

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
PEDAGOGICKÁ FAKULTA

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

2015

PETR GRAMAN



Pedagogická  
fakulta  
Faculty  
of Education

Jihočeská univerzita  
v Českých Budějovicích  
University of South Bohemia  
in České Budějovice

**JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH**

**PEDAGOGICKÁ FAKULTA**

**KATEDRA PEDAGOGIKY A PSYCHOLOGIE**

**Barokní sonáta a taneční suita v hudbě pro  
zobcovou flétnu a jejich přínos pro výuku na ZUŠ**

**Bakalářská práce**

**Autor práce: Petr Graman**

**Vedoucí práce: Mgr. Tomáš Vránek**

**České Budějovice, 2015**

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci na téma Barokní sonáta a taneční suita v hudbě pro zobcovou flétnu a jejich přínos pro výuku na ZUŠ jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejich internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích, 24. června 2015

.....  
Petr Graman

## **Poděkování**

Děkuji vedoucímu bakalářské práce Mgr. Tomáši Vránkovi za cenné rady a odborné vedení při zpracování bakalářské práce.

## **Abstrakt**

Cílem této bakalářské práce je popsat historický aspekt i současnost hry na zobcovou flétnu. Důležitou součástí práce je také metodika a didaktika hry na tento často opomíjený hudební nástroj. Protože nejdůležitější skladby pro zobcovou flétnu vznikaly v době renesance a baroka, je zde velký prostor věnován taneční suitě a barokní sonátě. Součástí práce je i můj vlastní výběr skladeb, které jsou vhodné pro výuku hry na tento nástroj, včetně komentářů k jejich správnému nácvičení. Skladby jsou v práci řazeny chronologicky dle data narození jejich autorů. Nedílnou součástí práce jsou případové studie dvou žákyň připravujících se na interpretační soutěže, které jsou vyhlašované nejen pro žáky základních uměleckých škol.

## **Klíčová slova**

Tanec, renesanční hudba, barokní hudba, taneční suita, barokní sonáta, zobcová flétna, Základní umělecká škola, metodika hry na zobcovou flétnu, interpretační soutěž

## **Abstract**

The aim of this bachelor thesis is to describe both historical and present aspects of playing the recorder. Methodology and didactics are important parts of this thesis. The most important compositions were created in renaissance and baroque period and that is why one chapter of my thesis is focused on the dance suite equally on the baroque sonata. My own selection of instructive material with notes how to practise it is included. The compositions are arranged chronologically in accordance with the authors' birthdates. A case study of two students training for instrumental competitions is attached finally.

## **Key words**

Dance, renaissance music, baroque music, dance suite, baroque sonata, recorder, elementary art school, recorder methodology, instrumental competition

## Obsah

Úvod .....	8
1. Zobcová flétna .....	10
1.1. Historie .....	11
1.2. Současnost .....	13
1.3. Výuka na ZUŠ .....	14
2. Tanec a taneční cykly v renesanci a baroku .....	15
2.1. Tanec .....	15
2.2. Taneční suite .....	21
2.3. Barokní sonáta .....	22
3. Kompozice pro zobcovou flétnu vhodné pro výuku na ZUŠ .....	24
3.1. Renaissance .....	24
3.1.1. Hudba pro zobcovou flétnu .....	24
3.2. Baroko .....	29
3.2.1. Hudba pro zobcovou flétnu .....	29
4. Metodické a didaktické problémy výuky hry na zobcovou flétnu .....	47
4.1. Postoj při hře a držení nástroje .....	48
4.2. Prstová technika .....	51
4.3. Dýchání .....	54
4.4. Artikulace .....	57
5. Případové studie .....	61
5.1. Žákyně K. .....	61
5.2. Žákyně B. .....	64
Závěr .....	68
Seznam použité literatury .....	70
Seznam obrázků a ukázek .....	72
Přílohy .....	73

## Úvod

Hudba mě provází již od útlého dětství. Má cesta k zobcové flétně však nevedla přímo, tak, jak je dnes obvyklé u malých dětí. Vystudoval jsem hru na pozoun na českobudějovické konzervatoři a přijal místo učitele hudby na Základní umělecké škole (dále ZUŠ) v Třeboni. Jelikož žáci po odcházejícím panu učiteli nehráli jen na pozouny, ale i na zobcové flétny, musel jsem se na tento nástroj naučit sám.

Jak šel čas, pochopil jsem, že zobcová flétna není jen přípravný hudební nástroj, ze kterého se dříve či později přejde jinam. Tento nástroj má svou bohatou historii, tradici, literaturu, ze které se dá čerpat, ale hlavně techniku hry, která není zdaleka tak prostá, jak mi z počátku připadalo. Začal jsem jezdit na kurzy k renomovaným českým učitelům, zajímat se o literaturu, shánět notové a metodické materiály. I když jsem stále zůstal věrný žesťovým nástrojům, zobcová flétna mě v mé učitelské profesi provází čím dál tím více a v dnešní době v mé třídě na ZUŠ žáci na tento „jednoduchý“ nástroj převažují. A právě to bylo pohnutkou k výběru tématu pro mou bakalářskou práci.

Text práce jsem rozdělil do pěti kapitol. Teoretická část začíná první kapitolou, která odhaluje historii zobcové flétny, popisuje její největší rozmach v 16. a 17. století a vysvětluje, proč na sto padesát let téměř zmizela z povědomí posluchačů. Dále popisuje její náročné znovuzrození na počátku 20. století a charakterizuje současnost, včetně její výuky na základních uměleckých školách. Druhá kapitola přibližuje vznik taneční suity a barokní sonáty pro zobcovou flétnu. Tyto hudební formy považuji pro práci učitele zobcové flétny na ZUŠ za podstatné. Konkrétněji takovéto kompozice přibližuje kapitola třetí, kterou začíná empirická část práce. Tato kapitola je rozdělena na hudbu období renesance a baroka. Zaobírá se renesančními a barokními hudebními skladateli a kompozicemi, vhodnými právě pro výuku a interpretaci nejen na koncertech či soutěžích základních uměleckých škol. Jedná se o skladby, které mám se svými žáky vesměs dlouhodobě vyzkoušené a mladým hudebníkům i mně samotnému se líbí. Čtvrtá kapitola nastiňuje stručným popisným způsobem techniku hry na zobcovou flétnu. Zabývá se technikou držení nástroje a postoje při hře, prstovou technikou, dýcháním a artikulací. Zde jsem čerpal z některých běžně používaných flétnových škol – starších i modernějších – a vzájemně jsem porovnal, kde mohou na žáka ZUŠ čekat jistá úskalí



a v čem se které učebnice shodují, případně si odporují. Pátou kapitolou je případová studie dvou žákyň (jedné mladší – 2. ročník ZUŠ a druhé starší – 5. ročník ZUŠ), které se připravují na interpretační soutěže. Zde jsem zaznamenal formou analýzy činnosti a pozorováním vývoj interpretace dotyčných skladeb v provedení zmíněných děvčat.

V této bakalářské práci bych rád poukázal i na to, že pro řadu lidí – včetně mnoha mých kolegů – hraje zobcová flétna roli pouze přípravného hudebního nástroje pro začínající malé muzikanty, díky němuž si osvojují elementární návyky nutné pro studium nástroje „uznávanějšího“. Dle mého názoru je však zobcová flétna nástrojem naprosto srovnatelným s jinými dechovými nástroji, byť nedosahuje takové akustické síly jako třeba trubka, pozoun, příčná flétna nebo saxofon.

Překlady citovaných cizojazyčných publikací jsou mé vlastní. Materiály jsem sháněl ve své osobní knihovně, v notovém archivu ZUŠ Třeboň a konzervatoře v Českých Budějovicích, v Jihočeské vědecké knihovně v Českých Budějovicích a v neposlední řadě také na internetu.

## 1. Zobcová flétna

Zobcová flétna, jeden z druhů flétny podélné, patří do skupiny dřevěných dechových nástrojů, přestože se vyrábí z nejrůznějších materiálů (dřevo, kov, plast). Je pojmenována podle zobce (část nástroje, kterou hudebník přikládá k ústům). Ze zobce je proud vzduchu z hráčova dechu mechanicky veden kanálkem na ostrou hranu – ret – která tento proud rozděljuje. Zde se tvoří vzdušné víry, přičemž vznikají tzv. *Strouhalovy třecí tóny*<sup>1</sup>, podobné zvukům slyšitelným při svistů biče nebo drátům elektrického vedení v silném větru. U zobcové flétny je jedna část rozděleného vzduchového proudu vedena ven, druhá dovnitř nástroje, kde je zesilována chvějícím se vzduchovým sloupcem v trubici, která slouží jako rezonátor.

Výška tónu je dána délkou chvějícího se vzduchového sloupce uvnitř nástroje. Frekvence tónu se proměňuje změnou délky nástrojové trubice pomocí odkrývání a zakrývání tónových otvorů – čím delší vzduchový sloupec, tím nižší frekvence. Jsou-li všechny tyto otvory uzavřené, zní základní tón. Tzv. vidličkové hmaty (otevření dírky mezi dvěma uzavřenými) a poloviční krytí otvorů ovlivňují tvorbu uzlů vzduchového sloupce, čímž se tvoří půltóny.

Moderní zobcová flétna je opačně kónicky vrtaná (průřez nástroje se směrem od zobce zužuje) a má sedm tónových otvorů plus jeden přefukovací otvor pro palec levé ruky. Všechny druhy zobcových fléten mají rozsah dvou oktáv a malé tercie.

S jistotou víme, že v evropské instrumentální hudbě se zobcová flétna používala již od 11. století. Z této doby také pochází její nejstarší dochované vyobrazení. Téměř všechny jazyky pro ni používaly název „sladká flétna“, což se v italštině – *flauto dolce* – dochovalo dodnes.

---

<sup>1</sup> Vincent Strouhal (1850 – 1922), významný český fyzik a profesor, v letech 1903 – 1904 rektor Univerzity Karlovy; napsal habilitační práci o tzv. třecích tónech „Eine besondere Art der Tonengung“, a obhájil ji na filozofické fakultě univerzity ve Würzburgu. V této práci, jejíž význam pro rozvoj aerodynamiky je dodnes uznáván, bylo poprvé upozorněno na periodický charakter obtékání válce proudem vzduchu a odvozen vztah mezi frekvencí kmitání válce a rychlostí proudícího vzduchu. Na základě tohoto díla, které vydal v roce 1878 tiskem, se stal Strouhal 6. 6. 1878 soukromým docentem experimentální fyziky na univerzitě ve Würzburgu

## 1.1. Historie

Zobcová flétna patří mezi vývojově nejstarší nástroje. Již lidé v pravěku vyráběli její předchůdce ze zvířecích kostí či dutých částí rostlin a pomocí nich, právě ve spojení s tancem, přinášeli oběti svým božstvům za lepší úrodu, počasí či jako ochranu proti nemocem.

První zobcové flétny byly podstatně jednodušší než ty dnešní, vyráběly se obvykle z jednoho kusu dřeva a mívaly až šest tónových otvorů.

Celkové zdokonalování nástroje postupovalo velice pomalu. Někdy v 15. století přibýly další dva tónové otvory pro malíček; jeden z nich si hráč zalepoval voskem, podle toho, kterou rukou ovládal spodní část nástroje. Teprve v průběhu

17. století byly vytvořeny zobcové flétny v podobě, jakou známe dnes a v této době nastává také jejich největší obliba. Jako jeden z hlavních hudebních nástrojů zformovala zobcová flétna celou rodinu o sedmi velikostech, nepočítaje v to flétny různého ladění. Tato skupina stejně jako dnes čítala nástroj sopraninový, sopránový, altový, tenorový, basový, kontrabasový a subkontrabasový. Většina těchto nástrojů, vyjma těch nejmenších, byly rozložitelné na tři části. Všechny pak byly opatřeny osmi tónovými otvory, z nichž dva nejhlubší měly dvojité vrtání,

aby celý rozsah nástroje byl chromatický. Největší z rodiny zobcových fléten, kontrabasová a subkontrabasová, mají ještě v dolní části bodec, který slouží k opření nástroje o zem.

Obrázek 1: Rodina zobcových fléten dnes



Z této bohaté nástrojové skupiny se záhy osamostatnila altová zobcová flétna f<sup>1</sup> jako nástroj zvukově nejdokonalejší a zároveň rozsahově odpovídající sólovým nástrojům 17. a 18. století. Zvláště v 18. století se setkáváme se zobcovou flétnou v nepřeborném množství sólových, komorních i orchestrálních skladeb, zatímco souborová hra zobcových fléten začala citelně ustupovat z hudebního života. Altová flétna dosáhla rychle takového významu, jaký nemá obdoby v dějinách žádného dechového nástroje. Všichni skladatelé, kteří v hudebním baroku něco znamenali, ji používali ve svých dílech a mnozí pro ni napsali překrásné sólové skladby. V této době bývala zobcová flétna nejčastěji nazývána *flauto*, případně *flauto dolce* nebo *flûte à bec*, na rozdíl od příčné flétny (*flauto traverso*), jejíž vývoj teprve nastával.

Řada hudebních nástrojů, jako kupříkladu klavír, housle, trubka či příčná flétna se během 19. století významným způsobem vyvíjela, jak z technického, tak i z hudebního hlediska. Důležitou úlohu zde hrála intenzivní spolupráce mezi významnými hudebníky, nástrojaři a skladateli. V případě zobcové flétny tomu bylo jinak. Příčinou jejího stopadesátiletého opominání byla především malá schopnost dynamických odstínů a poměrně útlý tón, který se v rozrůstajícím symfonickém orchestru nemohl příliš uplatnit. To platilo od poloviny 18. století až do prvního revivalového koncertu, který proběhl v Anglii koncem století devatenáctého. Skutečnost, že na tomto koncertu hudebník zalil palcový otvor voskem – předpokládal totiž, že byl tento otvor vyvrtán omylem – názorně ilustruje dlouhou a trnitou cestu, kterou měla zobcová flétna ještě před sebou, než se opět dostala na koncertní pódia.

Později, v 50. letech 20. století, začala být zobcová flétna hojně využívána pro potřeby hudební výchovy a stala se oblíbeným nástrojem amatérů. V této době také nastal posun směrem k profesionálnímu chápání nástroje. Ve Velké Británii, Nizozemsku, Švýcarsku a Německu se postupně zvyšovala úroveň koncertních výkonů, ve stejné době vznikala zásluhou hráčů spojených s hnutím „staré hudby“ i významná díla muzikologická. Zobcové flétně začíná nová éra uplatnění.

## 1.2. Současnost

V posledních několika desetiletích měli na sílící trend oblíbenosti hry na zobcovou flétnu významný vliv dva sólisté – Švýcar Hans Martin Linde a Holanďan Frans Brüggen. Linde, virtuóz-skladatel, začal komponovat vlastní skladby pro zobcovou flétnu. Naproti tomu pro Brüggena komponují svá flétnová díla známí autoři jako Luciano Berio, Makoto Shinohara, Maki Ishii nebo Louis Andriessen.

V Československu proběhly první pokusy o oživení hry na zobcovou flétnu někdy mezi dvěma světovými válkami, do hudebního života počala pronikat v padesátých letech 20. století. Velkou zásluhu o její rozvoj mělo zavedení studia hry na zobcovou flétnu na Státní konzervatoři v Praze. V současné době prochází zobcová flétna v naší zemi přelomovým obdobím. Na jedné straně vzrůstá zájem o kursy či semináře a na většině konzervatoří v Česku byla hra na zobcovou flétnu otevřena jako hlavní obor, na straně druhé patří hra na tento nástroj k nemnoha předmětům vyučovaným na ZUŠ obvykle pedagogy, kteří neměli možnost získat patřičnou kvalifikaci.

Nutně si musíme položit několik otázek: je zobcová flétna starý nástroj, který nyní prožívá svoji renesanci, nebo hovoříme o dvou typech – o nástroji tradičním a nástroji moderním? Je možno hrát starou hudbu na současné zobcové flétny, s ohledem na fakt, že současné skladby také hráváme na nástroje historického typu? Jsou důležitější city a afekty starých skladatelů včetně často puritánské interpretace dnešních muzikologů, nebo podmínky současného 21. století? Abychom se naučili správně chápat hru na zobcovou flétnu, je třeba využít všech dostupných prostředků: jak poznatků odvozených ze staré literatury, tak nejnovějších názorů.

### 1.3. Výuka na ZUŠ

Studium předmětu „Hra na zobcovou flétnu“, daného rámcovými vzdělávacími programy (dále RVP), lze chápat dvěma způsoby. V prvním pojetí je zobcová flétna sólovým či souborovým nástrojem, ve druhém přípravným nástrojem pro studium jiných dechových nástrojů. Případný pozdější přechod na jiný nástroj by neměl být důvodem k nekvalitnímu zvládnutí elementární nástrojové techniky zobcové flétny v počátečních ročních studia.

Studium na základních uměleckých školách je dle RVP rozděleno na dva základní stupně (přípravné studium ani studium pro dospělé zde není zahrnuto pro svou obzvláštní specifickou). Na prvním stupni se rozvíjí prstová technika a barva zvuku, upevňují se dýchací návyky. Je možnost výběru z flétnových škol a proto se repertoár sestavuje dle individuálního zaměření a dispozic žáka. Při studiu druhého stupně žák využívá své nabyté znalosti a schopnosti a dále je rozšiřuje. Cílem celého studia zobcové flétny je poučená interpretace z hlediska žánru i stylového období. Uplatnění zobcové flétny od sopraninové po basovou ji dává vyniknout zejména v komorní a souborové hře.

Na ZUŠ v Třeboni vyučuji od roku 2001 na částečný a od roku 2004 na plný úvazek. V mé třídě se nacházejí hráči na baskřídlovku, trubku, pozoun a zobcové flétny, vedle toho mám na starosti vedení školního orchestru, žesťového souboru a souboru zobcových fléten; tato seskupení se pravidelně se svým hudebním programem zúčastňují akcí školy, města i samostatných koncertů, např. pro treboňské lázně. Osobně mám s výukou hry na zobcovou flétnu kladnou zkušenost. Na zobcové flétny hrají v mé třídě děti již od předškolního věku, kdy se často také využívá její funkce pro podporu zdravého dýchání. Nejstarší žáci nyní studují v sedmém ročníku, kterým se završuje studium prvního stupně ZUŠ. Malé děti začínají hrát vždy na sopránovou flétnu, posléze ve 3. – 4. ročníku přecházejí na altovou, případně na jiný dechový nástroj. Současně mají žáci povinnost navštěvovat v 1. – 5. ročníku předmět „Hudební nauka“, od 4. ročníku výše pak „Kolektivní interpretaci“, což je právě výše uvedený soubor zobcových fléten. V něm jsou už zastoupeny všechny dostupné typy zobcových fléten, od sopránové po basovou, sopraninový nástroj využíváme pro jeho obtížnější intonační zvladatelnost jen příležitostně. Každý z předmětů navštěvují žáci zpravidla jedenkrát týdně po jedné vyučovací hodině.

