

Zobcová flétna jako koncertní nástroj

Katrin Sáčková

Zobcová flétna má bohatou historii, která sahá až do období před naším letopočtem. V průběhu staletí si prošla zásadním vývojem své stavby, kdy se vykristalizovala až do podoby, v jaké ji poznáme dnes. Zobcová flétna byla v minulosti oblíbeným nástrojem všech společenských vrstev. Hráli na ni amatéři, později i profesionální hráči a setkáváme se s různorodou hudební literaturou pro tento nástroj. Svého vrcholu dosáhla v období pozdního baroka, kdy zaujala místo ve tvorbě významných barokních skladatelů napříč Evropou. Na přelomu 18. a 19. století zájem o zobcovou flétnu upadl. Zastínila ji flétna příčná, která měla bohatší zvukové možnosti a širší rozsah. Avšak s rozmachem zájmu o starou hudbu a historicky poučenou interpretaci zažívá v poslední třetině 20. století zobcová flétna jako plnohodnotný hudební nástroj svou renesanci. Za jeho znovuobjevení se zasloužil především Arnold Dolmetsch (1858 – 1940), který v roce 1919 vyrobil kopii první obnovené zobcové flétny podle starých předloh.¹

Zobcová flétna je všeobecně stále brána jako přípravný nástroj, odkud vede cesta k těm „opravdovým“ nástrojům. Mnoho žáků se naučí jen elementární návyky v rámci základních nástrojových škol, případně lehkých přednesových skladeb. Pouze malá hrstka studentů pokračuje ve studiu zobcové flétny na konzervatoři, případně na vysoké umělecké škole.² Tam se vzdělávají nejen v interpretaci, ale získávají i poznatky o historii zobcové flétny a jejím originálním repertoáru.

V posledních desetiletích se postavení zobcové flétny ve světě začíná měnit a pojmá se jako plnohodnotný koncertní nástroj, a to hlavně díky renomovaným interpretům a kvalifikovaným pedagogům. Pravidelně se pořádají letní školy barokní hudby, mistrovské kurzy anebo kurzy, které jsou určené pedagogům ZUŠ. Vedle toho začaly vznikat společnosti pro zobcovou flétnu,³ specializované časopisy i odborné publikace zabývající se tímto nástrojem. Mimo jiné se zobcová flétna čím dál častěji objevuje na evropských i světových koncertních pódiích.⁴

V našem výzkumu jsme se od počátku soustředili na evropské krajiny. Po důkladném studiu literatury jsme definovali Itálii, Anglii a Německo jako krajiny, kde mají koncertantní skladby pro zobcovou flétnu ve skladatelské tvorbě bohaté zastoupení.

Naší snahou bylo obsáhnout všechny typy koncertů, kde bychom mohli sledovat různorodé kombinace nástrojů se zobcovou flétnou. Naším cílem bylo shromáždit dostupné koncerty se zobcovou flétnou, které byly publikované hudebními nakladatelstvími. Barokní koncerty se zobcovou flétnou zde identifikujeme ve čtyřech typech.

Tři z nich jako orchestrální koncerty:

- sólový nástroj a orchestr,
- dva anebo více sólových nástrojů a orchestr,
- concerto grosso.

Čtvrtým typem je:

- komorní koncert psaný pro komorní ansámbl bez orchestru.⁵

V každé námi sledované zemi se vyskytují jen určité typy koncertů a taktéž koncerty psané pro různé druhy zobcových fléten. Z tohoto důvodu je vnitřní členění třech hlavních kapitol rozdílné. V nich sledujeme krom výše uvedeného i zobcovou flétnu jako samostatný nástroj z aspektu jejího rozsahu a charakteru.

Stav bádání

Zobcová flétna se zejména v zahraničí dostala do středobodu zájmu nejen muzikologů, ale i interpretů a nadšenců hudby pro tento nástroj, kteří vydávají odborné publikace a vědecké studie. Ústřední osobností muzikologického výzkumu zobcové flény je David Lasocki. Spolu s Richardem F. Griscomem vydali v roce 2011 průvodce výzkumem a informacemi o zobcové flétně: *The Recorder: A Research and Information Guide*.

V rámci historického vývoje zobcové flény, jako i změny ve stavbě nástroje existují publikace od více autorů, např. Edgara Hunta, Hanse Martina Lindeho, Johna Mansfielda Thomson, Petera Hildemarie, Davida Lasockého, Curta Sachse a dalších.⁶ Další důležité poznatky o zobcové flétně poskytuje časopis *American Recorder*.

Jednotlivým koncertům pro zobcovou flétnu v zemích Itálie, Anglie a Německa se věnovaly různorodé odborné publikace, závěrečné práce a studie. Stěžejní publikací o zobcové flétně je *The Cambridge Companion to the Recorder*, kde je celá jedna kapitola Davida Lasockého věnovaná koncertům zobcové flény v 18. století. V Itálii jsme zaznamenali velký zájem o problematiku italského repertoáru pro zobcovou flétnu. Významnou osobností výzkumu je muzikolog Federico Maria Sardelli, který v roce 2007 publikoval knihu *Vivaldi's Music for Flute and Recorder* věnovanou skladbám skladatele Antonia Vivaldiho (1678 – 1741). Podrobnější informace, hlavně co se týče neapolských koncertů, poskytuje disertační práce Aveny Bragy: *Dolce Napoli: approaches for performance – Recorders for the Neapolitan Baroque repertoire, 1695 – 1759*. Mimo jiné bylo vydané i velké množství CD s italskými koncerty, kde jsou hodnotné zejména booklety psané samotnými interprety. V oblasti německých koncertů, se zaměřením na Georga Philippa Telemanna, se k důležité literatuře řadí například publikace *Music for a Mixed Taste* od Stevena Zohna.

Komplexnější muzikologický výzkum o barokních koncertech pro zobcovou flétnu provedl Ian Richard Hoogart. Výsledky publikoval ve své disertační práci pod názvem *The Eighteenth-Century Recorder Concerto in England, Italy, Germany and Sweden*. V po-

předí jeho zájmu stojí především sólové koncerty pro různé druhy zobcových fléten, ostatními typy koncertu se zabývá pouze okrajově anebo je nezmiňuje vůbec.

Problematika terminologie

Ve většině evropských jazyků bylo prvním termínem označujícím zobcovou flétu jednoduše slovo „flétna“.⁷ S příchodem roku 1530 se začala pojmenovávat v různých jazycích různorodými názvy vycházejícími z rozličných znaků nástroje, kterými byly například: počet otvorů na středověké či renesanční zobcové flétně, způsob příčného držení, lahodný a jemný zvuk, blok anebo zobec. Uvedeme alespoň některé z nich: *fleute a neufte trous*, *flauto diritto*, *fluste douce*, *flauto dolce*, *flauta dulce*, *Blockflöte*, *flûte à bec*.

Když byla v Anglii roku 1637 představena barokní zobcová flétna skupinou franco-uzských profesionálů, nesla si francouzské jméno *flute douce* anebo *flute*. V Anglii se tedy zvyklo používat slovo *flétna* (do té doby vyhraněné pouze pro *traverso*) k označení flétny zobcové, a to až do roku 1720, kdy byla příčná flétna zpopularizována natolik, že se pro zobcovou flétu začaly užívat nové názvy, které měly za úlohy od sebe jednotlivé nástroje odlišovat.^{8, 9} Můžeme je klasifikovat v různých jazycích:

Anglie – recorder, consort flute, Fipple flute, English flute, Common flute;

Německo – Schnabelföte, Längsflöte,¹⁰ Handflöte, Blockflöte;

Itálie – Flauto dolce, Flauto dritto, Flauto e becco;

Francie – flûte à neuf trous, flûte à bec, flûte douce, flûte d'Angleterre;¹¹

Již od 15. století bylo známo několik druhů zobcových fléten. Jejich přesná terminologie ale byla zavedena až v období baroka. V 18. století v Anglii byly zobcové flétny pojmenovány z hlediska jejich vzdálenosti od nejhlubšího tónu *f'* a notovány byly jako transponující nástroje ve vztahu k nejhlubšímu tónu.¹²

Existuje však určitá nejasnost mezi anglickým a německým systémem pojmenování jednotlivých druhů zobcových fléten. Anglické názvosloví se opírá jak o systém z 18. století, tak užívá i klasické názvy: *soprano*, *descant*, *treble*, *tenor*, *bass*, *great bass*, *double bass*, no ale i poněkud neobvyklá označení: *voice flute*, *common flute* anebo *Tenor in B flat* (namísto *in C*). V Německu se používá metoda pojmenování podle lidských hlasů: *sopran*, *alt*, *tenor*, *bass*.¹³

Zmíněnou problematiku podrobně zpracoval Edgar Hunt ve své knize *The Recorder and its Music*. V tabulce v Příloze F naší práce jsou zahrnuty i některá z prvních pojmenování zobcových fléten využívaných od 16. do 18. století, která by měla pomoci tuto oblast vyjasnit.

Vývoj stavby zobcové flétny od středověku do baroka

První dochované zobcové flétny pocházejí ze 14. století. Ty se vyznačovaly úzkým cylindrickým vrtáním, které bylo do značné míry zodpovědné i za ladění a zvuk nástroje. Flétny byly většinou vyrobené z jednoho kusu dřeva se sedmi otvory pro prsty a jedním otvorem palcovým. Některé z nich, například ty nalezené v Dotrechtu, Göttingenu či Elblagu, měly zdvojenou sedmou díрку,¹⁴ což umožňovalo zvolit si pozici rukou při hře na tento nástroj. Podle Virdunga (1511) byl nevyužitý otvor zaplněn voskem.¹⁵



Obr. 1: Dotrecht recorder; zdroj: <https://www.recorderhomepage.net/history/the-medieval-period/>

V průběhu 15. století začali výrobci nástrojů vyrábět consorty zobcových fléten v různých velikostech, které byly zapotřebí ke hraní polyfonního repertoáru – motet, světských písní, fantazií, kanzon a různých tanců.¹⁶ Renesanční zobcová flétna byla vyrobena z jednoho kusu dřeva a disponovala cylindrickým vrtáním, jež se později směrem dolů zužovalo.¹⁷ Charakteristických bylo sedm velkých otvorů pro prsty a jeden pro palec.¹⁸ Stejně jako u středověkého předchůdce flény, spodní otvor byl na renesanční flétně duplikovaný, aby bylo možné zvolit si pozici rukou.¹⁹ Nástroj měl relativně malý rozsah, zhruba oktávu a půl a kvůli jednoduše se nedal ladit. První, kdo se zasloužil o zdokonalení zobcové flény, byl Michael Praetorius (1571 – 1621). Rozdělil ji na dva díly – hlavici a tělo spojené čepem. Vytahováním hlavice tak bylo umožněno doladování flény.²⁰ Na počátku 16. století byly flény vyráběny ve třech velikostech: *diskant in G*, *tenor in C* a *bas in F*.^{21, 22}

Během 17. století došlo k přechodu z renesanční k barokní zobcové flétně.²³ Doposud nám nejsou známe jakékoliv možnosti sledování procesu jednoznačného vývoje od renesanční zobcové flény participující v consortu po zobcovou flétnu jako sólový nástroj v baroku.²⁴ Toto přechodné období nelze ani přesně datovat a nedokážeme říci, kdy hráči přestali renesanční flétnu používat.

Ve všeobecnosti, staré a méně aktuální nástroje se stále používaly v místech, kde k jakýmkoliv změnám docházelo pomalu, například v izolovaných dvorech a městech. Starší nástroje se používaly buď z důvodů ekonomiky, anebo zkrátka kvůli neschopnosti držet krok s nastupujícím novým vývojem.²⁵ Spíše se zdá, že se tvůrci v různých částech Evropy, pravděpodobně nezávisle na sobě, snažili vyhovět požadavkům nově vznikajících stylů instrumentální hudby na renesanční nástroje.²⁶

Jednodílná, občas i dvoudílná renesanční zobcová flétna se pomalu vyvíjela do barokní. O nejrozsáhlejší zdokonalení zobcové flény se v polovině 17. století zasloužily francouzské rodiny Hotteterů a Philidorů. Jejich nově vytvořená stavba zobcové flény se stala vzorem a držela si svou podobu až do 18. století.²⁷ Nástroj byl sestaven ze tří částí: hlavice, tělo se sedmi otvory pro prsty (jedna z nich byla palcová dírka) a nožka obsahující otvor pro malíček.²⁸ Vyvrtáním posledních dvou otvorů jako dvojdírek bylo umožněno hrát všechny chromatické tóny. Původní cylindrické vrtání se změnilo na kónické. Rozsah nástroje byl rozšířený (přes dvě oktávy) a kónickým vrtáním se zlepšila její intonace i spolehlivost tzv. „vidličkových“ hmatů.²⁹ Ustálilo se pět „základních“ typů zobcových fléten: sopraninová, sopranová (descant), altová (treble), tenorová a basová.³⁰ Během vrcholného baroka se altová flétna in F postupně etablovala jako hlavní sólový nástroj z rodiny zobcových fléten.³¹

Stručná historie zobcové flény do období baroka

Zobcová flétna patří mezi vývojově nejstarší nástroje. Její původ sahá až do doby paleolitu, kdy si lidé opracovávají nejrůznějších materiálů, jako jsou zvířecí kosti a duté dřeviny (rákos, bambus), vyráběli první primitivní píšťalky s jednou rudimentární dírou

produkcující zvuk. Připomínaly podobu zobcové flétny a můžeme je tak považovat za její předchůdce.^{32,33} K jakému účelu sloužili, je nejednoznačné. Nejčastěji jsou uváděny různé rituály anebo signalizační funkce.³⁴

Podle mnoha autorů jsou doba a důvod vzniku zobcové flétny velmi nejasné. Dle Paula Carrola se její historie začíná datovat až od doby středověku.³⁵ Dochované nástroje z tohoto období jsou extrémně vzácné a v tak špatném stavu, že jejich identifikace je velmi obtížná. Zdroje výzkumu středověkých nástrojů se proto skládají výlučně z obrazových a písemných záznamů.³⁶ Snad nejčasnější ilustrací zobcové flétny jako takové je freska *Mocking of Jesus* (po roce 1315) z Kostela sv. Jiřího z vesnice nedaleko Kumanovy v Makedonii.³⁷ První dvě dochované zobcové flétny pocházejí až ze 14. století. Byly nalezeny během vykopávek v německém Göttingenu a poblíž Dordrechtu v Holandsku.³⁸

Jak už bylo zmíněno výše, písemné záznamy nám poskytují mnoho informací o rozličných využitích zobcové flétny. Objevovala se jako nástroj sólový, ve skupinách a v instrumentálních souborech; měla také doprovodnou funkci zpěváků anebo byla náhradou lidského hlasu.³⁹ Z důvodů nedostatečných důkazů se předpokládá, že zobcová flétna nemá originální středověký repertoár (před rokem 1400). Zmínky jsou pouze o skladbách, které nebyly originálně hrané na zobcovou flétnu, anebo jsou to skladby tzv. aranžované. Je to hlavně hudba středověkých žonglérů – profesionálních bavičů nižší společenské kasty, kteří se živilo na veletrzích, slavnostech, festivalech, tajemných hrách a dalších příležitostech zábavy včetně rautů a tanců v ušlechtilých domácnostech. Jedná se o hudbu především typu tanečního. I přesto, že je z ní většina ztracená, dochovalo se celkem čtyřicet sedm tanečních skladeb.⁴⁰

Ve dvorském prostředí se hráči na zobcovou flétnu mohli podílet i na interpretaci instrumentálních partů motet ze 14. století, a to společně s ostatními nástroji a zpěvákem. Mezi taková moteta řadíme například moteta od Guillaume de Machauta (cca 1300 – 1377). *Squarcialupi Codex* zase naznačuje, že hudba období Landiniho (cca 1325 – 1397) mohla být hrána v consortním stylu.⁴¹

V 15. století se zobcová flétna začala objevovat na poli dvorské polyfonní hudby a stávat se nástrojem vhodným pro hraní vyšším třídám. Kromě literárních zdrojů lze najít i řadu obrazů, ve kterých je možné vidět zobcovou flétnu v kontextech, jež znamenají tvorbu hudby pro vyšší třídy. Mezi ně patří dvě analogie obrazů Edmunda A. Bowlesa, kde byla zobcová flétna často vyobrazena v kombinaci s harfou, loutnou či fidulou. Je možné se domnívat, že se stala jedním z hlavních nástrojů, na které amatéři vyšších tříd a profesionálové začali pravidelně hrát, a to zejména v částech zábavy, na rautech, svatbách a jiných oslavách již zmíněné vyšší třídy.⁴² Nadcházející 15. a 16. století přineslo nesčetné množství hudby, která se obvykle hrávala v různých nástrojových seskupeních (někdy i spolu s vokálními hlasy), jež byly k dispozici. Většina nástrojů se během tohoto období začala objevovat v tzv. nástrojových rodinách zvaných consort.^{43,44} Celoevropským fenoménem se stal consort zobcových fléten různých velikostí s rozdílným laděním. Důkazy o prevalenci flétnového consortu pochází nejen z obrazů a pojednání, ale také ze samotné hudební literatury. Consorty byly vhodné na hraní všech žánrů vokální a instrumentální hudby a taktéž tanců.⁴⁵

Zobcová flétna se i nadále vyskytovala v kombinaci s jinými nástroji. Často byla součástí skupin, ve kterých byly zahrnuty kornety a trubky. Tato seskupení se používala jak pro církevní hudbu, tak i světskou. Hudba měla převážně vokální a polyfonní cha-

rakter a upřednostňovala smíšené skupiny nástrojů, případně vokální hlasy. Od druhé poloviny 16. století začala benátská škola využívat nástrojové rodiny v koncertantním stylu.⁴⁶

V období renesance byla zobcová flétna uznávaným nástrojem v zemích, jako je Itálie, Francie, Nizozemí a Španělsko. Prominentní postavení si držela v Německu a Anglii. Nástroj dosáhl velké popularity za vlády Jindřicha VIII. (1491 – 1547), který byl zároveň snad nejslavnějším královským hráčem.⁴⁷ Uvádí se, že vlastnil 76 zobcových fléten. Edgar Hunt v knize *The Recorder and its Music* zmiňuje inventář hraběte Raymonda Fuggera (1529 – 1569), který čítá celkem 111 zobcových fléten a taktéž sbírku kapely Stuttgart Court z roku 1589, jenž obsahuje 299 zobcových fléten. Je tedy zřejmé, že zobcová flétna musela být jedním z nejoblíbenějších dechových nástrojů v renesanční Evropě.⁴⁸

Hudbu renesance charakterizují dva rysy: rozvoj polyfonie a dominance hudby nad textem. Ve druhé polovině 16. století však začínají vznikat prvky raného baroka. Objevuje se nový cit pro kvalitu zvuku a začíná se rozvíjet specializovaná instrumentální technika. Renesanční a barokní styl zprvu koexistují a teprve postupně se vytváří jasné rozdělení mezi textovou a čistě instrumentální hudbou.⁴⁹

V 16. a 17. století se v západní Evropě objevila nová hudební estetika. Taktéž se začal klást důraz na schopnost sólisty vyjadřovat emoce a předvádět svou virtuozitu. Kolem roku 1600 nastal vzestup hudebního vydavatelství, stavby nástrojů a tvorby hudby ve veřejných koncertních sálech i divadlech, s čímž se pojí přirozená potřeba umělců zapůsobit na publikum. Tento raně barokní zájem o virtuozitu demonstroval ve své rozsáhlé sbírce virtuózních variací na populární melodie z poloviny 17. století zkomponovaných pro zobcovou flétnu *Der Fluyten Lust-hof* Nizozemec Jacob van Eyck (1589/1590 – 1657).⁵⁰

Zobcové flétny se používaly v chrámových polychorálních dílech buď samostatně nebo společně s jinými dechovými nástroji jako součást *Capellchoru*.⁵¹ Nástroje, obzvláště dechové, do značné míry zahrnovala také církevní sborová hudba. Ty buď posilovaly, nahrazovaly a zdvojovaly jednotlivé vokální party, anebo všechny sborové party zcela nahradily. Byli to benátská skladatelé, zejména Adrian Willaert (1490 – 1562), Giovanni Gabrieli (1557 – 1612) a Claudio Monteverdi (1567 – 1643), kteří začali jasněji oddělovat styl vokální a instrumentální hudby. Postupem času se instrumentální doprovod a čistě instrumentální kompozice staly nezávislými.

Ve stejném období se objevují větší formy jako je sonáta a canzona pro instrumentální soubor; například *Canzoni per sonar* od Giovanni Gabrieliho⁵² nebo *Sonatella a 5 Flauti et Organo* od Antonia Bertaliho (1605 – 1669).⁵³ Prvními příklady sólové instrumentální hudby s bassem continuum jsou i severoitalská canzona, sinfonia a sonáta; například díla Girolama Frescobaldiho (1583 – 1643), Daria Castella (1602 – 1631) a Johanna Matthesona (1681 – 1764). Pro zobcovou flétnu se začaly komponovat i sólové skladby bez doprovodu. Rané příklady takovéto hudby mohou být *ricercary* Giovanni Bassana (1558 – 1617) a Aurelia Virgiliana (fl. 1600).⁵⁴ Zobcová flétna nadále participuje i v taneční hudbě. K vrcholům instrumentální taneční hudby v tomto období patří pětidílné suity Johanna Hermanna Scheina (1586 – 1630) a Samuela Scheidta (1587 – 1654).⁵⁵

Nástroj měl bohaté možnosti i v opeře a byl spojován s uměním s pastoračními a erotickými tématy. Objevil se například v opeře *Orfeo* od Claudia Monteverdiho,

dále v operách Jeana-Baptiste Lullyho (1632 – 1687), či operách *Octavio a Tomyris* od Reinharda Keisera (1674 – 1739). Zobcovou flétnu nalezneme i v několika vokálních a jevištních dílech, například u Georga Friedricha Händela (1685 – 1759), kde nástroj symbolizuje nářek, smrt a nadpřirozeno.⁵⁶

1 ITÁLIE

Od konce renesance zaujímají dechové nástroje centrální pozici hudebního života v Benátkách. Během 16. století to byly hlavně skupiny žesťových a dřevěných dechových nástrojů, perkusí, které byly občas doprovázené violami a houslemi. Tyto instrumentální skupiny byly najímány, aby oživily občanské a rodinné oslavy i náboženské svátky, a to především v Bazilice sv. Marka.

V 17. a 18. století se do popředí dostávají dechové nástroje jako hoboj, fagot a různé flétny. Zjistit identitu flétnistů na počátku 18. století v Benátkách (i na ostatním území Itálie) je však obtížné. V této době byla běžná praxe, kdy umělec hrál na více nástrojů a nerozlišovala se specializace například flétnisty od hobojisty.⁵⁷ Avšak již v prvních letech tohoto století dosáhli někteří hráči na dechové nástroje uznání za jejich zásluhy jako interpreti na příčnou anebo zobcovou flétnu. Nástroje se konstrukčně a technicky zdokonalovaly a začala se pro ně komponovat virtuóznější díla. Mezi technicky vyspělé hráče patřil například Giovanni Benedetto Platti (1697 – 1763) anebo Giovanni Battista Ferrandini (1710 – 1791).

Ve 20. a 30. letech 18. století se v Itálii vyskytují dva protichůdné fenomény. Na jedné straně se objevuje sólový repertoár určený výhradně pro zobcovou flétnu, na straně druhé tento nástroj upadá. Během několika let však začíná opět vzkvétat a repertoár je vytvořen ex novo.⁵⁸ Ten zahrnuje množství sonát, za všechny uvedeme alespoň: dvanáct *Suonate a flauto solo* op. 2 od Benedetta Marcella (1686 – 1739); dvanáct *Sonate a violino o flauto solo* od Francesca Veraciniho (1690 – 1768); šest sonát pro flétnu a basso continuo od Ignazia Siebera (cca 1680 – cca 1757) a dvanáct *Sonate a flauto solo* op. 3 od Paola Benedetta Bellinzaniho (1682 – 1757). Obsáhlou sbírkou skladeb pro zobcovou flétnu je neapolský rukopis, jenž obsahuje koncerty Francesca Manciniho (1672 – 1737), Alessandra Scarlattiho (1660 – 1725), Domenica Natale Sarra (1679 – 1744), Giovanni Battisty Mele (1701 – 1752), Roberta Valentina (1671 – 1747) a Francesca Barbely (1692 – 1732), kterým se budeme podrobněji věnovat později. Tato díla se jeví jako zjevný předchůdce sólové literatury pro zobcovou flétnu, která do té doby v podstatě neexistovala. Množství těchto kompozic vznikalo jak pro profesionální hráče, tak i pro amatéry, kteří vyžadovali, aby byly skladby psané pro konkrétní nástroj a nebylo použité jen „polyinstrumentální“ označení.⁵⁹ Už na konci prvního desetiletí 18. století se do popředí dostávají virtuosové na zobcovou flétnu.⁶⁰

1.1 Sólové koncerty

Zpočátku se v Itálii pro zobcovou flétnu používal spíše obecný termín *flauto*, který označoval „obvyklý“ typ – *altovou zobcovou flétnu*. Horizontálně držená flétna byla obvykle identifikována názvem *traversier*. Sopraninová zobcová flétna se označovala jako *flautino*, a to především v dílech Antonia Vivaldiho (1678 – 1741). V minulosti se diskutovalo o tom, zda název *flautino* uvedený ve Vivaldiho partiturách byla *malá*

příčná flétna (pikola) anebo *malá podélná flétna* (sopraninová nebo sopránová zobcová flétna). Dnes je všeobecně akceptované, že tím byl míněn druhý typ nástroje.

Věnovat se budeme sólovým koncertům pro altovou a sopraninovou zobcovou flétnu. Sólové koncerty A. Vivaldiho byly napsány výslovně pro *flauto* nebo *flautino*. Ukazují fantazii, jemnost, svěžest, virtuozitu a někdy dokonce i melancholii, které skladatel vložil do svých kompozic pro tento nástroj. Dalším skladatelem, který napsal brilantní koncert pro sopraninovou zobcovou flétnu, byl Antonio Montanari (1676 – 1737).

Významným zdrojem skladeb pro hráče na zobcovou flétnu je neapolská sbírka 24 koncertů pro altovou zobcovou flétnu *Manoscritto di Napoli* 1725 s titulním názvem *Concerti di Flauto, Violini, Violetta e Basso, di Diversi Autori*. V kapitole budeme na tuto sbírku odkazovat zkráceným názvem – *Manoscritto di Napoli*. Dvanáct z nich zkomponoval Francesco Mancini, sedm koncertů pochází z pera Alessandra Scarlattiho. Dalšími skladateli, kteří přispěli do této sbírky po jednom díle, byli Domenico Natale Sarro, Giovanni Battista Mele, Robert Valentine a Francesco Barbella. V pořadí čtvrtý koncert *Sonata Quarta* nemá uvedeného skladatele. Velmi často se ale uvádí, že jeho skladatelem byl F. Barbella.

Dalšími koncerty, kterým se budeme věnovat, jsou od neapolských skladatelů Nicola Fiorenzy (1710 – 1764), Leonarda Vinciho (1690 – 1730) a Benátčana Giuseppe Tartiniho (1692 – 1770).

Sólové koncerty pro altovou zobcovou flétnu

Jedny z nejvýznamnějších sólových koncertů pro altovou zobcovou flétnu napsal přední benátský skladatel Antonio Vivaldi.⁶¹ I přesto, že zkomponoval mnoho koncertů pro různé dechové dřevěné nástroje, altové zobcové flétně s doprovodem smyčcového orchestru dedikoval pouze dva: **koncert c moll RV 441** a **F dur RV 442**. Často se uvádí, že byly napsané pro slavné benátské dívky ze sirotčince Ospedale della Pietà,⁶² kde byl Vivaldi zaměstnán v letech 1704 – 1740.⁶³

Jako první z nich byl složený koncert **F dur RV 442**. Odhaduje se, že byl napsán někdy mezi lety 1724 a 1729, soudě podle mnoha operních árií⁶⁴ samotného Vivaldiho, které sdílejí s koncertem stejná hudební témata.⁶⁵ Pozdější datum odpovídá zveřejnění stejné verze tohoto koncertu RV 434 (vyjma toho, že druhá věta *Largo e cantabile* je transponována z *F dur* do *g moll*) jako pátého z šesti koncertů op. 10 pro příčnou flétnu.⁶⁶ Zmíněný koncert RV 442 vyniká mezi ostatními pro jemnost jeho témat. Takéž sólová část je osvobozena od přílišně nápadné virtuozity.⁶⁷ První věta *Allegro non molto* má pastorální charakter, kde jsou sólové pasáže střídány orchestrálními ritornely. Pomalá věta, označená jako *Largo e cantabile*, je melancholická v rytmu siciliany s jemným doprovodem smyčcových nástrojů. Závěrečné *Allegro* je charakteristické svou energickou až bouřlivou náladou.⁶⁸

Druhý koncert **c moll RV 441**, zřejmě složený až po roce 1728, je popisován jako nejpracovanější a nejinspirativnější dílo, jež Vivaldi zkomponoval pro flétnu zobcovou anebo příčnou. Hudební kvalitou ho lze srovnat s vyspělými a náročnými houslovými koncerty, jako je například *Il Favorito* RV 277.⁶⁹ Velmi často je dílo považováno i za nejvirtuóznější skladbu celé barokní éry.⁷⁰ Na rozdíl od předcházejícího koncertu RV 442 je koncert RV 441 velmi rozmanitý. Obsahuje pestré orchestrální ritornely, stejně jako skličující virtuózní sólové části pro zobcovou flétnu.⁷¹ V první větě *Allegro non molto* se interpret podílí na úvodní tutti pasáži před svým sólem v podobě triol s využitím

sekvencí. Pozdější pasáže přináší ukázky virtuózní zručnosti sólisty, jež se střídají s pasážemi klidnými. Druhá pomalá věta *Largo* v tónině *f moll* začíná rázným akordickým úvodem před vstupem flétny. Sólista následně interpretuje skromnou jednoduchou melodii, která mu nabízí prostor ke zdobení. Slavnostní otevření třetí věty *Allegro* je velkolepým kontrastem mezi sólovými pasážemi a orchestrálními ritornely, které se objevují v rámci celé poslední věty.⁷² Interpretačně je koncert velmi náročný, jednak vzhledem k jeho tónině (vyžaduje si mnoho „vidličkových“ hmatů) a jednak kvůli velkým intervalovým skokům v rychlých pasážích.

