

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA MUZIKOLOGIE

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Nástrojová idiomatika zobcové a příčné flétny v období baroka

Instrumental idiomatic of recorder and transverse flute

during the Baroque period

Autor: Barbora Kalousová

Vedoucí práce: Mgr. Jana Spáčilová, Ph.D.

Olomouc 2019

Obsah

1. Úvod	6
2. Stav bádání.....	7
2.2. Prameny	8
2.3. Elektronické zdroje	9
3. Instrumentální hudba v období baroka.....	11
3.1. Vývoj hudebního jazyka	11
3.2. Hudební formy	13
4. Zobcová flétna.....	16
4.1. Historie zobcové flétny	16
4.1.1. Vývoj od počátků do období baroka.....	16
4.1.2. Baroko	18
4.1.3. Vývoj od konce 18. století.....	19
4.2. Organologický popis	20
4.3. Technika hry na zobcovou flétnu.....	21
4.3.1. Postoj a držení flétny.....	21
4.3.2. Dech a tvoření tónu.....	22
4.3.3. Artikulace a prstoklad	23
5. Příčná flétna	25
5.1. Historie příčné flétny	25
5.1.1. Vývoj od počátků do období baroka.....	25
5.1.2. Baroko	26
5.1.5. Vývoj od konce 18. století.....	27
5.2. Organologický popis	28
5.3.1. Postoj a držení flétny.....	29
5.3.2. Dech, nátisk a tvoření tónu.....	31
5.3.3. Artikulace, prstoklad a vibrato.....	32
6. Analýza vybraných skladeb.....	34
6.1. Antonio Vivaldi	34
6.1.1. Koncert C dur pro sopraninovou zobcovou flétnu, smyčce a continuo (RV 443)	34
6.1.2. Koncert D dur pro příčnou flétnu, smyčce a continuo (RV 429)	39

6.2. Georg Philipp Telemann: Koncert e moll pro zobcovou a příčnou flétnu (TWV 52:e1)	42
6.3. Johann Joachim Quantz: Triová sonáta C dur pro zobcovou flétnu, příčnou flétnu a basso continuo (QV 2:Anh.3)	52
7. Závěr	59
8. Shrnutí	61
9. Anotace	65
10. Seznam pramenů a literatury	66
10.1. Sekundární literatura	66
10.2. Elektronické zdroje	67
Příloha I	
Příloha II	

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci *Nástrojová idiomatika zobcové a příčné flétny v období baroka* vypracovala zcela samostatně, výhradně s použitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne

.....

Poděkování

Děkuji Mgr. Janě Spáčilové, Ph.D. za odborné vedení této práce, cenné rady a připomínky.

Dále bych chtěla poděkovat své rodině a přátelům za podporu po celou dobu studia.

1. Úvod

Flétnové nástroje jsou lidem známé odnepaměti. Vznikaly z úlomků kostí či rohů zvířat, dřeva a dalších dostupných materiálů, v různých tvarech i velikostech. Postupem času se z těchto primitivních předmětů diferencovaly jednotlivé hudební nástroje se zdokonalenými vlastnostmi a vlastními technikami hry.

Zobcové a příčné flétny existovaly dlouhou dobu nezávisle na sobě, jejich popularita či důležitost se lišila dle období a kultury. Střet těchto dvou nástrojů přišel v období baroka, kdy si začaly vzájemně konkurovat. V Evropě, především v Itálii, byla zobcová flétna oblíbeným a hojně užívaným nástrojem u amatérů i profesionálních hráčů. V průběhu 17. století se v Německu znovu objevila flétna příčná a začala se zdokonalovat. Nastoupila jako konkurence a ukázalo se, že její výrazný zvuk je pro hru ve větším orchestru výhodnější. Během několika desetiletí si vydobyla přední místo a zobcová flétna se na dlouhou dobu stala nástrojem především pro amatéry a hráče lidové hudby.

Cílem této práce je zaměřit se na vývoj, vlastnosti a užití obou fléten a jejich repertoár v období baroka. V první části práce se zaměřuji na charakterizaci barokního období, rozvoj instrumentální hudby a jejích forem. Dále se zabývám oběma typy fléten, jejich historií, organologickým popisem a technikou hry. Druhou část práce věnuji analýze skladeb pro příčnou a zobcovou flétnu a problematikou interpretace vzhledem k typu nástroje. K tomuto účelu jsem si vybrala skladby Georga Philippa Telemanna, Johanna Joachima Quantze a Antonia Vivaldiho, kteří pro své skladby užívali obou typů fléten.

Z metodologického hlediska pracuji komparační a analytickou metodou, kdy se hledám společné a rozdílné znaky zobcové a příčné flétny a způsob práce s nimi v barokním období. V literatuře čerpám zejména z publikací *Hudba v období baroka* M. F. Bukofzera, *Zásady hry na příčnou flétnu, zobcovou flétnu a hoboj* J. M. Hotteterra, *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu* J. J. Quantze, *Origins and development of musical instruments* J. Montagu, učebnici *Povídání o hře na příčnou flétnu* Magdaleny Bílkové-Tůmové a *Vivaldi's music for flute and recorder* Federica Maria Sardelliho. Z elektronických zdrojů pak stránku flauto-dolce.wz.cz, www.recorderhomepage.net a www.jeremymontagu.co.uk.

2. Stav bádání

Období baroka je velmi zkoumané téma, a díky tomu existuje řada literatury zajímavající se o tuto historickou periodu. Pro svou práci jsem si vybrala publikace a webové stránky, které se věnují tématu hudebního baroka a vývoje flétnových nástrojů na území Evropy. Pracuji taktéž s metodickými učebnicemi hry na zobcovou a příčnou flétnu.

2.1. Literatura

Jako jedna z nejdůležitějších se dá považovat publikace *Music in the Baroque Era* (přeložena do slovenštiny jako *Hudba v období baroka: Od Monteverdiho po Bacha*), kterou v roce 1947 napsal Manfred Fritz Bukofzer.¹ Vzhledem k době vzniku nepatří mezi nejaktuálnější díla, nicméně je stále hlavním a užitečným zdrojem přístupným pro české a slovenské zájemce. V tomto rozsáhlém díle Bukofzer analyzuje vývoj instrumentální i vokální hudby od počátků barokního období až po jeho vrcholné fáze a věnuje se i otázkám hudební teorie a provozovací praxe. Flétnám nevěnuje pozornost, kromě několika okrajových zmínek, pro tuto práci byly proto využity kapitoly věnující se hudební řeči.

Obsáhlou etnoorganologickou publikaci *Origins and development of musical instruments* napsal Jeremy Montagu v roce 2007.² Zabývá se vznikem nástrojů od jejich prvopočátků, jejich vliv a přijetí v různých kulturách a vývoj až do dnešní doby. Pro tuto práci je podstatná kapitola *Flutes and Recorders*, kde zaměřuje konkrétní pozornost i na zobcovou a příčnou flétnu. V této knize není prostor pro kompletní vysvětlení historie fléten, avšak popis vývoje a parametrizace nástrojů na historickém pozadí se neomezuje pouze na základní informace.

Z českých organologických publikací je významná kniha *Hudební nástroje* Pavla Kurfürsta z roku 2002.³ Pro tuto práci je podstatná část *16. Flétny*, kde se zabývá nejen systematickým rozdělením a stavbou flétnových nástrojů, ale i akustickými vlastnostmi.

Cenným zdrojem informací o provozování flétnové hudby v 17. a 18. století je kniha *Vivaldi's Music for Flute and Recorder*.⁴ V roce 2007 ji napsal Federico Maria Sardelli.

1 BUKOFZER, Manfred Fritz. *Hudba v období baroka: od Monteverdiho po Bacha*. Bratislava: Opus, 1986.

2 MONTAGU, Jeremy. *Origins and development of musical instruments*. Lanham, Md.: The Scarecrow Press, 2007. ISBN 978-0-8108-5657-8.

3 KURFÜRST, Pavel. *Hudební nástroje*. Praha: Togga, 2002. ISBN 80-902-9121-X.

4 SARDELLI, Federico Maria. *Vivaldi's music for flute and recorder*. Burlington, VT: Ashgate in association with the Istituto Italiano Antonio Vivaldi/Fondazione "Giorgio Cini", c2007. ISBN 978-0-7546-3714-1.

Jedná se o aktuální publikaci dostupnou i v angličtině (z italštiny ji přeložil Michael Talbot). Jako muzikolog a profesionální hráč na zobcovou i příčnou flétnu Sardelli do této knihy vtiskl své zkušenosti, zejména v analýzách kompozic. V první části knihy se zaměřuje na praxi hudebníků amatérů i profesionálů především v Římě a Benátkách. Srovnává jejich tvorbu a zabývá se jejich významem v tehdejší době. Dále řeší problematiku názvosloví, která je pro určení nástroje a následný rozbor velmi důležitá.

Druhou část knihy Sardelli věnuje analýze Vivaldiho děl, v jejichž obsazení figuruje zobcová anebo příčná flétna. Užitečný je celkový seznam jeho kompozic pro tyto nástroje. Sardelli se zde zabývá problematikou autorství skladeb, na příkladech srovnává úseky s tvorbou jiných skladatelů a prokazuje, že přisuzování některých kompozic Vivaldimu je mylné. Dále skladby analyzuje z jejich historické stránky a zaobírá se otázkou datace. Z hlediska kompozice ukazuje na příkladech ustálené flétnové figury, které se ve skladbách často objevují, a přejímají je i další skladatelé, např. Telemann. Dále poukazuje na vysokou technickou obtížnost skladeb a zároveň na jejich hratelost při použití alternativních hmatů, což dokazuje vysokou úroveň flétnistů v této době a Vivaldiho výbornou znalost obou typů fléten. Z technické stránky se Sardelli okrajově dotýká i skladeb psaných na objednávku pro amatérské hráče. Důležité jsou i otázky věnující se typům fléten užívaných ve Vivaldiho době a určením, pro které tyto nástroje Vivaldi své skladby zamýšlel.

Publikace *Vivaldi's Music for Flute and Recorder* je pro tuto práci velmi důležitá, nejen kvůli seznámení se s dobovou flétnovou praxí, ale také pro výběr skladeb pro analytickou část a jejich následný rozbor.

2.2. Prameny

Během 18. století vznikalo mnoho příruček věnujících se otázkám hry na hudební nástroje, přičemž flétny nebyly výjimkou. Nejstarší učebnicí, věnující se hře na příčnou flétnu, je *Principes de la Flute Traversiere, ou Flute d'Allemagne. De la Flute A Bec, ou Flute Douce, et du Haut-Bois, Divisez part Traitez* (česky jako *Zásady hry na příčnou flétnu, zobcovou flétnu a hoboj*), kterou napsal Jacques Martin Hotteterre v roce 1707.⁵

⁵ HOTTETERRE, Jacques. *Zásady hry na příčnou flétnu, zobcovou flétnu a hoboj: český překlad a faksimile vydání z roku 1710*. V Praze: Vyšehrad, 2013. ISBN 978-80-7429-391-7.

Výběr těchto tří nástrojů není náhodný, jelikož většina hudebníků tyto nástroje ovládala současně. Příčné flétně věnuje největší prostor, často ale na tyto kapitoly odkazuje i v dalších pojednáních. Dílo je koncipováno jako učebnice pro nadané samouky, která má seznámit s nástrojem a principy hry na něj. Rozdělena je do devíti kapitol pro příčnou flétnu, čtyř pro zobcovou flétnu a krátkého návodu, jak se naučit hrát na hoboj. Kapitoly jsou velmi popisné a opírají se o obrázky postoje a držení fléten a tabulky hmatů. Chybí ovšem vyobrazení hoboje a jeho držení a také samostatná tabulka hmatů. Hotteterre se zde nezabývá teorií hudby ani historií jednotlivých nástrojů, proto je vhodná spíše pro aktivní hudebníky, kteří se chtějí naučit hrát na další nástroj, a zajímající se o tehdejší hudební praxi.

Podrobnější a ucelenější publikací je *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (česky *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*) Johanna Joachima Quantze, z roku 1752.⁶ Obsahuje kromě kapitol věnovaných hře na příčnou flétnu i krátký přehled historie tohoto nástroje. Stejně jako Hotteterre věnuje krátkou metodickou část i hoboji, navíc také fagotu, zobcové flétně nevěnuje zvláštní pozornost. Dále se zabývá otázkami hudební teorie, interpretace, percepce a dotýká se i otázek hudební estetiky – je tak bohatým zdrojem informací o provozování hudby v polovině 18. století, užitečným nejen pro začínající flétnisty. Quantz se nezabývá jen tím „jak“ hudbu hrát a vnímat, ale i „proč“. Svě dílo pojal komplexně a nadčasově, každý hudebník si většinu kapitol může vztáhnout na sebe a aplikovat pro své účely. Zejména aktuální je poslední kapitola *Jak posuzovat hudebníka a hudební dílo*, kde se lze setkat s paragrafy, které jsou platné i pro současnou hudbu.

2.3. Elektronické zdroje

Existuje velký počet stránek s články o barokní hudbě a flétnových nástrojích, a to od amatérských hráčů i profesionálních souborů. Jednou z odborných webových stránek je *flauto-dolce.wz.cz*.⁷ Poskytuje přehled historie zobcové flétny od počátků až po současnost, s poslechovými ukázkami dobových skladeb. Dále nabízí informace o stavbě a obecných parametrech fléten a ladění, zajímavá je tabulka tvrdosti dřev, používaných pro výrobu tohoto nástroje. Užitečné jsou oddíly informující o možnostech studia zobcové flétny

6 QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-705-8187-5.

7 *Zobcová flétna* [online]. 2006 [cit. 2018-08-25]. Dostupné z: <http://flauto-dolce.wz.cz/hlavni.htm>.

v České republice, přehled českých i zahraničních flétnových souborů, flétnistů a skladatelů. Jsou zde zmíněni také výrobci a prodejci zobcových fléten a internetové stránky s notovým materiálem.

Jedním z odkazovaných webů je *www.recorderhomepage.net*, který spravuje Nicholas S. Lander.⁸ Zabývá se zde problematikou historie, hry, repertoárem, ikonografií i společnostmi zabývajícími se zobcovou flétnou a starou hudbou. Tento web je tematicky obsáhlý, ale nevyvážený. Některá témata jsou pojata v širokém záběru a doplněna obrázky či videi, např. historická část, která se opírá zejména o vyobrazení. Jiná, např. téma interpretace pouze odkazuje na jednotlivé publikace, další webové stránky či databáze, pojednávající o konkrétní problematice.

Příčnou flétnou se zabývá stránka *www.flutehistory.com*, jejíž autor a správce je významný výrobce, hráč a autor mnoha publikací zaměřujících se na tento nástroj, Ardal Powell.⁹ Stejně jako předchozí weby obsahuje i tento informace o historii a hře. Powell zde často čerpá ze svých publikací a stále pracuje na rozšiřování stránek. Pro začínající flétnisty je velmi užitečná je časová osa, která tvoří základní přehled historie a vývoje flétny.

Posledním webem, který zde zmíním, je *www.jeremymontagu.co.uk*.¹⁰ Jedná se o internetové stránky významného etnoorganologa Jeremyho Montagu. Zahrnuje jeho životopis, přehled publikací a nabízí ke stažení řadu článků v oboru etnomuzikologie a organologie. Nejvýznamnější pro tuto práci je online příručka *Tutti Fluti*, zabývající se původem fléten a také zvláště rozdělenými kapitolami o jádrových flétnách a příčných flétnách. Velmi užitečnými jsou také články *Genesis of the Duct Flute* a *Musical Instruments of the Baroque*.

8 LANDER, Nicholas S. *Recorder Home Page: Compiled by Nicholas S. Lander* [online]. c1996-2019 [cit. 2019-01-25]. Dostupné z: <http://www.recorderhomepage.net/>

9 POWELL, Ardal. *Flutehistory.com* [online]. c2000-2019 [cit. 2018-08-25]. Dostupné z: <http://www.flutehistory.com/>

10 MONTAGU, Jeremy. *Jeremy Montagu* [online]. [cit. 2018-08-25]. Dostupné z: <http://www.jeremymontagu.co.uk/>.

3. Instrumentální hudba v období baroka

Konec 16. až do poloviny 18. století bylo velmi důležité období pro osamostatnění a rozvoj instrumentální hudby. Dříve dominovala vokální hudba a instrumentalisté tvořili doprovod anebo zpěvní hlasy zdvojovali. Běžnou praxí byla i záměna těchto dvou složek, jelikož skladby nebyly přímo určeny pro konkrétní nástroj či zpěv. Tuto změnu přineslo až baroko, spolu s rozvojem jednotlivých vokálních a instrumentálních forem, hudebních nástrojů a důrazem na virtuositu.

3.1. Vývoj hudebního jazyka

Obecně se jako baroko označuje období mezi lety 1600 – 1750. Rok 1600 tvoří mezník mezi dvěma stoletími a rok 1750 je vymezen úmrtím Johanna Sebastiana Bacha. Počátky barokního stylu se ale objevují už ve vrcholné renesanci a konečná fáze nastupuje kolem roku 1730 jako galantní sloh. Bukofzer baroko periodizuje do tří období: rané baroko (v rozmezí let 1580 – 1630), střední baroko (od roku 1630 – 1680) a pozdní baroko (mezi lety 1680 – 1730).¹

Počátky barokního stylu se začaly formovat v 80. letech 16. století ve skupině zvané *Florentská camerata*. Toto uskupení hudebníků, básníků a vědců kritizovalo renesanční polyfonii, především pro nesrozumitelnost textu. Slovo kladli na první místo, na druhé rytmus a na třetí tón. Toto vnímání vedlo ke vzniku tzv. *doprovázené monodie*. Požadavek, aby hudba vystihovala význam slov, postupně vyústila k vytvoření *barokní afektové teorie*.² Zpočátku byla hudba velmi afektovaná, cílem bylo vzbudit v posluchači emoce. Hudební prostředky zobrazující kladné afekty se řadily např. velké intervalové skoky, rychlé tempo a pravidelný rytmus, mezi záporné pak např. stupňovitá melodika, chromatika, pomalé tempo a agogika.

Hlavním rozdílem v hudební řeči byla změna polymelodického, horizontálního myšlení na harmonické, horizontálně-vertikální, jako výsledek rostoucího důrazu na celkový souzvuk a srozumitelnost.³ Dalším důležitým aspektem barokní hudby je užívání disonancí. V období renesance nebyly disonantní tóny žádoucí, užívaly se velmi zřídka a

1 BUKOFZER, Manfred Fritz. *Hudba v období baroka: od Monteverdiho po Bacha*. Bratislava: Opus, 1986. s. 35.

2 ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby*. Praha: Votobia, 2002. ISBN 80-722-0126-3. s. 155.

3 Tamtéž, s. 153.

za přísných pravidel jako průchod na lehkých dobách či průtah na těžkých dobách a rozváděly se sestupně. Barokní hudba zachází s disonancemi volněji, rozvod disonantního tónu probíhá v rámci akordu a to umožňuje i vzestupný krok. Disonance zde často fungují jako prostředek pro vyjádření napětí.⁴ Charakteristický je pro barokní styl také *generální bas*, neboli *basso continuo*. Základ tvoří basová linka, nad kterou hráč improvizuje a tvoří akordický doprovod, obvykle na cembalo či jiný klávesový nástroj. Basovou linku pak zdvojuje hluboký smyčcový (např. viola da gamba) či dechový nástroj (např. fagot).

Postupně se upevňovala tonalita a s ní i dur-mollový systém, znovu se prosazoval kontrapunkt, tentokrát ve smyslu polarity basu a sopránu. Začaly se objevovat interpretační značky a přednesová označení, zavedl se takt a notace nabyla dnešní podobu. Instrumentální hudba získávala na důležitosti, k jejímu emancipování přispěli už v období renesance zejména Andrea Gabrieli a Giovanni Gabrieli, kteří ustupovali od kontrapunktu, upřednostňovali akordickou barevnost a chromatické postupy, užívali koncertantního principu a do svých koncertů zapojovali instrumentální složku. Právě Giovanni Gabrieli v předmluvě k *Psalmi poenitentiales* poprvé určil podíl vokální a instrumentální složky a jejich part přesně vyznačil v notách. Položil tak základní kámen tzv. *instrumentálního stylu* a zrovnoprávnil hudební nástroje s lidským hlasem.⁵ S tím se ve velké míře rozvíjely i formy instrumentální hudby.

V pozdní fázi baroka byla tonalita plně rozvinutá, ovlivňovala akordickou výstavbu – funkční akordické postupy směřují ke kadenci – a tím i práci s disonancemi. Hudební formy se rozrostly do monumentálních rozměrů, kontrapunkt se podřídil tonálnímu cítění, melodie a harmonie na sobě byly stále závislejší. Typické jsou pro tuto fázi sekvence, figurativní melodika, typizované akordické postupy, disonantní průtahy a sledy sestupných sextakordů. Docházelo k syntézám národních stylů, vůdčími osobnostmi jsou v tomto směru J. S. Bach a G. F. Händel.

Současně s vrcholícím barokem se ve 30. letech 18. století objevuje *galantní styl* jako reakce na barokní kontrapunkt a patos.⁶ Tento nový směr odmítal monumentálnost, hudba měla vyjadřovat city a být líbivá. Lze charakterizovat zdobnou zpěvnou melodií, úsporným doprovodem, periodickými frázemi, chromatickými postupy, jednodušší harmonií,

4 BUKOFZER, Manfred Fritz. *Hudba v období baroka: od Monteverdiho po Bacha*. Bratislava: Opus, 1986. s. 25.

5 ŠAFARÍK, Jiří. *Dějiny hudby*. Praha: Votobia, 2002. ISBN 80-722-0126-3. s. 122 – 123.

6 PERUTKOVÁ, Jana. Problematika galantního stylu ve světle dobových pramenů (s bližším zaměřením na hudebně dramatickou tvorbu). *Musicologica Brunensia*, Brno: Masarykova univerzita, 2011, roč. 46, č. 1-2, s. 127-139. ISSN 1212-0391.

drobnými notovými hodnotami, triolami a synkopami a tzv. *Albertiovskými basy* – dle Domenica Albertiho, který melodie často doprovázel jen rozloženými akordy.⁶ Typické bylo komorní obsazení, velmi oblíbeným nástrojem galantní hudby se stala příčná flétna, pro níž psali především Johann Joachim Quantz, Joseph Bodin de Boismortier a také Georg Philipp Telemann.

Galantní styl přechází ve druhé polovině 18. století v citový sloh – *Empfindsamer stil*. Vyznačoval se svým důrazem na city, skladatel má hudbou promlouvat, vzbuzovat pocity a fantazii. Ve skladbách se objevovaly dynamické a harmonické kontrasty, chromatismy, volnější rytmus. Hlavní osobností tohoto směru se stal Carl Philipp Emanuel Bach.

3.2. Hudební formy

Instrumentální formy doby baroka lze rozdělit na komorní a orchestrální. Nejdůležitější komorní formou byla **sonáta**, komorní dvoudílná cyklická skladba, později s náznakem třídílnosti, která se vyvinula z benátské canzony. Původně se jako sonáta označovala každá instrumentální skladba, její název je odvozen z italského *sonare* – znít, jako protipól vokální kantáty. Jedná se o skladbu pro jeden či více sólových nástrojů (nejčastěji se psaly pro housle) a basso continuo. Nejoblíbenější byla triová sonáta, pro dva melodické nástroje a continuo, ale velmi rozšířená byla i sólová sonáta pro jeden melodický nástroj s doprovodem continua. Základními typy sonát, rozvinutými v polovině 17. století, jsou *sonata da camera* (komorní) a *sonata da chiesa* (chrámová). Sonata da camera vychází z taneční suity, má světský charakter a většinou třívětou formu. Naproti tomu sonata da chiesa je vážnější, hlubšího charakteru, neobsahuje taneční části a je celkově propracovanější. Právě tento typ stál za zrodem sonáty v dnešním slova smyslu.⁷ Základ sonátové formě dal Domenico Scarlatti, který ve svých sonátách, nazývaných *esercizi* – cvičení, užíval dvojdílné formy. První díl obsahuje hlavní téma a v dominantě vedlejší téma, ve druhém díle krátké provedení a opět první díl, který mohl být lehce změněn.⁸ Významným autorem chrámových sonát je Arcangelo Corelli, který ustálil čtyřvětou formu pomalu-rychle-pomalou-rychle. Jeho sonáty mají bohatou harmonii i

6 ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby*. Praha: Votobia, 2002. ISBN 80-722-0126-3. s. 263.

