

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI  
PEDAGOGICKÁ FAKULTA  
Katedra hudební výchovy

**Bakalářská diplomová práce**

**Kristýna Stejskalová**

**Gerhard Braun: *Neue Klangwelt auf der Blockflöte*  
Komentovaný překlad publikace k moderním technikám  
hry na zobcovou flétnu**

Vedoucí práce: Mgr. Gabriela Coufalová, PhD.

OLOMOUC 2013

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů literatury.*

*V Olomouci dne*

.....  
Podpis autorky práce

*Děkuji paní doktorce Coufalové, která mi věnovala během celého roku spoustu času a ochotně mi poradila vždy, když bylo třeba. Zároveň mi dala možnost proniknout více do světa fléten, nejen touto prací, ale i prakticky při souborové hře. Dále děkuji Pavlu Pavlasovi za (nejen) technickou podporu. Bez jeho pomoci by práce vznikala mnohem déle. Můj další dík patří paní doktorce Raije Hauck z univerzity v Greifswaldu, která mi jako rodilá mluvčí a překladatelka ochotně pomohla s některými obtížnými pasážemi. Se svým poděkováním nesmím zapomenout na pana profesora Gerharda Brauna, který pohotově reagoval na moje e-maily a zaslal mi několik užitečných materiálů.*

# Obsah

Úvod.....	5
Gerhard Braun – život a dílo.....	6
Neue Klangwelt - komentář překladatelky .....	8
Neue Klangwelt - překlad publikace .....	10
Závěr .....	72
Seznam použité literatury .....	73

# Úvod

Při výběru tématu bakalářské práce jsem se rozhodla věnovat se zobcovým flétnám, které bývají ještě v dnešní době často podceňovány a považovány pouze za dětské nástroje. Víme, že „tzv. klasická“ hudba pro flétny je rozmanitá a má dlouhou tradici. Již v období renesance, baroka a klasicismu se flétna prosazovala jako sólový nebo komorní nástroj. Existence různých velikostí a druhů zobcových fléten zajišťuje pestrost zvuku.

Dnes se ale často opomíjí hudba současných i starších avantgardních autorů, kteří hledají nové zvukové možnosti flétny. Rozhodla jsem se proto věnovat se současnému hudebnímu skladateli Gerhardu Braunovi, který svůj život zasvětil flétnám, a přeložit jeho knihu „Neue Klangwelt auf der Blockflöte“. Napsal řadu moderních kompozic zahrnujících rozkládání nástroje, použití nahrávacích zařízení a dalších moderních technik, které slouží k odcizení klasického zvuku flétny. Toto téma je dnes stále aktuální, protože tento typ hudby není zejména u nás obvyklý a tak zažitý jako klasická hra na zobcové flétny.

Překlad doplním komentářem a životopisem autora. Gerhard Braun je německý profesor, který se celý svůj život zabývá flétnami, skladbou pro tento nástroj a výuce. Takže je určitě vhodné zaměřit se také na jeho umělecký život a práci.

# Gerhard Braun – život a dílo

Gerhard Braun se narodil v německém městečku Heidenheim v roce 1932. Své první vzdělání ve hře na zobcovou flétnu získal u Martina Gumbela. Ještě jako žák působil v pěveckém sboru Helmuta Bornefelda v Heidenheimu. V letech 1953–1957 studoval na hudební škole ve Stuttgartu obor flétna.<sup>1</sup> Poté se věnoval studiu kompozice u Konráda Lechnera v Darmstadtu.<sup>2</sup> Na této škole později působil jako docent pro výuku hry na příčnou a zobcovou flétnu.<sup>3</sup>

Proslavil se především interpretací a propagováním avantgardní hudby pro flétny. V 60. a 70. letech 20. století prosazoval především současné autory, jakými byli například Karkoschka, Kagel, Heider, Hespos, Rihm, Lachemann a další. V roce 1970 poprvé vystupuje na veřejnosti s vlastní tvorbou na hudebním festivalu v Hannoveru (Das Allgemeine Deutsche Musikfest). Byla to skladba Miniatury pro sopránovou zobcovou flétnu, klavír a bicí nástroje.<sup>4</sup> Potom následovala řada dalších skladeb, ve kterých Braun vytvořil vlastní hudební jazyk. Psal hudbu nejen pro flétny, ale i pro další sólové nástroje (například akordeon), komorní hudbu (různé obsazení), orchestry, sbory, dechové nástroje, bicí nástroje.<sup>5</sup>

V letech 1971–1995 působil jako docent na hudební škole v Karlsruhe.<sup>6</sup> V roce 1995 mu byla udělena německá hudební cena Händel-Preis.<sup>7</sup>

Z jeho tvorby a činnosti v hudebním světě je důležité, že nejen jako skladatel, ale i jako velmi zkušený interpret má zásluhy na rozšíření zvukových a technických možností flétny. Spolupracuje se současnými hudebními skladateli. Dokonce je mu několik děl věnováno. Zároveň se podílel na vzniku mnoha televizních a rozhlasových pořadů a různých nahrávek.<sup>8</sup>

---

<sup>1</sup> Hudební škola Mössingen (2006): 22

<sup>2</sup> Fischer (1997): 19

<sup>3</sup> Hudební škola Mössingen (2006): 22

<sup>4</sup> Hudební škola Mössingen (2006): 22

<sup>5</sup> Fischer (1997): 19

<sup>6</sup> Hudební škola Mössingen (2006): 22

<sup>7</sup> Werkverzeichnis (2012)

<sup>8</sup> Hudební škola Mössingen (2006): 22

Je jedním ze spoluzakladatelů asociace ERTA (European Recorder Teacher Association). Do roku 1996 byl jejím prezidentem. Jako umělec zajišťoval umělecké vedení mnoha flétnových symposií a festivalů. Dal mnoho rozhodujících impulzů v pedagogickém a uměleckém směru v oblasti zobcových a příčných fléten.<sup>9</sup> Působil jako sólista i jako vedoucí komorních ansámbľů, se kterými koncertoval po celé Evropě.<sup>10</sup> Gerhard Braun působil i jako vydavatel a sám napsal mnoho publikací a článků k otázkám interpretace moderní hudby.<sup>11</sup> Zasedal v porotách hudebních soutěží, pořádal workshopy a různé kurzy. Lze tedy konstatovat, že Gerhard Braun je výrazná osobnost flétnové scény 20. století.<sup>12</sup>

Již výše jsem zmiňovala, že se Gerhard Braun věnoval také skladbě pro různé nástroje. Uvedme zde tedy několik příkladů. Napsal skladby pro akordeon „Acor dyon“, dále „Pinocchio“ pro klarinet, „In tubis“ pro trubku a varhany, „Discorsi I“ pro anglický roh a basový saxofon a další. Z jeho tvorby pro flétny už jsme se s některými skladbami setkali v kapitole Rozbor skladeb. Podívejme se ale alespoň na několik málo dalších skladeb z jeho obsáhlé tvorby pro tento nástroj. Patří sem například skladba „Atemwege“ (Dýchací cesty) pro 3 flétny. Zajímavou skladbou je i „Hexentanz“ (Tanec čarodějnice). Jedná se o hudební scény pro 3 flétny podle textů z Macbetha. Dále skladba „Schweigen“ (Mlčení) – trio podle básně Georga Trakla.<sup>13</sup> Braunovy skladby byly vydány na několika CD.

---

<sup>9</sup> Fischer (1997): 19

<sup>10</sup> Hudební škola Mössingen (2006): 22

<sup>11</sup> Fischer (1997): 19

<sup>12</sup> Fischer (1997): 19

<sup>13</sup> Werkverzeichnis (2012)

# Neue Klangwelt - komentář překladatelky

## *Překlad názvu díla*

Název originálu „*Neue Klangwelt auf der Blockflöte*“ jsem se rozhodla přeložit jako „*Moderní techniky hry na zobcovou flétnu*“. Doslova přeložený originál by mohl znít asi takto: „Nový zvukový svět zobcové flétny“. Tato varianta ovšem nevypovídá o díle tolik, jako zvolená varianta a zároveň není vhodná pro vědecké pojednání. Může se zdát, že jsem svým překladem potlačila idiomatičnost názvu, ale v tomto případě ji není zapotřebí, protože autor se pouze snažil poukázat na nové zvukové možnosti flétny, a ty v tomto překladu zachovány jsou.

Přestože dílo vzniklo v roce 1974, zde pojednávaná hudba platí i dnes za moderní. S rezervou tedy musíme brát skladby, kde se pracuje s gramofonovými deskami. V současné době bychom zvolili jiné prostředky, protože máme k dispozici mnohem větší technické zázemí než v 70. letech 20. století.

K době vydání musíme přihlížet také v podobných spojeních jako je „ve dvacátých letech našeho století“ (str. 11) nebo „právě dokončil novou učebnici“ (str. 38).

## *Stylistické problémy při překladu*

Kniha je celkově brána spíše jako praktická příručka pro interprety, než jako odborné pojednání. Při své práci jsem se snažila o zachování autorova stylu. Němčina často používá velmi dlouhá souvětí, která by v češtině mohla působit poněkud nepřehledně. Proto jsem musela takovéto věty rozdělit. Podobné problémy jsem měla se slovy složenými, která jsou pro němčinu typická. Místy se v textu objeví neúplné nebo strohé věty, které působí spíše jako autorovy poznámky. I ty jsem zanechala přesně podle originálu. Autor používá neosobní styl, místy ale text obohatí vlastními připomínkami a doporučeními, která pak píše v 1. osobě jednotného čísla.



## *Lexikální problémy*

V německém originále se objevilo několik výrazů, pro které bylo obtížné najít český ekvivalent. Jde především o názvy neobvyklých hudebních nástrojů jako například Waldteufel – „bručoun“, Plastikschläuche – „plastové trubičky“, Holzblock – „dřevěný špalíček“, Sandbüchse – „chrastítko“.

V textu jsem často používala slovo část. V popisu skladeb byly použity různé výrazy, např.: „Zelle“ – buňka, „Partie“ – část, „Teil“ – část, díl, „Durchgang“ – kolo, průběh. Jako nejvhodnější se mi ale jeví slovo část, které lze v těchto souvislostech obecně použít.

V původním textu autor vypsal slabiky, které se mají ve skladbě Musik im Diskant vyslovovat do flétny. V originálu jsou uvedeny jako „za tzi po scha tu“. V tomto překladu jsou přepsány dle pravidel české výslovnosti, která je v tomto případě důležitá pro zvukový výsledek.

Italské pojmy, které jsou použity v textu a kterých se v hudbě běžně užívá, jsem nepřekládala. U názvů různých technik hry jsou přeloženy pouze některé pojmy. Výraz „sputato“ je totiž v češtině běžný, podobně jako „frulato“. Pojem „frulato“ ale můžeme v češtině nahradit spojením „třepotavý jazyk“, na rozdíl od výrazu „třepotavé rty“, pro který nepoužíváme žádný cizí pojem.

V textu se vyskytlo několik názvů jiných kompozic. Některé jsem přeložila, některé ne. Přeložené názvy jsou totiž důležité i pro samotné dílo (např. „mit/gegen sich selbst“ – se sebou/proti sobě samému), proto je dobré, aby jim čtenář rozuměl. Jiné názvy jsem ponechala v originále pro případné snadnější dohledání.

## *Obrázky*

Obrázky jsem upravila ve speciálním počítačovém programu a komentáře a popisky k obrázkům jsem přeložila pro snadnější orientaci. Jak už jsem zmiňovala výše, italské názvy a jiný než německý text, jsem ponechala v originálním znění. Některé obrázky bohužel nejsou příliš kvalitní a místy je psaný text špatně čitelný. Ale ani materiál originálu, se kterým jsem pracovala, neposkytoval vysokou kvalitu.

# Neue Klangwelt - překlad publikace

## Předmluva

**Gerhard Braun** (\*1932) získal své hudební vzdělání na Státní hudební škole ve Stuttgartu a později studoval skladbu u Konrada Lechnera v Darmstadtu. Dnes – po učitelské praxi v Ludwigsburku a Darmstadtu – působí jako docent pro hru na zobcovou a příčnou flétnu na Hudební akademii v Karlsruhe.

*Věnováno paní prof. Linde Höffer-v. Winterfeld*

Zobcová flétna odjakživa patřila a dodnes patří k nejoblíbenějším hudebním nástrojům vůbec. Přitom si tento nástroj, mající základ v hudebních školách a domácí hudbě, vydobyl své místo také v koncertních sálech, a to v sólovém i komorním obsazení. Také na trhu gramofonových desek se objevují nahrávky staré hudby s proslulými interprety na seznamech bestsellerů.

Nové skladby pro zobcové flétny, s četnými změnami v tradičním způsobu hry, vznikaly zhruba od roku 1960. Vznikl tak úplně nový styl hry, ke kterému se studenti, profesionální hráči a milovníci tohoto nástroje staví ještě skepticky. Ale také laičtí hráči stojí často bezradně před novými partiturami, jejichž značky neumějí přečíst a jejichž smysl jim tak zůstává skryt.

Tato kniha má za úkol osvětlit hudební a technické souvislosti tohoto nového způsobu hry na zobcové flétny. Nové techniky a odpovídající způsoby zápisu jsou zde podrobně popsány. V jedné z kapitol jsme se pokusili na rozboru některých děl nové literatury pro zobcové flétny poukázat na kompoziční myšlenky a nabídnout technické pomůcky k jejich realizaci, abychom tak laickým hráčům umožnili nahlédnout do světa nových zvukových možností zobcové flétny.

Stuttgart, leden 1978

Gerhard Braun

## Zobcová flétna ve 20. století

Znovuobjevení zobcové flétny a počátky hry na ni v Německu ve dvacátých letech našeho století<sup>14</sup> byly jistě ovlivněny snahami o co nejvěrnější zvuk staré hudby renesance a baroka. Literatura pro tento nástroj tak zůstala nejprve historicky orientovaná. Díky zdánlivě jednoduchému zacházení s nástrojem (žádné problémy s nátiskem, jen nepatrné technické problémy dechové a prstové) a vznikem tzv. německého systému prstokladu<sup>15</sup>, se stala zobcová flétna, zvláště sopránová v C ladění, jedním z velmi oblíbených hudebních nástrojů v hudební pedagogice.

V souvislosti s tzv. „mládežnickým hudebním hnutím“, které nadšeně uvítalo nový a pro hraní jednoduchý nástroj, vzniklo množství „pedagogické“ literatury, spousta jednoduchých skladeb a variací na lidové písně. Jejich kompoziční úroveň ve spojení s většinou velmi špatnými nástroji byla pro flétnu spíše škodlivá, protože v očích profesionálních hudebníků a skladatelů ztratila svou vážnost a přispěla k mylnému názoru, že je flétna pouze „dětský nástroj“.

Takže vztah zobcové flétny a jejich interpretů k současným skladatelům zatěžoval historismus a přílišná jednoduchost.

Geniální hudebník Paul Hindemith, důvěrně seznámen se starými nástroji berlínské Státní sbírky hudebních nástrojů, vytvořil ve svém díle „Trio zum Plöner Musiktag“ (1932) náznak nové a zrovnoprávňující hudby pro zobcovou flétnu. I přesto tyto snahy však dílo zůstalo v době svého vzniku bez povšimnutí. Helmut Bornefeld napsal už v roce 1930 řadu sólových svit, jejichž technické a hudební nároky dalece převyšovaly

---

<sup>14</sup> V anglosaských zemích je v tomto ohledu dlouholetá tradice.

<sup>15</sup> Jak je známo, Peter Harlan - výrobce hudebních nástrojů ze saského městečka Markneukirchen, který zahájil v Německu výrobu kopií zobcových fléten podle starých originálů Berlínské Státní sbírky hudebních nástrojů, zlepšil zdánlivě nečistý 4. stupeň své flétny, který považoval za „omyl baroka“. Za tím stála jistě i myšlenka vyvinutí jednoduchého nástroje, který by byl snadno použitelný pro veřejnost a pro hudební mládežnické hnutí. Přestože základem berlínského prstokladu není žádný historický vzor, mohou být tóny 1. - 7. stupně vytvořeny překvapivě jednoduchým způsobem – postupným zvedáním prstů jednoho po druhém. Harlan později: „Přestože jsem vytvořil nový způsob prstokladu, byl jsem sám vždycky zastáncem starého způsobu a jinak jsem nikdy nehrál a rád bych se dál zasazoval o to, aby se hrálo starým způsobem. Kdyby zmizela potřeba mnou vytvořeného a skutečně ne tak dobrého prstokladu, jen bych to uvítal, protože dnes jasně vidíme, že starý způsob je, na rozdíl od našich pokusů o zjednodušení a zlepšení, ověřen stoletími.“ („Hausmusik“, Kassel 1950)

všechna současně vzniklá díla pro tento nástroj. Jeho cílem bylo odstrašit laické hráče a získat flétně nové interpreti i ztracenou vážnost.