Jako mnoho barokních skladatelů i Vivaldi inklinoval k citování z vlastních děl. Není tedy překvapením, že tento kompoziční způsob najdeme i v sólových pasážích tohoto koncertu, jež vykazuje hudební témata z jeho houslového koncertu *c moll* RV 202.⁷³

I přesto, že jsou zachované pouze dva sólové koncerty pro altovou zobcovou flétnu, původně jich Vivaldi zkomponoval o mnoho více. Peter Ryom ve svém katalogu *Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV)* uvádí další potencionální koncerty pro zobcovou flétnu, které jsou však ztraceny. Jsou jimi: *La Francia: Concerto a Flauto, 2 Violini, Alto & Basso; Il Gran Mogol: Concerto, ut supra; La Spagna: Concerto, ut supra; L'Inghilterro: Concerto, ut supra; La Francia: Concerto, ut supra; Il Concerto, ut supra; I Concerto a Flauto, 2 Violini, Alto, Violoncello & Basso a I Concerto, a Flauto, 4 Violini, Alto, Violoncello & Basso.*⁷⁴

V období mezi lety cca 1715 – 1730 se dostala zobcová flétna do pozornosti neapolských skladatelů. Pomineme-li Benátky, v žádném jiném italském městě se nekomponovalo takové množství hudby určené pro tento nástroj. Z rozsáhlého počtu děl dedikovaných zobcové flétně se však vytvořily pouze dvě sbírky sonát (od Francesca Manciniho a Giovanniho Antonia Pianiho), které byly v té době publikované tiskem. Zbylé skladby se nachází v rozličných rukopisech. Tato skutečnost poukazuje na zobcovou flétnu jako na spíše výjimečný – méně vyskytující se nástroj, a to i vzhledem k tomu, že hlavním nástrojem v Itálii byly housle.⁷⁵

Velmi cenným zdrojem neapolských skladeb pro hráče na zobcovou flétnu je sbírka 24 koncertů *Manoscritto di Napoli*. Tři koncerty: *Sonata Decima a Sonata Decima Quarta* (Francesco Mancini) a *Sonata Undecima* (Domenico Natale Sarro) jsou určené pro obsazení: altová zobcová flétna, dvoje housle, violetta (smyčcový nástroj ve střední poloze)⁷⁶ a basso continuo. Ve zbylých koncertech absentuje part violetty. Rukopis sbírky je uložený v knihovně Conservatorio San Pietro a Majella v Neapoli. Titulní strana uvádí název *Concerti di Flauto, Violini, Violetta e Basso, di Diversi Autori* i přesto, že se jednotlivé skladby nazývají sonáta. To naznačuje, že v té době byly tyto dva termíny používány víceméně bez rozdílu.⁷⁷ Ve všeobecnosti byly tehdy některé skladby přejmenovány z „concerto“ na „sonata“. Bylo tomu tak pravděpodobně z důvodu, že ve 20. letech 17. století se původní význam termínu „concerto“, který odkazoval na *consort*,⁷⁸ přestával používat a stále více byl spojován se skladbami, jež obsahovaly části tutti-soli, ritornelovou formu, zdvojené smyčcové nástroje v ripieni apod. Když tedy skladatelé okolo roku 1730 vydávali své třívěté a čtyřvěté „concerta“, jejich publikum si je spojilo se sólovým koncertem. Podobný terminologický posun lze pozorovat i v případě termínu *sinfonia*.⁷⁹

Koncerty ve sbírce vychází do značné míry z raného italského koncertu a taktéž je patrný vliv koncertu římského. Kompoziční koncertantní styl A. Vivaldiho, který měl v Evropě vliv na ostatní skladatele v průběhu druhého a třetího desetiletí 18. století,

neměl velký dopad na neapolské skladatele až do roku 1730.⁸⁰ Styl těchto děl je tedy ve srovnání s Vivaldiho úhlednou třívětou formou nemoderní. Doprovodným nástrojům se zde dostává významnější role než u Vivaldiho koncertů, méně patrná je i virtuozita sólového nástroje.⁸¹

Největším počtem koncertů přispěl do sbírky skladatel Francesco Mancini,⁸² jedna z klíčových postav neapolské hudební tradice 18. století.⁸³ Mancini byl skladatelem převážně vokální hudby. Zálibu měl ale i v zobcové flétně. Jeho dvanáct sonát pro tento nástroj, vydaných v roce 1727 pro anglický trh, se těšilo značnému úspěchu.⁸⁴

Není tedy překvapením, že celkově dvanáct koncertů z rukopisu *Manoscritto di Napoli* pochází z jeho pera. Jsou jimi: *Sonata Prima*, *Sonata Quinta*, *Sonata Sesta*, *Sonata Ottava*, *Sonata Decima*, *Sonata Decima Terza*, *Sonata Decima Quarta*, *Sonata Decima Sesta*, *Sonata Decima Settima*, *Sonata Decima Ottava*, *Sonata Decima Nona* a *Sonata Vigesima*. Koncerty jsou pro sólistu náročnější spíše na hraní než na poslech. Neobvyklým stylistickým znakem je fugové zpracování v rychlých větách těchto děl.⁸⁵ Party pro zobcovou flétnu nemají vyloženě virtuózní charakter, s nástrojem je zacházeno spíše způsobem sólové vokální linky, obzvláště v pomalých větách.⁸⁶ Podobně jako Manciniho sonáty jsou koncerty plné zapamatovatelných a překvapivých melodií.⁸⁷ Doprovodnými nástroji jsou u všech koncertů dvoje housle a basso continuo, přičemž v koncertu *Sonata Decima* a *Sonata Quarta* je ještě přidán part violety.

Sedm koncertů – *Sonata Settima*, *Sonata Nona*, *Sonata Duodecima*, *Sonata Vigesima Prima*, *Sonata Vigesima Seconda*, *Sonata Vigesima Terza* a *Sonata Vigesima Quarta*, patřících rovněž do sbírky *Manoscritto di Napoli*, je přisuzováno jednomu z nejpłodnějších skladatelů všech dob – Alessandru Scarlattimu.⁸⁸

Slavný kronikář Charles Burney (1726 – 1814) ve své knize *The Present State of Music in France and Italy* (1733) podal svědectví o tom, že Alessandro Scarlatti neměl příliš v oblibě dechové nástroje. V knize je citován Scarlattiho výrok, jež byl určený jeho krajanovi Johannu Adolphovi Hassemu (1699 – 1783): „*Nesnáším dechové nástroje, vždy jsou rozladěné*“. Z životopisu Johanna Joachima Quantze,⁸⁹ který mimochodem zorganizoval setkání Hasseho se Scarlattim, se však dovídáme, že Scarlatti sólového flétnistu doprovázel a Hasse si dokonce získal skladatelovy sympatie natolik, že přiměl tehdy již starého slavného hudebníka skládat sólové kompozice výslovně pro něj.⁹⁰ I přesto, že měl Scarlatti údajně nízké mínění o dechových nástrojích je pozoruhodné, že se přiklonil ke komponování řady instrumentálních děl jak pro zobcovou, tak i příčnou flétnu.⁹¹

Zobcová flétna se vyskytuje v několika jeho kantátách jako obligátní nástroj, v pár komorních dílech a 12 sinfoniích *di concerto grosso*, kterým se budeme věnovat později. Nástroji věnoval i několik sonát pro různé obsazení, dvě suity a sedm koncertů. Skladby byly pravděpodobně napsány v Neapoli až po roce 1684, kdy se skladatel navrátil z Říma.⁹²

Z jeho koncertů pro altovou zobcovou flétnu se prvních pět skládá z pěti vět, zbylé tři koncerty pouze ze čtyř. Některé z nich jsou strukturálně jednoduché. Zdá se, že se skladatel držel zavedených kompozičních technik a nepouštěl se do nových způsobů hudebního vyjadřování. Styl jeho instrumentální hudby je elegantní, rafinovaný a koncerty jsou různorodé.⁹³ Příkladem může být *Sonata Vigesima Seconda*, která má brilantní první větu *Allegro*, zatímco *Sonata Vigesima Terza* začíná vysoce expresivním *Adagiem*. Ve třetí a čtvrté větě v pasážích se poté rozvíjí koncertantní styl sólového nástroje.⁹⁴

Svérázný a živý koncert *Sonata Terza* ze sbírky dvaceti čtyř koncertů *Manoscritto di Napoli* je jedinou dochovanou prací pro zobcovou flétnu od skladatele instrumentální hudby a postavy značného významu v neapolských kruzích Francesca Barbelly.^{95, 96} Skladatel velkou část svého života strávil jako *maestro di violino* na konzervatoři di Santa Maria di Loreto, kde vyučoval například Nicola Fiorenzu.⁹⁷ Forma koncertu *Sonata Terza* je volnější než u jiných neapolských protějšků, s velmi chytlavým tematickým materiálem. Komponování Barbelly je galantní a harmonicky bohaté, plné náhlých kontrastů, které si často pohrávají s durovými a mollovými tonalitami.⁹⁸

Někteří přisuzovali Barbellovi také koncert *Sonata Quarta*, který nemá v rukopisu označeného skladatele. Je to jediný koncert ze sbírky *Manoscritto di Napoli*, jenž není nijak označen. Může se zdát, že skladatel nebyl u *Sonaty Quarty* připsán, jelikož pochází od stejného skladatele, jako předchozí koncert, tedy od Francesca Barbelly. Nicméně tato myšlenka se nezdá být správná vzhledem k označení skladatelů všech dalších koncertů – F. Mancini přispěl do sbírky dvanácti koncerty anebo A. Scarlatti sedmi – na všech jsou uvedena jejich jména i přesto, že se některé koncerty nachází bezprostředně za sebou. I. R. Hoggart (2016) poukazuje taktéž na rozdíly mezi těmito dvěma koncerty. Zobcová flétna v *Sonata Terza* má mnohem pestřejší a vzornou melodickou linii, především ve třetí větě *Adagio*, kde je part zobcové flétny plný ozdobných běhů doplněný bohatou harmonií. Kompoziční kvalita koncertu *Sonata Quarta* je obecně slabší jak v melodické linii, tak v rozmanitosti harmonie.⁹⁹

Jedním z nejhranějších koncertů z *Manoscritto di Napoli* je *Sonata Decima Quinta*. Dílo složil jeden z mladších skladatelů ze zmiňované sbírky Giovanni Battista Mele¹⁰⁰ ještě před svým odchodem z Neapole do Madridu.¹⁰¹ Energický koncert je charakteristický svými melodickými ozdobami, složitými arpeggiovými pasážemi a triolami v rychlých větách.¹⁰² Díky tomu je dílo jedním z nejtěžších z celé sbírky.

Stylově odlišným koncertem je koncert *Sonata Seconda* z *Manoscritto di Napoli* od anglického skladatele Roberta Valentina,¹⁰³ který se z Leicesteru přestěhoval do Říma zhruba na začátku 18. století.^{104, 105} Valentine byl velmi plodným skladatelem instrumentální hudby; zkomponoval přes 180 instrumentálních děl, které zahrnují sbírku sólových a triových sonát, a také concerti grossi. Známý je nejen pro velký počet skladeb pro zobcovou flétnu, ale i pro svou pověst vysoce kvalifikovaného hráče na tento nástroj.¹⁰⁶ Zobcové flétně věnoval sbírky sonát pro jednu zobcovou flétnu: op. 2, op. 3, op. 5 a op. 11; a pro dvě zobcové flétny: op. 7 – op. 10.¹⁰⁷

V rámci italské sbírky dvaceti čtyř koncertů je Valentine jediným „cizincem“, což je důvodem výrazného rozdílu mezi jeho kompozičním stylem a stylem starší generace skladatelů (např. Mancini, Scarlatti).¹⁰⁸ I přes nepraktickou tóninu *B dur* pro hráče na zobcovou flétnu vyžaduje koncert *Sonata Seconda* malé technické nároky na sólistu, na rozdíl od předcházejícího díla *Sonata Decima Quarta* od Giovanna Battisty Meleho. Valentinův koncert je taktéž jedním ze dvou ve sbírce *Manoscritto di Napoli*, které neobsahují fugu.¹⁰⁹

Současné popularitě mezi hráči na zobcovou flétnu se těší koncert *Sonata Undecime*, který zkomponoval jeden z neaktivnějších autorů ve městě Neapol, avšak dnes již skoro zapomenutý skladatel, Domenico Natale Sarro.^{110, 111} Působil jako *vice-maestro di capella* na neapolském dvoře, který vzkvétal v letech 1725 až 1734. Ve své době byl velmi váženým skladatelem, jak pro svou církevní, tak pro světskou produkci¹¹² a zís-

kal pověst jednoho z předních operních italských skladatelů. Společně s Giovannim Pergolesim (1710 – 1736) sdíleli podobný styl komponování a stali se předchůdci galantního stylu. V tomto novém duchu je komponovaný taktéž koncert pro altovou zobcovou flétnu *Sonata Undecima*.¹¹³ V díle je využitý plný potenciál zvuku sólového nástroje s pronikavými melodiemi, které nesou silný dramatický obsah v první i ve třetí větě. Druhá věta je již klasicky fugou.¹¹⁴ Zmíněný koncert již ustupuje od tradičního neapolského doprovodu v podobě dvou houslí a bassa continua. Skladatel zde přidává, k již zmíněným nástrojům, ještě part violetty.

Tabulka 1: Koncerty ze sbírky *Manoscritto di Napoli*

	Koncert		Obsazení	Skladatel
1.	Sonata Prima	c moll	alt. zfl, 2 housle, bc	Francesco Mancini
2.	Sonata Seconda	B dur	alt. zfl, 2 housle, bc	Robert Valentine
3.	Sonata Terza	C dur	alt. zfl, 2 housle, bc	Francesco Barbella
4.	Sonata Quarta	C dur	alt. zfl, 2 housle, bc	Anonymous
5.	Sonata Quinta	G dur	alt. zfl, 2 housle, bc	Francesco Mancini
6.	Sonata Sesta	d moll	alt. zfl, 2 housle, bc	Francesco Mancini
7.	Sonata Settima	D dur	alt. zfl, 2 housle, bc	Alessandro Scarlatti
8.	Sonata Ottava	c moll	alt. zfl, 2 housle, bc	Francesco Mancini
9.	Sonata Nona	a moll	alt. zfl, 2 housle, bc	Alessandro Scarlatti
10.	Sonata Decima	B dur	alt. zfl, 2 housle, violetta, bc	Francesco Mancini
11.	Sonata Undecima	a moll	alt. zfl, 2 housle, violetta, bc	Domenico Natale Sarro
12.	Sonata Duodecima	c moll	alt. zfl, 2 housle, bc	Alessandro Scarlatti
13.	Sonata Decima Terza	g moll	alt. zfl, 2 housle, bc	Francesco Mancini
14.	Sonata Decima Quarta	g moll	alt. zfl, 2 housle, violetta, bc	Francesco Mancini
15.	Sonata Decima Quinta	F dur	alt. zfl, 2 housle, bc	Giovanni Battista Mele
16.	Sonata Decima Sesta	F dur	alt. zfl, 2 housle, bc	Francesco Mancini
17.	Sonata Decima Settima	a moll	alt. zfl, 2 housle, bc	Francesco Mancini
18.	Sonata Decima Ottava	F dur	alt. zfl, 2 housle, bc	Francesco Mancini
19.	Sonata Decima Nona	e moll	alt. zfl, 2 housle, bc	Francesco Mancini
20.	Sonata Vigesima	c moll	alt. zfl, 2 housle, bc	Francesco Mancini
21.	Sonata Vigesima Prima	a moll	alt. zfl, 2 housle, bc	Alessandro Scarlatti
22.	Sonata Vigesima Seconda	A dur	alt. zfl, 2 housle, bc	Alessandro Scarlatti
23.	Sonata Vigesima Terza	C dur	alt. zfl, 2 housle, bc	Alessandro Scarlatti
24.	Sonata Vigesima Quarta	g moll	alt. zfl, 2 housle, bc	Alessandro Scarlatti

Vedle rozsáhlé sbírky koncertů *Manoscritto di Napoli* zkomponovaných rozličnými skladateli vzniklo v Neapoli ještě sedm koncertů pro altovou zobcovou flétnu, které napsali tři různí skladatelé – Domenico Natale Sarro, Nicola Fiorenza a Leonardo Vinci.

Sarro zanechal hráčům na zobcovou flétnu kromě čtyř sonát rozptýlených v různých sbírkách a koncertu *Sonata Undecima* ještě jeden odkaz v podobě koncertu s titulem *Concerto con VV: e Flauto e Basso (Vol. 31)*, jenž se nachází v *Harrach music Collection* v New York Public Library.¹¹⁵ Koncert z let cca 1728 – 1733 obsahuje part altové zobcové flétny, dvoje housle a basso continuo. Sarro se tedy navrácí k typickému neapolskému doprovodu sólového nástroje.

Celkem čtyři koncerty: *Sinfonia a Flauto g moll*, *Sinfonia per due Flauti a moll*, *Concerto c moll* a *Concerto di Flauto f moll* napsal Nicola Fiorenza v letech 1726 – 1728,¹¹⁶ kdy působil na královském dvoře jako houslista. Později byl v roce 1758 jmenován koncertním mistrem a v té době se stal taktéž ředitelem konzervatoře.^{117,118}

Jednotlivé koncerty mají rozmanité složení doprovodných nástrojů: koncert *g moll* a *c moll* stanovují k sólovému partu troje housle a basso continuo; v koncertu *f moll* se ke dvěma houslím a bassu continuu přidává ještě violetta, stejně tak v koncertu *c moll*. Pouze koncert *a moll* obsahuje typický neapolský doprovod – flétnový part je tradičně doprovázen pouze dvěma houslemi a bassem continuem podobně jako v neapolských koncertech pro zobcovou flétnu známých skladatelů A. Scarlattiho, F. Manciniho nebo F. Barbely.

Přestože jsou díla Fiorenzy stylisticky velmi blízká A. Scarlattimu, jeho kompozice nepochybně ukazují jednotlivé rysy, které se projevují charakteristickou benátskou hladkou kantabilitou v pomalých větách, proti nimž má Fiorenza sklon k rytmické ostrosti a figurám v rychlých větách. Koncerty vykazují taktéž počáteční vlivy „vivaldiovského“ koncertu v Neapoli.¹¹⁹

Sólovým koncertem pro altovou zobcovou flétnu z Neapole je koncert *Concerto con V. V. e Flauto e Basso* od Leonarda Vinciho.¹²⁰ Skladatel se stal známým především pro své opery buffa v neapolském dialektu, věnoval se ale i opeře seria.¹²¹ Z jeho instrumentálních děl věnoval zobcové flétně tři instrumentální díla, dvě sonáty a již zmiňovaný koncert, která vyšla poprvé až v roce 2011.¹²²

Jeho jediný koncert pro altovou zobcovou flétnu obsahuje typický neapolský doprovod – dvoje housle a basso continuo – přičemž housle hrají v celém díle unisono. Vinciho dílo ukazuje směr galantního stylu, s mnoha dlouhými melodickými ozdobami, jako v dílech jiných neapolských kompozic, například N. Fiorenzy. V souladu s inovativním charakterem Vinciho má koncert neobvyklé rysy. Skladatelův styl se obecně vyhýbá virtuózním pasážím, přičemž melodie jsou vysoce kantabilní, a to i v rychlých větách.¹²³

V neapolské knihovně je uchovaný rukopis dnes málo známého koncertu pro altovou zobcovou flétnu, *Concertino con Flauto solo, Violini Obligato* od benátského skladatele Giuseppe Tartiniho. Jakým způsobem se koncert objevil v Neapoli, není zřejmé. I. R. Hoggart (2016) přichází s myšlenkou možného pokusu Tartiniho získat si zájem Neapole, když se na konci dvacátých let 17. století začal v Neapoli objevovat vliv benátského stylu. Zajímavým rysem tohoto díla je zredukování doprovodných nástrojů na dvoje housle a basso continuo bez violy/viollety – tedy typický doprovod většiny neapolských koncertů. Tartiniho mnohé houslové koncerty přitom obsahují i violový part. Může to být i jeden z důvodů pojmenování koncertu jako concertino.¹²⁴

Sólové koncerty pro sopraninovou zobcovou flétnu

Významné tři vysoce virtuózní koncerty pro sopraninovou zobcovou flétnu: *C dur RV 443*, *C dur RV 444* a *a moll 445* zkomponoval Antonio Vivaldi. Složeny byly pravděpodobně mezi koncem dvacátých a začátkem třicátých let 18. století. Všechny tři byly původně koncipovány pro *flautino* (sopraninovou zobcovou flétnu), která je posazena o jednu oktávu výše než *flauto* (altová zobcová flétna). Poznámky napsané v rukopisech u koncertu RV 443 a RV 445 naznačují, že mohou být transponovány o kvartu výš, tedy do *G dur* a *e moll*, což je dělá hratelnu na sopránovou zobcovou flétnu.¹²⁵ Oba koncerty pocházejí zhruba ze stejné doby (1728 – 1729).¹²⁶ Všechny tři zmíněné koncerty vyžadují

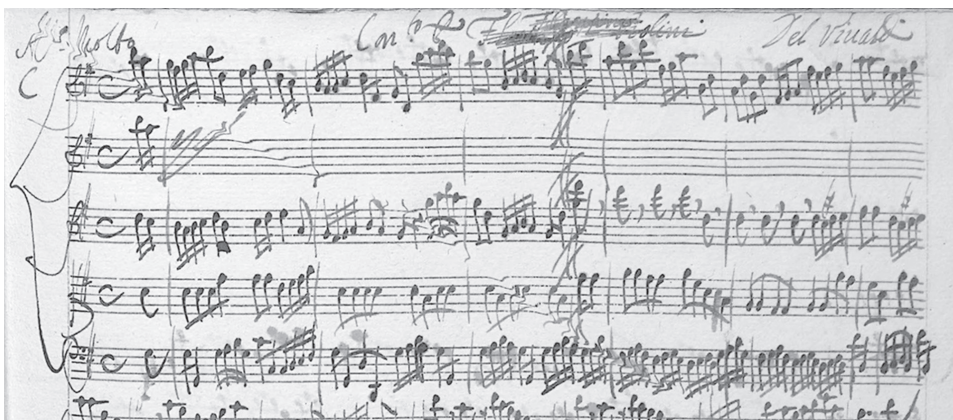
jí výjimečnou úroveň virtuosy interpreta, ale také muzikální citlivost k expresivním tématům a originální hudbě, kterou Vivaldi „svěřil“ těmto malým flétnám.¹²⁷

V rukopisu koncertu **C dur RV 443** je na okraji poznámka „alla quarta bassa“, což představuje pro muzikology hádanku a ponechává pochybnosti o volbě flétny pro jeho interpretaci. Tato poznámka byla možná vepsaná později nabízející flétnistovi možnost interpretovat koncert v tónině *G dur* (o kvartu níže) na sopránovou zobcovou flétnu in C.¹²⁸ První věta *Allegro* je uvedena energickým orchestrálním ritornelem. Následně přebírá hlavní úlohu sólista s náročnou rytmickou melodií s virtuózním nádechem. V návaznosti na to se orchestr a sólista střídají, jelikož zobcová flétna je doprovázena pouze jednoduchými akordy. Jemná hudební textura první věty vyzařuje dojem velké radosti a energičnosti. Druhá věta *Largo* je netypicky dlouhá, trvající téměř pět minut. Charakteristická je svým melancholickým hlavním tématem, jež je uvedeno sólistou, který zde dominuje. Pomalá věta je sólovou árií v rytmu siciliany doprovázená dlouhými tóny houslí a viol a opakovaným rytmem basů (ostinatem). Skladba se vrací k původnímu schématu s ritornely v závěrečné třetí větě *Allegro molto*. Poslední věta je pro sólistu velmi interpretačně náročná vzhledem k nadužívání nejen již zmíněných trylků, ale i arpeggií a triol. Sólové pasáže jsou často přerušovány jen krátkými úseky orchestru, které umožňují sólistovi pauzy na dech.¹²⁹

V koncertu **C dur RV 444** jsou ritornelové úseky v rychlých větách omezeny na minimum, což umožňuje sólovému nástroji využít plný rozsah v relativně rozšířených sólových pasážích rychlých stupnic, arpeggií, trylků, triol a skoků, jež jsou krom jiného srovnatelné s Vivaldiho houslovými koncerty. Skladba začíná orchestrálním ritornelem v podobě tečkovaných rytmů spodních smyčců a bassa continua. Sólista je částečně doprovázen i při první sólové pasáži.¹³⁰ Druhá pomalá věta *Largo* je v tónině *a moll* a připomíná nářek. V ní mezi krátkou úvodní a závěrečnou částí hraje sólista zdobenou melodickou linií obsahující trylky, rychlé stupnice a trioly nad pizzicatem šestnáctinových not smyčců.¹³¹ Nálada se mění s konečnou třetí větou *Allegro molto*, která je dalším příkladem Vivaldiho využití možností drobného sólového nástroje.

Třetí koncert pro sopránovou zobcovou flétnu **a moll RV 445** má obdobně jako koncert *C dur RV 443* v partituře poznámku „alla quarta bassa“, což umožňuje interpretaci skladby na sopránovou flétnu v tónině *e moll*, tedy o kvartu výše. Ritornel, který otevírá první větu *Allegro* koncertu *a moll*, je v mírnějším tempu. Po něm následuje sólová pasáž založená na rozložených akordech. Ve větě se střídají úseky v tóninách *C dur* a *e moll*, jež vedou ke končícím virtuózním triolám a trylkům sólisty před závěrečným orchestrálním ritornelem. Druhou větu *Larghetto* začínají smyčcové nástroje, přičemž housle a violy následně doprovází sólistu unisono. Závěrečná věta *Allegro* opět nabízí nekonečnou rozmanitost v mezích její struktury a taktéž brilantnost nástroje.¹³²

Pravděpodobně existuje i čtvrtý autentický koncert pro sopránovou zobcovou flétnu. Tím je houslový koncert **G dur RV 312**. Byl to nepochybně Vivaldiho první pokus o koncert pro sopránovou zobcovou flétnu (jeho přesná datace není známá). Zpočátku byl komponovaný jako *flautinový* koncert, ale Vivaldi si to záhy rozmyslel.¹³³ Při prohlížení rukopisu v Biblioteca Nazionale v Turíně je možné rozeznat slovo *flautino* vedle slova *violino*. V rukopisu tohoto autentického houslového koncertu z let 1728 – 1729 se třemi větami obsahuje první věta vymazaný náčrt dřívějšího *flautinového* koncertu, který byl zřejmě sólistou považován za nehratelný. Ten pravděpodobně vyzval Vivaldiho, aby složil pro housle nové pasáže, aniž by části pro *flautino* byly nečitelné.



Obr. 2: Rukopis koncertu RV 312. Zdroj: https://www.youtube.com/watch?v=E_1xZJms-7w

Nádherný koncert zrekonstruoval Jean Cassignol a vrátil ho kořenům zobcové flétny tím, že jej transponoval z tóniny *G dur* do *D dur* s označením RV 312R. Tato verze je určena pouze pro zobcovou sopránovou flétnu a redukci klavíru; absentuje zde komorní smyčcový orchestr. Notový materiál obsahuje původní melodie houslí, aby hráči přesně věděli, co bylo potřebné změnit, aby se tento koncert dostal do světa zobcových fléten. Alternativní pasáže od Cassignola udržují hudbu v rozsahu zobcové flétny a také odstraňují některé velmi nepříjemné melodické skoky.

