

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy



***VÝVOJ LITERATURY PRO ZOBCOVOU FLÉTNU SE ZAMĚŘENÍM
NA OBDOBÍ BAROKA***

Bakalářská práce

Vypracovala: *Alexandra Cetlová*

Obor: Anglický jazyk a hudební výchova se zaměřením na vzdělávání:

Vedoucí práce: *PhDr. Kateřina Hurníková, PhD.*

V Praze 2012

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, pouze s využitím literatury a uvedených internetových zdrojů.

V Praze dne: 21. 6. 2012

.....

Alexandra Cetlová

Poděkování

Chtěla bych poděkovat PhDr. Kateřině Hurníkové, PhD. za vedení práce, odbornou pomoc a trpělivost, Julii Brané za cenné rady, svým učitelům hry na zobcovou flétnu Jiřímu Kepovi, Milanu Pelcovi a Věře Juránkové a své rodině za podporu.

Abstrakt

Práce pojednává o vývoji literatury pro zobcovou flétnu od počátků po současnost, přičemž větší důraz je kladen na literaturu z období baroka.

První část práce se zabývá vlivem vývoje nástroje na literaturu a samotným vývojem zobcové flétny od jejího vzniku až do dnešní doby.

Druhá část se věnuje literatuře pro zobcovou flétnu v jednotlivých historicko-kulturních obdobích. Jsou nastíněny stěžejní rysy literatury pro zobcovou flétnu do roku 1600 a hlavní tendence v literatuře 20. a počátku 21. století. Největší pozornost je věnována literatuře barokní. Součástí této kapitoly je také soupis nejdůležitějších děl pro sólovou zobcovou flétnu z období baroka.

Summary

The theme of this bachelor thesis is the development of literature for the recorder from the beginnings to the present, with greater emphasis on literature from the Baroque period.

The first part deals with the influence of development of the instrument on the development of literature, as well as the development of the recorder itself from its beginnings until today.

The second part describes the literature for the recorder in individual historical periods. It outlines the main features of the recorder literature until the year 1600 and the main tendencies in the literature of the 20th and early 21st century. The greatest attention is devoted to Baroque literature. This chapter also contains a list of important works for recorder solo from the Baroque period.

Obsah

| | |
|---|-----------|
| Prohlášení | 2 |
| Poděkování | 3 |
| Abstrakt | 4 |
| Summary | 4 |
| Úvod | 7 |
| 1 Vývoj zobcové flétny | 9 |
| 1.1 Úplné počátky..... | 9 |
| 1.2 Starověk | 10 |
| 1.3 Středověk | 11 |
| 1.4 Renesance | 12 |
| 1.5 Baroko | 13 |
| 1.6 Od roku 1750 do konce 19. století..... | 14 |
| 1.7 Od 20. století do současnosti | 15 |
| 2 Vývoj literatury pro zobcovou flétnu..... | 18 |
| 2.1 Literatura pro zobcovou flétnu do konce 16. století | 18 |
| 2.2 Baroko | 20 |
| 2.2.1 Rané baroko (1580 – 1650) | 24 |
| 2.2.2 Vrcholné baroko (1650 – 1700)..... | 26 |
| 2.2.3 Pozdní baroko (1700 – 1750) | 26 |
| 2.3 Literatura od roku 1750 do konce 19. století | 32 |
| 2.4 Literatura pro zobcovou flétnu ve 20. století | 33 |

| | |
|---------------------------------|-----------|
| Závěr..... | 37 |
| Použitá literatura | 38 |

Úvod

Tématem této bakalářské práce je vývoj literatury pro zobcovou flétnu, přičemž větší důraz je kladen na literaturu z období baroka.

První část práce se zabývá vlivem vývoje nástroje na literaturu a samotným vývojem zobcové flétny od jejího vzniku až do dnešní doby.

Druhá část se věnuje literatuře pro zobcovou flétnu v jednotlivých historicko-kulturních obdobích. Jsou nastíněny stěžejní rysy literatury pro zobcovou flétnu do roku 1600 a hlavní tendence v literatuře 20. a počátku 21. století. Největší pozornost je věnována literatuře barokní. Obecná charakteristika baroka a jeho forem není tématem této práce, proto je popsána velmi stručně a slouží pouze jako uvedení do problematiky barokní literatury pro zobcovou flétnu. Jelikož je barokních děl pro zobcovou flétnu velké množství, záběr je zúžen pouze na díla sólová.

Prvotní inspirací k napsání této práce byla má vlastní zkušenost v rámci výuky zobcové flétny. Na tento nástroj jsem se začala učit hrát v 6 letech, tak jako mnoho dětí tohoto věku. Běžnou praxí ve výuce hry na zobcovou flétnu bylo (a stále je), že byla zajišťována pedagogy s různými specializacemi, od dechových nástrojů přes smyčcové, protože děti často na zobcovou flétnu hrály několik let jako na takzvaný přípravný nástroj a posléze přešly na nástroj jiný.

Čas od času se ale objeví žák, který chce hru na tento nástroj studovat do hloubky a považovat jej nikoli za nástroj přípravný, ale koncertní.

Takovou výjimkou jsem byla i já. Po zvládnutí základů hry na zobcovou flétnu podle běžných příruček a následnému osvojení základů hry na altovou zobcovou flétnu se objevil problém, který je pro toto stadium výuky typický – co hrát dále.

Pedagogové, jejichž specializací není zobcová flétna, mají totiž výborné znalosti literatury pro svůj nástroj, o literatuře pro zobcovou flétnu ale většinou příliš přehled nemají. Je to dáno i tím, že výuka hry na zobcovou flétnu jako hlavního nástroje u nás nemá velkou tradici – vždyť hra na zobcovou flétnu se u nás nevyučuje na žádné hudební vysoké škole s výjimkou Akademie staré hudby

v Brně a na konzervatořích se prosadila teprve nedávno. Častokrát se tedy tito učitelé mohou ocitnout na pochybách, jaký repertoár je vlastně vhodné žákovi vybrat.

Cílem mé práce tedy je poskytnout přehled o existující literatuře pro zobcovou flétnu a také vytvořit základní soupis barokní literatury pro sólovou zobcovou flétnu. Důraz na toho období je kladen proto, že barokní literatura tvoří stěžejní část flétnového repertoáru. Účelem tohoto soupisu je, aby byl nápomocen nejen učitelům hry na zobcovou flétnu při hledání repertoáru pro své žáky, ale také všem, kteří se jakkoli zajímají o hru na zobcovou flétnu.

1 Vývoj zobcové flétny

Než zobcová flétna získala svou dnešní podobu, prošla dlouhým a složitým vývojem. Ten měl zásadní vliv na to, jaká literatura byla pro zobcovou flétnu v různých obdobích psána. Literatura pro jakýkoliv nástroj totiž nutně reflektuje momentální technické možnosti daného nástroje. Pokud je nástroj ve stadiu, kdy na něj například není možné zahrát chromatickou řadu, těžko se pak tato řada objeví v literatuře pro tento nástroj apod. Ve zkoumání vývoje nástroje je tedy nutné brát v potaz také působení rozvoje výrobních prostředků a postupů.