## 2. Tanec a taneční cykly v renesanci a baroku

Doba hudební renesance a baroka, která přála zobcové flétně, je zhruba vymezena letopočty 1350 – 1750. Vedle oblíbené *flauto dolce* se paralelně vyvíjela i flétna příčná, *flauto traverso*, takže mnoho zápisů z renesance bylo zřejmě určeno hudebníkům bez rozlišení nástrojového typu. Znamé jsou zápisy jednoduchých tanečních melodií, pravděpodobně improvizovaných, ze dvora Karla IV. Právě v tanečních formách ve spojení s ostrým zvukem ručního bubínku se pronikavý tón sopránové flétny dobře uplatňoval. Žádný jiný dechový nástroj, snad kromě barokního hoboje, nebyl tak exponován v taneční hudbě těchto hudebních období. Proto také technika hry na zobcovou flétnu od doby Karla IV. po virtuózní kompozice barokních velikánů doznala velikého pokroku, ač sama stavba nástroje se vyznačovala mimořádnou jednoduchostí a nedoznala podstatných změn.

### 2.1. Tanec

Tanec, jedno z velkých odvětví hudby, je starý jako lidstvo samo a provází je od nejranějšího stupně vývoje. Již v prehistorických dobách patřil do oblastí kultu a byl vždy spojen s hudbou. Ve starověku byl tanec znakem úcty k faraónovi či císaři, v dobách méně dávných zase znakem ctnosti a vytříbeného chování – tak je tomu ve své podstatě dodnes.

Hudebníkům tanec napomáhá pochopit hudební fráze, tělesné pohyby jdou často ruku v ruce s pohyby melodickými. Těžký krok v tanci koresponduje s těžkou dobou v jeho akustickém provedení a drobení či prodlužování rytmických hodnot napomáhá tempu a délce tanečních kroků. Mladí hudebníci se díky tanci naučí vnímat hudbu nejen uchem, ale i celým tělem a hudebníkům vyspělejšími zase umožňuje zdokonalit se v rytmickém cítění díla. Taneční krok a přísun je východiskem pro sudé rozložení akcentů, symetrickou periodicitu a stavbu rytmiky a melodiky (např. 2 + 2 + 4 + 8 taktů). K tomu se přidává princip opakování a odpovídající členění melodické linky

na dílčí úseky. Středověká taneční hudba vykryštovala v renesanční době v taneční suitu a posléze i v nástrojovou sonátu.

V antice, středověku a renesanci byla taneční hudba vesměs hudebníky improvizována – zde bylo typické sekvenční opakování melodických úseků s polovičními i celými závěry. Vedle toho existovaly taneční písně, obvykle užívané s refrémem.

Základem pro jedno- nebo vícehlasou kompozici mohla být také skladebná kostra, kterou si hráči pamatovali, zejména u burgundské *basse dance* 15. a 16. století. Všechny staré tance, ať už lidové nebo dvorní, byly skupinové, tj. tancovány větším počtem tanečnicků (tzv. *chorea*); páry se různě přeskupovaly a prostřídávaly. Párovým tancům (tzv. *ballatio*) začala přát doba až v 19. století, kdy postupně dochází k jejich převládnutí. Skupinové tance jako takové se dnes objevují již jen u dětí coby dětské kolové tance a v lidovém provedení nebo na plesech – např. kroková *polonéza* nebo mazurka<sup>2</sup>.

V renesanci následoval po pomalém krokovém tanci v sudém taktu rychlý skočný nebo párový tanec v taktu lichém. Dvojice tanců spolu vesměs tematicky souvisely, druhý byl variační obměnou prvního. Příklad uvádím ze sbírky *Tänze* Christopha Demantia (1601).

#### Spojování tanců do párů

první tanec



Mägd - lein, wollt ihr nicht mit mir spa - zie - ren gahn?

druhý tanec



Al - so spa - zie ren, das ist men Lust!

<sup>2</sup> KRÖSCHLOVÁ, Eva.: *Dobové tance 16. – 19. století*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1981, 125 s. s. 10



Drobné taneční formy se v průběhu renesance a zejména v baroku sdružovaly a posléze se staly součástí suitových cyklů, ve kterých se ustálil kontrast tempa, rytmu i výrazu na základě tonální jednoty jednotlivých částí. Taneční sled v pořadí allemande – courante – sarabanda – gigue se stal v baroku zákonem. Vedle těchto „povinných“ součástí každé suity mohli skladatelé zařazovat i tance další, dokonce i část netaneční, air, popěvek, ale základní uspořádání nesmělo být narušeno. Tance, které se staly součástí suitových celků, uvádím dále s charakteristickým rytmem podle Ulricha Michelse (2000). Řazeny jsou chronologicky podle doby jejich největšího rozkvětu.

### **Pavana**

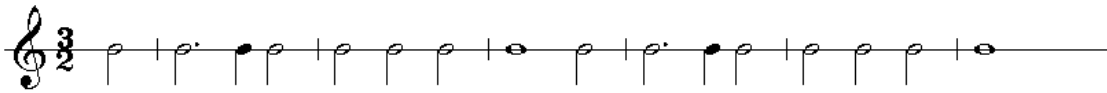
Název byl vytvořen podle špan. *pavo, páv*, případně názvu italského města Padova (proto se někdy používá pojmenování *padovana* a *paduana*). Odtud se rozšířila po celé Evropě. Byla slavnostním dvorským krokovým skupinovým tancem s předtaktím, vážného a obřadného charakteru a vznikla na počátku 16. století z *basse dance*. Skladatelé ji komponovali v sudém taktu. Spojována byla většinou s *gagliardou* nebo *saltarelem* jako druhým tancem. Na počátku 17. století byla potom začleňována jako úvodní věta německé orchestrální suity. Ke konci století potom z taneční suity vymizela a přestala se pěstovat. Znovu se objevuje až v neoklasicismu 20. století.



### **Gagliarda**

Název vznikl z it. rychlý; je to starší, rychlejší francouzský a italský lidový tanec ve třídobém taktu s předtaktím. V 15. století byla rozšířena zejména v románských zemích. Od roku 1600 se v instrumentální hudbě objevovala společně s pomalou pavanou jako ustálená dvojice dvorských tanců, což se stalo zárodkem typické barokní taneční suity. *Gagliarda* byla variační obměnou *pavany*.

### GAGLIARDA



### Allemande

Ačkoli název ukazuje na německý původ (*allemande* = „německý“), tanec se objevoval nejprve kolem poloviny 16. století ve Francii, Nizozemsku a Anglii. V německých zemích se pěstoval až v době rozkvětu po roce 1600. Byl to starý klidný krokový řadový tanec s předtaktím a zařazoval se jako první věta suity. Vyznačuje se též rytmicky zeslabenými závěry na lehkou dobu.

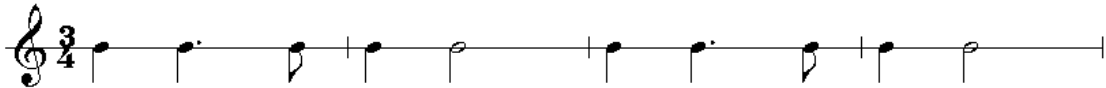
### ALLEMANDE



### Chaconne (ciacona)

*Ciacona* byla původně španělská taneční píseň, později variační skladba. Vznikla ke konci 16. století jako pomalý tanec ve třídobém taktu s rytmicky zeslabenými závěry. Chaconny bývají v durové tónině a jejich stavba bývá homofonní. Forma tance byla založena na osmitaktovém basovém ostinátním modelu, nad kterým se variačně obměňovala melodie. Tento skladebný postup převzali i s názvem skladatelé hudby umělé a uplatnili jej zejména ve variačních formách.

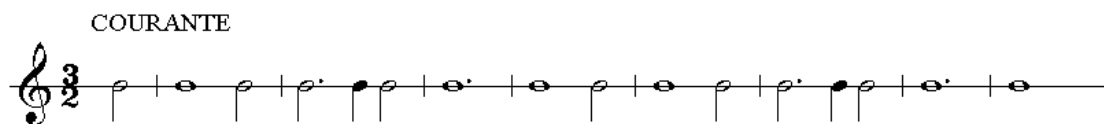
### CHACONNE



### Courante

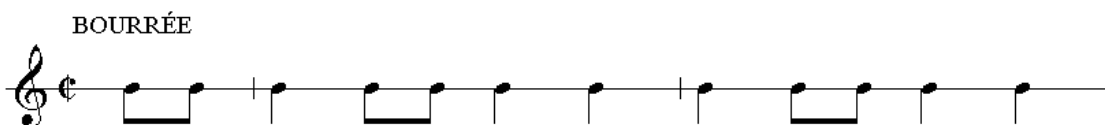
Francouzský tanec, (it. *corrente* – *spěšný tanec*) ve třídobém taktu, od 17. století fungoval jako tanec dvorský. Od poloviny 17. století pak byl rychlejší a plynulejší a byl zařazován jako druhý hlavní tanec suity. Zde zpočátku tematicky souvisel s úvodní *allemandou*, se kterou tvořil ustálenou dvojici, později se osamostatnil. Své místo zaujal

ale i v baletu a v opeře a pronikal i do závažnější hudby. Jeho charakteristickým znakem byly přesuny akcentů v důsledku přeměny taktu 3/4 na 6/8 nebo 3/2 na 6/4. Podle tempa se rozlišovaly couranty rychlé – těch byla většina – a pomalé.



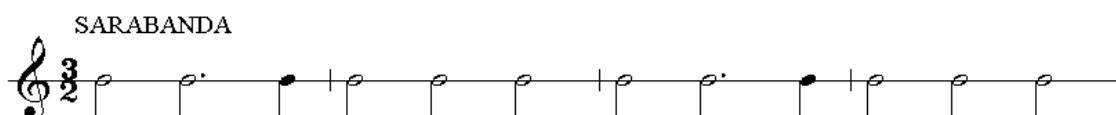
### **Bourrée**

Název byl odvozen z franc. divoký, byl kolovým tancem z francouzského Auvergne. První zmínky o tomto tanci jsou ze 16. století, kdy se vyskytoval jako lidový párový tanec ve střední Francii. Titul dvorního tance získal pak v 17. století, kdy se objevoval na dvorských plesech a v divadelních produkcích v již propracované choreografické podobě. Velmi oblíbený byl u dvorů Ludvíka XIV. a Ludvíka XV. Tento tanec se často objevoval jak v hudebních suitách (jako jedno z tzv. intermezz), tak ve suitách tanečních. Byl to tanec rychlý v dvoudobém (starší obdoba třídobém) taktu a kromě barokní taneční suity byl zařazován i do baletních a operních představení.



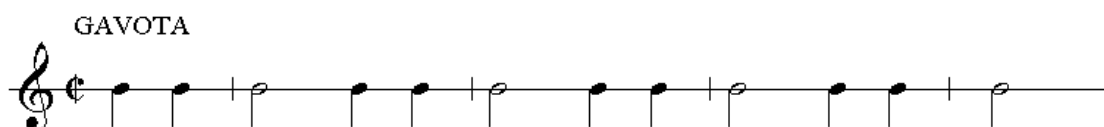
### **Sarabanda**

*Sarabanda* je patrně španělský krokový tanec, není zde ale vyloučen jihoamerický původ. Pěstovala se od počátku 17. století na francouzských dvorech. Byl to slavnostní, důstojný tanec ve třídobém taktu (zajímavostí je důraz na druhé době) bez předtaktí. Ve suitách zaujímal *sarabanda* třetí místo mezi hlavními tanci. Vedle tohoto typu se v počátku 17. století zachovaly i *sarabandy* zpívané a v rychlejším tempu.



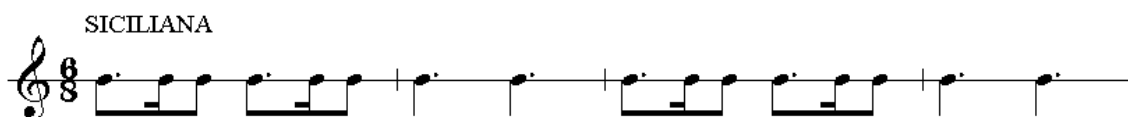
### Gavota

Je to francouzský kolový tanec, který dodnes žije v Bretani. Objevoval se jako dvorský tanec, který lze zachytit od konce 16. století, kdy se původně z lidového prostředí na počátku 17. století dostal na plesy dvorské společnosti. Určitý „rustikální“ charakter tohoto tance byl po hudební stránce zdůrazňován triem s „dudáckým“ basem, což se označovalo jako *alla musette* nebo jen *musette*. Tento tanec byl populární po téměř tři století, ovšem prodělal řadu proměn a měl mnoho variant, jak po stránce choreografické, tak po stránce hudební. *Gavota* nebyla příliš rychlá a měla vždy dvoučtvrté předtaktí. Takt byl sudý.



### Siciliana

*Siciliana* je původem sicilská lidová píseň, není vlastně tanec, ale charakteristická pastorální hudba, vyznačována jako *danse gay* – veselý tanec. Měla pomalé tempo a houpavý rytmus. Z Itálie se rozšířila do okolních zemí, především do Francie a našla časté uplatnění ve suitách a raných sonátách jako pomalá věta.



### Gigue

*Gigue* byl původně anglický tanec lidového původu, na britských ostrovech znám již v 15. století, a to podle skotské nebo irské taneční písně (anglické slovo *jig* je zřejmě odvozeno z francouzského *giguer*, což znamená „poskakovati“, „hopsati“ či „skákatí“). Od 17. století byl v kontinentální Evropě dvorským tancem. Do suity byl zařazován jako poslední věta.



### Menuet

Menuet je klidný třídobý tanec, oblíbený po roce 1650 zejména na dvoře krále Ludvíka XIV., rozšířený byl však po celé Evropě. Jedná se původně o lidový tanec, název je z franc. *menu* (pas, půvabný krok).



## 2.2. Taneční suita

Sám název pochází z francouzštiny (*suite* = sled, pokračování). Je to sestava užitých, později stylizovaných tanců a netanečních vět. Taneční suity se nazývaly *partity* (z italského *partire* = dělit, rozdělovat, tedy části, věty nebo tance v určitém pořadí), *ordre* (z franc. *ordre* = řád, řada, pořádek, tedy řada hudebních kusů) nebo *ouverture* (z franc. *ouvrir*, *ouverture* = otevření, otevírati – sled vět, pojmenovaný podle úvodního kusu). Jednotlivé věty jsou ve stejné tónině. Název *suita* se poprvé objevuje u tanců vydaných tiskařem Pierrem Attaignantem v Paříži roku 1557<sup>3</sup>. Zde vytištěné *Suytte de bransles* označují různě rychlé *bransles* (což obecně značí houpavý, kolébavý krok). Byly to *gavoty*, *couranty*, apod. V 16. století zahrnuje suita ve Francii většinou čtyři *bransles* o stále se zrychlujících tempech: *bransle double* (pomalu), *bransle simple* (klidně), *bransle gay* (živě) a *bransle de Bourgogne* (rychle). První dva tance bývaly v sudém taktu, zbylé v taktu lichém.

<sup>3</sup> MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000. 611 s. s. 151

V německých zemích v lidovém prostředí se tyto tance nazývaly *Dantz* a *Hupauf*, ve dvorské souvislosti 16. století *pavana* a *gagliarda*, případně *pavana* a *saltarelo*, či *ronde* a *saltarelo*. V 17. století byly vystřídány *allemandou* a *courantou*. Běžné bylo rozšiřování suitových cyklů, takže přibližně ve stejné době zde přibyly španělská *sarabanda* a anglická *giga*. Hudební skladatelé dále suitu obohacovali o novější dvorské tance, kterými byly např. *gavota*, *bourrée* a *menuet*. Od 17. století se objevovala *variační suita* se stejným motivickým materiálem ve všech větách. Pokud tuto suitu hrál orchestr, obsahovala často *intrádu* jako úvodní větu. Sled vět se ustálil po francouzském vzoru na *allemande – courante – sarabande – gigue*. Jeden z nejvýznamnějších skladatelů hudebních dějin, J. S. Bach, převzal tuto formu sólové suity a dovedl ji na konci barokní periody k vrcholné stylizaci. Většina těchto tanců byla v té době již nemoderní a tudíž hudebně stylizována (*allemande*, *gigue*), jiné se ale stále ještě tančily (*gavota*, *menuet*).

### 2.3. Barokní sonáta

Sonáta (z lat. *sonare* – znít) je cyklická instrumentální skladba. Vznikla v Itálii z renesanční *canzony* (vícehlasé, několikadílné skladby, střídající homofonní a polyfonní úseky). Rané sonáty neměly pevné formové schéma. Pro sonátu byla typická vícesborovost jakožto kontrastní prostředek v dynamice a barvě zvuku, stejně jako členění na úseky – základ budoucí vícevětosti. Na konci 17. století se z rané sonáty vyvinula sonáta barokní. Existovaly dva typy, které ustálil skladatel Arcangelo Corelli (1653 – 1713).

Sonáta prvního typu – komorní (*sonata da camera*) – začínala preludiem a pokračovala dvěma až čtyřmi tanečními větami. Pokrývala širokou oblast světské společenské potřeby. Ráz těchto sonát byl odlehčenější, svými tanečními větami se typově blížila suitě.

Sonáta druhého typu – chrámová (*sonata da chiesa*) – měla čtyři věty vážnějšího rázu se složitější vnitřní stavbou a obvykle v ní nebyvala žádná taneční věta. Tempové pořadí bylo stanoveno jako *pomalu* (slavnostně, imitačně) – *rychle* (fugovaně) – *pomalu* (kantabilně, homofonně) – *rychle* (fugovaně). Na vrcholu barokního období oba typy sonáty splynuly.

Věty samotné byly obvykle dvoudílné s opakováním obou dílů; první část končila na dominantě nebo v paralelní tónině, druhá se pak vracela do základní tóniny, přičemž bývala delší nejen o improvizální zdobení, ale i o bohatší modulační pohyb. Zpočátku malý rozsah vět vzrostl na vrcholu baroka na dvě stě padesát i více taktů. Repetice sloužily buďto k oddělení jednotlivých dílů, případně byla melodie při opakování jiným způsobem zdobena. Všechny věty byly ve stejné tónině, v chrámové sonátě se tóniny někdy střídaly.