7 NAVRÁTIL, Miloš. *Charakteristika hudebního baroka a portréty slavných mistrů: A. Vivaldi, G.F. Händel, J.S. Bach*. Ostrava: Montanex, 1996. ISBN 80-857-8056-9. s. 72 – 73.

8 ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby*. Praha: Votobia, 2002. ISBN 80-722-0126-3. s. 202.

kontrapunkt a jednoduché melodie.⁹ Z dalších autorů to byli především G. Tartini, H. I. F. Biber, G. Ph. Telemann, J. B. Loeillet, F. Couperin a H. Purcell.

Suita (či *partita*) se rozvíjela především v Německu a Francii. Jedná se o sled několika tanců ve stejné tónině pro sólové nástroje nebo orchestr. Vyvinula se z dvojice tanců – pomalého (*pavana*) a rychlého (*galiarda*), uplatňované především v lidové hudbě. Během 17. století taneční složka ustupuje, suity jsou hrány spíše pro poslech, a důraz je tak kladen na uměleckou stránku. Sled tanců se postupně ustálil na čtyři hlavní části: *Allemande* (pomalejší tanec v sudém taktu a s předtaktím) – *Courante* (rychlejší třídobý tanec s výraznými akcenty) – *Sarabande* (třídobý pomalý tanec) – *Gigue* (svižný třídobý tanec s předtaktím). Tyto části byly často rozšířeny o úvod (např. *praeludium*, *ouverture*) a intermezza (např. *air*, *menuet*), to ale nebylo pravidlem pro orchestrální suitu, kde se často jednotlivé tance řadily volně. Stejně jako u sonáty je forma tanců dvojdílná, případně s náznakem třídílnosti.¹⁰

Hlavní orchestrální forma **concerto grosso** má svůj původ v benátských vícesborových skladbách, ve kterých se mezi sebou střídalo (vzájemně mezi sebou soupeřilo) dvě či více sborových skupin. Odtud také pochází název *concerto* – zápas. Plně se rozvinulo až na přelomu 17. a 18. století, především u Corelliho a Torelliho. Arcangelo Corelli rozdělil orchestr na *concerto grosso* (neboli *tutti*), ansámbl tvořený velkou nástrojovou skupinou a *continuem*, a na *concertino* (*concerto piccolo*), malý ansámbl s několika sólistickými nástroji a *continuem*. Tematický rozdíl mezi těmito skupinami nebyl příliš patrný, střídání *concerta grossa* a *concertina* tvořilo především zvukový kontrast. Jeho *concerta* měla čtyřvětý charakter s uspořádáním pomalu-rychle-pomalou-rychle. Giuseppe Torelli ve své pozdější tvorbě rozlišoval i tematický kontrast mezi koncertními skupinami. Virtuózně zpracovával sólistické party a stavěl proti nim výraznou hudební myšlenku v *concertu grosso*. Zároveň se podílel na ustálení třívětého cyklu rychle-pomalou-rychle.¹¹

Z *concerta grossa* se na začátku 18. století vyvinul **sólový koncert**, ve kterém se střídá sólista s orchestrem či částí orchestru. Místrem koncertů (sólových i *concerta grossa*) byl především Antonio Vivaldi. Největší část jeho tvorby je psaná pro housle, ale věnoval se

9 BUKOFZER, Manfred Fritz. *Hudba v období baroka: od Monteverdiho po Bacha*. Bratislava: Opus, 1986. s. 357.

10 NAVRÁTIL, Miloš. *Charakteristika hudebního baroka a portréty slavných mistrů: A. Vivaldi, G.F. Händel, J.S. Bach*. Ostrava: Montanex, 1996. ISBN 80-857-8056-9. s. 78.

11 NAVRÁTIL, Miloš. *Charakteristika hudebního baroka a portréty slavných mistrů: A. Vivaldi, G.F. Händel, J.S. Bach*. Ostrava: Montanex, 1996. ISBN 80-857-8056-9. s. 75.

i dalším smyčcovým a dechovým nástrojům. Stavba jeho koncertů je třívětá s uspořádáním rychle-pomalů-rychle a vynikají virtuózním zpracováním, instrumentální barevností, zpěvnou melodikou, kontrastní výstavbou a pravidelným rytmem. Vivaldi svou tvorbou předjímal nastupující klasicismus. Mezi další skladatele koncertů a concerta grossa patří T. Albinoni, B. Marcello, G. Tartini, G. Ph. Telemann, J. J. Quantz, G. F. Händel a J. S. Bach.¹²

Rozkvět instrumentální hudby šel ruku v ruce se vznikem a zdokonalováním hudebních nástrojů. Většina z nich se udržela už z renesance a v barokním období prošla technickými změnami, aby lépe vyhovovala požadavkům hry – zejména v otázce ladění, rychlejší a přesnější hry, barvy tónu a dynamice.

Pro zobcovou a příčnou flétnu jsou nejpodstatnějšími formami sonáta, triová sonáta a koncert.

12 NAVRÁTIL, Miloš. *Charakteristika hudebního baroka a portréty slavných mistrů: A. Vivaldi, G.F. Händel, J.S. Bach*. Ostrava: Montanex, 1996. ISBN 80-857-8056-9. s. 77.

4. Zobcová flétna

4.1. Historie zobcové flétny

4.1.1. Vývoj od počátků do období baroka

Již v době, kdy člověk pracoval s nejrůznějšími materiály, začínají vznikat první primitivní hudební nástroje. Opracováním kostí, dutých dřevin, rákosu či bambusu si dokázal vyrobit jakousi „flétnu“ už v době paleolitu. Není jednoznačné, k jakému účelu sloužily, nejčastěji se hovoří o vábničkách či signalizačních píšťalách, ale je možné, že byly skutečně využívány jako nástroj, například při rituálech – hudbě se připisovala magická schopnost působit na přírodní zákonitosti. V pozdějších obdobích už lze hovořit o opravdových flétnách s prstovými otvory i vzduchovými kanálky. Archeologické nálezy dokládají, že v pravěku existovaly prototypy obou typů fléten. Byla to drážková píšťala, ze které se postupně vyvinula příčná flétna, a šterbinová píšťala jako předchůdce flétny podélné.¹ Vůbec nejstarším nástrojem je zhruba 80 000 let stará „flétna“ z medvědí kosti se čtyřmi otvory, nalezená poblíž vesnice Podoselva ve slovinských horách.² Dobrým příkladem nálezu kostěné flétny je paleolitická flétna z kosti supa, stará cca 35 000 let, z pohoří Švábská Alba, nalezena Nicholasem Conardem z Univerzity v Tübingenu.³

V období středověku se flétna stala nástrojem potulných hudebníků či dvorních šašků. Církev prosazovala především hudbu vokální, a tak se fléten a píšťal užívalo v lidové hudbě k doprovodu tanců, zpěvu či her. Výjimkami nebyly dvojité a dokonce trojitě flétny, nebo jednoručky, přičemž druhou rukou se hráč doprovázel například na bubínek. Vyrobené byly převážně ze dřeva, případně z kosti. Existenci fléten v raném a vrcholném středověku dokládají především malby a rytiny. Nejstarší vyobrazení je na bronzovém odlitku z roku 1020 v katedrále v Hildesheimu. Ne na všech ilustracích lze jasně rozeznat zobcovou flétnu, jako například na vyobrazení Pera Serry *La Virgen con el Niño*, původně z kostela Santa Clara v Tortose.⁴ Na tomto detailu je zřetelně vidět labium a také cylindrické vrtání a zdvojená malíková dírka. Z období pozdního středověku pochází nejznámější nálezy – tzv. Dordrechtská flétna, z let 1335 – 1418, nalezená poblíž

1 ČÍŽEK, Bohuslav. *Hudební nástroje evropské hudební kultury: [fotografický atlas]*. Praha: Aventinum, 2008. Fotografické atlasy. ISBN 978-80-86858-75-3. s. 9.

2 BÍLKOVÁ TŮMOVÁ, Magdalena. *Povídání o hře na příčnou flétnu* [online učebnice]. Praha: 1994 [cit. 2018-09-18]. Dostupný www.bilkovatumova.euweb.cz. s. 49.

3 Viz příloha, Obr. 1.

4 Viz příloha, Obr. 2.

Dordrechtu v Holandsku a flétna nalezená v Göttingenu v Německu, datovaná přibližně na 14. století.⁵

V renesanci začala oblíbenost zobcové flétny narůstat a hra na flétnu nebyla záležitost jen amatérských hráčů. Jelikož se hudba ještě nerozdělovala na instrumentální a vokální, záleželo na interpretech, zdali chtěli skladbu zpívat nebo hrát. Aby bylo možné party zaměňovat nebo zpěv flétnou zdvojit, začaly vznikat tzv. nástrojové rodiny a podle stavby se označovaly stejně jako zpěvní hlasy. Už na počátku 16. století byly flétny vyráběny ve třech velikostech: diskant laděný v G, tenor v C (užíval se pro altové i tenorové party) a bas v G, což dalo základ renesančnímu čtyř člennému souboru.⁶ Jejich počet se zvětšoval, renesanční flétny existovaly diskantové, sopránové, altové, tenorové, basové, velkobasové a kontrabasové. Známa je až v devíti formátech.

Na přelomu renesance a baroka se začaly objevovat otázky ladění, což mělo vliv na stavbu flétny. Renesanční zobcová flétna se vyráběla z jednoho kusu dřeva s cylindrickým (válcovým) vrtáním, později směrem dolů mírně zužujícím.⁷ Měla sedm prstových otvorů nahoře a jeden spodní pro palec. Malíkový byl často zdvojený, hráč si tak mohl vybrat, jestli chce flétnu dole držet levou či pravou rukou, opačný otvor se zalil voskem. Rozsah flétny byl cca jeden a půl oktávy a kvůli jednoduše se nedala ladit. První, kdo zdokonalil zobcovou flétnu, byl **Michael Praetorius**. Rozděлил ji na dva díly – hlavici a tělo, které spojil čepem, vytahováním hlavice tak bylo umožněno doladování flétny.⁸

V této době se začínaly objevovat spisy o hudbě a návody, jak na flétnu hrát. Mezi nejdůležitější autory věnující se nejen teorii hudby, ale i flétnové problematice patří S. Virdung se spisem *Musica getuscht* (1511), M. Agricola a jeho *Musica instrumentalis Deudsch* (1529), S. Ganassi dal Fontego, který napsal *Opera intitulata Fontegara* (1535), E. Bottrigari s *Il Desiderio* (1594) a M. Praetorius a jeho *Syntagma Musicum* (1618 – 1620, především druhý svazek z roku 1619).⁹

5 LASOCKI, David. Recorder [heslo]. *The new Grove dictionary of music and musicians*. Volume 21, §I. 2nd ed. Editor Stanley SADIE, editor John TYRRELL. New York: Grove, 2001, xxxvii. ISBN 0333608003. s. 39.

6 MONTAGU, Jeremy. *Origins and development of musical instruments*. Lanham, Md.: The Scarecrow Press, 2007. ISBN 978-0-8108-5657-8. s. 54.

7 Viz příloha, Obr. 3.

8 BÍLKOVÁ TŮMOVÁ, Magdalena. *Povídání o hře na příčnou flétnu* [online učebnice]. Praha: 1994 [cit. 2018-09-18]. Dostupný www.bilkovatumova.euweb.cz. s. 51.

9 Tamtéž.

4.1.2. Baroko

V baroku dosáhla zobcová flétna vrcholu své oblíbenosti a stala se koncertantním nástrojem. Ceněná byla i na královských dvorech, zejména v Anglii. Základním typem byla flétna altová, jako sólový nástroj, ale používaly se i další typy – z nich nejvíce sopraninová. Nejčastějšími skladbami byly sólové a triové sonáty s doprovodem bassa continua či koncerty pro sólovou zobcovou flétnu a orchestr. V barokním orchestru byly nejvíce užívané 2 altové flétny, které se střídaly s hobojí.¹⁰

Barokní období přineslo další zdokonalení ve stavbě zobcové flétny, ale také dalších dřevěných nástrojů – hoboje, fagotu i příčné flétny (jelikož tyto nástroje musí společně fungovat a většina hráčů ovládala hru na více dechových nástrojů). Počátek lze hledat ve Francii na dvoře Ludvíka XIV. Tyto změny měly za cíl zlepšit kvalitu zvuku, rozsah a ladění nástrojů. Proběhly zhruba v letech 1650 – 1664 a jsou spojovány s rodinami **Hotteterů** a **Philidorů**. Flétna byla rozdělena na tři části spojené čepy – hlavici, tělo a nožku, která obsahovala malíkovou díрку. Větší typy fléten obsahovaly pro malíkovou díрку klapku. Změnil se i vývrt, cylindrická zůstala pouze hlava flétny, tělo a nožka získaly opačně kónické (směrem dolů zužující) vrtání. Flétna získala větší rozsah (přes dvě oktávy), vrchní tóny se díky snazšímu přefukování ozývaly lépe. Altová flétna se začala ladit v F, přesto G flétna zcela nevyzrála a dle Sardelliho je řada Vivaldiho koncertů pro zobcovou flétnu určena právě tomuto nástroji.¹¹ S vyvrtáním posledních dvou otvorů jako dvojdírek bylo možno hrát všechny chromatické tóny.¹² Ustálilo se pět „základních“ typů fléten: sopraninová, sopranová, altová, tenorová a basová, přesto se objevilo několik mezistupňů, z nichž nejznámější je tenorová flétna v D, zvaná také jako „Voice flute“.¹³ Předpokládá se, že sloužila ke hraní skladeb určených pro příčnou flétnu.¹⁴ Zvláštním typem byly echo flétny,¹⁵ dvě flétny stejného ladění, ale různého vrtání, a tím i různým zněním a tonální charakteristikou. Tento typ flétny použil např. Johann Sebastian Bach v *Braniborském koncertu č. 4* (BWV 1049). Výjimečně se lze setkat s Gar Klein

10 *Zobcová flétna* [online]. 2006 [cit. 2018-09-25]. Dostupné z: <http://flauto-dolce.wz.cz/hlavni.htm>.

11 SARDELLI, Federico Maria. *Vivaldi's music for flute and recorder*. Burlington, VT: Ashgate in association with the Istituto Italiano Antonio Vivaldi/Fondazione "Giorgio Cini", c2007. ISBN 978-0-7546-3714-1. s. 125 – 138.

12 Viz příloha, Obr. 4.

13 Viz příloha, Obr. 5.

14 MONTAGU, Jeremy. *Origins and development of musical instruments*. Lanham, Md.: The Scarecrow Press, 2007. ISBN 978-0-8108-5657-8. s. 54 – 56.

15 Viz příloha, Obr. 6.

flétnou, která je z flétnové rodiny nejmenší, či naopak s kontrabasovou a subkontrabasovou flétnou, které jsou nejrozměrnější.

Největším propagátorem zobcové flétny byl v barokním období **Georg Philipp Telemann**, který oceňoval rozsah nástroje. I přesto ale nedokázala udržet krok se změnami hudebního stylu a rozrůstáním orchestru. Její sladký útlý tón a malá schopnost dynamických odstínů zapříčinily ústup do pozadí a na její místo nastoupila flétna příčná, která v období baroka zaznamenala svůj rozkvět.

Dle Daniela Waitzmana stojí za vymizením zobcové flétny ke konci 18. století i skutečnost, že zobcová flétna byla nástrojem především amatérů, a většina profesionálních hráčů neměla tento typ flétny jako svůj hlavní nástroj. S tím souvisí i skladby, které byly taktéž psané hlavně pro amatéry, nebo tak, aby se daly zahrát i na další dřevěné nástroje, tím pádem zobcová flétna nedostala takovou příležitost projevit veškeré své kvality. Nejvyšší tóny sice byly problematické, ale tomuto typu flétny se nevěnovala taková pozornost, aby se problémy eliminovaly. Dále za úpadkem stála i změna hudebního stylu, hráči i posluchači upřednostňovali sytý a hlubší zvuk, ne tolik jasný a průrazný.¹⁶

4.1.3. Vývoj od konce 18. století

S příchodem klasicismu a s rozrůstáním orchestru začali profesionální hudebníci dávat přednost flétně příčné, která jim nabízela větší zvukové možnosti, zejména po zdokonaleních během 19. století. Zobcová flétna nebyla úplně zapomenuta, ale stala se opět nástrojem pouze amatérů. Jako další konkurent vedle ní působil flažolet, který se stal módním instrumentem a na svůj návrat si zobcová flétna musela počkat až na počátek 20. století. Arnold Dolmetsch se stal velkým propagátorem zobcové flétny a roku 1919 začal v Anglii vyrábět flétny barokního typu.¹⁷ Během 20. století se tak zobcová flétna opět dostala do širšího povědomí a vrátila se i do rukou profesionálů, přestože je často považována spíše za nástroj dětí, či hudebníků – začátečníků.

Jako jiná varianta zobcové flétny se v Německu začala vyrábět flétna s tzv. „německým systémem.“ Vyráběna byla za účelem omezení vidličkových hmatů a liší se vývrtem 4. a 5. prstových dírek.¹⁸ Tento systém se však neujal.

16 WAITZMAN, Daniel. The Decline of the Recorder in the 18th Century. *The American Recorder*. New York: American Recorder Society, 1967, VIII(2), 47 - 51.

17 MONTAGU, Jeremy. *Origins and development of musical instruments*. Lanham, Md.: The Scarecrow Press, 2007. ISBN 978-0-8108-5657-8. s. 55.

18 Viz příloha, Obr. 7.

4.2. Organologický popis

Zobcová flétna se řadí mezi aerofonní hranové nástroje. Aerofonní, jelikož k rozezvučení potřebuje proud vzduchu, a označení hranové znamená, že tento proud vzduchu naráží na hranu, a tím vzniká zvuk. Hrana zobcové flétny je tvořena jazýčkem v labiu (zvukovém výřezu), díky kterému je zařazena mezi jádrové flétny. Z hlediska materiálu náleží do skupiny dřevěných nástrojů, a to i flétny vyrobené z plastu či jiných materiálů. Dle způsobu držení patří do skupiny podélných fléten. Oproti flažoletu a píšťalám se liší počtem dírek, především palcovou (někdy nazývanou též jako oktávovou.)

Barokní typ flétny se zpravidla skládá ze tří částí: hlavice, těla a nožky. Hlavice¹⁹ je nejdůležitější částí, jelikož se zde nachází vzduchový kanálek a labium, potřebné pro tvoření tónu. Celkově se skládá ze zobce, ve kterém je vložen špalíček, vytvářející vzduchový kanálek. Ten vede proud vzduchu na hranu ve zvukovém výřezu, a tím ho rozkmitá. Každá flétna má určité ladění – tón, který zní při zakrytí všech dírek. Při jejich odkrývání se vzduchový sloupec zkracuje a tóny se zvyšují. K tomuto účelu existuje prstoklad,²⁰ který tvoří systém ustálených hmatů. Rozsah zobcové flétny je přibližně dvě oktávy, k přefukování do druhé oktávy slouží palcová dírka, kterou je třeba podkrýt.

Sopraninová flétna má délku 22cm a je laděna do f^2 . Zní o oktávu výš, než je zapsaná. **Sopranová flétna** je 33cm dlouhá a laděná v c^2 . Stejně jako sopraninová se zapisuje o oktávu níž, než zní. **Altová flétna**, v baroku nejpoužívanějším typem flétny, je dlouhý 47cm a laděna v f^1 , hmatový systém je shodný s flétnou sopraninovou. Může obsahovat dvojklapku, a to pro tóny f^1 a fis^1 . **Tenorová flétna** má délku 65cm, zní o oktávu níž, oproti sopranové – nejnižším tónem je tedy c^1 – a má shodný hmatový systém. Vždy obsahuje dvojklapku pro c^1 a cis^1 . **Basová flétna** je nejčastěji užívaným typem s hlubokým laděním, nejnižším tónem je f a zapisuje se v basovém klíči. Dlouhá je cca 100cm, kvůli svým rozměrům je často čtyřdílná (tělo lze rozložit napůl) a obsahuje klapky. Hlavice se vyrábí ve dvou typech – jako „esíčko“ (esovitá trubička) nebo „knick“ (hlavice flétny je zahnutá). **Velkobasová flétna** má rozměry cca 130cm a c ladění. Je opatřena klapkovým systémem i esíčkem a rozložitelná na více dílů. Užívá se především ve velkých orchestrech.²¹

19 Viz příloha, Obr. 8.

20 Viz příloha, Obr. 9.

21 Zobcové flétny. *Zobcová flétna* [online]. [cit. 2018-09-25]. Dostupné z: <http://flauto-dolce.wz.cz/hlavni.htm>.

4.3. Technika hry na zobcovou flétnu

4.3.1. Postoj a držení flétny

Správný postoj, případně posed je základním aspektem hry na flétnu, jelikož ovlivňuje dech, celkové napětí svalstva a tím čistotu hry. Nezanedbatelnou zmínkou je i estetický pohled na flétnistu. Hráč má mít přirozeně narovnaná záda, vzpřímenou hlavu, uvolněná ramena i paže, lokty volně od těla. Při hraní vestoje je rozkročený zhruba na šíři ramen, váhu drží na obou nohách a je mírně pokrčený v kolenou. Při hraní vsedě zaujímá posed na kraji židle, nohy jsou přirozeně vedle sebe, chodidla se dotýkají země.²² Během hraní vypadá přirozeněji, když se hráč pohybuje se dle charakteru skladby. Mírný pohyb může být zároveň pomůckou při držení rytmu, ale je třeba dávat pozor na metrické kývání flétnou.

Flétnu drží rovně před sebou, levou rukou v horní části a pravou rukou v dolní. Prsty by měly být mírně zahnuté a uvolněné, aby mohly otvory zakrývat spíše v první třetině bříšek, zápěstí nejsou propadlá, ani vytočená směrem nahoru či dolů a dlaně se těla flétny nedotýkají.²³ Vzhledem k tomu, že každý hráč má jiné ruce, musí si držení přizpůsobit svým podmínkám. Ke hře se používá prvních čtyř prstů levé ruky (malíček se nepoužívá) a čtyři prsty pravé ruky, přičemž palec slouží jako opora. Jako opěrný bod se používá i malíček pravé ruky. Třetím opěrným bodem je spodní ret, na kterém je volně položený zobec.²⁴

Rty jsou uvolněné, mohou být lehce našpulené. Pouze konec zobce je vložen na hranici vnější a vnitřní části rtu. Nikdy není opřen o bradu nebo dokonce sevřen zuby.

Tento způsob je srovnatelný i s barokními příručkami, lze však najít malé rozdíly v držení flétny. Hotteterre ve své příručce *Zásady hry na příčnou flétnu, zobcovou flétnu a hoboj* doporučuje držení flétny rovnými prsty, které jsou posunuty tak, aby okraje prstů přečnívaly,²⁵ tedy aby dírky nezakrývaly spíše špičkami, ale větší částí bříšek.

22 HAUWE, van Walter. *Technika hry na zobcovou flétnu: 1. díl*. Praha, Bratislava: WinGra s.r.o, 1999. ISMN M-66051-134-3.s. 10.

23 Viz příloha, Obr. 10.

24 Viz příloha, Obr. 11.

25 HOTTETERRE, Jacques. *Zásady hry na příčnou flétnu, zobcovou flétnu a hoboj: český překlad a faksimile vydání z roku 1710*. V Praze: Vyšehrad, 2013. ISBN 978-80-7429-391-7. s. 37.

4.3.2. Dech a tvoření tónu

Hra na flétnu, potažmo veškeré dechové nástroje, je na dechu závislá. Aby hráč dokázal vytvořit kvalitní tón, intonovat, zvládat dynamiku a další součásti hry, musí umět svůj dech ovládat.

Běžné přirozené dýchání probíhá ve fázích: nádech-výdech-pauza. Při hře na dechové nástroje či zpěvu, se toto pořadí mění: nádech-pauza-výdech. Tato nepatrná pauza mezi nádechem a výdechem slouží k zajištění dechové opory a správné práci s proudem vzduchu.