Další faktor, který hraje ve vývoji nástroje důležitou roli, je to, zda nástroj odpovídá požadavkům a potřebám dobové hudební kultury, zda je v dané době nástrojem žádaným či nikoli. Je tedy třeba nazírat na vývoj nástroje také z hlediska celkového dějinného vývoje lidské společnosti. Jak píše Jiří Kratochvíl: „*Dějiny nástroje je nutné chápat v úzké souvislosti s dějinami lidské společnosti a zvláště s dějinami hudby.*“¹

1.1 Úplné počátky

Vývoj zobcové flétny je spjat se vznikem a vývojem ostatních dechových nástrojů. Archeologické výzkumy dokazují, že různé druhy píšťal a fléten byly známy již v době paleolitu, čímž se řadí k nejstarším hudebním nástrojům lidské civilizace.



Tyto nástroje byly velmi primitivní a byly vyráběny z tehdy dostupných materiálů, pravděpodobně hlavně z dutých dřevin jako je bambus nebo rákos a také ze zvířecích kostí.

V Pyrenejích byla objevena kostěná píšťala, která je podle odhadů vědců stará 22 tisíc let. Byla z prstových článků soba a vydávala pouze jeden tón- byla

¹ KRATOCHVÍL, J. *Dějiny a literatura dechových nástrojů*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n. p., 1960.

tedy spíše signálním než hudebním nástrojem.² Dále na dánském ostrově Bornholmu byla nalezena neolitická flétna stará zhruba 10 000 již s pěti hmatovými otvory.³

Archeologických nálezů z těchto dob existuje více, většinou se ale jedná o kostěné exempláře, dřevěné nástroje se nedochovaly. Tyto dochované nástroje a ikonografické nálezy jsou jedinými zdroji poznání hudby a nástrojů tohoto období.

1.2 Starověk

Ve starověku dochází spolu s rozvojem celé společnosti také k rozvoji hudby a nástrojů, včetně dechových. Ve velkých starověkých kulturách (Mezopotámie, Egypt) je hudba nejprve spojena s kultem, teprve později se stává estetickým výrazovým uměním.

V tomto období byly vytvořeny první vícetónové nástroje. Nejprve v podobě Panovy flétny, kde každý tón měl svou zvláštní píšťalu. Počet možných tónů tedy závisel na počtu spojených píšťal.

Druhým stadiem pak bylo zkracování vzduchového sloupce navrtáním dírek, jak je to běžné dodnes. Tyto flétny byly nejprve bez vzduchového kanálku, který je součástí zobce. Vzduch se hnal přímo z úst na hranu nástroje. Kdy došlo k přechodu na typ podélné flétny se zobcem, není zcela jasné.

Flétna se zobcem pocházející ze starověku je doložena ve východní Asii, zatímco v Evropě se pravděpodobně nejstarší doklad o předchůdci zobcové flétny nachází v Německu v Hildesheimu ve výzdobě tamější katedrály (r. 1020 n.l.)⁴.

Podle Modra⁵ se do Evropy tato flétna dostala až během vpádu Maurů do Španělska jako jednoduchá trubice se šesti otvory. Je ale pravděpodobné, že i

² MICHELS, U. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000.

³ OLING, B. – WALLISCH, H. *Encyklopedie hudebních nástrojů*. 1. vydání. Dobřeějovice: Rebo Production CZ.

⁴ <http://www.flauto-dolce.wz.cz/hlavni.htm>, 22.6.2012

⁵ MODR, A. *Hudební nástroje*. 8. vydání. Praha: Editio Supraphon Praha, 1997.

Evropané mohli vytvořit flétnu se zobcem už dříve, nezávisle na asijských zemích a pouze se o tom nedochovaly důkazy.⁶

1.3 Středověk

V období středověku dochází spíše ke stagnaci vývoje nástrojů, včetně vývoje zobcové flétny. Je to způsobeno především silicím mocenským vlivem církve, která ustanovila a uznávala jako oficiální hudbu pouze hudbu vokální. Toto platilo minimálně celé první tisíciletí našeho letopočtu. Až od zhruba poloviny 12. století, v období zvaném ars antiqua, bylo v chorálu přípustné i použití varhan.

S rozvojem vícehlasu ve 13. století se pak pomalu přidávají do vokální polyfonie i další nástroje. Z dechových byl prvním bomhart. Nástroje hrály v motetu hlas, který byl zcela přejet z gregoriánského chorálu (cantus firmus), tedy tenor. Všechny ostatní hlasy se přednášely pouze vokálně.

Prvé tisíciletí po Kristu nicméně nástroje včetně zobcové flétny přežívají díky stálému užití v hudbě lidové. Hudebníci, přesto, že je jejich umění žádáno, jsou vrstvou žijící spíše na okraji společnosti, právě z toho důvodu, že vlivnými církevními kruhy je vše světské považováno za nízké. S rozvojem rytířského zpěvu trubérů, trubadúrů a minnesängerů nacházejí mnozí z hudebníků později uplatnění v jejich družinách.

Středověká flétna měla již sedm otvorů. Toto tvrzení vychází jak z ikonografických výzkumů tak z dochovaných nálezů.



Nejstarším dochovaným nálezem je flétna z nizozemského Dordrechtu z první poloviny 13. století. Druhým dochovaným exemplářem středověké flétny je nástroj z Göttingenu v severním Německu pocházející ze 14. století.⁷

⁶ KRATOCHVÍL, J. *Dějiny a literatura dechových nástrojů*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n. p., 1960.

1.4 Renaissance

Přechodné období mezi středověkem a renesancí bývá v hudbě označováno jako *ars nova*. Tento termín se používá pro hudební umění 14. a počátku 15. století. Dochází již ke změně lidského myšlení směrem k renesanci a hudební jazyk začíná nabývat více světského a lidového charakteru.⁸

Z hlediska vývoje nástrojů se jedná o období, ve kterém hudební nástroje dosáhly značného rozvoje. Souvisí to s tím, že umělá hudba proniká více i do světského prostředí, do panovnických a šlechtických paláců, kde se nástrojové hudbě dostává většího prostoru. Je však stále velmi propojena s hudbou vokální. Nebylo striktně určováno, zda daný hlas ve skladbě má být zpíván či hrán a už vůbec nebyl značen konkrétní nástroj, takže záměna vokálního a instrumentálního



hlasu byla velmi častá. Někdy nástroje hrály to, co bylo zároveň i zpíváno, takže určitý hlas byl vlastně takto zdvojen. V názvech skladeb lze proto často nalézt označení *Per cantare e sonare*, což znamená ke zpěvu a hře⁹.

Aby bylo dobře možné imitovat různé polohy lidského hlasu, vznikaly kolem jednotlivých nástrojů celé nástrojové rodiny s různým rozsahem, od diskantových až po basové polohy. Taková rodina nástrojů vznikla i kolem zobcové flétny.

Asi od 16. století nebylo výjimkou, že původně vokální skladba se provedla celá instrumentálně. Těmto instrumentálním uskupením se říkalo konsorty a byly dvojího typu: takzvané *whole konsorty*, jež byly tvořeny pouze nástroji stejné nástrojové rodiny, takže výsledný zvuk byl velmi homogenní, nebo *broken*

⁷ www.jakub-kydlicek.cz/Zobcova_fletna.ppt

⁸ KRATOCHVÍL, J. *Dějiny a literatura dechových nástrojů*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n. p., 1960.

⁹ MICHELS, U. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000. ISBN 80-7106-238-3.

konsorty, což znamená, že v těchto konsortech byly smíchány různé druhy nástrojů, nejčastěji dechy se smyčci. Oba typy těchto konsortů jsou pro zobcovou flétnu velmi významné.

