

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra muzikologie

Radka Rozkocová

**RENESSANCE ZOBOVÉ FLÉTNY
NA PŘÍKLADU TVORBY ALANA DAVISE**

**THE REBIRTH OF THE RECORDER
IN RELATION TO THE MUSIC OF ALAN DAVIS**

Diplomová práce

Vedoucí práce: PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.

Olomouc 2009

Prohlašuji, že jsem svou diplomovou práci vypracovala samostatně na základě uvedených pramenů a za použití uvedené literatury. Souhlasím s využitím informací obsažených v diplomové práci za předpokladu řádné citace.

V Olomouci 14. dubna 2009

Poděkování:

Alanu Davisovi M.A. a jeho manželce Eire za nekonečnou vlídnost a vstřícnost, poskytnutí notových materiálů všech skladeb a neúnavné zodpovídání dotazů týkajících se životopisných údajů

PhDr. Jiřímu Kopeckému, Ph.D. za vedení práce, ochotu, trpělivost a cenné rady

Mgr. Janu Kvapilovi, LRSM za poskytnutí souvisejících materiálů Letní školy staré hudby a za konzultaci zejména ohledně literatury a překladu terminologie

Mgr. Janě Němečkové za anglický překlad shrnutí

Mgr. Janu Kubicovi, Ph.D. za německý překlad shrnutí

Mgr. et Bc. Gabriele Coufalové, Ph.D., Bc. Karlu Odehnalovi a Mgr. Ireně Dopitové, spolužákům z Letní školy staré hudby, za zapůjčení části cizojazyčné literatury a formulace svědectví o zkušenosti s pedagogem Alanem Davisem

Zvukaři Jardovi Topinkovi za technickou pomoc a výrobu a zpracování přiložených nahrávek

Souboru zobcových fléten MocTet za výbornou a nadšenou spolupráci při realizaci skladeb Alana Davise

Radiu Proglas za poskytnutí práv ke zveřejnění rozhlasového pořadu s Alanem Davisem pro potřeby diplomové práce

I would like to thank:

Alan Davis, M.A. and his wife Eira for their never-ending hospitality, for providing the sheet music, and for patiently answering all the questions regarding biographical data

PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D. for thesis supervision, patience and advice

Mgr. Jan Kvapil, LRSM for providing materials concerning the Summer School of Early Music, for consultation on the academic literature and on the translation of terminology

Mgr. Jana Němečková for the English translation of the abstract

Mgr. Jan Kubica, Ph.D. for the German translation of the abstract

Mgr. et Bc. Gabriela Coufalová, Ph.D., Bc. Karel Odehnal a Mgr. Irena Dopitová, classmates from the Summer School of Early Music, for providing academic books and for their testimony of their experience with Alan Davis

Sound engineer Jarda Topinka for technical help and for devising and processing the attached tracks

MocTet ensemble for their enthusiasm and cooperation when performing the music of Alan Davis

Radio Proglas for the permission for the use of copyright of the interview with Alan Davis

„Oh, music is about everything... life and death...“

„Hudba je úplně o všem... o životě, o smrti...“

(Alan Davis v rozhovoru pro Radio Proglas, 2006)

Obsah

1	Úvod	9
2	Stav bádání.....	11
3	K renesanci zobcové flétny ve 20. století.....	14
4	Současné možnosti studia zobcové flétny v ČR.....	21
5	Popis nástroje	22
6	Základní řada zobcových fléten	23
7	Stručný přehled moderních technik hry na zobcovou flétnu.....	25
7.1	Alternativní prstoklady	27
7.1.1	Jednoduché tóny	29
7.1.1.1	Změna dynamiky	29
7.1.1.2	Změna barvy tónu.....	30
7.1.1.3	Flažolet.....	30
7.1.2	Akordické zvuky	30
7.2	Artikulace	31
7.2.1	Jednoduchý jazyk	31
7.2.2	Dvojitý a trojitý jazyk.....	32
7.2.3	Frullato	32
7.3	Vibrato	33
7.3.1	Brániční vibrato.....	34
7.3.2	Hrtanové vibrato.....	34
7.3.3	Vibrato pomocí jazyka	34
7.3.4	Prstové vibrato	34
7.3.5	Labiální vibrato	35
7.3.6	Kolenové vibrato.....	35
7.4	Speciální efekty	35
7.4.1	Glissando.....	35
7.4.2	Šustivé tóny	36
7.4.3	White noise	36
7.4.4	Nahodilý pohyb prstů.....	37
7.4.5	Perkusivní efekty	37
7.4.6	Cirkulační dýchání	38
7.4.7	Hlasové efekty.....	38
7.4.8	Mouth sounds	39
7.4.9	Změny ve struktuře nástroje	39
7.4.9.1	Změny na vzduchovém kanálku a labiu	39
7.4.9.2	Změny na těle nástroje	40

7.4.9.3	Odstraněná nožka nástroje	40
7.4.9.4	Odstraněná hlavice nástroje	40
7.4.9.5	Nožka samotná.....	40
7.4.9.6	Hlavice samotná.....	41
7.4.10	Hra na dva nástroje současně	41
8	Alan Davis - interpret, pedagog a skladatel	42
8.1	Alan Davis - léta studií	43
8.2	Alan Davis - interpret	45
8.2.1	Halcyon Ensemble	46
8.2.2	The Borromini Ensemble	46
8.2.3	Trio Faronell	47
8.2.4	David Ponsford	48
8.2.5	Koncertní činnost v současnosti	48
8.2.6	Nahrávky	49
8.2.6.1	Trio Faronell - Petite Musique de Chambre (1998)	49
8.2.6.2	Trio Faronell - Preludes, Airs and Divisions (2001)	50
8.2.6.3	The Borromini Ensemble - Scherzi Musicali (2001).....	51
8.2.6.4	The Borromini Ensemble - By Purling Streams (2004)	52
8.2.6.5	Alan Davis & David Ponsford - Händel: Complete Recorder Sonatas and harpsichord Suite No 7 (2006)	53
8.3	Alan Davis - pedagog	54
8.3.1	Pedagogická působení.....	54
8.3.2	Birmingham Schools' Recorder Sinfonia.....	55
8.3.3	Průběh Letní školy staré hudby v Prachaticích.....	56
8.3.4	Vlastní zkušenost z pohledu studenta.....	58
8.4	Alan Davis - skladatel	60
8.4.1	Průběh kompozičního procesu.....	60
8.4.2	Studium kompozice	61
8.4.3	Vlastní kompoziční činnost.....	62
9	Analýzy kompozic Alana Davise	64
9.1	Fifteen Studies for alto recorder	65
9.2	Party Pieces	66
9.3	Sonatina	73
9.4	Sonata for Alto Recorder.....	76
9.5	Fifteen Studies for Soprano or Tenor Recorder	77
9.6	Partita for Alto Recorder	78
9.7	Sonatina for Alto Recorder & harpsichord.....	81
9.8	Twenty Progressive Duets for descant and treble recorders ...	82
9.9	Cantus Avium et Volatus	83
9.10	Story Book	94
9.11	A Curious Suite	95
9.12	Entomology	111

9.13	Mirages	121
9.14	Sinfonietta for Recorder Orchestra	127
9.15	Hexachrome	128
9.16	Euphonium for Double Bass and Wind	134
9.17	Bronze for String Orchestra	135
9.18	Wind Ways	136
9.19	Nachtfarben.....	145
9.20	Aulos for Oboe & Piano.....	151
9.21	Elementary	152
9.22	Innumerable Angels	163
9.23	Isosceles.....	164
9.24	Songs from Illyria for High Voice & Piano.....	171
9.25	Elf for Eleven Recorders	172
9.26	Time Out of Mind	173
10	Závěr.....	174
11	Shrnutí	178
12	Summary	179
13	Zusammenfassung.....	180
14	Literatura a prameny.....	181
15	Použité zkratky zobcových fléten	188
	Přílohy.....	189

1 Úvod

K sopránové zobcové flétně jsem se dostala jako spousta jiných dětí ve svých šesti letech po přihlášení se do LŠU, kdy se zjistilo, že klavír se do našeho bytu prostě nevejde. Nikdy jsem nelitovala. Další – viděno s odstupem času šťastnou – náhodou jsem u tohoto „přípravného“ nástroje zůstala a postupně se začala učit na flétnu altovou, tenorovou, basovou. Absolvovala jsem na ZUŠ dva cykly, což bylo tehdy maximum institucionalizovaného studia; konzervatoře s hlavním oborem zobcová flétna u nás v té době totiž neexistovaly. Později, na univerzitě, jsem se přidala po flétnových kurzech. A třetí „náhoda“ mě v červenci roku 2004 přivedla do Prachatic na Letní školu staré hudby do třídy Angličana Alana Davise. Až tehdy se mi doopravdy otevřel svět zobcové flétny. Setkání s Alanem jako interpretem, učitelem a skladatelem bylo pro mě natolik silné, že k němu od té doby jezdím na kurz každé léto a stali se z nás dobří přátelé.

Tato práce chce v úvodních kapitolách přispět k povědomí o renesanci zobcové flétny ve 20. a 21. století, v úvodních kapitolách připomíná významné události spjaté s obrodou nástroje, klíčové osobnosti a díla. Kapitola *Současné možnosti studia zobcové flétny v České republice* zachycuje stav do akademického roku 2008/2009. Dále se popisuje nástroj a základní řada zobcových fléten. O moderních technikách hry na zobcovou flétnu, které používají skladatelé soudobé hudby, existují mnohé teoretické spisy; výčet a popis těchto technik uvádí následující kapitola. Hlavním cílem práce je ale seznámit čtenáře s osobností Alana Davise a prostřednictvím analýz souborně představit jeho kompoziční činnost. První Davisova práce vyšla roku 1978, byly to etudy pro altovou zobcovou flétnu, původně psané zcela účelově pro jeho žáky. Zatím

poslední Davisovo dílo bylo vydáno na podzim roku 2008. Diplomová práce zohledňuje všechny tyto kompozice (26 opusů), mapuje tedy 30 let Davisovy tvorby. Vzhledem k tomu, že analýzám skladeb Alana Davise se dosud nikdo systematicky nevěnoval, a to ani v anglickém jazykovém prostředí, rozhodla se autorka představit všech 26 opusů alespoň prostřednictvím základního popisu, který se snaží o vystihnutí použitých kompozičních technik. Vybraná díla jsou analyzována podrobněji.

Diplomová práce obsahuje v přílohách tři nahrávky. První CD zprostředkovává rozhlasový pořad *Alan Davis – přední britský hráč na zobcovou flétnu, pedagog a skladatel*, který autorka diplomové práce vyrobila pro Radio Proglas v roce 2006. Na druhém CD najdeme Davisovy skladby, které byly natočeny „live“ na koncertech účastníků Letní školy staré hudby v Prachaticích nebo na koncertech souboru zobcových fléten MocTet, jehož je autorka práce uměleckou vedoucí. Třetí CD je ilustračním záznamem autorského představení *Alenka v říši divů (hudba, slovo, kouzla)* s využitím kompozic Alana Davise, které v roce 2008 premiéroval MocTet a Dušan Baur. Českým zájemcům o Davisovo dílo může být mnoho partitur dostupných ze zahraničních vydavatelství (Anglie, Německo), případně mohou o skladby, zvláště o ty dosud nepublikované, požádat přímo Alana Davise prostřednictvím kontaktu na jeho webových stránkách.

Vzhledem k tomu, že práce hovoří o osobnosti anglického hudebního života, bylo třeba se vypořádat s překlady: Všechny překlady v hranatých závorkách provedla autorka práce, ženská jména nepřechyluje, moderní techniky, u nichž se obecně užívá český ekvivalent, uvádí česky, jinak v anglickém originále. Pokud jsou přeloženy názvy skladeb, jde rovněž o vlastní překlady.

2 Stav bádání

Alan Davis (*1945) je významným a vyhledávaným interpretem, pedagogem i skladatelem, přesto o něm stále neexistuje žádná monografie (a to ani v anglickém jazykovém prostředí), pouze ojedinělé zmínky v literatuře,¹ resp. na internetu. Především není známa žádná práce, která by se věnovala analýzám jeho kompozic.² Davis provozuje své webové stránky www.alan-davis.co.uk, kde stručně uvádí svůj životopis, avšak podrobnější informace obsažené v této diplomové práci jsou získány z osobních rozhovorů a ze soukromé korespondence autorky práce s Alanem Davisem. Informace týkající se Letní školy staré hudby v Prachaticích, na níž Davis každoročně vyučuje, jsou dílem od organizátora tohoto kurzu, flétnisty Jana Kvapila, dílem z webových stránek <http://lssh.euweb.cz>, nebo odrážejí vlastní zkušenosti autorky práce, která se kurzu účastnila v letech 2004–2008. Blíže popis nahrávek, na nichž se Davis představuje jako interpret, vychází z příložených bookletů CD, případně recenzí na webových stránkách vydavatelství www.oxrecs.com.

V obecných kapitolách o zobcové flétně jsme vyšli nejprve z hesel „Recorder“ v *New Grove Dictionary of Music & Musicians* a „Blockflöte“ v *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Grove z roku 1980 nejprve popisuje nástroj doplněný konstrukčními nákresey, vykládá etymologii názvu nástroje v několika jazycích a uvádí ladění jednotlivých typů, naznačuje základy techniky hry. Dále se věnuje historii zobcové flétny

¹ V zásadním spise o zobcové flétně anglické autorky Eve E. O'Kelly *The Recorder Today* je jen jediná: „In Britain the energies of leading players like **Alan Davis**, Evelyn Nallen and Ross Winters tend to be taken up more with teaching than performance.“ [„Energie vůdčích britských hráčů jako je **Alan Davis**, Evelyn Nallen a Ross Winters má tendenci se soustředit více na pedagogickou než na koncertní činnost.“] (O'Kelly 1990: 121–122)

² Ačkoli Alan Davis trpělivě a pečlivě zodpovídal na všechny dotazy autorky práce, které se týkaly životopisných údajů, k analýzám skladeb se již coby autor nevyjadřoval.

od 14. století přes období renesance k baroku, připomíná klíčové traktáty, osobnosti a repertoár, slavné dobové nástrojaře. MGG člení heslo obdobně, zmiňuje navíc nástrojaře, kteří vyráběli kopie historických fléten v 60. letech 20. století, někteří z nich stále působí. Z obou hesel lze čerpat základní informace i o renesanci zobcové flétny ve 20. století. Vydání *Grove* z roku 2001 navíc zmiňuje i průlomové kompozice pro zobcovou flétnu z 60. a 70. let 20. století.

Výběr literatury k obecným kapitolám byl volen pod vlivem spisu **Richarda Griscoma** a **Davida Lasockiho** *The Recorder. A Research and Information Guide. Second Edition.* z roku 2003 s přihlédnutím ke kapitolám *Technique and Performance (Modern)* a *New Techniques in Contemporary Recorder Music.*

Zásadní literaturou pro zvolené téma se ukázala být kniha **Eve Elisabeth O'Kelly** *The Recorder Today* z roku 1990, která především mapuje renesanci zobcové flétny od počátku 20. století do 80. let prostřednictvím klíčových osobností (interpretů, skladatelů a muzikologů) a analýz přelomových kompozic. Také přináší podrobný přehled moderních technik hry.

Popisu zobcové flétny a jejích typů, základnímu poučení o způsobu hry a historii nástroje od středověku do 20. století se věnuje **Hans-Martin Linde** v knize z 60. let *Handbuch des Blockflötenspiels*, která vyšla ve druhém vydání roku 1997.

Michael Vetter v knize *Il flauto dolce ed acerbo* z roku 1969 předkládá na bezmála 40 stranách tabulky alternativních prstokladů, dále se věnuje rozpravám o moderních technikách hry. Název knihy v sobě nese vtip

i rozpor – zobcová flétna bývá nazývána „flauto dolce“; kontrapozicí „dolce“ versus „acerbo“, tedy „sladká“ versus „trpká“ naznačuje Vetter dvě roviny života zobcové flétny, a sice historickou (v období jejího rozkvětu v renesanci a baroku) a soudobou (v období jejího obrození ve 20. století, kdy je užívána i v avantgardních kompozicích).

Neue Klangwelt auf der Blockflöte **Gerharda Brauna** z roku 1978 ve stručné kapitole naznačuje cesty zobcové flétny ve 20. století, dále obsahuje přehled moderních technik včetně notací a ilustrací hudebními příklady a také rozbor šesti děl, která autor považuje za zásadní.

Bezesporu vynikající a podrobnou učebnicí a zároveň cvičebnicí hry na zobcovou flétnu (a to nejen hry tradiční, ale i moderních technik) je třísvazkový spis z 80. let 20. století *The Modern Recorder Player*, jehož autorem je **Walter van Hauwe**. Český hovořící zájemci o studium hry mají štěstí – první dva svazky vyšly i v českém překladu Jana Kvapila.

Pro studium techniky hry byla využita i *Flautoškola 1 a 2* **Jana a Evy Kvapilových** z let 2003 a 2004, zvláště oba metodické sešity, a *Die Altblockflöte* **Manfreda Zimmermanna** z roku 1994.

3 K renesanci zobcové flétny ve 20. století

Mezi flétnisty koluje veselá historka o tom, jak se významného anglického hráče na zobcovou flétnu Ashleyho Solomona po úspěšném koncertě se souborem Florilegium, ansámblem evropského jména, kdosi zeptal: „Nádherně hrajete, opravdu krásně – ale... co jinak děláte?“ A Solomon pobaveně ironicky odpověděl: „Jinak jsem kardiochirurgem...!“

Nezasvěcenému se totiž zdá neskutečné, že by zobcová flétna, instrument, který v současnosti mnozí stále ještě považují pouze za přípravný, vhodný jen pro malé děti, mohla být plnohodnotným hudebním nástrojem. Ostatně jsou i tací, kteří rozeznají pouze sopránovou zobcovou flétnu a diví se, že existují i flétny jiných velikostí. Zobcová flétna totiž „vyšla z módy“ kolem roku 1750, po období svého velkého rozkvětu v období renesance a baroka. Vytlačila ji flétna příčná, která měla silnější zvuk vhodný do velkých koncertních sálů, větší dynamické možnosti a především větší rozsah. Ostatní dřevěné dechové nástroje té doby také dokázaly lépe kontrolovat výšku tónů a čistěji ladily i v tóninách s více béčky či křížky. Nový zájem o starý nástroj začal na přelomu 19. a 20. století s četbou starých traktátů a objevením historických fléten (Grove 1980: 656).

Počátky obnovy zájmu o zobcovou flétnu vypadají v hlavních datech takto:

1919 **Arnold Dolmetsch** (1858–1940), francouzský nástrojař, hudebník a skladatel žijící v Anglii, vyrobil podle starých předloh jako kopii první obnovenou zobcovou flétnu. Zastával totiž názor, že starou hudbu nelze autenticky interpretovat bez znalosti historických

nástrojů. Ve 20. letech začal zobcové flétny vyrábět také Němec z Markneukirchenu **Peter Harlan** (1898–1966), původně houslař, spojovaný pak ve 30. letech s masovým dodáváním fléten pro Hitlerjugend. Harlan bohužel zcela nepochopil, že zobcová flétna v 18. století byla plně chromatickým nástrojem, a provedl konstrukční změny, které pak nutně byly příčinou chybných prstokladů známých jako „německé hmaty“.³ V té době se výrobou fléten v Německu začalo zabývat několik továren, z nichž některé fungují dodnes – Moeck, Mollenhauer a další.

- 1926 A. Dolmetsch představil na veřejnosti v Haslemere v Anglii na festivalu staré hudby consort zobcových fléten – sopránovou, dvě altové, tenorovou a basovou. Dolmetsch vyráběl vynikající nástroje, a to ručně – tedy byly velmi drahé a nedostupné pro amatérské hráče.
- 1928 Vznikla první nová škola hry na zobcovou flétnu, autorem byl Němec **Waldemar Woehl** (1902–1976).
- 1930 Angličan **Robin Milford** (1903–1959) patrně poprvé ve 20. století využil zobcovou flétnu v kompozici, a to v oratoriu *A Prophet in the Land*.
- 1932 Uskutečnila se premiéra třívěté skladby *Trio* (pro obsazení SAA) **Paula Hindemitha** (1895–1963) na hudební slavnosti Musiktag ve městě Plön v Německu. Sám autor hrál jeden z hlasů náročné kompozice, která uvádí zobcové flétny jako plnohodnotné nástroje schopné vyhovět požadavkům soudobé tvorby.
- 1935 Angličan **Edgar Hunt** (1909–2006) otevřel studijní obor zobcová flétna na Trinity College of Music v Londýně.

³ Např. na sopránové zobcové flétně je třeba tón f^2 hrát tzv. vidličkovým hmatem 0 123 467 (viz kapitolu 5), kdežto na německých flétnách se tentýž tón hrál prstokladem 0 123 4, otvory pro prsty pravé ruky byly ve vzájemném poměru jinak velké, což například způsobovalo nemožnost čistého ladění u tónu fis^2 apod.

1937 Edgar Hunt a Carl Dolmetsch založili v Anglii asociaci amatérských hráčů Society of Recorder players.

1938 Němec **Gustav Scheck** (1901–1984) pojednal o nově se rozvíjející zobcové flétně ve spise *Weg zu den Holzblasinstrumenten*.

(Dolmetsch 1958: 8, Grove 1980: 656–657, Linde 1997: 116, O’Kelly 1990: 2–4, Oling 2004: 80, Vetter 1969: 7–8)

Ve 30. a 40. letech 20. století se staly hlavními centry rozvoje hry na zobcovou flétnu Velká Británie, Německo a Nizozemí. Angličan **Carl Dolmetsch** (1911–1997), mladší syn Arnolda Dolmetsche, se vypracoval ve virtuosa. Objevil tzv. „kolenové hmaty“, tzn. takové, které využívají stehnem zakrytého koncového otvoru flétny (např. fis³ na altové flétně, 0 13 46 8).

Během druhé světové války se kvůli nedostatku dřeva začala vyrábět sopránová flétna i z plastu.⁴ Ještě v 50. letech 20. století se zobcová flétna užívala stále především jako nástroj k autentické interpretaci staré hudby, ale paralelně se začaly rozvíjet i moderní techniky hry (viz kapitolu 7). Od 60. let 20. století se objevovaly avantgardní skladby pro zobcovou flétnu, zpočátku hlavně v Německu a Nizozemí. Mezi nejranější pokusy patří skladba *Muziek* (1961), kterou napsal Nizozemec **Rob du Bois** (*1934) pro Franse Brüggena (viz dále) a která již počítá s takovými technikami jako je frullato, šustivý tón, glissando a prstové vibrato⁵ (Linde 1997: 119–120, O’Kelly 1990: 51). Kompoziční trendy využívající moderní techniky hry podpořil i Němec **Jürg Baur** (*1918) se skladbami *Mutazioni* (věnována Michaelu Vetterovi, viz dále) a *Incontri* z roku 1962

⁴ Samozřejmě, že dřevo je nenahraditelné, ale dnes firmy Aulos a Yamaha vyrábějí z plastu již velmi kvalitní flétny (od garklein po basovou flétnu, viz kapitolu 6), jejichž další předností je cenová dostupnost.

⁵ Viz kapitolu 7.

(Grove 1980: 657). Nejnázornějšími příklady skladeb využívajících moderní techniky hry jsou díla japonských autorů inspirovaná flétnou šakuhači: *Fragmente* (1968) **Makoto Shinohary** (*1931), sólová skladba *Meditation* a *Lamentation* pro kvartet zobcových fléten (1975), jejichž autorem je **Ryohei Hirose** (*1930) a *Black Intention* (1975), kterou napsal **Maki Ishii** (*1936) (Grove 2001: 50–51). S moderními technikami vyvstává problém jejich notace. Od 60. let 20. století se v kompozicích pro zobcové flétny objevují grafické partitury.

Zobcové flétny ve své tvorbě využíval i **Benjamin Britten** (1913–1976), a to např. v opeře *Noye's Fludde* (1958) nebo skladbě *Alpine Suite* (trio pro obsazení SAA, 1955). V současnosti se stále hraje skladba *Four Inventions* (1954) **Michaela Tippetta** (1905–1998), významným kompozičním počinem bylo *Concerto* (1957) pro altovou flétnu a smyčcový orchestr a první *Quartett* (1970) pro obsazení SATB, jejichž autorem byl Angličan **Arnold Cooke** (1906–2005) (O'Kelly 1990: 44–48). Jeho rakouský protějšek **Hans Ulrich Staeps** (1909–1988) napsal pro zobcové flétny díla *Virtuose Suite* (1961), *Saratoga Suite* (1965) a *Unicornis Gratia* (1978), které je pro ansámbl dokonce dvanácti zobcových fléten SSSAAATTTBBB (viz pozn. 64).

O renesanci zobcové flétny v Nizozemí se zasloužil především hráč **Frans Brüggen** (*1934), který pozvedl nástroj na virtuózní úroveň. Brüggenův repertoár zahrnuje šíři od středověkých po soudobé skladby. Interpret je považován za vůdčí osobnost 20. století ve hře na zobcovou flétnu.⁶ Kariéru začal okolo roku 1955, svoji interpretační činnost zakládal na studiu starých traktátů a vypěstoval si specifický styl, technicky dokonalý. Je tvůrcem „Dutch school of playing“, stylu, kterému se dnes

⁶ V roce 1972 byl Brüggenovým žákem Alan Davis, viz kapitolu 8.1.

učí většina špičkových hráčů. Brüggenu byla věnována např. skladba *Gesti* (1966) **Luciana Beria** (1925–2003) nebo *Fragmente* (1968) **Makoto Shinohary**. Obě využívají moderní techniky hry (Braun 1978: 89, Grove 2001: 50, O'Kelly 1990: 13–14). Další Nizozemec **Walter van Hauwe** (*1948) napsal v 80. letech po dlouhodobém studiu nástroje a vlastní koncertní činnosti třísvazkovou příručku o technice hry na zobcovou flétnu *The Modern Recorder Player*.

V Německu rozvoj zobcové flétny podpořil **Michael Vetter** (*1943), špičkový hráč, ale také skladatel (připomeňme jeho experimenty se zobcovou flétnou a elektronickou hudbou z 60. let *Figurationen III* a *Rezitative*) a muzikolog (*Il flauto dolce ed acerbo*) (O'Kelly 1990: 16, Vetter 1969). Další významnou osobností je nesporně **Hans-Martin Linde** (*1930), Němec žijící ve Švýcarsku, hráč, učitel a skladatel se zájmem o soudobou hudbu, který v kompozicích pro zobcovou flétnu hojně využívá moderní techniky hry, uveďme např. *Music for a bird* z roku 1968.

Ve druhé polovině 20. století se zobcová flétna začala rozvíjet i v dalších zemích, jmenujme Dánsko a virtuozku **Michalu Petri** (*1958), Finsko, kde žije skladatel **Herman Rechberger** (*1947), z mimoevropských zemí samozřejmě USA, odkud je hráč a skladatel **Pete Rose** (*1942).⁷ Nesmíme zapomenout na Nový Zéland a skladatele **Johna Rimmera** (*1939) a Austrálii s **Benjaminem Thornem** (*1961) (O'Kelly 1990: 18).

Současným vzorkem výborných zahraničních hráčů na zobcové flétny a učitelů, se kterými se můžeme každoročně setkat i v České republice,

⁷ The American Recorder Society vznikla už roku 1939.

jsou jistě lektoři Letní školy staré hudby (viz kapitolu 8.2.5), uvedme pouhý výčet jmen: **Peter Holtslag**, **Carin van Heerden**, **Robert Finster**, **Ashley Solomon**, **Kerstin de Witt**, **Jostein Gundersen** a samozřejmě **Alan Davis**.

A jaká byla situace ve 20. století v České republice? Zobcová flétna začala v 60. letech stejně jako v jiných zemích pronikat do školní hudební výchovy. Muzikolog **Miloslav Klement** (*1931) vydal v roce 1956 Školu hry na altovou zobcovou flétnu I. a II. pro potřeby pražské konzervatoře, která začala vyučovat zobcovou flétnu, i když pouze jako doplňkový nástroj. V 60.–80. letech 20. století setrvalo Československo v oblastech spjatých se zobcovou flétnou v jakémsi „udušeném stavu“. Viděno z dnešního hlediska na něm měl paradoxně podíl i **Ladislav Daniel** (*1922) se svou (po desítky let jedinou dostupnou!) obsáhlou a vypracovanou metodikou, která ale byla založená na pouhém poznávání hmatů. Velkou zásluhu o renesanci zobcové flétny u nás má bezesporu **Jiří Stivín** (*1942), špičkový hráč staré i soudobé hudby, jazzman, skladatel a propagátor zobcové flétny, absolvent Royal Academy of Music v Londýně. Jeho cílem bylo prosadit výuku zobcové flétny jako hlavního oboru na pražské konzervatoři a HAMU, což se mu bohužel v té době nepodařilo. Neutěšený stav se rozpochyboval až v posledních asi dvaceti letech, kdy flétnista **Jan Kvapil**⁸ přeložil do češtiny důležitý spis Waltera van Hauweho *The Modern Recorder Player*. Rovněž se svojí ženou Evou Kvapilovou vydává řadu učebnic *Flautoškola* pro výuku zobcové flétny na ZUŠ,⁹ je ředitelem mezinárodní Letní školy staré hudby v Prachaticích a vyučuje zobcovou flétnu

⁸ Viz kapitolu 8.2.5.

⁹ Jan Kvapil se zasadil rovněž o vydání dvou opusů Alana Davise v České republice, viz Přílohu I a III.

na konzervatoři v Ostravě a univerzitě v Olomouci. O současných možnostech studia zobcové flétny v České republice hovoří kapitola 4.

Tolik klíčové události, osobnosti a díla, jedná se pouze o stručný výčet, neboť významných jmen spjatých se zobcovou flétnou by zejména v posledních třiceti letech byly desítky až stovky.

Dá se říci, že zobcová flétna se ve 20. století obrodila ve třech rovinách: jako jednoduchý nástroj pro školní děti, jako oblíbený nástroj amatérských hráčů a jako koncertní nástroj profesionálů, který navazuje na období svého největšího rozkvětu, ba možná ho díky moderním technikám hry a kompozicím v soudobém hudebním jazyce přesahuje.

4 Současné možnosti studia zobcové flétny v ČR¹⁰

V současnosti je možno hru na zobcovou flétnu v České republice studovat jako hlavní obor na těchto konzervatořích:

- **Janáčkova konzervatoř a gymnázium v Ostravě** – vyučující **Jan Kvapil** (od září 2004)
- **Konzervatoř Brno** – vyučující **Eva Harmuthová** (od září 2008)
- **Konzervatoř České Budějovice** – vyučující **Monika Devátá** (od září 2005)
- **Konzervatoř Plzeň** – vyučující **Julie Braná** (od září 2003)
- **Konzervatoř v Teplicích** – vyučující **Ilona Veselovská** (od září 2008), **Lukáš Vytlačil** (od září 2007) a **Aleš Rypan** (od října 2001 do června 2008)
- **Pražská konzervatoř** – vyučující **Julie Braná** a **Jakub Kydlíček** (od září 2008)

Dále je možné zobcovou flétnu studovat v České republice jako jeden z oborů na těchto vysokých školách:

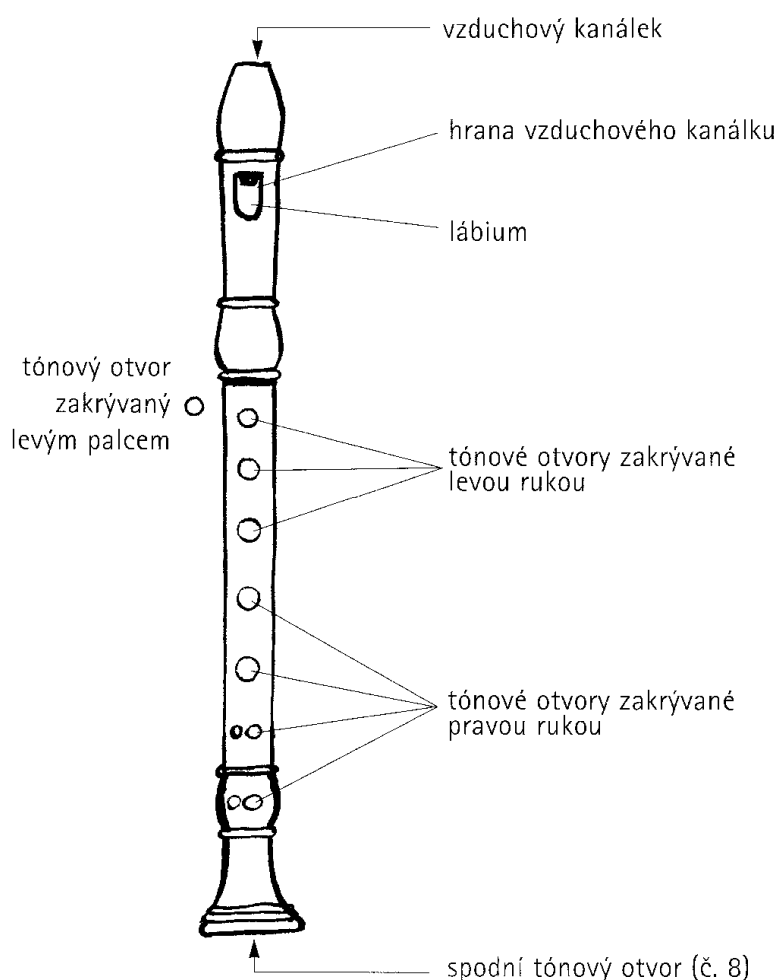
- **Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy, obor Hra na nástroj¹¹ nebo zpěv se zaměřením na vzdělávání** – vyučující **Jan Kvapil** (od září 2006)
- **Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy – Akademie staré hudby, obor Renesanční a barokní zobcová flétna** – vyučující **Ilona Veselovská** (od února 2009), **Thijs van Baarsel** (od září 2007 do prosince 2008), **Susanne Wagner** (od září 1996 do prosince 2007)

¹⁰ Instituce jsou řazeny abecedně.

¹¹ Klavír, varhany nebo zobcová flétna.

5 Popis nástroje

Zobcová flétna sestává ze dvou až tří částí – hlavice, středního dílu, příp. oddělitelné nožky. Tónové otvory zakrývané prsty levé ruky označujeme 0 123, tónové otvory zakrývané prsty pravé ruky 4567. Číslicí 8 označujeme spodní tónový otvor. Tónové otvory 6 a 7 jsou u barokního typu nástroje vrtané dvojité.¹²






Zobcová flétna je dřevěný dechový nástroj s obráceným kónickým vrtáním. Náústek většinou ve tvaru zobce je špalík s úzkou štěrbinou, která slouží jako vzduchový kanál. Hráčův dech je tímto kanálem přenášen na ostrou hranu, kde se proud vzduchu přerušuje a vzduchový sloupec se rozkmitá (Oling 2004: 79).

¹² Obr. viz Kvapil 2003: 7.

6 Základní řada zobcových fléten






Základní řada zobcových fléten se vyrábí v ladění C a F. Obecně platí, že čím delší píšťala (vzduchový sloupec), tím hlubší zvuk. Pomiňme zde fakt, že existují zobcové flétny i dalších ladění (D, G), samozřejmě i takové, u nichž tón a^1 nemá kmitočty 440 Hz (může být např. 415 Hz nebo 392 Hz). Zobcové flétny mají rozsah dvě oktávy plus čistou kvintu (chromaticky).

V následujícím přehledu řadíme nástroje od nejdříve znějícího, v závorce je uveden jejich nejnižší možný tón (při všech prstových otvorech zakrytých), v prvním sloupci klíč, ve kterém se ten který typ notuje:

	Garklein (c^3) - spíše rarita, používá se výjimečně v souborech zobcových fléten, kdy je sopraninový part položen příliš vysoko. Nejnižší tón je notován na pomocné lince pod osnovou, tedy flétna zní o oktávu výš, než se píše.
	Sopranino (f^2) - používá se spíše v souborech zobcových fléten, ale byly pro něj komponovány i barokní koncerty. Nejnižší tón je notován v první mezeře, tedy zvuk odpovídá zápisu. ¹³
	Sopránová flétna (c^2) - v současnosti nejznámější (ve smyslu nejrozšířenější) typ zobcové flétny. V anglickém jazykovém prostředí označovaná jako „descant“. Nejnižší tón je notován na pomocné lince pod osnovou, tedy zvuk odpovídá zápisu. ¹⁴

¹³ Důležité je, že žádná F zobcová flétna se nenotuje v intervalové (kvintové) transpozici, jako je zvykem (v příslušném intervalu) například u klarinetu nebo trubky.

¹⁴ Někdy se nesprávně notuje v houslovém klíči bez uvedení oktávkové transpozice.

	<p>Altová flétna (f¹) - v literatuře o zobcové flétně je považována za hlavní typ, v baroku byla jako sólový nástroj využívána nejvíce. V anglickém jazykovém prostředí se označuje jako „treble“. Nejnižší tón je notován v první mezeře, tedy zvuk odpovídá zápisu.</p>
	<p>Tenorová flétna (c¹) - většinou je z důvodu dlouhého těla nástroje opatřena klapkou pro malíček pravé ruky. Nejnižší tón je notován na pomocné lince pod osnovou, tedy zvuk odpovídá zápisu.</p>
	<p>Basová flétna (f) - poslední běžně užívaná flétna. Z důvodu velkých vzdáleností mezi prstovými otvory musí být již zčásti opatřena klapkovým systémem, tělo nástroje může být zahnuto nebo je k flétně přidáno „esíčko“ - z toho důvodu, aby hráč pohodlně dosáhl pravou rukou na prstové otvory, resp. klapky. Nejnižší tón je notován pod osnovou, tedy zvuk odpovídá zápisu.</p>
	<p>Velký bas (c) - v angličtině „great bass“, u nás bývá též označována jako „c bas“. Je z velké části opatřena klapkovým systémem, má nastavitelné „esíčko“. Nejnižší tón je notován ve druhé mezeře, tedy zvuk odpovídá zápisu.</p>
	<p>Kontrabasová flétna (F) - v angličtině „contrabass“, plně opatřena klapkovým systémem a nastavitelným „esíčkem“ (délka flétny je totiž okolo 185 cm). Hrát je možno vestoje nebo vsedě, flétna je opřena o zem. Nejnižší tón je notován pod osnovou, tedy zvuk odpovídá zápisu.</p>

Raritou jsou pak flétny **Sub-kontrabasové** a **Sub-subkontrabasové**.