Vzduchový kanálek flétny neobsahuje žádnou „překážku“, proto flétnu rozezní i malý proud vzduchu. Snadno tedy může dojít k přefouknutí nástroje či kolísání tónu. Pro správnou hru je tedy potřeba osvojit si a automatizovat brániční dýchání a hospodaření se vzduchem.

Nádech se provádí v pomlce či na vhodných místech mezi frázemi, aby se nenarušila plynulost skladby. Ústy je veden dolů do břicha, které se zvedá a zároveň se rozšiřuje spodní část hrudníku. Krk musí být otevřený a uvolněný, ramena se nesmějí zvedat. Během rychlé hry je možné využít hrudního dýchání pro „dodechnutí“ v místě, kde není pro hluboký nádech prostor, ale rozhodně ne v průběhu celé skladby. Mnoho hráčů kombinuje obě techniky dýchání současně.²⁶

Je také potřeba naučit se odhadnout množství vzduchu, jaké hráč potřebuje. Sice se musí nadechnout pečlivě a dostatečně, ale ne zbytečně mnoho – to vede k vydechování nosem, či příliš hlasitému a nekvalitnímu tónu. Vzduch, který plíce pojmu, je potřeba udržet a jen určité množství regulovaně vydechovat do nástroje. Dýchací svaly jsou tedy v napětí, ale krk zůstává uvolněný.

Správným frázováním se zabývá i Quantz ve své příručce *Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu*. Doporučuje se nadechnout mezi dlouhou a krátkou notou a mezi jednotlivými hudebními myšlenkami. Dále před drženou notou, a to i pokud je před ní ještě krátká nota. V případě osminy a dvou šestnáctin může hráč osminu rozdělit na dvě šestnáctiny a nadechnout se mezi nimi. Quantz také zmiňuje krátké dodechnutí, kdy je potřeba notu před nádechem zkrátit a dvě, tři následující mírně urychlit. Toto ale příliš nedoporučuje.²⁷

26 HAUWE, van Walter. *Technika hry na zobcovou flétnu: 1. díl*. Praha, Bratislava: WinGra s.r.o, 1999. ISMN M-66051-134-3. s. 39.

27 QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-705-8187-5. s 60 – 62.

Tóny nejsou tvořeny jen mírou nádechu a pouhým výdechem, jinak by byly nejasné a kolísavé. Proud vzduchu, který tón utváří, je závislý na opoře bránice a je regulován jazykem (artikulací).

4.3.3. Artikulace a prstoklad

Artikulace je velmi důležitým prvkem pro tvoření a srozumitelnost tónů, jelikož je nasazuje i ukončuje. Tím utváří celkovou hudební řeč a ovlivňuje vyznění skladby.

Pro nasazení tónu se užívá jen špička jazyka, která se dotýká oblasti tvrdého patra za řezáky. Základními artikulačními souhláskami jsou T, D a R, které se většinou užívají ve slabikách *tý, dý, rý* či *tů, dů, rů*. Obecně se pro tvrdší nasazení používá slabiky *tý*, pro jemnější *dý*, slabika *rý* se užívá v rychlejších skladbách, nebo pro velmi měkké nasazení. V průběhu skladby se tyto artikulační slabiky střídají, (tak jako těžké a lehké doby) jedna končí tam, kde začíná druhá, samostatné ukončení má jen poslední slabika.²⁸ Důležité je, aby se dech nezastavoval a tlak zůstával stejný. Jazyk se nikdy nedotýká zobce a pozor je třeba dávat i na „žvýkavé“ pohyby čelistí.

Pro správné vyznění artikulace je důležitý i prstoklad. Pokud nejsou prsty dostatečně uvolněné a „lepí“ se k flétně, nemůže být přechod mezi jednotlivými tóny čistý. Neméně důležitou úlohu plní i při tvoření dynamiky a pro čisté ladění s ostatními nástroji.

Hlavní úlohou prstokladu je ale tvorba konkrétních tónů. Pomocí zakrývání otvorů se zkracuje vzduchový sloupec, čímž je ovlivněna výška tónu. Každý má svou pozici prstů,²⁹ některé jich mohou mít více (tzv. alternativní prstoklady), je ale třeba si uvědomit, že stejný tón bude mít při jiné pozici prstů výškové odchylky.

Prsty jsou během hraní uvolněné, na otvory v podstatě jen dopadají, ale musí je zakrýt celé – s výjimkou hraní púltónů, kdy je otvor částečně odkrytý, a palce levé ruky, který pootevřením palcové dírky umožňuje hrát tóny v další oktávě. Pokud nejsou zrovna používány, zůstávají cca 2 cm nad flétnou.

Stejně jako u jiných nástrojů jsou prstům přidělena čísla, která usnadňují orientaci ve značení. U levé ruky jsou to 0 1 2 3, u pravé 4 5 6 7, spodní otvor, zakrývaný obvykle kolenem či speciální klapkou, je označen jako osmý. Pootevření dírky se značí přeškrtnutou číslicí. Tento typ značení lze vidět např. u Waltera van Hauwe.³⁰

28 KVAPIL, Jan a Eva KVAPILOVÁ. *Flautoškola 1: Metodický sešit pro učitele*. Praha, Bratislava: WinGra, 2003. ISMN M-706526-03-4. s. 28.

29 Viz příloha, Obr. 9 a Obr. 12.

30 Viz příloha, Obr. 12.

Hotteterre prsty značí číslicemi 1-8, přičemž palec je označený jako 1. V tabulce hmatů používá pro udání referenční noty francouzský houslový klíč a lze si všimnout i pojmenování solmizačními slabikami. Tóny, při nichž je potřeba poodkrýt palcovou díрку, označuje jako „přištípnuté“ a v tabulce je vyobrazuje napůl vybarveným palcovým otvorem, podobně jako u fis a gis, které se tvoří poodkrytím nejspodnějších prstových (dvoj)dírek. Hotteterre ve svých zásadách uvádí i tabulku pro správné tvoření trylků, nicméně nezmiňuje možnosti alternativních hmatů. Zajímavé je vidět, že Hotteterre doporučuje nechávat sedmý otvor téměř neustále zavřený či přivřený, což tón mírně snižuje.³¹

31 Viz příloha, Obr. 13.

5. Příčná flétna

5.1. Historie příčné flétny

5.1.1. Vývoj od počátků do období baroka

Ačkoli oba typy fléten existovaly současně, příčná flétna byla po dlouhou dobu spíše raritou a rozšířená byla především na území Asie. Vyráběla se nejčastěji z bambusu či dřeva. Nejstarším dochovaným nálezem je flétna z hrobky Markýze Yi ze Zengu, přibližně z roku 400 př. n. l. Lze ale předpokládat, že původ příčné flétny sahá do Indie, kde je spojována s bohem Krišnou. Odtud se rozšířila do Číny, Japonska a přes Byzantskou říši na území Evropy.¹

Do Evropy se příčná flétna dostala zhruba v 11. – 12. století. Objevovala se zřídka a především v Německu (odtud název „Německá flétna“) pouze ve světské hudbě jako nástroj potulných píštců. Často se používala spolu s bubnem nebo strunným nástrojem, její zvuk byl přirovnávaný k trumpetám a dudám. Předpokládá se, že se příčná flétna užívala i ke zdvojování zpěvních hlasů či prodlevám. Nezřídka je spojována s vojenskou hudbou.²

Na vyobrazeních v rukopise *Cantigas de Santa Maria*³ lze vidět hráče na příčnou flétnu, držící nástroj v opačné poloze, než je užíván dnes. Vyráběly se ze dřeva, byly jednodílné s cylindrickým vývrtem, ústním otvorem a šesti prstovými dírkami ve dvou „skupinách“ po třech v jedné řadě. Horní konec se zaslepil zátkou.

Více se příčná flétna začala objevovat ve druhé polovině 15. století, kdy ji používali švýcarští a němečtí žoldnéři jako vojenský pochodový nástroj, označovaný jako „Swiss pipe“ nebo také „Schweizerpfeiff.“ Vyráběly se v sopránových, altových, tenorových i basových velikostech. Lišily se také vnitřním průměrem trubice dle účelu, pro jaký byla flétna užívána. Flétny pro hudební účely byly jemnější, kdežto vojenské flétny byly díky užšímu vrtání hlasitější a pronikavější.⁴

Příčná flétna se pomalu stávala oblíbenější a rozšiřovala se do Francie, Itálie a také Anglie. Užívala se především ve čtyřhlasých souborech a zalíbení v ní často nacházela

1 MONTAGU, Jeremy. *Origins and development of musical instruments*. Lanham, Md.: The Scarecrow Press, 2007. ISBN 978-0-8108-5657-8. s. 48.

2 MONTAGU, Jeremy, Howard Mayer Brown, Jaap Frank a Ardal Powell. Flute [heslo]. *The new Grove dictionary of music and musicians*. Volume 9. 2nd ed. Editor Stanley SADIE, editor John TYRRELL. New York: Grove, 2001, xxxvii. ISBN 0333608003. s. 34.

3 Viz příloha, Obr. 14.

4 MONTAGU, Jeremy. *Origins and development of musical instruments*. Lanham, Md.: The Scarecrow Press, 2007. ISBN 978-0-8108-5657-8. s. 61.

šlechta, což mělo vliv i na výrobní materiál. Kromě dřevěných existovaly slonovinové nebo dokonce skleněné flétny. Renesanční příčná flétna se svou stavbou nelišila od středověké, kromě basové flétny, která byla někdy rozdělována na dvě části (hlavici s ústním otvorem a tělo s prstovými otvory), laděny byly především v D s rozsahem dvě až dvě a půl oktávy. Postupem doby ale tento typ nesplňoval hudební požadavky, jelikož cylindricky vrtaná flétna se hůře přefukovala a její ladění bylo problematické.⁵

I tento typ flétny byl popisován v hudebně-teoretických pojednáních a příručkách. Pozornost mu věnovali zejména S. Virdung ve spise *Musica getuscht* (1511), M. Agricola v *Musica instrumentalis Deudsch* (1529), Ph. Jambe de Fer v *Epitome musical* (1556) a M. Praetorius ve druhém svazku *Syntagma Musicum* (1619).

5.1.2. Baroko

Teprve v barokním období se příčná flétna dočkala prvních výraznějších změn. Ty proběhly spolu s dalšími dřevěnými nástroji zhruba mezi lety 1650 – 1664 v Itálii, severním Německu, Nizozemí a Anglii, počátky těchto změn lze ale hledat ve Francii (viz. 4.1.4.). Stejně jako u zobcové flétny se příčná flétna rozdělila na tři díly – hlavici, střední díl a spodní díl (nožku).⁶ Na rozdíl od zobcové ale díly většinou na koncích obsahovaly propracované a někdy i zdobené čepy, které je spojovaly. Hlavice s retným otvorem obsahovala na vrchní straně víčko, ke spodnímu dílu byla přidána klapka pro sedmou díрку (tóny dis a es), z různých kovů, někdy i stříbra. Změnilo se i vrtání z cylindrického na opačně kónické, tedy směrem dolů zužující, hlavice zůstala cylindrická, prstové otvory se vyvrtávaly blíže k hlavici. Ústní otvor – *embouchure* – se objevoval i s mírně větším průměrem. Flétna byla laděna v D (nejnižší tón d^1) s rozsahem dvě a půl oktávy a umožňovala zahrát chromatickou řadu. Usnadnilo se tvoření tónu, přefukování do druhé oktávy, zvuk získal lepší kvalitu, stále ale přetrvávaly problémy s laděním. Alterované tóny si žádaly poloviční zakrývání otvorů a vidličkové hmaty⁷ (zobcová flétna taktéž užívá vidličkové hmaty, ovšem ne v takovém rozsahu) a pro doladování tónů se ústní otvor natáčel vůči rtům.⁸

5 MONTAGU, Jeremy. *Origins and development of musical instruments*. Lanham, Md.: The Scarecrow Press, 2007. ISBN 978-0-8108-5657-8. s. 61.

6 Viz příloha, Obr. 15.

7 Hmaty potřebné pro zahrání chromatiky a přesnější ladění. Spočívají v nezakrytí dírky určené pro prostředníček.

8 MONTAGU, Jeremy. *Origins and development of musical instruments*. Lanham, Md.: The Scarecrow Press, 2007. ISBN 978-0-8108-5657-8. s. 62.

Vznikaly první ucelené metodické učebnice, mezi nejdůležitější patří *Zásady hry na příčnou flétnu, zobcovou flétnu a hoboj*, které sestavil Jacques Martin Hotteterre „*Le Romain*“, a *Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu* Johanna Joachima Quantze. Quantz v této učebnici také představil svůj model příčné flétny,⁹ zdokonalený o speciální klapku pro tón es (tento vynález se ale příliš nerozšířil), a zasadil se o prodloužení čepu pro lepší ladění. Kolem roku 1720 flétnu rozdělil na čtyři díly – střední díl byl „rozpůlen“ na dvě části mezi levou a pravou rukou, obě měly po třech prstových otvorech. Toto rozdělení nesloužilo pouze ke snadnějšímu přenosu nástroje či pohodlnějšímu hraní, ale především k výměnám horních středních dílů, tzv. *corps de rechange*, opět kvůli otázkám ladění. Výměna těchto dílů si však žádá úpravu polohy korkové zátky¹⁰ umístěné mezi víčkem a ústním otvorem, která má vliv na celkové ladění flétny. Dále se upustilo od zdobnosti víka a spojů mezi díly a upřednostnil se jednodušší vzhled. V této podobě se příčná flétna rozšířila mezi amatérské i profesionální hráče a své příznivce si nacházela i u dvora, příkladem může být Quantzův žák, pruský král Fridrich II. Veliký.

5.1.5. Vývoj od konce 18. století

Flétny s jednou klapkou se používaly i po celé období klasicismu, počet *corps de rechange* se ustálil na tři, objevovaly se i flétny s rozsahem od c¹ a menším ústním otvorem. Angličtí výrobci rozšířili vrtání flétny, pro lepší znění spodních tónů a jako první přidali další klapky, ale tento model byl dlouho populární pouze na území Anglie. Významným flétnistou, výrobcem a propagátorem víceklapkové flétny byl Němec **Johann George Tromlitz**, který navazoval na Quantzův model. V roce 1796 představil flétnu¹¹ s osmi klapkami (c, dvě klapky pro hes, gis, dvě klapky pro f, dis a es). Tento model byl první, který měl otvor pro každý pultón.¹² Na počátku 19. století užívala klapkové flétny většina profesionálních hráčů.¹³

Pravděpodobně největší rozmach zažila příčná flétna v 19. století. S rostoucím orchestrem narůstaly i nároky na zvuk flétny, který byl ještě na počátku tohoto období tichý ve srovnání s ostatními nástroji. Prvním krokem k zažehnání tohoto nedostatku bylo

9 Viz příloha, Obr. 16.

10 Viz příloha, Obr. 17.

11 Viz příloha, Obr. 18.

12 MONTAGU, Jeremy, Howard Mayer Brown, Jaap Frank a Ardal Powell. Flute [heslo]. *The new Grove dictionary of music and musicians*. Volume 9. 2nd ed. Editor Stanley SADIE, editor John TYRRELL. New York: Grove, 2001, xxxvii. ISBN 0333608003. s. 41.

13 POWELL, Ardal. The Classical Flute. *Flutehistory.com* [online]. 2000 [cit. 2018-10-26]. Dostupné z: <http://flutehistory.com/Instrument/Classical.php3>.

zvětšení prstových otvorů Ch. Nicholsonem v roce 1825. S nejdůležitějšími změnami ale přišel **Theobald Böhm**.

Jeho první model z roku 1832 si ponechal kónický vývrt, ale změnil se pozice a velikosti prstových otvorů dle potřeb ladění. Upustil od rozdělení středního dílu a zavedl klapkovou mechaniku s prstencovými pákami a klapkami ve správných úhlech, čímž ovlivnil rozvoj i ostatních dřevěných dechových nástrojů. Ještě dál zašel v roce 1847, kdy flétna prošla celkovou rekonstrukcí. Böhm vytvořil flétnu s cylindrickým vrtáním, parabolickou hlavicí, prstové otvory umístil a zvětšil přesně podle akustických potřeb. Jelikož byly dírky příliš vzdálené od sebe, velké pro zakrytí prsty a jejich počet se rozšířil, opatřil je talířkovitými klapkami. Otvory ale zůstaly otevřené – pro hru je výhodnější otvory zakrývat, než otevírat. S novou mechanikou také přišel nový hmatový systém.¹⁴ Flétna tak získala jasný tón s čistou intonací a požadovanými dynamickými vlastnostmi a rozsah přes tři oktávy.

Flétna prošla během 19. století i dalšími proměnami. Z té nejvýznamnější vzešel francouzský typ Böhmovy flétny od L. Lota, která se stala oficiálním typem francouzských flétnových škol. Výrobci pozměnili mechanismus, tón a z materiálů používali kov (velmi oblíbené bylo stříbro).¹⁵

V minulém století se stále těšil oblibě francouzský typ Böhmovy flétny. V 50. letech upravil A. Cooper ladění, aby odpovídalo standardu $A^1 = 440\text{Hz}$. Zároveň změnil způsob výřezu ústního otvoru.¹⁶

5.2. Organologický popis

Příčná flétna se stejně jako zobcová řadí mezi aerofonní hranové nástroje. Hrana je tvořena ústním otvorem – tzv. *embouchure*. U tohoto typu flétny ale není konstrukčně vytvořený vzduchový kanálek, ten musí hráč vytvářet sám svými rty za pomoci nátisku. Z materiálového hlediska je příčná flétna zařazena mezi dřevěné nástroje, a to i dnešní typy fléten, které se vyrábějí z různých druhů oceli, upravené postříbřením. Podle způsobu

14 MONTAGU, Jeremy. *The Industrial Revolution and Music* [online]. Hataf Segol Publications, 2018 [cit. 2018-10-26]. Dostupné z: [http://www.jeremymontagu.co.uk/The Industrial Revolution and Music - Jeremy Montagu.pdf](http://www.jeremymontagu.co.uk/The%20Industrial%20Revolution%20and%20Music%20-%20Jeremy%20Montagu.pdf).

15 POWELL, Ardal. French-modified Boehm Flutes. *Flutehistory.com* [online]. 2000 [cit. 2018-10-26]. Dostupné z: <http://www.flutehistory.com/Instrument/FrenchBoehm.php3>.

16 POWELL, Ardal. Modern Flutes. *Flutehistory.com* [online]. 2000 [cit. 2018-10-26]. Dostupné z: <http://www.flutehistory.com/Instrument/Modern.php3>.

držení je zařazena mezi příčné flétny. Oproti ostatním typům příčných fléten se dnes liší především v používání klapkového systému.

Starší typ barokní flétny se skládá ze čtyř částí: hlavice, středního dílu a nožky. Novější typ barokní / raně klasicistní flétny je složen ze čtyř částí, kdy je střední díl rozdělen na horní a spodní část. Dnešní flétny jsou zpravidla třídílné, s možností výměny „c¹“ nožky za „h“ nožku, která rozšiřuje rozsah flétny a zároveň má temnější zvuk.¹⁷ Nejdůležitější částí flétny je hlavice,¹⁸ na které je obdélný ústní otvor s náustkem, o který se láme proud vzduchu, a tím se flétna rozezní. U větších fléten nebo dětských verzí může být hlavice zahnutá (tvar U) či typ „wave line“, na kterém je mezi koncem hlavice a ústním otvorem vytvořena jakýmsi „výběžkem“. Na středním dílu a nožce je umístěný kovový klapkový mechanismus, který je tvořen osičkami, pákami, pružinkami a talířkovitými klapkami s plstěnými polštářky. Umístění klapky může být *offset* s vysunutou G klapkou, nebo *inset*, kde jsou klapky v řadě. Rozlišuje se také mechanika s otevřenými a uzavřenými klapkami. Flétna s otevřenými klapkami umožňuje hrát různorodějšími technikami a lepší ovládnutí barvy a dynamiky. Rozsah příčné flétny je přes tři oktávy.

Flétna s „c“ nožkou, také zvaná jako **koncertní flétna**, má délku přibližně 66cm a obsahuje 16 – 18 klapky. **Malá příčná flétna (pikola)** je laděná v C, má cca 27,3cm a zní o oktávu výš, než je notována. **Altová příčná flétna** je zhruba 75,6cm dlouhá. V 19. století byla stavěna v F, ve 20. století se ladění změnilo na G. Zní o čistou kvartu níž, než je notována. **Basová příčná flétna** se vyrábí v C nebo Des ladění a zní o oktávu níž než koncertní flétna. Zvláštními typy jsou Tercová flétna v Es, Flétna d'amour v A, která se používala v klasicismu, a Turnérská flétna.¹⁹

5.3. Technika hry na příčnou flétnu

5.3.1. Postoj a držení flétny

Pro správný postoj platí totéž, co u flétny zobcové (kap. 4.3.1.): důležitá je přirozenost a uvolněnost, aby hráč mohl správně dýchat, utvářet nátisk, nástroj dobře ovládat a nezpůsobil si zdravotní problémy, např. přetěžováním krční páteře. Při hraní vestoje i vsedě má flétnista nohy mírně natočeny vpravo, avšak horní část trupu je oproti spodní

17 BÍLKOVÁ TŮMOVÁ, Magdalena. *Povídání o hře na příčnou flétnu* [online učebnice]. Praha: 1994 [cit. 2017-11-23]. Dostupné z: <http://www.bilkovatumova.euweb.cz>. s. 55.

18 Viz příloha, Obr. 19.

19 BÍLKOVÁ TŮMOVÁ, Magdalena. *Povídání o hře na příčnou flétnu* [online učebnice]. Praha: 1994 [cit. 2017-11-23]. Dostupné z: <http://www.bilkovatumova.euweb.cz>. s. 56 – 57.

natočena vlevo. Postoj²⁰ má být rovný, hráč je mírně rozkročený a může mít lehce předsunutou pravou nohu, ale váha by měla být rozložena na obou chodidlech stejně a v uvolněných kolenou. Flétnu hráč drží lehce skloněnou směrem k patce v rovnoběžné poloze se rty, hlava se tedy nepatrně nakloní. Lokty se nezvedají, jsou jen mírně od hrudníku.²¹

V rozložení váhy flétny se názory liší. Například František Malotín udává, že je nutné držet flétnu převážně v pravé ruce. Hráč by si měl nástroj vyvážit, palec by měl umístit pod ukazovák, blízko těžišti. Takto by měl flétnu udržet pomocí palce pravé ruky a malíčku lehce posazenou na bradě.²² Oproti tomu Magdalena Bílková-Tůmová doporučuje držák, který zapadá do palcové prohlubně pravé ruky, a pokud nástroj držák nemá, hráč musí použít kloub levého ukazováčku a přitlačit flétnu na rty. Zároveň však dodává, že toto držení může způsobit křeč a má neblahý vliv na tón.²³ Prsty by ale měly být v každém případě mírně zahnuté, umístěné nízko nad klapkami. Klapek se dotýkají špičkami uprostřed mističek. Zápěstí se jen přirozeně prohnu dle individuálních potřeb hráče, ale neprolamují se.

Barokní příručky se v názorech taktéž liší. Hotteterre doporučuje podepřít tělo o pravou kyčel a levou paži mít u těla.²⁴ Držení flétny příliš nepopisuje, ale odkazuje na obrázek, kde je jeho flétna skloněna více než mírně, a lze vidět držení vpravo od těla. O prstech se vyjadřuje, že kromě prvních dvou na levé ruce by měly být téměř rovné. Zmiňuje se o nevhodném obráceném držení, ohnutým zápěstím a podpírání špičkou palce, ale neuvádí to jako problém, nejdůležitější je pro něj přirozenost. Quantz se přiklání k držení levé ruky více od těla, než pravé. Zároveň se zmiňuje i o držení flétny levou rukou.²⁵ O prstech píše, že by měly být zahnuté, ale dírky by měly zakrývat bříšky.²⁶ Nutno však podotknout, že oba flétnisté hráli na jiné typy flétny.