V 15. století přibyl na zobcové flétně 2 otvory pro malíček, na každé straně jeden. V této době totiž ještě nebyla ustálena pozice rukou, takže hráč podle toho, kterou rukou ovládal spodní část nástroje, zalepil nepotřebný malíkový otvor voskem. Dokud byla flétna celistvá, jen z jednoho kusu dřeva, bylo v podstatě nemožné jakkoli přizpůsobovat ladění. Toto se změnilo, když pravděpodobně na konci 16. století došlo k rozdělení flétny z jednoho kusu na dva. K rozdělení došlo v místě mezi hlavicí a prvním hmatovým otvorem a ke spojování byl použit jednoduchý čep.

Díky válcovitému vrtání měla renesanční flétna poměrně sytý tón a z hlediska síly zvuku na tom byla lépe než její nástupkyně.

1.5 Baroko

K největšímu rozvoji zobcové flétny došlo právě v období baroka. V jeho raném období ještě přetrvává konsortní praxe a flétny jsou stále stavěny v celém spektru hlasových poloh. Jejich počet dosahuje osmi i více – flétna sopraninová (in f), dále takzvaná sixth flute (in d), sopránová (in c, d, b), altová (in f, g, es), voice flute (in d), tenorová (in c), basová (in f), kontrabasová (in c) a takzvaný subbas (in f)¹⁰.

Stále ještě bylo zvykem udávat v souhře více nástrojů pouze hlasové polohy, nikoliv určovat konkrétní nástroje, a tak bylo možné hrát stejné skladby různými konsortními skupinami.

Se stylovou změnou a nástupem nové zvukové estetiky prosazující spíše rozmanitější škálu barev nežli jednotný konsortní tón se toto začíná později měnit.

¹⁰ Některé z těchto fléten nebyly obvyklé v českých zemích, proto neexistuje český název a je zde uváděno anglické znění.

V průběhu 17. století začínají skladatelé postupně udávat přesná nástrojová označení a pracovat tak více se zvukovou barvou.

Reakce na tyto změny na sebe nenechaly dlouho čekat. Souborová hra ustupuje do pozadí a z velké skupiny fléten se osamostatňuje flétna altová jako sólový nástroj. Přichází se na řadu technických vylepšení. Pracovalo na nich mnoho nástrojařů, ovšem patrně k největší dokonalosti dovedla tyto změny rodina nástrojařů a hudebníků z Francie, Hotteterrové. Flétna do té doby mající cylindrické (válcovité) vrtání měla ne zcela přesnou intonaci a také poměrně malý rozsah.



Hotteterrové změnilí vrtání na kónické (kuželovité neboli zužující), čímž nástroj získal jemnější a jasnější tón. Dokud byly flétny vyráběny ze dvou částí, nástrojaři pro její výrobu potřebovali dlouhý kus dřeva bez jakýchkoliv vad, ze kterého bylo možné vyrobít celé tělo nástroje. Rodina Hotteterů osamostatnila nožku a přidala nástroji další čep sloužící ke složení nástroje. Nožka a poslední hmatový otvor nad ní se vrtaly dvojité, takže celý rozsah flétny byl chromatický.¹¹

To, že se zobcová flétna od těchto dob skládala ze tří částí mělo i praktický přínos. Byla skladnější a bylo tím také usnadněno její přenášení.

Výsledkem těchto vylepšení byl intonačně přesnější nástroj s jemnějším a jasnějším tónem hlavně ve vyšších polohách a širším tímbrém, což všechno dohromady velmi přispělo k vysoké popularitě zobcové flétny trvajícím až do poloviny 18. století.

1.6 Od roku 1750 do konce 19. století

Po roce 1750 zájem o zobcovou flétnu náhle upadá. Až do této doby byla označením *flauto* míněna právě flétna zobcová, pokud byla žádána příčná, připisovalo se striktně *traverso*¹².

¹¹ HUNT, E. *The Recorder and its Music*. London: Barrie and Jenkins, 1962. ISBN 0.257. 66190.5.

Od poloviny 18. století byla zobcová flétna stále více nahrazována flétnou příčnou. Hlavním důvodem byl nástup nového stylu a s ním i zvukového ideálu toužícího po větší zvukové mohutnosti. Útlý tón zobcové flétny, neschopný navíc výraznějších dynamických změn, tomuto ideálu nemohl dostačovat. Flétna příčná se naopak stále více zdokonalovala. Poté, co v roce 1831 Theobald Böhm postavil příčnou flétnu s dírkami přesně podle fyzikálních zákonů a zavedl talířkovité klapky, zaujala v orchestru neohrožitelnou pozici¹³. Böhmův systém znamenal v podstatě revoluci ve stavbě i mnohých jiných dechových nástrojů. Zobcová flétna tak přestala být v artificiální hudbě zcela používána.

Jako nástroj ovšem nezanikla zcela, přežila především díky lidové hudbě.

1.7 Od 20. století do současnosti

Jelikož úpadek zobcové flétny nepřicházel postupně, ale byl velmi rychlý, zachovalo se mnoho exemplářů z období jejího největšího rozkvětu. Tyto nástroje sice najednou nikdo nepoužíval, ale protože mnohé byly uměleckými skvosty, zůstaly často v domácnostech uchovány nebo putovaly do muzeí. I když se jich část ztratila či zničila, pořád jich ale zůstal dostatek na to, aby mohly být znovu objeveny.

K tomu došlo přibližně v první čtvrtině 20. století. Hlavní zásluhu na této renesanci zobcové flétny měl hudebník pocházející z Belgie a žijící v Anglii, Arnold Dolmetsch. Na počátku 20. století se objevily tendence obdivovat umění minulosti a vracet se k němu, což podpořil také vzestup neostylů v artificiální hudbě. Arnold Dolmetsch byl jedním z těch, kteří se ke staré hudbě vraceli - na svých koncertech používal autentické staré nástroje včetně altové flétny z Bressanovy dílny.

V roce 1919 jeho syn, Carl Dolmetsch, nešťastnou náhodou ztratil tašku s touto vzácnou flétnou a i přes veškerou snahu se ji nepodařilo nalézt. Proto se

¹² www.jakub-kydlíček.cz/Zobcová_fletna.ppt

¹³ KRATOCHVÍL, J. *Dějiny a literatura dechových nástrojů*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n. p., 1960.

jeho otec rozhodl, že se pokusí vytvořit autentickou kopii¹⁴. Po mnoha pokusech uspěl a stal se tak prvním výrobcem zobcových fléten ve 20. století. Dolmetschova flétna měla barokní podobu (podle Bressanova vzoru), ale ladění již bylo přizpůsobeno 20. století, tedy 440 Hz.

Pokusy o výrobu staré flétny proběhly i v Německu. Festivalu staré hudby v Haslemere se totiž zúčastnili také 2 němečtí výrobci hudebních nástrojů, Max Seiffert a Peter Harlan, kteří zde od Arnolda Dolmetsche nakoupili několik zobcových fléten se záměrem vyrobit jejich kopii. Protože si ale němečtí nástrojaři nezapamatovali správný prstoklad, přizpůsobili výrobu tak, aby bylo možno používat jednoduchý prstoklad místo vidličkového, a tak vznikl německý systém hmatů. V Německu se zobcová flétna velmi rozšířila a současně s Orffovou školou pronikla i do výuky hudební výchovy ve školách.