Co do nástrojového obsazení, lze chrámovou i komorní sonátu řadit k typu triové sonáty se dvěma rovnocennými melodickými vrchními hlasy, vesměs houslemi, často s flétnou místo houslí a jedním hlasem continuovým (tzv. *basso continuo* sestávalo z nástroje basového – např. violy da gamby, později violoncella či fagotu – a nástroje generálbasového – harmonického – např. cembala či varhan). Hlasy chrámové sonáty bývaly obsazovány vícenásobně, pro posílení zvuku ve velkém prostoru (chrámu). To zavedlo příčinu ke vzniku pozdějších složitějších forem, například *concerta grossa* v baroku a jistý podíl můžeme vysledovat i na vzniku klasické symfonie.

### **3. Kompozice pro zobcovou flétnu vhodné pro výuku na ZUŠ**

#### **3.1. Renaissance**

Hudební renesance se datuje přibližně do 14. až 16. století. Pro renesanční hudbu je příznačná konsonantnost a vzájemný soulad všech součástí díla. Dochází k obrovskému rozkvětu instrumentální hudby. K tomu přispělo především zdokonalení hudebních nástrojů, které umožňovalo jejich širší, jednodušší a efektivnější používání. Nejprve byly hudební nástroje používány ke zdvojení a posílení melodie ve vokálních skladbách. V 15. století byla základem instrumentálně provozované hudby především improvizace. Až do počátku 17. století nedochází k jasnému vyhranění instrumentálních forem a k jejich pojmenování. Pod stejnými názvy se nezdá skrývat skladby naprosto odlišného utváření a naopak hudební skladby totožného typu jsou označovány různými názvy. Vývoj a formy instrumentální a taneční hudby doby renesance tudíž nelze jednoznačně vymezit.

##### **3.1.1. Hudba pro zobcovou flétnu**

Renesanční skladby pro zobcovou flétnu (i pro jiné nástroje obecně) existují dvojího typu: skladby sólové a s doprovodem, tzv. *consort*. Jsou to soubory složené z příbuzných nebo rozdílných nástrojů (např. dechy, smyčce, eventuelně i zpěvní hlas). Renesanční skladby jsou z pedagogického hlediska vhodné pro žáky ZUŠ díky své jednoduché melodice a rytmicke, přehlednému členění na fráze a snadné orientaci z hlediska dýchání. Z děl jednotlivých autorů uvádím skladby, které z výše uvedených důvodů doporučuji pro studium zobcové flétny již u malých dětí, a které podporují zájem žáka o další studium tohoto nástroje. Skladby jsem do textu řadil chronologicky dle data narození jejich autora. U skladatelů uvádím i stručný životopis, protože považuji za vhodné s ním žáky na ZUŠ před nácvikem skladby seznámit. Vedle skladatelů, jejichž vybranými skladbami se zabývám dále, čerpám z bohatého odkazu mnoha jiných. Jsou to např. Thoinot Arbeau, Pierre Attaignant, Juan del Encina, Claude Gervaise, Don Louis Milán či Thomas Morley. Mimo nich hojně využívám různé taneční skladbičky od nedoložených tvůrců.



### Thielman Susato (asi 1500 – asi 1562)

Byl to antverpský tiskař a nakladatel, také hudební skladatel a instrumentalista. Roku 1543 založil v Antverpách první vlámské hudební nakladatelství; do té doby se noty tiskly pouze v Itálii, Francii a německých zemích. Věnoval se vlastní tvorbě v polyfonním stylu a vydal několik knih svých mší a motet, dvě knihy dvou- a tříhlasých písní. Známa je Susatova sbírka tanců, přesněji řečeno tanečních skladeb, *Danserye* z roku 1551, která obsahuje např. oblíbenou *Bergerette sans Roch*.

V příkladu *Ronde e Saltarello* je ukázka variačního zpracování dvojice tanců. Původní doprovod se mi nepodařilo vystopovat. Ve třech různých verzích, které mám v knihovně k dispozici, je bez komentáře uveden doprovod klavírní. Domnívám se však, že dle dobových zvyklostí byly tyto skladby zkomponovány pro soubor příbuzných nástrojů. Tyto drobné skladbičky ve verzi zde uvedené jsou vhodné pro začátečníky, průměrně úspěšný žák začínající hrát na zobcovou flétnu v sedmi letech je zvládne během druhého pololetí. Výhoda těchto skladbiček je v pravidelné symetrii, jednoduchém rytmu a malém tónovém rozsahu. Navíc jsou to skladbičky líbivé: ve své praxi jsem se setkal s jejich oblibou ze strany dětí i posluchačů na žakovských koncertech.

#### Př. 1: Thielmann Susato – Ronde e Saltarello

##### Ronde



##### Saltarello



### Christoph Demantius (1567 – 1643)

Tento německý skladatel, hudební teoretik, spisovatel a básník historicky spadá do pozdní renesance a raného baroka. Narodil se v Reichenbergu (dnešním Liberci), kde získal své první hudební zkušenosti. Od roku 1590 působí v Bautzenu, od 1594 v Lipsku a v roce 1597 se stal učitelem v Zittau. Na sklonku života působil jako kantor při katedrále ve Freibergu.

Zde zmíněné tance jsou podobně jako předchozí ukázka komponovány zřejmě pro různá seskupení hudebních nástrojů. Skladba již nemá tak pravidelnou vnitřní symetrii jako tance T. Susata, přesto jsou určeny mladším žákům – žák ZUŠ je zvládne na konci druhého nebo na začátku třetího ročníku. Tečkovaný rytmus lze cvičit osminovým počítáním s důrazem na dotyčnou slabiku – prv-ní, dru-há, tře-tí, čtv-tá. Obě repetice dvakrát lze hrát *ad libitum*, ty slouží spíše k oddělení první a druhé části. Jiný způsob interpretace repetice je v použití melodických ozdob – poprvé se neprovádějí, melodie se zdobí až při opakování. Mladším žákům tyto ozdoby určuje a vysvětluje učitel, starší žáci si je mohou vytvořit a interpretovat dle jednoduchých pravidel sami, učitel má v tomto případě pouze funkci kontrolní.

#### Př. 2: Christoph Demantius – Polnischer und Deutscher Art Tänze (1601)

Tanec I



Tanec II



### Michael Praetorius (1571 – 1621)

Hudební skladatel a teoretik spadá do německé pozdní renesance a raného baroka. Působil v Drážďanech, Lipsku, Norimberku a dalších významných evropských městech jako dirigent a varhaník. Vytvořil encyklopedický spis *Syntagma musicum* (1614 – 1619), své nejrozlehlejší dílo, dále pak kolosální a stylově mnohotvárnou sbírku protestantské polyfonie *Musae Sioniae* (Sionské múzy, 1605 – 1610) o 9 svazcích se 1244 skladbami i sbírku taneční hudby *Terpsichore* (1612).

Ukázka je právě ze sbírky *Terpsichore* (*Bransle de Montirande* a *Gavotte*) a je určena pro žáky hrající v souboru. Samozřejmě je nutné hráče předtím obeznámit s dalšími druhy zobcových fléten, navíc žáka obsluhujícího basovou flétnu s basovým klíčem (případně mu part přepsat do klíče houslového). Celá *sbírka* je komponována právě jako ansámblová či souborová záležitost a to (kupodivu) v pětihlasé sazbě. Obsazení je SAATB, případně SATTB. Obsahuje tance především jako *Bransle*, *Gavotty*, *Couranty* a *Balleta*. Technicky nejsou skladby příliš náročné, proto jsou vhodné pro opravdové souborové začátečníky. Z prostorových důvodů zde uvádím pouze sopránový part. Kompletní souborový part viz příloha č. 10.

#### Př. 3: Michael Praetorius – Bransle de Montirande, Gavotte (1612)

##### Bransle de Montirande

Michael Praetorius  
(1571 - 1621)



##### Gavotte



### Paul Peuerl (1570 – asi po 1625)

Paul Peuerl byl německý skladatel instrumentální hudby, varhaník a výrobce varhan, spadající do pozdní renesance a raného baroka. Mezi jeho díla patří např. dvě sbírky tanců a jedna sbírka písní. Jeho nejvýznamnějším hudebním počinem jsou však Nové pavany (*Neue Paduanen, 1611 Lipsko*) – Taneční suity o 4 větách, první ansámblová sbírka v německých zemích. Každá suita má stejný hudebně-tematický základ, který se ve všech větách variačně zpracovává.

Celé dílo *Neue Paduanen* je podobně jako Praetoriova *Terpsichora* psaná pro soubor, ale tentokrát už ve čtyřhlasé harmonii (SATB). Jako ukázkou jsem vybral třetí suitu, vždy první repetici sopránů z každé věty – to proto, aby z nich byla patrná zmíněná Peuerlova tematicko-variační práce. *Neue Paduanen* zvládnou zahrát souboroví hráči – začátečníci, ale jelikož jsou některé suity – a to i sopránový part – psané v nepříliš častých klíčích (mezzosopránový, sopránový, altový i tenorový), je vhodné skladby žákům přepsat do klíče houslového. Kompletní souborový part viz příloha č. 9.

#### Př. 4: Paul Peuerl – Neue Paduanen, Suite No. 3

#### Suite No. III

Paul Peuerl  
(1570 - ?1625)

IX. Padouan



X. Intrada



XI. Dantz



XII. Galliarda



### 3.2. Baroko

Po tom, co se prosadilo dur-mollové tonální citění a s ním harmonické myšlení, pokračuje obrovský rozmach instrumentální hudby započatý již v renesanci. Půdorys hudební formy již není dán textem nápěvu, ale hraná hudba si své formotvorné postupy hledá sama v sobě. Poprvé se objevuje pojem „hudební téma“, a to v roce 1547 v basilejském traktátu v Glareanově *Dodecachordonu*<sup>4</sup>. Za „téma“ je zde označen vůdčí hlas, ke kterému se imitačním způsobem připojují další kontrapunktické hlasy. Tento způsob komponování byl ukončen kolem roku 1600 poté, co již imitační nástupy přestaly skladatele uspokojovat, neboť instrumentální věta tohoto druhu působila dojmem chaotičnosti a neuspořádanosti. Melodika si tedy musela najít tak výrazný obrys, aby mu mohlo být svěřeno výsadní postavení hlavního tématu – a tím základu hudební větné stavby – zrodila se monotematická věta. Téma bylo základem fug a variací, pokud se objevilo v basu, jednalo se o *ciaccony* a *passacaglie*.

#### 3.2.1. Hudba pro zobcovou flétnu

Zobcové flétny, zejména altová, dosáhly svého největšího rozkvětu právě v baroku. Oproti renesanční flétně byly barokní nástroje technicky zdokonaleny. Díky zužujícímu se vrtání se rozšířil rozsah něco přes dvě oktávy a dvojitě vrtání pro poslední dva tóny umožnilo hrát celý rozsah chromaticky. Barokní hudební formy použitelné pro výuku hry na zobcovou flétnu na ZUŠ jsou sonáty a triové sonáty s doprovodem *basso continuo*. Hudební skladatelé zde uvedení jsou opět seřazeni chronologicky podle data narození. Z praktických důvodů u skladeb uvádím i opusová čísla (pokud jsou známa),

---

<sup>4</sup> Henricus Glareanus, *Dodecachordon – spis, který vznikl v letech 1519–39 a vydán byl tiskem roku 1547. Jedná se o klíčové dílo, které zachycuje proměnu hudby a hudební kultury 16. století, a to v oblasti hudebně teoretické – popisuje proměnu modální teorie v praxi užívání aiolského a ionského modu, ale i hudebně historické – detailně popisuje hudbu soudobou, odkazuje na důležité prameny hudby od roku 1500 a snaží se postihnout individuální rysy kompozičního projevu tehdejších skladatelů.* (Petr Daněk, *Hudební rozhledy*, 06/2015)

přestože skladatelé sami své skladby nečíslovali. Z prostorově úsporných důvodů uvádím úplné sólové party jen výjimečně, kompletní notový záznam lze dohledat dle přiloženého seznamu literatury nebo právě podle zmiňovaných opusových čísel.

### **Jonkheer Jacob van Eyck (asi 1590 – 1657)**

Jacob van Eyck byl příslušníkem holandského hudebního baroka. O jeho životě máme pouze velmi kusé informace. Kupříkladu víme, že v roce 1624 se stal hlavním zvoníkem katedrály v Utrechtu a v téže katedrále pravděpodobně působil i jako varhaník a flétnista. Za jeho nejslavnější flétnového dílo lze považovat *Der Fluyten Lust-hof*.

Tento několikasvazkový hudební spis je v celé evropské historii zdaleka největší, jaký kdy byl napsán pro dechový nástroj. Zajímavou zvláštností je, že není psán autorovou vlastní rukou, ale byl diktován podle toho, jak jednotlivé části sám van Eyck na zobcovou flétnu improvizoval – pravděpodobně z důvodu slepoty. Obsahem nejsou taneční suity, ale je to kolekce písní a tanců, které byly v módě v polovině 17. století. Celé dílo je komponováno pro zobcovou flétnu sólo, bez doprovodu. Doprovod, který se v některých vydáních vyskytuje, nepochází od van Eycka, ale od konkrétního hudebního vydavatele. Písně, resp. tance, jsou uvedeny nejprve jako téma, na které je v dalších variacích improvizováno v duchu dobových zvyklostí.

Jednotlivé věty jsou vesměs krátké a svým rozsahem a technickou náročností vhodné pro žáky ZUŠ hrající na sopránovou zobcovou flétnu od třetího ročníku výše. Ukázka je z prvního svazku *Der Fluyten Lust-hof* a patří z celého díla k těm jednodušším. Toto číslo doporučuji hrát žákům ve druhém pololetí čtvrtého ročníku ZUŠ (odpovídá páté třídě ZŠ). Z úsporných důvodů jsou zde uvedeny pouze první repetice jednotlivých hudebních vět. Kompletní part viz příloha č. 8.

Úvodní téma je prosté, využívá jednoduchý rytmus v půlových a čtvrt'ových notách, výjimečně rytmus čtvrt'ový tečkovaný nebo osminový. Rozsah je přes čistou duodecimu a melodie užívá posuvek pouze u citlivého tónu (např. ve třetím taktu):

Př. 5a: Jonkheer Jacob van Eyck – Doen Daphne d'over schoone Maeght, téma

### Doen Daphne d'over schoone Maeght



První variace (*Modo 2*) má již větší pohyblivost a objevuje se zde kromě osminových not i rytmus osminový tečkovaný. Mimoto se častěji vyskytují nahodilé posuvky a chybí druhá repetice:

Př. 5b: Jonkheer Jacob van Eyck – Doen Daphne d'over schoone Maeght, *Modo 2*



Variace č. 2 (*Modo 3*) zachovává stejný rozsah a melodie je opět horizontálně i vertikálně pohyblivější – objevují se zde již noty šestnáctinové ve skupinkách po dvou.

Př. 5c: Jonkheer Jacob van Eyck – Doen Daphne d'over schoone Maeght, *Modo 3*



Konečně variace č. 3 (*Modo 4*) je technicky nejnáročnější – nápěv má rozsah přes oktávu a sextu – šplhá až k  $a^2$  a mimoto užívá technicky náročný tón  $cis^1$ . Jsou zde dlouhé běhy v šestnáctinových notách a repetice se neobjevují.

**Př. 5d: Jonkheer Jacob van Eyck – Doen Daphne d'over schoone Maeght, Modo 4**



**Daniel Georg Speer (1636-1707)**

Narodil se v Zemích Koruny české ve Vratislavi. Byl to spisovatel, hudební skladatel, interpret a pedagog, který působil na území dnešního Slovenska a Německa. Spadá do éry raného baroka. Hudební vzdělání získal během svého pobytu v Prešově. Žil na dvoře polského šlechtice, od roku 1688 působil jako pomocný kantor na škole v Göppingenu. Tam jej v roce 1689 zbavili místa a odsoudili za napsání politického letáku, ale na žádost žáků, spolupracovníků a obyvatel města byl nakonec propuštěn. Psal cestopisná, autobiografická, naučná a hudební díla. Díky nim je možné získat ucelený obraz o životě v 17. století, a to nejen z oblasti každodenního života, ale i z politického a hudebního pohledu.

Z jeho hudebního díla jmenujme sbírku „13 suit z hudebního čtyřlístku“ (původní název se mi nepodařilo dohledat). Psány jsou pro sopránovou zobcovou flétnu s doprovodem cembala. Tyto třívěté suity jsou vhodné pro mladší žáky, tj. žáky 3. ročníku ZUŠ (čtvrtá třída ZŠ). Mají přijatelný rozsah (nejvyšší tóny jsou cca  $a^2$ ), rytmickou mřížku (maximálně šestnáctinové noty) i výrazovou náročnost. Jednotlivé věty jsou vesměs krátké, cca 8 – 16 taktů, s dvěma repeticemi, dělicími tance na dva díly.

K rozboru jsem vybral suitu č. 4 G Dur, která patří ve sbírce k těm jednodušším. 1. věta *Gavota* má 8 taktů s repeticemi po čtyřech, jasnou periodicitu a symetrii. První perioda končí dominantou jakousi hudební otázkou, čímž připravuje nástup periody druhé, ve které se posluchač dozví „odpověď“. Přednesově nepředstavuje pro žáky



žádný zásadní problém, nutno je pouze pocvičit rytmickou a hmatovou přesnost čtveřic šestnáctinových not.

**Př. 6a: Daniel Georg Speer – Suita G Dur, 1. věta Gavotto**

## Suita G Dur

### Gavotto

Daniel Georg Speer



Druhá věta *Sarabanda* má 16 taktů – dvě periody po osmi taktech. Formotvorně a harmonicky je *podobná* první větě a obsahuje rytmicky zeslabené závěry. Zde je nutno se se žáky věnovat rytmické přesnosti čtvrt'ového tečkovaného rytmu, který se střídá s rytmem čtvrt'ovým rovným.

**Př. 6b: Daniel Georg Speer – Suita G Dur, 2. věta Sarabanda**

### Sarabanda



Třetí věta *Menuet* má také dvě části, přičemž druhá perioda je o čtyři takty rozšířena. Tento menuet patří k těm rychlejším, takže tempové schéma vět celé suity je rychlá – pomalá – rychlá. V menuetu je řada tónů ve vyšší přefukované poloze, proto je nutné se jim se žáky věnovat samostatně – především tón  $a^2$  (psané) je citlivý na nasazení a přesné poodkrytí palcového otvoru.