Stylisticky se jedná o typický koncert se třemi větami: *Allegro molto*, *Larghetto* a *Allegro (molto)*. První a třetí věta obsahuje pasáže tutti, kde je plný a energický doprovod a sólové pasáže, ve kterých je značná orchestrální redukce. Celá druhá věta zahrnuje šestnáctinové noty v podobě repetovaných akordů v klavírním partu, nad kterými je vedená bohatá melodická linie sólového nástroje. Třetí věta obsahuje kromě původního houslového partu i dvě alternativní pasáže pro sopránovou zobcovou flétnu (t. 13 – 18, 23 – 25, 66 – 75, 85 – 90). V t. 38 – 60 najdeme pouze dvě alternativní pasáže, ale žádnou originální houslovou. Je to proto, že Vivaldiho rukopis obsahoval v tomto úseku pouze harmonické schéma s arpeggiem.¹³⁴

V době, kdy Vivaldi zemřel, už nebyl styl renomovaného skladatele a houslisty v módě. Vivaldi i jeho díla upadla v zapomnění na následujících přibližně dvě stě let. Jeho dílo začalo být znovu objeveno až v roce 1940. Tento průzkum pokračuje až do současnosti. Zahrnuje nespočetné nahrávky a výzkumy průkopníků, jako je například Federico Maria Sardelli, jež byly provedeny v posledních letech. Dnes nově objevený koncert pro flautino (RV 312R) je opět součástí aktuálního repertoáru a výzkumy nadále pokračují.¹³⁵

Kromě Vivaldiho koncertů vznikl v Itálii ještě jeden koncert pro sopránovou flétnu. Uložený je v univerzitní knihovně v Rostocku pod názvem **Concerto à 4. Strom: Flautó Piccolo, 2. Violini e Violoncello. di Sigr Hendl**; přisuzovaný je Georgovi Friedrichovi Händelovi. Koncert je zkomponován pro obsazení: sopránová zobcová flétna, dvoje housle a basso continuo. I v dnešní době je dílo zpravidla publikováno pod Händelovým jménem, ale incipit se v katalozích *Breitkopf & Härtel* z roku 1736 objevuje pod jménem Montanari.¹³⁶

Až do nedávné doby si A. Montanari¹³⁷ vysloužil jen stěží muzikologickou zmínku v podobě poznámky pod čarou. Jeho identitu totiž komplikovala přítom-

nost současníka jménem Francesco Montanaro, který byl podobně jako Antonio houslistou, skladatelem a přinejmenším i podobně aktivní v Římě. Komentátoři z 18. století se rozdělili na ty, kteří oba muže považovali za odlišné a ty, kteří je považovali za stejnou osobu.¹³⁸ Jedinými známými díly výslovně připisovanými Francescu Montanarimu je šest houslových sonát. Všechna ostatní díla jsou připisována Antoniu Montanarimu. V díle Antonia jsou zastoupeny pouze dva hudební žánry: koncert a sonáta.

Hudba koncertu pro sopraninovou zobcovou flétnu se zdá být zcela typická pro Montanariho styl. Signifikantním znakem je třívětá struktura koncertu, hudební rysy jako je využívání vysokých poloh nástrojů, četné sekvence a tendence udržovat basovou linku kompozičně jednoduchou, anebo ji úplně vynechat.¹³⁹

1.2 Koncerty pro více sólových nástrojů

V repertoáru koncertů Antonia Vivaldiho psaných pro velká tělesa – v italštině známé jako *Concerti con molti Istromenti*, u nás pod termínem koncerty pro více sólových nástrojů – osm z nich zahrnují zobcové flétny.¹⁴⁰ Ty jsou často využité v unikátních kombinacích, jako například v koncertu **C dur RV 555** anebo v koncertu **C dur RV 558**, kde můžeme slyšet dvě zobcové flétny v seskupení například se šalmajem, teorbou, mandolínou či violoncellem. V koncertech se vyskytují i nástroje jako jsou housle „in tromba marina“ a viola „all’inglese“. Housle „in tromba marina“ jsou modifikované housle se třemi strunami (g, d, a) a viola „all’inglese“ – hodně připomíná violu d’amore – měla dvakrát až třikrát více rezonančních strun.¹⁴¹

Dvě zobcové flétny v dalších pěti koncertech: **C dur RV 556** *Per la solennità di San Lorenzo*, **C dur RV 557**, **d moll RV 566**, **g moll RV 576** a **g moll RV 577** *Per l’orchestra di Dresda*, jsou kombinovány s houslemi, hobojí, fagotem a v koncertu **C dur RV 556** *Per la solennità di San Lorenzo* i s klarinetou.¹⁴² Mezi nejranější koncerty pro více sólových nástrojů psaných pro Pietà¹⁴³ patří koncert **A dur pro dva orchestry RV 585**, jež si vyžaduje dvojice zobcových fléten v každém orchestru,¹⁴⁴ celkově tedy čtyři altové zobcové flétny. Tento koncert neobsahuje žádné party pro jiné dechové nástroje, v díle jsou ale použité varhany. Doprovodem všech sólistů nejen tohoto koncertu, ale i zbylých sedmi zmíněných výše, je smyčcový orchestr a basso continuo.

Tabulka 2: Koncerty pro více sólových nástrojů Antonia Vivaldiho

RV		Obsazení
555	C dur	3 housle, hoboj, 2 alt. zfl, 2 violy „all’inglese“, 2 šalmaje, 2 housle „in tromba marina“, 2 violoncella, 2 cembala, smyčce, bc
556	C dur	2 housle, 2 alt. zfl, 2 hoboj, 2 klarinety, fagot, smyčce, bc
557	C dur	2 housle, 2 alt. zfl, 2 hoboj, fagot, smyčce, bc
558	C dur	2 housle „in tromba marina“, 2 alt. zfl, 2 mandolíny, 2 šalmaje, 2 teorby, violoncello, smyčce, bc
566	d moll	2 alt. zfl, 2 hoboj, 2 housle, smyčce, bc
576	g moll	sólové housle, sólový hoboj, 2 hoboj, 2 alt. zfl, fagot, smyčce, bc
577	g moll	2 housle, 2 alt. zfl, 2 hoboj, fagot, smyčce, bc
585	A dur	4 housle, 4 alt. zfl, varhany, smyčce, bc

1.3 Komorní koncerty

Pojem „komorní“ koncert v moderní literatuře obecně označuje koncerty psané pro malou skupinu koncertantních nástrojů s *basse* *continuum*, ale bez orchestrálního doprovodu.¹⁴⁵ Vivaldi je ve svých rukopisech označoval pouze slovem „concerto“. Pro nás je dnes každopádně moderní pojmenování „komorní koncert“ užitečným, jelikož nám pomáhá odlišovat tyto skladby od koncertů pro jednoho anebo více sólistů s orchestrem nebo od koncertu „*ripieno*“ bez sólisty.

Vivaldi byl prvním evropským skladatelem, který začal komponovat komorní koncerty. Po něm začali tento typ kompozice skládat například Georg Philipp Telemann, Johann Joachim Quantz anebo Carl Heinrich Graun.¹⁴⁶ Komorní koncert se skládá ze tří vět a obsahuje alespoň jednu rychlou větu v ritornelové formě. Nástroje se střídají ve hraní sólových pasáží, zatímco všechny nástroje participují v ritornelech.¹⁴⁷ Mají tedy stejné obrysy ritornelové formy jako sólový koncert. To je jeden z možných důvodů, proč je skladatel nazýval pouze „concerto“.¹⁴⁸ Některé koncerty mohly být také interpretovány komorním ansámblem – žádné dvojité smyčce či violy.¹⁴⁹

Každé obsazení koncertu obsahuje řadu sólových nástrojů, obvykle spolu s *basse* *continuum*. Pojímá tedy jak melodický, tak i akordický doprovodný nástroj. V některých případech však tradice naznačuje, že by se druhá věta koncertu měla interpretovat bez doprovodu, viz kompozice *D dur* RV 92a a *g moll* RV 103.¹⁵⁰ Vivaldiho komorní koncerty patří mezi nejkrásnější díla v celém repertoáru pro zobcovou flétnu.

Vivaldi napsal celkem devět děl zahrnujících zobcovou flétnu, která spadají do zmíněného hudebního žánru. Dva koncerty *D dur* RV 90 a 95 nabízí rozličné alternativy v instrumentaci. Pět z nich v obsazení altová zobcová flétna, hoboj, fagot a basso continuo: *D dur* RV 90a *Il Gardellino*, *D dur* RV 94, *D dur* RV 95 *La Pastorella*, *G dur* RV 101 a *g moll* RV 105.¹⁵¹ Zdá se, že *La Pastorella* nebyla složena pro Benátky, ale pro členy orchestru kardinála Pietra Ottoboniho v Říme roku 1720. To se pravděpodobně týká i ostatních komorních koncertů.¹⁵² Komorní koncert *C dur* RV 87 je určený pro altovou zobcovou flétnu, hoboj, dvoje housle a basso continuo a *D dur* RV 92 pro altovou zobcovou flétnu, housle a fagot anebo violoncello. Neobvyklým je komorní koncert *g moll* RV 103, jež neobsahuje žádné basso continuo, nýbrž má triové obsazení v podobě altové zobcové flétny, hoboje a fagotu. Posledním z koncertů je nádherný komorní koncert *a moll* RV 108, kde altová zobcová flétna představuje dialog se dvěma houslemi.¹⁵³ Toto dílo velmi připomíná 24 koncertů *Manoscritto di Napoli* (1725). V první a třetí větě uvedl Vivaldi různé varianty a umožnil tak provedení koncertu na hoboj.¹⁵⁴

Charakteristickým rysem výše uvedených komorních koncertů je nejenom jedinečnost v repertoáru své doby, ale i virtuosita všech použitých nástrojů v jednotlivých skladbách. Mnoho z nich si vyžaduje i vyspělé technické zdatnosti, jež se vyrovná požadavkům nejnáročnějších sólových koncertů Antonia Vivaldiho.¹⁵⁵

Delikátním dílem pro zobcové flétny je *Concerto di Flauti* od benátského akademika a skladatele Alessandra Marcella (1686 – 1749).¹⁵⁶ Koncert je jedním z mála pro více zobcových fléten. Rukopis této skladby se nachází v Národní knihovně Marciana v Benátkách.¹⁵⁷ Koncert je kompozicí značně instrumentace ve čtyřech partech: dvě sopránové zobcové flétny zdvojené dvěma houslemi, dvě altové zobcové flétny zdvojené violou, dvě tenorové zobcové flétny zdvojené violou a basová zobcová flétna zdvojená violoncellem/*basse* *continuum*. Je tedy patrné, že autor chtěl zdvojit zobcové flétny se smyčcovými nástroji a dosáhnout tak poněkud silnějšího a barevnějšího

zvuku. Původní nástrojové obsazení bylo na naši dobu poněkud nezvyklé, v baroku však poměrně časté. Toto unikátní dílo začíná ouverturou, která je plná tečkových rytmů a trylků, pokračuje krátkou druhou větou v podobě fugy a končí gigou plnou důmyslného kontrapunktu.¹⁵⁸

Tabulka 3: Komorní koncerty Antonia Vivaldiho

RV		Obsazení
87	C dur	alt. zfl, hoboj, 2 housle, bc
90a	D dur	alt. zfl, hoboj/housle, housle, fagot, bc
92	D dur	alt. zfl, housle, fagot/violoncello
94	D dur	alt. zfl, hoboj, housle, fagot, bc
95	D dur	alt. zfl, hoboj/housle, housle, fagot/violoncello, bc
101	G dur	alt. zfl, hoboj, housle, fagot, bc
103	g moll	alt. zfl, hoboj, fagot
105	g moll	alt. zfl, hoboj, housle, fagot, bc
108	a moll	alt. zfl, 2 housle, bc

1.4 Concerti grossi

V roce 1715 vznikly jediné concerti grossi s altovou zobcovou flétnou *Sinfonie di concerto grosso*. Jejich autorem je Alessandro Scarlatti, který se jako padesátiletý rozhodl ke komponování instrumentálního koncertu. Jedním z důvodů, proč se rozhodl složit těchto dvanáct sinfonií pod jedním názvem, mohlo být zvýšení svého příjmu. Domácí hudební tvorba byla stále populárnější a několik skladatelů té doby vydávalo sbírky skladeb, tak jako Scarlatti. Bohužel, jeho koncerty nebyly nikdy zveřejněny a zachovaly se jen ve dvou rukopisech, které jsou nyní uloženy v Britské knihovně. Můžeme pouze spekulovat o tom, zda je skladatel hodlal vydat v Anglii, kde byla italská hudba a zobcová flétna velmi populární.¹⁵⁹

Tato dobře zpracovaná díla jsou překvapivě opomíjena, a rozhodně tomu není tak z důvodu nedostatku vydání. Navzdory své nenáročnosti jsou concerti grossi plné rozmanitosti, nemluvě o líbivých melodiích jako například v poslední větě *Sinfonia prima* se dvěma altovými zobcovými flétnami. Sinfonie mají z velké většiny obsazení altová zobcová flétna, housle, viola, samostatný violoncellový part a basso continuo. Výjimkou jsou čtyři díla: *Sinfonia Prima* a *Quinta* se dvěma zobcovými flétnami; *Sinfonia Seconda*, stejně jako druhý braniborský koncert Johanna Sebastiana Bacha má zobcovou flétnu a trubku; a *Sinfonia Quarta*, která páruje zobcovou flétnu s hobojem. A. Scarlatti používá zobcovou flétnu jako orchestrální nástroj, výraznější roli se jí dostává v pomalých větách.¹⁶⁰

Název sbírky *Sinfonie di concerto grosso* ve skutečnosti označuje pouze první koncert, zatímco druhý se nazývá *Sinfonia Concertata Con li ripieni*; ostatní koncerty nemají žádné názvy.¹⁶¹ Johan van Veen a François Filiatrault se shodují, že pouze čtyři z celkově dvanácti koncertů lze považovat za concerti grossi, jelikož obsahují dva sólové party buď pro dvě altové zobcové flétny (*Sinfonia Prima* a *Quinta*), zobcovou flétnu a trumpetu (*Sinfonia Seconda*) anebo zobcovou flétnu a hoboj (*Sinfonia Quarta*).¹⁶² Na druhé straně, Alessandro Lattanzi je s ohledem na partituru popisuje jako dvojité koncerty se

třemi concertino nástroji. Není samozřejmě pochyb o zdvojování doprovodných nástrojů, jak je výslovně požadováno ve druhé sinfonii „*Con li ripieni*“ a implicitně i v první, kde se v houslovém partu objevují poznámky „*soli*“ a „*tutti*“.¹⁶³ Zbylých osm koncertů lze považovat za sólové. Nemůžeme však hovořit o sólových koncertech, jaké známe z tvorby A. Vivaldiho. Scarlatti se nedrží ritornelové formy a sólový part zobcové flétny je plně integrován do souboru.¹⁶⁴

Tabulka 4: Concerti grossi ze sbírky *Sinfonie di concerto grosso* Alessandra Scarlattiho

Koncert		Obsazení
Sinfonia Prima	F dur	2 alt. zfl, housle, viola, violoncello, bc
Sinfonia Seconda	D dur	alt. zfl, trubka, housle, viola, violoncello, bc
Sinfonia Terza	d moll	alt. zfl, housle, viola, violoncello, bc
Sinfonia Quarta	e moll	alt. zfl, hoboj, housle, viola, violoncello, bc
Sinfonia Quinta	d moll	2 alt. zfl, housle, viola, violoncello, bc
Sinfonia Sesta	a moll	alt. zfl, housle, viola, violoncello, bc
Sinfonia Settima	g moll	alt. zfl, housle, viola, violoncello, bc
Sinfonia Ottava	G dur	alt. zfl, housle, viola, violoncello, bc
Sinfonia Nona	g moll	alt. zfl, housle, viola, violoncello, bc
Sinfonia Decima	a moll	alt. zfl, housle, viola, violoncello, bc
Sinfonia Undecima	C dur	alt. zfl, housle, viola, violoncello, bc
Sinfonia Duodecima	c moll	alt. zfl, housle, viola, violoncello, bc

Shrnutí

V Itálii byly koncerty velmi oblíbeným a hojně komponovaným hudebním žánrem. I přesto, že se mohou na první pohled zdát po hudební i formální stránce podobné, po jejich hlubším studiu odhalíme jejich rozmanitost. Zobcová flétna byla ve své době v Itálii oblíbeným nástrojem, pro který se vytvářel bohatý repertoár – ať už se jednalo o aranžované skladby¹⁶⁵ anebo o skladby napsané výhradně pro tento nástroj. Hudba pro zobcovou flétnu se považovala za fenomén, který dosáhl svého vrcholu v druhém desetiletí 18. století, tedy v době, kdy ji už začala vytlačovat flétna příčná.¹⁶⁶ V Itálii nacházíme zastoupené všechny typy koncertů pro zobcovou flétnu – koncerty pro sólovou sopraninovou (*flautino*) i altovou (*flauto*) zobcovou flétnu, pro více sólových nástrojů i komorní koncerty a concerti grossi, jež zobcovou flétnu zahrnují.

Skoro všechny koncerty pro zobcovou flétnu zkomponovali skladatelé, jež působili v Benátkách a Neapoli – hlavních hudebních centrech Itálie 17. a 18. století. Protichůdné politické, ekonomické a sociální okolnosti v obou městech však vedly k výrazně odlišné estetice. Benátky byly tehdy nezávislou republikou, zatímco Neapol na jihu byla ovládaná Španělskem.¹⁶⁷ To je jeden z důvodů výrazné odlišnosti koncertů – hudebně, formově i z hlediska kombinace nástrojů. Pouze jeden koncert pro zobcovou flétnu nevznikl v těchto dvou hudebních metropolích – koncert pro sopraninovou flétnu od A. Montanariho, který působil většinu svého času v Římě.

Antonio Vivaldi napsal celkem pět sólových koncertů pro zobcovou flétnu. Dva pro *flauto* a tři pro *flautino*. Kromě toho se zobcová flétna objevuje i v jeho devíti

komorních koncertech a v osmi koncertech pro více sólových nástrojů v různorodých kombinacích. Může se zdát, že jeho skladatelský odkaz zobcové flétně je malý, ale ve skutečnosti je velmi důležitým v repertoáru hráčů na zobcovou flétnu. Vivaldi je nepopíratelně jeden z těch barokních skladatelů, kteří napsali pro tento nástroj nejnáročnější hudbu.

V rostocké univerzitě je uložen často opomíjený italský koncert pro *flautino*: *Concerto à 4. Strom* od A. Montanariho. Dílo má v rukopisu sporné označení skladatele – G. F. Händel – napříč tomu je mu přisuzovaný i v dnešní době. V katalogích *Breitkopf & Härtel* se už ale koncert objevuje pod jménem skladatele Montanariho. Typický pro Montanariho je kompoziční styl díla s jednoduchým doprovodem: dvoje housle a basso continuo, který u Händelových děl nenacházíme.

Významnou italskou sbírkou sólových koncertů pro altovou zobcovou flétnu je *Manoscritto di Napoli* (1725), do níž přispěli neapolští skladatelé různým počtem koncertů. Díla ze sbírky mají skromný doprovod – dvoje housle a basso continuo, výjimečně je přidána violetta (smyčcový nástroj ve střední poloze). Charakteristického neapolského doprovodu se drželi i ostatní skladatelé mimo této sbírky (vyjma A. Vivaldiho), konkrétně N. Fiorenza ve svém koncertu *Sinfonia per due Flauti a moll*, L. Vinci – *Concerto con V.V e Flauto e Basso* a G. Tartini v koncertu *Concertino con Flauto solo, Violini Obligato*. Odlišný doprovod se vyskytuje u zbylých třech koncertů N. Fiorenzy – buď jsou přidány třetí housle anebo violetta.

Jak už jsme výše poznamenali, většina komorních koncertů pro zobcovou flétnu pochází od A. Vivaldiho. Výjimečným dílem je ale i Marcellův komorní koncert *Concerto di Flauti* s bohatou instrumentací. Všechny party zobcových fléten jsou v tomto díle zdvojeny smyčcovými nástroji.

Jediné concerti grossi známé pod názvem *Sinfonie di concerto grosso*, s partem pro altovou zobcovou flétnu, pochází od skladatele A. Scarlattiho. Jednotlivé sinfonie mají rozdílné schéma i orchestraci. Mají pět vět ve schématu: rychle – pomalu – rychle – pomalu – rychle, s výjimkou *Sinfonie Duodecimy*, *Sinfonie Settimy* a *Sinfonie Nony*. Co se týče orchestrace děl, jedna nebo dvě altové zobcové flétny se kombinují nejčastěji s houslemi, avšak nacházíme i kombinace s trubkou anebo hobojem.

2 ANGLIE

V 16. a 17. století byla zobcová flétna oblíbeným a proslulým nástrojem ve všech vrstvách anglické společnosti. Vyšší třídy ji znaly z dvorských vystoupení, divadel anebo z návštěv vystoupení městských hudebníků. Od těchto městských hráčů nástroj poznala i střední a nižší třída. Ke konci 17. a na počátku 18. století byl nástroj známý vyšším a středním třídám z rozličných vystoupení buď v divadlech, anebo na veřejných koncertech. Ti, kteří si nemohli dovolit účastnit se takové zábavy, měli možnost zobcovou flétnu poznat z krčem a kaváren.¹⁶⁸

Ačkoliv byla zobcová flétna většinou sekundárním nástrojem profesionálních hudebníků,¹⁶⁹ během několika posledních let 17. století a prvních zhruba třicátých let 18. století vzkvétala zobcová flétna, svého času známá také jako *English flute*, v Anglii v podstatě stejným způsobem, jakým ve Francii vzkvétala zhruba v ten čas flétna německá (*German flute*). Obrovské množství hudby napsané či aranžované a publikované pro zobcovou flétnu v Anglii dokazuje, že byla velmi oblíbeným nástrojem.¹⁷⁰

Pozdně-barokní zobcová flétna byla amatérským nástrojem *par excellence*. Jedním z důvodů byla absence plátku a snadnost naučit se na nástroj hrát. Zapotřebí nebylo dokonce ani speciálního nátisku hráče. Nadšené ze zobcové flétny byly nejenom zmíněné vyšší třídy, ale i střední třída, která započala v nebývalé míře napodobovat profesionální hráče. Vznikaly transkripce množství písní a celých oper pro zobcovou flétnu, jak už jsme naznačili výše. Komponovala se i hudba jako byly dueta, sólové sonáty, triové sonáty a koncerty.¹⁷¹

Prakticky veškerá hudba pro zobcovou flétnu napsaná v Anglii v období pozdního baroka pocházela od profesionálních hráčů. Psali si je sami hráči na zobcovou flétnu, aby je zahráli na koncertech. Mezi ně patřili John Baston (1685 – 1739) a William Babell (1690 – 1723). Amatérští interpreti se psaní kompozic pro zobcovou flétnu nevěnovali, výjimkou je však Robert Woodcock (1690 – 1728).¹⁷²

Koncert pro zobcovou flétnu se v Anglii těšil mimořádné oblibě asi pětadvacet let, kde vynikal zejména na veřejných koncertech a minikoncertech¹⁷³ pořádaných v divadlech.¹⁷⁴ První věhlasné představení koncertu pro zobcovou flétnu bylo od Johna Bastona v roce 1709; o šest let později, roku 1715, pak proběhlo první známé provedení koncertu pro malou zobcovou flétnu francouzským virtuózem Jamesem Paisiblem (1656 – 1721).¹⁷⁵ Poté se koncertů ujali prakticky všichni profesionální hráči na zobcové flétny, jejichž vystoupení byla inzerována, například: Lewis Granom (1700 – 1780), John Jones, Jacob Price nebo Giuseppe Sammartini (1695 – 1750).¹⁷⁶

2.1 Sólové koncerty

V Anglii se vyráběly flétny různých velikostí. Altová zobcová flétna, neboli *consort flute*, byla společností považována za základní nástroj. Flétna, které dnes říkáme sopránová zobcová flétna, se označovala jako *fifth flute* a sopránová flétna in D byla známá pod pojmem *sixth flute*. *Octave flute* anebo *piccolo* odkazovaly na flétnu, které dnes říkáme sopraninová zobcová flétna. Vyskytovaly se zde taktéž *fourth flute* – sopránová zobcová flétna in B a *voice flute* – altová zobcová flétna in D (o oktávu níž než *sixth flute*).¹⁷⁷

V Anglii byly v módě zvláště koncerty pro malé velikosti zobcových fléten, zejména pro *fifth flute* a *sixth flute*.¹⁷⁸ Můžeme zde najít ale i hrstku koncertů pro *consort flute*.¹⁷⁹ Nejranější koncerty napsané a publikované v Anglii byla skupina děl věnovaných zobcovým flétnám různých velikostí od anglických skladatelů Johna Bastona, Williama Babella a Roberta Woodcocka, kterými se budeme v kapitole zabývat.¹⁸⁰ Zařazujeme sem taktéž koncert od italského skladatele Giuseppe Sammartiniho, který pobýval v Anglii od roku 1720 a vzniklo zde i jeho dílo pro zobcovou flétnu; a francouzského skladatele Charlese François Dieuparta (1667 – 1740), jež strávil většinu svého života v Anglii.

Sólové koncerty pro sopránovou zobcovou flétnu

Pro interprety na zobcovou flétnu je významná sbírka šesti koncertů ***Concertos in 7 parts op. 3*** od skladatele Williama Babella,¹⁸¹ který si v Londýně vybudoval pověst virtuózního umělce na varhany, cembalo a housle. Byl taktéž členem královské soukromé kapely a varhaníkem v All Hallows.¹⁸²

Jeho sbírka koncertů byla vydána Johnem Walshem (1665/6 – 1736) jako posmrtná práce v roce 1726.¹⁸³ Čtyři z nich byly zkomponované pro *sixth flute*: č. 1 *D dur*, č. 2 *D dur*, č. 3 *e moll* a č. 4 *A dur*. Díla se zdají být prvními sólovými koncerty, které kdy byly pro

tento nástroj v Anglii vydány. Doprovod k sólové flétně tvoří housle, jež jsou v rukopisu označené „Violino primo“, „Violino primo ripieno“, „Violino secondo“ a basso continuo. Koncerty mají také část „Violino secondo ripieno“, i když to nemusí odrážet skladatelovy záměry, jelikož sbírka byla vydána po smrti Babella.¹⁸⁴ Díla obsahují i sólové houslové party, které byly údajně napsány pro hráče na zobcovou flétnu Johna Bastona a jeho bratra houslistu Thomase.¹⁸⁵ Na titulní stránce sbírky děl Walsh uvádí, že koncerty byly „provedeny v divadle s velkým potleskem“. Není jasné, o které divadlo se jedná.¹⁸⁶

Babellovy koncerty byly pravděpodobně složeny v různých časech pro Paisibla a Bastona. Některé dřívější koncerty byly určené pro Paisibla, když s ním Babel vystupoval na koncertech a několik pozdějších koncertů zkomponovaných pro Bastona. Zdá se, že tomu odpovídá i stylistický důraz koncertů. Dva třívěté koncerty č. 1 *D dur* a č. 4 *A dur*, stylem silně „vivaldiovské“, pravděpodobně pocházejí z období cca 1715 – 1720, a čtyřvěté koncerty č. 2 *D dur* a č. 3 *e moll* byly patrně zkomponované v letech 1710.¹⁸⁷

Jeden z Babellových koncertů, č. 2 *D dur*, stojí na pomezí mezi sólovým koncertem a koncertem grossem. Jeho krátké úvodní *adagio* je určené pro housle bez doprovodu, druhá věta *Allegro* je v ritornelové formě, ale sólistou jsou zde housle. Následuje *adagio*, kde zobcová flétna poprvé vstupuje vysokým tónem a poté přechází do kadence. Po ní přichází poměrně jednoduché finále.¹⁸⁸

Navzdory frankofilským sklonům, jež mu byly vštěpeny od jeho otce, záliba W. Babella byla v italské hudbě. Zmíněný soubor šesti koncertů odhaluje absorpci benátského dramatického koncertního stylu. Je možné, že jeho učitel kompozice Johann Christoph Pepusch (1667 – 1752)¹⁸⁹ ho seznámil s díly Vivaldiho a dalších Italů ještě dříve, než byly k dispozici v publikované podobě.¹⁹⁰ Koncerty jsou tedy koncepčně i stylem plně ve stylu Vivaldiho. V koncertu č. 3 má nicméně dominantní vliv Händel, jehož hudební styl Babel absorboval při hraní v londýnském operním orchestru. Třetí věta má melodický styl Händelovy sonáty za doprovodu unisonových houslí, jaký používal Vivaldi.¹⁹¹ Koncerty Babella jsou náročnější pro sólistu a hudebně vyspělejší než například díla jeho současníka Johna Bastona.¹⁹²

V roce 1727 vydalo nakladatelství Walsh další sbírku koncertů *XII Concertos in Eight Parts*¹⁹³ od amatérského hráče na dechové nástroje Roberta Woodcocka.^{194, 195} Koncerty mají historický význam jako druhé koncerty pro zobcovou flétnu od anglického skladatele, které kdy byly vydány.¹⁹⁶ Z dvanácti koncertů pro dechové dřevěné nástroje¹⁹⁷ náleží šest zobcové flétně. Sólovými koncerty jsou první tři: č. 1 *E dur*, č. 2 *A dur* a č. 3 *D dur* určené pro *sixth flute* za doprovodu dvou houslí a bassa continua.

O dva roky později byla vydavatelstvím Walsh publikovaná další sbírka koncertů pro zobcovou flétnu: *Six concertos in six parts for violins and flutes: viz. a fifth, sixth and consort flute*. Jejich autorem je vynikající hráč na zobcovou a příčnou flétnu John Baston,¹⁹⁸ který do roku 1720 pracoval jako hudebník v Lincoln Inn Fields Theatre a poté do roku 1733 v Drury Lane.¹⁹⁹ Z šesti koncertů je jeden koncert č. 6 *D dur* pro *fifth flute* a tři koncerty č. 2 *D dur*, č. 4 *A dur* a č. 5 *D dur* pro *sixth flute*. Doprovod je určený pro troje housle, jež jsou v rukopisu označené stejně jako u Babella „Violino primo“, „Violino primo ripieno“,²⁰⁰ „Violino secondo“ a violu s bassem continuumem.²⁰¹

Bastonovy koncerty pro zobcovou flétnu předjímají elegantní melodii raného klasického období; jsou ovlivněné stylem A. Vivaldiho ve svých tématech a dlouhých pasážích. Díla jsou to velmi temperamentní s jednoduchou harmonií. Byly zkomponovány tak, aby bavily posluchače svou energií a virtuozitou.²⁰²

Zajímavostí je, že všech šest koncertů je psaných v jedné ze třech durových tónin: *D dur*, *A dur* a *G dur*, v kontrastní mollové tónině není ani jeden na rozdíl od koncertů Bastonových krajanů, například: koncert *e moll* od Williama Babella anebo koncert *b moll* od Roberta Woodcocka. Struktura koncertů je taktéž mírně neobvyklá. Zatímco č. 1 a č. 2 mají tři věty, č. 4 má věty pouze dvě a zní tak téměř nedokončeně. V koncertu č. 5 se nachází označení *Da Capo*, ale ve skutečnosti je koncert třívětý, jelikož *Da Capo* je napsané až na konci třetí věty.²⁰³ V koncertech č. 3 a č. 6 se Baston uchyluje k opakování první věty *Allegro* po druhé pomalé větě bez dalšího finále. Původní dobové publikum možná přivítalo přidavek v podobě zopakování první věty, ale dnešní posluchači se mohou cítit ochuzeni o novou třetí větu.