*Něžně, klidně a poněkud volně*

Helmut Bornefeld: *Suita in C pro altovou zobcovou flétnu*, Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart, 1960

*Musette, jemně, plynule*

Šance tvořit vážnou hudbu pro tento nový nástroj na takovéto kompoziční úrovni zůstala, až na pár výjimek, nevyužita. Šťastné spojení jednoduchých skladeb a tvořivé vynalézavosti najdeme kolem roku 1940 v dílech autorů Haralda Genzmera, Felicita Kukucka, Karla Marxe a dalších, kteří navazují na možnosti zobcové flétny tak, jak je znali hudebníci vrcholného baroka a otevírají jí tak znovu dveře ke komorní hudbě.

Dobrym příkladem jsou „Variace na starou anglickou lidovou píseň op. 30“ od Karla Marxe pro dvě altové zobcové flétny, hoboj a smyčcové trio z roku 1937.<sup>16</sup>

Ale mnohem více nových skladeb pro zobcové flétny (od skladatelů jako Cesar Bresgen, Armin Knab, Rudolf Lerich, Gerhard Maasz, Walter Rein, Friedrich Zipp a jiných) zůstávalo kvůli technické i přednesové náročnosti mezi neprofesionálními hráči. Tento vývoj působil pozitivně v oblasti hudební pedagogiky a domácí hudby, ale zároveň Adornův odpor k tomuto nástroji „se střízlivým a současně dětinským

<sup>16</sup> Bärenreiterverlag BA1230 – gramofonová deska Calig CAL 30450.

zvukem“<sup>17</sup> nebyl úplně neoprávněný, vzhledem k mnoha špatným interpretacím takových děl. Zobcová flétna byla nástrojem samouků a tudíž laický nástroj.

Teprve když nebudeme sledovat literaturu pro zobcové flétny z této doby izolovaně, ale vezmeme-li v úvahu díla nové hudby, která vznikají současně (skladby Vídeňské školy, Stravinského, Bartóka apod.), je zde zřetelná propast, která odděluje zobcovou flétnu a její hráče od ostatních interpretů s tradičními „klasickými“ nástroji.

V padesátých letech si hudba pro flétnu získávala stále větší pozornost skladatelů a interpretů. Holanďan Henk Badings napsal velkou sonátu pro zobcovou flétnu a také vídeňský skladatel Hans-Ulrich Staep, jako interpret velmi dobře seznámen s technickými možnostmi flétny, dodal svými duety a dalšími skladbami impulz těmto novým snahám. Všechna tato díla, zahrnující chromatickou škálu zobcové flétny, se opírají o tradiční základy kompoziční a interpretační techniky.

Rozhodující změna ale přišla až se začátkem šedesátých let, kdy se někteří hráči na zobcovou flétnu spojili s tzv. hudební avantgardou, a tak vznikly nové perspektivy ve skladbě a technice hry.

---

<sup>17</sup> Theodor v. Adorno: Dissonanzen, Göttingen 1956, 78.

# Zobcová flétna a avantgarda

## *Typologie současné hudby pro zobcovou flétnu*

Od znovuobjevení zobcové flétny ve dvacátých letech 20. století a vzniku prvních skladeb pro tento „nový“ nástroj kolem roku 1930 (Hindemith, Bornefeld a jiní) se pohybovala nová flétnová hudba, podmíněná především pedagogickým zaměřením nástroje, až na pár výjimek v oblasti neobarokních jednoduchých skladeb. Až když se flétnisté začali zajímat o uměleckou tradici svého nástroje od středověku do vrcholného baroka, přibývala od roku 1950 koncertní hudba a kolem roku 1960 (díky snahám Michaela Vettera) přišlo spojení s tzv. „avantgardou“. Tato hudba se odlišuje od hudby předchozí generace v různých ohledech. Určující faktory nových skladeb jsou: aleatorika, tzn. zahrnování principu náhody do kompozic, grafická notace s různými možnostmi výkladu, improvizční elementy, instrumentální a hlasové efekty, použití šumu a šelestu, a ve velkém měřítku i využívání vlastní akce (!) interpreta ve smyslu divadelního představení.

Protože se tyto skladatelské novinky od r. 1960 stále více objevují v dílech pro zobcové flétny, chceme nabídnout rozdělení podle jednotlivých druhů a přiřadit k nim některá díla (bez nároku na úplnost). Mnoho skladeb samozřejmě obsahuje více technik, takže není možné je přesně schematicky rozdělit. Pouze můžeme poukázat na typické znaky jednotlivých děl (viz kapitola Rozbory děl, str. 42).

### *Seriální skladby*

Únik zobcové flétny z „gheta neobaroka“ a „pedagogické provinčnosti“ přichází se skladbami Konrada Lechnera, Martina Gumbela a Jürga Baura. Stále důležitější roli zde hrají dodekafonie a seriální techniky. (Do určité míry mají jen doplňující funkci, protože období seriální hudby je dnes považováno za uzavřenou epochu.)

Zatímco v příkladu č. 1 je řada díky své melodické výstavbě ihned jasně rozpoznatelná, je ve skladbě „Katalog“ Wernera Heidera pro hráče na zobcovou flétnu použita v tzv.

„Einspiel“<sup>18</sup>: čtyři skupiny po 4, 5, 2 a 3 tónech jsou od sebe vždy odděleny tónem f. Závěrečný tón každé skupinky je zároveň počátečním tónem skupinky nové (příklad 2).

Také „Mutazioni“ Jürga Baura z roku 1962 je založena na dodekafonickém principu, kde je představeno tzv. téma a následně variováno. Stejně tak vychází z dodekafonie Rudolf Kelterborn ve svém koncertě pro zobcovou flétnu a orchestr (Scènes fugitives)

Př. 1 Martin Gümbel: *Interludia pro altovou zobcovou flétnu a cembalo.*  
Začátek č. 3, Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart, 1967

Př. 2 Werner Heider: *Katalog pro jednoho interpreta. Einspiel, Moeck-Verlag, Celle, 1966*

### Postseriální období

Hned na období seriálních skladeb navazuje perioda „postseriální“, která opouští tuto přísnou provázanost a při stejně zahuštěných chromatických postupech se obrací k volným, hravým formám. Mezi představitele patří: Rob du Bois (Muziek, Pastorale VII), Louis Andriessen (Sweet), nebo skladba „Musik im Diskant“ Wernera Heidera. V poslední jmenované skladbě je flétna doprovázena cembalem a bicími nástroji. Spojení

<sup>18</sup> Einspiel – rozehrávka (pozn. překl.)

s dalšími nástroji poskytuje flétně nové možnosti v komorní hudbě. (Paralelním dílem jsou moje Miniatury pro sopránovou zobcovou flétnu, klavír a bicí nástroje.)

### *Barva zvuku a zcizující efekty*

Enormní potřeba dohnat vývoj zobcové flétny v oblasti nové hudby s sebou přináší fakt, že všechny druhy zvukových experimentů, které se prováděly v letech 1920 až 1970 podle vývoje hudebního materiálu, se ve skladbách pro zobcové flétny zhruba od roku 1960 vyskytují téměř současně. Skoro ve všech nových skladbách hraje důležitou roli *barva zvuku*. Přitom se ukázalo, že tak „primitivní“ nástroj jako je zobcová flétna, je schopen všech zvukových zcizujících efektů. Na základě pokusů Michaela Vettera<sup>19</sup> byla vyvinuta řada hracích technik k vytvoření novodobých zvukových efektů, které sahají až k demontáži nástroje a zahrnují širokou škálu zvuků. Velký význam má dílo „Musik für Renaissanceinstrumente“ (premiéra 1967) od Mauricia Kagela, ve kterém je poprvé křehký zvuk starého nástroje prokomponován a integrován do velké formy. Moderní techniky jako současné hraní<sup>20</sup> a zpěv (často užívané v lidové hudbě Balkánu), současné pískání a hraní, glissando na hlavici flétny a všechny druhy vícezvuku, tvoří spolu s gambou, pumortem, loutnou, cinkem a renesančním pozounem neobyčejně barevný a vzrušující zvuk.

V poslední době vznikla, jako protiklad, skladba většího rozsahu, taktéž pracující s barvou zvuku. Autorem je Kazimierz Serocki a skladba se jmenuje „Concerto alla cadenza“. Oproti orchestru, který je vybaven bicí soupravou, je zde zvukovým východiskem šest typů zobcové flétny (od sopraninové po velký bas v C ladění), jejichž zvuk může být upraven různými způsoby foukání.

Zcizující efekt zvuku pomocí demontáže nástroje je cíleně proveden v mé kompozici „Monologe I“, popřípadě „minimal music II“. (př. 3 a 4) Zvuk flétny je naprosto odlišný od barokního ideálu díky užívání prvků šelestu a šumu a stažení dynamiky až na hranici zvuku – tedy zpět k elementárnímu dechu a vzduchu.

Podobné faktory – tentokrát ve spojení s klavírem – najdeme ve skladbě „Nachtstücke“. Je zde proveden pokus o zvukové spojení těchto dynamicky a výrazově odlišných

---

<sup>19</sup> Michael Vetter: a propos Blockflöte (Melos 1968/12; Die Blockflöte und die neue Musik (Musica).

<sup>20</sup> Tuto techniku užívá zvláště Luciano Berio v „Gesti“ pro altovou zobcovou flétnu a Jacques Bank ve „Wave“ pro basovou zobcovou flétnu a bicí.



nástrojů. Toto je podle mě možné pouze při změně tvorby tónu a při odpovídajícím odcizení tradičního zvuku na obou nástrojích.

to vibrato

la cornetto

al niente

tón nasadit na labiu

stále více vyšších tónů

otvor v hlavici zakrýt pravou rukou

(ruku rychle pryč!)

al niente

Př. 3 Gerhard Braun: *Monologe I*, pro jednoho interpreta. Úryvek. Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart, 1971

<p>tenorová flétna</p>	<p>Bzučivý tón přímo do středního dílu</p> <p>Nerovnoměrné změny v důsledku rychlého střídání hmatů</p>	<p>Do středního dílu flétny říkáme: ...hudba je redukována na minimum. "Prázdná místa" se vyplní scénickými a jinými mimohudebními prvky. Fantazii hráče a posluchače se meze nekladou...</p>
<p>Basová flétna</p>	<p>Hluboké tóny se slabým proudem vzduchu, k tomu bzučivé tóny v mikrotonálních intervalech (interference)</p> <p>gliss.</p>	<p>Sopranová (tenorová) flétna</p> <p>Glissando pomocí pohybu pravé ruky, levá ruka na labiu, slabě foukat</p>
<p>Sopranová fl.</p> <p>slabě foukat</p>		
<p>rychlé, hektické pokusy na všechny flétny (šum)</p> <p>postupně zpomalovat</p> <p>Tenorová fl.</p>		

Př. 4 Gerhard Braun: *minimal music II*, pro zobcovou flétnu. Úryvek. Moeck-Verlag, Celle, 1972

## *Otevřená forma*

Vedle děl se zcizujícími efekty často vznikají díla v tzv. „otevřené formě.“ (Shinohara: *Fragmente*, Vetter: *Rezitative*, Braun: *minimal music*). Jednotlivé části jsou spojeny buď podle kritérií skladatele (Shinohara) nebo je spojení ponecháno na interpretovi (aleatoricky). Vznikají tak pohyblivé hudební útvary, jejichž části jsou při každém uvedení v jiných konstelacích. Někdy mohou být jednotlivé části volně nebo podle určitých pravidel improvizovány. Improvizace je v dnešní hudební praxi stále častější.<sup>21</sup> Protože předmětem této knihy jsou hlavně díla zapsaná v notách, improvizaci zmíníme v jedné z kapitol jen okrajově.

## *Technické médium*

Velký význam mezi množstvím notovaných skladeb má zapojení technických prostředků, především ve formě přednahráných samplů, které vystupují jako druhý nástroj k flétně. Známým příkladem je „*Canzona da sonar*“ Dietra Schönbacha nebo „*Gesten*“ Klause Hashagena.

Ve skladbě „*Hypothema*“ od Petra Schata je tímto způsobem dosaženo střídání staré a nové hudby pro flétnu (nahrávka přináší řadu variací od Jacoba van Eycka).

Zvlášť zajímavou a velmi pěknou variantu těchto technických možností nabízí „*Mit/gegen sich selbst*“<sup>22</sup> pro flétnistu a magnetofon od Erharda Karkoschky. Ve čtyřech fázích (nejprve nahrávání a následném přehrávání) vzniká přímo před ušima (a očima) posluchače čtyřhlasá skladba s komplexní strukturou.

Díky použití pěti různých nástrojů z flétnové rodiny (od sopraninové po basovou) vzniká dodatečně velmi pestré zvukové spektrum.

---

<sup>21</sup> Viz *Pedagogické aspekty* str. 38.

<sup>22</sup> Viz *Rozbory děl* str. 43.

\* vgl. Vorbemerkung, S. 2 / op. preliminary notes, p. 2

Př. 5 Dieter Schönach: *Canzona da sonar III, pro sopránovou zobcovou flétnu, klavír (ad lib) a magnetofon. Sekundy 70 až 109, Moeck-Verlag, Celle, 1971*

Příležitostně se mění zvuk flétny i pomocí syntetizátorů a mikrofonů. (Vetter: *Figurationen*, Hashagen: Pan 2mal). Možnosti elektronického přetvoření zvuku jsou dnes skutečně velké a dosud nevyčerpané. Při těchto pokusech vzniká nebezpečí ochuzení výrazových možností originálu, čemuž neuniknou ani čistě elektronické kompozice.

Zvukové možnosti flétny se dají rozšířit pomocnými nástroji, které musí hráč sám ovládat. Ve skladbě „*Gardinenpredigt eines Blockflötenspielers*“ od Klause Hashagena musí interpret použít píšťalku, zvonek a tzv. bručoun. Do díla „*Variable Realisationen*“ od Jürga Beurlera jsou kvůli oživení zvuku zapojeny bicí a zvukové nástroje (eventuálně dětské nástroje). Výběr je ponechán na interpretovi.

### *Grafická notace*

V experimentální hudbě jsou důležité otázky notace. Množství současných skladeb je notováno mimo tradiční pětlinkový systém. Ten už nestačí k zapsání záměrů autora, nebo by naopak omezoval tvořivost interpreta. Proto množství skladeb obsahuje více nebo méně *grafických elementů* nebo doplňující *slovní návody*. Díla jako „*RARA*“ Sylvana Bussottiho a „*Spiral*“ Karlheinz Stockhausena jsou notována pouze graficky a verbálně, a tak umožňují variování a různé interpretace.

1966  
R  
(Bussotti)

pour jouer en C O M P L E avec un mime

per il mimico le freccie indicano punti da cheff. con cui diriggn il flauto. Per suonare la pronuncia del verbo, lasciare la pena della lettera, fare un cenno per poter prendere un'interpretazione vera.

A

per il mimico le freccie indicano punti da cheff. con cui diriggn il flauto. Per suonare la pronuncia del verbo, lasciare la pena della lettera, fare un cenno per poter prendere un'interpretazione vera.

esempie per un'utilizzazione dei segni:

R	_____	dolce
r	_____	rauco
caratteri bianchi	_____	armonico
"	neri	normale
"	maiuscoli	polifonico
"	minuscoli	omofonico-menedico
"	a tratteggio	aspirato
"	a puntini	sussurrato

freccie \_\_\_\_\_ glissandi  
 losanghe \_\_\_\_\_ effetti extra  
 ritornelli \_\_\_\_\_ ?

(tutti i parametri proporzionali alle dimensioni scritte)

l'interprete, su un qualsiasi tipo di flauto diritto, e nei quattro versi del foglio, può decifrare il rebus secondo questa regola.

per flauto diritto

A

Př. 6 Sylvano Bussotti: RARA, pro zobcovou flétmu. Nakladatelství: G. Ricordi & Co., Frankfurt nad Mohanem, 1970



hráče a také už několikrát zmíněné skladby od Karkoschky a Hashagena. Také u děl, která se pohybují na dolní hranici slyšitelnosti, vstupují do podvědomí posluchače (diváka) mnohem více gestikulační a manuální pohyby interpreta – až k úplnému obratu do ticha (Braun: minimal music II).