7 Stručný přehled moderních technik hry na zobcovou flétnu

„Nakolik ovlivní vznik současných technik, v době renesanční a barokní pravděpodobně neznámých, interpretaci staré hudby, není ještě jasné, avšak jsem si jist, že účinek nových poznatků bude brzy určitým způsobem citelný.“
(Walter van Hauwe in Hauwe 1999: 6)

Je jistě možné uvažovat o vlivu moderních technik na interpretaci staré hudby, ale podívejme se z jiného úhlu: Moderní techniky hry také přispěly k hledání nových možností zvuku zobcové flétny a renesanci tohoto nástroje ve 20. a 21. století. V této kapitole budeme vycházet především z přehledu, který uvádí ve své knize *The Recorder Today* Eve E. O'Kelly. Převezmeme též její způsob členění technik. Systematizaci moderních technik se dříve věnoval například i Gerhard Braun v knize *Neue Klangwelt auf der Blockflöte* (Braun 1978: 25–49); ačkoli nezachází do takových podrobností jako O'Kelly, píše v podstatě o identických technikách. Třetím důležitým zdrojem je třísvazkový spis *The Modern Recorder Player* Waltera van Hauweho.

Eve E. O'Kelly v kapitole *Modern techniques* hovoří o tom, že hudba dvacátého století zaznamenala velmi významný rozvoj instrumentálních technik, který vedl k přehodnocení nástrojových možností. Připomíná koncepci „*Klangfarbenmelodie*“,¹⁵ která se poprvé objevila v Schönbergově díle *Five Pieces for Orchestra* v roce 1908. Toto pojetí dále rozvíjeli A. Webern, B. Bartók a O. Messiaen, toužili totiž po novém zvuku a nových, dosud nepoznaných možnostech výrazu. „*Since the Second*

¹⁵ Kompoziční technika „prolamované práce“, v níž se pracuje s barvou jako samostatnou hudební kvalitou.

World War, and since the 1960s in particular, further expansions of instrumental technique have taken place as players and composers explored the hitherto latent possibilities of their instruments. It is not surprising that this should have happened with the more common instruments.“ [„Po druhé světové válce, zvláště od 60. let se rozšiřovaly nové instrumentální techniky – v souvislosti s tím, jak hráči i skladatelé prozkoumávali dosud skryté nástrojové možnosti. Není překvapující, že toto se dělo především s běžnými nástroji.“] (O’Kelly 1990: 82). V současnosti má každý nástroj jakousi „zásobárnu“ nových zvuků, které soudobí skladatelé využívají.

Novým možností dřevěných dechových nástrojů a jejich emancipaci v tomto směru se věnoval **Bruno Bartolozzi** (1911–1980) ve své knize *New Sounds for Woodwind* (1967). Pokud jde o dřevěné dechové nástroje, tedy skupinu zahrnující zobcové flétny, je třeba – ve světle nových objevů – vyvrátit dva základní předsudky: že pro každý tón existuje pouze jeden prstoklad a že tyto nástroje dokážou zahrát pouze jednohlas. Vniknutím do světa alternativních hmatů a možností, které skýtají nejrůznější druhy artikulace a vibrata, se dostáváme do oblasti speciálních efektů, které mají mnohdy již velmi daleko ke konvenční technice hry (O’Kelly 1990: 82–83). Na začátku 60. let 20. století se výzkumem alternativních prstokladů zabýval Michael Vetter (*1943), který roku 1969 vydal titul *Il Flauto Dolce ed Acerbo*. Zajímavé je, že tato kniha věnující se zobcové flétně vyšla s předstihem – oproti podobným spisům o jiných nástrojích (O’Kelly 1990: 83).

Eve E. O’Kelly, provedla dle svých vlastních slov výzkum množství partitur skladeb, které využívají moderní techniky hry na zobcovou flétnu. Tyto zhodnotila, obsažené moderní techniky klasifikovala a přidala ještě několik dalších, které se nabízely a pro které nenašla

hudební příklady. Její členění vychází z těchto čtyř technických aspektů: prstoklad, nasazování tónu, dýchání a struktura nástroje samotného. Rozlišuje tedy čtyři základní skupiny moderních technik hry:

- 1) Alternativní prstoklady
- 2) Artikulace
- 3) Vibrato
- 4) Speciální efekty

Autorka připouští, že je to dělení schematické a že mohou nastat případy, kdy se jednotlivé techniky kombinují, nebo kdy se od hráčů i skladatelů očekává, že vymyslí vlastní variaci. Někdy je sporné, do které skupiny příslušnou techniku zařadit; O'Kelly se ale snaží v rámci přehlednosti o maximální schematizaci. Dalším problémem je notace moderních technik: „*There is as yet no consensus on the notation of many techniques in contemporary music and no attempt has been made here to impose a standard notation which is better arrived at in due course by a process of natural selection.*“ [„*Dodnes v soudobé hudbě neexistuje společný úzus pro notaci mnoha technik, ani žádný pokus zavést standardní notaci, která je snadněji dosažitelná procesem přirozeného výběru.*“] (O'Kelly 1990: 84). O'Kelly na tomto místě pro správné pochopení nejprve standardních technik hry odkazuje na první dva svazky Hauweho spisu *The Modern Recorder Player*.

7.1 Alternativní prstoklady

Než se budeme zabývat alternativními prstoklady, je třeba si uvědomit několik faktů o prstokladech standardních: Ty jsou vymyšleny a stanoveny tak, aby jimi bylo možno docílit konkrétní a stálé výšky tónu, barvy a síly, a to v celém rozsahu nástroje. V soudobé hudbě ovšem skladatelé často vyžadují širší paletu zvuků, co se týče barvy. Tuto možnost jim poskytují právě alternativní prstoklady. „*Non-standard*

fingerings on the recorder are classified as belonging to one of three 'registers', based on the discovery that the recorder behaves in a different manner acoustically when the end-hole is obstructed either partially or wholly. This has the effect of alternating the wave formations within the pipe and hence the timbre of the sound produced. [„Alternativní hmaty jsou rozříděny podle své příslušnosti k jednomu ze tří rejstříků, založených na objevu, že zobcová flétna se chová akusticky jiným způsobem, když je koncový otvor¹⁶ částečně nebo i celkově zakryt. To má vliv na změnu vlnění uvnitř píšťaly, a tudíž se mění i produkováná barva tónu.“] (O'Kelly 1990: 84–85). O'Kelly v souladu s dalšími badateli vymezuje tyto tři rejstříky jako „otevřený rejstřík“ (kdy se vzduch pohybuje v nástroji jako ve válci s oběma otevřenými konci), „uzavřený rejstřík“ (kdy je otvor č. 8 pevně uzavřen) a „krytý rejstřík“ (kdy je koncový otvor uzavřen, ale ne neprodyšně). Uzavřeného rejstříku se dosáhne buď ucpáním koncového otvoru zátkou nebo jeho pevným přitlačením na plastovou podložku připevněnou na stehně hráče. Částečně krytého otvoru se dosahuje jeho jemným přitisknutím k měkké látce rovněž na stehně. Vybraná metoda vždy záleží na kontextu skladby a také na čase, který má hráč k dispozici, než přejde k normálnímu otevřenému rejstříku (O'Kelly 1990: 85).

Vezmeme-li v úvahu, že každý prstový otvor může být „otevřený“, „zavřený“ nebo „polootvřený“, existuje na zobcové flétně okolo neuvěřitelných 6500 různých hmatů – a to pouze v „otevřeném rejstříku“. Pokud bychom přidali ještě všechny kombinace „uzavřeného“ a „krytého rejstříku“, dospějeme k číslu okolo 20 000. Ne všechny prstoklady ale musí fungovat na každém nástroji (O'Kelly 1990: 85).

¹⁶ Myšlen otvor č. 8 (viz kapitolu 5).

Alternativní prstoklady můžeme rozdělit do dvou skupin, podle toho, jestli se jejich pomocí dosáhne jednoduchého tónu¹⁷ nebo akordického zvuku.¹⁸ První skupina zahrnuje takové hmaty, které způsobují dynamickou odlišnost, barevnou odlišnost, nebo se jimi hrají flažolety či mikrointervaly. Druhá skupina představuje prstoklady, pomocí nichž se dosáhne akordického zvuku, to znamená takového souzvuku, kdy současně znějí dva, tři, nebo více tónů, přičemž každý z nich s jinou intenzitou. O'Kelly připomíná, že: *„All non-standard fingerings require good coordination of breathing and fingering and because many are less stable than their standard-fingered counterparts, allowance must be made for this when using them in composition.“* [„Všechny alternativní prstoklady vyžadují dobrou koordinaci dechu s prsty, a protože jsou mnohé z nich méně stabilní než jejich standardní protějšky, při jejich užití ve skladbě to musí být zohledněno.“] (O'Kelly 1990: 85).

7.1.1 Jednoduché tóny

7.1.1.1 Změna dynamiky

Změny dynamiky se na zobcové flétně obvykle dosahuje při standardním prstokladu změnou tlaku vzduchu (tj. přidáním či ubráním dechu). Jenže právě tímto způsobem se zobcová flétna také ladí, tedy ubereme-li tlak při standardním prstokladu, tón zároveň klesá (a naopak). Proto může alternativní prstoklad pomoci vyrovnat tuto diskrepanci tak, že např. potřebujeme-li hrát silně, zvolíme některý z alternativních hmatů, který by při normálním tlaku tón podladil, a zesílíme tlak vzduchu. (Platí samozřejmě i naopak.) Na dlouhém tónu můžeme vytvořit crescendo nebo decrescendo tak, že posouváme prst na tónovém otvoru a zároveň plynule měníme tlak vzduchu.

¹⁷ V angličtině „single sound“ nebo „monophonic“.

¹⁸ V angličtině „multiphonics“.

7.1.1.2 Změna barvy tónu

Charakteristická barva zvuku závisí na zastoupení vyšších harmonických tónů v konkrétním tónu základním. Při výměnách standardních prstokladů za alternativní lze docílit změny barvy tónu právě proto, že se při alternativním prstokladu ozývá obměněné spektrum vyšších harmonických tónů.

7.1.1.3 Flažolet

Při hře na zobcovou flétnu znamená flažolet¹⁹ specifický typ slabého tónu, který je sotva slyšitelný. Prstoklad bývá podobný jako u normálního tónu, ale některý prstový otvor, většinou palcový, je pootevřen. Tlak vzduchu musí být velmi slaboučký, některé flažolety jsou velmi nestabilní (O'Kelly 1990: 88).

7.1.1.4 Čtvrttóny

Zobcová flétna jako „ne-klávesový“ nástroj má tu výhodu, že čtvrttóny²⁰ se na ní mohou hrát právě alternativními prstoklady, přesněji lehkou modifikací prstokladů základních. Dosahujeme jich zejména částečným odkrytím či zakrytím jednoho nebo více prstových otvorů u standardního hmatu, případně přidáním či odebráním celého prstu. Mikrotónové změny výšky se dají také provést pouze dechem, při standardním prstokladu (O'Kelly 1990: 89).

7.1.2 Akordické zvuky

Akordické zvuky²¹ vznikají z jednoduchých tónů užitím alternativního prstokladu a zvětšením tlaku vzduchu. „[...] *it appears that they are*

¹⁹ V angličtině „flageolet tone“ nebo „harmonics“.

²⁰ V angličtině „microtones“. Užíváme zde pro zjednodušení výrazu čtvrttóny (které jsou nejčastější), ačkoli tato oblast může zahrnovat i drobnější dělení tónu.

²¹ V angličtině „multiphonics“.

the result of the oscillation of a group of frequencies which are not part of the same harmonic series and which cannot therefore be rationalised by the ear into a single sound. Some multiphonics consist of two or three strong, identifiable pitches, others consist of a complex group of sounds in varying degrees of prominence whose separate components are almost impossible to isolate and identify without the aid of electronic apparatus.“ [„Zjistilo se, že akordické zvuky jsou výsledkem kmitání skupiny frekvencí, které nepatří do stejné alikvótní řady, a které proto ucho nemůže považovat za jednoduchý tón. Některé akordické zvuky se skládají ze dvou nebo ze tří silných, rozlišitelných tónových výšek, jiné sestávají ze složité skupiny zvuků s proměnlivým stupněm důležitosti, jejichž oddělené součásti většinou není možno vydělit a identifikovat bez pomoci elektronických aparatur.“] (O’Kelly 1990: 90). Akordické zvuky se v porovnání s tóny jednoduchými hrají obtížněji, jsou totiž méně stabilní, hráč musí pozorně kontrolovat dech. Dobře fungují na nižších, zejména basových nástrojích.

7.2 Artikulace

Za artikulaci tónu na zobcové flétně je zodpovědný jazyk, ten dává tónu tvar. Rozlišujeme jednoduchý, dvojitý, trojitý jazyk a frullato. První tři jsou běžné hráčské techniky, ovšem v soudobé hudbě mohou být využívány novým způsobem. Velmi dobré a podrobné poučení o jednotlivých druzích artikulace podává Walter van Hauwe (Hauwe 1999: 54–70 a Hauwe 2001: 78–100).

7.2.1 Jednoduchý jazyk

Základní artikulační konsonanty pro hru jednoduchým jazykem²² jsou „t“ a „d“, vyslovované špičkou jazyka na horním patře za předními zuby. Jejich kombinací se docílí mnoha variant, od legata po staccato. O’Kelly

²² V angličtině „single tonguing“.

pak připomíná ještě nasazení tónu pomocí konsonantů „td“, „th“, „h“ a „p“ (O’Kelly 1990: 92). Walter van Hauwe naproti tomu rozlišuje při jednoduchém nasazení jako nejběžnější konsonanty pouze „t“, „d“ a „r“ (Hauwe 1999: 55), jako méně obvyklé pak „p“, „f“, „g“, „m“, „n“, „s“, „v“ a „w“ (Hauwe 1984: 74). V českém jazykovém prostředí se pro hru jednoduchým jazykem používá většinou „t“, „d“, případně „r“ – v závislosti na tom, jaké kvality má být požadovaný tvar tónu a jeho nasazení (tvrdé, ostré, měkké, v jakém tempu...). Zvláštní pozornost zasluhuje tzv. **sputato**, velmi prudké a energické nasazení, artikulované například ostrým „d“ (jazyk opřený o tvrdé patro, vzduch do flétny je vypuzen velmi prudce a rychle).

7.2.2 Dvojitý a trojitý jazyk

Používá se pro hraní krátkých not v rychlém tempu, kde už by jednoduché nasazení nebylo možné. Vzniká kombinacemi souhlásek – buď základních („t“, „d“, „r“), nebo jedné základní a jedné „krční“ („k“, „g“) (Hauwe 1999: 55).

7.2.3 Frullato

Frullato²³ je v soudobé hudbě často využívaná technika, je totiž na zobcové flétně vysoce efektní. Vzniká rychlým chvěním vzduchu; toto chvění zabezpečuje špička jazyka, výsledný tón zní jako dlouhé „rrrrr“. Technika tvoření frullata záleží mimo jiné na tom, jaké je interpret národnosti. Walter van Hauwe nabízí různá artikulační cvičení pro jeho nácvik, Čechům nejbližší bude rychlý pohyb jazyka „tdtdtdtd“ (Hauwe 1984: 74–78). Při frullatu je také důležité, aby tlak vzduchu byl pevný a nekolísal. Je potřeba mít uvolněné rty, špička jazyka se při chvění

²³ V angličtině „flutter-tonguing“, u nás často užívané i německé „Flatterzunge“.

dotýká horního patra jen zlehka. Hráč zvládl tuto techniku až v momentě, kdy je schopen zahrát frullatem velmi dlouhý tón. Existuje také hrdelní vibrato, které zní co do výsledného zvuku trochu chraplavěji, tvoří se vzadu u kořene jazyka pomocí „kch“ nebo „hch“ a je příjemnější například hráčům z německé jazykové oblasti.

7.3 Vibrato

Ohledně hraní vibrata na zobcové flétně se v odborných kruzích vedou dlouholeté spory. Je to totiž jeden z nejdůležitějších prostředků k dosažení nejrůznější barvy tónu, síly, výšky a dynamiky. Citujme autorku knihy *The Recorder Today*: „*The question of whether vibrato should be a constant element of recorder tone or whether it should be used only as a decorative device has already been discussed but so far as contemporary recorder music is concerned it may be said that its use is not automatic but is left to the discretion of the performer according to the context. Where a particular effect is desired (...), it is specified by the composer. Occasionally the use of vibrato is specifically forbidden.*“ [„O otázce, má-li být vibrato stálým prokem zvuku zobcové flétny, či má-li být užíváno pouze se záměrem ornamentace, se již diskutovalo, ale pokud jde o soudobou hudbu pro zobcovou flétnu, můžeme říci, že jeho použití není automatické, ale je ponecháno na uvážení interpreta, podle kontextu. Kde je vyžadován zvláštní efekt, tam to skladatel předepíše. Náhodné vibrato je výslovně zakázáno.“] (O’Kelly 1990: 94). Velmi podrobné pojednání o všech technikách vibrata přináší Walter van Hauwe (Hauwe 2001: 60–75 a Hauwe 1984: 34–41, 51, 70). Ten také oproti Eve O’Kelly vyděluje jako základní druhy pouze vibrato dechové (technika hrtanu) a prstové (Hauwe 2001: 60–75). Zde se ale pro dodržení jednotné systematiky přidržíme členění O’Kelly.

7.3.1 Brániční vibrato

Na zobcové flétně, stejně jako na dalších dřevěných dechových nástrojích, způsobuje brániční vibrato²⁴ oscilaci výšky tónu – nahoru i dolů od tónu základního. Vibrato může být různé rychlosti i intenzity (O'Kelly 1990: 94).

7.3.2 Hrtanové vibrato

Hrtanové vibrato²⁵ vzniká pravidelným chvěním v hrtanu. Příčinou chvění je zúžení vzduchového proudu a pouze jakoby pocitově – nikoli pomocí hlasivek – vyslovené „ha ha ha“ (O'Kelly 1990: 95).

7.3.3 Vibrato pomocí jazyka

Vibrato pomocí jazyka²⁶ znamená rychlý pohyb jazyka, asi jako bychom chtěli při hraní tónu říci „lu lu lu“. Tento pohyb jazyka totiž zasahuje do výdechového proudu, což je příčinou lehkého kolísání tónu. Tato technika se používá spíše zřídka (O'Kelly 1990: 96).

7.3.4 Prstové vibrato

Tato technika má kořeny zejména ve francouzské barokní hudbě, kdy se užívalo tzv. flattement ke zkrášlení dlouhých tónů. Prstové vibrato²⁷ znamená rychlý pohyb špičky prstu na okraji prstového otvoru. Není možné jej provést na nejnižším tónu nástroje, protože u něj jsou všechny prstové otvory zakryté. Je zde důležitý rozdíl oproti vibratu tvořenému dechem: „*Dechové vibrato se v principu pohybuje kolem rovného tónu, avšak*

²⁴ V angličtině „diaphragm vibrato“.

²⁵ V angličtině „throat vibrato“.

²⁶ V angličtině „tongue vibrato“.

²⁷ V angličtině „finger vibrato“.

z povahy prstového vibrata vyplývá, že je přirozeně pod základní výškou tónu.“
(Hauwe 2001: 72).

7.3.5 Labiální vibrato

Labiální vibrato²⁸ se provádí pomocí pravé ruky, která se pohybuje nad labiem a cloní jej, přičemž levá ruka může hrát prstoklady. Zvláště pomalé labiální vibrato je vysoce efektní (O'Kelly 1990: 97).

7.3.6 Kolenové vibrato

Efektu vibrata můžeme také dosáhnout částečným cloněním koncového otvoru – což se provádí přiblížením nástroje ke kolenu, resp. ke stehnu.²⁹ Nápadnější je při vyšších tónech (O'Kelly 1990: 97).

7.4 Speciální efekty

7.4.1 Glissando

Glissando se na zobcové flétně hraje postupným přikrýváním nebo odkrýváním prstových otvorů, výsledný dojem ze zvuku je, na rozdíl od klávesových nástrojů, plynulý. Někdy mohou být glissandové pasáže usnadněny pomocí alternativních prstokladů. Glissando nelze zahrát na přelomu dvou rejstříků, tedy na altové flétně např. mezi tóny g^2 a a^2 , d^3 a e^3 , f^3 a g^3 (O'Kelly 1990: 98). Glissando se obvykle notuje dvěma způsoby: buď se mezi dvěma notami různé výšky napíše rovná čára naznačující glissando, přičemž realizace hmatů je ponechána na interpretovi, anebo se místo konkrétních tónových výšek píše pouze přibližná vlnitá čára a na interpretovi je ponechán i melodický průběh glissanda a jeho rozložení v čase.

²⁸ V angličtině „labium vibrato“.

²⁹ V angličtině „knee vibrato“.

7.4.2 Šustivé tóny

Pokud necháme při hře pootevřená ústa, aby vzduch mohl proudit částečně i kolem zobce flétny, který máme volně mezi rty, dosáhneme techniky šustivého tónu.³⁰ Druhý způsob, jak šustivý tón vytvořit, je dát flétnu do svislé polohy, opřít vlastně zobec o spodní ret a foukat přes hranu začátku vzduchového kanálku (podobně jako u příčné flétny). Poměr normálního tónu a vzduchu v šustivém tónu záleží na konkrétní artikulaci (například ostré „t“ způsobuje velmi silný začátek šustivého tónu) (O’Kelly 1990: 99).

7.4.3 White noise

Hráči na zobcovou flétnu takový zvuk vlastně (nechtěně) vytvářejí při čištění ucpaného vzduchového kanálku, když zacpou prstem labium a silně fouknou. White noise vymezuje O’Kelly jako „[...] *an acoustical term describing any noise which is composed of sounds encompassing a broad frequency spectrum and in which no single frequency, and therefore pitch, predominates.*“ [„/.../ akustický termín popisující jakýkoli šum, který je složený ze zvuků zahrnujících široké spektrum frekvencí. Nepřevažuje v něm žádná konkrétní frekvence a tedy ani výška tónu.“] (O’Kelly 1990: 101). Relativní výška těchto zvuků závisí samozřejmě na velikosti nástroje a také na způsobu, jakým jsou produkovány: Je možné zavřít všechny prstové otvory včetně koncového, nebo zakrýt labium prsty (přičemž kvalita zvuku se pak řídí tím, jak pevně je labium přikryto), foukat se rovněž může přímo do labia nebo „přes“ něj (podobně jako bychom drželi příčnou flétnu, přitom lze pohybovat prsty po prstových otvorech, což přidá další efekt), jiným způsobem je držení nástroje v horizontální

³⁰ V angličtině „rustle tones“ nebo „breathy tones“.

poloze (jako u příčné flétny) a foukání přímo do prstových otvorů nebo „přes“ ně.

7.4.4 Nahodilý pohyb prstů

Toto je velmi efektní moderní technika,³¹ založená na náhodném, improvizacním pohybu prstů, „(...) usually over a group of finger-holes corresponding to an area of pitch which may be specified to a greater or lesser degree by the composer.“ [„(...) obvykle přes skupinu prstových otvorů, které korespondují s oblastí příslušných tónových výšek; tyto mohou být do větší či menší míry určeny skladatelem.“] (O’Kelly 1990: 103). Improvizace zahrnuje dynamiku, rytmus, tempo i výšku tónu. Výsledný zvuk je nekoordinovaný, závisí na tlaku vzduchu, může být velmi jemný, ale na druhou stranu i „přefukovaný“. K náhodnému pohybu prstů se často přidává ještě rychlá ostrá artikulace nebo až frullato.

7.4.5 Perkusivní efekty

Je třeba si uvědomit, že skladatelé soudobé hudby často požadují nikoli „krásný tón“, ale různé druhy ruchů, šramotů, šumů a podobně, jak jsme o nich mluvili výše. Do skupiny perkusivních efektů³² patří například silné poklepávání³³ prsty na prstové otvory bez foukání (flétna se nedotýká úst), což produkuje tichý zvuk konkretizovatelné výšky. Dalšími takovými zvuky jsou různá ťukání na korpus nástroje samotného, ať už nehtem, nebo i prstýnkem, nebo pleskání dlaní o labium či o koncový otvor (při žádném z těchto zvuků se do flétny současně nefouká) (Hauwe 1984: 41–43, O’Kelly 1990: 105).

³¹ V angličtině „random finger-play“.

³² V angličtině „percussive effects“.

³³ V angličtině „tapping“.

7.4.6 Cirkulační dýchání

Cirkulační dýchání³⁴ je technika, která umožňuje hráči vytvořit nepřetržitý proud vzduchu, takže lze hrát nepřerušovaně celé dlouhé pasáže nebo i celé skladby, což jinak u dechových nástrojů není možné. Dosahuje se jí pomocí současného nadechování nosem během výdechu ústy. Hráči na zobcovou flétnu mohou také využít toho, že si vzduchem plní tváře, a v momentě, kdy se nadechují nosem, vypustí slabý proud vzduchu do nástroje právě ze „zásoby“ (Hauwe 1984: 59–61, O’Kelly 1990: 106).

7.4.7 Hlasové efekty

Hlasovými efekty³⁵ myslíme takové, kterých docílíme současným hraním na flétnu a zpíváním, totiž pokud zkombinujeme hraný tón se zpívaným (mručeným) tónem stejné výšky, zvuk je posílen, ale má jinou barvu. Pokud ovšem zpíváme současně jiný tón, než hrajeme, vznikají tzv. rozdílové tóny,³⁶ které svým způsobem zkreslují výsledný souzvuk. Hlasové efekty se mohou samozřejmě kombinovat s různými typy artikulace nebo třeba nahodilým pohybem prstů. Někdy může být předepsáno, zda má být hlas mužský nebo ženský. Ještě o úroveň výše pak stojí skladby, kde autor předepisuje interpretovi konkrétní text pro zpívanou linku. Slova artikulovaná do flétny samozřejmě ztrácejí svůj smysl pro všechny kromě autora a interpreta. Ale přesto je výsledný zvuk ovlivněn konsonanty a vokály obsaženými v textu (Hauwe 1984: 63–69, O’Kelly 1990: 106–109).

³⁴ V angličtině „circular breathing“.

³⁵ V angličtině „vocal effects“.

³⁶ V angličtině „difference tones“ – jsou to zvuky, které můžeme slyšet navíc, pokud zní dva tóny naráz. Rozdílový tón je rozdílem frekvencí oněch dvou tónů, tudíž je to vždy nízký zvuk.

7.4.8 Mouth sounds

„This category contains all the many unvoiced mouth sounds such as sucking and blowing noises, tongue-clicks, lip-smacking, kissing noises, laughter etc., which have been devised by inventive players and composers and which form a significant part of the theatrical dimension evident in many contemporary recorder works.“ [„Tato kategorie zahrnuje všechny zvuky neprodukované hláskami, ale prostřednictvím ústní dutiny, jako je nasávání a vyfukování vzduchu, mlaskání, klapání rtů o sebe, zvuky polibku, smích atd., které vymysleli invenční hráči a skladatelé a které tvoří podstatnou část teatrální dimenze mnoha soudobých skladeb pro zobcovou flétnu.“] (O’Kelly 1990: 110). Častým zvukem je také syčení nebo šepot.

7.4.9 Změny ve struktuře nástroje

Je nutné podotknout, že všechny dosud uvedené moderní techniky počítají s celým, nijak neupraveným nástrojem. Co se ale stane, když „preparujeme“ zobcovou flétnu?

7.4.9.1 Změny na vzduchovém kanálku a labiu³⁷

Takovou změnou může být posunutí bloku nebo vložení proužku papíru do vzduchového kanálku. To vše mění barvu a dusí zvuk. Pokud jemně překryjeme labium, snížíme výšku tónu. Do této kategorie zvuků zahrnujeme i vysoký **cvrkavý zvuk**³⁸, který vzniká právě překrytím hrany labia prstem a velmi slabým tlakem vzduchu. Kvalita dalších zvuků závisí na tom, jak pevně labium ucpeme; každopádně všechny tyto zvuky jsou směsicí tónu s konkrétní výškou a přidaného zvuku vzduchu (O’Kelly 1990: 112).

³⁷ V angličtině „modifications to the windway and labium“.

³⁸ V angličtině „high chirping sound“.

7.4.9.2 Změny na těle nástroje³⁹

Tělo zobcové flétny můžeme modifikovat třeba tak, že ucpeme koncový otvor proužkem stočeného papíru, nebo jej můžeme uzavřít kouskem plastelíny, ostatně plastelínu můžeme upevnit i z vnitřní strany těla blízko prstového otvoru. To vše má samozřejmě vliv na produkovaný zvuk. Koncový otvor lze přelepit lepící páskou, bude rezonovat jako membrána. Při takových zásazích se však každý nástroj chová jinak, tzn. že nelze přesně předpokládat, jak tato modifikace nástroje ovlivní barvu a sílu tónu i celkové ladění (O'Kelly 1990: 112).

7.4.9.3 Odstraněná nožka nástroje⁴⁰

Odstranění nožky nástroje znamená, že nebude možno zahrát nejnižší tón, ale také to, že tento počín bude mít různý vliv na ladění ostatních tónů – kvůli zkrácení vzduchového sloupce.

7.4.9.4 Odstraněná hlavice nástroje⁴¹

Odstraněním hlavice nástroje znemožníme vytvoření plnohodnotného zvuku zobcové flétny, ovšem na zbytek nástroje se dá hrát foukáním přes horní hranu (jako na láhev), přičemž výšku tohoto zvuku ovlivňuje zakrývání a odkrývání prstových otvorů. Do těla nástroje se pak dá také mručet, zpívat nebo mluvit (O'Kelly 1990: 113).

7.4.9.5 Nožka samotná⁴²

Samotnou nožku u tenorových a basových nástrojů opatřených klapkou lze využít jako perkuse.

³⁹ V angličtině „modifications to the pipe“.

⁴⁰ V angličtině „foot-joint removed“.

⁴¹ V angličtině „head-joint removed“.

⁴² V angličtině „foot-joint alone“.

7.4.9.6 Hlavice samotná⁴³

Dá se čekat, že tato část nástroje, i když je osamocená, je největším zdrojem možných zvuků. Experimentovat lze s labiem, s koncovým otvorem, s přidáním hlasu a dalšími efekty.

7.4.10 Hra na dva nástroje současně

Existují i soudobé skladby, které interpreta staví před úkol hrát na dvě flétny zároveň, prsty levé i pravé ruky tedy zakrývají pouze první čtyři otvory na každé flétně. Tato praxe snad odkazuje ke středověké flétně jednoručky, kdy hráč současně druhou rukou ovládal rytmický nástroj, nebo ještě hlouběji do historie ke starověkému nástroji diaulos (dechový instrument se dvěma spojenými píšťalami). Flétny mohou být stejného nebo odlišného ladění a i za těchto omezených podmínek lze dosáhnout neotřelých zvukových efektů, například pomocí artikulace, hry s bordunem, nebo paralelním vedením melodických linek právě při odlišném ladění fléten. Takovýto způsob hry je i divácky velmi přitažlivý.

⁴³ V angličtině „head-joint alone“.

8 Alan Davis – interpret, pedagog a skladatel

Alan Davis se narodil 16. května 1945 v Birminghamu. V tomto městě prožil celý svůj dosavadní život, kromě období, kdy byl na studiích. Má manželku Eiru a tři děti – dceru Ruth (* 10. dubna 1973), která se jako jediná věnuje hudbě z povolání (hráčka na kontrabas), syna Jamese (* 10. listopadu 1975) a dceru Mary (* 20. listopadu 1977).

Alan Davis, ač je již v důchodovém věku, v současnosti stále aktivně pedagogicky působí na Chetham's School of Music a Junior School of the Northern College of Music v Manchesteru, vyučuje také soukromě a každoročně se coby lektor účastní Letní školy staré hudby v Prachaticích v České republice. Rovněž vede žáky na Northumbrian Recorder and Viol School, která je pořádána jako letní kurs v Durhamu v Anglii. Je také uměleckým vedoucím a dirigentem orchestru zobcových fléten Birmingham Schools' Recorder Sinfonia, který založil v roce 1979.

Alan Davis trpí speciální dědičnou metabolickou chorobou, která postihuje zrak. Pociťoval ji od malička, ovšem ve středním věku se začala zhoršovat, a to tak, že Alan v současnosti vůbec nevidí, má jen periferní zbytky zraku, kterými je schopen rozlišit světlo a tmu a obrysy postav a velkých předmětů. Toto postižení bylo jednou z příčin té skutečnosti, že Alan na konci 70. let začal komponovat skladby pro zobcové flétny. Všechny skladby musí totiž hrát – a vyučovat – z paměti. Nový repertoár je schopen nastudovat jen odposlechem pomocí počítačové techniky, takt po taktu. To se ovšem týká repertoáru zejména staré hudby, protože programy určené k počítačové editaci not nedokážou přehrát zápisy moderních technik hry na zobcovou flétnu; stejně tak studovat skladby psané soudobým kompozičním jazykem pouze podle sluchu je nesmírně

obtížné. Vlastní studium soudobých skladeb je tedy pro Alana prakticky nemožné. Pokud chtěl své žáky učit i skladbám autorů 20. a 21. století, zejména těm využívajícím moderní techniky hry, musel zkomponovat své vlastní.

8.1 Alan Davis – léta studií

Alan Davis je jedináček. Jeho rodiče⁴⁴ se hudbě nevěnovali; hudební talent snad mohl Alan zdědit po dědečkovi a pradědečkovi z matčiny strany, kteří pracovali jako horníci ve Skotsku, ale oba byli dobrými amatérskými klarinetisty, a dokonce hráli v hornické kapele. Alanovu hudební dráhu odstartovaly hodiny klavíru. Bylo mu tehdy 9 nebo 10 let a podle jeho vlastních slov to byly lekce spíše neúspěšné. Všeobecné vzdělání získal na konzervativní chlapecké škole King Edward VI Grammar School (v letech 1956–1963).

V období dospívání uvažoval o tom, že půjde studovat práva, možností byla i angličtina nebo němčina. Ve věku okolo 16 let se definitivně rozhodl, že se profesně bude věnovat hudbě, protože hudebními aktivitami trávil stále více času a hudební svět jej nesmírně lákal a naplňoval. Na léta 1957–1963 totiž získal stipendium ke studiu hry na klarinet na Birmingham School of Music (nyní Birmingham Conservatoire). Toto studium znamenalo návštěvu lekce hry na nástroj jednou týdně – samozřejmě současně navštěvoval zmíněné gymnázium až do věku 18 let. Pak už byl jeho profesní směr určen: V letech 1963–1965 studoval na Royal College of Music hru na klarinet (jeho učiteli byli Sidney Fell a Thea King), jeden rok z toho také zobcovou flétnu, ovšem

⁴⁴ Otec Sydney Davis prožil většinu dětství v Japonsku. V letech 1939–1945 byl v armádě. Později pracoval v automobilovém průmyslu. Matka Agnes Davis, roz. Sneddon, pocházela z rodiny amatérských muzikantů.

pouze prosté základy. „I didn't really have a regular teacher but I tried to teach myself from reading early treatises and also listening to other players, although at that time there were not so many professional players.“ [„Neměl jsem stálého učitele, ale zkoušel jsem se učit sám podle starých spisů, taky jsem poslouchal jiné hráče, ačkoli v té době nebylo ještě mnoho profesionálních hráčů.“] (Rozkocová 2006A: 3'34'). K zobcové flétně Alana vlastně přivedl vzrůstající zájem o renesanční a barokní hudbu, se kterou měl již praktickou zkušenost z různých školních nebo chrámových sborů (setkal se v nich především s duchovní hudbou Byrdovou, Gibbonsovou, Purcellovou a Händelovou – tyto skladatele si oblíbil); zobcová flétna se mu pak stala symbolem cesty k hudbě „předmozartovské“. V letech 1965–1968 pokračoval ve studiu na Keble College oxfordské univerzity, kde také získal bakalářský titul v oboru muzikologie. Další rok (1968–1969) prožil na univerzitě v Birminghamu. Titul M.A. získal v roce 1970 právě zde za výzkum díla Jacquese Hotteterra – byla to diplomová práce s názvem *Critical edition of Premier Livre de Pieces pour La flute, with discussion of performance practice supported by other 18th century treatises*. (Zde má kořeny též Alanova velká záliba ve francouzské barokní hudbě.) V té době absolvoval také několik soukromých hodin hry na zobcovou flétnu u Franse Brüggena.⁴⁵ Vzpomíná na ně takto: „Lessons with Brüggem – just a few consultation lessons at his house in Amsterdam in 1972. I think we worked on Bach, Berio, Telemann and van Eyck. I also had the opportunity to try some of his original C18th instruments, which inspired me to try to visit UK museums and play old recorders wherever they would allow it.“ [„Bylo to vlastně jen několik konzultací přímo v jeho domě v Amsterdamu v roce 1972. Myslím, že jsme tehdy pracovali na Bachových, Beriových, Telemannových a van Eyckových skladbách. Rovněž jsem měl příležitost vyzkoušet si některé z jeho originálních nástrojů z 18. století – to mě inspirovalo k návštěvě muzeí

⁴⁵ Viz kapitolu 3.

ve Velké Británii, ve kterých jsem pak vyhledával tyto staré zobcové flétny a zkoušel na ně hrát – tedy ve všech muzeích, kde mi to dovolili.“] (Alan Davis – z rozhovoru, leden 2009).