Prominentním anglickým koncertem pro zobcovou flétnu je koncert ***Concerto a piu Istromenti per la Fluta*** od italského skladatele Giuseppe Sammartiniho.²⁰⁴ Ten jako mnoho jeho krajanů odešel hledat štěstí do zahraničí. V roce 1720 se přestěhoval do Londýna, kde zůstal celý život a stal se relativně úspěšným.²⁰⁵ Byl vynikajícím hobojistou, jenž psal hudbu nejen pro tento nástroj, ale i pro zobcovou a příčnou flétnu.²⁰⁶ Flétny s hobojem byly v Anglii velmi populární během druhé čtvrtiny 18. století a některé z těchto skladeb mohly být hrány na oba nástroje.²⁰⁷

Slavný koncert pro *fifth flute* a orchestr je Sammartiniho nejvýznamnější prací pro zobcovou flétnu, jejíž rukopis se nachází v královské knihovně ve Stockholmu.²⁰⁸ Koncert byl napsán mezi lety 1720 – 1730 poté, co se skladatel přestěhoval do Anglie. V koncertu nacházíme inspiraci u A. Vivaldiho, ale i přes tyto značné „vivaldiovské“ rysy jsou Sammartiniho témata a jednoduchost basů galantní.²⁰⁹

Sólová část ukazuje jasné porozumění skladatele nástroji a je i vodítkem pro skladatelovu bravurní schopnost ovládnutí tohoto nástroje.²¹⁰ Úvodní *Allegro* je v ritornelové formě s pravidelným návratem úvodní myšlenky v celé větě. Vstup zobcové flétny se podobá kadenci. Druhá neoznačená věta v rytmu siciliany je lyrická s bohatou zdobenou melodií sólového nástroje, kde jsou charakteristické rozličné rytmické a chromatické prvky. Koncert uzavírá poslední věta *Allegro assai* opět v ritornelové formě s gigantickým charakterem se synkopami.²¹¹

Sólové koncerty pro altovou zobcovou flétnu

I když se altová zobcová flétna, známá jako *consort flute*, v Anglii vyskytovala, nedosáhla takové popularity jako malé zobcové flétny – *fifth flute* a *sixth flute*. Jediné dva koncerty pro altovou zobcovou flétnu pochází ze sbírky ***Six concertos in six parts for violins and flutes: viz. a fifth, sixth and consort flute*** od Johna Bastona. Jsou jimi koncert č. 1 *G dur* a č. 3 *G dur*. Doprovodem jsou sólistovi, stejně jako u sólových koncertů, troje housle, jež jsou v rukopisu označeny jako „Violino primo“, „Violino primo ripieno“ a „Violino secondo“, dále viola a basso continuo.²¹²

Sólové koncerty pro sopráninovou zobcovou flétnu

Jediným potenciálním koncertem pro sopráninovou flétnu je ***Koncert a moll*** od francouzského skladatele, cembalisty a houslisty Charlese Françoise Dieuparta,²¹³ který byl většinu svého života aktivní v Londýně.²¹⁴ Rukopis je uložený v Drážďanech²¹⁵ a obsahuje mnoho partů pro doprovodné nástroje. Šest partů pro housle označené jako „Violino Prim“, „Violino I“, dva party „Violino 2“, dále pak dva party pro violu, jeden

pro violon²¹⁶ nazvaný jako „Violone grosso“, dva pro cembalo, dva party pro hoboj a dva pro fagot. Většina těchto nástrojů je tedy zdvojená.

Zajímavostí je, že rukopis obsahuje také dva party pro flétnu – jeden pro *flautino* a druhý označený jako „flauto o Hautbois“, jež je psaný ve francouzském klíči (o kvartu výše). Tím pádem byl koncert proveditelný i na *fifth flute* (sopranovou zobcovou flétnu in C). Názory muzikologů o volbě flétny se liší. J. M. Thomson o něm hovoří jako o koncertu pro *fifth flute*, na druhé straně F. M. Sardelli se přiklání ke koncertu pro *flautino*.

Nutno dodat, že koncert *a moll* je zvláštním hybridem koncerta grossa a sólového koncertu. První věta v Corellioho stylu je neobvyklá v použití jednoho rytmického motivu sdíleného zobcovou flétnou a houslemi s hoboji v unisonu. Následuje pomalá věta se dvěma brilantními kadencemi pro sólistu, přičemž doprovodné nástroje nehrají. Poslední věta – giga – je založena na souhře mezi flétnou a prvními houslemi/hobojem.²¹⁷

2.2 Koncerty pro více sólových nástrojů

Dva koncerty zkomponované pro dvě sólové zobcové flétny: č. 5 pro dvě *sixth flutes* a č. 6 pro dvě *consort flutes*, se nachází ve sbírce koncertů *Concertos in 7 parts* op. 3 od Williama Babella, jež byla vydaná Walshem tři roky po smrti skladatele. Jak už jsme konstatovali v předchozí podkapitole o Babellových koncertech, kompozice pro dvě sólové flétny byly pravděpodobně vydány zhruba v roce 1710, podobně jako dva sólové koncerty č. 2 *D dur* a č. 3 *e moll*, soudíc podle stylistických znaků jednotlivých koncertů. Maunder ve své knize *The Scoring of Baroque Concertos* uvádí myšlenku, že konkrétně koncerty č. 5 *D dur* a č. 6 *F dur* ze sbírky byly složeny jako první.

Oba koncerty jsou čtyřvěté a nesou podobné znaky. Odpovídají struktuře pomalu – rychle – pomalu – rychle s taneční čtvrtou větou. V jediném koncertu č. 5 *D dur* jsou přejmenovány houslové party na „Violino or Hautboy Primo“ a „Violino or Hautboy Secondo“. Ian Richard Hoggart²¹⁸ podotknul, že tento koncert pro dvě zobcové flétny a dva hoboje připomíná Pepuschův op. 8, sbírku koncertů pro dvě zobcové flétny, dva hoboje a basso continuo.²¹⁹

Ze sbírky pro zobcovou flétnu *XII Concertos in Eight Parts* od Roberta Woodcocka vydané Walshem v roce 1727 jsou tři koncerty: č. 4 *h moll*, č. 5 *D dur* a č. 6 *D dur* pro dvě *sixth flutes*. Doprovodem jsou stejně jako u sólových koncertů dvoje housle a basso continuo. V koncertu č. 5 *D dur* Woodcock přidává ještě violy. Tato díla mají ještě jednodušší melodický materiál pro sólisty než sólové koncerty pro *sixth flute*.²²⁰

Shrnutí

Zobcová flétna je součástí západní hudby více než sedm set let a během této doby si užívá obzvláště zvláštního vztahu se skladateli a hudebníky Anglie. Hráli na něj profesionálové, virtuosové, diletanti, a dokonce i členové královské rodiny. I když zobcová flétna v klasickém a romantickém období zmizela z koncertních síní Evropy, stále se vyskytovala na anglickém venkově.²²¹

John Baston spolu s Robertem Woodcockem a Williamem Babellem byli tři nejpopulárnější skladatelé koncertů pro zobcové flétny na počátku 18. století v Londýně.²²² K nim se přidávají dva zahraniční skladatelé, kteří však strávili většinu svého života v Anglii – Giuseppe Sammartini a Charles François Dieupart.

Až na pár výjimek byly všechny koncerty – jak sólové, tak i ty pro více sólových nástrojů – složeny pro malé zobcové flétny *fifth flute* a *sixth flute*. Právě *sixth flute* je na rozdíl od *fifth flute* nádherným sólovým nástrojem s lehkým a svěžím tónem a zároveň není tak pisklavý jako u sopraninové zobcové flétny. Koncerty většiny výše uvedených skladatelů mají skromný doprovod; obsahují party houslí a bassa continua. Mimo jiné se mezi jednotlivými party nachází tolik zdvojení, že by se celek dal obecně zredukovat na tři až čtyřhlasou harmonii. Viola, pokud se výjimečně vyskytovala, hrála v oktávách s bassem continuum.²²³ Výjimkou je skladatel Charles François Dieupart a jeho koncert pro *flautino/fifth flute*, který k sólové flétně napsal bohatý doprovod v podobě až šesti houslí, dvou viol, violonu, dvou cembal, dvou hobojů a dvou fagotů. Faktem je, že opět dochází k rozsáhlému zdvojení jednotlivých melodií v nástrojích.

V Anglii tehdy vzniklo jen málo koncertů pro zobcovou flétnu. Vydavatelé, jako byl například Walsh, vytiskli podstatně více sbírek sonát než koncertů. Mohlo to být způsobeno i tím, že se skladatelé soustředili spíše na amatérské než na profesionální interprety.²²⁴

3 NĚMECKO

Zobcová flétna byla v Německu hojně využívaným nástrojem, jako ostatně ve všech evropských zemích, a důležitým nástrojem amatérů i profesionálů. Participovala jako obligátní nástroj v kantátách či áriích, anebo ji můžeme najít i jako součást orchestru například v oratoriích G. F. Händela. Komponovaly se pro ni různé druhy hudby – sólové sonáty, triové sonáty, rozličné koncerty apod.²²⁵ Na německých dvorech hráli hráči v kapelách na množství dechových nástrojů, jako byl hoboj, příčná flétna, ale i flétna zobcová. Ta se objevila i v Court Kapelle v knížectví Anhalt-Zerbst ve východním Německu. Princ Carl Wilhelm si pro svůj dvůr vyžádal celkem šest hudebníků včetně hráčů na zobcovou flétnu.²²⁶

Snad největším virtuózem byl Johann Michael Böhm (1685 – 1753), kapelní mistr v Darmstadtu v letech 1711 – 1729. Dalším interpretem byl Johann Christian Schickhardt (1682 – 1762), který publikoval větší množství hudby pro zobcovou flétnu než kdokoli jiný v této éře.²²⁷ Zobcová flétna měla určitou dobu prominentní a aktivní roli i v Hesse-Darmstadt Hofkapelle, kde se mimo jiné pro ni dochovala řada koncertů.

Do Německa se prostřednictvím cestujících hudebníků a publikované hudby dostal italský koncert. Mnoho severoevropských skladatelů bylo vycvičeno do značné míry ve francouzském stylu, a to v kombinaci s novým vlivem italského koncertního stylu způsobilo vznik zajímavého hybridního stylu – známého pod pojmem „mixed taste“.²²⁸ V tomto stylu komponoval svou hudbu například Georg Philipp Telemann (1681 – 1767).

Kolem roku 1730 se začal v Evropě prosazovat tzv. galantní styl. Jeho typickými rysy bylo postupné opouštění kontrapunktického způsobu komponování, inklinace k jemným melodiím, tanečním rytmům a přijetí nového hudebního jazyka vzdáleného od přísnosti a velkoleposti baroka. Na severu Německa, které bylo pod silným vlivem přísného stylu a kontrapunktické tradice, se galantní styl převzal ve velmi zvláštní formě zcela odlišné od té, jež se vyvinula v Itálii či Francii. Hudba se zde stávala více intimnější a odlehčenější. V rámci tohoto kulturního pozadí začaly vznikat vrcholné

koncerty pro altovou zobcovou flétnu od skladatelů jako byl Johann Friedrich Fasch (1688 – 1758), Johann Christoph Graupner (1683 – 1760) anebo Johann Gottlieb Graun (1703 – 1771).²²⁹

3.1 Sólové koncerty

Tato kapitola je zaměřená na sólové koncerty pro altovou zobcovou flétnu. Za nejvýznamnějšího německého skladatele pro tento nástroj je považován Georg Phillip Telemann, který složil celkem tři vysoce virtuózní sólové koncerty ukazující rozsáhlé možnosti zobcové flétny. Jak už jsme poznamenali výše, velmi důležitým pro zobcovou flétnu byl Johann Christian Schickhardt. Jeho hudební odkaz kromě jiného čítá i dva sólové koncerty, z nichž jeden můžeme považovat spíše za suitu. Důležitou součástí repertoáru pro zobcovou flétnu je virtuózní koncert Johanna Friedricha Fasche a koncert Johanna Davida Heinichena (1683 – 1729) s neobvyklým obsazením čtyř zobcových fléten.

Specifické místo v repertoáru pro zobcovou flétnu zaujímají dva tzv. Royal koncerty, které vznikly v době, kdy vybraní němečtí skladatelé působili v Dánsku. Jsou jimi Johann Christoph Graupner a Johann Adolph Scheibe (1708 – 1776). V neposlední řadě se zaměříme i na dva koncerty pocházející z rukopisné sbírky, jež je uložena v Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern ve Schwerinu. Do sbírky přispěli po jednom koncertu Johann George Linike (1680 – 1737) a Johann Christoph Schultze (1733 – 1813).

Sólové koncerty pro altovou zobcovou flétnu

Tři vysoce virtuózní sólové koncerty *F dur TWV 51:F1*,²³⁰ *C dur TWV 51:C1* a *Concerto di Camera TWV 43:g3* pro altovou zobcovou flétnu pochází z pera jednoho z velkých mistrů barokní doby – Georga Philippa Telemanna.²³¹ Telemann složil stovky instrumentálních skladeb pokrývajících všechny žánry, včetně 125 koncertů. Jeho znalost nástrojů a schopnost skládat speciálně pro každý z nich se rozvíjela již v dětství, kdy se naučil hrát prakticky na každý dostupný nástroj.²³² Byl to skladatel s úžasnou invencí a všestranností, kterého Bach i Händel nesmírně obdivovali.²³³

Telemann se začal učit hrát na zobcovou flétnu ve věku mezi osmi až deseti lety. Později, asi v sedmnácti letech, se naučil hrát i na flétnu příčnou. Jelikož na zobcovou flétnu hrál delší dobu, je pravděpodobné, že jeho schopnosti na tento nástroj dosáhly vyšší úrovně než na flétnu příčnou. Důvěrná znalost zobcové flétny mu umožnila skládat kvalitní hudbu pro tento nástroj. Telemann využil všechny možnosti zobcové flétny – i proto se považuje za jednoho z nejvýznamnějších barokních skladatelů pro zobcovou flétnu. Zároveň byl i jedním z posledních skladatelů v období baroka, kteří psali hudbu pro tento nástroj.²³⁴

Obecně je Telemannovo nahlížení na zobcovou flétnu ambiciózní. Její charakter nepovažuje za pastorální nebo lamentující, což bylo typické pojmání barokní zobcové flétny. Jeho komponování je mnohem virtuóznější, ukazující pokročilé porozumění schopnostem nástroje a výrazně rozšiřuje jeho výrazový rozsah,²³⁵ což je znatelné na obou jeho koncertech pro altovou zobcovou flétnu. Je evidentní, že koncerty *F dur* i *C dur* nebyly psané pouze pro virtuóze, ale pro toho, kdo má přístup k nástroji s obzvláště vysokým rozsahem. Takové nástroje byly vyrobeny Jacobem Dennerem (1681 –

1735) v Norimberku, který pravidelně od roku 1717 navštěvoval Frankfurt. Zde působil svého času i Telemann jako varhaník.²³⁶ Obě dvě díla byla pravděpodobně napsána pro virtuosa na flétnu, zobcovou flétnu i hoboje Michaela Böhma, který byl koncertním mistrem darmstadtského orchestru v letech 1711 – 1729.

Rukopisná partitura koncertu **F dur TWV 51:F1** se dochovala v několika partech v Darmstadtu.²³⁷ Obsazení koncertu je: altová zobcová flétna, dvoje housle, viola a basso continuo. Dílo je plné nápaditých kompozičních prvků, jako je například klidná chromatická pasáž v *Allegro* nebo zpracování ostinátního basu v *Adagiu*. V celém koncertu je bohatě využita poloha flétny ve třetí oktávě – využívá nejvyšší tóny altové zobcové flétny do tónu c^4 – čímž nástroj vyniká oproti doprovodu.

Druhý koncert **C dur TWV 51:C1** je zkomponovaný pro altovou zobcovou flétnu, dvoje housle, violu a basso continuo. Partitura, jež se dochovala v darmstadtském rukopise, má opět vysokou tessituru a umožňuje tak zobcové flétně zvukem vyniknout nad smyčci. Úchvatné *Andante* v mollové tónině připomíná *Air à l'italien* z Telemannové *Suity a moll*. Efektivně psané melodické ozdoby zahrnují synkopy a chromatičnost. Finále označené *tempo di menuet* je ve skutečnosti *polacca* se spoustou neobvyklých rytmických přízvuků a opakovaných tónů charakteristických pro polskou lidovou hudbu, kterou Telemann slyšel v prvních letech 18. století.²³⁸ Věta tedy ilustruje skladatelovu bezprostřední náklonost k této hudbě.²³⁹

Concerto di Camera TWV 43:g3 je jediný koncert, jež je pro obsazení altová zobcová flétna, dvoje housle (hrají většinou unisono) a basso continuo. Dílo odráží tendenci římského a neapolského typu koncertu z hlediska vynechání partu violy. Patří tak k repertoáru německých a italských sólových koncertů s „redukovaným“ smyčcovým doprovodem. V hudební teorii i praxi 18. století byl termínem „concerto di camera“ míněn sólový koncert, zejména ten s malým počtem hráčů anebo partů v doprovodném tělesu.²⁴⁰

Skladatel Johann Christian Schickhardt²⁴¹ zkomponoval pro altovou zobcovou flétnu dva **koncerty g moll a F dur**. Obě kompozice jsou dochované v rukopisu z dvacátých let 18. století darované švédské královně Ulrice Eleonore (1656 – 1693), tedy v době, kdy skladatel a interpret na dechové nástroje působil ve Skandinávii. Nejambicióznější barokní **koncert g moll**, alespoň co do délky a orchestrace, byl po dlouhou dobu ignorován. Obsazení koncertu je altová zobcová flétna se dvěma hoboji, dvěma houslemi (jedny housle concertino, jedny secondo), violou, violoncellem (concertino), bassem concertinem a bassem continuumem. Během šesti vět se setkáváme s různými kombinacemi jednotlivých nástrojů. První, pátá a šestá věta využívá plnou orchestraci dvou hoboju a smyčců s concertino houslemi a violoncellem; druhá obsahuje hoboje a smyčce concertino; třetí a čtvrtá věta užívá pouze concertino violoncello. První a pátá věta obsahuje dokonce některé pasáže pro sólové housle.²⁴² Druhým koncertem je **koncert F dur**. Dílo je ve skutečnosti suitou, přihlédneme-li k počtu vět a jejich charakteristice. Partitura je stejně jako u předchozího koncertu *g moll* zapsána pro několik nástrojů: altová zobcová flétna, dva hoboje, troje housle (jedny jsou concertino), viola, violoncello (concertino), basso ripieno a basso continuo.²⁴³

Brilantní koncert **Concerto a 8 C dur S. 211** pro čtyři altové zobcové flétny, smyčce a basso continuo složil Johann David Heinichen.²⁴⁴ Rozdělení partů je velmi netradiční – flauto concertato, flauti ripieni I, II a III, klasické smyčcové nástroje (dvoje housle, viola) a basso continuo.²⁴⁵ Toto zjevně rané dílo se zachovalo v rukopisu v Drážďa-

nech. V první a čtvrté větě (*Allegro a Allegro assai*) hraje zobcová flétna skutečně sólovou roli, zatímco ostatní tři zobcové flétny působí jako doprovod, někdy i bez smyčcového orchestru. Druhá věta *Pastorell* je v lidovém stylu pro unisono zobcovou flétnu a housle. Ve třetí větě *Adagio* hraje sólová zobcová flétna spolu s houslemi a violoncellem.²⁴⁶

Dalším dílem pro zobcovou flétnu je **koncert *F dur FaWV L:F6***, jež pochází od současníka Bacha i Händela a přítele Telemanna – Johanna Friedricha Fasche,²⁴⁷ který byl ve své době přinejmenším stejně známou postavou německé hudby jako J. S. Bach.²⁴⁸ Rukopis koncertu byl nalezený v *Harrach Collection* ve veřejné knihovně v New Yorku, kde byl ještě před několika lety identifikován jako koncert *d moll* od „Rasche“ (sic!). Řadí se tak k nejnovějším dodatkům katalogu Faschových děl.^{249, 250}

Sólovým nástrojem je zde altová zobcová flétna, doprovodnými nástroji jsou dvoje housle, viola a basso continuo. Skutečnost, že zobcová flétna nebyla prvním nástrojem profesionálních hudebníků v 18. století, vysvětluje, že party zobcové flétny nebývají technicky příliš složité; tento Faschův koncert je ale výjimkou. To naznačuje, že byl napsán pro vysoce kvalifikovaného hráče na zobcovou flétnu.²⁵¹

Do sólového koncertního repertoáru pro zobcovou flétnu se řadí i dva tzv. Royal koncerty, jež vznikly v Dánsku. Jsou jimi ***Concerto a Flute a bec GWV 323*** od Johanna Christopa Graupnera a **koncert *B dur*** od Johanna Adolpha Scheibeho.

Od počátku 18. století se řada barokních skladatelů dostala do Dánska – v neposlední řadě díky hudbu milujícímu králi Frederiku IV. (1671 – 1730). Ten měl ve svých palácích, především v paláci Frederiksberg, malý orchestr známý jako „The Court Violins“ (předchůdce Royal Orchestra). Zaznívala zde hudba od skladatelů Jeana-Baptiste Lullyho (1632 – 1687), Alessandra Scarlattiho, Arcangela Corelliho (1653 – 1713) a jiných. Později se předváděla i hudba J. Ch. Graupnera, G. Ph. Telemanna a J. A. Scheibeho. Z hlediska hudební historie nelze hovořit o komponování v „dánském barokním stylu“, ale spíše o „smíšených“ stylech, které zahrnovaly francouzskou suitu a taneční hudbu, stejně jako italský styl typický pro koncerty a sonáty. V dánské barokní hudbě tvořily ústřední instrumentální skupinu právě zobcové flétny, které byly oblíbené jak skladateli, tak i hudebníky, jež vytvořily základ pro koncertantní styl.^{252, 253}

K dnes nejoblíbenějším koncertům v repertoáru zobcové flétny patří bezpochyby ***Concerto a Flute a bec GWV 323*** od skladatele Johanna Christopa Graupnera.²⁵⁴ Skladatel působil většinu svého života na dvoře v Drážďanech, je tedy pravděpodobné, že byl tento koncert napsán pro drážďanský orchestr.²⁵⁵ Graupner měl výrazný talent pro instrumentaci, jak lze slyšet i v tomto koncertu²⁵⁶ pro altovou zobcovou flétnu, dvoje housle, violu, cembalo a basso continuo. To je jeden z důvodů, že je dílo jedním z nejrozmanitějších kusů barokní literatury.²⁵⁷ I přesto, že edice Graupnerova koncertu *F dur* vyšla již v roce 1939, toto významné dílo bylo zpočátku moderními interprety napodív opomíjeno.

První věta *Allegro* je ve zkrácené ritornelové formě. Dominuje v ní sólista hrající různé pasáže triol, jež tvoří kontrast k šestnáctinovým notám. V pomalé větě *Andante* je galantní melodie zobcové flétny doprovázena pizzicatem smyčcových nástrojů. Závěrečné *Allegro* je pěťihlasá fuga, do které sólista vstupuje jako pátý hlas v úvodě.²⁵⁸ Dílo vyžaduje velkou virtuozitu, využívá naplno rozsah zobcové flétny, např. v akordických pasážích. Na zobcovou flétnu ale není kladený přílišný důraz, je spíše integrována do doprovodu smyčců, cembala a bassa continua.²⁵⁹

Méně známým je **koncert B dur** pro altovou zobcovou flétnu, dvoje housle a basso continuo od Johanna Adolfa Scheibeho.²⁶⁰ Dílo vzniklo v době jeho pobytu v Kodani a odráží galantní styl, jež byl v této zemi v módě, a který skladatel preferoval. Rychlé věty zahrnují krátké kadence, zatímco pomalé věty zaujímají svým rozmanitým rytmem.²⁶¹

V Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern ve Schwerinu (dále jen „Schwerin“) můžeme najít rukopisnou sbírku, která obsahuje celkem čtrnáct děl, které zahrnují zobcovou flétnu. Dva z nich jsou koncerty pro sólovou altovou zobcovou flétnu s doprovodem smyčců od skladatelů Johanna George Linikeho a Johanna Christopha Schultzeho.

Prvním koncertem je **koncert G dur** od Johanna Georga Linikeho.²⁶² Na titulním listu je uvedené „Flauto Dolce“, v samotných instrumentálních partech se ale objevuje popis „Flauto Dolce ò Flute Traversiere“. Můžeme tedy předpokládat, že dílo bylo napsáno speciálně pro zobcovou flétnu a příčná flétna je jednoduše dána jako další možnost. Doprovodem jsou dvoje housle – označené jako „Violino unisoni“, viola a basso continuo. Tento koncert je v porovnání s ostatními harmonicky i melodicky strohý a hudebně banální.²⁶³

Druhým koncertem z rukopisné sbírky a zároveň jeden z posledních koncertů pro zobcovou flétnu – **Concerto à 5 G dur** je připisován Johannu Christophu Schultzevi,²⁶⁴ skladateli především divadelní hudby. To činí z tohoto díla nejnovější sólový koncert pro zobcovou flétnu 18. století.²⁶⁵ Jedná se o reprezentativní dílo velkého rozsahu pro sólovou altovou zobcovou flétnu, dvoje housle, violu a basso continuo. Technicky je mnohem náročnější než výše uvedený Linikeho koncert i ostatní díla ze sbírky Schwerin.

J. Ch. Schultze zkomponoval ještě jeden méně známý koncert pro altovou zobcovou flétnu – **Concerto à 5 B dur**. Často se o něm hovoří jako o „sesterském“ koncertu výše uvedeného koncertu *G dur*. Doprovod zde tvoří dvoje housle, viola a basso continuo.²⁶⁶

3.2 Koncerty pro více sólových nástrojů

Vynikajících pět dvojkonzertů v kombinaci se zobcovou flétnou zkomponoval Georg Philipp Telemann, který se zřejmě inspiroval neobvyklou instrumentací. Dva z nich jsou s violou da gamba, jeden s fagotem, jeden s příčnou flétnou a ve dvou použil dvojici altových zobcových fléten.²⁶⁷

Mezi Telemannovými dvojkonzerty jsou dnes bezpochyby nejznámější ty pro příčnou a altovou zobcovou flétnu – **koncert e moll TWV 52:e1** a altovou zobcovou flétnu s violou da gamba – **koncert a moll TWV 52:a1**. Kombinace příčné a zobcové flény je v hudbě 18. století vzácná. Z ostatních Telemannových instrumentálních děl existuje pro tuto dvojici pouze kvartet pro zobcovou flétnu, dvě flény a basso continuo, TWV 43:d1, kterému se mimo jiné budeme věnovat v následující podkapitole.

Datum složení dvojkonzertu **TWV 52:e1** pro neobvyklou kombinaci příčné a zobcové flény není známo, ale předpokládá se, že Telemann napsal téměř veškerou svou instrumentální hudbu do roku 1740.²⁶⁸ Doprovodnými nástroji jsou dvoje housle, viola, violoncello a basso continuo. Obě pomalé věty v koncertu *e moll* jsou komponované na způsob árií v ritornelové formě. Úvodní *Largo* ale není psané v kantabilním stylu: objevuje se kombinace bohaté figurace sólistů za harmonické podpory smyčců hrajících pizzicato. Slouží jako předehra k následujícímu *Allegro* ve formě fugy. Imitace je

v této větě kupodivu omezena na dvoje housle v rámci ritornelů. Druhé *Largo* koncertu poskytuje sólistům melodie v kantabilním stylu. Tento krásný duet je jemně doprovázen pizzicatem akordů ve smyčcových nástrojích. Závěrečné *Allegro* je energickou polonézou *en rondeau*,²⁶⁹ která ztělesňuje Telemannův jedinečný polský styl.²⁷⁰

Pravděpodobně o něco později byl zkomponovaný **koncert a moll TWV 52:a1** pro sólovou altovou zobcovou flétnu a violu da gamba. Vzhledem ke galantnímu kompozičnímu jazyku koncertu se odhaduje jako datum vzniku rok 1730. Stejně jako několik jiných Telemannových koncertů má i tento redukovanou partituru tutti pro „violino grosso“ (pravděpodobně housle v unisonu), violu a basso continuo. Podobně jako u předchozího dvojkoncertu je pomalá první věta plná napětí, která je následně uvolněná v následujícím *Allegro*, kde se v jednotlivých pasážích párují odlišné sólové nástroje. Následující krátká věta *Dolce* je psána pouze pro sólové nástroje (zobcovou flétnu a violu da gamba) za doprovodu bassa continua. Finální *Allegro* je polonéza *en rondeau*.²⁷¹

Telemann o svých koncertech napsal, že „většinou voní Francií“. Na myslí mohl mít konkrétně skupinu deseti děl napsaných kolem roku 1718. Mezi ně patří i dva dvojkoncerty pro dvě zobcové altové flétny – **koncert a moll TWV 52:a2** a **B dur TWV 52:B1** s doprovodem dvou houslí, violy a bassa continua. V obou se mísí italský koncert s francouzskými stylistickými prvky. *Grand Concerto*, jak se někdy označuje koncert *a moll*, začíná větou *Gravement*, která je v podstatě francouzskou předeherou s rytmy *saccadés*²⁷² francouzské přede hry a končí energickou taneční větou *Allegro*. Druhý koncert *B dur* otevírá přede hru podobná sarabandě a je uzavřen opět taneční větou *Allegro*.²⁷³ Doprovodem sólových nástrojů u obou koncertů jsou dvoje housle, viola a basso continuo.

