

# Flautoškola v kontextu českého hudebního školství

Výuka zobcové flétny, nástroje pro svou dostupnost oblíbeného a žádaného, tvoří v současném hudebním školství neopominutelný bod. S velkou společenskou poptávkou by měl korespondovat i přímo úměrný nárůst učební literatury, což se však děje velmi pozvolna.

Kristýna Bobáková

**P**oukazuje to na určité retardující prvky v našem hudebním školství i kultuře. Srovnal-li poučenější pedagog ještě nedávno jedinou používanou učebnici Ladislava Daniela s reprezentativním vzorkem zahraniční literatury, zjistil zásadní rozdíly v metodickém přístupu. Základními technickými návyky se totiž Ladislav Daniel zabývá pouze v předmluvě, v jednotlivých lekcích k nim nezapojuje slovní komentář a řadě problémů nevěnuje pozornost vůbec.

Je nasnadě, že za touto situací hudební pedagogiky stojí hlubší společenské mechanismy, neboť problém nelze shodit ze stolu pouze zjednodušeným soudem o nekvalitě učebnice Ladislava Daniela, který stále představuje dostatečnou autoritu české hudební pedagogiky. Ačkoli Danielova Škola hry na zobcovou flétnu již nevyhovuje současným požadavkům, není tím vinna osobnost autora, ale posttotalitní školství, které se nekonfrontuje s literaturou zahraniční proveniencí. Po průkopnické práci Ladislava Daniela by se proto měla co nejdříve vyrojít řada poučenějších publikací.

Dotkneme se krátce teoretického pozadí, z něhož vychází Flautoškola Jana a Evy Kvapilových. Neobejdeme se bez menšího historického exkursu, díky němuž se osvětlí také rozdílná východiska českého a zahraničního školství. Rozhled po hudební literatuře určené pro zobcovou flétnu a stejně tak dnešní historicko-sociologické průzkumy odběratelů zobcové flétny u dobových výrobců jasně ukazují, že v cílové skupině se vedle kulturního šlechtice podílelo rostoucí měrou zejména měšťanstvo. Zatímco šlechtic často trávil kratochvíli múzickými uměními v pasivní formě jako zřizovatel dvorních kapel, měšťan mnohdy přistoupil ke svému volnému času aktivněji. Zobcová flétna těmto potřebám vyhovovala a snad nejvíce tuto skutečnost pochopil Georg Philipp Telemann, o čemž svědčí také jeho mimořádný odkaz zobcové flétně. Nárůst obliby nástroje se tak kryje s obdobím stupňující se měšťanské emancipace na počátku 18. století. Tato emanci-

pace spočívala v obsazení pozic kultury, které byly v držení šlechty jakožto hospodářsky nejsilnější vrstvy. Dosažení úrovně finanční převahy tak stimulovalo v kultuře se dosud nepohybujícího měšťana k vyšším ambicím, jež mu měly zaručit i adekvátní společenské uznání. Mizí-li proto zobcová flétna z rukou muzikujícího měšťana, stalo se tak v souvislosti se změnou zvukového vkusu a pod vlivem pověstí o hráčských schopnostech anglického krále Jiřího II. a německého krále Friedricha Velkého, preferujících flauto traverso.

Na začátku 20. století se vlnou historismu znovu zavádí i víceméně zapomenutý organologický instrumentář. V této situaci nemohlo v podmínkách českého hudebního provozu dojít k oživení tradice, neboť tady vlastně neexistovala. V české muzikologii se ostatně problém váže i na spor, zda lze relevantně mluvit o českém hudebním baroku. Jiří Fukač reflektoval v Dějinách české hudby problém stylu s absencí hlavního žánru opery. Historik Josef Pekař navíc mluví ve své periodizaci českých dějin o etapě českého středověku až do roku 1775 a v této souvislosti vyvstává absence „českého“ emancipovaného měšťanstva jako markantní problém.

Další retardující vliv na renesanci zobcové flétny u nás měla skutečnost, že se v Německu tato renesance děla na půdě tradičního cíle germánské muzikologie, tedy bádání o slohu. Obnovení baroka se odehrávalo v jeho

Jan a Eva Kvapilovi:  
Flautoškola. I. Učebnice  
hry na sopránovou  
zobcovou flétnu. Vydala  
WinGra, Praha 2003.



nejvnitřnější podstatě – v jeho „autenticitě“. Kromě mentality zašlého věku se oživovalo i to málo, co destrukci času uniklo, a podle muzejních exponátů se zhotovovaly věrné kopie, jimiž měl interpret i posluchač překonat bariéru historie. Proniknutí ke kořenům znamenalo především návrat hudební tvorby takzvané barokní epochy na koncertní pódia. O to se ostatně snahy o historicky poučenou interpretaci opřely. Okolnosti českého poválečného vývoje bohužel reflexím těchto snah nepřály. V dnešní době bývalá izolace ještě většinou přetrvává a řada hudebních institucí je považuje za nekonstruktivní módní záležitost s vyhlídkou na jejich krátkodobost. Ignoruje se tak směr, jehož kořeny sahají až k počátku 20. století, k průkopnickým pracím Hermanna Kretzschmara a Arnolda Dolmetsche. Tam, kde tzv. stará hudba netvoří plnohodnotný protějšek k repertoáru pozdějšímu, uchopenému zkresleným a ideologizujícím termínem klasicismus, nemůže obstát v systému školství ani zobcová flétna. Žák není vychováván k praktickému uplatnění, neboť mu jako interpretovi chybí koncertní pódium otevřené jeho repertoáru. Absence interpretační scény se pak ještě donedávna odrážela i v nedostatku studijních možností nástroje ve středním, neřkuli vysokém školství a tím i absenci kvalifikovaných pedagogů. Ti jsou pak suplováni hráči jiných nástrojů, v lepším případě dechových. Zeptejte se každého takového učitele na náplň jeho výuky zobcové flétny a bude vám odpovězeno, že s dítětem prochází přípravnou fází, po níž přestoupí na „hodnotnější“ nástroj.