8.2 Alan Davis – interpret

Na koncertní dráze – ať už sólové, ansámblové či orchestrální – se Alan Davis v pravém slova smyslu pohyboval pouze v 70. letech 20. století a zpočátku let 80. Z jeho spoluhráčů té doby připomeňme klavíristku **Wendy Nightingale**, se kterou interpretoval převážně soudobé skladby. Spolupracoval s BBC, koncertoval v Purcell Room a Wigmore Hall v Londýně a v dalších významných sálech. Premiéroval na zakázku skladby britských skladatelů – **Johna Caskena, Colina Handa, Johna Jouberta, Edwina Roxburgha a Philipa Wilbye**. Později byl nucen koncertní činnost výrazně omezit, a to z důvodu postupující oční choroby, která mu ztěžovala, či dokonce zcela znemožňovala hru z not a studium nových skladeb. Musel se proto začít omezovat na repertoár, který si mohl bezpečně a pohodlně zapamatovat, což vyloučilo studium velkého množství soudobých skladeb.

Co se týče repertoáru k interpretaci, podle vlastních slov má Alan velkou zálibu v italské hudbě začátku 17. století a pozdně barokní francouzské hudbě. Oblíbenými skladateli jsou Jacques Hotteterre, François-André Danican Philidor a Charles Dieupart.⁴⁶ (Rozkovcová 2006A: 6'45'').

⁴⁶ „To listen to – I like all sorts of music. The very best for me is Mozart... always. But I have very many favourites – from opera composers I like especially Wagner and Puccini, Debussy is my favourite composer. But many sorts of music... I also like very much jazz, I have very strong interest in jazz.“ [„Poslechnu si rád jakoukoli hudbu; nejraději jsem měl a mám Mozarta, ale mám velmi mnoho oblíbenců... Z operních skladatelů mám rád zejména Wagnera a Pucciniho, Debussy je můj oblíbený skladatel... Ale mnoho hudebních žánrů – také mám velmi rád jazz, velice se o něj zajímám.“] (Alan Davis in Rozkovcová 2006A: 7'00'').

Jako interpret býval spíše členem menších souborů, například seskupení **Halcyon Ensemble** (v letech 1970–1978, obnoveného ještě v letech 1983–1988), jeho dalším působištěm byl **The Borromini Ensemble** (v letech 1990–2005) a současně **Trio Faronell** (v letech 1992–2002). S cembalistou **Davidem Ponsfordem** spolupracuje od roku 1984 dosud.

8.2.1 Halcyon Ensemble

Původně existoval pod jménem Halcyon Consort; tvořila jej spolu s Alanem Davisem hráčka na violu da gamba **Kathrin Michaelis** a cembalista **John Craven**. Toto seskupení zaniklo v roce 1978. Nově zformovaný soubor nesl již jméno Halcyon Ensemble – zde byli Alanovými kolegy cembalista **David Ponsford**, hráč na violu da gamba **Oliver Brookes** a sopranistka **Sarah Stobart**. Obnovený soubor se též často spolupodílel na velkých projektech, například na provedení *Christmas Story* Heinricha Schütze, opery *Acis & Galatea* Georga Friedricha Händela a nejrůznějších kantát Johanna Sebastiana Bacha. Soubor spolupracoval také se známým v Birminghamu žijícím skladatelem **Johnem Joubertem** (*1927), rovněž pedagogem Birmingham University.

8.2.2 The Borromini Ensemble

The Borromini Ensemble nesl jméno po italském architektu, tvůrci italského stavebního slohu 17. století, autoru mnoha významných budov v Římě. Byl jím Francesco Borromini.⁴⁷ Soubor se zaměřoval

⁴⁷ „I think there are very strong connections between baroque music and architecture generally, not just in Italy. What they have in common is a very simple, strong and well proportioned structure which is often disguised beneath expressive ornament. In the Italian style this can often be very exuberant, but is more restrained in the French style – think of the Palace of Versailles. We chose Borromini because we began by playing mostly Italian music. The architectural reference seemed appropriate also because many of our first concerts were in Birmingham Cathedral – a fine baroque building.“ [„Myslím si, že existují velmi silné spojitosti mezi barokní hudbou a architekturou obecně, nejen v Itálii. To, co mají společné, je velmi jednoduchá, silná a dobře členěná struktura, která je často zastřena výrazným

na interpretaci hudby 17. a 18. století se zvláštním zřetelem právě k hudbě italské. Ansámbl tvořil vedle Alana Davise cembalista a varhaník **Richard Silk** (umělecký vedoucí souboru), po více než třicet let pedagog birminghamské konzervatoře, sbormistr a umělecký vedoucí několika dalších komorních souborů. Na violoncello hrála **Jean Gubbins**, rovněž pedagožka birminghamské konzervatoře, členka City of Birmingham Symphony Orchestra. Hlas pěveckým partům propůjčovala sopranistka **Sarah Westwood**, sólistka, vítězka Isabel Jay opera competition – soutěže v operním zpěvu.⁴⁸

8.2.3 Trio Faronell

Hudební spojení zobcové flétny, violy da gamba a loutny svedlo dohromady cesty Alana Davise, Jane Ryan a Andrewa Hursta. Trio Faronell se zaměřovalo na hudbu 17. a počátku 18. století; ukázalo se totiž, že společný zvuk jejich nástrojů velmi dobře sluší právě hudbě barokní. Trio ve své době koncertovalo po Evropě a občas si zvalo ke spolupráci i zpěváky či další instrumentalisty. **Jane Ryan**, hráčka na violu na gamba, je v Anglii uznávaná jako přední interpretka, zasloužila se o tamní rozvoj studia hry na tento nástroj. **Andrew Hurst** hrál na arciloutnu, theorbu a barokní kytaru, vystupoval též jako sólista,

ornamentem. V italské hudbě se toto může vyskytovat hojně, naproti tomu ve francouzském stylu spíše omezeně – pomyslíme-li na palác ve Versailles. Vybrali jsme si Borrominiho, protože jsme v začátcích hráli většinou italskou hudbu. Architektonický aspekt se zdál nasnadě také proto, že jsme zprvu většinou koncertovali v Birmingham Cathedral – krásné barokní stavbě.“] (ze soukromé korespondence s Alanem Davisem, duben 2009)

⁴⁸ „What I like the best of all in playing is to play with a singer – the recorder, the singer and the accompaniment, because then you can listen to the words of the singer and try to make the articulation to match the words. Especially the Italian words.“ [„Nejradši ze všeho mám, když mohu hrát se zpěvákem, flétna, zpěvák a doprovod, protože pak můžete poslouchat slova, která zpívá zpěvák, a pokoušet se hrát artikulaci tak, aby se k nim hodila, obzvláště u italských písní.“] (Alan Davis in Rozkocová 2006A: 11‘52’’).

byl i členem nejrůznějších souborů z Evropy i USA. V Anglii vyučuje hru na loutnu a kytaru, bývá také lektorem na letních školách.⁴⁹

8.2.4 David Ponsford

Varhaník, cembalista a dirigent **David Ponsford** zcestoval Evropu, Ameriku i Dálný východ, je uznávaným expertem na barokní hudbu – jako interpret i muzikolog. Svou kariéru začal jako pomocný varhaník ve Wells Cathedral, postupně se stal dirigentem sboru Cheltenham Bach Choir a hudebním poradcem Yehudiho Menuhina. Účinkoval a nahrával s mnoha komorními orchestry a sbory, působil jako lektor na univerzitách v Cardiffu, Bristolu a Cambridgi, významná je též jeho muzikologická publikační činnost (specializuje se zejména na barokní hudbu pro varhany).

8.2.5 Koncertní činnost v současnosti

V současné době Alan Davis koncertuje spíše zřídka. Je to bohužel dáno zejména jeho problémy se zrakem. Přesto je však možné ho slyšet živě dokonce i v České republice, a to každoročně v červenci v Prachaticích⁵⁰ (od roku 2003 dosud), kde mívá coby lektor tamní Letní školy staré hudby celovečerní recitál v kostele sv. Jakuba. Na koncertech představuje zejména skladby staré hudby (ať už sólové, nebo s doprovodem cembala – spolupracuje s přední českou cembalistkou **Editou Keglerovou**, či v ansámblu s dalšími lektory – flétnisty **Janem Kvapilem**,⁵¹ **Peterem**

⁴⁹ „I enjoy very much playing with a theorba, because while the harpsichord has a very fixed dynamics, the theorba can make very nice dynamic changes, which supports the recorder very well.“ [„Také mě velice těší hrát s teorbou, protože zatímco cembalo nemůže moc měnit dynamiku, teorba dokáže udělat velmi pěkné dynamické změny, což velmi dobře podporuje zobcovou flétnu.“] (Alan Davis in Rozkovicová 2006A: 12'56'').

⁵⁰ V letech 1994–1997 to bylo v Bechyni. Odtamtud se Letní škola staré hudby přesunula do Prachatic.

⁵¹ Jan Kvapil studoval hru na zobcovou flétnu u Carin van Heerden na konzervatoři v Linci a u Petera Holtslaga na Royal Academy of Music v Londýně, svá studia završil získáním pedagogického diplomu Licentiate of the Royal Schools of Music (Londýn, 2001). Vystupoval a nahrával s předními českými

Holtslagem, Robertem Finsterem ad.), ale také vlastní kompozice pro sólovou zobcovou flétnu.⁵²

8.2.6 Nahrávky

Alan Davis se hráčsky podílel na vzniku několika CD. Připomeňme alespoň ta nejdůležitější z posledního desetiletí:⁵³

8.2.6.1 Trio Faronell - Petite Musique de Chambre (1998)

Album představuje francouzskou a německou barokní hudbu začátku 18. století pro zobcovou flétnu a basso continuo, zastoupené zde loutnou a violou da gamba. Uvádí Telemannovu *Sonatu F dur* a Händelovu *Sonatu g moll*, jimž je společný italský styl, a dále Telemannovu *Partitu g moll* (původně psanou pro hoboj), jejíž tance připomínají francouzskou suitu, ze sbírky *Petite Musique de Chambre*, která propůjčila název celému albu. Dalším německým autorem je August Kühnel se svou *Partitou g moll* pro violu da gamba s doprovodem, ovšem opět ve francouzském stylu (autor pobýval na studiích v Paříži). Patrně ji komponoval ovlivněn francouzským violistou Marinem Maraisem, jehož *La Poitevine* na albu zastupuje rovněž kus pro sólovou violu da gamba s doprovodem loutny. Francouz Louis de Caix d'Hervelois napsal *Suitu F dur* pro stejné obsazení. Jedinou skladbou pro sólovou loutnu na tomto CD je *Suita d moll* Roberta de Visée, dvorního skladatele Ludvíka XIV. Plejádu Francouzů doplňují Jacques Hotteterre se svým *Preludiem D dur* pro sólovou zobcovou flétnu a *Suitou d moll* pro zobcovou flétnu a basso

ansámblu staré hudby. Intenzivně se věnuje pedagogické práci – vyučuje na Janáčkově konzervatoři v Ostravě, Pedagogické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, První víkendové škole hry na zobcovou flétnu, jejímž je ředitelem, a na kursech a seminářích po celé naší vlasti (Zlín, Olomouc ad.). Spolu s Evou Kvapilovou vytvořil Flautoškolu, řadu učebnic pro zobcovou flétnu (medailon převzat z <http://lssh.euweb.cz>).

⁵² Programy koncertů viz Přílohu IV.

⁵³ Při jejich popisu se vychází z vlastního poslechu a informací v bookletech CD.

continuo a Philibert de Lavigne se *Sonatou C dur* pro stejné obsazení. Alan Davis je autorem průvodního slova v bookletu CD. Výběr skladeb dobře dokumentuje Alanovu zálibu ve francouzské barokní hudbě, stejně jako srovnává hudbu německých a francouzských současníků.

8.2.6.2 Trio Faronell – Preludes, Airs and Divisions (2001)

CD obsahuje anglickou barokní hudbu pro zobcovou flétnu, loutnu a violu da gamba. Alan Davis zde hned v úvodu představuje skladatele Andrewa Parchama prostřednictvím jeho pětivětého *Sola in G*, které se jako jediné Parchamovo dílo dochovalo obsaženo ve sbírce *Airs Angloises*, jež vyšla roku 1701 paradoxně v Amsterdamu. Ačkoli se dílo jmenuje „solo“, jedná se o skladbu pro sólový nástroj a basso continuo. Z kolekce Mathewa Locka nazvané *For Severall Friends*, která obsahuje převážně taneční věty pro altový a basový nástroj, nabízí flétnista šestivětou *Suitu B dur*, opět za doprovodu continua. Významný Angličan Henry Purcell je ve výběru zastoupen sólovým flétnovým *Preludiem d moll*, o něco více prostoru je na desce věnováno méně známému Henryho mladšímu bratru Danielu Purcellovi a *Sonatě d moll* pro zobcovou flétnu a basso continuo. *Suita a moll* Johna Jenkinse, ve své době velmi uznávaného umělce, který je považován za předchůdce Henryho Purcella, byla původně zkomponována pro smyčcový nástroj, ale díky malému melodickému rozsahu a melodické lince vedené bez větších skoků je vhodná i pro dřevěný nástroj dechový. Dále na albu najdeme několik groundů, tedy variací na krátký harmonický model – ať už *Divisions upon an Italian Ground* Roberta Carra pro zobcovou flétnu a basso continuo či anonymní *Faronell's Ground*, což jsou vlastně variace na známý harmonický model „La Folia“; zobcovou flétnu zde doprovází improvizace continua. Další dva groundy z dílny Johna Jenkinse a Christophera Simpsona stejně jako *Suitu d moll* Williama Younga

přednáší viola da gamba za doprovodu arciloutny. Vhled do anglického baroka doplňují skladby pro sólovou loutnu, jejichž autory jsou Thomas Mace a John Wilson. V průvodním slovu v bookletu, které připravil opět Alan Davis, se mimo informací o jednotlivých (spíše těch méně známých nebo zcela neznámých) skladatelích a jejich dílech čtenář dozví také něco málo z anglické historie 17. století.

8.2.6.3 The Borromini Ensemble – Scherzi Musicali (2001)

Tato nahrávka chce svým výběrem pokrýt celou epochu italského hudebního baroka, tedy od vzniku hudebně vyjadřovacího stylu *seconda prattica* k vrcholnému baroku vivaldiovskému.⁵⁴ Představuje tedy instrumentální tvorbu raně barokních skladatelů, jimiž byli Giovanni Paolo Cima a Giovanni Battista Riccio (*Sonata d moll* a *Canzona F dur* pro zobcovou flétnu a basso continuo), šest vybraných částí ze sbírky *Scherzi Musicali* (ta dala albu titul) Claudia Monteverdiho a *Canzonu II a V* pro flétnu s doprovodem cembala a *Toccato IX* pro sólové cembalo Girolama Frescobaldiho. Benedetto Marcello, původně právník, ale již ve své době uznávaný skladatel, je autorem *Sonaty d moll* pro zobcovou

⁵⁴ Z recenzí:

„Performances from the group bring scholarship without aridness, authentic style without preciousness. The performers' joyous delight in recreating the many-sided emotions... is winningly captured on this generous new CD.“ [„Provedení přináší vědecký přístup – ale ne nezáživný; autentický styl bez přepjatosti. Na CD je působivě zachyceno radostné potěšení interpretů ze znovuobnovování mnohostranných emocí v hudbě.“] (Birmingham Post, květen 2002).

„Their programme is an imaginative mix of solo and ensemble pieces, some not recorded elsewhere, and all relatively little known. Alan Davies plays recorder music by Cima and Riccio with fluent ease, and a Marcello sonata with tasteful decorations. The ensemble is best in two cantatas, by Scarlatti and Vivaldi, in which Sarah Westwood sings with real charm.“ [„Jejich výběr titulů je nápaditá směs sólových a ansámblových kusů, z nichž některé ještě nikdy nebyly nahrány, ostatně všechny jsou spíše méně známé. Alan Davis hraje Cimyho a Ricciovy skladby pro zobcovou flétnu s plynulou lehkostí a Marcellovu sonátu s vkusnými ozdobami. Soubor je nejlepší ve dvou kantátách, Scarlattioho a Vivaldiho, Sarah Westwood zde zpívá opravdu půvabně.“] (BBC Music, 2002).

„This is a beautifully presented disc full of varied delights, with the two baroque cantatas being the gems: both new to me and stylishly performed.“ [„Je to nádherné album plné rozmanitých potěšení, se dvěma barokními kantátami, které jsou jako drahokamy – obě jsou pro mě nové a stylově provedené.“] (Recorder Magazine, srpen 2002).

(z webových stránek www.oxrecs.com/borromini.htm).

flétnu a basso continuo. Další sólová skladba pro cembalo je na albu zastoupena *Suitou g moll* Bernarda Pasquiniho. V podání celého ansámblu si zde lze vedle již dříve zmíněného Monteverdiho kusu vyslechnout dvě znamenité skladby: nejprve kantátu *Clori mia, Clori bella* Alessandra Scarlattiho, album pak završuje kantáta *All' ombra di sospetto* Antonia Vivaldiho s pasážemi, kde flétnový part dialogicky reaguje na part sopránu. Booklet obsahuje původní italské texty Monteverdiho, Scarlattiho a Vivaldiho skladeb včetně překladů do angličtiny.

8.2.6.4 The Borromini Ensemble - By Purling Streams (2004)

Tentokrát vybírají interpreti průřez anglickou, francouzskou a italskou tvorbou období baroka – skladbám je společný pastorální námět⁵⁵. Nejzávažnějšími kusy jsou zde tři kantáty: Album otevírá Bononciniho kantáta *Fuori di sua Capanna*, Croftova kantáta *Celladon* tvoří střed výběru a CD završuje Händelova kantáta *Nel dolce dell' oblio*. Ve všech se představuje celý soubor. Sbíрка *The Bird Fancier's Delight* z roku 1717 obsahuje drobnosti, které měly naučit zpívat ptáky (slavíky, špačky, kosy, papoušky).⁵⁶ Byly určené původně pro flažolety,⁵⁷ ale podle dobového

⁵⁵ Z recenzí:

„It might be churlish to expect a disc of Baroque pastoral music to inflame passions or excite the senses. Nevertheless, there is much to enjoy on this second album by the Shropshire-based Borromini Ensemble, not least the luxuriant singing of soprano Sarah Westwood and the stylish contributions by harpsichordist Richard Silk, the group's founder and director. With Alan Davis, a recorder player of considerable refinement, and continuo cellist Jean Gubbins (well known to Birmingham concertgoers) they offer an eclectic selection of works with a countryside theme.“ [„Neočekávejte, že toto album barokní pastorální hudby má za úkol roznítit vášně nebo nabudit smysly. Nicméně na druhém albu *The Borromini Ensemble*, souboru z hrabství Shropshire, se vám toho bude líbit hodně – nejen přepychový zpěv sopranistky Sarah Westwood, ke kterému stylově přispívá cembalo zakladatele souboru a zároveň uměleckého vedoucího Richarda Silka. S Alanem Davisem, zobcovým fétnistou vytříbeného vkusu, a doprovázející violoncellistkou Jean Gubbins, dobře známou birminghamskému koncertnímu publiku, nabízejí výběr skladeb s venkovskými náměty.“] (Birmingham Post, říjen 2004).

(z webových stránek www.oxrecs.com/purlingstreams.htm).

⁵⁶ Oblíbená zábava v měšťanských a šlechtických rodinách v 18. století (Godman: 3).

⁵⁷ Malá zobcová flétna o šesti dírkách – čtyři otvory na přední straně a dva otvory pro palce na zadní straně, případně všech šest otvorů zepředu. Též známá jako flauto piccolo (nezaměňovat s pikolou). Původně byla součástí barokního orchestru (Oling 2004: 82–83).

doporučení je možné je hrát i na zobcovou flétnu. Na tomto albu jsou ze sbírky čtyři kousky. „Ptačí“ motivy se ostatně objevují i v Couperinových *Le Rossignol en Amour* a *Le Rossignol Vainqueur* pro flétnu za doprovodu cembala. Francouzskou pastorální tvorbu zastupuje Hotteterrovo *Prelude for solo recorder* a *Air de M. de Bousset* pro flétnu a basso continuo. Tradiční anglická anonymní skladba *Greensleves* je rozvíjena v bohatých flétnových variacích. Flétna pak již nefiguruje v rustikální taneční *Suite no 4 in C* Johna Blowa pro sólové cembalo, v Purcellově *Suite no 1 in G* rovněž pro sólové cembalo, v Purcellově písních *If Music be the Food of Love* a *Sweeter than Roses*, ani v Charpentierově písních *Amour, cruel Amour* a *Enfin de nos Bergers*. Další zajímavé glosy k jednotlivým skladbám najdete v bookletu CD, v průvodním textu Richarda Silka. Booklet je vybaven texty zpívaných skladeb, italské a francouzské originály jsou též v anglických překladech.

8.2.6.5 Alan Davis & David Ponsford - Händel: Complete Recorder Sonatas and harpsichord Suite No 7 (2006)

S cembalistou Davidem Ponsfordem nahrál Alan Davis všechny Händelovy sonáty pro zobcovou flétnu – je jich celkem šest. Jako přídatek obsahuje album ještě Händelovu Suitu č. 7 pro sólové cembalo. Toto CD je hodnotné rovněž rozsáhlým bookletem obsahujícím muzikologické pojednání o významu a využití zobcové flétny v období baroka v Anglii, o různých typech fléten z té doby (Alan Davis) a odbornou stať o bádání v oblasti Händelových sonát pro zobcovou flétnu a basso continuo (David Ponsford). Nahrávka byla oceněna pozitivními kritikami.⁵⁸

⁵⁸ Z recenzí:

„Davis and Ponsford balance expression and cleanness as well as anyone I have heard, and it is difficult to imagine a better performance of these sonatas any time soon.“ [„Davis a Ponsford vyvažují

8.3 Alan Davis – pedagog

„Teaching and performing seem to be complementary activities. I would find it difficult to do one without the other.“ [„Koncertní a pedagogická činnost se zdají být aktivitami, které se vzájemně velmi dobře doplňují. Považoval bych za obtížné věnovat se jednomu bez druhého.“] (Alan Davis – z rozhovoru, leden 2009).

„I like teaching because I learn so much through teaching.“ [„Mám rád pedagogickou práci, protože se skrze učení sám mnoho naučím.“] (Alan Davis in Rozkovcová 2006 A: 15´48´´).

8.3.1 Pedagogická působitě

Alan Davis se na pedagogické dráze ocitl již za dob svých studií na Oxfordu; tehdy učil hru na klarinet na dvou tamních hudebních školách. V roce 1968 nastoupil právě jako učitel hry na klarinet na Birmingham School of Music. O něco později, s rostoucím zájmem o starou hudbu a zobcovou flétnu přešel k vyučování hry na tento nástroj. V letech 1968–1961 působil na Birmingham Conservatoire, v letech 1994–1996 na Royal Scottish Academy of Music and Drama v Glasgow a rovných dvacet let (1985–2005) v Birmingham Music Service.⁵⁹ V Manchesteru na Chetham’s School of Music učí od roku 1986

interpretační výraz a čistotu tak dobře, jak jsem to ještě nikdy neslyšel, a jen stěží si lze představit, že by tyto sonáty byly v minulosti provedeny lépe.“ (America Guide, listopad / prosinec 2006).

„Deeply moving performances which get to the heart of the matter with little fuss.“ [„Hluboce dojemná provedení, která jdou přímo k jádru věci.“] (International Record Guide, červen 2006).

„A refreshing live and organic recorded sound... a welcome immediacy which creates a natural intensity in the music... a very pleasing rendering of these sonatas... sleeve notes are detailed and excellent.“ [„Svěží a živý zvuk nahrávky. /.../ Vítaná bezprostřednost, která tvoří přirozené napětí v hudbě. /.../ Velmi potěšující umělecké ztvárnění těchto sonát. /.../ Průvodní slovo je propracované a vynikající.“] (Recorder Magazine, březen 2007).

(ze soukromého archivu Alana Davise).

⁵⁹ **Birmingham Music Service** je součástí městského vzdělávacího systému – zaměstnává velký počet učitelů na hudební nástroje (poskytuje jim celé i částečné úvazky). Tito učitelé docházejí do škol

dosud. V současnosti (od roku 1999) je pedagogem také na Junior School of the Northern College of Music rovněž v Manchesteru. To byla a jsou hlavní místa spjatá s jeho pedagogickou prací, po krátká období ale učil také na Royal Academy of Music v Londýně a na univerzitách v Bristolu, Birminghamu, Leedsu a dalších místech. Po celou svou profesní dráhu až dosud dává také soukromé hodiny. Zároveň je každé léto pravidelně lektorem The Northumbrian Recorder and Viol School v Durhamu a Letní školy staré hudby v jihočeských Prachaticích.⁶⁰

8.3.2 Birmingham Schools' Recorder Sinfonia

V roce 1979 založil Alan Davis početný soubor zobcových fléten **Birmingham Schools' Recorder Sinfonia** – jako aktivitu Birmingham Music Service. Dosud je jeho dirigentem a uměleckým vedoucím. Soubor tvoří členové z řad birminghamských studentů zobcové flétny, nejmladší mají 10 let, nejstarší z nich 18 let, což je věk, kdy musejí opustit školu. Průměrný počet členů se pohybuje kolem 25. Ansámbl, ačkoli je složen ze samých zobcových fléten, má velké barevné možnosti, spektrum nástrojů totiž jde od nejmenší garklein až po největší, dvoumetrovou kontrabasovou flétnu, zahrnuje tedy celkem 8 typů fléten (viz kapitolu 6). Birmingham Schools' Recorder Sinfonia zkouší pravidelně každý týden v sobotu dopoledne, vystupuje veřejně třikrát nebo čtyřikrát ročně,

a vyučují jednotlivce nebo malé skupinky žáků. Tato instituce též tvoří a organizuje orchestry, kapely různých žánrů a podobně, a to z žáků nejrůznějších birminghamských škol.

⁶⁰ Do České republiky přivedl Alana Davise přední český flétnista, pedagog a v letech 1994–2008 také hlavní organizátor Letní školy staré hudby **Jan Kvapil**. Ten se při svém pobytu v Anglii v 90. letech 20. století setkal se svou kamarádkou flétnistkou Ivou Junkovou, která ho s Davisem seznámila; Jan Kvapil se jej tehdy pokusil pozvat na Letní školu staré hudby do České republiky, v té době se ještě konala v Bechyni. Davis přijal a kurzu v Bechyni se zúčastnil několikrát, bylo to v letech 1994–1997. Když Kvapil kurz později přesunul do Prachatic, Davis několik ročníků jako lektor pauzíroval, pak se v roce 2003 opět připojil a od té doby jezdí na kurs každoročně dosud. Jan Kvapil na Davisovo nové rozhodnutí jezdit opět vyučovat do České republiky vzpomíná takto: „Byli na pár dní s manželkou Eirou v Mariánských lázních; napsali mi, zda bych se nechtěl s nimi setkat – já se tam za nimi vydal, seděli jsme na lavičce, povídali o flétnách a Alan mi dal nějaké svoje skladby – *Cantus Avium et Volatus* a další. A mně došlo, že ho nutně potřebujeme zase v Prachaticích, protože jako pedagog i skladatel je unikátní.“ (Jan Kvapil – z rozhovoru, únor 2009).

repertoár zahrnuje díla od období středověku až po současnost. Autorem některých je přímo Alan Davis, který pro soubor rovněž aranžuje; na repertoáru jsou ale i kompozice na zakázku, které přímo pro Birmingham Schools' Recorder Sinfonia napsali **Colin Hand, Colin Touchin, David Bedford** a **Philip Wilby**. S uměleckým vedením souboru plánuje Alan skončit v roce 2010, ve svých 65 letech. Pro koncert v červenci toho roku, kdy chce Birmingham Schools' Recorder Sinfonia dirigovat naposledy, je objednána nová skladba u **Howarda Skemptona**, Alanova učitele kompozice.⁶¹

8.3.3 Průběh Letní školy staré hudby v Prachaticích

Na tomto místě si dovolíme popsat průběh vyučovacích hodin týdenního kurzu Letní škola staré hudby v Prachaticích,⁶² jak jsme je mohli na vlastní kůži prožít v posledních pěti ročnících (při vědomí toho, že se po organizační stránce nejedná o zcela typický vzorek výuky Alana Davise, tak jak pedagogicky působí na školách v domácím prostředí), stejně tak se pokusíme nastínit způsob, jakým Alan vyučuje: Kurs je organizován tak, aby ve třídě Alana Davise studovalo celkem 10–13 flétnistů. Každý vyučovací den začíná v 9:30 hodinovou společnou výukou, tzv. „class“, která sestává z teoretické části (výklad o vybraném problému – ať už hudebně historickém, teoretickém, nebo technickém), dále podle potřeby z individuálních cvičení (technického i hudebně

⁶¹ Viz kapitolu 8.4.2.

⁶² Předem je třeba upozornit, že Letní škola staré hudby v Prachaticích je pojata jako týdenní interpretační seminář, kdy se již u studentů předpokládá ve hře jistá vyspělost – určitý stupeň technické zdatnosti i interpretační zkušenosti. V žádném případě se sem studenti nejezdí učit základům hry na zobcovou flétnu!

Letní škola staré hudby navazuje na Třídou zobcové flétny, která probíhala v rámci Setkání přátel komorní hudby, jejichž organizátorem byla Česká hudební společnost. První ročník se konal v roce 1974 v Příbrami, od roku 1975 další ročníky v Bechyni – tehdy zde učil zobcovou flétnu Václav Žilka. Letní škola staré hudby se ovšem identifikuje s tou tehdejší Třídou zobcové flétny, kterou od roku 1977 vedl Jiří Stivín. Od roku 1994 převzal organizaci kurzu Jan Kvapil, v roce 1998 přesunul kurz z Bechyně do Prachatic.

teoretického rázu, např. prstová cvičení, nebo i krátká improvizace na zadaný motiv) a především z nácvičku skladby pro ansámbl (hrají všichni zúčastnění, jednotlivé hlasy jsou obsazeny vícečetně).⁶³ Po této kolektivní „rozcvičce“ následuje individuální dopolední výuka – každý ze studentů absolvuje během týdne dvě individuální lekce, kdy sám hraje, přičemž se doporučuje zůstat v hodinách spolužáků a sledovat výuku. Odpoledne začíná lekcí „*big class*“, kdy Davis nacvičuje vybrané dílo se souborem tvořeným jeho studenty společně se studenty ostatních tříd. Ve velkém ansámblu se tak sejde až okolo 40 hráčů! Toto těleso Davis při výuce i na koncertě osobně diriguje.⁶⁴ Pak pokračuje až do večera opět individuální výuka.

Protože je Alan Davis nevidomý, stanovuje pro každý ročník kurzu téma.⁶⁵ Toto opatření mu zajišťuje, že se bude sám moci kvalitně na výuku připravit, protože všechny skladby zvoleného okruhu musí bezpečně obsáhnout z paměti. Frekventanti kurzu si předem nastudují několik skladeb z okruhu, ale podle vlastní volby; na těch pak pracují

⁶³ Vybraná díla jsou pro pestrost z různých historických i stylových epoch. V minulých letech „class“ pracovala takto: Improvizace na zadané harmonické modely (2004), Giovanni Bassano – Tria (2005), Paul Hindemith – Trio (2006), Jacques Hotteterre – Première Suite de Pièces (2007), Benjamin Britten – Alpine Suite a Johann Christoph Faber – Parties sur les fleutes a 3 (2008). Pro rok 2009 je v plánu Alan Davis – Party Pieces.

⁶⁴ Tento velký soubor je vhodný zejména k interpretaci mnohohlasých skladeb (bylo dosaženo až dvanáctihlasu!), ale také sem Alan přináší svá vlastní díla, případně aranže. Jednotlivé hlasy jsou obsazeny vícečetně, někdy až deseti studenty. Vzniká tak mohutný zvukový efekt. Ve velkém ansámblu se totiž často uplatňují i méně obvyklé hluboké nástroje, jako velký bas a kontrabasová flétna (viz kapitolu 6). V minulých letech byly prováděny tyto skladby: Alan Davis – A Curious Suite (2003), Alan Davis – Nachtfarben (2004), Hans Ulrich Staeps – Unicornis Gratia (2005), Alan Davis – Wind Ways (2006), Peter Warlock – Capriol Suite, arr. Alan Davis (2007) a Alan Davis – Elementary (2008). Pro rok 2009 je v plánu Paul Clark – Four Scottish Folksongs.

⁶⁵ V minulých letech to byla tato témata: Anglická barokní hudba komponovaná na „groundy“ (2004), Jacob van Eyck – sbírka Der Fluyten Lust-hof (2005), Georg Philipp Telemann – Fantazie pro sólovou altovou zobcovou flétnu (2006), Francouzská barokní tvorba – zejména skladby Jacques Hotteterre, Josepha Bodina de Boismoitiera a dalších (2007) a Georg Friedrich Händel a jeho Sonáty pro zobcovou flétnu a basso continuo (2008). V roce 2009 budou studenti Alana Davise v sólových hodinách pracovat na skladbách tématicky souvisejících s ptačím zpěvem, např. Jacob van Eyck – Engels Nachtegaeltje, François Couperin – Le Rossignol en Amour, William Williams – Sonata in Imitation of Birds, Benjamin Britten – Dove's Dance from Noyes Fludde, Hans-Martin Linde – Music for a Bird, Alan Davis – Cantus Avium et Volatus a dalších.

v individuálních hodinách. (Vzhledem k tomu, že žáci několik měsíců předem znají zvolené téma pro konkrétní ročník, mohou si kromě vlastního studia skladeb opatřit i větší množství notových materiálů k tématu – proto je pak pro ně výhodné zůstat na násleších v individuálních hodinách kolegů a dělat si zápisky do vlastních partitur.) Může se stát, že si student připraví i jinou skladbu mimo zvolený okruh (například žádá konzultaci nad skladbou, kterou právě studuje u svého „domácího“ učitele, nebo za konkrétním účelem), tuto situaci Davis nevyklučuje, rád přijme jakékoli téma, ovšem i když ve svém věku a se svými zkušenostmi má povědomí o většině staré literatury pro zobcovou flétnu a částečně i o moderních skladbách, může se stát, že konkrétní skladbu přinesenou studentem nezná. I tehdy je ovšem schopen formulovat své názory pouze na základě sluchového vjemu. Svým žákům přiváží na doplnění výuky autografy skladeb ve faksimilích a další literaturu (případně nahrávky) k tématu týdne a dále na ukázkou rozmanité typy fléten, které jsou studentům většinou běžně nedostupné. Tyto nástroje během týdne kolují po studentech, kdokoli má šanci si je zapůjčit. Kromě toho Davis nabízí vždy i souborové skladby nejrůznějších epoch a stylů (mimo téma ročníku), které ho v poslední době zaujaly, takže třída si většinu těchto skladeb rozebere a rovněž je během kurzu pod Alanovým vedením cvičí. Celý kurz vrcholí koncertem účastníků, na kterém se představí velká většina studentů ze všech tříd.

8.3.4 Vlastní zkušenost z pohledu studenta

Nevidomí lidé mívají rozvinutější sluch, tak je tomu i u Alana Davise. Co je však udivující, je jeho naprosto fenomenální hudební paměť – nejen, že je schopen do detailu znát všechny hlasy skladby a předehrát libovolný takt, často studenty udivuje (po doznění několik minut trvající skladby) výroky typu: „V šestnáctém taktu hrála altová flétna jinou notu.“

Při výuce nabízí několikera řešení problému, přičemž nechává studentovi volnost svobodného výběru volby, dává mu prostor, respektuje jeho názory, nediktuje, jako správný učitel ukazuje cestu a vede. Umí dobře odhadnout, na jakém stupni svého hráčského vývoje se student právě nachází, podle toho mu doporučit vhodný repertoár, který by jeho dovednosti rozvíjel. Je dobrým psychologem, vstřícným, citlivým, empatickým a chápacím, dodávajícím odvalu, motivujícím studenta k netušeným výkonům. Trpělivě podporuje slabší žáky. Zastává názor, že pochvala i drobného úspěchu může být pro žákův další vývoj důležitější, než – v dobré vůli – upozorňování na velké množství chyb. Na druhou stranu je však schopen velmi precizního přístupu, detailnímu pohledu i celistvému uchopení interpretace. Zajímavé je, že ač v současnosti nevidomý, přirovnává často skladby k výtvarnému umění. Zvláště mladší žáky učí výrazu prostřednictvím podobenství a přirovnání. („*Představ si, že máš narozeniny, dostaneš spoustu dárků a jsi šťastný... – a teď tento úsek podle toho zahraj!*“) Hraje spolu se studenty, předehrává problematická místa. V každém případě je velkým charismatikem. Jeho hodiny jsou zábavné, umí odlehčit případné napětí či nervozitu hudebním i slovním vtipem. Znáte-li ho jako učitele (ostatně i jako člověka) déle, jeho „handicap“ pro vás přestane být důležitý.⁶⁶

⁶⁶ Jak vidí Alana jako učitele někteří další studenti Letní školy staré hudby v Prachaticích?

