UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
Pedagogická fakulta
Katedra hudební výchovy

Mgr. Jan Kvapil LRSM

Zdobení a improvizace ve výuce hry na zobcovou flétnu

Disertační práce

Školitel : doc. PhDr. Lubomír Spurný, Ph.D.

Olomouc 2011

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně a použil pouze uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci 18.dubna 2011

Děkuji panu Lubomíru Spurnému za citlivé vedení mé práce.

OBSAH

1 Úvod 8

2 Repertoár zobcové flétny a základní informace o zdobení a improvizaci v různých obdobích 13

3 Dobové prameny 22

3.1 Středověk 23

3.1.1 Primární středověké prameny 23

3.1.2 Moderní práce vycházející ze středověkých pramenů 27

3.1.2.1 Improvizace nad prodlevou, organum 30

3.1.2.2 Improvizace dalšího tanečního materiálu 31

3.1.2.3 Další postup 33

3.1.3 Středověk – shrnutí 33

3.2 Renesance 34

3.2.1 15. století 34

3.2.1.1 Práce L.R. Baratze 35

3.2.2 16. století 36

3.2.2.1 Ganassi 40

3.2.2.2 Další publikace z poloviny 16. století 43

3.2.2.3 Diminuční traktáty 44

3.2.2.3.1 Graces 46

3.2.2.3.2 Passagi 47

3.2.2.4 Bassano a Virgiliano 49

3.2.2.5 Další publikace důležité pro zobcovou flétnu v období renesance 51

3.2.2.6 Moderní práce týkající se hudby 16. století 53

3.2.3 Renesance – shrnutí 56

3.3 Baroko 57

3.3.1 Italské učebnice ze 17. století 57

3.3.2 Anglické učebnice v letech 1679–1794 58

3.3.3 Francouzské učebnice přelomu 17. a 18. století 61

3.3.3.1 Hotteterre 62

3.3.4 Další učebnice 64

3.3.4.1 Quantz 65

3.3.5 Další barokní publikace důležité pro výuku zdobení a improvizace 68
3.3.5.1 Anglické divize 69
3.3.6 Moderní práce týkající se hudby vrcholného baroka 73
3.3.7 Baroko – shrnutí 74

4 Tuzemské učebnice a metodické materiály 76
4.1 Učebnice hry na zobcovou flétnu 77
4.1.1 Učebnice Ladislava Daniela 77
4.1.2 Učebnice Miloslava Klementa 81
4.1.3 Učebnice Jana a Evy Kvapilových 85
4.1.4 Další učebnice v českém jazyce 87
4.1.5 Shrnutí 88
4.2 Tuzemské publikace týkající se výuky zdobení 89
4.2.1 L. Daniel : Základy techniky II : škola trylků 89
4.2.2 J. Olejník : Melodické ozdoby 95
4.2.3 Shrnutí – srovnání publikací 99

5 Cizojazyčné učebnice a metodické materiály 101
5.1 Učebnice hry na sopránovou zobcovou flétnu 102
5.1.1 Shrnutí 108
5.2 Učebnice hry na altovou zobcovou flétnu 108
5.2.2 Shrnutí 117
5.3 Publikace zaměřené na výuku zdobení 118
5.3.2 Shrnutí 123
5.4 Publikace zaměřené na výuku improvizace 123
5.4.2 Shrnutí 128

6 Závěr 129

7 Seznam použité literatury 131
7.1 Tištěné prameny 131
7.2 Internetové prameny 139
7.3. Notový materiál 140

Resumé 142

Resümee 143

Abstract 145

Seznam publikovaných prací autora 146

Přílohy

Anotace disertační práce

„True it is, that Invention is a gift of Nature, but much improved by Exercise and Practice.“

„Invence je bezesporu dar, ale tento dar se dále rozvíjí cvičením.“

Simpson, Chistopher. *The Division Viol.* London : John Playford, 1659, s. 27.

1 ÚVOD

Zobcová flétna je jedním z nejběžnějších hudebních nástrojů, někdy bývá v našich zemích považována dokonce za nástroj nejrozšířenější. Vyučuje se v kroužcích, mateřských školách, základních uměleckých školách, konzervatořích, na univerzitách (v zahraničí i na hudebních akademiích), nemluvě o hudebních samoucích či dětech, které používají flétně podobné nástroje jako hračku. Ve výuce na všech úrovních se dříve nebo později žák i jeho pedagog setkávají s fenomény zdobení a improvizace.

Ornamentace je nedílnou součástí stylů typických pro zobcovou flétnu, bez určité míry zdobení většina skladeb historických epoch není dotvořena. Zdobení a improvizace mají též zásadní význam výchovný, protože umožňují rozvíjet hudební schopnosti žáka, učí jej porozumět stylu a studovaným skladbám a při vhodném uchopení látky učitelem představují účinný nástroj pro rozvoj tvořivosti od útlého dětství. Obě zmíněné oblasti spolu úzce souvisí. Obzvláště v hudbě starších stylových období, které tvoří podstatnou část repertoáru, často nelze stanovit jasné dělítko mezi některými druhy ozdob a jevem označovaným nyní jako improvizace.

Od roku 1997 patří mezi mé stěžejní pracovní aktivity vzdělávání pedagogů hry na zobcovou flétnu. V uplynulých čtrnácti letech jsem kromě pravidelné výuky na Janáčkově konzervatoři a Gymnáziu v Ostravě a na Katedře hudební výchovy Univerzity Palackého v Olomouci vedl více než tři stovky kursů a seminářů, jejichž účastníky byli a jsou zejména učitelé tohoto nástroje na základních uměleckých školách. Jedním z hlavních impulsů pro volbu tématu disertace jsou reakce frekventantů seminářů – výuka zdobení bývá diskutována v podstatě na každém z nich a je zjevné, že se mnozí pedagogové této oblasti bojí, nevědí, kde získat relevantní informace ani jak se dá v pedagogické praxi postupovat. Tato situace je vcelku pochopitelná, neboť donedávna nebylo možné v naší zemi hru na zobcovou flétnu studovat jako hlavní obor na konzervatorní ani univerzitní úrovni a nabídka odborných publikací v českém jazyce je velmi omezená.

Na rozdíl od období renesance či baroka, v současnosti většinová hudební produkce zahrnuje improvizovanou hudbu jen ve velmi omezené míře. Profesionální školení s výjimkou studia jazzu či folklóru počítá takřka výhradně s interpretací zapsaných skladeb, nicméně význam improvizace ve výuce hry na

zobcovou flétnu v posledních desetiletích stoupá. Moderní světová pedagogika tohoto nástroje od 60. let 20. století přejímá impulsy, které přinesla Nová hudba, a adaptuje je pro účely nejmladších i pokročilejších žáků. Improvizační koncepty mají nezastupitelné místo zejména ve skupinové výuce hry na zobcovou flétnu.

Jak ukazuje úvodní citát z traktátu Ch. Simpsona věnovaného divizím, tedy variačnímu zdobení na pomezí improvizace, již barokní hudebníci a teoretici si uvědomovali, že schopnost vynikat v tomto umění není jen záležitostí hudebního talentu, ale že vrozené vlohy je třeba náležitě rozvíjet. Z podstaty zdobení i improvizace vyplývá, že pro vznik interpretační tradice a výuku těchto dovedností hraje klíčovou roli osoba učitele a kulturního prostředí. Přestože se popisované jevy obtížně zachycují, existuje obrovské množství pramenů pokrývajících období od středověku po současnost, s jejichž pomocí lze vytvořit postupy a metody, které usnadňují pedagogovi uchopení této problematiky. A právě toto téma je stěžejní náplní předkládané disertace.

Téma *Zdobení a improvizace ve výuce hry na zobcovou flétnu* nebylo v okruhu známé literatury jako celek zpracováno. K látce existuje velké množství převážně cizojazyčné literatury, kterou v disertaci selektivně představuji. Dostupná literatura se věnuje vždy dílčí problematice a nepřináší kompaktní souhrn poznání a vhled do tématu, který je jedním z hlavních cílů mojí práce. Nejkomplexnější zpracování jednoho ze subtémat představuje publikace *Blockflöte & Improvisation* (Maute 2005), na níž v textu několikrát odkazuji.

Prameny, z nichž jsem vycházel, lze rozdělit do tří skupin. Jedná se o literaturu v českém jazyce, moderní literaturu cizojazyčnou a prameny historické. Naštěstí díky informačním technologiím, mojí domácí knihovně, konexím na zahraniční kapacity z oboru a dobré práci meziknihovní výpůjční služby lze prohlásit veškeré zmíněné materiály za vcelku slušně dosažitelné.

Česky psaná literatura používaná při vzniku této disertace je představována především publikacemi pojednávanými v kapitole věnované českým učebnicím. Dále jsem měl k dispozici několik překladů zásadních učebnic z období vrcholného baroka. Širší spektrum literatury k okruhu témat v práci diskutovaných není v českém jazyce dostupné, možnost získání

relevantních informací ze zdrojů v naší mateřštině je velmi omezená, pro některé oblasti s prací související přímo nulová.

Cizojazyčná moderní literatura představuje jeden ze základních pilířů práce. Dala by se rozčlenit na několik podkategorií:

- učebnice hry na nástroj
- učebnice věnované zdobení a improvizaci
- obecnější literatura zaměřená na dějiny i výuku zobcové flétny
- publikace zabývající se provozovací praxí
- komentované překlady traktátů, učebnic a dalších historických pramenů
- předmluvy k edicím hudebních skladeb
- hesla ve slovnících a encyklopediích
- články v odborných časopisech, zejména anglické, německé a americké provenience.

Překlady a kopie historických pramenů tvořící teoretická východiska disertace jsou v současnosti poměrně dobře dostupné, a to i zdarma na internetu. Jedná se především o traktáty, nástrojové školy a historické hudební encyklopedie. Pro prohloubení přehledu o existující literatuře mi jako neocenitelné vodítko posloužila komentovaná bibliografie prací související se zobcovou flétnou *The Recorder: A Research and Information Guide*[1] a soupisy literatury na specializovaných webových stránkách uvedených v přehledu použitých pramenů.

Těžiště této práce leží v oblasti výběrově specializované a profesionální hudební pedagogiky, většina poznatků v disertaci zmiňovaných má význam zejména pro žáky a studenty oboru *Hra na zobcovou flétnu* a pro jejich pedagogy. Oblasti všeobecné hudební výchovy se dotýká jen okrajově v části mapující význam elementární improvizace pro rozvoj hudebních schopností začátečníků, kde existuje určitá souvislost s principy známými například z Orffova systému.

Základní metodou mojí práce je srovnávací analýza, přičemž vycházím

[1] Griscom, Richard; Lasocki, David. *The Recorder: A Research and Information Guide*. New York and London : Routledge, 2003.

z bohaté především cizojazyčné literatury a z osobní zkušenosti hráčské i pedagogické. Jako hlavním cíl výzkumu jsem stanovil přehled a analýzu dostupných tištěných i rukopisných pramenů ze všech relevantních historických období, tedy ze středověku, renesance a baroka. Snažím se formulovat, které poznatky týkající se zdobení a improvizace jsou historicky doložené, jak historické pedagogické prameny přistupují k výuce a jak jsou historické poznatky přenášeny do moderních učebnic a dalších metodických publikací. V části věnované současným učebnicím zkoumám vybrané tituly z hlediska tématu práce, přičemž důkladnější pozornost věnuji učebnicím tuzemským. Též se zabývám porovnáváním tuzemských a cizojazyčných materiálů a evaluací učebních textů. Jako prioritu chápu počáteční stadia výuky, mým cílem je v textu nezanedbat obvykle opomíjený úvod do výuky zdobení a improvizace pro začínající hráče.

Záměrem je, aby práce zdůrazněním pedagogických témat přehledně ukázala teoretická východiska výuky zdobení a improvizace na různých úrovních a mohla být využita učiteli hry na zobcovou flétnu na základních uměleckých školách, konzervatořích či vysokých školách, hudebními profesionály, vědci, studenty konzervatoří, středních či vysokých škol stejně tak jako pokročilejšími žáky základních uměleckých škol.

Disertační práce je založena na selektivním rozboru několika dílčích subtémat náležících k většímu celku. Její základní strukturu tvoří čtyři obsáhlé kapitoly. První celek představuje stručně repertoár zobcové flétny, jednotlivé epochy, nejdůležitější formy skladeb, nejvýznamnější skladatele a každému stylovému okruhu přiřazuje adekvátní způsob zdobení a improvizace. Nejrozsáhlejší oddíl se věnuje historickým pramenům. Je rozdělen na části věnované hudbě středověké, renesanční a barokní. Hlavní pozornost je upřena na historické učebnice hry na zobcovou flétnu a didaktické publikace přímo o nástroji pojednávající a na dostupnou dokumentaci jednotlivých způsobů zdobení. V textu jsou zmíněny i podstatné práce věnované jiným nástrojům a sbírky hudebních skladeb zásadní pro téma disertace. V samostatných podkapitolách představuji některé moderní texty, které analyzují historické práce a dále rozvádějí myšlenky obsažené v dobových traktátech i ostatních pramenech. Z proporčního hlediska menší pozornost věnuji pramenům z období vrcholného baroka, neboť dané poznatky jsou v literatuře nejlépe

dostupné. Další kapitola obsahuje důkladný rozbor česky psaných učebnic hry na zobcovou flétnu a diskutuje dvě specializované tuzemské učebnice zdobení. Následující celek představuje výběr z velkého množství cizojazyčných publikací. Pojednává o učebnicích hry na sopránovou a altovou zobcovou flétnu a dále pak o učebnicích a metodickým materiálech zaměřených přímo na výuku zdobení a improvizace. Jako kritérium pro selekci diskutovaných titulů volím jejich rozšířenost, citovanost a svoji osobní zkušenost s díly. Snažím se představit přístupy vhodné pro žáky a studenty různých stupňů pokročilosti, přičemž záměrem je nevynechat žáky mladších kategorií, neboť řada tuzemských učitelů tápe a neví, kde hledat potřebné náměty pro výuku zdobení a improvizace pro tyto žáky. Postupům a poznatkům vhodným pro pokročilejší žáky a studenty věnuji proporčně menší prostor a volím spíše formu odkazů na specializovanou literaturu. Ve snaze o maximální přehlednost předkládané práce je každý rozsáhlejší celek zakončen shrnutím příslušné kapitoly či podkapitoly. Závěr pak sumarizuje poznatky vyplývající z disertace pro pedagogickou praxi na různých typech a stupních uměleckých škol.

Překlady částí z cizojazyčných publikací jsou mé vlastní, není-li jako zdroj citace přímo uveden konkrétní český překlad daného díla.

2 REPERTOÁR ZOBCOVÉ FLÉTNY A ZÁKLADNÍ INFORMACE O ZDOBENÍ A IMPROVIZACI V RŮZNÝCH OBDOBÍCH

Následující kapitola přináší stručný přehled repertoáru zobcové flétny. Jejím cílem je představit nejtypičtější období, kdy vznikaly a vznikají zásadní skladby pro tento nástroj, krátce přiblížit způsoby zdobení v jednotlivých stylech a odpovědět na otázku, zda a jak je daných stylech dokumentováno používání improvizace.

Repertoár zobcové flétny můžeme rozdělit do čtyř skupin.[1] Skladby přímo určené zobcové flétně vznikají především v 17. a 18. století a od roku 1930 do současnosti. Pravděpodobný repertoár zahrnuje díla, u nichž autor přesně nespecifikuje nástroj, avšak z jejich charakteru, rozsahu a ze studia literárních i ikonografických pramenů vyplývá, že v době svého vzniku byla hrávána též na zobcovou flétnu. Jedná se především o ansámblové skladby z 16. století, italské raně barokní sonáty a canzony a francouzské kompozice z přelomu 17. a 18. století. Jako rozšířený repertoár se označují skladby, které se původně pravděpodobně na zobcovou flétnu nehrály, avšak znějí přesvědčivě i pro zasvěceného posluchače. Jde zejména o případy, kdy se výsledný zvuk zobcových fléten přibližuje zvuku nástrojů, jimž byla skladba původně určena – např. zobcová flétna má podobný zvuk jako šestidírkový flažolet nebo flétnové kvarteto může ve vhodně vybrané skladbě připomínat varhany. Termín aranžmá se používá pro skladby libovolného stylového zařazení, které úpravou pro zobcové flétny ztratí určitou část původní zvukové či hudební kvality. Přesné dělítko mezi rozšířeným a aranžovaným repertoárem nelze objektivně určit.

„S různými druhy zobcových fléten, především pěti- a šestidírkových, se setkáváme též v lidové hudbě mnoha oblastí celého světa. Prvky zdobení i improvizace bývají v projevech lidových hudebníků bohatě zastoupeny. Z podstaty folklorní hudby vzniká interpretační tradice především ústním sdělováním z generace na generaci. Od počátku 20. století se konstituuje takzvaný folklorismus. Tento společenský jev se – za vydatného přispění rychle se rozvíjející audiovizuální techniky – snaží o zachycení a zachování hudebních lidových tradic. Největší rozmach folklorismu nastal v období po

[1] Zmíněnou klasifikaci repertoáru nástroje používá například A. Rowland-Jones v publikaci *The Cambridge Companion to the Recorder* (srov. Thomson 1995 : 26–7).

druhé světové válce. Součástí folklorismu je též studium nahrávek lidových hudebníků a analýza různých aspektů interpretace včetně zdobení. Improvizace v lidové hudbě se obvykle řídí nepsanými pravidly, která se významně odlišují v závislosti na regionálním stylu. S výjimkou jednotlivých analýz hry na pěti- a šestidírkové píšťaly se v okruhu známé folklorní literatury neobjevují publikace systematicky pojednávající o zdobení a improvizaci v souvislosti se zobcovou flétnou.“[2] V centru zájmu této disertace stojí především základní repertoár zobcové flétny z oblasti hudby umělé.

Z předcházejícího textu vyplývá, že většinu repertoáru zobcové flétny tvoří hudba vzniklá před rokem 1750 a po roce 1930. Zjednodušeně řečeno, značná část skladeb barokních a starších počítá s určitou formou dotvoření pomocí různých způsobů zdobení, přičemž v řadě případů je poměrně obtížné stanovit hranici mezi složitějšími ozdobami a jevem, který bychom už nazvali improvizací. Kromě toho se ve staré hudbě často objevují i formy improvizované či k improvizaci vybízející. V repertoáru zobcové flétny z období po roce 1960 najdeme množství skladeb, které ponechávají interpretovi prostor pro vlastní dotváření či přímo improvizaci vyžadují.

Zobcová flétna jako nástroj umělé hudby se pravděpodobně objevila poprvé v severní Itálii koncem 14. století. Středověký repertoár zobcové flétny tvoří především tance z repertoáru potulných kejklířů (*estampie, saltarella, trotta* ad.) a transkripce jedno- či vícehlasých vokálních skladeb.

Dochovalo se jen minimum přímých pramenů dokumentujících způsob zdobení ve středověké hudbě. Z traktátu Jeronýma Moravského vyplývá, že ornamentika vokálních a instrumentálních skladeb vycházela z totožných principů a že se již koncem 13. století používaly určité varianty ozdob označovaných nyní jako *příraz, opora, trylek* či *vibrato* (srov. McGee 1989 : 27–29). Porovnáním několika dochovaných verzí totožných skladeb a analýzou instrumentálních transkripcí vokálních kompozic bylo prokázáno, že ve středověké hudbě lze klasifikovat ozdoby obdobným způsobem jako v 15. a 16. století – *graces*[3] jsou ozdoby vážící se k jednomu tónu, *passaggi* jsou

[2] Jan Rokyta ml., ústní konverzace, 23.11.2010.
[3] Termín graces se v historických pramenech nevyskytuje, zavedl jej R. Donnington ve své klasické práci *The Interpretation of Early Music* (srov. Brown 1992 : 1).

tvořeny tóny vyplňujícími určitý interval (srov. McGee 1990 : 150, 154).

V hudebním životě středověku a renesance hrála významnou roli i improvizace. Instrumentalisté uměli improvizovat preludia a postludia k existujícím tanečním melodiím, vytvářet části tanců nebo i tance nové (srov. McGee 1989 : 34–36).

Pro období renesance jsou typické rodiny stejných nástrojů v různých velikostech, které hrají společně. M. Praetorius popisuje devět typů zobcových fléten, od sopraninové laděné v g'' po velkou basovou laděnou v F (srov. Möhlmeier; Thouvenot 2001a : 161–163). V literatuře nalezneme popisy podobných rodin nástrojů smyčcových (violy da gamba) i dechových (plátkové nástroje, žestě, příčné flétny). V období ohraničeném přibližně lety 1500 a 1650 tvoří základní repertoár consortu stejných nástrojů skladby polyfonní, taneční a transkripce vokálních děl. Consortové skladby bývají obvykle tří- až šestihlasé, i když výjimkou nejsou ani vícesborové kompozice pro 8–16 hlasů. Z doby renesanční pochází i první učebnice hry na zobcovou flétnu *Fontegara* S. Ganassiho (1535) a sbírky G. Bassana a A. Virgiliana obsahující první sólové skladby pro zobcovou flétnu. Přestože sbírka *Der fluyten lust-hof* Jacoba van Eycka vycházela v Amsterdamu v letech 1644–1655, patří stylově k období přelomu 16. a 17. století. Je určena sólové sopránové zobcové flétně a obsahuje na 150 písní, tanců, žalmů i dalších skladeb z celé renesanční Evropy s velkým množstvím variací.

Zdobení v hudbě 15. a zejména 16. století je velmi dobře popsáno, z této doby se dochovala celá řada traktátů zabývajících se daným tématem. Hráči na zobcovou flétnu mohou čerpat informace z nejstarších učebnic a sbírek přímo určených zobcové flétně. Kromě Ganassiho *Fontegary* (1535) se jedná o *Ricercate, Passagi et Cadentie* G. Bassana (1585) a rukopis *Il Dolcimelo* A. Virgiliana (c.1600). Nesmírně cenné a pro flétnisty využitelné jsou i poznatky z publikací primárně zaměřených na jiné instrumentalisty či pěvce, jako jsou *Tratado de glosas* gambisty D. Ortize (1553) nebo učebnice zdobení pro zpěváky *Regole, passaggi di musica* G. B. Bovicelliho (1594). Zajímavé je, že se pro instrumentální i vokální hudbu používaly identické ozdoby (srov. McGee 1990 : 159).

Podobně jako v předcházejícím období, i renesanční ozdoby se dají rozdělit do dvou výše zmíněných základních skupin. *Graces*, ozdoby vážící se k jednomu tónu, jsou dále klasifikovány a pojmenovávány. Termíny jako např. *tremolo, groppo, accento* či *trillo* nemají přesné ekvivalenty v jiných jazycích, proto bývají obvykle uváděny v italském originále (srov. Brown 1992 : 1–11). Mezi *graces* bývá řazeno i *vibrato* – změna výšky tónu o méně než půltón. Jako *diminuce* nebo *passagi* se označuje zdobení založené na rozdrobení jednotlivých intervalů na noty menších hodnot, v podstatě vyplnění intervalů větším množstvím tónů. Tato technika na pomezí improvizace je bohatě zastoupena v dochovaných pramenech a představuje základní způsob zdobení v období mezi lety 1500 a 1650. Situaci dobře dokumentují již zmíněné kolekce sólových skladeb pro zobcovou flétnu – sbírky Bassana, Virgiliana i van Eycka obsahují výhradně skladby resp. variace vytvořené na principu diminuce. Diminuční formule se v 16. století používaly i při kontrapunktických improvizacích daných tenorových případně tanečních melodií (srov. Bali 2005 : 5).

V první polovině 17. století, v období přerodu renesance v baroko, vznikají v Itálii nejstarší skladby pro sólový hlas nebo více hlasů (obvykle 2–4) a basso continuo. Mezi základní repertoár zobcové flétny řadíme *sonáty* a *canzony* autorů, jako jsou G. Frescobaldi, G. P. Cima nebo G. B. Fontana. Melodické hlasy se obvykle hrávaly na housle nebo cink, avšak objevuje se i několik skladeb pro zobcovou flétnu. Zobcové flétny měly své místo i v některých raných operách. Základní prvky zdobení – *graces* a *passagi* – se ve srovnání s předcházejícím obdobím příliš nezměnily. Novinkou je různé kombinování jednotlivých ozdob a způsob jejich použití související s nástupem nového slohu, který vyžadoval větší expresivitu a dramatičnost. V této souvislosti bývá popisováno například zrychlování či zpomalování trylků nebo vibrata, extrémní dynamické změny a střídání neozdobených tónů a tónů s velmi rychlými ozdobami (srov. McGee 1990 : 172).

V Itálii konce 17. a první poloviny 18. století byly nejrozšířenějšími instrumentálními formami sólové a triové sonáty s bassem continuem. Drtivá většina takových sonát byla napsána pro housle, nicméně dochovaly se celé sbírky či jednotlivé sonáty určené altové zobcové flétně. Přední místo zaujímají kompozice autorů jako jsou B. Marcello, F. Mancini nebo A. Vivaldi. Další

typickou barokní formou, která vznikla v Itálii, je koncert. Zobcovou flétnu používali ve svých koncertech, operách i kantátách především A. Vivaldi a A. Scarlatti, ale též mnozí další skladatelé.

Odvážné zdobení melodie je jedním z typických rysů italského vrcholně barokního stylu. Zvláště pomalé věty označované obvykle jako *adagio* se hrávaly bohatě ozdobené a skladatelé s ornamentací počítali, i když ji obvykle přímo nevypisovali. Ve zdobení pomalých italských vět z přelomu 17. a 18. století lze zejména v *passagi*, rychlých bězích vyplňujících větší intervaly, vystopovat přímou spojitost s diminucemi století předchozího. Z pohledu hudebníka 21. století lze mnohé ozdoby v italském stylu označit za zapsané či skutečné improvizace. Za novinku lze považovat v podstatě „povinné" užití kadenčních trylků v závěrech frází. Pro rychlé věty italských sonát jsou typické závěry, v nichž se předpokládá více či méně rozsáhlá kadence. Prameny dokládají používání standardních melodických ozdob, jako jsou *trylek*, *nátryl*, *opora* nebo *mordent*, nicméně ani tyto ozdoby skladatelé obvykle v zápisech neuváděli (srov. Bali 2005 : 6–7).

Ve Francii přelomu 17. a 18. století vznikla řada skladeb pro zobcovou flétnu, avšak nejdůležitějším dechovým nástrojem byla flétna příčná. Mnohé francouzské barokní flétnové skladby J. M. Hotteterra, A. D. Philidora, J. B. de Boismortiera či dalších autorů se dají v souladu s dobovou praxí hrát ve vhodných transpozicích na zobcovou flétnu. Typickými formami jsou *suity* pro jednu nebo dvě flétny s continuem, dále pak dua a tria bez basu a komorní hudba různého obsazení. Zvláštním útvarem jsou *preludia*, krátké sólové skladbičky na pomezí etudy a zapsané improvizace. Pro poznání této formy má zásadní význam publikace *L'Art de préluder* J. M. Hotteterra (1719).

Francouzská hudba daného období se vyznačuje propracovaným systémem ozdob, který je velmi dobře popsaný v teoretických dílech i předmluvách edic skladeb pro nejrůznější nástroje, zejména cembalo a příčnou flétnu. Na rozdíl od italského stylu je hlavní důraz kladen na správné používání melodických ozdob (*graces*). J. B. Lully, „absolutní vládce" francouzské barokní hudby, dokonce zakázal improvizované ornamenty, takže absence *passagi* výrazně odlišuje francouzské skladby od italských. Dobové tištěné prameny obsahují velké množství důležitých informací týkajících se provádění ozdob, jejich umístění ve skladbě, načasování, tvaru, výrazu či vhodnosti použití. Melodické

ozdoby bylo totiž doporučováno vkládat takřka do všech skladeb, a to velmi často, nejen na vyznačená místa. Mezi základní popisované ornamenty patří *tremblement* (trylek), *battement* neboli *pincé* (mordent), *port de voix* (opora), *coulé* (příraz vyplňující interval tercie), *accent* (rychlé „zajíknutí“ – kratičké zvýšení dlouhého tónu o sekundu a návrat zpět), *chûte* (zakončení tónu skokem dolů), *tour de gosier* (obal), *tour de chant* (skupinka před závěrečným trylkem) nebo *flattement* (prstové vibrato).

V Anglii mezi lety 1660 a 1730 byla (především altová) zobcová flétna nejoblíbenějším nástrojem hudebních amatérů. Vycházela zde řada učebnic ve formě příruček obsahujících i nejrůznější melodie, které se na flétnu dají hrát. Skladatelé jako např. J. Ch. Pepusch, D. Purcell či G. Finger používali zobcové flétny v nejrůznějších nástrojových kombinacích – dochovaly se sólové či triové sonáty s bassem continuem, dua i tria bez basu, kantáty, koncerty i komorní skladby různého obsazení. Vůdčí skladatel anglického baroka H. Purcell využíval zobcové flétny ve svých vokálně instrumentálních dílech a skladbě *Three parts upon a Ground*.

Z anglických učebnic vycházejících v řadě reprintů od poslední čtvrtiny 17. století vyplývá, že se v anglické hudbě používaly zjednodušené varianty ozdob odvozených z francouzských pramenů. Příklady v příručkách, jako jsou např. *A Vade mecum* J. Hudbeguta (1679) nebo *The Delightful Companion* J. Carra (1682), uvádějí anglické názvy *shake* (trylek), *beat* (mordent) nebo *slur* (legato, ligatura). Ozdoby jsou popsány méně podrobně než ve francouzských traktátech, přičemž flétnové prstoklady jsou obvykly značeny pomocí tabulatury. V principu lze říci, že se zde již uplatňuje zdobení spojované s obdobím vrcholného baroka (srov. Möhlmeier; Thouvenot 2001b : 144, 199).

Typickým anglickým útvarem je *divize* neboli *ground* – variace nad opakujícím se ostinátním basem vycházející zejména z tradice skladeb pro violu da gamba. Právě divize, do určité míry příbuzné se starším uměním diminuce, představují pojítko mezi zdobením a improvizací ve skladbách daného stylu.

Tři velikáni německé barokní hudby J. S. Bach, G. F. Händel a G. P. Telemann napsali pro zobcovou flétnu řadu skladeb. K pilířům repertoáru patří Händelovy a Telemannovy sonáty pro zobcovou flétnu a basso

continuo, jakož i jejich triové sonáty se zobcovou flétnou a dalšími nástroji. Zvláště Telemann používal nástroj snad ve všech možných kombinacích – dochovaly se jeho kantáty, orchestrální díla, opery, sólové koncerty i dvojkoncerty. J. S. Bach obsazoval zobcovou flétnu hojně ve svých kantátách a ve dvou Braniborských koncertech. K základnímu repertoáru počítáme též transkripce sólových skladeb pro příčnou flétnu bez basu, jedná se o Telemannových *12 fantazií* a Bachovu *Partitu a moll*. V barokním Německu působili i mnozí další skladatelé, kteří komponovali pro zobcové flétny, jako například J. D. Heinichen, J. Ch. Schickhardt aj.

Německý styl bývá někdy označovaný jako smíšený, protože obsahuje prvky typické jak pro italskou tak pro francouzskou barokní hudbu. Německé dobové teoretické práce, obzvláště *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* J. J. Quantze (1752) nebo *Versuch über die wahre Art, daß Clavier zu spielen* C. P. E. Bacha (1753), umožňují udělat si poměrně přesnou představu o způsobu zdobení daného repertoáru. Zvláštní pozornost zasluhují skladby, kde autor obvykle v pomalých větách ozdoby přímo vypsal, příkladem jsou Telemannovy *Metodické sonáty* nebo některé flétnové či houslové sonáty J. S. Bacha.

V renesanční a barokní hudbě lze v zásadě rozlišit čtyři druhy improvizace. Velmi zdatní hráči dokáží improvizovat celou skladbu v dané existující ucelené formě, jedná se například o *ricercar*, *kánon*, *fantazii*, *fugu* nebo *preludium*. Naproti tomu otevřenou formu představuje *improvizace nad ostinátním basem*, kdy několikataktové opakující se schéma charakterizované harmonickým sledem slouží jako základ pro „nekonečné“ variace, ať už zapsané nebo vznikající přímo během provedení. Typickými příklady harmonických schémat ze 17. a 18. století jsou *passamezzo antico*, *passamezzo moderno*, *romanesca*, *folia* nebo anglické *groundy*. Improvizace na základě určité melodie nabízí širokou škálu rozmanitých forem, jako jsou *píseň*, *balada*, *taneční melodie*, *motet* nebo *madrigal*. Četné příklady nejdeme v traktátech vytvořených dobovými skladateli. Posledním druhem je improvizace na základě komplexnějších forem. *Barokní suity*, *fantazie* či *fugy* též umožňují modifikovat některé hudebních prvky. Na skladbách autorů, jako jsou J. B. Lully, R. de Visée, A. Corelli nebo J. S. Bach, je možné demonstrovat, které prvky lze varírovat, aniž by se nutně narušila původní myšlenková linie

(srov. Boquet; Rebours 2007 : 10).

Zobcová flétna se vytratila z profesionálního hudebního života kolem poloviny 18. století. Její stavba neumožňovala držet krok s vývojem ostatních nástrojů, které směřovaly k bohatšímu dynamickému odstínění. Mezi lety 1750 a 1950 zůstávala v oblibě pouze v amatérských kruzích, přestože se někteří výrobci snažili nástroj zdokonalit přidáním většího množství klapek. Repertoár nástroje z 19. století tak zahrnuje pouze skladby pro čakan N. Bousqeta nebo E. Krähmera a více či méně zdařilé transkripce skladeb nejrůznějšího obsazení. O tomto období v dalším textu disertace nebudu blíže pojednávat, neboť se nejedná o typický repertoár zobcové flétny.

Znovuoživení zájmu o nástroj nastalo na přelomu 19. a 20. století. A. Dolmetsch byl první, kdo začal na zobcovou flétnu hrát na veřejných vystoupeních a v roce 1919 i nástroje vyrábět. Ve 30. letech nacházely zobcové flétny uplatnění v mládežnickém hnutí v Německu, kde vzniklo i několik dodnes působících továren, které nástroje produkovaly v masovém měřítku. Do 50. let byl rozvoj hry spjat především se znovuobjevováním zapomenutých děl 17. a 18. století. Nové skladby vznikaly převážně pro amatéry anebo pro účely výuky. K prvním významným skladatelům 20. století, kteří komponovali pro zobcové flétny, patří P. Hindemith, B. Britten a B. Martinů.

Ve druhé polovině 50. let se úroveň hry i poznání nástroje výrazně zvýšila, na koncertních pódiích se začínají objevovat první sólisté, jako byli F. Conrad, C. Dolmetsch, H. M. Linde ad. Nejradikálnější vývoj proběhl v 60. letech 20. století a je spojen s osobností holandského virtuóza F. Brüggena. Kromě revolučního využití originálních barokních nástrojů a jejich kopií Brüggen inspiroval vůdčí avantgardní skladatele (L. Berio, L. Andriessen ad.) ke komponování pro zobcovou flétnu. V této době též započal proces obohacování zvukových možností nástroje o nové techniky hry, jako jsou různé druhy artikulace, vícezvuky, extrémní dynamika, zpívání do flétny, mikrointervaly ad. V tomto procesu sehrál významnou roli též německý hráč a skladatel M. Vetter.

Termín *avantgarda* se vžil pro všechny flétnové skladby, které využívají moderní techniky[4] a nekonveční notaci, i když správnější by bylo toto označení vyhradit pro jen pro inovativní díla 60. a začátku 70. let 20. století.

[4] V anglické literatuře se obvykle označují jako *extended techniques,* v německé pak *moderne Spieltechniken*.

V souvislosti s avantgardou vznikají náročné kompozice obsahující prvky vybízející interpreta k vlastnímu dotvoření. Jedná se o části přímo improvizované nebo o úseky či celé skladby zaznamenané pomocí grafické partitury, v jejíž dešifraci autor ponechává hráči větší či menší tvůrčí svobodu. Ojedinělé nebývá ani využití divadelních a scénických prvků. V 70. letech 20. století vzniká celá řada zobcoflétnových skladeb japonských autorů. Tyto kompozice představují významný samostatný směr kombinující prvky japonské lidové hudby s postupy známými z avantgardy, jako je volnost v řazení jednotlivých úseků skladby (M. Shinohara : Fragmente) nebo střídání přesně zapsaných a improvizovaných pasáží (R. Hirose : Meditation).

V letech 1960–1990 bylo napsáno více původních skladeb pro zobcovou flétnu než v celých předchozích hudebních dějinách.[5] Moderní repertoár nástroje lze nyní považovat za velmi rozsáhlý, rozmanitý a nápaditý. V posledních čtyřiceti letech vzniká pro zobcovou flétnu nepřeberná řada skladeb všech různých stylů, od jednoduchých didaktických melodií po nejnáročnější kompozice, které odrážejí úroveň špičkových profesionálních hráčů.

Současné učebnice, metodické materiály i skladby a skladbičky pro začínající flétnisty reflektují vývoj iniciovaný avantgardou 60. let minulého století. S velkým úspěchem používají zjednodušených verzí výše zmíněných technik, které byly v minulosti vyhrazeny pouze pro profesionály. V oblasti skladeb vhodných pro výuku zaujímají čelné místo díla zkomponovaná vynikajícími flétnisty, jako jsou H. M. Linde, H. U. Staeps, M. Maute, P. Leenhouts, W. Michel, A. Davis ad.

Improvizaci využívá moderní flétnová pedagogika už v prvních hodinách při seznamování žáka s nástrojem, obvykle formou zvukových experimentů, her či příběhů, často současně s představením moderních technik. Za základ improvizačních cvičení pro studenty různých věkových kategorií slouží též postupy známé z jazzu nebo populární hudby, prvky minimální hudby nebo grafická notace. Literatura popisuje též různé druhy improvizace v prostoru, využití pohybu, improvizaci na základě textu nebo určité hudební formy.

[5] Tuto skutečnost popisuje například W. van Hauwe: „[...] *several times as many original compositions for the recorder have been composed in the thirty years since 1960 as in the entire history of recorder music up to that date*“ (Hauwe 1992 : 7).

3 DOBOVÉ PRAMENY

Tato kapitola si klade za cíl přiblížit historické učebnice hry na zobcovou flétnu a didaktické publikace tento nástroj zmiňující, stejně tak jako traktáty s relevancí pro hráče na zobcovou flétnu. Dále diskutuji historické prameny popisující zdobení a improvizaci a nejdůležitější notový materiál související s tématem.

Mojí snahou je formulovat, zda lze nalézt v primárních pramenech přímé informace týkající se nástroje a výuky zdobení a improvizace. Upřesním, jak tyto prameny přistupují k výuce hry na nástroj i zdobení, zda obsahují přesné metodické pokyny a jak jsou tyto pokyny formulované. V situacích, kdy nemám k dispozici primární prameny, odkazuji na práce moderních autorů, které přinášejí poznatky z historických pramenů přímo vycházející.

Z dobových pramenů nepřímo vyplývají další závěry. Samostatné podkapitoly diskutují některé moderní texty analyzující historické práce a dále rozvádějící myšlenky obsažené v dobových traktátech i ostatních pramenech.[1] Snažím se v nich upřesnit odpovědi na následující otázky:

- Jaké nejdůležitější formy ozdob a improvizace se vyskytují v příslušném stylu?
- Jak bylo zjištěno, že daný způsob zdobení a improvizace souvisí s hudbou určitého období?

Stěžejní část textu těchto podkapitol představuje přiblížení vybraných konkrétních přístupů k výuce zdobení a improvizace, které vznikly na základě studia dobových pramenů.

S touto kapitolou úzce souvisí přehled historických učebnic a traktátů relevantních pro hráče na zobcovou flétnu a výběrový přehled diminučních traktátů, které jsou náplní příloh této disertace.

Kapitola je zhruba členěna na tři období, která jsou pro repertoár zobcové flétny charakteristická:

- středověk : 1200–1400
- renesance : 1400–1600

[1] Jedná se o podkapitoly 3.1.2.1; 3.1.2.2; 3.1.2.3; 3.2.1.1; 3.2.2.6, 3.3.5.1 a 3.3.6.

- baroko : 1600–1750

Jasné dělítko mezi danými etapami není možné s úplnou přesností stanovit. Vzhledem k tomu, že barokní období je z hlediska daného tématu v dostupné literatuře popsáno nejlépe, věnuji mu poněkud menší pozornost, než by vyplývalo z četnosti dochovaných pramenů.

3.1 STŘEDOVĚK

3.1.1 Primární středověké prameny

Jako středověk budu v souladu s J. M. Thomsonem označovat období končící přibližně rokem 1400. Nejslavnějšími skladateli 14. století jsou vrcholní představitelé středověké hudební kultury Guillaume de Machaut (c.1300–1377) a Francesco Landini (c.1325–1397), zatímco nejstarší skladatelé spojení s následující epochou renesance Guillaume Dufay a Gilles Binchois se oba narodili kolem roku 1400 a John Dunstable asi o deset let dříve (srov. Thomson 1995 : 27).

Převážná většina dochovaných pramenů středověké hudby obsahuje vokální duchovní skladby. Též dobové teoretické práce v podstatě výhradně pojednávají o hudbě vokální. Pro otázky týkající se zobcové flétny se těžko hledají jednoznačné odpovědi, protože z období před rokem 1500 není známa žádná literatura zabývající se zobcovou flétnou z hlediska techniky, stavby nebo repertoáru (srov. Thomson 1995 : 1).

Ikonografie svědčí o častém užívání nástrojů – obrazy, na nichž se tančí například *estampie* nebo *saltarello* obsahují i doprovázející hudebníky, ale instrumentální hudbu zřejmě nebývalo zvykem notovat ani slovně popisovat. Jejím základem byla spíše praxe než teorie a tato praxe byla do značné míry založena na improvizaci (srov. Ambrosini; Posch 2001 : 52).

Není tedy nijak překvapivé, že nemáme k dispozici žádný důkaz o existenci středověké učebnice hry na zobcovou flétnu. Poznatky o rozšíření nástroje, jeho tvaru, velikosti, zvuku či použití v nejrůznějším repertoáru i o způsobu hry jsou založeny na nepřímých důkazech, zejména literárních a ikonografických. Tyto důkazy jsou nesmírně užitečné, u hudby daného období jediné možné, avšak z jejich podstaty vyplývá i určitá limitace. Z ikonografických pramenů například často nelze jednoznačně určit, o jaký hudební nástroj se vlastně jedná. Dostupné prameny neukazují detailně, zda hráč drží v rukou dechový

nástroj plátkový, dvojplátkový nebo zobcovou flétnu.[2] Cenné informace poskytují badatelům dochovaná torza zobcových fléten z dané doby.

Pro drtivou většinu středověkého a podstatnou část renesančního vokálního i instrumentálního repertoáru platí, že se ozdoby neobjevovaly v notovém zápise a že je hudebníci přidávali na základě zvyklostí, v menší míře zapsaných a častěji nepsaných pravidel. Obvykle je nemožné vést jasné dělítko mezi jevy, které se nyní označují jako ornamentace, improvizace a transkripce. Provozovací praxi je nutné v mnoha případech rekonstruovat hypoteticky (srov. Kreitner et al. 2001).

Přímá evidence však jasně dokládá, že zdobení a improvizace hrály v provádění středověké hudby význačnou roli. Informace o způsobech zdobení melodie můžeme získat studiem pracích středověkých teoretiků, porovnáním různých dochovaných verzí totožných skladeb a analýzou dvou rukopisů obsahujících instrumentální transkripce vokálních skladeb (srov. McGee 1989 : 27–36).

Nejdůležitějším dobovým pramenem pro poznání interpretační praxe a zejména zdobení ve středověké hudbě je *Tractatus de musica* Jeronýma Moravského (Hieronymus de Moravia). Je známo, že hudební teoretik Jeroným byl členem Dominikánského řádu a působil v Paříži koncem 13. století. Jeho rozsáhlý traktát vychází především ze starších prací, sumarizuje praxi předcházejících období od Platóna a Aristotela až po Johannese Garlandského (Johannes de Garlandia). Autor se zjevně snažil podat ucelený přehled dosavadního hudebního poznání. Mezi jeho teoretickými diskusemi na základě dříve vzniklých pramenů jsou pro nás zajímavé zejména dvě kapitoly pojednávající o hudbě jeho doby.

Kapitola 28 *De tetrachordis et pentachordis musicis instrumentis* je věnována hudebním nástrojům používaných ve 13. století a přináší cenné poznatky týkající se ladění fiduly. Kapitola 25 *De modo faciendi novos ecclesiasticos et omnes alios firmose sive planos cantus* se zabývá zpěvem a obsahuje zásadní informace o provozovací praxi duchovní hudby autorovy doby. Právě z této kapitoly pocházejí níže uvedené popisy ozdob. Jeroným zde

[2] Často citované pojednání o zobcové flétně ve středověku představuje na internetu dostupná práce N. S. Landera (srov. Lander 2009b). Z organologického hlediska se nástroji věnuje též L. Matoušek (srov. Matoušek 2006).

diskutuje ozdoby používané v duchovních vokálních skladbách, avšak lze je aplikovat i na skladby světské a instrumentální.[3] Přestože Jeronýmova pravidla pro zdobení jsou někdy obtížně pochopitelná, *Tractatus de musica* jednoznačně potvrzuje, že používání ozdob bylo v autorově době velmi rozšířené (srov. MacClintock 1982 : 3).

T. McGee uvádí přehled a kategorizaci melodických ozdob popsaných Jeronýmem Moravským:

- Přerušení nebo rozdělení spojených not pomocí hlasivek označované jako nadechnutí (*breathing*) je ozdoba vhodná hlavně pro vokální hudbu.
- Ozvěna (*reverbation*) má několik podob, zahrnuje:
    - velmi rychlou anticipaci před zapsanou notou (v moderní mezinárodní terminologii se jedná o *appogiaturu*, v daném kontextu česky *příraz*), přičemž interval této anticipace může být celý tón nebo půltón
    - rozčlenění zapsaného tónu na dva nebo více tónů o stejné výšce
    - použití trylku či mordentu v intervalu půltónu, tónu nebo jiném blíže neurčeném intervalu.
- Bouřlivá nota (*stormy note*) je další variantou *appogiatury*, jedná se o vzestupný půltón zpívaný beze spěchu a artikulačně neoddělený od hlavní noty.
- Trylek označuje Jeroným jako *flos harmonicus* (harmonický květ). Této ozdobě věnuje nejvíce místa, přičemž v některých jeho variantách by se popisovaný jev v moderní terminologii nazýval spíše vibrato. Podle Jeronýma *flos harmonicus* používají jak pěvci, tak instrumentalisté, a to v několika formách:
    - rychlé a bouřlivé zachvění = rychlý mordent
    - dlouhý trylek = stálé chvění nepřevyšující půltón
    - otevřený trylek = stálé chvění nepřevyšující celý tón

[3] Významnou část středověkého instrumentálního repertoáru hráčů na zobcovou flétnu tvoří tance. Moderní transkripce většiny dochovaných tanečních melodií z období středověku obsahuje například edice *Medieval Instrumental Dances.* Náplní srozumitelně napsané předmluvy jsou kromě citovaných poznatků týkajících se zdobení a improvizace též zásadní informace o tanečních formách, pramenech, instrumentaci a dalších aspektech provozovací praxe (srov. McGee 1989).

- náhlá, prudká ozdoba (*sudden ornament*) = půltónový trylek, který začíná pravidelným chvěním a postupně se zrychluje. Nelze vyloučit, že Jeronýmův popis může znamenat i interval postupně se zvětšující od minimálního vibrata k půltónu (srov. McGee 1989 : 27–28).

