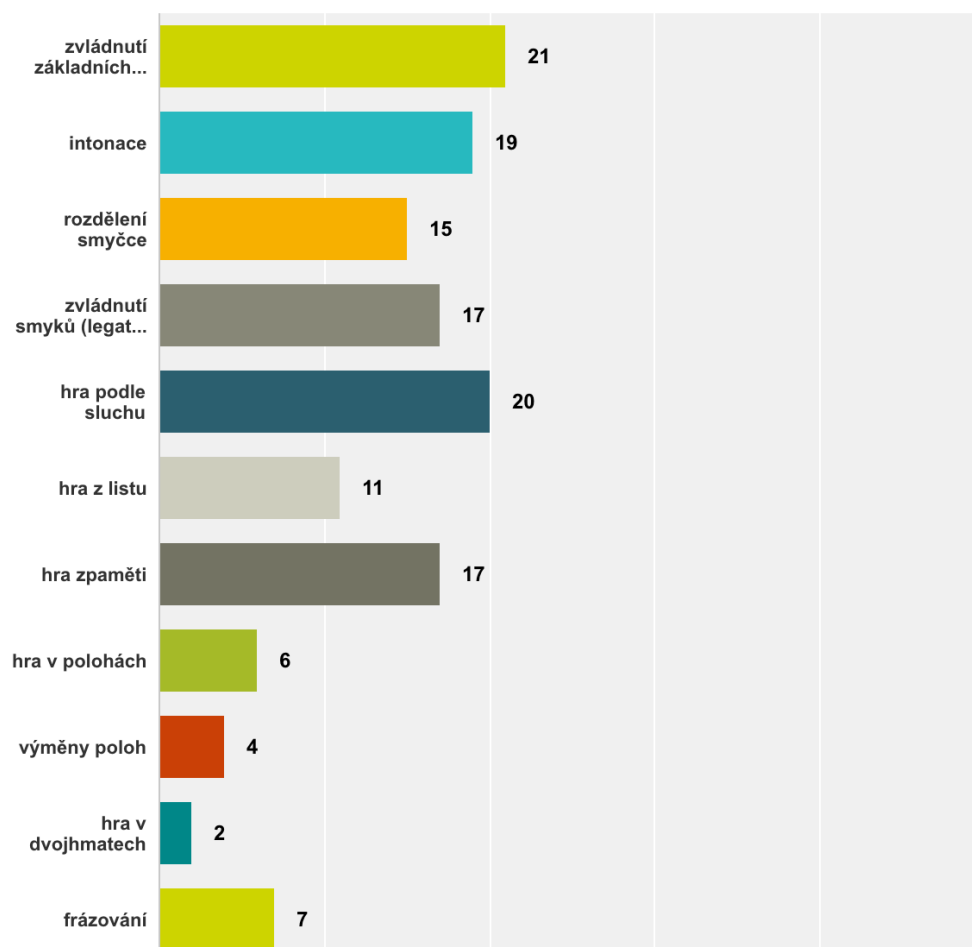
První část dotazníku zkoumala, jak dlouho se již pedagogové věnují vyučování houslistů a zda výuka probíhá ve vzdělávací instituci či soukromě. Jak je patrné z uvedených grafů, z celkového počtu 25 jedinců učí 3 lidé po dobu 1–3 roky (25 %), 9 po dobu 3–5 let (36 %), 9 po dobu 6–10 let (36 %), 1 po dobu 11–14 let (4 %) a 3 po dobu 15 a více let (12 %). V druhé otázce mohli respondenti označit, zda působí