„*Hodiny u Alana Davise pro mne byly vždy velmi inspirativní. Při výuce se věnuje hudebním dějinám, teoretickým záležitostem a technice. Dokáže velice poutavě hovořit o hudbě jakožto o abstraktní záležitosti a tyto příběhy pak na pódiu zdařile proměňovat ve znějící hudební skutečnost. Kromě toho je Alan Davis velmi příjemný člověk, což pozitivně přispívá atmosféře v jeho výuce.*“ (Mgr. Irena Dopitová, absolventka oboru Hudební výchova, Alanova studentka)

„*Alanova okouzující osobnost a jeho zaujetí zvukem vytváří zcela ojedinělou atmosféru, která studenta / interpreta vtahuje hluboko do skladby, již se společně pokoušejí objevit. Pomínu-li obrovskou erudovanost, pak je to právě Alanova schopnost vystihnout to nejpodstatnější v hudbě. Několikrát jsem se o tom přesvědčil také na jeho koncertech: Když jsme s Carin van Heerden mluvili o jeho posledním koncertě v Prachaticích, z nějž jsem byl až dětinsky dojat, řekla Carin, že si při jeho hře ‚vzpomněla, jak milovala flétnu, když byla dítě‘.*“ (Bc. Karel Odehnal, učitel zobcové flény, Alanův student)

„*Alan je obdivuhodný člověk – kromě nezbytných perfektních znalostí problematiky hry na zobcové flétny a dějin tohoto nástroje disponuje nesmírným obecně kulturním rozhledem a nepochybným kompozičním talentem. To vše kombinováno s fenomenální hudební pamětí, ale také empatií a schopností nadchnout*

8.4 Alan Davis – skladatel

Jak již bylo řečeno výše, velký vliv na skutečnost, že se interpret a pedagog začal zabývat vlastním komponováním, měl právě ten fakt, že se bohužel stal postupem času v podstatě zcela nevidomým. Svou zálibu v soudobé hudbě a touhu po ní byl ale schopen přetavit právě do vlastní kompoziční činnosti. První Alanovo dílo vyšlo roku 1978, byly to etudy pro altovou zobcovou flétnu, původně psané zcela účelově pro jeho žáky. Komponování se Alan věnuje dosud; zatím poslední dílo vyšlo na podzim roku 2008.⁶⁷

8.4.1 Průběh kompozičního procesu

O svém způsobu kompozice Alan Davis říká: *„Small melodic or rhythmic ideas may arise from improvising or just from imagination. Most of the working out of structure and other details is done mentally. It is often useful to have sketches recorded and listening to them helps with the organisation of the material. I use the piano a little, mostly to work on harmonic material, but cannot play well enough for it to be very helpful.“* [„Drobné melodické nebo rytmické modely snad vznikají z improvizace nebo jen z představy. Většina práce na struktuře a dalších detailech probíhá z paměti, v hlavě. Často je užitečné mít nahrané črty, jejich poslech pak pomáhá s organizací dalšího materiálu. Částečně používám klavír, většinou k práci s harmonií, ale neumím na klavír hrát dost dobře, aby mi to pořádně pomohlo.“] (Alan Davis – z rozhovoru, únor 2009). K zapisování skladeb potřebuje Davis jakožto nevidomý techniku –

hráče pro danou skladbu mu – i přes jeho velký handicap – umožňuje být výborným interpretem, skladatelem a pedagogem.“ (Mgr. et Bc. Gabriela Coufalová, Ph.D., odborná asistentka KHV PdF UP, Alanova studentka)

(ze soukromé korespondence).

⁶⁷ *„If I could meet a composer from the past, I think it would have to be Mozart... and what would I ask? I think I would ask what music he would have written if he had not died so young...“* [„Kdybych mohl potkat některého skladatele z minulosti, myslím, že by to musel být Mozart... a co bych se zeptal? Myslím si, že bych se zeptal, jaké skladby by napsal, kdyby nezemřel tak mladý...“] (Alan Davis in Rozzkovcová 2006A: 28'02").

počítač. S touto částí práce mu pomáhá jeho přítel **Colin Baines**,⁶⁸ který je – což je důležité – rovněž muzikant. Jeho službu pro kolegu platí britská vláda. Spolupráce probíhá tak, že Davis Bainesovi ústně diktuje, co má zapsat, pro větší srozumitelnost občas využívá i klavír. Pak Colin přepíše svůj manuskript do elektronické podoby pomocí editačního hudebního programu Sibelius a vyrobí Alanovi počítačově vygenerovanou nahrávku – nejprve opět črtu pro sluchovou kontrolu, později i celou skladbu.

8.4.2 Studium kompozice

Hovořili jsme o tom, že Alana ke kompozici přivedla vlastně nutnost. Nabízí se otázka, je-li ve skladbě samoukem, nebo kompozici i studoval. Tedy: Nikdy formálně kompozici nestudoval, ale při svých muzikologických studiích na oxfordské univerzitě absolvoval povinné předměty – tradiční harmonii a kontrapunkt, orchestraci a další. „*I found it quite difficult at the time (apart from orchestration which I was good at), but years later was pleased to have done it.*“ [„V té době mi tyto předměty připadaly obtížné, kromě orchestrace, v níž jsem vynikal, ale v pozdějších letech jsem byl rád, že jsem je absolvoval.“] (Alan Davis – z rozhovoru, únor 2009). V období, kdy Alan pracoval pro Birmingham Music Service, zaplatila mu tato instituce v rámci jeho dalšího profesního rozvoje soukromé hodiny kompozice u skladatelky **Judith Weir**.⁶⁹ „*The lessons were a great stimulus and encouragement.*“ [„Tyto lekce byly velkým podnětem a povzbuzením.“] (Alan Davis – z rozhovoru, únor 2009). Na návrh Judith

⁶⁸ Colin Baines – absolvent birminghamské a liverpoolské univerzity, více než 25 let hlavní sbormistr Birmingham Choral Union, zastupující dirigent City of Birmingham Choir. Nezávislý umělec, hráč na varhany a další klávesové nástroje, kontrabasista, učitel klavíru. Hudební skladatel komponující zejména pro pěvecké sbory a divadlo (www.birminghamchoralunion.org.uk/colin2.htm).

⁶⁹ Judith Weir (*1954) – hudební skladatelka, profesorka hudby na Cardiff University, častými inspiračními zdroji tvorby jsou období středověku, lidové příběhy a hudba jejího rodného Skotska. Známa především díky svým operám (http://en.wikipedia.org/wiki/Judith_Weir).

Weir přešel pak na konzultace ještě ke skladateli **Howardu Skemptonovi**.⁷⁰ „*The work with both Judith and Howard has been very informal – discussing problems of composition in very general terms rather than undertaking specific exercises.*“ [„Práce u obou, u Judith i Howarda, byla velmi neformální – hovořili jsme o problémech skladby na velmi obecné rovině, než abychom se zabývali konkrétními cvičeními.“] (Alan Davis – z rozhovoru, únor 2009). Konzultace s těmito skladateli byly prý také příčinou toho, že se Alan od 90. let 20. století začal zabývat komponováním stále intenzivněji.⁷¹

8.4.3 Vlastní kompoziční činnost

Alan Davis komponuje primárně – ačkoli ne výlučně – pro zobcové flétny, obvykle pro konkrétní příležitost nebo podle specifických požadavků. Výzvou je pro něj skládání pro děti a amatérské hráče, ve stylu, který je zároveň moderní, ale i hráčsky přístupný. Nápadným vlivem v jeho skladbách je renesanční polyfonie, minimalismus, serialismus a jazz (www.alan-davis.co.uk). „*Though primarily a performer and teacher, Alan Davis regards composition as a natural extension of these activities, and his output includes pedagogic material and many ensemble arrangements. His original compositions for the recorder express within a variety of atonal idioms both the expressive and virtuosic aspects of the instrument.*“ [„Ač je Alan Davis původně interpret a učitel, pohlíží na kompozici jako na přirozené vyústění těchto činností. Jeho skladby zahrnují pedagogický materiál i mnoho skladeb pro soubory. Tyto originální kompozice pro zobcovou

⁷⁰ Howard Skempton (*1947) – hudební skladatel a hráč na akordeon, spojovaný s English school of experimental music. Zakladatel souboru Scratch Orchestra, který se v 70. letech 20. století věnoval interpretaci tehdejší soudobé hudby. Učitel skladby na Birmingham Conservatoire, vítěz Chamber Scale Composition category v Royal Philharmonic Society Music Awards z roku 2005 (http://en.wikipedia.org/wiki/Howard_Skempton).

⁷¹ Viz Přílohu I – vzrůstající počet položek v chronologickém seznamu od 90. let do současnosti.

flétnu v rozmanitých atonálních stylech vyzdvihují působivé a zároveň virtuózní stránky nástroje.“] (www.blokfluit.org).

9 Analýzy kompozic Alana Davise

Před vstupem do oddílu analýz doporučujeme nahlédnout do Přílohy I a II, kde se nacházejí chronologický a abecední seznam Davisových kompozic. Analýzy řadíme podle data vzniku skladeb. K podrobnějšímu rozboru bylo vybráno 12 kompozic: *Party Pieces*, *Sonatina*, *Partita for Alto Recorder*, *Cantus Avium et Volatus*, *A Curious Suite*, *Entomology*, *Mirages*, *Hexachrome*, *Wind Ways*, *Nachtfarben*, *Elementary* a *Isosceles*, tedy nadpoloviční většina těch, co jsou určeny pro zobcovou flétnu (z 26 opusů jsou 4 pro jiné nástroje). Kritérem tohoto výběru byla především pestrost – ať už kompozičních technik, nástrojového obsazení (bereme v úvahu pouze skladby pro zobcové flétny; vybíráme sóla, tria, jediný kvartet z tvorby, sextety různých obsazení, skladbu pro orchestr 12 fléten), či polarity programní versus absolutní hudba; zastoupeny jsou také koncertní etudy. U ostatních opusů je uveden alespoň jejich základní popis včetně vystihnutí hlavních kompozičních principů.

Kromě vlastních prací je Alan Davis autorem mnoha úprav pro zobcové flétny. Tyto aranže vznikaly v průběhu let pro potřeby jeho žáků, některé vyšly i tiskem, uvedme především v České republice dobře dostupnou sbírku *20 Christmas Carols*,⁷² nebo sbírku úprav lidových písní z celého světa *Twenty Five Traditional Melodies*, která mimo jiné obsahuje i upravené české písně *Ach synku, synku*, *Beskyde, Beskyde* a *Černé oči, jděte spát*.⁷³ Tyto práce však do seznamu autorských kompozic nezahrnujeme, jejich seznam je k nahlédnutí v Příloze č. III.

⁷² V České republice vyšla jako *20 koled pro sopránovou, altovou a tenorovou zobcovou flétnu*. Viz Přílohu III.

⁷³ Na Letní škole staré hudby v Prachaticích v roce 2007 přijal Alan Davis s potěšením od svých tehdejších studentů jako dar sbírku stovky lidových písní z Čech a Moravy – je možné, že se vstřícný vztah anglického autora k české kultuře promítne v budoucnu do dalších aranží.

9.1 Fifteen Studies for alto recorder

Davisova prvotina byla napsána v roce 1978 pro žáky Birmingham School of Music se záměrem rozšířit řadu studijních etud, kterou v této době tvořily například etudy Franse Brüggena nebo Hanse-Martina Lindeho. Davisovy etudy samozřejmě procvičují hráčovy technické dovednosti, ale zároveň jsou melodické a nápadité. Nejedná se v nich pouze o docílení mechanického běhání prstů; jsou zároveň i drobnými skladbičkami, kterým je potřeba dát konkrétní interpretační výraz. Každá z etud se zaměřuje na určitý technický problém, například na stupnicové postupy v legatu, chromatické postupy, melodické skoky větší než oktáva, akordické běhy, hru vysokých tónů v mezní poloze nebo hru v tóninách, které jsou pro zobcovou flétnu obtížnější. Závěrečné etudy se věnují moderním technikám hry: akordickému zvuku,⁷⁴ hlasovým efektům⁷⁵ a čtvrttónům.⁷⁶ Etudy rovněž učí schopnosti hrát v méně obvyklých metrech, například v 5/8 taktu. Každá etuda má předepsané tempové rozpětí, ve kterém je potřeba ji zvládnout.

⁷⁴ Viz kapitolu 7.1.2.


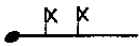
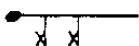
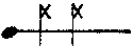
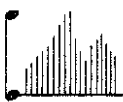




⁷⁵ Viz kapitolu 7.4.7.



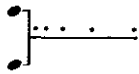




⁷⁶ Viz kapitolu 7.1.1.4.

9.2 Party Pieces

Party Pieces napsal Alan Davis pro Birmingham Schools' Recorder Sinfonia, žákovský soubor, který založil v roce 1979 (viz kapitolu 8.3.2). Je to jediný kvartet (SATB), který dosud Alan Davis zkomponoval. Jak už sám název napovídá, cyklus 7 vět má sloužit k pobavení posluchačů i interpretů. Druhým, ale stejně významným záměrem bylo vytvořit skladbičky, při jejichž studiu by se hlavně méně zkušené hráči mohli seznámit s moderními technikami hry za zobcovou flétnu, které se užívají v soudobé hudbě. *Party Pieces* mohou být hrány sólovým kvartetem, stejně jako vícečetným obsazením hlasů – pro tyto případy uvádí partitura rozlišení „solo“ a „tutti“. *Party Pieces* obsahují aleatorické pasáže i části vytvořené dodekafonickou technikou.

Skladatel zde používá tyto moderní techniky hry a jejich notace:

	Držený rovný tón.
	Chvilková odchylka od výšky drženého tónu směrem vzhůru způsobená prudkým a rychlým cuknutím prstu.
	Totéž, ale směrem dolů.
	Odchylky v obou směrech ponechané na záměru interpreta.
	Volná improvizace (nahodilý pohyb prstů) mezi udanými výškami, dodržující předepsaný tvar kontury. Rychlá artikulace nezávislá na prstech.
	Frullato.
	Opakování modelu podle udaného čísla. Volný rytmus.
	Krátké glissando.
	Dlouhé plynulé glissando mezi předepsanými výškami.

	O ¼ tónu výše.
	O ¾ tónu výše.
	Improvizace, staccato, výšky jsou určeny rozpětím. Volný rytmus, ale se vzrůstajícími mezerami mezi tóny nebo tónovými skupinami.
	Akordický zvuk.
	Zvuky zpívané nebo mručené do flétny, v kterékoli oktávě.
	Vokální zvuk neurčité výšky přibližně sledující naznačenou konturu.
	Hra na hlavicí, podrobnější instrukce jsou v partituře.

V aleatorických a témbrových pasážích, které nemají pevné metrum, se počítá s tím, že interpreti na sebe budou vzájemně reagovat a doplňovat se, ale že bude prostor ponechán také tichu.

Podle autorovy předmluvy trvá provedení všech sedmi kusů asi 11 minut. Zkrácené verze lze na doporučení autora dosáhnout vynecháním jednoho z následujících párů vět: II. a V., II. a VI., III. a V. nebo III. a VI. Pořadí vět může být přeskupeno, ale VII. musí být vždy na konci – důvod ozřejmí analýza.

Z autorova doporučení vyplývá, že on sám považuje za klíčové věty I., IV. a VII., proto se jim budeme věnovat podrobněji.

I

Prolog k celému cyklu obstarává aleatorická pasáž v trvání asi 8 sekund, z dlouhého tónu c^2 , drženého v unisonu celého kvartetu nepravidelně odskakují libovolné tóny vyšší i nižší.

The image shows a musical score for four recorders: Descant Recorder, Treble Recorder, Tenor Recorder, and Bass Recorder. Each part is written on a single staff with a treble clef (except for the Bass Recorder which has a bass clef). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score consists of a single long note on the C2 line (the second line from the bottom) for all instruments. The note is marked with a dynamic of *p* (piano). There are various accidentals (sharps, flats, naturals) and stems above and below the note, indicating aleatoric variations in pitch and articulation. The score is marked with a duration of 8".

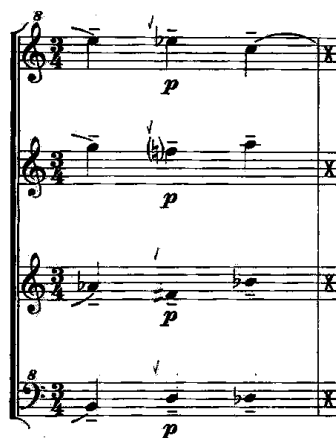
V ostatních témbrových pasážích se z moderních technik hry uplatňuje frullato⁷⁷ a nahodilý pohyb prstů.⁷⁸ Takty 2-4 ozřejmí, že bude autor pracovat seriální technikou, totiž v A, T, B je postupně představeno všech 12 tónů (lomená dodekafonie). Lomenou technikou pokračuje i ve dvacetisekundové aleatorické pasáži – předepisuje-li nějaký souzvuk, je tritónový nebo sekundový.

The image shows a musical score for four recorders: Descant Recorder, Treble Recorder, Tenor Recorder, and Bass Recorder. The score is marked with a duration of 20". It features complex rhythmic patterns, dynamics (p, f, pp), and 'Solo' markings. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The instruments are arranged in four staves. The score shows a variety of notes, rests, and accidentals, indicating aleatoric and serial techniques. The score is marked with a duration of 20".

⁷⁷ Viz kapitolu 7.2.3.

⁷⁸ Viz kapitolu 7.4.4.

Všech 12 tónů je přítomno i v souzvucích taktu 10 (vertikální dodekafonie)



a lomeně v melodických frázích taktů 14-15. Celá řada v lineárním tvaru se v první větě nevyskytuje.

IV

Čtvrtá věta je výjimečná tím, že jako jediná neobsahuje žádnou aleatorickou pasáž. Autor pracuje v 3/4 taktu seriální technikou, pouze 15. takt je 5/4 se zrcadlem uprostřed, takže všech 14 taktů se pak račím postupem odvíjí nazpět.



V taktech 1-5 autor uvádí v unisonu dvanáctitónovou řadu.

1.	c	h	gis	es	fis	g	b	a	d	cis	f	e
----	---	---	-----	----	-----	---	---	---	---	-----	---	---

Na ploše taktů 5-15 pracuje s dalšími sériemi, nejprve ve dvojhlasu (S+T a A+B, takty 5-9), pak ve čtyřhlasu (SATB, takty 9-15). Sazba je polyfonní. Pro příklad uvedeme sérii v taktech 5-7 (inverze):

S+T	e	es	c	g	h	d	cis
A+B	as	a	c	f	des	b	h

nebo račí postup v taktech 8-10:

S	cis	fis	f	a	gis	a	f	fis	cis
---	-----	-----	---	---	-----	---	---	-----	-----

či inverzi raka v taktech 7-10:

A	h	fis	g	dis	e	e	f	cis	d	a
---	---	-----	---	-----	---	---	---	-----	---	---

The musical score consists of two systems of four staves each. The first system (measures 5-7) shows the vocal parts in a polyphonic setting. The tempo is marked as quarter note = 66. The dynamics are mezzo-piano (mp). The second system (measures 8-10) continues the polyphonic texture, with dynamics ranging from mezzo-piano (mp) to mezzo-forte (mf). The key signature remains one sharp (F#).

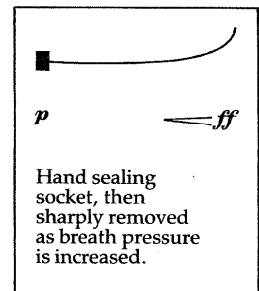
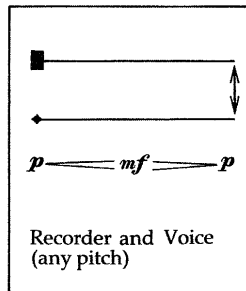
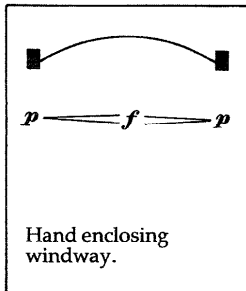
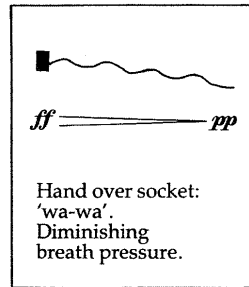
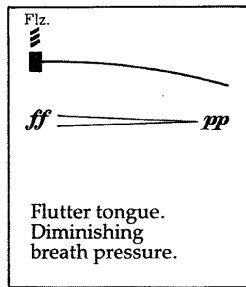
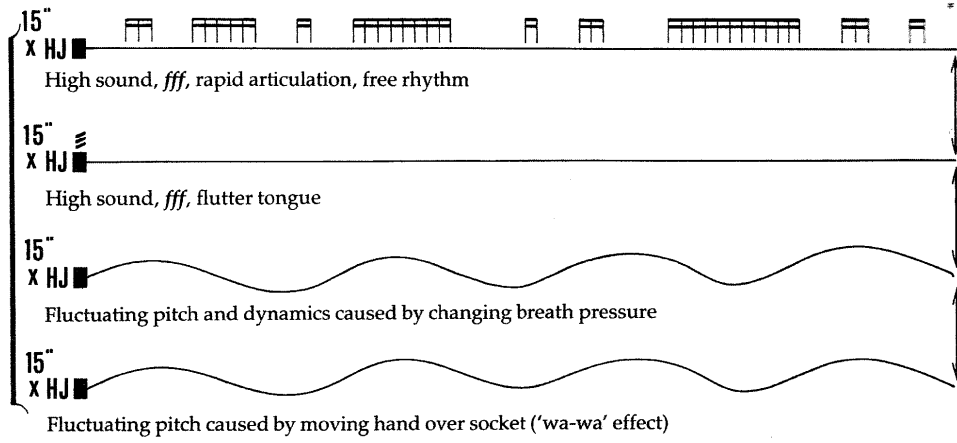
VII

Závěrečná věta *Party Pieces* je hrána celá pouze na hlavice (to je důvod, proč musí být závěrečná – odpadne pak následné nutné ladění). Není zde žádná melodie v konkrétních výškách tónů. V prvním systému hrají tenor a bas dlouhý tón a pouze pomocí dechu plynule mění jeho výšku podle naznačené křivky. Alt má ve *fff* frullato na dlouhém tónu a soprán ve stejné dynamice ostrou artikulaci nepravidelného počtu tónů traktovaných do skupin. Celá tato část má trvat asi 15 sekund. Pokud provedení řídí dirigent, po doznění prvního systému odejde z pódia.

Nastupuje druhá část, ve které každý člen souboru zahraje jedenkrát každý z pěti rámečků, a to v jakémkoli pořadí a nezávisle na ostatních hráčích. Mezi jednotlivými rámečky je doporučeno dělat mezery v rozmezí 1–15 sekund. Délka každého rámečku je ponechána zcela na hráčově úsudku. Když hráč dokončí všech pět rámečků, tiše sedí a vyčkává, dokud neskončí ostatní. Jednotlivé rámečky se hrají takto:

- 1) frullato s klesajícím tlakem vzduchu
- 2) „kvákavý zvuk“ neboli „wa-wa efekt“ – dlaň přerušovaně zakrývá spodní otvor při výdechu, tlak vzduchu klesá
- 3) dlaň plynule odkrývá a zakrývá labium
- 4) zvuk flétny současně se zvukem hlasu libovolné výšky
- 5) dlaň zakrývá spodní otvor, s narůstajícím tlakem vzduchu se prudce odkloní

VII



9.3 Sonatina

Sonatina pro trio zobcových fléten (SAT) byla Davisovým prvním pokusem o systematické využití seriální techniky. Při práci s řadou dělá výjimku proti pravidlu, že žádný tón se nesmí opakovat, pokud neodezní celá řada: Davis jednotlivé tóny řady mnohdy rytmizuje, tedy její tóny se opakují bezprostředně po sobě (viz např. kodu u první věty). Sonatinu Davis věnoval třem tehdejšími studentkám Birmingham School of Music – Alison, Joanně a Karen. Má čtyři věty: *I – Prelude: moderato*, *II – Scherzo*, *III – Sostenuto* a *IV – Rondo: Vivace*. Třetí hlas může být po úvaze hrán místo na tenorovou na altovou flétnu. Pro účely analýzy vybíráme úvodní větu.

I

Že je tato věta komponována dodekafonickou technikou lze jasně usoudit z kody, tj. posledních dvou taktů, kde je v unisonu všech tří hlasů uvedena řada:

a	e	g	b	f	d	cis	es	as	h	fis	c
---	---	---	---	---	---	-----	----	----	---	-----	---

24 *stringendo*

Tuto řadu pak vysledujeme i v prvních dvou taktech lomeně mezi sopránem a altem, hned nato v taktech 3–4 lomeně ve všech třech hlasech.

Sazba je polyfonní, připomíná fugato, které pracuje především s hlavou tématu a-e-g-b.

Prelude: moderato ♩ = c. 100

Formálně lze tuto větu označit za sonátovou formu, provedení začíná v 5. taktu nástupem řady, která do 7. taktu zazní v altu v základní podobě. V rámci provedení je s řadou (resp. sériemi) pracováno horizontálně (viz např. 12. takt v tenoru, transpozice hlavy tématu)

i kombinovanou horizontálně-vertikální technikou (viz takty 14-18, zřetelný nástup řady v unisonu a její postupné rozcházení se do trojzvuků). Repríza začíná v 18. taktu nástupem sopránu.

A musical score consisting of three staves. The first staff begins with a treble clef and a measure number '17'. It contains four measures of music with various notes, rests, and slurs. The second and third staves also contain four measures of music, with the third staff ending with a double bar line. The notation includes various note values, rests, and slurs across all three staves.

9.4 Sonata for Alto Recorder

Skladba pro sólovou altovou zobcovou flétnu nebo příčnou flétnu věnovaná Helen Rees, bývalé Davisově studentce a nynější profesorce etnomuzikologie na University College Los Angeles, v sobě kombinuje klasické formy se seriálními technikami. Má tři věty: *I – Moderato*, *II – Allegro scherzando / Sostenuto, poco liberamente* a *III – Vivace*. První věta je v sonátové formě, druhá věta je třídílná ABA', přičemž A' je račím postupem A. Třetí věta je rondo ABA'CAk, přičemž střední A' je transpozicí A na kvartě. S dvanáctitónovou řadou pracuje autor kromě obvyklých způsobů (rak, inverze, inverze raka) i tak, že ji prostě opakuje, ovšem některé tóny dále rytmizuje (čiliže se tyto proti pravidlům opakují těsně za sebou). Každé další opakování řady má oproti předchozímu jiný rytmus, navíc jsou tóny řady variovány v různých oktávách v rámci jedné řady, takže intervaly řady nejsou stále shodné.

9.5 Fifteen Studies for Soprano or Tenor Recorder

Etudy pro sopránovou nebo tenorovou zobcovou flétnu logicky navazují na Davisovu prvotinu *Fifteen Studies for alto recorder*. Jsou určeny pro pokročilejší hráče. Považujeme-li totiž altovou flétnu za základní typ (na rozdíl od vžitě představy, že nejsnazší je hra na flétnu sopránovou), pochopíme, že tato sbírka je určena spíše až těm hráčům, kteří zvládnou studie pro altovou flétnu.⁷⁹ Každá etuda je opět věnována konkrétnímu technickému problému – hra v legatu i staccatu, nácvik triol a tečkovaného rytmu, chromatické postupy, trylky, septimové i více než oktávové skoky, velmi vysoké tóny a další. Rytmické modely zde jsou složitější. Kromě běžných taktů 2/4, 3/4 a 4/4 a 2/2 se objevují i 5/4, 5/8, 7/8, 9/8, 12/8 a 15/8. Autor předepisuje i tempa, mají však sloužit pouze jako orientační návrh. Co se týče kompozičního zpracování, objevují se zde například račí a sekvenční postupy, transpozice modelu, augmentace i diminuce. Každá z etud je věnována některému z Davisových studentů.

⁷⁹ Znalost *Fifteen Studies for alto recorder* však samozřejmě není nezbytnou podmínkou, tyto etudy jsou nezávislé.

9.6 Partita for Alto Recorder

Partita pro sólovou altovou zobcovou flétnu je dedikována Angele De Mille, která byla Davisovou studentkou spolu se svým manželem Peterem De Mille. Ten dal Davisovi zakázku na dárek k narozeninám pro svou manželku, tak vznikla Partita – zkomponována se zřetelem k technické i interpretační vyspělosti studentky, v takové úrovni obtížnosti, která odpovídá jejím dovednostem. Partitu tvoří pět vět: *I – Prelude (Moderato, poco liberamente)*, *II – Scherzo (Vivace)*, *III – Recitative (Liberamente, quasi recitativo)*, *IV – Aria (Andantino semplice)* a *V – Rondo (Allegro alla Burlesca)*. K podrobnější analýze vybíráme první větu.

I – Prelude

Forma Prelude je třídílná, ABA'. Úvodní hybná část (takty 1–15) exponuje motiv a kompoziční postupy typické pro celou větu. Druhá, lyričtější část (takty 16–27) přináší zejména sekvenční postupy. Třetí, opět hybná část (takty 28–45) vychází volně z úvodní, reprízuje motiv a rozšiřuje jej.

Klíč k analýze Prelude spočívá v posledních třech taktech věty, a sice ve čtyřech sestupných čistých kvartách $des^3-as^2-es^2-b^1-f^1$. Postupy čistých kvart jsou totiž základním stavebním prvkem věty. Je to zřejmé již z úvodního motivu (takty 1–2), kde se objevuje kvarta vzestupná (g^1-c^1) i sestupná (b^1-f^1). Ve 3. taktu je první část motivu dimínována a následně ihned transponována o kvartu vzhůru (f^1-b^1), třetí očekávaná transpozice (od es^2) již nenastane, melodie se dvěma kvartovými sestupy opět láme k f^1 , které je v celé větě tonálním centrem. Ve třetím variování hlavního motivu (od taktu 6) již k transpozici od es^2 dochází, dokonce i k další transpozici od as^2 (sekvenční postupy) až po melodický vrchol fráze na tónu des^3 , v němž je položeno zrcadlo, které se po přehodnocení na první osmině 9. taktu samo stává východiskem pro račí, v kvartových

transpozicích sekvenční postup dolů, který je od vzoru položený o půltón výše – a to až k tónu ais¹ v taktu 11. Poslední 4 tóny (opět možný vztah s kvartou jako stavebním prvkem) jsou repetovány, pak podpořeny diminuendem (jež by v interpretaci dle doporučení autora mělo odpovídat alternativním hmatům) transponovány o půltón níž, čímž se melodie v taktech 13–15 opět dostává do výchozí tóniny F dur, když se v poslední své vlně vzedme ve čtyřech vzestupných a klesne ve dvou sestupných kvartách.

16. takt znamená příchod části B, dvoutaktové sekvenční postupy, melodicky spřízněné s úvodním motivem (takt 1-2): První z nich je totiž přesnou intervalovou inverzí úvodního – v překlopení podle tónu h¹. Tyto sekvence jsou v crescendo stupňovány i melodicky, nejprve v posunu o velkou sekundu (f²-g², takty 16–19), následně o čistou kvartu (g²-c³, takty 18–21), přičemž naposledy je motiv rozbit a jeho druhá část sestupuje sekvenčně opět dolů (od c³-b²-a², takty 21–23), v dynamickém plánu posílena kontrastem *f-p subito* až *pp* s ritardandem repetovaného motivu (takty 24–27), které připravuje nástup třetí, závěrečné části. Zastavme se ještě u taktů 24–25, resp. 26–27: Rozdělíme-li tento osmitónový motiv na dva úseky po čtyřech tónech a budeme-li zkoumat intervaly mezi jednotlivými tóny, dospějeme k řadě m. 3 – č. 4 – v. 2. I zde lze tedy v zrcadle objevit základní intervalovou řadu 1. taktu věty. Právě popsaná intervalová řada je rovněž inverzí raka řady v taktu 17.

Pokud abstrahujeme první tóny melodických úseků části B, tedy f² z taktu 16, g² z taktu 18, c³ z taktu 20 a a² z taktu 23, vidíme mezi nimi tutéž intervalovou řadu, vycházející ze shodné intervalové řady v 1. taktu: v. 2 – č. 4 – m. 3, zde dokonce v gradační oktávové transpozici od vzoru. Část A' od taktu 28 cituje čtyři sekvence z taktů 6–8, pokračuje račím

postupem od des², od ais¹ v taktu 33 inverzí, od taktu 35 repeticí (po enharmonické záměně des-cis) taktů 9-13 z části A. V taktech 41-45 je poslední melodický oblouk vystavěný z kvartových intervalů, v taktu 42 pak zrcadlo, sestupná část melodie je ve dvojnásobné augmentaci.

Metrum Prelude je sice pravidelné třídobé, ale plynoucí běhy v osminových hodnotách jsou často legatem traktovány do skupin po čtyřech v závislosti na sekvenčních melodických postupech. Rovněž v rytmickém modelu čtyř osmin je možno vidět spojitost se základním stavebním prvkem věty – kvartou.

Moderato, poco liberamente (♩ = ca. 92)

The musical score is presented in a single system with seven staves. The first staff begins with the tempo and dynamic markings. The subsequent staves are numbered at their starting measures: 7, 12, 18, 24, 30, 35, and 40. The score includes dynamic markings such as *mp*, *cresc.*, *dim.*, *f*, *p subito*, *pp*, and *a tempo*. The notation includes eighth-note runs, quarter-note intervals, and various articulations like slurs and accents.

9.7 Sonatina for Alto Recorder & harpsichord

Soukromá zakázka Johna Saunderse pro dceru Sarah k jejím 18. narozeninám. Jednovětá atonální kompozice zřetelně rozdělená do pěti částí, které souvisejí spíše volně, ovšem následují za sebou attacca. Na ploše úvodních dvou taktů je představena řada 11 tónů, autor pracuje seriálně i minimalisticky (opakování modelů), čtvrtá část transponuje druhou o tritón.

9.8 Twenty Progressive Duets for descant and treble recorders

Sbírka je určena pedagogům zobcové flétny pro každodenní práci zvláště s mladšími žáky. Je Davisovým příspěvkem k rozšíření instruktivního repertoáru; řekněme řadou etud, které jsou řazeny podle obtížnosti – technické i hudební. Autor sbírku napsal původně pro potřeby šestiletých nebo sedmiletých žáků, i když, jak sám přiznává, závěrečné skladbičky výrazně přesahují úroveň, která se obvykle očekává od dětí tohoto věku. Jsou vhodné pro duo sólistů, ale stejně tak pro soubory zobcových fléten. Některé z jednoduchých úvodních skladbiček je možné využít pro seznámení hráčů na sopránové flétny s flétnou altovou. Skladatel si také klade za cíl obeznámit žáky s nejrůznějšími kompozičními styly a technikami (z předmluvy autora). Najdeme zde například *Chant (Chorál)*⁸⁰ s vedením hlasů v paralelních kvintách, *Canon (Kánon)*, který je navíc intervalový, *Chinese Whispers (Čínská šeptaná)* v pentatonice, vedené v paralelních kvartách či terciích, *Cuckoos (Kukačky)* vystavěné z motivu velké tercie, *Hoquetus (Hocket)* v technice odpovídající názvu. *Hall of Mirrors (Zrcadlová síň)* pracuje technikou raka, *Pentacle (Pentagram)* učí hře v 5/8 taktu a v pentatonice. Nově pojaté „staré“ tance reprezentují *Gavota* a *Musette*. Další formu zastupuje *Fugue (Fuga)*, album završuje *Blues* a *Serial Thriller (Seriální thriller)*.

⁸⁰ České překlady názvů v této kapitole jsou přejaty z Edice Flautoškola Jana a Evy Kvapilových.

9.9 Cantus Avium et Volatus⁸¹

Cyklus s podtitulem *Song and Flight of Birds* vznikl jako soubor etud na objednávku Trinity College London. Tyto sólové kousky měly sloužit jako podklady k ročníkovým zkouškám. Jednotlivé etudy jsou komponovány různými skladebnými technikami a zaměřují se na rozličné technicko-interpretáční problémy. Cyklus obsahuje celkem devět etud, tabulku prstokladů pro hru zde potřebných čtvrttónů a vysvětlivky k notaci moderních technik hry. Jak už název celého cyklu napovídá, etudy jsou pojmenovány vždy po nějakém ptáku, přičemž mají v první řadě vyjadřovat charakter toho kterého ptáka, nikoli např. pokoušet se napodobovat jeho zpěv (i když také – viz analýza *Corvus Corax*). Etudy jsou řazeny od nejsnazší po nejobtížnější (stejně tak odpovídající ptáci jsou tímto seřazeni od nejmenšího po největšího). Najdeme zde tyto: *Troglodytes Troglodytes* (střízlík), *Hirundo Rustica* (vlaštovka), *Turdus Merula* (kos), *Columba Palumbus* (holub), *Athene Noctua* (sova), *Dendrocopus Major* (strakapoud), *Corvus Corax* (havran), *Cygnus Olor* (labuť) a *Aquila Chrysaetos* (orel). Všechny etudy jsou otištěny ve dvojí transpozici – pro sopránovou a pro altovou flétnu. Skladatel v předmluvě nabízí v případě koncertního provádění celého cyklu nebo jeho části možnost přeskupit jednotlivá čísla tak, aby vždy vznikl dramaticky dobře vystavěný celek. V tomto případě je také možnost výběru a střídání sopránové a altové flétny ponechána na interpretovi.

Troglodytes Troglodytes

Střízlík je nejmenší z ptáků – etuda je nejkratší, pouhých 10 taktů. Tónový materiál tvoří pentatonika. Etuda prověřuje schopnost interpreta zahrát

⁸¹ Viz Přílohu VII – CD2, tracky 01–03.

jednoduché rytmické modely s šestnáctinovými notami, staccato i legato.⁸²

DESCANT RECORDER

Troglodytes Troglodytes
(Common Wren)

Moderato (♩ = c. 80) poco rit.

6 *a tempo*

TREBLE RECORDER

Troglodytes Troglodytes
(Common Wren)

Moderato (♩ = c. 80) poco rit.

6 *a tempo*

Hirundo Rustica

Etuda interpreta učí hře tečkovaného rytmu v 6/8 taktu. Procvičuje zároveň hru legato. 16 taktů dvojperiody je formálně členěno pravidelně po 4 taktech na *abac*. Melodie je pouze v rozsahu decimy (g^1 - b^2).

Andante (♩ = c. 60)

⁸² Pro srovnání u této etudy uvádíme transpozici pro sopránovou i altovou flétnu, dále budeme vycházet pouze z partů pro altovou flétnu.

Turdus Merula

Tato etuda řeší schopnost hry v pětidobém metru, staccata, cvičí trylky, terciové a sekvenční postupy. Rozsah melodie ve 28 taktech je téměř dvě oktávy, zasahuje i do 3. rejstříku nástroje (e^3). Častým rytmickým modelem jsou dvě šestnáctinové noty ve spojení s jednou osminovou.

Allegretto ($\text{♩} = c. 200$)

Columba Palumbus

Etuda je vhodná k nácvičku hry v tónině, která je pro zobcovou flétnu obtížnější (zde f moll), a to navíc v legatu.⁸³ Forma *aba'* pracuje se sekvenčními postupy a transpozicemi hlavního motivu.

