

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

# **BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Praha, 2020

Barbora Šubrová

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Flétna

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**SROVNÁNÍ FLÉTNOVÝCH METODIK JOHANNA  
JOACHIMA QUANTZE A FRANTIŠKA MALOTÍNA**

**Barbora Šubrová**

Vedoucí práce: profesor Radomír Pivoda

Oponent práce: profesor Jiří Válek, Mgr. Mario Mesany

Datum obhajoby: 25. 6. 2020

Přidělovaný akademický titul: Bc.

Praha, 2020

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Music Arts

Flute

**BACHELOR THESIS**

**COMPARISON FLUTE METHODICS OF JOHANN  
JOACHIM QUANTZ AND FRANTIŠEK MALOTÍN**

**Barbora Šubrová**

Supervisor: professor Radomír Pivoda

Opponents: professor Jiří Válek, Mgr. Mario Mesany

Date of thesis defense: 25. 6. 2020

Academic degree awarded: Bc.

Prague, 2020

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Srovnání flétnových metodik Johanna Joachima Quantze a Františka Malotína

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

## **Abstrakt**

Práce se zabývá metodikami hry na flétnu Františka Malotína (\*1929) a Johanna Joachima Quantze (\*1697, †1773) a pokouší se je porovnat v několika bodech, kterými se oba autoři zabývají. Nacházíme zde především rozdíly, které jsou způsobeny používáním typů fléten, které odpovídají době, ve které autoři žijí. Nalézáme zde však některé zajímavé styčné body, týkající se především ideálních vlastností flétnisty či způsobu cvičení. Z metodiky Quantzovy potom může moderní flétnista čerpat zejména poznatky související s historicky poučenou interpretací, případně frázováním, čehož se práce také okrajově dotkne.

## **Abstract**

The aim of this thesis is the flute method of František Matolín (\*1929) and Johann Joachim Quantz (\*1697, †1773). It is trying to compare several points that both authors present. We find particular differences caused by the use of different types of flutes that correspond with epochs these authors live in. We however also find interesting points of contact, mostly represented by their relation to ideal attributes of flutist or their approach to practice. Modern flutist can draw from Quantz's work particularly in the field of historically informed interpretation or phrasing, that this work also partially concerns.

# Obsah

Úvod .....	8
František Malotín: Příčná flétna – Praktická metodika .....	9
Johann Joachim Quantz: Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu .....	10
1. Povaha žáka, učitele a jejich vztah .....	12
1.1 Výběr žáka .....	12
1.2 Kapitola o žádaných vlastnostech budoucích hudebníků .....	13
2. Nátisk a nasazení .....	17
2.1 Nátisk podle Malotína .....	17
2.2 Nasazení podle Quantze .....	18
3. Používání jazyka .....	22
3.1 Jazyk podle Malotína .....	22
3.2 Používání jazyka podle Quantze .....	22
4. Dýchání .....	25
4.1 Dýchání podle Malotína .....	25
4.2 O dýchání při hře na flétnu .....	26
5. Držení flétny .....	28
5.1 Držení flétny podle Malotína .....	28
5.2 Držení flétny a postavení prstů .....	31
6. Jak cvičit .....	33
6.1 Jak cvičit podle Malotína .....	33
6.2 Na co má začátečník dbát při samostatném cvičení .....	34
7. Nástroj .....	38
Závěr .....	40
Seznam použité literatury .....	41

## Seznam příloh

Příloha č. 1

TAB I. .... I

Příloha č. 2

TAB II. .... II

Příloha č. 3

TAB III. .... III

Příloha č. 4

TAB IV. .... IV

Příloha č. 5

TAB V. .... V

Příloha č. 6

Seznam vypuštěných kapitol ..... VI

## Úvod

Tato práce má za úkol porovnat metodické pohledy dvou různých autorů a jejich postupů při výuce žáka. Vybrala jsem si dvě poměrně rozdílné metodiky, a to zejména proto, abych zjistila, zda se dá z obou plnohodnotně čerpat i v dnešní době. Práce se týká metodik: František Malotína, *Příčná flétna – Praktická metodika* a Johann Joachim Quantz, *Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu*. Mezi oběma metodikami je rozdíl přibližně 240 let, a proto je jejich porovnávání do značné míry kontroverzní. Téma by se dalo obsáhnout daleko nad rámec možností rozsahu této kvalifikační práce, z tohoto důvodu se zaměřím na několik bodů, kterých se dotýkají oba autoři. Myslím, že je užitečné zde ještě podotknout, že ve většině technických aspektů se autoři zásadním způsobem rozcházejí především z důvodu odlišné stavby barokní a dnešní flétny. Další rozdíly mohou plynout z nedokonalého poznání lidského těla, příp. dalších poznatků, které přinesla moderní doba. Je však na několika místech až zarážející, jak se oba autoři shodují. Společným znakem těchto aspektů bývá to, jací jsou lidé, kteří se o flétnu zajímají.

Co se týká struktury díla, je rozdělena na několik velkých kapitol, ve kterých popisuji a srovnávám pohledy autorů na dané téma. Jako první je rozebírán pohled Malotína, neboť jeho práce v podstatě odráží současný způsob hry na flétnu. Proti tomu potom stavím pohled Quantzův, který sestává zejména z popisu interpretace hudby. Vzhledem k tomu, že se zároveň Quantzova práce týká flétny pouze z části, se kapitolám určeným pro jiné nástroje či skladatele vyhýbám. Seznam nezařazených kapitol najde čtenář v Příloze. Před samotným srovnáním metodik připojuji stručné životopisy.



## **František Malotín: Příčná flétna – Praktická metodika**

František Malotín se narodil do rodiny velkostatkáře 15. listopadu 1929, nedaleko Nového Bydžova v malé obci Barchůvek. Spolu s bratrem Bohumilem žili po rozvodu rodičů s matkou v Novém Bydžově a k otci jezdili na prázdniny, než byl statek roku 1948 znárodněn. V následujícím roce nastoupil František Malotín na pražskou konzervatoř k profesoru Františku Čechovi, kde však byla jeho studia v ohrožení – kvůli statutu velkostatkářova syna neměl mít ani on, ani jeho bratr na studia nárok. Nakonec je oba zachránila argumentace o rozvodu rodičů a studium jim bylo povoleno. Možnosti dostudování si velmi vážil a nikdy se tak nevymezil proti tehdejšímu režimu, zároveň ho však ani nepodporoval a snažil se o politickou neutrálnost.

Povinnou vojenskou službu absolvoval jako první flétnista v Armádní opeře, poté byl v letech 1955–1984 prvním flétnistou SOČR. Jako pedagog začal působit od 60. let nejprve na pražské konzervatoři, dále pak na Deylově konzervatoři pro nevidomé, na Lidové škole umění ve Voršilské ulici a pořádal flétnové kurzy a letní školy hry na flétnu v Jičíně, Českých Budějovicích a Kroměříži. Patří k prvním průkopníkům francouzského modelu flétny v Čechách, který zde zavedl roku 1971. Flétně zasvětil takřka celý svůj život, od hry, přes výuku, po vlastní výrobu nejen zkrácených hlavic a pouzder na flétnu. Kromě praktické metodiky vydal také několik škol hry na flétnu<sup>1</sup>, z nichž se dnes učí mnozí žáci zejména Základních uměleckých škol. Od roku 2004 na flétnu nehraje a věnuje se fotografování přírody, je však členem České flétnové asociace.

Jeho publikace *Příčná flétna – praktická metodika* získala 1. místo v soutěži Pedagogická tvořivost 1996, tiskem vyšla roku 1998 a 21 let poté také v anglickém překladu; v březnu roku 2020 byla recenzována v britském flétnovém časopisu Pan.

Přínos této metodiky tkví v důsledném popisu všech aspektů, týkajících se hry na flétnu a zejména v podrobném návodu, jakým způsobem ovládat lidské tělo, aby se hra na flétnu dařila. Autor řeší problematiku nejen těla, ale také duše, jejíž klid je pro hru na nástroj zásadní. S tím se pojí pozitivní přístup patrný z celé publikace. Malotín často používá obrat „pocit na něco“ (např. zívání), popis jevů v lidském

---

<sup>1</sup> Školy hry na příčnou flétnu: První doteky, určené začátečníkům, Probuzení k dokonalosti pro pokročilejší žáky a Probuzení k dokonalosti 2. Zároveň samostatně vydal i doprovody k přednesovým skladbám.

těle a jejich souvislosti s hraním – formou pocitů, podrobné lékařské popisy pokládá za příliš složité, nesrozumitelné a zavádějí. U většiny kapitol nalezneme jejich shrnutí, což pokládám za velký bonus, zvláště pro začínající pedagogy, jelikož si mohou jednotlivé body dané problematiky v rychlosti připomenout.

Celou publikaci doplňují názorné obrázky a fotografie, které pokládám za výjimečně prospěšné, jejich pomocí lze lépe pochopit a aplikovat Malotínovy postupy.

Oproti tomu Quantz řeší svou metodiku hlavně v interpretačním duchu a přímým způsobem hry na flétnu se zabývá jen okrajově.

## **Johann Joachim Quantz: Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu**

Německý skladatel, flétnista, nástrojař, teoretik a částečně také hobojista, Johann Joachim Quantz, se narodil 30. ledna 1697 v Oberschedenu do rodiny kováře a zemřel 12. července 1773 v Postupimi. Kompozici studoval ve Vídni u Jana Dismase Zelenky a flétnu v Drážďanech u Pierre-Gabriela Buffardina. Zároveň však působil v jednom z drážďanských ensemblů jako houslista a hobojista. V letech 1723-1728 podnikl cestu po Evropě a mimo jiní navštívil i Prahu, kde se zúčastnil Fuxovy premiéry opery *Stálost a síla*. Po návratu pobýval opět v Drážďanech, kde okouznil prince Friedricha Velikého, který si z něj pak udělal svého učitele flétny a dvorního skladatele a od roku 1741 působil v Berlíně a Postupimi ve službě krále Friedricha Velikého až do své smrti.

Od roku 1739 začal vyrábět flétny, zejména krále, kterému věnoval svůj *Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu*. Jelikož měl však Friedrich zvykem flétnami obdarovávat své věrné, jako známku laskavosti, vyrobil jich velké množství.

Přínos Pokusu o návod, jak hrát na příčnou flétnu vidím v jeho zaměření, které řeší z velké části zejména interpretaci, a to nejen u flétny, ale i u množství dalších nástrojů. Je a bude cenným zdrojem informací dobové hry na flétnu, co se týče přednesu, zdobení a souhry s dalšími nástroji. Obsahuje spoustu rad nejen flétnistům, ale např. také houslistům, violoncellistům či klavíristům a mnohým dalším. Další nespornou výhodou vidím v Příkladech, přiložených k publikaci, které umožňují čtenáři hlubší pochopení vybrané problematiky. Příklady obsahují nejen

množství notového materiálu, ale také náčrty flétny, tabulku hmatů a tipů na dobové nasazení, frázování a obecně mnoho pravidel, jak hrát dobově.

To ocení zejména hudebníci, kteří se zabývají historicky poučenou interpretací. Podrobně se řeší barokní artikulace, ozdoby v různě rychlých skladbách či kadence.

# 1. Povaha žáka, učitele a jejich vztah

## 1.1 Výběr žáka

Při výběru žáka je vhodné držet se několika aspektů, které Malotín nastínil ve své publikaci. Jedním z nejdůležitějších je vzájemná důvěra žáka a kantora, bez níž studium nemá smysl, jelikož urychluje postup žáka při výuce. (Malotín 1998, str. 53)

Ideální žák by si s kantorem měl rozumět bez ohledu na věkový rozdíl mezi nimi, a pedagog by měl při výběru žáka brát v potaz vzájemné sympatie.