Jeronýmův traktát nám též přináší určité vodítko pro umístění ozdob:

- Ozdoby nesmí být použity na notách kratších než semibrevis a ozvěna smí být jen na notě delší než semibrevis – tj. může se jednat o hodnoty brevis nebo longa, přičemž semibrevis odpovídá v moderní notaci době, na níž počítáme, např. čtvrťové době ve 4/4 taktu.
- Ozdoby patří jen na nealterované noty modu – Jeroným zřejmě noty mimo modus (posuvky nebo tóny mimo běžný rozsah modu) považoval za ozdoby, které se už dále nezdobí.
- Dlouhý trylek bývá obvykle jen na úvodní notě fráze nebo předposlední a poslední notě modu, objevuje-li se tam interval půltónu.
    - McGee chápe Jeronýmovo tvrzení jako doklad o tom, že se pravidelný trylek používá jenom v takových kadencích, které končí na finále příslušného modu, dostane-li se melodie na finálu vzestupným sekundovým krokem – vlastně se jedná o půltónový trylek na předposlední notě.
- V souvislosti s prudkými ozdobami (*sudden embelishments*) Jeroným tvrdí, že se krátké noty přidávají pro krásu harmonie, což lze vyložit jako použití zátrylu nebo podobného zakončení trylku.
- *Appogiatura* je povolena na začátku všech ozdob v intervalu půltónu nebo celého tónu, může se používat na všech tónech modu kromě finály. Před finálou musí být vždy půltónový krok, ale na tomto místě lze zazpívat též bouřlivou notu (srov. McGee 1989 : 27–28).

„Improvizovaná preludia a postludia tvoří důležitou součást provádění tanců. Jsou rozšířená v evropské lidové hudbě i hudbě východního Středomoří a evidentně byla běžná v provozovací praxi vokální i instrumentální středověké hudby“ (McGee 1989 : 35–6). Hlavním účelem preludia je zakotvení modu skladby, která bude následovat, takže preludium především určuje modální finálu a dominantu. Preludium může

- být krátké nebo dlouhé
- pracovat s pravidelným rytmem nebo být rytmicky volnější
- demonstrovat technickou zdatnost hráče nebo zůstat jednoduché
- obsahovat důležité rytmické nebo melodické motivy z následující skladby, avšak není to nezbytně nutné.

Postludium se vytváří na podobných principech jako preludium a rámuje skladbu, rozvádí závěrečnou kadenci a zdůrazňuje škálu a podstatné tóny modu, především jeho finálu.

V dobových pramenech lze nalézt přímý doklad o existenci improvizovaných postludií v instrumentální i vokální hudbě. Pařížský teoretik Johannes de Grocheio (c.1255–c.1320) v traktátu *Ars musicae* (c.1300) v popisu jevu zvaného *neupma* (= coda přidávaná na konci antifony) zmiňuje „*závěr, který se může hrát na fidulu po skončení antifony nebo estampie*" (srov. McGee 1989 : 36).

Další podstatné informace týkající se zdobení a improvizace získáme takřka detektivní prací – porovnáváním ozdobených instrumentálních verzí a původních vokálních skladeb ve sbornících *Faenza Codex* a *Robertsbridge Codex* a analýzou dochovaných středověkých tanců. Vzhledem k tomu, že zmíněné primární prameny přímo o zdobení a improvizaci nehovoří, budeme se jimi zabývat v následujících podkapitolách.

3.1.2 Moderní práce vycházející ze středověkých pramenů

Předcházející podkapitola pojednávala o doložených formách zdobení a improvizace, pro něž existuje přímá evidence ve středověkých pramenech – ozdobách popsaných v traktátu Jeronýma Moravského a preludiích a postludiích zmíněných Grocheiem. Náplň dalšího textu pak tvoří hypotézy a analýzy současných autorů vycházející z dobových pramenů a přímé postupy rozvádějící myšlenky středověkých teoretiků.

Významní současní autoři se vcelku shodují v názoru, že vzhledem k nedostatku dobových pramenů se hudebník může pro inspiraci obrátit k arabské či balkánské lidové hudbě, neboť instrumentář lidových muzikantů ze zmíněných oblastí je blízký středověkým nástrojům a jejich techniky a praxe korespondují s řídkými prameny popisující dobovou provozovací praxi (srov.

Ambrosini; Posch 2001 : 52; McGee 1989 : 26).

Z porovnání dochovaných kompozic a popisu zdobení v traktátu Jeronýma Moravského T. McGee dedukuje některá zásadní tvrzení týkající se provozovací praxe středověké hudby:

- Ozdoby popisované Jeronýmem v souvislosti s vokální i instrumentální hudbou mají blízko ke zdobení lidové hudby východního Středomoří.
- Z konkordancí různých rukopisných verzí řady středověkých skladeb lze vyvodit tvrzení, že zdobení a variace byly základní součástí středověkého provozování hudby.

Hypotézy předkládané autorem jsou podporovány především vokálním repertoárem, středověké instrumentální skladby většinou existují pouze v jediném prameni, což vylučuje srovnávací analytickou metodu. Z analýzy různých verzí téže skladby vyplývá, že středověcí hudebníci považovali za nutné zachovat specifické prvky struktury skladby a její charakteristické motivy, ale zároveň se odvažovali rytmických a melodických alterací. Typické středověké provedení pravděpodobně představovalo osobitou verzi vystavěnou na základě nejpodstatnějších prvků skladby a vyplněné spontánní improvizací a variacemi hráče nebo hráčů. Analogii hledá McGee ve středověké literatuře, kdy máme k dispozici nespočet příkladů varírování určitých příběhů a zjevně bylo pokládáno za právo a povinnost každého vypravěče, aby příslušný příběh dotvořil a ozdobil dle vlastní inspirace. Tento způsob nakládání s hudebním i textovým materiálem bývá obvykle spojován s minstrely a světskou hudbou, přičemž taneční kompozice jsou zjevně součást této tradice.

McGee tvrdí, že principy vokálního a instrumentálního zdobení jsou identické, jediné rozdíly spočívají v kvantitě a délce jednotlivých ozdob. U vokálních skladeb se jich používá menší množství v zájmu zachování srozumitelnosti textu. Minstrelové se nerozdělovali na vokalisty a hráče, stejní baviči zastávali obvykle obě zmíněné funkce. Vokální a instrumentální repertoár této doby představují jen jiné projevy stejného estetického ideálu. Lépe zdokumentovanou tradici minstrelů můžeme chápat jako základ pro provádění veškerých instrumentálních skladeb (srov. McGee 1989 : 29–30).

Významný doklad o zdobení ve středověké hudbě představují dva rukopisy obsahující instrumentální verze vokálních kompozic – *Robertsbridge Codex*

(1360) a *Faenza Codex* (c.1410). V obou rukopisech najdeme i několik tanečních skladeb a příklady instrumentálního zdobení ve stylu anglickém, italském a francouzském.

V diskusi o zmíněných rukopisech lze užít pozdějšího rozdělení ozdob na *graces* a *passagi*. Většinu ozdob z Jeronýmova traktátu bychom řadili mezi *graces*, jednu z forem *ozvěny* by bylo možné považovat za *passagi*.

Graces, v moderní české terminologii *vibrato*, *mordent*, *appogiatura* a různé druhy *trylků*, se ve středověkém období obvykle nezapisovaly do not, možná proto, že přesná notace takových ozdob je velmi obtížná. Pro *graces* se ani neužíval nějaký znak, tak jako v pozdější době – první pramen, v němž najdeme symbol pro ozdobu, je rukopis *Buxheimer Orgelbuch* z poloviny 15. století. Vcelku detailní popis v Jeronýmově traktátu tak zůstává jediným dokladem o jejich užívání. Umístění symbolu pro ozdobu v rukopisu *Buxheimer Orgelbuch* posiluje Jeronýmova tvrzení a potvrzuje jeho pokyny pro umístění ozdob (srov. McGee 1989 : 30).

Ozdoby typu *passagi* jsou rukopisech *Robertsbridge Codex* a *Faenza Codex* četné. Objevují se zde ve formách velmi krátkých (několik not) i podstatně delších. Ze srovnání ozdobených verzí a vokálních originálů skladeb v rukopisech lze vysledovat základní principy nakládání s *passagi*:

- Základní rámec skladby zůstává netknutý – ozdoby nejsou nikdy umístěny tak, aby zamlžily kadence nebo konce frází, delší noty na začátcích frází slouží k jejich jasnějšímu vymezení.
- V polyfonních kompozicích se zdobí především vrchní hlas, u nižších hlasů se někdy objevuje rytmická variace nebo melodická subdivize.
- Ozdoby obvykle plynou v průběhu několika dob.
- Tóny původní melodie jsou většinou včleněny i do ozdobené verze.
- *Passagi* mohou kopírovat původní směr melodie nebo se od něj odchylovat, v rukopisech najdeme příklady obojího druhu.
- Většina *passagi* postupuje krokem, po sekundách.
- Používají se rytmické variace, například substituce dvojdobého a trojdobého dělení doby.

- V ozdobených pasážích se objevují modely s rytmicky pravidelným pohybem i střídání delších a kratších hodnot (srov. McGee 1989 : 31–2).

Faenza Codex obsahuje několik zapsaných diskantových improvizací nad tenorovým cantem firmem. Z nich lze vyvodit základní principy aplikovatelné i na tenory taneční:

- Přidaný, tj. improvizovaný, hlas je vždy nad tenorem.
- Na začátcích a koncích frází se vždy objevují konsonantní intervaly, tedy kvinta a oktáva.
- Na začátcích úseků menzurální perfekce jsou obvykle konsonantní intervaly, ale někdy se setkáme i tercií nebo sextou.
- První nota každé doby bývá obvykle konsonantní s cantem firmem, ale v rychlých bězích toto pravidlo někdy neplatí.
- V improvizovaném diskantu převládají sekundové kroky.
- Improvizátor může používat pravidelný rytmus nebo střídat pravidelné a nepravidelné figury.
- Kromě kadence na závěrečné notě cantu firmu může improvizátor vložit sekundární kadence – obvykle na dominantě nebo finále příslušného modu. V kadenci improvizátor dočasně zastaví rytmický pohyb na konsonantním intervalu.

Přestože v rukopise převládají duchovní tenory, úplně stejné principy lze vysledovat u tří tanečních skladeb tohoto pramene. Studium a analýza *Codexu Faenza* představuje nejúčinnější východisko pro zvládnutí popisované improvizační techniky (srov. McGee 1989 : 33).

Možnou cestu ke zvládnutí vytváření diskantových hlasů ve stylu uvedených dobových pramenů popisuje M. Maute. Postupuje od improvizace nad prodlevou, tj. stálým bordunovým tónem, k technice *organa* – vytváření melodie nad tenorem (srov. Maute 2005 : 32–35).

3.1.2.1 Improvizace nad prodlevou, organum

V provozovací praxi středověké hudby se běžně vyskytovalo přidávání bordunových tónů. Vždyť např. u dud, niněry či některých smyčcových nástrojů zní bordun automaticky. Přítomnost bordunových tónů je naznačována

i blízkostí strun na drnkacích nástrojích, jako jsou loutna či kvinterna, a jejich popsaných laděním. Bordunovým tónem většinou bývá modální finála nebo dominanta, ve skladbách, které mají více částí založených na tetarachordu, se může jednat i o tón mimo modus, který tvoří dočasné tonální centrum. Borduny může držet jak hráč, který hraje hlavní melodii, tak i další hudebník ansámblu (srov. McGee 1989 : 36).

M. Maute považuje prodlevu (bordun) za obzvláště vhodné východisko pro improvizaci ve středověkém stylu. Osm církrevních modů slouží jako vymezení tónového prostoru improvizace, pro konkrétní cvičení je vždy třeba zvolit jeden modus a naučit se pracovat s konsonancemi a disonancemi vůči bordunovému tónu. Uvádí příklady možné realizace zadaných pokynů pro jednoho hráče a ve formě hry *otázka – odpověď* pro skupinovou výuku. Mauteho bordunové cvičení lze bezesporu použít též jako základ pro vytváření preludií a postludií zmíněných v předcházející podkapitole této disertace.

Organum je v podstatě technika improvizace či vytváření melodie nad pohyblivých bordunem. Vyšší hlas označovaný jako *discantus* nebo *duplum* je charakterizovaný konsonantním vztahem k nižšímu hlasu nazývanému *tenor* nebo *cantus*. Za konsonantní intervaly považuje středověká hudební teorie pouze oktávu, kvintu a kvartu, ostatní intervaly jsou ve středověkém chápání disonance. Pokyny pro vytváření discantu:

- využívat především malé intervaly, zejména sekundy
- fráze směřují se ke konsonancím, tj. oktávě, kvintě, kvartě
- naučit se typické kadenční formule. Podobně jako později v renesanci a baroku, již ve středověkém období se objevují typické opakující se kadenční závěry.

Autor dále uvádí příklady kadencí a vhodné chorální melodie, na jejichž základě lze dané postupy vyzkoušet (srov. Maute 2005 : 32–35).

3.1.2.2 Improvizace dalšího tanečního materiálu

T. McGee shrnuje zásady pro improvizaci a improvizační dotvoření tanečních melodií ve středověkém stylu vycházející z myšlenek Wulfa Arlta. Jeho text přináší poměrně srozumitelně principy, na jejichž základě lze vytvořit konkrétní metodické postupy. Formální analýza dokládá, že jsou středověké

tance složené z opakujících se refrénů, mezi nimiž se střídají jednotlivé sloky, přičemž někdy tvoří refrén skoro celý materiál skladby a sloka jenom menší část. Nejlogičtějším počátkem improvizace v daném stylu je vycházet z existujícího tance, například některé z jednodušších *estampií*, a drobnými obměnami stávajících melodií s využitím rytmických a melodických figur, které se ve skladbě objevují, vytvořit jednu nebo více přidaných slok, přičemž refrény zůstávají zachovány.

Delší složitější estampie, jako je třeba *Ghattea*, můžeme považovat za rozvedení jednotlivých not tetrachordů. Při improvizaci či dokomponování přidaného melodického materiálu nejprve určíme příslušné tetrachordy v jednotlivých sekcích skladby a pak přistoupíme k jejich rozvádění, širokou zásobárnu vhodných melodických a rytmickým modelů získáme studiem dochovaných tanců. Tímto způsobem můžeme buď přepracovat části skladby, tedy jednotlivá *puncta*, a nahradit jimi puncta původní, anebo vytvořit celou novou část. Při dokomponovávání musíme mít na paměti příslušný modus a jeho důležité stupně, hlavně na klíčových pozicích – v úvodech a závěrech frází a v kadencích. Jednotlivé části tanců mohou pracovat s kontrastními tetrachordy, někdy i chromatickými obměnami tetrachordů, ale v refrénu se vždy vrací k tetrachordu původnímu (srov. McGee 1989 : 34–35).

Mauteho práce přináší v podstatě praktickou aplikaci výše zmíněných principů. „*Taneční hudba byla odjakživa improvizována*“, píše v úvodu příslušné části a na příkladu asi nejznámější estampie *Tre Fontane* ukazuje, jak se k improvizaci tance ve středověkém stylu může propracovat moderní hudebník. Skladbu nejprve analyzuje z hlediska rytmického a melodického. Za základní stavební prvky považuje

- rytmický motiv půlové noty a dvou not čtvrťových a jeho variace
- skupinky osminových not, který mohou mít tvar
    - klesající melodie
    - stoupající melodie
    - kroužení a ozdoby opakovaného tónu.

Pomocí těchto prvků lze improvizovat vlastní estampii na základě následujícího postupu popsaného v publikaci též pomocí notových příkladů:

- zvolíme církevní modus, v případě *Tre fontane* se jedná o aiolský, ale můžeme použít i jiný
- zvolíme základní motiv
- způsobem odvozeným z analýzy *Tre fontane* tento motiv varírujeme
    - zpočátku si základní motiv a jeho variace zapíšeme na několik míst v prázdné notové osnově
    - zvolíme základní strukturu odvozenou z dobových příkladů – každá repetovaná sloka (*punctum*) je zakončena dvěma refrény (*aperto*, *chiuso*) vycházejícími z variace základního motivu
- místa mezi základním motivem a jeho variacemi vyplníme figurami osminových not tvarově příbuznými s analyzovanou skladbou.

Autor zdůrazňuje nutnost cvičení a vytvoření vlastních motivů v daném stylu (srov. Maute 2005 : 35–37).

3.1.2.3 Další postup

M. Maute přináší v úvodu kapitoly věnované improvizaci ve středověkém stylu cvičení využívající kánon *O virgo splendens* z rukopisu *Llibre vermell* z konce 14. století.

Jeho postup předpokládá, že tři hráči (anebo přiložené CD) hrají zmíněnou skladbu, nad níž sólista improvizuje. Přestože autor uvádí, že dané cvičení není úplně stylové, umožňuje za pomoci melodických modelů vycházejících z doprovodného kánonu seznámit se s příslušným dórským modem a vyzkoušet zacházení s konsonancemi a disonancemi v chápání středověké hudební teorie (srov. Maute 2005 : 30–31).

3.1.3 Středověk – shrnutí

Ze středověkého období se nedochovaly žádné učebnice hry na zobcovou flétnu a prameny popisující blíže tento nástroj. Vzhledem k predominanci vokální hudby a neexistenci zmínek o pramenech podobného typu lze předpokládat, že takové rukopisy v dané době neexistovaly.

Existují však traktáty věnované zpěvu resp. obecně hudebnímu umění, v nichž najdeme přímé popisy ozdob a z jejichž textu vyplývá používání improvizačních forem. Největší význam mají práce Jeronýma Moravského a Johannese de Grocheio. Známé prameny popisují ozdoby poměrně přesně,

nicméně nepřinášejí metodické pokyny k výuce tohoto druhu umění a k procvičování ozdob. Z dobových pramenů vyplývá řada poznatků, které formulovali moderní autoři. Přímé pokyny a návodné postupy k výuce zdobení a improvizace ve středověkém stylu vytvořili zejména T. McGee a M. Maute.

3.2 RENESANCE

Pro účely dalšího textu budeme chápat pojem *renesance* jako období ohraničené přibližně lety 1400 a 1600. Na rozdíl od středověku se z tohoto období dochovala celá řada pramenů týkajících se jak zobcové flétny, tak i výuky zdobení a potažmo též improvizace. Z této doby též pochází první skutečná učebnice hry na zobcovou flétnu, Ganassiho *Fontegara* z roku 1535. Na tomto místě je třeba zmínit, že poznatky týkajících se zdobení a improvizace v hudbě 16. století jsou jen s minimálními korekcemi aplikovatelné též na většinu repertoáru z období raného baroka, tedy na hudbu první poloviny 17. století.

3.2.1 15. století

Dostupná moderní literatura nepopisuje žádný historický pramen z 15. století, který by bylo možno označit jako didaktickou publikaci pojednávající o zobcové flétně, též prameny zmiňující zdobení jsou velmi sporé.

Mezi nejstarší příklady použití značek pro ornamentaci v hudebním zápisu patří německé tabulatury pro klávesové nástroje, především rukopis *Buxheimer Orgelbuch* (c.1460–70), v němž se objevují symboly všeobecně považované za označení ozdoby, jejich přesný význam pro interpretaci však není známý.

Pro většinu repertoáru 15. století lze zopakovat tvrzení uvedené v souvislosti s obdobím středověku: ozdoby byly jen výjimečně specifikovány v hudebním textu a vžitou nepsanou praxi je třeba rekonstruovat hypoteticky. Nicméně se považuje za prokázané, že určitou míru zdobení lze aplikovat v podstatě na veškerý repertoár vzniklý před rokem 1600. Používání ozdob prokazují i časté zmínky dobových teoretiků, kteří hudebníkům vytýkají přehnané nevkusné zdobení. O charakteru těchto ozdob se obvykle spekuluje na základě analýzy různých dochovaných verzí téže skladby (srov. Kreitner et al. 2001).

V průběhu 14. století s pokračujícím zdokonalováním notace vzrůstal

význam fixace skladeb a přesného hudebního zápisu, avšak improvizovaná hudba zůstávala ještě dlouhou dobu důležitým prvkem v umělecké hudbě. Improvizační přístup ovlivňoval též zapsanou hudbu, příkladem je styl *fauxbourdon* v hudbě burgundských skladatelů G. Dufaye a G. Binchoise nebo anglická praxe improvizace svrchního hlasu k zapsaným zpěvním partům nazývaná *gymel* nebo *anglický diskant*. V 15. století též teoretici zabývající se kontrapunktem poprvé rozlišují mezi stylem improvizovaným a zapsaným.[4]

3.2.1.1 Práce L. R. Baratze

Hráči na zobcovou flétnu mohou najít metodické postupy vedoucí ke zvládnutí improvizačního kontrapunktu a zdobení typu *passagi* v hudbě 15. století v moderních pracích L. R. Baratze, které vycházejí z dobových traktátů a z analýzy skladeb daného období.

Ve srovnání s hudbou pozdní renesance a baroka bývá věnována výrazně menší pozornost zdobení a improvizaci v hudbě 15. století. Současní hudebníci mají k dispozici jen minimum historických pramenů, které by jim poskytovaly přímé vodítko. Nicméně tradice improvizace tanečních melodií byla velmi silná, zejména u dechových ansámblů složených z hráčů na šalmaje a trombóny (srov. Baratz 1988 : 141).

L. R. Baratz přináší praktický návod, jak extemporizovat tříhlasou taneční kontrapunktickou skladbu nad daným *cantem firmem*, melodií *La Spagna* dochovanou ve stovkách dobových zpracování. Nejdříve tuto melodii analyzuje a určí místa jistých kadencí a možných kadencí. Poté vysvětluje, jak vytvořit dva hlasy *super librum*, tj. kontrapunkt k existujícímu tenoru označovanému jako *cantus prius factus*. Vychází přitom z tradice duchovní hudby představované technikami *anglický diskant*, *faburden* a *fauxbourdon* a z teoretických prací Tinctoria a Gaffuria,[5] které obsahují názorné příklady povolených melodických a rytmických figur. K získání povědomí o daném stylu a zvládnutí vhodných melodických postupů doporučuje studium skladeb autorů, jako jsou A. Agricola, Josquin Des Pres nebo H. Isaac. Není

[4] I. Horsley v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd edition* uvádí, že v roce 1412 Prosdocimus de Beldemandis rozdíl mezi těmito dvěma kontrapunktickými styly poprvé zmínil a Johannes Tinctoris pak v traktátu *Liber de arte contrapuncti* (1477) důkladněji popsal (srov. Nettl et al. 2001).

[5] Tinctoris, J. *Liber de arte contrapuncti*. Neapol : 1477; Tinctoris, J. *Proportiale musices*. Neapol : 1473; Gaffurius, F. *Practica musicae*. Milán : 1496 (srov. Baratz 1988 : 142).

prokazatelné, zda instrumentalisté v tanečních skladbách 15. století vědomě používali techniky popsané v souvislosti s duchovní hudbou ani zda studovali práce zmíněných teoretiků, nicméně základní způsob nakládání s intervaly v dochovaných skladbách je totožný s tím, co předepisují Tinctoris a Gaffurius (srov. Baratz 1988 : 141–5).

Ve svém dalším článku L. R. Baratz metodicky vysvětluje, jak melodii vytvořenou pomocí pravidel kontrapunktu dále ozdobit figuracemi. Současní hudebníci nemají k dispozici traktáty z 15. století, které by tuto techniku přibližovaly, ale ve skladbách dobových autorů naleznou řadu příkladů melodických formulí. Dle Baratze je kvalitní zvládnutí zdobení ve stylu 15. století náročnější než diminuce století následujícího, neboť hráč musí nejprve kontrapunkticky vytvořit horní hlas (*superius*) k danému tenoru. Tento nový hlas se potom ozdobí, čímž vznikne melodie na původním tenoru méně závislá (srov. Baratz 1990 : 7).

Autor zkoumá z harmonického i melodického hlediska několik zdobných dvojhlasých instrumentálních skladeb konce 15. století a na příkladech ukazuje, jak analýzou získat přehled melodických formulí, které lze dále použít pro vlastní ornamentaci. Nejdříve zredukuje nejvyšší hlas označovaný jako *superius* na kostru melodie, čímž se jasně odhalí základní kontrapunktická stavba skladby. Výsledek je velmi podobný, jako když pomocí kontrapunktu vytváříme přidaný horní hlas (viz výše). Ve zjednodušené melodii určíme melodické intervaly a zaznamenáme, jakým způsobem jsou vyplněné. Výsledkem je tabulka ozdob jednotlivých intervalů v principu podobná tabulkám v diminučních traktátech 16. století. S intervalovými ozdobami lze zacházet způsobem dobře popsaným v literatuře pozdní renesance: figurace můžeme transponovat, upravovat rytmicky i melodicky, například pomocí techniky *musica ficta*, dále seskupovat dohromady a nakonec použít vždy pro příslušný interval. Dle autora jsou podobná standardizovaná melodická klišé v 15. století společná hudbě instrumentální i vokální (srov. Baratz 1990 : 7–11).

3.2.2 16. století

V 16. století se podstatně proměnil charakter pramenů dokládajících existenci zobcové flétny, její stavbu, použití i dobovou techniku hry. Od této doby již nejsme plně závislí na sekundárních pramenech, které potřebné informace obvykle sdělují jen mimochodem. Máme k dispozici inventáře

různých sbírek, jako jsou např. kolekce nástrojů anglického krále Jindřicha VIII., který sám na zobcovou flétnu hrál, nebo rakouského arcivévody Ferdinanda. Písemné dokumenty popisující sbírky šlechticů obsahují informace o různých typech a velikostech zobcových fléten a jejich vztahu k jiným nástrojům. Z 16. století pochází též řada dochovaných nástrojů, které umožňují zkoumání stavby, zvuku a vytváření kopií. Obzvláště zachovalé sady renesančních zobcových fléten najdeme nyní v muzeích ve Veroně, Vídni či Bruselu (srov. Thomson 1995 : 11).

Od 16. století se začínají objevovat didaktické publikace rozličného zaměření. Některé si kladou za cíl obecné seznámení s různými hudebními nástroji (např. Virdung 1511, Agricola 1529), jiné jsou věnovány především zdobení na principu diminuce (Dalla Casa 1584, Bovicelli 1594 a mnoho dalších). Z hlediska zobcové flétny jsou nejzajímavější díla G. Bassana (1585), A. Virgiliana (c.1600) a především *Fontegara* (Ganassi 1535).

Hráče na zobcovou flétnu lze v minulosti i současnosti rozčlenit do tří základních kategorií tvořené profesionály, dospělými amatéry a dětmi. Zřejmě s výjimkou Ganassiho *Fontegary* žádná z historických učebnic nebo traktátů nepřináší odpovídající pokyny pro profesionálního hráče.

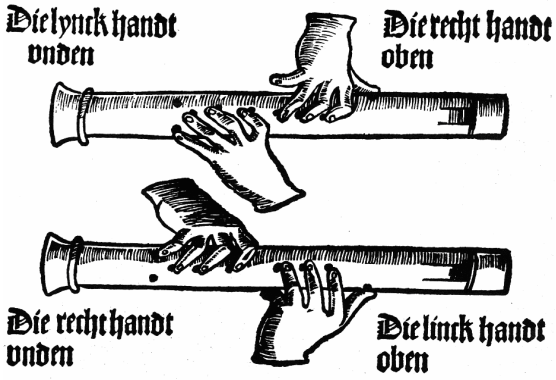
To není nic překvapivého, protože hudebníci se odjakživa vzdělávali především sluchem. Jemnějším hráčským finesám, jako jsou dechová technika, intonace, zdobení či interpretace, se vždy muzikanti učili pod dohledem pedagoga. V období renesance i baroka byli hudebníci v podstatě v pozici učně – svoje dovednosti získávali od mistra s minimální nebo žádnou pomocí psaných materiálů. Vždyť i v současnosti jsou profesionálové vzděláváni především formou individuální výuky a učebnice slouží hlavně jako zdroj cvičení, etud a vhodně vybraného repertoáru. Všechny historické učebnice jsou cíleny na čtenáře, kteří mohli slyšet soudobé hudební produkce a styl absorbovat auditivně. Když není přítomen sluchový vjem, selhává i nejpreciznějí napsaná kniha, neboť čtenář marně hledá, jak by si vypěstoval autory často zmiňovaný vkus, v pozdějším barokním období obvykle označovaný jako *bon goût*. Historické učebnice nám tedy přinášejí jen omezenou představu o tom, jak doopravdy mohla popisovaná hudba znít (srov. Thomson 1995 : 119).

V 16. století vzrůstal zejména ve Francii a Německu počet hudebních amatérů, kteří se věnovali hře na zobcovou flétnu. To bylo zřejmě důvodem, proč obecně zaměřené teoretické knihy o hudbě od té doby začínají obsahovat i zmínky o flétně či oddíly věnované tomuto nástroji.

V následujícím textu pojednám jak o pramenech přímo zmiňujících zobcovou flétnu, tak i o některých relevantních publikacích či rukopisech věnovaným primárně jiným nástrojům resp. zpěvu.

Nejstarším známým traktátem zabývajícím se zobcovou flétnou je anonymní pětilistová rukopisná knížečka, která se nyní nalézá v Universitätbibliothek v Baselu a nese označení *Introductio gscriben uf pfifen*. Napsána byla pravděpodobně kolem roku 1510 pro patnáctiletého Bonifacia Amerbacha. Obsahuje obrázek zobcové flétny laděné v g‘ nazývané *discant,* krátké vysvětlení mensurální notace a několik cvičení pro mladého muže (srov. Griscom; Lasocki 2003 : 284).

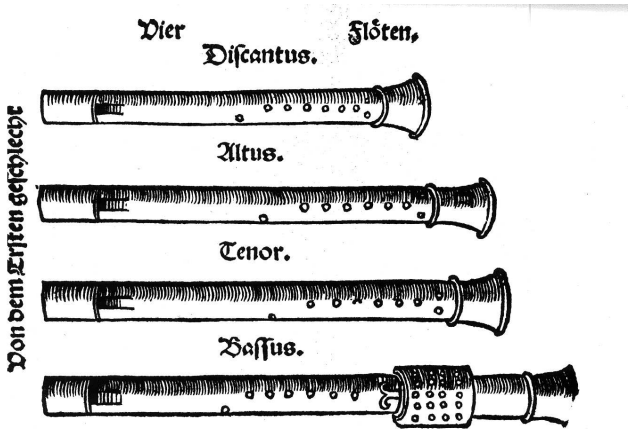
První tištěné informace a pokyny týkající se hry na zobcovou flétnu nacházíme ve dvou podobných německy psaných publikacích z počátku 16. století. Sebastian Virdung, autor díla *Musica getutscht und aussgezogen,* působil jako kaplan a zpěvák v Heidelbergu i jiných městech, včetně Basileje, kde byl jeho traktát publikován v roce 1511. V nářečí psaný spis si s předcházející anonymní prací neprotiřečí, Virdung pak o nástroji přináší o něco více informací, včetně vyobrazení tří velikostí fléten používaných běžně pro čtyřhlasou hudbu – prostřední velikost mohla hrát altové i tenorové hlasy. Popisované flétny jsou laděny v F (bas), c (tenor), g (discant), nicméně znějí o oktávu výše, než se zapisují (f, c‘, g‘). Toto rozložení flétnového consortu bylo v 16. století standardní. Diskantová a tenorová flétna mají rozsah oktávy a malé septimy, basová pak oktávy a sexty. Hlavním Virdungovým záměrem bylo vysvětlit studentům a amatérům, jak se hudební nástroje jmenují a naučit čtenáře zapisovat hudbu pro nástroje nejběžnějších typů – klávesové (klavichord), drnkací (loutna) a dechové (zobcová flétna). Pro notaci všech nástrojů používá Virdung tabulaturu. Jeho technické pokyny pro hráče na zobcovou flétnu se omezují na popis prstokladů a informaci o tom, že je třeba foukat do nástroje a naučit se koordinovat artikulaci s prací prstů (srov. Griscom; Lasocki 2003 : 284–5; Möhlmeier, Thouvenot 2001a : 11–20).



Příklad 1 : Držení flétny (Virdung 1511 in Möhlmeier, Thouvenot 2001a : 13)

Kantor protestantské latinské školy v Magdeburgu Martin Agricola použil Virdungovu práci jako model svého spisku *Musica instrumentalis deudsch* (Wittenberg, 1529). Agricolův traktát je praktičtěji orientován na potřeby studentů a přináší detailnější informace o všech nástrojích běžně užívaných v Německu počátkem 16. století. V části věnované zobcové flétně najdeme podobné poznatky jako u Virdunga. Prostřední flétny stejné velikosti nazývá *tenor* a *altus*, avšak altus je v dřevorytu omylem vyobrazen trochu menší. Agricola nepopisuje jednotlivé prstoklady, ale odkazuje čtenáře na tabulku hmatů. Říká, že ozdoby (*Mordanten*), které dělají melodii jemnější (*subtil)* se musí žák naučit od profesionála (*Pfeiffer*).

Revidované vydání z roku 1545 obsahuje podstatné změny a dodatky. Souhlasně zmiňuje použití vibrata (*mit zitterndem Wind*) u dechových nástrojů a přináší jeden z prvních dokladů o artikulaci u dřevěných dechových nástrojů (srov. Griscom; Lasocki 2003 : 287–8; Möhlmeier; Thouvenot 2001a : 75–87).



Příklad 2 : Čtyři druhy fléten (Agricola 1545 in Möhlmeier; Thouvenot 2001a : 84)

3.2.2.1 Ganassi

Opera intitulata Fontegara je první publikace věnovaná výhradně hře na zobcovou flétnu a zároveň nejdůkladnější a nejsofistikovanější historický traktát pojednávající o tomto nástroji, proto mu v následujícím textu věnuji rozsáhlejší prostor. Její autor Sylvestro Ganassi dal Fontego byl význačný profesionální hudebník, který působil ve službách benátského dóžete. Problematiku hry na zobcovou flétnu zpracovává daleko podrobněji než např. Virdung a Agricola. Ganassiho traktáty – kromě Fontegary vydal též dvojdílný spis věnovaný hře na violu da gamba *Regola rubertina* (1542–3) – slouží v posledních desetiletích jako východisko pro seriózní diskusi o provozovací praxi hudby 16. století.

Opera intitulata Fontegara je rozdělena do 25 kapitol. Autor hned zpočátku vymezuje cíl snažení hráče na zobcovou flétnu – „*napodobovat co nejvěrněji všechny nuance lidského hlasu*“. Toto tvrzení v následujícím textu ještě opakuje. Techniku hry rozčleňuje podobně jako současná moderní metodika do tří základních oblastí: dech, prsty a jazyk. Za obvyklý rozsah nástroje považuje třináct tónů, devět z nich označuje jako hluboké a zbylé čtyři jako vysoké. V dobovém kontextu unikátní je návod, jak lze pomocí zvláštních prstokladů uvedených v tabulce hmatů získat na zobcové flétně sedm dalších tónů rozšiřujících rozsah nástroje směrem nahoru. „*Kde nestačí přirozenost, musí být tvým učitelem umění*“ (Ganassi 1959 : 12).

Ganassi přináší podrobné informace týkající se artikulace – za tři základní druhy považuje *teke, tere, lere*. Dále diskutuje různé kombinace artikulačních slabik včetně samohlásek (např. *dara, dare* apod.) a funkci jazyka, krku a rtů při nasazení.

Největší pozornost a vážnost autor věnuje diminucím, tj. ozdobám melodických intervalů. „*Účinnost práce prstů závisí na dvou věcech – artikulaci a umění hry diminucí. Jedno bez druhého je zbytečné* [...] *Diminuce lze tvořit různými způsoby a zdůrazňuji, že lze varírovat metrum, rytmus a průběh melodie* [...] *diminuce spadají do čtyř kategorií: jednoduché, složené, zvláštní a takové, jejichž průběh je po celou dobu neměnný* (Ganassi 1959 : 15).

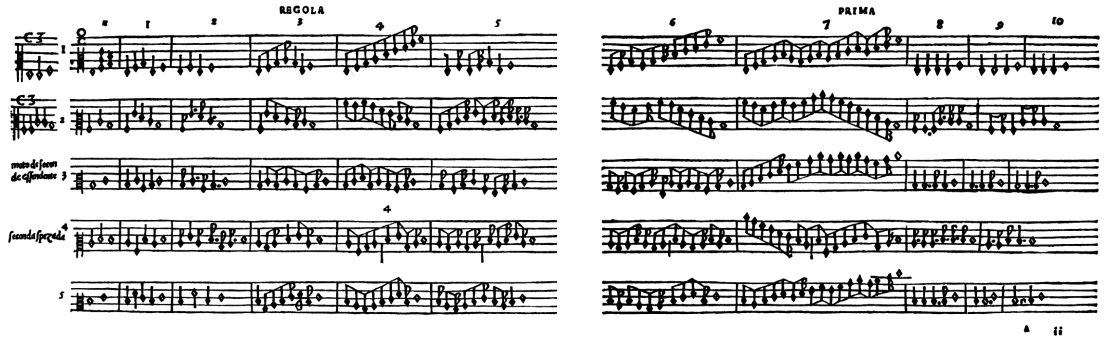
Jako ozdobu jednoduchou z rytmického hlediska Ganassi popisuje případ, kdy se objevují pouze noty stejných hodnot, například samé noty čtvrťové nebo

pouze noty osminové. Diminuce jednoduchá z hlediska metra (*proportio*) probíhá bez změny „taktu“, složená je tehdy, když se označení taktu mění. Diminuce jednoduchá z melodického hlediska obsahuje sekvence stejně vedených motivů.

Naproti tomu složené ozdoby používají různé notové hodnoty, například čtvrťové, osminové a šestnáctinové. Jako zvláštní označuje autor diminuce, které jsou ze dvou hledisek jednoduché a ze třetího složené, například melodicky a metricky jednoduché a v rytmu složené. Diminuce s neměnným průběhem jsou jednoduché ve všech ohledech – rytmu, metru i melodii. Vysvětlení jednoduchých a složených diminucí je demonstrováno osmi příklady (srov. Ganassi 1959 : 16–17).

V dalším textu autor přináší pokyny pro použití stěžejní části knihy – více než 130 stránek tabulek diminučních formulí pro různé melodické intervaly. Podle Ganassiho mohou být příklady hrány v různém metrickém členění a každá diminuce musí začínat a končit na počátečním resp. konečném tónu původní neozdobené melodie.

Diminuční tabulky jsou rozděleny do čtyř oddílů. V prvních třech (*Regola prima, seconda, terza*) nalezneme vždy návrhy způsobů zdobení pro vzestupnou a sestupnou sekundu, tercii, kvartu, kvintu a zdobení kadence. Oddíly se liší proporčním členěním – v oddílu *Regola prima* se celá nota dělí na čtyři čtvrťové, v oddlílech *Regola seconda* a *terza* se objevuje kvintolové resp. sextolové členění.



Příklad 3 : Tabulky diminucí pro vzestupnou sekundu (Ganassi 1535 in Möhlmeier; Thouvenot 2001a : 30)

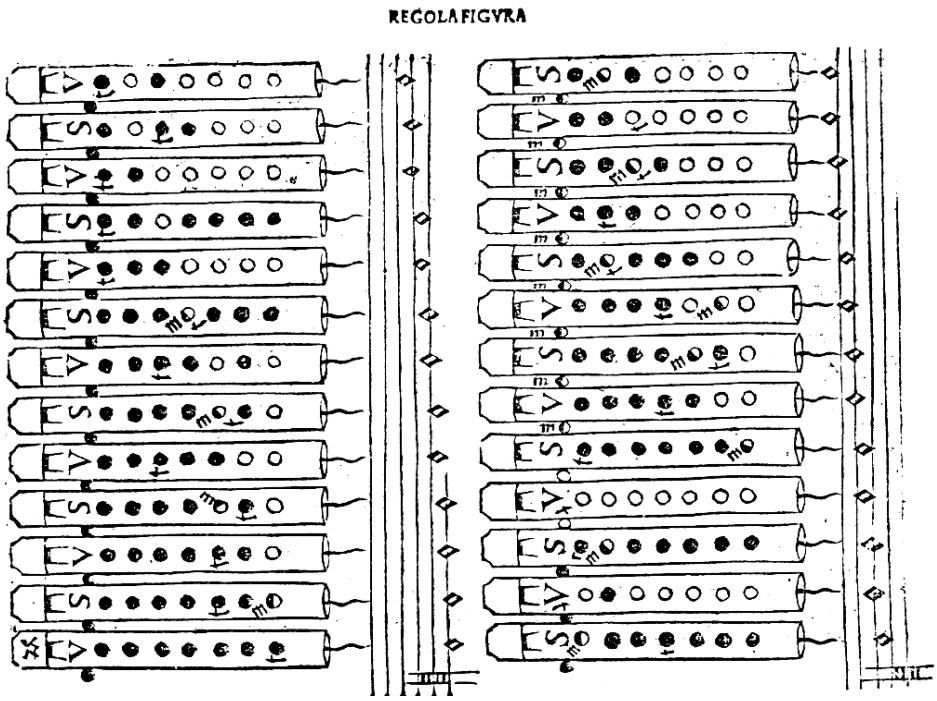
Oddíl *Regola quarta* obsahuje jen tabulky pro vzestupnou sekundu a kadenční formule se septolovým členěním, kdy se celá nota dělí na sedm not čtvrťových. V dalším textu pak autor přináší pokyny pro to, jak ze základních forem vytvořit složitější diminuce a jak je používat a transformovat do různého metra (*proportio*).

Pro věrné napodobení lidského hlasu je dle Ganassiho třeba vycházet ze zpěvu zkušeného pěvce. Ze nezbytné předpoklady autor považuje:

- imitaci
- obratnost (*prontezza*), tj. obratnost prstů a ovládání dechové techniky
- eleganci (*galanteria*), neboli umění zdobení.

„Nejprostší součástí elegantní hry je trylek. Provádí se chvěním prstu nad tónovým otvorem. Trylky mohou být terciové, celotónové a půltónové, a všechny zmíněné intervaly mohou kolísat“ (Ganassi 1959 : 87). Terciový trylek Ganassi považuje za ozdobu živou, půltónový popisuje jako jemný a půvabný, přičemž znovu zmiňuje možnost mírně větších nebo menších intervalů. Mezi nimi pak stojí prostřední ozdoba, trylek přibližně celotónový.

Autor předkládá čtenáři trylkové prstoklady v tabulatuře, přičemž trylkující prst je označen písmenem *t* (odvozeno od *tremolo*). Živé trylky označuje písmenem *V* (*vivace*) a jemné písmenem *S* (*suave*).



Příklad 4 : Tabulky trylkových prstokladů (Ganassi 1535 : 160)

V závěrečných odstavcích autor zmiňuje, že pokyny v jeho knize jsou určeny především pro sólovou hru. *„V ansámblových skladbách je třeba ladit se spoluhráči a správné intonace dosáhnout přizpůsobením prstokladů.“* Za velmi progresivní lze označit autorovo chápání dynamiky při hře na zobcovou flétnu: *„Každý tón lze hrát jemně, když poodkryjete tónový otvor a zároveň použijete méně dechu.“* Zmiňuje též nutnost vyjádření nálady skladby a spojitost s textem vokální předlohy (Ganassi 1959 : 87).

Ganassiho *Opera intitulata Fontegara* je zásadní publikace z mnoha důvodů, z nichž některé byly zmíněny v předchozích odstavcích. Jedná se o první a na dlouhou dobu jedinou skutečnou učebnicí hry na zobcovou flétnu. Poměrně důkladně pojednává o technických aspektech, v míře jinde nevídané se dozvíme, kolik pozornosti věnovali citliví hudebníci artikulaci a z jeho slov lze vyvodit, že každý tón včetně nejrychlejších běhů byl nasazen. Z textu vyplývá, že Ganassi a jeho současníci pravidelně zdobili melodie pomocí složitých *passagi*, největší prostor pak věnuje detailům zdobení, včetně extravagantních rytmicky rozvolněných ozdob. Ozdoby dle autora hrály též stěžejní roli v elementárním nácviku. *Fontegara* je první z řady traktátů z 16. století věnovaných umění diminuce. Popisuje překvapivě pokročilý expresivní způsob hry, kterého lze dosáhnout pomocí správného ovládání dechu, alternativních prstokladů, široké škály artikulačních slabik a extenzivního používání ozdob dvojího druhu – jednotónových *graces* (zde různých druhů trylků) i diminucí.

3.2.2.2 Další publikace z poloviny 16. století

Jerome Cardano, velký italský renesanční filozof, matematik a fyzik, byl nadšený amatérský zobcový flétnista, který se v mládí učil v Miláně u profesionálního hudebníka. Jeho traktát *De Musica* (c.1546) v mnohých směrech potvrzuje Ganassiho popisy a zároveň přináší některé nové informace. Podobně jako Ganassi, i Cardano zdůrazňuje důležitost umění diminuce pro hru na zobcovou flétnu. Jako první zmiňuje vyšší flétny v ladění d^2 a zakrytí spodního otvoru, které umožňuje zvětšit rozsah nástroje o půltón či celý tón. Zajímavým technickým poznatkem je zmínka o zásadním rozdílu mezi množstvím a tlakem vzduchu. Kromě artikulačních slabik popisuje *vox tremula* – jev na pomezí trylku a vibrata. *Chvějící se dech* se podle Cardana kombinuje s trylky prstů, čímž se interval vibrace pohybuje v rozmezí diesis a velké tercie.

Ve svém druhém traktátu se stejným názvem *De Musica* (1568) Cardano diskutuje použití zobcových fléten a dalších dřevěných dechových nástrojů v ansámblu, přičemž považuje za nutné sladit intonaci, zvuk i barvu jednotlivých nástrojů (srov. Griscom; Lasocki 2003 : 291–2).

Philibert Jambe de Fer je autorem jediného dochovaného francouzského díla z 16. století, které zmiňuje zobcovou flétnu. V Lyonu vydaný traktát *Epitome musical* (1556) obsahuje jen elementární informace o technice hry, avšak jeho tabulka prstokladů je prvním dokladem o používání techniky opěrného prstu – pravý prsteníček zůstává ležet na tónovém otvoru, pokud je to možné. Pro další informace o hře na zobcovou flétnu odkazuje autor čtenáře na dobrého učitele (srov. Thomson 1995 : 123).

3.2.2.3 Diminuční traktáty

Pro poznání interpretační praxe a především pro výuku zdobení v hudbě 16. a první poloviny 17. století mají zásadní význam didaktické publikace a rukopisy označované souhrnně jako diminuční traktáty. Prvními byly Ganassiho práce, další se objevily v Itálii ve druhé polovině 16. století. Některé z nich jsou určené hráčům na smyčcové nástroje (např. Ortiz 1553, Ganassi 1542–3), jiné pěvcům (Bovicelli 1594, Conforti 1593) či hráčům na dechové nástroje (Dalla Casa 1584). O traktátech mající přímou spojitost se zobcovou flétnou pojednávám v textu samostatně – kromě již zmíněného díla *Opera intitulata Fontegara* (Ganassi 1535) se jedná o publikaci G. Bassana (1585) a rukopis A. Virgiliana (c.1600). Přehled nejrelevantnějších primárních pramenů obsahuje samostatná Příloha II této disertace.[6]

Autoři diminučních traktátů patřili k vůdčím hudebníkům své doby: Diego Ortiz, španělský hráč na gambu a skladatel duchovní vokální hudby, sloužil po dobu patnácti let jako kapelník u neapolského vévody z Alby, Girolamo Dalla Casa byl šéfem oficiální dechové kapely v Benátkách a Richardo Rogniono působil jako instrumentalista ve službách milánského generálního guvernéra. Tři ze zásadních učebnic vytvořili pěvci: Giovanni Camillo Maffei, neapolský lékař, filozof, amatérský skladatel a zkušený hráč, římský virtuóz Giovanni Luca Conforti a člen katedrálního milánského sboru Giovanni Battista Bovicelli. Benátčan Giovanni Bassano skládal jak vokální tak i instrumentální

[6] Velmi podrobný seznam literatury 16.–18. století včetně diminučních traktátů lze najít v práci K. Vellekoopa (1976).

hudbu a o Aureliu Virgilianovi toho zatím mnoho nevíme. Všichni zmínění autoři byli Italové resp. v Itálii působili. Italský styl hrál v 16. a 17. století klíčovou úlohu na evropské hudební scéně, což se velmi markantně projevuje i v pracích zabývajících se ornamentikou.

Všechny traktáty mají víceméně podobnou strukturu popsanou výše v souvislosti s Ganassiho *Fontegarou* a níže v odstavci věnovaném A. Virgilianovi, přičemž největší důraz je kladen na tabulky diminucí. V pramenech se objevuje mnoho způsobů, jak zdobit nejběžnější intervaly a kadenční závěry. Kromě toho autoři popisují obvyklé jednotónové ozdoby (*graces*) a v menší míře se věnují technickým aspektům svých nástrojů resp. zpěvu (srov. Brown 1992 : x, xi). Většina z nich obsahuje též příklady ozdobených skladeb, obvykle motetů, madrigalů a chansonů, případně kompozice využívající principy diminuce obvykle označované jako *ricercata*.