Andante ($\text{♩} = c. 56$)

Athene Noctua

Základním formotvorným prvkem je zrcadlo, položené středem 20. taktu. Melodie hraná pozpátku má v programním smyslu symbolizovat to, že sova dokáže otočit hlavu o 180° (z rozhovoru s autorem při pokynech

⁸³ Hra „legato“ je považována za obtížnější než hra „nasazovaně“ v případech, kdy ve hmatech dochází k tzv. křížení prstů („crossfingering“), což nastává tehdy, když je při přechodu jednoho prstokladu ve druhý potřeba některé prsty zvednout a jiné současně položit. Nejlépe je si představit příklad: es^2 (prstoklad 0 13 56) – f^2 (prstoklad 0 2), kde 0 označuje palec levé ruky, 123 prsty levé ruky, 4567 prsty pravé ruky. Dalším případem, kdy je hra „legato“ obtížnější než „nasazovaně“, je přechod mezi rejstříky, zde např. es^2 – as^2 .

k interpretaci skladby na Letní škole staré hudby v červenci 2007). Sova je také symbol moudrosti, autor s tímto záměrem volí dodekafonickou techniku jako racionální konstrukt. Jak už jsme řekli, středem skladby vede zrcadlo – jako jedna z možností práce s řadou (račí postup). Od začátku až k zrcadlu se řada vyskytuje celkem pětkrát, přičemž se nekryje s frázemi. Všechny fráze jsou totiž pětitaktové a vykazují i izorytmii – rytmická řada v této podobě:



je vlastně souměrná i vnitřně – viz první dva takty a prvky souměrnosti ve zbytku řady.

Dvanáctitónová řada se ve své základní podobě vyskytuje jako první a zároveň pátá. Pokud si sepíšeme (při zanedbání oktávových transpozic mj. z důvodu nedostačujícího rozsahu nástroje) základní tvar řady plus jeho další čtyři varianty pod sebe, zjistíme, že každá následující je vždy transpozicí předchozí řady o zvětšenou sekundu, resp. malou tercii. První tóny řad tak dávají (po příslušné enharmonické záměně) v souzvuku zmenšený septakord.⁸⁴

1.	b	a	ges	f	e	as	g	es	d	des	h	c
2.	des	c	a	as	g	h	b	ges	f	e	d	es
3.	e	es	c	h	b	d	des	a	as	g	f	fis
4.	g	fis	es	d	des	f	e	c	h	b	as	a
5.	b	a	ges	f	e	as	g	es	d	des	h	c

⁸⁴ Nepoužíváme tradiční tabulku všech řad, protože je to pro tuto skladbu zbytečné.

Moderato (♩ = c. 92)

Dendrocopos Major

Instruktivní etuda pro hru v 7/8 taktu. Ve skupinách nasazovaných šestnáctinových not na jednom tónu lze dobře cvičit techniku dvojitého jazyka (viz kapitolu 7.2.2). Dalšími technickými prvky jsou oktavové skoky a nátryly. Klíč k nalezení tonality spočívá v kodě – posledních dvou taktech se stupnicovým postupem, ze kterého je dobře rozpoznatelné, že se jedná o celotónovou řadu (obě její transpozice).

Celotónová řada se v celistvé podobě objevuje také v taktu 15., na přelomu mezi 8. a 9. taktem a 34. a 35. taktem. Etudu lze formálně rozdělit na části *abcdak*, kde *a* jsou takty 1–10, *b* 11–15, *c* 16–21, *d* 22–26, *a'* 27–36 a *k* 37–38. Téma v části *a* využívá oktavových a septimových skoků, sekvenčních postupů, ale také inverze (takty 1–3 a 6–8).

(♩ = c. 200)

V části *b* se snižuje hybnost, jedná se o sekvenční postup, přičemž obě dvoutaktí jsou vytvořena tak, aby každý z taktů využíval materiálu odlišné celotónové řady. V melodii se objevuje tritónový skok (f^2-h^1).

Část *c* je tematicky odvozena od části *a*, jedná se o inverzi sekvence. Část *d* je modulační spojkou k *a'*, které se kromě posledního taktu opakuje doslovně.

Corvus Corax

Na této etudě upoutá zejména využití moderní techniky akordického zvuku (viz kapitolu 7.1.2), který zde má symbolizovat havraní krákání, a rychlých běhů v šestnáctinových hodnotách, vždy po dvou stejné výšky – ty mají představovat omezený běhavý pohyb ptáků, kteří nemohou létat.⁸⁵ Etuda má za úkol nácvik rychlé artikulace, nejlépe s využitím dvojitého jazyka (viz kapitolu 7.2.2), a seznámení se právě s technikou

⁸⁵ Autor zde navazuje na pověst o havranech chovaných v pevnosti Tower, totiž pokud by tito uletěli, na Anglii by přišly zlé časy. Proto jsou havranům po všechny časy přistihována křídla (z rozhovoru s Alanem Davisem při pokynech k interpretaci skladby na Letní škole staré hudby v červenci 2007).

tvoření akordického zvuku. Formálně ji lze rozčlenit na dvě zřetelné části (takty 1–40 a 40–60). Využívá se zde repetování motivu, sekvenčních postupů a transpozice, šestnáctinové noty jsou ve 2/4 taktu pravidelně traktovány do modelu po osmi. Od 18. taktu nastupuje inverze tématu, tou také začíná druhá část etudy. Technickým úskalím může být pro hráče i zdánlivě (na první pohled především rytmicky) jednoduchá melodická linka v taktech 36–40, z důvodu obtížnějších prstokladů tónů fis¹ a gis¹.

Allegro (♩ = c. 132)



Cygnus Olor

Tato etuda se z cyklu vymyká tím, že je téměř celá založena na využití moderních technik hry. Setkáme se zde s cvrkavým zvukem, čtvrttóny, rovnými drženými tóny, dechovým, prstovým i labiálním vibratem (viz kapitolu 7). Skladba nemá předepsané metrum ani stopáž, je na interpretovi, aby sám podle naznačených schémat rozhodl o rozložení tónů a zvuků v čase. V pozadí kompozice stojí legenda o tom, že labuť je němý pták, který se po celý život chce naučit zpívat. V momentě, kdy se mu to podaří a poprvé zazpívá, umírá. Tento programní záměr je třeba ve skladbě spatřovat: Ta „opravdová“ labutí píseň je na 7. řádku etudy. Melodii lze rozdělit do tří částí po šesti tónech, přičemž první a třetí část jsou shodné, střední část je inverzí račího postupu. Melodie je stavěná na postupech čistých kvint. Efekt „první a poslední labutí písně“ je umocněn zrychlováním a následným zpomalováním tempa. Šestitónový motiv labutí písně odkazuje na známou skladbu Orlanda Gibbonse *The Silver Swan*,⁸⁶ konkrétně na tuto část:


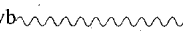
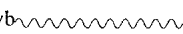






⁸⁶ Orlando Gibbons je považován i za autora textu tohoto madrigalu, jeho kompletní znění je následující:

*„The Silver Swan who, living, had no note,
When death approach'd, unlock'd her silent throat.
Leaning her breast against the reedy shore,
Thus sung her first and last, And sung no more:
Farewell all joys, O death come close mine eyes.
More geese than swans now live, more fools than wise.“*

V úvodní části, za kterou považujeme celých 6 řádků (a ve které se labuť učí zpívat), se neustále zvyšuje počet staccatových not ve skupině (2, 4, 5, 6, 7, 8), naopak počet not ve čtvrttónových pasážích zůstává až na poslední výjimku stabilní (7, transpozice). Na 8. řádku v sebe plynule přecházejí jednotlivé druhy vibrata, je potřeba je zahrát tak, aby byl mezi nimi patrný rozdíl.

Bude dobře ozřejmit zde použitou notaci v tabulce. Prstoklady vhodné ke hře čtvrttónů uvádí podrobnější tabulka,⁸⁷ která je součástí partů.

Vb 	Dechové vibrato.
Fvb 	Prstové vibrato.
Lvb 	Labiální vibrato.
	Dlouhý rovný držený tón.
	Cvrkavý zvuk. Hraje se prstoklad notovaného tónu, ukazováček pravé ruky překrývá kolmo labium a roluje se směrem vzhůru při slabém tlaku vzduchu, dokud se zvuk neozve. Nota v závorce naznačuje výšku tónu, který zní.
	Accelerando.
	Decelerando.
\sharp	O $\frac{1}{4}$ tónu výše.
$\sharp\sharp$	O $\frac{3}{4}$ tónu výše.

⁸⁷ Tabulku prstokladů čtvrttónů zde neuvádíme.

TREBLE RECORDER

Cygnus Olor
(Mute Swan)

Molto liberamente (♩) = c. 76-88)

ppp

ppp

ppp

mp

Fvb

Fvb

Vb

Vb

Lvb

Lvb

Fvb

Vb

Lvb

ppp

ppp

Aquila Chrysaetos

Poslední etuda cyklu *Cantus Avium et Volatus* se technicky zaměřuje na produkci mezních vysokých tónů nástroje, z nichž některé se tvoří pomocí tzv. kolenového hmatu (viz kapitolu 7). Etuda je rozdělena na pět částí: V úvodní, střední a závěrečné je použito tzv. „zpívání do flétny“ (viz kapitolu 7.4.7), čímž se dosahuje dvojhlasu a zároveň zkreslené barvy zvuku. Melodie zde je v mixolydickém modu. Zpívaný tón může být v kterékoli oktávě, která je hráči pěvecky pohodlná. Čtvrtá část je tvořena zejména izolovanými velmi vysokými tóny. Druhá, nejrozměrnější část pomáhá v nácviku trylků sekundovými sestupy v legatu, které zvyšují hybnost (z osminových not na trioly). Pracuje s transpozicemi motivu, velmi vysokými tóny a intervalovými skoky většími než oktáva.

Tranquillo (♩ = c. 80)

6 *p*

più mosso (♩ = c. 100)

f

10

9.10 Story Book

Tato hudební „Kniha příběhů“ byla zkomponována na objednávku Birmingham Music Service a Karen Plant pro Birmingham Schools' Recorder Ensemble.⁸⁸ Ze zadání vyplývá, že je sbírka původně zamýšlena pro velký ansámbl hráčů, ale autor v předmluvě píše, že stejně dobře může být prováděna jen triem sólistů (SAT). Šest drobných skladbiček je řazeno tak, aby dohromady dávaly smysluplný a dramaticky logicky vystavěný celek, v případě, že by si hráči pro koncertní provedení vybrali pouze některé části sbírky, doporučuje Davis vhodně přeskupit jejich pořadí (z předmluvy autora). Části mají tyto názvy: I – *Ghost Story (misterioso)*, II – *Old Wives Tale (spiritoso)*, III – *Love Story (andante con moto)*, IV – *Traveller's Tale (energico)*, V – *Sad Story (andantino sostenuto)* a VI – *Fairy Tale (molto leggero)*. Jedná se spíše o instruktivní skladbičky prověřující schopnost hry příznávek, kvintol, orientace při střídání nepravidelných taktů apod., ale sbírka je napsaná především s cílem oslovit interprety i posluchače melodickým hudebním jazykem.

⁸⁸ Menší skupina dětí ve věku 8–13 let, které se učí hrát na sopránovou, altovou a tenorovou flétnu.

9.11 A Curious Suite⁸⁹

Suitu „Neobvyklý příběh“ pro SAT (2000) napsal Alan Davis na motivy knížky Lewise Carrola *Alice's Adventures in Wonderland*.⁹⁰ Skladbu si pro své studenty objednala Teesside High School. Autor se v ní dle vlastních slov vrací ke stylu, ve kterém komponoval před šestnácti lety *Party Pieces* (1984), používá moderní techniky hry a pokouší se tradičními prostředky o dosažení melodického, ale atonálního kompozičního jazyka. Suita má šest částí: *I – Down, down, down*, *II – All must have prizes*, *III – Who are you?*, *IV – Serpent, I say again!*, *V – Soup of the evening* a *VI – Off with their heads*. Suitu je možno interpretovat v triu hráčů, nebo i ve velkém ansámblu, pro tento případ jsou v partituře vyznačeny oddíly „solo“ a „tutti“. K interpretaci této programní suity je velkou výhodou znalost knihy Lewise Carrola, ačkoli suita zpracovává pouze některá témata literární předlohy.⁹¹ (Budou-li v následující analýze zohledňovány autorovy připomínky k programu skladby, jedná se vždy o interpretační pokyny udělené souboru MocTet na Letní škole staré hudby v Prachaticích v červenci 2008.)

I – Down, down, down, in which Alice follows the White Rabbit underground and her curious adventures begin.⁹²

První věta (*misterioso*) začíná v altu na tónu f² s přistupujícím unisonem sopránů a tenorů, přičemž první tón trvá pět dob, následuje pět tónů

⁸⁹ Viz Přílohu VII – CD2, tracky 04–09.

⁹⁰ V českém jazykovém prostředí známá jako „Alenka v říši divů“.

⁹¹ 4. srpna 2008 premiéroval soubor zobcových fléten MocTet spolu s moderátorem Radia Proglas, kouzelníkem Dušanem Baurem v Galerii U anděla za vraty v Brně na Petrově autorské představení *Alenka v říši divů – hudba, slovo, kouzla* (viz přílohu VI), s využitím textu Lewise Carrola a hudby Alana Davise. Po zhlédnutí záznamu tohoto představení na DVD (viz přílohu VII – CD3) slíbil Alan Davis v budoucnu zkomponovat navazující suitu *Alenka v kraji za zrcadlem*, podle druhé části Carrollovy knihy, tentokrát pro obsazení ATB symbolizující to, že Alenka od svých prvních dobrodružství povyrosla (ze soukromé korespondence s Alanem Davisem).

⁹² Kapitola I. „Dolů, dolů, dolů“, ve které Alenka následuje Bílého Králíka do podzemí a její podivuhodná dobrodružství začínají.

po dvou dobách, pak se soprán a tenor postupně od unisona odpojují těmito intervaly: S – vzestupná m. 2, v. 2, v. 3, č. 4; T – sestupná v. 3, č. 4, m. 2, v. 2 (inverze, rotace). V taktu 11 začíná v altu melodický postup tetrachordu fis-g-a-b, který se opakuje čtyřikrát a dimínuuje do polovičních hodnot. Tento postup je v kánonu a v posunu o tritón níže imitován v tenoru. (Alenka na trávníku při čtení nudné knížky usíná a začíná snít, takty 1-10, motiv přibíhajícího Bílého Králíka je v taktech 11-16.) Tritónový souzvuk zní v 15. taktu jednak mezi tenorem a altem (c^2 -fis²), jednak mezi altem a sopránem (fis²-h²). V 15. taktu totiž nastupuje drobný staccatový motiv. Podle autora se jedná o zhudebněnou frázi „*Oh, my ears and whiskers!*“⁹³ (kterou si pro sebe šeptá Králík).

Musical score for "Misterioso" (♩ = c. 63). The score is for three voices: Soprano (D. Rec.), Tenor (Tr. Rec.), and Bass (T. Rec.). The first system (measures 1-6) shows the Soprano and Tenor parts with dynamics *pp* and *pp* respectively. The second system (measures 7-12) is marked *poco accelerando* and includes dynamics *dim.*, *mp*, and *cresc.*. The score features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

⁹³ „Ach, moje uši a vousky!“

Labiální vibrato⁹⁴ dvou tritónových souzvuků na čtyři doby v taktu 17 (symbolizuje skok Králíka do díry) je provázeno gradací následující rytmizace jediného souzvuku: triola čtvrtových hodnot → triola osminových hodnot → kvintola šestnáctin (souzvuk zm. 5 a č. 4). V taktu 19 je opět čtyřdobé labiální vibrato (Alenka skáče za Králíkem).

Ve 20.-25. taktu se objevuje variovaný motiv Alenky z taktů úvodních. Hlasy se nyní oddělují z unisona s altem takto: S - vzestupná v. 7, m. 7, m. 6, č. 5; T - sestupná m. 6, č. 5, v. 7, m. 7 (tedy znovu inverze a rotace, ve srovnání s úvodními takty jsou dokonce intervaly v kvalitativně přesném obratu). Ve 26. a 27. taktu je tremolo návazně ve všech hlasech. Alenčino propadání se do říše divů zastupují hojné sestupné kvinty. Věta končí čtyřmi takty rytmizovaného tónu f v tenoru, který je provázen kvartovými souzvuky horních hlasů. Celá věta je v nízké dynamice *ppp*, *pp*, *p*, *mp*, crescendo se objevuje pouze v motivu přibíhajícího Králíka, nejsilnější místo se *sfp* je v taktu 19, kde Alenka skáče za Králíkem do díry.

⁹⁴ Viz kapitolu 7.3.5.

II - All must have prizes, in which Alice and the strange creatures hold a caucus race before listening to the Mouse's Tale, and Alice frightens the birds with talk of her cat Dinah.⁹⁵

Klíčem k pochopení druhé věty z programního hlediska je kapitola, ve které Alenka nejprve vypláče celé jezero slz, pak se náhle zmenší a musí v něm plavat, stejně jako podivná zvířata, se kterými se zde Alenka setká. Na břehu se všichni snaží oschnout při zvláštním běžeckém závodě, ve kterém není vítěze, a všichni dostávají ceny. Schnutí má dopomoci také suchý (ve smyslu nudný) příběh z anglické historie, který všem vypráví Myš.

Témbrové plochy ve II. větě vznikají na místech, kde skladatel užívá *white noise*⁹⁶ - zde se vytváří tak, že hráč labium nepřekrývá pevně, tzn. část vzduchu tudy může unikat, což na všech flétnách vytváří vysoký (v závislosti na délce nástroje) pištivý zvuk. *White noise* se ještě má kombinovat s ostrou a velmi rychlou artikulací, nejlépe s dvojitým jazykem.⁹⁷ Tyto plochy znázorňují běh zvířat, aleatorní pasáž má pokaždé navrženu stopáž v sekundách. Nejdelší, nejsilnější a nejvíce expresivní z těchto ploch znamená závěrečný úprk zvířat, která Alenka vyděsí povídáním o své kočce (takt 18).

Motiv Alenky je zde stejně jako v první větě klidný (*adagio*), ve 4/2 taktu, začíná v 1. taktu vzestupnou m. 6 tenoru. Hlasy si předávají melodii po době, každý následující (A, S) je o č. 4 výše a vychází z unisona s předchozím hlasem, až k souzvuku $b^1-f^2-e^3$ (č. 4 - v. 7). Druhý takt je

⁹⁵ Kapitola II. „Všichni musí dostat ceny“, ve které Alenka a podivná stvoření běhají, aby oschla, pak poslouchají nudný příběh, který vypráví Myš, a Alenka vyděsí přítomné ptáky a myši vzpomínkou na svou kočku Mícku.

⁹⁶ Viz kapitolu 7.4.3.

⁹⁷ Viz kapitolu 7.2.2.

o m. 6 transponovanou diminucí prvního, opět ústící v kvalitativně stejný souzvuk (fis1-cis2-c3).

1 Adagio (♩ = c.58)

Motiv Alenky se znovu objevuje v taktu 17, v raku 1. taktu a v rotaci o půlovou dobu (s inverzí posledního akordu) a naposledy pak v taktu 19 v raku a augmentaci 2. taktu. Akord ve 20. taktu je augmentovaný akord ze 2. taktu, pouze ve vertikální rotaci.

17 Adagio (♩ = c.58)
(full)

19

Tříhlasé fugato (*allegro*) v taktech 4-10 má uvést na scénu bizarní zvířata; stejně tak je bizarní i téma v A dur s alterovanou kvintou. Comes nastupuje vždy na kvartě, s počínající protivětou svírá interval m. 7.

Témbrové plochy v taktech 11-16 jsou dvakrát přerušovány sólovým sopránem, který nese drobné motivy ve staccatových notách (nudné vyprávění Myši).

III - Who are you?, in which Alice meets the quarrelsome Caterpillar.⁹⁸

Setkání Alenky s Houseňákem je naznačeno setkáním dvou motivů: Alenčin (solo) v taktech 1-3 je tentokrát v 6/4 taktu opět klidný (ač obsahuje ve 2. taktu sekundové a tritónové disonance, 3. takt překvapivě zakotví v h moll). Melodický rozvlněný motiv popudlivého Houseňáka (tutti) začíná ve 4. taktu v tenoru. Neslučitelnost světa Alenky a Houseňáka je dána i proporcí „půlová nota s tečkou = půlová nota“,⁹⁹ ke které dochází právě na přelomu 3. a 4. taktu. Motiv Houseňáka je repetován, transponován o m. 6 do altu (v taktech 6-8 postupuje v paralelních m. 6 s tenorem). Důležité je legato, které má naznačit jednak

⁹⁸ Kapitola III. „Kdo jsi?“, ve které Alenka potkává popudlivého Houseňáka.

⁹⁹ Grafický symbol zde nelze uvést vinou špatné dostupné kopie partitury.

plynulost Houseňákova pohybu, jednak dým valící se z opiátů v jeho dýmce.

1 *Andante* (♩ = c.48)
 (solo) *mp* (solo) *mp* (full) *mp* (full)

Od 11. taktu je motiv Houseňáka transponován, ale opět veden v paralelních m. 6 altu a tenoru. Ve 13. taktu přistupuje ještě soprán a melodicky rozšiřovaný motiv se dále valí syrrytmicky a paralelně ve všech hlasech, v souzvuku obratů zvětšených kvintakordů, s enharmonickými záměnami, ozdoben přírazy ve všech hlasech v taktech 17 a 18.

13 *mp* *f* *f* *f*

V taktech 18–21 hrají už zase jen alt a tenor a opět paralelně v m. 6 (resp. zv. 5). Těsně před závěrem (takty 22 a 23) přinese ještě soprán na prodlevě ostatních hlasů k posílení formální soudržnosti celku reminiscenci na takt 9. Věta končí souzvukem $e^1-c^2-h^2$, obsahujícím disonantní interval v. 7.

IV – Serpent, I say again!, in which Alice’s neck grows so long that she is mistaken for a serpent by an angry Pigeon.¹⁰⁰

Ve čtvrté větě zaujme na první poslech čtyřikrát užití frullato,¹⁰¹ které má symbolizovat vrkání nazlobené holubice. Z dalších moderních technik hry je zastoupeno labiální vibrato¹⁰² v posledním taktu v sopránu, to má naznačit, že se smutná Alenka opět začíná zmenšovat do své původní velikosti, dále pak v 9. taktu mouth sound¹⁰³ „tsss“ znázorňující hada.

¹⁰⁰ Kapitola IV. „Ty Hade!“, ve které se Alenčin krk vytáhne do takové výšky, že je rozzuřenou Holubicí považována za hada.

¹⁰¹ Viz kapitolu 7.2.3.

¹⁰² Viz kapitolu 7.3.5.

¹⁰³ Viz kapitolu 7.4.8.

Většinu skladby v rychlých šestnáctinových notách (*agitato*) je možné hrát technikou dvojitého jazyka,¹⁰⁴ s akcenty. Právě tyto pasáže šestnáctinových not chtějí vykreslit tlukot a máchání křídel. Ve 4/4 taktu z unisona šestnáctinového tepu všech tří hlasů vždy na dobu odskakuje první šestnáctinová nota v jednom z hlasů, v různých intervalech shora i zdola, na 2. době 4. taktu odskočí soprán i alt, aby se dosáhlo souzvuku z tónů zmenšeného septakordu d-f-as, hned na 3. době h-f-as.

The image shows a musical score for three voices (Soprano, Alto, and Tenor) in 4/4 time, covering measures 3 to 5. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages, often with accents (>) and dynamic markings such as *flz* (forzando) and *f* (forte). In measure 4, the first voice (Soprano) plays a dissonant chord consisting of the notes d, f, and a-flat, which is a diminished seventh chord. The score is written in a system with three staves.

Tento akord je pro čtvrtou větu typický, objevuje se na více místech, například i v klíčovém zhudebněném zvolání holubice „Well, be off then!“¹⁰⁵ syrytmicky ve všech hlasech na přelomu taktů 14 a 15.

The image shows a musical score for three voices (Soprano, Alto, and Tenor) in 4/4 time, covering measures 14 and 15. The music features the vocal phrase "Well, be off then!" written in the first voice. The score is characterized by rapid sixteenth-note passages and accents (>). In measure 14, the first voice plays a dissonant chord consisting of the notes d, f, and a-flat, which is a diminished seventh chord. The score is written in a system with three staves.

¹⁰⁴ Viz kapitolu 7.2.2.

¹⁰⁵ „Tak si tedy běž!“

Takty 11-14 jsou transpozicí taktů 1-4, o malou tercii (tedy interval obsažený ve zmenšeném septakordu) výše. Časté je v této větě unisono (viz např. takt 7), zde působící dramaticky, rovněž i ve třech oktávách (např. $g^1-g^2-g^3$, takt 6).

Pokud hraje suitu větší ansámbl, je dobré připomenout, že tato věta je (ač v převažující dynamice *f*) celá předepsána „solo“, resp. trio, právě z důvodu dosažení konkrétnosti, přesnosti a ostrého nasazení šestnáctinových not, také kvůli ladění v pasážích unisona.

V - Soup of the evening, in which Alice visits the Gryphon and the Mock Turtle who demonstrate the Lobster Quadrille.¹⁰⁶

Formálně se jedná o ABA'. Vztah mezi částmi A a A' je volný, zpracovávají stejné téma podobným způsobem, ale není to repetování úseku. Části A i B jsou taneční (valčík - 3/4, čtverylka - 2/4). Tanec s humry mají předvádět „divná stvoření“: Pták Noh a Paželv - právě ten v části A zpívá tesknou píseň o želví polévce s textem „*Beautiful soup*“.¹⁰⁷



Naznačený rytmus je typický pro celou část A (*tutti, p, mesto*), rovněž se dále objevují „valčíkové příznávky“ na druhou a třetí dobu. Alt a tenor v motivu „*Beaufitul soup*“ postupují v unisonu s následným sekundovým souzvukem na třídobé hodnotě.

¹⁰⁶ Kapitola V. „Polévka k večeři“, ve které Pták Noh a Paželv předvádějí Alence, jak se tancuje Humří čtverylka.

¹⁰⁷ „Překrásná polévka“.

1 Mesto (♩ = c.104)

The first system of the musical score is in 3/4 time. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a fermata over the first measure. The middle staff is an alto line starting with a '(full)' dynamic marking and a 'V' (vibrato) marking at the end. The bottom staff is a bass line starting with a 'p' (piano) dynamic marking and a '(full)' dynamic marking, also ending with a 'V' marking. The key signature has one sharp (F#).

V taktech 15-18 se na prodlevách tenoru ve valčíkovém stylu obousměrně rozšiřují a zužují intervaly melodie mezi sopránem a altem (zv. 3 - č. 5 a zpět až k dvojitěškové kvintě des-ais), tentýž princip je následně uplatněn mezi nižšími dvěma hlasy (č. 4 - č. 5 a zpět, tedy jakostně stejné intervaly).

This system shows measures 16, 17, and 18. It features three staves. The top staff (soprano) has a fermata over measure 16. The middle staff (alto) and bottom staff (bass) both have 'V' (vibrato) markings at the end of their respective lines. The key signature has one sharp (F#).

Část B je již vlastní „humří čtverylkou“ (*solo*). V taktu 23 nastupuje staccatový jednotaktový, šestnáctkrát repetovaný model v tenoru, o dva takty později v altu o dvě osminy rotovaný tentýž model v inverzi, po dalších dvou taktech v sopráně opět rotovaný základní model v inverzi raka. Takty 31-36 jsou v sopránovém sólu v polovině předěleny zrcadlem (Jak příznačné užití račích postupů, hovoří-li mimohudební program o humrech!). Minimalistická pasáž vrcholí (dvoj)oktávovým unisonem v taktech 39-41 a trojitým trylkem na tónu fis (humři jsou natřikrát vhozeni do moře). Jako reminiscence se pak postupně v tenoru, altu a sopráně ozve variovaný a transponovaný model z taktu 23.

23, *Piu mosso, quasi squadriglia* ($\text{♩} = \text{c. } 132$)

(solo) *mp*

(solo) *mp*

(solo) *mp*

31, *mf*

mf

mf

38, *f*

f

f

Část A využívá stejných souzvuků jako A, v taktích 63 – 66 jsou hlasy rotovány (T→S, S→T, alt enharmonicky zaměněn zůstává).

VI - Off with their heads, in which the Knave of Hearts is tried for stealing tarts, and Alice escapes from the pack of cards by waking from her curious dream.¹⁰⁸

Závěrečnou větu suity lze formálně rozčlenit do tří výrazných bloků (ABC). První blok (takty 1-18, *maestoso*) představuje fanfáru. (Bílý Králík troubí na trubku a přichází královský dvůr.) V ostinátním rytmu stejném

¹⁰⁸ Kapitola VI. „Setněte jim hlavy!“, ve které Srdcový Spodek je souzen za krádež vdolků a Alenka uniká z balíčku karet procitnutím ze svého zvláštního snu.

ve všech hlasech zazní fanfára vlastně třikrát (takty 1-5, 6-10, 11-18), třetí je nejdelší. V dynamice *f* doporučuje autor razantní ostrou artikulaci, v šestnáctinových notách pokud možno dvojitý jazyk („tk“). V první i druhé fanfáře jsou vždy počáteční dva takty shodné, ve třetí fanfáře už jsou shodné třikrát dva takty. Co se týče souzvuků, není zde nikde tonální centrum, v každém akordu je ale mezi některými dvěma hlasy přítomna disonantní v. 2.

Rozměrný blok B (*piu mosso*) je na rozdíl od majestátního bloku A roztěkaný a neklidný. V programovém plánu má představovat hádku služebníků dvora a soud se Srdcovým Spodkem. Neklid vyjadřují časté změny metra, střídají se takty 7/8, 9/8, 3/8, 6/8, 2/4, 4/4 a 5/4. V taktech 19-36 je fugato, reperkuse T, A, S, přičemž comes nastupuje na kvartě, čiliže prstoklady při hře tématu jsou na všech flétnách stejné. Protivěta spočívá vždy pouze v akcentovaných osminových notách na první době taktu.

Jako říznutí zní ostré akordické zvuky,¹⁰⁹ posíleny ještě synkopickým rytmem v taktech 38 a 40. Od 41. taktu je téma fugata reprízováno v altu, transponované od původního o tritón. Protivětové akcentované osminy mají být hrány agresivně, až skoro sputato¹¹⁰ (hádká a soudní proces gradují).

Ještě mocnějším vrcholem je pět akordických zvuků jdoucích těsně po sobě, na souzvuku b-es-f ve všech hlasech (takty 50 a 51), které jsou připraveny předcházející rytmizací stejného souzvuku (takty 47–49, *fp cresc.*). Od taktu 52 probíhá repríza tématu fugata v tenoru. Nový impuls přinese ještě takt 60, kde z *pp* v postupném crescendo vyvstává nový tříosminový motiv dvakrát za sebou transponovaný o kvartu výše (T→A→S), v 62. a 63. taktu rytmicky diminuovaný do polovičních hodnot a stlačený do syrrytmie tříhlasu v crescendo a accelerandu. 64. takt je klíčovým místem poslední věty (zde v programním plánu

¹⁰⁹ Viz kapitolu 7.1.2.

¹¹⁰ Viz kapitolu 7.2.1.

Královna přikáže všem setnout hlavy a Alenka z balíčku karet unikne procitnutím ze svého snu), postupně v pořadí T→A→S je předepsán nahodilý pohyb prstů¹¹¹ s rychlou nezávislou artikulací a s dynamikou jdoucí od *p* do *ff*. Tento efekt „hemžení a mumraje“ vede po předepsaných 8–10 sekundách k libovolnému vysokému agresivnímu tónu (ve všech hlasech). Ten pak naráz utichne.

The image shows a musical score for three staves. The top staff begins at measure 61 with the instruction "Poco accelerando" and "mp cresc.". The bottom two staves begin at measure 63 with "sempre cresc.". A horizontal line with an arrow below the bottom two staves indicates a duration of "8-10 secs." for the final part of the piece. Dynamics include "p", "(fall)", and "ff".

Po generální pauze přichází blok C (od taktu 65), kde se naposledy v dynamice *pp* objevuje motiv (probouzející se) Alenky. Je vlastně variací úvodních 10 taktů první části suity. V taktech 65–74 se z unisona na tónu *f* postupně odpojují tyto intervaly: S – vzestupná č. 4, v. 3, v. 2, m. 2, T – sestupná v. 2, m. 2, č. 4, v. 3. Při srovnání s úvodem první věty suity tedy vidíme, že intervaly se odvíjejí v raku, ne však celá pasáž. Závěrečné tři takty už ale ve svém středu zrcadlo položeno mají.

¹¹¹ Viz kapitolu 7.4.4.

65 *Tranquillo* (♩ = c.63)

pp

pp

pp

V

Detailed description: This system contains measures 65 through 70. It features three staves in 4/4 time. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is marked *pp* (pianissimo). The middle and bottom staves also begin with treble clefs and a key signature of one flat. The middle staff is marked *pp* and contains a *V* (Vibrato) marking above the first measure. The bottom staff is marked *pp* and contains a *V* marking above the first measure. The music consists of flowing eighth and sixteenth notes with various phrasing slurs.

71

dim.

dim.

dim.

V

Detailed description: This system contains measures 71 through 76. It features three staves in 4/4 time. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is marked *dim.* (diminuendo). The middle and bottom staves also begin with treble clefs and a key signature of one flat. The middle staff is marked *dim.* and contains a *V* (Vibrato) marking above the first measure. The bottom staff is marked *dim.* and contains a *V* marking above the first measure. The music consists of flowing eighth and sixteenth notes with various phrasing slurs.

9.12 Entomology¹¹²

Cyklus *Entomology* napsal Alan Davis v roce 2000 pro Jane Rumney a vybrané žáky z Billingham Recorder Ensemble. Je pro obsazení SAT a může být interpretován triem nebo skupinou hráčů, tedy vícečetným obsazením hlasů. Sestává z šesti vět s povětšinou žertovnými názvy: *Beetlemania*, *Bees' Knees*, *Bluebottle Boogie*, *Ants in Your Pants*, *Ballad for a Beautiful Butterfly* a *Fireflies and Dragonflies*. Jedná se o drobné efektní programní kousky, které mají vždy charakterizovat příslušný hmyz. Z hlediska hráčské obtížnosti je cyklus vhodný i pro nepříliš zkušené interprety, ovšem kromě poslední věty. Na rozdíl od většiny Davisových kompozic je cyklus tonální.

1 - Beetlemania¹¹³

První věta je v tónině C dur. Úvodních 17 taktů (*moderato*) znamená zároveň uzavřený prolog celého cyklu. Ten tvoří pravidelná perioda (takty 1–8 předvětí a 9–16 závětí, 17. takt je generální pauza). Třídobé metrum koresponduje s třídílnou motivickou prací. Úvodní motiv (takty 1–2) vystavěný ze tří tónů v rozpětí kvinty je v taktech 3–4 a 5–8 dvakrát melodicky rozšiřován, dochází i ke gradaci dynamické (solo – trio hrající v unisonu). Závětí je variací předchozího, stavebními prvky jsou unisono a sekundový souzvuk. Dynamická gradace vzrůstá, podpořena i hrou všech fléten ve vysoké poloze ve vrcholu třetího motivu (takt 14). Perioda končí na dominantě. Druhý blok (*presto*) v dvoudobém metru je členěn na tři zřetelné oddíly (takty 18–38, 39–48 a 49–71), introdukce (takty 18–19) předznamenává použití minimalistické kompoziční techniky. Hlavní téma představuje za rytmicko-harmonického doprovodu altu a tenoru soprán (takty 20–27), motivicky vyrůstá z prologu. V taktu 28 se

¹¹² Viz Přílohu VII – CD2, tracky 10–15.

¹¹³ „Slet brouků“

role otočí, soprán a alt hrají doprovod, melodii nese od 30. taktu tenor. Od taktu 39 následuje spojka, která po dvou taktech moduluje půltónovými klesajícími kroky v malých terciích sopránu a altu z G dur opět do C dur reprízy, kde je téma potvrzeno oktávovým unisonem sopránu a tenoru za doprovodu altu. K vrcholu melodickému i dynamickému věta dospěje v taktech 53–56. Další spojka na zmenšeném kvartsextakordu na II. stupni vede ke kodě augmentující dílčí části melodie tématu, která nastupuje v taktu 58. Věta končí v tempu bez ritardanda krátkou kadencí vyústující v unisono na tónickém c². Celá věta se dynamicky pohybuje v pianu, nebo mezzopianu s občasným crescendem podporujícím melodická vzepětí.

Moderato (♩ = c. 84)

D. Rec.

Tr. Rec.

T. Rec.

9

mp crescendo

mf

p

17

Presto (♩ = c. 132)

p

25

mp

33

mp

2 - Bees' Knees¹¹⁴

Lyrická věta (*dolce e tranquillo*) je opět v C dur s častými změnami metra (třídobé a čtyřdobé). Forma je malá třídílná se znaky dvoudílnosti, je možné ji vyjádřit schématem $/:a://:ba':/$, kde *a* znamená takty 1-8, *b* 9-15 a *a'* takty 16-23. Téma je synkopické, fráze sedmidobá, melodii nese soprán. Rozdíl mezi *a* a *a'* spočívá v harmonickém průběhu. Při jeho

¹¹⁴ „Včelí kolena“

sledování zjistíme, že závěti dílu *a'* je transpozicí závěti dílu *a*, přičemž soprán a alt si na takty 20–21 vymění roli sóla a doprovodu.

a: C dur / d moll, G dur / C dur / d moll, G dur /

Es dur / H dur / G dur / a moll, D dur, G dur /

a': C dur / d moll, G dur / C dur / d moll, G dur /

As dur / E dur / C dur / d moll, G dur, C dur /

Díl *b* je zčásti transpozicí předvětí dílu *a*, zčásti modulační spojkou, kde doprovodné hlasy alt a tenor jdou v terciích střídavě v chromatickém sestupu. Zmenšený sextakord VII. stupně v 15. taktu v ritardandu připravuje návrat dílu *a'*.

2. BEES' KNEES

Dolce e tranquillo (♩ = c.100)

The musical score consists of three systems of three staves each. The first system (measures 1-4) is marked *mp* and *Dolce e tranquillo* (♩ = c.100). The second system (measures 5-8) is marked *mf*. The third system (measures 9-12) is also marked *mf*. The score is in 3/4 time and features a chromatic descent in the alto and tenor parts.