Podle autora je pro žáky vhodné začínat v osmi letech věku, přičemž lze začít i dříve, pokud je k dispozici zahnutá hlavička, která mladším a drobnějším žákům při výuce výrazně pomůže. Hra na příčnou flétnu se zahnutou hlavičkou je pro mladší žáky daleko vhodnější než začátky na zobcovou flétnu, která dětem vyloženě škodí. Přenášejí si z ní na příčnou flétnu špatné návyky, zejména nevhodný nátisk, kdy žák při tvoření tónu špulí ústa, jak byl zvyklý na zobcové flétně, což je příčinou příliš velké štěrbiny mezi rty. Často jsou malí hráči zaskočeni, že je zapotřebí se rty a dechem pracovat podstatně více, než jak byli zvyklí, protože na rozdíl od zobcové, příčná flétna „nehraje sama“. (tamtéž, str. 51)

Důležité je také pokusit se odhadnout žákovy dispozice k nástroji, a to nejen duševní, ale i fyzické. Měli bychom se vyvarovat žáka s nějakými anomáliemi, jelikož pro hru na flétnu je zdravá tělesná stavba důležitá. Záleží na tvaru a vývinu obou čelistí, přirozeném umístění zubů, ale také na profilu obličeje žáka - předkus zejména spodní čelisti, ale ani méně vyvinutá spodní čelist se nedoporučuje, protože „*Na tvaru čelistí a zubů jsou přímo závislé rty a šířka úst.*“ (tamtéž). Ústa by neměla být příliš úzká a rty ani tenké, ani silné. Vrchní ret by měl ideálně být rovný a při spočnutí obou rtů je žádoucí přímka. Výčnělek neboli kapka, či slza na vrchním rtu znemožňuje hru středovým nátiskem a je nutné zvolit jeden ze stranových nátisků. Kontrolu tvaru rtu můžeme provést pohledem z profilu, který ukáže, zda ret „vede kolmo od nosu dolů nebo je dokonce mírně otočený dovnitř,“ či opačně, kdy je směrem dolů vytočen vpřed a často s onou kapkou uprostřed. (tamtéž, str. 51, str. 53)

Malotín varuje před násilným předěláváním stranového nátisku, které je zásahem do přirozených dispozic žáka, pokud ovšem hráč nemá tónové problémy. Rtům patří schopnost utvořit štěrbinu, která by v ideálním případě měla mít tvar

elipsy, na jejíž velikosti se podílejí mimické svaly.

*„Ty mají mít schopnost některé svaly povolit a jiné zaktivizovat. Říkáme, že rty mají být ‚živé‘.“* (tamtéž, str. 52)

Co se týče dalších vlastností hráče, je dobré zaměřit se také na postavu žáka, která by měla být normálně vzrostlá se širokým hrudníkem, rameny i zády. Rovná páteř v bederní oblasti napovídá, že žák dobře ovládá břišní svalstvo.

Neméně důležité jsou pak duševní vlastnosti hráče. Kromě muzikálnosti je zapotřebí zodpovědnost, pracovitost i všeobecná inteligence, dále pak hraje velkou roli sebedůvěra a především vnitřní klid a vyrovnanost. K tomu všemu přispívá rodinné zázemí a výchova, které mají na člověka velký vliv.

Všechny tyto aspekty by však měly být područeny intuici kantora, protože každý člověk je jiný a jinak disponovaný. (tamtéž, str. 53)

## 1.2 Kapitola o žádaných vlastnostech budoucích hudebníků

Úvodem kapitoly Quantz poznamenává, že tento návod slouží hlavně hráčům, kteří se touží stát profesionálními flétnisty, a ti ostatní, kteří mají hudbu jako koníček a povolání jiné, se ho mohou pouze přidržovat. Nicméně pro oba druhy flétnistů je zapotřebí, aby sami poznali, zda mají k hudbě skutečně vlohy a talent. Často lidé s talentem bývají nuceni k volbě jiného zaměstnání, zejména pro nedostatek poznání ze strany jejich rodičů; a lidé kteří mají vloh méně jsou naopak vzděláváni, a nakonec se stejně vynikajícími hráči nestanou. Proto Quantz nabádá, aby si každý volil své povolání podle vlastního uvážení. (Quantz 1752, str.11 a 13) Již zde můžeme vedle sebe oba autory postavit, neboť i Malotín (1998, str. 47) se potýká s obdobnými zkušenostmi, kdy o studium flétny rozhodují spíše rodiče žáků, kteří chtějí mít z dítěte profesionálního hudebníka. I když se pohybujeme v časovém rozpětí více než 200 let, autoři se v tomto bodě shodují, navzdory jejich častému rozkolu, který vychází z rozdílných povah nástrojů, dobových vkusů aj, jak se přesvědčíme níže.

Podle Quantze (1752, str. 12) je jednou z nejdůležitějších vlastností budoucího hudebníka talent. K duševním vlastnostem pak podle autora patří *„bystrý a ohnivý duch, jenž se pojí s něžným cítěním duše, v níž není příliš melancholie, ale hodně obrazotvornosti, vynalézavosti, soudnosti a rozhodnosti.“* (tamtéž) Důležitá je také dobrá paměť a intelekt, dobrý sluch i *„ostrý a hbitý pohled“*. To vše platí nejen pro instrumentalisty, ale také pro budoucí skladatele.

*„Kdo má však příslušný talent ke kompozici, ke zpěvu i nástrojů, o tom se vlastně může v plném smyslu slova říci, že s k hudbě narodil.“ (str. tamtéž, 13)*

Mimo výše uvedených vlastností jsou zapotřebí zvláště pro hráče na flétnu také dobré fyzické předpoklady, jako je zdravé tělo se silným a otevřeným hrudníkem schopným dlouhého výdechu, stejné zuby, které *„nejsou ani příliš dlouhé, ani krátké“*, jemné, tenké a hladké rty, které nejsou ani příliš velké, ani malé, nevyčnívají a umožňují hráči pohodlně zavřít ústa. Jazyk by měl být hbitý a obratný, prsty normálních tvarů se silnými nervy, které nejsou příliš dlouhé ani krátké, široké ani úzké, či snad *„bachraté nebo špičaté“*. Tedy prsty, se kterými se dají pohodlně zakrýt dírky flétny. Důležitý je také nos, který by měl být otevřený, aby se jím hráč mohl snadno nadechnout i vydechnout. (tamtéž, str.12)

Z tohoto výčtu vlastností je při porovnání s předešlou kapitolou patrné, že žádné zvláštní odchylky od Malotínem popisovaných vlastností u Quantze nejsou. Můžeme říci, že chybí pouze obsáhlejší popis rtů, které podrobně popisuje Malotín, nicméně od dob Quantze se na ideálních vlastnostech budoucích hráčů mnoho nezměnilo. Jiné jsou však podmínky pro hru na nástroj v obou dobách, zatímco ve 20. a 21. století má prakticky každé dítě či dospělý možnost hry na hudební nástroj, v 18. století byla tato možnost nejchudším vrstvám nedostupná.

Dále se autor zmiňuje o nutnosti pociťovat k hudbě náklonnost, lásku a dychtivost. Hudebník by také neměl šetřit pílí a snášet všechny možné nesnáze, které během svého života potká<sup>2</sup>. Bez chuti k hudbě nemůže totiž žádný hudebník vyniknout mezi ostatními. (tamtéž, str. 14)

Má-li hudebník nadání, náklonnost a vše výše uvedené, potřebuje také dobrého kantora, bez něhož by ve svém studiu jen těžko pokročil. Vzhledem k tomu, že začátečník nepozná, zda narazil na dobrého pedagoga, měl by se podle Quanztova názoru poradit s někým nestranným, kdo se v hudbě vyzná. Za dobrého učitele autor pokládá člověka, který je nejen technicky i tónově zběhlý ve hře na flétnu ve všech jejích aspektech, včetně schopnosti zdobit skladbu na správných místech; ale zejména hudebníka, který se vyzná v harmonii, vztazích mezi tóny, a to vše umí žákovi důkladně a zřetelně vysvětlit. K tomu autor dodává, že kantor, který učí napodobováním pouze podle sluchu, *„jako se třeba cvičí pták“*, či takový, který

---

<sup>2</sup> Quantz naráží (1752, str. 14) na vrtochy štěstí své doby, jako je ztráta ochránce – člověka, který jeho hudbu pěstuje a sponzoruje. Dále se tím myslí také tělesné potíže, jako je ztráta sil, pokročilý věk či změna hudebního stylu. Tomu všemu by se měl umět hudebník přizpůsobit.

žákovi příliš lichotí, přehlíží chyby a postrádá trpělivost, aby mu pomohl je opravit a věc znovu vysvětlit, nemůže vychovat dobré žáky. *„Konečně je špatné, když mistr hledí své žáky zdržovat, a nedává přednost cti před vlastními zájmy, nesází před pohodlností a službě bližnímu před závistí a nepřízní, a jehož cílem není vůbec pokrok v hudbě . . . Najdeme-li však mistra, jehož žáci hrají nejen čistě a zřetelně, ale jsou také pevní v rytmu, pak máme důvod mít k němu důvěru.“* (tamtéž, str. 15) Jak jsme již viděli v předchozí kapitole, vyjadřuje se Malotín ke vztahu učitele a žáka vcelku obdobně, avšak zcela pomíjí otázku kvalit, které by měl kantor mít. Jak se přesvědčíme níže, jeho metodika nejlépe ilustruje, jak by měl ideální kantor přistupovat k žákům.

Jak Quantz dále uvádí (tamtéž, str. 16), za dobrého pedagoga se pak vyplatí připlatit, protože se ušetří čas i peníze, které by jinak byly promrhány na nekvalitním kantorovi. S dobrým pedagogem totiž flétnista pokročí za krátkou dobu mnohem více, než u špatného za mnoho let.

Flétnistu bez píle, pozornosti a se sklony k lenosti však nezachrání ani vynikající pedagog. *„Studující se nesmí nechat odradit, jestliže je často napomínán kvůli téže věci, ale musí takové připomínky pokládat za zlý příznak své nepozornosti a za učitelovu povinnost a mistra, jenž jej tak často opravuje, za nejlepšího. Žák musí proto bedlivě dávat pozor na své chyby, protože z poloviny již vyhrál, jakmile je začne rozeznávat.“* (tamtéž)

Velmi také škodí nestálost a časté střídání pedagogů, protože zabraňuje utvoření užšího vztahu a s tím spojené důvěry, bez níž se žák nic nenaučí. Stejně tak je zapotřebí u hudby přemýšlet, nebýt se sebou nikdy úplně spokojený a stále se snažit zdokonalovat, protože bez toho by byla veškerá píle, nadání i návod, jak hrát, k ničemu. (tamtéž, str. 17)

Zvláště sebeláska vyvolává falešnou spokojenost a hráč se již nedovede zlepšovat, jelikož se cítí být dokonalým, bez potřeby dalšího vzdělávání. (tamtéž str. 23)

K nestálosti se váže i chuť ovládat více nástrojů, kompozici a další věci i mimo hudbu. Je zde však velké nebezpečí, že se nakonec hudebník nenaučí pořádně zhola nic; lidé, kteří jsou toho schopni jsou totiž velmi vzácní. Je tedy dobré zaměřit svou pozornost jedním směrem a ten se snažit dovést k dokonalosti. (tamtéž str. 21-22)

Ani k těmto aspektům se Malotín nevyjadřuje. Můžeme však Quantzův názor považovat za velmi aktuální, což potvrzují autorčiny pedagogické zkušenosti.

