

Celou řadu let se u nás hlavně mezi učiteli hudebních škol vyskytovaly hlasy, které svědčily o naléhavé potřebě nové flétnové školy. Již během své předchozí hudební praxe jsem se ve svém okruhu hráčů přesvědčil o nedostatečné znalosti techniky hry na flétnu. Výkon flétnisty, jehož projev trpí nedostatečným ovládnutím nástrojové techniky, nemůže být nikdy uspokojivý. Je naprosto logické, že nemůžeme umělecky tvořit, máme-li nepřekonatelné potíže se zvládnutím nástroje. Bylo by však zavádějící ustrnout v názoru, že snaha o dosažení technicky správného způsobu hraní má být tou jedinou a konečnou náplní celého našeho snažení. Technika je pouze prostředkem k možnosti dokonale se muzikálně projevit a svobodně, bez zábran vyjádřit své hudební představy.

Tato skutečnost mne podnítila nejprve k napsání *Praktické metodiky* (Informatorium, 1998), v níž se dopodrobna zabývám důkladným vysvětlením metody hry na flétnu pomocí více než dvou set vyobrazení na téměř devadesáti stranách.

Škola hry na příčnou flétnu s názvem *První doteky*, která se vám nyní dostává do rukou, obsahuje cvičení pro vytvoření a udržování krásného tónu, prstově technická cvičení a přednesové skladby pro flétnu s doprovodem druhé flétny, kytary nebo klavíru. K tomu je ve zvláštním svazku pro praktickou potřebu přidružen doprovodný materiál přednesových skladeb. Pořadí zvolených doprovodných nástrojů je záměrné. V prvním, počátečním období může být žák při spojení dvou fléten příznivě ovlivněn a veden dokonalým zvukem druhé flétny. Jako další doprovodný nástroj je použita kytara, která svými vlastnostmi také poskytuje flétně velmi dobré dynamické a zvukové podmínky. Teprve v další fázi, kdy si již žák více osvojil a upevnil základní technické znalosti, přichází na řadu doprovod klavírní. (Také jednoduché vypracování klavírního doprovodu má své, dynamické důvody.)

Celá škola je rozdělena do čtyř oddílů, které jsou barevně odlišeny podle čtyř ročních období, ovšem tím není naznačeno omezení doby jejího studia pouze na jeden kalendářní rok.

Základním cílem školy je vytvoření a neustálé udržování krásného tónu na základě přesných znalostí správné techniky ovládnutí nástroje. Na základní otázky žáka by učitel nikdy neměl odpovídat: „No to musíš víc cvičit.“ Tak jednoduchou radou se ovšem trápení svědomitého žáka nemůže vyřešit. Naopak, on tak postupně ztrácí důvěru v sebe i v učitele, protože za čas zjistí, že mu pouhé zvýšení počtu cvičných hodin nepřináší očekávaný kladný výsledek, ale utvrdí ho v pocitu vlastní bezmocnosti někdy i na velkou část jeho života.

Správná cesta k cíli vede jedině přes dokonale usazenou spodní oktávu. A to proto, že jemné svaly a vše, co spoluvytváří nátisk, si musí začátečník teprve uvědomit, ovládnout a vypěstovat, protože takové svalové funkce žák z běžného

života většinou nezná a neužívá je. Také v případě předčasného a rychlého postupu do vyšší polohy může při nedostatečné ovladatelnosti rtů docházet ke křečovitostem. Všechny tóny by měly zásadně znít stejně zvučně jako první tón cvičení *h*¹. Tomu pomůže nutná představa výšek spíše dole a hloubek spíše nahoře, jak je podrobně vysvětleno v *Praktické metodice*. Toto pravidlo a jeho dodržování považuji za jedno z nejdůležitějších pro celé hraní na flétnu.

V prvních cvičeních je žádaná představa ještě připomenuta šipkou, jež vede opačným směrem, než postupuje notový záznam. Představa výšek spíše dole a hloubek spíše nahoře by měla platit nejen do konce školy, ale měla by hráče provázet po celou jeho kariéru vždy a všude. Při hraní sledu tónů v řadě za sebou lze využít představy sestupování při vzestupné řadě nebo směřování vzhůru při řadě sestupné. To vše samozřejmě platí i pro intervaly.