20 Viz příloha, Obr. 20.

21 BÍLKOVÁ TŮMOVÁ, Magdalena. *Povídání o hře na příčnou flétnu* [online učebnice]. Praha: 1994 [cit. 2017-11-23]. Dostupné z: <http://www.bilkovatumova.euweb.cz>. s. 12.

22 MALOTÍN, František. *Příčná flétna: praktická metodika*. Praha: Informatorium, 1998. ISBN 80-860-7333-5. s. 14.

23 BÍLKOVÁ TŮMOVÁ, Magdalena. *Povídání o hře na příčnou flétnu* [online učebnice]. Praha: 1994 [cit. 2017-11-23]. Dostupné z: <http://www.bilkovatumova.euweb.cz>. s. 12.

24 HOTTETERRE, Jacques. *Zásady hry na příčnou flétnu, zobcovou flétnu a hoboj: český překlad a faksimile vydání z roku 1710*. V Praze: Vyšehrad, 2013. ISBN 978-80-7429-391-7. s. 15.

25 QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-705-8187-5. s. 30.

26 Tamtéž.

5.3.2. Dech, nátisk a tvoření tónu

Pro správné dýchání při hře na příčnou flétnu platí totéž, co při hře na flétnu zobcovou (kap. 4.3.2.). Příčná flétna si však žádá vzduchu více a nemá kanálek, který by ho vedl na hranu. Proto je třeba proud vzduchu formovat nátiskem.

Hlavním předpokladem správného nátisku je uvolnění svalů v obličejí, rtů a čelisti, krku, správný celkový postoj a ovládání dechu. „*Nátiskem tedy rozumíme správnou součinnost rtů, zubů, jazyka, brady a 23 mimických svalů na tvářích a rtech. Všechno svalstvo je uvolněno a bez křečovitého napětí.*“²⁷ Dále je důležité umístění hlavice, která je lehce opřena v důlku na bradě pod spodním rtem, a umístění ústního otvoru flétny, které nemusí být vždy ve středu rtů, záleží na anatomických dispozicích rtů hráče. Příčná flétna nemá přefukovací klapku či palcovou díрку pro hraní vyšších rejstříků, proto veškeré přechody mezi oktávami tvoří hráč pomocí dechové opory a ovládním rtů, tedy nepatrným zvětšováním či zmenšováním štěrbinu, kterou při nátisku tvoří a kterou vede vzduch na hranu otvoru. Hráč musí být schopen během hry nátisk lehce přizpůsobovat.

Náustek se vzduchovým otvorem je lehce opřen o bradu, spodní ret zakrývá zhruba třetinu otvoru (při hře ve vyšších rejstřících může překrývat až polovinu). Rty se semknou k sobě bez násilného stahování koutků „do úsměvu“ a vytvořenou štěrbinou prochází vzduch na hranu otvoru.²⁸ K nalezení správného úhlu si hráč dopomůže jemným pootáčením hlavice a pozorným nasloucháním.

Hotteterre se vyjadřuje k problematice nátisku poněkud stručně. Uvádí, že rty by měl hráč stáhnout a vytvořit mezi nimi malou štěrbinu, ke které přiloží ústní otvor flétny. Flétnu má nechat opřenou o spodní ret a pomocí mírného foukání a otáčení flétny hledat nejlépe znějící místo.²⁹ Quantz přirovnává hru na flétnu ke zpěvu a za vhodné pokládá, aby tón flétny byl podobný lidskému hlasu.³⁰ Při nátisku doporučuje mít nejspodnější okraj ústního otvoru skoro uprostřed červeně spodního rtu a otvor jím zpola zakrýt.³¹ Také zdůrazňuje potřebu neustálého přizpůsobování nátisku – posouvání brady a rtů k zubům při hraní hlubokých tónů a opačně při hraní vysokých tónů, kdy se spodní ret dostane mírně nad horní a štěrbinu vedoucí vzduch se více zúží. K tomuto účelu Quantz uvádí pravidlo a

27 BÍLKOVÁ TŮMOVÁ, Magdalena. *Povídání o hře na příčnou flétnu* [online učebnice]. Praha: 1994 [cit. 2017-11-23]. Dostupné z: <http://www.bilkovatumova.euweb.cz>. s. 14.

28 Viz příloha, Obr. 21

29 HOTTETERRE, Jacques. *Zásady hry na příčnou flétnu, zobcovou flétnu a hoboj: český překlad a faksimile vydání z roku 1710*. V Praze: Vyšehrad, 2013. ISBN 978-80-7429-391-7. s. 16.

30 QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-705-8187-5. s. 37.

31 Tamtéž, s. 38.

na nákresu ústního otvoru ukazuje, na kolik je třeba otvor rty zakrýt v konkrétní oktávě.³² Zároveň doporučuje vyvarovat se hraní vyšších oktáv pomocí zesílení proudu vzduchu.

5.3.3. Artikulace, prstoklad a vibrato

K nasazení a oddělení tónů používá i příčná flétna artikulaci, tvořenou především jazykem a oporou bránice. Tón se nasazuje úderem špičky jazyka na vnitřní stranu horních zubů, případně horního rtu. Základními artikulačními slabikami jsou podobně jako u zobcové flétny „tý, dý, ry“ či „tů, dů, rů“. Pro velmi měkké nasazení se používá i slabiky „ký / ků“.

Artikulaci se Hotteterre věnuje nejpečlivěji. Pomocí příkladů vysvětluje střídání artikulačních slabik – „tu“ a „ru“ (vyslovovaných jako „tů“ a „rů“), v závislosti na počtu osminových not a druhu taktu, zmiňuje i výjimky, jako např. akcenty a legata.³³ Quantz slabiky označuje jako *ti* a *di*. Podobně jako při uzpůsobování nátisku při hře, zmiňuje důležitost posouvání jazyka směrem k zubům pro hraní tónů k nejvyššímu h. Od nejvyššího c pak doporučuje udeřit rovným jazykem mezi zuby. Užívání artikulace spojuje především s tempovým označením. Pro mírně rychlé pasáže a tečkované noty doporučuje slovíčko „tiri“, pro velmi rychlé slovíčko „did'll“.³⁴

Jak již bylo řečeno, otvory na moderní příčné flétně jsou příliš velké, a proto musí být zakrývány mističkami, které jsou podlepené tenkou plstí. Prsty se dotýkají středu klapky, při hraní jsou uvolněné a na klapky netlačí – mechanika je jemná, mohla by se poškodit a neuvolněné ruce znamenají značné omezení v technických možnostech hráče a horší tón. Na rozdíl od zobcové flétny nemá příčná flétna palcovou/ oktávovou díрку, ani tak ale levý palec nezahálí, jelikož má na starost klapku. U příčné flétny se navíc používá i levý malíček.

Pro tvorbu tónů je určený prstoklad,³⁵ který se liší dle ladění flétny. Některé tóny mají v oktávách stejné hmaty a do vyššího rejstříku se hráč dostane přefukováním a nepatrně větším zakrytím ústního otvoru. Spolu s prstokladem tedy spolupracuje i nátisk. V moderních učebnicích jsou pro prstoklad užívány nákresy místo čísel, jelikož pořadí a počet klapky a prstů se liší.

32 Viz příloha, Obr. 22.

33 HOTTETERRE, Jacques. *Zásady hry na příčnou flétnu, zobcovou flétnu a hoboj: český překlad a faksimile vydání z roku 1710*. V Praze: Vyšehrad, 2013. ISBN 978-80-7429-391-7. s. 26 – 32.

34 QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-705-8187-5. s. 51 – 58.

35 Viz příloha, Obr. 23.

V dobových příručkách na barokní příčnou flétnu se však číslování běžně používá. Hotteterre i Quantz prsty označují číslicemi 1 – 7. Lze si také povšimnout rozdílu v zápisu tabulek hmatů mezi těmito spisy. Zatímco Hotteterre používá i značení solmizačními slabikami a referenční notu udává francouzským houslovým klíčem,³⁶ Quantz k označení not užívá pouze latinku a houslový klíč, začínající na druhé lince.³⁷ Oproti Hotteterrovi zmiňuje možnosti alternativních hmatů.

Při hře na příčnou flétnu je žádoucí ozdobit tóny vibratem. Vibrato je jemné rozvlnění vzduchového sloupce, které má být přirozeným odrazem prožitku flétnisty ze hry. Vibrato vychází z bránice a nesmí být tvořeno násilně či vytvářené v krku. Metodické příručky se liší v názoru na „učení vibrata.“ Některé uvádí nutnost ovládnutí vibrata a samovolné tvoření je vnímáno spíše jako chyba, jako např. Bílková-Tůmová,³⁸ jiné doporučují přirozenost a samovolné vytvoření, které je ovlivňováno prožitkem hráče, např. Malotín.³⁹ Barokní učebnice vibrato při hře na flétnu nezmiňují.

36 Viz příloha, Obr. 24.

37 Viz příloha, Obr. 25.

38 BÍLKOVÁ TŮMOVÁ, Magdalena. *Povídání o hře na příčnou flétnu* [online učebnice]. Praha: 1994 [cit. 2017-11-23]. Dostupné z: <http://www.bilkovatumova.euweb.cz>. s. 8.

39 MALOTÍN, František. *Příčná flétna: praktická metodika*. Praha: Informatorium, 1998. ISBN 80-860-7333-5. s. 23.

6. Analýza vybraných skladeb

Na základě předchozích kapitol lze předpokládat, že oba typy fléten se od sebe budou lišit způsobem zápisu, volbou tónin, v případě společné skladby rozložením hlasů a především vlastními nástrojovými idiomy.

Zobcová flétna se jeví spíše jako virtuózní nástroj, vhodný pro rychlé i chromatické pasáže a části, které si žádají precizní artikulaci – například velmi krátké staccato. Na příčnou flétnu lze nahlížet jako na charakteristický nástroj s velkým dynamickým rozpětím a sytou barvou tónu, který se hodí pro velmi zpěvné části. To však neznamená, že by příčná flétna nebyla virtuózním nástrojem, nebo zobcová flétna nástrojem nevhodným pro zpěvnou skladbu. Tato hypotéza pouze sleduje tendence vyplývající z teoretické části práce. Následná analýza se bude soustředit na jejich potvrzení či vyvrácení.

6.1. Antonio Vivaldi

Jelikož Antonio Vivaldi nemá koncert či sonátu pro zobcovou a příčnou flétnu,¹ soustředí se analýza na koncerty zvlášť pro příčnou a zvlášť pro zobcovou flétnu.

6.1.1. Koncert C dur pro sopraninovou zobcovou flétnu, smyčce a continuo (RV 443)

Tento koncert pro sopraninovou zobcovou flétnu, smyčce a cembalo² je složen ze tří kontrastních vět: Allegro, Largo a Allegro molto. Je velmi virtuózní a poskytuje hráči možnost ukázat své schopnosti. Tento koncert je jeden z nejtěžších barokních skladeb pro zobcovou flétnu.³ Typické jsou zde šestnáctinové rozklady kvintakordů. V této práci se analýza soustřeďuje pouze na první dvě věty.

První věta *Allegro* je psána v tří-čtvrt'ovém taktu a má typickou koncertantní formu s ritornely a sóly. Ritornely se v průběhu skladby nenavracejí stejně, ale v různých obměnách. Věta je velmi živá, díky vysoko položenému ladění sopraninové flétny jasná

1 SARDELLI, Federico Maria. *Vivaldi's music for flute and recorder*. Burlington, VT: Ashgate in association with the Istituto Italiano Antonio Vivaldi/Fondazione "Giorgio Cini", c2007. ISBN 978-0-7546-3714-1. s. 57.

2 *Recorder Concerto in C major, RV 443 (Vivaldi, Antonio)* [online]. Milano: G. Ricordi & C.: Gian Francesco Malipiero, 1951. [cit. 2019-04-22]. Dostupné z:

[https://imslp.org/wiki/Recorder_Concerto_in_C_major,_RV_443_\(Vivaldi,_Antonio\)](https://imslp.org/wiki/Recorder_Concerto_in_C_major,_RV_443_(Vivaldi,_Antonio))

3 SARDELLI, Federico Maria. *Vivaldi's music for flute and recorder*. Burlington, VT: Ashgate in association with the Istituto Italiano Antonio Vivaldi/Fondazione "Giorgio Cini", c2007. ISBN 978-0-7546-3714-1. s. 87.

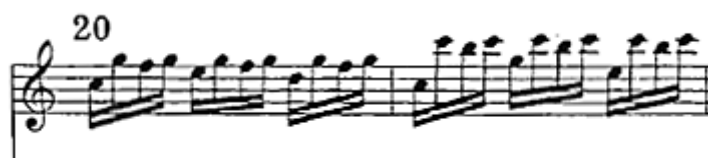
a obsahuje dlouhé sólové běhy. Typické jsou pro ni akordické postupy a figury čtyř šestnáctin, přičemž první či poslední je odsazená.

Ritornel zaznívá ve flétně a souběžně v prvních houslích, imitovaný je druhými houslemi. Je složen z krátkých témat, které by se daly označit jako „hlavní“, „vedlejší“ a „závěrečné“. Hlavní probíhá v tónině C dur v taktech 1 – 5. „Vedlejší“ trvá od 6. taktu a má vzestupný sekundový charakter, mířící k dominantní tónině. V taktu 15 nastupuje „závěrečné“ téma, opět v tónině C dur.



Úvodní motiv ritornelu

Ritornel má lehký, až taneční charakter a vede k prvnímu sólu. Tato sólová epizoda trvá mezi takty 18 – 41. Flétna je doprovázena akordicky celým orchestrem bez kontrbasu. Běh se skládá ze skupinek čtyř šestnáctin, přičemž první je odsazená a tři by měly být vázané. Objevuje se zde také prvek „vedlejšího“ tématu, a to tři chromaticky sestupující čtvrtěové noty.



Skupinky šestnáctin



Sestupný motiv z „vedlejšího“ tématu

Od taktu 32 hraje pouze flétna s doprovodem bassa continua (violoncello a cembalo). Tato epizoda postupně moduluje do tóniny A dur, ve které nastupuje ritornel v taktu 42. Tento ritornel obsahuje pouze „hlavní“ a „závěrečnou“ část. V 50. taktu začíná druhá epizoda, tvořená kaskádami s tóny tonického kvintakordu. Flétna je doprovázena

pouze prvními a druhými houslemi a violou. V závěru opět nastupuje doprovod bassa continua a triolové figury ve flétně. Tento běh postupně moduluje k F dur.

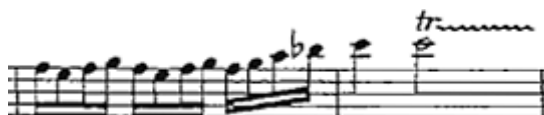


Kaskády rozloženého kvintakordu



Triolové figury

V taktu 73 opět nastupuje ritornel v obměněné podobě. Třetí epizoda začíná v taktu 81. Začíná jednoduchými figurami šestnáctin a trylkovým motivkem, poté od taktu 87 opět nastupují rozklady kvintakordu. Flétna je nejprve doprovázena pouze continuem, poté je střídají housle a viola. V závěru epizody se obsazení navrácí k flétně s violoncellem a cembalem a dostává se k tónině E dur, ve které nastupuje v taktu 102 ritornel, tentokrát jen jeho „vedlejší“ téma.



Běh šestnáctin a trylkový motiv



Běh s rozklady kvintakordu

Od 112. taktu zaznívá ve flétně, violoncellu a cembalu další epizoda postupně směřující do hlavní tóniny C dur. Tato epizoda je nejprve zpěvnější, tvoří ji skupinky osmin a objevují se zde oktávové až duodecimové skoky. Následně v taktu 122 přicházejí kaskády rozložených kvintakordů, s akordickým doprovodem houslí a violy a od taktu 132 figury čtyř šestnáctin s první odsazenou, která je stálá, a třemi vázanými, které v sekundách sestupují. Tyto figury začínají duodecimovým skokem. Navazuje na ně běh vedoucí k závěrečnému ritornelu, který nastupuje v taktu 144. Je v hlavní tónině C dur a zaznívá jeho „vedlejší“ a „závěrečná“ část.



Skupinky osmin



Kaskády rozložených kvintakordů



Figury šestnáctin

Věta využívá plný rozsah flétny, je velmi virtuózní a po technické stránce náročná. Velmi důležitá je přesná artikulace, souhra artikulace s prstokladem a uvolněnost prstů. Nejsložitější jsou kaskádovité rozklady, ale i přes svou náročnost jsou napsány tak, aby šly hráči „do prstů.“

Části doprovázené pouze continuum dávají prostor pro vyniknutí barvy nástroje. V taktech 81 – 86, 112 – 121, 136 – 138 a v ritornelech má flétna největší prostor pro zdobení. Takty 112 – 121 jsou sice nejkldnější částí skladby, ale na obtížnosti jim dodávají předznamenání a oktávové skoky.

Tuto větu lze zahrát i na sopraninovou příčnou flétnu – pikolu. Zvukově má i pikola možnost vyniknout, ale hráč musí přizpůsobit tempo skladby charakteru barvy nástroje a jeho možnostem artikulace. Příčná flétna má měkčí zvuk, a proto je třeba hrát *Allegro* v mírnějším tempu, než na zobcovou flétnu, aby se jednotlivé tóny neslévaly. Věta tak působí spíše uhlazeně a méně jiskřivě. Artikulační možnosti zobcové flétny dávají vyniknout šestnáctinovým figurám i ve velmi rychlém tempu.

Druhá věta *Largo* má zpěvný až tklivý charakter a oproti první větě je výrazně kratší.⁴ Je psána v dvanácti-osminovém taktu a tónině e moll. Má binární formu, dělí se tedy na část A a B, obě se opakují a tím dávají prostor pro zdobení. Typické jsou pro ni prodlevy v houslích a viole, osminový doprovod ve violoncellu a cembalu, tečkovaný motiv a trioly.

Hlavní téma tvoří tečkovaný motiv charakteristický pro *sicilianu*, který prochází celou větou. Část A lze rozdělit na dvě fráze, první trvá zhruba do poloviny 3. taktu a druhá do repetice v taktu 5. Závěr této části směřuje k dominantní tónině, ve které probíhá část B. Tu je možno brát jako provedení, ve kterém jsou zpracovány a rozvedeny myšlenky z části A. Nejvýraznějším prvkem jsou zde trioly. Zhruba ve druhé polovině části B se věta navrácí do hlavní tóniny.



Tečkovaný motiv



Trioly v části B

Interpretačně není tato věta problémová, důležité je udržení tempa, které je pomalé, ale nemělo by se příliš táhnout. Glissanda dvaatřicetin i čtyřiašedesátin by měla být odlehčená, stejně jako pasáže šestnáctinových triol. Významná je zde také dynamika. Tato věta dobře vyznívá i v případě hry na příčnou flétnu.

Originální verze koncertu je psána pro sopraninový nástroj. Dle Vivaldiho instrukcí ale lze koncert transponovat do tóniny G dur a hrát i na sopránovou zobcovou flétnu.⁵



Glissando čtyřiašedesátin v části A

4 SARDELLI, Federico Maria. *Vivaldi's music for flute and recorder*. Burlington, VT: Ashgate in association with the Istituto Italiano Antonio Vivaldi/Fondazione "Giorgio Cini", c2007. ISBN 978-0-7546-3714-1. s. 201.

5 Tamtéž, s. 197.

6.1.2. Koncert D dur pro příčnou flétnu, smyčce a continuo (RV 429)

Vivaldiho koncert pro příčnou flétnu, smyčce a cembalo RV 429⁶ se skládá ze tří kontrastních vět: Allegro, Andante a Allegro. Koncert je velmi virtuózní a dle Sardelliho je nejbrilantnějším a zábavným flétnovým koncertem. Složité figury v sólových pasážích ukazují, že Vivaldi byl zkušený flétnista.⁷ Tato práce se soustředí pouze na první a druhou větu.

První věta *Allegro* je v celém taktu, má veselý charakter a díky úvodním fanfárám působí slavnostně. Má koncertantní formu s ritornely a sóly, ritornely se ale nenavrací ve stejném znění, nýbrž s obměnami. Typický je pro ni tečkovaný rytmus, synkopy a figury čtyř šestnáctin, přičemž první je posazená níž.

Věta začíná fanfárami ritornelu, který se skládá ze tří částí. Ty lze označit jako „hlavní“, „vedlejší“ a „závěrečné“ téma. Hlavní téma probíhá v taktech 1 – 8 a je v tónině D dur, v závěru však přechází do dominantní A dur, která zde není zcela utvrzena. „Vedlejší“ téma s charakteristickými opakovanými osmkami se nachází mezi takty 8 – 13. „Závěrečné“ téma se rozkládá v taktech 13 – 18 a navrací se opět do D dur.



Úvodní fanfára ritornelu

6 *Flute Concerto in D major, RV 429 (Vivaldi, Antonio)* [online]. Milano: G. Ricordi & C.: Gian Francesco Malipiero, 1953. [cit. 2019-04-22]. Dostupné z:

[https://imslp.org/wiki/Flute_Concerto_in_D_major,_RV_429_\(Vivaldi,_Antonio\)](https://imslp.org/wiki/Flute_Concerto_in_D_major,_RV_429_(Vivaldi,_Antonio))

7 SARDELLI, Federico Maria. *Vivaldi's music for flute and recorder*. Burlington, VT: Ashgate in association with the Istituto Italiano Antonio Vivaldi/Fondazione "Giorgio Cini", c2007. ISBN 978-0-7546-3714-1. s. 150 – 151.

První sólová epizoda nastupuje v 18. taktu, kdy hraje flétna pouze za doprovodu houslí. Sólo začíná melodickým motivem, který se následně rozvíjí do běhu, který sestupuje po sekundách. V taktu 24 se objevují drobné motivické figury z „hlavního“ a „vedlejšího“ tématu a vedou až k opětovnému návratu ritornelu v taktu 31.



Melodický motiv

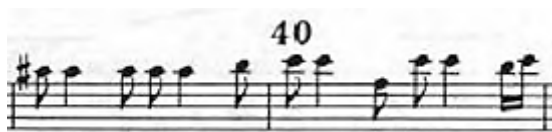


Rozvinutí mel. motivu do běhu



Motivky z „hlavního“ a „vedlejšího“ tématu ritornelu

Tentokrát ritornel nastupuje v dominantní tónině A dur a zaznívá pouze jeho „hlavní“ téma a poslední takty „závěrečného“ tématu, uvádějící druhou epizodu. Ta se vyznačuje synkopami a skupinami čtyř šestnáctin, přičemž první je posazená níž. Běh těchto skupinek od taktu 45 má vzestupný charakter a graduje ke třetímu ritornelu. Flétna je opět doprovázena pouze houslemi a směřuje k tónině H dur.



Synkopy ve druhé epizodě



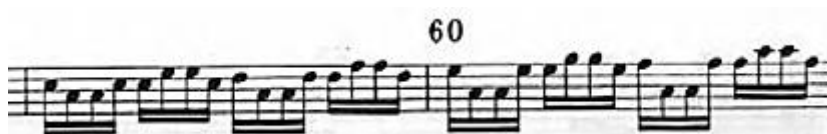
Skupinky šestnáctin

Třetí ritornel nastupuje ve 49. taktu v H dur a skládá se pouze ze závěrečné části, modulující přes h moll ke třetí epizodě, která nastupuje opět v hlavní D dur. Tomuto sólu

dominuje veselý motiv, sestavený ze čtvrt'ové noty, ligaturou spojené k první ze skupinky čtyř šestnáctin. Druhým hlavním motivem jsou skupinky opět čtyř šestnáctin. Flétnu tentokrát od taktu 59 doprovází kromě houslí i violoncello a cembalo dlouhou prodlevou až do taktu 68, tedy až před nástup posledního ritornelu. Čtvrtý ritornel začíná v 69. taktu a zaznívá zde pouze „vedlejší“ téma v neukotvené A dur a „závěrečné“ téma v D dur.