Závěrem Quantz vyvrací spekulace o škodlivosti hudby, zvláště co se týče vztahu dechových nástrojů a plic. Naopak vyzdvihuje prospěšnost hry na dechové nástroje, jelikož dokáže pomoci od problémů s dechem a plícemi. Své tvrzení popisuje na příkladech o mladých lidech, kteří ze začátku nebyli schopni zahrát jedním dechem dva taky a po letech jich zahráli dokonce více než dvacet. (tamtéž str. 23)



## 2. Nátisk a nasazení

### 2.1 Nátisk podle Malotína

Pochází od slovesa tisknouti – podle Malotína název není příliš vhodný, jelikož základem nátisku je uvolněnost, přirozenost a oprostění od všech duševních sevření a blokády, které se automaticky projevují v těle.

Jak píše Malotín: *„První a základní zásadou je přirozenost, a to nejen pro nátisk, ale pro hraní na flétnu vůbec.“* ... *„Flétnový nátisk netvoří pouze rty, ale veškeré partie obličej, které s nimi bezprostředně souvisejí. Jsou to mimické svaly, jazyk, patro. atd.“* ... *„Vliv má například i držení páteře nebo dech se všemi svaly, které ho ovlivňují.“* ... *„I momentální duševní stav hráče může ovlivnit tón velice silně, jak kladným, tak záporným směrem, třeba ze dne na den.“* ... *„Ať každý vychází ze svých dispozic, z uzpůsobení, tvaru a ovladatelnosti svého těla.“* (1998, str. 10)  
K nátisku a hraní obecně tedy patří zejména celková uvolněnost těla i mysli, a to nenásilná. Pokud se snažíme napnuté svaly násilím uvolnit, ještě více napínáme jiné svaly a místo uvolnění přichází větší sevření těla a únava. Týká se to například „otevřeného krku“. Toho dosáhneme Malotínem popisovaným „*pocitem na zívání*“, který dokáže krk otevřít, hráče uvolnit a ovlivnit tak nátisk a barvu tónu. (tamtéž, str. 11)

Další část těla, na kterou Malotín poukazuje, jsou **dutiny**, jejich otevření a používání. Určují charakter tónu každého flétnisty a v kombinaci se štěrbinou mezi rty se podílejí i na jeho znělosti. Štěrbina by měla být co nejmenší, rty patřičně semknuté a tlak dechu větší – vše v kombinaci s rezonujícími dutinami v hrudi, krku, nose, ústech i uších a zároveň s uvolněností těla. Zmiňuje se též o důležitosti tvaru rtů, respektive jejich koutků, které by nikdy neměly směřovat nahoru, takzvaně do úsměvu, ale vždy spíše dolů – jejich tvar popisuje jako „koutky dítěte, které začíná plakat“. Opačný tvar svírá krk a nastává celková sevřenost. (tamtéž)

Štěrbina mezi rty, již se vhání do flétny koncentrovaný proud vzduchu, by měla být umístěna individuálně, podle dispozic jednotlivých hráčů. Obecně se můžeme bavit o centrálním, nejběžnějším nátisku; levostranným, který lépe vyhovuje páteři a pravostranným, který ji poněkud více zatěžuje. Přemísťování štěrbin, jak se činilo zejména v minulosti, žákům škodí, jelikož každý máme jiný tvar rtů i ovladatelnost obličejových svalů. (tamtéž)

Dále autor upozorňuje na důležitost úhlů ve vztahu nátisku a nástroje – proud vzduchu by měl svírat pravý úhel s osou flétny; také je nutné sledovat štěrbinu, aby byla vodorovná k otvoru v náustku a zároveň aby vydechovaný proud vzduchu svíral pravý úhel s osou štěrbinu. (tamtéž, str. 12)

Poukazuje také na další nešvar – příliš volný, ochablý nátisk, kdy se nepoužívají svaly nutné pro vytvoření retní štěrbinu. Ta se bez kontroly stává příliš velkou a vznikají šelesty, vytrácí se barva zvuku, výšky jsou příliš silné a hloubky mají málo alikvótních tónů. Tvar štěrbinu by neměl být větší, než je nezbytně třeba a flétnista by ho měl vždy kontrolovat. Té lze dosáhnout těsně po hraní pozorováním náustku, kde vzniká orosené místo, jehož tvar nám napoví směr vydechovaného vzduchu a jakým způsobem ho štěrbinu formuje. Důležité je také umístění náustku, ten by měl být ve žlábků pod spodním rtem, kde slouží jako opěrný bod. Spodní ret by se pak měl „rozlít“ po celé šíři náustku, což vede opět k uvolnění. *„Tuto správnou polohu spodního rtu pak ještě podpoří představa, že jsou oba ústní koutky položeny na náustku.“* (tamtéž str. 14)

Dále bychom měli dbát na pohyblivost spodní čelisti, na kterou bývá často „tlačeno“ levou rukou. Čelist má být schopna se při hraní vysouvat a zasouvat, tedy být neustále ovladatelná. Díky těmto pohybům jsme schopni měnit úhel proudu vzduchu, který více či méně, dle aktuálních potřeb hry, směřuje na hranu otvoru v náustku. (tamtéž, str. 15)

Je potřeba také zmínit krytí otvoru v náustku, který bychom měli podle autora krýt jen tak málo, jak je to nezbytně zapotřebí. Přílišné krytí způsobí „falešnou koncentraci tónu“, kdy je tón přidušený a málo nosný a je následkem snahy o pěkný tón v případech, kdy je retní štěrbinu příliš velká. Závěrem kapitoly Malotín připomíná, že je důležité nenechat se zásadami svázat a ztratit tak celkovou uvolněnost těla a radost ze hry. (tamtéž)

## 2.2 Nasazení podle Quantze

Kapitola o nasazení se svým obsahem blíží spíše označení „o nátisku“<sup>3</sup>. Proto jsem se rozhodla tuto kapitolu přiřadit k Malotínově kapitole Nátisk. Úvodem Quantz shledává, že struktura flétny je obdobou hrtanu a stejně tak tvoření jejího tónu je podobné tvoření tónu v lidském hrtanu. Stejně jako u zpěvu je tvoření tónu na

---

<sup>3</sup> V originálu je připsán k názvu kapitoly dodatek „Embouchure“ – francouzsky náustek. Emboucher pak značí rty. Přikloňme se tedy spíše k označení nátisk, jelikož termín nasazení je mu podřízen.

flétně ovlivněno postavením rtů, jednotlivých částí úst jako je patro, čípek, tváře a prostor mezi čelistmi, které ovlivňuje dobrý či špatný způsob vytváření tónu. Dále popisuje funkci hrtanu a jeho vliv na výšku tónu, která dá ovlivnit pohybem hrtanu. Také uvádí množství chyb zejména u zpěvu, které však se hrou na flétnu kvůli podobnosti tvoření tónu souvisí. (Quantz 1752, str.36-37) Díky moderním poznatkům z oblasti foniatrye můžeme upřesnit, že v hrtanu je tvorba tónu mnohem bližší nátrubkovým dechovým nástrojům, neboť tón je zde tvořen rozechvěním hlasivkových vazů zahájeným takzvaným hlasovým uzávěrem, což můžeme přirovnat k chvějícím se rtům uvnitř nátrubku hráče na žesťový nástroj.

Tón na flétně se tvoří pomocí rtů, a to jejich pohybem – při výdechu do otvoru v náustku se rty více či méně stáhnou. Kromě hrtanu tedy i ústa a jejich části mohou tón různě obměňovat. (tamtéž, str. 37) Toto opět můžeme upřesnit pozdějšími poznatky. Jak nyní víme, tón flétny není tvořen pohybem rtů ani hrtanu, nýbrž dělením proudu vzduchu o hranu otvoru v náustku.

Podle autora se nejpříjemnější tón flétny podobá spíše kontraaltu. *„Pokud je to možné, musíme se snažit dosáhnout kvality tónu těch flétnistů, kteří umí z nástroje vyloudit jasný, průrazný, plný, kulatý, mužný a přitom příjemný tón.“* (tamtéž, str. 37)

Další poznatek autora hovoří o vztahu tónu a kvality nástroje, jehož tón by měl být lidskému hlasu podobný. Velmi také záleží na hráči, neboť každý flétnista na tentýž nástroj utvoří unikátní tón. Určité podobnosti s tónem někoho jiného lze dosáhnout, nikdy však tón nebude totožný, což platí nejen pro flétnu, ale také pro zpěv a další nástroje. Tón závisí i na stavu rtů a těla; různé vlivy jako horkost, počasí či zkonsumovaná jídla a nápoje mohou vlastnosti rtů na nějakou dobu negativně ovlivnit a tím i kvalitu tónu. Dále je důležitá přirozená dispozice, vzrůst zubů a tvar rtů. (tamtéž, str. 38) *„Jsou-li rty příliš tlusté a zuby krátké a nestejně, způsobí mnoho těžkostí.“* (tamtéž) K tlustým rtům přidává radu, aby jejich majitel hledal nasazení nepatrně na levé straně rtů namísto středu. (tamtéž, str. 39) Potud nemůžeme autory srovnávat, neboť Malotín se věnuje vztahu kvality tónu se stavbou nástroje na jiném místě své publikace. Věnujme se tomu tedy na konci práce.

Co se týče samotné tvorby tónu, doporučuje Quantz po přiložení flétny k ústům stáhnout tváře tak, aby byly rty hladké a umístit horní ret nad okraj náustku. Stejně jako Malotín se Quantz zabývá také pohyblivou bradou, která by se měla při

hře posouvat dopředu a dozadu v závislosti na výšce tónu. Pro hru hlubokých tónů je potřeba rty stáhnout k zubům a otvor mezi rty prodloužit a rozšířit; pro hru tónů od druhé oktávy výše je zapotřebí bradu i oba rty vysouvat dopředu, spodní ret pak vysunout přes přední, takže otvor v nátisku se zúží a utěsní. Máme se však vyvarovat přílišného tlaku, který způsobuje sykot vzduchu. Quantz popisuje, jak moc se rty s bradou mají pohybovat a v přílohách knihy vše demonstruje na obrázku dírky náustku, uvedeném v přílohách jeho publikace. V zásadě jde o překrývání otvoru v náustku spodním rtem; čím více je zakryt, tím vyšší notu hrajeme a tím více musíme vysunout bradu. (tamtéž, str. 38–39)

Je tedy zřejmé, že na flétnu poloviny 18. století bylo nutné ovládat zejména rty a bradu, zatímco ve 20. a 21. století je to spíše záležitost podpůrná, díky jinému stylu vrtání dírek a flétnové mechanice Theobalda Böhma<sup>4</sup>. Autor také zmiňuje, že množství vydechovaného vzduchu by se při hraní ve vysoké poloze nemělo zdvojnásobovat, ale opět se použije vysunutí brady a rtů. Hráči, kteří požadovaného tónu jinak, než zdvojením výdechu nedosáhnou, mají špatný nátisk, jelikož dostatečně nezakrývají otvor náustku. (tamtéž, str. 40–41)

Problematiku doladování některých přirozeně „méně ladících“ tónů řeší Quantz přitáčením flétny a větším výdechem, pokud je tón nízko; a ubíráním dechu či odtáčením flétny, pokud je vysoko. (tamtéž, str. 43) Tónu flétny také pomáhají pohyby hrudníku<sup>5</sup>, ovšem jak by měly vypadat, autor nedodává. Pouze uvádí, že by se měly dělat klidně, aby tón nešustil. Plný, kulatý a mužný tón podpoří také roztažení hrdla a prostoru mezi zuby a v ústech. Pokud se přitom také stáhnou a vysunou rty, stane se tón vznosným. (tamtéž, str. 44)

Co se týče hry v nízké dynamice, doporučuje se zakrýt otvor náustku rtem ještě o něco více, než jak je popisováno v kapitole a na příkladu v příloze. Jelikož se tím intonace sníží, nabádá Quantz k manipulaci s ladícím špuntem v hlavici flétny, který se o hřbet nože zasune hlouběji dovnitř nástroje, čímž se flétna zkrátí a její intonace zvýší. (tamtéž) Zdali si v praxi hráči s sebou brali na jeviště nůž, aby si špunt mezi větami patřičně doladili, se již nezmiňuje. *„Budeme-li tedy na všechny tyto připomínky dbát, nebudeme hrát nikdy ani příliš vysoko, ani příliš nízko, a flétna bude vždy čistá. Bez těchto pravidel je to však nemožné. A pokud budeme*

---

<sup>4</sup> Více v kapitole 7. Nástroj.