Dalším důležitým tématem je nádech. Klidný, nekřečovitý, dostatečný a nehlučný nádech by měl zvolna vyplnit celou pomlku. Ve všech kapitolách až do konce tohoto dílu *Prvních doteků* jsou veškerá cvičení, jak tónová, tak prstově technická, tvořena tak, aby poskytovala dostatečný prostor přirozenému nádechu. Žák je tak zbaven časté úzkosti a strachu, že bude mít málo času na dostatečný nádech. Začátečník totiž nemá ještě dokonale nalezeny, vypěstovány a zvládnuty všechny potřebné svaly pro dýchání právě tak, jako je tomu u nátisku. Skutečnost, že učitelé mnohdy neupozorňují žáky na chybnost příliš častých nádechů na ne-logických místech (tam, kam až žákům vystačí dech), mne podnítila k vyznačení veškerých nádechů znaménky v rámci celého díla a k vymezení kratších úseků a jejich označení znaménkem v závorce pro menší žáky. (Sám na místa nádechů při vyučování důsledně dbám a považuji za velice podstatné a přínosné je svědomitě dodržovat. Vždyť přece při řeči se nadechujeme automaticky jen na přirozených místech, např. u tečky nebo čárky, a ne třeba takhle „upros'třed sl'ova“. Proč by tomu tedy mělo být v hudbě jinak?)

O nátisku a cvičení ovládnutí šterbiny mezi rty se zmíním ve zvláštní kapitole. Cvičení minimální šterbiny v ní uvedená jsou nepostradatelná jak pro studenty, tak pro hotové profesionály a měla by tvořit začátek naší každodenní práce, neboť jsou nevhodnějšími cvičeními pro rozehrávání.

Veškerá nasazení tónu jsou tvořena nejprve na slabiku „kü“ a později, a to důsledně až do poslední kapitoly školy, nejprve na „kü“ a poté na „tü“. Přirozeným důvodem je to, že při nasazení na „kü“ vzniká menší riziko sevření krku. Až po dokonalém ovládnutí nestaženého pocitu slabikou „kü“ probíhají tatáž cvičení na „tü“ při zachování dříve vytvořeného pocitu slabikou „kü“. Pro náš mateřský jazyk není jednoduchá představa samohlásky, která by měla po souhlásce zaznít, a která by tak při nutnosti uvolněného a otevřeného krku měla v těchto partiích, stejně jako v ústech, pomoci

navodit příjemný pocit, a přispět tak k vytvoření správného tvaru ústní dutiny. V českých učebnicích se často objevuje předpis na výslovnost „te“, „ke“ nebo „ta“, „ka“ a nebo také „ty“, „ky“, ale pomocí žádné z těchto slabik nelze dutinu vytvarovat tak, jako pomocí správně vyslovovaného francouzského „te“, „ke“ nebo „tu“, „ku“. Blíží se tomu německé „tü“, „kü“ nebo „tö“, „kö“, ale čeština bohužel podobný vokál nezná. Z tohoto důvodu je v celé škole použito „ü“, které otevírá krk dokonaleji než české „u“.

Také otázka tempa všech cvičení není zanedbatelná, má hluboký význam. Ke většině cvičení a skladbiček jsou připojena tempová označení v podobě číselného údaje metronomu. Dané tempo by se mělo dodržet, protože ovlivňuje nároky na dech a na prstovou techniku.

Úvodní díl se záměrně nezabývá dynamikou, neboť při obtížnosti jejího tvoření by mohla vzniknout zbytečná křečovitost a těžko odstranitelné návyky. Z podobných důvodů jsou tu vynechány i trylky.

Škola se rovněž nezabývá řešením všeobecných hudebních problémů, protože důkladné probrání potřebné látky by si vyžádalo ještě jeden obsáhlý knižní svazek. Tuto práci přenechávám hodinám výuky hudební nauky na hudebních školách. Z podobných důvodů nejsou také do celého svazku zahrnuty etudy. Seznam doplňující flétnové literatury pro postup se začátečníkem, etud i přednesových skladeb je uveden v *Praktické metodice*.

Na začátku každé kapitoly jsou na zvláštní notové osnově uvedeny tóny obsažené v příslušné kapitole a jména nových tónů jsou tučně zvýrazněna. Poté následují nové hmaty a k nim se vážící pokyny. Pak již následují očíslovaná cvičení.

Kvůli snaze vypěstovat si a udržet příjemný pocit, a tedy krásný tón, je každé cvičení a každá skladba zahájena dlouhým vydržovaným tónem, a to tím, kterým začíná. Cvičný tón lze několikrát zopakovat. Systém cvičného tónu žáka provází až do konce dílu školy a žák z něj vychází po celou dobu svého flétnového studia, nejenom na začátku, ale je-li potřeba, i v průběhu skladby. Cvičný tón je základem studia krásného zvuku.

První cvičení obsahují zárodek chromatické řady tónů ze sbírky „De la sonorité“ od Marcela Moyseho. Podrobně je vše vysvětleno v *Praktické metodice*. Dále se ve všech kapitolách svazku *První doteky* přistupuje ke cvičení stupnic a později i akordů do kvinty a do oktávy běžným způsobem.