Motiv s ligaturou



Skupinky šestnáctin

Věta je po technické stránce náročná a využívá plný rozsah flétny. Opět je zde důležitá uvolněnost prstů, zejména v běhu mezi takty 21 – 24 a přesná artikulace, hlavně ve figurách např. od taktu 45 a 59. Díky čtvrt'ovým a osminovým hodnotám má flétna více příležitostí pro zdobení. Sólové epizody mají i melodický charakter, nechávají vyniknout barvu nástroje, objevují se ale i „etudové“ běhy, které nechávají hráče ukázat své schopnosti. Věta ale neobsahuje pasáže akordických kaskád, jako tomu bylo v koncertu RV 443 pro zobcovou flétnu. Dle Sardelliho si Vivaldi vytvořil repertoár „flétnových“ figur, které měl neustále připraveny pro zakomponování do svých skladeb.⁸

Koncert je svým rozsahem určen pouze pro příčnou flétnu. Na zobcovou flétnu by jej bylo možno hrát pouze v transpozici alespoň o sekundu výš. V případě transpozice o tercii by záměna nástroje probíhala na úkor zvuku, který by při častých vysokých tónech nemusel být kvalitní. Zvýšila by i celková technická náročnost věty.

Druhá věta *Andante* je napsána v tří-osminovém taktu a má klidný, taneční charakter. Má binární formu, která dává prostor pro zdobení. Věta je odlehčená, flétnu doprovází pouze housle unisono a cembalo. Díky stále se opakujícímu motivu osminy a čtyř šestnáctin

⁸ SARDELLI, Federico Maria. *Vivaldi's music for flute and recorder*. Burlington, VT: Ashgate in association with the Istituto Italiano Antonio Vivaldi/Fondazione "Giorgio Cini", c2007. ISBN 978-0-7546-3714-1. s. 515.

a motivu třech osmin ji lze označit jako jednotvárnou. *Andante* nepůsobí samostatným dojmem, ale spíše jako přemostění mezi první a poslední větou.

První část věty je v hlavní tónině D dur a skládá se ze čtyř čtyřtaktů. Závěr části A moduluje do dominantní tóniny, ve které se nachází i začátek části B. Část B se dá rozdělit na tři díly o šesti, čtyřech a šesti taktech. První díl je v dominantní tónině A dur a lze na něj nahlížet jako na krátké provedení. Následně se část B dostává opět do hlavní tóniny D dur a posledních šest taktů tvoří závěr věty.



Hlavní motivy prostupující celou větou

Technicky není tato věta náročná, ale je třeba, aby interpret pracoval s dynamikou a zdobením, druhá a třetí doba by měly být odlehčené. Velmi důležitá je souhra houslí a flétny. Díky menšímu rozsahu lze tuto část koncertu hrát i na zobcovou flétnu.

6.2. Georg Philipp Telemann: Koncert e moll pro zobcovou a příčnou flétnu (TWV 52:e1)

Tento koncert je psaný pro zobcovou a příčnou flétnu, smyčce (první a druhé housle, viola) a basso continuo.⁹ Je složen ze čtyř kontrastních částí: *Largo*, *Allegro*, *Largo* a *Presto*. První hlas zaujímá zobcová flétna a také je většinou psaná ve vyšších polohách, než flétna příčná. Hlasy se však v průběhu vět kříží a druhý hlas se dostává nad první, objevují se části hrané unisono. Obě flétny dostávají rovnocenný prostor pro předvedení nástrojových možností a nástupy na začátcích vět jsou rozděleny rovným dílem. Pro tento koncert jsou typické skupiny čtyř šestnáctin, přičemž první tři jsou spojeny legátem, a technika volné imitace.

První věta s označením *Largo* je psána ve tříčtvrt'ovém taktu. Tempo je klidné, mírné ale ne příliš zatížené a dává interpretům prostor pro zdobením. Věta lze rozdělit na orchestrální úvod do taktu 12, oblasti hlavního tématu v taktech 13 - 30, vedlejšího tématu

⁹ *Concerto for Recorder and Flute, TWV 52:e1 (Telemann, Georg Philipp)* [online]. Creative Commons Attribution 3.0: Hans-Thomas Müller-Schmidt. [cit. 2019-04-22]. Dostupné z: [https://imslp.org/wiki/Concerto_for_Recorder_and_Flute%2C_TWV_52:e1_\(Telemann%2C_Georg_Philipp\)](https://imslp.org/wiki/Concerto_for_Recorder_and_Flute%2C_TWV_52:e1_(Telemann%2C_Georg_Philipp))

mezi takty 31 – 36, závěrečného tématu v taktech 31 - 45 a orchestrální závěr od taktu 46, který zároveň uvádí větu druhou. Témata jsou příbuzná a nekонтрастní.

Úvod se nese v pomalém, trochu zatíženém duchu s důrazem na jednotlivé doby a celkový souzvuk nástrojů. V obou flétnách sólově zaznívá krátký motiv a poté navazují na pasáž flétnových figur, vedenou v terciích. Ve 13. taktu se objevuje hlavní téma ve stejnojmenné E dur. Téma zaznívá nejprve v zobcové flétně a příčná ji vzápětí volně imituje.



Hlavní téma

Vedlejší téma je zpěvnější, vyznačuje se neustálými imitacemi a sledem mimotonálních dominant, opět začíná v zobcové flétně. Závěrečné téma na něj přímo navazuje a jako jediné ho poprvé vynáší druhý hlas. Navrací se k E dur, vedené je imitačně, má unisonové části a je spíše rytmického charakteru.



Úryvek vedlejšího tématu



Úryvek závěrečného tématu

Oblasti hlavního, vedlejšího a závěrečného tématu jsou odlehčené a bez bassa continua. V repríze se opakuje introdukce v e moll. Končí dominantně a tvoří tak úvod ke druhé větě.

Rozsah věty vyhovuje oběma flétnám. U zobcové flétny je nejnižší tón a¹ a nejvyšší f³. U příčné flétny je nejnižším tónem e¹ a nejvyšším e³. Tón e¹ se zde ale vyskytuje pouze jednou, flétny by tedy šly zaměnit, pokud by interpret tón nahradil o oktávu vyšším či jiným. Obě flétny se drží spíše ve vyšších polohách, zobcová je však respektována jako první hlas a bývá převážně o tercii výš, příčná flétna se nad ni dostává jen občas. V introdukci je třeba dbát na to, aby figury tří vázaných a jedné samostatné šestnáctiny nebyly příliš zatížené. Veškeré paralelně vedené figury vyžadují souhru interpretů, zejména v terciích vedená ostinátní figura s oktavovým a decimovým skokem.



Ostinátní figura s oktavovým a decimovým skokem

Charakter druhé věty s názvem *Allegro* je rychlý a rázný. Věta je psaná v celém taktu, virtuózně a má koncertantní formu s ritornely. Skládá se ze čtyř ritornelů a tří epizod. Ritornel představuje hlavní téma a tečkovaný motiv, který funguje jako protivěta. Jednotlivé epizody je tvořeny virtuózními pasážemi. Třetí epizoda přináší nový hudební prvek.

Hlavní téma uvádí druhý hlas, následně ho imituje zobcová flétna, doprovázená protivětou, která zaznívá v příčné flétně. Hlavní téma je dále několikrát zpracovááno ve všech hlasech, kromě violy a continua. Celý ritornel je v tónině E dur.



Hlavní téma a navazující protivěta ve druhém hlase

První epizoda probíhá převážně v G dur a začíná v taktu 21 sólovým během příčné flétny. Od taktu 28 stejný běh opakuje zobcová flétna o tercii výš. Nedostává se jí stejné možnosti hrát sólově a z běhu jsou vypuštěny přibližně dva takty.



Běh v prvním hlase a motiv vycházející z hlavního tématu ve druhém hlase

Při druhém opakování (od taktu 39) je u zobcové flétny vypuštěn motiv vycházející z hlavního tématu, aby se flétny mohly setkat v závěru této části. Ten tvoří motiv čtyř osmin spojených po dvou. V taktech 49 - 56 zaznívá druhý ritornel. Ve druhé polovině 56. taktu začíná druhá epizoda, opět tvořena sóly fléten. Jako první nastupuje příčná flétna se zpěvným motivem tří osmin, krátkým během šestnáctin a kontrastním motivem tří osmin s oktavovými skoky. Tyto prvky se vyznačují vázaností po třech a v sólech se opakují. Zobcová flétna druhý hlas imituje ve kvartách a kvintách od taktu 60. Na rozdíl od příčné flétny neopakuje zpěvný motiv třikrát, ale pouze dvakrát a přímo přechází do běhu šestnáctin.



Zpěvný motiv tří osmin



Figura šestnáctin po třech v prvním hlase, oktavový motiv ve druhém hlase

Na něj navazuje v taktu 70 další imitační motiv a ve druhém hlase se objevuje protivěta. Věta během těchto taktů postupně moduluje až k a moll. Ve druhé polovině taktu 74 se objevuje třetí ritornel. V taktu 83 se ve třetí epizodě objevuje nový hudební prvek – sólové běhy fléten přetřávané tremoly smyčců.

The image shows a musical score snippet for a flute solo with tremolo accompaniment. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It starts at measure 86. The flute part features a melodic line with grace notes and slurs. The string accompaniment consists of tremolos in the upper voices and a steady eighth-note bass line. Dynamics range from piano (p) to forte (f). The score is divided into two systems. The first system has two staves (flute and strings), and the second system has three staves (flute, strings, and bass). The first system ends with a fermata. The second system starts with a piano (p) dynamic and ends with a forte (f) dynamic. The string part is marked 'P sine Violone' and 'f con Violone'.

Úryvek 3. epizody s tremoly smyčců

V taktu 104 vynáší zobcová flétna krátký motivek, který je ve druhém hlase imitován a několikrát se opakuje. V taktu 107 se opět objevuje závěr, pocházející z první epizody, tentokrát o tercii níž. Celá třetí epizoda postupně moduluje, ale navrácí se ke G dur a následně v závěru do E dur, ve které je ukotven poslední ritornel, ve kterém hrají všechny hlasy. Oproti prvnímu ritornelu začíná zobcová flétna.

V této větě se rozsah zobcové flétny zúžil od h^1 po g^3 . U příčné flétny zůstal v rozmezí $e^1 - e^3$. Tón e^1 se zde objevuje pouze dvakrát, výměna fléten je tedy možná. První hlas je psán především ve vyšších polohách, druhý hlas se taktéž drží spíše výš, ale schází i do nižších poloh. Objevují se zde oktávové a decimové skoky, které však nejsou interpretačně problémové. Typické jsou části osmi šestnáctin a čtyř osmin, opět také figury čtyř šestnáctin, přičemž první jsou tři vázané, a také skupinky tři osmin. Veškeré flétnové běhy jsou doprovázeny vždy buď jen smyčci, nebo continuum, nedochází tedy k jejich

přehlušení. Vzhledem k tempu skladby je nutná výborná souhra interpretů zejména v paralelně vedených pasážích a při imitacích krátkých motivů.



Decimové skoky v prvním hlase



Decimové skoky ve druhém hlase

V celém taktu je i třetí věta *Largo*. Je klidná, pomalá a zpěvná a jako jediná je přímo napsaná v E dur. Rozdělit lze na introdukci (1 – 4), část A s hlavním (4 – 11), vedlejším (11 – 13) a závěrečným tématem (14 – 16), část B, která s těmito částmi od taktu 20 pracuje a dává prostor pro zdobení. Závěr nastupuje v taktu 31. Témata jsou nekontrastní a plynule na sebe navazují. Typické jsou šestnáctiny vázané po dvou a doprovod smyčců a continua, který je prováděn pizzicato.

Věta začíná zpěvnou introdukcí smyčců a continua. Hlavní téma poté v polovině 4. taktu sólově představuje zobcová flétna a příčná ho od 8. taktu imituje o kvartu níž a moduluje do dominantní H dur, za doprovodu motivu, který má funkci protivěty.



Začátek hlavního tématu ve druhém hlase a protivěta v prvním hlase

Na konci 11. taktu zobcová flétna navazuje na vedlejší téma. V imitaci vedlejšího tématu se druhý hlas dostává o kvartu výš nad první. Zobcová flétna toto téma poté znovu opakuje a rozvádí. Závěrečné téma volně navazuje v polovině 13. taktu, kdy jeho část poprvé zazní ve druhém hlase. Zobcová flétna tento motiv volně imituje ve 14. taktu a druhá část závěrečného tématu je hrána oběma hlasy souběžně v terciích.



Konec hlavního tématu ve druhém hlase a vedlejší téma



Závěrečné téma vedené v terciích

V taktech 16 – 20 se toto téma opakuje a nese se v duchu modulací, které pokračují i na začátku části B v 19. taktu. O takt později se věta dostává opět do E dur. V taktu 21 příčná flétna opět vynáší hlavní téma za doprovodu protivěty v prvním hlase. V polovině tohoto tématu se přidává zobcová flétna s motivy hlavního i vedlejšího tématu. Od taktu 26 opět zaznívá závěrečné téma a následně je opakováno. Věta končí vážným a zpěvným závěrem smyčců a bassa continua.

Zobcová flétna zůstává v rozsahu $h^1 - e^3$, u příčné flétny se rozsah zúžil od ais^1 po d^3 , flétny tedy jde bez problému zaměnit. Oba hlasy se opět drží spíše ve vyšších polohách, druhý hlas místy lehce schází i níž. Objevují se zde pouze dva oktávové skoky, které ale nejsou nijak náročné.

Čtvrtá věta *Presto* je psaná v taktu *alla breve*. Je velmi rychlá, virtuózní a má rázný charakter. Má rondovou formu a lze rozdělit na díly ABACADABA. Poslední opakování hlavní části (ABA) je v podání *da capo al Fine*.

Hlavní díl A (rondo) probíhá v hlavní tónině e moll a jsou v ní kladeny důrazy na první doby. Flétny tuto část hrají celou unisono, společně s houslemi. Basso continuo a viola je podkreslují prodlevami.



Úryvek dílu A

Dále následuje díl B převážně v paralelní G dur. Vyznačuje se sóly a jejich imitacemi, které v obou flétnách probíhají současně. Lze rozdělit na tři části – dvě různá sóla, která fungují na způsob hlavní a vedlejší oblasti, a unisono tvořící závěrečnou oblast. Hlavní téma je periodické a zahrnuje dvě čtyřtakti. Zobcová flétna začíná v taktu 21 melodickým sólem, pod kterým příčná flétna hraje opakované osminové figury.



Melodické sólo v prvním hlase, osminové figury ve druhém hlase

Následně si flétny vymění úlohy. Sóla probíhají o tercii výš, přičemž se druhý hlas dostává nad první. Oblast tzv. „vedlejšího tématu“ začíná v taktu 37. V příčné flétně zaznívají čtvrt'ové staccatové figury s oktávoými skoky, zatímco zobcová flétna nad ní drží osminové figury.



Osminové figury v prvním hlase, čtvrt'ové oktávové figury ve druhém hlase

Flétny si tyto úlohy mění po čtyřech taktech, zobcová flétna postupuje o kvartu výš, příčná sestupuje o kvintu níž. V taktu 45 nastupuje závěrečné téma, které je hrané unisono a tematicky příbuzné s hlavním dílem A, který po něm následuje. Díl C je motivicky příbuzný s dílem A a zahrnuje části plnicí funkci „oblasti hlavního a vedlejšího tématu.“ Opět je převážně v paralelní G dur. Hlavní téma sólově vynáší druhý hlas v taktu 73. Po jeho zaznění vstupuje zobcová flétna s drobnou motivickou figurou, kterou i nadále opakuje, zatímco pod ní příčná flétna v taktu 84 představuje čtvrt'ový motiv.



Motiv hlavního tématu



Drobná motivická figura v prvním hlase, čtvrt'ový motiv ve druhém hlase

Následně si flétny tyto části opět vymění. První hlas opět postupuje o kvartu výš a druhý hlas sestupuje o kvintu níž. Vedlejší téma je periodické se dvěma čtyřtaktími a objevuje se v taktu 107 nejprve v příčné flétně, zatímco zobcová opakuje krátký vzestupný motiv. Poté se hlasy opět vymění a tentokrát se imitují doslovně.



Úryvek vedlejšího tématu

Následuje díl A a po ní poslední díl D. Výrazný je oktávovou prodlevou ve flétnách, trvající osm taktů a podkreslenou tématem ve smyčcích, které tuto prodlevu rozvádí. V dalších osmi taktech flétny téma přebírají a smyčce drží prodlevu. Po tomto nastupuje tematický úsek, který se vyznačuje jednotnou souhrou ve všech nástrojích. Skládá z fléten

hrajících unisono a doprovodem smyčců v různém poměru intervalů. Tematicky je příbuzná s hlavním dílem a dominantním závěrem předjímá jeho opakování.



Úryvek hlavního tématu

Rozsah fléten je zde ze všech vět využit nejlépe. U zobcové flétny v rozmezí $g^1 - g^3$, u příčné flétny od g^1 po e^3 . Obě flétny jsou stejně jako v předchozích větách psány spíše ve vyšších polohách. Části unisono požadují dobrou souhru, objevují se zde oktávrové skoky, které však nejsou interpretačně problémové, kromě dvou případů u zobcové flétny. První v taktech 41 – 44 a druhý v taktech 100 – 104. Mohou být nepříjemné z hlediska zakrývání palcové dírky a současného chytání vidličkového hmatu. U příčné flétny se mezi takty 26 a 27 nachází i kvart decimový skok, který by však neměl činit potíže. U prodlevy v taktech 143 – 150 je velmi důležitá dechová opora, aby byl tón po celou dobu stálý a nekolísal. V taktech 46 a 47 se nachází unisonové glissando, u kterého je nutná uvolněnost prstů a vynikající souhra hráčů.



Oktávrové skoky v prvním hlase



Oktávrové skoky a kvart decimový skok ve druhém hlase



Glissando hrané unisono

Koncert dobře využívá potenciál obou fléten po technické stránce i v rámci rozsahu. Psán je především pro vyšší polohy, ale obě flétny se dostávají i níž. U příčné flétny je to častěji a více je u ní využít plný rozsah, naopak u zobcové flétny dobře vyznívají tříčárkované tóny. Hlasy tedy plní svoji formální úlohu, ale místy se i kříží. Obě flétny dostávají rovnocennou příležitost předvést své kvality a interpreti své virtuózní dovednosti. Ve druhé větě má příčná flétna trochu více prostoru pro vlastní sólo, zatímco zobcová je i při sólu doprovázena, jinak jsou ale oba hlasy vyrovnané.

Z hlediska interpretace je možné, aby byl koncert prováděn dvěma zobcovými či dvěma příčnými flétnami. Problém nastává pouze v jednom případě u první věty a ve dvou případech u druhé věty, kdy se druhý hlas dostává na e^1 . Tyto tóny však může interpret hrát o oktávu výš či nahradit jinými. Paralelně vedené části si žádají dobrou souhru interpretů, aby melodie zněla jednotně a intervaly mezi sebou ladily. U imitačních částí je důležitá plynulá návaznost, aby se melodie netrhala.

6.3. Johann Joachim Quantz: Triová sonáta C dur pro zobcovou flétnu, příčnou flétnu a basso continuo (QV 2:Anh.3)

Tato sonáta, psaná pro zobcovou flétnu, příčnou flétnu a basso continuo, se skládá ze čtyř kontrastních vět: *Affetuoso*, *Alla breve*, *Larghetto* a *Vivace*.¹⁰ Jako první hlas je určena zobcová flétna a je také většinou psaná ve vyšších polohách. Nicméně příčná flétna se často dostává nad ni a vynáší témata ve všech větách, kromě poslední. Hlasy jsou vyvážené, jejich funkce (virtuózní a doprovodná) se střídají. Sonáta je postavena především na imitační technice.

10 *Trio Sonata in C major, QV 2:Anh.3 (Quantz, Johann Joachim)* [online]. Kassel: Hinrichthal: Walter Birke, 1987. [cit. 2019-04-22]. Dostupné z: [https://imslp.org/wiki/Trio_Sonata_in_C_major,_QV_2:Anh.3_\(Quantz,_Johann_Joachim\)](https://imslp.org/wiki/Trio_Sonata_in_C_major,_QV_2:Anh.3_(Quantz,_Johann_Joachim))

První věta ve čtyřčtvrťovém taktu nese označení *Affettuoso*, o němž se Quantz ve svém *Pokusu* zmiňuje jako o tempu, které se má hrát vážně a spíše těžkým a ostrým smykem.¹¹ Lze ji rozdělit na část A s hlavním, vedlejším a závěrečným tématem, a část B, která tato témata lehce rozšiřuje a spíše dává prostor interpretům pro vlastní zdobení. Věta je tematicky nekontrastní a obsahuje mnoho imitací a pasáží vedených převážně v terciích či kvintách. Typickou figurou jsou čtyři párově vázané šestnáctiny.

Hlavní téma vynáší sólově příčná flétna a v jeho samotném závěru nastupuje zobcová flétna a o kvintu výš ho volně imituje s doprovodem druhého hlasu.



Úryvek hlavního tématu

Vzápětí následuje v 9. taktu vedlejší téma v dominantní tónině G dur, taktéž zpracované technikou volné imitace. Poprvé zaznívá v příčné flétně a dostává se nad první hlas, podruhé začíná zobcová flétna o kvartu výš a opět přejímá svou formální roli.



Vedlejší staccatové téma

11 QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-705-8187-5. s. 147.

Závěrečné téma opět přímo navazuje v taktu 12 v F dur. Zobcová flétna vynáší po sekundách sestupující melodii a příčná flétna ji volně imituje a komplementárně doplňuje.



Závěrečné téma

V části B, která začíná v taktu 16, Quantz pracuje s motivy hlavního tématu, které zaznívá v obou flétnách. Příčná flétna sólově vynáší první část tématu v paralelní tónině a moll, zobcová ho přejímá o kvartu výš a rozšiřuje o jeho opakování od taktu 20 v obměně podobě v C dur. V taktu 20 zároveň příčná flétna opět vynáší celé téma v C dur, druhou část hraje sólově. V taktu 23 ji zobcová flétna imituje o kvartu výš a následně flétny navazují na vedlejší téma. To je rozšířeno pouze o půl taktu a motivy jsou oproti části A zařazeny sestupně. Závěrečné téma je v části B o kvartu níž a je rozšířeno opakováním. Příčná flétna v taktu 30 vynáší toto téma podruhé a první hlas ho taktéž volně imituje a komplementárně doplňuje.

Rozsahem vyhovuje oběma typům fléten. Nejnižším tónem je u obou fléten g^1 , nejvyšším e^3 v případě zobcové flétny a c^3 u příčné flétny. Záměna fléten by tedy byla možná. První hlas se drží především ve vyšších polohách, zřídka pod c^2 , druhý hlas je psán s plnějším využitím rozsahu.

Taktové předznamenání druhé věty je alla breve, stejně je i věta označena. Tempo je živé a rychlé. Věta má veselý charakter a virtuózní zpracování. Rozdělit lze na část A, ve které jsou vynášena témata a obsahuje rychlé běhy, a část B, kde se objevují části témat prokládaná a rozšiřovaná běhy a závěrečná část. Věta je monotematická, vedlejší téma vychází z hlavního a má funkci doprovodu. Typické jsou pro tuto větu virtuózní pasáže složené především z rozložených sextakordů a opět se objevuje mnoho volně imitovaných pasáží.

Příčná flétna opět uvádí hlavní téma, které se skládá ze dvou kontrastních frází. První polovina je zpěvnějšího charakteru a druhá obsahuje výrazný staccatový motiv opakovaných tónů. Zobcová flétna nastupuje v 11. taktu o kvintu výš, druhou část imituje ve kvartách. Doprovázena je druhým hlasem, ve kterém zaznívá vedlejší téma, motivicky

příbuzné se závěrem hlavního tématu, a má funkci protivěty. Zobcová flétna ho imituje o kvartu výš v taktu 23.



Zpěvný úryvek hlavního tématu v prvním hlase, úryvek vedlejšího tématu ve druhém hlase



Staccatový motiv hlavního tématu v prvním hlase, úryvek vedlejšího tématu ve druhém hlase

V taktu 27 začíná pasáž s běhy, nejdříve dostává prostor druhý hlas, nad kterým v zobcové flétně zní motivy vedlejšího tématu, v taktu 34 se úlohy fléten vymění.