Posledním koncertem pro dva sólové nástroje je **Concerto à 6 F dur TWV 52:F1**. Sólovými nástroji jsou altová zobcová flétna a fagot za doprovodu dvou houslí, violy a bassa continua. Telemann si zde zvolil nástroje s velmi odlišnými charaktery, avšak jsou využívány způsobem, který byl na tu dobu pokročilý. Tak, jako je u Telemanna běžné, fagot i zobcová flétna využívají celý svůj rozsah. Oba sólisté v díle nemají jen virtuózní pasáže v rychlých větách, ale také ty lyrické, například v krásné třetí větě.²⁷⁴

Tabulka 5: Dvojkoncerty Georga Philippa Telemanna

TWV		Obsazení
52:e1	e moll	alt. zfl, příčná flétna, 2 housle, viola, bc
52:a1	a moll	alt. zfl, viola da gamba, 2 housle, viola, bc
52:a2	a moll	2 alt. zfl, 2 housle, viola, bc
52:B1	B dur	2 alt. zfl, 2 housle, viola, bc
52:F1	F dur	alt. zfl, fagot, 2 housle, viola, bc

Dalším koncertem pro více sólových nástrojů je pozoruhodný **koncert C dur** od Johanna Gottlieba Grauna.²⁷⁵ Dílo pro sólovou altovou zobcovou flétnu a sólové housle s doprovodem dvou houslí, violy a bassa continua demonstruje Graunovu schopnost napsat hudbu, ve které by spolu mohli hrát profesionálové i amatéři. To bylo i důvodem, proč byla jeho díla také často na programu hudebních setkání v Kodani.²⁷⁶ Housle i zobcová flétna mají v díle dlouhé sólové pasáže plné komplikovaných arpeggiových

skoků, přičemž houslový part je podstatně virtuóznější. Zobcová flétna je využívána i k pouhému zdobení harmonie, například ve druhé větě *Adagio*.²⁷⁷ Koncert již ale odráží dobu, kdy zobcová flétna upadla ze svého výsluní a nestačila držet krok s rostoucím důrazem na virtuositu v sólových partech koncertů.²⁷⁸

Méně známým je **koncert C dur** od skladatele Matthäuse Nikolause Stulicka (cca 1700 – 1732), – rodáka z Čech, který působil jako trumpetista na několika dvorech v Německu.²⁷⁹ Rukopis koncertu pro altovou zobcovou flétnu a fagot byl nalezený v Harrach Collection ve veřejné knihovně v New Yorku, stejně jako koncert *F dur* od J. F. Fasche.²⁸⁰ Doprovodem k sólistům jsou dvoje housle, viola, violon a basso continuo. I přesto, že sólovými nástroji je zobcová flétna s fagotem, první věta obsahuje i pozoruhodnou pasáž pro houslové sólo. Obecně dílo silně připomíná Vivaldiové komorní koncerty, a to zejména v melodickém materiálu a nástrojovém obsazení.²⁸¹

3.3 Komorní koncerty

Známymi komorními koncerty je soubor **šesti komorních koncertů op. 19** pro čtyři altové zobcové flétny a basso continuo vydané Johannem Christianem Schickhardtem. Sbíрка je pozoruhodným dílem, jelikož se řadí mezi velmi malé množství koncertů napsaných pro více zobcových fléten. Publikována byla v Amsterdamu zhruba kolem roku 1715 pod názvem: *VI Concerts à 4 flutes et basse continue dediez (sic!) à Mr. de Brandt, Chambellan et Directeur General de la Musique de Sa Majesté le Roy de Prusse, IX. Ouvrag.*²⁸² Žádný z koncertů nevykazuje potřebu výrazných technických nároků na flétnisty; to může být jeden z důvodů, proč se je Walsh rozhodl publikovat o čtyři roky později v Londýně, kde byl velký trh s amatérskou hudbou. V rámci celého díla nenajdeme obtížné skoky či pasáže, jež nejsou pohodlné pro hráče; nevyužívá se ani celý rozsah nástroje.²⁸³

Pět koncertů je napsáno v jednoduchých tóninách – č. 1 *C dur*, č. 2 *F dur*, č. 3 *d moll*, č. 4 *e moll*, č. 5 *G dur* – výjimkou je šestý v tónině *c moll*. Koncerty jsou ve skutečnosti *concerti grossi*, ve kterých zobcové flétny nahrazují smyčcové nástroje. Některé části vět jsou dokonce označeny jako „trio“ a „tutti“. Často jsou jeden nebo dva nástroje více sólové než ostatní.²⁸⁴ Styl koncertů místy připomíná Corelliho, i když bez jeho kontrapunktického způsobu, a raný kompoziční styl Vivaldiho.²⁸⁵

V roce 1718 byla v Amsterdamu Eistennem Rogerem (1665 – 1722) publikovaná sbírka: *VI Concerts a 2 Flûtes à Bec, 2 Flûtes Traversieres, Haubois ou Violons & Basse Continue op. 8* od skladatele Johanna Christoha Pepusche.²⁸⁶ Ve sbírce nacházíme jeden koncert s označením „concerto grosso“, ostatní koncerty mají uvedený název „concerto“.²⁸⁷ I přesto, že název, tedy i titulní strana sbírky naznačuje, že koncerty jsou určeny pro dvě altové zobcové flétny, dvě příčné flétny anebo hoboje či housle s bassem continuum, pouze koncerty: č. 4 *F dur*, č. 5 *C dur* a č. 6 *F dur* je možné interpretovat na tyto nástroje. Ve zbylých třech koncertech č. 1 *F dur*, č. 2 *G dur* a č. 3 *F dur* je určené obsazení dle rozsahových možností nástrojů; stále ale zůstává nejasné, pro který nástroj byl určený vrchní part.²⁸⁸ Soubor rukopisných partů z koncertu č. 4 *F dur* je součástí sbírek několika Pepuschovy koncertů, pocházejících zřejmě z doby kolem roku 1710, jež se dostaly do repertoáru drážďanské Hofkapelle. Dva z koncertů z Pepuschovy sbírky op. 8 mají čtyři houslové party (dva *concertino* a dva *ripieno*), což na jedné straně naznačuje jistý vliv Torelliho sbírky op. 8; na straně druhé se podobají Telemanovým raným koncertům, a to i co se do počtu vět týče – mají čtyři věty.²⁸⁹

Dalším komorním koncertem je **Concerto a 5** od Johanna George Linikeho, jež pochází z rukopisné sbírky „Kraus“ z Lund University. Dílo je pro obsazení dvě altové zobcové flétny, dvě příčné flétny a violoncello. – Koncert je neobvyklý vzhledem k malému počtu děl z 18. století pro kombinaci: zobcová a příčná flétna.²⁹⁰ Je napsán velmi jednoduše a pravděpodobně byl určen pro méně pokročilé hráče.²⁹¹

V podkapitole o sólových koncertech pro zobcovou flétnu v Německu je zmíněná rukopisná sbírka Schwerin, ze které pochází i komorní koncerty zkomponované před rokem 1730: **Concerto a 6** od Pierra Prowa (1697 – 1757) a **šest komorních koncertů** od Petera Johanna Ficka (1708 – 1743).

Komorní koncerty od Petera Johanna Ficka²⁹² jsou určené pro rozličné nástrojové obsazení. Spolu se zobcovou flétnou se objevuje příčná flétna, hoboj, lesní roh, fagot, housle, viola, cembalo a basso continuo. Je velmi pravděpodobné, že se Fick s jednotlivými kombinacemi nástrojů inspiroval jak u A. Vivaldiho, tak u G. F. Telemanna. Nemůžeme vyloučit ani vliv sbírky op. 8 od J. Ch. Pepusche.²⁹³ Charakteristickým rysem Fickových koncertů je využívání zobcových fléten v párech, kdy žádná není vyloženě sólového charakteru.

Tabulka 6: Komorní koncerty Petera Johanna Ficka

		Obsazení
Concerto a 4	a moll	alt. zfl, příčná flétna, housle, cembalo, bc
Concerto a 5	C dur	2 alt. zfl, 2 housle, cembalo
Concerto a 6	G dur	2 alt. zfl, 2 housle, viola, cembalo, bc
Concerto a 7	F dur	2 alt. zfl, 2 hoboje, 2 lesní rohy, cembalo
Concerto a 7	F dur	2 alt. zfl, 2 hoboje, 2 lesní rohy, cembalo
Concerto a 8	G dur	2 alt. zfl, 2 hoboje, 2 lesní rohy, fagot, bc

Na rozdíl od Fickové sbírky je sbírka koncertů **Concerto a 6** Pierra Prowa²⁹⁴ pro klasičtější obsazení: dvě altové zobcové flétny, dva hoboje, dva fagoty a basso continuo. I zde jsou patrné vlivy A. Vivaldiho, G. Ph. Telemanna a J. Ch. Pepusche. V rámci koncertů je typické přebírání sólové role prvními instrumentálními party a druhé hlasy jsou určené pouze k harmonickému doprovodu. Sbírka je komponovaná v italském stylu – až na jednu výjimku jsou třívěté, nacházíme zde i rozsáhlé pasáže rytmicko-melodických figur.²⁹⁵

Sonate auf Concertenart

Pět vynikajících komorních koncertů složil Georg Philipp Telemann. U jeho děl se však nesetkáváme s označením komorní koncert, ale s pojmem *Sonate auf Concertenart* – *Sonáta na koncertní způsob*. Jedná se o smíšený hudební žánr, ve kterém se snoubí imitací textury sonáty se strukturami evokujícími koncert – alespoň jedna věta vykazuje znaky ritornelové formy. Termín *Sonate auf Concertenart* je v teoretické literatuře z 18. století popsán pouze jednou – Johannem Adolphem Scheibem, který tento pojem vytvořil v roce 1740 ve svém časopisu v Hamburku. Toto umění bylo populární krátkou dobu, zejména ve 20. a 30. letech 18. století. Často se vedou diskuse o tom, zda měl Vivaldi vliv na tento žánr svými komorními koncerty. Podle Stevena Zohna ale tento žánr vznikl v Německu dříve, než Vivaldiho komorní koncerty a stal se velmi oblíbeným

mezi skladateli. Podrobně se touto problematikou zabývá již zmíněný S. Zohn v knize *Music for a Mixed Taste*.²⁹⁶

Rané dílo zkomponované zhruba mezi lety 1708 – 1715, jež pochází ze skladatelova období v Eisenachu, je kvarteto **Concerto à 4 g moll TWV 43:g4** pro altovou zobcovou flétnu, housle, violu a basso continuo.²⁹⁷ Dalším dílem je **Concerto à 3 F dur TWV 42:F14** pro altovou zobcovou flétnu, lesní roh a basso continuo. Zajímavou je zde první věta, kde zobcová flétna přebírá roli orchestru a lesní roh sólisty. Slavný je koncert **Quatuor in d minor TWV 43:d1** z *Musique de table* (1733) pro altovou zobcovou flétnu, dvě příčné flétny a basso continuo. Nejvíce virtuózní je zobcová flétna ve druhé větě *Vivace* a stává se tak sólovým nástrojem. Telemannův kvartet **Concerto à 4 G dur TWV 43:G6** pro altovou zobcovou flétnu, hoboj, housle a basso continuo se dochoval ve dvou rukopisech opisovačů; jeden označený jako koncert, druhý jako sonáta. První věta je v jasné ritor-nelové formě, kde se zobcová flétna a hoboj snoubí jako sólisté a housle přebírají roli orchestru.²⁹⁸ Kvartet **Concerto à 4 a moll TWV 43:a3** pro obsazení altová zobcová flétna, hoboj, housle a basso continuo se řadí mezi jedny z nejlepších Telemannových kvartetů. Dílo je od začátku do konce velmi expresivní – bohaté střídání tónin, energické figurace či kuplety. Sólové pasáže pro zobcovou flétnu, hoboj a housle se vyznačují neobvyklou virtuózností. První věta je charakteristická tematickým materiálem, který plynule přechází mezi jednotlivými nástroji. Následná trojitá fuga je jediná svého druhu mezi Telemannovými kvartety. Toto dílo, pravděpodobně napsané během 20. let 18. století, nám připomíná, že Telemannův kompoziční styl nevykloučoval hloubku a „barokní“ složitost.²⁹⁹

Tabulka 7: Komorní koncerty Georga Philippa Telemanna

TWV		Obsazení
42:F14	F dur	alt. zfl, lesní roh, bc
43:a3	a moll	alt. zfl, hoboj, housle, bc
43:d1	d moll	alt. zfl, 2 příčné flétny, bc
43:g4	g moll	alt. zfl, housle, viola, bc
43:G6	G dur	alt. zfl, hoboj, housle, bc

3.4 Concerti grossi

Skladatelem, který nezměrně obohatil repertoár zobcových fléten, je Johann Sebastian Bach (1685 – 1750).³⁰⁰ Ten stejně jako Vivaldi zobcovou flétnu označoval termínem *flauto*. Mnohé z jeho duchovních i světských kantát³⁰¹ obsahují slavné obligátní party zobcové flétny až pro tři nástroje, a to jak v áriích, tak v recitativích *accompagnato*.³⁰²

Žádný z jiných *concerti grossi* nemá takovou vitalitu a rozmanitost jako Bachovy **Braniborské koncerty**, z nichž druhý **F dur BWV 1047** využívá čtyři koncertantní nástroje – trubku, zobcovou flétnu, hoboj a housle; v orchestru jsou dvoje housle, viola, violon a basso continuo. Bach jednotlivé sólové nástroje nediferencuje, a to i přesto, že každý z nich měl v 18. století své osobitosti ve tvorbě zvuku.³⁰³ Tato úžasná kombinace ale způsobovala problémy s rovnováhou kvůli vysoké trubce in F. Komplikaci vyřešil Gottfried Reiche (1667 – 1734), který zrekonstruoval jasné znějící trubku; clarinu.³⁰⁴

Ve čtvrtém **Braniborském koncertu g moll BWV 1049** je *concertino* složené z dvojice zobcových fléten nazvaných *flauti d'echo* a houslí, orchestr tvoří dvoje housle, viola, violon, violoncello a basso continuo. Zobcové flétny mají často větší hudební váhu,

zatímco sólové housle přitahují pozornost z hlediska technické virtuozity.³⁰⁵ Muzikolog Thurston Dart (1921 – 1971) byl prvním, který navrhl, aby byly party zobcové flétny hrány na flažolety anebo na sopraninovou zobcovou flétnu. Možností byly i echo flétny a malé echo flétny, jež se používaly v Anglii na počátku 18. století. Proveditelná je taktéž interpretace dvěma flažolety in G. Tyto nástroje mají jemnější, a tedy pravděpodobně více „ozvěnový“ zvuk než sopraninová zobcová flétna. Další alternativou je možnost použití altové zobcové flétny in G. Je třeba ale vzít v úvahu také Bachovu vizi o znění koncertu. Podrobně je tato problematika popsána ve Veilhanovi.³⁰⁶

Vynikající concerto grosso **B dur TWV 54:B2** zkomponoval Georg Philipp Telemann.³⁰⁷ Dílo pochází pravděpodobně z doby, kdy Telemann působil v Eisenachu, anebo z jeho raných frankfurtských let. Concertino zde tvoří dvě altové zobcové flétny a dva hoboje. Doprovodný smyčcový soubor obsahuje jedny housle a dvě violy s bassem continuum. Nahrazení partu houslí druhou violou je samo o sobě neobvyklým rysem a přináší to ojedinělou tónovou barvu, jež se přidává k barvě dechových nástrojů v párech. V pomalé větě přebírá hlavní úlohu hoboje, který má primární roli i v závěrečném *Allegro* spolu s houslemi.³⁰⁸ Koncert je dokonalým příkladem skladatelova umění, jež zahrnuje variabilní kombinace jednotlivých nástrojů, cit pro manipulaci s nimi a řadu hudebních nápadů.

V koncertu grossu Johanna Davida Heinichena: **Concerto à 2 Violini ò Flauti G dur**, označovaném také jako **Drážďanský koncert G dur S. 215**, najdeme zobcové flétny jak mezi sólisty, tak i v orchestru. Dílo je psané pro obsazení dvě altové zobcové flétny, dva hoboje, dvě violy a basso continuo³⁰⁹ – kombinaci využívanou Scarlattim a ostatními skladateli.³¹⁰ V partituře nacházíme občasné označení „Bass de Flauti“ a „Basson“, které se vyskytuje během sóla zobcových fléten a hoboje. S velkou pravděpodobností je tím myšlené, že spolu se zobcovými flétnami má hrát ještě basová zobcová flétna a spolu s hoboji fagot. V koncertu sledujeme tedy specifický efekt tří instrumentálních skupin – první je celý orchestr jako jedna skupina, druhý jsou zobcové flétny spolu s basovou a třetí je skupina hoboje s fagotem. Zobcové flétny se poprvé objevují až ve druhé větě *Vivace*, kdy jsou doprovázeny právě basovou zobcovou flétnou. Třetí věta je pro sólové housle za doprovodu bassa continua, zobcové flétny se zde nevyskytují. Sólové role se jim dostává až ve čtvrté větě *Vivace*.



Obr. 3: Rukopis koncerta grossa – označení „Bass de Flauti“, zdroj: http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8e/IMSLP380932-PMLP371320--Mus-Ms-240-06-_Concerto_S.215.pdf

Jedno z nejkrásnějších barokních děl – concerto grosso, ve kterém se vyskytují zobcové flétny, pochází od rodáka z Mnichova Johanna Christopa Peza,³¹¹ který působil také v Liège, Bonnu, a nakonec u dvora ve Stuttgartu. Hráčům na zobcovou flétnu je nejznámější krásné *Pastorale*, což je první věta jeho concerta grossa **Concerto pastorale** pro dvě altové zobcové flétny, dvoje housle, violu a basso continuo. Dalšími větami jsou dvě árie a *Aria: Pastorale*, která se navrácí k náladě první věty, menuet, a rozšířená *Chaconna* se závěrečným *Prestem*.³¹²

Shrnutí

V Německu byly na rozdíl od Itálie a Anglie zkomponovány sólové koncerty jen pro altovou flétnu. Nenajdeme zde žádný koncert pro malé zobcové flétny (*fifth flute*, *sixth flute* anebo sopraninovou zobcovou flétnu). Nejvirtuóznější a zároveň i nejnáročnější sólové koncerty s partem zobcové flétny v širokém tónovém rozsahu zkomponoval G. Ph. Telemann, který byl bezpochyby nejlepším německým skladatelem pro tento nástroj. Dokazují to i jeho komorní koncerty – *Sonate auf Concertenart* – jež se vyznačují zajímavými kombinacemi nástrojů. Podobné kombinace ve svých komorních koncertech využíval v Německu i P. J. Fick. To samé se dá konstatovat o Telemannových koncertech pro více sólových nástrojů, kdy je využívána například na svou dobu neobvyklá kombinace zobcové a příčné flétny.

Sólové koncerty německých skladatelů jsou velmi bohaté, co se týče orchestrace a jednotlivých kombinací nástrojů. Příkladem může být koncert J. Ch. Schickhardta, který je mezi flétnisty známý hlavně díky svým komorním koncertům pro čtyři zobcové flétny. Vynikajícími jsou ale i jeho dva sólové koncerty využívající v jednotlivých větách různé kombinace nástrojů. Spojení čtyř zobcových fléten, z nichž jedna je určena jako koncertantní, využil taktéž Johann David Heinichen ve svém sólovém koncertu. Rozmanitou instrumentací nacházíme i v koncertu od J. Ch. Graupnera, jež jej zkomponoval během svého dánského pobytu a v koncertu J. Ch. Schultzeho. Mezi novější sólové koncerty řadíme sólový koncert od J. F. Fasche, jež se svou náročností a virtuozitou vyrovnává těm od Telemanna. Sólové koncerty uzavírají dvojice skladatelů – J. A. Scheibe a J. G. Linike – jež se vymykají z této bohaté instrumentace. Pro své díla využili jednoduchý doprovod dvou houslí a bassa continua, tak jako tomu je u neapolských koncertů.

Vedle sólových koncertů se v Německu hojně komponovaly i koncerty pro více sólových nástrojů, komorní koncerty i concerti grossi. Najdeme zde výjimečné kombinace zobcové flétny s příčnou flétnou anebo neobvyklé spojení zobcové flétny s lesními rohy. Významné a dnes velmi oblíbené jsou dvě concerti grossi od J. S. Bacha, jež jsou mistrovskými příklady rovnováhy mezi skupinami sólistů a barokním orchestrem. Za ojedinělé považujeme concerto grosso od J. D. Heinichena, kde se objevují pomyslné tři nástrojové skupiny a nachází se zde i basová zobcová flétna.

V Německu vzniklo velké množství různých typů koncertů pro zobcovou flétnu anebo se zobcovou flétnou, což svědčí o oblíbenosti tohoto nástroje u celé řady skladatelů. Najdeme zde díla jak pro profesionální interprety, tak pro amatérské hráče. Příkladem může být sólový koncert od J. G. Linikeho anebo Prowův komorní koncert.

ZÁVĚR

Postavení zobcové flétny si stejně jako její stavba prošla v průběhu staletími vícero změnami. S historickým vývojem zobcové flétny úzce souvisí i hudební literatura. Nově vzniklá barokní zobcová flétna se etablovala jako koncertní nástroj a i přesto, že koexistovala s příčnou flétnou, která nabízela větší akustické i rozsahové možnosti, udržovala si jistou dobu stálou převahu. S rostoucím důrazem na virtuozitu v sólových partech ale nestačila držet krok a z toho důvodu byla nakonec příčnou flétnou vytlačena. Ve své době měla zobcová flétna status oblíbeného nástroje jak mezi interprety, tak i mezi skladateli různých národností, kteří pro ni produkovali značné množství hudby. Největší popularity dosáhla ve třech evropských zemích – Itálii, Anglii a Německu. Vedle nich se vyskytovala i v dánské barokní hudbě. Právě v Dánsku působili vybraní němečtí skladatelé. Ústřední instrumentální skupiny zde tvořily zobcové flétny, které byly žádoucím nástrojem, jak mezi skladateli, tak i mezi hudebníky. Ve výše uvedených zemích nacházíme různorodé přístupy skladatelů k zobcové flétně, stejně tak k volbě orchestrace sólových koncertů anebo kombinace s ostatními hudebními nástroji.

Hudba napsaná pro zobcovou flétnu anglickými a italskými mistry se drží klasického standardního rozsahu flétny, který odpovídá kapacitě nástroje. Naproti tomu němečtí skladatelé běžně využívají ve svých koncertech pro zobcovou flétnu zejména její nejvyšší rejstříky. Angličtí a italští skladatelé se přizpůsobovali malému okruhu technicky pokročilých hráčů a ve svých koncertech tedy kladli požadavky úměrné jejich dovednosti. Krom jiného Anglie patřila mezi země proslulé svým velkým trhem se skladbami pro hudební amatéry, což vysvětluje i publikování technicky méně náročných koncertů zahraničních skladatelů – např. *šest komorních koncertů op. 19* od J. Ch. Schickhardta.

V Německu se objevují party pro zobcovou flétnu s různou náročností. G. Ph. Telemann byl skladatelem, který více než kterýkoli jiný v německém baroku povýšil zobcovou flétnu do stavu vysoce uměleckého nástroje, schopného dosud netušeného výrazového rozsahu a technické vytržebnosti. Virtuóznější party se objevují také například v komorním koncertu P. J. Ficka a sólovém koncertu J. Ch. Schultzeho z rukopisné sbírky Schwerin. Naproti tomu stojí například komorní koncert od P. Prowa a sólový koncert od J. G. Linikeho, které se řadí mezi ty interpretačně a hudebně jednodušší. To samé lze konstatovat o již zmíněných Schickhardtových komorních koncertech.

V Itálii nacházíme všechny typy koncertů, přičemž největší skupinu tvoří sólové koncerty pro altovou (*flauto*) a sopránovou zobcovou flétnu (*flautino*). Obzvláště propracované a inspirativní díla, ve kterých figuruje zobcová flétna jako velmi virtuózní nástroj, zkomponoval A. Vivaldi. Od Vivaldiho pochází také koncerty pro více sólových nástrojů a komorní koncerty s altovou zobcovou flétnou. Dalším komorním koncertem je ten od A. Marcella, který krom altové zobcové flétny využívá i dvě tenorové a jednu basovou. Jediné *concerti grossi* s altovou zobcovou flétnou zkomponoval A. Scarlatti pod názvem *Sinfonie di concerto grosso*.

V Anglii byly oblíbené malé velikosti zobcových fléten, převažují tedy sólové koncerty pro sopránovou zobcovou flétnu in C (*fifth flute*) a in D (*sixth flute*). Malá hrstka sólových koncertů byla zkomponována i pro altovou zobcovou flétnu (*consort flute*) a jeden koncert pro sopránovou zobcovou flétnu (*flautino*). Ve sbírkách obsahujících sólové koncerty nacházíme i koncerty pro více sólových nástrojů, které zahrnují *sixth*

flutes a *consort flutes*. Komorním koncertům ani *concerti grossi* se zobcovou flétnou se v této zemi nevěnoval žádný skladatel.

Naproti tomu v Německu evidujeme velké množství komorních koncertů a *concerti grossi* s altovou zobcovou flétnou. Speciální je *concerto grosso* D. Heinichena, kde se objevuje basová zobcová flétna. Významnými jsou také *concerti grossi* od J. S. Bacha a G. Ph. Telemanna. Bohatě je i zastoupení sólových koncertů, avšak vyskytují se zde jen díla pro altovou zobcovou flétnu, nikoliv kompozice pro malé druhy zobcových fléten. To samé platí u koncertů pro více sólových nástrojů.

V sólových koncertech pro zobcovou flétnu jsou dva základní způsoby orchestrace. Nejvíce využívaným je doprovod neapolských skladatelů – dvoje housle a basso continuo. V naší práci pro něj využíváme slovní spojení „neapolský doprovod“. Tento typ doprovodu se vyskytuje hlavně v italských koncertech, ale své zastoupení má i v anglických a německých. Za klasický smyčcový doprovod považujeme ten s party dvou houslí, violy a bassa continua, který rovněž nacházíme ve všech třech krajinách. Dále existují už jen varianty výše uvedených typů doprovodu, většinou přidáním dalšího smyčcového nástroje – houslí, violoncella anebo violetty či violonu. Převažuje tedy orchestrace různých kombinací smyčcových nástrojů. Nacházíme však i případy využití dechových nástrojů v doprovodu, kdy oblíbenými byly hoboj a fagot. V německých a anglických sólových koncertech se můžeme setkat i s použitím druhého bassa continua. Za ojedinělé považujeme netradiční rozdělení partů, kdy se ke klasickému smyčcovému doprovodu přidávají ještě čtyři zobcové flény, z nichž jedna má koncertantní charakter. Tuto orchestraci nacházíme pouze v Německu.

Koncerty pro více sólových nástrojů využívají doprovod složený pouze ze smyčcových nástrojů, podobně jako tomu bylo, až na pár výjimek, u sólových koncertů. Poněkud zajímavějšími jsou ale kombinace jednotlivých sólových nástrojů v tomto typu koncertu. Ve všech třech krajinách bylo velmi oblíbené párování zobcových fléten, ať už altových v Itálii a Německu, anebo *sixth flutes* v Anglii. V hudbě 18. století je vzácná kombinace příčné a zobcové flény. Vyskytuje se pouze v Německu, konkrétně u G. Ph. Telemanna, a v německých komorních koncertech. Ojedinělá je i kombinace zobcové flény se sólovou violou da gamba, která se rovněž vyskytuje jen v Německu. Časté je ale spojení zobcové flény s hobojem anebo fagotem, popřípadě s houslemi jako sólovým nástrojem – v Itálii i Německu. Osobitou vrstvu netradičních kombinací hudebních nástrojů reprezentuje italský skladatel A. Vivaldi. Ve svých koncertech pro více sólových nástrojů pojí zobcovou flétnu s různými skupinami nástrojů, např. šalmajem, klarinety, mandolínami, teorbami, violoncelly. Vzácná je i kombinace čtyř altových zobcových fléten v koncertu RV 585. V jednom případě využívá i violy „all'inglese“ a housle „in tromba marina“.³¹³ V orchestraci nacházíme i party pro dvě cembala a varhany.