Posledních čtrnáct kapitol je věnováno čtrnácti základním tóninám.

Všechna cvičení pomáhají rozvoji krásného tónu a zároveň prstové techniky, protože všechna mají být procvičována na různé rytmy a na různé artikulační obměny podle návodu připojeného za každým cvičením. Opomenout tato velmi důležitá cvičení a nevyužít jejich přínosu by bylo velkým ochuzením!

Kromě toho slouží uvedený druh cvičení k správnému návyku tvoření staccata. Staccato má být postaveno na dokonalém pocitu legata s tím, že při staccatu zachováme pocit získaný v legatu. Každému cvičení staccata by mělo předcházet cvičení stejného materiálu v legatu.

V další části každé kapitoly přicházejí na řadu přednesové skladby označené symbolem udávajícím příslušný doprovod druhého nástroje. K němu by se mělo přistoupit až po důkladném procvičení sólového partu.

Na závěr hodiny a celé lekce je vhodné si opět vše srovnat a vrátit se vědomě k zopakování tónu a nalezení příjemného pocitu, aby tak lekce mohla být uzavřena.

Posledních několik notových řádků každé kapitoly zdůrazněných barevným podkladem dává příležitost ke zvláštnímu cvičení pouhým klapáním prsty, které je také podrobně popsáno v *Praktické metodice*. Toto cvičení bez vlastního hraní tónu je neobyčejně důležité a účinné. Stává se nutnou součástí nácvičku nejobtížnějších pasáží a provádí se rovněž na rytmy sice v pomalém tempu, ale s rychlou a hlavně přesnou výměnou prstů za stálé sluchové kontroly dokonalosti doklepu prstů.

Praxe dokazuje, že předložená metoda je ta nejrychlejší, i když se na první pohled může zdát nezasvěcenému pozorovateli pomalá. „Rychlá“ metoda, která nedbá na dostatečné zvládnutí, osvojení a zažití základních otázek ovládnutí tónové techniky a nevěnuje jim potřebný čas, zákonitě docílí vypěstování nejružnějších blokády v psychice, projevujících se nejvíce ve stažení krku, kořene jazyka, spodní čelisti a spodního rtu, v ramenou, pažích a celých rukách a hlavně v prstech, v břišní partii a svalech kolem bránice. Může tak vzniknout pocit strachu nejen při hraní, ale i při samotné myšlence na flétnu. Výsledkem je potom nejčastěji naprostá neznalost tónů zejména spodní oktávy, dechové a prstové potíže, celková zablokovanost a nejistota. I zde platí zákony přírody, které nás ovládají svou nekompromisní přísností.

O nátisku

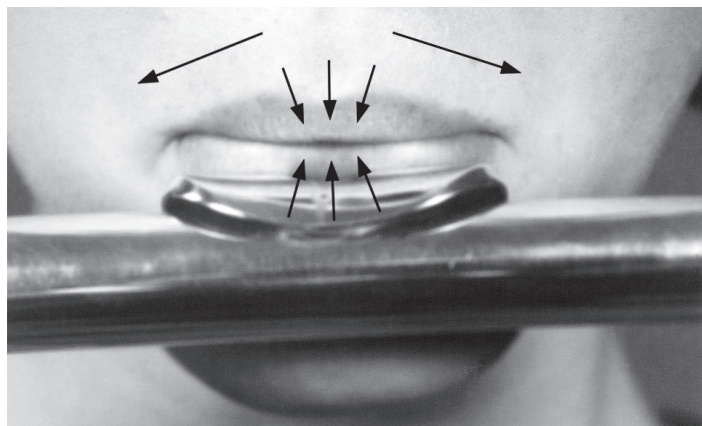
Na tomto místě bych rád pouze připomněl a do jisté míry prohloubil výklad jevu, který jsem vysvětlil v *Praktické metodice* v kapitole *Nátisk*. Jedná se o ovládní štěrbinu mezi rty.

Ve chvíli, kdy žák poznal všechny tóny chromatické stupnice od h^1 do d^1 , může začít věnovat větší pozornost velikosti štěrbinu v ústech a jejímu ovládní. Je to přibližně od 14. kapitoly, kdy se žák naučil hrát potřebné tóny a získal určitou jistotu v tvoření nátisku. Žákovým cílem by to mělo samozřejmě být od samého začátku hraní, ovšem požadavek malé štěrbinu a konečného koncentrování tónu by byl předčasný, zejména přechuje-li se ze zobcové flétny. Taková ukvapená snaha by způsobila křečovitě stažení rtů směrem ke svým středům, jak byly případně zvyklé na zobcové flétně.