Úryvek běhu ve druhém hlase s vedlejším tématem v prvním hlase

Část B je v tónině E dur a začíná v taktu 47 v prvním hlase, který vynáší hlavu tématu posazenou o tercii výš a následně ve druhém hlase zaznívá celá první část hlavního tématu. V dalším úseku spolu obě flétny „soupeří“ a v taktu 63 opět zobcová flétna vynáší první část hlavního tématu, tentokrát od tónu a². Až po takt 107 následují opět pasáže s běhy v dominantní tónině G dur. V závěru se navrácí k hlavní tónině C dur. V prvním hlase zaznívají části obou témat, ve druhém hlase zaznívá pouze obměněný úvodní motiv hlavního tématu a vedlejší téma jako protivěta.

Věta je opět napsaná ve vyhovujícím rozsahu pro obě flétny, u zobcové zůstává stejný jako v předchozí větě, u příčné se rozšiřuje od e¹ po d³. Tón e¹ se zde objevuje pouze jednou, bylo by tedy možné flétny zaměnit, pokud by hráč tento tón nahradil jiným. Zobcová flétna se opět zdržuje spíše ve vyšších polohách, nejnižše se dostává v taktech 97 – 100, kdy má ve společném běhu funkci druhého hlasu. Tento společný běh

(celý 97 – 106) je zároveň nejsložitějším místem skladby, z hlediska souhry a následnému přejímání prvního hlasu v zobcové flétně v taktu 101. Pro příčnou flétnu může být složitější navázání na závěrečnou část ve 106. taktu, jelikož oproti zobcové nemá po dlouhé pasáži běhů žádnou pomlku. U zobcové flétny si lze povšimnout decimového skoku v taktu 44, který ovšem není interpretačně problémový.



Decimový skok v prvním hlase



Konec běhu v terciích a navázání na závěr věty

Třetí věta *Larghetto* je psána ve tříčtvrt'ovém taktu. Je nejpomalejší větou sonáty, v klidném, táhlém tempu, ale přesto budí dojem tance. Skládá se z jedné monotematické části, která neustále plyne, a reprízy. Je vhodná pro bohaté zdobení a opět se zakládá na imitační technice, která je zde více propracovaná. Umělé imitování po taktech je pro tuto větu charakteristické. Hojně se zde také objevují hemioly.¹²

Začíná příčná flétna představující hlavní téma. Ve třetím taktu se připojuje zobcová flétna s výrazným vázaným motivem, který sestupuje po sekundách. Příčná flétna ho volně imituje o takt později. Po krátkém spojovacím úseku zaznívá znovu o kvintu výš a tentokrát téma vynáší zobcová flétna.



Hlavní téma

12 Trojdobý rytmus psaný ve dvoudobé struktuře.

Dále se objevuje pasáž vedená převážně v terciích, která ústí k imitaci obměněného motivu z hlavního tématu od taktu 38.



Obměněný motiv hlavního tématu

Repríza začíná v taktu 47, téma tentokrát vynáší zobcová flétna a reprízovány jsou i imitace vázaného motivu. Poté následuje fráze tvořena krátkými motivy ze závěru tématu a spojovacích úseků, vedena převážně v terciích. Objevuje se opět obměněný vázaný motiv a vede k úplnému závěru skladby.

Rozsah, v jakém se flétny pohybují, se v této větě mění. Pro zobcovou flétnu je to $g^1 - c^3$ a pro příčnou $d^1 - a^2$. Hlasy zde nejsou vyrovnané jako v předchozích větách, ale pouze co se posazení týče – příčná flétna se zřídka dostává nad zobcovou. Objevují se zde také dva decimové skoky, první v zobcové flétně v taktu 68 a druhý v taktu 69, v příčné flétně. Hráči by si měli dát pozor na přílišné rozvolnění, zejména hlavního tématu.



Decimový skok v prvním a druhém hlase

Poslední věta *Vivace* je v tříosminovém taktu a má živé, skočné tempo. O označení *Vivace* se Quantz vyjadřuje jako o živém a velmi lehkém. Mělo by se hrát s jemným odsazováním, krátkým smykem a spíše hravě¹³. Větu lze rozdělit na část A, která představuje témata, a část B, která je jejich provedením. Tato věta je jako jediná psaná v binární formě, a také jako u jediné je téma vyneseno prvním hlasem. Charakteristické jsou zde „cvrlikavé“ dvaatřicetinové a staccatové motivy opakovaných tónů a také figury šesti párově vázaných šestnáctin.

13 QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-705-8187-5. s. 147.

Hlavní téma vynáší zobcová flétna, ve druhém taktu se přidává příčná flétna a doprovází ji příbuzným motivem. Oba hlasy tuto část končí v terciích společně hraným motivem v taktech 9 – 10. Spojovací část tvoří fráze s vázanými šestnáctinami, která začíná ve druhém hlase. První hlas ji následně volně imituje a v taktu 17 vynáší vedlejší staccatové téma, které je opět zpracováno imitační technikou a moduluje do dominantní tóniny. V závěru části A zaznívá hlavní téma bez úvodního motivku, tentokrát však v opačných hlasech. Část B je v dominantní tónině G dur a hlavní téma vynáší příčná flétna s doprovodem zobcové. Nezaznívá celé, ale jeho oblast je rozšířena a proložena částí vedlejšího tématu. Po spojovacím úseku opět následuje vedlejší téma, které větu vrací do hlavní tóniny. V závěru se opět objevuje úsek hlavního tématu.

Zobcová flétna se navrácí k rozsahu $g^1 - e^3$, naopak u příčné flétny se rozšiřuje od d^1 až po e^3 . Hlasy se často kříží, oba dostávají prostor ve vyšších i nižších polohách, přesto se zobcová flétna drží zejména u vyšších tónů, zatímco příčná je v tomto směru vyrovnanější. Nacházejí se zde časté oktávrové skoky, které ale nejsou interpretačně problémové. „Cvrlikavé“ motivy si žádají lehkost a uvolněné prsty, vázané šestnáctiny by měly být odlehčené.



Oktávrové skoky a imitace

U obou fléten je dobře využít jejich potenciál v rámci rozsahu¹⁴ i po technické stránce. Přestože se hlasy často kříží, nejsou polohově zcela vyrovnané, ale potvrzují svou formální úlohu prvního a druhého hlasu. Příčná flétna více využívá celkového rozsahu, zobcová se drží spíše v horních polohách. V jednotlivých větách se jim však dostává stejné příležitosti, obě flétny hrají zpěvná i staccatová témata, střídají se v rychlých pasážích a jedna nad druhou nevyčnívá např. vlastním sólem.

Z hlediska interpretace by bylo možné tuto skladbu hrát na dvě příčné flétny. V případě hry na dvě zobcové flétny nastává u druhého hlasu problém kvůli tónům posazeným pod f^1 u druhé a třetí věty. Druhá věta obsahuje pouze jeden tón e^1 , který lze nahradit. U paralelně vedených částí, zejména ve druhé a poslední větě, je důležitá souhra interpretů, aby byla melodie jednotná a souzvuk byl příjemný na poslech.

7. Závěr

Tato bakalářská práce měla za cíl sledovat společné a rozdílné znaky příčné a zobcové flétny v období baroka. V teoretické části práce jsem se zaměřila na historický vývoj těchto nástrojů a s tím i jejich související postavení v hudbě různých epoch. Ukázalo se, že ačkoli obě flétny zde po staletí existují společně, flétna podélného typu je starší a na evropském území byla po dlouhou dobu rozšířenější, zatímco příčná flétna do Evropy přišla z asijských zemí. Až do období baroka byla běžnějším a oblíbenějším typem flétna zobcová. V baroku, kdy došlo u obou fléten k technickému posunu, se rozšířila oblíbenost příčné flétny a stala se konkurenčním nástrojem. Všimnout si jí začali především profesionální hráči – tento krok je logický, jelikož tito hráči se soustředili na hru v orchestru, který se zejména v průběhu 18. století rozšiřoval. Příčná flétna svým sytým, výrazným zvukem a rozsahem vyhovovala potřebám orchestru i vkusu publika a neustále se zdokonalovala. Zobcová flétna se postupně stávala nástrojem amatérů a na rozdíl od příčné se dále technicky nevyvíjela. Její „znovu objevení“ přišlo až na počátku 20. století, ale i přes pokusy o technické zdokonalení se osvědčila její barokní podoba. Navrátila se i do rukou profesionálů, především příznivců staré hudby. I nadále ale zůstává vnímána spíše jako nástroj amatérů či začátečníků.

Konstrukčně se flétny liší rozdílným vrtáním a používaným materiálem. Zobcová flétna má opačně kónické vrtání, zatímco příčná cylindrické a má parabolickou hlavici. Oba nástroje se řadí mezi dřevěné nástroje a v barokním období bylo dřevo hlavním výrobním materiálem. U zobcové flétny zůstává dřevo důležitým materiálem, ale velmi rozšířené jsou flétny z plastu. Příčná flétna se vyrábí z různých druhů oceli, ošetřené postříbřením. Oproti zobcové flétně má příčná flétna propracovaný klapkový systém, ale nemá palcovou díрку. Z hlediska techniky hry je snazší rozeznít zobcovou flétnu, jelikož proud vzduchu je veden vzduchovým kanálkem, u příčné flétny je třeba utvořit správný nátisk. Příčná flétna má větší rozsah a sytější zvuk, ale při hře potřebuje více vzduchu. Zobcová flétna je zvukově ostřejší a jasnější.

V analytické části jsem sledovala práci s oběma typy nástrojů v první polovině 18. století, tedy v době vrcholného baroka. Vybrala jsem si pro tento účel skladby *Koncert C dur pro sopráninovou zobcovou flétnu, smyčce a continuo* (RV 443) a *Koncert D dur pro příčnou flétnu, smyčce a continuo* (RV 429) Antonia Vivaldiho, *Koncert e moll pro zobcovou a příčnou flétnu* (TWV 52:e1) Georga Phillipa Telemanna a *Triovou sonátu C dur pro zobcovou flétnu, příčnou flétnu a basso continuo* (QV 2:Anh.3) Johanna Joachima

Quantze. Vstupním předpokladem pro zobcovou flétnu byla především její schopnost jasné artikulace a virtuózní hry v rychlém tempu. Tento předpoklad se potvrdil a nejjasněji je znát v první větě koncertu RV 443. Ta obsahuje dlouhé virtuózní pasáže akordických rozkladů, které mají až etudový charakter. Díky možnosti přesné artikulace a jasné barvě může každý tón vyniknout i ve velmi rychlém tempu. Průraznost a jasnost barvy zobcové flétny dokazuje i funkce prvního hlasu v případě společných skladeb. Předpokladem pro příčnou flétnu byla její charakteristická sytá, přesto zastřená barva a dynamické možnosti. První věta koncertu RV 429 je ve svých sólech zpěvnější, jednotlivé běhy jsou kratší, neobsahují akordické rozklady a i ritornel působí majestátnějším dojmem. Běhy jsou rychlé, ale více vázané. Tempo je psáno jako allegro, ale je volnější než allegro první věty koncertu RV 443. V případě hry na moderní příčnou flétnu je tento rozdíl téměř neznatelný a týká se pouze artikulace, ale při hře na barokní traverso, které nemá systém klapek a je problematictější v otázkách ladění, je potřeba tempo upravit. Práce s barvou a dynamikou příčné flétny a využití její zpěvnosti se potvrzuje ve druhé větě koncertu RV 429 *Andante*. Věta je monotematická, a aby se rozvíjela, je potřeba motiv obměňovat a hodně pracovat s dynamikou. Příčná flétna má pro tento účel větší možnosti, než flétna zobcová. V pomalé větě koncertu RV 443 *Largo* pro zobcovou flétnu je více hudebního dění, tudíž i při menší práci s barvou a dynamikou melodie vynikne.

Společné skladby – Telemannův koncert (TWV 52:e1) a Quantzova sonáta (QV 2:Anh.3) – ukazují rovnocennou práci s oběma flétnami. Obě flétny hrají rychlé dlouhé běhy i zpěvné melodie, výrazným rozdílem je pouze určení zobcové flétny jako prvního hlasu a příčné flétny jako druhého hlasu. Toto rozdělení ale opět potvrzuje, že zobcová flétna je zvukově průraznější až ostřejší, a jako první hlas může těchto vlastností dobře využít. Hlubší a zakulacený zvuk a větší tónový rozsah příčné flétny se naopak dobře hodí pro druhý hlas, který jasné a ostré tóny podbarví.

Celková práce s flétnami se tedy liší, pokud je skladba míněna pro konkrétní sólový nástroj. Ve skladbách pro zobcovou flétnu je výrazná tendence používání etudových akordických běhů, které mohou být velmi dlouhé a mají i velký tónový rozsah. Dále se u zobcové flétny využívá možnosti zahrát i velmi krátká staccata a proto se hodí i pro sekvence opakovaných tónů. Běhy ve skladbách pro příčnou flétnu jsou zpěvnější, více vázané a jsou rozděleny do kratších úseků, pasáž tak nevzbuzuje etudový dojem. Mají menší tónový rozsah, ale více prostoru pro práci s barvou a dynamikou, proto se příčná flétna hodí i pro ostinátní figury a dlouhé tóny. Figury jsou více vázané a častěji obsahují ligatury.

8. Shrnutí

Tato bakalářská práce se zabývá zobcovou a příčnou flétnou, jejich společnými a rozdílnými znaky a způsobem práce s nimi. Soustřeďuje se na barokní období, které bylo pro oba tyto nástroje významné.

Na začátku je nastíněn vývoj instrumentální hudby baroka a jejích hudebních forem. Barokní období lze vymezit léty 1580 – 1730. Hlavními znaky je orientace na harmonické, horizontálně – vertikální myšlení, upevňování tonality a s tím související vznik dur-mollového systému, generálbas, užívání disonancí a emancipace instrumentální hudby. V komorní hudbě byly nejdůležitějšími formami sonáta, triová sonáta a suita, v orchestrální hudbě concerto grosso a sólový koncert.

Další kapitoly se věnují historickému vývoji obou fléten, jejich organologickému popisu a technice hry. Hlavní pozornost je věnována srovnání dobových příruček a moderních učebnic hry na zobcovou a příčnou flétu.

Hlavní těžiště práce spočívá v analýze koncertů pro sopraninovou a příčnou flétu Antonia Vivaldiho (RV 443 a RV 429), koncertu pro zobcovou a příčnou flétu Georga Philippa Telemanna (TWV 52:e1) a triové sonáty Johanna Joachima Quantze (QV 2:Anh.3). Soustřeďuje se na využití možností obou nástrojů a srovnání způsobu práce s nimi dle vstupních předpokladů. Vivaldi napsal svůj koncert RV 443 velmi virtuózně, a zejména první věta je psána na míru nástroji s možností přesné a rychlé artikulace a jasným zvukem, pro zobcovou flétu je tedy ideální. Koncert RV 429 je také velmi virtuózní, ale je více melodický a zejména druhá věta potřebuje spíše dynamické a barevné možnosti příčné flétny. Koncert TWV 52:e1 a sonáta QV 2:Anh.3 jsou skladby pro zobcovou i příčnou flétu a je zde s nimi zacházeno rovnocenně. V obou hlasech se objevují rychlé pasáže i pomalé zpěvné části. V obou případech je ale zobcová flétna ve funkci prvního hlasu a příčná flétna hraje druhý hlas, což vyhovuje ostrým výškám zobcové flétny a měkkým spodním tónům flétny příčné. Všichni tři skladatelé dobře využívají technických možností fléten. Vivaldiho koncerty jsou nejnáročnější a nejvíce nechávají vyniknout interpretovým schopnostem. Telemannův koncert je také velmi virtuózní a efektní. Quantzova triová sonáta je z těchto čtyř skladeb nejsnazší, ale také nejzpěvnější.

Summary

This bachelor thesis deals with recorder and transverse flute, their common and different features and the way musicians work with them. It focuses on the Baroque period, which was significant for both instruments.

At the beginning, the development of instrumental music of Baroque and its musical forms is outlined. The Baroque period can be defined in the years 1580 - 1730. The main features include the focus on harmonic, horizontal - vertical thinking, tonality consolidation and the related emergence of the major minor system, general bass, the use of dissonance and emancipation of instrumental music. In chamber music, the most important forms were sonata, trio sonata and suite. In orchestral music the most important are concerto grosso and solo concert.

The next chapters deal with the historical development of both flutes, their organological description and the musical instrument playing technique. The main attention is paid to comparing baroque handbooks and modern recorder playing and transverse flute playing textbooks.

The main focus of the work is the analysis of concerts for the sopranino recorder and transverse flute by Antonio Vivaldi (RV 443 and RV 429), the concert for recorder and transverse flute by Georg Philipp Telemann (TWV 52:e1) and trio sonata by Johann Joachim Quantz (QV 2:Anh.3). It focuses on utilizing the possibilities of both instruments and comparing the way musicians work with them according to input assumptions. Vivaldi wrote his RV 443 concert in a very virtuoso way, and especially the first movement is tailored to instruments with the ability to articulate accurately and quickly, and the sound is perfect for the recorder. The RV 429 concert is also very virtuoso, but it is more melodic and especially the second movement needs more dynamic and colourful options of transverse flute. Concert TWV 52:e1 and Sonata QV 2:Anh.3 are compositions for both recorder and transverse flute and are treated equally with the instruments. Quick passages and slow singing parts appear in both voice parts. In both cases, however, the recorder is in the function of the first voice part and the transverse flute plays the second voice part, which corresponds to the sharp heights of the recorder and the soft low tones of the transverse flute. All three composers make good use of the technical possibilities of flutes. Vivaldi's concerts are the most demanding and let the performer's abilities stand out most. Telemann's concert is also very virtuous and spectacular. The Quantz trio sonata is the easiest of the four songs, but also the most singing.

Zusammenfassung

Diese Bachelorarbeit beschäftigt sich mit Blockflöte und Querflöte, ihren gemeinsamen und unterschiedlichen Charakteren und ihrer Arbeitsweise. Sie konzentriert sich auf die Barockzeit, die für beide Instrumente wichtig war.

Am Anfang wird die Entwicklung der Instrumentalmusik des Barock und seiner musikalischen Formen dargestellt. Die Barockzeit kann in den Jahren 1580 - 1730 definiert werden. Die Hauptmerkmale sind die Ausrichtung auf das harmonische, horizontal-vertikale Denken, die Konsolidierung der Tonalität und die damit verbundene Bildung des Dur-Moll-Systems, Generalbass, die Verwendung von Dissonanzen und die Emanzipation der Instrumentalmusik. In der Kammermusik waren die wichtigsten Formen Sonate, Triosonate und Suite, Concerto Grosso und Solokonzert in Orchestermusik.

Die folgenden Kapitel widmen sich der historischen Entwicklung der beiden Flöten, ihrer organologischen Beschreibung und der Spieltechnik. Die Hauptaufmerksamkeit wird auf die Vergleich der historischen Handbücher und der modernen Blockflöten- und Querflötenlehrbücher gewidmet.

Der Schwerpunkt der Arbeit ist die Analyse von Konzerten für Sopraninoblockflöte und Querflöte von Antonio Vivaldi (RV 443 und RV 429), Konzert für Blockflöte und Querflöte von Georg Philipp Telemann (TWV 52: e1) und Triosonaten von Johann Joachim Quantz (QV 2: Anh.3). Es konzentriert sich auf die Möglichkeiten bei den Instrumenten zu nutzen und die Art und Weise, wie sie damit arbeiten, anhand der eingegebenen Annahmen zu vergleichen. Vivaldi schrieb sein RV 443-Konzert sehr virtuos, und vor allem der erste Satz ist auf Instrumente nach Maß anfertigen, die präzise und artikuliert sind und einen klaren Klang haben - aus diesem Grund ist es Ideal für Blockflöten. Das RV 429-Konzert ist auch sehr virtuos, aber es ist melodischer, und besonders der zweite Satz braucht eher die Dynamik und Farbe der Querflöte. Concert TWV 52: e1 und Sonata QV 2: An.3 sind Kompositionen für Blockflöte und Querflöte und werden hier gleich behandelt. In beiden Passagen erscheinen schnelle Passagen und langsame Liedteilen. In beiden Fällen hat die Blockflöte jedoch die Funktion der ersten Stimme und die Querflöte spielt die zweite Stimme, die den scharfen Höhen der Blockflöte und den weichen tiefen Tönen der Querflöte entspricht. Alle drei Komponisten nutzen die technischen Möglichkeiten der Flöten gut aus. Vivaldis Konzerte sind die anspruchsvollsten und sie lassen sich Fähigkeiten des Interpreters auszeichnen. Telemanns

Konzert ist auch sehr virtuos und effektiv. Die Quantz Triosonate ist der einfachste und einzigartigste dieser vier Kompositionen.

9. Anotace

Příjmení a jméno autora:	Kalousová Barbora
Katedra:	Muzikologie
Fakulta:	Filozofická
Název diplomové práce:	Nástrojová idiomatika zobcové a příčné flétny v období baroka
Vedoucí diplomové práce:	Mgr. Jana Spáčilová, Ph.D.
Počet znaků:	109 757
Počet příloh:	2
Počet titulů použité literatury:	17
Klíčová slova:	Zobcová flétna, příčná flétna, traverso, baroko, koncert, sonáta, Antonio Vivaldi, Georg Philipp Telemann, Johann Joachim Quantz
Krátká charakteristika diplomové práce:	Bakalářská práce se zabývá komparací zobcové a příčné flétny. V teoretické části nastiňuje vývoj barokní instrumentální hudby a jejích forem. Dále sleduje historii fléten v jednotlivých etapách, věnuje se organologickému popisu a technice hry na zobcovou i příčnou flétnu především v barokním období, které je pro obě flétny významné. V praktické části se soustředí na analýzu koncertů Antonia Vivaldiho, koncertu Georga Philippa Telemanna a triové sonáty Johanna Joachima Quantze. Analýza srovnává způsob práce s oběma nástroji a využití jejich technických možností.

10. Seznam pramenů a literatury

BUKOFZER, Manfred Fritz. *Hudba v období baroka: od Monteverdiho po Bacha*. Bratislava: Opus, 1986.

HAUWE, van Walter. *Technika hry na zobcovou flétnu: 1. díl*. Praha, Bratislava: WinGra s.r.o, 1999. ISMN M-66051-134-3.

HOTTETERRE, Jacques. *Zásady hry na příčnou flétnu, zobcovou flétnu a hoboj: český překlad a faksimile vydání z roku 1710*. V Praze: Vyšehrad, 2013. ISBN 978-80-7429-391-7.

MALOTÍN, František. *Příčná flétna: praktická metodika*. Praha: Informatorium, 1998. ISBN 80-860-7333-5.

MONTAGU, Jeremy. *Origins and development of musical instruments*. Lanham, Md.: The Scarecrow Press, 2007. ISBN 978-0-8108-5657-8.

QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-705-8187-5.

SARDELLI, Federico Maria. *Vivaldi's music for flute and recorder*. Burlington, VT: Ashgate in association with the Istituto Italiano Antonio Vivaldi/Fondazione "Giorgio Cini", c2007. ISBN 978-0-7546-3714-1.

ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby*. Praha: Votobia, 2002. ISBN 80-722-0126-3.

10.1. Sekundární literatura

ČÍŽEK, Bohuslav. *Hudební nástroje evropské hudební kultury: [fotografický atlas]*. Praha: Aventinum, 2008. Fotografické atlasy. ISBN 978-80-86858-75-3.

DANIEL, Ladislav. *Škola hry na sopránovou zobcovou flétnu: 1. díl*. Praha: Panton, 1996. ISBN 80-7039-312-2.

KAČIC, Ladislav. *Dějiny hudby: III. Baroko*. Praha: Ikar, 2009.

KURFÜRST, Pavel. *Hudební nástroje*. Praha: Togga, 2002. ISBN 80-902-9121-X.

KVAPIL, Jan a Eva KVAPILOVÁ. *Flautoškola 1: Metodický sešit pro učitele*. Praha, Bratislava: WinGra, 2003. ISMN M-706526-03-4.

NAVRÁTIL, Miloš. *Charakteristika hudebního baroka a portréty slavných mistrů: A. Vivaldi, G.F. Händel, J.S. Bach*. Ostrava: Montanex, 1996. ISBN 80-857-8056-9.