Nová hudba požaduje od interpreta vedle samozřejmého technického ovládní nástroje také intenzivní studium nových možností vyjádření (a s tím také nových technik hry) a snahu o pochopení autorových záměrů.

Je potěšující, že vedle „moderních“ hudebních nástrojů se i zobcová flétna stala důležitým výrazovým prostředkem pro současné skladatele, a tím se z flauto dolce vrcholného baroka stal živý nástroj dnešní doby.

# Notace a technika hry

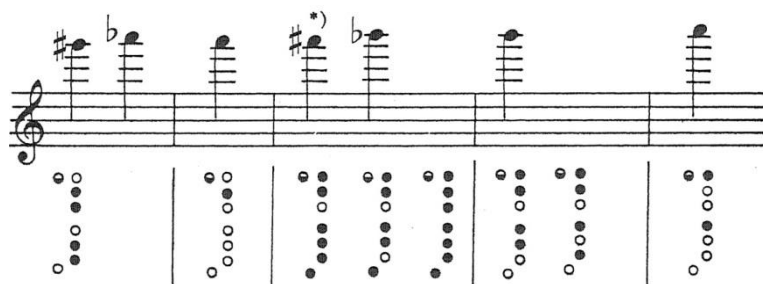
Nové technické prvky a množství zcizujících efektů vyžadují i nové notační formy. Nové grafické způsoby zapisování skladeb odpovídají novému širokému spektru zvuku zobcové flétny. Mnoho notačních prvků můžeme převzít z literatury pro jiné nástroje, přesto se ale pro zobcovou flétnu přidává několik specifických značek.<sup>23</sup>

K vytvoření přehledu o nových možnostech hry jsme je rozdělili do tří částí:

- A) celá flétna
- B) preparovaná flétna
- C) části flétny: a) hlavice c) střední díl a patka  
b) hlavice a střední díl d) patka

## A. Celá flétna

Mezi změnami oproti původnímu způsobu hry, který se uplatňoval v sólové literatuře ve vrcholném baroku, musíme v první řadě jmenovat rozšíření tónového rozsahu, který dnes zahrnuje nejméně dvě a půl oktávy.<sup>24</sup>



*\*) Tento tón nelze dobře zahrát na všech typech fléten. U nástrojů s klapkami se doporučuje hmat 1*

Všechny údaje o prstokladu se vztahují k altové zobcové flétně s barokním prstokladem.

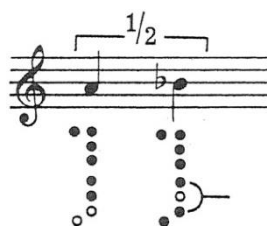
Podle typu nástroje jsou možné drobné odchylky.

<sup>23</sup> Viz Erhard Karkoschka, *Das Schriftbild der Neuen Musik*, Moeck-Verlag.

<sup>24</sup> V této souvislosti připomeňme, že už G. Ph. Telemann jako výborný znalec technických a zvukových možností flétny, vyžaduje ve svém Koncertě F-Dur tóny  $g^3$  a  $a^3$  a ve 3. větě Sonáty F-Dur z „*Der getreue Musicmeister*“ vyžaduje dokonce  $c^4$ .

## *Hmaty pro hraní piana*

Seriální skladby s velkými intervalovými skoky vyžadují dobře vycvičenou techniku prstokladu. Ke zvládnutí těžkých technických pasáží slouží pomocné hmaty a k rozšíření malých dynamických možností nástroje se využívají tzv. piano hmaty. Flétna totiž vzhledem ke své konstrukci vyžaduje pro všechny půltónové kroky „vidličkový hmat“, který může být v kombinaci s jinými hmaty obzvláště technicky náročný. Z toho plyne, že ani na tento nástroj nelze zahrát každou kombinaci tónů v požadovaném tempu.



Nad rámec známých pomocných a trylkových hmatů byla vytvořena ještě řada dalších, které vedou až k vícezvuku. V takovém množství je nenajdeme na žádném jiném nástroji.

„Zkoumáme-li systematicky možnosti hmatů, a to včetně přefukovaných, zjistíme následující: Materiál, který máme k dispozici, zahrnuje kolem 800 hmatů. Ty se dají ztrojnásobit, pokud využijeme možnosti uzavření vzduchového kanálku - nejprve vzduchotěsně, potom například tlustým vlněným hadrem, čímž vzniká celá škála zvukových efektů. Množství těchto možností dále narůstá, pokud se začneme zabývat ještě různými způsoby zakrývání jednotlivých hmatových dírek (např. odkrytí, poloviční zakrytí v různých směrech, stupních a kombinacích). Velká část těchto hmatů je zbytečné opakování, a proto hned po prvním používání odpadne. Materiál, který zbude, můžeme i po delší praxi zvládnout pouze s pomocí tabulkových přehledů.“<sup>25</sup>

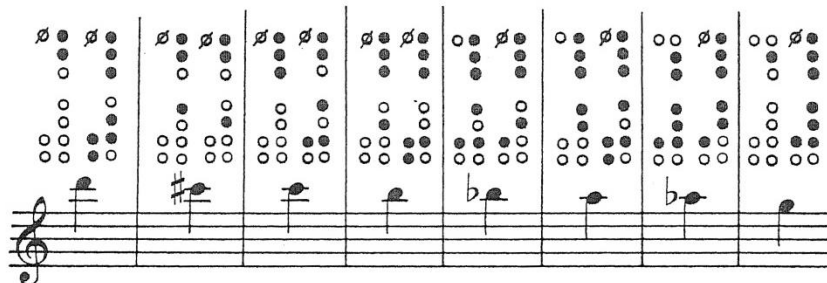
Všechny tabulky jsou vybaveny obrázky, pro rychlejší orientaci. Ale v mnohých nových flétnových skladbách najdeme údaje o hmatech v „hmatovém písmu“ (bohužel také několika způsoby číslování jednotlivých prstů) např. 1 234 567 8 nebo 0 123 456 7.

<sup>25</sup> Podle Michaela Vettera: „A propos Blockflöte“.

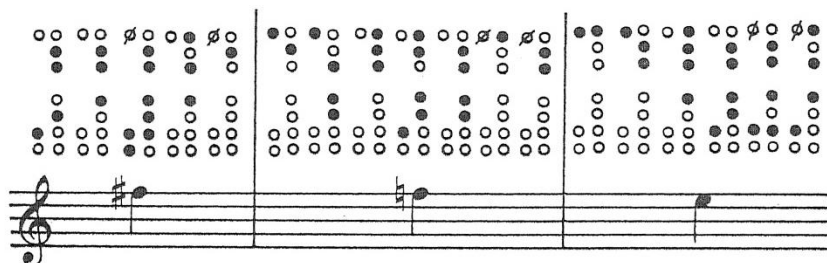
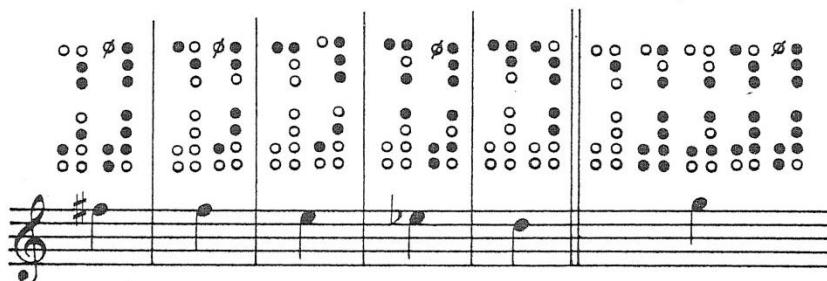


Přeškrtnutá čísla znamenají poloviční zakrytí dírků  $\emptyset$  12 456<sup>26</sup>. Pro praktickou práci doporučuji obrázkové přehledy, protože jsou jednodušší pro optické vnímání, a tak mohou být rychleji zahrány.<sup>27</sup>

*Hmaty pro forte a piano pro altovou zobcovou flétnu*



*Změny barvy  
zvuku pomocí  
různých hmatů*



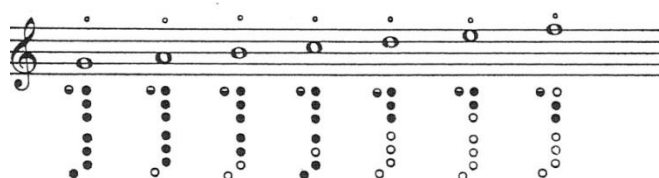
*Barva zvuku*

Přeměna barvy zvuku na flažoletový tón vzniká slabým foukáním při současném polovičním zakrytí palcové dírků u tónů spodní oktávy.

Pravidlo: použít hmat o tón níže, palcovou dírkou nechat z půlky otevřenou, slabě foukat

<sup>26</sup> Jiná zaznamenávání hmatů, např. spojení obrázku a prstokladu by byla nesmyslná a nepřispěla by k větší přehlednosti.

<sup>27</sup> V souvislosti s otázkami techniky hmatů musíme odkázat na dvě důležité publikace: Linde Höffer-v. Winterfeld „Der Neue Weg“ Blockflötentechnik, Ed. Sikorski Nr. 681 a Linde Höffer-v. Winterfeld „Griffkombinationen und Klangfarben auf der Blockflöte“ (TIBIA 2/76, Moeck-Verlag).



Následující pasáž ze skladby „Mutazioni“ od Jürga Baura se bude hrát těmito hmaty:



### Čtvrttóny

Zobcová flétna reaguje poměrně silně na změnu intenzity foukání. Slabším nebo silnějším foukáním se dá změnit výška tónu, dokonce o čtvrttón. Čtvrttónů můžeme samozřejmě dosáhnout i pomocí speciálních hmatů. Zde mají výhodu flétny bez klapky, na kterých můžeme zakrýt pouze půlku hmatové dírky, oproti moderním nástrojům s klapkovou mechanikou.

Bohužel jednotliví autoři zapisují tyto mikrotonální změny odlišně. Příklady:

♯ Zvýšení o čtvrt tónu

♯♯ zvláštní zvýšení o čtvrt tónu

♭ Snížení o čtvrt tónu

♭♯ snížení o čtvrt tónu

♭♭ Snížení o 3 čtvrttóny

(z daného tónu)

(Kröll: *Canzonabilla*)

(Shinohara: *Fragmente*)

Logicky se objevují tyto notační formy:

Zvýšení o čtvrt tónu † nebo ♯

Snížení o čtvrt tónu ♭ nebo ♭

Zvýšení o půl tónu ♯

Snížení o půl tónu ♭

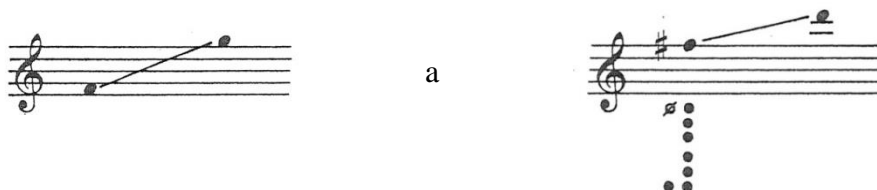
Zvýšení o tři čtvrtě tónu ♯♯ nebo ♯♯

Snížení o tři čtvrtě tónu ♭♭ nebo ♭♭

## Glissando

Díky nepřetržité změně intenzity dechu můžeme vytvořit glissando na jednom tónu. Chceme-li glissando ve větších intervalech, dosáhneme toho zvednutím prstů z hmatových dírek (popř. otevřením nebo pomalým zakrytím dírek).

Glissanda jsou možná v rozsahu:

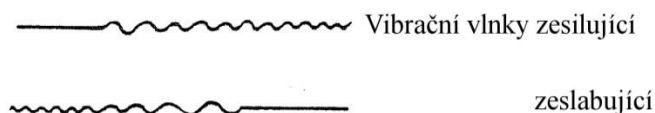


Glissando přes interval oktávy nelze provést úplně dokonale (vznikne zlom) a nad  $d''$  lze glissanda plynule zahrát jen u některých tónů. Učitelům hry na zobcovou flétnu se doporučuje zařadit glissandová cvičení do výuky již v počátcích. Žáci se tak včas naučí volnému držení prstů, protože glissando zazní pouze bez velkého tlaku na dírky.

## Vibrato

Oživení jinak rovného a jednotvárného tónu<sup>28</sup> vibrátovým kmitáním je známo už z barokní hudby.

Dnes využíváme vibrato jak dynamicko-expresivně (zesilující, zeslabující), tak i staticky (pravidelně rytmizované, nebo rytmicky členěné). Představy skladatele o znění tónu zpravidla objasňují vlnky nad notami.



Vedle běžného „bráničního vibrata“<sup>29</sup> se začalo opět používat dlouho zavrhané „hrtanové vibrato“ (Chevrote)<sup>30</sup> s uzavřenou hlasivkovou štěrbinou. (chevr.)

<sup>28</sup> Už Johann Mattheson kritizuje zobcovou flétnu, že posluchače snadno znechutí svými jemnými a vlezlými vlastnostmi. Johann Mathesson, *Das neueröffnete Orchester*, Hamburg 1713.

<sup>29</sup> Podle průzkumů Jochena Gärtnera: „Das Vibrato unter besonderer Berücksichtigung der Verhältnisse bei Flötisten“, nakladatelství Bosse, Regensburg, se bránice podílí na vytváření vibrata jen nepřímo. Vibrato je tvořeno především břišní stěnou a hrudním svalstvem.

Také J. M. Hottetere popsal ve svém díle „Principes de la flute...“ tzv. „flattement“ (prstové vibrato), které se tehdy často využívalo v tzv. francouzském stylu jako zvukové obohacení a ozvláštnění. Principem je trylek na takové hmatové dírce, která mění výšku tónu nepatrně směrem dolů.

Ojedinele je požadováno i tzv. jazykové vibrato, které vytvoříme rychlou a jemnou opakovanou artikulací konsonantu L.

Skoro vždy se od hráče očekává velká různorodost v amplitudě a frekvenci kmitání tónů, přičemž je často požadován i rovný tón bez vibrata.

s. v. senza vibrato

m. v. molto vibrato a další

### *Třepotavý jazyk*

Třepotavý jazyk je artikulační technika z období impresionismu. Poprvé ji v notách použil Joh. Nepomuk David ve svém díle „Variationen über ein eigenes Thema“ v roce 1943. Dnes je to poměrně často využívaná technika, která se vyskytuje v nejrůznějších formách. Často se spojuje s šumivým efektem, kterého dosáhneme pootevřením rtů v nátisku, tomu se říká šumivý třepotavý jazyk. Takto vytvořený šum lze použít i bez třepotavého jazyka. Tyto tzv. „dirty notes“ (špinavé tóny) se zapisují podle toho, jak moc má být tón „roztřepán“.



### *Třepotavé rty*

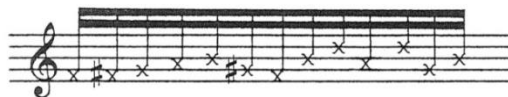
(pokud vím poprvé použito v roce 1969 v díle „Protopars“ [pro příčnou flétnu solo] od skladatele a flétnisty Wolfganga Witzemanna)

Tento prvek provedeme tak, že lehce otevřeme nátisk (flétnu podepřít na spodním rtu) a kmitáme horním rtem (vzduch foukáme mezi čelistí a horním rtem). Tato technika podstatně zvýší šelest tónu.

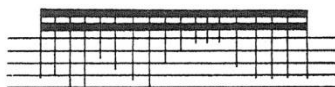
---

<sup>30</sup> Chevrote = francouzský výraz pro vibrato – pozn. překl.

S přibývajícím hladinou hluku dosáhneme brzy hry bez jakéhokoli tónu. Z počátku tvrdým dvojitým jazykem bez tvoření tónu (do určité míry bez foukání), ale s lehkým náznakem průběhu melodie:



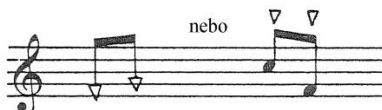
Někdy je vyžadována pouze hra prstů:



bez přesného určení výšky tónu.