<sup>5</sup> Viz kapitola 3. 2 Používání jazyka podle Quantze.

*cvičit sluch, aby správně chápal velké tercie, které musí být poněkud ostřejší, můžeme si tyto výhody (správné intonace) velmi snadno osvojit."* (tamtéž, str. 43)

Quantzovy výše vypsány metody nemůžeme stavět proti metodám dnešním, potažmo těm, které doporučuje Malotín, neboť jsou pro dnešního hráče exotické vlivem jiné stavby flétny. Dnes je například nemyslitelné, aby hráč manipuloval s ladícím šroubem v hlavici pouze kvůli dočasné změně intonace flétny. Tím by se porušily Böhmem vyměřené akustické vztahy.

### 3. Používání jazyka

#### 3.1 Jazyk podle Malotína

V této kapitole se Malotín zaměřuje na nasazení tónu a všechny jeho způsoby. Je podmíněno vším, co je popsáno v kapitolách o nátisku a dýchání, funkce jazyka je až druhém místě, přestože se podílí na vytváření konkrétního začátku tónu. Od základního typu nasazení se pak všechna další odvozují. „*Všetchna různá nasazení mají společné to, že musí být přirozená a odpovídat správným zásadám techniky a požadavkům interpretace. Každé nasazení tónu má především vycházet z hloubky dechu za podpory břišních svalů a bránice, nikoliv pouze z úst.*“ (Malotín 1998, str. 24)

Popisuje, jak se různá nasazení liší polohou i umístěním jazyka, jaké typy nasazení jsou vhodné pro různé situace a varuje před nerozlišováním druhů nasazení tónu, např. ve staccatu. Postupně představuje nasazení na slabiky *tu*, jež pomáhá otevřít krk a nastavit jazyk do správné polohy; *du* a *ku*, která nasazení změkčují a hodí se zejména ve staccatech, jelikož nesvírají krk; dále hovoří o nasazení *bez jazyka* pouze za použití dechu, které se hodí na jemný začátek tónu, stejně jako nasazení semknutými rty na souhlásku *p*. Také popisuje, jakým způsobem použít dvojité staccato, co je to *frulato* či jak nasazovat trioly a tečkovaný rytmus, to vše s příklady v notovém zápisu. Závěrem konstatuje, že cvičení jazyka bývá z důvodu častého použití *legata* v hudbě zanedbáváno a je dobré cvičit skladby také ve staccatu. (tamtéž, str. 24-25) Zde si můžeme povšimnout pozice hrtanu, která je nižší při užití hlásky *u*, než u hlásek jiných. Ačkoliv již víme, že Malotín vyžaduje nízký hrtan, zde již tuto souvislost neuvádí, ale doporučuje výhradní užití této hlásky ve slabikách k nasazení tónu.

#### 3.2 Používání jazyka podle Quantze

Kapitola o používání jazyka se od Malotínovy poněkud liší, předně proto, že Quantz používá čtyři druhy nasazení: slabiky *ti*, *di*, *tiri* a *did´ll*. Slabika **ti** se nejvíce hodí na rychlé pasáže a krátké, stejné noty; dále pak pro tečkované rytmy, skoky a noty, které jsou označeny klínkem. Pro její správné znění bychom měli jazyk tlačit po obou stranách na patro, a jeho špičku, zahnutou nahoru, umístit k zubům. Pro zaznění tónu je pak zapotřebí odtáhnout pouze špičku jazyka, zatímco zadní část jazyka zůstává na patře. (Quantz 1752, str. 53–54)

Slabika **di** se tvoří podobně a je vhodná zejména pro pomalé, táhlé melodie, noty postupující stupňovitě a první nota pod obloučkem. Na rozdíl od *ti* se při slabice *di* jazyk nevrací ihned k zubům, ale zůstává volně uprostřed úst. Autor poznamenává, že přesný rozdíl mezi *ti* a *di* se určit nedá, jelikož měkké či tvrdé nasazení není pokaždé stejné, stejně jako mezi černou a bílou barvou existují různé stupně šedi. (tamtéž, str. 53)

Slovíčko **tiri** vznikne spojením slabiky *ti* a *ri*. Používá se v mírně rychlých pasážích proto, aby byly nejrychlejší noty rozdílné a také v tečkovaných rytmech, které činí oproti jiným slabikám ostré a živé. Slabiku *ri* bychom tedy měli vyslovit ostře. „Tiri na sluch působí stejným dojmem, jako když se při jednoduchém jazyku používá *di*, přestože to tak hráči nepřipadá.“ (tamtéž, str. 55) Přízvuk připadá na druhou slabiku, takže *ti* je krátké a *ri* dlouhé. V praxi to vypadá tak, že na přízvukné notě se použije *ri*, na nepřízvukné *ti*. *Ri* však nemůže začít jako první, proto se použije dvakrát *ti* a poté až *ri*, dále se pak již plynule používá *tiri*. Slabika *ti* se dá také nahradit slabikou *di*, vzniká tedy *diri*. Použití slabik demonstruje autor na notovém zápisu v příloze své publikace<sup>6</sup>. (tamtéž, str. 54-56)

Poslední slovíčko, **did´ll** neboli dvojité staccato, se používá v nejrychlejších pasážích bez velkých skoků, a je protikladem slovíčka *tiri*. Jak je řečeno výše, u *tiri* je přízvuk na druhé slabice, zatímco u *did´ll* na první, těžké době. Skládá se ze dvou slabik, první *di*, kterou jsme popsali na začátku kapitoly, a druhé *d´ll*, která však nelze vyslovit samostatně bez předcházející slabiky *di*. V praxi to funguje tak, že po vyslovení slabiky *di* se jazyk automaticky odtáhne od zubů, a při návratu zazní *d´ll*<sup>7</sup>. (tamtéž, str. 56) Quantz upozorňuje, že je třeba hlídat prsty, aby byly koordinovány s jazykem a v této souvislosti radí slabiku *di* zadržet a slabiku *d´ll* zahrát kratší s rychlejším odtažením jazyka, čímž se úder stane ostřejším. (tamtéž, str. 57) Stejně jako u slovíčka *tiri*, se ve slovíčku *did´ll* mohou slabiky lehce obměňovat podle potřeb interpretace, např. vložení slabiky *ti* při hře skoků, u pomlk nebo stejně vysokých not, či bez nasazení jazykem slabikou *hi*<sup>8</sup>. (tamtéž, str. 58) Kapitola pokračuje popisem použití tohoto slovíčka *did´ll* na

---

<sup>6</sup> Viz Příloha č. 3, Tab: III.

<sup>7</sup> Pozn. autorky: Stejného či podobného efektu můžeme dosáhnout výměny slabiky *d´ll* použitím hlásky *l*, dohromady tedy *dil*, jelikož při vyslovení *l* se jazyk odlepí od patra stejně, jako bychom vyslovili *d´ll*. Jazyk se tak stává obratnějším.

<sup>8</sup> Příloha č. 4 – Tab: IV. figury 12. a 13., kde je patrné, nejde ani tak o slabiku *hi*, kterou autor označuje za „dechnutí hrudníkem“, jako o prodloužení předchozí slabiky *di* ligaturou či tečkou u noty.

množství různých příkladů, které si můžeme podrobně prohlédnout v příloze<sup>9</sup>. (tamtéž)

Velmi zajímavá je pak pasáž, popisující použití jazyka při různých výškách tónu. Stejně jako brada a rty by se měla i špička jazyka pohybovat po patře v závislosti na hraném tónu. V praxi to znamená pohybovat špičkou jazyka tak, aby byla vyslovená slabika při hloubkách vzdálena od zubů směrem do hrdla a při stoupání melodie se vracela směrem k zubům. K tomu se navíc ústa při vyšších tónech stahují a při nižších roztahují. Quantz používá také rovný, nezahnutý jazyk, a to od „nejvyššího C výše“. (tamtéž, str. 52)

Autor také opět zmiňuje artikulaci „pohybem hrudníku“ – jak se však taková artikulace v praxi provádí již nepíše. Hypoteticky by tím mohl být myšlený silnější, akcentovaný výdech, či slabika *hi* použitá samostatně. (tamtéž, str. 54)

Interpret by se měl vždy přizpůsobit také místu, kde hraje. Např. ve velkých prostorech, kde se zvuk více odráží, je nutné nasazovat ostřeji, aby jednotlivá nasazení nesplynula, zvláště v případech, kdy se opakují stejně vysoké noty. (tamtéž)

Ve srovnání s Malotínem a jím často používanou hláskou *u*, doporučuje Quantz pro nasazování slabiky obsahující takřka výhradně hlásku *i*. Ta oproti hlásce *u* krk spíše zavírá, přiosťruje tón a v dnešní době se používá zejména při problémech s nízkou intonací. Jejím použitím se vystavujeme riziku vysokého hrtanu, který není vždy žádoucí.

---

<sup>9</sup> Příloha č. 4 – Tab: IV., figury 1. – 24. a V., figury 1. – 15.



## 4. Dýchání

### 4.1 Dýchání podle Malotína

K otázce dýchání se autor staví jako k nejdůležitějšímu aspektu hraní na flétnu vůbec. Připomíná, že je to přirozená funkce lidského organismu, na kterou je třeba se pouze rozpomenout. U novorozenců můžeme pozorovat správné - přirozené a uvolněné dýchání. Toto přirozené dýchání by mělo být založeno na součinnosti svalů břišních a mezižebních. Takzvané kostálně-abdominální dýchání, je však vlivem stresu, životního prostředí i různých tělesných bloků používáno málo nebo vůbec. Dýchání pouze do hrudníku, nebo „do břicha“, jak se často učí, považuje autor za mylné. Způsobuje neschopnost rychlého nádechu a uvolnění těla: *„Je tedy naprosto logické, že když mnohdy nejsme schopni přirozeně a uvolněně dýchat v běžném životě, nemůžeme přirozeně dýchat ani při hraní na flétnu.“* (Malotín 1998, str. 17)

Abychom dosáhli správného dýchání, je nejprve třeba zklidnit sám sebe, vyčistit mysl a radovat se ze života. Díky tomu dosáhneme uvolnění a nebudeme používat dech násilně. *„Není to ani dech, ani nátisk, který stojí na prvním místě v důležitosti hraní na flétnu, ale jak nátisk, tak dech **jsou závislé** na vnitřním životě jednotlivce a stojí nade vším.“* (tamtéž, str. 18) Malotín uvádí, ve středu našeho těla cítíme tzv. spodní dech, pro který jsou více disponovaní svou stavbou těla muži než ženy, které se na tento způsob dýchání musí více koncentrovat. (tamtéž)

S dýcháním souvisí i správný postoj, zejména držení těla. Kolena by neměla být uzamknutá, naopak bychom měli být schopni v kolenou lehce pérovat, jako při jízdě na lyžích. Váha těla je rozložená po celé ploše chodidel, podsazená pánev a hrudník držený nahoře pomáhá nejen dechu, ale působí i na náš zdravotní stav a psychiku. Podstatný je i výdech samotný, zejména jeho teplota a rychlost. Výdech by měl být vždy teplý, ale hlavně pod určitým tlakem, který je pro různou výšku tónů rozdílný. (tamtéž, str. 18 a 21) Množství způsobů, jak dosáhnout správného dýchání, Malotín podrobně popisuje v celé kapitole a shrnuje na jejím konci. (tamtéž, str. 22) Zaměřuje se však především na správném způsobu držení těla nejen při hře na flétnu.