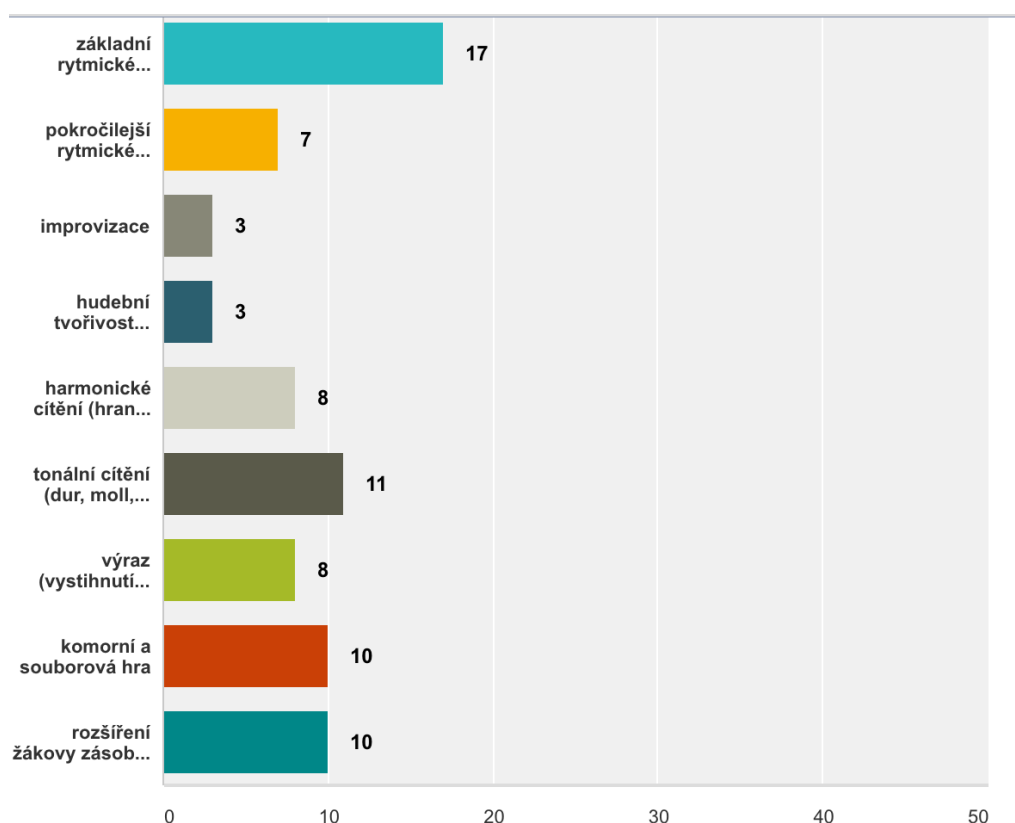
v základní umělecké škole, jiné instituci, či zda učí soukromě. Dotazník umožňoval označit více odpovědí zároveň. Celkem 19 pedagogů vyučuje na ZUŠ, z čehož 2 působí zároveň v jiné vzdělávací instituci a 6 se věnuje také výuce soukromé. V jiné vzdělávací instituci než ZUŠ učí dohromady 3 respondenti, 1 zároveň vyučuje soukromě. Čistě soukromé výuce se věnuje 5 respondentů, ostatních 10 zároveň působí i v ZUŠ či jiné instituci, konečné číslo soukromých pedagogů tvoří tedy 15.

Otázka č. 3 : Využíváte ve výuce lidové písně?

Na otázku, jejímž účelem bylo zjistit, zda pedagogové lidové písně při výuce používají, odpověděli všichni respondenti „ano“.