Cvičení štěrbinu spočívá ve zvýšenému věnování pozornosti nátisku. Pro naprosté vnitřní uvolnění, které je nezbytně nutné, je třeba se pohodlně posadit. Povolíme ramena a zkontrolujeme svou vnitřní uvolněnost a příjemný pocit. Použijeme chromatickou tónovou řadu ve spodní poloze od gis^1 do d^1 . Jednotlivé tóny můžeme vydržovat každý na jeden nádech.



Hrajeme v nejslabší dynamice a naprosto bez vibrata. Snažíme se vnitřně zastavit tak, aby se tón neklepal a nepřerušoval, aby se náš dech stal zadržným a naprosto klidným. Pomůžeme nám představa dokonale klidné vodní hladiny bez jediné vlnky nebo úplného bezvětří. Tón tvoříme se zadržným dechem docíleným pocitem sání do sebe, tedy opačně. Dech jako by stál na jednom místě a nevcházal do nástroje. V tom by nám mohl pomoci ještě jeden pokus známý z dětských let, a to tvoření bubliny ze slin mezi mírně pootevřenými rty. Zjistíme tak, že k zdařilému provedení je nutný právě klidný a stoprocentně zadržný dech. Dále je nemyslitelné, aby při takovém cvičení ovladatelnosti štěrbinu byly slyšet hlasité nádechy. Na nádech se nesmíme vědomě a násilně připravovat, pro získání příjemného pocitu bychom se měli jen otevřít, vzduch tak do plic vnikne sám. My se tak stáváme pouhými pozorovateli tohoto dění. Veškerou svoji pozornost vedeme stále do středu rtů, do míst bezprostředně kolem štěrbinu a tuto oblast si neustále uvědomujeme a zcitlivujeme. Napětí, které udržuje štěrbinu v žádané velikosti, směřuje ve střechách rtů do jednoho bodu. To se ovšem v žádném případě netýká koutků a celého nátisku, ten zůstává takový, jak bylo vysvětleno v první kapitole *Praktické metodiky*.



Příjemný pocit a současně i krásný tón dohledáváme mírnými pohyby hlavy a paží, které jsou takřka nepostřehnutelné, jak je nám známo z *Praktické metodiky*. Pouze tak nastane, jak jsem se již zmínil, definitivní nalezení přirozeného místa pro štěrbinu.

Po získání dobrého pocitu, který jsme poznali prvním cvičením tónů v pianissimu od gis^1 do d^1 , přistoupíme stejným způsobem k cvičení podobnému, pouze zvětšíme tónový rozsah. Začneme od h^1 a postupujeme v legatu chromaticky do d^1 , již bez vydržovaných tónů.



Hrajeme opět na jeden nádech jako v předchozím cvičení. Dále pokračujeme obdobně dalším zvětšením tónového rozsahu. Začínáme od tónu h^2 a postupujeme chromaticky do d^1 na jeden nádech.



Takové cvičení nám dává možnost splnit požadavek výdrže pro nás doposud nezvykle dlouhých frází, s nimiž se setkáváme v některých francouzských etudách, kde jsou nádechy důsledně naznačovány znaménky na konkrétních místech. Činí tak například autoři Louis Drouet nebo Matthieu-André Reichert. Tato místa jsou u nás zatím bohužel příliš často bezstarostně a někdy také i z neznalosti přehlížena.

Od 39. kapitoly můžeme cvičit štěrbinu a tón pomocí flažoletů tak, že na hmatu pro tón c^1 vytvoříme přefukem tón g^2 . Ten potom spojíme s tónem g^2 vytvořeným běžným hmatem, a budeme ho střídavě spojovat s tónem předchozím, jak znázorňuje uvedený příklad. Stejným způsobem budeme postupovat chromaticky výš, až se dostaneme na tón d^3 docílený přefukem na hmatu g^1 .



Při cvičení flažoletů dbáme na to, abychom zvuk a pocit získaný na flažoletu přenesli na tón vytvořený běžným hmatem. Pouze tak dostaneme správně znějící tón s pocitem jistoty, se skutečnou oporou a s minimální spotřebou dechu. (Bez takto dokonale ovládnuté štěrbinu nemůže nikdy vzniknout dechová opora a dech nemůže správně fungovat.) Rty by měly vytvořit jakousi soutěsku, která by umožnila vydechovaný vzduch mírně zhustit za pomoci většího tlaku břišních svalů.