Komorní koncerty se zobcovou flétnou se komponovaly pouze v Itálii a Německu. V obou zemích převažuje párování zobcových fléten, případně jejich kombinace s hobojem a fagotem. Časté je přidání smyčcových nástrojů k těmto dechovým skupinám – buď houslí, violy anebo v některých koncertech violoncella. V obou zemích však nacházíme koncerty, které jsou jedny z mála s party pro více zobcových fléten. Například komorní koncert A. Marcella je zkomponován pro skupinu sedmi zobcových fléten různých velikostí. V Německu evidujeme celou jednu sbírku *šesti komorních koncertů* op. 19 J. Ch. Schickhardta, každý určený pro obsazení čtyř altových zobcových fléten bez partů pro smyčcové nástroje. U německých skladatelů se vyskytuje i vzácné spojení

zobcových a příčných fléten v kombinaci s hobojem anebo houslemi; G. Ph. Telemann věnoval jeden koncert pro triové obsazení – altová zobcová flétna, dvě příčné flétny a basso continuo. Mimořádná je kombinace zobcové flétny s lesním rohem pocházející rovněž od G. Ph. Telemanna.

V italských a německých **concerti grossi** zaznamenáváme v concertinu populární párování zobcových fléten a kombinace zobcové flétny s hobojem či fagotem. Ripieno obsahuje klasické party pro smyčcové nástroje, jako jsou housle, viola a violoncello, v Německu i violon, v jednom případě i fagot. Neobvyklým rysem je použití dvou viol ve dvou německých concerti grossi G. Ph. Telemanna a J. D. Heinichena. Druhá viola nahrazuje part houslí a přináší tak ojedinělou tónovou barvu, jež se přidává k barvě dechových nástrojů v párech. V Itálii i Německu se drží výše uvedených oblíbených kombinací – dvě zobcové flétny, zobcová flétna s hobojem anebo fagotem – odchylkou je využití trubky v concerto grosso Italem A. Scarlattim a německým skladatelem J. S. Bachem. Za ojedinělé považujeme concerto grosso od J. D. Heinichena, kde se objevují pomyslné tři nástrojové skupiny a nachází se zde i basová zobcová flétna.

Doprovod k zobcové flétně v rámci všech typů koncertů je z velké většiny složený ze smyčcových nástrojů, ojediněle s použitím dechového nástroje.³¹⁴ V **Itálii** je nejvíce využívaným doprovodem kombinace smyčcových nástrojů v podobě: (1) dvoje housle a basso continuo, (2) dvoje housle, viola a basso continuo, (3) různé varianty vytvořené přidáním dalšího smyčcového nástroje. V orchestru se vyskytují dechové nástroje jen zřídka. Registrujeme pouze jeden případ, kdy se v doprovodu nachází part fagotu. V **Anglii** převládá doprovod složený ze: (1) dvou houslí a bassa continua, (2) třech houslí, violy a bassa continua, (3) čtyř houslí, violy a bassa continua, (4) dvou houslí, violy a bassa continua. Poslední zmíněná orchestrace, oblíbená v Německu i Itálii, je v této zemi nejméně využívaná. Podobně jako v Itálii i v Anglii se málokdy v orchestru využívaly dechové nástroje. Nacházíme je pouze v jednom koncertu, kdy jsou použité dva hoboje spolu s fagotem. V **Německu** je typický doprovodný orchestr: (1) dvoje housle, viola a basso continuo, (2) dvoje housle a basso continuo, (3) různé varianty přidáním jednoho anebo více smyčcových nástrojů k předchozím variantám. Dechové nástroje v orchestru se v této zemi nevyskytovaly – nacházíme jen basovou zobcovou flétnu a fagot v rámci daných úseků koncerta grossa J. D. Heinichena.

Kombinace sólových nástrojů v koncertech pro více sólových nástrojů, komorních koncertech a concerti grossi se v každé zemi liší. V **Itálii** byly upřednostňované kombinace altové zobcové flétny s dřevěnými dechovými anebo smyčcovými nástroji. Nacházíme zde povětšinou sólové party spolu se sólovým hobojem či fagotem, případně s oběma těmito nástroji anebo i s přidáním houslí. Pouze v jednom případě se objevuje kombinace altové zobcové flétny a trubky a párování altových zobcových fléten. Ojedinělá je pak altová zobcová flétna s šalmajem, klarinetu, mandolínami, teorbami, popřípadě violoncelly a taktéž kombinace skupiny zobcových fléten různých velikostí v rámci jednoho koncertu. V **Anglii** nejsou typické kombinace jiných dechových anebo smyčcových nástrojů spolu se zobcovou flétnou. Vyskytují se zde jen zobcové flétny v párech, buď dvě *sixth flutes*, anebo dvě altové zobcové flétny. V **Německu** se rovněž používaly altové zobcové flétny v párech, které figurovaly buď samostatně anebo se k nim přidaly další sólové nástroje. Nenacházíme zde ustálené sólové nástrojové skupiny se zobcovou flétnou, jako tomu bylo například v Anglii. Oblíbenými nástroji s altovou zobcovou flétnou byl hoboj, fagot a housle, které registrujeme v různých variantách

a počtech. Ze smyčcových nástrojů se zde ještě vyskytují viola da gamba, viola anebo violoncello. Mimořádná je kombinace altové zobcové flétny s lesním rohem anebo trubkou. Mezi ojedinělé řadíme i spoluznění altové zobcové flétny spolu s příčnou anebo vícero zobcových fléten, pro které bylo napsané velmi malé množství koncertů.

Zobcová flétna je hudebním nástrojem s bohatou historií. V průběhu století si prošla rapidním vývojem, kdy se postupně etablovala jako koncertní nástroj. Ve své době se těšila velké popularitě mezi skladateli a hudebními umělci. Vzniklo pro ni množství koncertů, kde se vyskytovala spolu s ostatními hudebními nástroji a vytvářely spolu tradiční i ojedinělé kombinace.

Jedním z přínosů práce je poskytnutí uceleného pohledu na zobcovou flétnu jako koncertního nástroje. Dále pak obohacení interpretů a pedagogů hry na zobcovou flétnu o historické poznatky a informace o rozmanité koncertní literatuře z období baroka, jež může sloužit jako inspirace při volbě repertoáru. V neposlední řadě bylo naší snahou uvést do povědomí, že zobcová flétna není jen nástrojem sloužícím pouze na rozvíjení rané hudebnosti dětí, ale především vysoce postaveným koncertním nástrojem se značnou historií a hudebním repertoárem.

Štúdia vznikla prepracovaním diplomovej práce na tému *Zobcová flétna jako koncertní nástroj*, obhájené na Univerzite Konštantína Filozofa v Nitre v roku 2022.

POZNÁMKY

- ¹ Problematikou renesance zobcové flétny se zabývala Alexandra Mary Williams v disertační práci *The Dodo was Really a Phoenix: The Renaissance and Revival of the Recorder in England 1879 – 1941*. Základní informace je možné najít v diplomové práci *The Recorder in the Twentieth Century* od Lynne L. Hadley anebo v diplomové práci *Renesance zobcové flétny na příkladu tvorby Alana Davise* od Radky Rozkocové.
- ² Hru na zobcovou flétnu lze v současné době studovat na konzervatoři v Bratislavě (Katarína Ducaí). Hra na zobcovou flétnu jako hlavní obor studia na vysoké škole se na Slovensku ani v České republice nevyskytuje.
- ³ Společnosti – např. American Recorder Society, Society of Recorder players, Washington Recorder Society, Sydney Recorder Society, Denver Recorder Society a další.
- ⁴ Na Slovensku je ale osvěta stále nedostačující a absolventi konzervatoří, a tedy již profesionální interpreti, jsou zde postaveni před nepříznivou perspektivou uplatnění a uznání své činnosti.
- ⁵ THOMSON, John Mansfield: *The Cambridge Companion to the Recorder*. New York: Cambridge University Press, 1995, s. 107.
- ⁶ HUNT, Edgar: *The Recorder and its Music*. London: Ernst Eulenburg Ltd., 1977; LINDE, Hans Martin: *The Recorder Player's Handbook*. London: Schott, 1991; THOMSON, John Mansfield: *The Cambridge Companion to the Recorder*. New York: Cambridge University Press, 1995; HILDEMARIE, Peter: *The Recorder*. Berlin: Robert Lienau, 1958; LASOCKI, David: *Recorder*. Ed. Stanley Sadie. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Sv. 21. New York: Oxford University Press, 2001; SACHS, Curt: *The History of Musical Instruments*. New York: Norton, 1940.
- ⁷ Německo – *fleite, flöte*; Itálie – *flauto, fiauti*; Španělsko – *flauta*.
- ⁸ LASOCKI, c. d., 2001, s. 38.
- ⁹ Někteří spisovatelé však užívali termín *flute* až do roku 1765. Problematiku názvosloví pro zobcovou a příčnou flétnu podrobně zpracoval v roce 1997 David Lasocki: *When is a "flute" not a flute*. Tabulka je dostupná na: <<https://web.library.yale.edu/cataloging/music/When-is-a-flute-not-a-flute>>.
- ¹⁰ Názvy *Schnabelföte, Längsflöte* se již nepoužívají.
- ¹¹ HUNT, Edgar: *The Recorder and its Music*. London: Ernst Eulenburg Ltd., 1977, s. 6.

- ¹² LASOCKI, c. d., 2001, s. 38.
- ¹³ HUNT, c. d., 1977, s. 7.
- ¹⁴ LANDER, Nicholas S.: History: Medieval period. In: *Recorder Home Page*. [Online.] 1996 – 2021. [Cit. 2021-06-22.] Dostupné na: <<https://www.recorderhomepage.net/history/the-medieval-period/>>, odst. 1 – 17.
- ¹⁵ LASOCKI, c. d., 2001, s. 39.
- ¹⁶ POWERS, Wendy: The Development of the Recorder. In: *The Met*. [Online.] 2003. [Cit. 2021-09-07.] Dostupné na: <https://www.metmuseum.org/toah/hd/recd/hd_recd.htm>, odst. 2.
- ¹⁷ CARROLL, Paul: *Baroque Woodwind Instruments*. New York: Routledge, 2019, s. 172.
- ¹⁸ LASOCKI, c. d., 2001, s. 39.
- ¹⁹ CARROLL, c. d., 2016, s. 172.
- ²⁰ BÍLKOVÁ TŮMOVÁ, Magdalena: Povídání o hře na příčnou flétnu. In: *Docplayer*. [Online.] 2010. [Cit. 2021-06-23.] Dostupné na: <<https://docplayer.cz/68318019-Povidani-o-hre-na-fletnu-pricnou.html>>, s. 54.
- ²¹ MONTAGU, Jeremy: *Origins and development of musical instruments*. United States of America: Scarecrow Press, 2007, s. 54.
- ²² Většinu dochovaných renesančních zobcových fléten různého typu popsal Sylvestro di Ganassi ve svém díle *Opera intulata Fontegara* (1535). V tomto období vzniklo i množství spisů o hudbě a návodu, jak hrát na zobcovou flétnu. Uvedeme alespoň ty nejznámější z nich: již zmíněná *Opera intulata Fontegara* (1535) S. di Ganassiho, dále například Michael Praetorius: *Syntagma musicum* (1614/1620), *Organographia* (1619); Sebastian Virdung: *Musica getutsch und ausgezogen* (1511); Martin Agricola: *Musica instrumentalis deudsch* (1532).
- ²³ CARROLL, c. d., 2016, s. 173.
- ²⁴ LANDER, Nicholas S.: History: Renaissance period. In: *Recorder Home Page*. [Online.] 1996 – 2021. [Cit. 2021-06-22.] Dostupné na: <<https://www.recorderhomepage.net/history/the-renaissance-period/>>, odst. 5.
- ²⁵ CARROLL, c. d., 2016, s. 173.
- ²⁶ LANDER, Nicholas S.: History: Renaissance period. In: *Recorder Home Page*. [Online.] 1996 – 2021. [Cit. 2021-06-22.] Dostupné na: <<https://www.recorderhomepage.net/history/the-renaissance-period/>>, odst. 5.
- ²⁷ CARROLL, c. d., 2016, s. 173 – 174.
- ²⁸ LASOCKI, c. d., 2001, s. 40.
- ²⁹ Vidličkový hmat – otevření dírky mezi dvěma uzavřenými.
- ³⁰ CARROLL, c. d., 2016, s. 174 – 175.
- ³¹ LINDE, c. d., 1991, s. 89.
- ³² SACHS, Curt: *The History of Musical Instruments*. New York: Norton, 1940, s. 44.
- ³³ Problematice prvních prehistorických fléten se podrobně věnuje Christine Brade ve svém článku *The Prehistoric Flute – Did it Exist?* In: *The Galpin Society Journal*, roč. 35, marec 1982, s. 138 – 150.
- ³⁴ ČÍŽEK, Bohuslav: *Hudební nástroje evropské hudební kultury*. Praha: Aventinum, 2008, s. 9.
- ³⁵ CARROLL, c. d., 2016, s. 118.
- ³⁶ LINDE, Hans Martin: *The Recorder Player's Handbook*. London: Schott, 1991, s. 52.
- ³⁷ LANDER, Nicholas S.: History: Medieval period. In: *Recorder Home Page*. [Online.] 1996 – 2021. [Cit. 2021-04-09.] Dostupné na: <<https://www.recorderhomepage.net/history/the-medieval-period/>>, odst. 1.
- ³⁸ WEBER, Rainer: Recorder Finds from the Middle Ages, and Results of Their Reconstruction. In: *The Galpin Society Journal*, roč. 29. [Online.] 1976. [Cit. 2021-04-09.] Dostupné na: <<https://www.jstor.org/stable/841858?seq=1>>, s. 35.
- ³⁹ LINDE, c. d., 1991, s. 52.
- ⁴⁰ Informace o těchto skladbách jsou dostupné v publikaci: McGEE, Timothy J.: *Medieval Instrumental Dances*. Indiana: Indiana University Press, 2014.
- ⁴¹ THOMSON, c. d., 1995, s. 28 – 31.
- ⁴² THOMSON, c. d., 1995, s. 6 – 9.
- ⁴³ Consort – pojem označující instrumentální soubor. Byl složený buď ze stejných anebo různých nástrojů.
- ⁴⁴ HILDEMARIE, Peter: *The Recorder*. Berlin: Robert Lienau, 1958, s. 40 – 41.
- ⁴⁵ THOMSON, c. d., 1995, s. 15 – 20.
- ⁴⁶ HILDEMARIE, c. d., 1958, s. 40 – 47.
- ⁴⁷ LINDE, c. d., 1991, s. 62.
- ⁴⁸ CARROLL, c. d., 2016, s. 173.
- ⁴⁹ LINDE, c. d., 1991, s. 78 – 79.
- ⁵⁰ POWERS, c. d., 2003, odst. 3 – 4.
- ⁵¹ Capellchor – hlavní sbor anebo kapela. In: LINDE, c. d., 1991, s. 84.
- ⁵² LINDE, c. d., 1991, s. 84 – 85.
- ⁵³ HUNT, c. d., 1977, s. 34.
- ⁵⁴ Oba skladatelé rozlišují zobcovou flétnu od příčné flétny. In: LINDE, c. d., 1991, s. 86.
- ⁵⁵ LINDE, c. d., 1991, s. 85 – 87.
- ⁵⁶ POWER, c. d., 2003, odst. 3 – 4.
- ⁵⁷ HOULE, Jacques-André: Vivaldi's Recorder Concertos. In: *Vivaldi Concertos pour flûte à bec*. [Online.] 2015. [Cit. 2021-06-14.] Dostupné na: <https://atmaclassique.com/wp-content/uploads/livret/ba90d664-9a4f-4db1-8ff2-bcb4a90dbaa2_722056276023_Booklet.pdf>, s. 10.
- ⁵⁸ Repertoár se začal nanovo vytvářet.
- ⁵⁹ U některých skladeb je možná volba nástroje, na který budeme danou skladbu

- interpretovat. Např. příčná flétna/zobcová flétna; hoboj/housle atd.
- ⁶⁰ SARDELLI, Federico Maria: *Vivaldi's Music for Flute and Recorder*. Přel. Michael Talbot. New York: Routledge, 2007, s. 3, 7 – 8.
- ⁶¹ Antonio Vivaldi nabyl hudebního vzdělání u Giovanni Legrenziho (1626 – 1690) v bazilice svatého Marka, kde hrál jeho otec na housle v orchestru. Kromě hudby studoval i teologii a v roce 1703 byl vysvěcen na kněze. Záhy byl však zbaven liturgických povinností, pravděpodobně kvůli špatnému zdravotnímu stavu. In: ROEDER, Michael Thomas: *A History of the Concerto*. New York: Amadeus, 2003, s. 45.
- ⁶² Ospedale della Pietà byl klášter, sirotčinec a uznávaná hudební škola v Benátkách. Měla výjimečně vysoké hudební standardy a Vivaldi zde složil hudbu pro velmi talentované ženské soubory. Pietà byla finančně velmi dobře vybavena, jelikož mnoho ženských sirotek bylo ve skutečnosti nemanželskými dětmi bohatých italských šlechticů a dívky tam byly umísťovány na žádost jejich otců. In: PETERS, Beryl: Antonio Vivaldi: Recorder Concerto in C minor, RV 441. In: *Manitoba Chamber Orchestra*. [Online.] 2020. [Cit. 2021-16-07.] Dostupné na: <<https://www.themco.ca/vivaldi-recorder-concerto-c-minor-rv441/>>, odst. 2.
- Pro sirotčinec složil Vivaldi během své kariéry zhruba 500 koncertů pro rozličné nástroje. Většina byla pro housle a dechové nástroje, z nichž 64 děl patřilo flétnám. Skladatel flétny často zahrnoval i jako obligátní nástroje ve svých církevních a světských vokálních kompozicích. In: HOULE, c. d., 2015, s. 10 – 11.
- ⁶³ ROEDER, c. d., 2003, s. 45.
- ⁶⁴ Opery *La Costanza trionfante* RV 706, *La virtù trionfante* RV 740.
- ⁶⁵ HOULE, c. d., 2015, s. 11.
- ⁶⁶ OBERLINGER, Dorothee: Concertos for Recorders. In: *Concerti per flauto e flautino Antonio Vivaldi*. [Online.] 2005. [Cit. 2021-06-14.] Dostupné na: <<https://booklets.idagio.com/3760195739105.pdf>>, s. 2 – 3.
- ⁶⁷ HOULE, c. d., 2015, s. 11.
- ⁶⁸ ANDERSON, Keith: VIVALDI: Recorder Concertos (Complete). In: *Naxos*. [Online.] 2002. [Cit. 2021-09-02.] Dostupné na: <https://www.naxos.com/mainsite/blurb_reviews.asp?item_code=8.553829&catNum=553829&filetype=About%20this%20Recording&language=English#>.
- ⁶⁹ SARDELLI, c. d., 2007, s. 3, s. 166.
- ⁷⁰ THOMSON, c. d., 1995, s. 108.
- ⁷¹ HOULE, c. d., 2015, s. 11.
- ⁷² ANDERSON, c. d., 2002.
- ⁷³ HOULE, c. d., 2015, s. 11.
- ⁷⁴ RYOM, Peter: *Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV)*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2007, s. 531.
- ⁷⁵ BRAGA, Avena: *Dolce Napoli : approaches for performance – Recorders for the Neapolitan Baroque repertoire, 1695 – 1759*. Leiden: Leiden University, 2015, s. 5, 24 – 25.
- ⁷⁶ Termín *violetta*, který se také objevuje v dílech Daria Castella (1602 – 1631) a Heinricha Schütze (1585 – 1672), byl použit pro gambu střední velikosti, ale především pro violu. V širším smyslu na jakýkoli smyčcový nástroj, který by mohl interpretovat střední part.
- ⁷⁷ FABRIS, Dinko: Travellers fantasies: Il flauto in Naples around 1725. In: *Una Follia di Napoli*. [Online.] 2012. [Cit. 2021-04-08.] Dostupné na: <<https://booklets.idagio.com/5414939982361.pdf>>, s. 8.
- ⁷⁸ Consort jsou všechny nástroje patřící do jedné nástrojové rodiny.
- ⁷⁹ ZOHN, Steven: *Music for a Mixed Taste*. New York: Oxford University Press, Inc., 2008, s. 293.
- ⁸⁰ MCVEIGH, Simon – HIRSHBERG, Jehoash: *The Italian Solo Concerto, 1700 – 1760*. Wood-bridge: Boydell Press, 2004, s. 13 – 18.
- ⁸¹ CHANDLER, Adrian: Sonata for recorder, two violins and continuo in G minor. In: *Hyperion*. [Online.] 2021. [Cit. 2021-04-09.] Dostupné na: <https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W22200_120663>, s. 6.
- ⁸² Francesco Mancini celý svůj profesní život strávil v Neapoli a pracoval ve stínu svého slavnějšího kolegy A. Scarlattiho, který absolvoval konzervatoř jen pár let před ním. Skladatel sloužil jako vice-maestro v Reale Cappella, kde byl po smrti A. Scarlattiho dosazen na primární post. Díky své značné odpovědnosti byl Mancini roku 1720 jmenován maestro di cappella v Conservatorio di Santa Maria di Loreto a hrál ústřední roli při výchově další generace hudebníků. In: DELDONNA, Anthony R.: *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 223.
- ⁸³ DELDONNA, c. d., 2009, s. 223.
- ⁸⁴ STONE, Richard – ROBERTS, Gwyn: Music in the Pavilion. In: *Penn Libraries*. [Online.] 2019. [Cit. 2021-09-24.] Dostupné na: <https://www.library.upenn.edu/sites/default/files/docs/events/music/tempesta%20program_04052019.pdf>, s. 5.

- ⁸⁵ MARTI, Corina: Mancini: 12 Recorder Concertos. In: *Brilliant Classics*. [Online.] 2012. [Cit. 2021-09-24]. Dostupné na: <<https://www.brilliantclassics.com/articles/m/mancini-12-recorder-concertos/>>.
- ⁸⁶ BRAGA, c. d., 2015, s. 107.
- ⁸⁷ MARTI, c. d., 2012.
- ⁸⁸ Alessandro Scarlatti působil v posledních dvou desetiletích 17. století v Římě a Neapoli. V roce 1689 byl jmenován maestro di cappella na Conservatorio di Santa Maria di Loreto. Poté působil například u kardinála Pietra Ottoboniho (1667 – 1740), v Capella Liberiana v Satna Maria Maggiore anebo v Congregazione di Santa Cecilia. A. Scarlatti byl nejvýznamnějším skladatelem opery seria své generace a jedním z nejpłodnějších operních skladatelů všech dob. Většina z jeho produkce se skládá z vokální hudby – opery, oratoria, kantáty, mše, moteta. Zkomponoval ale i řadu instrumentálních děl. In: SWAIN, Joseph P.: *Historical Dictionary of Baroque Music*. The Scarecrow Press, Inc.: Plymouth, 2013, s. 320 – 321.
- ⁸⁹ Shromážděné Friedrichem Wilhelmem Marpurgem (1718 – 1795).
- ⁹⁰ ALTON, Edwin – CARDOSI, Anna: La musica per flauto dolce di Alessandro Scarlatti. In: *Il Flauto dolce*, 1973, č. 4, s. 7.
- ⁹¹ ALTON, Edwin H.: The recorder music of Alessandro Scarlatti (1660 – 1725). In: *Recorder and Music Magazine*, 1973, roč. 4, č. 6, s. 199 – 200.
- ⁹² CARROLL, c. d., 2016, s. 194.
- ⁹³ ALTON – CARDOSI, c. d., 1973, s. 7.
- ⁹⁴ BAGLIANO, Stefano: A. Scarlatti: Cantatas & Recorder Concertos. In: *Brilliant Classics*. [Online.] 2019. [Cit. 2021-09-16.] Dostupné na: <<https://www.brilliantclassics.com/media/1621814/95721-a-scarlatti-booklet-02.pdf>>, s. 5.
- ⁹⁵ DELDONNA, Anthony R.: *Instrumental Music in Late Eighteenth-Century Naples: Politics, Patronage and Artistic Culture*. New York: Cambridge University Press, 2020, s. 41.
- ⁹⁶ Francesco Barbella byl vynikajícím houslistou, poprvé držel tento nástroj již ve svých šesti letech, kdy se učil u svého otce, později u Angela Zaga. In: BURNEY, Charles: *A General History of Music*. London, 1789, sv. 3, p. 540.
- ⁹⁷ DELDONNA, c. d., 2020, s. 41.
- ⁹⁸ BRAGA, c. d., 2015, s. 100.
- ⁹⁹ HOGGART, Ian Richard: *The Eighteenth-Century Recorder Concerto in England, Italy, Germany and Sweden*. York: University of York, 2016, s. 136 – 137.
- ¹⁰⁰ Giovanni Battista Mele dostal své rané hudební vzdělání na Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo u Gaetana Greca a Leonarda Vinci. V roce 1735 odcestoval do Madridu, kde byl zaměstnán u Filipa V. a dvorním skladatelem Ferdinanda VI. V roce 1750 požádal o povolení vrátit se zpět do Neapole, avšak od jeho příjezdu o něm nelze najít žádné další informace. Meleho dílo nebylo zatím studováno do hloubky. Je známé, že napsal deset oper, dvě serenády a koncert pro zobcovou flétnu. Jeho hudební styl často vykazuje použití Albertiho basů, zejména ve smyčcových partiích. In: BOER, Bertil Van: *Historical Dictionary of Music of the Classical Period*. Plymouth: The Scarecrow Press, Inc., 2012, s. 376 – 377.
- ¹⁰¹ BRAGA, c. d., 2015, s. 111.
- ¹⁰² BRAGA, c. d., 2015, s. 111.
- ¹⁰³ Robert Valentine byl zaměstnán jako skladatel, houslista, flétnista, hobojista a violoncellista. Působil v San Luca a na dalších místech. Později se stal členem Congregazione di Santa Cecilia, ve kterém zůstal až do své smrti. In: BRAGA, c. d., 2015, s. 127.
- ¹⁰⁴ Skladatel si dokonce poitalstil své jméno na Roberto Valentini. In: CARROLL, c. d., 2016, s. 196.
- ¹⁰⁵ CARROLL, c. d., 2016, s. 196.
- ¹⁰⁶ LASOCKI, David: The Recorder in Print, 1997. In: *American Recorder*, roč. 40, 1999, č. 3, s. 11.
- ¹⁰⁷ HORNÍKOVÁ, Anna: *Transkripce versus originální kompozice pro zobcovou flétnu v tiscích Johna Walshe*. [Bakalářská práce.] Brno: Masarykova univerzita, 2020, s. 42 – 118.
- ¹⁰⁸ BRAGA, c. d., 2015, s. 128.
- ¹⁰⁹ Druhým koncertem bez fugy je *Sonata Quarta* od anonymního skladatele.
- ¹¹⁰ Domenico Natale Sarro studoval na Conservatorio di Sant'Onofrio a Porta Capuana. In: BOER, Bertil Van: *Historical Dictionary of Music of the Classical Period*. United Kingdom: Scarecrow Press, 2012, s. 497.
- ¹¹¹ BOER, c. d., 2012, s. 497.
- ¹¹² BURNEY, c. d., 1789, s. 548.
- ¹¹³ BOER, c. d., 2012, s. 497.
- ¹¹⁴ BRAGA, c. d., 2015, s. 119.
- ¹¹⁵ HOGGART, c. d., 2016, s. 139.
- ¹¹⁶ BELLANOVA, Valentina – THIEME, Ulrich: Nicola Fiorenza. In: *Girolamo Musikverlag*. [Online.] 2011. [Cit. 20. 9 2021.] Dostupné na: <<https://www.girolamo.de/single/g12026E.html>>, odst. 2 – 3.
- ¹¹⁷ BOER, c. d., 2012, s. 24.
- ¹¹⁸ Jeho hudební odkaz obsahuje například patnáct koncertů pro různé nástroje – při-