PERUTKOVÁ, Jana. Problematika galantního stylu ve světle dobových pramenů (s bližším zaměřením na hudebně dramatickou tvorbu). *Musicologica Brunensia*, Brno: Masarykova univerzita, 2011, roč. 46, č. 1-2, s. 127-139. ISSN 1212-0391.

The new Grove dictionary of music and musicians. Volume 21, Recitative to Russian Federation, §I. 2nd ed. Editor Stanley SADIE, editor John TYRRELL. New York: Grove, 2001, xxxvii. ISBN 0333608003.

The new Grove dictionary of music and musicians. Volume 9, Florence to Gligo. 2nd ed. Editor Stanley SADIE, editor John TYRRELL. New York: Grove, 2001, xxxvii. ISBN 0333608003.

10.2. Elektronické zdroje

BÍLKOVÁ TŮMOVÁ, Magdalena. *Povídání o hře na příčnou flétnu* [online učebnice]. Praha: 1994 [cit. 2017-11-23]. Dostupné z: <http://www.bilkovatumova.euweb.cz>.

Concerto for Recorder and Flute, TWV 52:e1 (Telemann, Georg Philipp) [online]. Creative Commons Attribution 3.0: Hans-Thomas Müller-Schmidt. [cit. 2019-04-22]. Dostupné z:

[https://imslp.org/wiki/Concerto_for_Recorder_and_Flute%2C_TWV_52:e1_\(Telemann%2C_Georg_Philipp\)](https://imslp.org/wiki/Concerto_for_Recorder_and_Flute%2C_TWV_52:e1_(Telemann%2C_Georg_Philipp))

Flute Concerto in D major, RV 429 (Vivaldi, Antonio) [online]. Milano: G. Ricordi & C.: Gian Francesco Malipiero, 1953. [cit. 2019-04-22]. Dostupné z: [https://imslp.org/wiki/Flute_Concerto_in_D_major,_RV_429_\(Vivaldi,_Antonio\)](https://imslp.org/wiki/Flute_Concerto_in_D_major,_RV_429_(Vivaldi,_Antonio))

LANDER, Nicholas S. *Recorder Home Page: Compiled by Nicholas S. Lander* [online]. c1996-2019 [cit. 2019-01-25]. Dostupné z: <http://www.recorderhomepage.net/>

MONTAGU, Jeremy. *The Industrial Revolution and Music* [online]. Hataf Segol Publications, 2018 [cit. 2018-10-26]. Dostupné z: [http://www.jeremymontagu.co.uk/The Industrial Revolution and Music - Jeremy Montagu.pdf](http://www.jeremymontagu.co.uk/The%20Industrial%20Revolution%20and%20Music%20-%20Jeremy%20Montagu.pdf)

POWELL, Ardal. *Flutehistory.com* [online]. c2000-2019 [cit. 2019-01-25]. Dostupné z: <http://www.flutehistory.com/>

Recorder Concerto in C major, RV 443 (Vivaldi, Antonio) [online]. Milano: G. Ricordi & C.: Gian Francesco Malipiero, 1951. [cit. 2019-04-22]. Dostupné z: [https://imslp.org/wiki/Recorder_Concerto_in_C_major,_RV_443_\(Vivaldi,_Antonio\)](https://imslp.org/wiki/Recorder_Concerto_in_C_major,_RV_443_(Vivaldi,_Antonio))

Trio Sonata in C major, QV 2:Anh.3 (Quantz, Johann Joachim) [online]. Kassel: Hinnenthal: Walter Birke, 1987. [cit. 2019-04-22]. Dostupné z: [https://imslp.org/wiki/Trio_Sonata_in_C_major,_QV_2:Anh.3_\(Quantz,_Johann_Joachim\)](https://imslp.org/wiki/Trio_Sonata_in_C_major,_QV_2:Anh.3_(Quantz,_Johann_Joachim))

WAITZMAN, Daniel. The Decline of the Recorder in the 18th Century. *The American Recorder*. New York: American Recorder Society, 1967, **VIII**(2).

Zobcová flétna [online]. 2006 [cit. 2018-08-25]. Dostupné z: <http://flauto-dolce.wz.cz/hlavni.htm>.

Příloha I

Obr. 1

Paleolitická flétna z kosti supa, Německo, stáří cca 35 000 let.



Obr. 2

Pere Serra: *La Virgen con el Niño*, detail malby, cca z roku 1385



Obr. 3

Adrian Brown: raně renesanční consort podle Viridunga a Agricola.



Obr. 4

Philippe Bolton: altová flétna, podle Hotteterrů



Obr. 5

Philippe Bolton: „Voice flute“, podle Dennera



Obr. 6

Anonym, echo flétna, z Grassi muzea pro hudební nástroje v Lipsku



Obr. 7.

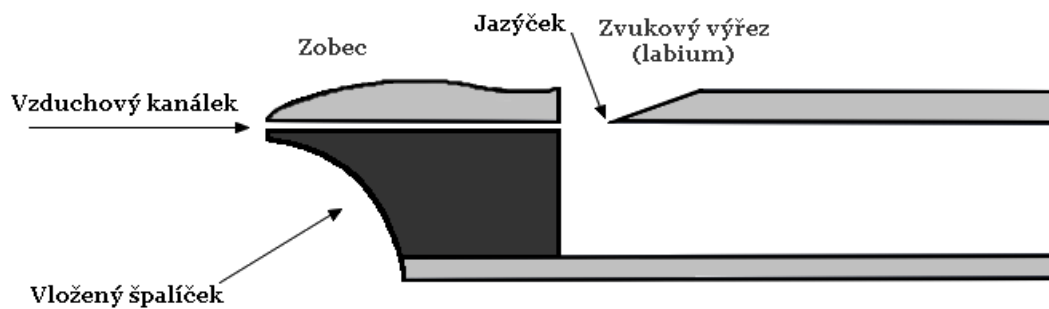
Barokní a Německý systém
(Vlevo barokní, vpravo německý)



Obr. 8

Nákres složení hlavice (průřez)

Hlavice zobcové flétny



Obr. 9

Prstoklad (Sopránová a tenorová zobcová flétna)

TABULKA HMATŮ

Die Griffabelle

The image shows a fingering chart for a recorder, titled 'TABULKA HMATŮ' (Fingering Chart) and 'Die Griffabelle'. It consists of five staves of music. Each staff has a musical notation line at the top and a corresponding fingering diagram below it. The diagrams show finger positions on the recorder keys, with dots for fingers and wavy lines for keys. Some diagrams have an asterisk (*) or a double asterisk (**). The musical notation includes notes, rests, and accidentals (sharps and flats) on a treble clef staff.

*) Platí pouze na nástrojích německého hmatu.

Es gilt nur für Instrumente des deutschen Griffes.

Obr. 10
Držení zobcové flétny

DRŽENÍ FLÉTNY A POSTOJ PŘI HRANÍ



Obr. 11
Vyvážení zobcové flétny



Číselné značení hmatů (Sopraninová a altová zobcová flétna)

7

Tabulka hmatů

Tento seznam obsahuje hmaty, které jsou v zásadě použitelné na všech zobcových flétnách založených na „barokních“ prstokladech. Možná je zbytečně zmiňovat, že když jakýkoli interval zahráný pomocí popsaných prstokladů nezní tak, jak má, je třeba prstoklad změnit. V takovém případě bude možná nutno přizpůsobit i některá cvičení. U všech zmíněných prstokladů je první z nich vždy základní, ostatní, alternativní, budou vysvětleny později.

The image displays a musical notation system for a fingering chart. It consists of four staves of music, each representing a different fingering pattern. The notes are written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). Below each note, there are numerical indicators (1-7) representing the fingers used to play that note. Some notes have multiple alternative fingerings listed. The patterns are organized into groups, with some groups having a key signature change indicated by a sharp sign (#) above the staff. The patterns include various combinations of fingerings for octaves and intervals, such as 01, 01 01, 01 01 01, etc. Some patterns include dynamic markings like (p) for piano and (f) for forte. The patterns are as follows:

- Staff 1:** Shows patterns for notes G, A, B, C, D, E, F# in two octaves. Fingerings include 01, 01 01, 01 01 01, 01 01, 01 01, 01, 01 01 01, 01 01.
- Staff 2:** Shows patterns for notes G, A, B, C, D, E, F# in two octaves. Fingerings include 01 01 01, 01 01 01 01, 01 0 0 1, 0, 1 1 1 1, 1, 2 2 1, 01 0, 1, 01 01.
- Staff 3:** Shows patterns for notes G, A, B, C, D, E, F# in two octaves. Fingerings include 01 01 01, 01 01 01, 01 01, 01 01, 01 01, 01 01, 01 01, 01 01.
- Staff 4:** Shows patterns for notes G, A, B, C, D, E, F# in two octaves. Fingerings include 01 01 01 01, 01 01 01 01, 01 01 01, 01 01, 01 01, 01 01, 01 01, 01 01.

Tabulka č. 1: Vysvětlení přirozených, zvýšených a snížených tónů na zobcové flétně

Echelle de tous les tons et Semi-tons de

Notre de musique

fa sol la si ut ré

1 2 3 4 5 6 7 8

Figure de la Flûte

Tablature

Les lettres au-dessus de chaque note pour servir à la Flûte.

fa mi ré ut si la sol

1 2 3 4 5 6 7 8

Suite

la Flûte à Bec, par musique et par tablature. *Paris 1744*

mi fa sol la si ut ré mi fa sol

1 2 3 4 5 6 7 8

E F G A B C D E F G

fa mi ré ut si la sol fa

1 2 3 4 5 6 7 8

F E D C B A G F

Obr. 14

Vyobrazení příčné flétny v Cantigas de Santa Maria



Obr. 15

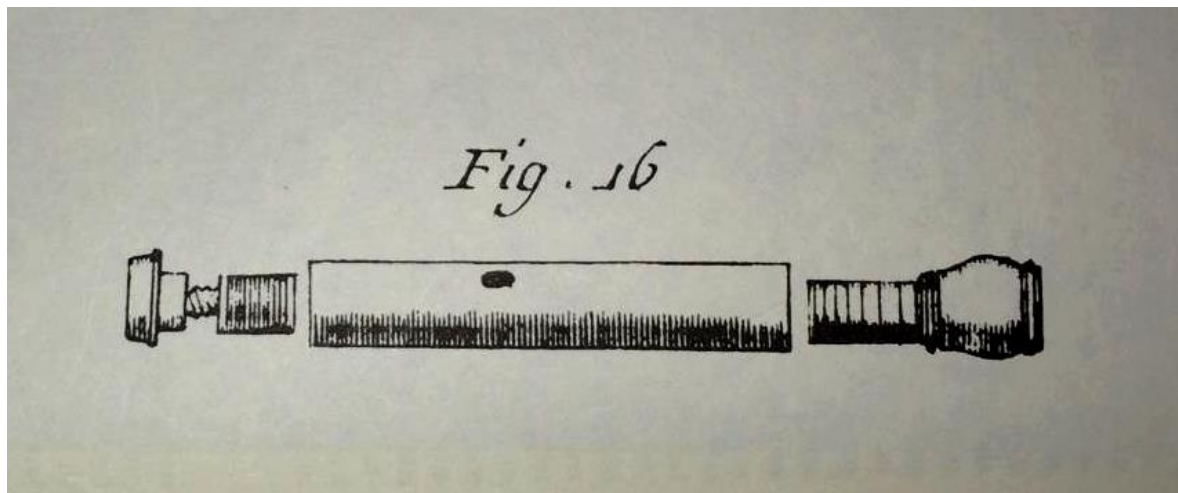
Třídílná barokní flétna



Obr. 16
Quantzův model flétny



Obr. 17
Prodloužená korková zátka pod víčkem



Obr. 18

Tromlitzův model flétny (Na obrázku dole)



Obr. 19

Hlavice flétny

a) Klasická hlavice



b) Hlavice ve tvaru U



c) Hlavice „wave line“



Obr. 20

Správné držení příčné flétny



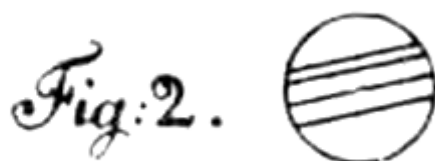
Obr. 21

Nátisk



Obr. 22

Zakrytí ústního otvoru dle výšky tónu



Obr. 23

Tabulka hmatů na moderní příčnou flétnu

Flute Finger Placement Chart

Left Hand:
1st Finger
2nd Finger
3rd Finger
4th Finger

Right Hand:
1st Finger
2nd Finger
3rd Finger
4th Finger

Left Thumb

Tabulka hmatů Hotteterre

Tabulka č. 2: Vysvětlení trykát na příčné flétně

E CHELLE de toutes les Cadences ou

Cadences sur le ré *sur le mi*

sur le la *sur le si*

tremblemens de la FLUTE TRAVERSIERE

sur le fa *sur le sol*

sur la tierce *sur le ré*

Soupis ilustrací

Obr. 1: Paleolitická flétna. In: *Osel.cz* [online]. [cit. 2019-04-24]. Dostupné z: <http://www.osel.cz/4487-paleoliticka-fletna.html>

Obr. 2: La Virgen con el Niño. In: *Recorder Home Page* [online]. [cit. 2019-04-24]. Dostupné z: <http://www.recorderhomepage.net/history/the-medieval-period/>

Obr. 3: Raně renesanční consort podle Virdung a Agricoly. In: *Recorder Home Page* [online]. [cit. 2019-04-24]. Dostupné z: <http://www.recorderhomepage.net/history/the-renaissance-period/>

Obr. 4: Altová flétna, podle Hotteterra. In: *Philippe Bolton, Recorder Maker* [online]. [cit. 2019-04-24]. Dostupné z: <http://www.flute-a-bec.com/hotteterregb.html>

Obr. 5: Voice flute, podle Dennera. In: *Philippe Bolton, Recorder Maker* [online]. [cit. 2019-04-24]. Dostupné z: <http://www.flute-a-bec.com/flvxgb.html>

Obr. 6: Echo flétna. In: *Recorder Home Page* [online]. [cit. 2019-04-24]. Dostupné z: <http://www.recorderhomepage.net/history/the-baroque-period/>

Obr. 7: Barokní a Německý systém. In: *Zobcová flétna* [online]. [cit. 2019-04-24]. Dostupné z: <http://flauto-dolce.wz.cz/druhy.htm>

Obr. 8: Nákres složení hlavice (průřez)

Obr. 9: Prstoklad (Sopranová a tenorová zobcová flétna). DANIEL, Ladislav. *Škola hry na sopranovou zobcovou flétnu: 1. díl*. Praha: Panton, 1996. ISBN 80-7039-312-2.

Obr. 10: Držení zobcové flétny. KVAPIL, Jan a Eva KVAPILOVÁ. *Flautoškola 1: Učebnice hry na sopranovou zobcovou flétnu*. Praha: Bärenreiter, 2017. ISMN 979-0-2601-0505-8. s. 8.

Obr. 11: Vyvážení zobcové flétny. KVAPIL, Jan a Eva KVAPILOVÁ. *Flautoškola 1: Metodický sešit pro učitele*. Praha, Bratislava: WinGra, 2003. ISMN M-706526-03-4. s. 17.

Obr. 12: Číselné značení hmatů (Sopraninová a altová zobcová flétna). HAUWE, van Walter. *Technika hry na zobcovou flétnu: 1. díl*. Praha, Bratislava: WinGra s.r.o, 1999. ISMN M-66051-134-3. s. 31.

Obr. 13: Tabulka hmatů Hotteterre. HOTTETERRE, Jacques. *Zásady hry na příčnou flétnu, zobcovou flétnu a hoboj: český překlad a faksimile vydání z roku 1710*. V Praze: Vyšehrad, 2013. ISBN 978-80-7429-391-7. s. 110 – 111.

Obr. 14: Vyobrazení příčné flétny v Cantigas de Santa Maria. In: *Bestmusicteacher.com* [online]. [cit. 2019-04-24]. Dostupné z: https://www.bestmusicteacher.com/music_picture/index.php?txt=Cantigas

Obr. 15: Třídílná barokní flétna. In: *Giovanni Tardino - flute maker* [online]. [cit. 2019-04-24]. Dostupné z: <http://giovannitardino.it/index.php/flauti/2007/09/hotteterre-parigi-dopo-1691/>

Obr. 16: Quantzův model flétny. In: *Johann Joachim Quantz (1697– 1773)* [online]. [cit. 2019-04-24]. Dostupné z: <http://jjquantz.org/flute-builder/>

Obr. 17: Prodloužená korková zátka pod víčkem. In: *Johann Joachim Quantz (1697– 1773)* [online]. [cit. 2019-04-24]. Dostupné z: <http://jjquantz.org/flute-builder/>

Obr. 18: Tromlitzův model flétny. In: *Rick Wilson's Historical Flutes Page* [online]. [cit. 2019-04-24]. Dostupné z: <http://www.oldflutes.com/classical.htm>

Obr. 19: Hlavice flétny.

a) Klasická hlavice. In: *Hudební nástroje|Cmias.cz* [online]. [cit. 2019-04-24]. Dostupné z: <https://www.cmias.cz/eshop-hlavice-pricne-fletny-yamaha-fhj-type-h-15472.html>

b) Hlavice ve tvaru U. In: *Hudební nástroje|Cmias.cz* [online]. [cit. 2019-04-24]. Dostupné z: <https://www.cmias.cz/eshop-pricna-fletna-jupiter-jfl700u.html>

c) Hlavice „wave line“. In: *Hudební nástroje|Cmias.cz* [online]. [cit. 2019-04-24]. Dostupné z: <https://www.cmias.cz/eshop-pricna-fletna-jupiter-jfl700wd.html>

Obr. 20: Správné držení příčné flétny. MALOTÍN, František. *Příčná flétna: praktická metodika*. Praha: Informatorium, 1998. ISBN 80-860-7333-5. s. 34.

Obr. 21: Nátisk. MALOTÍN, František. *Příčná flétna: praktická metodika*. Praha: Informatorium, 1998. ISBN 80-860-7333-5. s. 10.

Obr. 22: Zakrytí ústního otvoru dle výšky tónu. QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-705-8187-5. Fig: 2.

Obr. 23: Tabulka hmatů na moderní příčnou flétnu. In: *Pinterest - Česká Republika* [online]. [cit. 2019-04-24]. Dostupné z: <https://cz.pinterest.com/pin/468655904948346356/>

Obr. 24: Tabulka hmatů Hotteterre. HOTTETERRE, Jacques. *Zásady hry na příčnou flétnu, zobcovou flétnu a hoboje: český překlad a faksimile vydání z roku 1710*. V Praze: Vyšehrad, 2013. ISBN 978-80-7429-391-7. s. 104 – 105.

Obr. 25: Tabulka hmatů Quantz. QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-705-8187-5. Fig: 1.

Příloha II

CONCERTO in Do maggiore

per Flautino, Archi e Cembalo

Antonio Vivaldi
(1678 - 1741)

(Allegro)

Flautino
I.
Violini
II.
Viole
Violoncelli
Contrabbassi
Cembalo

5

2

10

15

(*mf*)
(*mf*)
(*mf*)
(*mf*)
(*mf*)

3

20

Musical score for measures 20-24. Measure 20 features a complex melodic line with many sixteenth notes. Measures 21-24 show a more rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes.

4

30

Musical score for measures 25-34. Measure 25 has a melodic line with a *tr* (trill) and *pp* (pianissimo) dynamic. Measures 26-34 show a steady accompaniment. Measure 34 is marked *(1 Solo)*.

3

25

Musical score for measures 35-39. Measure 35 has a melodic line with a *tr* (trill) and *pp* (pianissimo) dynamic. Measures 36-39 show a steady accompaniment.

35

Musical score for measures 40-44. Measures 40-44 show a steady accompaniment.

5

Musical score for measures 5-40. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). Measure 5 features a dynamic marking of *f* and a hairpin crescendo leading to a *tr.* (trill) in measure 40. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines across the four staves.

45

Musical score for measures 45-50. This section continues the string quartet arrangement. It includes dynamic markings such as *f* and *(mf)*. The notation shows complex rhythmic textures and melodic development in all four parts.

6

Musical score for measures 50-55. The score continues with the string quartet. Measure 50 is marked with the number 50. The notation features intricate rhythmic patterns and melodic lines.

Musical score for measures 55-60. This section includes dynamic markings of *(mf)* and *f*. The notation shows the continuation of the string quartet's complex textures and melodic motifs.

7

55

8

65

60

70

9

Musical score for measures 9 and 10. Measure 9 features a complex rhythmic pattern in the upper staves, with a *tr* (trill) marking. Measure 10 continues this pattern, with a *tr* marking and a *tr* marking above the staff. The lower staves show a steady accompaniment.

10

Musical score for measures 80 through 85. Measure 80 has a *tr* marking. Measure 81 has a *tr* marking. Measure 82 has a *tr* marking. Measure 83 has a *tr* marking. Measure 84 has a *tr* marking. Measure 85 has a *tr* marking. The lower staves show a steady accompaniment.

75

Musical score for measures 75 through 85. Measure 75 has a *tr* marking. Measure 76 has a *tr* marking. Measure 77 has a *tr* marking. Measure 78 has a *tr* marking. Measure 79 has a *tr* marking. Measure 80 has a *tr* marking. Measure 81 has a *tr* marking. Measure 82 has a *tr* marking. Measure 83 has a *tr* marking. Measure 84 has a *tr* marking. Measure 85 has a *tr* marking. The lower staves show a steady accompaniment.

90

Musical score for measures 90-94. Measure 90 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measures 91-94 have a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include (mf) and (f).

95

Musical score for measures 95-99. Measure 95 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measures 96-99 have a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include (f).

100

Musical score for measures 100-104. Measure 100 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measures 101-104 have a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include (f) and (Tutti).

105

Musical score for measures 105-109. Measure 105 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measures 106-109 have a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include (f).

(1) M.S. (2)

Musical notation for first and second endings.

14

120

(mf)

(mf)

(mf)

(1 Solo)

(mf)

125

13

110

(1 Solo)

(mf)

(mf)

115

16

Musical score for measures 130-135. The system consists of five staves. The top staff is a treble clef with a *tr* marking above the first measure. The second staff is a treble clef. The third staff is a treble clef. The fourth staff is a bass clef. The fifth staff is a bass clef. The music features a complex melodic line in the top staff and a more rhythmic accompaniment in the lower staves.

15

Musical score for measures 135-140. The system consists of five staves. The top staff is a treble clef with a *tr* marking above the first measure. The second staff is a treble clef. The third staff is a treble clef. The fourth staff is a bass clef. The fifth staff is a bass clef. The music features a complex melodic line in the top staff and a more rhythmic accompaniment in the lower staves.

140

Musical score for measures 140-145. The system consists of five staves. The top staff is a treble clef with a *tr* marking above the first measure. The second staff is a treble clef. The third staff is a treble clef. The fourth staff is a bass clef. The fifth staff is a bass clef. The music features a complex melodic line in the top staff and a more rhythmic accompaniment in the lower staves. There are *tr* markings above the first three measures and a *(tratt.)* marking above the fourth measure.

135

Musical score for measures 145-150. The system consists of five staves. The top staff is a treble clef. The second staff is a treble clef. The third staff is a treble clef. The fourth staff is a bass clef. The fifth staff is a bass clef. The music features a complex melodic line in the top staff and a more rhythmic accompaniment in the lower staves.

Largo

Flautino *(p)*

I. *(p)*

II. *(p)*

Violine *(p)*

Violoncelli *(p)*

Cembalo *(p)*

145

150

10

150

160 19

Musical score for measures 160-169, system 19. The system consists of five staves. The top staff is the vocal line, starting with a trill in measure 160. The bottom four staves are the piano accompaniment, with a steady eighth-note bass line and chords in the upper staves.

20 165

Musical score for measures 160-169, system 20. The system consists of five staves. The top staff is the vocal line, starting with a trill in measure 160. The bottom four staves are the piano accompaniment, with a steady eighth-note bass line and chords in the upper staves.

Musical score for measures 170-179, system 19. The system consists of five staves. The top staff is the vocal line, starting with a trill in measure 170. The bottom four staves are the piano accompaniment, with a steady eighth-note bass line and chords in the upper staves.