13₈ *Poco rit.* *dim.* *V*

16₈ *A tempo* *mp* *V*

20₈ *Poco rit.* *mf* *V*

3 - Bluebottle Boogie¹¹⁵

Blues v malé čtyřdílné formě *abca*, tentokrát vzhledem k ostatním větám v dominantní tónině G dur, se člení na díly *a* (takty 1-12), *b* (takty 13-24), *c* (takty 25-36) a opět *a* (takty 37-48) a *rodu* (takty 49-50), tedy pravidelně po 12 taktech. Díly *a* a *b* také drží stejné harmonické schéma, jednoduše vyjádřené takto: tónika (4 takty), subdominanta (2 takty), tónika (2 takty), dominanta (1 takt), subdominanta (1 takt), tónika (2 takty). Věta (*medium blues*) staví na tečkovaném rytmu v melodii, chromatických postupech, oktávovém unisonu všech hlasů (díl *c*) a staccatovém ostinatu v doprovodu. Melodie po vzoru blues využívá postup k malé tercii. Nečekaný efekt na zobcové flétny vyvolá závěrečné tremolo ve všech hlasech v posledním taktu věty.

¹¹⁵ „Tanec masačky“

Medium Blues (♩ = c.96)

The musical score is written for three staves in 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Medium Blues' with a quarter note equal to approximately 96 beats per minute. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-5) features a melody in the upper staff and accompaniment in the lower two staves, all marked *mp*. The second system (measures 6-10) continues the piece with similar dynamics. The third system (measures 11-15) shows a change in dynamics, with the upper staff marked *mf* and the lower two staves marked *(mp)*.

4 - Ants in Your Pants¹¹⁶

Základní myšlenkou této vtipně nazvané věty ve dvoudobém metru v tónině C dur je docílit efektu vystihujícího titul pomocí užití akordických příznaků doprovodu v rychlém tempu (*allegro vivo*) glosujících rytmicky i melodicky jednoduchou linku. Ta má rozsah malou sextu a probíhá buď ve dvojhlasu vedeném v terciích, nebo samotná právě za příznávkového doprovodu. Forma je rondo: */:a:/bacak*, přičemž díly *a*, *b* i *c* mají vždy 16 taktů. Díly *b* a *c* jsou si v počátečním motivu vzájemně inverzí a jsou i motivicky spřízněné s dílem *a*. Koda nastupuje v taktu 81. V tonálním plánu jsou díly *a* a *k* v C dur, díl *b* v a moll a díl *c* v F dur. V závěru fráze se využívá (oktávového) unisona.

¹¹⁶ „Mravenci v tvých trenýrkách“

4. ANTS IN YOUR PANTS

Allegro vivo (♩ = c.112)

The musical score for '4. ANTS IN YOUR PANTS' is written in 2/4 time and consists of three systems of staves. The first system (measures 10-14) features a melody in the upper voice with dynamics *mp* and *mf*, and a bass line with *mp*. The second system (measures 15-18) shows a more active bass line with *p* dynamics. The third system (measures 19-20) continues the bass line with *mf* and *p* dynamics. The tempo is marked 'Allegro vivo' with a quarter note equal to approximately 112 beats per minute.

5 - Ballad for a Beautiful Butterfly¹¹⁷

Pátá věta cyklu *Entomology* (*andante poco mesto*) je vzhledem k většině ostatních v paralelní tónině a moll, v šestidobém (resp. devítidobém) metru. Formálně ji lze vyjádřit jako */:a:/ba'*, kde **a** jsou takty 1-12, **b** 13-17 a **a'** 18-26. Pracuje se sekvenčními postupy (takty 1-3 a 5-7), sekundovými souzvuky (a¹-h¹, např. takty 1, 2) a komplementárním rytmem (viz např. takt 1, 3, 4). Melodii v rozsahu až undecimy nese v dílu **a** soprán, v dílu **b** přebírá melodii na subdominantě alt.

5. BALLAD FOR A BEAUTIFUL BUTTERFLY

Andante poco mesto (♩ = c.48)

The musical score for '5. BALLAD FOR A BEAUTIFUL BUTTERFLY' is written in 6/8 time and consists of three systems of staves. The tempo is marked 'Andante poco mesto' with a quarter note equal to approximately 48 beats per minute. The score features a melody in the upper voice with dynamics *p* and *mf*, and a bass line with *p*. The melody is characterized by a sequence of notes and a prominent use of secondary dyads (a¹-h¹).

¹¹⁷ „Balada pro překrásného motýla“

V taktech 20 a 21 vytváří napětí závěr na zmenšeném sextakordu; široce rozmáchnuté oktávové unisono taktu 22 vyústí v následujícím taktu v sestup, který se nápaditě postupně v jednotlivých hlasech odděluje od tónu e. Dynamika v celé větě je podřízena melodické lince.

6 - Fireflies and Dragonflies¹¹⁸

Závěrečná věta cyklu *Entomology* (*allegro molto leggiero*), slavnostní finale, je opět v C dur. Tentokrát je uchopena jako drobná fuga. Hlavní téma začíná na spodní kvintě, melodicky vyrůstá z motivu prologu (srov. takty 1-4 zde a takty 5-8 věty *Beetlemania*), čímž dochází k tématickému sepětí cyklu. Expozici otevírá dux v sopráně, v 5. taktu nastupuje comes v altu a dux se plynule mění v protivětu. Tonálnost odpovědi průvodčího je vyřešena snížením prvního tónu tématu, takže se zprvu může zdát,

¹¹⁸ „Světlušky a vážky“

že comes nastupuje na subdominantě – to vše se ovšem děje proto, že 5. takt, kde se dux mění v protivětu, je harmonicky stále na tónice. K podobné situaci dojde dále v 9. taktu, v němž nastupuje dux opět na tónice v tenoru, tedy comes mění se v protivětu je znovu intervalově modifikován. Provedení začíná ve 13. taktu, téma prochází tóninami a moll (alt, 17. takt), d moll (tenor, 28. takt) a F dur (soprán, 33. takt), provedení pracuje s hlavou i závěrem tématu v sekvenčních postupech (takty 22–27). Prodleva na dominantě (takty 40–42) předznamenává závěrečný nástup tématu v tenoru na tónice.

6. FIREFLIES AND DRAGONFLIES

Allegro molto leggiero ($\text{♩} = \text{c.}92$)

The musical score consists of four systems of three staves each. The first system begins at measure 1 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system begins at measure 8. The third system begins at measure 14 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes a 'V' (ritardando) marking. The fourth system begins at measure 20. The score is written for three staves (treble, alto, and bass clefs) and includes various musical notations such as slurs, trills, and dynamic markings.

25₈

mf *V* *tr*

31₈

mf *V* *tr*

37₈

p cresc. poco a poco *mf*

p cresc. poco a poco *mf* *V*

43₈







f *tr*







f *tr*

9.13 Mirages

Jednovětá skladba *Mirages* pro obsazení SAT vznikla na objednávku Teesside High School a Jane Rumney pro Billingham Recorder Trio. Při analýze této kompozice je třeba vyjít z jejího názvu. „Mirage“ v překladu znamená „přelud“, „fata morgana“, „optický klam“. Ačkoli skladba *Mirages* není typicky programní, přesto autor v předmluvě přiznává, že pro něj tato kompozice znamená cestu, ve smyslu putování, ať už fyzickou, duševní nebo metaforickou, na které jsou stálé, pevné a předvídatelné body a skutečnosti přerušovány klamnými dojmy a pouštními přeludy rozptylujícími fantazii, neočekávanými překážkami nebo podvědomými myšlenkami (z předmuvy autora).

Skladatel právě pro části, kterými chce naznačit „přeludy“ či „snový svět“ využívá moderní techniky hry. Tyto aleatorické pasáže jsou celkem čtyři, nemají udané metrum, hraje-li v nich sólista, předepsané výšky tónů organizuje v čase podle vlastní libosti, hraje-li současně dva nebo tři nástroje, musí své hlasy vždy vzájemně zkoordinovat (buď se střídají, přičemž hlasy, které právě nenesou melodii, mají držený tón jako bordun, nebo je v partituře svíslými šipkami naznačeno, že mají hlasy začít nebo skončit společně). Z moderních technik hry jsou zastoupeny tyto:

	Labiální vibrato.
	Dlouhý rovný držený tón.
	Accelerando – počet not přesně odpovídá zápisu.
	Decelerando – počet not přesně odpovídá zápisu.
	Accelerando – nahodilý počet tónů.
	Decelerando – nahodilý počet tónů.

	O ¼ tónu výše.
	O ¾ tónu výše.
	Prstové glissando mezi dvěma tónovými výškami.
	Tremolo mezi danými tónovými výškami.
	White noise - zde tvořený tak, že levá ruka drží prstoklad zadané tónové výšky, pravá těsně obepíná labium.
	Akordický zvuk.

Skladba je původně míněna pro trio. Pro případ hry ve větším ansámblu jsou ale v partituře vyznačena místa „solo“ a „tutti“, přičemž aleatorické pasáže jsou vždy sólové.

Skladbu *Mirages* lze formálně rozčlenit na devět zřetelných větších bloků hudby. Pro přehlednost je označíme velkými písmeny A–I, aleatorické pasáže vyznačíme kurzívou: A (takty 1–11), *B* (12), C (13–31), *D* (32), E (33–38), *F* (39), G (40–50), *H* (51), I (52–64).

Poslední blok (I) je račím postupem prvního (A). Ten na ploše 11 taktů předznamenává používání synkop, syrrytmičických postupů a unisona všech tří hlasů. Melodický rozsah motivu, který je rozložen v postupně se připojícím a odpojícím unisonu všech hlasů, je dvě a půl oktávy (c^1-g^3).

Lento (♩ = c.60)

Soprano

Alto

Tenor

p

5

S. *poco cresc.*

A. *poco cresc.*

T. *poco cresc.*

8

S. *diminuendo*

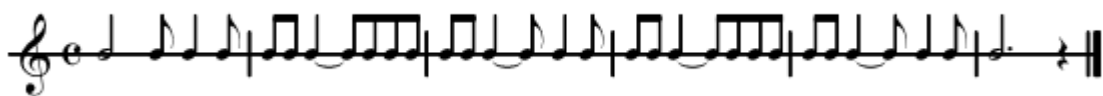
A. *diminuendo*

T. *diminuendo* solo

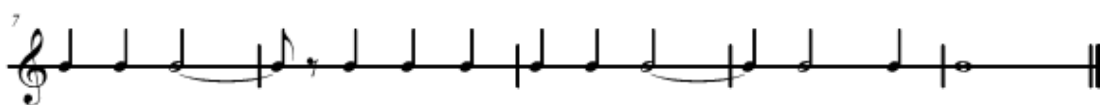
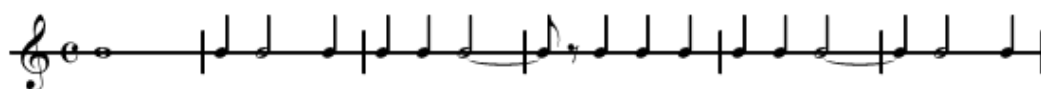
Srovnáme-li výskyt tónů v taktech 6–11 s tóny použitými v aleatorické pasáži *H* (viz poslední notový příklad této analýzy), zjistíme, že jsou (dokonce i v souzvucích) shodné, pouze se odvíjejí jako rak. Takty 13–15 v bloku *C* přinášejí rytmický model, který je variován až do taktu 31. V celém bloku se objevují i již známé souzvuky z bloku *A* (f–a–b, g–d–es, v různých obratech), pravidlem je v každém akordu přítomnost malé sekundy (po sepsání hlasů do jedné oktávy).

Blok *E* obsahuje v tenoru dvanáctitónovou řadu – její poslední tón *fis* je zároveň prvním tónem ihned navazujícího račího postupu:

V bloku G jdou všechny hlasy syrrytmicky, rytmus vychází z části bloku C (takty 13–18), je totiž její dvojnásobnou augmentací:

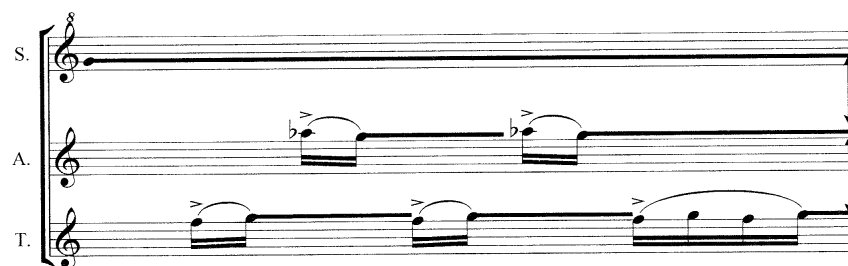
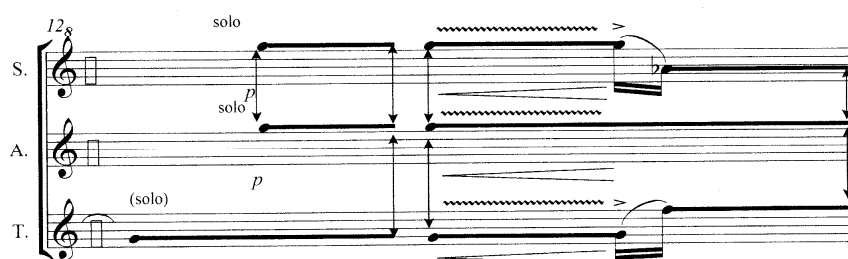


(blok C)



(blok G)

Jako příklad aleatorických pasáží uvádíme blok B a H. Autor v bloku B pracuje s (oktávovým) unisonem, do kterého zasahuje sekundovými intervaly. Čtvrttónová pasáž graduje transponována o oktávu výše, stejný účinek má *accelerando* na g^2 v sopránu. Ostrý chrčivý efekt vyvolává akordický zvuk¹¹⁹ (na tónech f^1 - b^1 - f^2 , totožný prstoklad na všech třech flétnách) hraný ve forte současně ve všech třech hlasech.

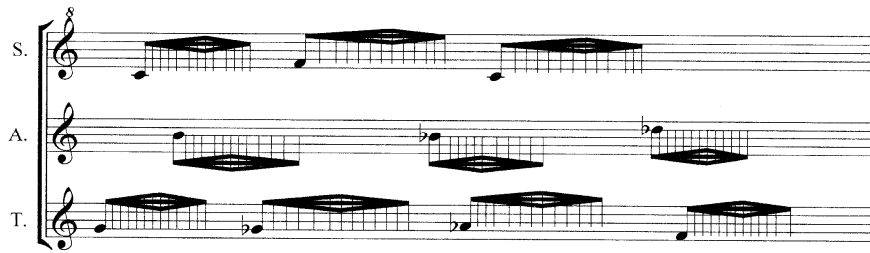


¹¹⁹ Viz kapitolu 7.1.2.

The image shows two systems of musical notation for Soprano (S.), Alto (A.), and Tenor (T.) voices. The first system features a Soprano line with the instruction 'molto espressivo' and a dynamic marking 'f'. The second system continues the melodic line with dynamic markings 'p' and 'mp'.

Acceleranda a deceleranda na jednotlivých tónech bloku *H* přicházející ve všech hlasech sice v pravidelném pořadí, ale nepravidelném rozložení v čase zvukově připomínají volné pády ping-pongových míčků. Jsou využity všechny tóny chromatiky. Pořadí je voleno tak, aby se v každém souzvuku vždy ocitl interval velké či malé sekundy (jeví se samozřejmě po sepsání všech hlasů do jedné oktávy).

The image shows two systems of musical notation for Soprano (S.), Alto (A.), and Tenor (T.) voices. The first system is marked 'solo' and features diamond-shaped markings under the notes. The second system continues the 'solo' section with similar markings and wavy lines indicating vibrato or tremolo.



Vraťme se jen krátce k ostatním aleatorickým pasážím: Aleatorický blok *D* je založen na dlouhých držených tónech, glissandech, labiálním vibratu a decelerandu s neurčeným počtem tónů. V bloku *F* pracuje skladatel opět s drženými tóny (i v akordech), dále s čtvrttóny a gradace dociluje accelerandem vyúsťujícím v labiální vibrato. Accelerando je podpořeno i dymanickým nárůstem (*p-f*).

9.14 Sinfonietta for Recorder Orchestra

Sinfonietta pro orchestr zobcových fléten vznikla jako pokus vyrovnat se s kompozicí většího rozsahu – ať už co do rozměru i tónového rozsahu. Je dvanáctihlasá, pro málo obvyklé obsazení (z hlediska dostupnosti „velkých“ nástrojů) SninoSSAATTBBGbGbCb. Toto obsazení umožňuje uplatnění tónového rozsahu nejméně 5 oktáv (F–f⁴). Sinfonietta má pět vět: *I – Adagio / Allegro energico*, *II – Andante noc moto*, *III – Adagio quasi passacaglia*, *IV – Allegretto scherzando*, *V – Moderato*. K dramatickému napětí první věty přispívá i její druhá část v 7/8 taktu. Kompozičně pracuje Davis seriální technikou. Mohutně vyznívají pasáže hrané v trojoktávovém unisonu všech dvanácti nástrojů. Obsazení také skýtá možnost, aby řada 12 tónů zaznívala v jediném souzvuku.

9.15 Hexachrome¹²⁰

Tuto čtyřvětou skladbu zkomponoval Alan Davis pro Birmingham Schools' Recorder Ensemble¹²¹ a dirigentku Karen Plant na zakázku Birmingham City Council Education Department Music-Service. Název *Hexachrome* symbolizuje šest barev, skladba je pro obsazení SSAATT, přičemž původně byla zamýšlena jako skladba pro orchestr zobcových fléten (viz označení v partituře „tutti“ a „solo“), ale je možné ji také interpretovat jen v šesti hráčích.¹²² Jak uvidíme v analýze, *Hexachrome* využívá především techniky minimalismu, ale i serialismu .

I - Allegro moderato

První, třetí a čtvrtou větu silně ovlivňuje minimalismus. Celou první větou prostupuje pětiosminový model vyplňující 5/8 takt. Model je založen na střídání tercií a vždy komplementárně melodicky doplněn druhým z příslušné hlasové skupiny. Pětiosminový model bývá rozšířen o 3/8 takt, takže může dávat dojem, že je většina věty ve 4/4 taktu s nepravidelným přízvukem na 6. osminové notě. Základní model je několikrát kvůli melodii rozšířen i do 7/8 taktu. Melodii nesou buďto oba soprány (nejčastěji v terciích či rozvedených sekundách, ostatní hlasy mají harmonicko-rytmický doprovod, témbrová plocha), nebo tenory, nebo krajní hlasy - S1 a T2 (v podstatě pouze transpozice předešlé situace). I melodie je tvořena repetovanými modely. Harmonicky se první věta odehrává zejména v a-dórsském modu, silně zakotveném v měkce malém septakordu a-c-e-g, dalšími tóninami jsou D-lydická (takty 21-32), e-dórská (takty 52-71) a E dur (72-78).

¹²⁰ Viz Přílohu VII – CD2, tracky 16–18.

¹²¹ Viz kapitoliu 9.10.

¹²² Z vlastní interpretační zkušenosti vyplynulo, že hrát *Hexachrome* ve vícečetném obsazení hlasů je nesnadné z hlediska dodržení přesného rytmického plánu v minimalistických plochách.

II - Adagio ma non troppo

Formotvorným prvkem věty je zrcadlo položené mezi 20. a 21. taktem, přičemž v 1. sopránu je výjimka - rotace o 3 osminy.

Věta je koncipovaná jako sólo prvního sopránů (melodie má rozsah decimu, f^2 - a^3) položené na témbrové ploše syrrytmičky postupujících akordů ostatních hlasů. Pětitónové akordy jsou uspořádány do řady o pěti akordech, která se pravidelně opakuje (až k zrcadlu zazní sedmkrát), souzvučky jsou voleny tak, aby nebylo možné postihnout žádné tonální centrum.

III - Andante con moto e ben ritmico

Nejrozměrnější věta cyklu. Formálně vypadá jako ABA, přičemž obě A jsou vzhledem k sobě v raku. Práci minimalistickou technikou naznačí v úvodních taktech repetovaný tón e střídavě v obou altech. Tento tep

prostupuje oběma celými částmi A. Vzhledem k tomu, že název *Hexachrome* znamená „šest barev“, není na závadu, když je slyšet, že si tón e předávají dva hráči.

Základní, synkopický model přichází v 5. taktu v oktávovém unisonu S1 a T1.

Tento model je přebírán dalšími hlasy a hlavně diminuován do polovičních rytmických hodnot a rozšiřován směrem k pentatonice e-f-a-h-d.

Další diminue je do šestnáctinových hodnot.

Střední část B je na rozdíl od 4/4 A ve 3/4 taktu. Pracuje s variovaným modelem šestnáctin, který je uváděn i v raku, a to tak, že se o „kompletní melodii“ vždy dělí dva hlasy té které nástrojové skupiny, přičemž navíc T vzhledem k S je ve fázovém posunu o jednu dobu. Ve středním pásmu altů probíhá tento model na stejném principu, ale transponovaný a augmentovaný v osminových hodnotách.

The image shows a musical score for measures 59-62. It consists of six staves. The top and bottom staves appear to be for a string quartet, with two staves in the middle. The two middle staves are marked 'solo' and contain a melodic line. The rhythm is 3/4 time, and the notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one sharp (F#).

Použité tónové spektrum je třikrát variováno: fis-a-h-dis-e / g-b-des-es-e / e-fis-ais-cis-e / a opět fis-a-h-dis-e. V taktech 59-62 zaznívají v altu v inverzi současně obě části melodie, S1-S2-T1-T2 jsou v posunu o jednu osminovou dobu, přičemž S1 a T1 hrají rovněž „kompletní melodie“.

The image shows a musical score for measures 63-66. It consists of six staves. The notation is similar to the previous score, with a complex rhythmic pattern in 3/4 time. The key signature remains one sharp (F#). The score continues the melodic and rhythmic themes established in the previous measures.

IV - Vivace

Čtvrtá věta je založena na rytmicky výrazném modelu sedmi osminových not vyplňujícím 7/8 takt. Model tohoto taktu se minimalisticky opakuje, harmonicky odpovídá základu pentatoniky a-c-e-g, tato řada rotuje

i vertikálně – každý nižší hlas je vždy o jeden tón pentatoniky níže, tím pádem S1+T1 a S2+T2 hrají v oktávovém unisonu. Hlasy se připojují vždy po dvou taktech od S1 po T2, tedy až od 11. taktu hraje tutti celé sexteto.

Vivace (♩ = ca. 150, ♩. ca. 100)

Sopran 1
Sopran 2
Alt 1

Ve 13. a 14. taktu dojde ke dvojí horizontální rotaci modelu syrrytmičky ve všech hlasech, pokaždé o dvě osminové noty. Od taktu 17 se opět hlasy stejným principem jako prve odpojují, až ve 25. taktu zůstane sólový T2.

U T2 ve 27. taktu dojde jednak k rotaci horizontální (o 2 osminy), jednak vertikální (o jeden tón pentatoniky vzhůru). Od 31. taktu se hlasy opět stejným principem připojují s tím rozdílem, že čtyřosminová úvodní část modelu je zde v (oktávovém) unisonu, ostatní tři osminy se dělí o tóny pentatoniky a-c-d-e-g.

The image shows a musical score snippet consisting of five staves. The top staff is marked 'solo' and 'mf' (mezzo-forte). It begins with a measure of rest, followed by a series of notes. The lower four staves provide a rhythmic accompaniment with various note values and rests, including some notes with accents.

Ve 39. taktu nastupuje sólo S1 nad plochou opakovaného a rotovaného modelu ostatních syrrytmičky postupujících hlasů. Pro takty 44–46 se uvedená pentatonika mění na a–h–d–e–fis, pro takty 47–49 na a–c–d–f–g, pro takty 50–52 na a–h–d–e–g, pro takty 53–55 na g–b–c–d–f. V taktu 56 končí sopránové sólo a nastupuje pasáž s rozšiřováním tříosminového modelu: 3/8, 6/8, 9/8, 12/8, 15/8, přičemž každý takt se od předchozích liší harmonií.

Od 61. do konečného 99. taktu se již metrum nemění, hlasy se opět po dvou taktech odpojují, následuje sólo T2, postupné přidávání hlasů a jejich konečný ústup od spodních, až k poslednímu S1, který zůstane naposled. Celé schéma je tedy podobné jako u taktů 1–38, račí postup však necituje vzor pozpátku doslovně, pouze tak řadí jednotlivé takty.

9.16 Euphonium for Double Bass and Wind

Skladba byla zkomponovaná pro nejstarší dceru Ruth Davis, která je profesionální hráčka na kontrabas. *Euphonium* má totožné obsazení s Mozartovou Serenádou in B K 361, „Grand Partita“ – tedy 2 hoboje, 2 klarinety in B, 2 basetové rohy in F, 2 fagoty, 4 horny in F a kontrabas (z předmluvy autora). Ovšem v Davisově kompozici se kontrabas vymaňuje z doprovodné funkce, jakou má v Mozartově Serenádě, a stává se sólovým nástrojem. Melodická linie počítá s pětistrunným kontrabasem, ale pro případ provádění skladby na standardní čtyřstrunný nástroj autor uvádí i oktávové transpozice.

Euphonium byla první Davisova skladba psaná pod dohledem a s radami skladatelky Judith Weir (viz kapitolu 8.4.2). Využívá minimalistické techniky v kombinaci se seriální prací.

9.17 Bronze for String Orchestra

Soubor Birmingham Schools' String Sinfonia, kterému je kompozice dedikována, je početný smyčcový orchestr, jehož hráči jsou vybráni z birminghamských škol. Soubor je organizován Birmingham Music Servisem. Vede jej Edward Smith. Obsazení orchestru je standardní: první a druhé housle, violy, violoncella, kontrabasy. Tato kompozice, která místy počítá až s devítihlasem, chce zejména představit nezvyklé zvukové barvy smyčcového orchestru a práci soudobými skladebnými technikami (minimalismus, serialismus, témbrové plochy), které by jinak mladým a poměrně nezkušeným hráčům byly těžko přístupné.

Každou ze čtyř vět inspiruje mimohudební skutečnost, kterou je určitý obraz nebo socha. Věty mají názvy: *I – Lunar Men (serioso)*,¹²³ *II – Lucifer (poco allegro ma non fuoco)*,¹²⁴ *III – Bull (risoluto)*¹²⁵ a *IV – Iron Man (allegro deciso)*.¹²⁶

¹²³ William Bloye: „Spirit of Birmingham“ – Memorial to Boulton, Watt and Murdoch (1956), Broad St., Birmingham.

¹²⁴ Jacob Epstein: „Lucifer“ (1954), City of Birmingham Museum & Art Gallery.

¹²⁵ Laurence Broderick: „Bronze Bull“ (2003), Rotunda Square, Birmingham.

¹²⁶ Antony Gormley: „Iron Man“ (1992–3), Victoria Square, Birmingham.

9.18 Wind Ways¹²⁷

Kompozice byla napsána na objednávku Debbie Porro pro Kent County Youth Orchestra. Podle slov autora se jedná o další pokus nalézt atonální, ale harmonicky a melodicky přístupný hudební jazyk. Cyklus *Wind Ways* „Cesty větru“ obsahuje 4 věty podle čtyř světových stran, ze kterých může vítr vanout: I – *Wind in the North (Energico)*, II – *Wind in the South (Andante con moto)*, III – *Wind in the East (Allegro)* a IV – *Wind in the West (Andante amabile)*. Všechny věty jsou pro obsazení SSATTB, je možné je hrát v sextetu i ve vícečetném obsazení (pro tyto případy jsou v partituře označení „solo“ a „tutti“). Každá věta je uvozena dětskou říkankou vystihující charakter toho kterého větru.

I – Wind in the North¹²⁸

První věta cyklu *Wind Ways* se skládá z pěti bloků: introdukce plus bloků A–D. Introdukce je na ploše sedmi taktů nepřetržitým tepem osminových hodnot, souzvuk (g–a–e–fis–h/cis) vzniká postupným přidáváním hlasů od T2 po S1. (Stejným způsobem hlasy opět ustupují.) Ze souzvuku vidíme, že zde autor nebude pracovat s tradičními akordy, ale se souzvuky obsahujícími kvinty (kvarty) a sekundy.

Energico (♩=c.66)

The image shows a musical score for the first movement, 'Wind in the North', in 3/8 time. The tempo is marked 'Energico' with a quarter note equal to approximately 66 beats per minute. The score is for a six-part ensemble: Descant 1, Descant 2, Treble, Tenor 1, Tenor 2, and Bass. The key signature is one sharp (F#). The Treble part has a melodic line with some rests. The Tenor 1 and Tenor 2 parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass part plays a similar rhythmic pattern. Dynamics are marked 'mp' (mezzo-piano) in several places.

¹²⁷ Viz Přílohu VII – CD2, tracky 19–22.

¹²⁸ „When the wind is in the North
The skillful fisher goes not forth.“

Ústřední čtyřtaktový model melodicky založený na intervalu kvarty, se kterým se bude pracovat v celém bloku A a pak i v bloku D, nastupuje v 8. taktu v basu (vyskytne se celkem třikrát bezprostředně za sebou). Ve 14. taktu se k basu připojuje T2 s modelem transponovaným o kvintu výše a diminuovaným do polovičních hodnot. Tento dvoutaktový model si předávají T2 a T1. V 16. taktu přistupuje A s modelem diminuovaným opět na polovinu, do jednoho taktu, a vzhledem k basu o oktávu výše. Hlava modelu (první čtyři tóny) je pak potřetí diminuována do šestnáctinových hodnot – v 17. taktu nastupuje v S2 s opakováním modelu na každou dobu a o oktávu výše než tenory, o takt později v S1 o dvě oktávy výše než bas.

The image shows a musical score for measures 16 and 17. It consists of six staves labeled D.1, D.2, Tr., T.1, T.2, and B. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth notes and quarter notes. Dynamic markings such as 'mf cresc.' and 'f' are present. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the upper staves and a bass clef for the bottom staff.

Hlasy se odpojují postupně od B po S2, S1 pak pokračuje s rytmizací jediného tónu (d). Od 29. taktu se hlasy postupně odshora opět syrrytmicky přidávají až k souzvuku c-e-a-h-d, ten je pak v bloku B výchozím akordem témbrové plochy, pod kterou probíhá sólo basu (tedy opět přináší nové téma bas, s tímto tématem bude pracovat i blok C). Doprovodné hlasy vytvářejí v bloku B pět syrrytmických dvoutaktů, z nichž každé je tvořeno jiným souzvukem, bas transponuje téma nebo jeho části, v taktech 42–44 proběhne stupnicový sestup (h-dórská). Takty 44–46 znamenají v doprovodných hlasech znovu pět syrrytmických dvoutaktů tvořených odlišnými souzvuky.

40

D.1 *tutti*

D.2 *sempre mp*
tutti

Tr. *sempre mp*
tutti

T.1 *sempre mp*
tutti

T.2 *sempre mp*
tutti

B. *sempre mp*

Blok C pracuje s tématem bloku B v oktávo­vých unisonech a transpozicích na kvintách a kvartách. Mohutně vyznívá dvojoktávové unisono v tutti (takty 64–65).

64 *tutti*

D.1 *f*

D.2 *f*

Tr. *f*

T.1 *f*

T.2 *f*

B. *f*

Blok D připomíná odbíjení zvonů. Lze jej rozdělit po dvoutaktích: Tenory ve fázovém posunu o dobu a v paralelních kvintách zpracovávají hlavu tématu z bloku A; bas, alt a v diminuci a opět paralelních kvintách oba soprány hlavu tématu z bloku B. Bas a alt jsou ve fázovém posunu o dvě doby, oba soprány v posunu o jednu dobu.

76

D.1 *solo*
ff

D.2 *solo*
ff

Tr. *solo*
f cresc.

T.1 *cresc.*
ff

T.2 *cresc.*
ff

B. *solo*
f cresc.
ff

Zřetelný předěl je po 85. taktu, odtud AT1T2B v podstatě reprízují blok A od 16. taktu, kdežto S1S2 mají současně téma z bloku B v posunu o dvě doby.

II - Wind in the South¹²⁹

Formálně se druhá věta člení do čtyř bloků: introdukce a bloků E, F, G. Introdukce uvádí v 5/4 taktu zejména základní rytmus, který prolíná všemi dalšími bloky, tady nejprve v T1 s nivelizovanou melodií na tónu c². Z tohoto tónu se postupně přicházející ostatní hlasy oddělují stále většími intervaly - vzestupnými (S1S2A) i sestupnými (T2B), naposledy se pohne i T1, čímž v 9. taktu vzniká měkce malý septakord s přidanou velkou nonou a čistou undecimou g-b-d-f-a-c.

¹²⁹ „When the wind is in the South
It blows the baid in the fish's mouth.“

Na začátku bloku E je základní rytmus melodizován a opakován v oktávovém a dvojtávovém unisonu. Od 14. taktu se motiv v sólovém S1 rozšiřuje, pod melodií probíhá témbrová plocha, hlasy vycházejí z již známého akordu g-b-d-f-a a postupují syrrytmicky: V každém z taktů 14-19 střídají dvě harmonie, výchozí akord je vždy na liché době, dvojice akordů se mění v každém taktu. Prioritou jsou malé intervalové pohyby, tedy plynulost jednotlivých hlasů.

Blok F pracuje v taktech 21-25 s dvoutaktovým rozšířeným motivem, a sice v dvojtávovém unisonu a ve fázovém posunu o tři doby. Takty 26-29 obměňují témbrovou plochu z předchozího bloku, jen melodie je zde opět nivelizována a v S2. Takty 30-32 přinášejí v tenorech nový motiv ve fázovém posunu o tři doby.

Blok G nejprve změní takt na 3/4 a v něm v tenorech diminueje motiv z předchozích tří taktů.

Pasáž je energická, ve *f*, v taktech 35-44 má sólo bas, horní tři hlasy tvoří rytmizovanou barevnou plochu. Taktem 45 začíná závěr opět ve 5/4 taktu, harmonie se v rytmizovaných souzvucích mění pro každý takt, za připomenutí stojí vypjatý tvrdě velký septakord s přidanou velkou

nonou a zvětšenou undecimou g-h-d-fis-a-cis v taktu 47 ve *f*, který v dynamickém zlomu do *p* přejde na již známý měkce malý septakord s velkou nonou a čistou undecimou g-b-d-f-a-c, kterým věta v *pp* končí.

Musical score for measures 47-50. The score is for six parts: D.1, D.2, Tr., T.1, T.2, and B. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. Measure 47 starts with a *p subito* dynamic. Measure 48 has an *espressivo* marking. Measure 49 has a *pp* marking. Measure 50 ends with a *pp* marking. The score shows various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings.

III - Wind in the East¹³⁰

Třetí věta je ze všech čtyř vět nejrozměrnější (108 taktů). Díky své akcentované rytmicke, zmenšené oktatonice,¹³¹ ve které je komponována, a dlouhých pasážích paralelních postupů v oktávách, velkých terciích a tritónech vyznívá nejagresivněji, nejdramatičtěji a zároveň nejmohutněji (což ostatně koresponduje i s verši básničky, kterou je uvozena).

Musical score for measures 10-13. The score is for six parts: D.1, D.2, Tr., T.1, T.2, and B. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. Measure 10 starts with a *mp* dynamic. Measure 11 has a *cresc.* marking. Measure 12 has a *mf* dynamic. Measure 13 has a *f* dynamic. The score shows various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings.

Věta se člení na introdukci a bloky H, I, J. Introdukce představuje v taktech 1-6 jednak akcentovaný rytmus ve *f* (zatím pouze na tónu a v unisonu), se kterým bude pracováno v taktech 18-25 a 91-108

¹³⁰ „When the wind is in the East
'Tis neither good for man nor beast.“

¹³¹ Konkrétně zde: a-h-c-d-es-f-ges-as-a.

(zkracování a rozšiřování modelu), jednak v taktech 7–17 model tvořený stupnicovými běhy (fráze se s návraty rozšiřuje, což je patrné i na počtu dob: 5, 5, 6, 5, 7).

Blok H pracuje jednak se stupnicovými běhy (jak již předesílá introdukce), stupnice prochází postupně od basu k prvnímu sopránu. V taktech 41–53 pracuje autor technikou¹³² známou ze skladby *Hexachrome*; používá dvojice tónů (sekundy nebo většinou tercie), které si nástrojové skupiny vzájemně vyměňují.

V bloku I jsou klíčovým místem takty 66–71. Proběhnou zde dvě zrcadlově symetrické syrrytmičké vlny v paralelních postupech, pásmo spodních tří hlasů má jako výchozí akord Des dur, pásmo horních hlasů a moll, melodie jde hlavně po velkých terciích.

The image shows a musical score for measures 66-71. It consists of six staves, labeled D.1, D.2, Tr., T.1, T.2, and B. The music is written in a complex, rhythmic style with many accidentals and slurs. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The score is arranged in a system with six staves. The first two staves (D.1 and D.2) are soprano parts, the third (Tr.) is a trumpet part, and the last three (T.1, T.2, B.) are tenor and bass parts. The music features a lot of chromaticism and complex rhythmic patterns.

Blok J nejprve uplatní stupnicový sestup procházející od S1 po B, pak v taktech 80–90 doslovně cituje takty 8–17, následně se v taktech 91–108 vrací akcentovaný rytmus z introdukce, nyní v souzvuku zvětšeného kvintakordu as–c–e, dále As dur (spodní tři hlasy) v kombinaci s e moll (horní tři hlasy).

¹³² Viz též kapitolu 9.15. Techniku pak Davis použije ještě např. v závěrečné větě *Water* cyklu *Elementary* (viz kapitolu 9.21) nebo v minimalistické kompozici *Isosceles* (viz kapitolu 9.23).