### *Artikulace*

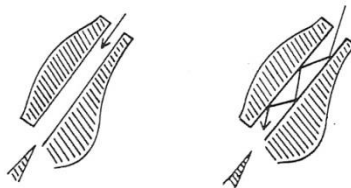
Všechny tyto techniky se týkají artikulace. Používáním neobvyklých artikulačních technik (použitelné jsou přitom téměř všechny vokály a konsonanty) vznikají jedinečné barvy a odstíny zvuku. K těmto patří tzv. „sputato“ efekt (s velmi intenzivním, pliváním připomínajícím pohybem jazyka), který vytváří zvláště na hlubokých flétnách (tenor/bas) efekt pizzicata.



Zápis:

### *Vícezvuky*

Současně znějící akordy (vícezvuky) se dají na zobcové flétně tvořit především použitím vidličkových hmatů. Z technického hlediska je důležité nefoukat vzduch rovnoběžně k jádrové štěrbině, ale trochu šikmo, aby se proud vzduchu před nárazem na hranu labia víckrát zlomil. Tímto způsobem vytvoříme tóny bez dechového tlaku a nepoškodíme tak flétnu prudkým foukáním.



Touto technikou dýchání vznikne velmi stabilní zvukové spektrum. V notaci je většinou uveden vrchní a spodní tón akordu.

Uvádím zde tabulku nejdůležitějších vícezvuků na altovou zobcovou flétnu. Tabulku lze snadno rozšířit. Prakticky každým hmatem můžeme dosáhnout vícezvuku. U uvedených hmatů se doporučuje nejdříve zahrát oba krajní tóny a teprve potom se pokusit o souzvuk. Chceme-li, aby souzvuk zazněl přímo (aniž bychom nejprve zahráli vrchní a spodní tóny), je někdy třeba pevný nátisk a přesné nasazení.

*Tabulka nejdůležitějších vícezvuků na altovou zobcovou flétnu*

(Musíme brát v úvahu, že má každý nástroj rozdílnou stavbu [a menzuru], proto mohou vznikat drobné odchylky ve výškách vrchních tónů)

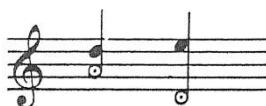
The image displays a table of musical notation for various chords on the alto flute. It consists of four rows of notation, each with seven columns representing different chords. Each entry includes a treble clef staff with a chord symbol (e.g., G major, F major, E major, D major, C major, B major, A major) and a corresponding fingering diagram below it. The fingering diagrams use circles to represent finger positions on the keys. Some diagrams include a circled '8' to indicate an octave shift. The chords shown are: Row 1: G major, F major, E major, D major, C major, B major, A major; Row 2: G major, F major, E major, D major, C major, B major, A major; Row 3: G major, F major, E major, D major, C major, B major, A major; Row 4: G major, F major, E major, D major, C major, B major, A major. The notation includes various accidentals (sharps, flats) and a circled '8' indicating an octave shift.

## *Bzučivé tóny*

Dalším rozšířením zvukových možností je přidání zpěvu nebo bzučivého tónu ke hranému tónu či souzvuku. Tato technika současného hraní a zpěvu je typická pro lidovou hudbu balkánských zemí a Blízkého východu. Užívá se ve formě bourdonových technik a mixtur. Již hudební teoretik Marin Mersenne (1588-1648) poznamenává ve svém díle „Harmonie universelle“ (1637) v části nazvané „Traité des instruments“, že je u zobcové flétny možné ke hrané melodii zároveň zpívat basovou linku.

V současné hudbě jsou vyžadovány bzučivé tóny s určitou, ale i neurčitou výškou, přičemž notace není jednotná.

Jako logický se u přesných tónových výšek jeví tento zápis:



⊙ bzučivý tón

U neurčitých výšek tónů stačí k označení bzučivého tónu písmeno n nebo m. U těchto tónů dochází často, zvláště v blízkosti hraného tónu, k interferenci vlnění. Zvukové spektrum souzvuků se přidáním bzučivých tónů značně změní.

## *Pískané tóny*

Technicky podobné jsou pískané tóny, které jsou také nezávislé na hraných tónech a při jejichž tvorbě je nutné flétnu lehce odsadit od rtů. Nejznámějším příkladem této techniky je závěr skladby „Musik für Renaissance-Instrumente“ Mauricia Kagela. Pískané tóny zde hrají čtyři sopráninové flétny a vzniká tak jedinečný komplexní zvukový obraz.

Mauricio Kagel: Musik für Renaissanceinstrumente UE Viedeň (závěr)  
 Horní noty: sopraninová flétna – foukání  
 Spodní noty: legatissimo pískání

## Mluvení / Smích

Flétna může sloužit jako „filtr“ verbálních projevů jako je smích a řeč. Dodatečným pokládáním prstů na hmatové dírky dosáhneme různých stupňů zkreslení. Pro zdůraznění můžeme mluvit pouze do zvukové trubice flétny (bez hlavičky). Rezonance je u vysokých a nízkých nástrojů z rodiny zobcových fléten různá.

## Bicí efekty

Při intenzivní hře vzniká při nárazu špičky prstu na hmatovou díрку lehký zvuk úderu, který lze použít i samostatně (bez foukání). Přesným úderem prstu na díрку zaznívají různé výšky tónů. Úder prstenem na tělo flétny vytvoří dřevěný zvuk a klapková mechanika hlubokých fléten může pro bicí efekty fungovat stejně. (Basovou flétnu položit napříč na klín).

Širokou škálu těchto efektů můžeme rozšířit úderem lehce vyklenuté dlaně na spodní otvor flétny. Příklady notace:



6. Klopflöte – Tremolo

VI. Vyklepávané tóny - tremolo

1) vyklepávané tóny: Klopflöte nebo tremolující prsty jsou ve hmatcích vyznačeny takto:

popř. takto:

Při klepání dávajte pozor na přesný úder prstu na hmatcovou dísku, jinak bude ton příliš slabý.

Martin Gümbel: Flötenstories (Moeck-Verlag)

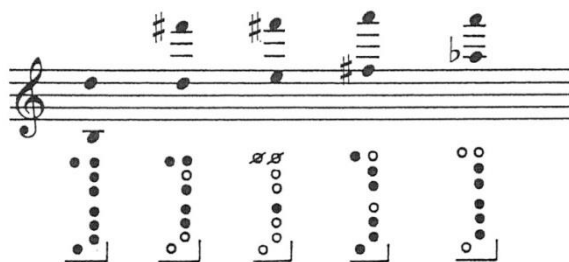
## B. „Preparovaná“ flétna


Už dříve se nástroje různě upravovaly, aby se změnil jejich tradiční zvuk. (Skordatura, popř. přidání hedvábného papíru na hmatník smyčcových nástrojů u Ignaze Franze Bibera). Také dusítko smyčcových nástrojů se stalo preparačním prostředkem. Ve 20. století se stále častěji objevují různé úpravy u různých nástrojů. Prvním byl „dobře preparovaný“ klavír od Johna Cage (Sonatas and Interludes).

Preparace přináší nové zvukové možnosti i zobcové flétně. Něco jako „skordatura“ vznikne extrémním vytažením hlavičky, popřípadě také nožky. Dojde k posunutí tónů o čtvrttón. To vede v souzvucích s dalšími flétnami k interferenci.

Nový „rejstřík“ vznikne uzavřením zvukového otvoru: tzv. „zakrytá flétna“. Nástroj vsedě opřeme o stehno, nebo otvor uzavřeme gumovou zátkou (u tenorové a basové flény). Některé altové flény mají speciální klapku, která jim umožňuje zahrát vysoké

fis v barokní literatuře. Základní tón „kryté“ altové flény bude . Od třetího tónu takovéto stupnice vzniká takřka orientální zvuk, a dále vznikají nové možnosti vícezvuků z následujících kombinací hmatů:



Při otevřeném zvukovém otvoru a hmatových dírkách se dá ostrým tlakem vzduchu docílit šustivého zvuku, který bývá označován jako „bílé šustění“ (i když to fyzikálně není úplně správné). Notace .

Tyto vzduchové efekty mohou být velmi různorodé a vznikají také při uzavření labia dlaní.

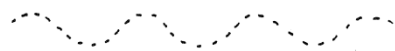
### CANZONA DA SONAR III

Dieter Schönbach, 1967

*Začátek skladby Canzona da sonar III, Dieter Schönbach  
(viz také závěr skladby Monologe I, Gerhard Braun, Př. 3, str 14).*

Chceme-li, aby byly výšky tónů rozpoznatelné, nesmíme zakrýt otvor úplně. Hrajeme-li například pouze levou rukou a pravou pohybuje přes labium, klesá tón až o malou tercii. Tímto způsobem se dá vytvořit i labiální vibrato (H. M. Linde „Music for a bird“). Rychlým pohybem prstů na výřezu může vzniknout také „labiální trylek“ (buď na celé flétně, nebo pouze na hlavici).

*H.M. Linde, Music for a bird.*

 = vibrato vytvořené pohybem pravé ruky nad labiem:  
čím víc labium zakryjeme, tím nižší tón vzniká

m = bzučivý tón

t = ostré nasazení při lehce otevřených rtech

Nazální a cizokrajný tón získáme zúžením vzduchového kanálku, do kterého dáme proužky papíru nebo překližky. Podobný účinek má i posunutí kolíku v hlavové části. (K tomu by měl mít člověk k dispozici jednu náhradní hlavici s volným kolíkem.)

Příklady: Jürg Baur – Pezzi uccelli

Skutečnou preparaci představuje zalepení hmatových dírek (izolepou, plastelínou). Martin Gumbel dosáhl v jedné z vět svého díla „Flöten-Stories“ překvapujících účinků. Používá zde dvě takto preparované sopránové flétny jako „dvojflétnu“, na kterou hraje pouze jeden hudebník.

Efekt skordatury s „dvojflétnou“ používá japonský skladatel Maki Ishii ve svém díle „Black Intention“. Jednu sopránovou flétnu použil v tzv. „starém“ ladění (o půl tónu níž než současné nástroje). Sám ji označuje jako „Baroque soprano recorder“, což je dnes poněkud zavádějící. Druhá flétna je použita jako bordun, nebo hraje levou rukou paralelně s první flétnou.

#### 4. Akordy s dvojlétkami

(♩ ca. 80)

*rytmus volný, výraz*

*se dvěma flétkami senza vibrato*

*mf*

*mf*

*mf*

#### IV. Akordy s dvojlétkami

- 1) Druhý a třetí hráč drží v každé ruce jednu flétku (palec na palcové dírce). Flétka v pravé ruce druhého hráče je preparovaná: hmatové dírky pro pravý ukazováček a pravý prostředníček jsou přelepeny lepicí páskou. Flétka v pravé ruce třetího hráče je také preparovaná: zde jsou přelepeny všechny dírky pravé ruky.
- 2) Nasazení nebo odkládání „druhého nástroje“ můžeme regulovat buď odejmutím od rtů nebo přiložením na rty, nebo uzavřením vzduchového kanálku špičkou jazyka.

### C. Části flétny

Z jednotlivých částí nástroje (předpokládáme třídílnou flétku s odnímatelnou nožkou) nabízí nejvíce možností k vytváření zvuku hlavice. Můžeme na ni zahrát plynulé glissando zakrýváním zvukového otvoru dlaní, popřípadě pohybem prstu. Efekt ptačího cvrlikání vznikne rychlým pohybem ruky nebo trylkovým pohybem na labiu. Také všechny ostatní způsoby zcizení zvuku, které jsme popsali na celém nástroji, otevírají nové možnosti zvláště v základní výuce. (viz Gerhard Braun: Orientierungsmodelle für den Instrumentalunterricht: Blockflöte).

Sejmutím patky vytvoříme „orientální“ zvuk mimo temperovanou stupnici v oblasti pravé ruky.

Do flétny bez hlavice můžeme foukat s „trumpetovým nátiskem“. Také tady vzniknou v oblasti pravé ruky tóny podobné cinku s přibližnými výškami tónů, které mohou být u různých fléten odlišné (podle menzury flétnové trubice). Výšky tónů se dají značně ovlivnit napětím rtů.

hmat  
zvuk

Mluvení a zpěv do trubice při současné hře prstů zvláště zvýrazní výše popsaný efekt filtru. Kupodivu se zpívaný tón mění pouhou výměnou hmatů, protože se tak změní rezonanční prostor.

Japonský skladatel Ryohei Hirose používá flétnu bez hlavice na způsob japonské flétny šakuhači. K tomu stačí trošku opilovat horní okraj středního dílu flétny (nad spojovacím korkem), abychom dostali co nejostřejší hranu labia. Pak foukáme podobným způsobem, jako když tvoříme tóny na lahvi. Vibrato zazní při mechanickém pohybování s nástrojem.

Na samostatnou patku altové nebo tenorové flétny se dají zahrát vrzavé, třepotavé nebo prskavé zvuky (při současném pohybu ruky před vyfukovacím otvorem a hře prstů na hmatových dírkách, popřípadě klapkách), které rozšiřují možnosti tohoto nástroje.

## Pedagogické aspekty

Je samozřejmé, že při těchto nových zvukových možnostech starobylé flauto dolce musí přijít i podstatné změny v didaktice a metodice a výuky. K tomu se přidává obecně nově nastalá situace v hudební pedagogice: výchozím bodem je hudba, která je udávána v notách a tónových systémech. Předškolní výuka hry na nástroj a zahrnutí nástrojů do základního hudebního vzdělání vyžadují nové radikální úvahy. Improvizace, kreativita a spontánnost jsou podstatné pojmy tohoto nového pedagogického směru.

Michael Vetter právě dokončil novou učebnici (Wiener Instrumentalschulen (UE); Michael Vetter: Blockflötenschule), která zahrnuje tyto nové předpoklady a já sám jsem ve svém díle „Orientierungsmodelle zum Instrumentalunterricht: Blockflöte“ (Bosse Edition BE 2583a) navrhl pár myšlenek a podnětů. Je úkolem pedagoga tyto nové techniky hry zařadit do výuky už od počátku a mladé hráče hravou formou seznámit s odpovídajícími formami zápisu. Zvláště grafická notace s množstvím různých způsobů výkladu (asociativně kodifikovanými) dává prostor vlastní tvořivosti žáka. Tímto způsobem se dá oživit tradiční strnulá výuka a skupinová výuka se může takto vyvolanými dynamickými procesy obohatit. Tím se žáci přirozeným způsobem seznámí s výrazovými možnostmi a strukturou nové hudby a hudební avantgardy. Historismus a současnost už nejsou odděleny nepřekonatelnou propastí protikladů a nepochopení, nýbrž vytváří jednotu. V neposlední řadě se musí spolu s hrou na nástroj a tréninkem hudebního sluchu cvičit také kritické vědomí a na poznacích, že v oblasti estetiky neplatí absolutní měřítko, zprostředkovat žákovi kritéria k vlastnímu hodnocení staré a nové hudby.

Protože je zobcová flétna poměrně jednoduchá na ovládnutí jak v tradičním způsobu hry, tak v moderní hudbě, není tento úkol na žádném jiném nástroji jednodušší. Přitom didaktické cíle už dnes nemohou být určovány tzv. „velkými skladbami“ flétnové literatury. Na druhou stranu musíme dát pozor na nebezpečí silného „pedagogizování“ nástroje (právě v základní výuce). Metodika se nikdy nesmí stát samoúčelnou, nýbrž by se měla zaměřit na zvládnutí techniky a výrazu hry, přičemž v každém dosaženém stupni technické náročnosti mohou být provedeny nové hudební obsahy. Důležitým výrazovým prostředkem na všech stupních technického ovládnutí nástroje je improvizace.

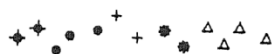
## *Skupinová improvizace se zobcovými flétnami*

Improvizace se v nové a nejnovější hudbě vedle zvukových efektů, zapojení technických prostředků (live-elektronika) atd. stala podstatným prvkem hudebního přednesu. Tím se do hudebního procesu zahrnují také kreativní složky ze strany interpreta. Tento proces se tak oživuje a je individuálnější. Práce s improvizacími prvky ve skupině hráčů (kroužek, kvartet, flétnový soubor) může působit neobyčejně živě a může být velmi podnětná. Probuzení a uvolňování kreativních schopností může působit pozitivně na interpretaci tradičních, tzn. rozsáhlých skladeb, které jsou detailně zapsány v notách. (Improvizace ve smyslu renesanční diminuční praxe a barokní teorie ozdobování je pro zkušeného hráče důležitý stylistický prostředek.)