## 4.2 O dýchání při hře na flétnu

Quantz této kapitole věnoval pouze necelé tři strany ve své publikaci. Rozdíl mezi oběma kapitolami jednotlivých autorů nemůže být větší. Zatímco Malotín se zabývá dýcháním zejména jako funkcí těla, Quantz funkci neřeší a zaměřuje se na možnosti umístění a délky nádechu v notovém materiálu.

Začátkem připomíná, že je důležité umět se nadechnout v pravý čas, jinak „*se melodie, jež na sebe mají navazovat, roztrhají, skladba se zkomolí a posluchači jsou tak okradeni o část svého potěšení.*“ (Quantz 1752, str. 60, 72)

Dále se zaměřuje na nádechy mezi jednotlivými notami, přičemž se pozastavuje nad nádechy mezi notami, které k sobě patří a označuje to za špatné. Nicméně však sám uznává, že ne vždy je možné se nadechnout tak, abychom noty nedělili, např. kvůli dechové nedostatečnosti hráče či neobezřetnému skladateli, a na jednotlivých příkladech popisuje nádechy u různých typů not. (tamtéž, str. 60 a 62) Připomíná, že nádechy by se měly brát vždy po dlouhé notě, nikoliv po krátké a už vůbec ne po poslední notě v taktu, neboť se podle jeho názoru stává i nejkratší nota po nádechu dlouhou. Výjimku mají pouze stupňovitě jdoucí rychlé trioly, kde je často nutné se nadechnout po poslední notě v taktu. Nádech mezi krátkými notami v případě, kdy po celé notě ligaturou provázané s osminkou následují šestnáctiny; osmina se rozdělí na dvě šestnáctiny a nádech se provede mezi nimi (tzn. místo osminky pokračují po celé notě dvě šestnáctiny z nichž první je stále pod ligaturou).<sup>10</sup> Stejný způsob bychom měli uplatňovat i na další noty vázané ligaturou. Zmiňuje se také o nádechu před dlouhou pasáží, kdy bychom se měli pomalu a zhluboka nadechnout, široce roztáhnout krk, rozšířit hrudník a *ramena vytáhnout do výšky*<sup>11</sup>. Dech je třeba zadržet v hrudi, „*jak jen to je možné a zcela úsporně jej foukat do flétny*“. (tamtéž, str. 61)

Při potížích pasáž dechově vydržet doporučuje nadechnout se mezi krátkými notami tak, aby nota zahraná před nádechem byla co nejkratší a noty po nádechu zahrané o něco rychleji, čímž se vyvarujeme pozdržení taktu a riziku vynechání některých not. (tamtéž, str. 62)

Mimo výše řečené patří mezi nejvhodnější místa pro nádech prostor mezi vzdálenými intervaly. Dodává, že hrajeme-li sami bez publika, můžeme vydat až dvojnásobek dechu oproti hře před obecnstvem. Proto doporučuje pro znalost

---

<sup>10</sup> Viz Příloha č. 5, Tab V.: Figura 16. a 17.

<sup>11</sup> Zde je patrný rozpor mezi Quantzem a Malotínem, který jasně píše, že ramena by měla zůstat klidná.

správného umístění nádechu nastudovat tabulku V., uvedenou mezi příklady, a to od figury 16. (tamtéž)

Závěrem kapitoly nabádá čtenáře k dobré znalosti a pochopení hudebních frází, které je potřeba umět správně rozdělit, což přispívá k dobré interpretaci. Také konstatuje, že není možné vyjmenovat všechny příklady správného nádechu, přestože by to bylo zapotřebí kvůli četnosti chyb jak u hráčů na dechové nástroje, tak u zpěváků. Případy nedostatečné kapacity dechu jsou rozdílné a není vždy možné určit, zda je způsoben strach a sevření hrudníku nebo interpret či skladatel. (tamtéž)

Jak jsme již zmínili, to, co považuje Malotín za nejdůležitější technický prvek, Quantz vůbec za technický prvek nepovažuje. Nemůžeme však jeho doporučení odsoudit jako neúčinná, jelikož i pro moderního hráče je umístění dechu ve frázích kontroverzní záležitost, zvláště při interpretaci hudby Quantzovy doby, případně starší.

## 5. Držení flétny

### 5.1 Držení flétny podle Malotína

*„To, jakým způsobem držíme flétnu při hraní v rukách, by se nemělo podceňovat. Nemá to vliv jenom na prstovou techniku, ale také na tón, na dechovou techniku a na celkový stav hráče.“ (Malotín 1998, str. 26)*

Kapitola pojednává nejen o držení flétny, ale také o jejím nastavení, které celkové držení zásadně ovlivňuje. Při nepřirozeném držení se dostavuje křeč v ruku, prstech a vytváří pocity sevřenosti. Malotín prosazuje myšlenku držení flétny převážně v pravé ruce, zároveň však připomíná, že každý člověk a každá flétna je trochu jiná, k čemuž by se mělo přihlížet. Kterou ruku hráč používá jako nosnou lze snadno vyzorovat během otáčení not. Otáčí-li noty pravou rukou, je váha flétny v ruce levé a naopak. (tamtéž)

Kvůli Böhmově systému<sup>12</sup> má flétna tendenci se přitáčet, jelikož většina mechaniky je umístěna blíže hráči. Je tedy nutné flétnu správně nastavit. Autor zde uvádí pojem „mrtvý bod“, kde je flétna v klidu bez snah převracet se směrem *od* či *k* hráči. Tato poloha je důležitá pro držení flétny při hraní a každý hráč by si ji měl najít. Nástroj je pak klidný, snadno ovladatelný a jeho mechanika je lehce vytočena směrem od hráče, se svažujícími se klapkami. (tamtéž, str. 27) Pro tento způsob hraní je potřeba nastavit hlavici tak, aby pravá hrana otvoru v náustku tvořila přímku, která pomyslně protne střed většiny klapek. Nastavení je opět individuální podle dispozic hráčů a jejich fléten. Kontrolu této „mrtvé polohy“ pak autor dále popisuje a přikládá několik fotografií. (tamtéž)

Důležité je také najít těžiště nástroje, které má každá flétna zhruba uprostřed. To lze snadno ověřit přiložením ukazováku pod flétnu v jejím středu a jeho následné umístění tak, aby se oba konce flétny vyrovnaly. S tím souvisí umístění palce pravé ruky, jelikož ideálním místem je právě těžiště, co ovšem zcela pochopitelně není fyzicky možné. Proto je vhodné palec neumisťovat přesně naproti ukazováku, ale posunout jej lehce vlevo, čímž se zlepší pozice pravé ruky, obratnost prstů a celkové držení flétny. (tamtéž, str. 28-29)

Držení flétny by tedy ve zkratce mělo vypadat takto: Flétna lehce sedí ve žlábků brady a je opřena o palec a malíček pravé ruky. V této pozici může být levá ruka

---

<sup>12</sup> Systém mechaniky z 19. století – zde bude oproti Quantzovi podstatný rozdíl, jelikož systém vznikl sto let poté, co Quantz napsal svůj Pokus o návod.

volně svěšená, abychom si pocit z držení snáze zapamatovali. Díky tomuto způsobu držení je levá ruka, stejně jako tělo, volná, a pravá dobře ovladatelná s hbitými prsty. Levá zároveň flétnu lehce podpírá ukazovákem, který by neměl být kolmý, ale mírně šikmo tak, aby se o něj flétna mohla opřít. Dlaň ruky otevřená, což pomůže palci k uvolnění a zbavuje křeče nejen ruku, ale zároveň brání sevřenosti těla. (tamtéž, str. 31)

Autor popisuje také sklon flétny při hraní. Podle jeho názoru by neměl být vodorovný, jelikož se v té pozici přitěžuje levé ruce i pravé ruce. Při mírném sklonu dolů je zápěstí levé ruky v přirozeném ohybu, stejně jako její prsty, které lépe dosáhnou na klapky. Palec s malíčkem pravé ruky jsou méně zatížené a prsty obou rukou jsou přirozeně zaoblené. (tamtéž, str. 29)

*„Nejčastěji se setkáváme s nepříznivou polohou pravé ruky v tom, že jsou některé prsty natažené, hlavně malíček, protože ruka jakoby přicházela na flétnu z levé strany od těla hráče, zatímco má přicházet ze strany pravé. Je to většinou pozůstatek z dětství, kdy jsou paže krátké, začíná-li žák v útlejším věku ihned na velkou flétnu. Jeho prsty jsou také slabé a většinou není v moci žáka, zejména děvčat, aby byly prsty i s malíčkem pravé ruky od samých začátků zaobleny. Vyžaduje to velkou trpělivost od vyučujícího i od žáka, než prsty zesílí, ale v žádném případě nesmí učitel pustit problém malíčku pravé ruky a ostatních prstů ze zřetele.“* (tamtéž, str. 35)

Zároveň se sklonem nástroje je nutné lehce natočit také hlavu, aby zůstal správný úhel proudu vzduchu, ovšem jen tolik, aby se zároveň příliš nezatěžovaly obratle krční páteře. (tamtéž, str. 29)

Abychom navodili pocit uvolněných rukou, který je zapotřebí pro hraní na flétnu, je dobré obě ruce volně svésit podél těla a uvědomit si jejich tvar, přirozené zakulacení prstů a postupně obě ruce v tomtéž tvaru přiložit na flétnu. Prsty je dobré příliš nezvedat, opak je důsledkem křečí, nervozity a celkové ztuhlosti. (tamtéž, str. 31) Ta může velmi zásadně ovlivnit tón hráče, jeho celkový tělesný i duševní stav a cítění hudby.

*„Zaoblení všech prstů kromě palců, které je naprosto žádoucí, regulujeme větším nebo menším prohnutím zápěstí.“* (tamtéž)

Malotín se zmiňuje také o podpěrce a její pozůstatcích ve formě zlovyků. (tamtéž, str. 32) Ta se dnes však již vůbec nevyužívá, v době Quantze ještě

neexistovala (zavedl ji až Böhm), proto není pro naše srovnávání zajímavá. Stejně tak ze srovnání vynechejme část o zahnuté hlavici a jejích přednostech hlavně pro mladší žáky. (tamtéž, str. 35-36)

Co se týče výuky mladších žáků na pikolu, jak se činilo před zavedením zahnuté hlavice, doporučuje Malotín obezřetnost ve vyučovaném tónovém rozsahu. Podle něj je vhodné setrvat pouze v prvních dvou oktávách, pro jejichž studium lze použít např. první a druhý díl Školy hry na flétnu od Dumitru Poppa či barokní literaturu, která je psána ve stejném rozsahu. Výuka třetí oktávy totiž dětem může činit potíže a s tím spojené nepohodlí při hře a ztuhlost těla.

Při přeučení na příčnou flétnu je pak třeba počítat s „určitým úsilím, dávkou trpělivosti a jistou stagnací v postupu studia.“ (tamtéž, str. 36–37) V Quantzově době však pikola ještě neexistovala, objevila se přibližně v 90. letech 18. století. (Kratochvíl 2001, str. 35) Lze tedy předpokládat, že pokud se hře na flétnu vyučovali mladší nebo tělesně méně vyvinutí žáci, což Quantz ve svých kapitolách o nasazení či nástroji nezmiňuje, museli se přizpůsobit hře na obvyklou velikost barokní flétny.