Musical score for measures 170-179, system 20. The system consists of five staves. The top staff is the vocal line, starting with a trill in measure 170. The bottom four staves are the piano accompaniment, with a steady eighth-note bass line and chords in the upper staves.

Durata: min. 10

1

CONCERTO in Re maggiore

per Flauto*) Archi e Cembalo

F. VI n° 10

Antonio Vivaldi
(1678 - 1741)

a cura di
Gian Francesco Malpiero

Allegro

Flauto

I
Violini

II
Violine

Violoncelli

Contrabassi

Cembalo

*) Il manoscritto porta il seguente titolo: Concerto per Flauto traversier.

G. RICORDI & C. Editori, MILANO. © Copyright 1953, by G. RICORDI & C. s.p.a. - Milano
Tutti i diritti riservati. - Tous droits réservés. - All rights reserved.
ANNO MCMLIII - RISTAMPA 1971
P. R. 678
PRINTED IN ITALY

2

5

10

P. R. 678

4

8

15

Musical score for measures 8-15. The score is written for a piano and includes a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Trills are indicated by 'tr...' above several notes. The bass line is mostly rests, with some notes appearing in the later measures.

20

Musical score for measures 20-24. The score is written for a piano and includes a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with a complex rhythmic pattern. Trills are indicated by 'tr...' above notes. The bass line remains mostly rests.

25

Musical score for measures 25-29. The score is written for a piano and includes a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with a complex rhythmic pattern. Trills are indicated by 'tr...' above notes. The bass line has some notes, with a 'p' (piano) dynamic marking. A fermata is placed over a note in the bass line in measure 29.

25

Musical score for measures 30-34. The score is written for a piano and includes a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with a complex rhythmic pattern. Trills are indicated by 'tr...' above notes. The bass line remains mostly rests.

5

30

6

35

40

40

7

Musical score for measures 7-8, system 1. It consists of five staves: a single treble clef staff with a trill, followed by a grand staff (treble and bass clefs) with melodic lines, and a grand staff with sustained bass notes.

8

Musical score for measures 7-8, system 2. It consists of five staves: a single treble clef staff with a trill, followed by a grand staff with melodic lines and trills, and a grand staff with sustained bass notes. Measure numbers 50 and 51 are indicated.

45

Musical score for measures 45-46, system 1. It consists of five staves: a single treble clef staff with a trill, followed by a grand staff with melodic lines, and a grand staff with sustained bass notes.

Musical score for measures 45-46, system 2. It consists of five staves: a single treble clef staff with a trill, followed by a grand staff with melodic lines and trills, and a grand staff with sustained bass notes.

10

9

65

60

Musical score for measures 41-70. The score is in G major and 3/8 time. It features a Flauto part with trills and a Cembalo part with a steady eighth-note accompaniment. Measures 70-75 are marked with a forte (f) dynamic.

Musical score for measures 75-85. The score is in G major and 3/8 time. It features a Flauto part with trills and a Cembalo part with a steady eighth-note accompaniment. Measures 75-80 are marked with a forte (f) dynamic, and measures 80-85 are marked with a piano (p) dynamic.

Andante

Musical score for measures 80-85. The score is in G major and 3/8 time. It features a Flauto part with trills and a Cembalo part with a steady eighth-note accompaniment. Measures 80-85 are marked with a piano (p) dynamic.

90

Musical score for measures 90-94. It consists of three systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The third system has a grand staff with a treble clef staff, a middle C-clef staff, and a bass clef staff. The music features eighth and sixteenth notes, rests, and trills.

95 100

Musical score for measures 95-104. It consists of three systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The third system has a grand staff with a treble clef staff, a middle C-clef staff, and a bass clef staff. The music features eighth and sixteenth notes, rests, and trills. Dynamics include *ff* and *p*.

105 110

Musical score for measures 105-114. It consists of three systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The third system has a grand staff with a treble clef staff, a middle C-clef staff, and a bass clef staff. The music features eighth and sixteenth notes, rests, and trills. Dynamics include *ff* and *p*.

G. Ph. Telemann

Concerto e-moll für Blockflöte und Querflöte

Largo **Trv. 52:e1**

Flauto
Querflöte
Violino I.
Violino II.
Viola
Basso

con Violone

System 1 of the musical score for page 3. It consists of two staves. The upper staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff is a grand staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a complex, fast-moving melodic line in the upper staff, with a more rhythmic accompaniment in the lower staff.

System 2 of the musical score for page 3. It consists of two staves. The upper staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff is a grand staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music continues with a complex, fast-moving melodic line in the upper staff, with a more rhythmic accompaniment in the lower staff.

System 1 of the musical score for page 4. It consists of two staves. The upper staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff is a grand staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a complex, fast-moving melodic line in the upper staff, with a more rhythmic accompaniment in the lower staff.

System 2 of the musical score for page 4. It consists of two staves. The upper staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff is a grand staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music continues with a complex, fast-moving melodic line in the upper staff, with a more rhythmic accompaniment in the lower staff.

Musical score for measures 1-4. The score is in 4/6 time and consists of two systems. The first system has three staves: a treble clef staff with a melodic line, a bass clef staff with a bass line, and a grand staff (piano) with a right-hand part. The second system has two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for measures 5-8. The score is in 4/6 time and consists of two systems. The first system has two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system has three staves: a treble clef staff with a melodic line, a bass clef staff with a bass line, and a grand staff (piano) with a right-hand part. The key signature has one sharp (F#). Dynamics include *f* (forte).

9

Musical score for measures 9-12. The score is in 4/6 time and consists of two systems. The first system has three staves: a treble clef staff with a melodic line, a bass clef staff with a bass line, and a grand staff (piano) with a right-hand part. The second system has two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for measures 13-16. The score is in 4/6 time and consists of two systems. The first system has two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system has three staves: a treble clef staff with a melodic line, a bass clef staff with a bass line, and a grand staff (piano) with a right-hand part. The key signature has one sharp (F#).

5

Musical score for page 7, measures 1-4. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) in G major and 2/4 time. Measures 1-2 feature a dense, rhythmic texture with sixteenth-note patterns in the upper staves. Measures 3-4 show a more melodic and harmonic texture with sustained notes and simple rhythmic patterns.

Musical score for page 7, measures 5-8. Measures 5-6 feature a prominent trill in the first violin part, with other instruments providing harmonic support. Measures 7-8 continue with melodic lines and sustained notes, maintaining the harmonic structure.

Allegro

Musical score for page 8, measures 1-4. The score is written for a string quartet in G major and 2/4 time. Measures 1-2 feature a rhythmic pattern with sixteenth-note runs. Measures 3-4 show a more melodic and harmonic texture with sustained notes and simple rhythmic patterns.

con Violone

Musical score for page 8, measures 5-8. Measures 5-6 feature a prominent trill in the first violin part, with other instruments providing harmonic support. Measures 7-8 continue with melodic lines and sustained notes, maintaining the harmonic structure.

Musical score for page 9, measures 1-4. The score is in 6/8 time and D major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The vocal line consists of eighth and sixteenth notes.

Musical score for page 10, measures 1-4. The score is in 6/8 time and D major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The vocal line consists of eighth and sixteenth notes.

Musical score for page 9, measures 5-8. The score is in 6/8 time and D major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The vocal line consists of eighth and sixteenth notes.

Musical score for page 10, measures 5-8. The score is in 6/8 time and D major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The vocal line consists of eighth and sixteenth notes.

Musical score for page 11, measures 1-4. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) in G major. The first two staves (Violin I and Violin II) feature a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The lower staves (Viola and Cello/Double Bass) provide a steady harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present below the lower staves.

p sine Violone

Musical score for page 12, measures 1-4. The score continues from page 11. The upper staves (Violin I and Violin II) continue with their intricate melodic patterns. The lower staves (Viola and Cello/Double Bass) maintain their accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present below the lower staves.

p

Musical score for page 11, measures 5-8. The score continues from page 11. The upper staves (Violin I and Violin II) continue with their intricate melodic patterns. The lower staves (Viola and Cello/Double Bass) maintain their accompaniment.

Musical score for page 12, measures 5-8. The score continues from page 11. The upper staves (Violin I and Violin II) continue with their intricate melodic patterns. The lower staves (Viola and Cello/Double Bass) maintain their accompaniment.

Musical score for page 13, measures 48-51. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) in G major. Measures 48-51 show a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the upper strings and a more active bass line.

Musical score for page 13, measures 52-55. The score continues with a dynamic marking of *f* (forte) and the instruction "con Violone". The texture remains dense with intricate rhythmic patterns across all parts.

Musical score for page 14, measures 56-59. The score features a dynamic marking of *p* (piano) and the instruction "una Violone". The music is characterized by delicate, flowing lines in the upper strings and a steady bass accompaniment.

Musical score for page 14, measures 60-63. The score continues with a dynamic marking of *p* (piano). The texture is light and airy, with intricate sixteenth-note patterns in the upper parts and a simple bass line.

Musical score for page 15, measures 1-4. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The first two staves (Violin I and Violin II) feature a melodic line with eighth-note patterns and trills. The lower staves (Viola and Cello/Double Bass) provide a harmonic accompaniment with eighth-note patterns.

Musical score for page 15, measures 5-8. The score continues from the previous page. The first two staves (Violin I and Violin II) feature a melodic line with eighth-note patterns and trills. The lower staves (Viola and Cello/Double Bass) provide a harmonic accompaniment with eighth-note patterns.

Musical score for page 16, measures 1-4. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The first two staves (Violin I and Violin II) feature a melodic line with eighth-note patterns and trills. The lower staves (Viola and Cello/Double Bass) provide a harmonic accompaniment with eighth-note patterns.

Musical score for page 16, measures 5-8. The score continues from the previous page. The first two staves (Violin I and Violin II) feature a melodic line with eighth-note patterns and trills. The lower staves (Viola and Cello/Double Bass) provide a harmonic accompaniment with eighth-note patterns. The text "con Violone" is written below the bottom staff.

Musical score for page 17, measures 85-90. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) and includes a Violone part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The Violone part is marked *f* con Violone.

Musical score for page 17, measures 91-96. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) and includes a Violone part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The Violone part is marked *f* con Violone.

Musical score for page 18, measures 97-102. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) and includes a Violone part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The Violone part is marked *p* sine Violone.

Musical score for page 18, measures 103-108. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) and includes a Violone part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The Violone part is marked *p* sine Violone.

Musical score for page 19, measures 103-106. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) in G major. Measures 103-104 feature a dense texture with sixteenth-note patterns in the upper strings. Measures 105-106 show a transition to a more melodic texture with sustained notes in the lower strings.

Musical score for page 19, measures 107-110. The score is written for a string quartet in G major. Measures 107-108 feature a dense texture with sixteenth-note patterns in the upper strings. Measures 109-110 show a transition to a more melodic texture with sustained notes in the lower strings. The instruction *p* *stacc. Violone* is present.

Musical score for page 20, measures 103-106. The score is written for a string quartet in G major. Measures 103-104 feature a dense texture with sixteenth-note patterns in the upper strings. Measures 105-106 show a transition to a more melodic texture with sustained notes in the lower strings. The instruction *con Violone* is present.

Musical score for page 20, measures 107-110. The score is written for a string quartet in G major. Measures 107-108 feature a dense texture with sixteenth-note patterns in the upper strings. Measures 109-110 show a transition to a more melodic texture with sustained notes in the lower strings. The instruction *dr* is present.

Musical score for measures 112-115. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 112 starts with a dynamic marking of *f*. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

con Violone

Musical score for measures 116-119. The score continues for the string quartet. Measure 116 starts with a dynamic marking of *f*. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Musical score for measures 120-123. The score continues for the string quartet. Measure 120 starts with a dynamic marking of *f*. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Musical score for measures 124-127. The score continues for the string quartet. Measure 124 starts with a dynamic marking of *f*. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Largo

Musical score for page 23, measures 1-4. The score is in 3/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The first system consists of two staves: the upper staff has a melodic line with a trill (tr) and a fermata, while the lower staff is mostly rests. The second system consists of four staves, all marked 'pizzicato', showing a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Musical score for page 23, measures 5-8. The score continues in 3/4 time with the same key signature. The first system has two staves: the upper staff has a melodic line with a trill (tr) and a fermata, and the lower staff has a rhythmic accompaniment. The second system consists of four staves, all marked 'pizzicato', showing a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Musical score for page 24, measures 1-4. The score is in 3/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The first system consists of two staves: the upper staff has a melodic line with a trill (tr) and a fermata, while the lower staff is mostly rests. The second system consists of four staves, all marked 'pizzicato', showing a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Musical score for page 24, measures 5-8. The score continues in 3/4 time with the same key signature. The first system has two staves: the upper staff has a melodic line with a trill (tr) and a fermata, and the lower staff has a rhythmic accompaniment. The second system consists of four staves, all marked 'pizzicato', showing a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Two systems of musical notation for page 25. The first system consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system consists of four staves: two treble clef staves and two bass clef staves, showing a more complex texture with multiple voices.

Two systems of musical notation for page 25. The first system consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system consists of four staves: two treble clef staves and two bass clef staves, showing a more complex texture with multiple voices.

Two systems of musical notation for page 26. The first system consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system consists of four staves: two treble clef staves and two bass clef staves, showing a more complex texture with multiple voices.

Two systems of musical notation for page 26. The first system consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system consists of four staves: two treble clef staves and two bass clef staves, showing a more complex texture with multiple voices.

Musical score for page 27, measures 28-30. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. Measure 28 features a complex, fast-moving melodic line in the first violin. Measures 29 and 30 show the other instruments following with similar rhythmic patterns.

Musical score for page 27, measures 31-34. The score is written for a string quartet in the same key and time signature. Measures 31 and 32 are marked *con l'arco* and feature a rhythmic pattern of eighth notes. Measures 33 and 34 continue this pattern with some melodic variation.

Presto

Musical score for page 28, measures 1-4. The score is written for a string quartet in the same key and time signature. The tempo is marked *Presto*. Measures 1 and 2 show the first violin with a rapid, ascending melodic line. Measures 3 and 4 show the other instruments with similar rhythmic patterns.

con Violone

Musical score for page 28, measures 5-8. The score is written for a string quartet in the same key and time signature. Measures 5 and 6 continue the melodic development in the first violin. Measures 7 and 8 show the other instruments with similar rhythmic patterns.

Musical score for measures 28-31. The score is written for five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measures 28 and 29 feature a 'Solo' section for the Violin I and II parts, marked with a forte (f) dynamic. The Viola, Cello, and Double Bass parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

Musical score for measures 32-35. The score is written for five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measures 32 and 33 feature a 'Solo' section for the Violin I and II parts, marked with a forte (f) dynamic. The Viola, Cello, and Double Bass parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

Musical score for measures 36-39. The score is written for five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measures 36 and 37 feature a 'Solo' section for the Violin I and II parts, marked with a forte (f) dynamic. The Viola, Cello, and Double Bass parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

Musical score for measures 40-43. The score is written for five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measures 40 and 41 feature a 'Solo' section for the Violin I and II parts, marked with a forte (f) dynamic. The Viola, Cello, and Double Bass parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

Musical score for page 31, measures 1-4. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) in G major. Measures 1-2 feature a melodic line in the first violin with a forte dynamic. Measures 3-4 show a more active texture with all instruments playing.

Musical score for page 31, measures 5-8. Measures 5-6 continue the melodic line in the first violin. Measures 7-8 show a transition to a more active texture with all instruments playing.

Musical score for page 32, measures 1-4. The score is written for a string quartet in G major. Measures 1-2 feature a melodic line in the first violin. Measures 3-4 show a more active texture with all instruments playing.

con Violone

Musical score for page 32, measures 5-8. Measures 5-6 continue the melodic line in the first violin. Measures 7-8 show a transition to a more active texture with all instruments playing.

Musical score for page 33, measures 74-77. The score is written for five staves: two treble clefs (Violin I and II), two alto clefs (Viola I and II), and one bass clef (Cello/Double Bass). The key signature has one sharp (F#). Measure 74 is marked with a *f* dynamic. Measures 75 and 76 are marked with a *p* dynamic. The piece concludes with a *Fine* marking at the end of measure 77.

Musical score for page 33, measures 78-81. The score is written for five staves: two treble clefs (Violin I and II), two alto clefs (Viola I and II), and one bass clef (Cello/Double Bass). The key signature has one sharp (F#). Measure 78 is marked with a *f* dynamic. Measures 79 and 80 are marked with a *f* dynamic. The piece concludes with a *Fine* marking at the end of measure 81.

Musical score for page 34, measures 82-85. The score is written for five staves: two treble clefs (Violin I and II), two alto clefs (Viola I and II), and one bass clef (Cello/Double Bass). The key signature has one sharp (F#). Measure 82 is marked with a *f* dynamic. Measures 83 and 84 are marked with a *f* dynamic. Measure 85 is marked with a *p* dynamic.

Musical score for page 34, measures 86-89. The score is written for five staves: two treble clefs (Violin I and II), two alto clefs (Viola I and II), and one bass clef (Cello/Double Bass). The key signature has one sharp (F#). Measure 86 is marked with a *f* dynamic. Measures 87 and 88 are marked with a *f* dynamic. Measure 89 is marked with a *f* dynamic.

Musical score for page 35, measures 110-116. The score is written for a piano in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six staves: two for the right hand (treble clef) and four for the left hand (treble and bass clefs). The right hand part features a complex, flowing melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Musical score for page 35, measures 117-123. The score continues from the previous system. It features a prominent melodic line in the right hand with a long, expressive slur over measures 117 and 118. The left hand continues with its accompaniment. The system concludes with a double bar line.

Musical score for page 36, measures 110-116. This system continues the piece from the previous page. The right hand part is highly active with intricate sixteenth-note patterns. The left hand accompaniment is consistent with the previous system.

Musical score for page 36, measures 117-123. This system concludes the piece. The right hand part features a final melodic flourish. The left hand accompaniment ends with a few final notes. The system concludes with a double bar line.

133

con Violone

137

140

147

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

Da capo

Sonata C-dur/in C major

Johann Joachim Quantz
(1697-1773)

Affettuoso

Flauto dolce

Flauto traverso

Basso continuo

4

8

12

16

20

24

28

32

36

HM 60

© 1987 by Hinrichthal - Verlag, Kassel

4

8

12

16

20

24

28

32

36

HM 60

5

28

Alla breve

7

14

6

21

28

34

40

7
46

Musical score for measures 46-51. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment (treble clef), and a piano accompaniment (bass clef). Measure numbers 46, 47, 48, 49, 50, and 51 are indicated. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

52

Musical score for measures 52-57. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment (treble clef), and a piano accompaniment (bass clef). Measure numbers 52, 53, 54, 55, 56, and 57 are indicated. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

58

Musical score for measures 58-63. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment (treble clef), and a piano accompaniment (bass clef). Measure numbers 58, 59, 60, 61, 62, and 63 are indicated. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

64

Musical score for measures 64-69. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment (treble clef), and a piano accompaniment (bass clef). Measure numbers 64, 65, 66, 67, 68, and 69 are indicated. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

HM 60

8
70

Musical score for measures 70-73. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment (treble clef), and a piano accompaniment (bass clef). Measure numbers 70, 71, 72, and 73 are indicated. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

74

Musical score for measures 74-79. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment (treble clef), and a piano accompaniment (bass clef). Measure numbers 74, 75, 76, 77, 78, and 79 are indicated. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

80

Musical score for measures 80-83. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment (treble clef), and a piano accompaniment (bass clef). Measure numbers 80, 81, 82, and 83 are indicated. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

84

Musical score for measures 84-89. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment (treble clef), and a piano accompaniment (bass clef). Measure numbers 84, 85, 86, 87, 88, and 89 are indicated. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

HM 60

89

Musical score for measures 89-93. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff contains a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Measure numbers 89, 90, 91, 92, and 93 are indicated at the beginning of the system.

94

Musical score for measures 94-98. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line, and the lower staff provides harmonic support. Measure numbers 94, 95, 96, 97, and 98 are indicated at the beginning of the system.

99

Musical score for measures 99-103. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line, and the lower staff provides harmonic support. Measure numbers 99, 100, 101, 102, and 103 are indicated at the beginning of the system.

104

Musical score for measures 104-108. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line, and the lower staff provides harmonic support. Measure numbers 104, 105, 106, 107, and 108 are indicated at the beginning of the system.

HM 60

110

Musical score for measures 110-114. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line, and the lower staff provides harmonic support. Measure numbers 110, 111, 112, 113, and 114 are indicated at the beginning of the system.

115

Musical score for measures 115-119. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line, and the lower staff provides harmonic support. Measure numbers 115, 116, 117, 118, and 119 are indicated at the beginning of the system.

Larghetto

Musical score for measures 120-124. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line, and the lower staff provides harmonic support. The tempo marking *Larghetto* is placed at the beginning of the system. Measure numbers 120, 121, 122, 123, and 124 are indicated at the beginning of the system.

125

Musical score for measures 125-129. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line, and the lower staff provides harmonic support. Measure numbers 125, 126, 127, 128, and 129 are indicated at the beginning of the system.

HM 60

11

16

Musical score for measures 16-22. The system consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle treble clef staff with a harmonic accompaniment, and a bass clef staff with a bass line. Measure numbers 16, 17, 18, 19, 20, 21, and 22 are indicated at the beginning of their respective measures.

23

Musical score for measures 23-31. The system consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle treble clef staff with a harmonic accompaniment, and a bass clef staff with a bass line. Measure numbers 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, and 31 are indicated at the beginning of their respective measures.

41

Musical score for measures 41-47. The system consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle treble clef staff with a harmonic accompaniment, and a bass clef staff with a bass line. Measure numbers 41, 42, 43, 44, 45, 46, and 47 are indicated at the beginning of their respective measures.

HM 60

12

50

Musical score for measures 12-18. The system consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle treble clef staff with a harmonic accompaniment, and a bass clef staff with a bass line. Measure numbers 12, 13, 14, 15, 16, 17, and 18 are indicated at the beginning of their respective measures.

57

66

Musical score for measures 57-65. The system consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle treble clef staff with a harmonic accompaniment, and a bass clef staff with a bass line. Measure numbers 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, and 65 are indicated at the beginning of their respective measures.

Vivace

Musical score for measures 66-72. The system consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle treble clef staff with a harmonic accompaniment, and a bass clef staff with a bass line. The tempo marking "Vivace" is placed above the first staff. Measure numbers 66, 67, 68, 69, 70, 71, and 72 are indicated at the beginning of their respective measures.

HM 60

13

Musical score for system 13, measures 8-11. It consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle treble clef staff with a harmonic accompaniment, and a bass clef staff with a bass line. Measure 8 includes a first ending bracket labeled (1).

Musical score for system 13, measures 12-15. It consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle treble clef staff with a harmonic accompaniment, and a bass clef staff with a bass line. Measure 15 includes a first ending bracket labeled (2).

Musical score for system 13, measures 16-19. It consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle treble clef staff with a harmonic accompaniment, and a bass clef staff with a bass line. Measure 19 includes a first ending bracket labeled (2).

Musical score for system 13, measures 20-23. It consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle treble clef staff with a harmonic accompaniment, and a bass clef staff with a bass line. Measure 23 includes a first ending bracket labeled (2).

HM 60

14

Musical score for system 14, measures 37-40. It consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle treble clef staff with a harmonic accompaniment, and a bass clef staff with a bass line. Measure 40 includes a first ending bracket labeled (2).

Musical score for system 14, measures 41-44. It consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle treble clef staff with a harmonic accompaniment, and a bass clef staff with a bass line. Measure 44 includes a first ending bracket labeled (2).

Musical score for system 14, measures 45-48. It consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle treble clef staff with a harmonic accompaniment, and a bass clef staff with a bass line. Measure 48 includes a first ending bracket labeled (2).

Musical score for system 14, measures 49-52. It consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle treble clef staff with a harmonic accompaniment, and a bass clef staff with a bass line. Measure 52 includes a first ending bracket labeled (2).

HM 60

Musical score for piano, measures 61-80. The score is written in treble and bass clefs. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations such as slurs and accents. Measure numbers 61, 67, 73, and 78 are clearly marked. The piece concludes with first and second endings at measure 80.