Nekontrolovaná takzvaná volná improvizace končí většinou totálním „chaosem“ nebo „ustrně“ ve sledu tradičních frází a manuálních figur, ve většinou trapně působících reminiscencích na něco povědomého. Proto je nejprve důležité vytvořit řídicí mechanismy pro kontrolovaná a kontrolovatelná improvizací cvičení. Nezbytným předpokladem je práce s novými technikami hry na tradiční nástroje z rodiny zobcových fléten (eventuálně zahrnutí základních pomůcek k vytvoření zvuku jako dřevěný špalíček, dřívka, chimes, plastové trubičky, bručoun atd.). Díky zcizujícímu efektu těchto technik a s tím spojené neurčitosti dosažených zvuků se odstraní zábrany u hráčů, kteří si vytváří nové zvukové představy (cvičení hudebního sluchu) a probouzí svou kreativitu.

Tyto zvukové experimenty mohou být hned spojeny se čtyřmi základními prvky hudební improvizace (bod, linka, plocha, prostor):

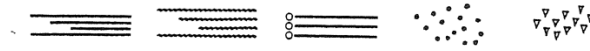
Body: např. nové artikulační techniky (sputato atd.), zvuk klepání, bicí efekty, krátké vícezvuky (harmonics)



Linky: držené tóny s různými změnami  
třepotavý jazyk, třepotavé rty, glissanda atd.



Plochy: spojení více lineárních prvků nebo více bodových elementů ve skupině statických nebo kolísavých ploch

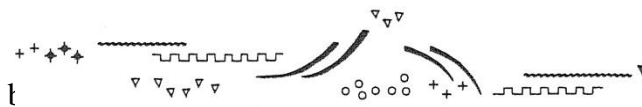


Prostorově rozložený zvuk s využitím daného prostoru:

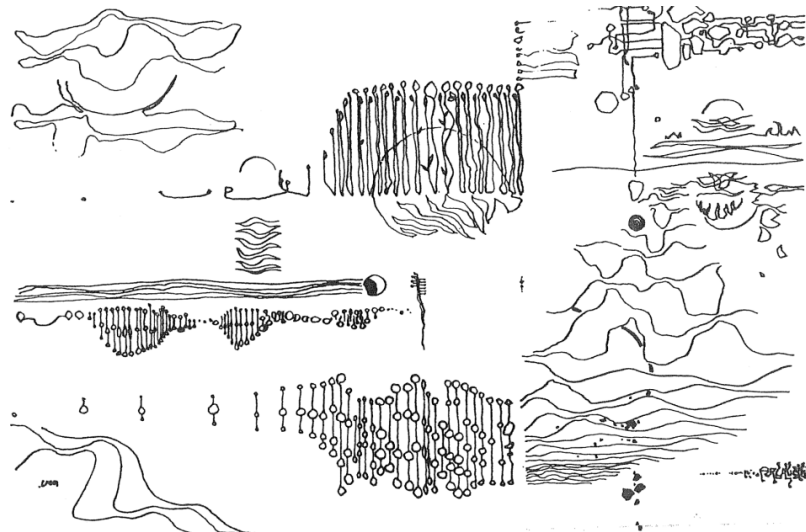
Echo efekt (flažolety) přeměňování jednotlivých tónů pohybem po místnosti (vysoko – nízko / glissando / šelest atd.)

Každá nová technika se dá vyzkoušet jak v sólovém obsazení, tak i v souboru. Z těchto experimentů se dají vytvořit jednoduchá cvičení, přičemž jako řídicí prvky mohou sloužit následující principy:

- 1) Verbální pokyny nebo domluva předem
- 2) Znamení rukou (s nebo bez předchozího vysvětlování)
- 3) Reakce na předem dané hudební akce (magnetofon, šumy v okolí atd.)
- 4) Reakce na hudební aktivity dalších hráčů a protireakce (feed-back) (kontrasty – analogie)
- 5) Grafický zápis
  - a) Ve smyslu determinovaného značení (quasi notace)



- a) Ve smyslu determinovaného značení (quasi notace)
- b) Jako asociativní zhudebnění grafických obrazců



Michael Vetter: *Limienispiele*  
(*Musikalische Konzepte – UE*)



Z takovýchto malých článků se postupně dají vyvinout větší formy a cvičením schopnosti reagovat (model 3 a 4) se otevírá cesta k volné improvizaci ve smyslu neverbální komunikace. Předpokladem pro to je nejen intenzivní práce s hudebním materiálem, ale i skupina hráčů, kteří spolu vycházejí jak v rovině osobní, tak i hudební.

Samozřejmě nejsou tyto modely improvizace ohraničené jen na skupinu fléten, ale mohou být obohaceny a rozšířeny i spojením s dalšími nástroji.

Dynamické působení improvizace je možné pozorovat nejen v souborech se stálými členy (s tradičním repertoárem), ale i ve skupinové výuce, přičemž vznikají úplně nové metodicko-didaktické postupy. Právě zobcová flétna zde nabízí spoustu různorodých možností díky jednoduchosti ovládní. Tím dosáhneme skupinové výuky, která se nemusí pouze „tvářit“ jako individuální výuka s více žáky, nýbrž od první hodiny podporuje dynamické procesy ve skupině.

# Rozbory děl

Kvůli technickým a notačním zvláštnostem, které jsme popsali ve třetí kapitole, je nutné přistoupit k rozboru některých z těchto experimentálních děl. Analýzu provedeme na zvlášť zajímavých příkladech z nejnovější literatury pro zobcové flétny, přitom se zaměříme na praxi.

Erhard Karkoschka      **mit/gegen sich selbst**<sup>31</sup>

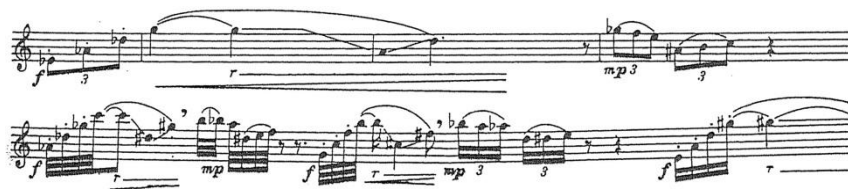
pro flétnu a magnetofon

Hänssler-Verlag HE 11.401

Tato skladba z roku 1969 je zvlášť nápaditý příklad pro využití stereo zvukových nosičů a zapojení scénických prvků.

Flétnista zahraje část, která se nahraje na magnetofon a poté se přehraje, zatímco hráč hraje další část. Celé se to znovu nahraje a při hraní třetí části se nahrávka opět pustí. To provedeme ještě jednou, takže ve čtvrtém kole hráč slyší tři přes sebe znějící hlasy a může na ně reagovat. Posluchač tak slyší postupně vznikat celou partituru. Všechno se nahrává stereofonně, a protože flétnista často přechází sem a tam, vznikají různorodé zvukové efekty.

Koláž, která vznikne na začátku „hotové“ čtyřhlasé verze z citátů v různých tóninách a rytmech, je v půlce přerušena imitací motivu pochodu, která má jednotnou tóninu a metrum aby se potom hned mohla začlenit zpátky do své mnohvrstevnatosti. Na konci každého kola vždy zazní melodicko-rytmická figura, pokaždé v jiném tempu a poloze: čím rychlejší, tím vyšší. Z toho nakonec vznikne vícevrstevné současné zrychlování a zpomalování, (tedy) mozaika z různých temp.



1. a 2. kolo (závěrečná část)

<sup>31</sup> Se sebou/proti sobě samému (pozn. překl.).

## Schéma

		metrická notace	sekundová n.	přibližně sekundová n.	sekundová n.	volné trvání taktu	přechod do pulzující metricky motivu
		asi 10, 20 sekund					
počáteční tón	A	B	C	D	E	F	
	Koláž	závěrečná variace	část šumu I	zvuková pásma	část šumu II	časová mozaika	
	tónina						
I	e pochod "Alte Kameraden"						
II	lidová píseň gis						
III	Beethoven d	-Trio B					
IV	"Freude schöner Götterfunken" fis	D					
		reakce na první kolo					
		Generalparade					

Pokud interpret hraje vždy se sebou a proti sobě, poukazuje název a koláž také na naši situaci, na vlnu starší hudby, se kterou a proti které my dnes komponujeme.

Ad. A: Jak díky počátečním tónům d, e, fis, gis tak díky tónině vzniká hustá koncentrace různých tónových okruhů. Přesto jsou jednotlivé motivy dobře rozpoznatelné. Důležitá je reakce ve II., III. a IV. kole na motiv pochodu (inverze známého pochodu „Alte Kameraden“) v I. kole. Tím je na krátkou chvíli vyzdviženo mnohovrstevnaté, ale stálé metrum.

Ad. B: U finální variace je oproti klasické variaci úprava jednotlivých elementů ve všech variacích zaměřená na konečnou formu. Máme zde dvojrozměrný vývoj: nejdřív od I ke IV rozvoj figury a jejího průběhu ve stejném směru. Ze čtyř jednotlivých tónů se stávají čtyři skupiny tónů.

I jednotlivý tón

II 3 tóny

III 8 tónů      další vývoj II

IV 10 tónů      rozšíření III s komplementárním pohybem na konci:



V posledním kole probíhá výstavba IV. kola po I. se současným harmonickým zahuštěním tematického materiálu a v závěru zase rozvedení.

Ad. C: Gestické prvky (volání, smích, sténání atd.) dávají hráči příležitost ke gestickému a mimickému oživení: hudební scéna!

Ad. D: Pohybující se, skrze kolísání hlasitosti měnící se zvuková pásma.

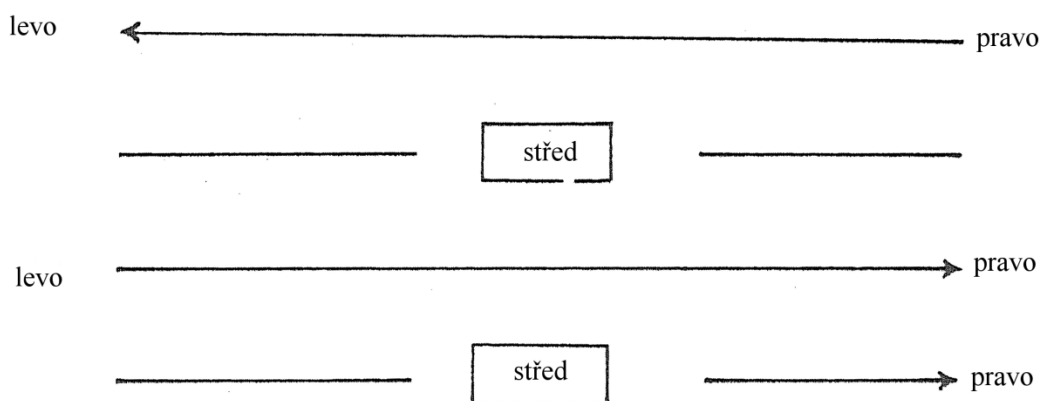
Ad. E: hluková pasáž s velkou zvukovou citlivostí, spojená s emočním výrazem („tibetská šalmaj“)

Ad. F: Časová mozaika: mozaika ze samostatných, stále se měnících rychlostí. Časová kompozice!

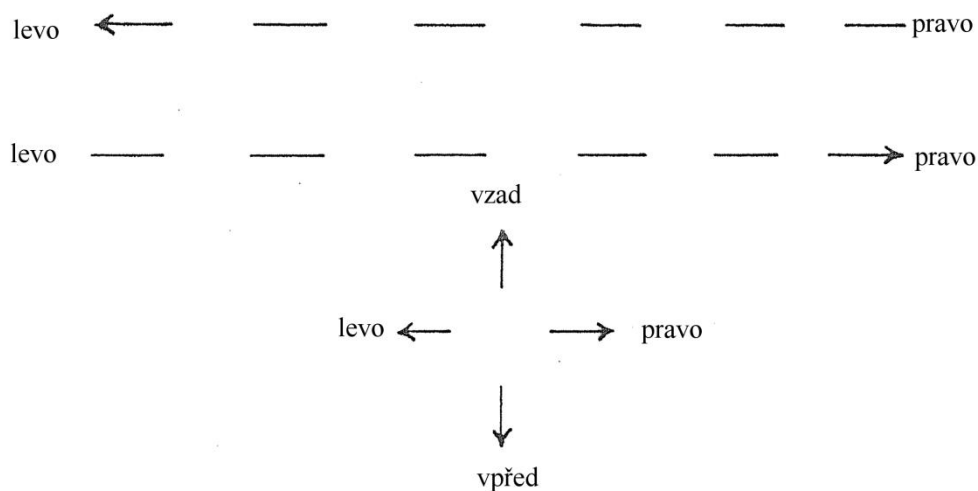
Pulzující metrika motivu: metrika, která nevystupuje jako předem daný časový rastr, ale která je nově vytvářena motivem, a to tak, že se v průběhu jednoho motivu mění. To je to podstatné a nesrovnatelné s jinými metry. (viz příklad na str. 42) Ve třetím kole zůstává výška tónů a tempo konstantní. Je to totiž jediná část, ve které se má hráč v úseku F pohybovat po místnosti.

Mezi jednotlivými koly jsou krátké mezihry, které mají umožnit přetočení nahraného úseku. Následující ukázky dokazují, že pohyby hráče nejsou nahodilé, ale jsou integrovány do struktury díla.

#### Část A (Koláž)

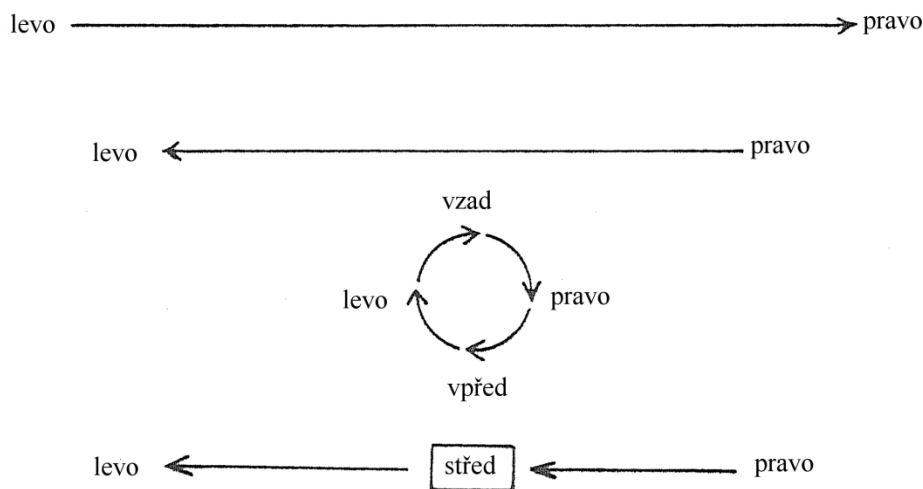


Část C



*Přerušovaný pohyb.*

Část D (zvuková pásma)



*Paralelně probíhá dynamický vývoj (viz schéma).*

Interpretace se současným nahráváním a přehráváním není jen technicky náročná, ale zároveň vyžaduje zkušeného a zručného hráče (eventuální nepatrné posunutí jednotlivých fází se totiž v dalších fázích značně zvyšuje). Hráčům, kteří se podobným typem skladby zabývají poprvé, doporučuji druhou možnost: hrát s připravenou nahrávkou. Přitom musí být nahráno nejprve 1. kolo, pak 1. a 2., potom 1. + 2. + 3. Poté může interpret s pomocí asistenta hrát k daným nahrávkám. Tím zůstávají případné nepřesnosti pouze v daném kole a šumy a další zvuky neovlivní orientaci hráče.

V průběhu skladby je předepsáno 5 různých fléten pro rozšíření zvukového spektra (od sopraninové flétny po basovou). Vznikají tak ale problémy s vyměňováním nástroje. Zatímco sopraninovou a sopránovou flétnu může mít hráč v náprsní kapse s většími nástroji je to náročnější. Pro vlastní představení jsem si vytvořil plán, který přesně ukazuje, kdy se má vyměnit nástroj (střed, pravo nebo levo). Pro představení je potřeba dvakrát čtveřice fléten a musí být od začátku takto uspořádány:

Napravo: sopránová flétna – basová – hlavice altové flétny – tenorová bez hlavice.

Na středu: sopránová – basová bez hlavice – čisticí vytěrák na basovou flétnu

Nalevo: altová – tenorová.

Sopraninová flétna je schovaná ve vnitřní kapse saka. Toto rozložení předpokládá, že u výměny nástroje odložíme použitou flétnu na místo, kde bereme nový nástroj.