**Př. 6c: Daniel Georg Speer – Suita G Dur, 3. věta Menuet**

Menuet



**Arcangelo Corelli (1653 – 1713)**

Skladatel, který vzešel z Bologne, patří ke generaci, která na přelomu 17. a 18. století připravovala vrchol italského hudebního baroka. Více než třicet let svého života zasvětil umělecké působnosti v Římě. Psal zejména koncertantní skladby s charakteristickou plynulou melodikou širokého dechu a nápaditým stavebním řešením skladebných celků. K jeho nejvýznamnějším skladatelským počínům řadíme 48 triových sonát, dvanáct sonát houslových a dvanáct concerti grossi. Napsal i několik nástrojových koncertů.

Ukázka je ze Sonáty d moll č. 8, (op. 5) pro flétnu a cembalo (transkripce Sonáty e moll z *12 houslových sonát*), která je svou technickou a přednesovou náročností vhodná také pro altový zobcový nástroj jakožto skladba pro absolutorium prvního stupně ZUŠ. Rozsah je od f<sup>1</sup> do d<sup>3</sup>, bez použití „nepříjemných“ tónů fis<sup>1</sup> a gis<sup>1</sup>. V ukázkách je z prostorově úsporných důvodů citována vždy pouze první repetice. Jedná se o typickou ukázkou *sonaty da camera* (viz kap. 2.3.). Kompletní sólový part viz příloha č. 5.

První věta *Preludio* (tempové označení *Largo* – široce), stejně jako všechny věty ostatní je v hlavní tónině d moll. Je ze všech vět technicky, výrazově i přednesově nejjednodušší, proto ji mohou hrát i žáci mladší, než jsou absolventi prvního stupně ZUŠ. Začíná předtaktím na třetí dobu s výrazným motivem v hlavě tématu – kvartou s následnými sekundovými postupy. První repetice je v doprovodu zakončena akordem *a moll* (mollová dominanta). V první větě lze také bohatě využít melodických ozdob, jejichž návrh je v dotyčných místech v ukázce uveden. Taktéž můj návrh artikulace je v ukázce zaznamenán.

Př. 7a: Arcangelo Corelli – Sonate Nr. 8, op. 5, 1. věta *Preludio* (*Largo*)

### Sonate Nr.8, op.5

PRELUDIO (*Largo*)

Druhá věta je tanec *allemande* s tempovým označením *Allegro moderato* (mírně rychle). První repetice končí v doprovodu akordem A Dur, což je v tomto případě klasická durová dominanta. Návrh artikulace je opět v ukázce zaznamenán. Věta obsahuje v sólovém partu technicky poměrně obtížné oktávové intervaly, zasahující do nejnižší polohy nástroje, což obnáší precizní práci hráčova dechu. Jiné úskalí interpretace se může objevit ve druhé repetici, kde se vyskytuje několikrát předtaktí dvou šestnáctinových not na poslední osminu v taktu. Zde je zase potřebná důsledná synchronizace s metronomem, aby zmíněná dvojice šestnáctinových not nebyla zahrána pozdě nebo nebyla rytmicky zrychlená.

**Př. 7b: Arcangelo Corelli – Sonate Nr. 8, op. 5, 2. věta Allemanda (Allegro moderato)**



Třetí věta – *Sarabanda* je ve velmi pomalém tempu *Largo cantabile* a přináší s sebou zajímavý doprovod. Do basu doprovodného nástroje napsal Corelli krácející bas v osminových hodnotách, které, pokud se hrají non legato, dodávají větě nesmírně smutnou náladu. Technicky s touto větou nebývá u žáků žádný zásadní problém, je potřeba dbát pouze na kvalitu zvuku ve spodní poloze zobcové flétny.

**Př. 7c: Arcangelo Corelli – Sonate Nr. 8, op. 5, 3. věta Sarabanda (Largo cantabile)**



Konečně poslední tanec této Corelliho sonáty je divoká *giga* s tempem *Allegro*. Toto tempové označení je však poněkud zavádějící, vyjadřuje jen charakter věty; ve skutečnosti ji lze hrát Presto – čím rychleji, tím lépe, jak je ostatně možno vyslechnout na četných více či méně kvalitních nahrávkách na internetových sociálních sítích. Navrhovaná legatovaná první dvojice ze tří trámečkem spojených osmin dodává větě odlehčenost a veselost. Takt 12/8 sám o sobě nutí hráče k rychlejšímu tempu s pocitem čtyřdobého taktu. Nesnáze se pro hráče obsluhujícího sólový part mohou objevit ve druhé repetici, opět při rychlém střídání vyšší a hluboké polohy zobcové flétny.

**Př. 7d: Arcangelo Corelli – Sonate Nr. 8, op. 5, 4. věta Giga (Allegro)**

**GIGA (Allegro)**



**Gottfried Finger (asi 1656 – asi 1723)**

Gottfried Finger patří k méně známým skladatelům z přelomu 17. a 18. století. Jeho život je částečně spjat s českými zeměmi. Narodil se v Olomouci a velmi brzy se odebral do ciziny. Působil krátký čas v německém Mannheimu, odkud odešel do Anglie. Zde se stal roku 1685 dvorním kapelníkem krále Jakuba I. V pozdějších letech se vrátil zpět do Německa, kde přijal místo komorního hudebníka pruské královny Žofie Charlotty. Působil také ve Vratislavi a v Berlíně, až roku 1717 přijal místo knížecího kapelníka v Gotě.

Z Fingerovy kompoziční činnosti jsou známy opery, které psal za svého pobytu v Anglii. Kromě nich vydal tiskem několik triových sonát pro různé sólové nástroje a basso continuo. Ze skladeb pro zobcovou flétnu je známý jeho *Ground F Dur* a především *Sonáta F Dur pro flétnu a klavír*, která je předmětem naší ukázky. Tato skladba je vhodná pro žáky pátého ročníku ZUŠ a starší, lze ji použít i jako absolventský přednes pro první stupeň ZUŠ. Tuto sonátu jsem také vybral jako přednesovou skladbu pro vystoupení žákyně na soutěžích ZUŠ. Kompletní sólový part viz příloha č. 4.

První věta je označena jako *Allegro*. Pojmenování opět vystihuje spíše náladu skladby. Věta obsahuje krátkou klavírní předehru, což nebývá u sonát barokního období

zcela běžné. Technicky je přiměřeně obtížná, obsahuje několik řad běhů v šestnáctinových notách, které je nutné nacvičovat v pomalých tempech a různých artikulacích (legato, detaché, staccato a dvojité staccato), později v rytmech po dvou a po čtyřech. Nejobtížnější je závěr věty (ukázka jej nevystihuje), kde se objevují oktavové skoky v šestnáctinových notách a kde je potřeba žákovi přípravu zintenzivnit.

**Př. 8a: Gottfried Finger – Sonata F Dur, 1. věta Allegro**

### Sonáta F Dur

pro altovou zobcovou flétnu

Druhá věta této sonáty je Menuet s tempovým označením *Allegretto*. Zde je nutné dbát zvýšené pozornosti při hře osminového tečkovaného rytmu, aby rytmicky nesklouzl ke triolovému. Taktéž ve střední části se vyskytují delší úseky šestnáctinových not, k jejichž obecně bezpečné interpretaci se lze dobrat způsobem uvedeným v popisu první věty.

**Př. 8b: Gottfried Finger – Sonata F Dur, 2. věta Allegretto**

Třetí věta má dvě části – úvodní pomalou *Adagio* a rychlou *Allegro*. Oba úseky jsou od sebe netradičně oddělené krátkou klavírní mezihrou; první část je v taktu celém a druhá v šestiosminovém, přičemž tempově odpovídá čtvrt'ová nota v prvním díle notě tříosminové v díle druhém. Technicky se žáci obvykle nedostávají do výraznějších problémů, problém může vyvstat s dechovou výdrží, protože prostoru pro nádechy je zde poměrně málo a je třeba v dlouhých osminových pasážích využít veškerých vhodných příležitostí – kupříkladu vložit nádech po notě tříšestnáctinové.

**Př. 8c: Gottfried Finger – Sonata F Dur, 3. věta Adagio-Allegro**

Adagio

Allegro

**Georg Phillip Telemann (1681 – 1767)**

Telemann je spolu s Bachem a Händelem vrcholnou tvůrčí osobností německého hudebního baroka. Působil v Lipsku, Eisenachu, Frankfurtu nad Mohanem a Hamburku, kde vykonával velmi rozsáhlou organizační a skladatelskou činnost. Jako skladatel ovládal vrcholnou barokní polyfonii, měl prosté hudební vyjadřování s rysy periodicity a symetrie, s výraznou úlohou vedoucí melodie. Ta je při vši prostotě a přehlednosti struktury značně pohyblivá a bohatě členěná a zdobená, s jednoduchým harmonickým průběhem. Melodika dokonce předjímá i budoucí výraz citového a galantního slohu. Jednoduchost, přístupnost širokým vrstvám, a také živá invenčnost byly důvodem, že skladatel byl během svého života velmi ceněn a provozován mnohem více, než J. S. Bach, jehož tvorbě současníci ještě plně neporozuměli.

Telemann napsal desítky nástrojových sonát s doprovodem bassa continua a četné triové sonáty pro různá obsazení. V nich předvedl svůj smysl pro techniku a možnosti použitých hudebních nástrojů. Z toho důvodu jsou jeho sonáty velmi efektní, přestože nároky na virtuositu nejsou nijak přehnané. V tomto smyslu to byl přímo ideální skladatel repertoáru pro dnešní potřeby nejen didaktické, ale i pro náplň práce amatérských komorních sdružení. Jeho tvorba je rozsáhlá i pokud se týče zobcových fléten, neboť právě tato část přispěla ve 20. století ke znovuoživení již téměř zapomenutého nástroje

Uvádím ukázkou ze *Sonatiny a moll TWV41:a4* pro zobcovou flétu a cembalo. (transkripce z e moll). Je součástí sbírky *Nouvelles Sonatines*. Její technická náročnost

odpovídá konci prvního, nebo začátku druhého cyklu zobcové flétny na ZUŠ. Skladatel využívá takřka celého chromatického rozsahu – od  $g^1$  do  $g^3$  – přičemž hmatově a intonačně nepříjemné tóny  $gis^1$  a  $fis^3$  se zde nevyskytují. Rytmické hodnoty se drobí i v rychlých větách až do dvaatřicetinových not, jsou to však spíše (pravděpodobně vydavatelem) přesně vypsané melodické ozdoby (urtext jsem neměl k dispozici). Kompletní sólový part viz příloha č. 11.

První věta je v hlavní tónině, označení *Largo*. To však opět vystihuje spíše charakter skladby, ve skutečnosti ji lze hrát v tempu až *Adagio*. Linka první věty je velice klenutá a melodicky působivá a ve své učitelské praxi jsem se při jejím nácvičku a interpretaci setkal u žáků s velice kladnou citovou odezvou. Forma je malá písňová (*a b a'*) s náznaky periodicity a symetrie (4+4 takty).

**Př. 9a: Georg Phillip Telemann – Sonatina a moll TWV41:a4, 1. věta Largo**

### Sonatina



Druhá věta *Allegro* je vystavěná podobným způsobem jako věta první, taktéž je zapsaná v hlavní tónině, je však po technické stránce výrazně náročnější. Objevují se zde delší šestnáctinové běhy, které se cvičí v pomalém tempu v detaché nebo v tenutu, později „na rytmy“, kdy se hrají dvě noty rychle a dvě pomalu a obráceně, případně se to samé provádí po čtveřicích. Též pro nácviček not ve vysoké poloze ( $f^3$  a  $g^3$ ) nutno dbát na techniku levého palce, zejména výměnu s vedlejšími tóny. Při nácvičku právě tohoto vysokého rejstříku je nutná lehkost zakrytí tónových otvorů, protože příliš silný stisk má za následek neohrabanost prstové techniky.



**Př. 9b: Georg Phillip Telemann – Sonatina a moll TWV41:a4, 2. věta Allegro**



Třetí věta *Andante* se žákům obvykle líbí nejvíce – pro svou bohatě klenutou, přesto jednoduchou melodii a pestrou harmonii, hojně využívající sextakordů. Jako jediná má předtaktí a užívá paralelní tóniny C Dur. V repetičích zde uvedených lze opět využít možnosti různého melodického zdobení. Technicky ani výrazově není až na několik málo vysokých tónů příliš náročná, proto ji lze izolovaně hrát i se žáky nižších ročníků.

**Př. 9c: Georg Phillip Telemann – Sonatina a moll TWV41:a4, 3. věta Andante**



Finální věta *Presto* je z celé sonáty technicky nejnáročnější – pro své tempo, které je lépe brát metricky spíše jako takt 2/2 (*alla breve*) a častý výskyt delších úseků obsahujících osminové noty. Naštěstí Telemann znal zobcovou flétnu dokonale, tudíž se při komponování snažil vyhýbat nepříjemným hmatovým spojům, takže i ve vysokém tempu je tato věta pro důsledně se připravujícího absolventa prvního stupně ZUŠ hratelná. Obě repetice (stejně jako u druhé a třetí věty sonáty), není nutno dodržovat – např. z důvodu narůstání stopáže, která v plném znění činí něco kolem jedenácti minut.

**Př. 9d: Georg Phillip Telemann – Sonatina a moll TWV41:a4, 4. věta Presto**

Presto

**Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)**

Tento vrcholný zjev nejen německé, ale i evropské barokní hudby, pocházel z Eisenachu z rodiny s významnou hudební tradicí, jež mu poskytla podmínky pro rozvoj jeho vynikajícího talentu. Jeho hlavním nástrojem byly varhany, nezměrné úsilí však věnoval i nástrojům dalším. Během života často měnil působiště – od Eisenachu, přes Weimar, Köthen a Mühlhausen, až do Lipska, kde svou životní dráhu završil. Hudbě se věnovaly i Bachovy děti, z nichž čtyři synové obzvláště vynikli jako skladatelé i interpreti.

Z jeho nepřehledného a slohově jednotného díla zde jmenujme alespoň šestici *Braniborských koncertů BWV 1046 – 1051*, z nichž dva (druhý a čtvrtý) obsahují part zobcové flétny, *6 sonát pro flétnu a cembalo BWV 1030 – 1035* a *Partita pro sólovou flétnu BWV 2013*. Jsou však psány pro flétnu příčnou. Pro zobcovou flétnu jsou hojně využívány transkripce, sonáty jsou určeny spíše konzervatoristům, nebo jako absolventský přednes druhého stupně ZUŠ, kam však ve skutečnosti dospěje malá část žáků.

V ZUŠ se věnujeme skladbě jednodušší, a to *Menuetu z Francouzské suity h moll (BWV 814)*. Tato transkripce je hratelná pro sopránový i altový nástroj; každý z nich však s sebou přináší zvýšené technické nároky – sopránová flétna zde šplhá

do vysokého rejstříku (psané  $h^2$ ), altová zase hojně užívá obtížných tónů  $fis^1$  a  $gis^1$ ; určen je tedy spíše pro žáky starší – cca čtvrtého až pátého ročníku ZUŠ. Jinou možností je přepsat celý menuet do jiné tóniny – např. d moll.

Zde předkládám ukázkou třídlíného menuetu s triem. Barokní dvoudílný menuet plynul obvykle ve stejných rytmických hodnotách a měl široké uplatnění v opeře, baletu a barokní suitě. Zařazovaly se dva menuety za sebou (druhý obdržel název Trio), posléze se, podobně jako u gavoty, opakoval menuet první, což bylo základem pro vznik a vývoj třídlíné formy *da Capo*. První část, ze které je zde uvedena pouze první repetice (kompletní sólový part viz příloha č. 6), plyne volně v osminových notách, pro zvýraznění tanečního charakteru doporučuji spojovat první dvě noty v taktu legátem, jak je zaznamenáno v ukázce.

**Pr. 10a: Johann Sebastian Bach – Menuet h moll (z Francouzské suity BWV 814)**

### Menuet



Trio menuetu doznává změn v podobě častějšího využívání rytmických hodnot jiných, než osminových. Celkově je poněkud kontrastní k první části, proto jej lze hrát pro lepší odlišení výrazových prostředků o něco pomaleji. Ukázka opět postihuje pouze první repetici.

**Př. 10b: Johann Sebastian Bach – Menuet h moll (z Francouzské suity BWV 814), Trio**



## Georg Friedrich Händel (1685 – 1759)

Vedle J. S. Bacha je Georg Friedrich Händel všeobecně uznáván za největší tvůrčí zjev rozvinutého baroka. V jeho hudbě je zakončen vývoj nejvýznamnějších hudebních žánrů, kompozičních postupů a forem, které baroko přineslo do hudebního povědomí. Händel směřuje k přímočařejšímu a přehlednějšímu členění skladebných dílů, ale především je mistrem výrazného hudebního nápadu. Jeho tvorba je plná svěží invence a vykazuje velmi často rysy autorovy osobitosti. Právě to zajistilo jeho skladbám trvalou životnost, zatímco jeho současníci včetně Bacha a Vivaldiho upadli na dlouhou dobu v částečné nebo úplné zapomnění.

Stejně jako Bachova, je i Händelova tvorba velmi obsáhlá a početná, proto jmenujme pro naše potřeby nejzásadnější fragment: často hrané a oblíbené je *16 sonát neboli sól pro flétnu, hoboj nebo housle s doprovodem generálbasu*

Jako ukázka dobře poslouží *Sonata F Dur HWV 369 pro flétnu a basso continuo*, která je pro svou krásnou melodičnost u žáků i posluchačů velmi oblíbená. Pokud se technické a přednesové náročnosti týče, zařadil bych ji do šestého či sedmého ročníku, použitelná je taktéž jako absolventskou skladbu prvního stupně. Tónový rozsah je od f<sup>1</sup> do d<sup>3</sup> a rytmické hodnoty jsou drobeny maximálně do šestnáctinových not, kromě jediného místa ve druhé větě, kde se objevuje rytmus šestnáctinový tečkovaný. Kompletní sólový part viz příloha č. 7.

První věta *Larghetto* nese znaky *ciaccony*. Zde je uvedeno pouze prvních osmnáct taktů. Melodie je vcelku jednoduše klenutá, proto je chvályhodné používat větší množství melodických ozdob, aby pro posluchače nepůsobila příliš stroze. Předepsané tempo, stejně jako u pomalých vět zmiňovaných výše, není příliš nutné přesně metronomicky dodržovat. Závěr první věty (stejně jako závěr věty třetí) je posazen do dominanty, čímž se připravuje nástup věty druhé. Tím je celá sonáta rozdělena do dvou

### Př. 11a: Georg Friedrich Händel – Sonata F Dur HWV 369, 1. věta *Larghetto*

**Larghetto**

částí po dvou tancích.