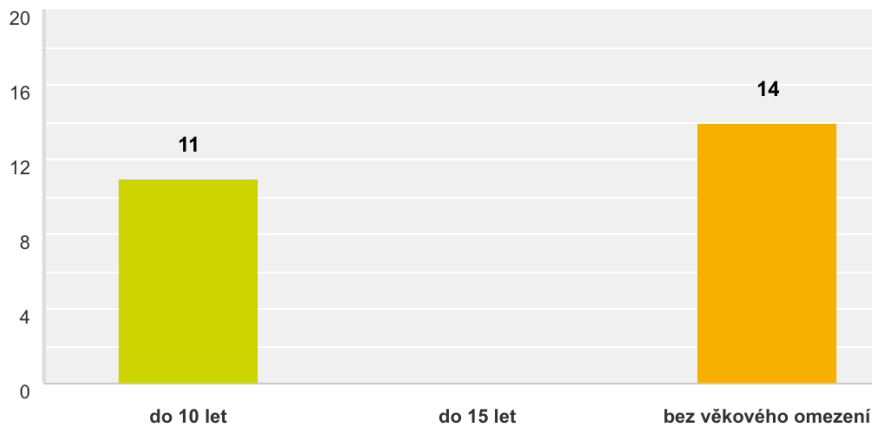
Otázka č. 4 : U rozvoje jakých houslových dovedností a hudebních schopností žáků využíváte lidových písní jako instruktivního materiálu?



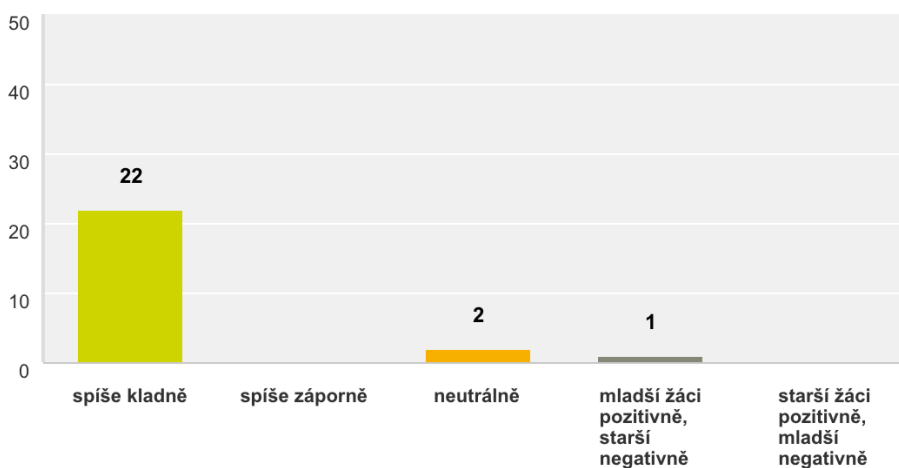


Čtvrtá otázka zkoumala, do jaké míry housloví učitelé využívají možností, které přináší lidové písně pro jednotlivé oblasti hudebního a houslového rozvoje žáků. Otázka obsahovala 20 možností, které zastupovaly konkrétní schopnosti a dovednosti. Respondenti označili ty, k jejichž rozvoji využívají lidových písní. Dle vyhodnocení jednotlivých dotazníků využívá z počtu 25 pedagogů lidové písně pro výuku a procvičování základních prstokladů 21 jedinců (84 %), 19 pro rozvoj intonace (76 %), 15 pro rozdělování částí smyčce (60 %), 17 pro výuku smyků (68 %), 20 pro hru podle sluchu (80 %), 11 pro hru z listu (44 %), 17 pro hru z paměti (68 %), 6 k výuce hry v polohách (24 %) a 4 k výměnám poloh (16 %). Pro rozvoj dvojhmatové techniky využívají lidových písní 2 respondenti (8 %), pro práci s hudebními frázemi 7 (28 %). Základní rytmické dovednosti na písních s žáky procvičuje 17 pedagogů (68 %), složitější rytmické prvky 7 (28 %). K improvizaci a rozvoji hudební tvořivosti používají lidové písně 3 učitelé (12 %), k rozvoji harmonického cítění 8 (32 %), tonálního cítění 11 (44 %), k vystihnutí charakteru a výrazové stránky 8 (32 %). 10 učitelů využívá lidové písně ke komorní hře (40 %) a 10 se snaží zařazováním písní do výuky rozšířit jejich znalost (40 %).

Otázka č. 5 : U jak starých žáků pracujete s lidovými písněmi?