- čemž většina z nich, podobně jako u Sammartiniho, odráží styl Antonia Vivaldiho – a devět symfonií. In: BUELOW, George J.: *The Late Baroque Era from the 1680s to 1740*. United Kingdom: The Macmillan Press, 1993, s. 114.
- Dochovaná díla vykazují osobní styl Fiorenzy, který je šikovnou směsicí benátského, neapolského a francouzského barokního stylu. Byl také velmi zkušeným zastáncem kontrapunktu. Musíme konstatovat, že jeho hudba rozhodně vyčnívá z hlavního proudu pozdního italského baroka. In: BAGLIANO, Stefano: Fiorenza & Mele: Recorder Concertos. In: *Brilliant Classics*. [Online.] 2010. [Cit. 2021-09-27.] Dostupné na: <<https://www.brilliantclassics.com/articles/f/fiorenza-mele-recorder-concertos/>>.
- ¹¹⁹ BELLANOVA, c. d., 2011, odst. 2 – 3.
- ¹²⁰ Leonardo Vinci studoval kompozici na Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo u Geatana Greca (1657 – 1728). Po deseti letech studia odešel a na krátkou dobu sloužil jako maestro di cappella u prince Sansevera. In: MARKSTROM, Kurt: Vinci, Leonardo. Ed. Stanley Sadie. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Sv. 26. New York: Oxford University Press, 2001, s. 654.
- Kromě oper zkomponoval Vinci taktéž několik kantát, serenád, oratorií, sonát a koncertů. Dvě Vinciho sonáty pro příčnou flétnu publikoval v Londýně roku 1746 Walsh ve sbírce: *Dvanáct sól pro německou flétnu nebo housle*. Jeho sonáty jsou velmi zakořeněny v neapolské barokní tradici, plné harmonických a rytmických vzorů, díky nimž jsou tak zajímavé. In: PATERSON, Scott – BRAGA Avena: Vinci, Concerto in A minor for Alto Recorder, Violins, and Basso Continuo. Score and parts (pdf). In: *David Lasocki*. [Online.] 2012. [Cit. 2021-09-29.] Dostupné na: <<https://davidlasocki.com/store/Vinci-Concerto-in-A-minor-for-Alto-Recorder-Violins-and-Basso-Continuo-Score-and-parts-pdf-p144370268>>.
- ¹²¹ MARKSTROM, Kurt Sven: *The Operas of Leonardo Vinci, Napoletano*. Hillsdale: Pendragon Press, 2007, s. 233 – 235.
- ¹²² BRAGA, c. d., 2015, s. 129.
- ¹²³ PATERSON – BRAGA, c. d., 2012.
- ¹²⁴ HOGGART, c. d., 2016, s. 152.
- ¹²⁵ HOULE, c. d., 2015, s. 11.
- ¹²⁶ OBERLINGER, c. d., 2005, s. 3.
- ¹²⁷ HOULE, c. d., 2015, s. 11.
- ¹²⁸ OBERLINGER, c. d., 2005, s. 3 – 4.
- ¹²⁹ RUSSELL, Peter: *Delphi Masterworks of Antonio Vivaldi*. Verlag: Delphi Classics, 2018, s. 200 – 201.
- ¹³⁰ ANDERSON, c. d., 2005.
- ¹³¹ THOMSON, c. d., 1995, s. 107 – 108.
- ¹³² ANDERSON, c. d., 2002.
- ¹³³ HOULE, c. d., 2015, s. 12.
- ¹³⁴ GROSKREUTZ, Sue: Concerto D-dur RV 312R, By Vivaldi. In: *American Recorder*. 2014, roč. 55, č. 3, s. 35.
- ¹³⁵ OBERLINGER, c. d., 2005, s. 1 – 4.
- ¹³⁶ HOGGART, c. d., 2016, s. 107.
- ¹³⁷ O dětství a hudebním vzdělávání Antonia Montanariho není nic známo. Existující dokumentace z let 1692 – 1737 dokládá, že již jako mladý muž působil v Římě často ve významných pozicích. Zprvu jako houslista v orchestru kardinála Ottoniho, kde později zastával i stálý post v jeho domácnosti. Montanari byl taktéž ve službách kardinála Giovanniho Paola Colony a Benedetta Pamphilioho. Skladatel měl značné postavení houslisty, jeho jméno se vždy objevovalo v horní části seznamu hráčů. Díky svému vysokému postavení houslisty začal taktéž vyučovat mnoho talentovaných hráčů v Římě, zvláště po smrti Arcangela Corelliho (1653 – 1713). In: DUNNING, Albert: Montanari, Antonio. Ed. Stanley Sadie. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Sv. 17. New York: Oxford University Press, 2001, s. 14.
- ¹³⁸ TALBOT, Michael: A successor of Corelli: Antonio Montanari and his sonatas. In: *Recercare*, roč. 17, 2005, s. 212.
- ¹³⁹ TALBOT, c. d., 2005, s. 227 – 228.
- ¹⁴⁰ SARDELLI, c. d., 2007, s. 207.
- ¹⁴¹ TALBOT, c. d., 2014. *Antonio Vivaldi*. Praha: Vyšehrad, 2014, s. 140, 146.
- ¹⁴² CARROLL, c. d., 2016, s. 135.
- ¹⁴³ SARDELLI, c. d., 2007, s. 210.
- ¹⁴⁴ RYOM, c. d., 2007, s. 242 – 257.
- ¹⁴⁵ ZOHN, c. d., 2008, s. 165.
- ¹⁴⁶ SARDELLI, c. d., 2007, s. 91.
- ¹⁴⁷ THOMSON, c. d., 1995, s. 115.
- ¹⁴⁸ SARDELLI, c. d., 2007, s. 91.
- ¹⁴⁹ THOMSON, c. d., 1995, s. 115.
- ¹⁵⁰ THOMSON, c. d., 1995, s. 83.
- ¹⁵¹ RYOM, c. d., 2007, s. 38 – 47.
- ¹⁵² THOMSON, c. d., 1995, s. 83.
- ¹⁵³ RYOM, c. d., 2007, s. 38 – 48.
- ¹⁵⁴ OBERLINGER, c. d., 2005, s. 3.
- ¹⁵⁵ SARDELLI, c. d., 2007, s. 91.
- ¹⁵⁶ Alessandro Marcello byl synem benátského šlechtice, vynikal v mnoha oborech a vedl bohatý a pestrý život. Byl benátským akademikem a dlouho hrál aktivní roli v benátském soudním systému. Roky 1705

- 1708 byly rozhodující pro rozvoj jeho zájmů, vztahů a kariéry. Krátce se oddával malbě a kresbě, pohyboval se i v literárních kruzích. Alessandrovy nejnápadnější skladatelské činnosti se často shodovaly s jeho pokroky ve vládních službách. Například v roce 1708 byl jmenován do Quarantii, která se zabývala trestními záležitostmi, a vydal svazek kantát věnovaných římské šlechtičně Livii Spinola Borghesc. In: SELFRIDGE-FIELD, Eleanor; Marcellino, Alessandro. Ed. Stanley Sadie. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Sv. 15. New York: Oxford University Press, 2001, s. 808 – 809.
- ¹⁵⁷ ZAPLETAL, Petr: 279 – Marcellino Alessandro (1684 – 1750). In: *Notanota*. [Online.] 2013. [Cit. 2021-10-13.] Dostupné na: <<https://www.notanota.com/sk/ukazka.php?ukazka=279>>.
- ¹⁵⁸ THOMSON, c. d., 1995, s. 113.
- ¹⁵⁹ VEEN, Johan van: Alessandro SCARLATTI (1660 – 1725) 12 Sinfonie di concerto grosso (1715). In: *MusicWeb International*. [Online.] 2014. [Cit. 2021-09-17.] Dostupné na: <http://www.musicweb-international.com/classrev/2015/Nov/ScarlattiA_sinfonie_94658.htm>, odst. 1 – 3.
- ¹⁶⁰ THOMSON, c. d., 1995, s. 113 – 114.
- ¹⁶¹ LATTANZI, Alessandro: Alessandro Scarlatti: 12 Sinfonie di concerto grosso. In: *Brilliant Classics*. [Online.] 2015. [Cit. 2021-09-17.] Dostupné na: <<https://www.brilliant-classics.com/media/1122613/94658-Scarlatti-12-sinfonie-COMLETE-Italian-Linernotes-Download.pdf>>, s. 1.
- ¹⁶² VEEN, c. d., 2014, odst. 2 – 4.
- ¹⁶³ LATTANZI, c. d., 2015, s. 1.
- ¹⁶⁴ VEEN, c. d., 2014, odst. 2 – 4.
- ¹⁶⁵ Skladby, které nebyly originálně psané pro zobcovou flétnu.
- ¹⁶⁶ SARDELLI, c. d., 2007, s. 9.
- ¹⁶⁷ STONE – ROBERTS, c. d., 2019, s. 1.
- ¹⁶⁸ LASOCKI, David: Amateur Recorder Players in Renaissance and Baroque England. In: *American Recorder*, roč. 40, 1999, č. 1, s. 15.
- ¹⁶⁹ MORRIS, Imogen: Counting to Four: The flûte du quatre in Charles Dieupart's Six Suittes (1701). Ed. Nancy November. In: *Musicology, Performing History: Approaches to History Across*. Boston: Academic Studies Press, 2020, s. 20.
- ¹⁷⁰ CARROLL, c. d., 2016, s. 177.
- ¹⁷¹ LASOCKI, David: Amateur Recorder Players in Renaissance and Baroque England. In: *American Recorder*, roč. 40, 1999, č. 1, s. 15.
- ¹⁷² LASOCKI, c. d., 1999, s. 19.
- ¹⁷³ Hrávaly se o přestávkách koncertů.
- ¹⁷⁴ THOMSON, c. d., 1995, s. 109.
- ¹⁷⁵ James Paisible byl jedním z nejvýznamnějších hráčů na zobcovou flétnu pozdního baroka a významným skladatelem hudby pro zobcové flétny a také divadelní hudby v Anglii. In: LASOCKI, David: *The Detroit Recorder Manuscript (England c. 1700)*. In: *The American Recorder*, roč. 23, 1982, č. 3, s. 98.
- ¹⁷⁶ THOMSON, c. d., 1995, s. 109.
- ¹⁷⁷ HUNT, c. d., 1977, s. 61 – 62.
- ¹⁷⁸ THOMSON, c. d., 1995, s. 109.
- ¹⁷⁹ HUNT, c. d., 1977, s. 61 – 62.
- ¹⁸⁰ HOLMAN, Peter – MAUNDER, Richard: The Accompaniment of Concertos in 18th Century England. In: *Early Music*, roč. 28, 2000, č. 4, s. 639.
- ¹⁸¹ William Babel byl houslista, cembalista v divadelních i operních orchestrech a také kostelní varhaník. Jeho otec Charles Babel, narozený ve Francii, byl královským fagotistou, který dal Williamovi jeho rané vzdělání jako hudebník. In: PRICE, Charles Gower: *Twelve solos for a violin or oboe with basso continuo*. Middleton: A-R Editions, 2005, s. 10. Dalšího vzdělání v podobě praxe v kompozici nabyl u Johanna Christopha Pepusche (1667 – 1752). Mezi jeho hudební díla řadíme například: dvanáct sól pro housle nebo hoboj, dvanáct sól pro německou flétnu nebo hoboj, šest koncertů pro malé flétny a housle a některá další díla vyjmenovaná ve Walshově katalogu. In: PRICE, Charles Gower: *Free Ornamentation in the Solo Sonatas of William Babel: Defining a Personal Style of Improvised Embellishment*. In: *Early Music*, roč. 29, 2001, č. 1, s. 30.
- ¹⁸² PRICE, c. d., 2001, s. 30.
- ¹⁸³ CARROLL, c. d., 2016, s. 180.
- ¹⁸⁴ HOLMAN – MAUNDER, c. d., 2000, s. 639.
- ¹⁸⁵ THOMSON, c. d., 1995, s. 110.
- ¹⁸⁶ CARROLL, c. d., 2016, s. 180.
- ¹⁸⁷ MAUNDER, Richard: *The Scoring of Baroque Concertos*. Woodbridge: Boydell Press, 2004, s. 119.
- ¹⁸⁸ THOMSON, c. d., 1995, s. 115.
- ¹⁸⁹ Německý rodák Pepusch přijel do Londýna krátce po roce 1700, kde se rychle stal jedním z hlavních propagátorů italského stylu v Anglii před Händelovým příchodem na začátku následujícího desetiletí. In: PRICE, c. d., 2001, s. 32.
- ¹⁹⁰ PRICE, c. d., 2001, s. 32.
- ¹⁹¹ THOMSON, c. d., 1995, s. 110.
- ¹⁹² CARROLL, c. d., 2016, s. 180.
- ¹⁹³ Celý název: *XII Concertos in Eight Parts. The first three for Violins and one Small Flute*.

The second three for Violins and two Small Flutes. The third three for Violins and one German Flute and the three last for Violins & one Hoboy. The proper Flute being nam'd to each Concerto.

- 194 THOMSON, c. d., 1995, s. 110.
- 195 Robert Woodcock byl námořním malířem, amatérským hráčem na dřevěné dechové nástroje a v neposlední řadě skladatelem. V mládí měl sklon ke kresbě, a to zejména k malbě moře a lodí. Vedle toho se taktéž věnoval studiu hudby a hře na hoboj, příčnou i zobcovou flétnu. Skladatel je pozoruhodný tím, že publikoval nejstarší známé flétnové koncerty a nejstarší známé anglické koncerty pro hoboj. Jediné skladby, o kterých je známo, že publikoval, jsou právě koncerty; nezdá se, že by se nezveřejněná díla zachovala. In: LASOCKI, David – NEATE, Helen: *The Life and Works of Robert Woodcock, 1690 – 1728*. In: *American Recorder*, roč. 29, 1988, č. 3, s. 93.
- 196 Taktéž jsou to první koncerty pro příčnou flétnu (traverso) a hoboj. In: LASOCKI – NEATE, c. d., s. 92.
- 197 Obsahuje tři koncerty pro *sixth flute*, tři koncerty pro dvě *sixth flutes*, tři koncerty pro traverso a tři koncerty pro hoboj.
- 198 Podrobnosti o jeho narození a raném životě nejsou známy. In: HOGGART, c. d., 2016, s. 63.
- 199 CARROLL, c. d., 2016, s. 180.
- 200 Obvykle zdvojuje „Violino primo“ v sekcích tutti.
- 201 HOLMAN – MAUNDER, c. d., 2000, s. 639.
- 202 THOMSON, c. d., 1995, s. 110
- 203 HOGGART, c. d., 2016, s. 89 – 90.
- 204 Giuseppe Sammartini byl italský hobojista a skladatel. Z Itálie odešel do Bruselu a poté do Londýna. V Londýně zůstal po zbytek svého života a rychle si získal uznání jako skvělý umělec. Pravděpodobně hrál kromě hoboje i na příčnou a zobcovou flétnu. Sammartini složil čtená díla pro zmíněné nástroje. Zatímco jeho komorní hudba byla extrémně populární, jeho orchestrální hudba se stala známou zřejmě až po jeho smrti. Většina koncertů a ouvertur byla publikována posmrtně. In: CHURGIN, Bathia: *Sammartini, Giuseppe*. Ed. Stanley Sadie. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Sv. 22. New York: Oxford University Press, 2001, s. 215 – 216.
- 205 BAGLIANO, Stefano: *Sammartini: Recorder Concerto & Sonatas*. In: *All music*. [Online.] 2011. [Cit. 2021-09-27]. Dostupné na: <<https://www.allmusic.com/album/sammartini-recorder-concerto-sonatas-mw0002143783>>.
- 206 Několik jeho sonát pro německé i zobcové flétny vyšli tiskem Johna Walshe. In: CARROLL, c. d., 2016, s. 95
- 207 BAGLIANO, c. d., 2011.
- 208 CARROLL, c. d., 2016, s. 182 – 183.
- 209 THOMSON, c. d., 1995, s. 110.
- 210 CARROLL, c. d., 2016, s. 182 – 183.
- 211 FORREST, David: *Concert Notes: Towards Eternity*. In: *Melbourne Chamber Orchestra*. [Online.] 2017. [Cit. 2021-09-27.] Dostupné na: <<https://mco.org.au/concert-notes-towards-eternity/>>.
- 212 HOLMAN – MAUNDER, c. d., 2000, s. 639.
- 213 Charles François Dieupart byl francouzský cembalista, houslista a skladatel působící především v Anglii. Dieupart se usadil v Londýně, a nakonec se stal důležitým členem hudební instituce Drury Lane. Na konci roku 1707 se zapojil do založení operního projektu v Queen's Theatre v Haymarketu v Londýně. Po roce 1712 se věnoval převážně pedagogické práci, i když jeho hudba byla stále provozována na koncertech. Jeho nejznámějším dílem je *Six Suites de clavessin*. Suity byly oblíbené již za skladatelova života a byly znovu vydány v úpravě pro housle nebo zobcovou flétnu (*voice flute* a *fourth flute*) a basso continuo. In: FULLER, David – HOLMANN, Peter: *Dieupart, Charles*. Ed. Stanley Sadie. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Sv. 7. New York: Oxford University Press, 2001, s. 338 – 339.
- 214 NOVEMBER, Nancy: *Performing History: Approaches to History Across Musicology*. Boston: Academic Studies Press, 2020, s. 20.
- 215 SARDELLI, c. d., 2007, s. 187.
- 216 Označení pro kontrabas.
- 217 THOMSON, c. d., 1995, s. 114 – 115.
- 218 V práci *The Eighteenth-Century Recorder Concerto in England, Italy, German and Sweden*.
- 219 HOGGART, c. d., 2016, s. 78.
- 220 LASOCKI – NEATE, c. d., 1988, s. 98.
- 221 CHEEK, Joshua – SHIRCORE, Ian: *English Recorder Concertos*. In: *NativeDSD*. [Online.] 2011. [Cit. 2021-10-04.] Dostupné na: <<https://www.nativedsd.com/product/6220606-english-recorder-concertos/>>, s. 2.
- 222 LINDEMAN, Stephan D.: *The Concerto: A Research and Information Guide*. New York: Routledge, 2006, s. 562.
- 223 HUNT, c. d., 1977, s. 62.
- 224 VEEN, Johann van: *The Virtuoso Recorder III – Concertos of the English Baroque*. In:

- MusicWeb International*. [Online.] 2015. [Cit. 2021-11-11]. Dostupné na: <http://www.musicweb-international.com/classrev/2015/Oct/Recorder_v3_7778852.htm>.
- ²²⁵ HANDLEY, Lynne L.: *The Recorder in the twentieth century*. Denton: North Texas State University, 1971, s. 8.
- ²²⁶ GRISCOM, Richard W. – LASOCKI David: *The Recorder A Research and Information Guide*. New York: Routledge, 2012, s. 45.
- ²²⁷ LASOCKI, c. d., 2001, s. 43.
- ²²⁸ HOGGART, c. d., 2016, s. 205.
- ²²⁹ PREFUMO, Danilo: Fasch, Graupner and Graun: Concertos, Arias and Sonatas. In: *Idagio*. [Online.] 2000. [Cit. 2022-18-01.] Dostupné na: <<https://booklets.idagio.com/8007144601867.pdf>>, s. 8.
- ²³⁰ Existuje také jako flétnový koncert *D dur*, což může být původní verze. In THOMSON, c. d., 1995, s. 111.
- ²³¹ Georg Philipp Telemann studoval v Lipsku, kde i v mládí působil. Později byl varhaníkem v Eisenachu a Frankfurtu nad Mohanem. V roce 1721 se stal ředitelem chrámové hudby v Hamburku, kde strávil většinu svého života. Telemann byl velmi plodným skladatelem, produkoval doslova tisíce děl. Najdeme u něj tvorbu chrámovou i světskou. Skládal např. chrámové kantáty, sonáty, komorní a koncertantní skladby, opery, suity, serenády pro orchestr atd. In: THOMSON, c. d., 1995, s. 111.
- ²³² MURRAY, Lynne: *Blazing Baroque*. In *Australian Brandenburg Orchestra*. [Online.] 2016. [Cit. 2021-11-12.] Dostupné na: <<https://www.brandenburg.com.au/media/1381/blazing-baroque-musicological-notes.pdf>>, s. 15.
- ²³³ BOIS, Elizabeth Ann Du: *A comparison of Georg Philipp Telemann's use of the recorder and the traverse flute as seen in his chamber works*. Emporia: College of Liberal Arts and Sciences of Emporia State University, 1981, s. 47.
- ²³⁴ BOIS, c. d., 1981, s. 47 – 49.
- ²³⁵ BORG-WHEELER, Philip: *Anthology of the Recorder*. In *Brilliant Classics*. [Online.] 2019. [Cit. 2021-11-12.] Dostupné na: <<https://www.brilliantclassics.com/articles/a/anthology-of-the-recorder/>>, s. 4.
- ²³⁶ ZOHN, c. d., 2008, s. 171.
- ²³⁷ THOMSON, c. d., 1995, s. 111.
- ²³⁸ V letech 1705 – 1708 působil Telemann na dvoře Sorau hraběte Erdmanna von Promnitz v Horním Slezsku. Hrabě trávil měsíce v každém roce ve svém sídle v Pless (nyní Pszczyňa) s vedlejšími cestami do Krakova, kde mohl Telemann slyšet polskou hudbu ve venkovském i městském prostředí. In: ZOHN, c. d., 2008, s. 471.
- ²³⁹ THOMSON, c. d., 1995, s. 111.
- ²⁴⁰ ZOHN, c. d., 2008, s. 294 – 295.
- ²⁴¹ Hudebník Johann Christian Schickhard byl během svého života zaměstnán na mnoha místech v Německu, Nizozemsku, Anglii a Skandinávii. Jako skladatel poskytl vydavateli Estienne Rogerovi (1665 – 1722) nepřetržitý proud nových děl k publikaci, zejména sonáty pro jednu nebo více fléten, houslí nebo hobojů a různou komorní hudbu. In: BUELOW, c. d., 1993, s. 405.
- ²⁴² THOMSON, c. d., 1995, s. 111 – 112.
- ²⁴³ HOGGART, c. d., 2016, s. 283.
- ²⁴⁴ Johann David Heinichen byl studentem Johanna Kuhnaua (1660 – 1722) na Svatotomášské škole v Lipsku. Od roku 1702 studoval práva, poté působil jako právník ve Weißenfelsu. V roce 1709 se navrátil do Lipska, kde složil četné množství oper. Jistou dobu pobýval také v Itálii, v Benátkách a Římě. Působil v opeře v Drážďanech. V roce 1720 byl však celý štáb italské opery na drážďanském dvoře propuštěn. Heinichen po této události skládá především instrumentální a katolickou církevní hudbu. In: ALLIHN, Ingebord: *Barockmusikführer: Instrumentalmusik 1550 – 1770*. Weimar: J. B. Metzler, 2001, s. 190.
- ²⁴⁵ HUNT, c. d., 1977, s. 75.
- ²⁴⁶ THOMSON, c. d., 1995, s. 113.
- ²⁴⁷ Johann Friedrich Fasch byl po Georgu Philippu Telemannovi asi neznámější německý skladatel na sklonku baroka. Šestatřicet let zastával poměrně provinční místo v Zerbstu, ale jeho díla se hrála v Hamburku, Lipsku, Vídni a Praze. Fasch, pocházející z muzikantské rodiny, byl ve 13 letech rekrutován Johannem Kuhnauem do Svatotomášské školy v Lipsku. Na tamní univerzitě v roce 1708 založil collegium musicum, díky kterému se Fasch seznámil s italskými koncerty Antonia Vivaldiho a dalších. Působil jako houslista v Bayreuthu, varhaník v Greizu a kapelník v Praze. Poté přijal místo dvorního hudebního ředitele v Zerbstu. V městě zůstal po zbytek svého života. In: SWAIN, c. d., 2013, s. 149 – 150.
- Složil nejméně šedesát sedm koncertů, osmdesát sedm předeher, značné množství duchovní vokální hudby a čtyři opery, ale žádná z jeho skladeb nebyla za jeho života vydána. Předpokládá se, že se pravděpodobně dochovala jen asi jedna třetina jeho produkce. In: MURRAY, c. d., 2016, s. 16.
- ²⁴⁸ MURRAY, c. d., 2016, s. 16.

- ²⁴⁹ Jednotlivé části koncertu byly zvláště svázané a vnější violový part byl nejvyšší. In: CLARK, Brian: J. F. Fasch: Quartets and Concertos. In: *Chandos*. [Online.] 2014. [Cit. 2021-15-12.] Dostupné na: <<https://www.chandos.net/chanimages/Booklets/LN0467.pdf>>, s. 8-9.
- ²⁵⁰ CLARK, c. d., 2014, s. 8 – 9.
- ²⁵¹ VEEN, c. d., 2011. Johan van: The Virtuoso Recorder – Concertos of the German Baroque. In: *Musica Dei donum*. [Online.] 2011. [Cit. 2021-12-11.] Dostupné na: <http://www.musica-dei-donum.org/cd_reviews/CPO_777-534-2.html>.
- ²⁵² Mezi skladatelé a hudebníky, kteří se podíleli na koncertním stylu, patřili například J. A. Scheibe anebo Ludvig Holberg (1684 – 1754). In: JOHANSEN, Claus: Royal Recorder Concertos. In: *Chandos*. [Online.] 2013. [Cit. 2022-18-01.] Dostupné na: <<https://www.chandos.net/chanimages/Booklets/DK0630.pdf>>, s. 6 – 7.
- ²⁵³ JOHANSEN, c. d., 2013, s. 6 – 7.
- ²⁵⁴ Johann Christoph Graupner studoval v Lipsku na Svatotomášské škole, kde spolu s J. D. Heinichenem navštěvovali lekce Johanna Kuhnaua. Studium práv ale přerušil a začal se orientovat na lipskou hudební scénu a operu, pravděpodobně také na Georga Philippa Telemanna, který v této době také působil v Lipsku. Byl cembalistou v opeře na Gänsemarkt v Hamburku, kde proběhla jeho první úspěšná představení vlastních oper. Poté působil ve dvorním orchestru v Darmstadtu. Vedle instrumentální hudby různých žánrů komponoval hlavně kantáty. In: ALLIHN, c. d., 2001, s. 221.
- ²⁵⁵ THOMSON, c. d., 1995, s. 111.
- ²⁵⁶ HUNT, c. d., 1977, s. 75.
- ²⁵⁷ ALLIHN, c. d., 2001, s. 221.
- ²⁵⁸ THOMSON, c. d., 1995, s. 111.
- ²⁵⁹ ALLIHN, c. d., 2001, s. 221.
- ²⁶⁰ Johann Adolf Scheibe byl významnou osobností v centru kodaňského hudebního života 18. století. Přestože se narodil v Lipsku, stal se vlivným skladatelem a hudebním kritikem v Dánsku. Jako několik dalších skladatelů začal studiem práv, než se hudba stala jeho kariérou. V letech 1737 – 1740 byl redaktorem periodika *Der kritische Musicus*, který svou ostrou kritikou Bacha i italské opery velmi dostal svému jménu. Poté se stal kapelmeisterem guvernéra Holštýnska. Za svého života dosáhl titulu královského dirigenta za krále Kristiána VI. In: JOHANSEN, c. d., 2013, s. 8 – 9.
- ²⁶¹ VEEN, c. d., 2011.
- ²⁶² Johann Georg Linike byl nejpłodnějším a nejznámějším členem rodiny Linike. Byl žákem Johanna Theile (1646 – 1724) v Berlíně. Jako houslista byl činný už od roku 1705, byl druhým houslistou ve dvorní kapele v Berlíně, poté odešel na dvůr ve Weissenfelsu, kde se stal hudebním ředitelem. Po roce 1725 se stal prvním houslistou v operním orchestru v Hamburku. Linikova díla vykazují poměrně konzervativní barokní prvky. In: LEE, Douglas A.: Johann Georg Linike. Ed. Stanley Sadie. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Sv. 14. New York: Oxford University Press, 2001, s. 723.
- ²⁶³ HOGGART, c. d., 2016, s. 268.
- ²⁶⁴ Johann Christoph Schultze pocházel z německé hudební rodiny. Ačkoli je dnes skladatel do značné míry zapomenut, jeho díla se stále příležitostně hrají. Byl pravděpodobně jedním z posledních skladatelů, kteří psali pro zobcovou flétnu, která v té době již vyšla z módy. Od roku 1768 působil jako kapelník v Döbbelinském divadle, později v Královském národním divadle v Berlíně. Byl také učitelem houslí pozdějšího skladatele Carla Friedricha Zeltera (1758 – 1832). Další podrobnosti o jeho životě nejsou známy. In: AULICH, Bruno: *Alte Musik für Liebhaber*. Verlag: Artemis, 1981, s. 148.
- ²⁶⁵ VEEN, c. d., 2011.
- ²⁶⁶ HOFMANN, Klaus: *Johann Christian Schultze: Konzert B-Dur*. Magdeburg: Edition Walhall, 2016.
- ²⁶⁷ THOMSON, c. d., 1995, s. 111.
- ²⁶⁸ MURRAY, c. d., 2016, s. 15.
- ²⁶⁹ ZOHN, c. d., 2008, s. 172.
- ²⁷⁰ THOMSON, c. d., 1995, s. 111.
- ²⁷¹ ZOHN, c. d., 2008, s. 172.
- ²⁷² Přetečkový rytmus.
- ²⁷³ ZOHN, c. d., 2008, s. 139.
- ²⁷⁴ PEHRSSON, Clas: Georg Philipp Telemann: Complete Double Concertos with Recorder. In: *Chandos*. [Online.] 1993. [Cit. 2021-15-12.] Dostupné na: <<https://www.chandos.net/chanimages/Booklets/BI0617.pdf>>, s. 4.
- ²⁷⁵ Johann Gottlieb Graun byl skladatel a houslista. Graun získal své první vzdělání na Kreuzschule v Drážďanech, než se zapsal na hudbu na univerzitu v Lipsku. V roce 1726 získal místo koncertního mistra v Merseburgu. Později sloužil u prince von Waldeck, poté se připojil k soukromému orchestru korunního prince Fridricha (později Fridricha II.) Pruského v Ruppínu a Rheinsburgu. Zde byl koncertním mistrem opery až do své smrti. Byl plodným skladatelem, komponoval symfonie, předejry, tria, sonáty, koncerty apod. Rozsah