IV - Wind in the West¹³³

Klidná závěrečná věta předkládá ve 3/4 taktu na ploše pěti bloků (introdukce a bloky K, L, M, N) techniky, které užívaly věty předchozí. V introdukci se hlasy postupně vydělují vzestupnými kvintami (c-g-d, a-e-h), souzvuky jsou voleny tak, aby nebylo možno postihnout tonální centrum. V 5. taktu v S1 nastupuje motiv, který se následně opakuje v paralelních v. 3 v T2+B a rozšířený ještě jednou v oktávové transpozici S2+A (takty 10-12). Blok K pracuje s tímto motivem ve fázovém posunu o jednu dobu (čtyři takty mezi S1 a S2, další čtyři takty mezi S1 a B). Simultánně probíhá čtyřhlasé syrrytmičké minimalistické pásmo.¹³⁴

Musical score for Block K, measures 9-12. The score is for six parts: D.1, D.2, Tr., T.1, T.2, and B. It features a solo line for D.1 starting at measure 9, marked 'solo' and 'p'. The other parts have various dynamics like 'mp' and 'pp'.

Nápadné v bloku L je sólo S1, které má symbolizovat hlas racka (četné přírazy, tóny ve tříčárkované oktávě). Pod sólem je plocha syrrytmičky vedených hlasů v izorytmickém modelu (takty 21-25).

Musical score for Block L, measures 19-25. The score is for six parts: D.1, D.2, Tr., T.1, T.2, and B. It features a solo line for D.1 starting at measure 19, marked 'solo poco f espressivo'. The other parts have various dynamics like 'p' and 'pp'.

¹³³ „When the wind is in the West
Then 'tis at the very best.“

¹³⁴ Viz poznámku na předchozí straně.

Blok M v podstatě opakuje schéma naznačené v bloku K, využívá také paralelně v terciích vedené motivy z introdukce. Závěrečný blok N nejprve v taktech 42–44 tentokrát v šestihlase použije techniku výměny tónů mezi dvěma hlasy (výchozí souzvuk je c–e–a–h–d–fis, opět bez tonálního centra). V posledních taktech (45–55) se objevuje reminiscence na introdukci (postupné oddělování hlasů vzestupnými kvintami).

9.19 Nachtfarben¹³⁵

Nachtfarben pro velký soubor zobcových fléten v obsazení SSAATTBBGbGbCbCb zkomponoval Alan Davis na míru pro orchestr svých studentů Birmingham Schools' Recorder Sinfonia.¹³⁶ Již o rok později (2004) byla skladba provedena spojenými ansámby frekventantů Letní školy staré hudby v Prachaticích. Je žádoucí, aby hlasy byly obsazeny vícečetně, ačkoli to není podmínkou. Autor sám považuje skladbu za návrat o dvacet let zpět k duchu *Party Pieces* (1984). *Nachtfarben* v programním plánu vykresluje zvuky noci, která se blíží ke svítání, klíčovou pasáží jsou „hlasy ptáků“.¹³⁷ Kompozice sestává z 13 bloků: introdukce plus bloků označených A-L. Převažují zde zvukomalebné plochy využívající moderní techniky hry, tyto plochy nemají určené metrum, rozložení v čase je naznačeno orientační stopáží v sekundách. Interpreti se stávají spolutvůrci kompozice v aleatorických pasážích, z nichž nejvýraznější je právě ta symbolizující probouzející se ptáky za úsvitu (blok K). Všechny hlasy kromě sopránů zde v *ppp* drží dlouhý tón (resp. souzvuk g-d-gis-cis), v rámci zajištění kontinuity tónu si jej mezi sebou „předávají“ A1/A2, T1/T2, B1/B2 a Gb/Cb. Nad touto plochou je prostor pro tvořivost sopránů – k dispozici mají 26 rámečků, z nichž každý představuje hlas určitého ptáka. Je ponecháno zcela na interpretech, které rámečky si vyberou a v jakém pořadí je budou hrát. Někteří hráči si mohou vyměnit S za Snino a vše hrát stejnými prstoklady, tedy v transpozici o kvartu výše. Podle pokynů skladatele má pasáž začít z ticha pouze několik hráčů, kteří na sebe reagují, mezi rámečky jsou zpočátku doporučeny větší časové rozestupy, crescendo

¹³⁵ Viz Přílohu VII – CD2, track 23.

¹³⁶ Viz kapitolu 8.3.2.

¹³⁷ Autor se dle svých vlastních slov pokusil převést do notového zápisu hlasy ptáků z blíže neurčené ornitologické nahrávky.

produkovaný naposled jmenovanou technikou má symbolizovat vanutí větru, uplatňuje se zejména v introdukci,¹³⁹ kde mimo něj postupně zazní pouze tóny F-h-c-fis¹ (tedy dva tritóny po sobě).

The image shows a musical score for a 12-instrument ensemble. The instruments listed are Descant, Treble, Tenor, Bass, Great Bass, and Contrabass. The score is marked "Adagio misterioso" and "10 secs.". It includes dynamics like "ppp" and "tutti", and performance instructions like "stagger breathing as necessary". A "solo" section is indicated at the end.

Už obsazení 12 nástrojů dává tušit, že bude moci být užito všech 12 tónů najednou – k této situaci dojde hned na konci bloku A (takty 19 a 20), přičemž 12 tónů je rozděleno tak, aby všechny nástrojové skupiny svíraly vždy souzvuk tritónu.

The image shows a musical score for a 12-instrument ensemble, starting at measure 188. The instruments listed are D. (Descant), Tr. (Treble), T. (Tenor), B. (Bass), Gt. B. (Great Bass), and Contra. (Contrabass). The score features complex rhythmic patterns with triplets and quintuplets, and dynamics like "p", "fp", and "p".

Skladba ale není tvořena dodekafonickou technikou, jak by se možná nabízelo. Atonality se dosahuje tradičními prostředky: absencí kadence, šesti- a vícezvuky, akordy obsahujícími spíše sekundy, kvarty, kvinty (tritóny) namísto tercií, totéž v melodické stránce, souzvuky se za sebou

¹³⁹ Autor počítá s tím, že white noise má na všech flétnách jinou barvu (podle délky nástroje).

neopakují, vyjma rytmizace souzvuku (diminuce), jak je vidět v ukázce výše.

Rytmický model v triolách se objevuje častěji, v bloku E na prodlevě sopránů v taktech 34–36 jsou souzvuky zrcadlově symetrické podle osy v akordu cis–e–fis–a, kromě něj se v této pasáži objevuje ještě tvrdě velký septakord na tónu c, jinak souzvuky opět využívají disonanční intervaly (v. 7, v. 9).

Stejná pasáž ovšem v transpozici o kvintu níže je v bloku G (takty 43–45), tentokrát v ATB. Kromě diminuce rytmu jsou trioly východiskem i pro augmentaci:

Soprán a alt v bloku G (takty 47–53) v triolovém rytmu syrrytmicky navzájem střídají tóny vzdálené od sebe o tercii, čiliže při každém nasazení tónu vzniká dojem stejného souzvuku, ale střídají se barvy.

Melodie užívá časté kvartové nebo kvintové skoky (včetně tritónu), na několika místech se postupně „přelévá“ ze sopránu do kontrbasu nebo naopak:

Pracuje se i s (dvoj)oktávovým unisonem:

Z moderních technik hry vyniká především svým skřípavým efektem akordický zvuk,¹⁴⁰ zde nejčastěji s prstokladem 0 123 467 ve všech flétnách. Je-li použita sólová melodie se čtvrttóny, intervalový průběh je vždy naprosto shodný. Noční ozvěnu vyjadřuje echo v oktávové transpozici (T→A).

The image shows a musical score for two instruments: Tr. (Flute) and T. (Tenor Saxophone). The score is written on two staves. The top staff (Tr.) shows a melodic line starting with a half note, followed by a series of eighth notes, and ending with a half note. The bottom staff (T.) shows a similar melodic line, but with a higher register. A bracket indicates that the melodic line in the T. staff is an octave transposition of the line in the Tr. staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8. There are some markings below the T. staff, including a '3' and a '2'.

¹⁴⁰ Viz kapitolu 7.1.2.


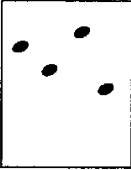




9.20 Aulos for Oboe & Piano

Skladba Aulos má programní obsah - je založena na příběhu ze starořecké mytologie. Řekové připisovali vynález aulosu, tedy dvoupříšťalového nástroje, bohyni moudrosti Pallas Athéně. Když ale podle báje Pallas Athéna během hry na aulos spatřila svůj stín, byla natolik zděšena svým zkřiveným obličejem (který byl ovšem k vytvoření zvuku na aulos nutný), že nástroj odhodila. Našel jej satyr Marsyas - ten po zvládnutí techniky hry, neuváženě vyzval na hudební souboj boha Slunce Apollóna. Apollón hrající na kytharu, nástroj příbuzný lyře, Marsya samozřejmě porazil a jako potrestání za jeho drzost ho nechal zaživa stáhnout z kůže. Potom byl aulos spojován s kultem Dionýsa, boha požitkářství (z předmluvy autora).

Skladba Aulos sestává ze čtyř vět: *Pallas Athene*, *Marsyas*, *Apollo* a *Dionysus*. Je věnována Georgeovi - Davisovu kamarádovi ze školy, amatérskému hobojistovi. Najdeme v ní zvukomalebné pasáže využívající moderní techniky hry na hoboj, většinou však je harmonicky založena na atonálních trojzvucích a pentatonice.

9.21 Elementary¹⁴¹

Cyklus *Elementary* vznikl na objednávku Birmingham Music Service pro školní festival zobcových fléten, který se konal v březnu roku 2006. Původním záměrem skladatele bylo zapojit do interpretace velký ansámbl (mladších) hráčů, protože tak lze docílit požadovaného zvukového efektu.¹⁴² Ovšem je možné hrát *Elementary* i v šesti hráčích SSAATT, resp. v poslední větě je potřeba hráčů sedm (+S solo). Název je slovní hříčkou – znamená stejně tak „jednoduchost, základ“, jako „živly“. Ostatně cyklus je programní, věty jsou nazvány právě podle čtyř živlů: *Earth (Země)*, *Air (Vzduch)*, *Fire (Oheň)* a *Water (Voda)*. Cyklus využívá některé moderní techniky hry na zobcovou flétu, jako například labiální vibrato, nahodilý pohyb prstů či white noise.¹⁴³ Moderní techniky jsou notovány takto:

	White noise.
	Volná improvizace podle konkrétních zadaných tónů, je možné pracovat s celou skupinou tónů či pouze s některými, požadovány jsou reakce na improvizace ostatních hráčů. Rytmus je zcela ponechán na interpretovi.
	Nahodilý pohyb prstů v přibližném tónovém rozsahu kopírujícím křivku, s přidanou ostrou artikulací nezávislou na prstech. Nádechy jsou povoleny podle potřeby.
<p>L.V.</p> 	Labiální vibrato.
	Dlouhý držený tón ukončený gestem dirigenta.
	Držený tón v kombinaci s nahodilým pohybem prstů, rozložení v čase je ponecháno na záměru interpreta. Hraje-li velká skupina hráčů, je žádoucí, aby každý postupoval nezávisle na ostatních.

¹⁴¹ Viz Přílohu VII – CD2, tracky 24–27.

¹⁴² Cyklus v Birminghamu premiéroval velký soubor 85 hráčů školního věku!

¹⁴³ Viz kapitulu 7.

1 - Earth

Věta sestává z pěti bloků (označeny písmeny), převažující metrum je pětidobé. Základním stavebním intervalem úvodního bloku je nejprve vzestupná kvinta (souvislost intervalu s metrem), kvinty se v nástrojových skupinách oddělují postupně vždy z unisona, přičemž nastupující kvinta je od předchozí vzdálena vždy o půltón. Tato fáze skladby podle slov autora naznačuje povstání Země z nicoty, základní kameny (z rozhovoru s Alanem Davisem při nácvičku Elementary na Letní škole staré hudby v červenci 2008). Takty 4–6 fungují jako inverze předešlého (sestupná kvarta) v posunutí o půltón. Na předělu mezi 6. a 7. taktem je opět půltón, takty 7–12 jsou transpozicí předešlých.

Elementary

I. Earth

The musical score is for 'Elementary I. Earth' and is written for three voices: Descant, Treble, and Tenor. The tempo is marked as quarter note = 80. The score is in 6/4 time. The Descant part starts in measure 4 with a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Treble part starts in measure 4 with a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Tenor part starts in measure 4 with a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The score includes dynamic markings: *mf* and *dim.* for the Descant part, *mp cresc.* and *mf dim.* for the Treble part, and *p cresc.* for the Tenor part. The score is divided into measures 4, 5, and 6.

Přesným středem třítaktového bloku A v 6/4 taktu je položeno zrcadlo (račí postup), využívá se souzvuků se sekundovými a kvintovými intervaly v jednotlivých nástrojových skupinách. Blok B opět v 5/4 taktu rozvíjí prolog, objevuje se nová melodie v hybnějších rytmických hodnotách, která prostupuje po taktu střídavě všemi šesti hlasy. Z této melodie je pak vytvořen stavební prvek v bloku C, který uvedený motiv

diminuuje v oktávovém unisonu všech šesti hlasů, navíc v sekvenční transpozici, jež je zakončená stupnicovým sestupem prostupujícím postupně odshora všemi hlasy. Takt 24 znamená rotaci, třítónový model je uzavřen do pětiténového vzorce, tedy dochází k přirozenému přesouvání přízvuků.

The musical score consists of three staves: D. (Soprano), Tr. (Alto), and T. (Tenor). It covers measures 19 to 24. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. A common time signature 'C' is placed above measure 24. Dynamics include *mf* and *p*. The score shows a sequence of notes with accents and a final cadence in measure 24.

Blok D je novým návratem k prologu a jeho variací, poslední syrrytmické takty tutti v dynamice forte (*boldly*) s opětým využitím kvintových a sekundových souzvuků mají v programním smyslu význam upevnění, stálosti. Posledním akordem, který je shodný s počátečním, se pak kruh (přeneseně zeměkoule) uzavírá. Forma nese znaky ronda.

2 - Air

Druhá věta na několika místech využívá moderní techniky white noise,¹⁴⁴ přičemž pamatuje na to, že takto vytvořený zvuk zní na sopránové, altové a tenorové flétně rozdílně. Pakliže je metrum vůbec určeno, je třídobé. Na rozdíl od předchozí věty je většina této pouze ve trojhlasu SAT. Bloky jsou označeny A-G. Celá věta vyrůstá z čtyřtaktového tématu (mollový tetrachord) uvedeného v úvodu bloku A v tenoru; toto téma v rozšíření zahrnuje zmenšenou kvintu (takt 12, tón b), interval, se kterým se dále pracuje.

A

2 $\text{♩} = 120$

D. *mf*

Tr. *mf* *mp*

T. *p* *mp*

Variace vznikají zdvojnásobáním či ztrojnásobáním hlasu v (oktávovém) unisonu, rozšiřováním tématu, transpozicemi, paralelním vedením hlasů v kvartových či kvintových intervalech nebo opakováním melodie nad prodlevou. V bloku B je téma v tenoru doprovázeno příznávkami sopránu a altu, které jsou vedeny v paralelních zvětšených kvintách a kopírují melodii. Sepíšeme-li hlasy do jedné oktávy, téma bude probíhat „mezi“ příznávkami, počínajíc od velké tercie.

10

D. *mf* *pp*

Tr. *mf* *pp*

T. *mf* *mp*

B

¹⁴⁴ Viz kapitolu 7.4.3.

18

D.

Tr.

T.

mf

Blok C znamená variaci tématu v paralelních kvartách sopránu a altu na kvartové prodlevě tenoru divisi; v bloku D jsou krajní hlasy vedeny v oktávovém unisonu, střední v kvartě / kvintě uprostřed nich (začátek na tónech $g^1-c^2-g^2$). Blok E užívá krajní hlasy v paralelních duodecimách (začátek na e^1-h^2), alt stagnuje na prodlevě (e^2). V bloku F je téma uvedeno v trojhlasě, opět v paralelních postupech, tentokrát pro posílení gradace od alterovaného kvartsextakordu $cis^2-f^2-a^2$. Blok G je již dříve zmíněnou aleatorickou pasáží v šestihlasě. Věta končí, když dohraje poslední hráč.

Dynamický plán vždy kopíruje melodický tvar tématu. Právě ono vedení hlasů v paralelních oktávách, kvintách a kvartách dociluje efektu archetypálnosti a zároveň pomocí „akordické vyprázdňenosti“ (časté absenci tercie), „dutostí souzvuku“ může symbolizovat vanutí větru, zvukomalebne vyjádřené též aleatorickou pasáží (takt 68). Zvolené tóny v této pasáží odpovídají tónům celotónové stupnice, čímž se opět dosahuje efektu „prostoru“, „prázdnoty“.

G

68

D.

Tr.

T.

mp

p

ppp

into silence

3 - Fire

3. věta cyklu *Elementary* sestává z bloků A-J. Je založena na práci s tématem anglické písně *London's burning*¹⁴⁵ a na zvukomalebných plochách, které mají představovat plameny. Dosahuje se jich pomocí moderní techniky nahodilého pohybu prstů.¹⁴⁶ Ta je využita celkem čtyřikrát, přičemž pokaždé s jiným odstínem efektu, ale vždy má v programním smyslu symbolizovat plameny.

- 1) V introdukci skladatel využívá rozdílného tónového rozsahu tenorové, altové a sopránové flétny. Nástrojové skupiny na sebe navazují v pořadí T, A, S, vždy v bodě nejvyšší dynamiky a rozsahu skupiny předešlé.

III. Fire

The image shows a musical score for three flutes: Descant, Treble, and Tenor. Each staff begins with a few notes, followed by a dense, rapid sequence of notes. Above each of these sequences is the instruction "random fingers - fast tonguing". The notes are arranged in a way that suggests a flame-like, shimmering effect. The Tenor staff is positioned lower than the Treble and Descant staves.

- 2) V bloku C se pracuje v procesu gradace s dynamikou a tónovým rozsahem celého souboru.

The image shows a musical score for three flutes: D. (Descant), Tr. (Treble), and T. (Tenor). The score is marked with a forte dynamic (f) at the beginning. Each staff contains three distinct passages of rapid, shimmering notes. These passages are connected by hairpins indicating a crescendo and then a decrescendo. The overall effect is one of a building and then fading flame.

¹⁴⁵ U nás známá jako kánon „Červená se, line záře“.

¹⁴⁶ Viz kapitolu 7.4.4.

- 3) Blok D předepisuje navíc i labiální vibrato (symbol houkačky) a držený tón d v oktávovém unisonu, z něhož se hlasy postupně oddělují nahodilým pohybem prstů až do piana; poznámka „in your own time“ znamená, že pasáž končí, až dohraje poslední z šesti, resp. ze souboru hráčů.

- 4) Blok E dosahuje pomocí nahodilého pohybu prstů maximálního účinku podle následujícího schématu:

Metrum těchto zvukomalebných částí není určeno, skladatel doporučuje hrát je spíše v rychlejším tempu (z rozhovoru s Alanem Davisem při nácvičku Elementary na Letní škole staré hudby v červenci 2008).

Blok A exponuje motiv vzestupných kvart nejprve v tenoru (g^1-c^2), poté v posunu o půltón od předchozího tónu v altu (cis^2-fis^2). Napětí dosahuje blok B prostřednictvím syrrytmičtých akordů sestavených z kvart jednotlivých nástrojových skupin (tenor g^1-c^2 , alt cis^2-fis^2 , soprán f^2-b^2), tyto kvarty jsou vzhledem k sobě navzájem v posunu o půltón. Blok D

předznamenává práci s tématem v technice kánonu. V bloku F trčí do prostoru osamocené v pianu držené sólové tóny, jejichž nástupy přicházejí sice postupně (od prvního S až k druhému T) a nikoli v pevném metru, ale podle libovůle hráčů. I zde jsou využity kvartové souzvuky v jedné nástrojové skupině a půltónové posuny mezi jednotlivými skupinami. Blok G (*dark and menacing*) zaujme z hlediska rytmického: Akordy sice postupují syrrytmicky, ale podíváme-li se na trvání jednotlivých akordů, dostaneme řadu postupující od šesti dob k jedné, čímž narůstá gradace.



Dále pokračuje práce se souzvukem, který již známe z bloku B. V bloku H nastupuje patnáctitaktová melodie v oktávovém unisonu tutti, využívající chromatické stupnice v rozsahu c-b.



Blok I (znovu s labiálním vibratem coby houkačkou) je spojkou opět předznamenávající práci technikou kánonu, který se v podobě písničky *London's burning* a v šestihlasém provedení v tónině G dur naplno rozezní v závěrečném bloku J. Hlasy nastupují i končí v pořadí A1, T1, S1, A2, T2, S2 – poslední z nich zůstává bez ritardanda osamoceně viset s otevřeným koncem na tercii.

4 - Water

Pro provedení poslední věty je na rozdíl od předešlých zapotřebí minimálně 7 hráčů. K obsazení SSAATT přistupuje totiž sólový soprán. Věta je až na výjimku jednoho 3/2 a jednoho 3/4 taktu v pravidelném čtyřdobém metru, sestavena z bloků A-D. Autor vytváří barevné clusterové plochy minimalistickou technikou. První takt budí zdání, že se věta pohybuje v e moll; podle tónu cis (od 2. taktu) lze ale usuzovat na dórský modus.

♩ = 100
IV. Water

Descant solo (or small group)

Descant

mp expressively

p gentle but very rhythmic

p gentle but very rhythmic

Treble

p gentle but very rhythmic

p gentle but very rhythmic

Tenor

p gentle but very rhythmic

p gentle but very rhythmic

Nástrojové skupiny hrají v introdukci v tepu osminových hodnot a v legatu naproti sobě malou tercii, výsledný dojem však zní jako stále tentýž akord, při každé obměně v jiné barvě. Úvodní souzvuk je shodný se závěrečným akordem celé věty. První hlasy (T1, A1, S1) jsou od sebe vzdáleny o čisté kvinty ($g^1-d^2-a^2$), druhé hlasy (T2, A2, S2) rovněž ($e^1-h^1-fis^2$). Sólo, které využívá sekvenčních postupů v posunu o půltón, má symbolizovat zurčení malého pramínku, témbrové plochy pak klidný pohyb řeky (podle konzultace s autorem při nácvičku skladby *Elementary* na Letní škole staré hudby v Prachaticích v roce 2008). V bloku A imituje

unisono tenorů hlavu sólového tématu o duodecimu níže (od e¹), po dvou taktech se hlava tématu přesune do altu v kvartové transpozici (od a¹), tenor přechází do protivěty, o další dva takty dále přebírá hlavu tématu soprán (od e²), v tomto místě alt a tenor augmentují protivětu v terciiových sestupech.

Se středním dílem sólového tématu pracuje blok B. Dělený soprán postupuje v kánonu, ostatní hlasy vytvářejí barevnou plochu, tentokrát ovšem nástrojové skupiny hrají v čistých kvartách vzdálených od sebe o velkou sekundu. Končí stupnicovým sestupem v šestnáctinových hodnotách přes dvě oktávy (a³-g¹).

Blok C je témbrovou plochou na tomtéž principu jako introdukce, ale bez sóla. Prochází tóninami fis moll, G-lydickou, F-lydickou. Stálost plochy naruší dvě melodická vzepětí všech hlasů zároveň (takty 23 a 24), jdou zde v paralelních terciových postupech, v rámci nástrojové skupiny vzdáleny o malou tercii, mezi skupinami o velkou tercii. Jakost tercií se střídá pravidelně i v melodickém oblouku každého hlasu.

The image shows a musical score for four voices: D. (Soprano), Tr. (Tenor), and T. (Bass). The score is in 3/4 time and consists of two measures, 23 and 24. The key signature changes from F major (one flat) in measure 23 to G major (one sharp) in measure 24. The melody is composed of eighth notes with slurs. In measures 23 and 24, there are two simultaneous melodic leaps in all voices, moving from a major third to a minor third interval.

Blok D reprízuje introdukci (je kratší a má odlišný závěr), tonálně střídá modus e-dórský a F-lydický.

9.22 Innumerable Angels

Jednovětá kompozice pro sopránový a tenorový hlas, altovou zobcovou flétnu, violu da gamba a cembalo vznikla na objednávku durhamské letní školy Northumbrian Recorder and Viol School. Podle zadání měl být tento kus zkomponován pro „staré“ nástroje. Text je převzat z básně *Jubilate Agno*, kterou kolem roku 1760 napsal Christopher Smart.¹⁴⁷

K provedení skladatel doporučuje nástroje s moderním laděním A440Hz, ale nevyklučuje ani barokní ladění A415Hz. Rejstříky pro cembalo jsou sice vypsány, ale autor přesto ponechává cembalistovi volnost v jejich výběru. Viola da gamba má být šestistrunná, pro sedmistrunné typy jsou jako návrhy vypsány alternativní noty (z předmluvy autora).

Alan Davis sám považuje *Innumerable Angels* za svůj první závažný pokus o skladbu s využitím lidského hlasu (z rozhovoru s Alanem Davisem v červenci 2007).

¹⁴⁷ „For the VOICE is from body and the spirit – and is a body and a spirit.
For the prayers of good men are therefore visible to second-sighted persons.
For HARPSICHORDS are best strung with gold wire.
For HARPS and VIOLS are best strung with Indian weed.
For the GERMAN FLUTE is an indirect – the common flute good, bless the Lord Jesus BENJAMIN HALLET.
For the feast of TRUMPETS should be kept up, that being the most direct and acceptable of all instruments.
For the TRUMPET of God is a blessed intelligence and so are all the instruments in HEAVEN.
For GOD the father Almighty plays upon the HARP of stupendous magnitude and melody.
For innumerable Angels fly out at every touch and his tune is a work of creation.
For at that time malignity ceases and the devils themselves are at peace.
For this time is perceptible to man by a remarkable stillness and serenity of soul.“

9.23 Isosceles¹⁴⁸

Kompozice vznikla na objednávku Jane Rumney pro Billingham Recorder Trio.¹⁴⁹ Harmonicky je striktně založena na pentatonice, autor pracuje technikami minimalismu. Isosceles znamená rovnoramenný trojúhelník – cyklus má tři věty, přičemž obsazení hlasů v každé z nich odpovídá tvaru rovnoramenného trojúhelníku: *I – Allegro* je pro AAT, *II – Andante* pro TBB a *III – Allegro* pro SSA. Autor při rozvržení obsazení dobře dramaturgicky rozvrhl výslednou barvu jednotlivých vět, vyplývající z rozsahu nástrojů. Zatímco v úvodní větě převažují altové flétny, tedy nástroje považované od dob 18. století za „základní typ“, druhá, klidná věta je obléknuta do tmavých barev dvou basových nástrojů. Vyvrcholením je věta třetí s ostrými a pronikavými dvěma soprány. Právě třetí větu vybíráme jako model k analýze.

III

3. věta cyklu *Isosceles* začíná v 12/8 taktu opakujícím se motivem prvního sopránů sestaveným ze tří klesajících osminových not. Po dvou taktech tentýž model ve stejné oktávě na další dva takty přebírá alt. Autor při této výměně počítá se změnou barvy zvuku. V taktech 5–6 drží základní model opět první soprán, druhý se připojuje s rotací modelu o jednu osminovou notu (je to dobře patrné na legatovaných notách). Na další dva takty (7–8) se připojuje k předešlým ještě alt a model rotuje o další osminovou notu, tedy na každé osminové hodnotě tohoto dvoutaktí zaznívá souzvuk $a^1-c^2-d^2$.


¹⁴⁸ Viz Přílohu VII – CD2, track 28.

¹⁴⁹ Dedikováno „for Danni, Irene and Laura“.

V taktech 9-11 stále tentýž model, ale transponován a tentokrát v 9/8 taktu sekvencovitě klesá a postupně prochází altém, druhým a prvním sopránem, aby zazněl v taktech 12-13 opět ve 12/8 taktu a ve dvojí rotaci (jako v taktech 7-8). Podle rozložení legatovaných not v modelu můžeme usuzovat, že se jedná dokonce o rotaci v inverzi raka.

V taktech 14 a 15 probíhají ve všech hlasech paralelně pentatonické stupnice, ve středech obou těchto 9/8 taktů je položeno zrcadlo (výsledný tvar má tedy podobu „stříšky“ - asociuje vrchol trojúhelníku). Takty 16 a 17 jsou gradační spojkou; každý tón pentatonické stupnice probíhající paralelně ve tříhlasu je třikrát opakován. V taktu 18 nastupuje v altu

augmentovaný model (osminová hodnota se ztrojnásobuje). Oba soprány vytvářejí společně dojem opakovaného sekundového souzvuku.

Od 1. až do 19. taktu se pracuje pouze s tónovým materiálem pentatoniky d-e-g-a-c (ve všech obrazech). V taktech 20 a 21 je model melodicky modifikován a transponován. Takty 22 a 23 jsou opět stejnou gradační spojkou (srov. takty 16 a 17), tentokrát přinášející pentatoniku d-f-g-a-c. Na hranici mezi 23. a 24. taktem dochází k rytmické proporci vyjádřené schématem: .

3/4 takt uvádí v altu motiv z úvodních taktů (znovu v původní pentatonice), nyní v augmentaci (osminová hodnota se zdvojnásobuje). Takty 26–29 jsou v altu jednak zprvu další augmentací modelu (původní osminová hodnota se čtyřnásobí), jednak pentatonickým sestupem v půlových hodnotách altu, provázených v obou sopránech vzájemně se střídajícími skupinami osminových not organizovaných po čtyřech.



The image shows a musical score for three staves: D.1, D.2, and Tr. The score is in 3/4 time and spans measures 23 to 26. Above measure 23, there is a rhythmic scheme consisting of a dotted quarter note followed by an eighth note. The dynamics are marked as *mp* (measures 23-24) and *p poco dim.* (measures 25-26). The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, with some notes beamed together in groups of four.

Nosnou a významnou novou myšlenku přináší dvoutaktí 30–31. Jedná se o pregnantní rytmický model v 7/8 taktu (*ben ritmico*), melodicky zatím nivelizovaný, tentokrát je pro souzvuk volena pentatonika obsahující tóny e-fis-a. Tento model je následován dalším novým a výrazným (takty 32–34), zde v 11/8 taktu a v pentatonice d-e-g-a-h, jeho význam je posílen trojím opakováním, *crescenda* se dosahuje postupným přidáváním hlasů v unisonu. Sedmiosminový motiv se vrací na takty

35–37, rytmický model je melodizován (stále v pentatonice d–e–g–a–h), v taktu 37 opět nivelizován v oktávovém unisonu na tónu d.

V taktech 38–46 je polyrytmická pasáž (sice zapsaná ve 4/4 taktu), probíhají zde nezávisle na sobě tři pásma: v altu desetkrát opakovaná rytmická figura na sedm osmin (viz takty 30 a 31), podesáté melodizovaná; v sopránech dvoutaktová figura, kterou je augmentovaný motiv taktu 35 a kterou soprány hrají v časovém posunu dvou dob.

Hlasy se sjednocují v taktech 47–49 v unisonu, poté dochází ke zpětné proporci: $\text{♩} = \text{♩}$. Takty 50–59 jsou o dva takty rozšířenou (transpozičně) inverzí taktů 1–8. Dále nastupují opět paralelní pentatonické stupnice v 9/8 (viz takty 14 a 15), tentokrát již ve třech obrazech (pentatonika b–c–d–f–g). V taktech 63 a 64 je znovu spojka (viz takty 16 a 17). Takty 65–68 jsou pouze transpozicí taktů 18–21 (stále pentatonika b–c–d–f–g).

Další spojka taktů 69 a 70 uvádí novou pentatoniku f-g-b-c-es.

Mezi takty 70 a 71 dochází k zpětné proporci: .

Pasáž v taktech 71-82 je pak doslovnou transpozicí taktů 24-37 (opět pentatonika b-c-d-f-g, tedy stejná jako ta, do které se již transponovalo v taktech 65-68, následně c-d-f-g-a).

V taktu 83 nastupuje nová polyrytmická pasáž (pentatonika c-d-f-g-a), tentokrát notovaná v 7/8 taktu. Oba soprány zde totiž repetují sedmiosminový rytmický model, a to celkem jedenáctkrát. Ve stejném čase zazní současně v altu sedmkrát opakovaný jedenáctiosminový model.



Hlasy se sjednocují v syrrytmickém taktu 94 v nivelizované melodii v souzvuku c-g-a. Sedmiosminový model je v taktech 96-98 ve všech hlasech krácen, v altu na pětiosminový, v sopránech nezávisle nejprve na pětiosminový, pak na tříosminový.

Syrrytmičeský sestup třiosminového modelu pak v taktech 99–102 svým tvarem odkazuje k první větě skladby *Isosceles* a jednomu ze základních rytmických modelů v ní obsažených.

Spojka taktů 103 a 104 uvádí opět výchozí pentatoniku d–e–g–a–c. Takty 105 a 106 v podstatě repetují „stříšky“ z taktů 14 a 15, gradačně ve výše položeném obratu pentatoniky.

Třetí polyrytmická pasáž se odehrává na ploše taktů 107–117. Soprány hrají ve fázovém i intervalovém (kvinta) posunu již známý jedenáctiosminový model, současně alt sedmiosminový model v dvojnásobné augmentaci.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Drobná změna: Počáteční půlová nota v augmentaci znamená původní osminovou notu a osminovou pomlku.

107

D.1 *mf*

D.2 *mf*

Tr. *mf*

112

D.1

D.2

Tr.

V následujících taktech se sedmiosminový model rozšiřuje na osmiosminový, aby bylo možno mezi takty 121 a 122 provést proporci:



(4/4 → 12/8). Ve dvoutaktích 122-123, 124-125, 126-127 a 128-129 se zpětně po dvou taktech odvíjí úvodních osm taktů této věty (nejedná se o raka!). Věta končí „strojově“, bez ritardanda, souzvukem $d^2-c^2-a^1$ (tedy svými počátečními tóny).

9.24 Songs from Illyria for High Voice & Piano

Illyria je zaniklá oblast starověkého světa, na dnešní mapě bychom ji našli na západní části Balkánského poloostrova, zhruba na území Bosny a Hercegoviny, Slovinska a Chorvatska. Tato kompozice vznikla z podnětu Howarda Skemptona (viz kapitolu 8.4.2), jako cvičení v oblasti vokálně-instrumentální hudby následující po *Innumerable Angels*. Vysokým hlasem se podle klíče myslí tenor. Cyklus na texty Williama Shakespeara¹⁵¹ má části *I – O Mistress Mine (vivo)*, *II – Come away death (poco lento)* a *III – When that I was and a little tiny boy (allegretto leggiero)*. Časté je využívání inverze celých frází, střídání metra vycházející z podřízení se deklamací textu, tonálně se využívá starých modů.

¹⁵¹ Texty jsou převzaty ze Shakespearovy hry *Večer tříkrálový*, kde je pronáší dvorský šašek Feste. Hra se odehrává v bájné zemi Illyrii.

9.25 Elf for Eleven Recordors

Podnět pro zkomponování skladby nazvané slovní hříčkou *Elf*¹⁵² dal Alanu Davisovi Justin Spence – skladba vznikla pro tehdy nově založený Chamber Recorder Orchestra na Northern Recorder Course. Premiérována byla v dubnu 2008. Obsazení počítá s těmito flétnami: SninoSSAATTBBGbCb. *Elf* je jednovětá (*lento e poco misterioso*) kompozice v sonátové formě, striktně pentatonická, s minimalistickými rytmickými prvky.

¹⁵² Znamená stejně tak „skřítek“ jako „jedenáct“ (z něm.).

9.26 Time Out of Mind

Skladbu *Time Out of Mind* („Kam paměť nesahá“) s podtitulem *Canzona for Tenor Recorder and Piano* napsal Alan Davis na zakázku flétnisty Jamese Risdona. Ten ji spolu s Kerryem Atchisonem premiéroval v říjnu roku 2008 v Huntingdon Hall ve Worcesteru. „Canzona“ odkazuje k renesančním a barokním formám, naproti tomu doprovodné „Piano“ dává tušit, že jde o skladbu soudobé hudby. Požadavek napsat kus pro tenorovou flétnu a klavír dostal Alan Davis v období, kdy se věnoval detailnímu studiu Frescobaldiho sbírky *Il Primo Libro Delle Canzoni* (Řím, 1628). Pokusil se tedy napsat jednovětou skladbu tvořenou krátkými kontrastními oddíly, podle „šablony“ italské canzony 17. století, ale v soudobém hudebním jazyce (seriální technika, minimalistická práce s modely, časté změny metra i tempa, bitonalita, clustery v klavírním partu). Podle vlastních slov měl skladatel při kompozici na mysli tenorovou zobcovou flétnu, ale v duchu praxe 17. století může být skladba hrána i na jiný nástroj s podobným rozsahem.

10 Závěr

Analyzovaný soubor skladeb Alana Davise vznikal v letech 1978–2008. Jeho tvorba čítá celkem 26 opusů, z toho 22 je věnováno zobcové flétně. 19 z těchto opusů je pro flétnu bez doprovodu jiných nástrojů, obsazení vypadá následovně:

Obsazení	Počet opusů
solo (S, A nebo T)	5
SA	1
SAT	5
AAT/TBB/SSA	1
SATB	1
SSAATT	2
SSATTB	1
Orchestr 11 fléten SninoSSAATTBBGbCb	1
Orchestr 12 fléten SninoSSAATTBBGbGbCb	1
Orchestr 12 fléten SSAATTBBGbGbCbCb	1

Vzhledem k tomu, že se Davisovy kompozice rodí většinou pro konkrétní příležitost či podle specifických požadavků zejména studentů na různém stupni hráčské zdatnosti, četnější výskyt nástrojů S, A, T připisujeme snazší dostupnosti právě těchto nástrojů.

Alan Davis začal komponovat nejprve pro potřeby svých žáků, tomu odpovídají troje etudy, které vznikly vždy po zhruba 10 letech (1978, 1989, 1998). Těmito díly se autor snaží dokázat, že etudy nemusejí být nutně pouze nudná technická cvičení; poslední z nich (*Cantus Avium et Volatus*) mají dokonce programní námět, kterým se chtějí přiblížit mladším studentům.