Pro seznámení s vlastním obsahem Flautoškoly a doložení jejich kvalit zvolme metodu srovnání s dosud hojně používanou Školou hry na zobcovou flétnu Ladislava Daniela. Setkáváme se s odlišným metodickým přístupem v nejzákladnější rovině – zatímco Flautoškola pečlivě zaznamenává každé jednotlivé kroky žákova pokroku, v Danielově publikaci se s konkrétními postupy nesetkáme. Textový komentář Daniel zařazuje v minimální míře, jakékoli obrázky, jimiž dochází ke kontrole žákových návyků, chybějí. Ty jsou navíc užitečné kromě své metodičnosti i pro žákovo rozptýlení. Flautoškola však přináší i obrazový materiál, který nejen pobaví, ale zapojením žákovy fantazie a představivosti na základě zvukových a barevných analogií vede k osvětlení principů hráčovy technické výbavy. Se základním problémem se setkáváme například již v následnosti žákem nacvičených hmatů a tónů. Z ní vyplynou i další neduhy, které musí žák pracně odstranit, chce-li se vyrovnat s moderní technikou hry na zobcovou flétnu.

U Ladislava Daniela vychází žák z tónu h1. Znamená to, že si navyká držet flétnu dvěma prsty, zatímco ostatní prsty a jedna ruka se dostávají na špatné pozice – jedná se především o oporu pravé ruky, která

chybným umístěním palce získává i chybné těžiště. Prsty nechává žák také v nepřiměřeně vzdálené poloze od flétny, čímž si vytváří do budoucna i špatný návyk v pohyblivosti prstové techniky. Z vlastní zkušenosti vím, že děti prsty příliš zvedají, což jim brání v rychlejších tempech, jakož i koordinaci s artikulací. Při nácvičce držení flétny z výchozích dvou prstů dochází také k pokřivení rukou a dítě poté nedokáže správně zakrýt tónový otvor odpovídající poslednímu prstu pokřivené ruky. Dochází také ke ztuhlosti svalstva a sekundární zmenšené pohyblivosti prstů. Zásadně platí pravidlo, čím více chceme žákovi zjednodušit začátky, tím více musíme v případě Danielova postupu hlídat dětem ruce později. Ideálním řešením se jeví výchozí hmat používaný ve Flautoškole. Kvapilovi jej nazývají „Tříprstík“ – žák pokládá na flétnu první tři prsty levé ruky, čímž se naučí přirozené poloze levé ruky, kterou později zafixuje palcem a dokáže stejnou polohu aplikovat i na druhou ruku. Je s tím spojeno jedno úskalí – žák nezačíná hned hrát noty, spíše si hraje se zvuky. Energií, kterou však nemusí věnovat počítání linek, může využít v technické koncentraci.

Aby byl žák schopen správně tvořit tón a především vůbec reflektovat kvalitu jím tvořeného tónu, setkává se hned v úvodu se zvukovými cvičeními. Žák začíná s hlavicí nástroje, posléze celým nástrojem a regulováním svého dechu pozoruje změny hlasitosti a intonace jím produkovaných zvuků. U této příležitosti Flautoškola také procvičuje i správné držení nástroje v ústech – stažené obličejové svaly a rty se podepisují na kvalitě tónu. Žák se pokouší imitovat zvuky, které zná důvěrně z přírody a běžného života – kapání kohoutku, tikání hodin...

Žák se v učebnici setká i s vděčnou hrou Flétnové řeči. Skrze básničky a slovní hříčky je přiveden k flétnové artikulaci, která spolu s měkkým tónem zastupuje největší přednosti zobcové flétny. Flautoškola Jana a Evy Kvapilových totiž přistupuje k zobcové flétně z hlediska jejich nástrojových specifik a idiomů. Poučení didaktickou flétnovou literaturou zahraniční proveniencí a svou bohatou pedagogickou praxí zkoncipovali učebnici, která nejen koriguje dosavadní aplikace návyků a idiomů ostatních dechových nástrojů na zobcovou flétnu, ale odpovídá i základním trendům obecné pedagogiky. Skrze vlastní způsob nástrojového vyjadřování a řeči žák tvoří pomocí své představivosti a kreativity vlastní zvukové příběhy a svůj hudební svět. Hudba se pro něj stává způsobem sebevyjádření a do světa umělecké tvorby je vtažen nenásilně. Svými přednostmi (bohaté ilustrace, názorné ukázky, technická cvičení a především metodický sešit pro učitele) představuje Flautoškola ojedinělý počín české flétnové metodiky. V této souvislosti chci proto doufat, že se zobcové flétně u nás blýská na lepší časy.