- jeho skladeb ještě není zcela znám. Hudbu spolu s podrobnou diskusí o problémech s autorstvím katalogizoval Christoph Hewel. In: BOER, c. d., 2012, s. 241.
- 276 JOHANSEN, c. d., 2013, s. 10.
- 277 HOGGART, c. d., 2016, s. 231 – 232.
- 278 VEEN, Johan van: Johann Friedrich Fasch and his contemporaries. In: *Mucia Dei donum*. [Online.] 2011. [Cit. 2021-15-12.] Dostupné na: <http://www.musica-dei-donum.org/cd_reviews/Dynamic_DM8009_8015.html>.
- 279 VEEN, c. d., 2011.
- 280 HOGGART, c. d., 2016, s. 248.
- 281 VEEN, c. d., 2011.
- 282 KNAB, Richard Valentin: *Johann Christian Schickhardt – Konzerte*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1959.
- 283 HOGGART, c. d., 2016, s. 91.
- 284 LASOCKI, David: Johann Christian Schickhardt (cca 1682 – 1762): Woodwind Composer, Performer and Teacher. In: *Recorder & Music*, roč. 5, 1977, č. 9, s. 287.
- 285 THOMSON, c. d., 1995, s. 116.
- 286 Johann Christoph Pepusch pocházel z Berlína, ale stejně jako Händel odešel v roce 1704 Londýna. Většinu děl pro příčnou flétanu vydal Estienne Roger v Amsterdamu – např. 12 sonát pro dvě flétny a continuo op. 3. Jedním z Pepuschových nejslavnějších příspěvků do hudebního života Londýna, byla hudba k baladické opeře *Žebrácká opera* (1728). In: CARROLL, c. d., 2016, s. 97.
- 287 MAUNDER, c. d., 2004, s. 117 – 118.
- 288 LASOCKI, David: Johann Christoph Pepusch – *Concerto for 2 Treble Recorders (2 Alto Recorders), 2 Flutes (2 Oboes), 2 Violins, 2 Tenor Recorders) and Basso Continuo*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1972.
- 289 MAUNDER, c. d., 2004, s. 117 – 118.
- 290 Nejznámější koncert pro kombinaci zobcové a příčné flétny je Telemannův koncert *e moll* TWV 52:e1.
- 291 HOGGART, c. d., 2016, s. 288.
- 292 Peter Johann Fick byl v letech 1730 – 1743 organistou zámku ve Schwerinu. Byl nejenom skladatelem, ale i opisovačem, zejména Vivaldiho děl, jež ho i inspirovala. In: SARDELLI, c. d., 2007, s. 42.
- 293 Podobné obsazení mají Telemannovy koncerty TWV 44:15, TWV 44:42.
- 294 Pierre Prowo byl varhaník a skladatel. Pocházel z rodiny s dobrou pověstí a sympatiemi k hudbě. Je známo, že byl od roku 1738 varhaníkem reformovaného sboru v Altoně. Dochovalo se velké množství jeho instrumentálních děl. In: STEPHENSON, Kurt: Prowo, Pierre. Ed. Stanley Sadie. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Sv. 20. New York: Oxford University Press, 2001, s. 445.
- 295 HOGGART, c. d., 2016, s. 258 – 262.
- 296 ZOHN, c. d., 2008, s. 283 – 293.
- 297 ZOHN, c. d., 2008, s. 307.
- 298 THOMSON, c. d., 1995, s. 115 – 116.
- 299 ZOHN, c. d., 2008, s. 236 – 239, 316.
- 300 Johann Sebastian Bach je považovaný za jednoho z největších hudebních géníů. Ve své době proslul jako hráč na klávesové nástroje a hudební skladatel. J. S. Bach působil v různých místech Německa, např. Výmar, Köthen a Lipsko. Jeho tvorba je rozsáhlá. Komponoval skladby pro klávesy, koncertní a orchestrální skladby, skladby pro různé sólové nástroje, duchovní hudbu apod. In: KAČIČ, Ladislav: *Dejiny hudby III. Baroko*. Praha: Ikar, 2009, s. 268 – 289.
- 301 Zobcová flétna se používá v kantátách BWV 13, 18, 25, 39, 46, 65, 71, 81, 106, 119, 122, 127, 142, 152, 161, 175, 180, 182, 189, 208 a 217. In: LINDE, c. d., 1991, s. 92.
- 302 LINDE, c. d., 1991, s. 92.
- 303 THOMSON, c. d., 1995, s. 112.
- 304 LINDE, c. d., 1991, s. 94 – 95.
- 305 THOMSON, c. d., 1995, s. 112.
- 306 LINDE, c. d., 1991, s. 95.
- 307 HUNT, c. d., 1977, s. 75.
- 308 ZOHN, c. d., 2008, s. 172 – 173.
- 309 THOMSON, c. d., 1995, s. 114.
- 310 HUNT, c. d., 1977, s. 75.
- 311 Johann Christoph Pez byl instrumentalista a zpěvák. Působil u mnichovského dvora jako komorní hráč. V roce 1688 se stal hudebníkem na dvoře prince Maxmiliána Emmanuela, bavorského kurfiřta, který mu nabídl možnost studovat hudbu v Římě. V roce 1701 ho vypuknutí války přimělo vrátit se do Mnichova, kde hudba téměř neexistovala. Přestěhoval se do Stuttgartu a působil až do své smrti jako kapelní mistr u württemberského dvora. In: ROCHE, Elizabeth: Pez, Johann Christoph. Ed. Stanley Sadie. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Sv. 19. New York: Oxford University Press, 2001, s. 533.
- 312 HUNT, c. d., 1977, s. 74.
- 313 Housle „in tromba marina“ jsou modifikované housle se třemi strunami (g, d, a) a viola „all’inglese“ – hodně připomíná violu d’amore – měla dvakrát až třikrát více rezonančních strun.
- 314 Vyjma komorního koncertu, který neobsahuje orchestr.

PŘÍLOHY¹

Seznam zkratek

Alt. zfl	altová zobcová flétna
Bas. zfl	basová zobcová flétna
Bc	basso continuo
Cemb	cembalo
Cl	klarinet
Con	concertino
Cor	lesní roh
Fg	fagot
Fl	příčná flétna
Ft	flautino
Ff	fifth flute
Md	mandolína
Ob	hoboj
Org	varhany
Rip	ripieno
S. zfl	sopránová zobcová flétna
Sal	šalmaj
Sf	sixth flute
T. zfl	tenorová zobcová flétna
Th	teorba
Tr	trubka
Va	viola
Vc	violoncello
Vdg	viola da gamba
Vl	housle
Vne	violon
Vtt	violetta

Příloha A: Sólové koncerty

ITÁLIE			
Antonio Vivaldi			
RV 441	c moll	Allegro non molto – Largo – Allegro	Alt. zfl, 2 VI, Va, Bc
RV 442	F dur	Allegro ma non molto – Largo e cantabile – Allegro	Alt. zfl, 2 VI, Va, Bc
RV 443	C dur	Allegro – Largo – Allegro molto	Ft, 2 VI, Va, Bc
RV 444	C dur	Allegro non molto – Largo – Allegro molto	Ft, 2 VI, Va, Bc
RV 445	a moll	Allegro – Larghetto – Allegro	Ft, 2 VI, Va, Bc
RV 312r	G dur	Allegro molto – Larghetto – Allegro (molto)	Ft, 2 VI, Va, Bc
Francesco Mancini			
Sonata Prima	c moll	Moderato – Grave – Moderato – Allegro	Alt. zfl, 2 VI, Bc
Sonata Quinta	G dur	Allegro – Largo – Fuga: Allegro – Larghetto – Allegro	Alt. zfl, 2 VI, Bc
Sonata Sesta	d moll	Amoroso – Allegro – Largo – Allegro	Alt. zfl, 2 VI, Bc
Sonata Ottava	c moll	Vivace – Andante staccato – Fuga: Allegro – Largo – Allegro	Alt. zfl, 2 VI, Bc
Sonata Decima	B dur	Larghetto – Allegro – Largo – Allegro	Alt. zfl, 2 VI, Vtt, Bc
Sonata Decima Terza	g moll	Largo – Fuga – Largo – Spiritoso	Alt. zfl, 2 VI, Bc
Sonata Decima Quarta	g moll	Comodo – Fuga: Allegro – Larghetto – Allegro	Alt. zfl, 2 VI, Vtt, Bc
Sonata Decima Sesta	F dur	Affetuoso – Fuga – Un poco andante – Allegro	Alt. zfl, 2 VI, Bc
Sonata Decima Settima	a moll	Allegro – Andante – Spiritoso – Largo – Allegro	Alt. zfl, 2 VI, Bc
Sonata Decima Ottava	F dur	Largo – Fuga – A tempo giusto – Allegro	Alt. zfl, 2 VI, Bc
Sonata Decima Nona	e moll	Allegro – Largo – Fuga – Moderato – Allegro	Alt. zfl, 2 VI, Bc
Sonata Vigesima	c moll	Comodo – Allegro – Lento – Allegro	Alt. zfl, 2 VI, Bc
Alessandro Scarlatti			
Sonata Settima	D dur	Allegro – Adagio – Fuga – Largo – Allegro	Alt. zfl, 2 VI, Bc
Sonata Nona	a moll	Allegro – Largo – Fuga – Largo e piano – Allegro	Alt. zfl, 2 VI, Bc
Sonata Duodecima	c moll	Moderato – Fuga – Largo – Andante – Andante	Alt. zfl, 2 VI, Bc
Sonata Vigesima Prima	a moll	Andante – Allegro – Veloce/Lento – Allegro	Alt. zfl, 2 VI, Bc
Sonata Vigesima Seconda	A dur	Allegro – Fuga – Adagio – Andante	Alt. zfl, 2 VI, Bc
Sonata Vigesima Terza	C dur	Adagio – Fuga – Adagio – Allegro	Alt. zfl, 2 VI, Bc
Sonata Vigesima Quarta	g moll	Allegro – Fuga – Largo (solo) – Allegro	Alt. zfl, 2 VI, Bc

Robert Valentine			
Sonata Seconda	B dur	Adagio – Allegro – Adagio – Allegro	Alt. zfl, 2 VI, Bc
Francesco Barbella			
Sonata Terza	C dur	Amoroso – Allegro – Adagio – Allegro	Alt. zfl, 2 VI, Bc
Anonym			
Sonata Quarta	C dur	Largo – Allegro – Largo – Allegro	Alt. zfl, 2 VI, Bc
Domenico Natale Sarro			
Sonata Undecima	a moll	Largo – Allegro – Larghetto – Spiritoso	Alt. zfl, 2 VI, Vtt, Bc
Concerto con VV: e Flauto e Basso (Vol. 31)	d moll	Amoroso – Adagio – Allegro	Alt. zfl, 2 VI, Bc
Giovanni Battista Mele			
Sonata Decima Quinta	F dur	Andante – Allegro – Adagio – Allegro	Alt. zfl, 2 VI, Bc
Nicola Fiorenza			
Sinfonia a Flauto solo	g moll	Moderato – Allegro – Largo – Allegro	Alt. zfl, 3 VI, Bc
Concerto	a moll	Grave – Allegro – Grave – Allegro assai	Alt. zfl, 2 VI, Bc
Sinfonia	c moll	Largo amoroso – Andante – Largo – Allegro	Alt. zfl, 3 VI, Va, Vc, Bc
Concerto	f moll	Largo – Allegro ma non presto – Largo – Allegro	Alt. zfl, 2 VI, Va, Vc, Fg, Bc
Leonardo Vinci			
Concerto con V. V. e Flauto e Basso	a moll	Andante – Adagio – Allegro	Alt. zfl, 2 VI, Bc
Antonio Montanari			
Concerto à 4... di Sigr Hendl	B dur	Allegro – Adagio – Allegro	Ft, 2 VI, Bc
Giuseppe Tartini			
Concertino con Flauto solo, Violini Obligato	F dur	Andante – Largo assai – Presto	Alt. zfl, 2 VI, Bc

ANGLIE			
John Baston			
Concerto I	G dur	Allegro – Largo – Allegro	Alt. zfl, 2 VI, VI rip, Va, Bc
Concerto II	D dur	Allegro – Adagio – Presto	Sf, 2 VI, VI rip, Va, Bc
Concerto III	G dur	Allegro – Adagio – Allegro (znovu 1. věta)	Alt. zfl, 2 VI, VI rip, Va, Bc
Concerto IV	A dur	Siciliana – Allegro	Sf, 2 VI, VI rip, Va, Bc
Concerto V	D dur	Allegro – Andante – Presto	Sf, 2 VI, VI rip, Va, Bc
Concerto VI	D dur	Allegro – Siciliana – Allegro (znovu 1. věta)	Ff, 2 VI, VI rip, Va, Bc
William Babel			
Concerto I	D dur	Allegro – Adagio – Allegro	Sf, 2 VI, 2 VI rip, Va, Bc
Concerto II	D dur	Adagio – Allegro – Adagio – Allegro	Sf, 2 VI, 2 VI rip, Va, Bc
Concerto III	e moll	Adagio – Allegro – Adagio – Allegro	Sf, 2 VI, 2 VI rip, Va, Bc
Concerto IV	A dur	Allegro – Adagio – Allegro	Sf, 2 VI, 2 VI rip, Va. Bc, Bc rip
Robert Woodcock			
Concerto I	E dur	Presto – Siciliana Largo – Allegro	Sf, 2 VI, Bc
Concerto II	A dur	Allegro – Adagio – Menuett 1 – Menuett 2	Sf, 2 VI, Bc
Concerto III	D dur	Allegro – Siciliana – Vivace	Sf, 2 VI, Bc
Giuseppe Sammartini			
Concerto a piu Istromenti per la Fluta	F dur	Allegro – bez označení – Allegro assai	Ff, 2 VI, Va, Bc
Charles François Dieupart			
Concerto in a minor	a moll	Vivace – Grave staccato – Allegro	Ft (Ff/Ob), 2 VI, Va, Vne, 2 Ob, Fg, Bc

NĚMECKO			
Georg Philipp Telemann			
TWV 51:C1	C dur	Allegretto – Allegro – Andante – Tempo di minuet	Alt. zfl, 2 VI, Va, Bc
TWV 51:F1	F dur	Affetuoso – Allegro – Adagio – Menuet 1 – Menuet 2	Alt. zfl, 2 VI, Va, Bc
TWV 43:g3 Concerto di Camera	g moll	Allegro – Siciliana – Bourree – Menuet	Alt. zfl, 2 VI, Bc
Johann Christian Schickhardt			
Concerto	g moll	Allegro – Adagio – in poco Allegro – Vivace – Allegro – Allegro	Alt. zfl, 2 Ob, VI con, VI rip, Va, Vc con, Bc con, Bc rip
Concerto	F dur	Allegro – Vivace – Polonaise – Adagio – Allegro – Boure – Menuet – Vivace – Allegro – Allegro	Alt. zfl, 2 Ob, VI con, 2 VI rip, Va, Vc con, Bc con, Bc rip
Johann Christoph Graupner			
GWV 323 Concerto a Flute a bec	F dur	Allegro – Andante – Allegro	Alt. zfl, 2 VI, Va, Bc, Cemb

Johann Friedrich Fasch			
FaWV L:F6	F dur	Allegro – Largo – Allegro	Alt. zfl, 2 VI, Va, Bc
Johann David Heinichen			
S. 211 <i>Concerto a 8</i>	C dur	Allegro – Pastorell – Adagio – Allegro assai	4 Alt. zfl, 2 VI, Va, Bc
Johann Christoph Schultze			
Concerto à 5	G dur	Allegro – Adagio – Vivace	Alt. zfl, 2 VI, Va, Bc
Concerto à 5	B dur	Allegro – Adagio – Allegro	Alt. zfl, 2 VI, Va, Bc
Johann Georg Linike			
Concerto	G dur	Allegro – Loure – Allegro	Alt. zfl, 2 VI, Va, Bc
Johann Adolph Scheibe			
Concerto	B dur	Allegro – Adagio – Poco Allegro	Alt. zfl, 2 VI, Bc

Příloha B: Koncerty pro více sólových nástrojů

ITÁLIE			
Antonio Vivaldi			
RV 555	C dur	Allegro – Largo a piacere – Allegro	3 VI, Ob, 2 Alt. zfl, 2 Va „all'inglese“, 2 Sal, 2 VI „in tromba marina“, 2 Vc, 2 Cemb, smyčce, Bc
RV 556 <i>Per la Solennità di San Lorenzo</i>	C dur	Largo/Allegro molto – Largo e cantabile – 3. věta bez označení	2 VI, 2 Alt. zfl, 2 Ob, 2 Cl, Fg, smyčce, Bc
RV 557	C dur	Allegro non molto – Largo – Allegro non molto	2 VI, 2 Alt. zfl, 2 Ob, Fg, smyčce, Bc
RV 558	C dur	Allegro molto – Andante molto – Allegro	2 VI „in tromba marina“, 2 Alt. zfl, 2 Md, 2 Sal, 2 Th, Vc, smyčce, Bc
RV 566	d moll	Allegro assai – Largo – Allegro	2 Alt. zfl, 2 Ob, 2 VI, smyčce, Bc
RV 576	g moll	1. věta bez označení – Larghetto – Allegro	VI solo, Ob solo, 2 Ob, 2 Alt. zfl, Fg, smyčce, Bc
RV 577 <i>Per l'orchestra di Dresda</i>	g moll	1. věta bez označení – Largo non molto – Allegro	2 VI, 2 Alt. zfl, 2 Ob, Fg, smyčce, Bc
RV 585	A dur	Allegro – Adagio – Allegro	4 VI, 4 Alt. zfl, Org, smyčce, Bc

ANGLIE			
William Babel			
Concerto V	D dur	Adagio – Allegro – Adagio – Allegro	2 Sf, 2 VI/Ob, Bc, Bc rip
Concerto VI	F dur	Andante – Allegro – Adagio – Allegro	2 Alt. zfl, 2 VI, Bc, Bc rip
Robert Woodcock			
Concerto IV	h moll	Presto – Largo – Allegro	2 Sf, 2 VI, Bc
Concerto V	D dur	Allegro – Largo – Presto	2 Sf, 2 VI, Va, Bc
Concerto VI	D dur	Vivace – Largo – Gavotta	2 Sf, 2 VI, Bc

NĚMECKO			
Georg Philipp Telemann			
TWV 52:e1	e moll	Largo – Allegro – Largo – Presto	Alt. zfl, Fl, 2 VI, Va, Bc
TWV 52:a1	a moll	1. věta bez označení – Allegro – Dolce – Allegro	Alt. zfl, Vdg, 2 VI, Va, Bc
TWV 52:a2	a moll	Gravement – Vistement – Largement – Vivement	2 Al. zfl, 2 VI, Va, Bc
TWV 52:B1	B dur	Grave – Vivace – Tendrement – Gayment	2 Alt. zfl, 2 VI, Va, Bc
TWV 52:F1	F dur	Largo – Vivace – Grave – Allegro	Alt. zfl, Fg, 2 VI, Va, Bc
Johann Gottlieb Graun			
Concerto	C dur	Allegro – Adagio – Allegro	Alt. zfl, VI, 2 VI, Va, Bc
Matthäus Nikolaus Stulick			
Concerto	C dur	Allegro – Largo – Allegro	Alt. zfl, Fg, 2 VI, Va, Vne, Bc

Příloha C: Komorní koncerty

ITÁLIE			
Antonio Vivaldi			
RV 87	C dur	Adagio – Largo – Allegro assai	Alt. zfl, Ob, 2 VI, Bc
RV 90a <i>Il gardellino</i>	D dur	Allegro – Largo – Allegro	Alt. zfl, Ob/VI, VI, Fg, Bc
RV 92	D dur	Allegro – 2. věta bez označení – Allegro	Alt. zfl, VI, Fg/Vc
RV 94	D dur	Allegro – Largo – Allegro	Alt. zfl, Ob, VI, Fg, Bc
RV 95 <i>La Pastorella</i>	D dur	Allegro – Largo – Allegro	Alt. zfl, Ob/VI, VI, Fg/Vc, Bc
RV 101	G dur	1. věta bez označení – Largo – Allegro	Alt. zfl, Ob, VI, Fg, Bc
RV 103	g moll	Allegro ma cantabile – Largo – Allegro non molto	Alt. zfl, Ob, Fg
RV 105	g moll	Allegro – Largo – Allegro	Alt. zfl, Ob, VI, Fg, Bc
RV 108	a moll	Allegro – Largo – Allegro	Alt. zfl, 2 VI, Bc
Alessandro Marcello			
Concerto di Flauti	G dur	Andante – Allegro – Presto	2. S. zfl, 2 Alt. zfl, 2 T. zfl, 2. Bas. zfl, VI, 2 Va, Vc

NĚMECKO			
Johann Christian Schickhardt			
Concerto I	C dur	Allegro – Adagio – Vivace – Allegro	4 Alt. zfl, Bc
Concerto II	F dur	Allegro – Vivace – Largo e Affetuoso – Allegro – Menuet	4 Alt. zfl, Bc
Concerto III	d moll	Allegro – Adagio – Vivace – Allegro	4 Alt. zfl, Bc
Concerto IV	e moll	Allegro – Largo – Allegro – Presto	4 Alt. zfl, Bc
Concerto V	G dur	Allegro – Adagio – Giga – Presto	4 Alt. zfl, Bc
Concerto VI	c moll	Vivace – Adagio – Rondeau – Allegro – Allegro – Menuet	4 Alt. zfl, Bc

Johann Christoph Pepusch			
Concerto I	F dur	Largo – Allegro – Adagio – Allegro	2 Alt. zfl, 2 Fl, Ob/VI, Bc
Concerto II	G dur	Vivace – Grave – Allegro	2 Alt. zfl, 2 Fl, Ob/VI, Bc
Concerto III	F dur	Vivace – Largo – Allegro	2 Alt. zfl, 2 Fl, Ob/VI, Bc
Concerto IV	F dur	Largo – Allegro – Adagio – Allegro	2 Alt. zfl, 2 Fl, Ob/VI, Bc
Concerto V	C dur	Largo – Allegro – Largo – Allegro	2 Alt. zfl, 2 Fl, Ob/VI, Bc
Concerto VI	C dur	Largo – Allegro – Adagio – Allegro	2 Alt. zfl, 2 Fl, Ob/VI, Bc
George Linike			
Concerto a 5	G dur	Largo – Allegro – Adagio – Allegro	2 Alt. zfl, 2 Fl, Vc
Pierre Prowo			
Concerto a 6	G dur	Allegro – Adagio – Allegro	2 Alt. zfl, 2 Ob, 2 Fg, Bc
Concerto a 6	F dur	Allegro – Adagio – Allegro	2 Alt. zfl, 2 Ob, 2 Fg, Bc
Concerto a 6	C dur	Adagio – Allegro – Grave – Allegro	2 Alt. zfl, 2 Ob, 2 Fg, Bc
Concerto a 6	F dur	Allegro – Adagio – Allegro	2 Alt. zfl, 2 Ob, 2 Fg, Bc
Concerto a 6	C dur	Allegro – Adagio – Allegro	2 Alt. zfl, 2 Ob, 2 Fg, Bc
Concerto a 6	C dur	Adagio – Allegro – Allegro	2 Alt. zfl, 2 Ob, 2 Fg, Bc
Peter Johann Fick			
Concerto a 4	a moll	Andante – Vivacett – Andante – Allegro	Alt. zfl, Fl, VI, Cemb, Bc
Concerto a 5	C dur	1. věta bez označení – Adagio – Vivacett – Polonaise	2 Alt. zfl, 2 VI, Cemb
Concerto a 6	G dur	1. věta bez označení – Siciliano – Vivacett – Polonaise	2 Alt. zfl, 2 VI, Va, Cemb, Bc
Concerto a 7	F dur	1. věta bez označení – Adagio – Menuett, Trio	2 Alt. zfl, 2 Ob, 2 Cor, Cemb
Concerto a 7	F dur	1. věta bez označení – Adagio – Vivacett – Polonaise	2 Alt. zfl, 2 Ob, 2 Cor, Cemb
Concerto a 8	G dur	1. věta bez označení – Adagio – Vivacett – Polonaise	2 Alt. zfl, 2 Ob, 2 Cor, Fg, Cemb

Příloha D: Sonate auf Concertenart

NĚMECKO			
Georg Philipp Telemann			
TWV 42:F14 Concerto à 3	F dur	1. věta bez označení – Loure – Tempo di menuet	Alt. zfl, Cor, Bc
TWV 43:a3 Concerto à 4	a moll	Adagio – Allegro – Adagio – Vivace	Alt. zfl, Ob, VI, Bc
TWV 43:d1 Quatuor in d minor	d moll	Andante – Vivace – Largo – Allegro	Alt. zfl, 2 Fl, Bc
TWV 43:g4 Concerto à 4	g moll	Allegro – Adagio – Allegro	Alt. zfl, VI, Va, Bc
TWV 43:G6 Concerto à 4	G dur	Allegro – Grave – Allegro	Alt. zfl, Ob, VI, Bc

Příloha E: Concerti grossi

ITÁLIE			
Alessandro Scarlatti			
Sinfonia Prima	F dur	Allegro – Adagio – Allegro – Adagio – Allegro	2 Alt. zfl, VI, Va, Vc, Bc
Sinfonia Seconda <i>Concertate Con li ripieni</i>	D dur	Spiritoso – Adagio – Allegro – Adagio – Presto	Alt. zfl, Tr, VI, Va, Vc, Bc
Sinfonia Terza	d moll	Vivace – Adagio – Andante – Adagio – Allegro	Alt. zfl, VI, Va, Vc, Bc
Sinfonia Quarta	e moll	Vivace – Adagio – Allegro – Adagio – Allegro	Alt. zfl, Ob, VI, Va, Vc, Bc
Sinfonia Quinta	d moll	Spiritoso e staccato – Adagio – Allegro – Adagio – Allegro assai	2 Alt. zfl, VI, Va, Vc, Bc
Sinfonia Sesta	a moll	Vivace – Adagio – Allegro – Adagio – Allegro	Alt. zfl, VI, Va, Vc, Bc
Sinfonia Settima	g moll	Moderato – Moderato – Grave – Allegro	Alt. zfl, VI, Va, Vc, Bc
Sinfonia Ottava	G dur	Allegretto – Adagio – Allegro – Adagio – Vivace	Alt. zfl, VI, Va, Vc, Bc
Sinfonia Nona	g moll	Vivace – Adagio – Moderato – Adagio – Allegretto – Menuetto	Alt. zfl, VI, Va, Vc, Bc
Sinfonia Decima	a moll	Vivace – Adagio – Allegro – Adagio – Allegretto	Alt. zfl, VI, Va, Vc, Bc
Sinfonia Undecima	C dur	Spiritoso – Lento – Allegro – Adagio – Allegro	Alt. zfl, VI, Va, Vc, Bc
Sinfonia Duodecima <i>La geniale</i>	c moll	Adagio e staccato – Andante giusto – Adagio – Andante	Alt. zfl, VI, Va, Vc, Bc

NĚMECKO			
Johann Sebastian Bach			
BWV 1047	F dur	1. věta bez označení – Andante – Allegro assai	Alt. zfl, Tr, Ob, VI, 2 VI, Va, Vne, Bc
BWV 1049	g moll	Allegro – Andante – Presto	2 Alt. zfl (flauti d'Echo), VI, 2 VI, Va, Vne, Vc, Bc
Georg Philipp Telemann			
TWV 54:B2	B dur	Andante – Presto – Cantabile – Allegro	2 Alt. zfl, 2 Ob, VI, 2 Va, Bc
Johann David Heinichen			
S 215	G dur	Andante e staccato – Vivace – Largo – Allegro	2 Alt. zfl, 2 Ob, 2 Va, Bas. zfl, Fg, Bc
Johann Christoph Pez			
Concerto Pastorale	F dur	Pastorale – Aria – Aria – Aria: Pastorale – Minuet-Trio – Passacaglia (Chaconne) – Aria (Presto)	2 Alt. zfl, 2 VI, Va, Bc

Příloha F: Terminologie²

Nejnižší tón	Anglické názvy	16. st. Virdung & Agricola	17. st. Praetorius	18. st.	Německé názvy
g²			Klein Flottlein/Exilent		
f²	Sopranino		Flautino alla vigesima seconda	Octave flute/Flauto Piccolo	Sopranino
d²	Sixth flute		Discant	Sixth flute	
c²	Descant		Discant	Fifth flute	Sopran
hes¹				Fourth flute	
a¹				Third flute	
g¹	Treble in G	Discant	Alt		
f¹	Treble			Flute/concerto flute	Alt
es¹	Alto in E flat				
d¹	Alto/voice flute			Voice flute	
c¹	Tenor	Tenor/Alt-tenor	Tenor	Tenor	Tenor
hes¹	Tenor in B flat				
a					
g	Bass in G				
f	Bass	Bass	Bassett	Bass	Bass
c	Great Bass				Gross-bass
Hes			Bass		
F	(Double bass)		Gross-bass		

POZNÁMKY

³¹⁵ Vlastní zpracování.³¹⁶ HUNT, c. d., 1977, s. 8

SUMMARY

A Position of the Recorder as a Concert Instrument

The study briefly presents the terminological issues concerning the recorder, then the development of its construction from the Middle Ages to the Baroque period and, last but not least, the history of this instrument. The main focus of the study is the position of the recorder as a concert instrument in Italy, England and Germany. Concertante works with recorder are in the centre of attention, namely a solo concerto, a concerto for multiple solo instruments, a chamber concerto and a concerto grosso. In these mentioned types of concertos, we encounter different types of recorders. In Italy, the alto and soprano recorders dominated. Only in one case do we find both a tenor and a bass recorder, namely in Alessandro Marcello's chamber concerto. In England, the so-called sixth flute and fifth flute (soprano recorders) were widely used, less so the alto and sopranino recorders. On the other hand, in Germany the alto recorder kept its primary position, the other types of recorders are not found here. The only exception is the use of the bass recorder as part of the instrument group in the concerto grosso by the composer Johann David Heinichen.

The recorder together with other instruments – whether solo or accompanying – creates both traditional and unique combinations in concertante pieces. The pairing of recorders or the combination of recorders with oboes and bassoons, or with violins, was quite popular. But we also find unprecedented and strange combinations of recorders with transverse flutes, clarinets, trumpets, French horns, mandolins, theorbos or chalumeaux, as well as the accompaniment of several recorders. The most used accompaniment to the solo recorder was various combinations of string instruments, exceptionally with the addition of a wind instrument in the orchestra.

Keywords

Recorder; Baroque; Solo concerto; Concerto for multiple solo instruments; Chamber concerto; Concerto Grosso