Naproti tomu nadměrná štěrbinu vede vždy žáka k sevření, protože má podvědomě pocit přílišného unikání vzduchu, který se potom bezděky snaží zadržet krkem. Začnou se mu svírat dutiny a nemůže si vytvořit patřičnou dechovou oporu. Hraní je pak neustále zvukově nevyrovnané, zejména při přechodu z dlouhé části flétny na krátkou, hlavně z tónu d^2 na cis^2 , c^2 nebo h^1 .

Pocit získaný cvičením malé štěrbinu potom bez jakékoliv změny samozřejmě přeneseme do dalšího studia, jinak by bylo toto cvičení neopodstatněné. Nedostává-li se nám

zrovna čas nebo chybí-li prostředí vhodné ke studiu, stačí alespoň toto cvičení, které případně můžeme ještě doplnit odděleným cvičením prstů. Je cestou k dokonalé technice a ukazuje nám, jak můžeme nenásilně docílit i u flétny žádoucího způsobu hry pod určitým tlakem, jako je to běžné u ostatních dechových nástrojů. Teprve v okamžiku, kdy takovým způsobem ovládneme šterbinu, si můžeme osvojit příjemný pocit výdechu, který se nyní má skutečně možnost do něčeho opřít. Jsou to aktivně ovládnuté rty kolem šterbiny, které již nepropouštějí do otvoru v náustku nadměrné množství vzduchu, čímž vzniká mírný tlak. Při vysvětlování vzájemné závislosti velikosti šterbiny a tlaku dechu uvádím s oblibou výstižný příklad nám všem z dětství velice dobře známý: Roztočíme-li vodovodní kohoutek, vidíme, že voda padá v silném proudu kolmo dolů. Když ovšem otvor, kterým voda vytéká, zúžíme prstem, vzniká šterbina, která způsobuje větší tlak, a voda pak stříká úzkým proudem velice rychle a mnohem dále.

Vše, co bylo uvedeno v souvislosti se šterbinou, platí i pro nejmenší pianissima. To se tvoří zadržením dechu neboli zpomalením proudu vzduchu, a ne ochabnutím napětí a zvětšením šterbiny.

Při dosažení minimální šterbiny tón automaticky dostává vyšší alikvoty a je nosný do dálky. Hrajeme na rozhraní pře-

fuku do vyšší oktávy. (To je ona představa spodních tónů nahore, o které se často zmiňují.) Tón tím získá krásný lesk a ve spodní poloze, kde je to nejvíce potřeba, jasnost, nosnost, správnou intonaci a dynamiku.

Uvedené cvičení minimální šterbiny je nepostradatelné jak pro studenty, tak pro hotové profesionály, a mělo by tvořit začátek naší každodenní práce, je to nejvhodnější cvičení pro rozehrávání.

Při dokonale uvolněném hraní odpočíváme a těšíme se na další setkání s flétnou a na příjemný pocit z něho. Je to důležité cvičení koncentrace směřující do našeho nitra, kde máme zůstat hluboko zakotveni. Tím místem není hlava ani kterákoliv jiná část našeho těla. Najdeme ho docela uvnitř, ve středu vlastní hrudi. Je to sídlo našeho pocitu „já“, kam bezděky ukazujeme prstem, mluvíme-li důrazně o sobě. Je to naše nehmotné srdce, které není totožné se srdečním svallem. K tomu, aby se nám toto tajemné místo mohlo otevřít, musíme přistupovat s pokorou a s pevným odhodláním na tento okamžik vytrvale čekat. Cílem veškerého našeho snažení je nalézt a napojit se na zázračný pramen uvnitř našeho srdce, z něhož jediného vyvěrá vzácná náplň pravého umění. Důležité je ovšem to, že k tvoření napětí potřebného ke hraní smíme přistoupit zásadně až po dosažení dokonalého duševního a tělesného uvolnění!

Chci upřímně poděkovat všem svým spolupracovníkům, kteří se se mnou podíleli na vzniku druhé části flétnové školy – První doteky. Bez jejich pomoci by bylo vydání díla nemyslitelné. Vážím si jejich schopností, obětavosti, ochoty a odpovědného přístupu k úkolům, které na ně byly kladeny.

Především to je redaktorka a flétnistka, paní Jindra Černá, která vtiskla dílu punc profesionální dokonalosti. Setkal jsem se u ní s naprostým pochopením a podporou své zásadní myšlenky nové flétnové školy. Vznikla tu vzájemná souhra a radostná práce prodchnutá velkým zájmem a porozuměním. Děkuji také notografovi a flétnistovi, panu Vladimíru Krafferovi, který s velikou pečlivostí vysázal všechny noty. Děkuji výtvarníkovi, panu Jiřímu Vejpravovi, známému již z předchozí Praktické metodiky, který oživil také druhou část školy svými hluboce inspirovanými kresbami a uvedl nás do pohádkové atmosféry čtyř ročních období.