Druhým podnětem pro kompoziční činnost byla pro Davise ztráta zraku, jež ho omezovala v činnosti koncertní a pedagogické, a to z hlediska repertoáru, který bylo nutno zvládnout odposlechem a bezpečně z paměti. To nebylo možné u soudobých kompozic s grafickými partiturami nebo takových, které vyžadovaly moderní techniky hry a jejichž notace jednak nebyla ustálená, jednak se nedala přehrát v počítačovém editačním programu. Aby své studenty o skladby s moderními technikami neochudil, vydal se Davis i touto cestou, o čemž svědčí zejména *Party Pieces*, *Cygnus Olor* a *Aguila Chrysaetos* z cyklu *Cantus Avium et Volatus*, *A Curious Suite*, *Nachtfarben* a *Elementary*. Z moderních technik¹⁵³ využívá ve svých skladbách alternativní prstoklady pro čtvrttóny a akordické zvuky, ostatní alternativní hmaty pro jednoduché tóny jsou pouze výsledkem změněné dynamiky, nikoli v prvním plánu prostředkem ke změně barvy. Dále jsou použity dvojité jazyky, frullato, dechové, prstové a labiální vibrato, glissando, white noise, nahodilý pohyb prstů, perkusivní efekty, hlasový efekt zpívání do flétny, mouth sounds („sh“, „tsss“), cvrkavý zvuk a hra na samotnou hlavici. Tyto techniky hry využívá především v aleatorních témbrových plochách, ale také jako ozvláštnění v pasážích komponovaných tradičními technikami.

Z celkového souboru skladeb je 10 programních. Náměty jsou literární (*A Curious Suite*), přírodní (*Cantus Avium et Volatus*, *Entomology*, *Wind Ways*, *Nachtfarben*, *Elementary*) mytologické (*Aulos for Oboe & Piano*), filozoficko-psychologické (*Mirages*) nebo výtvarné – malba, socha, geometrické obrazce (*Bronze for String Orchestra*, *Isosceles*). Je s podivem, že si dnes zcela nevidomý autor vybírá i programní náměty z oblasti

¹⁵³ Řazeno podle přehledu v kapitole 7.

výtvarného umění; nabízí se rovněž otázka, zda ztráta zraku ovlivňuje jeho výběr kompozičních technik. Je to možné, uvážíme-li, že Davis skládá s využitím počítačové techniky, tedy můžeme vzít v potaz vliv minimalistických smyček (ostatně to je způsob, jakým se Davis učí nové skladby, opakovaným poslechem takt po taktu!). Dále je nevidomý autor odkázán na vlastní (dodejme, že fenomenální!) hudební paměť – to by mohlo být příčinou práce prokonstruovanou dodekafonickou a seriální technikou. Alan Davis tvoří, zdá se, nikoli impulsivně a iracionálně, ale velmi logicky (ať už se to týká struktury skladeb nebo použité kompoziční techniky či orchestrace), přesto jsou díla melodická a posluchačsky i hráčsky zábavná a přitažlivá.

Nejsilnějšími vlivy v jeho tvorbě jsou minimalismus (*Hexachrome, Water* z cyklu *Elementary, Isosceles* ad.), dodekafonie a serialismus (*Party Pieces, Sonatina* pro SAT, *Athene Noctua* z cyklu *Cantus Avium et Volatus, Mirages, Sinfonietta for Recorder Orchestra* ad.), hudba období renesance (viz návaznost na dobová díla v *Cygnus Olor* a *Time Out of Mind* nebo užívání tzv. proporcí v *Isosceles*). V menší míře je to i jazz (*Bluebottle boogie* z cyklu *Entomology, Blues* ze sbírky *Twenty Progressive Duets*).

Davisovy skladby jsou z harmonického hlediska většinou buď modální, nebo atonální – ať už pracují s řadou, nebo atonality dosahují tradičními prostředky (neužívají tradiční souzvuky, naopak používají clustery a souzvuky vyššího řádu, absenci kadence, místo tercií připomínajících citlivý tón volí disonantní sekundy, septimy, kvarty, kvinty, často tritóny). Hojně se vyskytují transpozice modelů a enharmonické záměny, v celkovém průběhu skladeb čerpá Davis ze všech 12 tónů. Časté je také užití pentatoniky.

Davis nezapře, že je nejen skladatelem, ale i pedagogem. Mnohá jeho díla mají didaktický záměr, ať už máme na mysli etudy, ale i další skladby umožňující hráčům na zobcové flétny (zejména těm méně zkušeným) setkání se soudobými skladebnými technikami.

Kompozice Alana Davise pro zobcové flétny v sobě spojují dokonalou skladatelovu znalost nástroje, mnohaletou praxí vypěstovaný cit pro zvuk flétnového ansámblu a neotřelé hudební nápady. Jsou zkrátka hráčsky i posluchačsky vděčné. Třiceti lety své skladatelské tvorby Alan Davis prokazuje nedocenitelnou službu zobcové flétně a její renesanci ve 20. a 21. století.

11 Shrnutí

Diplomová práce chce na příkladu analýz tvorby anglického skladatele Alana Davise (*1945) pro zobcové flétny přispět k povědomí o renesanci tohoto nástroje ve 20. a 21. století. Alana Davise představuje jako interpreta, pedagoga a skladatele. Přináší seznamy všech jeho autorských kompozic a publikovaných aranžů, mapuje přesně 30 let Davisovy tvorby (1978–2008). Analytická část řadí všech 26 opusů chronologicky, u každého je alespoň základní popis díla včetně snahy o postihnutí použitých kompozičních technik. Vybrané skladby práce analyzuje podrobněji. Závěr zobecňuje Davisovy tvůrčí skladatelské postupy. Úvodní kapitoly hovoří o hlavních milnících v obrození zobcové flétny, připomínají významné osobnosti, popisují nástroj a jeho základní typy používané v současnosti. Dále poskytují přehled konzervatoří a univerzit v České republice, na nichž lze v současnosti studovat zobcovou flétnu jako hlavní obor. Kapitola *Stručný přehled moderních technik hry na zobcovou flétnu* seznamuje čtenáře s technikami hry, které ve svých dílech používají soudobí autoři včetně Davise. Přiložená CD obsahují rozhlasový rozhovor autorky práce s Alanem Davisem a zvukové ukázky z jeho tvorby.

12 Summary

The aim of this thesis is to raise public awareness of the revival of the recorder in the 20th and 21st century. It does so by presenting the analyses of pieces composed for the instrument by an English musician, teacher and composer Alan Davis (*1945). The thesis lists all his compositions and arrangements and thereby describes the 30 years of Davis' work. The analytical part of the thesis puts all the 26 pieces in chronological order. It includes a short description of the particular opus and of the compositional techniques used. The thesis also presents an in-depth analysis of a number of selected pieces. An overview of Davis' compositional techniques is to be found in the final chapter. The introductory chapters describe the milestones of the revival of the recorder, portray important personalities, and describe the instrument and the types in current use. The thesis also lists conservatoires and universities in the Czech Republic at which recorder playing can be studied as a major subject. The chapter called *A Brief Overview of Contemporary Recorder Techniques* presents the techniques used by contemporary composers, including Alan Davis. A radio interview with Alan Davis that was conducted by the author of the thesis, as well as sample music tracks, can be found on the attached CDs.

13 Zusammenfassung

Die Autorin dieser Diplomarbeit will am Beispiel der Analysen der Kompositionen für Blockflöte von dem englischen Komponisten Alan Davis (*1945) zur Kenntnis von der Neugeburt dieses Instruments im 20. und 21. Jahrhundert beitragen. Alan Davis wird hier als Interpret, Pädagoge und Komponist vorgestellt. Die Arbeit bringt Verzeichnisse aller seiner Kompositionen und publizierten Arrangements herbei, beschreibt die genau 30-jährige Schaffensperiode von Alan Davis (1978-2008). Der analytische Teil ordnet alle 26 Opusnummern chronologisch, bei jeder gibt es wenigstens die Grundcharakteristik der Komposition einschließlich des Anstrebens eines Erfassens angewandeter Kompositionstechniken. Die ausgewählten Kompositionen werden ausführlicher analysiert. Am Schluss der Arbeit werden die kreativen Kompositionsverfahren verallgemeinert. In den Anfangskapiteln wird von den Meilensteinen der Neugeburt der Blockflöte berichtet, es wird an die bedeutenden Persönlichkeiten erinnert, es wird das Instrument und seine in der Gegenwart benutzten Grundtypen beschrieben. Die Arbeit legt den Überblick der Konservatorien und Universitäten der Tschechischen Republik vor, die in der Gegenwart das Studium der Blockflöte als Hauptfach anbieten. Im Kapitel *Der kurze Überblick von modernen Blockflötenspieltechniken* macht die Autorin die Leser mit den Spieltechniken, die in ihren Werken die zeitgenössischen Autoren einschliesslich Davis verwenden, bekannt. Die beigelegten CDs beinhalten das Rundfunkinterview, das die Autorin der vorliegenden Arbeit mit Alan Davis führte, sowie die Aufnahmen von seiner ausgewählten Kompositionen.

14 Literatura a prameny

- Braun 1978 **BRAUN, GERHARD.** *Neue Klangwelt auf der Blockflöte.* Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1978.
- Carroll 2007 **CARROLL, LEWIS.** *Alenka v kraji divů a za zrcadlem.* Praha: KMa, 2007.
- Carroll 2008 **CARROLL, LEWIS.** *Alice's Adventures in Wonderland.* London: Penguin Group, 2008. (First published 1865.)
- ČHS 1963 **ČERNUŠÁK, GRACIAN, ŠTĚDRŇ, BOHUMÍR, NOVÁČEK, ZDENKO.** *Československý hudební slovník osob a institucí. Heslo „Daniel, Ladislav“ a Klement, Miloslav“.* Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.
- Dolmetsch 1958 **DOLMETSCH, ARNOLD.** *Interpretace hudby 17. a 18. století.* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.
- Godman **GODMAN, STANLEY.** *The Bird Fancier's Delight. (Předmluva editora.)* Mainz: Schott, bez uvedení v ročení.
- Griscom 2003 **GRISCOM, RICHARD, LASOCKI, DAVID.** *The Recorder. A Research and Information Guide. Second Edition.* New York & London: Routledge, 2003.
- Grove 1980 *The New Grove Dictionary of Music & Musicians. Edited by Stanley Sadie. Sv. 15, s. 648–658, heslo „Recorder“ (Edgar Hunt).* London: Macmillan Publishers limited, 1980.

- Grove 2001 *The New Grove Dictionary of Music & Musicians. Edited by Stanley Sadie. Sv. 21, s. 37–53, heslo „Recorder“ (David Lasocki). London: Macmillan Publishers limited, 2001.*
- Hauwe 1984 **HAUWE, WALTER van.** *The Modern Recorder Player. Volume III.* London: Schott, 1984.
- Hauwe 1999 **HAUWE, WALTER van.** *Technika hry na zobcovou flétnu. Díl 1.* Praha, Bratislava: WinGra s.r.o., 1999. (Orig. London: Schott, 1984.)
- Hauwe 2001 **HAUWE, WALTER van.** *Technika hry na zobcovou flétnu. Díl 2.* Praha, Bratislava: WinGra s.r.o., 2001. (Orig. London: Schott, 1984.)
- Janeček 1956 **JANEČEK, KAREL.** *Melodika.* Praha: SNKLHU, 1956.
- Janeček 1968 **JANEČEK, KAREL.** *Tektonika.* Praha: Editio Supraphon, 1968.
- Jelinek 1967 **JELINEK, HANNS.** *Uvedení do dodekafonické skladby.* Praha: Editio Supraphon, 1967.
- Kofroň 1981 **KOFRONĚ, JAROSLAV.** *Učebnice harmonie.* Praha: Editio Supraphon, 1981.
- Kohoutek 1965 **KOHOUTEK, CTIRAD.** *Novodobé skladebné směry v hudbě.* Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965.
- Kohoutek 1976 **KOHOUTEK, CTIRAD.** *Hudební styly z hlediska skladatele.* Praha: Panton, 1976.
- Kvapil 2003 M **KVAPIL, JAN, KVAPILOVÁ, EVA.** *Flautoškola 1. Učebnice hry na sopránovou zobcovou flétnu. Metodický sešit pro učitele.* Praha, Bratislava: WinGra, 2003.

- Kvapil 2003 **KVAPIL, JAN, KVAPILOVÁ, EVA.** *Flautoškola 1. Učebnice hry na sopránovou zobcovou flétnu.* Praha, Bratislava: WinGra, 2003.
- Kvapil 2004 M **KVAPIL, JAN, KVAPILOVÁ, EVA.** *Flautoškola 2. Učebnice hry na sopránovou zobcovou flétnu. Metodický sešit pro učitele.* Praha, Bratislava: WinGra, 2004.
- Kvapil 2004 **KVAPIL, JAN, KVAPILOVÁ, EVA.** *Flautoškola 2. Učebnice hry na sopránovou zobcovou flétnu.* Praha, Bratislava: WinGra, 2004.
- Linde 1997 **LINDE, HANS-MARTIN.** *Handbuch des Blockflötenspiels. 2. erweiterte Ausgabe.* Mainz: Schott, 1997.
- MGG 1994 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hrbg. von Ludwig Finscher. Sv. 1, s. 1576–1600, heslo „Blockflöte“ (Manfred H. Harras).* Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1994.
- Michels 2000 **MICHELS, ULRICH.** *Encyklopedický atlas hudby.* Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000. (Orig. Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1977.)
- O’Kelly 1990 **O’KELLY, EVE E.** *The Recorder Today.* Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Oling 2004 **OLING, BERT, WALLISCH, HEINZ.** *Encyklopedie hudebních nástrojů.* Dobřejovice: Rebo Productions CZ, 2004.
- Quantz 1990 **QUANTZ, JOHANN JOACHIM.** *Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu.* Praha: Editio Supraphon, 1990.

- Sackl 1997 **SACKL, BARBARA.** *Zur Renaissance der Blockflöte im 20. Jahrhundert und ihrer Rolle in der Geschichte der Alten-Musik-Bewegung. Diplomarbeit zur Erlangung des akademischen Grades „Magistra artium“ im Fach Instrumentalpädagogik.* Graz: Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, 1997.
- Spanhove 2000 **SPANHOVE, BART.** *The finishing touch of ensemble playing.* Paesen, Opglabbeek: Alamire, 2000.
- Tichý 1996 **TICHÝ, VLADIMÍR.** *Harmonicky myslet a slyšet.* Praha: Hudební fakulta AMU, 1996.
- Tichý 2002 **TICHÝ, VLADIMÍR.** *Úvod do studia hudební kinetiky.* Praha: Hudební fakulta AMU, 2002.
- Ulrychová 1995 **ULRYCHOVÁ, MARTA.** *Metodické poznámky a studijní materiál ke hře na sopránovou zobcovou flétnu.* Plzeň: Západočeská univerzita, 1995.
- Vetter 1969 **VETTER, MICHAEL.** *Il flauto dolce ed acerbo.* Celle: Moeck Verlag, 1969.
- Zenkl 1999 **ZENKL, LUDĚK.** *ABC hudebních forem.* Praha: Editio Praga, 1999.
- Zimmermann 1994 **ZIMMERMANN, MANFREDO.** *Die Altblockflöte.* München: Ricordi, 1994.

Rozhlasové pořady

- Rozkovcová 2005 **ROZKOVCOVÁ, RADKA.** *Pozvánka na Letní školu staré hudby 2005 v Prachaticích. Rozhovor s organizátorem, flétnistou Janem Kvapilem, doplněný hudebními ukázkami v podání hostujících lektorů.* Olomouc: Radio Proglas – Studio Radim, 2005.
- Rozkovcová 2006 **ROZKOVCOVÁ, RADKA.** *Pozvánka na Letní školu staré hudby 2006 v Prachaticích. Rozhovor s organizátorem, flétnistou Janem Kvapilem, doplněný hudebními ukázkami v podání hostujících lektorů.* Olomouc: Radio Proglas – Studio Radim, 2006.
- Rozkovcová 2006A **ROZKOVCOVÁ, RADKA.** *Alan Davis – přední britský hráč na zobcovou flétnu, pedagog a skladatel. Rozhovor doplněný nahrávkami v podání Alana Davise a ukázkami z jeho tvorby v interpretaci účastníků Letní školy staré hudby v Prachaticích.* Olomouc: Radio Proglas – Studio Radim, 2006.
- Rozkovcová 2007 **ROZKOVCOVÁ, RADKA.** *Pozvánka na Letní školu staré hudby 2007 v Prachaticích. Rozhovor s organizátorem, flétnistou Janem Kvapilem, doplněný hudebními ukázkami v podání hostujících lektorů.* Olomouc: Radio Proglas – Studio Radim, 2007.
- Rozkovcová 2008 E **ROZKOVCOVÁ, RADKA.** *Ve světě černých a bílých kláves. Rozhovor s cembalistkou Editou Keglerovou.* Olomouc: Radio Proglas – Studio Radim, 2008.

Rozkovcová 2008 **ROZKOVCOVÁ, RADKA.** *Pozvánka na Letní školu staré hudby 2008 v Prachaticích. Rozhovor s organizátorem, flétnistou Janem Kvapilem, doplněný hudebními ukázkami v podání hostujících lektorů.* Olomouc: Radio Proglas – Studio Radim, 2008.

Partitury všech skladeb Alana Davise (bibliografické údaje viz Přílohu I a II.)

Nahrávky v podání Alana Davise

AD-DP 2006 **DAVIS, ALAN. PONSFORD, DAVID.** *Händel: Complete Recorder Sonatas.* Guild GmbH 2006.

Borromini 2001 **THE BORROMINI ENSEMBLE.** *Scherzi Musicali.* OxRecs DIGITAL, 2001.

Borromini 2004 **THE BORROMINI ENSEMBLE.** *By Purling Streams.* OxRecs DIGITAL, 2004.

Faronell 1998 **TRIO FARONELL.** *Petite Musique de Chambre.* Trio Faronell, 1998.

Faronell 2001 **TRIO FARONELL.** *Preludes, Airs & Divisions.* Trio Faronell, 2001.

Webové stránky

http://en.wikipedia.org/wiki/Howard_Skempton

http://en.wikipedia.org/wiki/Judith_Weir

<http://ishii.de/maki/en/profile>

<http://jiri.stivin.cz>

<http://lssh.euweb.cz>

<http://peteroserecorder.com>

www.alan-davis.co.uk
www.bach-cantatas.com/Bio/Bruggen-Frans.htm
www.birminghamchoralunion.org.uk/colin2.htm
www.blokfluit.org
www.classical-composers.org
www.composers21.com/compdocs/rimmerj.htm
www.concertartist.info/bio
[www.cpd1.org/wiki/index.php/The_Silver_Swan_\(Orlando_Gibbons\)](http://www.cpd1.org/wiki/index.php/The_Silver_Swan_(Orlando_Gibbons))
www.davidponsford.org
www.dolmetsch.com
www.fbso.co.uk/Ensembles.aspx
www.flauto-dolce.wz.cz
www.grainger.de/music/rmperfs/davisa.html
www.guildmusic.com/artists/davisa.htm
www.guildmusic.com/artists/pondsfod.htm
www.chesternovello.com
www.ibiblio.org/mutopia/ftp/GibbonsO/SilverSwan/SilverSwan-a4.pdf
www.jko.cz
www.johnjoubert.org.uk
www.khv.upol.cz
www.konzervatorbrno.eu
www.konzervatorcb.cz
www.konzervatorplzen.cz
www.konzervatorteplice.cz
www.moctet.wz.cz
www.musicaustralia.org
www.musicaviva.com
www.musicweb.uk.net/cooke

www.mybox.com/kvapil

www.oxrecs.com/borromini.htm

www.oxrecs.com/purlingstreams.htm

www.phil.muni.cz/wash

www.prgcons.cz

www.recorderhomepage.net.cz

www.recordermail.co.uk

(Všechny tyto webové stránky byly jistě funkční v období listopad 2008 – duben 2009.)

Osobní rozhovory autorky diplomové práce s Alanem Davisem v průběhu pěti ročníků Letní školy staré hudby v Prachaticích, soukromá korespondence.

Soukromá korespondence autorky diplomové práce s lektorem Janem Kvapilem a českými studenty Alana Davise: Gabrielou Coufalovou, Irenou Dopitovou a Karlem Odehnalem.

15 Použité zkratky zobcových fléten

Snino – sopranino

S – sopránová flétna

A – altová flétna

T – tenorová flétna

B – basová flétna

Gb – great bass, velký bas, c bas

Cb – contrabass, kontrabasová flétna

Přílohy

I - Chronologický přehled kompozic Alana Davise

(Kurzívou jsou vyznačeny čtyři skladby, ve kterých vůbec nefiguruje zobcová flétna.)

Pořadové číslo	Rok vzniku	Název, obsazení, vydavatel a rok vydání
1)	1978	Fifteen Studies for alto recorder (London: Schott, 1981)
2)	1984	Party Pieces for Four Recorders SATB (London: Schott, 1987)
3)	1985	Sonatina for Three Recorders SAT (London: Novello, 1988)
4)	1989	Sonata for Alto Recorder (Wilhelmshaaven: Heinrichshofen, 1994)
5)	1989	Fifteen Studies for Soprano or Tenor Recorder (London: Schott, 1994)
6)	1994	Partita for Alto Recorder (Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1998)
7)	1995	Sonatina for Alto Recorder & harpsichord (Hebden Bridge: Peacock Press, 1996)
8)	1998	Twenty Progressive Duets for descant and treble recorders (Hebden Bridge: Peacock Press, 1998. Praha, Bratislava: WinGra, 2006)
9)	1998	Cantus Avium et Volatus for Soprano or Alto Recorder (London: Trinity College Publications, 1998)
10)	1998	Story Book for Three Recorders SAT (Hebden Bridge: Peacock Press, 1999)
11)	2000	A Curious Suite for Three Recorders SAT (Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 2004)
12)	2000	Entomology for Three Recorders SAT (Hebden Bridge: Peacock Press, 2003)
13)	2001	Mirages for Three Recorders SAT (Munster: Tre Fontane, 2006)
14)	2001	Sinfonietta for Recorder Orchestra SninoSSAATTBBGbGbCb (Hebden Bridge: Peacock Press, 2004)
15)	2002	Hexachrome for Six Recorders SSAATT (Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 2006)
16)	2002	<i>Euphonium for Double Bass and Wind (dosud nevydáno)</i>
17)	2003	<i>Bronze for String Orchestra (dosud nevydáno)</i>
18)	2003	Wind Ways for Six Recorders SSATTB (Munster: Tre Fontane - v přípravě)
19)	2003	Nachtfarben for Recorder Ensemble SSAATTBBGbGbCbCb (Munster: Tre Fontane - v přípravě)
20)	2004	<i>Aulos for Oboe & Piano (dosud nevydáno)</i>
21)	2006	Elementary for Recorder Ensemble SSAATT

- (Munster: Tre Fontane - v přípravě)
- 22) 2006 **Innumerable Angels for Soprano & Tenor Voices, Alto Recorder, Viola da Gamba & Harpsichord** (dosud nevydáno)
- 23) 2006 **Isosceles for Three Recorders AAT/TBB/SSA**
(Munster: Tre Fontane - v přípravě)
- 24) 2007 *Songs from Illyria for High Voice & Piano* (dosud nevydáno)
- 25) 2007 **Elf for Eleven Recorders SninoSSAATTBBGbCb** (dosud nevydáno)
- 26) 2008 **Time Out of Mind. Canzona for Tenor Recorder and Piano**
(Hebden Bridge: Peacock Press, 2008)

II – Abecední seznam kompozic Alana Davise

(Kurzívou jsou vyznačeny čtyři skladby, ve kterých vůbec nefiguruje zobcová flétna.)

- 1) **A Curious Suite for Three Recorders SAT**
(Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 2004)
- 2) *Aulos for Oboe & Piano (unpublished)*
- 3) *Bronze for String Orchestra (unpublished)*
- 4) **Cantus Avium et Volatus for Soprano or Alto Recorder**
(London: Trinity College Publications, 2000)
- 5) **Elementary for Recorder Ensemble SSAATT**
(Munster: Tre Fontane – in preparation)
- 6) **Elf for Eleven Recorders SninoSSAATTBBGbCb (unpublished)**
- 7) **Entomology for Three Recorders SAT (Hebden Bridge: Peacock Press, 2003)**
- 8) *Euphonium for Double Bass and Winds (unpublished)*
- 9) **Fifteen Studies for alto recorder (London: Schott, 1981)**
- 10) **Fifteen Studies for Soprano or Tenor Recorder (London: Schott, 1994)**
- 11) **Hexachrome for Six Recorders SSAATT**
(Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 2006)
- 12) **Innumerable Angels for Soprano & Tenor Voices, Alto Recorder,
Viola da Gamba & Harpsichord (unpublished)**
- 13) **Isosceles for Three Recorders AAT/TBB/SSA**
(Munster: Tre Fontane – in preparation)
- 14) **Mirages for Three Recorders SAT (Munster: Tre Fontane, 2006)**
- 15) **Nachtfarben for Recorder Ensemble SSAATTBBGbGbCbCb**
(Munster: Tre Fontane – in preparation)
- 16) **Partita for Alto Recorder (Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1998)**
- 17) **Party Pieces for Four Recorders SATB (London: Schott, 1987)**
- 18) **Sinfonietta for Recorder Orchestra SninoSSAATTBBGbGbCb**
(Hebden Bridge: Peacock Press, 2004)
- 19) **Sonata for Alto Recorder (Wilhelmshaaven: Heinrichshofen, 1994)**
- 20) **Sonatina for Alto Recorder & harpsichord**
(Hebden Bridge: Peacock Press, 1996)
- 21) **Sonatina for Three Recorders SAT (London: Novello, 1988)**
- 22) *Songs from Illyria for High Voice & Piano (unpublished)*
- 23) **Story Book for Three Recorders SAT (Hebden Bridge: Peacock Press, 1999)**
- 24) **Time Out of Mind. Canzona for Tenor Recorder and Piano**
(Hebden Bridge: Peacock Press, 2008)

- 25) **Twenty Progressive Duets for descant and treble recorders**
(Hebden Bridge: Peacock Press, 1998. Praha, Bratislava: WinGra, 2006)
- 26) **Wind Ways for Six Recorders SSATTB**
(Munster: Tre Fontane – in preparation)

III - Abecední seznam publikovaných Davisových aranží pro zobcové flétny

- 1) **Anonymous: Sumer is icumen in for twelve recorders SSSSAATTTTBB**
with optional CbCb (Peacock Press P265)
- 2) **Debussy, C.: La Fille aux Cheveux de Lin for recorder ensemble**
Snino SATTBGb (Novello 12 0557 09)
- 3) **Debussy, C.: Le Petit Negre for recorder ensemble SninoSATBGb**
(Peacock Press P11)
- 4) **Joplin, S.: A Scott Joplin album for six recorders SninoSATTB**
(Novello 12 0594)
- 5) **Mozart, W. A.: March of the Priests for recorder ensemble SATB**
with optional Cb (Peacock Press P269)
- 6) **Strauss, J.: Saengerlust Polka for recorder ensemble SninoSATTBGb**
(Peacock Press P52)
- 7) **The Twelve Days of Christmas for six recorders SninoSATTB**
(Peacock Press P96)
- 8) **Twenty Christmas Carols for three recorders SAT**
(Peacock Press P68, v České republice vyšlo jako
20 koled pro sopránovou, altovou a tenorovou zobcovou flétnu. Praha, Bratislava:
WinGra s.r.o., 2006.)
- 9) **Twenty-Five Traditional Melodies for three recorders SAT**
(Peacock Press P35)
- 10) **Warlock, P.: Capriol Suite for recorder ensemble SninoSSAATTBBCb with**
optional Cb (Peacock Press P242)
- 11) **Wenrich, P.: Dixie blossom, six recorders SninoSATTBGb** (Novello 12 0631)

IV – Programy koncertů Alana Davise v Prachaticích z let 2004–2008

Program koncertu Alana Davise, Prachatice, 14. července 2004

14. července

20.00

kostel sv. Jakuba
Prachatice

Alan Davis

žobcové flétny

&

Peter Holtslag

cembalo

P. de Lavigne (c. 1700-1750)

Sonáta C dur La Barssan
Gracieusement, Rondeau pas trop vite,
Tambourins 1 & 2

J. Hotteterre (1674-1763)

Suita d moll
Prelude-gay, Allemande-gracieusement, Courante,
Rondeau-gay, Grave, Gigue

J. P. Rameau (1683-1746)

La Livri
L'Entretien des Muses
Menuets 1 & 2

F. Couperin (1668-1733)

Le Rossignol en Amour
Le Rossignol Vaincquer

J. Hotteterre

Prelude G dur
Air de M. de Bousset

M. R. de Lalande (1657-1726)

Suita a moll
Air, Allemande, Air, Sarabande,
Passepied, Rondeau, Air



Program koncertu Alana Davise, Prachatice, 13. července 2005

Alan Davis - zobcová flétna

&

Edita Keglerová - cembalo

Jan Kvapil - zobcová flétna

„Annus Mirabilis 1685“

G. F. Händel (1685-1759) Sonáta C dur, op. 1, č. 7
Larghetto, Allegro,
Larghetto,
Tempo di gavotti, Allegro

J. S. Bach (1685-1750) Fantazie a fuga a moll,
BWV 904

G. F. Händel (1685-1759) Sonáta d moll, op. 1, č. 9
Largo, Vivace, Andante,
A tempo di minuet,
Furioso, Adagio, Alla breve

D. Scarlatti (1685-1757) Sonáta C dur, K. 513
Sonáta C dur, K. 421

G. F. Händel (1685-1759) Sonáta g moll, op. 1, č. 2
Larghetto, Andante, Adagio,
Presto

G. F. Händel (1685-1759) Triová sonáta F dur
Allegro, Grave, Allegro

Program koncertu Alana Davise, Prachatice, 12. července 2006

12. července

20.00

kostel sv. Jakuba

Prachatice

Alan Davis

žobcová flétna

&

Edita Keglerová

cembalo

Robert Finster

Jan Kvapil

žobcové flétny

C.F. Dieupart (2. pol 17. st.–c.1740)

Suita č. 1 A dur

*Ouverture, Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte,
Menuet, Gigue*

L. Couperin (c. 1626–1661)

Suita c moll

*Allemande, Courante, Sarabande,
Gigue, Chaconne*

J.C. Faber (zač. 18. st)

Parties sur les Fleuts Dous a Trois

Ouverture, Bourree, Air, Marche, Menuets 1 & 2, Air

J. J. Froberger (1616–1667)

Suita C dur č.VI

*Lamento sopra dolorosa perdita della Real Msta di
Ferdinando IV, Gigue, Courante, Sarabande*

G. P. Telemann (1681–1767)

Partita B dur (Die Kleine Kammermusik, 1)

*Con Affetto, Aria 1 (Presto), Aria 2 (Dolce),
Aria 3 (Vivace), Aria 4 (Largo), Aria 5, Aria 6*



Program koncertu Alana Davise, Prachatice, 12. července 2007

12. července

20.00

kostel sv. Jakuba
Prachatice

Alan Davis

žobcová flétna

&

Edita Keglerová

cembalo

Jan Kvapil

žobcová flétna

The English Flute

anonym

The Bird Lancers Delight (1717)
A Tune for the Bullfinch (Píseň pro lysla obecního)
A Tune for the Woodcock (...pro skřivana lesního)
A Tune for the Nightingale (...pro slavíka)
*A Tune for the East Indian Nightingale (...pro slavíka
východníamerického)*
A Tune for the Sparrow (...pro vrabce)

A. Parcham (?)

Solo in G (1701)
Poco allegro, Allegro, Adagio, Allegro, And

M. Locke (1621/2–1677)

Suita in B (c. 1665)
Fantasia, Pavane, Air, Courante, Saraband, Jigg

H. Purcell (1659–1695)

Preludium d moll (1717)

R. Carr (?)

Divisions upon an Italian Ground (1686)

W. Croft (1678–1727)

Suita c moll
Cround, Almend, Corant, Rondo, Saraband

A. Davis (*1945)

Partita (1994)
*Prelude - moderato, poco liberamente
Scherzo - vivace
Recitativo - liberamente
Aria - andantino semplice
Rondo - allegro alla barocca*

A. Davis (*1945)

Cantus Avium et Volatus (1998)
Turdus Merula (Koc)
Cornus Corax (K-kear)
Cygnus Olor (Labut' velká)

W. Williams (c. 1650–1701)

Sonata in Imitation of Birds (1703)
Adagio, Allegro, Grave, Allegro



Program koncertu Alana Davise, Prachatice, 9. července 2008

9. července
20.00
kostel sv. Jakuba
Prachatice

Alan Davis
Jan Kvapil

řobcové flétny

&

Edita Keglerová

cembalo



M. Marais (1656-1728)

Suita C dur (Pieces en Trio, 1692)
*Prelude, Sarabande, La Bagatelle,
Gavotte, Rondeau, Menuets 1 & 2*

L. Couperin (c. 1626–1661)

Suita c moll
*Allemande, Courante, Sarabande,
Gigue, Chaconne*

J. Hotteterre (1674–1763)

Suita d moll
(Deuxieme Livre de Pieces pour la Flute, 1715)
*Prelude, Allemande, Sarabande,
Menuets 1 & 2, Gavotte, Rondeau, Gigue*

F. Couperin (c. 1668–1733)

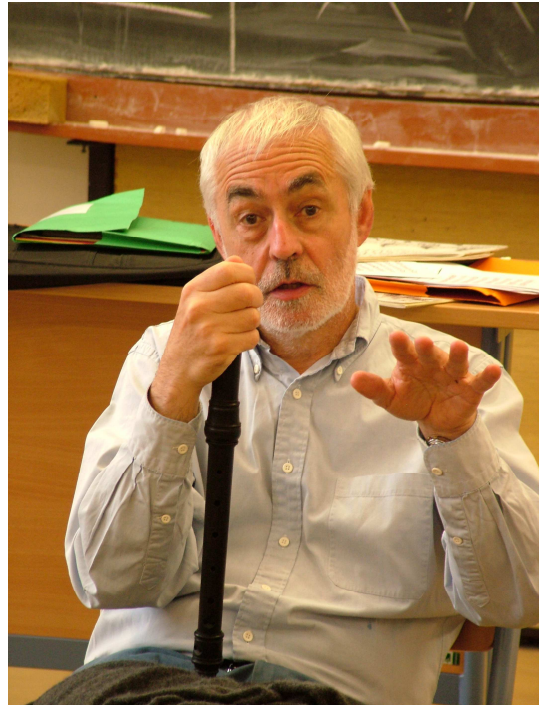
Quatrieme Ordre
*La Marche des Gris-vêlus, Les Bacchanales,
La Pateline, Le Réveil Matin*

J. Hotteterre

Triová sonáta A dur
(Sonates en Trio, 1712)
Lentement, Courante, Sarabande, Legèrement



V - Foto



Alan Davis



Alan Davis se svými studenty,
Prachatice 2004.

V popředí vpravo c-basová flétna,
vlevo vzadu kontrabasová flétna.



Alan Davis řídí provedení
své skladby Nachtfarben,
Prachatice 2004.
Vpravo kontrabasové flétny.



Alan Davis s členkami souboru
MocTet: Gabrielou Coufalovou,
Radkou Rozkocovou a Irenou
Dopitovou, Prachatice 2008.

Alan Davis
s cembalistkou Editou Keglerovou,
Prachatice 2007.



Alan Davis a Jan Kvapil,
Prachatice 2007.

VI – Pozvánka na představení Alenka v říši divů

Alenka
v říši divů

Srpen
4. 8. 2008 v 19.00 h
Petrov 1 (Benedictus)

hudba: **Alan Davis**

účinkuje:
soubor zobcových fléten
MocTet
ve složení
Radka Rozkocová,
Irena Dopitová
a Gabriela Coufalová

četba úryvků a speciální efekty:
Dušan Baur

předskokan:
Milan Suchánek

Pondělky za vraty

VII – audio a video

CD1 – Rozhlasový pořad.

ROZKOVCOVÁ, RADKA. *Alan Davis – přední britský hráč na zobcovou flétnu, pedagog a skladatel. Rozhovor doplněný nahrávkami v podání Alana Davise a ukázkami z jeho tvorby v interpretaci účastníků Letní školy staré hudby v Prachaticích.* Olomouc: Radio Proglas – Studio Radim, 2006.

CD2 – Soubor zobcových fléten MocTet a spojené ansámby účastníků

Letní školy staré hudby hrají skladby Alana Davise.

(Jedná se o živé nahrávky z koncertů, mají sloužit k ilustračním účelům. Nebyly primárně vytvořeny pro účely této diplomové práce. Provedení skladeb č. 04–09 a 19–27 řídí osobně Alan Davis.)

Seznam tracků:

Cantus Avium et Volatus (*Radka Rozkocová live in Brno 2007, in Uherský Ostroh 2008*)

- 01 Turdus Merula
- 02 Corvus Corax
- 03 Cygnus Olor

A Curious Suite (*účastníci Letní školy staré hudby live in Prachatice 2003*)

- 04 Down, down, down
- 05 All must have prizes
- 06 Who are you?
- 07 Serpent, I say again!
- 08 Soup of the evening
- 09 Off with their heads

Entomology (*MocTet live in Brno 2008, in Olomouc 2009*)

- 10 Beetlemania
- 11 Bees' Knees
- 12 Bluebottle Boogie
- 13 Ants in Your Pants
- 14 Ballad for a Beautiful Butterfly
- 15 Fireflies and Dragonflies

Hexachrome (*MocTet live in Uherský Ostroh 2008*)

- 16 Hexachrome I
- 17 Hexachrome III
- 18 Hexachrome IV

Wind Ways (*účastníci Letní školy staré hudby live in Prachatice 2006*)

- 19 Wind in the North

20 Wind in the South

21 Wind in the East

22 Wind in the West

23 **Nachtfarben** (*účastníci Letní školy staré hudby live in Prachatice 2004*)

Elementary (*účastníci Letní školy staré hudby live in Prachatice 2008*)

24 Earth

25 Air

26 Fire

27 Water

Isosceles (*MocTet live in Prachatice 2007*)

28 Isosceles III

CD3 - Alenka v říši divů (DVD-VIDEO).

(Záznam premiéry stejnojmenného představení v podání souboru zobcových fléten MocTet a moderátora Radia Proglas, kouzelníka Dušana Baura. Brno - Petrov, Galerie U anděla za vraty, 4. srpna 2008.)