Problémem německého systému hmatů ale bylo, že i když ve spodní oktávě bylo ladění v pořádku, v horních oktávách se s laděním objevovaly problémy. Proto tento systém nevydržel a v dnešní době je zcela překonán.¹⁵

Postupem času se přišlo na moderní způsoby výroby fléten, už se nemusela vyrábět pouze ručně, ale mohla se aplikovat průmyslová výroba. Také se objevila řada materiálů, ze kterých je rovněž přípustné zobcovou flétnu vyrobit. Především jde o různé druhy plastů. Ač mají flétny vyráběné z těchto materiálů stejnou stavbu jako flétny dřevěné (barokní podoba), zvuk této flétny je pochopitelně jiný než zvuk flétny z ušlechtilých dřevin.

Nicméně, rozvoj výrobních materiálů měl vliv na značnou expanzi zobcové flétny. Plastové materiály jsou totiž o mnoho levnější než jakékoli dřevo, což způsobilo, že se zobcová flétna z plastu stala finančně dostupným nástrojem pro široké spektrum obyvatelstva, což také přispělo k jejímu rozšíření.

¹⁴ HUNT, E. *The Recorder and its Music*. London: Barrie and Jenkins, 1962. ISBN 0.257. 66190.5.

¹⁵ www.flauto-dolce.cz

K nejvýznamnějším výrobcům plastových zobcových fléten patří firmy Yamaha či Aulos. K významným výrobcům fléten dřevěných se řadí firma Moeck, Mollenhauer či tuzemský výrobce Pavel Číp.

Jak a zdali vůbec se bude zobcová flétna dále vyvíjet je otázkou. Vzhledem k tomu, že její přirozený vývoj byl na více než století přerušen a 20. století navázalo tam, kde byl zastaven, nelze další vývoj zobcové flétny zcela vyloučit.

2 Vývoj literatury pro zobcovou flétnu

Na vývoj literatury pro nástroj působí množství faktorů, které se navzájem velmi ovlivňují a nelze je oddělit. Mezi jeden z nich patří vývoj nástroje, jehož vliv na literaturu byl probrán v předchozí kapitole.

Dalším zásadním prvkem ve vývoji literatury je jeho souvislost se střídáním stylových epoch, ke kterým dochází v rámci proměn celé lidské společnosti. Každá z těchto epoch má své specifické estetické představy a požadavky, díky kterým mají různá stylová období ve všech druzích umění své typické rysy. O tom, jak se tyto rysy projevují v hudbě a konkrétně ve flétnové literatuře pojednávají následující strany.

2.1 Literatura pro zobcovou flétnu do konce 16. století

Literatura adresovaná přímo zobcové flétně se v podstatě objevuje až v baroku.

Z období pravěku čerpáme poznatky o hudbě pouze ze zkoumání dochovaných nástrojů a ikonografických nálezů. Hudba měla magickou funkci a uplatňovala se při rituálních obřadech, kterými pravěký člověk prosil o úspěch na lovu a podobně. Tehdejší primitivní flétna se tedy využívala pouze k naplnění této funkce.

Ve starověku už hudba není spojena jen s kultem, ale provozuje se i při mnohých světských příležitostech. Má významné postavení jak v umění Blízkého a Středního východu, tak v umění antiky. Dochovalo se několik fragmentů skladeb z období antiky, okolo 30 rozluštěných¹⁶. Přesné nástrojové označení se však neobjevuje.

¹⁶ NAVRÁTIL, M. *Dějiny hudby*. Praha: Votobia s. r. o., 2003. ISBN 80-7220-143-3

Těžištěm středověké hudby byla hudba vokální, jednak díky vlivu církve, jednak proto, že instrumentální hudba v té době ještě zdaleka nebyla tak vyspělá jako hudba vokální.

I přes množství dochovaných hudebních památek nemáme zcela jasnou představu o přesném znění hudby tohoto období, jelikož notové zápisy bývaly neúplné a počítalo se s improvizací. Stejně tak se nezapisovalo nástrojové obsazení. Pro volbu obsazení platilo heslo: *quod tibi magis delectabili est* – tedy úplná volnost.¹⁷ Literaturu psanou přímo pro zobcovou flétnu tedy z tohoto období nemáme.

Existuje nicméně sborník „*Medieval instrumental dances*“, který byl sestaven kanadským muzikologem Timothy J. McGee a obsahuje všechny známé instrumentální skladby vzniklé před rokem 1430. Bývá tedy často zdrojem při hraní skladeb z tohoto období.

V období renesance zůstává situace kolem instrumentální hudby podobná jako ve středověku. Negativní postoj církve vůči světské hudbě zůstává ještě patrný a instrumentální hudba je tak zapisována značně ledabyle či vůbec. Toto přetrvává až do poloviny 15. stol, kdy se začíná zachycovat písemně. Do té doby máme dochovány téměř výhradně vokální památky, i přes to, že je v renesanci instrumentální hudba mnohem více rozšířena než ve středověku a zní při mnoha příležitostech církevních i světských.

V renesanci se mění zvukový ideál, namísto pestré zvukové škály se stává ideálem homogenní zvuk a kolem tradičních nástrojů se za tímto účelem staví celé rodiny, jak je zmíněno v kapitole o vývoji nástroje. Kromě naplňování tohoto ideálu ale zůstává nástrojové obsazování až do konce 16. století stále náhodné.

Zobcové flétny se v renesanční instrumentální hudbě hojně uplatňovaly a je tedy velice dobře možné je k interpretaci skladeb tohoto období využívat. Avšak

¹⁷ HRČKOVÁ, N. *Dějiny hudby I. Evropský středověk*. Vydání první. Praha: Ikar, 2003. ISBN 80-249-0524-87.

vzhledem k výše zmíněné volnosti obsazování nástrojů nelze jmenovat skladby určené výhradně pro flétnu či flétnový ansámbli.

2.2 Baroko

Baroko je umělecký sloh probíhající přibližně od počátku 17. století do první poloviny 18. století.

Je slohem, který svou vášnivostí stojí v opozici k harmonizující renesanci. Ve filozofické oblasti je patrný obrat od racionalismu k senzualismu.¹⁸ Zesiluje duchovní stránka a citová vroucnost, od renesančního zaměření na člověka se baroko obrací více k Bohu. Je pro něj typická dynamičnost, smyslovost a exaltovaná citovost. Umělecké dílo si klade za cíl vyvolat silné citové hnutí – afekt.

Podstatou barokního hudebního slohu je doprovázená monodie, tj. melodie doprovázená akordy¹⁹. Harmonické cítění zesiluje, horizontální hudební myšlení se mění na melodicko-harmonické. Zavádí se generálbas, který tvoří harmonickou základnu.²⁰ Toto se projevuje i v polyfonii, která je nyní podřízena harmonii. V notaci se ustaluje moderní systém taktů a taktová čára získává metrický význam, vždy po ní následuje hlavní důraz. Dochází k vítězství durových a mollových tónin nad církevními.

Odděluje se vokální a instrumentální sloh - instrumentální hudba se poprvé v historii zcela osamostatňuje. Dochází k velkým pokrokům ve vývoji nástrojů. Skladby se již komponují přímo pro jednotlivé nástroje či jejich uskupení. V kompozicích se zohledňují jak jejich technické, tak zvukové možnosti, pracuje se už i s barevnou různorodostí. Volba konkrétního nástroje již tedy není náhodná.

S rozvojem nástrojů a instrumentální hudby nastává potřeba nových forem a období baroka je na jejich vznik velmi bohaté. V některých případech vznikají

¹⁸ NAVRÁTIL, M. *Dějiny hudby*. Praha: Votobia s. r. o.

¹⁹ NAVRÁTIL, M. *Dějiny hudby*. Praha: Votobia s. r. o.