Malotín dále uvádí, že řadě zlovyků při držení flétny také často napomáhají výrobci fléten nevyhovující konstrukcí nástroje. Konkrétně jde například o dlouhý hmatník gis klapky, krátkou B-páčku v pravé části mechaniky, nebo tvar Dis a Cis klapky na nožce flétny. (Malotín 1998, str. 38) Velmi tedy záleží také na tvaru klapek, které, pokud mají jiný než vyžadovaný tvar, mohou negativně ovlivnit celé držení flétny, její vyvážení a prstovou techniku. To má samozřejmě za následek různé sevřenosti těla, neboť si hráč snaží vypomoci svaly, které by jinak zůstaly nezapojené. V kapitole o nástroji Malotín doporučuje francouzský model flétny s otevřenými klápkami, který zde zavedl v roce 1971. (tamtéž, str. 70)

Z praxe víme<sup>13</sup>, že otevřené klácky hráče nutí správnému uchopení flétny a umístění prstů do středu klapek, proto je velmi vhodný zejména pro žáky, kteří mají s umístěním prstů potíže, kdy jim bříška prstů z klapek často přesahují. V takovém případě hrají spíše posledním kloubem v posledním článku prstu, což má za následek křečovitost držení a nepohyblivost prstů zejména v technických částech skladeb.

---

<sup>13</sup> Především z pedagogické praxe autorky.

V tomto ohledu můžeme shledat určitou inspiraci barokní flétnou, která měla sice odlišný systém vrtání, ale dírky kladně ovlivnily prstovou techniku stejně, jako francouzský model moderní flétny. Obě flétny při nesprávném zakrytí dírek, ať už na barokní flétně nebo na klapkách otevřené mechaniky, nehrají čistě a nutí tak hráče ke správné pozici prstů.

## 5.2 Držení flétny a postavení prstů

Poměrně stručně pojatá kapitola obsahuje jen málo společného s Malotínem jak obsahem, tak délkou kapitoly samotné. Quantz na úvod seznamuje čtenáře s postavením prstů na flétně, které označí číslicemi, jichž poté využívá v tabulce hmatů, kterou nalezneme v příloze knihy<sup>14</sup>. (Quantz, str. 29) Držení barokní flétny je samozřejmě ovlivněno její stavbou, odlišným tvarem<sup>15</sup> a absencí klapek v dnešním slova smyslu. Dvě klapky, které byly na barokní flétně umístěny, se oproti klapkám dnešním stiskem otevíraly.

Flétnu je třeba nejprve správně sestavit, totiž tak, aby byly dírky obou středních dílů v jedné linii, přičemž hlavice je oproti linii mírně vtočena směrem k hráči „*o tolik, kolik činí průměr ústního dírky*“. (tamtéž, str. 30) Palec levé ruky se umístí zhruba oproti prostředníčku *zahnutou špičkou dovnitř*. Postavení ukazováku levé ruky je pak totožné s Malotínem, kdy se flétna vloží mezi dlaň a druhý článek ukazováku, čímž flétna získá oporu a ukazovák dosáhne na první díрку. Tím ovšem podobnost pro levou ruku končí, krom zahnuté špičky u palce je dalším rozdílem fakt, že váha flétny spočívá v levé ruce, konkrétně je „pevně držena prvním prstem (ukazovákem) a palcem“, zatímco se pohodlně tiskne<sup>16</sup> ke rtům. Pravá ruka zaujme pozici s vysunutým, zahnutým palcem, který je postavený proti ukazováku pravé ruky. (tamtéž)

Zbytek prstů se položí na dírky zahnutě, aby se zachovala schopnost zahrát trylek stejnoměrně a rychle. Prsty se drží nad dírkami a neměly by vykonávat žádné zbytečné pohyby navíc, ani se přitahovat blíž k sobě nebo roztahovat od sebe. (tamtéž) Také by se neměly zvedat příliš vysoko nad dírky, což působí technické potíže v rychlých pasážích, ani příliš nízko, aby se neporušila čistota

---

<sup>14</sup> Příloha č. 1 – TAB: I.

<sup>15</sup> Viz kapitola 7. Nástroj.

<sup>16</sup> Přestože se má flétna ke rtům pevně tisknout, z důvodu vyrovnání intonace s ní lze otáčet dovnitř a ven od hráče, viz kapitola 2.2 Nasazení podle Quantze. Již slovní spojení „pohodlné tisknutí“ rozhodně nevyvolá pocit pohodlí.

tónu – ideální je zdvih zhruba na šířku prstu. Dbát se má na postavení malíčku, který by neměl nikdy zůstat ležet na jedné z klapek, protože negativně zvyšuje některé tóny až o jejich devítinu. (tamtéž, str. 31)

Hlava je vzpřímená, paže se drží od těla, „*poněkud ven do výšky*“ levá ruka více než pravá, což předchází sklonu hlavy a flétny. Ten je podle Quantze škodlivý zejména pro postavení těla. Má za následek stlačení hrdla a ztížení možnosti lehkého nádechu. (tamtéž, str. 30)



## 6. Jak cvičit

### 6.1 Jak cvičit podle Malotína

K dosažení úspěchu při hře na flétnu je kromě nadání daleko více za potřebí píle, vytrvalost a pevná vůle, protože každý flétnista musí pravidelně denně a po celý život cvičit. Tato nutnost bývá často špatně pochopena a cvičení zaměňováno s přehráváním. Bohužel, přehrávání nikdy nevyřeší žádný technický problém, pouze krade čas a hráče vyčerpává. Zároveň často flétnistu „*utvrzuje v křečovitostech a špatném způsobu hraní*“ (Malotín, str. 47) Stává se to v případech, kdy je hráči nepříjemné skutečné cvičení, a tak stále dokola zkouší, zda je již schopen skladbu zahrát v tempu. Cvičení na flétnu je stejné, jako jakákoliv jiná výuka<sup>17</sup>, je postupné a jakákoliv zbrkllost, či zkratky se nevyplácí. „*Nejrychlejší způsob cvičení je cvičení pomalu.*“ (tamtéž) Přeskočení či vynechání některých aspektů výuky, např. z netrpělivosti, stejně nakonec nevyhnutelně vedou k návratu podceněné problematiky. V praxi se může jednat například o hru stupnic, hraní pouze v tempu či ignorování cvičení v rytmických obměnách. Nejdůležitější pro správné cvičení je klidné místo, kde se můžeme skutečně koncentrovat a zároveň být v klidu. Jak Malotín uvádí, jako předpoklad se bere dobrý tělesný stav stejně tak, jako dobrý stav nástroje. Jeho způsob cvičení je velmi podobný způsobu Quantze<sup>18</sup>, zároveň však o mnoho lepší. Oba dělí vhodné cvičení na dvě části, každý však poněkud jinak. Dopoledne doporučuje Malotín (tamtéž) cvičit pouze prsty bez zvuku pomocí klapání, které je výhodné zejména nemůžeme-li hrát hlasitě, či venku v přírodě. Hráč se zaměří na nějaké obtížné technické místo, ve kterém pouze klape jednotlivé hmaty ve velmi pomalém tempu, a zároveň se soustředí na koordinaci a hbitost prstů. Nepadnou-li všechny prsty ve správný čas na klapky, prozradí to zvuk klapnutí. Výměna prstů se proto pečlivě opakuje, stále ve velmi pomalém tempu, ač výměna prstů jako takových musí být svižná. Dále se autor rozepisuje o cvičení v rytmických obměnách, pro které platí stejné pomalé tempo. Hráč by současně neměl tajit dech a naopak se snažit o zbavení negativních pocitů, sevření těla a dosažení vnitřního klidu. Ve druhé části dne se hráč věnuje tónu, kdy vybere nahrávku podle něj ideálního flétnisty a cvičí s poslechem některé jeho nahrávky. Po jejím naposlouchání se flétnista snaží o hru s nahrávkou, a to z paměti se zavřenýma očima. Je vhodné

---

<sup>17</sup> Zde Malotín uvádí na příkladech např. chůzi, mluvení, čtení a počítání.

<sup>18</sup> Viz kapitola 6.2.

dělat si přestávky, aby hráčova pozornost neochabla, jelikož za plné pozornosti flétnista zvládne více, než kdyby hrál unaven. Dalším aspektem pro procvičení tónu jsou tónové stude a stupnice, přičemž bychom se měli snažit hrát stejným způsobem, jako s nahrávkou. Vše v pomalém tempu, s výjimkou konkrétních stupnic. Ty, ve kterých máme příjemný pocit a které je zvukově i hmatově dobře zpracované můžeme hrát rychleji. Je však dobré hrát stupnice, včetně akordů, i další cvičení s metronomem, abychom dosáhli pravidelnosti a hráli ve stejném tempu.

Při dalším cvičení, kdy už hrajeme z not, zapojíme etudy, které jsme předem procvičili klapáním. Nicméně i zde je nutné zachovat pomalé tempo a příjemný, uvolněný pocit. Celou etudu je dobré rozdělit na několik částí, které se pak procvičují v různém pořadí. Ve chvíli, kdy jednotlivé části zvládneme je teprve možné zahrát celou etudu od začátku do konce a postupně zrychlovat její tempo. Malotín však varuje před bezmyšlenkovitým přehráváním bez kontroly tónu. (tamtéž, str. 48) Zároveň doporučuje hru s různým nasazením; je-li psána ve staccatu, procvičujeme ji také v legatu a naopak. Přednesovou skladbu je důležité nejprve zvládnout technicky stejným způsobem, jako etudu, a teprve po zvládnutí technické stránky se hráč věnuje tónu a přednesu. Hru s doprovodem nechává Malotín až na závěr, jelikož často odvádí pozornost od kontroly techniky a zároveň vyžaduje vnímání souhry a čistoty tónu. Kapitulu uzavírá konstatováním, že tímto rozděleným způsobem je hráč schopen cvičit „*nezbytných pět hodin denně*“, aniž by se přepínal a unavil. (tamtéž, str. 49)

## 6.2 Na co má začátečník dbát při samostatném cvičení

Kromě Quantzovy metodiky hry na příčnou flétnu je k dobré výuce zapotřebí také kvalitní kantor, jak autor sám zmiňuje. Samotný písemný návod nestačí, jelikož začátečník často sám chyby nerozpozná, a tak potřebuje kontrolu a zpětnou vazbu kantora<sup>19</sup>. Pokud nejsou chyby žákovi připomínány, časem si na ně zvykne, a nakonec je zapotřebí mnohem více energie a času k odstranění všemožných zlovyků. Návod slouží pouze jako pomůcka k samostatné kontrole žáka v případě pozapomenutí zásad hry na flétnu, nepochopení látky či v případě nekvalitního kantora. (Quantz 1752, str. 71–72) Po shrnutí všech základních zásad hry

---

<sup>19</sup> Zde autor radí také pedagogovi, aby nezanedbal kontrolu žáka a během výuky nepřehlédl žádnou chybu. Pro lepší kontrolu a postřeh doporučuje sednout si po žákově pravici.

na flétnu, které jsou popsány v kapitolách výše, Quantz přidává několik rad, jak je lépe kontrolovat. (tamtéž, str. 72)

Co se týče prstové techniky, připomíná, že prsty by měly být ve stejné výšce, což lze snadno kontrolovat hrou před zrcadlem. Neměly by však být ani příliš vysoko, což snižuje jejich obratnost, ani příliš nízko, což snižuje výšku tónů. (tamtéž) Stejně tak by se mělo dbát, aby se nezvedaly v okamžiku, kdy mají zakrývat dírky, což se stává, pokud žák nečte noty dostatečně rychle. Důležitá je také koordinace prstů s jazykem, který musí nasazovat každou notu zřetelně: „*Živost a zřetelnost přednesu totiž závisí na něm.*“ (tamtéž, str. 73)