Zmíněné publikace představují primární prameny umožňující rekonstrukci praxe 16. století a nabízejí jasná východiska teorie zdobení. Přibližují, jak o problematice uvažovali doboví hudebníci a jak pravděpodobně k nácviku zdobení přistupovali. Pravidla a poučky z traktátů lze snadno adaptovat pro potřeby hráčů na zobcovou flétnu, ale je nutno mít na paměti, že jejich autoři jen málo rozlišují mezi zdobením vokalistů a zpěváků a už vůbec nevěnují pozornost rozdílům mezi nástroji.

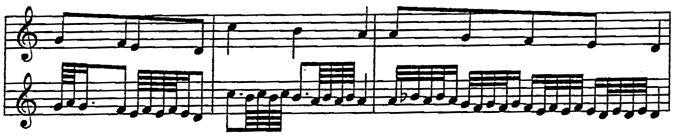
Je třeba zdůraznit, že způsob zdobení jak pomocí *graces* tak diminucí má v principu improvizační charakter a je plně v kompetenci hráče, což vyplývá mj. z absence jakýchkoli zmínek o ozdobách v dobových partech či partiturách. Renesanční reprodukční umělci – instrumentalisté i pěvci – chápali improvizované ozdoby jako běžnou součást svého výcviku i pracovních povinností. Schopnost přidávat ozdoby představovala součást personálního vkladu hudebníka – a diminuční traktáty umožňují vytvořit si o tomto umění určitou představu (srov. Kreitner et al. 2001).

Vynikající shrnutí informací z diminučních traktátů obsahuje zejména práce H. M. Browna (1992) a z ní do značné míry vycházející stručnější pojednání J. Baliho (2005).

3.2.2.3.1 Graces

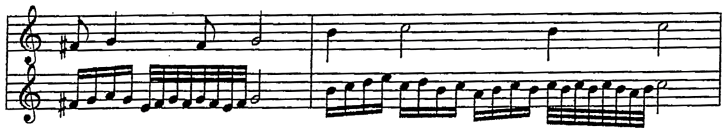
Nejběžnějšími *graces* v hudbě 16. století jsou *tremolo* a *groppo*, jež zmiňují všichni autoři diminučních učebnic.

Tremolo lze definovat jako střídání hlavního tónu s nejbližším tónem nižším nebo vyšším, tj. v moderní terminologii by se jev nazýval *trylek*, *nátryl* či *mordent*. V některých popisovaných případech se může jednat i o mírnou fluktuaci výšky tónu (*vibrato*) nebo střídání tónu vzdálených o tercii.



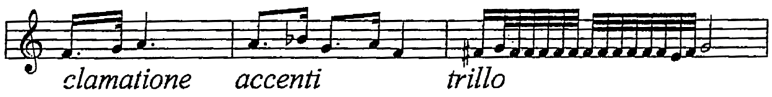
Příklad 5 : Tremolo (Bali 2005 : 4)

Groppo je kadenční ozdoba trylkového charakteru, obvykle se zátrylem, připomíná jednoduchou melodickou formuli, jakou v traktátech často najdeme i v tabulkách určených pro *passagi*.



Příklad 6 : Groppo (Bali 2005 : 4)

Za méně časté se považují ozdoby popisované jen několika málo autory, například *clamatione* nebo *accento*. Ke konci 16. století se objevuje nejdříve ve vokální a později i instrumentální hudbě ozdoba nazývaná *trillo*.



Příklad 7 : Další ozdoby (Bali 2005 : 4)

V terminologii *graces* nepanuje mezi autory diminučních manuálů 16. století jednota, můžeme se setkat s různými názvy pro podobný či stejný jev. V pozdějších pracích se například termíny *trillo* a *tremolo* používaly v opačném významu než dříve, *trillo* = trylek, *tremolo* = opakování téhož tónu (= tremolo v moderním významu slova).

Z popisů v písemných pramenech víme, že se *graces* používaly často, ale s výjimkou skladeb pro klávesové nástroje nebo loutnu v 16. století obvykle nebývaly notovány. Až počátkem 17. století se začíná v partiturách objevovat označení *t* nebo *tr*, avšak jen z hudebního kontextu lze soudit, zda se jedná o opakující se tón nebo ozdobu trylkového charakteru, tedy o *trillo* či *tremolo*.

Nejdetailnější vysvětlení *graces* nalezneme v publikacích určených klávesovým nástrojům (Sancta Maria 1565; Diruta 1593), jejichž autoři též vysvětlují, kde a jak *tremoli* používat (srov. Brown 1992 : 7). Dobové prameny vcelku jednotně doporučují, aby se začátečníci učili nejdříve používat *graces*, než si postupně zvyknou na *passagi*.

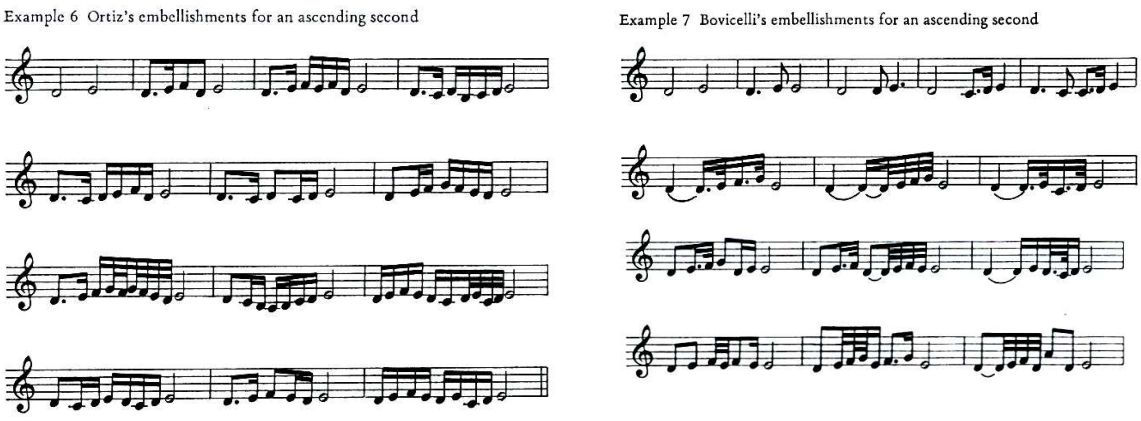
3.2.2.3.2 Passagi

Autoři učebnic zdobení se soustřeďují hlavně na *passagi*. Většinu prostoru věnují vysvětlení, jak rozdělit hodnoty dlouhých not pomocí typizovaných melodických formulí obsahujících kratší noty, přičemž základní metoda aplikace figur se v průběhu 16. století neměnila. Takřka všechny učebnice přistupují k tématu obdobně – jejich základ tvoří systematicky řazené tabulky alternativních melodických vzorců pro většinu běžných intervalů.

Ve všech pracích se objevují vzestupné a sestupné sekundy, tercie, kvarty, kvinty a v traktátech z konce 16. století i sexty, septimy a oktávy. Kromě toho traktáty přinášejí příklady zdobení kadencí a některé standardní melodické formule, které se objevují v řadě skladeb, jako jsou například stupnicové fragmenty. Většina autorů si vystačí s dvacítkou ozdob každého intervalu.

Předpokládá se, že se žák příklady intervalových ozdob z diminučních tabulek naučí nazpaměť, bude je procvičovat v různých tóninách a posléze dokáže adaptovat pro rytmický a harmonický kontext konkrétní skladby. Dobové prameny dokládají, že se i nejrychlejší *passagi* artikulují, legato je uváděno jako výjimka nebo nebývá zmiňováno vůbec. Popisované diminuční ozdoby procházely v průběhu 16. století určitým vývojem, což je však už nad rámec této práce.[7]

[7] Více o dané problematice např. H. M. Brown (srov. Brown 1992 : 25–29).



Příklad 8 : Srovnání zdobení vzestupné sekundy v traktátech Ortize a Bovicelliho (Brown 1992 : 18–19)

Přístup autorů traktátů k výuce diminuce lze přiblížit na příkladu publikace *Breve et facile maniera d'essercitarsi* (Conforti 1593). Již z názvu vyplývá, že jejím cílem je naučit začátečníky rychle a snadno umění ornamentace. Conforti slibuje každému, komu stačí zdobení pomocí šestnáctinových not (*crome*), že látku zvládne za méně než dvacet dní – první den se naučí nazpaměť formule pro vzestupnou sekundu, druhý den pro sestupnou, třetí den pro vzestupnou tercii atd. K ovládnutí všech cvičení v učebnici a získání zběhlosti ve zdobení dle Confortiho postačí dva měsíce.

Kromě tabulek intervalových ozdob obsahují traktáty i příklady obvykle vokálních kompozic ozdobených na principu diminuce. Porovnáním těchto variant s původními verzemi lze získat důležité další informace týkající se ornamentace v daném stylu. Podobných skladeb se dochovalo přes 180 (srov. Waldo 1986 : 55–59).

J. Bali formuloval na základě historických traktátů a dochovaných ozdobených skladeb určité zákonitosti pro zdobení v hudbě 16. století:

- V sólových skladbách se zdobí více než v ansámblových.
- V ansámblových skladbách bývá nejvíce ozdoben sopránový hlas.
- Na koncích frází se objevují bohatší ozdoby (tak, aby charakteristická témata na začátcích frází zůstala identifikovatelná).
- Opakování motivu se zdobí více než jeho první uvedení.
- Je-li ve skladbě více závěrů, každý se zdobí poněkud jinak, na přechodu mezi dvěma delšími úseky se objevují rozsáhlé kadence.
- Ke konci skladby vzrůstá četnost ozdob (srov. Bali 2005 : 4–5).

Za pomoci analýzy *passagi* s využitím Virgilianových pravidel zmíněných v tomto textu níže vytvořil Bali stručná pravidla pro diminuce:

- *Passagi* postupují převážně sekundovými kroky, když se objeví skoky, téměř vždy vedou ke konsonantní notě, tedy harmonický kontext určuje směr melodie.
- Kromě vypsaných ozdob typu *trillo* se zřídkakdy objevují opakované tóny.
- Stupnicové běhy v *passagi* vedou k cílovému tónu a na konci nebývají skoky.
- *Passagi* v principu začínají na hlavní notě (tj. tónu z původní neozdobené melodie) a končí na ní, pokud tomu tak není, začínají na notě konsonantní.
- Hlavní body zlomu melodie jsou konsonantní, zapadající do harmonie.
- Většina *passagi* je metricky jednoduchá, na rozdíl od pozdějších ozdob z období vrcholného baroka (srov. Bali 2005 : 5).

3.2.2.4 Bassano a Virgiliano

Giovanni Bassano byl benátský skladatel a hráč na cink, člen kapely v Bazilice sv. Marka a jeden z nejvlivnějších virtuózů své doby. Jeho traktát *Ricercate, passagi et cadentie* (Bassano 1585) je pro zobcové flétnisty zajímavý především tím, že obsahuje též osm sólových ricercarů vhodných dle autora *qual si voglia istrumenta da fiato*, což B. Thomas interpretuje jako skladby pro cink, příčnou nebo zobcovou flétnu. Právě existence sólových flétnových kompozic je v kontextu hudby 16. století výjimečná. Podobně jako v ostatních traktátech, i u Bassana najdeme tabulky diminucí pro jednotlivé intervaly, zdobení kadencí a příklady ozdobených motetů (srov. Thomas 1983).

Il Dolcimelo je třísvazkový rukopisný traktát datovaný obvykle na samý závěr 16. století. Jeho autorem je jakýsi Aurelio Virgiliano, o němž zatím není známo ani, zde se jedná o jeho pravé jméno či přezdívku. Rukopis *Il Dolcimelo* vypovídá, že zřejmě nebyl prvotřídním hudebníkem, ale měl silné pedagogické sklony.

První kniha obsahuje tabulky diminucí různých melodických intervalů a standardní kadenční formule, podobně jako již diskutované traktáty Ganassiho, Bassana a dalších autorů.

Druhou knihu tvoří šestnáct většinou velmi dlouhých *ricercat*, sólových skladeb využívajících principy diminuce. Třetí kniha přináší přehled

prstokladů a tabulatury pro většinou nejdůležitějších hudebních nástrojů autorovy doby včetně několika nástrojů obskurních, jako je např. tromba marina. Bohužel, ze třetí knihy zůstaly většinou pouze prázdné strany s ozdobnými hlavičkami, nicméně některé části jsou úplné, mj. tabulky prstokladů pro cink, příčnou flétnu a zobcovou flétnu.

Přestože se rukopis *Il Dolcimelo* dochoval v jediné kopii, vykazuje znaky knihy určené k publikaci, jako jsou například ozdobná záhlaví prázdných stránek nebo rozsáhlé tabulky diminucí. V závěru první knihy Virgiliano formuloval deset pravidel diminuce, která přesně vystihují podstatu tohoto způsobu zdobení:

1. Diminuce má probíhat všude tam, kde je to možné.

2. Každá *minuta* [= nejkratší z používaných not] musí být jedna dobrá a jedna špatná [= artikulovaná tvrději a měkčeji]

3. *Minuty*, které postupují skokem, musí být všechny dobré.

4. V diminuovaném hlasu musí zaznít na začátku a na konci fráze stejné noty jako v původní melodii.

5. Postupuje-li původní fráze nahoru, musí jít závěr diminuované verze také nahoru a naopak.

6. Je vhodné použít běh přes celou oktávu, jestliže to vyhovuje kontextu.

7. Používá-li se jako ozdoba oktávový skok, je lepší skákat nahoru než dolů, abychom se nestřetli s nižším hlasem [jedná-li se o vícehlasou skladbu].

8. Diminuce se nesmí nikdy vzdálit od původní melodie o více než kvintu, ať už směrem nahoru nebo dolů.

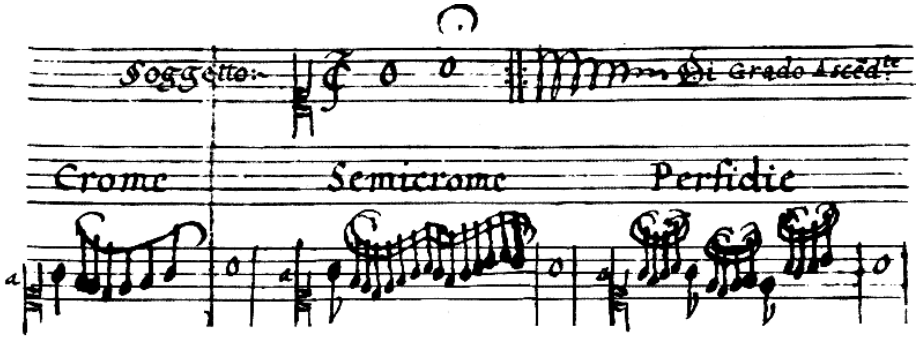
9. Pouze, je-li melodie na *sol* [= pátém stupni hexachordu], může se diminuce vzdálit od původního hlasu až o septimu nahoru nebo dolů, ale pouze v běhu nejmenších možných not.

10. Máme-li po sobě jdoucí vzestupné tercie, můžeme v diminuci postoupit o kvartu dolů.

Ricercary ze sbírky *Il Dolcimelo* jsou ve srovnání s obdobnými skladbami Bassanovými méně propracované, připomínají zapsané improvizace a dokumentují praktické využití diminučních pravidel. Skladby jsou určené

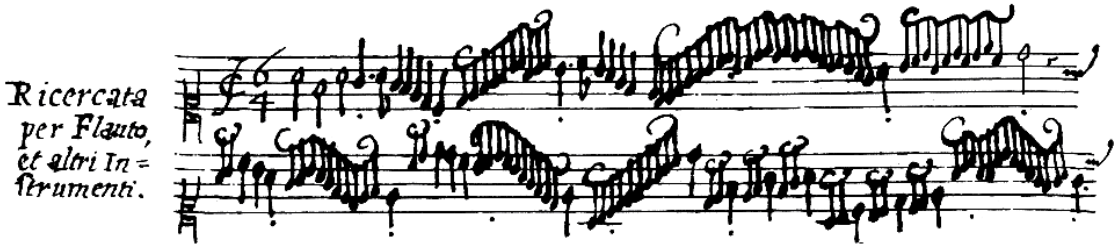
zobcové flétně, příčné flétně, cinku či houslím.

Nejzajímavější Virgilianovy ozdoby nesou označení *perfidie*. Kombinují se v nich různé hodnoty not, které vytvářejí rytmické figury narušující základní metrum skladby.



Příklad 9 : Perfidie (Virgiliano c. 1600 in Möhlmeier; Thouvenot 2001a : 98)

Silné didaktické tendence Virgilianova rukopisu naznačuje i způsob notace. Za sebou následující rychlé noty ve skupině jsou spojeny trámečkem, což vede k jinému optickému vjemu, než jsme zvyklí z moderní notace, a navádí na určité členění melodie. V některých místech se objevují tečky indikující dobu a noty, které jsou opakované nebo obsahují skoky, jsou od sebe vzdálené, zatímco pasáže postupující po sekundách jsou zapsány blízko sebe.



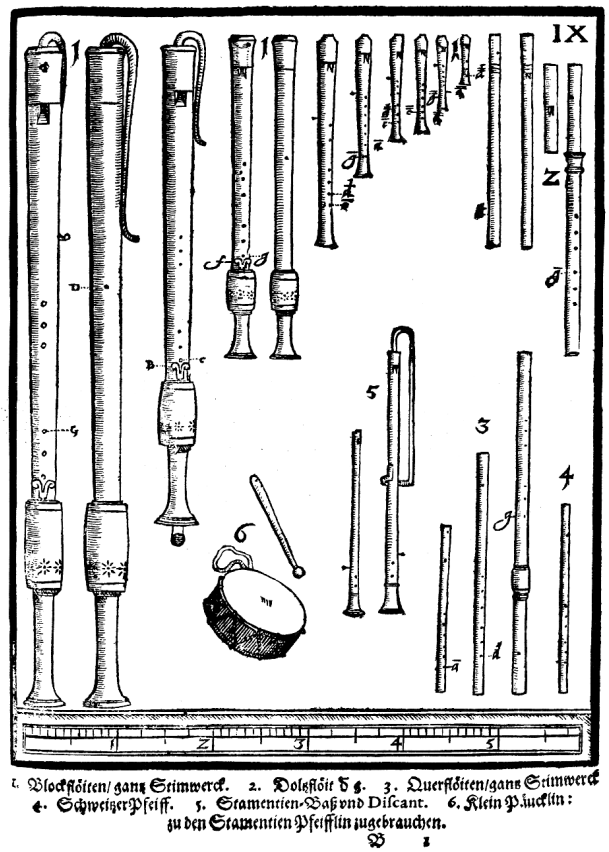
Příklad 10 : Ukázka Virgilianovy notace (Virgiliano c. 1600 in Möhlmeier; Thouvenot 2001a : 144)

Virgilianův rukopis *Il Dolcimelo* sice není možno označit za flétnovou učebnici, nicméně jedná se o pedagogické dílo se silnou vazbou na tento nástroj.

3.2.2.5 Další publikace důležité pro zobcovou flétnu v období renesance

Souvislost se zobcovou flétnou v období renesance mají i některé publikace ze 17. století, tedy z doby, kdy se zejména v italské hudbě naplno projevil nově nastupující barokní styl.

Významný německý skladatel Michael Praetorius se svém monumentálním třídílném encyklopedickém díle *Syntagma Musicum* (Wittenberg a Wolfenbüttel, 1614–18) přináší o zobcové flétně relativně skromné informace. Ale těmto informacím se dostává v odborných kruzích velké pozornosti, protože jeho rytina vyobrazuje devět různých velikostí renesančních fléten od sopraninové v g“ (*exilent*) až po velkou basovou v F. Jako rozsah nástroje udává Praetorius u větších fléten oktávu a sextu a u menších oktávu a septimu, přičemž v rukou zkušeného hráče se může někdy zvětšit o kvartu resp. septimu směrem nahoru. Praetorius je zřejmě první, kdo vysvětluje, jak zobcová flétna klame ucho posluchače a zní ve skutečnosti o oktávu výše, než se zdá. Z tohoto důvodu se notuje o oktávu níže, než skutečně zní. Autor též výrazně předběhl svou dobu, neboť navrhoval dělit zobcovou flétnu na dvě části mezi lábiem a prvním tónovým otvorem, čímž vzniká možnost doladění jednotlivých nástrojů – tato praxe se stala běžnou až o cca 60 let později (srov. Thomson 1995 : 123). [8]



Příklad 11 : Devět velikostí zobcových fléten (Praetorius 1619 in Möhlmeier; Thouvenot 2001a : 161)

[8] V části zabývající se zdobením Praetorius popisuje diminuční praxi i *graces* známé z italských traktátů druhé poloviny 16. století (srov. Engelke 1990 : 29–42).

Páter Marin Mersenne věnuje ve své velké encyklopedii *Harmonie universelle* (Paříž, 1636–7) několik odstavců zobcovým flétnám. Nazývá je *„anglické flétny, kterým se říká sladké a devítidírkové“*. Mersenne vyobrazuje stále flétny jednodílné, s mírně inverzním kónickým vrtem. Jako rozsah uvádí dvě oktávy, jeho prstoklady se blíží barokním – popisované nástroje by se tedy řadily mezi flétny raně barokního typu (srov. Griscom; Lasocki 2003 : 299).

Z poloviny 17. století pocházejí dvě krátké flétnové učebnice související se sbírkou *Der Fluyten Lust-hof* Jacoba van Eycka. Jedná se o *Vertoninge en onderwyzinge op de hand-fluit* P. Matthysze, vydavatele Eyckovy sbírky, a *Onderwyzinge hoemen alle de toonen* G. van Blanckenburgha. Obě učebnice přinášejí na několika málo stránkách slovní popisy prstokladů pro flétnu raně barokního typu laděnou v *c‘* a vyobrazení tohoto nástroje (Griscom; Lasocki 2003 : 299).

Pro výuku zdobení má daleko větší význam samotná sbírka *Der Fluyten Lust-hof*. Jedná se o nejrozsáhlejší kolekci skladeb pro sólový dechový nástroj v dějinách hudby, obsahuje 150 písní, žalmů, tanců a dalších melodií ve verzi pro sopránovou zobcovou flétnu. I když sbírka vyšla v polovině 17. století, obsahuje převážně skladby konce století předcházejícího s četnými variacemi vytvořenými na principu diminuce. Přestože její autor, slepý hráč na zvonohru a zobcovou flétnu Jacob van Eyck, zjevně publikaci nezamýšlel jako metodickou, poskytuje vynikající výukový materiál. Metodiku nácviku zdobení a variací v Eyckově stylu zpracovali až současní autoři.[9]

3.2.2.6 Moderní práce týkající se hudby 16. století

Často citovaný článek A. Walda přináší vynikající vodítko pro současné hráče, kteří chtějí zvládnout techniku diminuce zejména v sólové hře. Proces výuky zdobení vysvětluje analogií s výukou jazyka – hráč si musí nejdříve vytvořit slovník, zvládnout syntaxi a pochopit kontext, umění přijde na řadu později. Prameny z období 1535–1638 chápe jako základní učebnice gramatiky. Podobně jako jazzový hudebník před vlastní improvizací dlouho cvičí stupnice a *riffy*, pro hráče renesanční a barokní hudby představují *passagi* cvičební

[9]Metodické pokyny založené na analýze melodických a rytmických struktur objevujících se v Eyckových variacích přináší například práce M. Mauteho (srov. Maute 2005 : 50–51). Řadu teoretických statí věnovaných van Eyckovi včetně stylové analýzy jeho variací najdeme na stránce http://www.jacobvaneyck.info/, kterou provozuje Thiemo Wind, přední badatel zabývající se životem a dílem „Utrechtského Orfea“.

materiál, který umožní dosáhnout svobody a autenticity v daném stylu. Kromě historického povědomí dle autora hráč musí zdokonalovat schopnosti sluchové, analytické a technické (srov. Waldo 1986 : 48).

Sluchová představa o hudbě, v níž chceme zdobit, umožní hráči reagovat ve správném stylu. Pro její získání autor doporučuje poslouchat co nejvíce kvalitních nahrávek kompozic z první poloviny 17. století, prohrát mnoho sólových sonát a canzon z této doby, seznámit se se sólovými skladbami z diminučních traktátů a případně transcribovat faximile skladeb ozdobených metodou diminuce (srov. Waldo 1986 : 48–9).

Při práci s traktáty je třeba pochopit jejich uspořádání a vyhnout se nebezpečí přehlcení informacemi. Waldo navrhuje pro začátek držet se jednoho nebo dvou traktátů, podobně jako při zvládání cizího jazyka student vychází z jedné učebnice. Pro zdobení motetů a madrigalů doporučuje začátečníkům traktáty Ortiza a Bassana, pro taneční hudbu pak Ortize a jednodušší tabulky z Ganassiho (srov. Waldo 1986 : 49).

Historické traktáty srozumitelně udávají, jak se dá ozdobit určitý daný interval. Analytický přístup umožňuje určit intervaly vhodné pro zdobení: vynecháním všech not mezi první dobou taktu a polovinou taktu vznikne interval, který lze zdobit pomocí figurací z diminučních tabulek. Riskantnější způsob představuje vynechání not mezi prvními dobami po sobě jdoucích taktů a jejich následné vyplnění diminucemi, přičemž je třeba mít na paměti harmonické souvislosti vyplývající z použití ozdob. Autor dále popisuje styl *viola bastarda* – zdobení, které s využitím strukturních prvků ze všech hlasů vytváří jednohlasou kompozici z vícehlasé (srov. Waldo 1986 : 49–50).

Waldo navrhuje v souladu s historickými prameny cvičení figur z traktátů na všech stupních a v různých tóninách. Hráč tím získává technické dovednosti srovnatelné se cvičením stupnic či rozložených akordů, rozšíří si hudební slovník a vypěstuje cit pro figury v daném stylu. Autor doporučuje (v jistém smyslu podobně jako Conforti ve svém traktátu z roku 1593) naučit se zpaměti týdně 4–6 nových figur, zařadit je do rozehrávání a umět je zahrát ve všech polohách bez zpomalování. Za pár měsíců hráč zjistí, že má v hlavě slušnou zásobu použitelných melodických vzorců (srov. Waldo 1986 : 51).

Zásadní článek A. Walda dále obsahuje pojednání o souvislosti artikulace

a diminucí, vysvětlení významu *mentálního cvičení* bez nástroje, výběrovou bibliografii historických i moderních pramenů a rozsáhlý přehled diminuovaných skladeb v pramenech z období 1535–1638 (srov. Waldo 1986 : 51–59).

Diminuční praxe i různé aspekty zdobení v hudbě 16. a začátku 17. století jsou velmi dobře popsány v celé řadě dalších moderních z dobových pramenů vycházejících publikací, z nichž na tomto místě vybírán pouze několik příkladů. Již několikrát citovaná kniha *Embellishing Sixteenth-century Music* (Brown 1992) představuje vynikající studii věnovanou zdobení renesanční hudby. Obsažný úvod představuje historické teoretické prameny, z nichž vyplývají poznatky sumarizované v dalších kapitolách. V nich se autor postupně zabývá jednotónovými ozdobami, diminucemi, skladbami s dochovanými dobovými ozdobami, zdobením sólového a ansámblového repertoáru a ornamentací hudby vokální i instrumentální. Různé aspekty provozovací praxe raně barokní hudby jsou tématem dvojjazyčné publikace *Musik und Sprache/Music and Language* (Engelke 1990). Kromě menzurální notace, artikulace, frázování a rytmu věnuje autorka velkou pozornost diminucím i jednotónovým ozdobám, přináší též vlastní metodiku nácviku založenou na historických poznatcích a citáty z traktátů osvětlující použití vibrata v 16. a 17. století. Stěžejní část publikace *Italienische Diminutionen. Die zwischen 1553 und 1638 mehrmals bearbeiteten Sätze* (Erig; Gutmann 1979) tvoří transkripce chansonů, madrigalů a motet, k nimž se z uvedeného období dochovalo více diminuovaných verzí od různých autorů. Notovým příkladům předchází hutný text pojednávající o diminuci z teoretického hlediska přibližující též prameny transkribovaných kompozic a zásady interpretace. Příručka pro hudebníky věnující se středověké a renesanční hudbě *Medieval and Renaissance Music. A Performer's Guide* (McGee 1990) obsahuje mj. i výborně zpracované kapitoly věnované zdobení a improvizaci včetně metodických zásad umožňujících rozvedení v konkrétní postupy použitelné pro samotný nácvik. Náplní knihy *Jacob van Eyck's Der Fluyten Lust-hof (1644–c.1655)* je především studie mapující historii jednotlivých melodií v Eyckově sbírce včetně veškerých představitelných souvislostí, nicméně publikace obsahuje i kapitolu analyzující Eyckovy variace z hlediska jejich struktury, stylu i provozovací praxe (srov. Baak Griffionen 1991 : 361–376).

Improvizací v renesančním stylu využívající ostinátní harmonické modely se zabývají publikace podrobněji představené v podkapitole 5.4 této disertace.[10]

3.2.3 Renesance – shrnutí

Z dostupných pramenů pocházejících z 15. století lze vyvodit, že postavení zobcové flétny v hudbě rané renesance se příliš nelišilo od předcházejícího období pozdního středověku. Z této doby se nedochovaly učebnice ani jiné prameny zobcovou flétnu popisující. Stejně tak i informace o zdobení a improvizaci jsou poměrně kusé. Přesnější pokyny ke zvládnutí improvizačního kontrapunktu a dalších způsobů zdobení obsahují moderní práce vycházející z dobových traktátů a analýzy hudebních skladeb 15. století.

Až od 16. století máme k dispozici skutečné pedagogické publikace či rukopisy. Jedná se obvykle o obecněji zaměřené práce, které obsahují např. několik stránek věnovaných zobcové flétně. Jen v ojedinělých případech se dochovaly tituly přímo zaměřené na zobcovou flétnu.

V kontextu historických prací je výjimečná *Fontegara* (Ganassi 1535), první a zároveň nejpodrobnější dobová učebnice hry na zobcovou flétnu. Z této publikace lze získat ucelenou představu o technice hry, výuce zdobení i některých aspektech interpretace.

Ozdoby pozdně renesančního stylu jsou velmi dobře popsány. Z primárních pramenů označovaných souhrnně jako diminuční traktáty lze snadno vyvodit členění na dva základní druhy ozdob označované obvykle jako *graces* a *passagi*. Prameny obsahují přesné pokyny pro cvičení ozdob, výuku tohoto umění a do jisté míry i pro používání ozdob v různém hudebním kontextu.

Diminuční učebnice G. Bassana a A. Virgiliana obsahují i skladby určené zobcové flétně, což je v hudbě 16. století výjimečné Z tohoto období se dochovalo i velké množství dalších ozdobených skladeb, které poskytují vodítko pro zvládnutí ornamentace v daném stylu.

[10] Jedná se o práce *Boquet; Rebours 2007, Habert; Seeliger 1995* a částečně též *Maute 2005*.

3.3 BAROKO

Z barokního období se dochovalo řádově více tištěných i rukopisných pramenů souvisejících s tématem této práce. Hlavní pozornost budu věnovat rukopisům i publikacím přímo určeným zobcové flétně, dále pak pramenům pojednávajícím o flétně příčné, což je v dané době nástroj nejpříbuznější.[11] Nicméně hráč na zobcovou flétnu, který chce zvládnout umění barokního zdobení a improvizace, může získat mnoho důležitých poznatků i z prací věnovaných jiným nástrojům, jako jsou například cembalo nebo housle.

Ve větší míře se v baroku vyskytují též publikované skladby využívající metodu variace nad ostinátním basem a skladby s vypracovanými melodickými ozdobami určené k pochopení zásad a výuce ornamentace.

Jako *baroko* bývá v hudbě obvykle označováno období, kdy vznikají převážně skladby charakterizované přítomností číslovaného basu respektive harmonie vycházející z principu generálbasu. Toto období lze zhruba ohraničit lety 1600 a 1750. Vzhledem k tomu, že zdobení a improvizace v první polovině 17. století vychází do značné míry ze zákonitostí popsaných v souvislosti s renesanční hudbou, bude hlavní náplní dalšího textu především literatura konce 17. a první poloviny 18. století.

3.3.1 Italské učebnice ze 17. století

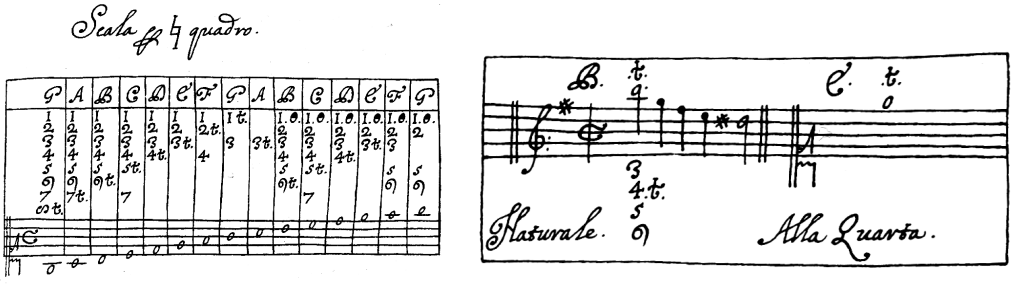
První učebnicí zmiňující barokní typ zobcové flétny je zřejmě anonymní benátský rukopis *Tutto il bisognevole per sonar il flauto da 8 fori con pratica et orecchia*. Zdá se, že spisek byl určen amatérským hudebníkům, kteří umějí zpívat nebo alespoň znají tehdejší populární melodie. Autor popisuje prstoklady v rozsahu dvou oktáv a jednoho tónu pro třídílnou zobcovou flétnu s barokními soustruženými ozdobami spojovacích kloubů, ale vývrt nástroje je zřejmě ještě kónický. Opisovačem uvedená datace, rok 1630, je považována za spornou, není vyloučeno, že traktát vznikl později – ve druhé polovině 17. století nebo dokonce v roce 1730. Kdyby učebnice skutečně pocházela z roku 1630, bylo by třeba významně přehodnotit poznatky o vývoji nástroje v 17. století (srov. Griscom; Lasocki 2003 : 296).

Další italský pramen přinášející poznatky o zobcové flétně vytvořil otec

[11] Zajímavostí je, že z hlediska techniky hry i typického repertoáru lze barokní příčnou flétnu považovat na nástroj bližší zobcové flétně než moderní kovové flétně příčné.

Bartolomeo Bismantova, hráč na dechové nástroje z Ferrary. V rukopisném traktátu *Compendio musicale* (1677, rev. 1694) se objevuje obsáhlý oddíl *Regola per suonare il flauto italiano* věnovaný zobcové flétně laděné v g‘. V něm vyobrazuje třídílný nástroj barokního typu. Autorovy pokyny prozrazují rozsáhlé profesionální zkušenosti. Zmiňuje například snižování celkového ladění povytažením hlavice flétny, nutnost korekce povytažením spodní nožky a možnost větší úpravy celkové intonace pomocí kousku vosku vloženého do oblasti vzduchového kanálku označovaného jako *linguetta*. Dále doporučuje olejování nástroje při suchém počasí. Bismantovův popis artikulace se shoduje s renesančními traktáty, autor zmiňuje artikulační slabiky *de*, *de re le re*, novinkou je důležitost hry legato (*lingua legata*) a párování not bez nasazení jazykem, které pravděpodobně odpovídá obdobné praxi u smyčcových nástrojů.

V tabulce hmatů najdeme značku *t*, která ukazuje prst vhodný pro trylkování a prstoklad pro francouzský trylek nazývaný *Trillo alla Francese*. Jedná se o ozdobu na přechodovém tónu mezi prvním a druhým rejstříkem, u altové flétny jde o trylek mezi tóny *g“* a *a“* (srov. Thomson 1995 : 124–5; Möhlmeier; Thouvenot 2001b : 125–139).



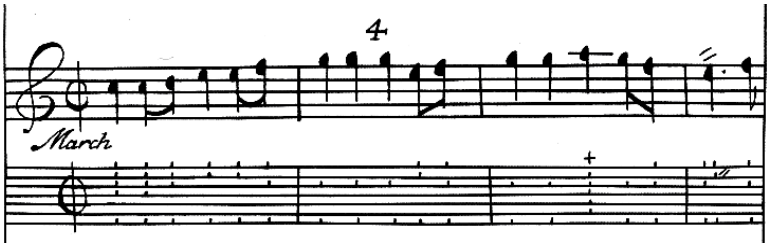
Příklady 12, 13 : Trylkové prstoklady; Trillo alla Francese (Bismantova 1677 in Möhlmeier; Thouvenot 2001b : 128, 135)

3.3.2 Anglické učebnice v letech 1679–1794

Angličtí amatérští hudebníci druhé poloviny 17. století chovali ve velké oblibě francouzskou hudbu i nástroje. Nejrozšířenějším dechovým nástrojem byl *flageolet*, který z vůdčí pozice na žebříčku popularity postupně vytlačovala zobcová flétna. Jednalo se již o třídílný nástroj barokního typu, jehož vznik a vývoj se přičítá francouzským výrobcům. Z desítek anglických učebnic vydaných v obdobím delším než století můžeme získat důležité poznatky týkající se techniky hry, repertoáru i zdobení.

První publikované instruktivní dílo pro flageolet sepsal Thomas Greeting, královský houslista, který si přivydělával výukou amatérských hudebníků. Jeho učebnice *The Pleasant Companion* (1673) sloužila jako vzor pro celou řadu dalších publikací určených zobcové flétně vydaných v nadcházejících desetiletích. Všechny anglické učebnice z daného období jsou si velmi podobné, proto o nich lze pojednat souhrnně. Odlišují se od sebe v podstatě jen výběrem aktuálních melodií a zajímavými titulními stranami.

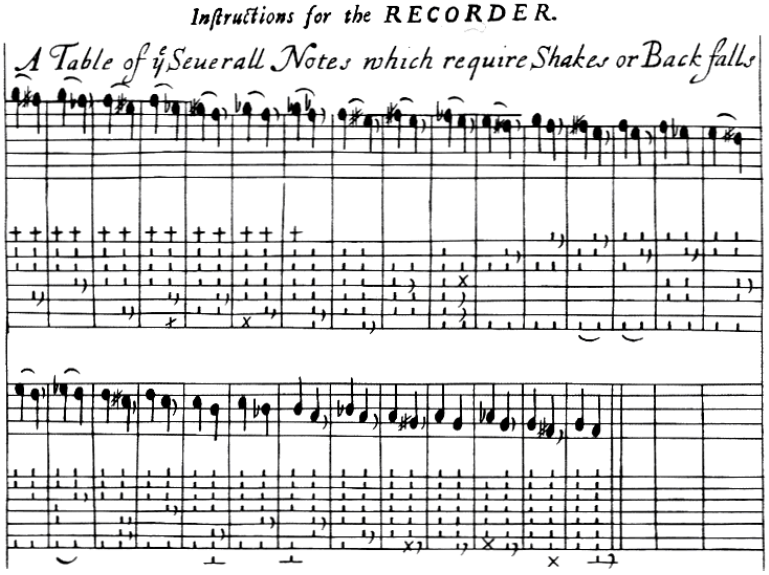
V úvodu nejdeme vždy vysvětlení základních hudebních termínů, několikaslovný popis držení nástroje, tabulky prstokladů a stručný úvod do problematiky zdobení. Nejrozsáhlejší část zaujímá výběr populárních dobových melodií označovaných jako *lessons*. Úvodní skladby v jednotlivých školách bývají kromě běžné notace zapsány i ve zvláštní tabulatuře, tento způsob bývá v doprovodném textu označován jako *dot way*.



Příklad 14 : Melodie zapsaná pomocí *dot way* (Carr 1686 in Möhlmeier; Thouvenot 2001b : 202)

Jediným významným profesionálním hudebníkem mezi autory pojednávaných učebnic byl John Banister, na titulní straně označený iniciály J. B. Jinak bývaly publikace obvykle sestavovány vydavateli nebo osobami, o nichž nemáme bližší informace, jako je například John Carr. Čtyři nejstarší publikované učebnice pro zobcovou flétnu (Hudgebut 1679; Banister 1681; Carr 1682; Salter 1683) přinášejí nejzajímavější informace. Používá se v nich pro zobcovou flétnu adaptovaná flageoletová tabulatura, z níž je patrné vázání not a prstoklady pro ozdoby. Popisované ozdoby vycházejí z francouzského stylu a názorně dokumentují francouzský vkus ovlivňující anglický hudební život konce 17. století. V Salterově a Carrově škole se objevují též skladby vytvořené na principu variací na ostinátním basem v anglickém prostředí označované jako *division*, nicméně o výuce divizí se zde nic nedočteme, tuto variační techniku typickou pro anglickou barokní hudbu přiblížím v samostatné podkapitole 3.3.5.1.

Ozdoby jsou v učebnicích popisovány slovně, méně často se objevují tabulky trylkových prstokladů (např. Carr 1686). Následující text představuje stručné shrnutí poznatků o ozdobách z anglických barokních učebnic.



Příklad 15 : Tabulka trylkových prstokladů (Carr 1686 in Möhlmeier; Thouvenot 2001b : 199)

Nejčastěji zmiňované ozdoby se příliš neliší od ozdob dobře popsaných ve francouzských traktátech: *Trylek* začíná hlavní notou nebo svrchní sekundou, v nejstarších pracích bývá nazýván *beat*, později *shake* nebo *close shake*. *Mordent* začíná hlavní notou nebo spodní oporou, nejdříve bývá označovaný jako *shake*, později *beat* nebo *open shake*. *Oblouček* (*slur*) představuje legatové spojení dvou tónů, obvykle bývá kombinován s mordentem. *Double shake* je cvrlikavý trylek na přechodu prvního a druhého rejstříku zobcové flétny popisovaný i v učebnici B. Bismantovy.

V tabulkách prstokladů autoři rozlišují mezi enharmonickými tóny, z čehož lze vyvodit velkou pozornost věnovanou dobovými hudebníky správné intonaci. Z tabulek vyplývá, že v trylkových ozdobách se používaly nejen prosté půltóny a celé tóny, ale „*bohatá diverzita intervalů* [...] *od mikrotonálních až po zvětšené sekundy*“ (Mezger 1995 : 420).

Popisy ozdob v učebnicích ze samého konce 17. století zmiňují též *sigh*, což je ekvivalent francouzské ozdoby *accent,* a *double relish* neboli trylek se zátrylem, zatímco *sweetning* je ozdoba odpovídající pravděpodobně

francouzskému prstovému vibratu.[12] Kuriózní je, že zmíněné pokyny pro zdobení byly kopírovány do většiny anglických učebnic až do roku 1780, což zajisté velmi mátlo hudebníky, kteří již hráli písně a tance v raně klasicistním stylu (srov. Thomson 1995 : 125–7).

3.3.3 Francouzské učebnice přelomu 17. a 18. století

V roce 1700 byla vydána první publikovaná francouzská učebnice pro barokní zobcovou flétnu, *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection* (srov. Freillon-Poncein 1992). Její autor Jean-Pierre Freillon Poncein byl proboštem Velké kurie na versailleském dvoře. Publikace však byla primárně určena hoboji, proto rozšiřuje jen minimálně povědomí o dobové technice hry na zobcovou flétnu. V tabulce prstokladů využívající schématické vyobrazení nástroje se poprvé objevují plně chromatické prstoklady s rovnoměrnými půltónovými kroky. Trylkové prstoklady autor uvádí pouze pro první oktávu. Obzvláště zajímavý je obsáhlý popis použití artikulačních slabik a ozdob. V obou zmíněných oblastech se nedostává autor do zásadního rozporu s pozdější prací Hotteterrovou (1707); z ozdob Freillon Poncein uvádí *spodní oporu* (*ports de voix, sons*), *svrchní oporu* či *příraz* (*descentes de voix, sons*), *odtah* (*accens*) a *mordent* (*pincés, battements*).

První francouzskou v rukopise dochovanou učebnici pro barokní zobcovou flétnu vytvořil Etienne Loulié, kapelník proslulého ansámblu z panství Marie de Lorraine známé spíše jako Mademoiselle de Guise. První verze vznikla pravděpodobně společně z dalšími traktáty v 80. letech 17. století[13] zřejmě pro akademii Mademoiselle de Guise, kde se vzdělávaly děti honorace. Podle užití tabulatur a některých formulací se usuzuje, že je odvozená z anglických učebnic. *Méthode pour apprendre à jouer de la flûte douce* je dílo výjimečné v mnoha aspektech. Obsahuje řadu detailních jinde nezmiňovaných informací a jedná se o první traktát věnovaný pouze zobcové flétně, čímž se liší od prací Freillona Ponceina i Hotteterra, u nichž je zobcová flétna uvedena až za dalšími

[12] Seriózním výzkumem anglických barokních učebnic se zabývá především M. Mezger. V jejích článcích a předmluvách k edicím sonát J. Paisibla najdeme mj. komentovanou srovnávací tabulku všech používaných značek pro ozdoby a analýzy pokynů k ornamentaci objevujících se v dobových pramenech (srov. Mezger 1993, 1994, 1995).

[13] V dataci Louliého rukopisu panuje určitá nejednoznačnost. Möhlmeier a Thouvenot uvádějí jako rok vzniku první verze rok c.1694 (srov. Möhlmeier; Thouvenot 2001b : 218), Griscom a Lasocki na základě výzkumů P. Ranum datují první verzi učebnice do 80. let 17. století a přepracovanou do roku 1701 nebo 1702 (srov. Griscom; Lasocki 2003 : 305), R. Semmens předpokládá vznik obou verzí mezi lety 1700–1707 (srov. Semmens 1983 : 135).

nástroji.[14] Kromě tabulatury pro prstoklady Loulié používá i označení tónových otvorů pomocí číslic od 1 do 8, zajímavé je, že v textu často zmiňuje traktát Freillona Ponceina a komentuje některé Ponceinovy prstoklady.

Loulié přináší mj. velmi cenné a rozsáhlé poznatky týkající se ozdob. Jednoznačně určuje, že trylek (*tremblement*) začíná svrchní oporou (*appui*), jejíž délka závisí na hudebním kontextu, zmiňuje používání alternativních hmatů, které mají za následek žádoucí mírně falešné intervaly, podává jedno z nejpodrobnějších vysvětlení *flatté* (prstového vibrata) a uvádí obsáhlé tabulky chromatických tónů, trylků i dalších ozdob. Louliého *Méthode* představuje učebnici s jasným pedagogickým záměrem, která zjevně oslovuje učitele, nikoli studenta. Uvedené poznatky mají přímý praktický význam pro současné hráče i učitele (srov. Semmens 1983).

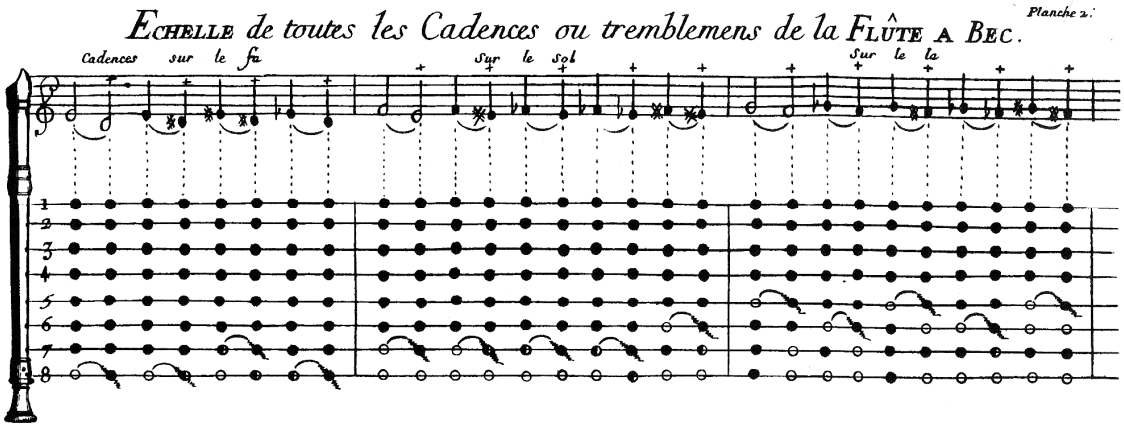
3.3.3.1 Hotteterre

Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec, ou flûte douce je útlý, ale obsahem významný spisek,[15] jehož autorem je Jacques-Martin Hotteterre, královský flétnista a jeden z nejvlivnějších instrumentalistů počátku 18. století. Dobové prameny obsahují řadu pochvalných svědectví o Hotteterrově hře na flétnu a musette, nicméně jeho obeznámenost se zobcovou flétnou bývá moderními badateli zpochybňována (srov. Thomson 1995 : 129).

Již název traktátu napovídá, že publikace byla míněna v první řadě jako učebnice hry na příčnou flétnu, která se v té době stávala ve Francii *„jedním z nejpříjemnějších a nejmódnějších nástrojů“*.[16] I když Hotteterre píše, že *„zobcová flétna má své klady i vášnivé zastánce, stejně jako flétna příčná“*,[17] přisuzuje jí v traktátu druhořadé místo, neboť pojednání o zobcové flétně následuje za flétnovým oddílem, na nějž je též odkazováno pro informace o artikulaci a zdobení.

[14] Kompletní komentovaný anglický překlad Louliého učebnice obsahuje článek R. Semmense (1983).
[15] Hotteterrův traktát existuje ve dvou českých verzích. V roce 1984 vyšel zájmovým nákladem Společnosti pro starou hudbu překlad M. Klementa (Hotteterre 1984), v současné době je na internetu volně dostupný nový překlad L. Vytlačila obsahující i originální Hotteterovy tabulky hmatů (Hotteterre 2010).
[16] „[...]*La Flute Traversiere, est un Instrument des plus agréables, et des plus à la mode*[...]“ (Hotteterre 1707 : předmluva).
[17] „*LA FLUTE A BEC AYANT son merite & ses Partisans, ainsi que la Flute Traversiere*[...]“(Hotteterre 1707 : 34).

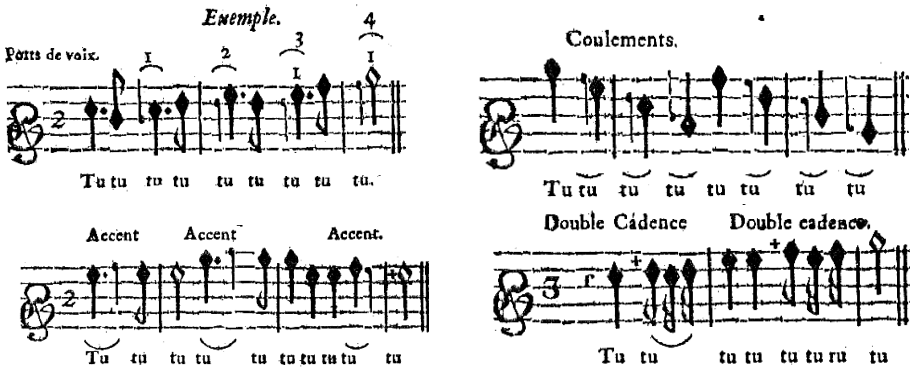
Část určená zobcové flétně začíná vysvětlením držení nástroje. Hotteterre přináší ve srovnání s anglickými učebnicemi a jejich *dot way* zdokonalený systém zaznamenávání prstokladů, který ukazuje přehledněji, který tónový otvor je zakrytý plně, částečně nebo vůbec. V kapitole věnované trylkům označovaným jako *cadences* autor v podstatě pouze slovně vysvětluje tabulku trylkových prstokladů. Z předcházejícího textu ve flétnovém oddílu vyplývá, že trylky začínají svrchní oporou, která zaujímá asi polovinu hodnoty dané noty.



Příklad 16 : Tabulka trylkových prstokladů (Hotteterre 1707 in Möhlmeier; Thouvenot 2001c : 34)

Čtvrtá kapitola části pro zobcovou flétnu je věnována prstovému vibratu (*flattement*) a mordentu (*battement*), přičemž Hotteterre popisuje technicky, jak hrát zmíněné ozdoby na jednotlivých tónech. Čtenáře nabádá, aby nejprve nastudoval příslušný oddíl flétnového traktátu, kde se dozvíme, že se *flattement* neboli *tremblement mineur* (slabé chvění či malý trylek) hraje téměř jako obyčejný trylek, s odlišnými prstoklady, které způsobí menší fluktuaci tónu než u běžného trylku. Prstové vibrato se dle autora používá často a jeho umístění se obtížně specifikuje. Může se hrát skoro na všech dlouhých notách, Hotteterre zmiňuje noty celé, půlové, tečkované čtvrťové ad. *Battement* se hraje s jedním nebo dvěma údery, tzn. jako jednoduchý nebo dvojitý mordent (srov. Hotteterre 1707 : 30).

Ve flétnovém oddíle Hotteterrova traktátu najdeme dále pokyny pro artikulaci představující klasické vysvětlení pozdně barokní francouzské praxe představované slabikami *tu* a *ru*. Další ozdoby *port-de-voix* (vzestupná opora), *coulement* (výplň sestupné tercie), *accent* (odraz) a *double cadence* (trylek se zátrylem) popisuje autor způsobem, který nechává otevřený prostor pro interpretaci v oblasti rytmu a akcentuace.



Příklady 17–20 : Port de voix ; coulement ; accent ; double cadence (Hotteterre 1707 : 28–29)

L'Art de preluder sur la flûte traversiere (Hotteterre 1719) je učebnice, která vysvětluje, jak improvizovat preludia, tj. krátké skladby o délce několika málo řádků. Preludia slouží jako cvičební materiál, ale též plní funkci přednesové skladby či úvodu ke skladbě rozsáhlejší. Kromě podrobného návodu k výuce improvizace těchto skladeb obsahuje publikace více než stovku preludií především pro příčnou flétnu, přičemž řada z nich je označena symbolem hlavice zobcové flétny, který znamená, že je lze bez transpozice hrát i na tento nástroj. Jedna kapitola je věnována preludiím určeným přímo zobcové flétně, další dvě části obsahují *traits*, příklady krátkých technických cvičení, která si hráč vytváří, když si „hraje" (*badiner*) s nástrojem. Následují kapitoly věnované modulacím, kadencím, tóninám, transpozicícm a metru včetně jevu označovaného obvykle ve francouzské barokní hudbě jako *inegalité*. V závěru celé skoro sedmdesátistránkové publikace najdeme dvě rozsáhlejší preludia pro flétnu a basso continuo. Hotteterrův traktát *L'Art de preluder* představuje pozoruhodnou kompilaci hodnotného textového i hudebního materiálu a významné pedagogické dílo zaměřené na vytváření improvizovaných skladbiček a zdokonalování nástrojové techniky.[18]

3.3.4 Další učebnice

Plodný německý skladatel Johann Christian Schickhardt vydal někdy mezi lety 1710–15 učebnici hry na zobcovou flétnu *Principes de la flûte*. Pro badatele je to však dílo spíše skličující, neboť hlavním cílem bylo zjevně prodat 42 duet pro zobcové flétny, které tvoří její podstatnou část. Už z názvu publikace je

[18] *The Art of Preluding 1700–1830* je vynikající práce shrnující poznatky týkající se improvizovaných preludií období baroka a klasicismu. Autoři důsledně vycházejí ze dvou desítek dobových pramenů včetně zmíněných traktátů Hotteterra a Freillona Ponceina. Kromě obsáhlého textu a mnoha analyzovaných příkladů zapsaných preludií publikace přináší též konkrétní návody, jak se popisovanému umění v různých stylech naučit (srov. Mather; Lasocki 1984).

patrné, že autor vychází z díla J. M. Hotteterra (1707). Ve čtyřstránkové „metodické“ části najdeme jen s minimálními změnami přepsané Hotteterrovy tabulky základních i trylkových prstokladů.

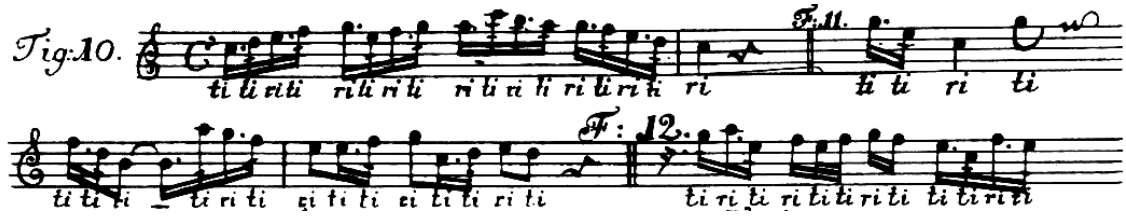
Učebnice je zajímavá především hudebními příklady, které ukazují jambické párování artikulačních slabik *ti ri* v tečkovaných figurách, a modifikací zápisu zvuku francouzských samohlásek (*turu – ti ri*), což lze chápat jako přiblížení tohoto zvuku německým a nizozemským čtenářům, podobný způsob volil o několik desetiletí později i Quantz (srov. Thomson 1995 : 129; Möhlmeier; Thouvenot 2001c : 55–7).

3.3.4.1 Quantz

Virtuóz a velký propagátor příčné flétny Johann Joachim Quantz hrál na začátku své kariéry i na flétnu zobcovou a mezi jeho skladatelským odkazem figuruje též triová sonáta s tímto nástrojem. Traktát *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (Quantz 1752) představuje nejúplnější kompendium týkající se provozovací praxe hudby 18. století a zároveň nejdůkladnější barokní učebnici hry na dechový nástroj. Publikace je naštěstí k dispozici i ve vynikajícím českém překladu V. Bělského pod názvem *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu* (Quantz 1990). Quantzova práce sice přímo zobcovou flétnu nezmiňuje, ale řada kapitol má obecnou platnost pro všechny hudebníky zabývající se hudbou daného období a jeho poznatky jsou přímo aplikovatelné pro zobcové flétnisty.

„Jazyk je prostředkem, který dodává tónům na nástroji život“ (Quantz 1990 : 51). Tato věta v podstatě stručně shrnuje celou kapitolu VI. nazvanou *O používání jazyka při hře na flétnu*, v níž autor diskutuje význam artikulace pro hudební vyjádření. Text obsahuje přesné pokyny pro použití artikulačních slabik a v tabulce uvádí názorné příklady. Quantz rozlišuje artikulaci pomocí stejných slabik *ti* případně *di* – v moderní terminologii jednoduchý jazyk; dále pak střídání *tiri* resp. *diri*, v současné anglosaské literatuře označovaný jako dvojitý jazyk,[19] a nasazení *did'll*.

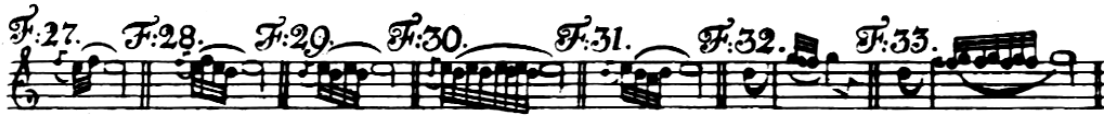
[19] Tuto artikulaci nelze zaměňovat z dvojitým nasazením *tk, dg* známých z domácího jazykového prostředí!



Příklad 21 : Artikulační slabiky (Quantz 1752 : dodatek, tabulka III.)

V následujícím textu věnuji pozornost především těm částem Quantzovy práce, které mají největší význam pro výuku zdobení.

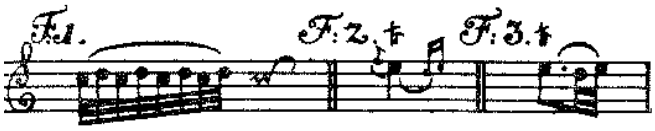
V kapitole VIII. *O přírazech a malých podstatných ozdobách, které k nim patří*, autor vychází především z francouzského stylu, přičemž termín *příraz* používá i pro ozdobu česky obvykle nazývanou *opora*. Rozlišuje přírazy *nárazné* a *průchodné,* tedy ozdoby hrané na dobu a před dobou, detailně popisuje způsob provedení či souvislost s harmonií a náladou skladby. Pozornost věnuje též ozdobám známým z prací francouzských teoretiků, jako jsou *poloviční trylek*, *pincé* (= mordent), *doublé* (= obal) a *battement*.



Příklad 22 : Ozdoby : poloviční trylek – f. 27,28; pincé – f. 29,30; doublé – fig 31; battement – fig. 32,3 (Quantz 1752 : dodatek, tabulka VI.)

„Trylky dodávají velký lesk[...]“ – úvodní věta kapitoly IX. věnované trylkům (Quantz 1990 : 67) odhaluje, jak autor chápe význam ozdob pro určení charakteru interpretované skladby. V dalším textu upozorňuje na souvislost s akustikou místnosti, kde je skladba provozována: *„Všechny trylky nelze hrát stejně rychle, v tom je třeba se řídit jak místem, kde hrajeme, tak i samotnou skladbou, jíž máme přednést. Hrajeme-li ve velké místnosti, kde je ozvěna, bude působit lépe pomalejší trylek než rychlý*[...]“ (Quantz 1990 : 67). Quantz dále diskutuje rychlost trylků, počet výměn tónů a interval trylků: *„Žádný trylek by neměl zaujímat větší prostor než celý tón nebo půltón, jak vyžaduje tónina*[...]“ (Quantz 1990 : 68).

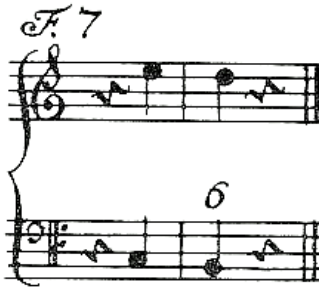
„Každý trylek začíná přírazem, který předchází jeho notu a může jít shora i zdola[...] *Zakončení trylku tvoří dvě malé notičky, následující po trylkové notě, které jsou k němu připojeny stejně rychle*[...] *Říká se jim* ***závěr***“ (Quantz 1990 : 69).



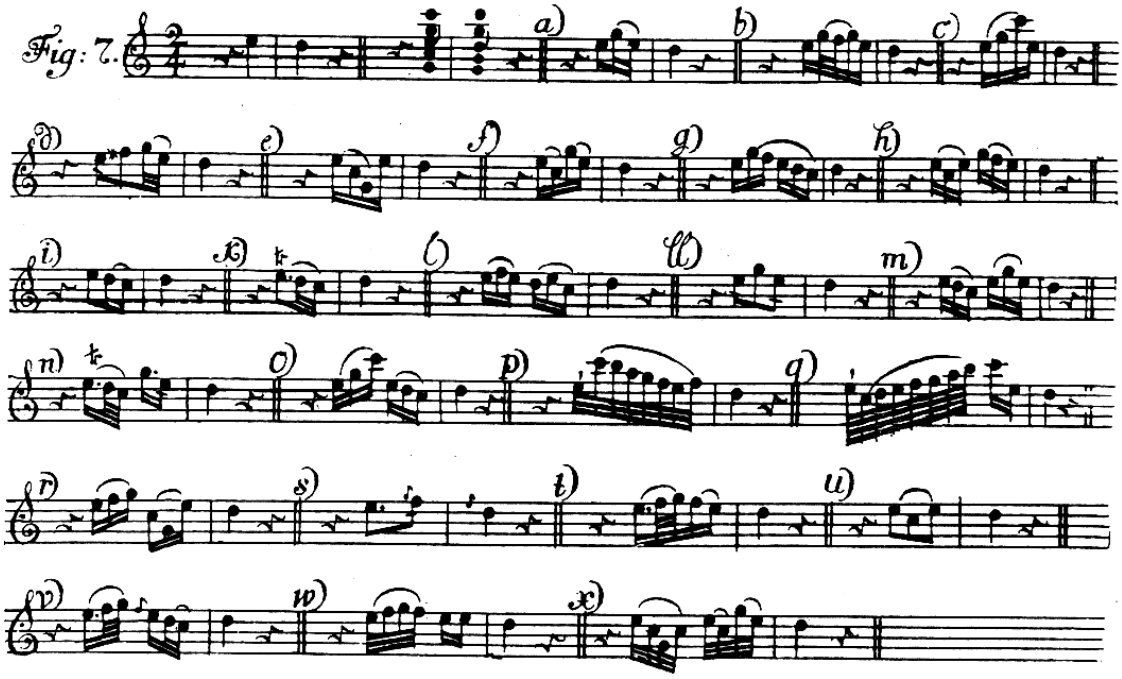
Příklad 23 : Trylky (Quantz 1752 : dodatek, tabulka VII.)

Na několika místech Quantz upozorňuje na zásadní rozdíl mezi zdobením v italském a francouzském stylu. Pro francouzský barokní styl je typické používání fixních standardizovaných ozdob, zatímco do stylu italského se hodí volnější výplně intervalů (srov. Quantz 1990 : 104).

Právě ozdobám intervalů typických pro italský styl je věnována kapitola XIII. *O libovolných variacích jednoduchých intervalů*. Quantz zdůrazňuje souvislost volných ozdob a harmonie a nutnost vyznat se v kompozici nebo alespoň v základech generálbasu (srov. Quantz 1990 : 92). Nejčastěji používané intervaly a jejich ozdoby shrnul v tabulku, kterou v textu obšírně komentuje. Tento způsob zápisu ozdob i samotného zdobení vychází z tradice diminuce předešlého století, novinkou je, že Quantz u každého intervalu uvádí jeho harmonický podklad.



Příklad 24 : Interval sestupné sekundy a jeho harmonický podklad (Quantz 1752 : dodatek, tabulka VIII.)



Příklad 25 : Zdobení intervalu sestupné sekundy (Quantz 1752 : dodatek, tabulka XI.)

Kapitola XV. je věnována kadencím. Kromě vzorových modelů uvedených v notových příkladech Quantz v textu přináší podrobné praktické rady prozrazující zkušenosti špičkového profesionálního hudebníka své doby.

Quantzovu učebnici je třeba považovat za základní četbu pro každého, kdo přichází do styku s barokním stylem. V podstatě všechny moderní práce zabývající se interpretací hudby 18. století a zejména zdobením z Quantze vycházejí nebo tento pramen alespoň zmiňují.

3.3.5 Další barokní publikace důležité pro výuku zdobení a improvizace

Dalšími v češtině dostupnými prameny důležitými pro výuku interpretace a zdobení v pozdně barokním stylu jsou práce Carla Phillipa Emanuela Bacha (Bach 2002) a Leopolda Mozarta (Mozart 2000).

Obě publikace jsou pojetím i významem srovnatelné s *Pokusem o návod* J. J. Quantze. Bachova *Úvaha o správném způsobu hry na klavír* vyšla poprvé v roce 1753 pod názvem *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, jedná se o učebnici hry na klávesový nástroj. Obsahuje však mnoho obecných kapitol a informací k výuce zdobení, podobně jako Mozartova *Důkladná škola hry na housle*, poprvé v roce 1756 jako *Versuch einer gründlichen Violinschule*.

Jako příklad jedné z mnoha francouzských barokních učebnic hry na

cembalo, které věnují velkou pozornost výuce ozdob, může sloužit publikace *Pravidla hry na cembalo* pana de Saint-Lambert, která je k dispozici ve výborné české edici Jany Frankové (srov. Saint-Lambert 2010).

V období baroka nebylo zvykem, aby hudební skladatelé vypisovali volné melodické ozdoby. Výše zmíněné traktáty se obvykle podrobněji zabývají ozdobami jednotónovými. Pro získání představy o volném melodickém zdobení dobře poslouží několik publikací, které si kladou za cíl naučit hráče zdobit a přinášejí též příklady ozdobených vět. Nejznámějšími takovými skladbami jsou Telemannovy *Metodické sonáty* (Telemann 1728, 1732) určené příčné flétně resp. houslím. V repertoáru určeném přímo zobcové flétně je třeba zmínit sonáty F. Barsantiho (2005), D. Bigaglii (1966) a A. Corelliho (1982).

3.3.5.1 Anglické divize

V Anglii druhé poloviny 17. století velmi populární praxe improvizace nad ostinátním basem je dobře zdokumentována jak v učebnici tohoto způsobu zdobení (Simpson 1659) tak i ve sbírkách zapsaných skladeb vytvořených na daném principu. Pro hráče na zobcovou flétnu mají největší význam publikace *Division Flute I*. (1706), *Division Flute II*. (1708) a *Division Violin* (1684), která obsahuje původní verze skladeb zahrnutých v později vydaných flétnových sbírkách.

V Anglii se v době barokní jako *ground* označovala *„melodie obvykle v basu, proto často nazývaná ground bass*[...] *mnohokrát se opakující, doprovázená nepřetržitými variacemi svrchního hlasu. Termín ‚ground' může označovat samotnou basovou melodii, obecně proces opakování nebo skladbu, v níž se tento proces vyskytuje"* (Hudson 2001).

„Termín division *se v Anglii ve stejném období užíval pro označení variační techniky, v níž jsou noty groundu rozčleněny na kratší hodnoty"* (Traficante 2001). Christopher Simpson pak definuje *divizi* neboli *diminuci* jako *„rozčlenění basu nebo některého vyššího hlasu"* (Simpson 1659 : 21).

Koncept „nekonečného" opakování basové linky nebo harmonického schématu s improvizovaným vrchním hlasem se objevuje již v 16. století zejména v taneční hudbě. V anglickém barokním prostředí najdeme první příklady divizí pro zobcovou flétnu v učebnicích *The Genteel Companion* (Salter 1683) a *The Delightful Companion* (Carr 1686). V zápisu zmíněných

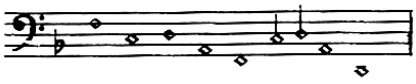
skladeb nad ostinátním basem se kromě divizí objevují i četné další ozdoby reflektující francouzský styl.

V roce 1706 publikoval londýnský hudební vydavatel John Walsh sbírku nazvanou *The First Part of the Division Flute*. Tato kolekce přináší hráčům na zobcovou flétnu tucet skladeb ve stylu, který byl do té doby doménou smyčcových nástrojů, zejména houslí a gamby. Typicky anglická forma navazuje na tradici italských diminucí, za harmonický základ slouží v té době populární modely jako *passamezzo antico*, *passamezzo moderno*, *romanesca* či *bergamasca*. Skladby původně určené houslím a publikované poprvé v roce 1684 ve sbírce *The Division Violin* jsou zde upraveny a ztransponovány do tónin příznivých pro zobcovou flétnu. Pokračování sbírky vyšlo o dva roky později a obsahuje kromě šesti dalších *groundů* skoro dvacet skladeb a skladbiček pro sólovou zobcovou flétnu.

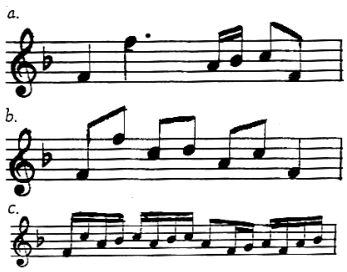
Nejdůležitější dobovou učebnicí umění divizí je gambě určený traktát *The Division Viol* Christophera Simpsona (1659). W. Hullfish soudí, že by bylo škoda, aby se hráči na zobcovou flétnu omezovali na divize zapsané ve sbírce *The Division Flute* a ve svém významném článku na základě dobových pramenů rekonstruuje a rozšiřuje metodiku výuky divizí v anglickém barokním stylu. Důsledně vychází ze Simpsonovy učebnice, přičemž v ní uvedené poznatky dále rozvádí o pokyny vycházející z analýzy dobových skladeb postavených na principu divize (srov. Hullfish 1980).

Pro zjednodušení a přiblížení autor formu divize označuje jako sled variací. Ch. Simpson rozlišuje dva typy divize: členění (*breaking*) *groundu* a soprán (srov. Simpson 1659 : 27). Na začátek improvizace Hullfish v souladu se Simpsonem doporučuje zvolit *ground* sestávající z dlouhých not. Poté je třeba vypsat asi tucet melodických fragmentů, které lze použít ke každé notě *groundu*, tyto formule, s jejichž pomocí je divize vytvořena, se nazývají témata divize (*points of division)*.

Example 1. Simpson, The Division Violist. *A ground.*



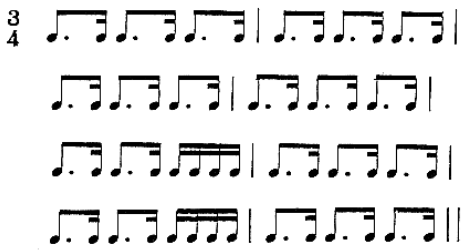
Example 2. The Division Violist. *Points of division.*



Příklady 26, 27 : Ground; Témata divize (Hullfish 1980 : 73)

Hullfish ukazuje, jak lze pomocí analýzy zapsaných divizí barokních skladatelů vytvořit dostatek témat divize. Jako příklad uvádí *Faronell's Ground* ze sbírky *The Division Flute*. Z analýzy vyplývá, že v některých variacích se objevuje jediný tón v každém taktu, v některých dva tóny z příslušného akordu a v jiných všechny tóny z trojzvuku odpovídajícího basovému tónu *groundu*. Z rytmického hlediska bývají jednotlivé variace vcelku konzistentní, s mírnými obměnami zamezujícími monotónnosti. Autor ukazuje některé používané rytmické vzorce. Dále se v barokních divizích využívají změny rejstříku (srov. Hullfish 1980 : 73–4).

Example 10. Faronell's Ground. Rhythmic structure of one division.



Příklad 28 : Rytmické vzorce (Hullfish 1980 : 74)

Následující postup pro výuku divizí v anglickém barokním stylu shrnuje pokyny Ch. Simpsona a návrhy W. Hullfishe:

- Zvolíme *ground* (zde v tříčtvrťovém metru, s neměnnou harmonií v každém taktu)
- Před začátkem improvizace si prohrajeme harmonii v rozložených akordech
- Několikrát zahrajeme samotný *ground* tak, abychom jasně určili tempo

skladby a seznámili se s basem

- Vytvoříme několik témat divize
    - libovolný tón z příslušného akordu, jeden tón v taktu za použití libovolného rytmického modelu
    - jiný tón z akordu a jiný rytmus
    - jeden tón z akordu proti jednomu basovému tónu a sousední vyšší nebo nižší tón
    - dva akordické tóny proti jednomu basovému tónu
    - všechny tóny z akordu v každém taktu
    - kombinace stupnic a akordů s rytmickými obměnami
    - trioly
    - šestnáctiny

Při improvizaci sledu divizí autor doporučuje začít jednoduše a postupně zvyšovat složitost, přitom se obměňuje tempo, délky not, artikulace, dynamika a rejstříky. Poté je možné zkusit náročnější *groundy*, případně studovat a přizpůsobit skladby určené původně jiným nástrojům. V závěru autor předkládá jako příklad vlastní transkripci anonymních loutnových divizí na téma *Browning* (srov. Hullfish 1980 : 74–78). Text W. Hullfishe představuje ucelený systém umožňující přímé studium popsaného umění.

Mírně odlišný pohled na podobnou problematiku přináší ve svém článku M. Maute (2001). Zkoumá *Reading's Ground*, první skladbu sbírky *Division Flute*. Čtyřtaktové ostinátní basové schéma vypsaným divizím vyhovuje přesně jen v několika variacích, proto autor uvádí jiné možné verze doprovodného basu, přičemž první a poslední takt čtyřtaktového modelu je vždy harmonicky identický. Makrorytmus, tj. hodnota nejčastějších nejkratších not v jednotlivé variaci, se obecně v průběhu skladby zrychluje, v prvních čtyřech variacích převažují čtvrťové noty, postupně jsou nahrazovány osminkami a ke konci skladby převládají šestnáctiny.

Pro vysvětlení výuky improvizace ve stylu Readinga autor volí zjednodušenou verzi basového schématu. Na rozdíl od Hullfishe pro zvládnutí orientace v harmonii nevychází z analýzy celého schématu, ale zafixuje

melodické formule úvodního a závěrečného taktu fráze, v prostředních dvou taktech hráč intuitivně „ušima“ hledá další tóny vyhovující harmonii. Podobně jako Hullfish navrhuje začít dlouhými notami a postupně zrychlovat makrorytmus, přičemž v přehledné tabulce uvádí rytmické modely z barokní předlohy. Maute doporučuje, aby se hráč při improvizaci nechal inspirovat celou škálou možných variant, jako jsou velké a malé intervaly, rytmicky kontrastní figury, nejrůznější kombinované rytmy, změny rejstříku, skrytá polyfonie, pomlky či kontrastní nálady (srov. Maute 2001 : 21–23). Ve srovnání s Hullfishovou metodou lze chápat Mauteho přístup jako svobodnější, intuitivnější, dobrodružnější, možná náročnější, zatímco Hullfish představuje usedlejší metodiku, s menším nebezpečím „harmonických karambolů“.

3.3.6 Moderní práce týkající se hudby vrcholného baroka

Základní informace o zdobení v hudbě vrcholného baroka jsou obsaženy v celé řadě moderních publikací. Jedná se jednak o knihy zaměřené na historii zobcové flétny, dále pak o publikace věnované přímo baroknímu zdobení či barokní hudbě obecně. Metodické materiály využitelné přímo pro hráče na zobcovou flétnu jsou náplní podkapitol 5.3 a 5.4 této disertace, další metodické postupy najdeme obvykle v článcích ve specializovaných odborných časopisech.

Přestože koncept příručky pro hráče na zobcovou flétnu *The Recorder Player's Handbook* vznikl v 60. letech 20. století, obsahuje publikace řadu cenných informací týkajících se akustických principů nástroje, techniky hry, repertoáru i provozovací praxe. Poznatky z oblasti zdobení představují stručný úvod do dané problematiky založený na studiu dobových pramenů (srov. Linde 1991). Práce A. Dolmetsche *Interpretace hudby 17. a 18. století* je vůbec první publikací pojednávající o provozovací praxí barokní hudby na základě historických traktátů, její originální vydání spadá do roku 1915 [sic]. I když od té doby výzkum v dané oblasti výrazně pokročil, je vhodné Dolmetschovo dílo důkladně diskutující též ornamentiku neopomenout (srov. Dolmetsch 1958). Pro českého čtenáře je velmi cenná monografie o staré hudbě *Hudba baroka. Provozovací praxe hudby 17. a 18. století*. V. Bělský zde shrnuje poznatky týkající se mj. notace, artikulace, tempa, hudebních forem a dalších aspektů důležitých pro hudebníka, který se věnuje barokní hudbě. V kapitole věnované ornamentaci důsledně vychází z prací barokních autorů, jako jsou J. J. Quantz, C. P. E. Bach, J. M. Hotteterre nebo francouzští cembalisté. Probíranou látku

přehledně vysvětluje na mnoha příkladech z dobových učebnic (srov. Bělský 2009). Předností klasické práce z 50. let 20. století *Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert* je především výběr příkladů ozdobených skladeb v různých barokních stylech – francouzském, italském a německém (srov. Schmitz 1983). Z téže doby pochází i *Kleine Anleitung zum Verzieren alter Musik*, jejíž autor H. M. Linde klade větší důraz na vysvětlení tvaru a provedení jednotlivých ozdob a na jejich klasifikaci (srov. Linde 1958b). Nejdůkladnější studií pojednávající vyčerpávajícím způsobem o zdobení barokní hudby je *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*. Autor na více než šesti stech stranách na základě analýzy dobových pramenů popisuje genezi všech historicky doložených ozdob. Ornamenty dělí na italské, francouzské, německé a samostatně pojednává o díle J. S. Bacha. Popisuje vývoj zdobení v každém studovaném stylu a obsáhlé kapitoly věnuje jednotlivým ozdobám, jako jsou *graces*, *skupinka* (*slide*), *trylek*, *složený trylek*, *mordent*, *další drobné ozdoby* či *volné zdobení*. V každé kapitole látku dále rozčleňuje dle místa a času (srov. Neumann 1983).

Na konkrétnější dílčí problematiku výuky zdobení a improvizace se zaměřují články v periodikách, jako jsou *The American Recorder*, *The Recorder Education Journal*, *Tibia* nebo *The Recorder Magazine*. Z velké řady hodnotných textů vybírám jen několik příkladů – článek *The Philosophy of Baroque Ornamentation* se zamýšlí nad estetickými důvody, které vedou ke zdobení v barokní hudbě, uvádí často zmiňovanou paralelu mezi barokní ornamentací a jazzovou hudbou a v pěti bodech nastiňuje základní otázky, které by si měl klást a zodpovědět interpret (srov. Lasocki 1999). Různé přístupy k výuce hráčů, kteří se zdobením začínají, představují články E. Legêne (2000) a S. J. Dawson (1999). *Making Up Your Own Baroque Ornamentation* představuje ucelený metodický postup zahrnující zvládnutí *graces* i volných ozdob přehledně rozčleněný do řady navazujících kroků (srov. Mather 1981).

3.3.7 Baroko – shrnutí

Z barokního období se dochovalo několik desítek učebnic hry na zobcovou flétnu, nicméně žádná z nich se problematice nástroje nevěnuje s důkladností *Fontegary* S. Ganassiho (1535).

Tématika zdobení a improvizace je v barokních pramenech velmi dobře

zdokumentována. Cenné poznatky najdeme v učebnicích hry na zobcovou flétnu, zejména anglických (Carr 1682, Salter 1683 ad.) a francouzských (Loulié c. 1694 nebo 1701/2; Hotteterre 1707). Podrobnější pojednání o ozdobách obsahují publikace určené např. příčné flétně (Quantz 1752) či jiným nástrojům. Barokní teoretici věnují větší pozornost jednotónovým ozdobám označovaným nyní obvykle jako *Die wesentliche Manieren* nebo *graces,* pro poznání volných melodických ozdob mají zásadní význam dochované věty se zdobením vypracovaným samotným autorem nebo některým z jeho současníků. Na základě barokních traktátů i dalších pramenů si lze udělat poměrně přesný obrázek o používaných ozdobách, jejich významu, umístění ve skladbě i tvaru.

Máme k dispozici též významné prameny věnující se výuce improvizace (např. Hotteterre 1719) a řadu zapsaných variačních skladeb. Barokní prameny jsou reflektovány v celé řadě moderních prací, konkrétní metodické postupy k výuce zdobení i improvizace představují rozvíjení myšlenek dobových autorů a obvykle se objevují ve specializovaných časopisech v článcích týkajících se určitého stylu nebo období.

4 TUZEMSKÉ UČEBNICE A METODICKÉ MATERIÁLY

Cílem kapitoly je prozkoumat z hlediska tématu této disertace učebnice hry na zobcovou flétnu v českém jazyce, které byly vydány v letech 1970–2011, přičemž dřívější publikované práce v češtině neexistují. V textu si v souvislosti s každou pojednávanou učebnicí klademe především následující otázky:

- Předpokládá učebnice použití ozdob v obsaženém hudebním materiálu?
- Obsahuje vysvětlení používaných ozdob?
- Je vysvětlení uvedených ozdob adekvátní danému hudebnímu materiálu a předpokládané věkové kategorii žáků?
- Obsahuje publikace metodické pokyny k výuce zdobení?
- Uvádí a komentuje zvláštní prstoklady, které se při hraní ozdob používají? Vyhovují uváděné prstoklady barevně a intonačně při použití na běžných nástrojích?
- Předpokládá učebnice využití improvizace? Jakým způsobem?
- Obsahuje metodické pokyny k výuce improvizace?

Text kapitoly je rozdělen na dva celky. V první části pojednává o učebnicích hry na zobcovou flétnu, samostatné podkapitoly věnuji pracím Ladislava Daniela, Miloslava Klementa a Jana a Evy Kvapilových, neboť se jedná o nejpoužívanější a nejkvalitnější doposud vydané české učebnice. Ostatní učebnice shrnuji v jednu podkapitolu. V další části podrobuji důkladné analýze dvě tuzemské práce blízce související s tématem této disertace – *Školu trylků* Ladislava Daniela a *Melodické ozdoby* Jana Olejníka.

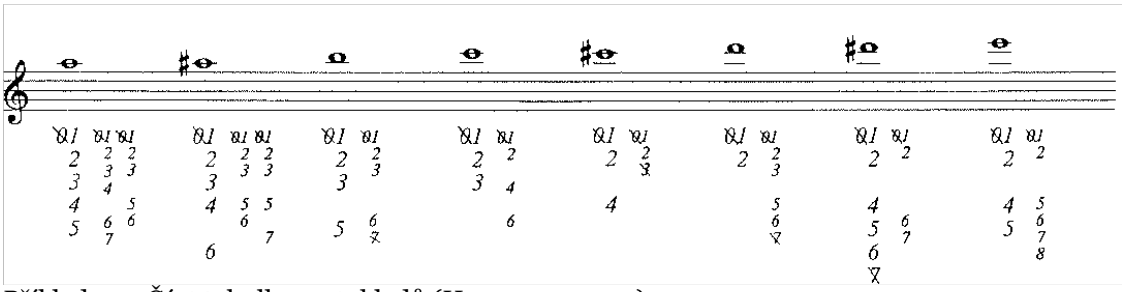
Při práci na textu a zkoumání trylkových prstokladů jsem používal standardní modely zobcových fléten, které jsou mezi žáky základních uměleckých škol nejrozšířenější: sopránové flétny Aulos 205E a Yamaha 312B a altovou flétnu Yamaha 314B. Prstoklady na těchto nástrojích jsou až na minimální výjimky identické s prstoklady dalších rozšířených typů od výrobců, jako jsou Moeck, Mollenhauer nebo Číp.

V celé práci uvádím číslování tónových otvorů běžně užívané v profesionálním studiu a moderní evropské literatuře:

- palec = *0*

- prsty levé ruky *1, 2, 3*
- prsty pravé ruky *4, 5, 6, 7*
- zakrytí spodního otvoru flétny *8*

Částečné zakrytí otvoru se obvykle značí pomocí šikmého přeškrtnutí příslušné číslice:



Příklad 29 : Část tabulky prstokladů (Hauwe 1999 : 31)

Vzhledem k tomu, že tyto symboly nedokáži v textovém editoru vytvořit, uvádím místo toho vodorovné přeškrtnutí, například ~~*0, 1, 2*~~.

Hmatové tabulky z publikací užívajících tabulaturu nebo jiný způsob číslování tónových otvorů sjednocuji výše uvedeným způsobem. U trylkových prstokladů označuji trylkující prst tučně, např. *01234* ***67*** nebo *01234* *67* znamená že trylkují prsty č. *46 7* resp. prst č. *4*.

4.1 UČEBNICE HRY NA ZOBCOVOU FLÉTNU

4.1.1 Učebnice Ladislava Daniela

Ladislav Daniel publikoval od roku 1970 mnoho metodických děl věnovaných výuce hry na zobcovou flétnu. Řadu učebnic nazvanou *Flauto dolce* tvoří tři sešity *Školy hry na sopránovou zobcovou flétnu* a jeden sešit *Školy hry na altovou zobcovou flétnu*. Při práci na této disertaci jsem používal poslední verze přepracovaných vydání.[1]

L. Daniel : Flauto dolce. Škola hry na sopránovou zobcovou flétnu. První díl[2]

První díl Danielovy řady *Flauto dolce* je učebnice určená pro úplné začátečníky. Autorovy publikované práce z předcházejícího období (1956–1968) prozrazují, že v centru jeho zájmu stála v té době především elementární

[1] Všechny tři díly učebnice *Flauto dolce* dostupné na trhu v roce 2008 jsou bez tiráže, není možno určit rok vydání ani pořadí edice, obsahově se shodují s verzemi uvedenými v seznamu literatury.
[2] Daniel, Ladislav. *Flauto dolce. Škola hry na sopránovou zobcovou flétnu I.* Praha : Panton, 1991.

hudební výchova, intonační výchova a hudební nauka. Daniel považuje za základ veškeré hudební výuky lidové písně. Tento trend je patrný i z jeho flétnové školy – hudební materiál prvního dílu učebnice obsahuje výhradně lidové písně. Z jejího zaměření vyplývá, že v ní k tématu této disertace nenajdeme žádné informace.

L. Daniel : Flauto dolce. Škola hry na sopránovou zobcovou flétnu. Druhý díl[3]

I druhý díl Danielovy školy obsahuje především lidové písně. Minimální množství skladeb z barokního období, kde by se v interpretaci pokročilejším hráčem předpokládalo použití kadenčních trylků, neobsahuje zmínku o možnosti zdobení (srov. Daniel 1994 : 8, 24, 35). Absenci zmínky o možnosti zdobení považuji za adekvátní vzhledem k věku a úrovni žáků, jimž je publikace určena.

L. Daniel : Flauto dolce. Škola hry na sopránovou zobcovou flétnu. Třetí díl[4]

Doposud poslední vydaný svazek školy je z hlediska této disertace nejzajímavější. Přednesový hudební materiál sice tvoří stále z velké části lidové písně, avšak umělé skladby nejvíce z barokního období jsou zastoupeny více než v předcházejících dílech. Postupně jsou představeny následující melodické ozdoby: *příraz*, *odraz*, *dvojitý odraz*, *dvojitý příraz*, *skupinka*, *nátryl*, *náraz*, *trylek* a *opora*. Autor uvádí u každé z ozdob její stručnou definici a způsob značení v notovém zápisu. Zmíněné ozdoby se objevují v mnoha skladbách. Učebnice neposkytuje žádné metodické vodítko k nácviku ozdob. V textu k předkládanému hudebnímu materiálu postrádám alespoň základní vysvětlení rozdílu v použití daných ozdob v lidových písních a barokních skladbách – např. nátryly v Händelově *Menuetu* nebo v Bittiho *Prestu* (srov. Daniel 1999 : 15, 16) určitě budou začínat svrchní sekundou, což autor neuvádí. V obou uvedených skladbách je třeba považovat užití značky nátrylu v místě kadenčního trylku za problematické.

Sporé pokyny k provádění ozdob se týkají trylku, opory a opory před tečkovanou notou. Autor například píše: „*V době baroka bylo zvykem začínat trylek vrchním tónem.*“ (Daniel 1999 : 21) nebo „*Je-li opora před notou*

[3] Daniel, Ladislav. *Flauto dolce. Škola hry na sopránovou zobcovou flétnu II.* Praha : Panton, 1994.
[4] Daniel, Ladislav. *Flauto dolce. Škola hry na sopránovou zobcovou flétnu III.* Praha : Panton, 1999.

s tečkou, hraje se na dvě třetiny a hlavní nota pouze na jednu třetinu.“ (Daniel 1999 : 25) či „[opora…] *hraje se na polovinu hodnoty hlavní noty*[…]“ (Daniel 1999 : 23) – zde ovšem chybí upřesnění, že dané pravidlo má své opodstatnění u not, které mají sudý počet dob.

V samostatné tabulce trylků najdeme 24 prstokladů pro trylkové spoje, u nichž autor předpokládá použití alternativních prstových kombinací (srov. Daniel 1999 : 45). Některé navrhované prstoklady jsou v pořádku, některé jsou vysloveně chybné a u řady hmatů citelně chybí slovní komentář – při nepoučenosti většiny učitelů zobcové flétny v naší zemi vede prosté použití daných prstokladů ke značným problémům žáků s intonací a ozevem trylkových spojů.

Jako nesprávné označuji prstoklady uvedené pro následující spoje tónů:

f^1 – g^1: Autor vychází z chybného prstokladu pro f^1 (*01234 6*), který je na standardních flétnách vysoko. Správný prstoklad pro f^1 je *01234 67*, trylek f^1 – g^1: *01234* ***67***, případně *01234* ***6*** *7*.

gis^1 – a^1: Uvedený prstoklad pro gis^1 (*012 456*) je na běžných flétnách nízko, správný hmat je *012 456*. Použijeme-li pro a^1 v trylku uvedený prstoklad *012 56*, bude tento tón velmi nízko. Možné řešení: *012* ***456*** nebo *012* ***45*** ~~***6***~~.

gis^1 – ais^1: Uvedený trylkový prstoklad *012* ***4****56* vede k takřka terciovému trylku místo požadované velké sekundy. Daný trylek je na předpokládané úrovni žáka obtížně hratelný, vyžaduje ubrat dech a použít prstoklad *01 3****4****56*.

b^1 – c^2: Uvedený trylkový prstoklad vychází z nesprávného hmatu pro tón b^1 – prstoklad *01 34 6* je na standardních nástrojích příliš nízko. Lepší varianta: *01* ***3*** *56*, přičemž je třeba hlídat dech, aby tón c^2 nebyl příliš vysoko.

d^2 – es^2: Uvedený prstoklad *2 4****5****6* vede k trylku v rozsahu skoro velké sekundy, místo požadované malé. Prstoklady *3****4****56* nebo *3****4****5****6* se lépe ozývají i ladí.

g^2 – as^2: Nelze vyloučit, že za uvedený prstoklad, kdy se tón g^2 hraje jako ~~*0*~~*123* a tón as^2 jako ~~*0*~~*12 67* může chyba tisku – výsledkem je totiž trylek v rozsahu malé tercie. Použitelnější variantu představuje *01234*.

Následující prstoklady lze označit za správné, v případě že by byly náležitě okomentovány a použity vhodným způsobem:

e¹ – f¹: Uvedený prstoklad *012345* funguje pouze v případě, že při trylku nezvedáme prst č. 5 příliš vysoko a že nehrajeme silně.

e¹ – fis¹: Pro uvedený prstoklad *012345* platí stejný komentář jako pro spoj e¹ – f¹.

e² – f²: Pro uvedený prstoklad *2345* platí stejný komentář jako pro spoj e¹ – f¹, použitelnou alternativu představuje *~~0~~1234 67*.

Za problematické považuji tyto uvedené trylkové prstoklady:

ais¹ – h¹: V uvedeném spoji *01 346* autor užívá velmi nízký hmat pro tón ais¹, drobná korekce *01 34* vede k uspokojivému výsledku.

cis² – dis²: Uvedený spoj *0 234567* nefunguje na všech nástrojích stejně, tón dis² bývá obvykle vysoko, tón cis² hraný tímto prstokladem může být použitelný, ubere-li hráč trochu dech.

d² – e²: K uvedenému spoji *2345* existuje alternativa, při jejímž použití se snáze ozývá výměna tónů: *123456*7.

f² – ges²: Při použití uvedeného prstokladu *~~0~~1234 6* zní tón ges² poněkud nízko. Použití kombinace prstokladů *~~0~~123 56* tento problém řeší.

f² – g²: Při použití uvedeného prstokladu *~~0~~1234 6* zní tón g² nízko. Použití kombinace prstokladů *01234 6* vyhovuje lépe.

V samotném textu učebnice při uvádění jednotlivých trylkových spojů autor nezmiňuje problematickou intonaci výše uvedených trylkových hmatů a nutnost korekce pomocí tlaku vzduchu.

L. Daniel : Flauto dolce. Škola hry na altovou zobcovou flétnu[5]

Učebnice pracuje podobně jako Danielovy publikace pro sopránovou flétnu především s lidovými písněmi. Přibližně od poloviny svazku se objevují též skladby autorů starších stylových období, hlavně barokních, klasicistních a renesančních. Od 23. kapitoly autor postupně uvádí několik základních melodických ozdob: *trylek*, *příraz*, *odraz* a *nátryl*. Každou z ozdob vysvětluje jednou větou, přičemž nebere v potaz základní pravidla interpretace hudby barokního období, přestože mezi hudebními příklady najdeme např. Corelliho *Menuet* nebo úryvek z Händelovy sonáty (srov. Daniel 1974 : 35, 42). V případě

[5] Daniel, Ladislav. *Flauto dolce. Škola hry na altovou zobcovou flétnu I.* Praha : Panton, 1974.

Bononciniho *Andante* jsou nešťastně voleny kadenční závěry jako příklad užití nátrylu; v daných místech skladby se standardně hrává kadenční trylek (srov. Daniel 1974 : 39). Učebnice neuvádí zvláštní prstoklady používané v trylcích.

Při hodnocení publikací L. Daniela z řady *Flauto dolce* je třeba vzít v potaz historický kontext. Úvodní díly *Školy hry na sopránovou zobcovou flétnu* i *Škola hry na altovou zobcovou flétnu* vyšly tiskem poprvé počátkem 70. let 20. století. V Evropě se sice objevují profesionálně zpracované učebnice již od konce 50. let 20. století,[6] v našich zemích však v té době byla povědomost o technice hry na nástroj, repertoáru i interpretaci naprosto mizivá. Výrazně negativní roli sehrála jistě železná opona. Danielovy práce tak představují pionýrský počin a řadu let sloužily jako jediné tuzemské učebnice hry na zobcovou flétnu.

Jiný pohled je nutno volit na 3. díl *Školy hry na sopránovou zobcovou flétnu* (Daniel 1999), jehož první vydání spadá již do konce 90. let. Od 80. let minulého století vznikala celá řada kvalitních publikací, které byly i české odborné veřejnosti s většími či menšími obtížemi dostupné. Za všechny jmenujme alespoň německé učebnice M. Zimmermanna[7] nebo metodiky W. van Hauweho (srov. Hauwe 1999; Hauwe 2001), jejichž originální anglická vydání známá v době publikace i českým flétnistům pochází z roku 1984 resp. 1987. Ve 3. dílu Danielovy školy *Flauto dolce* je věnován velký prostor melodickým ozdobám a trylkovým hmatům, avšak učebnice obsahuje velké množství nepřesností znemožňující její použití pro seriózní výuku hráče na zobcovou flétnu.

4.1.2 Učebnice Miloslava Klementa

Miloslav Klement je významným tuzemským průkopníkem interpretace staré hudby. Od roku 1947 [sic] vedl ansámbl Symposium musicum, hrál na zobcovou flétnu i nejrůznější další dobové dechové nástroje. V posledních desetiletích se věnuje především přípravě edic renesančních a barokních skladeb pro zobcové flétny. V oblasti metodické literatury pro zobcovou flétnu publikoval tři svazky – jednodílné *Základy hry na sopránovou zobcovou flétnu*

[6] Mezi prvními moderními učebnicemi hry na zobcovou flétnu zaujímají význačné místo práce H. M. Lindeho *Die Kunst des Blockflötenspiels* (1958) a *Sopranblockflötenschule für Fortgeschrittene* (1960).

[7] O Zimmermannově učebnici *Die Altblockflöte* (Zimmermann 1994a; 1994b; 1995) pojednávám blíže v podkapitole 5.2.

a *Školu hry na altovou zobcovou flétnu*, která má dva díly.

M. Klement : Základy hry na sopránovou zobcovou flétnu[8]

Klementova učebnice je určena úplným začátečníkům. Problematice zdobení a improvizace v ní není vcelku logicky věnována žádná pozornost. Nicméně tato publikace obsahuje celou řadu původních skladeb pro zobcovou flétnu z různých období, které by s pokročilejšími žáky bylo možné pro výuku zdobení použít.

M. Klement : Škola hry na altovou zobcovou flétnu I[9]

Jádro *Školy hry na altovou zobcovou flétnu* vzniklo (dle předmluvy) už v 50. letech 20. století, i když datum jejího prvního vydání je daleko pozdější. Kromě etud a metodického materiálu obsahuje mnoho skladeb nebo úryvků zejména z období vrcholného baroka. Relativně pozdě v učebnici autor stručně vysvětluje základní melodické ozdoby: *krátký příraz*, *nátryl*, *obal*, *trylek* – vysvětlení ozdob nejdeme na straně 84, přičemž již od strany 53 se objevují úryvky z barokních sonát, v nichž nepoužití kadenčního trylku působí rušivě. Vysvětlení se omezuje na přepis značky pro ozdobu do not, např. krátký příraz autor přepisuje jako dvatřicetinovou notu. Slovní komentář v podstatě chybí, jen u trylku je uvedeno, že většinou začíná hlavním tónem, což je vzhledem k uvedeným skladbám z přelomu 17. a 18. století matoucí. Na následujících stranách najdeme řadu příkladů použití daných ozdob (srov. Klement 1975 : 85–118). Některé lze považovat na sporné, např. nátryly vyznačené v místech typického užití kadenčních trylků (srov. Klement 1975 : 88), ale v podstatě lze dané úryvky pro nácvik uvedených ozdob s úspěchem využít. Prstoklady potřebné pro trylky jsou uvedeny v samostatné tabulce, která je přílohou učebnice.

Použitelnost Klementovy tabulky trylkových prstokladů je výrazně limitována datem vzniku celé učebnice. V mnoha případech uvádí tzv. *německé hmaty* označované v cizojazyčné literatuře obvykle jako *German fingering*, *deutsche Griffweise* či *deutsches System* – nástroje s těmito prstoklady se v posledních desetiletích v podstatě nevyrábějí. Též některé z prstokladů pro nástroje nyní používaného barokního systému (*English fingering, Baroque*

[8] Klement, Miloslav. *Základy hry na sopránovou zobcovou flétnu.* Praha : Editio Supraphon, 1990.
[9] Klement, Miloslav. *Škola hry na altovou zobcovou flétnu I.* Praha : Editio Supraphon, 1975.

fingering, *barocke Griffweise*) nefungují na současných flétnách ideálně. Tento fakt je naprosto pochopitelný, neboť při tvorbě tabulky prstokladů autor nemohl mít k dispozici v naší době běžné flétny. Naopak za zarážející považuji skutečnost, že v reedicích není zohledněn posun ve stavbě současných nejpoužívanějších školních nástrojů a tabulka prstokladů není aktualizována.

Přes uvedené výhrady může Klementova škola posloužit v nácviku melodických ozdob, bereme-li pak v úvahu vznik koncepce učebnice v roce 1956, jedná se o obdivuhodný počin.

M. Klement : Škola hry na altovou zobcovou flétnu II[10]

Druhý díl Klementovy *Školy hry na altovou zobcovou flétnu* je z hlediska tématu této disertace nejzajímavější domácí učebnice. Obsahuje pojednání o rozličných aspektech techniky hry na zobcovou flétnu, jako jsou například artikulace, hmatové kombinace, vibrato či různé zvukové kombinace, přičemž značný prostor zabírá oddíl V. nazvaný *Realisace barokních skladeb*. Zde najdeme mj. důkladnější přiblížení základních melodických ozdob.

V oddílu III. s názvem *Vibrato* představuje autor tento jev jako prostředek oživující hudební výraz. Cituje několik zásadních prací z období renesance i baroka, jako jsou traktáty M. Agricoly (1529), S. Ganassiho (1535) nebo J. M. Hotteterra (1707), přičemž Klement dechové vibrato chápe jako součást tónu, nikoli jako jeho ozdobu. Odstavce věnované dechovému vibratu obsahují především technický popis nácviku (srov. Klement 1981 : 45–7). Následující strany přináší vhodně zvolené ukázky z pomalých vět barokních skladeb, na nichž je možno dechové i prstové vibrato procvičovat.

Kapitola 3 daného oddílu se jmenuje *Prstové vibrato*. Při výkladu jevu autor vychází z Hotteterra: „*Flattement neboli slabé chvění se provádí téměř jako obyčejný trylek s jediným rozdílem, že se vždy na konci trylkující prst zvedá*[…] *Podílí se na něm spodní tón v protikladu k trylku*“ (Klement 1981 : 51). Klement dále uspokojivě diskutuje použití vibrata v hudbě barokní i moderní. Jako cenné hodnotím přetištění mírně nepřesné verze Hotteterrových prstokladů prstového vibrata označovaného obvykle jako *flattement*, za diskutabilní považuji uvedení některých prstokladů ve sloupečku

[10] Klement, Miloslav. *Škola hry na altovou zobcovou flétnu II.* Praha : Editio Supraphon, 1981.

Dnešní praxe – například u tónů as^{1} nebo a^{1} lze při použití navrhovaného polozakrývání respektive úplného zakrývání otvoru č. 7 jen obtížně dosáhnout požadovaného zvukového efektu.

Úvodní odstavec oddílu V. s názvem *Realisace barokních skladeb* představuje východisko dalšího Klementova textu – volně cituji: „*Rukopisy i edice barokních skladeb obsahují pouze základní hudební linie, dotvoření skladeb v duchu tehdejší interpretační praxe je naprosto nezbytné*“ (Klement 1981 : 67). V dalším odstavci autor uvádí hlavní výchozí prameny, kterými jsou práce Quantze (1752) a Hottetterra (1707).

Kapitola 3 *Melodické ozdoby* začíná důkladným vysvětlením přírazu a opory na základě Quantzovy učebnice. Na vhodně volených úryvcích z barokních sonát dále autor demonstruje praktickou aplikaci Quantzových pouček. Za podstatnou považuji zmínku o souvislosti způsobu provedení ozdob a harmonie, resp. vedení číslovaného basu. Dalšími vysvětlovanými ozdobami jsou *průchodné přírazy*, *odraz*, *dvojitý příraz*, *skupinka*, *průchodné tóny*, *obal*, *nátryl*, *mordent* a *trylek*. Na rozsáhlém prostoru najdeme vysvětlení každé ozdoby a její použití v příkladech (srov. Klement 1981 : 117–153).

Závěr kapitoly 3 se jmenuje *Divise* – toto označení autor užívá pro obohacení melodické linie průchodnými a akordickými tóny, přičemž zmiňuje i francouzský termín *double*. Tento způsob zdobení demonstruje na příkladech z Pepuschovy a Händelovy sonáty. Užití výrazu *divize* v dané souvislosti je poněkud matoucí, neboť termín bývá používán hlavně v anglické hudbě konce 17. století.

Vypracování melodického hlasu je tématem poslední kapitoly učebnice. Autor cituje Quantzův odstavec o rozdílu mezi zdobením ve francouzském a italském slohu a v podstatě bez komentáře uvádí dvě věty z Telemannových Metodických sonát, kde jsou ozdoby vypracovány samotným autorem. Jako nepřesné je třeba označit tvrzení, že v literatuře zobcové flétny neexistuje podobný příklad skladatelem ozdobené pomalé věty. Přestože se ozdobených pomalých vět v sonátách přímo určených zobcové flétně nedochovalo mnoho, lze na tomto místě uvést Barsantiho Op. 1 č. 2 nebo dobové flétnové transkripce Corelliho houslových sonát op. 5.

Největší předností Klementovy publikace je souhrn nejdůležitějších

Quantzových a Hotteterrových pokynů a jejich aplikace na konkrétní hudební příklady. Paradoxně tento postup představuje i největší limitaci textu – v některých případech nejsou příklady voleny ideálně a použití pravidel působí násilně a mechanicky, především příklady týkající se *mordentu* (srov. Klement 1981 : 137–144). Přes dílčí výhrady tato část Klementovy školy představuje pro české učitele hry na zobcovou flétnu zásadní věrohodný pramen informací týkajících se interpretace hudby 18. století včetně zdobení.

4.1.3 Učebnice Jana a Evy Kvapilových

Z řady učebnic a metodických děl nazvané *Flautoškola* vyšly zatím čtyři svazky – dva žákovské sešity a dva metodické sešity pro učitele.[11] Vzhledem k tomu, že jednotlivé prvky podstatné pro téma této disertace prostupují všemi zatím vydanými publikacemi, pojednám je v dalších odstavcích jako celek.

Dosud vydané svazky učebnice jsou určeny pro začínající hráče na zobcovou flétnu, proto neobsahují melodické ozdoby v notových ukázkách a ani se v nich nepředpokládá systematické procvičování zdobení. Nicméně některá cvičení a metodické postupy představují přípravu pro pozdější účinný nácvik zdobení.

V souvislosti s výukou artikulace se již v závěrečné kapitole prvního dílu objevuje cvičení požadující rozčlenění tříčtvrťového taktu na čtvrťové a osminové noty. Dané cvičení lze chápat jako předstupeň výuky diminuce. Jako průpravné cvičení pro výuku diminuce slouží též *Jazykolamy s šestnáctinovými notami*, kde v jednoduché melodii členíme čtvrťové noty na osminky a šestnáctinky.[12] Princip členění osminek na šestnáctiny se objevuje v písničce *Michael Finnigan*. Dvě melodie s variacemi J. van Eycka v závěru druhého dílu učebnice přinášejí názornou ukázku jednoduchých diminucí v renesančních skladbách. Metodický komentář vysvětluje názorně princip diminuce, avšak nepředpokládá, že by se na tomto místě žáci zdobení prakticky učili.[13]

---

[11] Kvapilovi, Jan a Eva. *Flautoškola 1. Učebnice hry na sopránovou zobcovou flétnu*. Praha/Bratislava : WinGra, 2003. Kvapilovi, Jan a Eva. *Flautoškola 1. Metodický sešit pro učitele.* Praha/Bratislava : WinGra, 2003. Kvapilovi, Jan a Eva. *Flautoškola 2. Učebnice hry na sopránovou zobcovou flétnu.* Praha/Bratislava : WinGra, 2004. Kvapilovi, Jan a Eva. *Flautoškola 2. Metodický sešit pro učitele. Praha/Bratislava* : WinGra, 2004. Poslední edice některých sešitů kompletu, který v současnosti vychází v nakladatelství Editio Bärenreiter Praha, se od citovaných vydání obsahově neliší.

[12] srov. Kvapilovi 2003a : 71; 2004a : 58

[13] srov. Kvapilovi 2004a : 61, 72; 2004b : 58–59

Jako příprava pro trylek mohou sloužit cvičení uvedená v souvislosti s oddíly *Zvuky – telefónky* nebo moderními technikami.[14] Pro průpravu k trylkování je důležitá možnost transpozice uvedená v metodickém sešitě.[15] V samotném závěru posledního dosud vydaného dílu učebnice se objevuje i přípravné cvičení na obal.[16]

Přestože se termín *improvizace* v žákovských sešitech vůbec nevyskytuje a v metodických sešitech jej nalezneme jen sporadicky, učebnice obsahuje jednoduché formy improvizace v přednesovém materiálu i technických cvičeních. Nelze říci, že by Flautoškola byla přímo zaměřena na výuku improvizace, avšak některé improvizační prvky v různém kontextu využívá a procvičuje.

Už první seznámení s nástrojem pomocí zvukové hry předpokládá jistou míru improvizace. Na mnoha místech úvodního dílu se po žákovi požaduje dokončení či doplnění melodie, u většiny starých tanců v obou dílech je uveden rytmický doprovod s pokynem nabádajícím k jeho obměňování resp. vytvoření, v jednom případě se vyžaduje obměna rytmu v dané melodii. Do určité míry improvizační charakter mohou mít zvuková a tónová cvičení, výrazněji improvizačně vyznívají zvukové hry jako *Ptáci*, *Požár* nebo dvojstrany ve druhém dílu učebnice.[17]

V řadě technických cvičení využívá učebnice volnost, u níž lze hovořit o větší či menší souvislosti s improvizací. V tónových cvičeních oddílu *Zvuky – zesilování a zeslabování* se pracuje v obrazci, jejichž rozměry přibližně udávají délku a dynamiku zvuku. Menší míru svobody vykazují prstová cvičení *prstocviky* a *žížalky*, v nichž není přesně určen počet opakování jednotlivých výměn prstokladů nebo přesný průběh melodie.[18]

S improvizací souvisí i skladby a cvičení, v níž se žáci setkávají s grafickým notovým zápisem a prvky moderní hudby. Zápis obvykle udává jen přibližně délku trvání jednotlivých zvuků i pomlk mezi nimi, případně není zřetelně určena ani výška tónů. Podobně lze charakterizovat některá cvičení z oddílu

[14] srov. Kvapilovi 2004a : 19, 25, 34
[15] srov. Kvapilovi 2004b : 22
[16] srov. Kvapilovi 2004a : 70
[17] srov. Kvapilovi 2003a : 7, 10, 16, 23, 33, 39, 40, 42–43, 48–49, 54, 56, 59–60, 63, 72, 75, 76; Kvapilovi 2004a : 11, 15, 27, 33–35, 38, 48, 62–3.
[18] srov. Kvapilovi 2003a : 17, 27, 37–38, 51, 53, 62, 69, 70 ; Kvapilovi 2004a : 8, 9, 18, 30, 39, 42, 54, 57, 66, 67

Zvuky – Telefónky.[19]

4.1.4 Další učebnice v českém jazyce

V této podkapitole věnuji pozornost dalším učebnicím hry na zobcovou flétnu v českém jazyce, ať už se jedná o práce českých autorů nebo o překlady zahraničních děl. *„Publikované učebnice ve slovenském jazyce dle dostupných informací neexistují.“*[20]

V přehledu literatury uvádím všechny učebnice, které jsem podrobil zkoumání z hlediska tématu této disertace. Publikace nezmíněné v následujícím textu s tématem disertační práce nesouvisí nebo souvisí pouze vzdáleně.

J. Stojan : Škola hry na sopránovou zobcovou flétnu: pro začátečníky i samouky. Díl 2[21]

Celou dvoudílnou školu z mnoha závažných důvodů nelze pokládat za kvalitní flétnovou učebnici, proto jen velmi stručně okomentuji prvky, které se vztahují ke zdobení a improvizaci.

Autor představuje základní melodické ozdoby, jako jsou *příraz*, *odraz*, *skupinka*, *nátryl*, *náraz* či *trylek*, přičemž nepříliš přesně vysvětluje způsob jejich provedení. Jako příklady použití uvádí několik lidových písní a jednu větu z barokní sonáty, kde je naznačený způsob provedení úplně nevhodný (srov. Stojan 2000 : 35). Přehled trylkových hmatů v závěru učebnice postrádá jakýkoli vysvětlující komentář, některé uvedené prstoklady jsou na standardních nástrojích naprosto nepoužitelné.

Improvizaci věnuje Stojanova škola více prostoru než ostatní tuzemské publikace. Autor rozlišuje improvizaci vertikální, horizontální a hybridní, za nutný předpoklad úspěšné improvizace považuje zběhlost při hraní stupnic a akordů a orientaci v harmonické struktuře skladby (srov. Stojan 2000 : 11). U necelé desítky skladeb a písniček jsou uvedeny návrhy improvizace, příklady u skladeb jazzového charakteru naznačují, že se v daném žánru zřejmě autor cítí nejlépe. Bohužel úctyhodná snaha uvádět vypsané improvizační možnosti je devalvována evidentní neznalostí problematiky nástroje demonstrovanou

[19] srov. Kvapilovi 2003a : 23, 41, 57; Kvapilovi 2004a : 19, 25, 34–35, 45, 50, 62–63, 70
[20] Katarína Dučaiová, profesorka hry na zobcovou flétnu na bratislavské konzervatoři, ústní sdělení 2.1.2009.
[21] Stojan, Jaroslav. *Škola hry na sopránovou zobcovou flétnu: pro začátečníky i samouky. Díl 2.* Přerov : Jasto, 2000.

například častým používáním pro žáky v podstatě nehratelného tónu cis^3 v písni *Chlupatý kaktus* (srov. Stojan 2000 : 25). Stojanova učebnice může jen obtížně pomoci při výuce zdobení a improvizace.

Kateřina Hurníková se věnuje ve své disertační práci mj. charakteristice metodik a škol hry na zobcovou flétnu. Z příslušné kapitoly *Charakteristika učebních materiálů* vyplývá, že další autorkou zmiňované publikované učebnice v českém jazyce nemají k tématu mojí disertace bližší vztah, neboť se problematikou zdobení a improvizace nezabývají (srov. Hurníková 2008 : 25–59).

4.1.5 Shrnutí

Cílem podkapitoly 4.1 bylo prozkoumat, zda a jakým způsobem řeší české učebnice hry na zobcovou flétnu výuku zdobení a improvizace.

Všechny studované publikace potvrzují, že výuka zdobení nepřichází na řadu v počátečních fázích vývoje žáka. Proto úvodní sešity škol pro sopránovou zobcovou flétnu, která bývá nejčastěji prvním nástrojem mladých flétnistů, mnoho zmínek o zdobení neobsahují.

Oba díly Klementovy *Školy hry na altovou zobcovou flétnu* obsahují řadu skladeb předpokládajících použití základních melodických ozdob. Vysvětlení ozdob v prvním díle učebnice je stručné, s výhradami akceptovatelné a vcelku odpovídá předpokládané věkové kategorii žáků, druhý díl učebnice obsahuje důkladnější vysvětlení ozdob pro pokročilejší hráče.

Přímé metodické pokyny k výuce zdobení publikované práce v českém jazyce nepřinášejí, *Flautoškola* obsahuje řadu metodicky propracovaných cvičení, která připravují půdu pro pozdější účinnou výuku zdobení.

Zkoumané učebnice z důvodů rozebraných v textu neuvádějí použitelné prstoklady pro hraní ozdob. Učitelé a hráči, kteří nechtějí pátrat v cizojazyčné literatuře, však mohou vyhledat potřebné prstoklady i pokyny k jejich použití v metodických publikacích W. van Hauweho (srov. Hauwe 1999 : 31; Hauwe 2001 : 56–8).

Využití elementárních improvizačních prvků ve výuce předpokládá *Flautoškola*. Metodické sešity poskytují učitelům návodný text k dané problematice. O souvislosti s improvizací lze uvažovat též ve spojitosti se

složitějšími barokními ozdobami zmíněnými ve druhém dílu Klementovy *Školy hry na altovou zobcovou flétnu*.

4.2 TUZEMSKÉ PUBLIKACE TÝKAJÍCÍ SE VÝUKY ZDOBENÍ

4.2.1 L. Daniel : Základy techniky II : Škola trylků[22]

Publikace L. Daniela nazvaná *Základy techniky II pro sopránovou zobcovou flétnu : škola trylků* úzce souvisí s tématem této disertace, proto ji podrobuji poměrně důkladné analýze.

Dvojstránkový text předcházející notovým příkladům a cvičením v úvodu stanovuje metodické cíle, přináší pokyny k práci s učebnicí a dále obsahuje stručné pojednání o základních melodických ozdobách.

Autorovo pojetí dané problematiky lze názorně dokumentovat pomocí několika úryvků z textu: „*Hra melodických ozdob* [...] *patří k nepostradatelnému technickému vybavení každého hráče* [...] *Hráč na zobcovou flétnu musí znát velké množství dalších hmatů, které mu umožní obtížné trylky zahrát*. [...] *Hmaty obecně dělíme na* ***základní, pomocné a trylkové***“ (Daniel 2001 : 2).

Publikaci autor chápe jako doplňující materiál sloužící žákovi, který zvládl tří díly jeho učebnice *Flauto dolce*. „[Žák] *rychlostí asi jedné lekce za 1–2 týdny probírá z této školy trylků jednu tóninu za druhou. Naučí se příslušné hmaty trylků* [...] *a aplikuje je na uvedené příklady z hudební literatury. Aby si nové hmaty dobře zapamatoval a upevnil, má na konci tohoto sešitu několik „nekonečných“ cvičení, která v právě probírané tónině doma pilně procvičuje. Tato cvičení obsahují trylky v celém rozsahu flétny a dají se hrát ve všech tóninách (stačí durových)*“ (Daniel 2001 : 2).

Tím autorovy technické pokyny v podstatě končí. Moderní flétnová literatura zpracovává problematiku ozdob a trylků výrazně komplexněji. Sice podobně jako Daniel rozděluje dané téma na oblast technickou a interpretační, nicméně k oběma subtématům přistupuje daleko detailněji. Například W. van Hauwe věnuje vysvětlení technických aspektů trylku 20 stránek (srov. Hauwe 2001 : 38–58). Za zásadní opomenutí považuji, že Daniel

- redukuje techniku trylkování na použití pomocných a trylkových hmatů

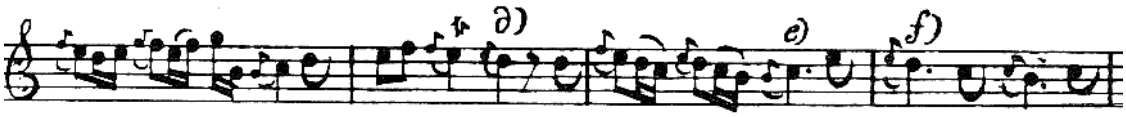
[22] Daniel, Ladislav. *Základy techniky II pro sopránovou zobcovou flétnu : škola trylků*. Praha : Panton, 2001.

- nediskutuje fyziologickou stránku trylkování a nebezpečí svalové únavy
- vůbec nezmiňuje souvislost intonace trylků s dynamikou a dechem[23]
- opomíjí vliv konkrétního použitého nástroje na proveditelnost a intonaci jednotlivých trylků.[24]

Uvádění problematických či vyloženě nesprávných trylků bude diskutováno níže.

Autor vytyčuje úkoly nezbytné pro zvládnutí melodických ozdob: „*Nejdříve se musíme dozvědět a zapamatovat si, jak se tyto ozdoby v různých zemích a různých dobách značily a prováděly. Potom si musíme osvojit potřebné nové hmaty, kterými se tyto trylky na zobcové flétně dají zahrát, a nakonec si vycvičit k tomu potřebné technické dovednosti.*“ Jako východisko pro seznámení se s praxí provozování ozdob uvádí díla J. J. Quantze (1990) a J. M. Hotteterra (1707). „*V naší publikaci se omezíme pouze na melodické ozdoby, zvláště trylek, a naučíme se, jak se psaly a hrály v Německu a ve Francii*“ (Daniel 2001 : 2).

Následující Danielovy odstavce týkající se způsobu provádění ozdob přinášejí vedle sebe informace historicky doložené, sporné i vysloveně nesprávné. Například tvrzení „*Příraz* […] *se psal vždy přeškrtnutou malou osminovou nebo šestnáctinovou notičkou s nožkou nahoru* […]“ lze snadno vyvrátit letmým pohledem do Quantzovy tabulky příkladů, kde jsou všechny ozdoby tohoto druhu, tedy přírazy i opory, psány notami nepřeškrtnutými.



Příklad 30 : Příraz a opora (Quantz 1752 : dodatek, tabulka VI.)

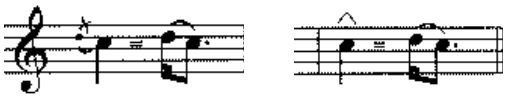
Přesnější pohled nabízí například M. Klement : „*Příraz a opora* […] *Značí se malými notičkami, obvykle osminovými, šestnáctinovými nebo čtvrťovými, které bývají někdy přeškrtnuté*“ (Klement 1981 : 117).

Taktéž Danielovo přiblížení provedení francouzské ozdoby *coulement* je

[23] „*Nikdy nedopusťte, aby vám trylek zničil dýchání!*“ (Hauwe 2001 : 42). Potřebu korekce intonace trylků pomocí dechu zmiňuje v souvislosti s historickými prstoklady např. A. Davis (srov. Davis 2010 : 78).

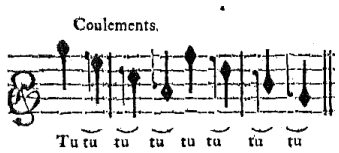
[24] „ […] *když jakýkoli interval zahraný pomocí popsaných prstokladů nezní tak, jak má, je třeba prstoklad změnit*“ (Hauwe 1999 : 31).

velmi nepřesné. Daniel jako *coulement* označuje příraz shora hraný na dobu:



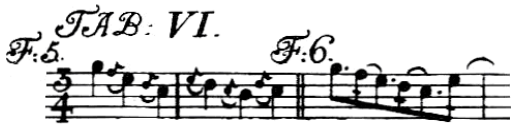
Příklad 31 : Příraz a coulement (Daniel 2001: 2)

Běžně se však za *coulement* považuje nepřízvučná výplň terciových postupů:



Příklad 32 : Coulement (Hotteterre 1707 : 28)

Hottetterův traktát sice ponechává určitý prostor pro interpretaci, nicméně Quantz stejný jev nazývá jako *průchodný příraz* a přepisuje následujícím způsobem:



Příklad 33 : Průchodné přírazy (Quantz 1752 : dodatek, tabulka VI.)

V literatuře založené na studiu dobových pramenů nalezneme rozsáhlé analýzy a řadu příkladů. [25]

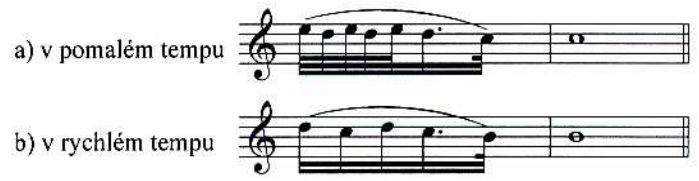
Daniel dále stručně představuje další ozdoby: *skupinku*, *odraz* či *dvojitý odraz* a *oporu*. V souvislosti s oporou cituje vcelku přesně Quantze a Hotteterra.

Autorovo vysvětlení *nátrylu* jako „*střídání sousedního vyššího tónu s tónem noty hlavní*“ a přepis ozdoby do not naznačující začátek nátrylu z hlavní noty [sic] naprosto neodpovídají ani hudebním příkladům uvedeným v pokračování učebnice ani současnému stavu vědeckého bádání. V období vrcholného baroka lze samozřejmě nalézt příklady nátrylů začínajících z hlavní noty, ale převážná většina ozdob trylkového charakteru, mezi něž nátryl patří, začíná svrchní sekundou. [26]

[25] Klasické práce věnované interpretaci francouzské barokní hudby včetně zdobení vytvořila Betty Bang Mather. Základní informace o coulement najdeme například v její publikaci *Interpretation of French Music from 1675 to 1775* (srov. Mather 1974 : 55–8).

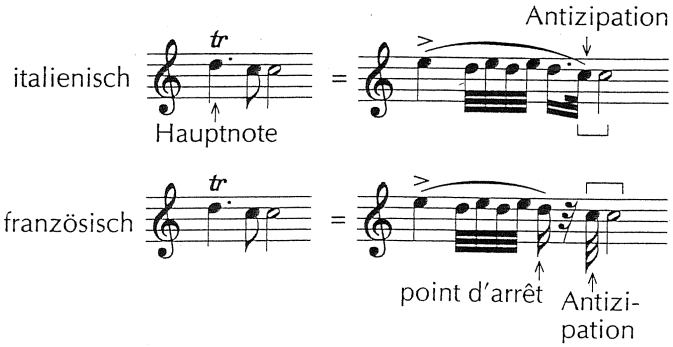
[26] Za nejdůkladnější studii o barokních ozdobách včetně ozdob trylkového charakteru lze považovat dílo Fredericka Neumanna *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music* (srov. Neumann 1983 : 241–388).

Jako přínos autorova odstavce o trylku chápu vysvětlení nejednotnosti značení této ozdoby v barokním období včetně uvedení názvů v několika jazycích a zmínku o legatovém provedení ozdoby. Za přílišné zjednodušení považuji přepis do dvou podob kategoricky uvedený slovy „[...] *každý věděl, že se to má hrát takto*:“



Příklad 34 : Provedení trylku (Daniel 2001: 3)

I při nezbytné simplifikaci textu by bylo namístě alespoň zmínit rozdílnost vázání či odsazení anticipované noty v italském a francouzském stylu:



Příklad 35 : Provedení trylku v italském a francouzském stylu (Roelcke 2000: 10)

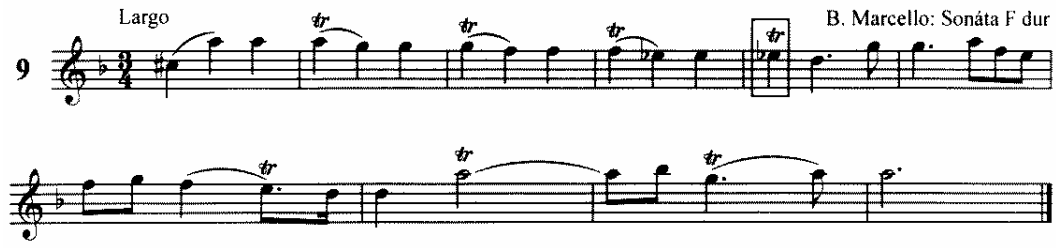
Je pochopitelné, že dvoustránkový úvod k hudebním ukázkám nemůže postihnout danou problematiku v celé její šíři a že je nutné látku citlivě zjednodušovat. Nicméně v souvislosti s uvedenými notovými příklady a jejich hudebním stylem dochází k poměrně značnému zkreslení. Autor též v textu naprosto opomíjí variabilitu provádění ozdob v různých situacích a klíčovou souvislost provedení s harmonií a charakterem příslušné skladby.

Ve čtrnácti kapitolách učebnice Daniel probere třináct durových tónin, v úvodu každé kapitoly uvede několik prstokladů pro trylky a poté obvykle 5–10 hudebních úryvků. Příklady pocházejí bez výjimky z období vrcholného baroka, představují běžný repertoár zobcové flétny a v menší míře též transkripce. Setkáme se zde s úryvky z kánonických sonát a kantát G. P. Telemanna, sonát pro zobcovou flétnu G. F. Händela, F. M. Veraciniho, B. Marcella, sólových či triových sonát J. B. Loeilleta nebo suit a preludií

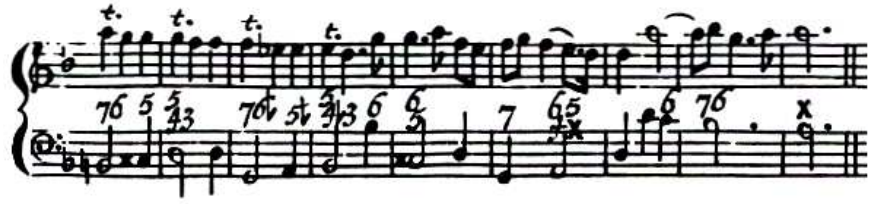
J. M. Hotteterra.

Hudební ukázky lze v podstatě považovat za vhodně zvolené, v mnoha případech autor původní melodie transponuje do tónin vyhovujících postupu učebnice – v za sebou následujících kapitolách vždy představuje béčkové a křížkové tóniny, přičemž počet posuvek stoupá. Tato koncepce někdy vede k tomu, že se transpozicí skladby dostávají do tónin pro sopránovou zobcovou flétnu nevhodných.

Autor vyznačuje v hudebním zápisu místa pro ozdoby, správně se zabývá především trylky a nátryly. V mnoha situacích doplňuje značky pro ozdoby i tam, kde v originální předloze nejsou, obvykle na vhodných místech – hlavně v kadencích.

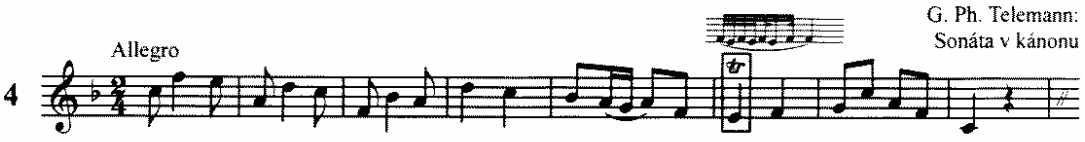


Příklad 36 : Úryvek ze sonáty B. Marcella (Daniel 2001: 17)



Příklad 37 : Takřka identický úryvek z originálního tisku (Marcello 1712 : 3)

Návrhy provedení trylků lze na některých místech považovat za vhodné, například v úryvcích 7–9 v kapitole 4,[27] jinde spíše za sporné – především mechanické aplikování níže uvedeného modelu v rychlých větách, kde by jej zřejmě ani velmi zkušený flétnista nestihl zahrát.

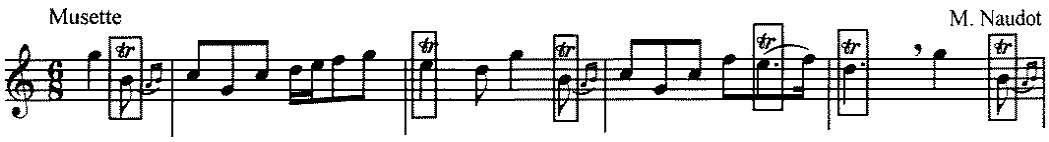


Příklad 38 : Sporný návrh provedení trylku (Daniel 2001 : 11)

Autor bohužel u jednotlivých příkladů neuvádí další slovní komentář

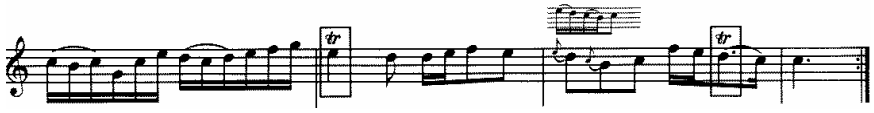
[27] srov. Daniel 2001 : 14

upřesňující jejich provedení. V následující ukázce by se rozhodně nehrály všechny trylky stejným způsobem.



Příklad 39 : Trylky vyžadující různé provedení (Daniel 2001: 10)

Mylná interpretace ozdoby *coulement* již byla diskutována dříve.



Příklad 40 : Interpretace ozdoby coulement (Daniel 2001: 10)

Za nejproblematičtější aspekt učebnice považuji chybějící vysvětlení technické stránky provádění ozdob a autorovy tabulky prstokladů.

Mezi uváděnými hmatovými kombinacemi najdeme zjevné tiskové chyby,[28] ale též prstoklady neodpovídající notovému zápisu[29] nebo prstoklady velmi falešné pro něž existuje lepší alternativa.[30] V mnoha případech citelně chybí bližší slovní vysvětlení – u některých trylků lze zahrát svrchní oporu základním hmatem a pak pro trylkovou výměnu použit alternativní prstoklad korigovaný dechem (např. $e^1 – f^1$).

Jako zásadní problém chápu uvádění prstokladů pro tóny cis^3/des^3. Tyto tóny lze zahrát čistě pouze za použití techniky zakrývání tónového otvoru č. 8, což je na sopránovou flétnu velmi obtížné i pro profesionální hráče – autor prstoklady využívající tuto techniku z pochopitelných důvodů vynechává. V kontextu výuky žáků školního věku je však třeba označit tóny za nehratelné a neuvádět naprosto falešné prstoklady v tabulkách a hudebních příkladech, jinak dochází k významnému zmatení žáků i méně poučených pedagogů.

Celou koncepci učebnice je třeba označit z výše uvedených důvodů jako problematickou. Za nerealistický vzhledem k uvažované kategorii žáků považuji cíl zvládnutí trylků ve všech tóninách. Některé vybrané příklady

[28] Jedná se například o trylek $cis^2 – dis^2$ (srov. Daniel 2001: 25), který je v závěrečné tabulce hmatů již opravený.
[29] trylek $g^2 – as^2$ (srov. Daniel 2001: 20)
[30] $fis^2 – gis^2$ (srov. Daniel 2001: 22)

z učebnice mohou úspěšně k nácviku zdobení a hlavně trylků sloužit v rukách velmi zkušeného učitele, který dokáže eliminovat nepřesnosti publikace a nebude používat mnohé prstoklady uvedené autorem v tabulkách.

4.2.2 J. Olejník : Melodické ozdoby

Sbírka cvičení J. Olejníka *Melodické ozdoby* vyšla tiskem dvakrát.[31] Edice se od sebe liší kromě grafické úpravy a sazby pouze změněným řazením obsaženého materiálu, dále budu tedy pojednávat pouze o novějším vydání.

V krátké předmluvě autor píše, že sbírka je určena „*žákům mírně pokročilým ve hře na zobcovou flétnu.*“ Zvládnutí melodických ozdob předpokládá „*hlavně pochopení a postupné osvojení jejich vlastní „ozdobující“ funkce.*“ Na kompetenci učitele nechává rozhodnutí, kdy je vhodné na tomto úkolu začít pracovat (srov. Olejník 2005 : 2).

V pěti bodech doporučuje hudebním amatérům osvědčený postup, jehož dodržování však rozhodně neuškodí ani hráčům zkušenějším: „*Hráč se seznámí s* [...etudou] *nejprve bez ozdob.* [...] *Pečlivě studuje zvukovou vyrovnanost v celém rozsahu cvičení. Má-li možnost použít pro ozdobu* [...] *více hmatových kombinací, zvolí tu, která na jeho nástroji lépe ladí. Etudy s melodickými ozdobami nacvičuje po částech“* (Olejník 2005 : 2).

Autor se nepouští do výkladu stylové interpretace, uvádí, že „*přestože existují ustálená obecně známá pravidla pro provádění melodických ozdob, zůstává jim charakter individuálních doplňků melodie* [... a] *určitá improvizační volnost*“ (Olejník 2005 : 2).

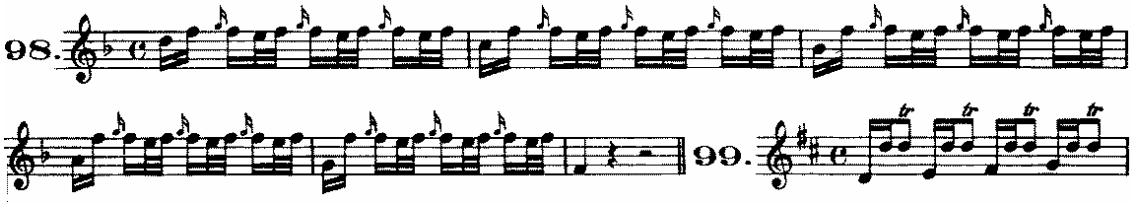
Notový materiál v publikaci je rozdělen na dvě poloviny věnované sopránové resp. altové zobcové flétně. V obou částech najdeme identická cvičení lišící se v notovém zápisu pouze transpozicí – cvičení pro altovou flétnu se hrají stejnými hmaty jako cvičení sopránová, tzn. jsou zapsána o kvartu výše, ale ve skutečnosti znějí o kvintu níž. V dalším textu pojednávám tedy pouze o první polovině sbírky nazvané *Přípravná cvičení a etudy pro sopránovou zobcovou flétnu*, neboť druhá část je (včetně doprovodného textu) analogická.

Látka je rozčleněna na šestnáct nestejně dlouhých kapitol, v každé kapitole

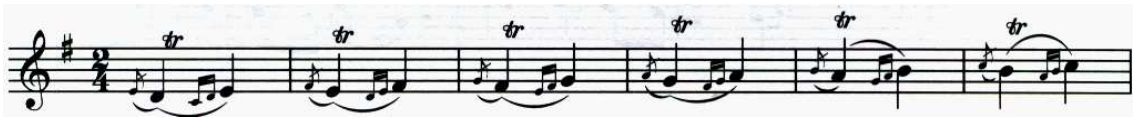
[31] Olejník, Jan. *Melodické ozdoby – studie pro sopránovou a altovou zobcovou flétnu*. Praha : Bärenreiter Editio Supraphon, 1995; *Olejník, Jan. Melodické ozdoby – studie pro zobcové flétny*. Kladno : Vladimír Beneš, 2005.

najdeme přípravné cvičení na určitý typ ozdoby a poté etudu procvičující totožný jev. Procvičovány jsou *příraz shora* a *zdola*, *skupinka*, *odraz*, *mordent*, *nátryl*, *obal* a různé druhy *trylků*.

Autor v publikaci důsledně izoluje procvičované prvky. Jeho přístup lze chápat jako pokračování tradice krátkých cvičení zaměřených vždy přímo na konkrétní technický či interpretační problém tak, jak ji představují například Hotteterrova preludia (Hotteterre 1719) nebo Quantzovy etudy napsané pro krále Bedřicha II.[32]



Příklad 41 : Úryvek z krátkých etud J. J. Quantze (Schwarz-Reflingen 1962: 19)



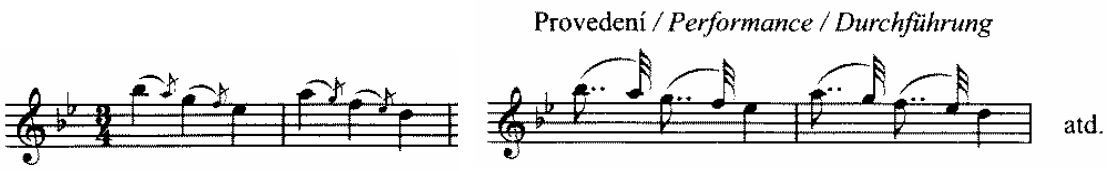
Příklad 42 : Začátek cvičení na trylek shora se zátrylem (Olejník 2005 : 21)

Olejníkova přípravná cvičení mají rozumnou délku, tj. nejsou příliš dlouhá. Nové prvky jsou představovány v melodiích s pravidelným rytmem, což napomáhá jejich účinnému procvičování. Etudy mají přístupnou melodickou stavbu. I když jsou trochu členitější než přípravná cvičení, z nichž v některých případech vycházejí, je jejich struktura přehledná a pro žáka srozumitelná. Některé z etud jsou zkomponovány ve formě ABA. Autor se pohybuje v tóninách do dvou křížků a dvou béček, ale ve většině případů je posuvek méně. Tím dosahuje toho, že se skladby dobře hrají a umožňují žákovi soustředit se na procvičované ozdoby. V etudách i přípravných cvičeních často v ozdobách přidává chromatické tóny mimo tóninu, čímž dojde k procvičeních všech potřebných intervalů. Předkládané melodie jsou stylově neutrální, neimplikují přímo barokní styl, i když autor zřejmě předpokládá následné používání studovaných ozdob v barokní hudbě.

Při značení ozdob autor používá symboly běžné v moderní notaci, tj. nepouští se do vysvětlování složitějších aspektů značení ornamentace v hudbě

[32] K dispozici mám pouze moderní edici těchto etud (srov. Schwarz-Reflingen 1962).

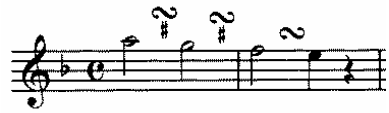
starších stylových období. Až na zanedbatelné výjimky jednoznačně pomocí přepisu do not vysvětluje zadání a požadovaný způsob provedení jednotlivých prvků.



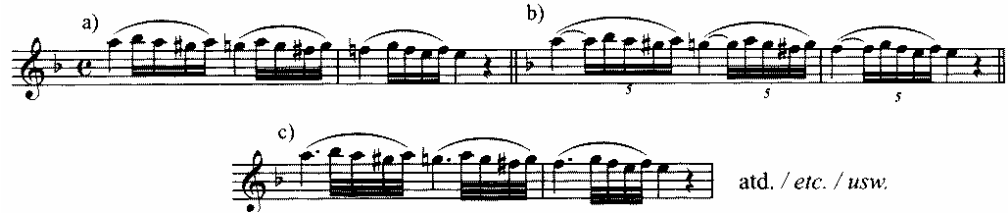
Příklad 43 : Začátek cvičení na odraz a vysvětlení provedení této ozdoby (Olejník 2005 : 11)

Vysvětlení ozdob považuji za adekvátní danému hudebnímu materiálu a předpokládané věkové kategorii žáků. Je pochopitelné, že se v publikaci tohoto typu autor nepouští do detailnějších rozborů toho, zda má třeba příraz začít přesně na dobu nebo chviličku před ní[33] a žáka navede například tím, že v etudě zaměřené na nácvik přírazu napíše staccatové noty, které automaticky pomohou požadovanému znění ozdoby (srov. Olejník 2005 : 6).

U složitějších ozdob, jako jsou obal nebo trylek, je uvedeno více rytmických variant. Autor postupuje metodicky od rytmů jednodušších ke komplexnějším, čímž žák nabývá rytmické jistoty.



Příklad 44 : Začátek cvičení na obal (Olejník 2005 : 16)



Příklad 45 : Rytmické varianty procvičování obalu (Olejník 2005 : 16)

Autor logicky věnuje největší prostor nácviku trylků, zabývá se jimi ve čtyřech závěrečných kapitolách (srov. Olejník 2005 : 19–25). Nejdříve procvičuje ve třech rytmických variantách (šestnáctiny, sextoly, dvaatřicetiny) trylek začínající hlavní notou, poté následuje stejně rytmicky členěný nácvik trylku se zátrylem začínajícím svrchní sekundou. Přepis trylku do uvedených

[33] Podrobné analýzy v souvislosti s barokními ozdobami přináší např. práce F. Neumanna (srov. Neumann 1983 : 47–8).

rytmů považuji za metodicky vhodně zvolený postup sloužící ke zdokonalení prstové techniky i rytmické orientace. V další kapitole pak uvádí v souvislosti s trylky na tečkovaných notách složitější rytmické členění trylku využívající kvintoly a septoly. Etuda navádí žáka na tvar trylku blízký jednomu ze základních barokních provedení. Nerozumím úplně přesně řazení posledních dvou kapitol, kdy trylky s náročnějšími rytmy předcházejí snazší závěrečné kapitole. Nicméně strany věnované trylkům představují rozumnou míru zjednodušení komplexní problematiky a umožňují účinný nácvik.

J. Olejník v publikaci na několika místech uvádí alternativní prstoklady pro hraní ozdob. Za pozitivum považuji, že nechápe dané prstoklady jako dogma, ale jako možné návrhy, a v předmluvě upozorňuje na nutnost jejich přizpůsobení konkrétnímu nástroji. Většinu uváděných prstokladů lze označit za vyhovující, v některých případech by pomohl slovní komentář, který však učebnice neobsahuje:

- alternativní hmat pro fisis¹ (*012 4567*) je použitelný jen při ubrání dechu
- jako alternativní hmat pro his¹ (c²) funguje *123* lépe než navrhované *123 5*
- trylková výměna ***0̸12*** (trylek a²–h²) se ozve jen za podmínky velmi přesné práce s dechem a minimálního pohybu trylkujícího prstu
- trylky e¹ – f¹ a e² – f² (*012345* resp. ***0̸12345)*** potřebují korekci dechem, jinak je horní tón příliš vysoko
- u trylku f² – g² zní prstoklad ***0̸1234 6*** lépe než navrhované ***0̸1234*** *6*.

Za diskutabilní považuji časté doporučování prstokladu *0 23* v ozdobách – tento prstoklad se sice v některých spojích hraje snáze, ale barevně a intonačně je na hranici snesitelnosti, v mnohých případech lze použít bez problémů základní hmat *01*.[34]

Výrazným přínosem je z mého pohledu absence prstokladů pro tón cis³, který je na sopránové zobcové flétně pro žáky v podstatě nehratelný.

Melodické ozdoby J. Olejníka představují publikaci velmi dobře cílenou na skupinu mírně pokročilých žáků. K problematice zdobení přistupuje spíše

[34] Výstižné pojednání o trylkovém prstokladu *0 2**3*** a jeho srovnání s jinou variantou *01* včetně vysvětlení barevného rozdílu mezi oběma prstoklady obsahuje metodický sešit altové verze učebnice *Spiel und Spaß mit der Blockflöte* (srov. Heyens 1998 : 17).

z technického hlediska, zjednodušuje ji v míře umožňující zvládnutí potřebné látky. Slovní pokyny jsou velmi sporé, ale stručná předmluva neopomíjí podstatné informace, jako je požadavek zvukové vyrovnanosti, intonační přesnosti nebo souvislost prstokladů s použitým nástrojem.

Z mojí praxe i ze sdělení učitelů hry na zobcovou flétnu vyplývá, že se obvykle z učebnice vybírají jednotlivé pro žáka potřebné prvky a že cvičení slouží jako příprava pro barokní skladby, i když tyto informace v Olejníkově textu nejsou přímo uvedeny. Každopádně z řazení cvičení lze vysledovat jasný metodický záměr směřující ke zvládnutí návyků, od nichž je už jen blízko k tvarování ozdob v souladu s požadovaným stylem. Skladby a cvičení v sešitu mohou bezpochyby sloužit též pro účinné procvičování prstové techniky.

Škoda, že vydavatel nevěnoval více péče překladům názvů jednotlivých kapitol a cvičení – cizozemce neovládající češtinu by mohlo zmást, že je každá jednotlivá *Etuda* označena množným číslem (*Studies* resp. *Übungen*) nebo proč se skupinka obsahující stoupající intervaly nazývá *Descending slide* (*klesající skupinka*). To je ovšem jen marginální nedostatek jinak podařené publikace, která stejně jako další počiny J. Olejníka patří mezi nejhodnotnější tuzemské metodické materiály určené adeptům umění hry na zobcovou flétnu.

4.2.3 Shrnutí – srovnání publikací

Pojednávané publikace představují výrazně odlišné přístupy k výuce ozdob. L. Daniel již v předmluvě deklaruje potřebu naučit žáka řadu nových hmatů a uvádí přepokládanou [poměrně značnou] rychlost postupného probírání jednotlivých kapitol. J. Olejník neurčuje postup práce s učebnicí, v praxi řada učitelů ze sešitu vybírá jednotlivá cvičení či prvky potřebné v daný okamžik pro konkrétního žáka.

Daniel volí pro studium ozdob výhradně příklady ze skladeb období vrcholného baroka, Olejníkova cvičení i etudy jsou stylově neutrální, byť se některé příklady provedení ozdob blíží tvarům známým z barokních traktátů.

Daniel řadí hudební materiál dle tónin, snaží se procvičit ozdoby (zejména trylky) ve třinácti [sic] tóninách, což vede k častému výskytu obtížně hratelných či nehratelných tónových kombinací. V Olejníkově práci přináší každá kapitola cvičení a etudu na jednu konkrétní ozdobu, přičemž se pohybuje v tóninách do dvou křížků a dvou béček. Potřebu procvičení mimotonálních půltónových

ozdob řeší posuvkami v melodiích. Ozdoby jsou hratelné a umožňují soustředit se na procvičované prvky.

Daniel píše, že *Školu trylků* začíná hrát žák po zvládnutí třech dílů jeho učebnice *Flauto dolce*, u níž předpokládá tempo postupu jeden díl za rok. Mnohé příklady v učebnici i požadované trylkové spoje jsou pro žáky dané cílové skupiny [zřejmě 4. ročník ZUŠ] za hranicí proveditelnosti, činily by problémy i mnohým studentům konzervatoře. Olejník nechává na učiteli, kdy začne s žákem na ozdobách pracovat. Učitelé ZUŠ obvykle s prvními cvičeními z Olejníkovy sbírky začínají v průběhu 3. ročníku studia.

Co se týče textového vysvětlení, jsou oba autoři velmi spoří. Daniel se v předmluvě snaží přiblížit některé zákonitosti interpretace barokních ozdob, nicméně dopouští se v textu řady nepřesností a přílišných zjednodušení, Olejník tuto oblast opomíjí a nechává v kompetenci pedagoga.

Techniku provedení ozdob oba autoři komentují minimálně, Olejník v předmluvě stručně uvádí některé podstatné informace, jako například požadavek zvukové vyrovnanosti či souvislost čistoty intonace s použitým nástrojem.

Metodické pokyny k nácviku se v obou publikacích omezují na minimum, oba autoři vystačí s vysvětlením tvaru ozdob pomocí přepisu do not, Olejníkovy rytmické varianty provedení téže ozdoby naznačují požadovaný metodický postup.

Obě publikace uvádějí alternativní prstoklady pro ozdoby, zejména trylky, ani jeden z autorů jejich použití blíže nekomentuje. Danielovy tabulatury přinášejí velké množství prstokladů, z nichž mnohé jsou více nebo méně nevyhovující, obzvláště nevhodné jsou spoje obsahující tón cis^3. Olejník uvádí prstokladů méně, ale obvykle jsou akceptovatelné, někdy s menšími výhradami.

5 CIZOJAZYČNÉ UČEBNICE A METODICKÉ MATERIÁLY

Cílem této kapitoly je na základě rozboru vybraných publikací zachytit a vysledovat nedůležitější směry, které se objevily v oblasti tématu této disertace v uplynulých třech desetiletích. Následující text analyzuje cizojazyčné učebnice hry na sopránovou a altovou zobcovou flétnu, publikace specializované na výuku zdobení a učebnice věnované přímo improvizaci. Mojí snahou je ukázat, jak k výuce zdobení a improvizace přistupuje současná moderní světová pedagogika.

Jako kritérium pro selekci diskutovaných titulů volím jejich rozšířenost, citovanost, renomé autora i nakladatelství a svojí osobní zkušenost s díly. Výběr publikací pro důkladnější studium jsem také konzultoval se špičkovými odborníky, kteří jsou dobře obeznámeni se stavem zpracování dané problematiky v literatuře, a též jsem vzal v úvahu anotace desítek učebnic hry na zobcovou flétnu z přehledu na specializovaných internetových stránkách.[1] Přestože všechny rozebírané práce pocházejí z německého jazykového prostředí, lze vzorek považovat za reprezentativní a umožňující sledování podstatných soudobých trendů.[2] Fakt, že němečtí a do určité míry též rakouští autoři a vydavatelé představují v daném oboru světovou špičku, lze vysvětlit relativně velkým trhem (např. ve srovnání s Holandskem), dlouholetou tradicí vydávání flétnové literatury včetně odborných časopisů a dostupností studia oboru na řadě kvalitních vysokých hudebních škol. Z uvedeného vyplývá všeobecně rozšířené povědomí o profesionálním pojetí výuky nástroje a existence „s německou důkladností“ propracované metodiky.[3]

[1] Na adrese http://www.blockfloetenschulen.de/Blockfloete_lernen.86.0.html lze najít přehled učebnic hry na zobcovou flétnu rozdělených podle různých kategorií (sopránová flétna, altová flétna, pro děti, pro dospělé, pro začátečníky, pro pokročilé) s charakteristikou jednotlivých publikací. Stránka http://www.schunder.de/ obsahuje kromě mnoha jiných cenných informací i obsáhlý seznam tiskem vydaného repertoáru zobcové flétny včetně učebnic a metodických materiálů. Naproti tomu, v ostatních ohledech špičkový portál zaměřený na zobcovou flétnu http://www.recorderhomepage.net/ souhrnné informace týkající se učebnic a metodických materiálů neuvádí.

[2] Na základě konzultací s kolegy, kteří vyučují hru na zobcovou flétnu v zemích s bohatou tradicí (Anglie, Holandsko), lze formulovat domněnku, že německá flétnová pedagogika zpracovává danou problematiku nejdůkladněji.

[3] Přestože Velká Británie je země s dlouholetou flétnovou tradicí a hru na zobcovou flétnu i interpretaci staré hudby lze studovat na celé řadě vysokých škol, obrovský úspěch v tamních pedagogických flétnových kruzích zaznamenal překlad řady německých publikací *Spiel und Spaß mit der Blockflöte* (Engel et al. 1990a, b) uvedený na tamní trh pod názvem *Fun and Games with the Recorder* v roce 1999. Zemí s největším zázemím pro profesionální studia hry na zobcovou flétnu je Holandsko, avšak holandské učebnice pro děti, které jsem měl možnost prozkoumat, nepřinášejí z hlediska tématu této disertace koncepty výrazněji se odlišující od prací v německém jazyce.

5.1 UČEBNICE HRY NA SOPRÁNOVOU ZOBCOVOU FLÉTNU

Na základě studia níže rozebíraných pramenů lze formulovat hypotézu, že v počátečních stádiích vývoje žáka nehraje výuka zdobení příliš důležitou roli. Ve druhém dílu publikace *Spiel und Spaß mit der Blockflöte*[4] najdeme bez bližšího vysvětlení trylek či příraz v moderní skladbě (srov. Engel et al. 1990b : 59) a poměrně nešťastné cvičení na trylek ve vysoké poloze sopránové flétny (srov. Engel et al. 1990b : 76), které autoři používají pro nácvik základních prstokladů tónů a^2, h^2 a c^3. V závěrečných barokních melodiích sešitu se objevují též značky pro trylek, jehož vysvětlení je evidentně ponecháno pouze na učiteli (srov. Engel et al. 1990b : 78).

Učebnice *Die Flötenuhr*[5] přináší zajímavé cvičení využívající grafické znázornění trylků a nátrylů potřebných v bezprostředně následujících barokních melodiích. Vede žáka na samostatné vytváření dalších podobných cvičení a ukazuje souvislost grafického symbolu a tvaru melodie prováděné ozdoby (srov. Köneke; Mascher 1991 : 38–9).

Příklad 46 : Cvičení na trylek a nátryl a značka pro ozdobu (Köneke; Mascher 1991 : 38–9)

Jako příklady moderních učebnic, které v úvodních sešitech výuku zdobení úplně opomíjejí, mohou sloužit práce *Blockflötensprache und Klanggeschichten*[6] a v mnoha ohledech vynikající experimentálněji laděná *Blockflötengeschichten*,[7] v jejíchž dvou dílech nenajdeme žádnou [sic] skladbu ze starších stylových období. Též nejnovější studované publikace *Easy Going. Leichtes Spiel auf der Sopranblockflöte*[8] a *Jede Menge Flötentöne! Die Schule für Sopranblockflöte mit Pfiff*[9] téma zdobení v úvodních sešitech vynechávají.

---

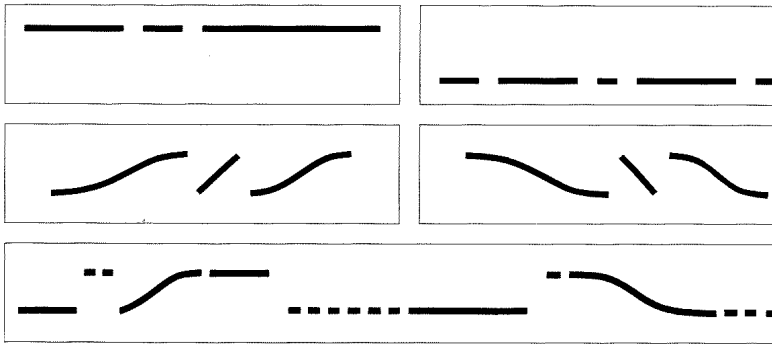
[4] Engel, Gerhard; Heyens, Gudrun; Hünteler, Konrad; Linde, Hans-Martin. *Spiel und Spaß mit der Blockflöte. Schule für die Sopranblockflöte. Band 2.* Mainz : Schott, 1990.
[5] Köneke, Hans-W.; Mascher, Ekkehard. *Die Flötenuhr.* Celle : Moeck, 1991.
[6] Rothe, Gisela; Rahlf, Christa. *Blockflötensprache und Klanggeschichten, Band 1,2.* Kassel/Fulda : Bärenreiter/Mollenhauer, 1997.
[7] Meier, Brigitte; Zimmermann, Manfredo. *Blockflötengeschichten 1.* München : Ricordi, 1997; Meier, Brigitte; Zimmermann, Manfredo. *Blockflötengeschichten 2.* München : Ricordi, 1998.
[8] Heilig, Sieglinde. *Easy Going. Leichtes Spiel auf der Sopranblockflöte. Ein Lehrwerk mit Knut und seinen Freunden. Band 1.* Wilhelmshaven : Heinrichshofen, 2004.
[9] Ertl, Barbara. *Jede Menge Flötentöne! Die Schule für Sopranblockflöte mit Pfiff. Band 1.* Manching : Holzschuh, 2007.

Improvizaci moderní učebnice hojně využívají v počátečních stádiích výuky žáka. V publikacích lze vysledovat dva základní směry:

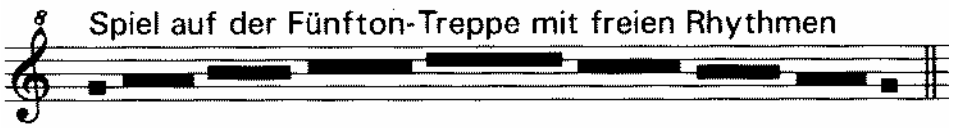
- improvizaci se zvuky, ať už vytvářené pomocí hlavice nebo celé flétny
- improvizaci v rámci určitého daného tónového prostoru.

Na některé z úvodních stran učebnic často nacházíme cvičení představující nejrůznější zvukové hry. Žák v nich obvykle na hlavici sám či za pomoci učitele vymýšlí zvuky odpovídající zadání nebo obrázku. Většinou se jedná o znázornění nebo nápodobu hlasů zvířat či předmětů známých z běžného života, jako jsou např. mňoukání kočky, siréna, budík nebo dešťové kapky (za všechny srov. Engel et al. 1990a : 9; Meier; Zimmermann 1997 : 5).

Učebnice *Die Flötenuhr* podobně jako mnohé z dalších studovaných publikací od prvních stránek systematicky pracuje s jednoduchými formami grafické notace. Grafická cvičení obsahující řadu improvizačních prvků se nejdříve hrají na hlavici a později na celou flétnu a žák se v nich učí základním hudebním dovednostem – rozlišování zvuku a ticha, vysokých a hlubokých tónů, délek zvuků a v neposlední řadě rozvíjí fantazii a vlastní tvořivost. Grafický zápis též představuje první seznámení s prvky později využívanými v moderních skladbách a zvukových hrách.



Příklad 47 : První grafická cvičení (Köneke; Mascher 1991 : 6)



Příklad 48 : Mírně pokročilejší verze cvičení využívající grafickou notaci (Köneke; Mascher 1991 : 32)

Do oblasti jednoduché tonální improvizace spadají cvičení vyžadující od žáka dokončování melodie nebo hra na otázku a odpověď (srov. Engel et al.

1990a : 63; Köneke; Mascher 1991 : 51).

Prvky improvizace bývají též začleněny do moderních skladeb, například ve formě aleatorických pasáží, kde lze noty v rámečku hrát v libovolném rytmu, pořadí či je náhodně opakovat (srov. Engel et al. 1990a : 68; Köneke; Mascher 1991 : 93).

Příklad 49 : Aleatorické prvky ve skladbě H.M. Lindeho (Engel et al .1990a : 68)

Moderní skladby v učebnicích často využívají nejednoznačný rytmický zápis, který žáka navádí na improvizační způsob zacházení s rytmickou stránkou skladby zahrnující i kreativní nakládání s pomlkami a jejich délkou (srov. Engel et al. 1990a : 67).

Učebnice *Die Flötenuhr* přináší též cvičení požadující výběr z různých variant doprovodu dané melodie, moderní skladby s doprovodem graficky notovaných improvizovaných ruchů a spojování daných melodických prvků s určitými rytmickými modely (srov. Köneke; Mascher 1991 : 78, 79, 101).

Dvě velmi zdařilé publikace shodou okolností shodně vydávané od roku 1997 představují metodický přístup systematicky využívající prvky improvizace. Obě učebnice též obsahují výborně zpracované metodické pokyny, ať už v samostatném svazku (Rothe 1997) nebo na závěrečných stranách jednotlivých dílů (Meier; Zimmermann 1997, 1998).

Už z názvu řady učebnic *Blockflötensprache und Klanggeschichten* (Rothe; Rahlf 1997a, b) vyplývá, že její autorky kladou důraz na výuku artikulace, kterou nazývají *flétnová řeč*, a hojně používají více či méně improvizované zvukové příběhy. V obou základních sešitech se objevují mj. improvizační prvky popsané výše v souvislosti s jinými učebnicemi, jako jsou zvuky na hlavici flétny, souvislost zvuku s konkrétním obsahem, grafická notace ad. Obsáhlý sešit pro učitele (Rothe 1997) pak formuluje teoretická východiska i praktické pokyny pro všechny oblasti výuky, jichž se učebnice dotýká, včetně zvukových příběhů a improvizace.

Pravidelná výuka improvizace rozvíjí dle autorky schopnost dětí ztvárnit vlastní hudební představy a vytváří výborný základ pro pozdější zvládnutí

barokní ornamentace. Improvizace s danými tóny v počátečních fázích výuky napomáhá seznámení s novými prstoklady a jejich procvičení, později se žák učí pomocí již známých tónů sestavovat melodie a zkoumat různé prstové kombinace. Nezanedbatelnou výhodou je i probouzení žákovy radosti z vymýšlení a vlastní tvorby, přičemž účinnému rozvoji kreativity napomáhá stanovení jasných hranic – učitel může zadat některé prvky, jako jsou například tónový rozsah, rytmické figury, artikulace nebo metrum (srov. Rothe 1997 : 25–6).

Krátké zvukové či hudební příběhy využívající různé výrazové prostředky jsou dobře známé z elementární hudební výchovy – děti podobné příběhy obvykle vytvářejí hravou formu za použití Orffovských nástrojů nebo zpěvu. Experimentální (a často improvizační) přístup k nástrojové hudební pedagogice má i významný vedlejší efekt, kterým je seznámení s prvky Nové hudby. Nová hudba přinesla dle autorky revoluční emancipaci ruchů jako hudebního prostředku – zvuk sám o sobě není krásný nebo ošklivý, jeho estetická kvalita a význam jsou dány hudebním kontextem. Tato východiska umožňují pěstovat pomocí zvukových příběhů od samého začátku fantazii a kreativitu hráče, jeho hudební citlivost a schopnost naslouchat projevu svému i svých spoluhráčů. Významné obohacení hudební pedagogiky přináší i zápis spjatý s Novou hudbou, jedná se o celou řadu značek, symbolů a především grafickou notaci (srov. Rothe 1997 : 26).

Autorka dále dává do spojitosti zvukové příběhy s afektovou teorií typickou pro barokní hudbu. U interpretované skladby je vždy klíčové emocionální zapojení hráče a volba hudebních prostředků vhodná pro vyjádření příslušného výrazu – neboli afektu. Experimenty a zvukové hry slouží jako ideální prostředek přibližující dětem fascinující zvukový svět. Umožňují každému zvuku přiřadit konkrétní význam, hudební obsah a napomoci tak rozvoji interpretačních schopností žáka. Autorka dále zmiňuje význam této metody pro výuku techniky, neboť ve zvukových hrách flétnista může využívat i extrémní dynamiku a barvy, což zlepšuje schopnost ovládání nástroje (srov. Rothe 1997 : 26–8).

Improvizace hraje významnou roli v konceptu učebnice *Blockflötengeschichten* (Meier; Zimmermann 1997, 1998), která počítá i se skupinovou výukou. Již pestrobarevné grafické ztvárnění s celou řadou

motivačních obrázků vybízí žáky na mnoha místech k vytvoření hudebního komentáře, často za použití improvizace. Na konci každé z kapitol se předpokládá vznik vlastních kompozic, kdy žák skladbičky nejdříve na nástroji „najde“ a potom je zapíše.

Podobně jako v práci *Blockflötensprache und Klanggeschichten* (Rothe, Rahlf 1997a, b), i v učebnici *Blockflötengeschichten* autoři systematicky pracují s hudebními příběhy. Metodický komentář směřuje učitele na povzbuzování žáků k vytváření malých improvizací a předkládá zásady úspěšného začlenění improvizace do vyučovacích hodin: „*Improvizace znamená, že děti využívají technické prostředky, jež mají k dispozici, svobodně a s fantazií. Všechny činnosti, které se v improvizaci vyskytují, musejí být předem jednotlivě procvičeny* […] *aby výsledkem nebyl naprostý chaos.*“[10]

Autoři od samého začátku učebnice akcentují význam improvizace pro uvádění nových prstokladů a pro cvičení prstové techniky (srov. Meier; Zimmermann 1997 : 22–4). Podobně jako při práci s ostatními diskutovanými publikacemi žáci zkouší již při prvním seznámení s nástrojem různé možnosti zvukového vyprávění, jako je vyjádření různých nálad pomocí hlavice : smutný – vtipný – opatrný (srov. Meier, Zimmermann 1997 : 51).

Jakmile žák zvládne určité množství prstokladů, objevují se drobné improvizace, které slouží k získání orientace v zadaném tónovém prostoru a jako skupinová cvičení, přičemž inspirací může být obrázek uvedený v učebnici (srov. Meier; Zimmermann 1997 : 12, 18, 53, 54). Ve druhém díle je věnována větší pozornost práci s melodickými motivy, žák například skládá kompozici ze zadaných fragmentů a prokládá ji improvizovanými intermezzy (srov. Meier; Zimmermann 1998 : 24). „*Improvizace zlepšuje pochopení hudební struktury a umožňuje přenos této dovednosti na interpretaci notovaných skladeb. Pravidelná skupinová improvizace cvičí schopnost naslouchání a reakce na spoluhráče.*“[11]

[10] „*Improvisieren bedeutet, dass die Kinder mit der technischen Mitteln, die sie beherrschen, frei und fantasievoll umgehen. Alle Aktionen, die innerhalb einer Improvisation auftreten, müssen vorher einzeln und in ihren Bestandteilen geübt werden.* […] *eine Improvisation nicht nach Belieben oder gar im Chaos endet*“ (Meier; Zimmermann 1997 : 50).

[11] „*Improvisationen fördern das Verständnis von musikalisch-strukturellen Zusammenhängen, und ermöglichen deren Übertragung auf die Interpretation notierter Musik. Durch regelmäßige Gruppenimprovisationen werden aufeinander Hören und aufeinander Reagieren geschult*“ (Meier; Zimmermann 1998 : 59).

Publikace *Blockflötenunterricht mit Kindergruppen* (Führer; Zimmermann 2001) přísně vzato do této podkapitoly nepatří, neboť se nejedná o učebnici hry na sopránovou flétnu, nicméně představuje neocenitelný materiál pro pedagogy zabývající se výukou malých dětí. Podtitul *Příručka pro kreativní výuku začátečníků* přesně vystihuje její podstatu. Kvalitně zpracovaná metodická příručka pro skupinové vyučování hry na zobcovou flétnu kromě řady dalších oblastí sumarizuje a přehledně rozčleňuje nejdůležitější postupy, které se byly popsány výše v souvislosti se zkoumanými učebnicemi, a přináší řadu dalších mimořádně cenných tipů pro pedagogickou práci.

V kapitole věnované úvodním výukovým hodinám autoři zdůrazňují, že žáci od samého počátku svojí hudební cesty mohou a mají přistupovat k hudbě kreativně. Na tomto místě uvádějí konkrétní náměty pro vstupní zvukové improvizace na hlavici (*siréna*, *loď*, *ptáci*) i pro hry s tóny (srov. Führer; Zimmermann 2001 : 21).

V části nazvané *Hra zpaměti a improvizace* zdůrazňují důležitost objevování nových zvukových světů zobcové flétny. V souvislosti se zvukovými příběhy vyzdvihují metodu improvizovaného rozhovoru dvou či více žáků, která napomáhá rozvoji intenzivní hudební komunikace. Autoři zmiňují též účinná cvičení sloužící k rozvoji vnitřního a prostorového slyšení (srov. Führer; Zimmermann 2001 : 101, 103).

Poměrně rozsáhlý prostor je věnován improvizaci využívající moderní techniky hry. Publikace přináší přehled těchto technik vhodných pro začátečníky včetně jejich obvyklé notace, objasňuje způsoby provedení a navrhuje možná spojení s mimohudebními představami a situacemi i jejich použití ve výuce. Při práci se zvukovými příběhy obsahujícími moderní techniky text rozlišuje dva základní postupy. Výchozím bodem práce může být konkrétní příběh, ke kterému žák hledá vhodný zvuk, tento postup autoři označují jako *od příběhu ke zvuku*. Opačná varianta *od zvuku k příběhu* předpokládá, že se věnuje prvotní pozornost technice, například učitel zahraje zvuk, děti zavřou oči, hádají, jakým způsobem byl zvuk vytvořen a přiřazují mu různé mimohudební asociace. Svoje místo ve výuce mají i volné experimenty a hledání nových technik (srov. Führer; Zimmermann 2001 : 103–7).

Improvizaci vlastní krátké melodie v konvenčním tónovém prostoru chápou autoři jako příliš těžký úkol pro začátečníky. Doporučují nejdříve převést řeč nebo daný rytmus na tóny, jasně omezit používané tóny, využít hru *otázka – odpověď* a poté improvizovat nad prodlevou (srov. Führer; Zimmermann 2001 : 109–11).

5.1.1 Shrnutí

Sopránová zobcová flétna je nástroj, s nímž obvykle žáci začínají v poměrně útlém věku. Rozbor studovaných publikací potvrdil, že kvalitní moderní nástrojové učebnice v počáteční fázi nevěnují velkou pozornost výuce zdobení, které je spjato hlavně s hudbou starších stylových období.

Studované učebnice dokazují, že současná zobcoflétnová pedagogika využívá v bohaté míře u začátečníků improvizaci pro rozvoj jejich hudebních i technických dovedností.

Na srovnání rozebíraných učebnic, které vznikly na přelomu 20. a 21. století, s nejpoužívanější domácí řadou *Flauto dolce* (Daniel 1991, 1994, 1999), jejíž koncept spadá do 60. a 70. let 20. století, lze jasně demonstrovat posun v chápání nástroje i trendy vývoje flétnové pedagogiky. Danielovy práce nepoužívají improvizaci jako prostředek rozvoje dovedností žáka, zatímco v rozebíraných publikacích improvizace představuje nedílnou složku koncepce. Naopak oblast zdobení moderní zahraniční školy pro zobcovou flétnu spíše opomíjejí, zatímco u Daniela se zejména ve druhém a třetím dílu učebnice objevuje. Naproti tomu *Flautoškola*, zatím poslední tuzemská řada učebnic hry na sopránovou zobcovou flétnu, koresponduje v oblasti výuky zdobení a improvizace s trendy popsanými v souvislosti s publikacemi rozebíranými v této podkapitole.

5.2 UČEBNICE HRY NA ALTOVOU ZOBCOVOU FLÉTNU

Školy hry na altovou zobcovou flétnu jsou obvykle určeny žákům, kteří již prošli určitým výcvikem a mají zkušenosti s flétnou sopránovou. Děti na tento nástroj většinou začínají hrát ve věku 8–10 let, což umožňuje autorům učebnic volit náročnější postupy. V oblasti improvizace studované publikace používají a dále rozvíjejí prvky představené v souvislosti s učebnicemi pro sopránovou flétnu, oblast zdobení je zde v podstatě nová.

V prvním dílu učebnice *Jede Menge Flötentöne!*[12] pro altovou zobcovou flétnu se první barokní tance, jako jsou například *Menuett* N. Chédevilla nebo *Bouree* a *Menuett* J. B. de Boismortiera, objevují bez značek a pokynů pro zdobení (srov. Ertl 2004 : 16, 18, 35).

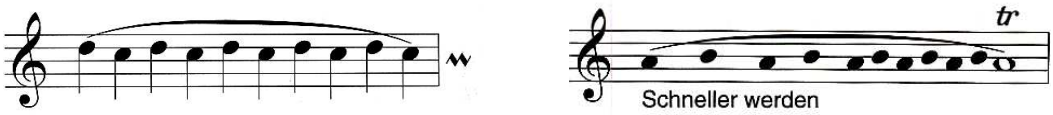
Tři strany školy autorka věnuje *trylkům* a *nátrylům*. Ve vlastních skladbičkách jako *Prallerlei* či *Trillerei*[13] procvičuje uvedené ozdoby na třech snadných prstokladech. Pro začátek nácviku trylků autorka vhodně volí spoje tónů $d^1 – e^1$ (prstoklad ***012***) , $c^2 – h^2$ (***0123 5***) a $c^1 – h^1$. U posledně jmenovaného je třeba vyzdvihnout, že se nevyhýbá trylkování dvěma prsty a uvádí správný prstoklad *0123* ***56*** (srov. Ertl 2004 : 50–52).

V metodickém komentáři vysvětluje základní možné vzorové tvary obou ozdob, kterými jsou trylek a nátryl začínající svrchní oporou nebo hlavní notou. Dále stručně zmiňuje souvislost provedení ozdob se stylem skladby a uvádí, který z tvarů je vhodný pro jednotlivá konkrétní cvičení (srov. Ertl 2004 : 81). Ve všech barokních tancích uvedených v učebnici po vysvětlení ozdob jsou důsledně vyznačena místa pro zdobení včetně určení požadované ozdoby.[14]

Též v altové verzi učebnice *Spiel und Spaß mit der Blockflöte*[15] je první procvičovanou ozdobou trylek. Autoři postupně představují *trylek s anticipací*, *trylek se zátrylem*, *nátryl*, *mordent* a *diminuční cvičení* sloužící jako příprava pro pozdější složitější zdobení. Podobně jako v *Jede Menge Flötentöne!,* i zde se první barokní skladbičky vyskytují bez ozdob (srov. Heyens; Engel 1998a : 19, 20, 38).

S trylkovým pohybem se žáci nejprve seznámí mechanicky v prstových cvičeních. Použití symbolu pro nátryl ve cvičení *Fingergymnastik* zajímavým způsobem předjímá souvislost se zdobením, o němž je v učebnici pojednáváno až o několik desítek stránek později. Cvičení *Fingerwippe* (*prstová houpačka*) vyžaduje postupné zrychlování, tedy dovednost potřebnou pro zvládnutí složitějších trylků (srov. Heyens; Engel 1998a : 14, 34).

[12] Ertl, Barbara. *Jede Menge Flötentöne! Die Schule für Altblockflöte mit Pfiff. Band 1.* Manching : Holzschuh, 2004.
[13] *Nátryleček* a *Tryleček*
[14] Jedná se především o jednoduché francouzské barokní tance (srov. Ertl 2004 : 53, 54, 56; Ertl 2005 : 8, 67, 71).
[15] Heyens, Gudrun; Engel, Gerhard. *Spiel und Spaß mit der Blockflöte. Schule für die Altblockflöte. Band 1, 2.* Mainz : Schott, 1998.



Příklad 50 : Použití symbolu nátrylu v prstovém cvičení; zrychlování pohybu (Heyens; Engel 1998a : 14, 34)

Samotný nácvik trylku začíná krátkými cvičeními, která se nejprve hrají na sopránovou a poté na altovou flétnu (srov. Heyens; Engel 1998a : 54). Metodický komentář objasňuje, že mechanismus trylkového pohybu prstů již žáci znají z přípravných cvičení, proto jsou pro ně v této fázi nové následující dovednosti:

- včlenit pohyb do krátkého jasně ohraničeného času
- všimnout si a naučit se, že ve staré hudbě trylky začínají nikoli hlavní notou, ale svrchní oporou, přičemž tato opora je dobře slyšitelná a přichází na dobu, nikoli před dobou.

Ve výborném textu v metodickém sešitu učebnice autorka doporučuje v průběhu cvičení dbát na rytmickou orientaci. Oporu je třeba nejdříve mírně zdůraznit a poté trochu povolit, aby trylek zněl lehce. Zmiňuje též nutnost práce s dechem, možnost užití různých hmatových kombinací za účelem barevné rozmanitosti a trylky z tabulek v historických učebnicích, které vedou k většímu intervalu, než vyplývá z notového zápisu. Zdůrazňuje, že v kadenčních závěrech frází se trylky hrají, ať už jsou v notách vyznačeny či nikoli (srov. Heyens 1998 : 18). V první skladbě po vysvětlení trylku je opora, jíž trylek začíná, důsledně notována, později autoři již od značení opory upouštějí a předpokládají, že se bude hrát automaticky.[16]

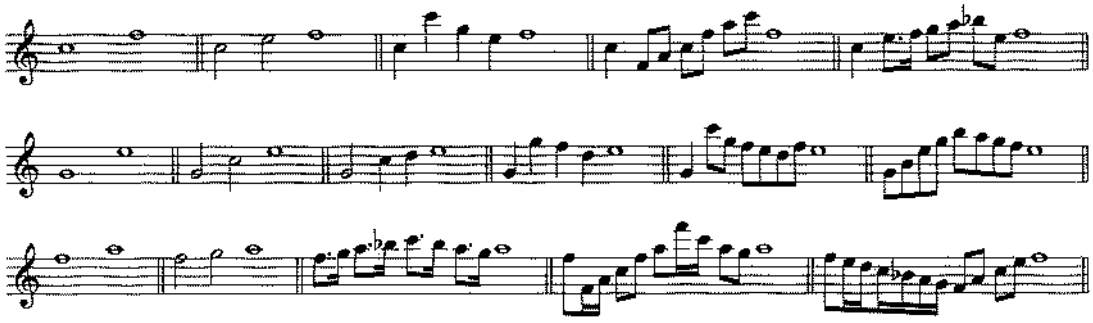
Samostatná strana nazvaná *Krátký trylek* pojednává o *nátrylu* a *mordentu*. Ozdoby jsou výstižně přepsány do not, provedení nátrylu jednoznačně začíná svrchní oporou a obě ozdoby se hrají na dobu.

Příklad 51 : Přepis nátrylu a mordentu (Heyens; Engel 1998a : 56)

[16] Zajímavý přístup k nácviku základních tvarů barokních trylků využívající jednoduchou dětskou písničku přinášejí články *Three Blind Mice and Baroque Trills* a *Some Trill Fingerings in the Three Blind Mice (TBM) Exercise* (srov. Rowland-Jones 1984a, b).

Následující jednoduché barokní tance, v nichž se procvičují probírané ozdoby, jsou vhodně zvoleny, zatímco renesanční pavana jako příklad užití nátrylu působí spíše diskutabilně (srov. Heyens; Engel 1998a : 56–8).

V oddílu *Hören – Nachspielen – Improvisieren* (poslouchat – opakovat – improvizovat) připravuje učebnice půdu pro zvládnutí renesančních diminucí i barokních volných ozdob. *„Toto skupinové cvičení je začátek metodické řady, jejímž cílem je zvládnutí improvizovaných ozdob ve staré hudbě. Improvizace, vytváření hudebních figur na základě harmonických a melodických předloh, je dovednost, kterou hudebníci v průběhu staletí ztratili“* (Heyens 1998 : 19). Metodou *otázka – odpověď* se žáci postupně učí melodické figury vyplňující určité intervaly. Autoři využívají princip známý z renesančních diminučních traktátů, ale navrhované příklady zdobení jsou stylově neutrální (srov. Heyens; Engel 1998a : 59, 76; 1998b : 59).



Příklad 52 : Možné zdobení intervalů v oddílu *Hören – Nachspielen – Improvisieren* (Heyens 1998 : 21)

V závěru obou dílů učebnice se objevuje identická stránka věnovaná trylkovým prstokladům (srov. Heyens; Engel 1998a : 88; 1998b : 72). Výborně zpracovaná tabulka je rozdělena na dvě části, v první jsou bez dalšího komentáře ukázány trylkové spoje, které lze hrát základními hmaty. Nesmírně cenná je druhá část přinášející vybrané alternativní prstové kombinace pro trylky, jež nelze zahrát standardními prstoklady. Stručný text přehledným způsobem vysvětluje tabulaturu, z níž vyplývá, že v určitých situacích se opora hraje jiným hmatem než příslušný tón v samotném trylkovém spoji. Autoři vybrali adekvátní množství nejčastěji používaných prstokladů, všechny navrhované kombinace na běžných nástrojích vyhovují. Ve spojení s textem v metodickém sešitu poskytuje učebnice uceleně všechny podstatné informace

pro nácvik trylků u žáků předpokládané věkové kategorie (srov. Heyens 1998 : 18).

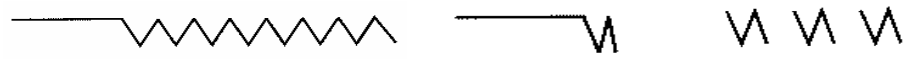
Mezi učebnicemi a metodickými materiály věnovanými výuce hry na zobcovou flétnu zaujímají význačné postavení publikace M. Zimmermanna vydávané nakladatelstvím Ricordi. *Die Altblockflöte, spielen – lernen – musizieren*[17] je dvoudílná učebnice cílená především na děti od 10 let. Její koncepce umožňuje i vzdělávání dospělých, autor považuje za výhodu, získal-li žák předchozí průpravu ve hře na sopránovou zobcovou flétnu. Učivo ve dvou svazcích je členěno na dvanáct kapitol, postupuje od úplných začátků k poměrně náročným kompozicím a technickým prvkům. Rozmanitá cvičení, která se vyskytují v celé učebnici, šťastně kloubí zdokonalování různých oblastí techniky a rozvoj tvořivosti žáka a zahrnují mj. obměny nebo dokončování skladeb, hraní skladby v kontrastních náladách nebo improvizace na různá témata s využitím moderních prvků.

Učebnice obsahuje výborně zpracované základní pokyny k interpretaci skladeb různých stylových období. Autor seznamuje čtenáře například s artikulací typickou pro francouzskou barokní hudbu, s několika způsoby hraní *trylků*, *prstovým vibratem* i dalšími ozdobami 17. a 18. století.

Na dvou stranách učebnice přináší metodiku nácviku trylku. Autorovi se podařilo velmi citlivě vyvážit stručné praktické technické pokyny a podstatné informace související s interpretační praxí. „*Jednotliví skladatelé používají pro označování trylkových ozdob různé symboly, liší se též označení v různých stylových epochách a konkrétních vydáních. Samotná značka však nic neříká o provedení trylku. To závisí na hudebním kontextu. Důležité: V hudbě (vrcholného) baroka začíná trylek nejčastěji svrchním sousedním tónem, a to i v případě, že se neobjevuje v notovém zápisu*“ (Zimmermann 1994a : 69). Autor dále ukazuje nejběžnější označení trylkových ozdob v moderní notaci a jako počáteční úkol zadává hraní trylků s rozdílným výrazem ve třech různých tempech. Z technického hlediska považuje za podstatnou rytmickou vyrovnanost trylků, uvolnění prstů a stejnoměrný dech. Graficky naznačuje navrhované tvary ozdob.

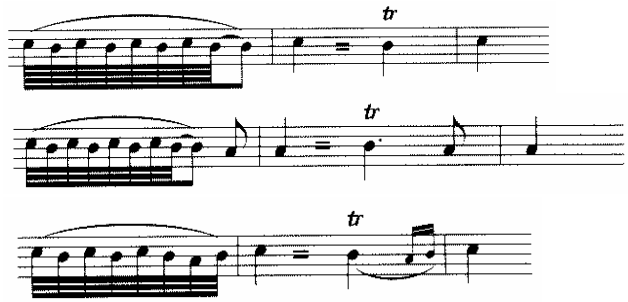
[17] Zimmermann, Manfredo. *Die Altblockflöte, Band 1,2*. München : Ricordi, 1994.

Příklad 53 : Různé způsoby provedení trylku – rychle, pomalu, zrychlování (Zimmermann 1994a : 69)



Příklad 54 : Různé způsoby provedení trylku – dlouhá opora, dlouhá opora a pak jeden krátký trylek, tři krátké trylky (Zimmermann 1994a : 69)

Dále jsou běžné tvary trylků představeny v notovém zápisu.



Příklad 55 : Různé způsoby provedení trylku – trylek náhlým koncem, s anticipací, se zátrylem (Zimmermann 1994a : 70)

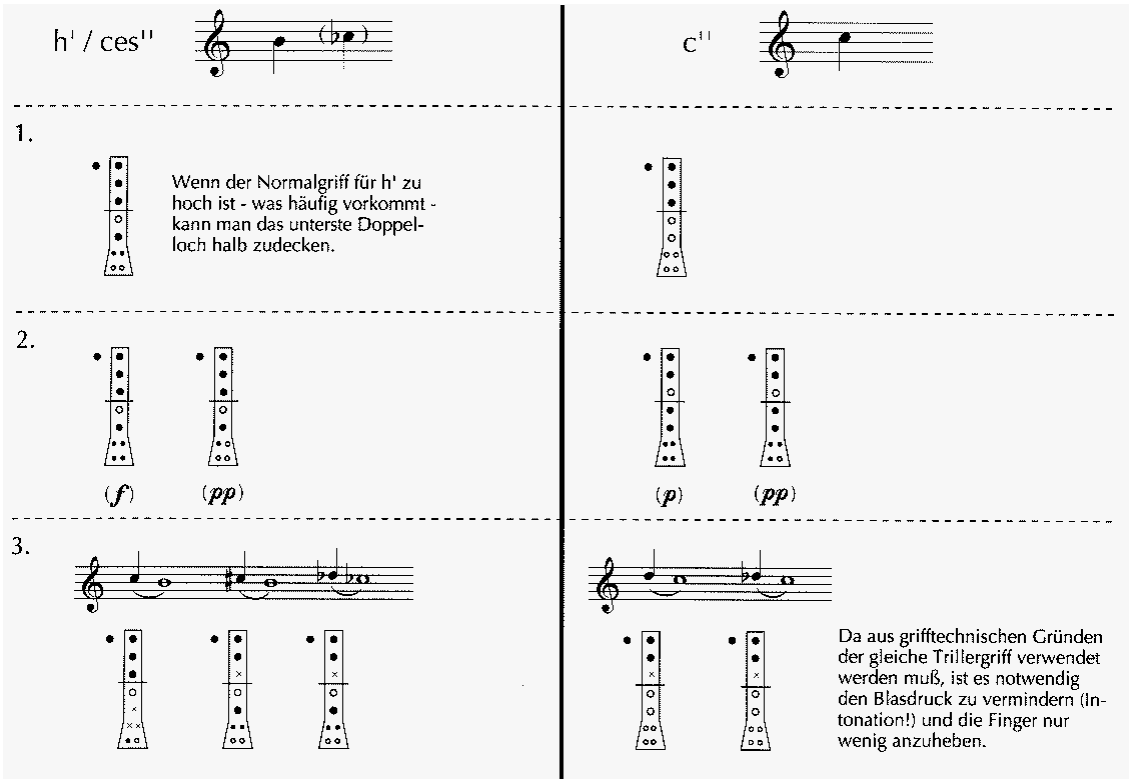
V závěrečném cvičení autor požaduje hraní různých druhů trylků na zadaných tónech s rozdílným výrazem, například *vesele, radostně, rozpustile* nebo *klidně, rozvážně* či *zarmouceně, bolestně, naříkavě*. Souvislost ozdob s náladou a charakterem nenásilně přibližuje žáky v dětském věku barokní afektové teorii a skutečné funkci ozdob, jíž je zesílení emocionálního účinku prováděné skladby.

Ve skladbách uvedených na dalších stranách a ve druhém dílu učebnice autor důsledně vyznačuje místa pro ozdoby, v souladu se slovním vysvětlením uvádí různé druhy označení pro identické ornamenty. K poslednímu vydání prvního dílu školy je přiložené CD obsahující též barokní skladby se vzorovým provedením některých ozdob.

Učebnice poměrně podrobně popisuje techniku nácviku prstového vibrata označovaného v barokní hudbě obvykle jako *flattement*. Autor nicméně příliš nerozebírá stylové hledisko a umístění tohoto jevu ve skladbách, spíše se zaměřuje na použití prstového vibrata ke korekci intonace při crescendu

a decrescendu (srov. Zimmermann 1994b : 22–23). Montéclairova skladba *Courante a la maniere Italienne* přibližuje čtenáři *double*, techniku autorem vypsaného variačního zdobení repetic (srov. Zimmermann 1994b : 38–39).

Vynikajícím způsobem je zpracována tabulka prstokladů, která se v identické podobě objevuje v obou dílech školy (srov. Zimmermann 1994a : 96–103; 1994b : 76–83). Na velkorysém prostoru osmi stran jsou ve formě tabulatury i notace představeny všechny tóny v celém rozsahu nástroje včetně nejvyššího rejstříku. Kde je to možné, jsou uvedeny pomocné hmaty pro hru v různých dynamikách a pečlivě okomentovány alternativní trylkové spoje. Zimmermannova tabulka prstokladů představuje profesionální přístup bez jakýchkoli nepřesností a kompromisů.



Příklad 56 : Část tabulky prstokladů – 1 = základní hmat; 2 = pomocné hmaty pro různou dynamiku; 3 = trylkové spoje (Zimmermann 1994a : 78)

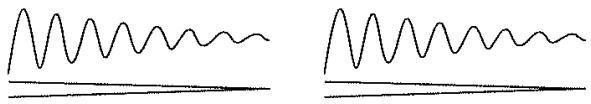
Podněty k elementární improvizaci se v učebnici *Jede Menge Flötentöne!* objevují na stránkách označených jako *Da fällt mir was ein!* (A tady mě cosi napadá!). Například první z těchto stránek začíná improvizací v daném ohraničeném prostoru, rytmus je udáván notovým zápisem. Další cvičení vyžaduje doplnění vynechaných taktů v jednoduché melodii, přičemž žák je

opět omezen zadanými notami. Závěrečná cvičení improvizačních stránek požadují rozvedení dané melodie. Zapsané skladbičky mají návodné názvy jako *Nešťastná dešťovka* či *Rozruch v mraveništi.* Cvičení vycházejí z elementární hudební výchovy a nepracují s moderními technikami. Jasné určení pravidel a hranic usnadňují zvládnutí látky (srov. Ertl 2004 : 36, 70).

Dalším prvkem částečně využívajícím improvizaci jsou stránky věnované jednotlivým tóninám. Hlavním cílem je zde procvičení orientace žáka v dané tónině a zdokonalování prstové techniky. Za pomocí krátkých melodických fragmentů se autorka zaměřuje zejména na stupnicové a akordické spoje. Určité improvizační prvky lze vysledovat v dokončování melodie nebo vymýšlení vlastních cvičení (srov. Ertl 2004 : 49, 76; Ertl 2005 : 13, 20, 55). Na stránce nazvané *Mehr Moll-Minis* je ponechán žákovi prostor pro zapsání drobných skladbiček vzešlých z improvizací v udaných tóninách za použití navržených tónů (srov. Ertl 2005 : 23).

Podobně jako v ostatních rozebíraných učebnicích, i v publikaci *Jede Menge Flötentöne!* najdeme zvukový příběh. Jeho tématem je *Rozruch ve vesmíru*, autorka v něm vyžaduje mj. využití extrémních zvuků v nízké či vysoké poloze flétny, dále se zde objevují krátké zapsané motivy umožňující improvizační zacházení, moderní techniky, hra na hlavici či střední díl flétny, perkusivní zvuky, zpívání do flétny a další moderní techniky. Příběh naznačený obrázky je možno dále dotvořit, téma poskytuje široký prostor, kde nejsou fantazii žáka kladeny žádné hranice (srov. Ertl 2005 : 41).

I ve svazcích pro altovou flétnu učebnice *Spiel und Spaß mit der Blockflöte* tvoří zvukové příběhy nedílnou součást koncepce (srov. Heyens; Engel 1998a : 25–7; 60–61; 1998b : 60–61). Přístup autorů lze demonstrovat na zvukové hře *Der Kindergeburtstag* (Dětské narozeniny). Hra kombinující standardní melodie s moderními technikami zvukově znázorňuje průběh narozeninové oslavy. Nejprve se ozve zvonek u dveří představovaný trianglem, poté hosté zazpívají notovaný narozeninový kánon, gratulují, pojídají dort či plivou třešňové pecky. Hlasy rodičů jsou znázorněny morseovkou prováděnou na hlavici flétny. Celobarevná stránka umožňuje žákovi vytvořit si vlastní herní plán. Metodický sešit důkladně popisuje nácvik jednotlivých prvků a uvádí zvuky, které bývají asociovány s příslušnými situacemi (srov. Heyens; Engel 1998a : 25–7; Heyens 1998 : 13).



Příklad 57 : Smích – brániční vibrato (Heyens; Engel 1998a : 26)

Příklad 58 : Pojídání čokolády – volný pohyb prstů, staccato, dynamika (Heyens; Engel 1998a : 26)

Příklad 59 : Plivání pecek – sputato (Heyens; Engel 1998a : 26)

Zajímavý prvek představuje zařazení tří preludií v různých historických stylech. Jedná se o skladby J. Ch. Pepusche, J. M. Hotteterra a J. van Eycka (srov. Heyens; Engel 1998b : 57–59). Metodický komentář pak obsahuje výstižné přiblížení formy preludia v hudbě 17. a 18. století. Jako první kroky vedoucí ke zvládnutí improvizovaných preludií v daných stylech doporučuje jednoduchou analýzu motivů z existujících skladeb a memorování nejjednodušších melodických figur (srov. Heyens 1998 : 28).[18]

V učebnici *Die Altblockflöte* se objevuje několik zvukových her se stoupající obtížností a rafinovaností, přičemž ve druhém díle jich nalezneme více. Zvukové hry bývají často dávány do souvislosti s moderními technikami a grafickou notací, příkladem může být první seznámení se *sputatem*, *šustivým tónem* a *frulatem*. O několik stran dále nalezneme dvojhlasou moderní skladbičku *Dračí sen* kombinující volný rytmický zápis s moderními prvky a hned za ní úkol vytvořit zvukový příběh využívající již probrané techniky. V souvislosti s další podobnou skladbou se v textu objevuje zásadní metodický pokyn: „*Zvláště u volného rytmického zápisu je třeba, aby se spoluhráči dobře poslouchali a reagovali na sebe*“ (srov. Zimmermann 1994a : 17, 25, 37). Důkladný popis technického provedení moderních technik obsahují samostatné kapitoly v závěru obou dílů, které na sebe navazují (srov.

[18] Pokročilejší způsob nácviku improvizace barokních preludií popisuje M. Maute (srov. Maute 2005 : 73–6), důkladnou studii věnovanou tomuto tématu včetně metodiky nácviku přináší publikace *The Art of Preluding 1700–1830* (Mather; Lasocki 1984).

Zimmermann 1994a : 90–95, 1994b : 62–66). V souladu s celkovou střízlivou grafickou koncepcí učebnice nejsou zvukové příběhy ilustrovány, nicméně zvláště ve druhém dílu obsahují detailní zadání a vyžadují značnou kreativitu žáka i učitele. Příkladem může být námět na improvizaci *Hádka beze slov*, která má proběhnout v deseti fázích (pozdrav a představení, začátek rozmluvy, rozdílné názory ad.) a může se provádět čtyřmi rozdílnými způsoby – oba hráči se střídají, hráči hrají dohromady, komunikují podobnými prostředky resp. reagují maximálně kontrastně (srov. Zimmermann 1994b : 24).

5.2.2 Shrnutí

Všechny studované publikace obsahují cenné návody pro nácvik zdobení. Při nezbytném zjednodušení a zpřístupnění látky se nedostávají do rozporu s historickými zákonitostmi provozovací praxe barokní hudby.

Jede Menge Flötentöne! představuje spíše „realistický“ přístup, nezahlcuje učitele ani žáka přehnanými nároky, nicméně poskytuje náměty pro úvod do výuky dané problematiky. *Spiel und Spaß mit der Blockflöte* přináší výborně vyvážený výběr látky v žákovských sešitech a rozšiřující podrobný metodický komentář v samostatném svazku. *Die Altblockflöte* je i při strohosti a stručnosti textu nabitá podstatnými informacemi, mnoho zajímavého zde naleznou i profesionální hráči a studenti. Méně pokročilí pak jistě ocení existenci zvukového vzoru na přiloženém CD. Dvě posledně jmenované publikace obsahují vynikající tabulky trylkových prstokladů, přičemž tabulka ve škole M. Zimmermanna je výrazně důkladnější a obsahuje slovní vysvětlení popisovaných jevů.

Srovnání s druhým dílem tuzemské učebnice hry na altovou zobcovou flétnu M. Klementa,[19] který se dané problematice věnuje poměrně podrobně, ukazuje, že Klement přenáší řadu konkrétních informací o zdobení z dobových pramenů a demonstruje je na hudebních ukázkách, avšak nenabízí konkrétní metodiku nácviku. Jeho pojetí ocení spíše pokročilejší hráč nebo zájemce o teoretické studium. Studované zahraniční publikace pak představují praktický přístup cílený na žáky dětského věku, kteří za pomoci výborných cvičení zvládnou základní tvary barokních ozdob bez nutnosti obsáhlého teoretického studia.

[19] Klement, Miloslav. *Škola hry na altovou zobcovou flétnu II*. Praha : Editio Supraphon, 1981.

V oblasti improvizace pracují všechny řady učebnic se zvukovými příběhy. *Jede Menge Flötentöne*! jako nejelementárnější z nich využívá především improvizaci tonální a méně se pohybuje ve zvukovém spektru moderní hudby. Zbývající publikace ve zvukových hrách kombinují tradiční i moderní zvuky a přinášejí řadu nápaditých námětů na spojení konkrétních technik a situací. Všechny učebnice v menší či větší míře využívají improvizaci i ve cvičeních cílených primárně na rozvíjení prstové techniky.

5.3 PUBLIKACE ZAMĚŘENÉ NA VÝUKU ZDOBENÍ

Podkapitola rozebírá tří současné publikace určené zobcovým flétnistům. Na jejich příkladu demonstruji různé přístupy k dané látce. Kromě zmíněných učebnic existuje i řada titulů věnovaných zdobení obecně či v souvislosti s jinými nástroji, nejdůležitější z nich uvádím v přehledu literatury.

Uvedení do problematiky zdobení pro hráče na sopránovou a tenorovou zobcovou flétnu slibuje podtitul publikace *Wie verziere ich*.[20] Kniha členěná do dvanácti kapitol využívá především lidové písně z 16. a 17. století. Začíná analýzou melodie a vysvětlením, jak ji zjednodušit na melodickou kostru.[21] Zjednodušování a hledání základní melodie představuje v pojetí této učebnice často procvičovanou dovednost klíčovou pro zvládnutí intervalové ornamentace. Zdobení intervalů přibližuje nejdříve pomocí tabulky příkladů ozdob vzestupné kvinty v duchu vrcholně barokního stylu a tabulek pro primu a vzestupnou tercii vycházejících z tradice renesanční diminuce. Úvodních pět kapitol je věnováno ozdobám jednoduchých a zjednodušených melodií, přičemž autorka rozlišuje způsob jejich provádění v hudbě starší, kdy se intervalové ozdoby artikulují, a novější, kdy je možno ozdoby vázat. Jako dělítko stanovuje přibližně rok 1650 (srov. Uies 1980 : 17).

6. kapitola pojednává o ozdobách vážících se k jednomu tónu (*Die wesentliche Manieren*). Autorka poměrně podrobně vysvětluje možnosti tvarování trylku, rozlišuje a pojmenovává jednotlivé součásti trylku a zmiňuje, že délka opory a počet trylkových výměn závisí na požadovaném afektu. Rozlišuje začátek trylku z hlavní noty typický pro hudbu před rokem 1650 a začátek svrchní oporou používaný v hudbě vrcholného baroka. Dále přináší

[20] Uies, Margret. *Wie verziere ich. Eine Einführung in die Verzierungslehre und ihre Praxis auf der Sopran-/Tenorblockflöte*. Wilhelmshaven : Noetzel, 1980.
[21] Postup zjednodušení melodie autorka označuje výrazem *entfloskeln*, výslednou melodickou kostru nazývá *Grundform*.

vysvětlení obalu a krátká cvičení pro trylek i obal. V následujících kapitolách ukazuje užití trylku, nátrylu a mordentu, bohužel volí jako příklad stylově úplně nevhodnou píseň H. L. Hasslera z přelomu 16. a 17. století. Za velmi cenný považuji metodický postup nácviku jednoho ze základních tvarů trylku rozfázovaný do sedmi kroků (srov. Uies 1980 : 32).

V dalších částech publikace se objevují kombinace jednotónových a volných ozdob, pojednání o přírazu či citace Quantzových pouček o délce opory v různých situacích. Kapitola 9 nazvaná *Úvod do volných ozdob v barokní hudbě* přináší mj. jednoduchý návod, jak určit, je-li skladba zkomponována v italském či francouzském stylu: „*Čím hustší je sazba skladby, tím je pravděpodobnější, že je napsána ve francouzském stylu, čím je otevřenější, tj. objevují se v ní dlouhé notové hodnoty, tím jistěji ji lze přiřadit ke stylu italskému.*“[22] Následující vhodně zvolený příklad Arie z Telemannovy Partity G dur ukazuje, jak se lze ve skladbě zorientovat. Autorka nejdříve obnažuje kostru melodie a poté demonstruje, jak Telemann „obalil“ melodický základ výplněmi v italském stylu (srov. Uies 1980 : 44–5).

Za hlavní přínos publikace považuji kapitoly věnované nácviku jednotónových ozdob, kde najdeme přesné a podrobné popisy trylku, opory, přírazu či obalu i metodiku pro nácvik některých z nich. Autorce se podařilo při zachování věrnosti historickým pramenům formulovat určitá zjednodušující pravidla, která pomáhají dané téma zpřehlednit.

Jako problematickou chápu volbu určitých notových příkladů, kdy jsou na renesanční melodie aplikovány ozdoby z přelomu 17. a 18. století. Též některá zadání vyžadující současný nácvik jednotónových a volných ozdob působí nelogicky a metodicky sporně.

Verzieren leicht gemacht[23] je specializovaná učebnice zdobení v pozdně renesančním a hlavně barokním stylu určená hráčům na zobcovou flétnu. Již její název naznačuje, že se autorka snažila danou problematiku zpřístupnit širšímu okruhu zájemců. Jako cíl svojí práce definuje přinést přehled nejdůležitějších označení ozdob a osvětlit způsob jejich provádění v různém

[22] „*Je dichter der Satz ist, so mehr wird er der französischer Form zugeschrieben, je offener er ist, d.h. mit vorwiegend langen Notenwerten, desto sicherer wird er dem italienischen Stil zugeordnet*“ (Uies 1980 : 44). Přes značné zjednodušení lze toto tvrzení považovat za praktické první vodítko pro určení stylu a z něj vyplývající způsob zdobení.

[23] Roelcke, Christa. *Verzieren leicht gemacht.* Wilhelmshaven : Heinrichshofen, 2000.

hudebním kontextu. V předmluvě uvádí čtyři zásady úspěšného zdobení, např.: *„Rozpoznání a provedení určité zapsané ozdoby je třeba cvičit. Během studia si hráči vytvoří vnímavost pro to, jakou formu ozdoby použít v případě, že uvedená značka nabízí více možností výkladu* […]“ (Roelcke 2000 : 3).

Vlastní text učebnice začíná stručným a velmi výstižným pojednáním o zdobení v různých barokních stylech. Zdůrazňuje, že pro francouzský sloh je typické kromě známých jednotónových ozdob, jako jsou *trylky, nátryly, mordenty* ad., používání *prstového vibrata* a *inégalité*. U italské hudby akcentuje spojitost se starším uměním *diminuce* a *improvizace,* německý styl označuje jako smíšený. Pro každý styl jsou uvedena jména skladatelů výrazně zastoupených v repertoáru zobcové flétny. Ozdoby jsou rozčleněny do pěti základních skupin, kromě ozdob jednotónových a intervalových[24] autorka chápe jako samostatné kategorie *práci s dynamikou*, *vibrato* (dechové i prstové) a *inégalité* ve francouzské hudbě (srov. Roelcke 2000 : 6).

V nejobsáhlejší kapitole věnované jednotónových ozdobám[25] nejprve autorka uvádí přehlednou tabulku ozdob, jejich názvy, obvyklé značky, slovní popis a přepis do notace. Potom v podkapitolách probírá jednotlivé ozdoby: *trylek* včetně jeho raně barokního ekvivalentu *trillo*, *krátký trylek*, *mordent*, *oporu*, *příraz*, *dvojitý příraz*, *obal* a *kombinované ozdoby*. U každého prvku najdeme nejdříve jeho důkladné vysvětlení, stylové zařazení, slovní popis průběhu provedení i notový přepis. Poté následují úryvky z barokních skladeb s naznačeným způsobem zdobení. Hudební ukázky pocházejí z tanečních sbírek, dobových učebnic, barokních sonát a ojediněle i orchestrální literatury. Všechny jsou zkráceny a upraveny do praktické formy dueta pro altové zobcové flétny (srov. Roelcke 2000 : 7–45).

Další rozsáhlá kapitola se zabývá volnými ozdobami.[26] Autorka definuje základní pojmy *variace*, *diminuce* a *divize*. Přehledná tabulka sumarizuje základní prostředky volného zdobení, kterými jsou obkroužení sekundových melodických postupů, vyplňování větších intervalů, rytmická změna, rozdrobení rytmu a využití rozložených akordů. Aplikace těchto prostředků je demonstrována v následujících hudebních příkladech. Samostatná podkapitola

[24] *Wesentliche Manieren* resp. *Willkürliche Manieren*
[25] Kapitola je nazvána *Festgelegte Verzierungen/„Wesentliche Manieren“*
[26] *Freie Verzierungen/„Willkürliche Manieren“*

je věnována kadencím, příklady kadencí jsou voleny z raně barokního repertoáru, z období vrcholného baroka pak pochází ukázky volných ozdob zaznamenaných samotným skladatelem. V souladu s Quantzem autorka v kontextu zdobení vysvětluje i práci s dynamikou, s ní souvisejícím vibratem, artikulací a tempem skladby (srov. Roelcke 2000 : 46–56).

V závěru sešitu se objevuje stručný slovní přehled tvarů ozdob vyžadovaných v jednotlivých hudebních příkladech, což umožňuje vlastní kontrolu správného provedení a konfrontaci s návrhy autorky učebnice. Většina ze sedmi uvedených pomocných trylkových prstokladů funguje dobře. Zarážející je, že pro trylky s tóny es¹/dis¹ autorka vychází z prstokladu *01 34 6*, který je na většině fléten nízko (srov. Roelcke 2000 : 61–63).

Celkově lze učebnici *Verzieren leicht gemacht* označit za výbornou pomůcku pro výuku barokních ozdob. Autorce se podařilo látku zpřehlednit a zjednodušit, zvolená míra kompromisu je přijatelná i pro pokročilejšího hráče. Rozčlenění publikace na kapitoly věnované jednotlivým ozdobám a 50 dobře vybraných hudebních příkladů umožňují rychlé vyhledání požadovaného tématu a účinné procvičení jednotlivých prvků, pořadí cvičení může být voleno dle potřeby. Pro snadný úvod se hodí skladby, které obsahují pouze jeden druh ozdoby. [27]

Jiný typ učebnice představuje práce *A Baroque Ornamentation Tutor for Recorder*.[28] Je určena pokročilejším hráčům a profesionálním studentům tohoto nástroje. Dle autorových slov se nejedná o kompletní metodickou příručku, ale spíše o úvod do problematiky zdobení v repertoáru z období 1550–1760. 40 hudebním ukázkám ze základní literatury zobcové flétny předchází vynikající sedmistránková stať, v níž J. Bali přibližuje interpretační praxi v období baroka, kdy nebylo možné oddělit zdobení od hudebního výrazu, všichni hudebníci od mládí věděli, že nemají hrát pouze to, co se objevuje v notovém zápisu, a kdy hranice improvizace a kompozice ležely jinde, než je známe ze současnosti (srov. Bali 2005 : 4).

Za nejvhodnější výchozí bod pro studium zdobení autor považuje důkladnou analýzu dochovaných dobových pramenů. V textu ukazuje, jaké

[27] Například skladba č. 2 pro závěrečný trylek, č. 8 pro krátký trylek, č. 17 pro oporu a skladby č. 22–24 pro příraz (srov. Roelcke 2000 : 11, 15, 17, 29–31).
[28] Bali, János. *A Baroque Ornamentation Tutor for Recorder*. Budapest : Editio Musica Budapest, 2005.

typy pramenů máme k dispozici a jaké informace je z nich možné získat. V odstavci věnovaném způsobu práce s jeho učebnicí zdůrazňuje, že ozdoby nelze pochopit bez porozumění struktuře dané skladby. Dále vysvětluje, které prvky ve skladbě jsou pro orientaci ve skladbě klíčové, a doporučuje důkladně si všímat ozdob zapsaných v hudebním textu – jejich množství a umístění, uniformity a variability nebo vztahu k hlavním notám a harmonii. Další navrhovaný postup práce zahrnuje zkoumání jednotlivých motivů a vypsaných ozdob, zjednodušování ozdobených *passagi,* porovnávání různě ozdobených totožných úseků skladby, střídavé přehrávání ozdobených a neozdobených motivů a srovnávání ornamentace skladeb různých stylů. Autor požaduje, aby ozdoby organicky zapadaly do skladby, původní noty melodie není vhodné vyrážet. Po seznámení s jednotlivými styly lze přistoupit k improvizaci na základně oblíbených dobových *tenorů* a *groundů* (srov. Bali 2005 : 4–5).

Samostatná podkapitola obsahuje seznámení s ozdobami v pozdně renesančním a raně barokními stylu. Kromě informací uvedených v této disertaci v kapitole 3 věnuje pozornost různým formám, v nichž se popisované ozdoby dají použít, a přímo látku vysvětluje pomocí odkazů na konkrétní skladby, jako jsou *ricercary* D. Ortize či G. Bassana, raně barokní sonáta G. B. Fontany nebo skladby J. van Eycka.[29] V rozsáhlejším celku zabývajícím se vrcholně barokním zdobením jednotlivé kapitoly popisují stylové prvky a formy typické pro hudbu italskou, francouzskou, anglickou a německou. Problematiku demonstruje mj. na skladbách A. Corelliho, F. Couperina, J. M. Hotteterra, J. Paisibla, G. P. Telemanna nebo J. S. Bacha (srov. Bali 2005 : 5–9, 62–99).

Přílohy obsahují tabulky diminucí jednotlivých intervalů z Confortiho (1593), příklady tenorových melodií nejčastěji sloužících jako základ pro improvizované *basse danse* a sedm nejběžnějších ostinátních basových linek.[30] Poslední příloha přináší rozsáhlý výběr z tabulek ozdob z učebnice J.J. Quantze (1752).

Práce J. Baliho nepředkládá přesně popsané metodické postupy, ale

[29] Uvedené kompletní skladby jsou v sešitě přetištěny v kvalitní autorově edici (srov. Bali 2005 : 31–3, 40, 48–53).
[30] Jedná se o tenorové melodie *Filles a marier*, *Le petit roysin*, *Languer en nul soit* a ostinátní schémata *Passamezzo antico*, *Romanesca*, *Follia*, *Passacaglia*, *Passamezzo moderno*, *Ciaccona* a *Ruggiero* (srov. Bali 2005 : 105).

umožňuje získat přehled o dochovaných historických pramenech a většině nejdůležitějších způsobů zdobení typických pro zobcovou flétnu. Její hodnota tkví v přehledně strukturovaném textu, který přes stručnost neopomíjí podstatné informace, a ve výborně zvolených hudebních příkladech. Pokročilí studenti a profesionálové si mohou na základě autorových návrhů vytvořit vlastní metodiku nácviku popisovaných ozdob.

5.3.2 Shrnutí

Všechny tři pojednávané učebnice zdobení pro zobcovou flétnu se zabývají především hudbou pozdní renesance a baroka. Toto zaměření je logické, protože pro danou stylovou oblast máme k dispozici největší množství pramenů. Každý z autorů k látce přistupuje z trochu jiného pohledu, M. Uies představuje metodiku založenou především na zdobení písní z 16. století, Ch. Roelcke separuje a důkladně procvičuje jednotlivé typy ozdob a J. Bali výborným způsobem shrnuje historické poznatky a odkazuje na další studium. Srovnatelné publikace v českém jazyce neexistují.

5.4 PUBLIKACE ZAMĚŘENÉ NA VÝUKU IMPROVIZACE

Kniha *50 Renaissance & Baroque Standards*[31] přináší přehled a rozbor renesančních a barokních ostinátních basových linek, písní a tanců, které využívali skladatelé v průběhu desítek let a v některých případech i několika staletí jako základ pro vypsané variace. Tyto skladby bylo rozšířené v mnoha zemích a sloužily též jako podklad pro improvizace dobových hudebníků. V předmluvě autoři odkazují na termín *standard* známý z jazzu a populární hudby, kde bývá používán pro označení skladby, která *„přestála zkoušku času a stala se v mnoha různých zpracováních běžnou součástí repertoáru.*“ Podobná tradice je stará více než 400 let a harmonicko melodické vzorce jako *Greensleeves*, *Passamezzo* nebo *Folia* lze považovat za přímé předchůdce standardů typu *Blues* nebo *Summertime,* přičemž přístup současných jazzmenů je srovnatelný s pojetím hráčů věnujícím se renesanční a barokní hudbě (srov. Boquet; Rebours 2007 : 5).

Improvizace je dle autorů složitá mentální operace zahrnující řadu prvků, mezi něž patří mimo jiné uvědomění si rytmu, melodie, harmonie, zvládnutí

[31] Boquet, Pascale; Rebours, Gérard. *50 Renaissance & Baroque Standards with Variants, Examples & Advice for Playing & Improvising on any Instrument*. Courlay : Fuzeau, 2007.

stylových elementů, vyvážení a návaznosti jednotlivých nápadů, komunikace se spoluhráči a v neposlední řadě též prvek non-analytické kreativity. Další text přibližuje termíny *divize*, *diminuce*, *passagi* či *glossas,* vysvětluje význam diminučních traktátů a na konkrétních příkladech ukazuje použití některých pouček z historických pramenů (srov. Boquet; Rebours 2007 : 11–16).[32]

Následující podkapitola úvodu je nazvána *Praktické rady pro improvizaci (v hudbě 16. a počátku 17. století)*. Autoři doporučují hrát alespoň s jedním spoluhráčem, věnují se struktuře improvizace[33] a rozlišují dva základní improvizační styly – analytický, kdy si je hráč vědom harmonie a snaží se jí přizpůsobit, a instinktivní, kdy hráč nechá prsty volně běžet po nástroji. V každém případě považují za vhodné poučit se z historických příkladů a *„poslouchat, číst, hrát z listu, analyzovat.“* Přípravné cvičení předkládá jednoduchý návod, jak se postupně po dvoutaktích zorientovat v harmonii. Na příkladu známých tanečních forem, jako jsou *pavana* a *galliarda,* text ukazuje možnosti obohacení improvizací typickými rytmickými figurami. Odstavec *Zásady pro vedení melodie* kombinuje informace z traktátů s vlastními praktickými návody autorů a týká se mj. též artikulace, doprovodných nástrojů či práce s konsonancí a disonancí (srov. Boquet; Rebours 2007 : 17–20).

Závěrečná část předmluvy přináší podrobné analýzy dvou standardů, jimiž jsou *Passamezzo antico* a *Folies*. Na základě srovnání různých zpracování z 16. a 17. století jsou v textu vysvětleny a názorně ukázány mnohé typické strukturní, rytmické, melodické i harmonické prvky užívané v zapsaných variacích a potažmo i ve volných improvizacích (srov. Boquet; Rebours 2007 : 21–34).

Nejrozsáhlejší část publikace je věnována notovým příkladům. Výběr obsahuje 50 základních standardů, v souvislosti s nimi se objeví přibližně 200 alternativních verzí.[34] Hudební příklady jsou řazeny dle obtížnosti pro improvizaci, lze je hrát na celou řadu melodických, harmonických i basových nástrojů, přičemž zobcová flétna je jedním z nástrojů zmiňovaných

[32] Mezi citované práce patří např. traktáty Ganassiho (1535), Ortize (1553), Bassana (1585), Virgiliana (c.1600) a Simpsona (1659).
[33] Vzhledem k tomu, že základní melodie bývá krátká, obvykle se mnohokrát opakuje, takže je možné například střídání *tutti/solo/tutti* nebo struktura *jednoduchá melodie/několik variací v osminových notách/složitější variace/šestnáctiny* atd. (srov. Boquet; Rebours 2007 : 17).
[34] Kromě již uvedených věnuje publikace pozornost např. strukturám *bergamasca, chaconne, romanesca, passacaglia, gamba* ad.

v doprovodném textu. U každého standardu je uveden jeho základní tvar, alternativní formy, poznámky, historické informace a odkazy na různá dobová zpracování. Hudební příklady lze dle autorů používat na třech různých úrovních, začátečníci zahrají prosté neozdobené melodie, středně pokročilý hráč může na základě uvedených pouček zkusit vypsat vlastní variace a nejzkušenější hudebník improvizuje spatra, „*bez záchrané sítě*“ (srov. Boquet; Rebours 2007 : 26–131).

Podobně jako *50 standards*, též *all' improvviso. Vom Bordun zum Ground*[35] je publikace zaměřená na výuku improvizace taneční hudby ve stylu 16. a 17. století. Předmluva začíná zásadní výchozí tezí: „*improvizace se dá naučit*.“ Autoři dále objasňují svoje přesvědčení, že pro úspěšné zvládnutí této dovednosti není klíčová genialita, ale zvládnutí stylistických zásad, hudebních pravidel a především pak pravidelný trénink (srov. Habert; Seeliger 1995 : 3).

Učebnice je věnována úvodu do harmonické improvizace, využívá taneční formy populární v období renesance a baroka.[36] Úvodní text vysvětluje, proč jsou dané formy pro počáteční výuku improvizace vhodné:

- Používané harmonické postupy jsou blízké uchu dnešního posluchače přivyklého na klasickou a barokní harmonii.
- K daným harmonických strukturám existují melodie, jež lze použít jako vodítko pro první improvizační pokusy.
- Stupeň provázanosti s původní předlohou může být různý, tzn. hráč se drží dle svých schopností více či méně melodie, jež slouží jako vzor.
- Tato forma improvizace představuje vhodnou přípravu pro zvládnutí diminucí ve stylu 16. století, *double* ve francouzské barokní hudbě či improvizace v hudbě lidové (srov. Habert; Seeliger 1995 : 4).

Autoři nadřazují metodické hledisko požadavkům stylovým. Kniha je rozdělena do tří kapitol se stoupající obtížností, jako doprovod se využívá nejdříve *bordun*, kdy se harmonie v průběhu skladby nemění, poté *střídavý bordun* využívající dva akordy a nakonec komplexnější *ground*. Přílohy obsahují doprovody pro flétnový ansámbl či klávesový nástroj, tyto doprovody

[35] Habert, Andreas; Seeliger, Bettima. *all' improvviso. Vom Bordun zum Ground*. Zürich : Pan, 1995.
[36] Jedná se o následující formy: *pavana, galliarda, bransle double, basse danse, bransle gay, passamezzo antico* a *romanesca*.

jsou nahrány též na samostatném CD. Metodický postup jasně rozepsaný po jednotlivých krocích umožňuje využití publikace pro účinné první seznámení s problematikou improvizace.

Blockflöte & Improvisation. Forme und Stile durch die Jahrhunderte[37] je podrobná učebnice mapující teoretické základy i metodické postupy výuky improvizace ve stylech historických i moderních. Začátečníci a hráči, pro něž improvizace představuje novou oblast, naleznou v publikaci systematicky zpracovanou metodiku použitelnou v individuální i skupinové výuce. Pokročilí hráči si mohou vybrat a využít některé z četných příkladů a návodů, jak improvizovat v nejrůznějších stylech. Učebnice je tvořena dvěma svazky, v prvním najdeme veškerý metodický materiál členěný do sedmnácti kapitol, druhý svazek obsahuje vypsané začátky improvizací, rozšiřující cvičení a doprovody v notovém zápisu i na přiloženém CD. Učivo v jednotlivých kapitolách má progresivní obtížnost, tj. každá další improvizační hra nebo cvičení v rámci kapitoly je těžší než cvičení předchozí. Cvičení jsou určena různému počtu hráčů, obvyklé minimum představují dva flétnisté, tedy učitel a žák.[38]

V úvodní kapitole autor vysvětluje, jak chápat v improvizační praxi pojmy *fantazie* a *kreativita* a dále shrnuje osm principů improvizace, mezi něž patří náležitá příprava, výchozí myšlenka, jasně dané hranice a pravidla pro improvizační hru. Zlaté pravidlo dle Mauteho zní: „*čím jednodušší, tím lepší!*“ Improvizace znamená „*naučit se naslouchat, hledat, zkoušet a hrát si.*“ V dalších kapitolách se objevují rytmická průpravná cvičení využívající mj. deklamaci, hry s čísly a později i s nástrojem a řada průpravných cvičení pro melodickou improvizaci (srov. Maute 2005 : 7–26).

Kapitola IV. *Metodika tonální melodické improvizace* uvádí základní zásady obsahující mj. nutnost omezení tónového materiálu, vnímání a využívání kontrastů včetně konsonance a disonance, pevné ukotvení úvodního a závěrečného tónu improvizace v rámci tonální struktury a jasné stylové zařazení (srov. Maute 2005 : 27–29).

Následující tři kapitoly představují přehled druhů a forem improvizace

[37] Maute, Matthias. *Blockflöte & Improvisation. Forme und Stile durch die Jahrhunderte. Eine Anleitung.* Wiesbaden, Leipzig, Paris : Breitkopf & Härtel, 2005.
[38] Mauteho publikace by si zasloužila mnohem větší prostor přesahující rámec této disertace, na tomto místě tedy uvádím jen velmi stručné shrnutí.

v historických stylech nejběžnějších pro hráče na zobcovou flétnu, tj. v hudbě středověké,[39] renesanční a barokní. V části věnované renesanční hudbě autor zmiňuje diminuční traktáty a na příkladu *ricercad* D. Ortize vysvětluje základní principy nakládání s poznatky z uvedených pramenů. Dále se věnuje improvizaci nad ostinátním basem, ukazuje části tabulek ozdob intervalů a samostatně pojednává o skladbách J. van Eycka a diminucích madrigalů. Zásady improvizace v barokním stylu autor rozepisuje do osmnácti kroků. Na základě analýzy úryvků z dobových kompozic postupně buduje schopnosti žáka v oblasti orientace melodické, rytmické i harmonické. Další cvičení zahrnují improvizaci na základě chaconnového basu, tříhlasý kánon ve stylu J. Pachelbela a pokyny pro zvládnutí barokního preludia (srov. Maute 2005 : 30–76).

Jazzem ovlivněné skladby autor chápe jako běžnou součást repertoáru zobcových flétnistů. Pojednání o jazzové improvizaci je v kontextu celé publikace extrémně podrobné a vysvětluje mj. důležitost akordů a harmonie, církevní i jiné mody, představuje velké množství možných škál a zacházení s nimi, použití *dirty notes,* jazzových stupnic, pentatoniky a několik cvičení věnovaných *blues*.[40] Velmi zajímavě přistupuje Maute k využití melodií a harmonických struktur známých z populární hudby. Na příkladu písní z repertoáru Beatles demonstruje spřízněnost populární hudby s barokní harmonií a doporučuje chápat *popmusic* jako určitý druh variací nad ostinátním basem (srov. Maute 2005 : 77–110).

Tématem následujících šesti kapitol jsou různé druhy improvizací moderních. Autor uvádí přehled běžných moderních technik a základní cvičení mapující jejich využití, dále používá grafické notové zápisy jako předlohy pro improvizace,[41] představuje improvizaci v prostoru, v čase i v pohybu. Základem

[39] Mauteho cvičení vycházející ze stylu středověké hudby byla představena v podkapitole 3.1.2 této disertace.

[40] Dílčí témata věnované jazzové interpretaci i improvizaci bývají v literatuře často zpracovávána. Například článek *The Recorder Player's Introduction to Jazz* přibližuje jazzový styl zobcovým flétnistům na základě poznatků známých z oblasti staré hudby (srov. Levine; Rose 1997); S. Riess popisuje zkušenosti s hudbou různých žánrů včetně crossoveru a přináší praktické pokyny, jak hrát na zobcovou flétnu blues (srov. Reiss 1997). Článek *The Improvising Recorder Consort: Jazz* přináší metodiku určenou flétnovému ansámblu, který chce se chce věnovat skupinové improvizaci ve stylech *jazz*, *latin*, *soul* a *blues* včetně typických melodických figur a pokynů pro jednotlivé hráče souboru (srov. Gordon 1998).

[41] V tomto ohledu se jeho přístup příliš neodlišuje od pojetí představeného výše v této kapitole v souvislosti s flétnovými učebnicemi, zajímavostí je Mauteho využití komiksu *Asterix a Obelix* jako předlohy pro improvizovaný zvukový příběh (srov. Maute 2005 : 120).

improvizačních her může být i text nebo dadaistická slovní hříčka, zadání jednoho ze cvičení vyžaduje hudební improvizaci ilustrující uvedený příběh. V kapitole *Improvizace na základě formálních modelů* se objevuje fuga navazující na předcházející jednoduchý kánon, v tomto cvičení lze využít techniky tonální, atonální i avantgardní. Obzvláště působivé jsou improvizace založené na motivické práci známé z minimální hudby (srov. Maute 2005 : 77–140).

Mauteho práce představuje nejsystematičtější a nejdůkladněji zpracované pojednání o výuce improvizace v souvislosti se zobcovou flétnou.

5.4.2 Shrnutí

50 Renaissance & Baroque Standards je publikace cenná zejména z historického hlediska. Obsahuje velké množství hudebních příkladů z 16. a 17. století, doprovodný text přibližuje a analyzuje prameny a osvětluje interpretační zásady. Metodika nácviku příslušných improvizací je zde velmi dobře naznačena, objevují se všechny podstatné informace, nicméně není detailně rozvedena do konkrétních postupů. Na základě principů uvedených v publikaci zkušený pedagog dokáže příslušná cvičení vytvořit. Naproti tomu učebnice *all' improvviso. Vom Bordun zum Ground* vybírá ze stejného období jen několik ostinátních harmonických modelů, které velmi podrobně rozpracovává v ucelenou metodiku nácviku přehledně popsanou v jednotlivých krocích. Díky tomu, že se autoři v nejsnazších cvičení nedrží vždy historicky adekvátního způsobu doprovodu, lze publikaci s úspěchem využít ve výuce dětí a méně pokročilých žáků. Hodnota učebnice *Blockflöte & Improvisation. Forme und Stile durch die Jahrhunderte* tkví především v její komplexnosti. Maute přináší pečlivě zpracovaný souhrn metodických poznatků pro všechny myslitelné styly a průpravná cvičení pro studenty různých úrovní. V českém jazyce srovnatelné publikace pojednávající o tématu improvizace v souvislosti se zobcovou flétnou neexistují.

6 ZÁVĚR

Vzhledem k tomu, že dané téma ani téma podobné nebylo v českém jazyce zatím zpracováno, má práce význam pro pedagogy a žáky různých úrovní a různých typů škol. Disertace neobsahuje ucelenou metodiku, nicméně předkládá teoretická východiska výuky zdobení a improvizace, na jejichž základě lze s pomocí citovaných pramenů metodické postupy vytvořit či konkretizovat.

Ve snaze o maximální přehlednost celé práce jsou závěry vyplývající ze studia dílčích okruhů obsaženy ve shrnutí příslušných celků, jimiž každý oddíl disertace končí.

Disertace umožňuje zorientovat se v oblasti, která je nedílnou součástí výuky. Primárně by měla pomoci učitelům oboru hra na zobcovou flétnu, omezeně pak též ve výuce hry na jiné nástroje potažmo zpěvu či teoretickým pracovníkům.

Pedagog vyučující žáky na úrovni prvního cyklu základních uměleckých škol v práci nalezne rozbor a evaluaci nejčastěji používaných českých a některých vybraných cizojazyčných učebnic z hlediska daného tématu. Praktické využití pro učitele mladších žáků spatřuji především v kapitolách věnovaných tuzemským a zahraničním učebnicím. Text umožňuje pochopit význam výuky zdobení a improvizace na úrovni žáků počátečních ročníků základních uměleckých škol a nasměruje učitele na zahraniční publikace, které téma zpracovávají na vysoké odborné úrovni.

Učitel pracující s žákem druhého cyklu základních uměleckých škol získá přehledné informace o šíři dané problematiky včetně historických souvislostí, může si udělat představu o pramenech a dostupnosti literatury vážící se k tématu a o tom, jak se dá v pedagogické práci postupovat.

Pro pedagogy a studenty konzervatoří a hudebních gymnázií považuji za podstatnou kapitolu věnovanou repertoáru nástroje, přehled dobových pramenů a informací, které se z nich můžeme získat, a výběr z relevantních moderních prací včetně jejich stručného obsahu.

Pedagogové a studenti vysokých škol, zejména oborů *Hra na nástroj nebo zpěv* a *Teorie a provozovací praxe staré hudby* by kromě výše uvedeného měli ocenit především rozsáhlý seznam literatury historické i současné včetně dostupných internetových pramenů. Práce jim může sloužit jako vodítko pro vlastní další výzkum.

Hlavní význam práce spatřuji v sumarizaci poznatků z literatury, jejich zpřehlednění, evaluaci, komparaci a kategorizaci. Disertace akcentuje pedagogický aspekt dané problematiky, určuje poznatky důležité pro výuku a přináší základní orientaci v rozsáhlé literatuře bez nutnosti bezprostředního užití zahraničních a historických pramenů.

Jako další pokračování mojí práce doporučuji podrobné rozpracování uvedených teoretických poznatků v ucelené metodické koncepty zahrnující různá stylová období s důrazem na počáteční fáze výuky mladých flétnistů.

7 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

7.1 Tištěné prameny

Ambrosini; Posch 2001 — Ambrosini, Marco; Posch, Michael. *Einführung in die mittelalterische Musik*. Reichelsheim : Verlag der Spielleute, 2001.

Baak Griffionen 1991 — Baak Griffionen, Ruth van. *Jacob van Eyck's Der Fluyten Lust-hof (1644–c1655)*. Utrecht : Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1991.

Bach 2002 — Bach, Carl Phillip Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Brno : Paido, 2002.

Bali 2005 — Bali, János. *A Baroque Ornamentation Tutor for Recorder*. Budapest : Editio Musica Budapest, 2005.

Baratz 1988 — Baratz, Lewis Reece. „Improvising on the Spagna Tune." *American Recorder* 29 (4): 141–46. 1988.

Baratz 1990 — Baratz, Lewis Reece. „Fifteenth-Century Improvisation, Take Two: Building a Vocabulary of Embellishments." *American Recorder* 31 (2): 7–11. 1990.

Bassano 1585 — Bassano, Giovanni. *Ricercate, Passagi et Cadentie*. Benátky : Giacomo Vincenti, 1585.

Bělský 2009 — Bělský, Vratislav. *Hudba baroka. Provozovací praxe hudby 17. a 18. století*. Brno : JAMU, 2009.

Boquet; Rebours 2007 — Boquet, Pascale; Rebours, Gérard. *50 Renaissance & Baroque Standards with Variants, Examples & Advice for Playing & Improvising on any Instrument*. Courlay : Fuzeau, 2007.

Brown 1967 — Brown, Howard Mayer. *Instrumental Music Printed before 1600. A Bibliography*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1967.

Brown 1992 — Brown, Howard Mayer. *Embellishing Sixteenth-century Music*. Oxford : Oxford University Press, 1992.

Bukofzer 1986 — Bukofzer, Manfred F. *Hudba v období baroka*. Bratislava : Opus, 1986.

Daniel 1974 — Daniel, Ladislav. *Flauto dolce. Škola hry na altovou zobcovou flétnu I*. Praha : Panton, 1974.

Daniel 1991 — Daniel, Ladislav. *Flauto dolce. Škola hry na sopránovou zobcovou flétnu I*. Praha : Panton, 1991.

Daniel 1994 — Daniel, Ladislav. *Flauto dolce. Škola hry na sopránovou zobcovou flétnu II*. Praha : Panton, 1994.

Daniel 1999	Daniel, Ladislav. *Flauto dolce. Škola hry na sopránovou zobcovou flétnu III*. Praha : Panton, 1999.
Daniel 2001	Daniel, Ladislav. *Základy techniky II pro sopránovou zobcovou flétnu : škola trylků*. Praha : Panton, 2001.
Davis 2010	Davis, Alan. „Thoughts on Authencity.“ *The Recorder Magazine* 30 (3): 76–80. 2010.
Dawson 1999	Dawson, Sally J. „The Accidental Ornamentor. A Way of Teaching Ornamentation to Inexperienced Players.“ *The Recorder Education Journal* 5: 10–11. 1999.
Delft et al. 1987	Delft, Roely van; Gortzak, Noortje; Rijnsburger, Jan; Telkamp, Martine. *Blokfluitfeest 1*. Haarlem : De Toorts, 1987.
Dolmetsch 1958	Dolmetsch, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.
Dušek 1984	Dušek, Milan. *Základ hry na zobcové flétny*. Praha : Editio Supraphon, 1984.
Engel et al. 1990a	Engel, Gerhard; Heyens, Gudrun; Hünteler, Konrad; Linde, Hans-Martin. *Spiel und Spaß mit der Blockflöte. Schule für die Sopranblockflöte. Band 1*. Mainz : Schott, 1990.
Engel et al. 1990b	Engel, Gerhard; Heyens, Gudrun; Hünteler, Konrad; Linde, Hans-Martin. *Spiel und Spaß mit der Blockflöte. Schule für die Sopranblockflöte. Band 2*. Mainz : Schott, 1990.
Engelke 1990	Engelke, Ulrike. *Musik und Sprache. Interpretation der Musik der Frühbarock nach überlieferten Regeln. Music and Language. Interpretation of Early Baroque Music according to Traditional Rules*. Frankfurt : Zimmermann, 1990.
Erig; Gutmann 1979	Erig, Richard; Gutmann, Veronika. *Italienische Diminutionen. Die zwischen 1553 und 1638 mehrmals bearbeiteten Sätze*. Zürich : Amadeus Verlag, 1979.
Ertl 2004	Ertl, Barbara. *Jede Menge Flötentöne! Die Schule für Altblockflöte mit Pfiff. Band 1*. Manching : Holzschuh, 2004.
Ertl 2005	Ertl, Barbara. *Jede Menge Flötentöne! Die Schule für Altblockflöte mit Pfiff. Band 2*. Manching : Holzschuh, 2005.

Ertl 2007 — Ertl, Barbara. *Jede Menge Flötentöne! Die Schule für Sopranblockflöte mit Pfiff. Band 1.* Manching : Holzschuh, 2007.

Freillon-Poncein 1992 — Freillon-Poncein, Jean-Pierre. *On playing Oboe, Recorder, and Flageolet.* Bloomington and Indianopolis : Indiana University Press, 1992.

Führer; Zimmermann 2001 — Führer, Sylvia; Zimmermann, Manfredo. *Blockflötenunterricht mit Kindergruppen.* Manching : Holzschuh, 2001.

Ganassi 1535 — Ganassi, Sylvestro. *Opera intitulata Fontegara.* Benátky, 1535.

Ganassi 1959 — Ganassi, Silvestro. *Opera intitulata fontegara.* Berlin : Robert Lienau, 1959.

Gordon 1998 — Gordon, David. „The Improvising Recorder Consort: Jazz.“ *The Recorder Education Journal* 4: 16–18. 1998.

Griscom; Lasocki 2003 — Griscom, Richard; Lasocki, David. *The Recorder: A Research and Information Guide.* New York and London : Routledge, 2003.

Habert; Seeliger 1995 — Habert, Andreas; Seeliger, Bettima. *all' improvviso. Vom Bordun zum Ground.* Zürich : Pan, 1995.

Harnoncourt 1988 — Harnoncourt, Nikolaus. *Baroque Music Today: Music as Speach.* Portland : Amadeus Press, 1988.

Hauwe 1992 — Hauwe, Walter van. *The Modern Recorder Player, vol. 3.* London : Schott, 1992.

Hauwe 1994 — Hauwe, Pierre van. *Hudební školka 1–4.* Praha : Editio simiae ludentes, 1994.

Hauwe 1999 — Hauwe, Walter van. *Technika hry na zobcovou flétnu, díl 1.* Praha/Bratislava : WinGra, 1999.

Hauwe 2001 — Hauwe, Walter van. *Technika hry na zobcovou flétnu, díl 2.* Praha/Bratislava : WinGra, 2001.

Hawthorn 1996 — Hawthorn, Philip. *Moje první zobcová flétna.* Praha : Svojtka a Vašut, 1996.

Heilig 2004 — Heilig, Sieglinde. *Easy Going. Leichtes Spiel auf der Sopranblockflöte. Ein Lehrwerk mit Knut und seinen Freunden. Band 1.* Wilhelmshaven : Heinrichshofen, 2004.

Heyens 1998 — Heyens, Gudrun. *Spiel und Spaß mit der Blockflöte, Lehrerkomentar zur Schule für die Altblockflöte.* Mainz : Schott, 1998.

Heyens; Engel 1998a — Heyens, Gudrun; Engel, Gerhard. *Spiel und Spaß mit der Blockflöte. Schule für die Altblockflöte. Band 1.* Mainz : Schott, 1998.

Heyens; Engel 1998b — Heyens, Gudrun; Engel, Gerhard. *Spiel und Spaß mit der Blockflöte. Schule für die Altblockflöte. Band 2.* Mainz : Schott, 1998.

Hlavatá 2001 — Hlavatá, Iveta. *Hrátky s flétnou, písničkami a pastelkami.* Kladno : Vladimír Beneš, 2001.

Hotteterre 1707 — Hotteterre, Jacques. *Principes de la flûte traversière.* Paris : Ballard, 1707.

Hotteterre 1719 — Hotteterre, Jacques. *L'Art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte a bec, sur le haubois, et autres instrumens de dessus*. Paris, 1719.

Hotteterre 1968 — Hotteterre, Jacques. *Principles of the Flute, Recorder and Oboe.* New York : Dover Publications, 1968.

Hotteterre 1984 — Hotteterre, Jacques. *Základy hry na flétnu, zobcovou flétnu a hoboj*. Praha : SSH, 1984.

Hrčková 2003 — Hrčková, Naďa. *Dejiny hudby I. Európsky stredovek.* Bratislava : Orman, 2003.

Hrčková 2005 — Hrčková, Naďa. *Dějiny hudby II. Renesance.* Praha : Ikar, 2005.

Hullfish 1980 — Hullfish, William. „Improvising Divisions upon a Ground." *American Recorder* 21 (2): 73–78. 1980.

Hunt 1962 — Hunt, Edgar. *The Recorder and its Music.* London : Herbert Jenkins, 1962.

Hurník; Eben 1982 — Hurník, Ilja; Eben, Petr. *Česká Orffova škola I. Začátky*. Praha : Editio Supraphon, 1982.

Hurník; Eben 1983 — Hurník, Ilja; Eben, Petr. *Česká Orffova škola II. Pentatonika*. Praha : Editio Supraphon, 1983.

Hurníková 2008 — Hurníková, Kateřina. *Zobcová flétna – od metodických problémů k rozvíjení tvořivosti* (disertační práce). Praha : Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy, 2008.

Klement 1975 — Klement, Miloslav. *Škola hry na altovou zobcovou flétnu I.* Praha : Editio Supraphon, 1975.

Klement 1981 — Klement, Miloslav. *Škola hry na altovou zobcovou flétnu II.* Praha : Editio Supraphon, 1981.

Klement 1990 — Klement, Miloslav. *Základy hry na sopránovou zobcovou flétnu.* Praha : Editio Supraphon, 1990.

Köneke; Mascher 1991 — Köneke, Hans-W.; Mascher, Ekkehard. *Die Flötenuhr*. Celle : Moeck, 1991.

Kvapilovi 2003a — Kvapilovi, Jan a Eva. *Flautoškola 1. Učebnice hry na sopránovou zobcovou flétnu*. Praha/Bratislava : WinGra, 2003.

Kvapilovi 2003b — Kvapilovi, Jan a Eva. *Flautoškola 1. Metodický sešit pro učitele*. Praha/Bratislava : WinGra, 2003.

Kvapilovi 2004a — Kvapilovi, Jan a Eva. *Flautoškola 2. Učebnice hry na sopránovou zobcovou flétnu*. Praha/Bratislava : WinGra, 2004.

Kvapilovi 2004b — Kvapilovi, Jan a Eva. *Flautoškola 2. Metodický sešit pro učitele*. Praha/Bratislava : WinGra, 2004.

Lasocki 1995 — Lasocki, David (ed.). *Recorder in the Seventeenth Century. Proceedings of the International Recorder Symposium Utrecht 1993*. Utrecht : STIMU, 1995.

Lasocki 1999 — Lasocki, David. „The Philosophy of Baroque Ornamentation." *The Recorder Education Journal* 5: 2–4. 1999.

Lasocki 2001 — Lasocki, David. „Divisions on a Ground for the Recorder: A Bibliographic Essay." *The Recorder Education Journal* 7: 10–20. 2001.

Legêne 2000 — Legêne, Eva. „A Curriculum for Teaching Ornamentation." *The Recorder Education Journal* 6: 2–4. 2000.

Levine; Rose 1997 — Levine, Joel; Rose, Pete. „The Recorder Player's Introduction to Jazz." *Tibia* 22(1): 335–45. 1997.

Linde 1958a — Linde, Hans-Martin. *Die Kunst des Blockflötenspiels*. Mainz : Schott, 1958.

Linde 1958b — Linde, Hans-Martin. *Kleine Anleitung zum Verzieren alter Musik*. Mainz : Schott, 1958.

Linde 1960 — Linde, Hans-Martin. *Sopranblockflötenschule für Fortgeschrittene*. Mainz : Schott, 1960.

Linde 1991 — Linde, Hans-Martin. *The Recorder Player's Handbook*. Mainz : Schott, 1991.

MacClintock 1982 — MacClintock, Carol. (ed.) *Readings in History of Music in Performance*. Bloomington & Indianopolis : Indiana University Press, 1982.

Martini 2001 — Martini, Christiane. *Trebulino. Die Altblockflötenschule für den Gruppenunterricht*. Köln : Bosworth Edition, 2001.

Mather 1974	Mather, Betty Bang. *Interpretation of French Music from 1675 to 1775*. New York : McGinnis & Marx, 1974.
Mather 1981	Mather, Betty Bang. „Making Up Your Own Baroque Ornamentation.“ *American Recorder* 22 (3): 55–59. 1981.
Mather; Lasocki 1976	Mather, Betty Bang; Lasocki, David. *Free Ornamentation in Woodwind Music 1700–1750*. New York : McGinnis & Marx, 1976.
Mather; Lasocki 1984	Mather, Betty Bang; Lasocki, David. *The Art of Preluding 1700–1830*. New York : McGinnis & Marx, 1984.
Matoušek 2006	Matoušek, Lukáš. „Hudební nástroje evropského středověku. IX. Aerofony hranové.“ *Hudební rozhledy* 59 (9): 58–9. 2006.
Maute 2001	Maute, Matthias. „Improvisation on a Ground.“ *The Recorder Education Journal* 7: 21–25. 2001.
Maute 2005	Maute, Matthias. *Blockflöte & Improvisation. Forme und Stile durch die Jahrhunderte. Eine Anleitung*. Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 2005.
McGee 1989	McGee, Timothy J. *Medieval Instrumental Dances*. Bloomington and Indianopolis : Indiana University Press, 1989.
McGee 1990	McGee, Timothy J. *Medieval and Renaissance Music. A Performer's Guide*. Hants : Scolar Press, 1990.
Meier; Zimmermann 1997	Meier, Brigitte; Zimmermann, Manfredo. *Blockflötengeschichten 1*. München : Ricordi, 1997.
Meier; Zimmermann 1998	Meier, Brigitte; Zimmermann, Manfredo. *Blockflötengeschichten 2*. München : Ricordi, 1998.
Mezger 1993	Mezger, Marianne (ed.). *Jacques Paisible: Five Sonatas*. Brighton : Dolce, 1993.
Mezger 1994	Mezger, Marianne (ed.). *Jacques Paisible: Four Sonatas*. Brighton : Dolce, 1994.
Mezger 1995	Mezger, Marianne. „Vom Pleasant Companion zum Compleat Flute Master: Englische Blockflötenschulen des 17. und 18. Jh.“ *Tibia* 20 (2): 417–31. 1995.
Möhlmeier; Thouvenot 2001a	Möhlmeier, Susi; Thouvenot, Frédérique (ed.). *Flûte à bec, Volume I*. Courlay : Fuzeau, 2001.
Möhlmeier; Thouvenot 2001b	Möhlmeier, Susi; Thouvenot, Frédérique (ed.). *Flûte à bec, Volume II*. Courlay : Fuzeau, 2001.

Möhlmeier; Thouvenot 2001c	Möhlmeier, Susi; Thouvenot, Frédérique (ed.). *Flûte à bec, Volume III*. Courlay : Fuzeau, 2001.
Mozart 2000	Mozart, Leopold. *Důkladná škola hry na housle*. Praha : Klassic/Temperament 430, 2000.
Neumann 1983	Neumann, Frederick. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1983.
O'Kelly 1990	O'Kelly, Eve. *The Recorder Today*. Cambridge : Cambridge University Press, 1990.
Olejník 1995	Olejník, Jan. *Melodické ozdoby – studie pro sopránovou a altovou zobcovou flétnu*. Praha : Bärenreiter Editio Supraphon, 1995.
Olejník 2005	Olejník, Jan. *Melodické ozdoby – studie pro zobcové flétny*. Kladno : Vladimír Beneš, 2005.
Ortiz 1967	Ortiz, Diego. *Tratado de glosas sobre clausulas*. Kassel : Bärenreiter, 1967.
Pachnerová 2010	Pachnerová, Lenka. „Improvizace – pracovní listy." *Talent* 12 (9–10): 7–15. 2010.
Quantz 1752	Quantz, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*. Berlin, 1752.
Quantz 1990	Quantz, Johann Joachim. *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Praha : Editio Supraphon, 1990.
Quantz 1992	Quantz, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*. Kassel : dtv/Bärenreiter, 1992.
Reiss 1997	Reiss, Scott. „Blues, Jazz, Improvisation und die Blockflöte." *Tibia* 22(2): 408–19. 1997.
Roelcke 2000	Roelcke, Christa. *Verzieren leicht gemacht*. Wilhelmshaven : Heinrichshofen, 2000.
Rothe 1997	Rothe, Gisela. *Blockflötensprache und Klanggeschichten, Lehrerband*. Kassel/Fulda : Bärenreiter/Mollenhauer, 1997.
Rothe; Rahlf 1997a	Rothe, Gisela; Rahlf, Christa. *Blockflötensprache und Klanggeschichten, Band 1*. Kassel/Fulda : Bärenreiter/Mollenhauer, 1997.
Rothe; Rahlf 1997b	Rothe, Gisela; Rahlf, Christa. *Blockflötensprache und Klanggeschichten, Band 2*. Kassel/Fulda : Bärenreiter/Mollenhauer, 1997.

Rowland-Jones 1984a — Rowland-Jones, Anthony. „Three Blind Mice and Baroque Trills.“ *Recorder and Music Magazine* 8 (1): 14–16. 1984.

Rowland-Jones 1984b — Rowland-Jones, Anthony. „Some Trill Fingerings in the Three Blind Mice (TBM) Exercise.“ *Recorder and Music Magazine* 8 (2): 47–48. 1984.

Rowland-Jones 1992 — Rowland-Jones, Anthony. *Playing Recorder Sonatas*. Oxford : Oxford University Press, 1992.

Sadie 1990 — Sadie, Julie Anne (ed.). *Companion to Baroque Music*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1990.

Saint-Lambert 2010 — Saint-Lambert, Pan de. *Pravidla hry na cembalo. Nové pojednání o doprovodu na cembalo*. Brno : Jana Franková, 2010.

Semmens 1983 — Semmens, Richard. „A Translation of Etienne Loulie's Method for Learning How to Play the Recorder.“ *American Recorder* 24 (4): 135–145. 1983.

Schmitz 1983 — Schmitz, Hans-Peter. *Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert*. Kassel : Bärenreiter, 1983.

Simpson 1659 — Simpson, Chistopher. *The Division Viol*. London : John Playford, 1659.

Stojan 1998 — Stojan, Jaroslav. *Škola hry na sopránovou zobcovou flétnu: pro začátečníky i samouky. Díl 1*. Přerov : Jasto, 1998.

Stojan 2000 — Stojan, Jaroslav. *Škola hry na sopránovou zobcovou flétnu: pro začátečníky i samouky. Díl 2*. Přerov : Jasto, 2000.

Thomas 1980 — Thomas, Bernard (ed.). *Aurelio Virgiliano: Thirteen Ricercate from Il Dolcimelo*. London : London Pro Musica Edition, 1980.

Thomas 1983 — Thomas, Bernard (ed.). *Giovanni Bassano: Eight Ricercari for Solo Treble Instrument*. London : London Pro Musica Edition, 1983.

Thomson 1995 — Thomson, John Mansfield (ed.). *The Cambridge Companion to the Recorder*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995.

Uies 1980 — Uies, Margret. *Wie verziere ich. Eine Einführung in die Verzierungslehre und ihre Praxis auf der Sopran-/Tenorblockflöte*. Wilhelmshaven : Noetzel, 1980.

Ulrychová 1995 — Ulrychová, Marta. *Metodické poznámky a studijní materiál ke hře na sopránovou zobcovou flétnu*. Plzeň : Západočeská univerzita, 1995.

Veilhan 1977 — Veilhan, Jean Claude. *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era*. Paris : Alphonse Leduc, 1977.

Vellekoop 1976 — Vellekoop, Kees. *Bronnen voor de Versieringspraktijk van 1500–1800*. Utrecht : STIMU, 1976.

Virgiliano c.1600 — Virgiliano, Aurelio. *Il Dolcimelo*. c.1600.

Voort et al. 2002 — Voort, Paul van der; Oldenkamp, Michiel; Kastelein, Jaap. *Blokfluitland. Methode voor blokfluit deel 1*. Heerenveen : De Haske, 2002.

Waldo 1986 — Waldo, Andrew. „So You Want to Blow the Audience Away? Sixteenth–Century Ornamentation: A Perspective on Goals and Techniques." *American Recorder* 27 (2): 48–59. 1986.

Zimmermann 1994a — Zimmermann, Manfredo. *Die Altblockflöte, Band 1*. München : Ricordi, 1994.

Zimmermann 1994b — Zimmermann, Manfredo. *Die Altblockflöte, Band 2*. München : Ricordi, 1994.

Zimmermann 1995 — Zimmermann, Manfredo. *Die Altblockflöte, Lehrerheft*. München : Ricordi, 1995.

Zimmermann 2004 — Zimmermann, Manfredo. *Die Altblockflöte, Band 2*. München : Ricordi, 2004.

Zimmermann 2009 — Zimmermann, Manfredo. *Die Altblockflöte, Band 1*. München : Ricordi, 2009.

Žilka 1993 — Žilka, Václav. *Veselé pískání – zdravé dýchání*. Praha : Panton, 1993.

7.2. Internetové prameny

Hotteterre 2010 — Hotteterre, Jacques. *Principes de la flûte traversière* [online]. [cit. 8.3.2011]. <http://imslp.org/wiki/Principes_de_la_Flute_Traversiere,_de_la_Flute_a_Bec,_et_du_Haut-bois_%28Hotteterre,_Jacques%29>.

Hudson 2001 — Hudson, Richard. „Ground." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 2001. [cit. 28.1.2011]. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11840>.

Kreitner et al. 2001 — Kreitner, Kenneth et al. „Ornaments." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 2001. [cit. 28.1.2011]. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49928pg1>.

Lander 2009a — Lander, Nicolas S. *Historical Methods (Tutors) & Treatises* [online]. Last revision 23.10. 2009 [cit. 4.10.2010]. <http://www.recorderhomepage.net/methods.html>.

Lander 2009b — Lander, Nicolas S. *Memento: The Medieval Recorder* [online]. Last revision 12.10. 2009 [cit. 5.11.2009]. <http://www.recorderhomepage.net/medieval.html>.

Nettl et al. 2001 — Nettl, Bruno et al. „Improvisation." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 2001. [cit. 28.1.2011]. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13738pg2>.

Traficante 2001 — Traficante, Frank. „Division." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 2001. [cit. 28.1.2011]. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07870>.

Blockflöte lernen [online]. [cit. 16.11.2010]. <http://www.blockfloetenschulen.de/Blockfloete_lernen.86.0.html >.

Jacob van Eyck [online]. Last revision 11.2. 2008 [cit. 26.10.2010]. <http://www.jacobvaneyck.info/>.

Musiklädles Handbuch in aktuellster Version [online]. Last revision 17.1. 2011 [cit. 5.2.2011]. <http://www.schunder.de/>.

Recorder Home Page [online]. [cit. 10.3.2011]. <http://www.recorderhomepage.net>.

7.3. Notový materiál

Barsanti 2005 — Barsanti, Francesco. *Complete Original Recorder Sonatas*. Brighton : Dolce, 2005.

Bigaglia 1966 — Bigaglia, Diogenio. *Sonate a moll*. Mainz : Schott, 1966.

Corelli 1982 — Corelli, Arcangelo. *Opus 5. 12 Sonaten für Altblockflöte und Basso continuo, 6 sv*. Wilhelmshaven : Noetzel, 1982.

Eyck 1984 — Eyck, Jacob van. *Der Fluyten Lust - hof I, II, III*. Winterthur : Amadeus, 1984.

Marcello 1712 — Marcello, Benedetto. *Suonate a flauto solo*. Benátky, 1712.

Playford 1684 — Playford, John (ed.). *The Division violin*. London : John Playford, 1684.

Schwarz-Reflingen 1962	Schwarz-Reflingen, Erwin (ed.). *Das Flötenbuch Friedrichs des Grossen*. Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1962.
Telemann 1728	Telemann, Georg Philipp. *Sonate metodiche*. Hamburg, 1728.
Telemann 1732	Telemann, Georg Philipp. *Continuation des sonates méthodiques*. Hamburg, 1732.
Walsh 1706	Walsh, John (ed.). *The Divison flute I*. London : John Walsh & Joseph Hare, 1706.
Walsh 1708	Walsh, John (ed.). *The Divison flute II*. London : John Walsh & Joseph Hare, 1708.

RESUMÉ

Disertace je zaměřena na problematiku zdobení a jejího významu ve výuce hráčů na zobcovou flétnu. Základní myšlenka práce vychází z konstatování, že schopnost zdobení a improvizace lze z velké části získat a prohloubit vhodným vedením a nápodobou. V praxi to znamená, že klíčovou roli hraje osoba učitele a kulturního prostředí. Přestože se popisované jevy obtížně zachycují, existuje nepřeberné množství pramenů pokrývajících období od středověku po současnost, s jejichž pomocí lze vytvořit postupy a metody, které usnadňují pedagogovi uchopení této problematiky. A právě teoretická východiska výuky zdobení a improvizace tvoří stěžejní náplň této disertace.

Základní kostru disertační práce tvoří čtyři obsáhlé kapitoly. První celek představuje stručně repertoár zobcové flétny, jednotlivé epochy, nejdůležitější formy skladeb, nejvýznamnější skladatele a každému stylovému okruhu přiřazuje adekvátní způsob zdobení a improvizace. Nejrozsáhlejší oddíl se zabývá historickými prameny. Je rozdělen na části věnované hudbě středověké, renesanční a barokní. Hlavní pozornost je upřena na dobové učebnice hry na zobcovou flétnu a didaktické publikace přímo o nástroji pojednávající a na dostupnou dokumentaci jednotlivých způsobů zdobení. V textu jsou zmíněny i podstatné práce věnované jiným nástrojům a sbírky hudebních skladeb zásadní pro téma disertace. V samostatných podkapitolách představuji některé moderní texty, které analyzují historické práce a dále rozvádějí myšlenky obsažené v dobových traktátech i ostatních pramenech. Další kapitola obsahuje důkladný rozbor česky psaných učebnic hry na zobcovou flétnu a diskutuje dvě specializované tuzemské učebnice zdobení. Následující celek představuje výběr z velkého množství cizojazyčných publikací. Pojednává o učebnicích hry na sopránovou a altovou zobcovou flétnu a dále pak o učebnicích a metodickým materiálech zaměřených přímo na výuku zdobení a improvizace. Snažím se představit přístupy vhodné pro žáky a studenty různých stupňů pokročilosti. Ve snaze o maximální přehlednost předkládané práce je každý rozsáhlejší celek zakončen shrnutím příslušné kapitoly či podkapitoly.

Přes zdůraznění pedagogického aspektu studované problematiky disertace nepředkládá ucelenou metodiku výuky daných dovedností. Práce však nabízí teoretické poznatky a východiska pro pedagogickou praxi na různých typech a stupních uměleckých škol.

RESÜMEE

Diese Dissertation befasst sich mit der Problematik der musikalischen Ornamentation und ihrer Bedeutung im Blockflötenunterricht. Die Hauptidee dieser Arbeit geht von der These aus, dass man die Ornamentation- und Improvisationsfähigkeit zum grössten Teil mit der passenden Leitung und Nachahmung gewinnen und vertiefen kann. Das bedeutet in der Praxis, dass die Schlüsselrolle hier die Persönlichkeit des Lehrers und das Kulturmilieu spielt. Auch wenn man diese Erscheinungen nur schwer erfassen kann, gibt es eine große Menge von Quellen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, mit denen man die Verfahren und Methoden schaffen kann, die den Pädagogen das Erfassen dieser Problematik erleichtern können. Und gerade diese theoretischen Ausgangspunkte bilden für den Ornamentation- und Improvisationsunterricht den Grundteil dieser Dissertation.

Den Grundriss dieser Arbeit bilden vier umfassende Kapitel. Das erste stellt das Blockflötenrepertoire, die einzelnen Epochen, die wichtigsten Formen und die bedeutendsten Komponisten vor; ordnet jedem Stilbereich adekvate Ornamentation- und Improvisationsart zu. Das umfangreichste Kapitel befasst sich mit den historischen Quellen und wird in drei Abschnitten geteilt: Mittelalter, Renaissance und Barock. Im Zentrum des Interesses stehen die gegenwärtigen Lehrbücher für das Blockflötenspiel, die didaktischen Publikationen über dieses Instrument und die Dokumentation von einzelnen Ornamentationsarten. Im Text werden auch die wichtigsten Arbeiten über andere Instrumente und ihre Kompositionensammelbänden erwähnt. In den besonderen Unterkapiteln werden auch die modernen Texte vorgestellt, die die historischen Traktaten analysieren und weiterführen. Ein weiteres Kapitel enthält eine ausführliche Analyse von den tschechisch geschriebenen Lehrwerken des Blockflötenspiels und von zwei spezialisierten tschechischen Ornamentationsbüchern. Der folgende Teil enthält eine Auswahl der ausländischen Publikationen. Zuerst werden die Lehrwerke für das Sopran- und Altblockflötenspiel präsentiert, dann folgen die Lehrwerke und die metodischen Materialien, die auf die Ornamentation und Improvisation gezielt sind. Ich bemühe mich die passenden Methoden für die Schüler und Studenten mit unterschiedlichem Fähigkeitsniveau vorzustellen. Jedes Kapitel wird für die bessere Übersichtlichkeit mit der kurzen Zusammenfassung beendet.

Auch wenn hier das pädagogische Aspekt dieser Problematik stark betont wird, stelltdie Dissertation keine geschlossene Methodik für den Unterricht der ausgewählten Fertigkeiten dar. Der Text bietet vor allem die theoretischen Kenntnisse und Ausgangspunkte für die pädagogische Praxis in verschiedensten Musikschulen.

ABSTRACT

This thesis focuses on ornamentation and its function in recorder education. The first premise is that the ability to ornament and improvise could be gained and further improved by proper training and imitation. This means that the role of the teacher and cultural environment is substantial. Though it is not easy to describe all the phenomenona involved, there are techniques and methods that can help the teacher to work with his students. The principle subject of this thesis is the theoretical foundation of educating recorder students in improvisation and ornamentation.

The basic structure of my work consists of four comprehensive chapters. The first part describes recorder repertoire, periods and the most important compositional forms and composers. It classifies appropriate techniques of improvisation and ornamentation linking them with particular styles. The most extensive chapter is devoted to historical sources. It is subdivided into sections dealing with music of the Middle Ages, Renaissance and Baroque. It emphasises period recorder treatises and methods and the documentation of improvisation and ornamentation in historical sources. In the text I also mention substantial sources associated with other instruments and musical collections relating to the subject. Independent subchapters cover modern articles and publications which are based on historical sources and which follow and enlarge the ideas from them. The next chapter consisting of an in-depth analysis of Czech recorder methods focuses on their aspects relevant to the subject of this thesis. The next section deals with selected foreign modern methods. It covers methods for descant and treble recorder and publications directly designed for improvisation and ornamentation teaching. I have attempted to present several systems that could be used in teaching students of different levels. In order to make the subject clear, each part concludes with a short summary of the chapter or subchapter.

The thesis emphasises the pedagogical aspects of the given theme. It does not bring an exact methodical concept for teaching improvisation and ornamentation. What it does offer, however, is a theoretical knowledge and starting points for pedagogical work at different levels of music schools.

SEZNAM PUBLIKOVANÝCH PRACÍ AUTORA
(výběr od roku 2003)

Kvapil, Jan. „Zpráva o soutěži v oboru zobcová flétna“. *Talent* 2003 (6): 14–15.

Kvapil, Jan; Kvapilová, Eva. *Flautoškola 1. Metodický sešit pro učitele*. Praha/Bratislava : WinGra, 2003. ISMN M-706526-03-4.

Kvapil, Jan; Kvapilová, Eva. *Flautoškola 1. Učebnice hry na sopránovou zobcovou flétnu*. Praha/Bratislava : WinGra, 2003. ISMN M-706526-02-7.

Kvapil, Jan; Kvapilová, Eva. *Flautoškola 2. Metodický sešit pro učitele*. Praha/Bratislava : WinGra, 2004. ISMN M-706526-05-8.

Kvapil, Jan; Kvapilová, Eva. *Flautoškola 2. Učebnice hry na sopránovou zobcovou flétnu*. Praha/Bratislava : WinGra, 2004. ISMN M-706526-04-1.

Kvapil, Jan. „Zobcová flétna v tuzemském hudebním školství“. *Talent* 2009 (9,10): 20 –22. ISSN 1212–3676.

Kvapil, Jan. „Učebnice hry na altovou zobcovou flétnu M. Zimmermanna“. *ePedagogium* 2009 (3): 231–233. ISSN 1213–7758 (tisk), ISSN 1213–7499 (el.).

Kvapil, Jan. „Jede Menge Flötentöne – učebnice hry na altovou zobcovou flétnu.“ *ePedagogium* 2009 (5): 145–146. ISSN 1213–7758 (tisk), ISSN 1213–7499 (el.).

Kvapil, Jan. „Zobcová flétna – snadný nástroj pro začátečníky?“. *Hudební výchova 2009, 6. webová konference KHV PdfOU*. ISSN 1802-6540.

Kvapil, Jan. „Melodické ozdoby Jana Olejníka.“ *ePedagogium* 2010 (3): 171-173. ISSN 1213-7758 (tisk), ISSN 1213-7499 (el.).

Kvapil, Jan; Kvapilová, Eva. *Flautoškola 1. Učebnice hry na sopránovou zobcovou flétnu*. Praha : Editio Bärenreiter Praha, 2010. ISMN 979-0-2601-0505-8.

Kvapil, Jan; Kvapilová, Eva. *Flautoškola 1. Metodický sešit pro učitele*. Praha : Editio Bärenreiter Praha, 2010. ISMN 979-0-2601-0507-2.

Kvapil, Jan; Kvapilová, Eva. *Flautoškola 2. Učebnice hry na sopránovou zobcovou flétnu*. Praha : Editio Bärenreiter Praha, 2010. ISMN 979-0-2601-0506-5.

Kvapil, Jan. „Zdobení a improvizace v zahraničních učebnicích hry na zobcovou flétnu.“ *Sborník konference Pregraduální příprava učitelů v kontextu kurikulární reformy*. Vyjde v květnu 2011.

PŘÍLOHY

SEZNAM PŘÍLOH

I. Historické učebnice a traktáty

II. Diminuční traktáty a další primární prameny týkající se zdobení hudby 16.století

HISTORICKÉ UČEBNICE A TRAKTÁTY[1]

- Agricola, M. (1529). *Musica instrumentalis deudsch ynn welcher begriffen ist, wie man nach dem gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol, Auch wie auff die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen, und allerley Instrument und Seytenspiel, nach der rechtgegrüdten Tabelthur sey abzusetsen*. George Rhau, Wittenberg.
- Agricola, M. (1545). *Musica instrumentalis deudsch, darin das Fundament und Application der Finger und Zungen, auff mancherley Pfeiffen als Flöten, Kromphörner, Zincken, Bomhard, Schalmeyen, Sackpfeiffen und Schweitzerpfeiffen etc. Darzu von dreierley Geigen, als welschen, polisschen und kleinen Handgeiglein und wie die Griffe drauff auch auff Lauten künstlich abgemessen werden, item vom Monochordo, auch von künstlicher Stimmung der Orgelpfeiffen und Zimbeln, etc. Kürtzlich begriffen, und fü unsere Schulkinder und andere gmeine Senger aufs verstendlicht und einfeltigst jtzund newlich zugericht*. George Rhau, Wittenberg.
- Anonymous (ca 1510). Manuscript, Universitätsbibliothek, Basel. *Introductio Gescriben uf Pfifen*.
- Anonymous (1630 or 1680 or 1730). *Tutto il bisognevole per sonar il flauto da 8 fori con pratica et orecchia*. Manuscript. Biblioteca Marciana, Venice, Mss Ital C.IV. No. 486.
- B[anister], J. (1681). *The Most Pleasant Companion, or Choice New Lessons for the Recorder or Flute, Being a New Collection of New Lessons, Set Forth by Dots and Notes. To Which is Added, Plain and Easie Rules and Instructions for Young Beginnners*. Printed for John Hudgebutt, London.
- Bismantova, B. (MS, 1677, rev. 1694). *Compendio musicale. In cui s'insegna à Prinipianti il vero modo, per imeperare con facilità, le Regole del Canto Figurato, e Canto Fermo; come anche per Comorre, e suonare il Basso Continouo, il Flauto, Cornetto, e Violino; come anche per Acordare Organi, e Cembali*. Manuscript. Biblioteca Municipale di Reggio Emilia, Ferrara, Ms Reggiani E. 41.
- Blankenburgh, G. (ca 1654, 2/ca 1655). *Onderwyzinge hoemen alle de toonen en halve toonen, die meest gebruyckelyck zyn, op de handt-fluyt zal konnen t'eenemael zuyver blaezen, en hoe men op yeder 't gemackelyckst een trammelant zal konnen maken, heel dienstigh voor de lief-hebbers*. Paulus Matthysz, Amsterdam.
- Brossard, S. (1703). *Dictionnaire de la musique contenant une explication des Termes Grecs, Latins, Italiens, & François les plus usitez dans la Musique*. Edn 2. Paris.

[1] Tento přehled vznikl úpravou dokumentu N. Landera *Historical Methods (Tutors) & Treatises* dostupného na http://www.recorderhomepage.net/methods.html. Zdrojový dokument obsahuje u mnoha zmiňovaných dobových pramenů odkazy na jejich moderní edice resp. překlady a citace moderních prací, které diskutují z historických publikací vyplývající poznatky. Text neprošel následnou jazykovou korekturou (srov. Lander 2009a).

- B., T. (1772). *The Compleat Musick-Master: Being Plain, Easie, and Familiar Rules for Singing, and Playing on the Most Useful Instruments Now in Vogue, According to the Rudiments of Musick. Viz, Violin, Bass Viol, Flute, Treble-Viol, Haut-boy, Tenor Viol … . The Third Edition, with Additions*. William Pearson, London.
- Cardano, J. *De Musica* (ca 1546). First published in *Hieronymi Cardani Mediolensis opera omnia*, Sponius, Lyons (1663).
- Cardano, J. *De Musica* (MS, 1568, rev. 1574). Vatican Ms 5850.
- Carr, R. (1682, 2/1686). *The Delightful Companion, or Choice New Lessons for the Recorder or Flute, to Which is Added, Several Lessons for Two and Three Flutes to Play Together. Also Plain and Easie Instructions for Beginners, and the Several Graces Proper to This Instrument*. John Playford & John Carr, London.
- *The Compleat Flute-Master, or The Whole Art of Playing on ye Rechorder …* (1695). J. Hare & J. Walsh, London.
- *The Compleat Flute-Master Containing the Best and Easiest Rules to Learn that Favorite Instrument …* (ca 1750). John Tyther, London.
- *The Compleat Flute-Master Containing the Best and Easiest Rules to Learn that Favorite Instrument …* (ca 1760). Thomas Bennett, London.
- *The Compleat Instructor to the Flute The Second Book …* (1700). J. Young, London.
- *Compleat Instructions, for the Common Flute, Containing the Easiest and Most Modern Methods for Learners to Play, Carefully Corrected by Eminent Masters …* (ca 1780). Longman & Broderip, London.
- *The Compleat Musick-Master*. Edn 3. (1722).
- *The Compleat Tutor for the Flute. Containing the Best and Easiest Instructions for Learners to Obtain a Proficiency …* (ca 1745). John Johnson, London.
- *The Compleat Tutor for the Flute. Containing the Best and Easiest Instructions for Learners to Obtain a Proficiency …* (ca 1746). John Simpson, London.
- *The Compleat Tutor for the Flute. Containing the Best and Easiest Instructions for Learners to Obtain a Proficiency …* (1750). John Simpson, London.
- *The Compleat Tutor for the Flute Containing the Best and Easiest Instruction for Learners to Obtain a Proficiency …* (1754). Peter Thompson, London.
- *The Compleat Tutor for the Flute Containing the Best and Easiest Instruction for Learners to Obtain a Proficiency …* (ca 1760). Thompson & Son, London.
- *The Compleat Tutor for the Flute Containing the Best and Easiest Instruction for Learners to Obtain a Proficiency …* (ca 1765). Chas. & Saml. Thompson, London.
- *The Compleat Tutor for the Flute Containing the Best and Easiest Instruction for Learners to Obtain a Proficiency …* (ca 1765). R. Bremner, London.
- Cooke, B. (ca 1735). *Directions for Playing on the Flute …*. Cooke, London.
- Corrette, Michel (ca 1740/?date). *Méthode Raisonnée pour apprendre aisément à jouër de la Flûte Traversiere*.
- Dalla Casa, G. (1594). *Il Vero Modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti di fiato, e corda, e di voce humana …* 2 vols. Venice.

- Diderot, D. & J. Le Rond d'Alembert (1765-1772). *Encylopédie, ou dictionnaire raisonné es sciences, des arts et des métiers* … 17 vols. Briasson, Paris (vols 1-7); Faulche, Neufchâtel (vols 8-17).
- Diderot, D. & J. Le Rond d'Alembert (1765-1772). *Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux, et les arts méchaniues, avec leur explications*. 11 vols. Briasson, Paris.
- *Directions for Playing on the Flute with a Scale for Transposing any Piece of Musick to ye Properest Keys for that Instrument …* . Benjamin Cooke, London (ca 1735).
- Douwes, C. (1699). *Grondig ondersoek van de toonen der musijk*. Adriaan Heins, Franeker.
- Eisel, J.P. (1738) *Musicus autodidaktos: oder, Der sich selbst informirende Musicus, bestehend sowohl in Vocal-als üblicher Instrumental-musique*. Johann Michael Funcken, Erfurt.
- *Encylopédie Méthodique* (1788), Paris.
- *The Fifth Book of the New Flute Master* … (1706). J. Walsh & J. Hare, London.
- *The Flute-Master Compleat Improu'd* … (1706). John Young, London.
- Francoeur, L.-J. (1772). *Diapason général de tous les instrumens ŕ vent avec des observations sur chacun d'eux*. Le Marchand, Paris.
- Freillon-Poncein, J.-P. (1700). *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du hautbois, de la flûte et du flageolet, avec les principes de la musique pour la voix et pour toutes sortes d'instrumens*. Jacques Collombat, Paris.
- Ganassi, S. (1535). *Opera intitulata Fontegara. La quale i[n]segna a sonare de flauto cho[n] tutta l'arte opportuna a esso i[n]strumento massime il diminuire il quale sarà utile ad ogni i[n]strumento di fiato et chorde: et a[n]chora a chi si dileta di canto*. Author: Venice.
- Garsault, F.-A.-P. de (1761) *Notionaire, ou Mémorial Raisonnée de ce qu 'il y a d 'utile et d 'interessant*. Guillaume Desprez, Paris.
- Ghelen, Jan van (1554, 2/1568). *Dit is een zeer schoon Boecxken, om te leeren maken alderhande tabulatueren wten Discante. Daer duer men lichtelijck mach leeren spelen opt Clavecordium luyte ende Fluyte*. Jan van Ghelen, Amsterdam.
- Greeting, T. (1680). *The Pleasant Companion: or New Lessons and Instructions for the Flagelet. Playford*, London.
- Hotteterre, Jacques. (1707). *Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec, ou flûte douce, et du haut-bois diviséz par traitéz*. Christophe Ballard, Paris. Reprinted 1713, 1720, 1722, 1760.
- Hotteterre, Jacques (1719). *L'art de prèluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur le hautbois, et autres instruments de dessus. Op. 7*. Author, Boivin & Foucault, Paris.
- Hudgebut, J. (1679). *A Vade mecum for the Lovers of Musick, Shewing the Excellency of the Rechorder with some Notes and Directions for the Same. Also, some New Ayres Never Before Published*. N. Thompson for John Hudgbut, London.
- Huygens, Christiaan (MS, 1686). *Tons de ma flute*. Manuscript. Universiteitsbibliotheek, Leiden. Codex Hugenianus 1: 231.

- *Introductio gescriben uf pfifen*. (ca 1510). Manuscript. Universitätsbibliothek, Basle.
- Jambe de Fer, Philbert (1556). *Epitome musical des tons, sons et accordz, es voix humaines, fleustes d'Alleman, fleustes à neuf trous, violes, & violons*. Michel du Bois, Lyons.
- Laborde, J.B. de (1780). *Essai sur la Musique ancienne at moderne*. Paris.
- Loulié, É. (ca 1694 or 1701/2). *Méthode pour apprendre à jouer de la flûte douce*. Manuscript. Bibliothèque Nationale (fonds fr. n.a. 5355, XIX-XX), Paris.
- Luscinius, Othmar (1536, 2/1542). *Musurgia seu praxis musicae: illius primo quae instrumentis agitur certa ratio.*.
- Majer, J.F.B.C. (1732, 2/1741). *Museum musicum theoretico practicum, das ist, Neuroeffneter theoretisch-und practischer Music-Saal …* Georg Michael Majer, Nuremberg. 2. vyd. Johann Jacob Cremer, Nuremberg (1741).
- M[atthysz], P. (ca 1649). *Vertoninge en onderwyzinge op de hand-fluit*. Paulus Matthysz: Amsterdam.
- Mersenne, M. (1636). *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique, où il est traité de la nature des sons, et des mouvemens, des consonances, des dissonances, des generes, des modes, de la composition, de la voix, des chants, et de toutes sortes d'instruments harmoniques*. Sébastien Cramoisy.
- Minguet y Yrol, P. (1752-1774). *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores, ye mas usuales …* Joachim Ibarra, Madrid.
- *The Muses Delight. An Accurate Collection of English and Italian Songs, Cantatas and Duetts, set to Music for the Harpsichord, Violin, German-Flute, &c With Instructions for the Voice, Violin, Harpsichord or Spinnet, German-Flute, Common-Flute, Hautboy, French-Horn, Bassoon and Bass Violin …* (1754). John Sadler, Liverpool. Editions 1756, 1757, and 1758 entitled *Apollo's Cabinet: or the Muses Delight …*
- *The New Flute Master for the Year 1729 Containing the Most Compleat Rules & Directions for Learners on ye Flute (1728). J. Walsh & Joseph Hare, London.*
- Praetorius, M. (1619). *Syntagma musicum ex veterum & recentiorum ecclesiasticorum authorum lectione, polyhistorum consignatione, variarum linguarum notatione, hodierne seculi usurpatione, ipsius denique musicæ artis obsrvatione: in cantorum, organistarum, organœoporum, cæterorumque; musiciam scientiam amantium & tranctantium gratiam collectum; et secundum hunc generalem indicem toti operi præfixum, in quatuor tomos distributum, à Michaele Praetorio Creutzbergensi … Tomus secundus: De Organographia*. Elias Holwein, Wolfenbüttel.
- Prelleur, P. (1730). *The Modern Musick-Master or The Universal Musician* Printing Office in Bow Church Yard, London.
- Reynvaan, J.V. (1795). *Muzijkaal kunst-woordenboek …* Wouter Braue, Amsterdam.
- Rutherford, D. (ca 1760). *The Compleat Tutor for ye Flute Containing the Best and Newest Instructions for that Instrument*. Dad. Rutherford, London.
- Salter, H. (1683). *The General Companion: being Exact Directions for the Recorder: With a Collection of the Best and Newest Tunes and Grounds Extant*. Printed for Richard Hunt & Humphry Salter, London.

- Schickhardt, J.C. (ca 1710-1715). *Principes de la flûte contenant la maniere d'en joüer & la connoissance de musique necessaire pour cela / Avec quarante deux airs à 2 flûtes, Op. 12*. Estienne Roger, Amsterdam.
- *The Second Book of the Flute Master Improv'd Containing the Plainest Instructions for Learners, with Variety of Easy Lessons by the Best Masters (ca 1730)*. D. Wright Jr.
- Speer, D. (2/1697). *Grund-richtiger kurtz-leicht-und nöthiger jetz wol-vermehrter Unterricth der musicalischen Kunst*. Georg Wilhelm. Kühnen, Ulm.
- Stanesby, T. (?1732). *A New System of the Flute a'bec, or Common English-Flute*. London.
- Talbot, J. (? date). Christ Church Library Music Ms 1187.
- Tans'Ur, W. (1746, 2/1753, 3/1756). *A New Musical Grammar, or, The Harmonical Spectator …* Author, London.
- Tans'Ur, W. (1767). *The Elements of Musick Display'd …* Stanley Crowder, London. Book III is entitled *The Elements of Musick Made Easy: or, an Universal Introduction to the Whole Art of Musick. Book II. Containing, the Structure of Musical Instruments: with the Scale of Musick Applicable to Each; and Directions Thereunto. viz. the Pitch-Pipe and its Use: the Organ, or Harpsichord,: the Bassoon and Haut-boy: the Bass Viol, Violin, and Guittar: the German and Common Flutes …*
- Trichet, P. (ca 1640). *Traité des instruments de musique. Manuscript*.
- Virdung, S. (1511). *Musica getutscht und aussgezogen durch Sebastianum Virdung Priesters von Amberg und alles Gesang auss den Noten in die Tabulaturen diser benanten dryer Instrumenten der Orgeln: der Lauten: und den Flöten transferieren zu lernen Kurtzlich gemacht zu eren dem hochwirdigen hoch gebornen Fürsten und Herren: Herr Wilhalmen Bischove zum Straszburg seynem gnedigen Herren*. Basel & Strasburg.
- Virgiliano, A. (MS, ca 1600). *Il dolcimelo d'Aurelio Virgiliano dove si contengono variati passaggi, e diminutioni cosi per voci, come per tutte sorte d'instrumenti musicale; con loro accordi, e modi di sonare*.
- Vorsterman, G. (1529). *Livre plaisant et tres utile pour apprendre a faire & ordonner toutes tabulatures hors le discant, dont & par lesquelles lon peult facilement et legierement aprendre a jouer sur les Manicordion, Luc, et Flutes*. Guillaume Vorsterman, Antwerp (1529).
- Zaconi, L. (1596, 2/1622). Prattica de musica utile et necessaria si al comositore per comporre i canti suoi regolatamente, si anco al cantore per assicurasi in tutte le cose cantabili. B. Carampello, Venice.

Podstatná část z výše zmíněných historických učebnic byla vydána jako reprint faximile ve čtyřech svazcích:

- Möhlmeier, S. & F. Thouvenot (2002), ed. *Méthodes & Traités, Collection dirigée par Jean Saint-Arroman, Série III, Europe, Flûte à Bec. Vol. 1: Agricola, Anonyme, Ganassi, Jambe de Fer, Mersenne, Praetorius, Trichet, Virdung, Virgiliano*. Editions J.M. Fuzeau, Curlay. ISMN: 2306 5909 6.

- Möhlmeier, S. & F. Thouvenot (2002), ed. *Méthodes & Traités, Collection dirigée par Jean Saint-Arroman, Série III, Europe, Flûte à Bec. Vol. 2: Anonyme, Bismantova, Carr, Hudgebut, Loulié, Salter, Van Eyck*. Editions J.M. Fuzeau, Curlay. ISMN: 2306 5910 2.
- Möhlmeier, S. & F. Thouvenot (2002), ed. *Méthodes & Traités, Collection dirigée par Jean Saint-Arroman, Série III, Europe, Flûte à Bec. Vol. 3: Anonymes, Brossard, Eisel, Encylopédie méthodique, Eisel, Francoeur, Freillon-Poncein, Garsault, Hotteterre-le-Romain, Laborde, Majer, Prelleur, Schickardt, Tas'ur, Weigel*. Editions J.M. Fuzeau, Curlay. ISMN: 2306 5811 9.
- Möhlmeier, S. & F. Thouvenot, ed. (2006). *Méthodes & Traités, Collection dirigée par Jean Saint-Arroman, Série III, Europe, Flûte à Bec. Vol. 4: Anonymes, Bonanni, Douwes, Freillon-Poncein, Hotteterre le Romain, Hawkins, Minguet y Yrol, Sadler, Stanesby, Tans'Ur, Verschuere Reijnvaen, Walther, Wright*. Editions J.M. Fuzeau, Curlay.

Příloha II

DIMINUČNÍ TRAKTÁTY A DALŠÍ PRIMÁRNÍ PRAMENY TÝKAJÍCÍ SE ZDOBENÍ HUDBY 16. STOLETÍ[1]

Agazzari 1607	Agazzari, Agostino. *Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto*. Siena, 1607.
Bassano 1585	Bassano, Giovanni. *Ricercate, passagi et cadentie*. Benátky : Giacomo Vincenti, 1585.
Bassano 1591	Bassano, Giovanni. *Motetti, madrigali et canzoni francese*. Benátky, 1591.
Bermudo 1555	Bermudo, Juan. *El libro llamado declaración de instrumentos musicales*. Osuna, 1555.
Bovicelli 1594	Bovicelli, Giovanni Battista. *Regole, passaggi di musica, madrigali et motetti passeggiati*. Benátky, 1594.
Brunelli 1614	Brunelli, Antonio. *Varii esercitii*. Florencie, 1614.
Caccini 1601/2	Caccini, Giulio. *Le nuove musiche*. Florencie, 1601/2.
Coclico 1552	Coclico, Adrianus Petit. *Compendium musices*. Norimberk, 1552.
Conforti 1593	Conforti, Giovanni Luca. *Breve et facile maniera d'essercitarsi*. Řím, 1593.
Conforti 1601–3	Conforti, Giovanni Luca. *Salmi passaggiati*. Benátky, 1601-3.
Dalla Casa 1584	Dalla Casa, Girolamo. *Il vero modo di diminuir*. Benátky, 1584.
Diruta 1593	Diruta, Girolamo. *Il transilvano*. Benátky, 1593.
Finck 1556	Finck, Hermann. *Practica musica*. Wittenberg, 1556.
Ganassi 1535	Ganassi, Sylvestro. *Opera intitulata Fontegara*. Benátky, 1535.
Ganassi 1542	Ganassi, Sylvestro. *Regola rubertina*. Benátky, 1542.
Maffei 1562	Maffei, Giovanni Camillo. *Delle lettere del Signor Gio. Camillo Maffei da Solofra, libri due, dove*. Neapol, 1562.

[1] Tento výběrový přehled vychází z prací *Embellishing Sixteenth-century Music* a *Instrumental Music Printed before 1600. A Bibliography* (Brown 1992; 1967). Dle jejich autora H. M. Browna lze nalézt kompletní seznam diminučních traktátů a sbírek ozdobených skladeb z období 1535–1688 v publikaci: Ernst T. Ferand, „Didactic Embellishment Literature in the Late Renaissance: A Survey of Sources", *Aspects of Medieval and Renaissance Music*, ed. Jan La Rue (New York, 1966) (srov. Brown 1992 : x).

Ortiz 1553	Ortiz, Diego. *Tratado de glosas sobre clausulas*. Řím, 1553.
Rogniono 1592	Rogniono, Ricardo. *Passaggi per potersi esercitare nel diminuire terminatamente*. Benátky, 1592.
Rognoni 1620	Rognoni, Francesco. *Selva di varii passaggi*. Milán, 1620.
Sancta Maria 1565	Sancta Maria, Tomás de. *Libro llamado arte de tañer fantasía*. Valadolid, 1565.
Spadi da Faenza 1624	Spadi da Faenza, Giovanni Battista. *Libro de passagi ascendenti, et descendenti*. Benátky : 1624.
Virgiliano c.1600	Virgiliano, Aurelio. *Il Dolcimelo*. c.1600.
Zacconi 1592	Zacconi, Lodovico. *Prattica di musica*. Benátky, 1592.

ANOTACE DISERTAČNÍ PRÁCE

Název práce :	Zdobení a improvizace ve výuce hry na zobcovou flétnu
Autor :	Mgr. Jan Kvapil LRSM
Obor :	Hudební teorie a pedagogika
Školící pracoviště :	Katedra hudební výchovy PdF UP v Olomouci
Školitel :	doc. PhDr. Lubomír Spurný, Ph.D.
Oponenti práce :	Doc. MgA. Petr Planý MgA. Jan Rokyta AIWS, WA
Místo obhajoby :	KHV PdF UP v Olomouci
Rok obhajoby :	2011
Anotace práce :	Disertační práce je zaměřena na problematiku zdobení a improvizace ve výuce hráčů na zobcovou flétnu. Zabývá se především analýzou a srovnáváním historických i moderních učebnic souvisejících s tímto tématem.
Klíčová slova :	Zobcová flétna, repertoár zobcové flétny, historie zobcové flétny, učebnice hry na zobcovou flétnu, pedagogika, zdobení, improvizace
Název práce v angličtině:	Improvisation and ornamentation in recorder education
Anotace v angličtině :	This thesis focuses on ornamentation and improvisation and their function in recorder education. Substantial part of the work consists of analysis of historical and modern methods relating to the subject.
Klíčová slova v angličtině :	Recorder, recorder repertoire, history of recorder, recorder method, pedagogy, ornamentation, improvisation
Počet stran :	146
Počet příloh :	2
Jazyk práce :	čeština