²⁰ MICHELS, U. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000.

formy zcela nové, někdy dochází k rozvoji formy, která vznikla již v renesanci (jako například fuga, jež má předchůdce v renesančním *ricercaru*). Z hlediska literatury pro zobcovou flétnu jsou důležitými formami především *canzona*, sonáta, triová sonáta, svita, *concerto grosso* a sólový koncert. Tyto formy mohou být stručně charakterizovány takto:

Canzona

Canzona je forma, jejímž tématem je nejčastěji známá píseň (*chanson*), která se dále imitačně zpracovává. Mívá více částí, které navzájem kontrastují, například změnou metra.²¹ Jejich nejtypičtějším autorem je Girolamo Frescobaldi.

Sonáta

Název sonáta je odvozen od italského slova *sonare*, což znamená hrát. Začal se používat na počátku 17. století pro odlišení od skladeb vokálních (*kantát*) a označoval veškeré skladby, které byly určeny k instrumentálnímu, nikoli vokálnímu provedení²².

Raná sonáta byla instrumentální skladba, která neměla pevné formové schéma. Vznikla na konci 16. století v Benátkách. Vyznačovala se vícesborovostí, která sloužila jako kontrastní prostředek v dynamice a zvukové barvě. Byla členěna na úseky, v čemž lze spatřovat základy budoucí vícevětosti.²³ Hlavními skladateli byli A. a G. Gabrieliové.

Ke konci 17. století se ustálily dva typy sonáty: *sonata da camera* a *sonata da chiesa*.

Sonata da camera se vyvinula ze staré taneční svity řazením 2 – 4 tanečních částí. Corelli před ně ještě staví volné preludium.

²¹ CHOCHOLOUŠ, M. *Instrumentální hudba baroka*. (Bakalářská práce) Plzeň: Západočeská univerzita, 2011. 66 s.

²² ZENKL, L. *ABC hudebních forem*. 3. vydání. Praha: Editio Praga, 1999.

²³ MICHELS, U. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000.

Sonata da chiesa vykrytalizovala v průběhu 18. století do 4 věté podoby s tempovým schématem pomalu – rychle – pomalu – rychle.

„Označení „da camera“ znamená „v místnosti“ (v pokoji, salonu), kdežto výraz „da chiesa“ má význam „v chrámu“. Sonata da camera byla veselejšího založení, zatímco sonata da chiesa byla vážnější, bez tanečních částí; nebyla to však hudba duchovní a s chrámem ji spojovalo pouze to, že cembalo v ní někdy nahrazovaly varhany.“²⁴

Oba tyto typy sonát mohly být z hlediska instrumentace jak sólové, tak triové. V sólové sonátě byl vedoucí hlas doprovázen basse continuo, což je harmonický podklad, který byl improvizován na cembalo či varhany na základě daného basu. Tato basová linka byla zdvojeována violou da gamba, později violoncellem. Ve triové sonátě figurují sólové nástroje dva, doprovod je shodný jako u sólové sonáty. Sólovou sonátu tedy obvykle hráli tři hráči, triovou čtyři. V dnešní interpretační praxi se basso continuo hraje většinou již z vypracovaných partů a není improvizováno.

Suita

Vzniká v 16. století v Itálii jako sled užitých nebo idealizovaných tanců.²⁵ Je založena na principu spojování tanců do páru. Tance vzájemně kontrastují, a to jak v tempu, tak v metru, mají ale i jednotící prvek, kterým je shodná tónina. Suita slouží nejprve jako hudba užitá, tedy skutečně k tanci. Postupem času ale dochází k tomu, že tance se stávají idealizovanými. Základ suity je tvořen dvěma tanci: například *pavanou a gagliardou*. *Pavana* je majestátný, pomalý, krokový tanec v sudém taktu, *gagliarda* je naopak rychlý, skočný tanec v lichém taktu.

²⁴ ZENKL, L. *ABC hudebních forem*. 3. vydání. Praha: Editio Praga, 1999.

²⁵ CHOCHOLOUŠ, M. *Instrumentální hudba baroka*. (Bakalářská práce) Plzeň: Západočeská univerzita, 2011. 66 s.

V 17. století nahrazuje tuto dvojici *allemande* a *courante*. Toto uskupení je v témže století ještě rozšířeno o *sarabandu* a *gigue*. Tyto 4 části suity se ustalují a stávají se jejími povinnými částmi.

Allemande je sudého metra a pomalého tempa, často mívá předtaktí. *Courante* je tanec rychlý, třídobý, rovněž s předtaktím. *Sarabanda* pochází nejspíše ze Španělska, je třídobá, nemá předtaktí. Tempo je pomalé. *Gigue* je tanec rychlý, hravý. Má předtaktí a takt, nejčastěji 3/8 nebo 6/8.

Toto základní uspořádání bývalo často doplňováno různými dalšími částmi, takzvanými intermezzy, které mohly mít jak taneční, tak netaneční charakter. Mezi vkládané taneční části patřil nejčastěji menuet, passepied, loure, gavotta nebo rigaudon. Části netanečního charakteru se zařazovaly na začátek – například preludium či ouvertura nebo i doprostřed suity, kam byl často zařazován air – „původně píseň v pomalém tempu se zpěvnou melodií“.²⁶

Concerto grosso

Je formovým typem, který se vyvinul v severní Itálii po roce 1670.²⁷ Je založeno na kontrastu mezi skupinou sólistů, tzv. concertina neboli soli, a skupinou větší, tzv. concerto grosso, ripieno či tutti. Původně bylo po vzoru sonáty da chiesa 4 věté, později se počet vět ustálil na 3: rychle – pomalu – rychle.

Sólový koncert

Vyvinul se z concerta grossa počátkem 18. století tak, že proti celému orchestru již nevystupovala skupina sólistů, ale pouze jeden. V částech tutti může hrát sólový nástroj současně s orchestrem, sólové části jsou pak doprovázeny buď celým orchestrem či pouze určitými nástrojovými skupinami. Věty jsou stejné jako u concerta grossa – rychle – pomalu – rychle.

²⁶ ZENKL, L. *ABC hudebních forem*. 3. vydání. Praha: Editio Praga, 1999.

²⁷ MICHELS, U. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000.

Už z množství forem, které se týkají literatury pro zobcovou flétnu, je možné odvodit, že literatura pro zobcovou flétnu z období baroka je velmi rozmanitá. Vyskytuje se literatura sólová pro různé typy zobcové flétny, literatura pro uskupení zobcových fléten, dále je zobcová flétna důležitou součástí komorní hudby a v neposlední řadě hraje roli i v dílech pro tehdy formující se orchestr. To vše v poměrně velkém množství.

Vzhledem k rozsahu této práce není možné zabývat se všemi těmito druhy flétnové literatury, proto záběr bude omezen pouze na literaturu pro sólovou zobcovou flétnu či sólovou zobcovou flétnu s doprovodem.

Pro větší přehlednost je příhodné rozdělit období barokního slohu na jednotlivá období. Dělení bývají v mnoha odborných publikacích různá. V této práci se nicméně přikloníme k dělení tomuto:

| | | | | | |
|---------------|------------------|------------|-------------|----------|-------------|
| Období | rané: | cca | 1580 | – | 1650 |
| Období | vrcholné: | | 1650 | – | 1700 |
| Období | pozdní: | | 1700 | – | 1750 |

V rámci nich jsou uvedena díla pro zobcovou flétnu dále rozdělena ještě podle geografických oblastí.