Začátečník by neměl sklánět hlavu dopředu, jelikož to brání plynulému výdechu a zároveň se příliš zakrývá otvor v náustku. Jelikož je přirozeností flétny hrát ve vysoké poloze silně a v nízké slabě, měla by se měla korigovat také síla tónu protikladem, tzv. ve vysoké poloze slabě a v nízké silně. (tamtéž, str. 72)

Zároveň by se však skladba nikdy neměla hrát v jedné dynamice nebo s dynamikou na samé hranici možností hráče – měli bychom si nechávat rezervu pro případné ještě větší zesílení či zeslabení. (tamtéž) Při studiu každé skladby je také žádoucí udávat takt nohou, jak v pomalejších tempech, kde je vhodné klepat osminy, tak v rychlejších doby čtvrtové. (tamtéž, str. 73) Začátečník by měl každou skladbu hrát pouze tak pomalu, aby by ji byl schopen interpretovat plynule v jednom tempu a má-li s tím potíže, doporučuje autor časté opakování nevládnutých míst. Zmiňuje také, že nádechy je zapotřebí brát včas, nikoliv na poslední chvíli, aby melodie zůstala celistvá a posluchači srozumitelná. (tamtéž, str. 72)

Začátečníkům se doporučuje hrát lehké skladby ve snadných tóninách do dvou křížů či béček, aby se hráč mohl lépe soustředit na koordinaci nasazení, prstů i jazyka. Po dosažení obratnosti v těchto tóninách se může pokusit o hru v tóninách těžších s větším počtem posuvek. (tamtéž, str. 73) Jazyk se vycvičí nejlépe na slabice *ti*, ve skladbách s jedním druhem skoků. Pro slovíčko *tiri* jsou vhodné skladby v tečkovaném rytmu a teprve ve chvíli, kdy hráč dobře a pohotově čte noty, se lze posunout ke dvojitému staccatu a slovíčku *did´ll*. Zde by se mělo začínat pozvolna, nejprve studiem lehkých, spíše stupňovitě jdoucích pasáží ze sonát a koncertů v pomalém tempu, a teprve postupně je zrychlovat, aby se jazyk s prsty zkoordinoval. Toho se dosáhne protažením a zdůrazněním první

slabiky dvojitého staccata, *di*, na první přízvuknou notu v taktu, což pomáhá jazyku k jistému řádu a eliminuje riziko spěchu při hře. (tamtéž, str. 73–74)

Dále je vhodné pro dosažení koordinace cvičit po delší čas skladby s těžšími skoky a běhy v mollových i durových tóninách, a zároveň na každém o tónu denně cvičit trylky. Quantz varuje, že zanedbáním těchto dvou věcí způsobí neschopnost hrát něžně a čistě, zejména v Adagiu, protože „*pro malé ozdoby je zapotřebí větší rychlost než pro pasáže*“. (tamtéž, str. 74) Zároveň by se o hru Adagia a galantního stylu začátečník neměl vůbec snažit, jelikož obsahují velké množství ozdob, které začátečník nezvládne interpretovat. Autor upozorňuje na problematiku vystupování; není-li si hráč dostatečně jistý ve čtení not a taktu, neměl by zatím vystupovat veřejně, protože nejistota vede ke strachu, který má za příčinu chybování, jehož se pak lze jen obtížně zbavit. (tamtéž)

Pokud žák dodržel výše popsany návod, může se pustit do zpěvnějších skladeb, ve kterých se dají použít ozdoby a trylky. Quantz pro tento účel doporučuje spíše francouzské skladby, ve kterých jsou již ozdoby vypsány od autora. Začínající hráč se tedy může soustředit na melodii a hru samotnou, místo vymýšlení ozdob a jejich umístění. Méně vhodné jsou pak skladby italské, které dávají hráči při zdobení skladby volnost. Těm by se měl začínající flétnista vyhnout, pokud nemá znalosti o kompozici, generálbasu a harmonii. Bez těchto znalostí by nebyl schopen ozdoby dobře umístit a spíše by brzdil svůj rozvoj. (tamtéž, str. 75) Autor radí hrát spíše dua či tria, která obsahují fugu a jsou zkomponovaná seriózními skladateli. V tomto kontextu se Quantz zmiňuje a doslova varuje před skladateli, kteří skládají bez znalostí harmonie a kompozice. (tamtéž, str. 76)

*„Především ať se student vyvaruje skladeb samostatných autodidaktů, kteří se skladbu naučili ani ústním ani písemným návodem, protože v takových dílech nemůže být ani souvislost melodií, ani správná harmonie. Většina z nich se skládá z mechanicky vypůjčených a slátaných myšlenek.“* (tamtéž, str. 77–78)

Co se týče znalosti hudby obecně, píše Quantz také o prospěšnosti studia generálbasu či kompozice, ale hlavně o pěveckém umění, které je dobré studovat s flétnou současně. Snáze pak dosáhne lepšího přednesu a interpretace, zvláště při zdobení skladby. „*Nezůstane tak pouhým flétnistou, ale připraví si cestu, aby se stal časem hudebníkem v pravém slova smyslu.*“ (tamtéž, str. 76)

Ke hře na flétnu také přispívá dobrý hudební vkus, který lze získat zejména poslechem uznávaných skladeb všech možných stylů a národů. Naučí se tím mimo

jiné určovat tóninu skladby. O uhodnutí tóniny by se měl flétnista snažit zejména proto, aby mohl skladbu přehrát, tím napodobit dobrou interpretaci a nabyté vědomosti využít pro svou vlastní hru. (tamtéž, str. 77) Quantz dodává, že pokud hráč rozumí alespoň trochu klavíru či houslím, jeho snahu o uhodnutí tóniny to ulehčí, protože housle a klavír se v hudbě využívají velmi často.

Autor nabádá ke shromažďování množství skladeb od uznávaných autorů, vhodných pro jeho nástroj, které flétnista využije k dennímu cvičení. Zároveň tak bude pěstovat svůj vkus a naučí se rozlišovat kvalitní hudbu. Přitom nezáleží na stáří skladby, ale na její kvalitě. (tamtéž, str. 77–78)

*„Neboť ne všechno nové je zároveň také krásné.“* (tamtéž, str. 77)

Interpretovat by měl zřetelně, ať se jedná o noty jakéhokoliv druhu. Žák by měl také věnovat každé notě pozornost, aby dodržel její hodnotu a správné tempo. Zejména by pak měl získat cit pro hudbu; Quantz uvádí, že pokud nedokáže hráč dojmout sám sebe, těžko pak svou hrou pohne posluchačem. Nicméně dodává, že něco takového vyžadovat od začátečníka nelze, jelikož je zcela zaměstnán koordinací prstů, dechu, čtením not, nasazením a vůbec vším technickým, co se flétny týče. Bude-li hráč na tento cíl pamatovat, zůstane motivovaný. (tamtéž, str. 78)

Posledním aspektem hry na flétnu je délka cvičení, která je u každého studenta individuální. Obecně se však dá říci, že by se nic nemělo přehánět, tzn. žák by neměl hrát příliš mnoho hodin denně, což škodí jeho zdraví, tupí smysly a bere chuť ke hře samotné; ale ani příliš málo, aby se nezastavil ve svém pokroku při hře. Ideální dobou cvičení podle Quantze jsou dvě hodiny dopoledne a dvě odpoledne, aby si hráč v mezičase odpočinul<sup>20</sup>. Těm, kteří pokročili ve hře na flétnu tak daleko, že nemají problém hrát zřetelně, čistě a bez námahy i v pasážích, by měla stačit hodina denně, čímž si udrží získané znalosti, nátisk a hbitost prstů. (tamtéž, str. 78–79)

---

<sup>20</sup> Stejnou myšlenku, totiž rozdělení cvičení do dvou polovin dne, prosazuje i Malotín, viz kapitola 6.1.

## 7. Nástroj

Oba typy fléten, současná s Böhmovou mechanikou, a barokní flétna, mají rozdílnou stavbu i zvuk. Pokusme se pouze krátce nastínit jejich hlavní rozdíly.

Barokní flétna se během Quantzova života měnila. Na počátku se skládala ze tří dílů a měla jednu klapku, díky které bylo možné zahrát na flétně chromatickou stupnici. Okolo roku 1720 se střední díl rozdělil na dva a v roce 1726 Quantz přidal klapku druhou a pokusil se tak vyřešit problematiku ladění. V Quantzově době se na flétně rozlišovaly půltóny, např. dis a es, kdy se intonace tónů měnila nátiskem; nejnižší tón pak byl d<sup>1</sup>. Intonace flétny samotné se také ovlivňovala roztažením či výměnou středních dílů, které byly různě dlouhé z důvodu, že každý ladil trochu jinak; či posunutím korkové zátky v hlavici flétny. Posun samotný závisel na prodloužení nebo zkrácení středních dílů – pokud by zátky zůstala na stejném místě, ovlivnilo by to ladění oktáv flétny. Ve stejné době, kdy se dělil střední díl existovaly pokusy o přidání tónu c<sup>1</sup> na patku, které se však neujaly, údajně kvůli ladění a kvalitě tónu. (Quantz 1752, str. 27, 28)

Na výrobu těla flétny se používaly různé druhy tvrdého dřeva, jako palisandr, grenadil, který se užívá dodnes, či zimosráz, který patřil ve své době mezi nerozšířenější a nejtrvanlivější. Údajně nejkrásnější a nejjasnější tón zase poskytovalo ebenové dřevo. (tamtéž, str. 28)

I dnes se dřevo používá, zejména na stavbu pikol, existují ale také flétny s dřevěným tělem či různé kombinace dřeva s kovem, které doporučuje Böhm i Malotín. (Malotín 1998, str. 69)

Oproti tomu dnešní flétna má díky Böhmově mechanice temperované a téměř čisté ladění s také mnohem větší rozsah než flétna barokní. Zásadně ovlivnil její zvuk zavedením kovových fléten, které se rozšířily po celém světě a ve své době se uplatnily zejména v orchestrech. Z různých druhů kovů se dnes pro svou cenovou dostupnost používá postříbřený pakfong, což je slitina mědi, zinku a niklu, jejíž tvrdost se projevuje na jasu a znělosti flétny; dále pak 92,5% stříbro, oblíbené zejména profesionálními flétnisty, které dodává zvuku flétny jiný druh barevnosti tónu a velkou nosnost. Celozlaté flétny se z cenových i hmotnostních důvodů dříve dělaly zřídka, dnes již vidíme jejich velkou oblibu zejména mezi profesionálními flétnisty. Zlato různých karátů se však používá i v kombinaci se stříbrnými flétnami, například ve formě zlatého náustku či hlavice. Existují i flétny z paladia,

či platinové, které jsou však ještě vzácnější než flétny zlaté. Mezi nejnovější pak patří kombinace 85% stříbra a 10% zlata. Všechny výše zmíněné kovy se mohou na flétnách použít v různých kombinacích, z nichž mezi nejčastější patří pakfongové tělo se stříbrnou hlavici, která dodá zvuku barevnost; zlaté tělo se stříbrnou mechanikou, či zlatý náustek nebo komínek náustku na stříbrné hlavici. Všechny tyto kombinace mají různé vlivy na zvuk a barvu tónu, některé zásadnější, jiné jemnější. Na stavbě a mechanice flétny se do dnešní doby nic zásadního nezměnilo, což svědčí o Böhmově genialitě. Sestává ze tří dílů, z nich nožka může být obohacena o *h* klapku, která přispívá k lepší stabilitě a držení nástroje a také díky ní snes flétna větší proud dechu, aniž by to záporně ovlivnilo její tón. Ladění se řeší povytažením hlavice a nátiskem. (tamtéž, str. 70)

Velký vliv na zvuk a intonaci obou fléten má pak tvar hlavice a vrtání dírek. Hlavice barokní flétny je obráceně kónická, tedy se směrem ke střednímu dílu zužuje, díl samotný je pak cylindrický a vrtání dírek kuželovité, které jsou rozmístěny pravidelně tak, aby na ně hráč dosáhl. Oproti tomu dnešní flétna má díky Böhmovi vrtání dírek válcovité a vzdálenosti mezi nimi jsou přesně akusticky vyměřené a opatřené klapkami. (Kratochvíl 2001, str. 34) Tvar hlavice je pak obrácený než u barokní flétny, a to kónický, rozšiřující se směrem ke střednímu dílu, který je též cylindrického tvaru.