Druhá věta *Allegro* je z celé sonáty technicky nejnáročnější. Na tomto místě je uvedena pouze první repetice. Händel zde do flétnového partu napsal řadu šestnáctinový běhů, jež je nutno s některými žáky s ohledem na dýchání rozdělit – vypuštěním jedné noty. Jinak je ale celá věta technicky zvládnutelná. Tyto dlouhé drobené plochy (viz druhý řádek ukázky) je opět nutno cvičit v pomalém tempu, metronomem a v rytmech (např. dvě noty osminové – dvě šestnáctinové, případně čtyři osminové – čtyři šestnáctinové).

**Př. 11b: Georg Friedrich Händel – Sonata F Dur HWV 369, 2. věta Allegro**

**Allegro**



Třetí věta je klidná *Siciliana* ve 12/8 taktu. Věta je zde vypsána celá. Užitá tónina je paralelní – d moll a v sonátě tvoří uzavřenou dvojici s větou čtvrtou. Pro dostatečně hudebně vyspělé žáky většinou žádný technický problém nepředstavuje, řada z nich ji hraje obstojně z listu, snad jen je nutno dbát na přesné dodržování tečkovaného rytmu a rytmickou výdrž pětidobých ligatur.

**Př. 11c: Georg Friedrich Händel – Sonata F Dur HWV 369, 3. věta Siciliana**

**Siciliana**



Čtvrtá věta – bujará *giga* v *Allegro* je z celé sonáty nejveselejší. K tomu dopomáhá kromě rychlého tempa taktéž následující artikulace – první dvě noty z trojice

osmin pod trámecem se spojí obloučkem do legata, třetí nota se vysloví krátce. Pro žáky většinou nepředstavuje žádný závažný technický problém, jen je potřeba ji důsledně cvičit s metronomem, aby nástupy fráze – předtaktí na lehkou třetí dobu – byly rytmicky naprosto přesné. Někteří žáci mají tendenci při výše navrhané artikulaci poněkud zrychlovat; tento nešvar lze odstranit taktéž přesnou synchronizací s metronomem.

**Př. 11d: Georg Friedrich Händel – Sonata F Dur HWV 369, 4. věta Allegro**



#### 4. Metodické a didaktické problémy výuky hry na zobcovou flétnu

Zobcová flétna je krásný hudební nástroj s bohatou historií a literaturou. Pro předškolní děti představuje, zvláště jako součást orffovského systému<sup>5</sup>, jednu z prvních možností seznámení se s instrumentální hudbou.

Děti školního věku se mohou přes různé hry, lidové písně a renesanční tance propracovat ke složitějším kompozicím barokním i moderním. Profesionálním hráčům se pak otevírá široký repertoár od středověku po současnost včetně nejnáročnějších skladeb. Těžištěm možností uplatnění hráče na zobcovou flétnu je především interpretace hudby renesance, baroka a také soudobé vážné hudby, a to sólově, s doprovodem nebo v souboru či ansámblu.

V této části práce vycházím z následujících metodických škol, které také ve své učitelské praxi používám:

*Ladislav Daniel – Škola hry na sopránovou zobcovou flétnu*

*Ladislav Daniel – Škola hry na altovou zobcovou flétnu*

*Walter van Hauwe – Technika hry na zobcovou flétnu*

*Miloslav Klement – Škola hry na altovou zobcovou flétnu*

*Jan a Eva Kvapilovi – Flautoškola 1. a 2. díl*

*Manfredo Zimmermann – Die Altblockflöte, 1. Teil*

Z čistě technického hlediska lze vyvodit čtyři základní metodické okruhy: držení nástroje, prstovou techniku, dýchání a artikulaci. Toto pořadí jsem záměrně zvolil z následujících důvodů:

1. Správný **postoj a držení nástroje** je základním předpokladem uvolněného hraní.

2. **Prsty** v podstatě nemají nic společného s konečným zvukem, který tvoříme; je to jen „strojovna“ vně nástroje.

---

<sup>5</sup> Carl Orff (1895 – 1982) začínal s hudební a taneční výchovou v časném věku dítěte, kdy lze jednoduše a účinně podpořit rozvoj přirozeného talentu. Mluva, zpívání, tancování a nástrojová hra patří k sobě, jsou to společné podoby lidského vyjadřování. Vzory nejsou jen napodobovány, jsou i stimulací pro variace, improvizaci a vlastní tvorbu. Tzv. Orffovy nástroje zvláštním způsobem podporují cíle Orffova pětisvazkového díla *Musik für Kinder*. Jsou to zvonkohry, xylofony, metalofony a mnohé další malé bicí nástroje, které spolu se zobcovými flétnami a smyčcovými nástroji doprovází dětský zpěv a tanec. Tyto nástroje se používaly již ve středověku, nejsou tedy moderní, ale ani staromódní.

3. **Dech** je jednak čistě technickou záležitostí: je ovládán svaly, jež je nutno kontrolovat. Také je těsně spojen s hudbou: zvuk, který chceme vytvářet, souvisí s naší hudební představou.

4. **Artikulace**, spolu s jejími výhradně technickými aspekty a zvláštními problémy je „řečí“, kterou používáme; jazyk je orgán, který ve finále činí naši hudební řeč srozumitelnou.

V následujících čtyřech podkapitolách se budu věnovat těmto čtyřem okruhům, a to z pohledu uvedených metodických škol i z pohledu mě samotného.

#### **4.1 Postoj při hře a držení nástroje**

Žák se za všech okolností musí snažit držet všechny části těla v co nejpřirozenější možné poloze. Je ovšem zřejmé, že má-li žák držet nástroj a současně pohybovat prsty, nelze hovořit o úplně uvolněné pozici. Avšak je bezpodmínečně nutné vědět, jak omezit napětí ve svalech na nezbytné minimum.

Všeobecně se doporučuje hra vestoje, kdy je vhodné zaujmout vyvážený postoj, stát rovně s chodidly mírně od sebe, nohy nepropínat, spíše je mít nepatrně pokrčené. Žák se nesmí naklánět na stranu, pro lepší pocit rovnováhy je možno mírně se opřít do přední části chodidel (ne odlehčit paty, ale spíše cítit váhu na nártách). Záda držíme zpříma, nikoli však násilně a ztuhle. Ramena se při hře nezvedají, ani nesmí být tlačena dolů – nejlepší je nechat paže v ramenou uvolněné. Hlava nesmí žákovi padat dopředu či k ramenům.

Dále je nutné mít na paměti, že každý má jiné ruce (např. dlouhé, krátké prsty apod.), tudíž učitel i žák si musí řadu problémů přizpůsobit svým podmínkám. K zakrytí otvorů zobcové flétny je potřeba osm prstů, čtyři na každé ruce. Pravý palec nese váhu celého nástroje, zatímco levý malíček nedělá nic.

Možná se zdá, že vzhledem k hmotnosti sopránové flétny, nemůže být její správné vyvážení v počátečních krůčcích výuky hry tím nejdůležitějším. Nenechme se ale mýlit



– pro šestileté dítě je sopránová flétna podobně těžká, jako pro vyspělejší žáky flétna altová, a co je nejdůležitější, vyvážení nástroje úzce souvisí s držením a pohyblivostí jednotlivých prstů. Jakékoli opomenutí se učiteli i žákům vymstí v budoucnu, proto je třeba věnovat tomuto tématu již od počátku patřičnou pozornost. Dříve, než začneme se začínajícím žákem hrát, musíme ho naučit držet nástroj. To se děje výhradně pomocí pravé ruky, zatím bez hraní.

Při práci s pravou rukou začátečníka kombinuji poznatky W. van Hauweho a J. Kvapila. Tato činnost může vypadat následovně: pokud necháme volně vyvěšené paže, můžeme si všimnout, že prsty na ruce jsou mírně ohnuté. Pokud zvedneme předloktí tak, aby ruce byly před obličejem, jako by držely flétnu, můžeme si všimnout, že tvar uvolněných prstů bude celkem přirozeně připomínat brýle či ležatou osmičku. Navíc palec neleží přesně naproti ukazováčku, ale mezi ukazováčkem a prostředníčkem. Pokud do takto uvolněné ruky vložíme nástroj, ukazováček umístíme na čtvrtý tónový otvor, malíček na nejbližší okružní „nožky“ nástroje, měli bychom docílit vyváženého držení zobcové flétny. V této poloze je už velmi snadné najít přesné místo pro palec. Neexistuje totiž univerzální poloha platná pro všechny, ale musíme najít pozici, která bude pro žáka nejpohodlnější. Při jejím hledání posouváme nepatrně (řádově milimetry) žákovi palec nahoru a dolů, dokud nenalezneme ten správný bod. Přitom žákovi poskytujeme záchranu v podobě přidržování flétny. Je-li palec umístěn příliš vysoko, bude nástroj přepadávat dozadu, je-li příliš nízko, spadne dopředu. Existuje pouze jediný bod, ve kterém je flétna dokonale vyvážená a není nutné ji při držení svírat. Pro usnadnění může učitel na nástroji příslušné místo označit např. pomocí kousku izolepy nebo barevné samolepky. Když pak flétnu položíme na ústa, získáme tři opěrné body – pravý palec a malíček a spodní ret. Je nutné vyvarovat se jakýchkoli opěrek, které jsou s levnějšími nástroji dodávány. Toto celkem podrobné vysvětlení zkracuje M. Klement ve své flétnové škole na jednu jedinou větu, a to že *nehrající palec pravé ruky podpírá flétnu zespodu, malíček levé ruky držíme volně nad nástrojem, aby neomezoval pohyb 4. prstu*<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> KLEMENT, Miloslav. *Škola hry na altovou zobcovou flétnu*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Supraphon, 1975. 134 s. s. 7

A jak správně pochopit ověřit uvolněné držení flétny? K tomu je velice vhodné následující cvičení podle W. van Hauweho:

- *Flétnu držím pěti prsty pravé ruky před sebou ve svislé poloze*
- *Stiskneme nástroj co nejpevněji, až nám začnou klouby napětím bělat*
- *Pak velmi pomalu uvolňujeme, dokud flétna téměř nevypadne z ruky (z bezpečnostních důvodů máme levou ruku v pohotovostní poloze jako záchranu)*
- *Těsně před tím, než flétna vypadne z ruky, jsme dosáhli správného stupně uvolnění prstů*

Přitom je vhodné se ujistit, že napětí a uvolnění je rovnoměrně rozložené mezi všech pět prstů – nenecháváme všechnu práci jen na některém z nich.

Při práci s levou rukou se řídím stejnými pokyny, které jsem používal pro ruku pravou, opět vycházím z metodiky Hauweho a Kvapila. Přiložíme ukazováček, prostředníček a prsteníček levé ruky na první tři dírky flétny (není nutné zakrývat otvory přesně, na to přijde řada později) a palec zespoda nástroje v místě, kde je to žákovi nejpohodlnější. Zde však zjišťujeme, že levý palec se dotýká flétny výrazně níže, než tónový otvor. Cvičíme tedy s palcem posun z ideální rovnovážné polohy směrem k jeho tónovému otvoru. Přitom je nutné hýbat pouze palcem a v žádném případě ne rukou nebo dalšími prsty (především ukazováčkem a prsteníčkem). Je opět nutné, abychom palcový otvor bezpodmínečně zakrývali nikoli špičkou palce nebo jeho bříškem, ale jeho boční stranou, napůl nehem. Když pak vložíme flétnu do úst a podíváme se podél nástroje, měly by ruce ve správné poloze opět připomínat svým tvarem brýle, ležatou osmičku či roztažená motýlí křídla. Kvapil ve Flautoškole dokonce několik prvních stránek žakovské knihy používá pouze hmaty, jež nazývá *jedno- dvou- a tříprstíky*, podle toho, kolik prstů levé ruky zakrývá své tónové otvory. Levý palec má žák volně pod flétnou, nástroje se jím vůbec nedotýká.

Krátce se ještě věnujme postavení rtů, které mají pro držení nástroje velmi podstatnou funkci. Rty se skládají ze dvou částí, měkčí je uvnitř úst, pevnější partii lze vidět, když jsou ústa přirozeně zavřená. Zobec flétny spočívá přesně na hranici mezi těmito dvěma částmi; malým dětem vysvětluji tento způsob jako hranici mezi „suchým a mokrým“. Spodní ret zlehka obklopuje zobec, přičemž využívá částečně měkčí,

částečně pevnější část rtu. Horní ret nenecháváme úplně uvolněný, mezi rtem a zobcem nesmí být mezera. Přitom zachováváme pokud možno nejpřirozenější polohu rtů a čelisti, netlačíme rty dovnitř ani čelist dolů. Malé děti dobře chápou pomůcku „flétna bydlí na spodním rtu“.

Ke správné poloze flétny v ústech dopomůže následující jednoduché cvičení dle van Hauweho: Vložíme zobec hluboko do úst a pomalu jej vytahujeme s uvolněnými rty; přitom je nutné pohybovat pouze flétnou, nikoli hlavou a rty směrem k nástroji. Když ucítíme, že flétna skoro vypadává z úst, leží přesně ve správné pozici popsané výše.

#### **4.2 Prstová technika**

V této části se budu věnovat principu pohybu prstů při hře na zobcovou flétnu. Je to pro žáky podstatně jednodušší, než samotná technika držení nástroje. Jak u amatérů, tak u pokročilejších hráčů se lze setkat s křečovitými pohyby prstů, které činí hru velmi nepohodlnou.

Hráči na zobcovou flétnu potřebují při hře většinou pohyby prstů směrem nahoru a dolů – vyjma dvou případů, které budou popsány níže. M. Klement ve Škole hry na altovou flétnu tuto informaci upřesňuje tím, že udává vzdálenost nehrajících prstů na 2 cm od flétny. Bližší vzdálenost může v některých případech působit jako špatné odkrytí otvorů a nepříznivě ovlivňovat intonaci nástroje. Osobně při výuce používám vysvětlení „drž nad flétnou prsty tak, aby byly vždy připravené na okamžité zakrytí dírky“.

Pro prstovou techniku opět platí princip přirozenosti. Nesmíme dopustit, aby žák na prsty při zakrývání otvorů tlačil, musí si spíše představit, že se dírek jen zlehka dotýká, případně „nemačká, ale hladí“.

Při odkrývání a zakrývání tónových otvorů potřebujeme dle Hauweho především svaly na zvedání prstu, nikoli na jejich pokládání zpět do výchozí polohy. Pohyb dolů je uvolnění, jedná se o návrat prstu na jeho místo, jeho díрку. Lze zjednodušeně říci, že

prst se vrací zpět působením gravitace či navrácením do přirozené polohy. Tudíž, trochu v rozporu s všeobecně přijímaným tvrzením, že se otvory zakrývají, můžeme vydedukovat, že se v podstatě jedná o jejich otevírání. Výchozí pozice hry tedy není „otvor otevřený“, nýbrž „otvor zakrytý“ – prst dole. Tím mají prsty vlastně „o polovinu práce méně“ a každopádně se méně namáhají. Pokud investujeme energii do pohybu vzhůru, pohyb dolů se o sebe postará sám. Tato představa velice pomáhá a vždy přináší výsledky; je vhodné ji využívat takřka permanentně. Na tomto místě musím upozornit, že se nejedná o schéma „všechny otvory zakryté“, nýbrž pouze o pocit jednotlivých prstů.

Nyní tedy známe princip odkrývání a zakrývání dírek a můžeme tedy přistoupit k vysvětlení konkrétních hmatů a prstových cvičení. Tabulku hmatů pro zobcovou flétnu uvádím v Příloze č. 1 (altová flétna) a Příloze č. 2 (sopránová flétna). Pro označení tónových otvorů a příslušných prstů vždy používám schéma, uvedené v Příloze č. 3. Toto číslování používají všichni mně dostupní renomovaní autoři a jejich metodiky (Hauwe, Kvapil, Zimmermann).

Všechny dostupné metodické školy začínají hrou levé ruky. M. Klement a L. Daniel ve svých školách hry na altovou i sopránovou flétnu začínají hmaty od kombinace *01*, případně *02*, J. Kvapil ve Flautoškolě od *0123*, když předtím ještě žák procvičoval takzvané *tří - , dvou- a jednoprstíky* (*123, 13, 12, 23, 1, 2 a 3*). Při pohybu palce, zakrývajícího svůj otvor, však nepomůže gravitace – o to důležitější je právě jeho lehkost, která musí být stejná, jako u ostatních prstů.

S malými dětmi začínám rozhodně dle Kvapila od kombinace *0123*, neboť tento hmat je nejbližší přirozené poloze a tvaru ruky. Jiné kombinace prstů považuji přinejmenším za nevhodné, protože vzniká u žáků riziko silového držení nástroje, tisknutí prstů *1, 2 a 3* jejich boky k sobě z toho nevyjímaje.

Při používání tzv. vidličkových hmatů (otevření dírky mezi dvěma uzavřenými) může vyvstat problém v koordinaci prstů mezi levou a pravou rukou při výměně s jinými prstoklady. Zde je primárně důležitá představa „impulsu“, krátkého okamžiku, kdy k výměně dochází. Představa prstového impulsu přitom nesmí ovlivnit práci dechu.

Částečné odkrytí palcového otvoru a přefukování zobcové flétny je poměrně obtížná stránka hry na zobcovou flétnu. Hned zpočátku je potřeba stanovit polohu levého palce tak, abychom jej ovládali zcela samostatně bez pohybu ostatních prstů. Odkrytí otvoru nelze nijak přesně stanovit, obecně se říká „odkrýt asi polovinu otvoru“, čili „*půldírku*“, avšak u většiny tónů je tato „polovina“ menší. Flautoškola využívá docela pěkný a efektivní způsob výuky palcové techniky. Učí žáka to, že se palec snaží svým bokem (rozhraním mezi nehtem a kůží) jemně „seškrábnout“ hranu nulté dírky, přičemž se prst ohne v prvním článku.

Abychom byli schopni zahrát určité chromatické tóny, je třeba některé otvory otevřít částečně, nikoli úplně. Pokud je flétna náležitě vyrobena, jedná se především o otvory č. 6 a 7, respektive 6 a 7. (viz příloha č. 3). Tato problematika bývá závažná pro téměř všechny hráče, učitele z toho nevyjímaje. Nicméně je vhodné ji na ZUŠ probírat až se staršími žáky poté, co dobře zvládnou základní techniku, tj. kdy prsty zakrývají a odkrývají celé otvory. Někteří autoři, např. M. Klement nebo J. Kvapil, s nimi dokonce ve svých školách pro jejich obtížnost nepočítají.