Zde ještě pár návrhů k nastudování:

- 1) Nejprve cvičit všechny části na jeden nástroj (část pro sopránovou flétnu, část pro altovou atd.) na jednom místě (bez pohybování se po místnosti).
- 2) Každé kolo zvlášť s výměnou nástrojů, ale ještě bez pohybu.
- 3) Každé kolo zvlášť, nejprve jako pohybové cvičení, potom s nástroji a výměnou nástrojů.
- 4) Nahrávání jednotlivých částí (např. část A a F) a průběh všech 4 kol.

V části A je důležitá především rytmická složka.

Rytmická cvičení: každé kolo vyřukat na jiný rytmický nástroj, např. bubínek, triangel, ozvučná dřívka.

Nahrávání s překrýváním.

#### A rytmické schéma

The image shows a rhythmic scheme for four parts, labeled I, II, III, and IV. Each part is represented by a staff of music. Part I consists of six measures of eighth-note patterns, with the final measure containing a rest. Part II features six measures, with the first three containing triplets of eighth notes and the last three containing eighth-note patterns. Part III has six measures, with the first three containing eighth-note patterns and the last three containing eighth-note patterns with a 'z' symbol above them. Part IV consists of six measures, with the first three containing eighth-note patterns and the last three containing eighth-note patterns with a 'z' symbol above them. Vertical dashed lines connect the measures across the staves, indicating synchronization. Above the first three measures of part IV, there are '4:3' ratios, and above the last three measures, there are '4:3' ratios, likely indicating a 4:3 time signature or a specific rhythmic relationship.

Konrad Lechner

## Varianti

Sólo pro tenorovou zobcovou flétnu

Moeck-Verlag 2508

Deska UNISONO UNS 22 717

Varianti pro tenorovou flétnu z roku 1976 se skládá z: Thesis – Labyrinthos – Finis. Tyto části jsou samostatné a mohou být hrány samostatně. Thesis a Finis jsou rozděleny do vět (1-5 a 1-3).

Jednotlivé Varianti jsou založeny na obměňování hlavních motivů a vyvolávají vždy nové asociace. Tak vznikají různé pohybové obrazce, které přes technické rozdíly ukazují na společný jmenovatel – motiv na začátku věty.

Hlavní motiv v části Thesis:



Změny v jednotlivých větách:  
např.: Thesis 1)



Thesis 3)



Pozorujme vnitřní napětí prvních tónů na různých rovinách:

Chromatické a enharmonické vztahy tónů se vyvíjejí v kouzelné hře proměny:

Cyklický návrat v jiné formě.

V části „Labyrinthos“ snadno poznáme začátek lidové písně „Es taget vor dem Walde“. Pozorujeme-li jednotlivé obměny této písně, najdeme (číslky označené) charaktery, které




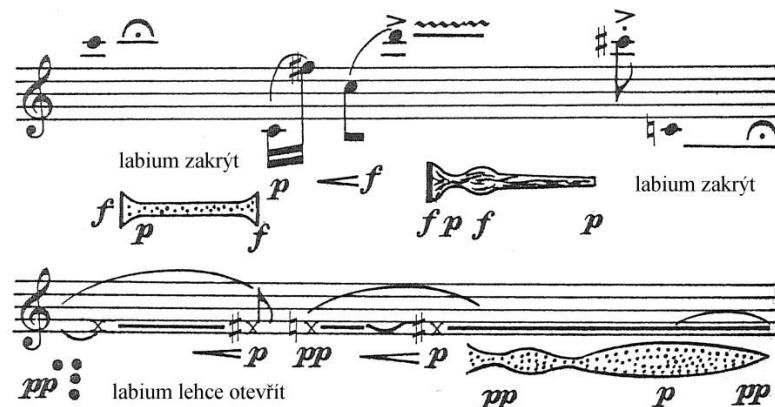
se vrací ve stálých obměnách. Podle toho je také forma této věty proměnlivá, tzn. pořadí a b c d e nemusí být dodrženo. Zkušený hráč může zvolit pořadí a c b e d, popřípadě b c d a e. Pokud je hráč zběhlý v improvizaci, může se pokusit v rámci jednotlivých skupin s citem provést interpolace, např. z c5 do a3 a podobně. Při podobných pokusech bychom ale měli mít neustále na paměti, že se jednotlivé části a charaktery vzájemně obsahově významně ovlivňují. Žádná teoretická definice zde nenahradí práci se znějícím materiálem.

Čím víc se člověk seznamuje s „důležitostí“ jednotlivých variačních částí, tím větší je pravděpodobnost, že nebude muset tolik odhadovat podle sluchu nebo zraku. Toto „odhadování“ začíná bez rovnováhy a zase v ní končí.

#### Forma Labyrintu a označení jednotlivých charakterů.

a	① tématicky <i>p</i>	② figurativně <i>p</i> < > <i>f</i>	③ portato <i>p espr.</i>	④ tanečně <i>pp</i>	② figurativně <i>p</i> < >	⑥ kadence <i>p</i> < > <i>pp</i>	attacca b	
b	① tématicky <i>p</i>	② figurativně <i>p</i> < < <i>f</i>	④ tanečně <i>p</i> < <i>f</i>	② figurativně < >	④ tanečně <i>f</i>	⑥ kadence <i>p</i> < < <i>f</i>	attacca c	
c	① tématicky <i>p</i>	⑤ cantabile <i>p</i>	④ tanečně < <i>f</i>	⑤ cantabile <i>f p sub.</i> < <i>f</i>	② figurativně > <i>p</i>	⑥ kadence <i>pp</i>	attacca d atd.	
d	① tématicky <i>p</i>	② figurativně < < <i>f</i>	④ tanečně < <i>f</i> <i>p</i> < <i>f</i>	③ portato <i>p f</i> >	⑤ cantabile <i>p</i> <	② figurativně < < <i>f</i>	④ tanečně <i>p</i> < <	⑥ kadence < < <i>f-p</i>
e	① tématicky <i>p</i>	② figurativně obměny < <i>f</i>	③ portato > <i>p</i> <	② figurativně obměny <i>f</i>	⑤ cantabile < <i>f</i>	③ portato <i>p</i> < <	⑥ kadence < < <i>f</i>	

Ve Finis - hlavní motiv  vstupuje do hry klouzavý pohyb (vytvořený zvyšováním o čtvrttón a glissandem). Tato neurčitost tónů se stupňuje až k jejich vytráčení na konci vět 1 a 2.



Pro interpretaci všech vět je důležité získat před koncem následující pozice.

Thesis 1 závěr: klid

- 2 pohyblivý klid
- 3 vyhrocený pohyb
- 4 vybíhající a odbržděný pohyb
- 5 klid v pohyblivém kruhu a jeho závěrečné upadání ve dvojitým rytmu

Finis 1 závěr: vyrovnání mezi šumem s pohybem tónu

- 2 v šumu se ztrácející tóny
- 3 rytmicky zachycený pohyb

Všechno dění ve zvukové rovině a v rovině hry není samoúčelné, nýbrž jde o kvalitu formy.

Pohyb a klid (velmi rychlé a velmi pomalé hodnoty not) se chovají jako světlo a stín: čím intenzivnější tma, tím působivější světlo. Čím víc proniká klid (pomalých částí) do každého detailu jednoduchých (a rychlých) pohybů tónů, kterým dává podnět, zahaluje je a integruje, tím silněji se uskutečňuje „rétorika“. Právě tento klid dává podnět vzniku rychlejších tónů, které zahaluje a integruje. A sice ne rétorika jako napodobenina předchozích figur, ne jako dramatické předvádění se, ale jako vyvažující rovnováha mezi jednotlivými prvky a nakonec i v rámci jednotlivých vět.

## Werner Heider **Musik im Diskant**

Pro sopránovou zobcovou flétnu, cembalo a bicí nástroje

Hänssler-Verlag HE 11.403

Hudba v diskantu = hudba v diskantu byl stručný komentář Wenera Heidera v programové brožuře jihozápadního rozhlasu u příležitosti premiéry jeho skladby 20. ledna 1971. Jestliže tento výrok zahrnuje názor, že taková hudba je srozumitelná a interpretovatelná i bez hlubší analýzy a duchaplných verbálních dodatků, pak se ale přesto při práci s tímto dílem vynoří řada otázek, které vyžadují odpověď.

Použití sopraninové flétny, omezení na vysoké rejstříky cembala a křehké tóny primitivních bicích nástrojů (5 lahví různé velikosti alt → diskant, 4 plechovky bez víka alt → diskant, 3 brzdové bubínky, 2 špalíky obalené skelným papírem a 1 dětský plechový bubínek) vytvářejí nejprve relativně povrchní zvuk.

Na první pohled je velmi nápadná neustálá změna mezi přísně metrickou (ovšem často nepravidelným rytmem přerušovanou) a relativně volnou sekundovou notací. Z toho vyplývá následující, skladatelem písmeny označené formální členění. (viz tabulka na další str.)

V tomto přehledu je zjevná shoda částí II a III: po sobě nastupující nástroje, které dominují v části II, flétna/cembalo/bicí nástroje (vždy v sekundové notaci) se znovu objevují v části III, ale v opačném pořadí (bicí/cembalo/flétna) a v metricky notovaných partiích. Sólové části jsou od sebe odděleny krátkými bloky, kde hrají všechny nástroje společně. Dochází k odcizování jejich zvuku, a tím se výrazně liší od ostatních částí. V části II jsou notovány metricky, v části III volně.

Stejně tak si odpovídají krajní části I a VII v rychlých pohybech a nepravidelných rytmech (10:6/5:4/9:8/11:6/atd.). Jen u písmena S vstupuje do hry také pravidelná motorika (vyvolaná vyslovením „předtaktí“ – „a“), která ovšem po pár taktech přejde do „klopýtání“. (Cembalo: 7:4/6:4/5:4)

Tak se tvoří do určité míry koncentrická forma kolem části IV, která svou jednoduchostí vnáší klid do jinak velmi hekticky probíhajícího díla.

## Schéma Werner Heider: Musik im Diskant

	I	II	C	D	E	F	III	H	I	K	L
Notace	metrická 3/8	sekundová	metrická (10/8)	sekundová	metrická (7/8)	sekundová	metrická (6/8)	sekundová	metrická (5/8)	sekundová	metrická
Dominující nástroj	tutti	zobc. flétna	tutti	cembalo	tutti	bici	bici	tutti	cembalo	tutti	zobcová flétna
Určující dynamika	pp	fff	pp	pp	ff	pp	sfz	$\text{>}$ $\text{>}$ $\text{>}$	sfz	p	sfz
Druh pohybu	rychle/ hekticky	staticky	hybně	staticky	hybně	staticky	hybně	staticky	hybně	klidně	hybně
Charakteristické znaky	nepravidelný rytmus (7:4 atd.), přechod pomocí vyslovovacích slabik	vysoký tón (f''') se mění díky impulzům doprovodu nástrojů	zobc. flétna s bzučivými tóny	opakování tónu (g'')	hrubě, syrově	tremola		syčení		mlaskání	

IV	V	VI	Q	R	S	T	U	V
M	N	O	P	R	S	T	U <td>V</td>	V
sekundová	metrická (3 8)	sekundová	sekundová	sekundová	metrická (2 4)			stretta
střídavě	tutti	cemballo	tutti	bici	tutti			
pp sfz	f	al niente	ff	p	ff			
body, vynechávání	zahuštěný pohyb, neklidně, postupně rychlování	klid	furioso	klid	rychle	nepravidelně	tenuto, ritardando	staticky, pauzy
glissando, tremolo, zdvojené tóny, pískané tóny, opakované tóny, pizzicato	tremolo, třepotavý jazyk, dvojitý jazyk, glissando	úder, rukou, bici, sfz	staccato	chrastítko, předtakti "a"	precizní souhra, potom nepravidelně, "klopýtavě"	třepotavý jazyk		glissando, nejvyšší poloze tremolo

Zajímavé jsou různé ústy prováděné akce všech tří hráčů: od sykavek a mlaskání přes falzetem vyslovované slabiky (tsa – tsi – po – ša – tu) až po celá slova, která přímo zasahují do děje. Závěr tvoří přerušení prudkého proudu hudby zvoláním „dost!“.

Pro nastudování jsou vedle některých technických prvků zvláště náročné části I a VII, kvůli neustálému nepravidelnému rytmickému překrývání. Doporučuje se nejprve hrát s pomocí dirigenta, aby všichni 3 hráči získali optickou orientaci (přes pokyny ke hře: vystupovat vždy bez dirigenta), - později postačí metronom.

Dílo lze hrát i v obsazení pikola a klavír.

Pro flétnistu, který má bohaté zkušenosti v sólové hře, je obohacení zvukového spektra dalšími nástroji zvláště zajímavé. V komorní hudbě se jistě nabízí spousta dalších možností a zajímavých zvukových kombinací. Heiderovo dílo je jen prvním pokusem v této oblasti.

Dieter Schönbach

### **Canzona da sonar III**

Pro sopránovou zobcovou flétnu, klavír a magnetofon

Edice Moeck č. 5050

Deska: Flauto dolce ed acerbo

(Michael Vetter zobcová flétna)

Canzonu da sonar III lze hrát dvěma způsoby:

- a) Sopránová zobcová flétna, klavír a magnetofon
- b) Sopránová zobcová flétna a magnetofon (bez klavíru).

Magnetofonová páska je pro oba případy připravena a z pravidla je možné ji zapůjčit přímo v nakladatelství. V případě b) se jedná o dvoustopou nahrávku, jejíž první stopa obsahuje zvuk verze a), zatímco druhá stopa obsahuje klavírní part verze a) ve formě, jakou předepisuje partitura. Samozřejmě je zde pro přehrávání potřeba stereo-přehrávač nebo dvoustopý přehrávač.

Schönbachova Canzona je zvláště vhodná pro hráče, kteří se s moderními technikami hry na zobcovou flétnu teprve seznamují. Technické nároky totiž nepřekračují úroveň barokních sonát. Ve verzi b) má hráč dokonce možnost opakovaně zkoušet celé zvukové spektrum.

Part zobcové flétny nám jasně ukazuje cestu od grafického zápisu (s relativně neurčitým zvukem: šelestivé tóny, klouzavé pohyby) přes stále přesněji zapisované bodové a lineární seskupení (space-notation) až k precizně zapsanému chorálu (v tradičním zápisu), který si udržuje až do konce svoji melodickou krásu proti magnetofonu a klavíru.

Vydavatel Michael Vetter popisuje v předmluvě epizodu, která dala skladateli podnět k vytvoření této skladby, a také objasňuje estetickou myšlenku, která je jejím základem. Proto ji zde uveďme:

„Skladba jako celek sleduje jasně probíhající a snadno rozpoznatelnou linii. Estetickou myšlenku, která je jejím základem, lze znázornit na epizodě, která byla Schönbachovi podnětem k vytvoření této skladby, proto se zde dá mluvit o programní hudbě. Touto událostí je jízda po dálnici v bouřce, vichřici a dešti, kterou doprovázela Bachova sólová sonáta z radia. Napětí, do kterého byla tato sonáta zasazena kvůli poruchám vysílače a nebezpečí, které toto počasí představovalo, podstatně změnilo působivost skladby. V takové situaci se nabízí klasická otázka, která je do určité míry zodpovězena v této skladbě: Jaký význam má akustická „porucha“, vnímáme-li ji jako součást celkového akustického dění a jednotlivé části chápeme v souvislostech, popř. je vyvažujeme jejich měnící se silou? Rozhodující je, že se zde nejedná o řadu náhodných dějů, ale o průběh, který je ve své podobě jako determinované hudební dílo a o dva dodatečné „zvenčí přicházející“ děje, které jsou taktéž v přirozené kontinuitě.“

Rozdílné formy zápisu nám poukazují na třídílnost skladby.