Při hledání těchto děl bylo čerpáno z notového archivu Městské knihovny v Praze, Národní knihovny, archivu autorky a rovněž bylo přihlédnuto k doporučením profesionálních flétnistů. V žádném případě se tedy nejedná o kompletní výčet všech děl pro sólovou zobcovou flétnu, ale spíše o základní přehled zásadních děl.

2.2.1 Rané baroko (1580 – 1650)

Literatura pro zobcovou flétnu z období raného baroka je typická tím, že její značná část je společná i pro další nástroje, jako například housle nebo cink. Až do 17. století se totiž přesné instrumentační pokyny vyskytují zřídka.

I poté, co požadavky na instrumentaci začaly být konkrétní, sdílela zobcová flétna během celého 17. století mnohá díla s repertoárem houslovým. Skladatelé totiž často svá díla označovali „pro zobcovou flétnu nebo housle“.

Itálie

Sbírka diminucí Aurelia Virgiliana *Il dolcimele* je významná tím, že v ní poprvé bylo použito konkrétní označení „flauto“.

| | |
|------------------------------------|--------------------------------|
| Aurelio Virgiliano | „Il dolcimele“ |
| G. B. Riccio (1570 – 1630) | 2 canzony |
| G. M. Cesare (1590 – 1667) | 2 canzony z „Musicali Melodie“ |
| Tarquino Merula (1595 – 1665) | 2 sonáty z „Il primo libro“ |
| Girolamo Frescobaldi(1583 – 1643) | Il primo libro delle canzoni |
| Dario Castello (1590 – 1658) | 2 sonáty |
| G. B. Fontana (1571 – 1630) | 18 sonát |
| Marco Uccellini (1603/1610 – 1680) | 2 sonáty |
| Andrea Falconiero (1586 – 1656) | Tance z „Il primo libro“ |

Německo

| | |
|--------------------------------|----------|
| J. E. Kindermann (1616 – 1655) | 2 sonáty |
| Anonym | 5 svit |

Nizozemsko

Der Fluyten Lusthof Jacoba van Eycka je velmi významnou sbírkou skladeb pro sólovou sopránovou zobcovou flétnu. Obsahuje 148 melodií. Na každou z nich je vytvořeno několik variací či diminucí různých úrovní obtížnosti – některé jsou obtížné i pro vyspělé hráče. Ve své době byla tato sbírka nesmírně populární, o čemž svědčí i fakt, že během let 1644 – 1656 byla vydána 5krát.

| | |
|------------------------------|---------------------|
| Johann Schop (1590 – 1667) | Lachrime Pavaen |
| Jacob van Eyck (1590 – 1657) | Der Fluyten Lusthof |

2.2.2 Vrcholné baroko (1650 – 1700)

Toto období není z hlediska sólové literatury pro zobcovou flétnu nijak převratné, je spíše přechodným obdobím před vyvrcholením sólové tvorby v období následujícím.

Anglie

| | |
|-------------------------------|---------------------------------|
| Matthew Locke (1621 – 1677) | „For several friends“ - 8 svit |
| Robert Carr (? – okolo 1700) | Division upon an Italian Ground |
| | The division Flute |
| Humphrey Salter (1660 – 1718) | The gentel companion |
| Henry Purcell (1659 – 1695) | Chaconna F-Dur |

Německo

| | |
|-----------------------------------|--------------------------------|
| Gottfried Finger (1660 – 1730) | 2 sonáty |
| Johann Fischer (1646 – 1716) | 4 svity (A a Bc) |
| J. J. Fux (1660 – 1714) | Sinfonie F-dur (A, hoboj a Bc) |

2.2.3 Pozdní baroko (1700 – 1750)

Toto období by se dalo nazvat zlatým věkem sólové literatury pro zobcovou flétnu. Sólová literatura v něm dosahuje svého vrcholu v dílech Vivaldiho, Telemanna, Händela a francouzských mistrů. Vzniká nesmírný počet děl pro sólovou zobcovou flétnu, která je v této době velmi respektovaným a oblíbeným nástrojem, pro nějž píše téměř každý tehdejší významný skladatel.

Itálie

| | |
|-------------------------------------|---|
| Arcangelo Corelli (1653 – 1713) | 12 sonát op. 5 (A, Bc) La Follia (A, Bc) |
| Antonio Vivaldi (1676 – 1741) | Sonáta RV 50 Sonáta c-moll RV 53 Sonáta a due, RV 86 Concerto a-moll RV 108 Concerto C- Dur RV 87 Concerto G-Dur RV 101 Concerto D-Dur RV 92 Concerto D-Dur „La Pastorella“ RV 95 Concerto g-moll RV 107 Concerto g-moll RV 105 Concerto a moll 3 koncerty pro soprano a Bc RV 443, 444, 445 „Il pastor fido“ op. 13 (6 sonát pro zobcovou flétnu a Bc) |
| Martino Bitti (1656 – 1743) | Solos for a flute |
| Benedetto Marcello (1686 – 1739) | 12 sonát op. 2 (A, Bc) |
| Diogenio Bigaglia (1676 – 1745) | 2 sonáty op. 1 g-moll (A, Bc), a-moll (S, Bc) |
| Fr. M. Veracini (1690 – 1768) | 12 sonát (A, Bc) |
| P. B. Bellinzani (1690 – 1757) | 12 sonát op. 3 (A, Bc) |

| | |
|--------------------------------------|---|
| Pietro Castrucci (1679 – 1752) | 2 sonáty op. 1 (A, Bc) |
| G. B. Bononcini (1670 – 1747) | 8 divertiment da Camera (A, Bc) |
| Francesco Barsanti (1690 – 1747) | 6 sonát op. 1 (A, Bc) |
| Francesco Mancini (1672 – 1739) | 12 sonát (A, Bc) |
| Giuseppe Sammartini (1695 – 1750) | Concerto F-Dur (S, Bc) |
| | Sonáta G–Dur (A, Bc) |
| G. P. Simonetti (| Sonáta op. 5 |
| Anglie | |
| Daniel Purcell (1679 – 1717) | 3 sonáty: F–Dur, C-moll, d-moll (A, Bc) |
| William Topham | Sonáta c-moll (A, Bc) |
| | Sonáta g-moll (A, Bc) |
| | Sonáta G-Dur (A, Bc) |
| Andrew Parcham | Sonáta G-Dur (A, Bc) |
| William Williams | Sonáta d-moll (A, Bc) |
| William Corbett (1675 – 1748) | 12 sonát op. 2 (A, Bc) |
| | 4 sonáty op. 3 (A, Bc) |
| Robert Valentine (1680 – 1735) | Sonáta F-Dur (A, Bc) |
| | Sonáta B-Dur op. 11 (A, Bc) |
| | Concerto B-Dur (A,Bc) |

| | |
|-------------------------------------|--|
| Henry Eccles (1680 – 1745) | Sonáta F-Dur |
| J. B. Loeillet (John) (1685 – 1748) | 6 sonát (A, Bc) op. 3 Sonáta g-moll (A, Bc) |
| Willem de Fesch (1687 – 1757) | Sonáta G-Dur, op. 4 |
| Robert Woodcock (1690 – 1734) | Concerto G-Dur |
| John Baston | Concerto D-Dur |

Německo

| | |
|--|--|
| J. Ch. Pepusch (1667 – 1752) | 6 sonát op. 1 (A, Bc) 6 sonát op. 3 (A, Bc) |
| Johann Ernst Galliard (1687 – 1749) | 6 sonát op. 1 (A, Bc) |
| J. Chr. Schickhardt (1682 – 1762) | Sonáta B- Dur (č. 6) op. 14 (A, Bc) 12 sonát op. 17 (A, Bc) Sonáta C-Dur (A, Bc) |
| G. Fr. Händel (1685 – 1759) | 6 sonát (A, Bc) (C-dur, a-moll, g-moll, B-dur, F-dur, d-moll) Sonáty „Fitzwilliam“ |

Georg Phillip Telemann (1681 – 1762)

Německý skladatel, který byl ve své době slavnější než J. S. Bach. Jeho tvorba má pro flétnovou literaturu stěžejní význam. Sám byl vynikající flétnista a měl perfektní cit pro výběr tóniny, ve které je skladba lehce hratelná. V mnoha případech jeho skladby zní velmi složitě, ale díky výběru tóniny se hrají takzvaně „po prstech“.