Nejčastější chybou je, že se hráč snaží z poloviny zakrýt otvory pouhým ohnutím prstů 6 a 7, čímž významně klesá rychlost a pružnost celého pohybu. Doporučená technika je založena na otáčení zápěstí, takže prsty zůstávají vždy ve stejné poloze. Znovu zde připomínám, že je třeba myslet na částečné *odkrytí* otvoru, nikoli *zakrytí*.

Jedno z možných cvičení dle Hauweho vypadá tak, že uchopíme hmat  $d^1$  (psané) na sopránové, respektive  $g^1$  na altové flétně a pomalu otáčíme pravým zápěstím. Prst č. 6 přitom postupně klouže ze svého otvoru, až s ním úplně ztratí kontakt, ale pořád se dotýká nástroje. Pak pomalu otáčíme zápěstím zpět. Při výměně hmatu 0123 45 za 0123 456 je nutné během pohybu prstu č. 6 pootočit zápěstím tak, aby prst dosedl přesně na správnou polohu na flétně. Tyto pohyby pak opakujeme sem a tam, nejdříve pomalu, posléze rychleji. Používáme také různé rytmy. Tento způsob má mnohé výhody: prsty se mohou během hraní volně hýbat, pohyby se navzájem neovlivňují, je to velmi přesné a pro kvalitu tónu bezpečné a je to také základní metoda pro doladění falešných tónů.

### 4.3 Dýchání

Poté, co jsem pojednal o prstech – strojovně, přistoupím k základům tvoření zvuku, k dýchání. Je třeba zdůraznit, že k dosažení bohatého, barevného a osobitého zvuku je účinný dýchací systém jen stěží postradatelný. Tyto informace lze nalézt také v publikacích pojednávajících o pěvecké technice a o józe, což není zdaleka náhodná součinnost. Poctivý a systematický trénink dýchacích svalů umožní pohodlné a snadné tvoření kvalitního zvuku a přesnější artikulaci. Celý proces dýchání je možno rozdělit do následujících tří hlavních částí:

1. Nádech
2. Výdech
3. Jak udržet dech

Nádechu rozlišujeme, zjednodušeně řečeno, dva druhy:

a) Svrchní, prováděný především roztažením hrudníku a zaplnění hrudní dutiny vzduchem. Při tomto druhu nádechu se naplní horní část plic. Poznáme jej snadno – často se nám zvedají ramena a hlava, člověk o pár centimetrů „vyroste“ – viz atleti po výkonu.

b) Spodní, jehož motorem je bránice nebo břišní svalstvo, vytvářející prostor pro spodní, větší část plic, což je podmínkou kontrolované práce s tónem.

Vhodné je kombinovat oba druhy dýchání, a mnozí hráči to také tak dělají, nicméně jako základ dechové techniky je doporučován druhý způsob (spodní dýchání), protože zajišťuje větší množství vzduchu, snáze se kontroluje, udržuje uvolněný krk a poskytuje silnou a spolehlivou oporu vzduchovému sloupci. Nádech provádíme vždy ústy.

Takřka všechny dechové nástroje jsou založeny na protlačování vzduchu jakýmsi úzkým kanálkem, který klade větší či menší odpor. Dýchací svaly mohou snadno tlačit vzduch až k místu odporu, kde je množství vzduchu mechanicky regulováno. Zobcová flétna pracuje poněkud odlišně. Zde je nutno zdůraznit dokonalost vzduchového kanálku. Připomeňme si, že vzduchový sloupec putuje bez jakékoli překážky až k ostré

hraně – rtu, která proud vzduchu rozděluje. Tím vzniká zvuk nástroje. Část vzduchu pak proudí ven z flétny, druhá část pokračuje dále dutinou nástroje, ve které je výška tónu regulována odkrýváním či zakrýváním tónových otvorů, tj. prodlužováním a zkracováním délky trubice. Neexistuje tedy žádná možnost, jak ovlivnit směr vzduchového sloupce nebo kvalitu zvuku tím, že budeme tisknout nebo povolovat rty. Abychom vytvořili co možná nejčistší zvuk, jaký nám flétna může poskytnout, musíme dbát na správný poměr vzduchu, který jde do nástroje a vzduchu, který jde z nástroje ven. Tento poměr může hráč ovlivnit pouze tlakem vzduchu. Příliš velký, nebo naopak příliš malý tlak, má vždy negativní vliv na kvalitu tónu. Proud vzduchu mezi plicemi a hranou, kde se dělí, není ničím přerušován.

Hlavním dýchacím svalem, respektive skupinou svalů, je bránice. Je to šlachovitý útvar oválného tvaru, který odděluje srdce a plíce od ostatních orgánů v břišní dutině. Když jsou svaly tvořící bránici stažené, bránice klesá, čímž vytváří prostor srdci a obzvláště plicím, stejně tak je stažené i břicho. Vhodným dechovým cvičením (dle J. Kvapila a Flautoškoly), pomáhajícím lokalizovat bránici, je např. napodobování „psího dechu“, nebo pomalé a hluboké nadechování a vydechování na židli v co nejnižším předklonu; ruce přitom můžeme mít položeny a stlačeny na bocích. Protože bránici lze cítit daleko snáze, když je člověk předkloněný, je vhodné toto cvičení opakovat tak často, jak je třeba, dokud nebude činit potíže cítit bránici, i když budeme zpříma sedět nebo stát. Toto cvičení se svými žáky často používám, obvykle na začátku vyučovací hodiny, jakožto malou dýchací rozcvičku. Jiným námětem pro nácvik bráničního dýchání, zmiňovaný např. v Kvapilově Flautoškole, je pocit jakéhosi „zívnutí“, osvědčenou pomůckou je i zatěžkaná ledvinka obepínající břicho a boky žáka. Žák cítí místo, kde je umístěna ledvinka, jako střed na bříše, kam nejvíce směřuje svůj dech. Všíhá si také popruhu upnutého kolem boků a zad. Tam všude si vytváří pocit zaplnění vzduchem.

Téma „jak udržet dech“ je zřejmě nejdůležitější součástí celého dýchacího procesu. Pokud vezmeme v úvahu nepřerušovanou cestu, kterou urazí vzduchový proud z plic až k ostré hraně zobcové flétny, společně s malým tlakem a množstvím vzduchu potřebným pro vytvoření zvuku nástroje, musíme si nutně položit otázku, jestli se jedná

ještě o skutečné foukání. Mluvíme tady spíše o regulaci vzduchu v množství podobném tomu, jež používáme při běžném dýchání. Principem udržení dechu je, že hráč uchovává vzduch v plicích pomocí dýchacích svalů i s naprosto otevřenými ústy a krkem. Jazyk (jeho používání – artikulace bude vysvětlena později) a jeho přesné „výbuchy“, silné či slabé, jsou prvním činitelem toho, jakým způsobem vznikne tón. Znamená to, že vyšší tón potřebuje více energie do nasazení špičkou jazyka, hlubší jí potřebuje méně; jinými slovy vyjádřeno – v nízké či vysoké poloze se nemění proud vzduchu a přizpůsobuje se pouze artikulace. Na držení dechu lze využít následující dechové cvičení podle W. van Hauweho<sup>7</sup>:

- *Nadechneme se výše popsáním způsobem*
- *Zadržíme dech „zmrazením“ dýchacích svalů; ramena, krk, šíje, hlava atd. musí být volné*
- *Ústa otevřeme dokořán a přiblížíme k nim dlaň tak, že se skoro dotkne nosu. Při správném provedení nesmíme cítit na dlani žádný vzduch*
- *Nyní vypouštíme vzduch tak jemně, že na dlani budeme cítit jen trochu tepla.*
- *Nakonec přivřeme ústa jako při polibku a bez přidání tlaku vzduchu ucítíme, jak postupně vychází skutečný proud.*

Toto je princip tvoření zvuku flétny: vzduchový kanálek dělá to, co dělaly v posledním bodě rty – zúžením kanálku se proud vzduchu zrychluje. Tento malý proud je vše, co potřebujeme, za oddělování tónů je zodpovědný jazyk.

Při rychlém nádechu, např. v dlouhých pasážích obsahujících samé drobné noty, je potřeba zdůraznit nutnost udržování dýchacích svalů v pohotovostní poloze. V případě, že se budeme potřebovat nadechnout a břišní svalstvo by bylo uvolněné, museli bychom znova napínat celou dýchací soustavu, což trvá velmi dlouhou dobu. Avšak jsou-li dýchací svaly pořád zapnuté, stačí pouze krátká doba k opětovnému nabrání dechu, je-li třeba.

---

<sup>7</sup> HAUWE, Walter van. *Technika hry na zobcovou flétnu, díl 1*. 1. vyd. Praha a Bratislava: Nakladatelství Wingra 1999. 72 s. s. 48



#### 4.4 Artikulace

Podobně jako má každé nářečí svá pravidla výslovnosti, mají svou „výslovnost“ i všichni hudební instrumentalisté: houslisté k ní využívají pravou ruku, klavíristé úhoz a hráči na dechové nástroje nasazování tónu jazykem. Zobcová flétna potřebuje jazyk užívat v mnohem větší míře, než jiné dechové nástroje. Nástroj je extrémně čitelný a přímý a každý způsob nasazení je okamžitě slyšitelný, přestože ještě celkem nedávno byla tato součást techniky hry považována za nepříliš důležitou. Jednotlivé druhy nasazení byly přejaty od orchestrálních nástrojů, především příčné flétny: vázání, jednoduchý jazyk (*T-T* a *D-D*) a dvojitý jazyk (*T-D* a *T-K*).

Artikulace je nejtýpčtějším výrazovým prostředkem zobcové flétny, opravdu není nadsazené hovořit o zvláštní „flétnové řeči“. Přestože je pro hráče velmi přirozená, je nutné se s ní seznamovat už od prvních vyučovacích hodin.

Při výslovnosti souhlásek využíváme znova principu přirozenosti: Snažíme se o co nejběžnější a nejpohodlnější pohyb jazyka. Rozlišujeme několikero druhů nasazení: jednoduché na souhlásky *T*, *D* a *R* a dvojité na *K* a *G*, jakožto jejich libovolnou kombinaci. Dále zjišťujeme, že se v zásadě používá souhláska *T* nebo *K* pro tvrdé, *D* pro jemnější a *R* a *G* (jako ve slově „Gustáv“) pro měkké nasazení. Pochopitelně nebudu jako učitel s malými dětmi začínat všemi těmito souhláskami. Pro začátek úplně postačí nasazení na souhlásku *T* a *D*.

V prvopočátku výuky artikulace je potřeba pro jazyk najít co nejstálější polohu, v níž se špička bude pohybovat snadno a bez námahy. K tomu je potřeba zafixovat kořen a tělo jazyka. K tomu může dopomoci kupříkladu cvičení podle školy W. van Hauweho<sup>8</sup>: *Zadní zuby (stoličky) jemně skousneme – jen na dotyk a vyslovíme slovo „čidar“. Během první slabiky ucítíme, jak se boční okraje jazyka bez jakéhokoli tlaku dotýkají spodních okrajů horních stoliček. Nyní na okamžik zadržíme jazyk na slabice „čí“ a přirozeně dýcháme. Přitom neskousáváme větší silou a ujistíme se, že nám jinde nevzniká žádné jiné napětí. Nyní pouze pohnutím špičky jazyka vyslovíme da-da-da-da-da(r), takže dohromady dostaneme číííídadadada(r). Ujistíme se, že se hýbe pouze*

---

<sup>8</sup> viz. HAUWE, W. van. *Technika hry na zobcovou flétnu, díl 1*. 1. vyd. Praha a Bratislava: Nakladatelství Wingra 1999. 72 s. s. 56

*špička jazyka, zbytek nechť je stále na svém místě. Nyní máme správnou polohu jazyka, která je pro ideální způsob hry potřebná.*

Hauweho způsob je vcelku složitý, pro začínající malé muzikanty je vhodnější následující způsob, jež sám používám. Je z Kvapilovy Flautoškoly, která vysvětluje tento postup takto: *vyslovíme slůvko je-de, posléze dlouhé jjjjj. Snažíme se přitom cítit polohu jazyka v ústech; jazyk se po obou stranách dotýká horních stoliček. Tento pocit je potřeba si velmi důkladně zapamatovat. Při hře na flétnu pak používáme pro nasazení pouze špičku jazyka, zatímco část za těmito body dotyku (tělo a kořen jazyka) zůstávají bez pohybu. Žák se musí nejprve naučit ustalovat jazyk neustále v poloze jjjjj a nasazovací hlásku vyslovovat výše zmíněnou špičkou jazyka. Poloha jjjjj není nijak nepříjemná pro jazyk, zůstává v dané pozici automaticky, bez uvažování<sup>9</sup>.*

U dvojitého nasazení v *tenutu* je taktéž potřeba nechat jazyk ukotven v poloze *jjjjj*, přispívá to k přirozenosti artikulačních pohybů. Vyslovíme-li *TýýýDýýý*, zjistíme ale, že jazyk vykonává dva odlišné pohyby: jeden pro souhlásku *T* a druhý pro *D*. Pro artikulaci je důležité, že se u obou těchto souhlásek špička jazyka dotýká stejného místa na patře, přestože jazyk musí vykonávat rozdílné pohyby, aby rozlišil oba zvuky. Jelikož žádná ústa nejsou stejná, není možné dát přesný návod, jak najít na patře to správné místo, jehož se jazyk dotkne a vysloví obě souhlásky. Nechme špičku jazyka hýbat tak, jak se jí zachce – nenuťme ji do nepřirozených pozic. Při provádění artikulačních cvičení je potřeba cítit se pohodlně a opakovat je tak dlouho, jak bude potřeba, respektive než si přesně zapamatujeme náležité místo na patře. Je jen málo pravděpodobné, že by se špička jazyka dotýkala zadní části horních předních zubů a je samozřejmě naprosto nesprávné dotýkat se vzduchového kanálku, protože tím by se jazyk dostal zase příliš dopředu. Způsob mnou používaného nácviku dvojitého nasazení s malými dětmi (dle Flautoškoly) přibližuje následující praktické cvičení<sup>10</sup>:

1. *Zazpívejme na jednom tónu čtyřslabičné slovo z flétnové řeči – TýDýTýDý(d)*
2. *Snažme se, aby:*

---

<sup>9</sup> viz. KVAPIL J., KVAPILOVÁ, E.. *Flautoškola I. Metodický sešit pro učitele*. 1.vyd. Praha: WinGra, 2003, 63 s. s. 22

<sup>10</sup> tamtéž, s. 28

- mezi jednotlivými slabikami nebyly žádné mezery (každá slabika je ukončena počátkem slabiky následující, jen poslední slabika má samostatné ukončení)
  - dech se nezastavoval
  - žádná slabika nebyla silnější / slabší / vyražená / utlumená
3. Zazpívejme stejné slovo, během zpívání otáčet rovnoměrně pomalu trupem a hlavou zleva doprava nebo opačně. Spodní část těla se neotáčí
    - Důležité je, aby pomalý pohyb vydržel na celé slovo, v průběhu se nezastavil. To dává žákovi pocit „pohybu“ – proud vzduchu se nesmí zastavit.
  4. Postupně pohyb zpomalujeme, přecházíme pouze ke dvojslabičnému slovu TýDý(d), které se posléze změní ve dvojici not celých. V tento okamžik necháme žáka, aby slovo vyšeptal.
  5. Teprve teď dovolíme žákovi, aby slovo zahrál do samotné hlavice – odkryté či zakryté. Obvykle se to podaří na první či druhý pokus. Pokud ne, vrátíme se zpátky k bodu 1.
  6. Nakonec necháme žáka zahrát dvojici not do celé flétny, a to na známých tónech g1, a1, h1, dle cvičení v žákovské učebnici

Toto je značně obsáhlé vysvětlení, jiné publikace jej omezují na jeden malý odstavec textu – kupříkladu Klement vysvětluje artikulaci takto: „Každý samostatný tón musí mít určitý a jasný začátek. Proto jej jemně nasazujeme jazykem, opřeným zprvu o horní patro nebo o vnitřní stranu horních zubů a pohybujícím se vpřed aniž by se dotýkal hrany vzduchového kanálku. Ke správné artikulaci se obvykle používají pomocné slabiky tu nebo ta“<sup>11</sup>.

Danielova učebnice zase poukazuje na to, že každý tón je nutné vyslovovat na „dú“ s odůvodněním, že „kdybychom jazyk opřeli o zuby a vyslovili tú, plivali bychom do nástroje“<sup>12</sup>. Nic takového se mi však v praxi nepotvrdilo, proto i když se žáky hrajeme z Danielových či Klementových not, toto vysvětlení nepoužívám.

Pokud jsem hovořil o tom, jak tón na jeho počátku nasadit, znamená to, že je třeba zmínit i její zakončení. Hauwe říká, že „délka tónu je určena jen a pouze jazykem. Nikdy nekončí zastavením proudu vzduchu (povolení tlaku se projeví intonačním poklesem tónu)“<sup>13</sup>. „Obecně je doporučeno ukončit každou poslední notu fráze špičkou

<sup>11</sup> KLEMENT, M. *Škola hry na altovou zobcovou flétnu 1. díl*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Supraphon, 1975. 134 s. s. 11

<sup>12</sup> DANIEL, L. *Škola hry na altovou zobcovou flétnu 1. díl*. 4. vyd. Praha: Panton, 1994, 48 s. s. 6

<sup>13</sup> viz. HAUWE, W. van. *Technika hry na zobcovou flétnu, díl 1*. 1. vyd. Praha a Bratislava: Nakladatelství Wingra 1999. 72 s. s. 67

*jazyka. Toto přerušeni není nic jiného, nežli pohyb špičky jazyka nahoru. Rychlosti pohybu pak nesmí být dosahováno násilím, přitom nesmí být pohyb zase příliš pomalý. V zásadě musí pohyb jazyka přijít co nejpozději, v závislosti na tempu a charakteru skladby“<sup>14</sup>. Nejvhodnější je používat ukončení na *D*, které je vhodné skoro pro všechny příležitosti. Další možností je zastavit zvuk pouze přerušením dechu, zatímco špička jazyka zůstane ve spodní poloze. Pro to ale není žádné opodstatnění, tato metoda je vhodná pouze v případě, že se hráč potřebuje doopravdy rychle nadechnout.*

Dále van Hauwe říká, že „*s ukončováním tónu velice úzce souvisí artikulace staccato. Je třeba si uvědomit, že to není začátek noty, která způsobuje charakteristický krátký zvuk staccata, ale přesně ten okamžik, kdy špička jazyka ukončí zvuk přerušením proudu vzduchu. Staccato není nic jiného, než zkrácené tenuto. Hrajeme-li tenuto, dotkne se špička jazyka patra na co nejkratší okamžik, zatímco u staccata zde zůstane jazyk po celou dobu, kdy tón nezní“<sup>15</sup>.*

*Staccato* lze nejlépe artikulovat pomocí jednoduchých souhlásek *T* či *D*, případně jejich kombinací (Hauwe uvádí ještě další způsoby jako *K*, *G* či *R*, avšak s malými dětmi na ZUŠ tento způsob nepoužívám), v závislosti na charakteru skladby. Těchto kombinací je třeba užívat právě pro eleganci a plynulost skladby; jednoduché nasazování je samozřejmě možné, ale má svá omezení v rychlosti a pohodlí.