Dále jsem vděčný panu Vojtěchu Spurnému za vytvoření zdařilého doprovodného hlasu ve flétnových duetech a za zkomponování citlivého klavírního doprovodu k mnoha přednesovým skladbám. Rovněž paní učitelce Štěpánce Škochové patří upřímné poděkování za nápadité vypracování kytarového doprovodu k četným skladbám uvedeným v tomto díle.

V neposlední řadě děkuji také desítkám žáků, kteří během let prošli mojí třídou a dali mně možnost zmíněné zásady realizovat.

Moje slova uznání a pochvaly patří vydavatelství Editio Bärenreiter Praha a všem ostatním, kteří se na vzniku knihy podíleli.

František Malotín

OBSAH

POUŽITÉ ZNAČKY:



*blok přednesových skladeb
s doprovodem druhé flétny*



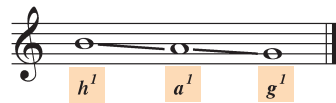
*blok přednesových skladeb
s doprovodem kytary*



*blok přednesových skladeb
s doprovodem klavíru*

h' nový hmat

1. KAPITOLA

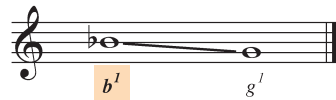


Nasazování tónů pouze na „kü“



(15)

2. KAPITOLA



(19)

3. KAPITOLA



(22)

4. KAPITOLA



Vydržované tóny podle Moyseho,
používání legata, nácvik staccata na
základě pocitu utvořeného v legatu



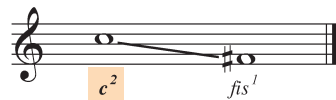
(25)

5. KAPITOLA



(29)

6. KAPITOLA

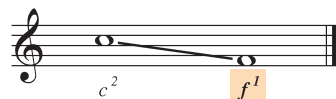


Nasazování tónů na „kü“ a na „tü“
na základě pocitu utvořeného
na „kü“



(32)

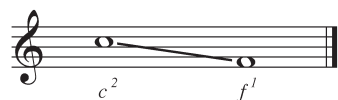
7. KAPITOLA



Švýcarská píseň, česká píseň,
čtyřhlasý kánon ze XIII. století

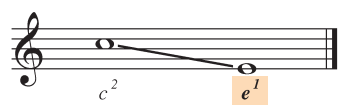
(35)

8. KAPITOLA



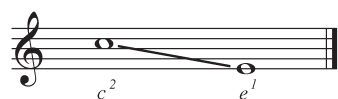
(38)

9. KAPITOLA



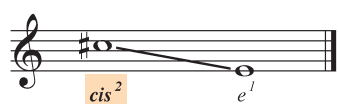
(41)

10. KAPITOLA



Norská píseň, německé písně,
Joseph Haydn (44)

11. KAPITOLA



Rumunská píseň (47)

12. KAPITOLA



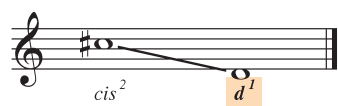
Německá píseň,
moravská píseň (50)

13. KAPITOLA



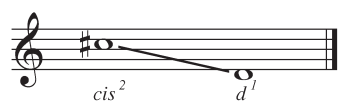
Německá píseň,
moravské písně (53)

14. KAPITOLA



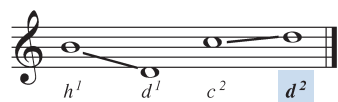
(56)

15. KAPITOLA



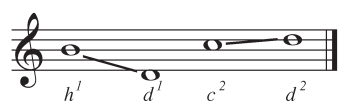
(59)

16. KAPITOLA



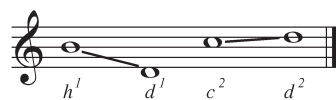
Sicilská píseň, píseň z doby
Husovy, francouzská píseň
ze XVI. století, Martin Luther (63)

17. KAPITOLA



Jacques Ibert, francouzské
písně ze XVI. století,
Šamotulský kancionál (67)

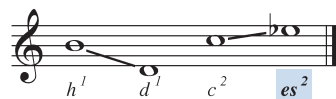
18. KAPITOLA



19. KAPITOLA



20. KAPITOLA



21. KAPITOLA



22. KAPITOLA



Procvičování přechodu
do 2. oktávy

23. KAPITOLA



24. KAPITOLA



25. KAPITOLA



26. KAPITOLA



27. KAPITOLA



William Batchelder Bradbury, (71)
Závorkův kancionál,
píseň z Čížové



České písně, německá píseň, (74)
česká píseň z XV. století,
Lowell Mason



Česká píseň z Podluží, (79)
české písně z Chodska,
Joseph Haydn



Slovenské písně, moravská píseň, (83)
francouzská píseň ze XVI. století,
Šamotulský kancionál