Díla G. P. Telemanna pro zobcovou flétnu:

12 Fantazií (A solo)

6 Partit (S, Bc)

Svita g-moll (S,Bc)

4 sonáty (A. Bc)

8 metodických sonát (A, Bc)

2 sonáty ze sbírky „Essercizii musici“(A,Bc)

6 „Nouvelles sonatines“ (A. Bc)

Koncert F-Dur

Koncert a-moll

Koncert B-Dur

Koncert C-Dur

Koncert e-moll

Svita a moll

Sinfonia F-Dur

6 kánonických sonát

Francie

| | |
|--|--|
| Robert de Visée (1650 – 1720) | 3 svity (S, Bc) |
| | Svita G-Dur, g-moll (S, Bc) |
| Charles Dieupart (1667 – 1740) | 6 svit (4 pro A, 2 pro S) |
| | Concerto a-moll (S, Bc) |
| Daniel Demoivre (1687 – 1731) | 8 svit (A solo) |
| J. M. Hotteterre (1674 – 1763) | Echos (A solo) |
| | 6 svit op. 2 („Nouvelle Edition“) |
| | 4 svity („Deuxieme Livre“) op. 5 |
| | L'art de de preluder, op. 7 |
| L. – A. Dornel (1680 – 1756) | 3 svity op. 2 (A, Bc) |
| Anne Danican Philidor (1681 – 1728) | Sonáta d-moll (A, Bc) |
| | 6 svit (A, Bc) |
| Francois Danican Philidor (1726 – 1795) | 4 svity (A. Bc) |
| Pierre Danican Philidor (1681 – 1731) | 6 svit, op. 1, č. 4 – 6 (A, Bc) |
| Joseph Bodin de Boismortier (1689 – 1755) | Koncert G- Dur, op. 21 |
| | 6 svit, op. 35 |
| | 2 sonáty op. 27 (A, Bc) |
| Esprit Philippe Chedeville (1696 – 1762) | 6 „Sonatilles galantes“ (A, Bc) |
| Jacques – Christophe Naudot (1690 – 1762) | 2 Koncerty op. 17 (A, Bc) C-Dur, G-Dur) |

| | |
|---|----------------------------|
| Philibert de Lavigne (1700 – 1750) | 6 sonát op. 2 (A, Bc) |
| Charles Buterne (1700 – 1750) | 6 sonát op. 2 (A, Bc) |
| J. B. Loeillet de Gant ²⁸ (1688 – 1757) | 48 sonát op. 1 – 4 (A, Bc) |

2.3 Literatura od roku 1750 do konce 19. století

Jak je patrné z předchozí kapitoly, zobcová flétna byla v období baroka velmi oblíbená a většina velkých barokních skladatelů ji uplatňovala ve svých kompozicích.

Z mnoha důvodů se ale neudržela na výsluní dlouho. Hlavní příčinou bylo, že její jemný a útlý tón přestal dostačovat měnícím se zvukovým ideálům doby.

Jelikož flétna příčná se naopak zvukově rozvíjela a zdokonalovala, došlo k tomu, že celkem přirozeně zaujala místo doposud patřící flétně zobcové.

Je zřejmé, že pro nástroj, který v artificiální hudbě přestal být používán, se žádné skladby nepsaly. Z období od poloviny 18. století až do opětovného objevení zobcové flétny cca. ve 30. letech 20. století žádná literatura určena přímo zobcové flétně neexistuje.

Nezřídka se ale stává, že při dnešní výuce hry na zobcovou flétnu se z tohoto období využívají různé instruktivní skladbičky určené původně pro jiné nástroje, pokud rozsahově odpovídají.

²⁸ Přesto, že se J.B. Loeillet de Gant narodil v Belgii, je řazen do této kategorie, jelikož většinu svého života prožil ve Francii.

2.4 Literatura pro zobcovou flétnu ve 20. století

Ve 20. století se zobcová flétna dostává zpět do povědomí širší veřejnosti.

Nejprve v Anglii, kde Arnold Dolmetsch jako první vyrobil novodobou zobcovou flétnu podle barokního vzoru. V roce 1925 založil také hudební festival v Haslemere, kde na programu byla stará hudba, v níž se objevovala zobcová flétna.

Protože zobcová flétna byla nástrojem znovuobjeveným, neexistovala pro ni z počátku žádná originální soudobá literatura. Až po té, co došlo ve 30. letech k jejímu značnému rozšíření a její používání se ustálilo, začali vznikat první kompozice, v počátcích hlavně v Anglii a Německu.

V Anglii byla roku 1937 dokonce založena Společnost hráčů na zobc. flétnu, v jejímž čele stál syn Arnolda Dolmetsche, Carl, a Eggar Hunt. Ti byli nespokojeni s nedostatkem soudobé hudby pro tento nástroj a v několika statích podněcovali soudobé anglické autory k vytvoření nových, původních skladeb. Sám Carl Dolmetsch šel příkladem a v roce 1939 napsal skladbu *Téma a variace a moll pro sopránovou zobc. flétnu a cembalo*. Tato aktivita skutečně přinesla ovoce a vzniklo několik kompozic, zmiňme např. *Sonatinu* od Lennox Berkeleyho. Za nejvýznamnější dílo pro zobcovou flétnu, které vzniklo v této době v Německu lze považovat *Trio pro soprán, alt a tenor*, které v roce 1930 složil Paul Hindemith.

Po druhé světové válce se začala zobcová flétna vyrábět také z plastu, čímž byla finančně velmi dostupná. I díky tomu se stala běžným nástrojem, který vlastnil téměř každý, a začala být také velmi populární. Pořádaly se různé speciální kurzy a také flétnové koncerty se objevovaly častěji.

V poválečné éře v Anglii se zobcová flétna objevovala v kompozicích dvou výrazných osobností té doby, Benjamina Brittena a Michaela Tippeta.

Benjamin Britten napsal v roce 1955 *Alpskou svitu* - kompozici pro flétnový ansámbl, která je dodnes velmi oblíbená. Dále použil zobcovou flétnu i v několika svých operách.

Nejpopulárnější skladbou Michaela Tippeta jsou *4 invence pro soprán a alt*.

Od 60. letech je zobcová flétna stále více chápána jako profesionální nástroj. Je to díky tomu, že se objevuje řada virtuózních hráčů. Patří mezi ně Švýcar Hans-Martin Linde, Nizozemec Franz Brüggen či Brit David Munrou. Ti inspirují skladatele k hledání nových cest v tvorbě a využívání moderních technik.²⁹

Mezi tyto techniky patří například hra *con voce* (zpívání při hře) *glissando* (tvoří se postupným a plynulým odkrýváním otvorů), štěpné tóny (přefouknutím standardních i speciálních prstokladů), mikrointervalová hra (existuje celá bichromatická stupnice - čtvrttónová a mnoho dalších mikrointervalů) a různé druhy vibrata (vibrato vytvořené kmitáním dlaně u labia během hry, dechem nebo trylkováním na některém z otevřených otvorů).