Na základě těchto informací můžeme říci, že rozdílný tvar fléten i použité klapky zásadně ovlivňují těžiště a držení flétny, proto se v kapitole o držení oba autoři zásadně rozcházejí<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Viz kapitola 5.

## Závěr

V průběhu práce jsme zjistili, že srovnávat takto rozdílné publikace je přinejmenším velmi obtížné. To je zapříčiněno nejen rozdíly technickými, ale také odlišným přemýšlením autorů ve smyslu tom, že Malotín se na rozdíl od Quantze vyjadřuje v systému a jazyku blízkém našemu uvažování. Struktura jeho práce je mnohem jasnější, podrobnější a obsahově vydatnější než Quantzova, jehož práce je rozsáhlejší, jazykově květnatější, zabíhá však do témat, které s flétnou souvisí spíš okrajově. Z Quantze se tak v dnešní době dá pro účely studia hry na flétnu čerpat pouze doplňkově. Je však zajímavá pro interprety věnující se historicky poučené interpretaci. Quantz však zároveň nabízí mnohá další témata k probádání. Pokud postavíme jeho práci proti práci Malotínově, nabízí se k otevření například téma rozdílné dobové estetiky, počínaje dobovými východisky sociálními, dále duchovními, případně technickými. Dalším možným přístupem je srovnání obou metodik čistě z pohledu didaktického. Zvolení některého z těchto přístupů by však nevyhnutelně vedlo k překonání rozsahu práce nad meze práce bakalářské.

Postavení některých styčných bodů vedle sebe se může zdát často přitažené za vlasy, neboť je srovnáváno nesrovnatelné. Například kapitoly o cvičení či výběru žáka nás však přesvědčují, že má smysl hledat v metodikách trvalé hodnoty a dále je upevňovat pro současnost i budoucnost.



## Seznam použité literatury

BONNEMA, F. (2016). *Biography*. Johann Joachim Quantz (1697 – 1773).

Dostupné z: <https://jjquantz.org/biography/>

BONNEMA, F. (2016). *Flute teacher*. Johann Joachim Quantz (1697 – 1773).

Dostupné z: <https://jjquantz.org/flute-teacher/>

BONNEMA, F. (2016). *Flute builder*. Johann Joachim Quantz (1697 – 1773).

Dostupné z: <https://jjquantz.org/flute-builder/>

KRATOCHVÍL, J. (2001). *Dějiny a literatura dechových nástrojů* (2nd ed.). AMU.

MALOTÍN, F. (1998). *Příčná flétna - Praktická metodika*. Informatorium.

ISBN 80-7058-18-7-5

PAMĚŤ NÁRODA. (2018). *František Malotín (1929)*. Paměť národa.

Dostupné z: <https://www.pametnaroda.cz/cs/malotin-frantisek-1929>

QUANTZ, J. J. (1990). *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Supraphon.

ČESKÁ FLÉTNOVÁ ASOCIACE. (14. 11. 2018). *František Malotín*. Česká flétnová

asociace. Dostupné z: <https://cfla.cz/2018/11/14/frantisek-malotin/>

# Přílohy

Příloha č. 1

TAB I.

(Quantz 1752, Příklady)

**Fig. 1.**

*TAB: I.*

Fig. 1 shows a musical staff with notes and a corresponding tablature below it. The notes are labeled with letters: *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *b*. The tablature consists of seven lines representing strings, with numbers 1 through 7 indicating fret positions. Vertical dashed lines connect the notes on the staff to their respective fret numbers in the tablature.

**Fig. 2.**

Fig. 2 shows a musical staff with notes and a corresponding tablature below it. The notes are labeled with letters: *b*, *a*, *b*, *a*, *b*, *a*, *b*, *a*, *b*, *a*, *b*, *a*, *b*, *a*, *b*, *a*, *b*, *a*, *b*, *a*, *b*. The tablature consists of seven lines representing strings, with numbers 1 through 7 indicating fret positions. Vertical dashed lines connect the notes on the staff to their respective fret numbers in the tablature.

**Fig. 3.**

Fig. 3 shows a musical staff with notes and a corresponding tablature below it. The notes are labeled with letters: *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *b*. The tablature consists of eight lines representing strings, with numbers 1 through 8 indicating fret positions. Vertical dashed lines connect the notes on the staff to their respective fret numbers in the tablature.

Příloha č. 2

TAB II.

(tamtéž)

*Fig: 1.* *TAB: II.*

*Fig: 2.*  *Fig: 3.*

*Fig: 4.*

*Fig: 5.* a) b) c) d) e) f)

*Fig: 6.* a) b) c) d) e) f)

*Fig: 7.* a) b) c) d) e) f)

a) b) c) d) e) f) g) h) i) k)

l) m) n)

*Fig: 8.* a) b)

c) d) e)

*Fig: 9.* a) 4. b) 2. c) d) e)

f) g) h) i) k) l) m) *Fig: 10*

Příloha č. 3

TAB III.

(tamtéž)

*TAB: III.*

The musical score consists of 34 numbered figures, each with its own rhythmic notation and syllabic lyrics. The figures are arranged in a single staff with various time signatures and dynamic markings. The lyrics are primarily 'ti', 'di', and 'ri', often with hyphens indicating syllable placement across notes. The figures are: Fig. 1, Fig. 3, Fig. 4, Fig. 5, Fig. 6, Fig. 7, Fig. 8, Fig. 9, Fig. 10, Fig. 11, Fig. 12, Fig. 13, Fig. 14, Fig. 15, Fig. 16, Fig. 17, Fig. 18, Fig. 19, Fig. 20, Fig. 21, Fig. 22, Fig. 23, Fig. 24, Fig. 25, Fig. 26, Fig. 27, Fig. 28, Fig. 29, Fig. 30, Fig. 31, Fig. 32, Fig. 33, and Fig. 34. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Příloha č. 4

TAB IV.

(tamtéž)

*Fig:1.* *TAB:IV.* *F: 2.*

*di di did di did di did di did di did di did di*

*F: 3.* *F: 4.*

*di di did di did di did di did di did di did di*

*F: 5.* *F: 6.*

*di di did di did di did di did di did di did di*

*F: 7.* *F: 8.* *F: 9.*

*ti ti did di did di did di did di did di did di*

*F: 10.* *F: 11.*

*di di did di did di did di did di did di did di*

*F: 12.* *F: 13.* *F: 14.* *F: 15.*

*di hi did di did di - ti did di ti ti did di did di*

*F: 16.* *F: 17.*

*di ti did di did di did di did di did di did di*

*F: 18.* *F: 19.*

*ti di did di did di did di did di did di did di*

*F: 20.* *F: 21.*

*di ti did di did di did di did di did di did di*

*F: 22.*

*di ti did di did di did di did di did di did di*

*F: 23.* *F: 24.*

*di ti did di did di did di did di did di did di*

Příloha č. 5

TAB V.

(tamtéž)

TAB: V.

*Fig. 1.* *F. 2.* *F. 3.* *F. 4.* *F. 5.* *F. 6.* *F. 7.* *F. 8.* *F. 9.* *F. 10.* *F. 11.* *F. 12.* *F. 13.* *F. 14.* *F. 15.* *F. 17.* *F. 18.* *F. 19.*

di di di di di di di di di di di di di di di  
di di di di di di di di di di di di di di di  
di di di di di di di di di di di di di di di  
di di di di di di di di di di di di di di di  
di di di di di di di di di di di di di di di  
di di di di di di di di di di di di di di di  
di di di di di di di di di di di di di di di  
di di di di di di di di di di di di di di di  
di di di di di di di di di di di di di di di  
di di di di di di di di di di di di di di di  
di di di di di di di di di di di di di di di  
di di di di di di di di di di di di di di di  
di di di di di di di di di di di di di di di  
di di di di di di di di di di di di di di di  
di di di di di di di di di di di di di di di  
di di di di di di di di di di di di di di di

## Příloha č. 6

### Seznam vypuštěných kapitol

*František Malotín: Příčná flétna – praktická metodika*

3 Vibrato: Jelikož vibrato se začalo ve flétnové hře objevovat na přelomu 19. a 20. století, tedy dávno poté, co J. J. Quantz napsal svůj Pokus o návod, tuto kapitolu ze srovnání vypouštím.

6 Postoj při hraní a vystupování: Tuto kapitolu jsem vypustila z důvodu nesrovnatelnosti, Quantz se ve svém Pokus o návod postojem při hraní a vystupování nezabývá.

8 Hraní z paměti: Totožné důvody, viz 6 Postoj při hraní a vystupování, platící pro všechny následující kapitoly až do čísla 16 a pro číslo 19.

10 Vhodný nástroj pro začátečníka

11 První hodina – tvoření tónu

12 Sestavování flétny

13 Postup se začátečníkem, literatura

14 Životospráva a tělesná cvičení

16 Orientace ve značkách fléten

17 Údržba nástroje: O údržbě nástroje se Quantz pouze krátce zmiňuje v tom smyslu, že je zapotřebí flétnu pravidelně vytírat, jelikož dřevo je náchylné ke vtahování vlhkosti a proto je dobré jej čas od času zevnitř promazat mandlovým olejem. Více by nebylo o čem psát a z toho důvodu kapitolu vypouštím. (Malotín 1998, str.29)

18 Výroba kovových fléten: V době vzniku Pokusu o návod ještě kovové flétny neexistovaly, ty zavedl až Theobald Böhm v 19. století, proto kapitolu vypouštím, neboť není co srovnávat.

19 Domácí dílna

*Johann Joachim Quantz: Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu.*

Kapitola III. O prstokladu nebo aplikaci a o stupnici nebo škále flétny.: Jelikož František Malotín se tímto tématem nezabývá, tuto kapitolu vypouštím.

Kapitola V. O notách, jejich platnosti, taktu, pomlkách a ostatních hudebních značkách.: Tytéž důvody, viz Kapitola III., platící pro zbytek zde vyjmenovaných kapitol Quantzovy publikace.

Dodatek. Několik poznámek o použití hoboje a fagotu.

Kapitola VIII. O přírazech a malých podstatných ozdobách, které k nim patří.

Kapitola IX. O trylcích.

Kapitola XI. Všeobecně o dobrém přednesu ve zpěvu a ve hře.

Kapitola XII. Jak hrát Allegro.

Kapitola XIII. O libovolných variacích jednoduchých intervalů.

Kapitola XIV. Jak hrát Adagio.

Kapitola XV. O kadencích.

Kapitola XVI. Na co musí flétnista dbát, hraje-li na veřejných koncertech.

Kapitola XVII. O povinnostech těch, kdo doprovázejí nebo hrají doprovodné či ripienové hlasy přidružené ke koncertantnímu partu.

Kapitola XVIII. Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo.