

FLAUTO DOLCE RINASCITO. NÁVRAT ZOBCOVÉ FLÉTNY DO SOUČASNÉHO HUDEBNÍHO ŽIVOTA A JEJÍ VYUŽITÍ V ČESKÝCH FOLKLORNÍCH SOUBORECH

Marta Ulrychová

Proč tentokrát tak honosný název? Odpověď je nasnadě. Má evokovat atmosféru doby, kdy se čeští interpreti v uvolněném ovzduší konce 60. let 20. století rozpomněli jednak na někdejší jazyk vzdělanců, jednak na mateřštinu umělců dobývajících někdejší evropská kulturní centra: *Ars rediviva*, *Ars antiqua*, *Collegium flauto dolce*, *Collegium quodlibet*, *Collegium pro arte antiqua*, *Collegium fiddle dolce*, *Musica cum gaudio*, posléze v oblasti folklorní hudby *Chorea bohémica*, *Musica bohémica*, *Dolce miseria*... U českého názvu naopak paradoxně zůstávali *Pražští madrigalisté*. V instrumentáři uvedených souborů se vedle ostatních historických nástrojů začala opět prosazovat zobcová flétna, ačkoliv předcházející 19. století tomuto nástroji přálo jen výjimečně.¹ Ve snaze objasnit novodobý průnik tohoto nástroje do současného hudebního života, potažmo i do instrumentáře folklorních kapel, musíme tento proces trvající u nás zhruba tři desítky let sledovat nejprve z hlediska obecných změn v přístupu k interpretaci staré hudby, posléze i z hlediska hudební pedagogiky.²

1. Nástroj hojně používaný v renesanční a barokní hudbě mizí v 18. století z hudebního života, neboť jeho neprůrazný, subtilní tón se jen stěží mohl prosadit mezi ostatními nástroji, jejichž technické zdokonalování vneslo do hudební produkce nové požadavky – kvalitu tónu a snahu po zvukové plnosti.
2. Obliba zobcové flény v Anglii koncem 19. století směřovala pozvolna od amatérského k profesionálnímu hraní. O pozdvižení její prestiže jako koncertního nástroje jak v sólové, tak souborové hře se v průběhu 20. století zasloužila řada flétnistů. Za všechny uvedme Švýcara Hanse Martina Lindeho (1930), Holanďany Franse Brüggena (1934–2014), Waltera van Hauwe (1948) či Petera Holtslaga (1957).

Na konto interpretační praxe lze jen velmi zjednodušeně konstatovat, že i do českých zemí počínaje 60. léty doléhaly ze zahraničí hlasy požadující tzv. poučenou interpretaci předklasické hudby. Na hudební scéně se začali vydělovat tzv. autentici prosazující hru na dobové nástroje a stylové provedení skladeb ve smyslu poučenosti, jak ji definovali autoři dobových traktátů, např. Johann Joachim Quantz ve svém *Pokusu o návod jak hrát na příčnou flétnu* (Quantz 1990: 13). Byť snaha o autenticitu posléze ovládla i další stylová období včetně romantismu i hudby 20. století, brzy se na druhé straně vymezili skeptici poukazující na nemožnost rekonstruovat celou hudební praxi se vším všudy, tedy i s akustickým prostředím a nároky někdejšího posluchače. Za všechny uvedu názor současného strahovského regenschoriho Vladimíra Roubala: „*Kdyby měl Bach k dispozici soudobé pozouny, jistě by je rád použil.*“³

Zatímco hráči na smyčcové nástroje pracně sháněli střevové struny, cembalisté a gambisté stavitele dobových nástrojů, měli hráči toužící po zobcové flétně cestu usnadněnou. Stačilo přejet státní hranici do bývalé Německé demokratické republiky a v Krušných horách navštívit v městečku Marktneukirchenu výrobce pány Schneidera a Heinricha. Za poměrně směšnou peněžní částku od 30 východoněmeckých marek výše si hráči pořizovali slušné nástroje vhodné jak pro sólovou, tak ansámblovou hru. Náročnější interpreti, jimž byla otevřena i jiná strana hranice, neváhali pašovat nástroje jiné zvukové kvality či jiného ladění.

Ve školní výuce se zobcová flétna v západoevropských zemích začala prosazovat v 50. letech 20. století. Její popularizaci napomohlo široké uplatnění v metodicky progresivních hudebně pedagogických systémech, jakým byl například *Schulwerk* Carla Orffa. Ty zařadily zobcovou flétnu mezi tzv. lehce ovladatelné nástroje jako jeden z úspěšných prostředků zvládnutí nejelementárnějších hudebních prvků. Toto nazírání na zobcovou

3. Rozhovor s Vladimírem Roubalem, Praha 2000.

flétnu u nás získalo převahu a neotřásls s ním ani interpretační výkony hráčů Jiřího Stivína (*1942), Petra Zejfarta aj., jakož i snahy zavést výuku zobcové flétny do osnov vysokých škol.⁴

Jaký byl a nadále zůstává stav výuky na našich ZUŠ? Zde se setkáváme s dvojitou formou. První je využití zobcové flétny jako přípravy na tzv. velký dechový nástroj, druhou pak představuje výuka zobcové flétny jako hlavního nástrojového oboru, a to v rozpětí 1. a 2. cyklu. V prvním případě výuku obstarávají učitelé dechových nástrojů, většinou absolventi konzervatoří, vojenské hudební školy, pedagogických fakult, výjimečně vysokých škol uměleckého zaměření. Mnozí nepokrytě přiznávají, že se prohřešují proti specifikům hry na zobcovou flétnu, aby svého žáka co nejdříve připravili ke hře na svůj nástroj. Také v druhém případě, kdy se zobcová flétna vyučuje jako samostatný nástroj, zůstávala a zůstává výuka pod jejich vedením, i když naštěstí přibývají absolventi konzervatoří, kteří se zde zobcové flétně mohli věnovat již jako hlavnímu nástrojovému oboru. K průlomovému okamžiku – otevření výuky zobcové flétny na našich konzervatořích – došlo až na přelomu tisíciletí, a to po dlouhých diskusích a průtazích. Dosud nízký počet absolventů ovšem nemůže garantovat žádoucí kvalitu výuky. Jak dokazuje vysoké procento dětí navštěvujících výuku zobcových fléten na našich ZUŠ, patří tento nástroj k nejpožadovanějším. V souvislosti s růstem cen ostatních nástrojů nemůžeme předpokládat, že by se zájem utlumil.

4. O iniciativě Jiřího Stivína, kterou vyvinul v letech 1993–1994 ve prospěch otevření studijního oboru sólové zobcové flétny na pražské HAMU, informovala autorka tohoto příspěvku spolu s Mojmírem Poláčkem ve stati *Zobcová flétna jako hlavní nástrojový obor – zbožné přání, či potenciální realita* na brněnské konferenci *Musica viva in schola* 17. 10. 1995. J. Stivín se obrátil na vedení pražské HAMU, jmenovitě děkana Josefa Chuchra, s návrhem zavést zde výuku zobcové flétny jako hlavního nástrojového oboru. Poté, co se tehdejší umělecká rada seznámila se Stivínovým dopisem, přistoupila na návrh uspořádat přehrávku, v níž by adepti studia před zástupci dechového oddělení prezentovali zobcovou flétnu jako seriózní koncertní nástroj, rovnocenný ostatním. Po přehrávce vedení poukázalo na nízkou úroveň předvedených výkonů a doporučilo podmínit studium nástroje na HAMU studiem na konzervatoři. Viz Korespondence J. Stivína s děkanem HAMU J. Chuchrem, soukromý archiv Jana Kvapila.

Velký podíl na oblibě zobcové flétny v 70. letech měly aktivity Václava Žilky (1924–2007) v podobě výchovných koncertů⁵ a letních akcí.⁶ Známy pražský flétnista tak nejenže poukázal na léčivé účinky tohoto nástroje, ale využil ho jako prostředku uvádějícího děti i dospělé do světa hudby.⁷ Neváhal dokonce této výchovné funkce využít i v ženských nápravných zařízeních (mag 1997).⁸

Ruku v ruce s rostoucí popularitou nástroje v 60. a 70. letech rostlo i uplatnění plastových variant japonských výrobců Yamaha a Aulos, jen výjimečně německé firmy Honner. Japonské firmy vyráběly flétny v pěti variantách – od sopraninové (F) přes sopranovou (C), altovou (F), tenorovou (C) až po basovou (F). Dřevěné nástroje si děti pořizovaly jen výjimečně. Tato situace se v 90. letech po otevření hranic na západ výrazně zlepšila. Navíc počínaje 90. lety se výroba dřevěných nástrojů spolu se svými syny věnuje i známý výrobce dud Pavel Číp ze Zubří.

Zájem o hru na zobcovou flétnu si vyžádal i vznik instruktivního materiálu. Obligátní metodickou pomůckou dodnes zůstává 1. a 2. díl *Školy pro sopranovou zobcovou flétnu* dalšího velkého propagátora zobcových fléten Ladislava Daniela (1922–2015), jakož i jeho *Škola hry na altovou zobcovou flétnu*.⁹ Méně

5. Jejich sérii s názvem *Dřevěná píšťalka* zahájil v roce 1976 v pražském Divadle hudby.
6. Počínaje rokem 1976 vedl výuku v interpretačních seminářích *Setkání přátel komorní hudby* probíhajících v prvních čtrnácti červencových dnech v Bechyni. Akce organizovala od roku 1975 Česká hudební společnost. Po dvou ročních část žáků převzal Jiří Stivín.
7. Jako výsledek Žilkovy spolupráce s pediatrií a alergologií vznikl roku 1983 projekt *Léčivá píšťalka*, který zahrnoval letní tábor *Hutapi* (*Hudební tábor pištců*), školení zdravotních pracovníků v brněnském Institutu pro vzdělávání zdravotních pracovníků a seriál téhož názvu vysílaný v Československém rozhlasu na stanici Regina. Od roku 1997 Žilka inicioval soutěž *Pískání pro zdraví* organizovanou Institutem UCB pro alergii společně s pražskou agenturou Srdce. Po Žilkově smrti pro nedostatek finančních prostředků soutěž zanikla.
8. O stejné tematice informovala i ČT 2 v pořadu *Hudební klub* odvysílaném 18. 5. 1997.
9. Klady a zápory této metodické pomůcky jsem se podrobně zabývala ve studiích *K problematice výuky na našich základních uměleckých školách* (Ulrychová 1993: 71–79) a *Poznámky k metodice hry na základních uměleckých školách* (Ulrychová 1998: 125–128), dále v publikaci *Metodické poznámky a studijní materiál ke hře na sopranovou zobcovou flétnu* z roku 1995.

jsou využívány *Základy hry na sopránovou zobcovou flétnu* Miloslava Klementa (1931), či autorova dvojdielná *Škola hry na altovou zobcovou flétnu*. Také zde se v současnosti instruktivní materiál výrazně obohatil. Uvedme např. *Flautoškoly* Jana a Evy Kvapilových.

Popularita zobcových fléten motivovala v 70. letech i naše skladatele. Tiskem vyšly skladby Petra Ebena (1929–2007), Jana Hanuše (1915–2004), Luboše Sluky (*1928), Jana Děda (1936–2015), Jana Málka (*1938) aj., zatímco jiné – Jiřího Berkovce (1922–2008) či Jana Kapra (1914–1988) většinou vzniklé na požádání Václava Žilky dosud zůstávají v rukopise. K tzv. klasické původní tvorbě psané pro zobcovou flétnu, anebo jiné melodické nástroje stejného ladění (Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Antonio Vivaldi, Georg Philip Telemann) se žáci dostávají až ve vyšších ročnících.

Jak jsem již několikrát naznačila, i v někdejším Československu se objevily snahy pojmut zobcovou flétnu jako virtuózní nástroj rovnocenný ostatním nástrojům. V tomto směru se angažoval zejména Jiří Stivín, který se ve svých četných a žánrově různorodých aktivitách mimo jiné profiloval i jako hráč virtuózně ovládající hru na všechny typy zobcových fléten.¹⁰ Již méně je širší veřejnosti známa jeho pedagogická činnost, které se Stivín věnoval na přelomu 70. a 80. let jako lektor letních interpretačních kurzů *Setkání přátel komorní hudby* v jihočeské Bechyni, posléze na setkáních *Capart* ve svém bydlšti ve Všenorech u Prahy. Motivoval a vychoval zde celou řadu pedagogů a interpretů, z nichž mnohým se již podařilo vystudovat zobcovou flétnu na zahraničních školách. Většinu z nich dnes najdeme na našich předních hudebně pedagogických pracovištích (Julii Branou na

10. V paměti zůstává především jeho erbovní nahrávka koncertantních skladeb se zobcovou flétnou Georga Philipa Telemanna (Supraphon 1981) či flétnových koncertů Antonia Vivaldiho (Opus 1983). Množství skladeb barokních mistrů ve Stivínově interpretaci obsahují CD s názvem *Pocta svaté Cecílie*, která jsou záznamem koncertů pravidelně pořádaných Stivínem v listopadu k příležitosti jeho narozenin. Viz diskografie Jiřího Stivína.

plzeňské konzervatoři, Jakuba Kydlíčka na pražské konzervatoři, Jana Kvapila na Pedagogické fakultě v Olomouci aj.). Stivínově pedagogické činnosti, jeho metodám a osobnosti učitele jsem s kolegou Christopherem Koyem věnovala samostatnou studii, z níž vyjímám následující: „*Interest in Stivín can be observed among a number of generations. Stivín is a musician who must be seen and should be shown to children, for then they can learn what music really is about. The multi faceted artist does not have to strain and torment himself; he can remain true to himself without undergoing under stress, or cheap knocking-down of others, but can let him originality be his only advertising in our often rough show-business world.*“ (Ulrychová – Koy 2002: 249)¹¹

K renesanci zobcové flétny muselo zákonitě dojít i v oblasti aranží folklorního materiálu. Tento trend můžeme poměrně dobře sledovat díky archivu Českého rozhlasu v Plzni uchovávajících četné úpravy Jaroslava (*1939) a Josefa (*1946) Krčkových. Lze poměrně s určitostí tvrdit, že právě úpravy Jaroslava Krčka vzniklé v 70. letech představují onen námi hledaný nulový bod, jimiž se jeho úpravy původně zamýšlené pro Plzeňský lidový soubor lišily od předcházejících úprav Lukášových a Bláhových. Jaroslav Krček nekomponoval pouze pro tento soubor. Plzeňské studio však využíval i po svém odchodu do Prahy, tedy po vzniku souboru Chorea Bohemica¹² a posléze Musica Bohemica¹³. Odklon od romantizujícího pojetí Jaroslav Krček demonstroval na prvním LP souboru Chorea Bohemica v roce 1974 obsahujícím nahrávky

11. „*Zájem o Stivína lze pozorovat po mnoho generací. Stivín je hudebník, kterého musí vidět zejména děti, aby vůbec pochopily, o čem je hudba. Tento všestranný umělec netvoří pod tlakem, je si jist sám sebou, nenechá se vyvést z míry, ale může si dovolit být originální v našem často drsném prostředí šoubyznysu.*“

12. Chorea Bohemica vznikla na podzim roku 1967 při Ústředním kulturním domě železničářů v Praze. Kromě počátečních *Českých korálků* vytvořila v oné době pásma *České legendy a zpěvy vánoční*, *Blázniv den*, a *Chorea danza* v choreografii Aleny Skálové.

13. Musica Bohemica působila jako komorní soubor Symfonického orchestru hl. m. Prahy FOK. Tento ansámbl uvedl do tehdejší československé diskografie tituly *Vánoční zpěvy z doby husitské*, *Vánoční pastorále z barokních kancionálů* a *Lidové zpěvy vánoční z doby klasicismu a baroka*.



Josef Krček a jeho bratr Jaroslav Krček. Obě foto Zdeněk Vějvoda

z let 1972–1973 pořízené v Československém rozhlasu v Praze.¹⁴ Pavel Jurkovič v průvodním slově vyzdvihuje Krčkovu „*vůli po původnosti*“, již může mít právě „*vzdělaný hudebník, který volbou a úpravou, tedy už podílem skladatelským objevuje a zdůrazňuje latentní znaky písně.*“ Dále pokračuje: „*Jestliže Krček vybírá především písně starší vrstvy a používá nezvyklých nástrojů, není to staromilství: je to návrat k písni v její nejzákladnější podobě a zároveň pro naši dobu tak typická potřeba hledat nový, dosud neslyšený zvuk, který dokonalá nahrávací technika dovede zachytit velmi citlivě a dokáže ho umocnit.*“ Toto nové pojetí české lidové písně, které Jurkovič nazývá „*návratem k očistě a prostotě*“, vedlo Krčka ke zdůraznění tanečního charakteru českého folkloru při hledání nových zvukových kvalit. Krček dokázal zajímavě kombinovat staré nástroje s nástroji současnými. Vedle novotvarů vyrobených truhlářem Borůvkou ze Stružince (z bicích např. jentakbouch, semtambouch) to byly rekonstrukce

14. *Chorea Bohemica*. LP. Praha: Supraphon 1974.



*Hudební skladatel Jan Málek.
Foto Zdeněk Vejvoda*

nástrojů lidového instrumentáře (ozembouch, pastýřská trouba či lidová harfíčka), vedle starých nástrojů (žaltáře, niněry, trumšajtu) to byly právě zobcové flétny různého ladění. Ty Krček kombinoval se smyčcovými nástroji, příčnou flétnou, klarinetem a fagotem. Tato nově pojatá instrumentace tak dávala Krčkovým úpravám nádech hlubší historické perspektivy. Krčkovy nahrávky jsou ostatně všeobecně známy i z dalších četných gramofonových nahrávek. Za všechny uvedme *Lidové zpěvy vánoční* (1978), *Dřevo se hudbou odívá* (1979), *Radujme se, veselme se* (1982), *České a moravské lidové balady* (1987).

Ve stínu působení Jaroslava Krčka zůstává poněkud nezaslouženě tvorba jeho bratra Josefa. Vznikala během 70. let pro plzeňský Soubor písní a tanců Škoda, dnes přejmenovaný na Mladinu. V paměti zůstává především pásma *Husaři, husaři, Žito, žitečko* a *Selské rebelie*. Ze zvukových nosičů připomeňme *Hej, hej, koleda. Vánoční písně z Podkrkonoší* (1985) natočené a řízené souborem Musica bohémica, dále *Staré světské písně* (1989), pro něž se podkladem stala známá sbírka ze Sadské, konečně pak i *Rittersberkovy České národní písně* (1990), na jejichž úpravách se podílel spolu s bratrem Jaroslavem. Všechny úpravy byly psány

pro Musicu bohemicu, vedenou Jaroslavem. Teprve v 90. letech se Josef osamostatnil odchodem do Příbrami, kde založil amatérské seskupení Chairé. Domnívám se, že v umění instrumentace zobcových fléten došel Josef Krček z našich upravovatelů folklorního materiálu nejdále. Svědčí o tom i jeho současné úpravy pro soubor Chairé, jehož je uměleckým vedoucím.

Bohužel jen velmi málo je veřejnosti známa úprava folklorního materiálu z pera pražského skladatele Jana Málka, který je shodou okolností podobně jako Zdeněk Lukáš a Jaroslav Krček též posluchač ze třídy Miroslava Kabeláče. Menší část Málkových úprav pro Plzeňský lidový soubor využívá tradičního nástrojového obsazení (např. Jan Málek je autorem *Koncertu pro dudy*), většina – využívající zobcových fléten různého ladění a jejich kombinace se smyčcovými a bicími nástroji – pak v polovině 70. let vznikla pro plzeňské amatérské těleso *Dolce miseria* (Sladká bída), které se kromě folkloru specializovalo i na hudbu starších stylových období, tedy renesance a baroka. Dodejme, že jak Josef Krček, tak Jan Málek na zobcové flétny v souborech sami hráli.

Co říci závěrem? V 60. a 70. letech byl instrumentář našich souborů obohacen o nový nástroj. Důvody jsou vysvětleny mým předcházejícím textem – v případě zobcové flétny se jednalo o všeobecně rozšířený, snadno ovladatelný nástroj. V prostředí profesionálních, ale i amatérských souborů se o to zasloužili především bratři Jaroslav a Josef Krčkové, ale také v Plzni působící Jan Málek. Bez zobcových fléten se v Čechách v současné době obejde jen málokterý dětský folklorní soubor. Co se dospělých souborů týče, nelze však zobcovou flétnu pokládat za nástroj, který by evokoval autenticitu nástrojového obsazení doloženého sběry a zprávami našich folkloristů. Soubory z Chodska hrající s dudami, zobcovou flétnu zásadně nepoužívají, rovněž tak plzeňské soubory Jiskra a Mladina. Zobcových fléten se naopak používá tam, kde dudy občas chybějí, anebo v případech, když aranžéři chtějí evokovat pastýřskou atmosféru. A zde bychom mohli uvést nekonečnou řadu českých folklorních souborů.

Tento návrat zobcové flétny do hudebního života sice přispěl k autenticitě provozovací praxe hudby předklasického období, ale paradoxně ubral na autenticitě v oblasti hudby lidové. Zobcové flétny se uplatňují tam, kde „*folklor slouží tvůrci*“, nikoliv tam, kde se jeho jevištní interpreti snaží dobrat jeho autentičtější podoby.