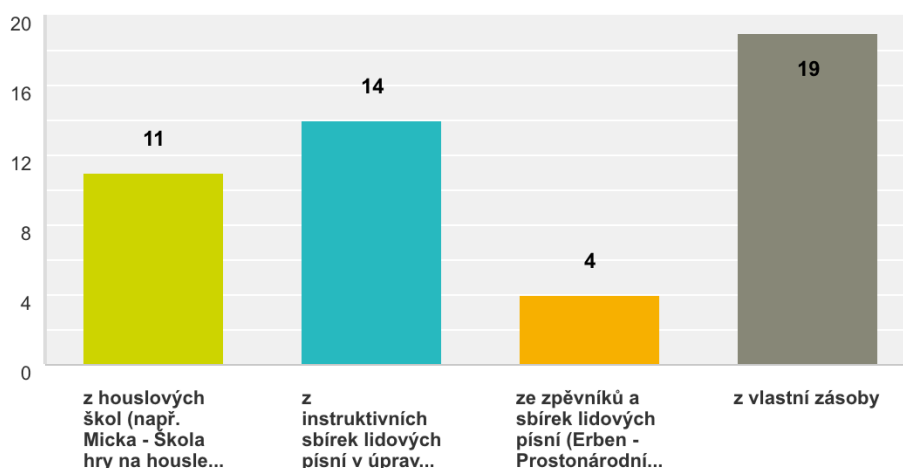


Otázka č. 6 : Jak žáci lidové písně a práci s nimi přijímají?



Otázka č. 5 zkoumala, do jakého věku žáků pracují učitelé v hodinách s lidovými písněmi, 6. otázka se zaměřovala na míru přijetí lidových písní ze strany žáků. Celkem 11 respondentů uvedlo, že lidových písní využívá pro výuku žáků do 10 let (44 %), 14 pracuje s písněmi se žáky bez věkového omezení (56 %). Dotazník umožňoval také označit možnost práce se žáky do 15 let, tu však nevybral žádný respondent. Na šestou otázku, která se zabývá přijetím práce s lidovými písněmi, odpovědělo 22 pedagogů, že žáci přijímají práci s písněmi spíše pozitivně (88 %), neutrální přijetí označili 2 jedinci (8 %), jeden respondent se přiklonil k odpovědi, že mladší žáci přijímají písně pozitivně a starší negativně (4 %).

Otázka č. 7 : Z jakých materiálů čerpáte při výběru lidových písní pro výuku?



Cílem sedmé otázky bylo zjistit, z jakých zdrojů učitelé čerpají a vybírají lidové písně, které používají v hodinách se žáky. Respondenti opět mohli vybrat více než jednu možnost. Celkem 11 jedinců uvedlo, že používají písně, které jsou obsaženy v sešitech houslových škol (44 %), 14 pedagogů čerpá ze sbírek upravených lidových písní pro housle (56 %), 4 učitelé hledají písně ve zpěvnících a písňových sbírkách (16 %) a 19 vybírá písně z vlastní zásoby (76 %).

5.4 Shrnutí výsledků

Na první výzkumnou otázku, zda současní housloví pedagogové využívají ve výuce lidových písní, nám výsledky dotazníků odpovídají tak, že učitelé skutečně lidové písně stále užívají, a to bez rozdílu délky jejich pedagogické praxe i formy výuky. Poukazuje to tedy na to, že lidové písně mají v houslové didaktice své místo, nejedná se tedy o přežitek z minulých desetiletí, ale jejich využití je stále aktuální a nachází v praxi uplatnění.