Užívání italského názvosloví (86)
pro označení tempa u přednesových
skladeb, české písně z Klatovska
a z Nežovic, Jean-Baptiste Lully,
Ludwig van Beethoven



Písně z Moravy, (90)
Michel Corrette



Anonym ze XVI. století, (95)
Wojciech Albertus Dlugoraj,
anonym ze XVII. století



Joachim van den Hove, (99)
Gioacchino Rossini,
Joseph Bodin de Boismortier,
Michel Corrette



Anonym ze XVI. století, (103)
Wolfgang Amadeus Mozart,
Henry Purcell



Claudio Monteverdi, (107)
Wolfgang Amadeus Mozart,
Michel de la Barre

28. KAPITOLA



Johann Pachelbel,
Petr Iljič Čajkovskij,
Wolfgang Amadeus Mozart,
François Devienne

(111)

29. KAPITOLA



Hraní stupnic do kvinty
a do oktávy



Johann Sebastian Bach,
Ludwig van Beethoven,
Joseph Bodin de Boismortier

(116)

30. KAPITOLA



Wolfgang Amadeus Mozart,
Petr Iljič Čajkovskij

(120)

31. KAPITOLA



Michel Blavet,
Wolfgang Amadeus Mozart,
Jean-Baptiste Loeillet

(124)

32. KAPITOLA



Benedetto Marcello,
Jacques-Christophe Naudot

(129)

33. KAPITOLA



Stupnice g moll harmonická
a melodická, tonický kvintakord
a zmenšený septakord



Jacques-Christophe Naudot,
Georg Philipp Telemann,
Benedetto Marcello

(133)

34. KAPITOLA



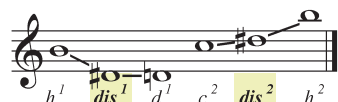
Stupnice G dur,
tonický kvintakord
a dominantní septakord



Začátky přednesových skladeb
již bez vydržovaného tónu,
Johann Christopher Pepusch,
Philbert de Lavigne

(138)

35. KAPITOLA



Stupnice e moll harmonická
a melodická, tonický kvintakord
a zmenšený septakord



Georg Philipp Telemann,
Georg Friedrich Händel

(142)

36. KAPITOLA



Stupnice fis moll harmonická
a melodická, tonický kvintakord
a zmenšený septakord,
enharmonické tóny



Francesco Geminiani,
Benedetto Marcello

(147)

37. KAPITOLA



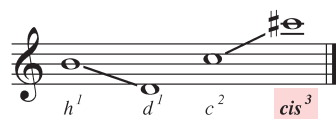
Stupnice Es dur, tonický kvintakord
a dominantní septakord



Daniel Purcell

(153)

38. KAPITOLA

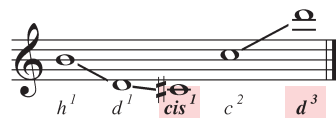


Stupnice D dur,
tonický kvintakord
a dominantní septakord



Georg Philipp Telemann, Georg Friedrich Händel (157)

39. KAPITOLA



Stupnice A dur, tonický kvintakord
a dominantní septakord,
cvičení s alikvotními tóny



Jacques-Christophe Naudot (162)

40. KAPITOLA

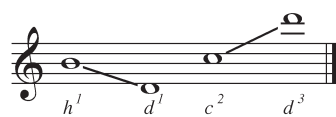


Stupnice a moll harmonická
a melodická, tonický kvintakord
a zmenšený septakord,
cvičení s alikvotními tóny



Georg Friedrich Händel (167)

41. KAPITOLA

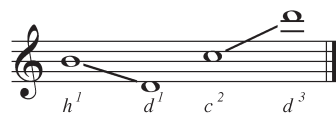


Stupnice F dur, tonický kvintakord
a dominantní septakord,
cvičení s alikvotními tóny



Jean-Baptiste Loeillet (172)

42. KAPITOLA

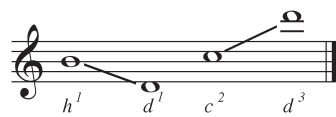


Stupnice B dur, tonický kvintakord
a dominantní septakord,
cvičení s alikvotními tóny



Georg Philipp Telemann, Johann Joachim Quantz (177)

43. KAPITOLA



Stupnice d moll harmonická
a melodická, tonický kvintakord
a zmenšený septakord,
cvičení s alikvotními tóny