Sek. 0-150 Rovina šumu

160-300 Přechod k přesné notaci (délka a výška tónů), tečky, linky, směřuje k melodické linii

300-500 chorál

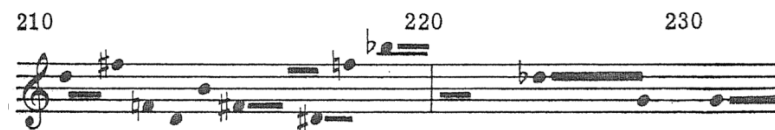
Zvláště graficky zapsané části vyzdvihují jednotlivé elementy zvuku: bod, linii, oblouk. Přičemž vrstvením více linií a na sebe navazujících oblouků se objevují zvukové plochy (magnetofon). Tyto základní elementy musí hráč při interpretaci rozpracovat. (viz př. 5, str. 19)

Intenzivní šumy a šelesty na začátku se hrají pouze na hlavici flétny, přičemž spodní otvor zakryjeme dlaní nebo prsty. Díky postupnému odstranění spodních dílů flétny a dodatečnou manipulací volné dlaně před vyfukovacím kanálkem, se mohou jednotlivé části této „šelestivé“ pasáže zvukově měnit. Následující zvukové oblouky se provádějí pohybem dlaně na vzduchovém kanálku ve výškách tónů naznačených v grafickém zápisu. U písmene R provádíme třepotavé pohyby rukou spolu s třepotavým jazykem.

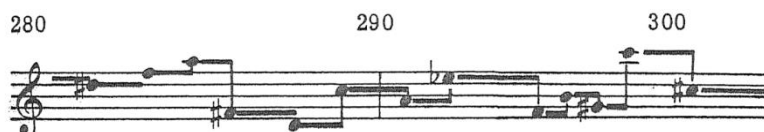
Mezi I. a II. dílem (145" a 165") složíme flétnu. Pak pokračuje flétnista nejprve bodovými částmi klavírního partu: volné staccatové tóny (nejlépe sputato, s co nejmenší intenzitou zvuku) v celkovém rozsahu a podle grafického zápisu volně nebo s velkou hustotou. Tato část by se měla hrát jako improvizace a ne jako rozpracovaný obsah (jako v nějakém daném přiloženém flétnovém hlase.)

Od 200. sekundy se přidávají lineární elementy. Tóny jsou konkrétnější (normální tón – senza vibrato) a také výšky tónů by měly být interpretem určeny (aby nedošlo v této souvislosti k trapně působícím trojhlasům)

Př. 210" - 230" (zapojení posuvek)



nebo 280" - 300"



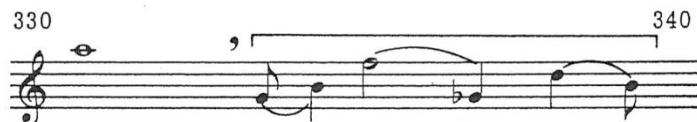
Doporučuje se rozdělit partituru na minuty a sekundy, aby se dal průběh přesně sledovat na hodinkách.

Sekundové hodnoty tedy přepsat do minut: 60" = 1' 70" = 1'10" 80" = 1'20" atd. Od 300. sekundy (5 min.) začíná část označená Chorál (část I/III). (bez náznaků známých chorálových melodií apod.)



Dosud byly tóny relativně strnulé a surové, v této části se musí usilovat o krásu zvuku (molto vibrato). Dávejme pozor na synkopy, částečně přetrvávající v delších pasážích:

5.30 – 5.40



V extatické hře flétny proti „poruchám“ magnetofonu a klavíru končí cesta od čistého vzduchového šelestu k zaříkané hře na flétnu (chorál).

Gerhard Braun

## **minimal music II**

Pro jednu nebo více zobcových fléten

Edice Moeck č. 1523

## **Monologe I**

Pro jednu zobcovou flétnu

Edice Hänssler 11.404

## **Nachtstücke**

Pro flétnu a klavír

Edice Moeck 5139

Deska

UNISONO UNS 22 717

zobcová flétna Gerhard Braun,

klavír Rudolf Dennemarck

V letech 1969 až 1974 jsem složil tři formálně protikladné skladby pro zobcovou flétnu. „Minimal music II“ (viz př. 4, str. 17) má tzv. „otevřenou formu“, a tak ji může hrát pouze jeden hráč, nebo více hráčů zároveň. Ve druhém případě mohou hráči volně

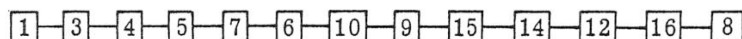
kombinovat jednotlivé části. (Komorní obsazení se 2, 3 popř. 4 hráči, nebo větší soubor.) Další možností je spojení se skladbou minimal music I (pro sólový zpěv, i vícehlas) nebo kombinace připravené nahrávky a živé interpretace.

V každém případě si interpreti sami vyberou konečnou formu z daných částí a ze zvukového materiálu, který je částečně pevně daný. Časové rozvržení je na uvážení interpreta, mělo by se ale řídit grafickým dělením skladby. Všechny akce by měly být podtrženy gestikulací a mimikou.

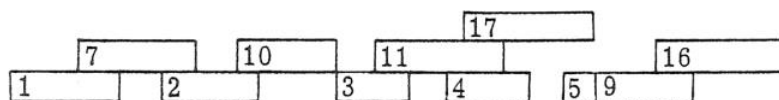
Název „minimal music“ se vztahuje na to, že se hudební projevy interpreta pohybují na prahu slyšitelnosti, a tak je hudební dění nahrazeno gestickými a mimickými (optickými) prvky. Mluvený text je programový. Jeho zvuk se láme o „filtr“ středního dílu tenorové flétny:

... hudba je redukována na minimum. „Prázdná místa“ se vyplní scénickými a jinými mimohudebními prvky. Fantazii hráče a posluchače se meze nekladou...

Jedna z několikrát autorem vyzkoušených variant má například následující pořadí: (přitom jsou všechny části zleva doprava číslovány)

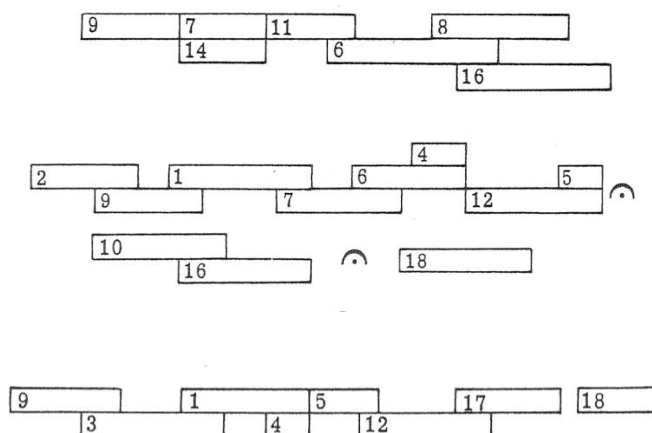


Sborová verze se sólovými party i částmi tutti by mohla být vystavěna asi takto:



Flétnovému ansámblu se zde nabízí spousta možností pro experiment při zkoušení překrývání jednotlivých částí, jejich napojování a přechodů. Tato práce může pomoci při vytváření citu pro formu.

Další kombinační možnosti:



### Monologe I

Mezi otevřenou „minimal music“ a přesně prokomponovanou skladbou „Nachtstücke“ stojí skladba „Monologe I“.

Zde jsou nejen jednotlivé části precizně a z velké části tradičně notovány, ale také je zde programově předepsán způsob hry:

„Monologe I nabízí interpretovi variabilní průběh, který je odstupňován od reálného tónu (A) ke stále silnějšímu šumu (B).

Vyznačené spojovací čáry jsou návrhy skladatele (přičemž část A může probíhat různými způsoby). Nezávisle na tom jsou možné i jiné způsoby.

Na místě s mluveným slovem (C) je možné pustit preparovanou magnetofonovou pásku, která obsahuje buď nezahrané pasáže části A nebo rytmicky variované party části A. Také se vloží dechové šelesty závěrečného dílu.

Tempo je volné (délky analogicky podle grafické předlohy); při přesném rytmickém zápisu platí  $\bullet = 102$ .

Monologe I je skladba psaná pro altovou zobcovou flétnu, ale může se hrát i na jiný nástroj z rodiny zobcových fléten. (Možná je také výměna nástrojů v průběhu skladby).“

Vznikne „pohyblivá“ forma: stejné segmenty pokaždé v novém pořadí, popř. uspořádání. Stále stejný celkový dojem i přes měnící se detaily v různém sledu. Přitom různé „agrese“ způsobují stále větší deformace zvuku, který se nakonec mění v čistý vzduchový šum.

„Tóny se ocitají v pohybu – stoupají – klesají – deformují se – znovu se objeví – upadají do šumu – vrací se k počátku: vítr, který hladí stébla.“ (viz příklad 3, str. 17)

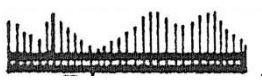
Typy agrese: Glissando (charakteristické „ohrožení“ zvuku celého díla má zde svůj začátek)

Třepotavý jazyk (frulato)

Flażoletové tóny a hluboká poloha (na hranici němoty)

Sputato 

Šelestivé tóny (se vzduchem) Ø

Třepotavé šumy 

Údery prstenem na dřevo flétny!

„Rozbití“ nástroje (v analogii k „rozbité formě“) a hra na jednotlivé části.

### Nachtstücke

Po formální stránce je nejsrozumitelnější skladba Nachtstücke z roku 1974, protože je zapsána tradičně. Ovšem odklonil jsem se od metrické notace ve prospěch volné. Tento grafický způsob zápisu je orientován na souhru obou interpretů. Místo rozepsaného rytmu je použita notace pomocí symbolů (space-notation), přičemž délka držených tónů je zaznačena délkou čárky a krátké tóny tečkami:



Určitá myšlenka této skladby spočívá ve zvukovém propojení dvou od přírody neslučitelných, dynamicky extrémně divergujících nástrojů jako je zobcová flétna a klavír.

Tato myšlenka byla umožněna v důsledku silně redukované plnosti zvuku klavíru. Klavír ztratil svou původní barvu kvůli různým preparacím a určitým předpisům pro hru, ale na druhou stranu tak získal nové odstíny zvuku. O preparacích se dostatečně mluví v předmluvě a textových komentářích, obdobně jako o technikách hry zobcových fléten. V následujících pěti větách je ke klavíru pokaždé přiřazena jiná flétna, také z toho vznikají specifické zvukové efekty. Záměrně nejsou zapsané dynamické značky pro flétnu. Dynamika vzniká automaticky z polohy tónu v dané pasáži. Přestože jsou „Nachtstücke“ až na pár výjimek omezeny na piano a pianissimo, musí se usilovat o diferencované podání po zvukové stránce. Asociace k různým zvukům (nočním šumům) se mohou rozpracovat.

Určující organizační formy jednotlivých vět:

1) Opakování tónu se stále se měnící barvou zvuku

Změna hmatů na flétně

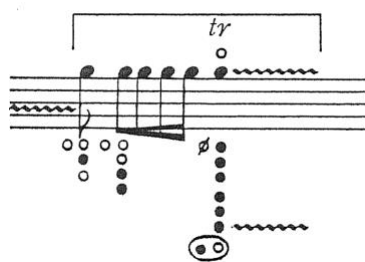
Přibývajícím manuální tlumením v klavírním partu až k pouhým úderům kloubů prstů na víko klavíru.

postupně tlumit (látku přitáčet silněji)

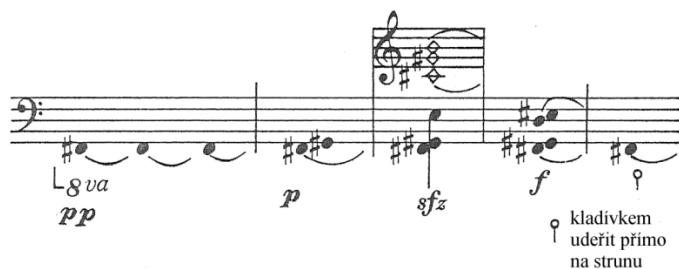
úder kloubky prstů na víko klavíru

netlumeně

změny hmatů

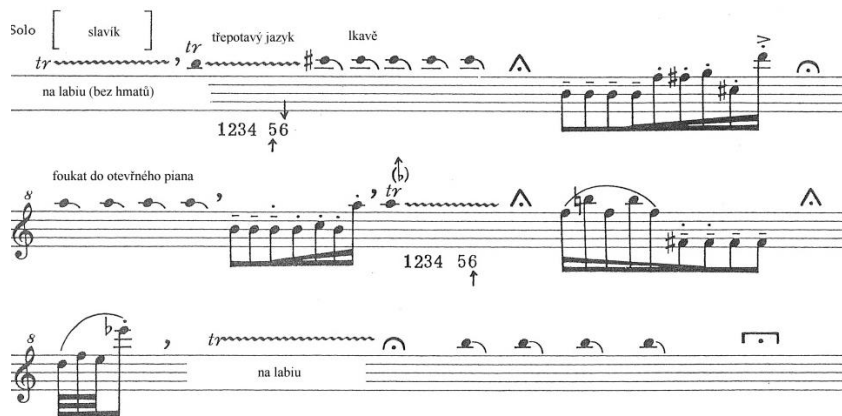


- 2) Míhotavý charakter vzniká hromaděním trylků; rychlé bzučivé pohyby prstů na hmatových dírkách, drnkání na struny kartáčem a volně padajícími a skákajícími míčky z tvrdé pryže.
- 3) Zvuky harfy (vzniklé drnkáním na nylonové struny) jsou konfrontovány se silnými akcenty šumu (pedálové tremolo, třepotající rty, sputato, tlumicí klíny, škrábnutí trsátkem a strunové glissando vzniklé dopadající kovovou tyčí). K tomu jako doplňující nástroje (zvukové rozšíření) bručoun a lotosová flétna.
- 4) Dílo, vytvářející dojem převážně dvěma krátkými skutečně znějícími sólovými party tenorové flétny a klavíru. Na závěr vzniká vzájemná interakce těchto dvou těles – flétny a klavíru, způsobená rezonancí strun na křídle.
- 5) Ostinátní basový tón fis (úder zvonku) s různými modifikacemi:



o kladivkem udeřit přímo na strunu

K tomu sopraninová flétna s melodií vyvíjející se ze „slavičího sóla“.



Klavírista šustí hedvábným papírem nebo alobalem na strunách (pedál).

„Nachtstücke“ se mohou hrát kromě daného pořadí také jednotlivě nebo v následujících trojkombinacích:

I – II – IV

II – III – V

III – I – IV

Luciano Berio

## Gesti

Sólo pro altovou zobcovou flétnu

Universal Edition U.E. 15 627

Deska point 5003

Michala Petri

Už na první pohled se v Beriově skladbě pro Franse Brüggena z roku 1966 ukazuje jasné členění na tři části, které se objevují nejprve v různých notových obrazcích. V části 1 probíhají činnosti rukou a úst úplně nezávisle na sobě. Tento zvuk se nedá přesně zapsat do not.

For Frans Brueggen  
GESTI (1966) Luciano Berio (1925)

Mouth

Fingers

Časové rozložení je naznačeno třísekundovým odstupem (space-notation). Ke způsobu hry této části uvádí proslav:

## Způsob hry

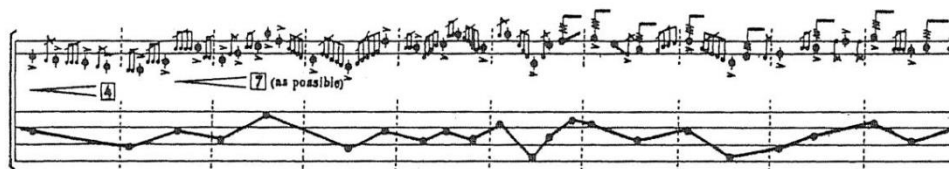
Do poloviny pátého systému má interpret hrát, často opakované a přesně v tempu, jeden nebo dva takty z části Allegro (Giga) Sonáty d moll pro zobcovou flétnu a continuo od G. Ph. Telemanna („Essercizii Musici“).

Melodie se může rozvést jednou z následujících figur nebo jinou libovolnou figurou, jejíž tóny zajistí větší harmoničnost. V každém případě se ale musí tyto figury hrát co nejrychleji.

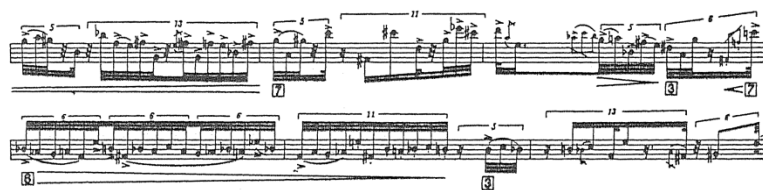


Kvůli častému „rozporu“ mezi napětím rtů a prstokladu a kvůli rychlému sledu figur nemůžeme předem definovat zvuk, který vznikne. Často dojde k přefukům. Někdy nebude nástroj k poznání. Časem ale dojde ke sjednocení napětí rtů a prstokladu.