Druhá výzkumná otázka byla zaměřena na míru využití potenciálu lidových písní houslovými pedagogy. Z odpovědí respondentů je patrné, že lidové písně jsou pedagogy využívány k rozvoji celé řady hudebních schopností a houslových dovedností žáků. Nejvíce nacházejí lidové písně uplatnění ve výuce a rozvoji základních dovedností, jako jsou zvládnutí a osvojení si jednotlivých prstokladů, rozvoj intonace, smyčcové techniky, základních rytmických dovedností, hry z paměti a hry podle sluchu. O něco

menšího využití lidových písní můžeme dle výsledků najít u hry z listu, komorní a souborové hry, vystihnutí výrazu a charakteru skladby a u rozvoje tonálního a harmonického cítění. Velmi málo uplatňují pedagogové písně pro rozvoj složitějších rytmických dovedností, pro práci s hudebními frázemi a hru v polohách, téměř výjimečně pro improvizaci, hudební tvořivost, výměny poloh a hru v dvojhmatech. Lidové písně jsou tedy nejčastěji používány pro rozvoj elementárních a mírně pokročilých dovedností, z čehož můžeme usuzovat, že jsou v praxi uplatňovány spíše pro práci se začátečníky.

Výsledky dotazníků nám také odpovídají na třetí výzkumnou otázku, z jakých materiálů učitelé čerpají při výběru vhodných písní. Nejvíce učitelů vybírá z vlastní zásoby obvykle praxí ověřených písní. V pozadí však nezůstávají ani houslové sbírky a školy, ve kterých se také celá řada pedagogů inspiruje. Někdy též učitelé sáhnou do zpěvníků či lidových sbírek, k čemuž ovšem dochází jen v malém procentu případů.

Poslední výzkumná otázka se zaměřovala na míru přijetí práce s lidovými písněmi ze strany žáků. Výsledky ukazují, že většina učitelů pracuje s lidovými písněmi se žáky různého věku a že se setkávají více s pozitivním přijetím písní. Není se tedy třeba bát, že by současná generace měla negativní postoj k lidové hudbě, zejména ve výuce hry na housle, která může naopak vztah žáka k národnímu hudebnímu bohatství pozitivně formovat.

5.5 Závěry průzkumu

Z výsledků průzkumu, který se zaměřoval na houslové pedagogy a jejich používání lidových písní ve výuce, můžeme vyvodit tyto závěry: lidové písně jsou významným didaktickým materiálem, který je v houslové pedagogice i v současné době hojně využíván. Největšího uplatnění nachází zejména u výuky začátečníků, i když v sobě nesou mnohem větší potenciál, který není v praxi plně realizován. Pedagogové vycházejí při výběru písní nejvíce z vlastní zásoby, ale neopomínají ani houslové písňové sbírky a houslové školy. Práce s lidovými písněmi není vyhrazena jen pro malé děti, ale uplatňuje se ve výuce žáků všech věkových skupin. Lidové písně a práce s nimi se ze strany žáků setkávají převážně s pozitivním přijetím.

6 Závěr

Lidové písně patří bezesporu mezi klenoty našeho národního bohatství. Jedná se o generacemi ověřená umělecká díla, na jejichž vzniku, úpravách a zachování se podílel celý český národ. Současná pedagogika by se tedy měla snažit o šíření povědomí o tomto duševním dědictví našich předků zejména u mladé generace. Hudební pedagogika může zároveň lidových písní využívat k rozvoji specifických hudebních schopností. Stejně tak je tomu u pedagogiky houslové, kde mohou lidové písně pomoci ve formování konkrétních instrumentálních dovedností. To si uvědomovali housloví pedagogové již v minulosti a vytvářeli na jejich základě houslové školy a k jejich doplnění sestavovali písňové sbírky v houslových úpravách, jejichž hlavním účelem bylo aplikovat osvojené technické prvky do hudebního kontextu a prožívat radost z muzicírování ve spojení s poznáváním hudby vlastních kořenů. Také v dnešní době, kdy se lidová píseň nenachází pro většinu lidí na předních příčkách hudebních preferencí, však můžeme pozorovat, že tvoří neodmyslitelnou součást výuky hry na housle. Skrývá v sobě veliký potenciál, a to nejen pro práci se začátečníky. V současné době můžeme sledovat ve společnosti postupný nárůst zájmu o lidovou píseň, proto její budoucnost vypadá mnohem pozitivněji než v předchozích dvou desetiletích. Možná na tom můžeme maličko mít zásluhy i my, housloví pedagogové, kteří se s lidovými písněmi snažíme pracovat tak, aby přinášely žákům radost, motivaci a zároveň podporovaly jejich hudební růst.

Seznam použitých pramenů a literatury

- BERAN, Josef. *Národní písně pro nejmenší houslisty*. Praha : Supraphon, 1990.
- BERAN, Josef. *Národní písně v polohách*. Praha : Hudební Matice, 1926.
- BONUŠ, František. *Lidová píseň a její tradice*. 1. vyd. Plzeň : Státní osvětové nakladatelství Osvěta, 1952.
- BRABNÍKOVÁ, Klára. *Lidová píseň jako zdroj inspirace v činnostním pojetí v hodinách hudební výchovy na ZŠ*. Praha. 2006. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Pedagogická fakulta. Katedra hudební výchovy. Vedoucí práce Prof. PeaDr. Jaroslav Herden, CS.c.
- ERBEN, Karel Jaromír. *Prostonárodní písně a říkadla*. Praha : Panton, 1984.
- FELD, Jindřich. *Vánoční koledy pro dvoje housle ve snadném slohu*. Praha : Supraphon, 1999.
- FLEGL, Václav. *Pohledy z Čech*. Praha : Mojmir Urbánek, 1937.
- HURNÍK, Ilja. *50 lidových písní pro housle a klavír ve snadném slohu*. Praha : Panton, 1964.
- KOMENSKÝ, Jan Amos. *Informatorium školy mateřské*. 6. vyd. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1983.
- LIŠKA, Ludvík. *25 národních písní pro housle v první poloze*. Praha : Barvitiuss, 1933.
- MACH, Stanislav. *Studánka*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1963.
- MAŘÁK, Jan. *Moravské a slovenské národní písně*. Praha : Mojmir Urbánek, 1921.
- MICKA, Josef Ladislav. *Hra na housle*. 2. vyd. Praha : Supraphon, 1972.
- NADEMLÝNSKÝ, Eduard. *100 lidových písní pro 2 housle*. Praha : Supraphon, 1949.
- NADEMLÝNSKÝ, Eduard. *400 lidových a znárodnělých písní pro housle sólo*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1949.
- PECHÁČEK, Stanislav. *Lidová píseň a sborová tvorba*. Praha : Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1830-2.
- PLOCEK, Jiří. *Hudba středovýchodní Evropy*. Praha : Torst, 2003. ISBN 80-7215-203-3.
- ŠTĚTINOVÁ, Ludmila. *Vánoční koledy pro nejmenší houslisty v úpravě pro dvoje housle*. 1.vyd. Praha : Arco Iris, 1995. ISBN 80-901633-5-1.

UHLÍŘOVÁ, Jana. *Lidová píseň a její využití v hudební výchově na gymnáziu (se zaměřením na národopisnou oblast Horácka)* Plzeň. 2014. Diplomová práce. Západočeská univerzita v Plzni. Pedagogická fakulta. Katedra hudební výchovy. Vedoucí práce Doc. PhDr. Marie Slavíková, CSc.

SEDLÁK, František - VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. 2. vyd. Praha : Karolinum, 2003. ISBN 9788024623030.

VAŠÁTKO, Josef. *České národní písně ve snadném slohu pro dvoje housle*. Praha : Storch, 1929.

VAŠÁTKO, Josef. *České taneční album ve snadném slohu pro dvoje housle*. Praha : Storch, 1931.

ZAPLETAL, Petar. Jiří Pavlica a Dizu Plaatjies v Lucerně. *Hudební rozhledy*, 2002, roč. 54, č. 1, s. 25 – 29. ISSN: 0018-6996

ZÍDKOVÁ, Petra. *Sbírky a sběratelé lidových písní a tanců v Čechách*. Praha : Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 2003. ISBN 80-7068-174-8.