Prameny:

České a moravské lidové balady. LP. Praha: Supraphon, 1987.
Dřevo se hudbou odívá. LP. Praha: Supraphon, 1979.
Hej, hej, koleda. Vánoční písně z Podkrkonoší. LP. Praha: Supraphon, 1985.
Chorea Bohemica. LP. Praha: Supraphon, 1974.
Korespondence Jiřího Stivína s Josefem Chuchrem. Soukromý archiv Jana Kvapila.
Lidové zpěvy vánoční. LP. Praha: Supraphon, 1978.
Radujme se, veselme se. LP. Praha: Supraphon, 1982.
Rittersberkovy České národní písně. LP. Praha: Supraphon, 1990.
Staré světské písně. LP. Praha: Supraphon, 1989.
Stivín. Diskografie/Discography [online] [cit. 5. 8. 2016]. Dostupné z: <<http://jiri.stivin.cz/diskogrf.htm>>.

Literatura:

DANIEL, Ladislav 1986: *Škola hry na sopránovou zobcovou flétnu*. 2. díl. Praha: Panton.
DANIEL, Ladislav 1990: *Škola hry na sopránovou zobcovou flétnu*. 1. díl. Praha: Panton.
DANIEL, Ladislav 1991: *Škola hry na altovou zobcovou flétnu*. Praha: Panton.
KLEMENT, Miloslav 1975: *Škola hry na altovou zobcovou flétnu*. 1. díl. Praha: Supraphon.
KLEMENT, Miloslav 1981: *Škola hry na altovou zobcovou flétnu*. 2. díl. Praha: Supraphon.
KLEMENT, Miloslav 1990: *Základy hry na sopránovou zobcovou flétnu*. Praha: Editio Supraphon.
(mag) 1997: Věžeňkyně se učí hrát na flétnu. *Blesk* 16. 2., č. 7.
QUANTZ, Johann Joachim 1990: *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Supraphon.
ULRYCHOVÁ, Marta 1993: K problematice výuky na našich základních uměleckých školách. In: *Hudební kultura XIII*. Plzeň: Pedagogická fakulta ZČU, s. 71–79.
ULRYCHOVÁ, Marta 1995: *Metodické poznámky a studijní materiál ke hře na sopránovou zobcovou flétnu*. Plzeň: Pedagogická fakulta ZČU 1995.
ULRYCHOVÁ, Marta 1998: Poznámky k metodice hry na základních uměleckých školách. In: *K problematice současných hudebně výchovných metod a koncepcí*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, s. 125–128.
ULRYCHOVÁ, Marta – KOY, Christopher 2002: Jiří Stivín as Pedagogue. In: *Proceedings of UWB*. Plzeň: Západočeská univerzita, s. 243–253.
ULRYCHOVÁ, Marta – POLÁČEK, Mojmír 1995: *Zobcová flétna jako hlavní nástrojový obor – zbožné přání, či potenciální realita?* Strojopis. Předneseno na konferenci Musica viva in schola v Brně 17. 10. 1995. Soukromý archiv autorů.

***Flauto dolce rinascito.* The use of recorders in Czech folk ensembles in the 1960s and 1970s**

After a long interruption, the recorder started to win recognition again in the late 1960s in Czechoslovakia. Within interpretation practice, this was caused by a pan-European trend which started to include recorders in an instrumental line-up of ensembles which interpreted the music of the pre-classical period; within the pedagogical field, the recorder was understood as an easy, manageable musical instrument suitable for elementary musical education. In her paper, the author observes in detail the arrival of the recorder into the area of classical music and music pedagogy of the period, as well as the use of the recorder in the arrangements of folk songs within the organized folk revival movement of the period. These processes lasted for almost three decades. The use of the recorder in the field of folk music arrangements can be observed very well in the examples of Czech Radio in Plzeň sound archives, as well as in commercial recordings of the 1970s and 1980s with the arrangements by Jaroslav and Josef Krček. Among other arrangers of folk music of the period, the author names the frequent contributions of Jan Málek. In the present day, the recorder is widely used by children's folk ensembles. In adult folk ensembles, the recorder is mostly used as a substitute for the missing bagpipe. Nevertheless, the way in which the recorder is used within school education and interpretation practice these days can hardly be considered typical for a folk instrument. Even more, since there are no reports (on the recorder) by Czech collectors (of folk music), the sound of the recorder in ensembles which perform folk music cannot be considered authentic.

Key words: The recorder; authentic interpretation of old music; folk ensembles; elementary musical education; musical pedagogy.