S nácvikem *staccata* není třeba spěchat, k zavádění zkracovaných tónů ve skladbách přistupujeme velmi opatrně, neboť hra krátkých tónů vyžaduje bezpečnou kontrolu dechu.

Obtíže, které lze u *staccata* očekávat, jsou např. nevyrovnaná fráze. To může být způsobeno nádechy před každou notou – zejména u čtvrtových hodnot, nejistou výslovností či pohybující se spodní čelistí. Jinou potíží pak někdy bývá nepravidelná síla jednotlivých tónů. Příčina může být v nestálosti tlaku vzduchu či nesprávné kombinaci artikulačních hlásek. Dalším problémem může být „těžknutí jazyka“ při hře rychlých a dlouhých *staccatovaných* úseků – lze je odstranit nácvikem v pomalém tempu a používáním dvojitého nasazení *Tý-Dý*.

---

<sup>14</sup> viz. HAUWE, W. van. *Technika hry na zobcovou flétnu, díl 1*. 1. vyd. Praha a Bratislava: Nakladatelství Wingra 1999. 72 s. s. 68

<sup>15</sup> tamtéž

## 5. Případové studie

Pro případové studie, čerpající z přípravy žáků na interpretační soutěže a demonstraci způsobů jejich řešení, jsem v následujícím textu vybral a popsal práci dvou žákyň. Protože se jedná o nácvik skladby pro interpretační soutěž, čili o jakousi muzikantskou „olympiádu“, vybíral jsem ze svých nejlepších žákyň ve hře na zobcovou flétnu. Pozorování jsem provedl osobně a proběhlo v období září 2014 až duben 2015 v mé domovské ZUŠ v Třeboni. Zvolil jsem metodu přímého pozorování a analýzy činnosti. Kritériem výběru těchto žákyň byl kromě jejich výborných studijních výsledků i fakt, že se připravují na interpretační soutěže. Vývoj způsobu provedení skladeb je sledován od zadání do prvního veřejného koncertu, což je okamžik, kdy by měly být vyřešeny všechny hudebně-technické problémy. Z důvodu zachování anonymity nezletilých dětí jsme se společně dohodli, že je v bakalářské práci nebudu uvádět jménem, ale pouze iniciálou jména křestního.

### 5.1. Žákyně K.

Žákyně K. navštěvuje pobočku ZUŠ Třeboň v Suchdole nad Lužnicí, kde chodí i na základní školu. Hraje třetím rokem na sopránovou zobcovou flétnu, od počátku pod mým vedením. Od září 2015 by ráda začala hrát na flétnu altovou. Je velice bystrá, živé a veselé povahy a ráda poznává nové věci. Novou látku chápe celkem rychle, ale občas jedná trochu zbrkle a zmatkuje. Její matkou jsem byl hned při seznámení v prvním ročníku upozorněn, že je K. velmi upovídaná, a že ji mám v tomto ohledu v maximální míře omezovat. Občas je opravdu nezbytné proti několikaminutovým monologům žákyně zakročit. I tak máme spolu výborné vztahy a často mi K. při příchodu hned ve dveřích sdělí, jak se na hodinu flétny těší.

Zkoumanou skladbou je *Suita G Dur* od Daniela Georga Speera (viz kap. 3.2.1. této bakalářské práce). V regulích soutěže Novohradská flétna, kde bude tato skladba prezentována, je pro danou kategorii časový limit 3 – 4 minuty. Pravidla navíc udávají,

že mají být předvedeny dvě skladby odlišného charakteru, z toho jedna skladba moderní. Minimálně jednu skladbu musí soutěžící zahrát z paměti. Celá suita je dlouhá cca 2'50 při dodržování všech repetič. Jako druhá skladba pak zazní Vlášek (délka 1'05) od soudobého autora Jindřicha Czerného.

### Leden 2015

V lednu máme k dispozici čtyři vyučovací hodiny. Začínáme skladbu cvičit, zadání probíhá 6. ledna. Kompozice je ze sbírky D. G. Speera „13 suit z hudebního čtyřlístku<sup>16</sup>“. Po krátkém seznámení s autorem dávám žákyni na výběr ze tří suit, z nichž jí zahrají vždy úryvek z každé věty. „Výběrové řízení“ vyhrává právě suita G Dur, která má podle K. nejhezčí melodii. Musíme se ale naučit nový hmat –  $a^2$ , který se několikrát vyskytuje ve 2. a 3. větě. To nám nečiní žádné problémy, technika levého palce je naprosto v pořádku a přefukování flétny zní celkem dobře. Vysvětluji K. význam repetič a seznamuji ji s faktem, že budeme vždy všechny opakovat, poprvé je budeme hrát tak, jak je napsáno a podruhé použijeme melodické ozdoby. Jednotlivé věty zkusíme hrát z listu. Narážíme na mírné potíže s rytmickým cítěním, to je však úspěšně vyřešeno poté, co si inkriminovaná místa několikrát společně vysvětlíme a správně zahrajeme. Do not zapisujeme i artikulační znaménka – *tenuto*, *staccato* a *legato*. Skladbu jsem přepisoval v notačním softwaru a záměrně jsem hudební diakritiku v sólovém hlase nezaznamenal.

V dalších dvou setkáních řešíme drobné notové nedostatky, které mají příčinu spíše v nepozornosti žákyně. Týkají se rytmu ve třetím taktu první věty (přesmyčka rytmu šestnáctinová-šestnáctinová-osminová,) střídání rovného rytmu s tečkovaným ve druhé větě a zapomínání na posuvky (tón fis). Do not celé suity píšeme „taháky“. K. už ví, proč jí ta skladba při nácviu doma připadala „taková divná“. První dvě věty hrajeme již v tempu, třetí větu zatím pomaleji. Poslední lednovou hodinu řešíme a zapisujeme do not melodické ozdoby. Budeme používat čtyři druhy – příraz, obal, nátryl a trylek.

---

<sup>16</sup> Speer, Daniel Georg, *13 suit z hudebního čtyřlístku*. [hudebnina] Opus Bratislava, 1989

## **Únor 2015**

V únoru se vidíme na hodině zobcové flétny celkem čtyřikrát. Věnujeme se souhře s klavírem (žákyni si vždy sám doprovázím), agogice v Sarabandě, vzájemnému souladu při zpomalení na konci jednotlivých vět a melodickým ozdobám. V souhře problém není, jsme na sebe zvyklí, nedostatky však máme s dodržováním rytmu právě při hře ozdob – zejména obal a trylky narušují plynulý chod skladby. Nátruly ve volné větě jsou zase příliš rychlé – což trochu souvisí se zbrklostí žákyně. Vše řešíme pomocí metronomu, každou chybnou ozdobu zvlášť. Probíranou pasáž žákyni několikrát správně zahrají, pak to zkusíme unisono, nakonec ji nechávám, ať si úryvek zahraje sama. Po nějaké době se hra ozdob přece jen zklidňuje. V dalších hodinách se situace zlepšuje, nicméně stále je nutné žákyni především ve volné větě usměrňovat. Dále pak během února dostáváme 3. větu do výsledného tempa.

## **Březen 2015**

V březnu jsou odučeny tři vyučovací hodiny. Zabýváme se stále „neklidem“ v melodických ozdobách a náhodně se vyskytujícími technickými nepřesnostmi ve třetí větě, a to v úsecích obsahujících delší řetězce osminových not. V rychlejším tempu se žákyni trochu motají prsty, proto se vracíme do tempa pomalého a ve způsobu „na rytmy“ cvičíme jen problematické pasáže. Nicméně skladba je i po interpretační stránce hotova, a proto plánujeme první veřejné vystoupení na 16. dubna. Uskuteční se v kulturním a společenském sále třeboňských lázní, kde mívá naše ZUŠ pravidelné koncerty. Druhé vystoupení pak bude 28. dubna – kdy budeme mít třídní koncert právě na pobočce ZUŠ v Suchdole nad Lužnicí.

## **Duben 2015**

V dubnu máme před koncertem k dispozici ještě dvě vyučovací hodiny. *K.* opět trochu zmatkuje, znova ve třetí větě ve třetím, čtvrtém a sedmém taktu. Žákyni se motají prsty, proto poněkud zvolňujeme tempo a opět cvičíme inkriminované pasáže pomalu a na rytmy, zkusíme to i pozpátku. K obtížnému místu se znova vracíme ještě

na konci poslední hodiny před vystoupením, kdy se zdá, že se prsty uklidnily, ale u žákyně přesto cítím jistou trému.

...

Nejobtížnější místo ve třetí větě se na koncertě trochu nepovedlo, nicméně *K.* skladbu se ctí dohrála. Ačkoli je zvyklá na koncertech vystupovat, v takto velkém sále a před velkým počtem lidí (odhaduji, že návštěvnost mohla být něco kolem stovky příchozích) se prezentovala poprvé a ještě před vystoupením povídala, že je trochu nervózní. Po výkonu jsem *K.* upozornil, že na větší publikum je dobré si zvykat, nicméně na soutěži bude koncertní sál komornější – ze zkušenosti vím, že se do něho vejde něco kolem třiceti návštěvníků. Máme ještě před Novohradskou flétnou měsíc času na nápravu a minimálně dvě vystoupení před sebou, takže příležitosti k reparátu ještě budou.

## **5.2. Žákyně B.**

Žákyně *B.* navštěvuje 5. ročník ZUŠ, hraje na altovou flétnu. Pod mým vedením je od začátku své docházky na ZUŠ, navíc chodí hrát do flétnového souboru Třeboňští pištcí. To je pro ni také významnou motivací ke hře. Na ZUŠ často přichází dohromady se spolužačkou ze třídy. Děvčata, velké kamarádky, se navzájem při hře poslouchají, občas je nechám, aby jedna druhou zhodnotila, a když zbyde čas, zahrají si v závěru této dvouhodinovky z listu několik duet. Dále *B.* v rámci povinné výuky na ZUŠ hraje na sopránovou flétnu v souboru.

*B.* je spíše klidnější, flegmatické povahy, rychle chápe nové věci a nemá problémy se soustředěním. Ráda koncertuje – zažívá pocity úspěchu, pokud se někdy něco nepovede, je to pro ni znamením, že musí někde přidat. Účasti v soutěžích se nebrání, na výše zmíněné Novohradské flétně pravidelně získává 2. místo. Občas se stane, že něco odbude nebo zapomene – žakovský sešit, noty, koncertní obuv... Nicméně i tak máme spolu vztahy na výborné úrovni a právě pro její snahu v hodinách i



častou frekvencí veřejných vystoupení jsem k ní v leččems shovívavý a hodně věci jí musím odpustit.

Skladba, kterou jsme společně vybrali na soutěž ZUŠ, je *Sonáta F Dur* od *G. Fingera*<sup>17</sup> (viz kompletní sólový part v **Příloze č. 4**). Výběr probíhal tak, že jsem žákyni představil tři vhodné barokní sonáty, které jsme si na internetové sociální síti youtube.com poslechli s notami v ruce. Pak jsem *B.* půjčil noty na všechny tři skladby domů a nechal ji, ať si doma sama rozmyslí, zkusí a vybere skladbu, která se jí líbí a dobře hraje. Vyhrála to právě Fingerova Sonáta F Dur.

### **Září 2014**

V září máme po všech nutných procedurách začátku školního roku k dispozici tři vyučovací hodiny. Na prvním setkání provádíme výše zmíněný výběr skladby, ale sonátu oficiálně zadáváme až další týden – pro začátek pouze první a druhou větu. Na hodině hrajeme z listu, vysvětlujeme si obtížná místa, doplňujeme do notového partu nádechy. V nácviu obtížných pasáží je *B.* zběhlá, takže si pouze připomínáme, že se taková místa cvičí pomalu, s metronomem, v rytmech a pokud možno v artikulaci *tenuto*. Následující týden řešíme trochu ztuhlou ruce, provádíme uvolňovací cviky a poupravujeme polohu a tvar palců, aby se prstům v rychlých pasážích ulevilo. Společně cvičíme obtížná místa – zejména pátý takt před koncem první věty, kde je v *Allegro* dlouhý řetězec šestnáctinových not s intervalovými oktávovými skoky. To se ukazuje jako nejtěžší místo v celé skladbě a *B.* dostává přísný zákaz hrát jej doma příštích 14 dní jiným způsobem, než s metronomem ♩ = 80.

Druhá věta je v podstatě celá postavená na osminovém tečkovaném rytmu, trochu nám dělá problémy přesné rytmické cítění, protože *B.* má tendenci tyto sekvence „swingovat“. Řešíme to lehkým staccatováním, odlehčením tříšestnáctinové noty, následující notu šestnáctinovou je dobré cítit spíše jako příraz k dalšímu tónu. Druhým problémem je střední část věty, kde osminový tečkovaný rytmus přechází do běhů v šestnáctinových notách. *B.* zde trochu panikaří a zrychluje, což opět opravujeme

---

<sup>17</sup> Finger B., Daniel L. *Sonata F dur, flauto alto a becco e clavicembalo* [hudebnina]. 3. vyd. Praha : Panton, 1976. 1 partitura 11 s.

pomocí metronomu. Zjišťujeme, že větu nelze začínat v příliš rychlém tempu, protože nestíháme prsty právě tuto pasáž „uběhat“. Domlouváme se, že větu budeme považovat za volnou, stanovujeme výsledné metronomické tempo – 80 dob/min.

### **Říjen 2014**

V říjnu se vidíme čtyřikrát. Na začátku měsíce zadávám třetí větu, která má dvě části: první pomalou a druhou rychlou. Opět doplňujeme do textu tužkou nádechy, probíráme řádek po řádku a upozorňuji *B.* na některá rizika nácvičku a interpretace. Druhou a třetí říjnovou hodinu již využíváme ke korepetici prvních dvou vět (máme přidělenou korepetitorku), i když ještě nejsou v tempu. Jako faktický problém se nám stále jeví výše zmíněný technicky náročný konec první věty. *B.* v něm panikaří, přestože k tomu nemá důvod a nikdy jindy to nedělá. Domlouváme se, že si dotyčné místo zjednodušíme – jelikož v této pasáži klavír nehraje, uděláme v závěru inkriminovaného taktu *ritardando* a od následující první doby opět *a tempo*. V mezičase pracujeme na třetí větě, místy upravujeme nádechy, protože v rychlejším tempu se ty původní ukázaly jako ne zcela vhodné. Mírně oproti notovému zápisu pozměňujeme artikulaci – *detaché* za *staccato*, chceme dát větě odlehčenější charakter. V poslední říjnové hodině korepetujeme i třetí větu, která se jeví v tomto ohledu jako nejkomplikovanější, především v respektování artikulace.

### **Listopad 2015**

K dispozici máme čtyři vyučovací hodiny. Sonátu cvičíme výhradně ve spolupráci s klavírem, pracujeme na souhře. Individuálně řešíme spíše detaily v respektování zápisu, znovu upravujeme umístění asi dvou nádechů. Stanovujeme si datum prvního koncertu, který bude 4. prosince v třeboňských lázních. Tam bychom měli zahrát celou skladbu. V prostřední části druhé věty nám trochu vážně prstová technika, proto dočasně zpomalujeme tempo a cvičíme úsek s metronomem. Třetí týden dostává *B.* do příští hodiny zákaz hrát tyto šestnáctinové noty rychleji, než 50 dob / min. Naštěstí se technika po týdnu srovnává, takže se nemusíme bát veřejně vystoupit.

...

Koncert dopadl na výbornou, přestože *B.* ještě ten samý den hrála trochu neplánovaně na třídní přehrávce a vzhledem k většímu počtu účinkujících na koncertu vystupovala někdy kolem 20. hodiny. Nicméně na takovéto situace je žákyně zvyklá a vzhledem k jejímu flegmatickému temperamentu ji to ani nepřekvapilo. Drobné rezervy byly v souhře s klavírem a s udýcháním třetí věty, nicméně na nápravu ještě bude prostor i čas. Přece jen to bylo pro žákyni první letošní větší vystoupení a několik dalších koncertů do školního kola soutěže máme ještě před sebou.

## **Závěr**

Zobcová flétna je jedním z nejčastěji vyučovaných oborů na českých základních uměleckých školách. Žáci i učitelé ji vesměs vnímají pouze jako přípravný hudební nástroj k nástrojům „prestižnějším“, na něž se přeorientují po dvou až třech letech docházky na ZUŠ. V této bakalářské práci jsem se pokusil představit zobcovou flétnu jako hudební nástroj, který si určitě zaslouží pozornost a důvěru žáků, učitelů i posluchačů.

Prvním cílem této bakalářské práce bylo popsat zobcovou flétnu z hlediska minulosti nástroje a hry na něj. Zde jsem se zaměřil na historii tohoto instrumentu od jeho rozkvětu v 17. a 18. století, přes dobu úpadku používání nástroje z důvodu zvukové nedostatečnosti ve století následujícím, až po její „znovuobjevení“ ve století dvacátém.

Druhým cílem bylo vybrat přednesové skladby s různou technickou náročností vhodné pro žáky ZUŠ. Pro výběr skladeb byla pro mě důležitá zejména jejich technická náročnost, atraktivita pro posluchače i interpreta, dostupnost notových materiálů a nakonec i příběh, zde zastoupený zajímavým autorem skladby nebo okolnostmi vzniku (např. Jacob van Eyck byl slepý a diktoval své skladby zapisovateli, Michael Preatorius zkomponoval dílo *Terpsichore*, které je nejrozsáhlejší sbírkou tanců pro zobcové flétny vůbec). Mé pátrání v notových archívech znamenalo i obohacení repertoáru pro mne dosud neznámými skladbami. Věřím, že výběr je dostatečně reprezentativní a bude sloužit i dalším učitelům pro výuku hry na zobcové flétny.