Daniel Purcell, Francesco Mancini (182)

44. KAPITOLA

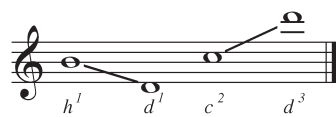


Stupnice h moll harmonická
a melodická, tonický kvintakord
a dominantní septakord,
cvičení s alikvotními tóny



Georg Friedrich Händel (187)

45. KAPITOLA

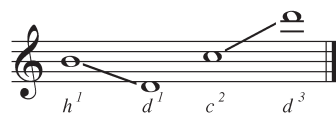


Stupnice C dur, tonický kvintakord
a dominantní septakord,
cvičení s alikvotními tóny



Jean-Baptiste Loeillet, Philbert de Lavigne (193)

46. KAPITOLA



Stupnice c moll harmonická
a melodická, tonický kvintakord
a zmenšený septakord,
cvičení s alikvotními tóny



Georg Philipp Telemann (200)

Milý flétnisto,

ano, zvolil sis dobře.

Flétna je královnou mezi dechovými hudebními nástroji. V její moci je citlivě reagovat na nejjemnější záchvěvy tvého nitra. Nejen to. Ona je bude dokonce vyžadovat, a tak tě bude postupně zjemňovat a zušlechťovat. Nenechávej to však pouze na ní samotné. Pomáhej jí v tom. Pracuj na sobě a já ti řeknu jak.

K flétně přistupuj již od prvních doteků s tímto vědomím a bez násilí. Objeví-li se snad přece jen nějaké, snaž se ho postupně citlivě odstraňovat – ať si na něj nezvykneš. Hraní na flétnu ti nikdy nesmí vadit. Přijmi je jako součást své vlastní bytosti. Počítej s tím, že všechno není úplně ve tvé moci a že také někdy musíš umět pokleknout a odevdat se.

Nepospíchej, ušetříš si tak čas. Uvědom si, že vše na Zemi se vyvíjí pomalu. Pozoruj rostliny, živočichy, sebe. Chod' neustále s otevřenýma očima. Vzpomeň si, jak ses naučil chodit a mluvit. Nepředbíhej, protože se tím dostáváš do sevření, které je úhlavním nepřítelem přirozeného hraní. Mysli hlavně na dnešek.

Necvič násilně, neboť za čas by sis tak vytvořil těžkosti. Zaměř se obzvlášť na to, abys s flétnou nebojoval, ale aby ses s ní při hraní mazlil.

Uvědom si také, že ke správnému cíli nedojdeš jen svědomitým dodržováním pravidel dokonalého hraní, i kdyby pravidla uvedla nejvýznačnější osobnost. Poslouchej citlivě tichý hlas flétny, který ti sám řekne daleko přesněji než učebnice, co tvá flétna potřebuje. Hrej si pro svoji radost a ze své radosti. Snaž se sice hrát perfektně, ale nehlídej pouze chyby. To by tě také jen svíralo. I slavný flétnista Jean-Pierre Rampal se občas splete.

Zvol si vzory a cíle (nikdo je nemusí ani znát) a jdi za nimi s pevným rozhodnutím, ovšem nikoli bezohledně. Neškod' druhým a nezávid'! Snaž se vyniknout, ale ne za cenu, že budeš srážet ostatní kolem sebe.

Vzdělávej se. Pěstuj ušlechtilost, radost ze všeho a lásku. Obdivuj se přírodě. Sportuj a pravidelně tělesně cvič. Pěstuj bystrost a uč se soustředění. Nenechávej to jen na chvíle s flétnou. To nestačí.

Neustále si zpívej a hrej (i cvičení), jako bys zpíval. Vše máš totiž uloženo hluboko v sobě, stačí jen otevřít své nitro. Hrej vše a všude tak, abys mohl říct, že sis právě krásně zahrál. Hrej sám pro sebe. Otevři nejtajnější schránku své bytosti, která sídlí uprostřed tvé hrudi. Hrej s prožitkem, s pocitem, že všechny s láskou objímáš a dáváš se.

Nikdy se za svůj projev nestyd'! Uvědom si, že naším úkolem v budoucnu je, abychom lidem dávali radost, lásku a povznesení a oživovali to, co cítili skladatelé, kteří námi hranou hudbu napsali.

Tuto knížku jsem vytvořil díky tobě, protože jsem tě během dlouhých let svého vyučování v hudební škole dostatečně poznal. Stal jsem se tak tvým trenérem, který tě chce zbavit utrpení z nevědomosti a přispět k tomu, abys postupoval pohodlně a rychleji než já.

Mám tě totiž rád.

František Malotín