V části 2 jsou nejprve výšky tónů rozděleny do tří oblastí (vysoko/středně/nízko), které jsou často klouzavě (glissandem) spojeny.



Část 3 je v normálních notových hodnotách ve 3/8 taktu a s přesně daným tempem  $\text{♩} = 72$ .



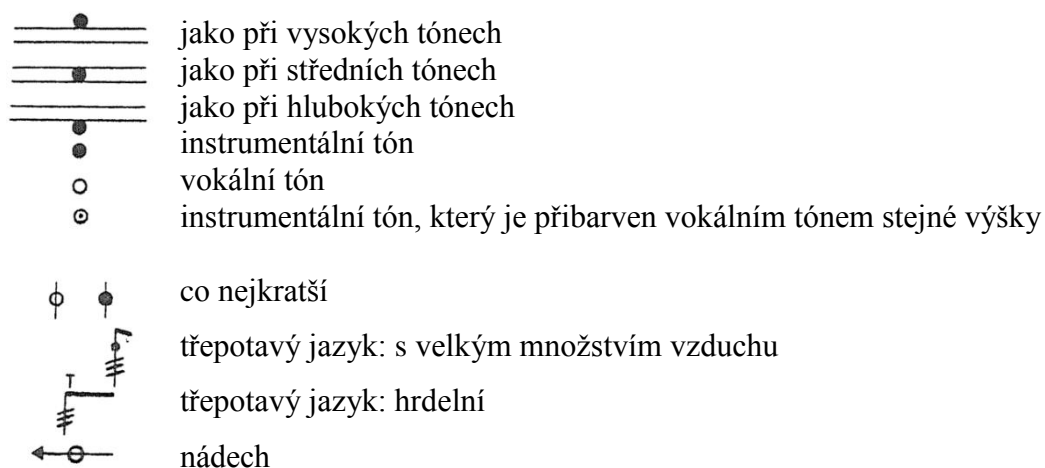
Rychlé sledy s mnoha chromatickými postupy jsou technicky náročné (zvláště v nižších polohách). Pro závěr je charakteristický opakovaně prorážející tón fis" a ve zpívaný tón přecházející závěrečné f'.





Zajímavé a nové v rámci jednotlivých notačních symbolů je označení různého nastavení rtů:

Stupeň napětí rtů je vesměs naznačen pouze relativně.



a škála dynamických označení, která zde představují čísla 1-7.

Pro bližší práci s tímto standardním dílem nové literatury se doporučuje vyzkoušet nejprve pár improvizčních cvičení s požadovanými technickými prvky. Interpret je zvyklý z tradiční literatury co nejvíce synchronizovat činnost prstů a úst (pohyb prstů a artikulaci). Proto je zpočátku těžké dosáhnout zde požadované absolutní nezávislosti obou „parametrů“. Další problémy přináší střídání zpívaných a hraných tónů a propojení instrumentálních a vokálních tónů.

Improvizační modely: neustálá aktivita prstů, do toho:

- 1) Foukat krátké tóny (bez ohledu na prsty)
- 2) Delší tóny
- 3) Zpívané tóny (krátké – dlouhé)
- 4) Zpívané a hrané tóny (krátké – dlouhé)
- 5) Dlouhé zpívané tóny mezi tím lehce foukat
- 6) Třepotavý jazyk v různých kombinacích atd.

Potom vyzkoušíme pomalu první řádek, přičemž musíme stále brát ohled na skutečnost, že zde zvukový výsledek není pevně dán, ale jsou předepsány pouze jednotlivé „akce“. Dynamická škála se při cvičení přidá až jako poslední.

## Závěr

Naše zobcová flétna má dlouhou historii. Od potulných zpěváků středověku přes CAPELLU renesance až k dvorní hudbě v Köthenu. Různé umělecké epochy – různé hudební formy a techniky – duchovní a světské typy nástrojů. A konečně ve 20. století cesta od domácího nástroje německých skautů na pódia avantgardních festivalů. Měli bychom být vděční za rozmanitost možností, které nám tento malý a nenápadný nástroj dnes opět nabízí.

Nyní se zdá, že rozvoj nových zvukových možností a formování techniky hry došlo k určitému konci. Kam povede cesta dál? To ukáže vývoj hudby v dalších 10 letech. Těšme se z toho, že k tomu můžeme s flétnou aktivně přispívat.

# Seznam použité literatury

## *I. Knihy*

- |                    |   |        |
|--------------------|---|--------|
| Bartolozzi, Bruno  | Neue Klänge für Holzblasinstrumente   | Schott |
| Braun, Gerhard     | Orientierungsmodelle für den Instrumentalunterricht: Blockflöte             | Bosse  |
| Gärtner, Jochen    | Das Vibrao unter besonderer Berücksichtigung der Verhältnisse bei Flötisten | Bosse  |
| Linde, Hans Martin | Handbuch des Blockflötenspiels  | Schott |
| Vetter, Michael    | Flauto dolce ed acerbo  | Moeck  |

## *II. Články*

- |                            |  |  |
|----------------------------|--|--|
| Baur, Jürg                 | Revolution der Blockflöte  | Musica Practica 1963                           |
| Braun, Gerhard             | Die Blockflöte in Musikschule und Musiklehrerausbildung                  | Reihe Bausteine (B 28) Schott                  |
| Braun, Gerhard             | Gruppenimprovisation mit Blockflöten                                     | Reihe Bausteine (B 29) Schott                  |
| Braun, Gerhard             | Interpretationsfragen moderner Blockflötenmusik                          | Musik im Unterricht 1968                       |
| Böckle, Roland             | Neue Ansätze im Instrumentalunterricht                                   | Musik und Bildung                              |
| Böckle, Roland             | Gruppenimprovisation im Instrumentalunterricht für beliebige Instrumente | TIBIA 3/76 Moeck                               |
| Clemencic, René            | Neue Klang- und Ausdrucksmöglichkeiten der Blockflöte                    | Österreichische Musikzeitschrift 1971 (Heft 4) |
| Hoffer-v.Winterfeld, Linde | Griffkombinationen und Klangfarben auf der Blockflöte                    | TIBIA 2/76 Moeck                               |

Vetter, Michael	A propos Blockflöte	Melos Dez. 68
Vetter, Michael	Die Blockflöte und die Neue Musik	Musica Practica 1967
Vetter, Michael	Elektronische Verstärker für Blockflöte (Informationsblatt)	Moeck

## Zobcová flétna a avantgarda

Současná hudby pro zobcové flétny

Skladatel	Titul	Nakladatelství
Louis Andriessen	Paintings, pro zobc. flétnu a klavír	Moeck
Louis Andriessen	Sweet, pro zobc. flétnu	Schott
Jacques Bank	Wave, pro basovou zobc. flétnu a bicí	Donemus
Jürg Baur	Mautazioni, pro zobc. flétnu	Breitkopf & H.
Jürg Baur	pezzi uccelli, pro zobc. flétnu	Breitkopf & H.
Jürg Baur	Concerto da camera. Altová zobc. flétna a orchestr	Breitkopf & H.
Jürg Baur	Tre studi per quattro pro flétnový kvartet	Breitkopf & H.
Luciano Berio	Gesti, pro altovou zobc. flétnu	UE
Jürgen Beurle	Variable Realisationen, pro 1-4 hráče ad lib.	Moeck
Rob du Bois	Muziek, pro altovou zobc. flétnu	Schott
Rob du Bois	Pastorale VII, pro altovou zobc. flétnu	Moeck
Helmut Bornefeld	Trivium pro zobc. flétnu, gambu a varhany	Manuskript
Helmut Bornefeld	Flerilegium pro zobc. flétnu a klávesy	Manuskript
Gilberto Bosco	Le Trombeau d'Angleterre pro flétny SATB, violu a cembalo	Heinrichshof.
Gerhard Braun	Miniaturen pro sopránovou zobc. flétnu, klavír a bicí	Bosse
Gerhard Braun	minimal music II, pro zobc. flétnu	Moeck
Gerhard Braun	Monologe I, pro zobc. flétnu	Hänssler
Gerhard Braun	Nachtstücke, pro zobc. flétnu a klavír	Hänssler
Gerhard Braun	Rezitative und Arien pro tenorovu zobc. flétnu	Moeck
Sylvano Bussotti	RARA, per flauto diritto	Ricordi

Consanzo Caprici	7 Canzoni della Lucciola pro sopraninovou a ATB flétny	Heinrichshof.
Amico Dolci	Nuovi Reicercari 1-3 pro altové zobc. flétny	Heinrichshof.
Amico Dolci	Nuovo Ricercare 4 pro 2 altové zobc. flétny	Heinrichshof.
Amico Dolci	Nuovo Ricercare 5 pro altové zobc. flétny	Heinrichshof.
Amico Dolci	Nuovo Ricercare 6 pro sopraninovou, sopránovou, altovou zobc. flétnu, housle a violoncello	Heinrichshof.
Will Eisma	„Wunder sind selten“, pro altovou zobc. flétnu a klavír	Moeck
Willy Giefer	Cadenza, pro altovou zobc. flétnu a klavír	Gerig
Martin Gumbel	Flöten-Stories, pro tři stejné zobc. flétny	Moeck
Martin Gumbel	Interludien, pro altovou zobc. flétnu a cemballo	Hänssler
Martin Gumbel	Notturmo, pro basovou zobc. flétnu, dva gongy a magnetofon	Moeck
Klaus Hashagen	Gardienenpredigt pro jednu zobc. flétnu	Hänssler
Klaus Hashagen	Gesten, pro zobc. flétnu a magnetofon	Moeck
Klaus Hashagen	Pan 2-mal, pro 2 zobc. flétny a live-elektroniku	Manuskript
Werner Heider	Katalog pro zobc. flétnu	Moeck
Werner Heider	Musik im Diskant, pro sopraninovou zobc. flétnu, cemballo a bicí	Hänssler
Hirose, Ryohei	Mediationen pro altovou zobc. flétnu	Zen-On music
Hirose, Ryohei	Lamentationen pro kvartet zobc. fléten	Zen-On music
Hirose, Ryohei	Idyll I pro kvartet zobc. fléten	Zen-On music
Wolfgang Hofmann	Elegie pro basovou zobc. flétnu	Heinrichshof.
Nicolaus A. Huber	Epigenesis III pro 4 zobc. flétny	Bärenreiter
Matzi Ishii	Black intentions pro zobc. flétnu	Zen-On music
Makzi Ishii	Black intentions pro zobc. flétnu	Zen-On music
Mauricio Kagel	Atem, pro dechový nástroj	UE
Mauricio Kagel	Musik für Renaissanceinstrumente	UE
Erhard Karkoschka	mit/gegen sich selbst, pro zobc. flétnu a magnetofon	Hänssler
Georg Kröll	Canzonabile, pro basovou flétnu a kytaru	Moeck
Konrad Lechner	Metamorphosen, pro zobc. flétnu a cemballo	Hänssler
Konrad Lechner	Spuren im Sand, pro sopránovou zobc. flétnu	Moeck
Konrad Lechner	Varianti, pro tenorovou zobc. flétnu	Moeck
Hans-Martin Linde	4 Capricen pro altovou zobc. flétnu	Heinrichshof.

Hans-Martin Linde	Music for a bird, pro altovou zobc. flétnu	Schott
Hans-Martin Linde	Amarilli mia bella, pro basovou zobc. flétnu	Schott
Rolf Riehm	Gebräuchliches, pro altovou zobc. flétnu	Moeck
Peter Schat	Hypothema, pro zobc. flétny	Donemus
Dieter Schönbach	Canzona da sonar III, pro zobc. flétnu, klavír (ad lib.) a magnetofon	Moeck
Kazimierz Serocki	Arrangements, pro 1-4 zobc. flétny	Moeck
Kazimierz Serocki	Concerto alla candenza, pro flétnu a orchestr	Moeck
Makoto Sinohara	Fragmente pro tenorovou zobc. flétnu	Schott
Eliodoro Solima	Evolutioni Nr. 3 pro altovou zobc. flétnu a klavír	Heinrichshof.
Karlheinz Stockhausen	Spiral, pro sólistu a krátkovlnný přijímač	UE
Michael Vetter	Figurationen III, pro libovolný nástroj (s live-elektronikou)	Moeck
Michael Vetter	Rezitative pro zobc. flétnu	Moeck
Jaroslav Josef Wolf	Vigilia, per flauto diritto	edition moder

Nakladatelství:

Bosse = Nakladatelství Gustav Bosse, Regensburg, Mnichov

Breitkopf & H. = Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Donemus = Stichting Donemus, Amsterdam

Hänssler = nakladatelství Hänssler, Stuttgart

Heinrichshof. = Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven

Moeck = nakl. Moeck, Celle

Ricordi = G. Ricordi & Co., Milano, Mnichov

Schott = synové B. Schotta, Mainz

UE = Universal Edition, Vídeň

edition modern = Edition modern, Mnichov

## Závěr

Cílem bakalářské práce bylo poukázat na moderní techniky a nové zvukové možnosti zobcových fléten překladem německé knihy „Neue Klangwelt auf der Blockflöte“ Gerharda Brauna z roku 1974. Jsou zde popsány jednotlivé techniky a předloženy jednotlivé druhy notových zápisů, což je velkou pomocí pro flétnisty, kteří se chtějí moderní hudbou zabývat. Dále se kniha zabývá novými zvukovými možnostmi zobcové flétny a analýzou vybraných skladeb, v nichž jsou zmiňované techniky použity. Ty zacházejí často až k rozkládání nástroje a využívání jiných (i nehudebních) nástrojů. Gerhard Braun zde nastiňuje vývoj zobcové flétny ve dvacátém století a její využití v rámci hudební avantgardy.

Úskalí, která překlad přinesl, jsem zmínila v překladatelském komentáři. Dále jsem se snažila sepsat autorův životopis. Zajímavým a důležitým zdrojem pro tuto kapitolu mi byla osobní e-mailová korespondence s autorem, který mi zaslal několik materiálů týkajících se moderní flétnové hudby a také jeho života.

Právě proto, že jazyk, který Gerhard Braun používá, není vždy odborný, je příručka srozumitelná a snadno použitelná v praxi.



## Seznam použité literatury

BRAUN, GERAHRD: *Neue Klangwelt auf der Blockflöte*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1978.

FISCHER, JOHANNES: *Happy birthday! Gerhard Braun zum 65. Geburtstag*. In: Windkanal, 1997, roč. 1., č. 3, str. 19. Fulda: Conrad Mollenhauer GmbH.

Hudební škola Mössingen: *Gerhard Braun*. In: Internationales Festival für Blockflöte, Programm, 2006, str. 22. Mössingen.

GRISOM, RICHARD; LASOCKI, DAVID: *The recorder research and information Guide*. New York, London: Routledge, 2003.

SADIE, STANLEY; TYRRELL, JOHN: *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York: Grove, 2001.

*Werkverzeichnis*. Berlin: edition gravis, 2012.

## ANOTACE

<b>Jméno a příjmení:</b>	Kristýna Stejskalová
<b>Katedra:</b>	Katedra hudební výchovy
<b>Vedoucí práce:</b>	Gabriela Coufalová, Mgr. Ph.D.
<b>Rok obhajoby:</b>	2013

<b>Název práce:</b>	Gerhard Braun: <i>Neue Klangwelt auf der Blockflöte</i> - Komentovaný překlad publikace k moderním technikám hry na zobcovou flétnu
<b>Název v angličtině:</b>	Gerhard Braun: <i>Neue Klangwelt auf der Blockflöte</i> - Commented translation of the book about modern technics of recorder playing
<b>Anotace práce:</b>	Jedná se o překlad díla Gerharda Brauna, které pojednává o moderních technikách hry na zobcovou flétnu. Překlad je doplněný překladatelským komentářem a životopisem autora.
<b>Klíčová slova:</b>	Moderní hudba, zobcové flétny, pedagogické postupy v moderní hudbě, nové techniky hry zobcových fléten, Gerhard Braun
<b>Anotace v angličtině:</b>	The thesis is a translation of a book by Gerhard Braun, which concerns the modern technics of recorder playing. The translation comment and authors biography included.
<b>Klíčová slova v angličtině:</b>	Modern music, recorder, educational methods in modern music, new technics of recorder playing, Gerhard Braun
<b>Přílohy vázané v práci:</b>	
<b>Rozsah práce:</b>	73 stran, 83225 znaků
<b>Jazyk práce:</b>	Český