Dalším cílem bylo popsat techniku, kterou lze při hře na zobcovou flétnu využít, přičemž jsem se zaměřil na postoj při hře, držení nástroje, prstovou techniku, dýchání a artikulaci. Na tomto místě jsem porovnal přístupy autorů nejznámějších a nejpoužívanějších učebnic hry na zobcové flétny užívaných v Česku. Z mých dosavadních zkušeností s prací s dětmi nejlépe obstála Kvapilova Flautoškola, podporovaná metodikou Waltra van Hauweho. Flautoškola je jako jediná vydávána včetně podrobného metodického sešitu pro učitele. Danielovu i Klementovu metodiku využívám spíše jako zdroj dalšího notového materiálu, protože metodika hry, skladba cvičení i vizuální atraktivita jsou méně propracované.

Jako další cíl jsem chtěl demonstrovat způsob nácviu skladeb, které jsem rozebíral v předcházejících kapitolách. Pro tyto případové studie jsem analyzoval činnost dvou žákyň připravujících se na interpretační soutěže. I přes můj výběr nadprůměrných žákyň se ukázalo, že nácvik obtížnějších přednesových skladeb vyžaduje spoustu úsilí, píle, a pečlivé přípravy žáka i učitele. V případových studiích jsem shrnul, jaké konkrétní obtíže jsem musel s žákyněmi při nácviu skladeb řešit i jak se s nimi obě vyrovnaly.

Věřím tomu, že tato práce může inspirovat i jiné učitele dechových nástrojů k lepšímu porozumění postavení zobcové flétny jako svébytného hudebního nástroje schopného samostatného koncertního projevu. Jistě bych měl řadu i dalších námětů, jak tento nástroj využít, např. k interpretaci moderních skladeb, což však již přesahuje rámec této práce a může to být předmětem dalšího studia.

### Seznam použité literatury

DANIEL, Ladislav. *Škola hry na altovou zobcovou flétnu 1. díl*. 4. vyd. Praha: Panton, 1994, 48 s. ISBN 80-7039-212-6.

DANIEL, Ladislav. *Škola hry na sopránovou zobcovou flétnu 1. díl*, 3. přeprac. vyd. Praha : Panton, 1995. 38 s. ISBN 80-7039-227-4

DEMANTIUS, Christoph. *Polnischer und Teutscher Art Tántze*. Celle, Germany: Moeck Musikinstruemnte + Verlag. 1956. 7 s.

EYCK, Jacob van. *Der Fluyten Lust-Hof I*. Erste Vollständig Kommentierte Gesamtausgabe Wintherthur/Schweiz: Amadeus Verlag, 1984. 64 s. BP 704

FINGER, Bohumír., DANIEL, Ladislav. *Sonata F dur, flauto alto a becco e clavicembalo*. 3. vyd. Praha: Panton, 1976. 1 partitura 11 s.

HAUWE, Walter van. *Technika hry na zobcovou flétnu, díl 1*. 1. vyd. Praha a Bratislava: Nakladatelství Wingra 1999. 72 s.

HÄNDEL, Georg Friedrich. *Sonate F Dur für blockflöte und bezifferten bass*. Kassel: Deutsche Händelgesellschaft 1955.

KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní taneční formy*. 1. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2005. 245 s. ISBN 80-7331-026-0.

KLEMENT, Miloslav. *Škola hry na altovou zobcovou flétnu*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Supraphon, 1975. 134 s. ISMN M-2600-0122-0

KRÖSCHLOVÁ, Eva.: *Dobové tance 16. – 19. století*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1981, 125 s.

KVAPIL Jan., KVAPILOVÁ, Eva. *Flautoškola I*. 1.vyd. Praha a Bratislava: Nakladatelství WinGra, 2003. 78 s. ISMN M-706526-02-7

KVAPIL Jan., KVAPILOVÁ, Eva. *Flautoškola II*. 1.vyd. Praha a Bratislava: Nakladatelství WinGra, 2004. 79 s. ISMN M-706526-04-1

KVAPIL Jan., KVAPILOVÁ, Eva. *Flautoškola I. Metodický sešit pro učitele*. 1.vyd. Praha: WinGra, 2003, 63 s. ISMN: M-706526-03-4

KVAPIL, Jan., KVAPILOVÁ, Eva. *Flautoškola II: metodický sešit pro učitele*. 1. vyd. Praha: WinGra, 2004. 68 s.

MAŤOVČÍK, Augustín. Slovenský biografický slovník : od roku 833 do roku 1990. IV. zväzok, M-Q. Martin: Matica slovenská, 1990. 562 s., s. obr. příl. ISBN 80-7090-070-9

MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000. 611 s. ISBN 80-7106-238-3

NAGY, Olivér. *Tänze der Barockzeit für Blockflöte*. Budapest: Editio musica, 1986. 48 s. H-1370

PEUERL, Paul. *Neue Paduanen*. Vienna: Österreichischer Bundesverlag, 1929. 22 s.

PRAETORIUS, Michael. *Terpsichore*. Wolfenbüttel: Mösel Verlag, 1950. 260 s.

SCHWARZ, Lubor. *Malé repetitorium hudební teorie*. Pracovní text. Praha, Nakladatelství Lubor Schwarz, 1997. 58 s.

SMOLKA, Jaroslav. a kol. *Dějiny hudby*. 1. vyd. Brno: Nakladatelství TOGGA agency, 2001. 657 s. ISBN 80-902912-0-1

SPEER, Daniel Georg. *13 suit z hudebního čtyřlístku*. Opus Bratislava. 1989. 42 s.

STROUHAL, Eugen. Život a dílo profesora dr. Čenka Strouhala. *Pokroky matematiky fyziky a astronomie* [online]. Roč. 1997, čís. 42 [cit. 12.3.2013], s. 58

TELEMANN, Georg Phillip. *Nouvelles Sonatines*. Geneva: Björn Sothmann, 2012

VAFKOVÁ, Anna. Výuková pomůcka pro hru na flétnu [online]. 2011 [cit. 2015-04-18]. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce Jiří Eliška. Dostupné z: [http://is.muni.cz/th/327557/pedf\\_b/](http://is.muni.cz/th/327557/pedf_b/)

ZIMMEMANN, Manfredo. *Die Altblockflöte, Band 1*. München: Ricordi, 1994

[www.nidv.cz](http://www.nidv.cz)

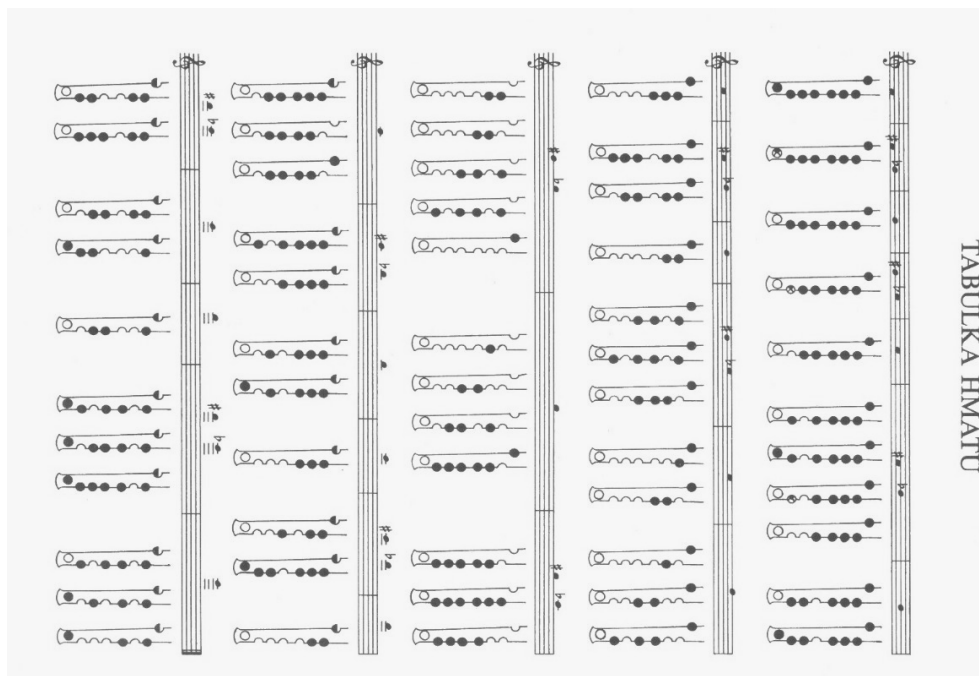
## Seznam obrázků a ukávek

Obrázek 1: Rodina zobcových fléten dnes.....	11
Spojování tanců do párů.....	16
Př. 1: Thielmann Susato – Ronde e Saltarello.....	25
Př. 2: Christoph Demantius – Polnischer und Deutscher Art Tänze (1601).....	26
Př. 3: Michael Praetorius – Bransle de Montirande, Gavotte (1612).....	27
Př. 4: Paul Peuerl – Neue Paduanen, Suite No. 3.....	28
Př. 5a: Jonkheer Jacob van Eyck – Doen Daphne d’over schoone Maeght, téma.....	31
Př. 5b: Jonkheer Jacob van Eyck – Doen Daphne d’over schoone Maeght, Modo 2.....	31
Př. 5c: Jonkheer Jacob van Eyck – Doen Daphne d’over schoone Maeght, Modo 3.....	31
Př. 5d: Jonkheer Jacob van Eyck – Doen Daphne d’over schoone Maeght, Modo 4.....	32
Př. 6a: Daniel Georg Speer – Suita G Dur, 1. věta Gavotto.....	33
Př. 6b: Daniel Georg Speer – Suita G Dur, 2. věta Sarabanda.....	33
Př. 6c: Daniel Georg Speer – Suita G Dur, 3. věta Menuet.....	34
Př. 7a: Arcangelo Corelli – Sonate Nr. 8, op. 5, 1. věta Preludio (Largo).....	35
Př. 7b: Arcangelo Corelli – Sonate Nr. 8, op. 5, 2. věta Allemanda (Allegro moderato).....	36
Př. 7c: Arcangelo Corelli – Sonate Nr. 8, op. 5, 3. věta Sarabanda (Largo cantabile).....	36
Př. 7d: Arcangelo Corelli – Sonate Nr. 8, op. 5, 4. věta Giga (Allegro).....	37
Př. 8a: Gottfried Finger – Sonata F Dur, 1. věta Allegro.....	38
Př. 8b: Gottfried Finger – Sonata F Dur, 2. věta Allegretto.....	38
Př. 8c: Gottfried Finger – Sonata F Dur, 3. věta Adagio-Allegro.....	39
Př. 9a: Georg Phillip Telemann – Sonatina a moll TWV41:a4, 1. věta Largo.....	40
Př. 9b: Georg Phillip Telemann – Sonatina a moll TWV41:a4, 2. věta Allegro.....	41
Př. 9c: Georg Phillip Telemann – Sonatina a moll TWV41:a4, 3. věta Andante.....	41
Př. 9d: Georg Phillip Telemann – Sonatina a moll TWV41:a4, 4. věta Presto.....	42
Pr. 10a: Johann Sebastian Bach – Menuet h moll (z Francouzské suity BWV 814).....	43
Př. 10b: Johann Sebastian Bach – Menuet h moll (z Francouzské suity BWV 814), Trio.....	43
Př. 11a: Georg Friedrich Händel – Sonata F Dur HWV 369, 1. věta Larghetto.....	44
Př. 11b: Georg Friedrich Händel – Sonata F Dur HWV 369, 2. věta Allegro.....	45
Př. 11c: Georg Friedrich Händel – Sonata F Dur HWV 369, 3. věta Siciliana.....	45
Př. 11d: Georg Friedrich Händel – Sonata F Dur HWV 369, 4. věta Allegro.....	46

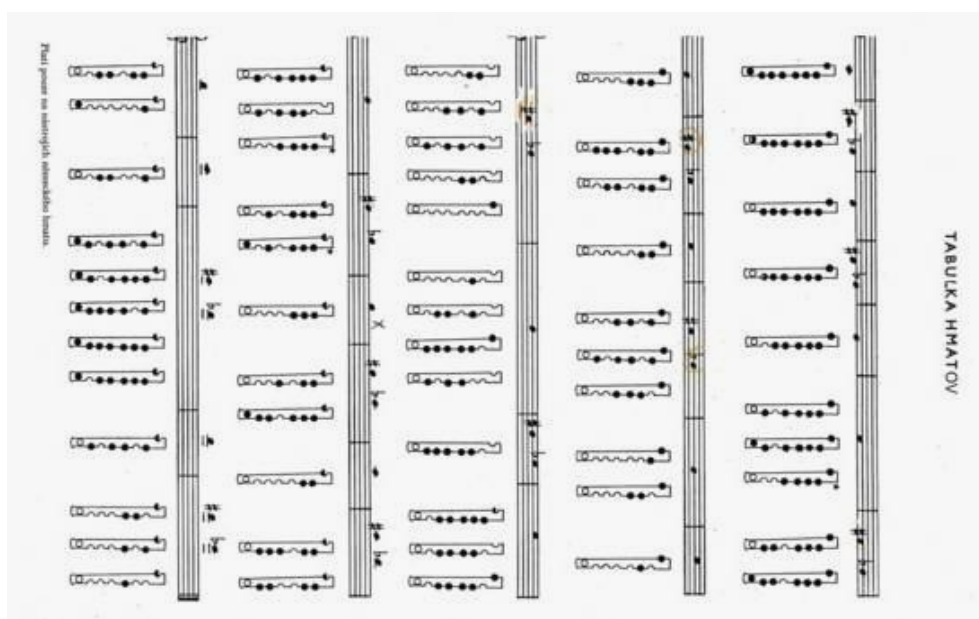


## Přílohy

### Příloha č. 1 – Tabulka hmatů pro altovou zobcovou flétnu



### Příloha č. 2 – Tabulka hmatů pro sopránovou zobcovou flétnu



**Příloha č. 3 – Schéma označení tónových otvorů a příslušných prstů**

Levá ruka	Otvor číslo	Pravá ruka	Otvor číslo
<b>Palec</b>	0 (θ je polootevřený)	<b>Ukazováček</b>	4
<b>Ukazováček</b>	1	<b>Prostředníček</b>	5
<b>Prostředníček</b>	2	<b>Prsteníček</b>	6 (6 je polootevřený)
<b>Prsteníček</b>	3	<b>Malíček</b>	7 (7 je polootevřený)
<b>Noha (stehno)*</b>	8		

\*Otvor č. 8 je pak na spodním konci zobcové flétny a nezbyvá nám pro něj žádný prst. Avšak pro některé vysoké tóny a zvláštní barvy zvuku nástroje je potřeba jej zakrývat stehnem, jak uvádí schéma.

**Příloha č. 4: G. Finger – Sonáta pro flétnu a klavír, kompletní sólový part**

© 1988 PANTON Praha  
p. 828  
All rights reserved. Printed in Czechoslovakia

Allegro 2  
f

SONÁTA F DUR  
pro altovou zobcovou flétnu a klavír

FLAUTO

BOHUMÍR FINGER  
(1856-1923)

Allegretto

11

12

13

Adagio

14

p 878

15

16

17

18

19

20

21

22

23

Allegro

cresc.

p 879

Příloha č. 5: A. Corelli – Sonáta pro flétnu a cembalo, kompletní sólový part

II

SONÁTA č. 8, op. 5  
Arcangelo Corelli  
(1653 - 1713)

FLAUTO in Do  
PRELUDIO (Largo)

ALLEMANDA (Allegro moderato)

SARABANDA (Largo cantabile)

GIGA (Allegro)

III

ARRED

Příloha č. 6: J. S. Bach – Menuet h moll pro flétnu a klavír, kompl. sólový part

Blockflöte (Recorder)  
Menuet

Johann Sebastian Bach  
(1685–1750)

19

6  
17  
11  
16  
22  
27  
32  
37  
42  
49  
55

*p*  
*f*  
*f*  
*p*  
*f*  
*f*  
*f*  
*p cantando*  
*mf*  
*f*  
*p*

Trio  
Meno mosso  
Fine

Menuet D.C.

Příloha č. 7: G. F. Händel – Sonata pro flétnu a klavír, kompl. sólový part

Blockflöte / Querflöte / Violine

SONATE IV

9

150  
155  
160  
165  
170  
175  
180  
185  
190  
195  
200

Larghetto  
Allegro

Forcibol  
Vivacissimo  
Vivace

Balton Press  
11305

Siciliana

Allegro

28  
27  
26  
25  
24  
23  
22  
21  
20  
19  
18  
17  
16  
15  
14  
13  
12  
11  
10  
9  
8  
7  
6  
5  
4  
3  
2  
1

Zalton Pevens 1139

Příloha č. 8: J. van Eyck – Doen Daphne d'over schoone Maght, kompl. part

3. Doen Daphne d'over schoone Maeght

1. 2.

Modo 2

**Příloha č. 9:** P. Peuerl – Neue Paduanen, Suite No. 3, kompl. souborový part

**3**

IX Padouan



**X Intrada**

**XI Dantz**

**XII Galliarda**



**Příloha č. 10:** M. Praetorius – 1. Bransle de Montirande, 2. Gavotte, kompletní souborový part

1. Bransle de Montirande.

The first system of the musical score for '1. Bransle de Montirande' consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. A double bar line is present after the second measure.

The second system of the musical score for '1. Bransle de Montirande' consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music continues with similar rhythmic patterns. A double bar line is present after the second measure.

2. Gavotte.

The first system of the musical score for '2. Gavotte' consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes. A double bar line is present after the second measure.

3. Gavotte.

The second system of the musical score for '2. Gavotte' consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music continues with similar rhythmic patterns. A double bar line is present after the second measure.

Příloha č. 11: G. P. Telemann – Sonatina a moll, kompletní sólový part

Sonatina  
I.

Largo

Georg Philipp Telemann  
1681 - 1767

II.

III.

Andante

# IV.

Presto

The musical score for section IV, marked 'Presto', consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and slurs. The second staff features a first ending bracket with a repeat sign and a second ending bracket. The third staff continues the rapid sixteenth-note patterns. The fourth staff includes a slur over a group of notes. The fifth staff shows a first ending bracket with a repeat sign. The sixth staff continues the sixteenth-note texture. The seventh staff features a slur over a group of notes. The eighth staff includes a first ending bracket with a repeat sign. The ninth staff continues the sixteenth-note texture. The tenth staff concludes the section with a first ending bracket and a repeat sign.