Kromě těchto technik zobcová flétna využívá také extrémní artikulaci (*sputato*, *frullato*). Při zakrytí spodního otvoru flétny, např. opřením nástroje o stehno, je možné zahrát i tóny nad obvyklý rozsah užívaný v klasickém repertoáru.³⁰

Jedním ze skladatelů, kteří umně pracují ve svých skladbách s uvedenými technikami, je Alan Davis. Sám je zároveň výborným interpretem a komponuje téměř výhradně pro zobcovou flétnu. Pro svou skladbu *Orel skalní* vytvořil celý systém hmatů pro bichromatickou stupnici, kterou v této skladbě používá.

²⁹ www.jakub-kydlicek.cz/Zobcova_fletna.ppt

³⁰ http://cs.wikipedia.org/wiki/Zobcov%C3%A1_fl%C3%A9tna

A slash through a figure (eg Ø) indicates a partially covered hole.

Descant

Treble

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | — | — |
| 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | — | — | 2 | 2 |
| 2 | 2 | 2 | — | — | 2 | — | — | — |
| 3 | 3 | — | 3 | 3 | — | 3 | 3 | 3 |
| 4 | — | 4 | 4 | — | 4 | — | — | 4 |
| — | 5 | — | — | — | 5 | — | — | 5 |
| — | — | — | 7 | — | — | — | — | — |

Descant

Treble

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Ø | Ø | Ø | Ø | Ø | Ø | Ø | Ø | Ø |
| 1 | 1 | 1 | 1 | — | — | 1 | 1 | 1 |
| 2 | 2 | 2 | — | 2 | 2 | 2 | 2 | — |
| 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | — | — |
| 4 | 4 | — | 4 | 5 | 5 | 4 | 4 | 4 |
| — | — | — | — | — | — | 5 | 5 | — |

Ve svém cyklu *Elementary* využívá Alan Davis celé spektrum těchto moderních technik. Pro tyto techniky musel být nalezen způsob jejich zaznamenávání do not. Zatím neexistuje jednotný systém, a tak si většina skladatelů vytváří vlastní značky a v úvodu skladby vysvětlí, co znamenají:

vysvětlivky



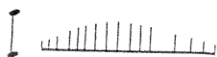
Část, v níž není pravidelný puls ani koordinace mezi jednotlivými hlasy. Začátek a konec musí ukázat dirigent nebo vedoucí jednotlivých hlasů.



Wind noise. Lábium obemkněte pevně dlaní (všechny tónové otvory jsou otevřené). Jemný tón bez jasné výšky s dynamickými změnami.



Volná improvizace, v níž se objevují tóny uvedené v rámečku.



Náhodné prstoklady mezi uvedenými tóny, přibližně podle grafického záznamu. Rychlá artikulace nezávislá na prstech. Dýchejte, kde potřebujete.



Vibrato, jehož docílíme zakrýváním a odkrýváním lábia pravou rukou.



Dodržte udanou výšku tónu, dokud dirigent nebo vedoucí sekce neukáže konec tónu.

Notový záznam pak vypadá například takto:

The image shows a musical score for three flutes, labeled D., Tr., and T. The score is written in 3/4 time and features dense, rapid passages. A box labeled 'C' is positioned above the first staff. The page number '9' is in the top right corner.

Další významné skladby pro zobcovou flétnu z 20. Století:

L. Berio: Gesti

M. Shinohara: Fragmenty

M. Ischii: Black Intention

L. Andriesen: Ende; Sweet

H. U. Staeps: Virtuose Suite

R. Hirose: Meditation

J. Baur: Mutazioni

R. du Bois: Muziek

H. M. Linde: Music for a Bird; Amarilli mia bella

C Spahn: Schrijn

Závěr

Těžištěm této práce byla literatura pro zobcovou flétnu. Ta se prokázala být velmi bohatou a pestrou.

Kapitola o vývoji nástroje objasnila dnešní podobu zobcové flétny i její podoby v době minulé.

Průzkum literatury pro zobcovou flétnu vedl ke zjištění, že až do roku 1600 se žádná literatura adresovaná přímo zobcové flétně nevyskytuje.

Barokní literatura se naopak ukázala být velmi rozmanitou, čítající velké množství skladeb autorů z mnoha zemí Evropy.

Bylo zjištěno, že v literatuře 20. století se objevuje mnoho novátorských kompozičních technik a uplatňují se v ní hojně nové techniky hry na zobcovou flétnu.

Tato práce podává souhrnný přehled o literatuře pro zobcovou flétnu. Může posloužit pedagogům, stejně tak jako všem zájemcům o zobcovou flétnu při hledání inspirace pro tvorbu vlastního repertoáru či repertoáru pro své žáky.

Použitá literatura

BIBLIOGRAFIE

HUNT, E. *The Recorder and its Music*. London: Barrie and Jenkins, 1962. ISBN 0.257. 66190.5.

THOMSON, J. *Your book of recorder*. London: Faber and Faber, 1968. SBN 571 08227 0.

HRČKOVÁ, N. *Dějiny hudby I. Evropský středověk*. Vydání první. Praha: Ikar, 2003. ISBN 80-249-0524-87.

HRČKOVÁ, N. *Dějiny hudby II. Renesance*. Vydání první. Praha: Ikar, 2005. ISBN 80-249-0615-5.

KAČIC, L. *Dějiny hudby III. Baroko*. Vydání první. Praha: Ikar, 2009. ISBN 978-80-249-1266-0.

VÍTEK, B. *Přehled dějin hudby*. 1. vydání. Pardubice: Agentura Luděk Šorm. ISBN 80-901702-0-X.

NAVRÁTIL, M. *Dějiny hudby*. Praha: Votobia s. r. o., 2003. ISBN 80-7220-143-3

BUKOFZER, M. *Hudba v období baroka*. 1. vydání. Bratislava: OPUS, 1986. ISBN 62-616-86.

ZENKL, L. *ABC hudebních forem*. 3. vydání. Praha: Editio Praga, 1999. ISBN 80-7058-472-6.

JANEČEK, K. *Hudební formy*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1995.

MODR, A. *Hudební nástroje*. 8. vydání. Praha: Editio Supraphon Praha, 1997. ISBN 80-7058-400-9.

OLING, B. – WALLISCH, H. *Encyklopedie hudebních nástrojů*. 1. vydání. Dobřejobice: Rebo Production CZ. ISBN 80-7234-289-4.

KRATOCHVÍL, J. *Dějiny a literatura dechových nástrojů*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n. p., 1960.

MICHELS, U. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000. ISBN 80-7106-238-3.

CHOCHOLOUŠ, M. *Instrumentální hudba baroka*. (Bakalářská práce) Plzeň: Západočeská univerzita, 2011. 66 s.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. New York: Grove's dictionaries of music, 1995. ISBN 1-56159-174-2.

ELEKTRONICKÉ ZDROJE

<http://www.flauto-dolce.wz.cz/hlavni.htm>

www.jakub-kydlicek.cz/Zobcova_fletna.ppt

<http://www.blokfluit.org/>

<http://www.alan-davis.co.uk/>

<http://www.recorderhomepage.net/>