

UNIVERZITA KARLOVA v PRAZE

Pedagogická fakulta, Collegium Marianum - Týnská vyšší odborná škola

# **BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

UNIVERZITA KARLOVA v PRAZE  
Pedagogická fakulta  
Collegium Marianum - Týnská vyšší odborná škola

**SUITY PRO FLÉTNU A CONTINUO  
FLÉTNISTŮ A HOBOJISTŮ V ORCHESTRU LUDVÍKA XIV.**

**THE SUITES FOR FLUTE AND CONTINUO  
OF FLUTISTS AND OBOISTS IN THE ORCHESTRA OF LOUIS XIV.**

Vedoucí bakalářské práce: PhDr. Lucie Maňourová, PhD.

Autor bakalářské práce: Lukáš Vytlačil

Studijní obor: Historická hudební praxe

Forma studia: prezenční

Bakalářská práce dokončena: Duben 2011

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, s použitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne

## Anotace

Bakalářská práce „Suites pro flétnu a continuo flétnistů a hobojistů v orchestru Ludvíka XIV.“ se zabývá prvními tištěnými skladbami pro sólovou flétnu s doprovodem, které napsali Michel de la Barre, Jacques Martin Hotteterre, Anne Danican Philidor, Pierre Danican Philidor a François Danican Philidor. Suites jsou v několika kapitolách rozebírány jak z hlediska galantní módy, se kterou byla v té době flétna velmi těsně spjata, tak i po stránce kompozice i hudebního provedení.

## Abstract

The bachelor thesis "The Suites for flute and continuo of flutists and oboists in the orchestra of Louis XIV." dealing with the first printed works for solo flute with accompaniment, composed by Michel de la Barre, Jacques Martin Hotteterre Anne Danican Philidor, Pierre and François Philidor Danican Danican Philidor. Suites are analysed in several chapters from both gallantry fashion, with which at that time was very closely connected with the flute, and in terms of musical composition and execution.

## Obsah

Úvod .....	5
I.1. Velké století Ludvíka XIV. ....	7
I.2. Francouzská galantnost .....	9
I.3. Flétna jako módní nástroj na dvoře krále Slunce .....	12
I.4. Skladatelské osobnosti .....	13
I.4.1. Michel de la Barre .....	14
I.4.2. Jacques Martin Hotteterre .....	15
I.4.3. Anne Danican Philidor .....	18
I.4.4. Pierre Danican Philidor .....	19
I.4.5. François Danican Philidor .....	19
II. Suity pro flétnu a basso continuo .....	20
II.a. Přehled tisků - Michel de la Barre .....	22
II.b. Přehled tisků - Jacques Martin Hotteterre .....	26
II.c. Přehled tisků - Anne Danican Philidor .....	30
II.d. Přehled tisků - Pierre Danican Philidor .....	31
II.e. Přehled tisků - François Danican Philidor .....	33
II.1. Instrumentace .....	34
II.2. Formální struktura .....	38
II.3. Tématický obsah .....	41
II.4. Ornamentika a artikulace .....	43
Závěr .....	46
Výběr použitých pramenů a literatury .....	48

## Úvod

Předmětem této bakalářské práce jsou skladby, které stály na začátku vývoje příčné flétny jako sólového nástroje. Na přelomu 17. a 18. století se u dvora francouzského krále Ludvíka XIV. vytvořily ideální podmínky pro její uplatnění a flétnisté zdejšího orchestru si jako první získali evropskou proslulost.

Obliba dechových nástrojů měla ve Francii vždy hlubokou tradici, avšak v případě flétny se sešlo několik událostí, zdánlivě spolu nesouvisejících. V první řadě to bylo technické zdokonalení nástroje, v druhé pak nová vlna rozmachu francouzské galantnosti. Technický pokrok umožnil hráčům zdokonalení vlastních možností a galantnost se na tento čas ztotožnila se zvukovým ideálem flétny, která se stala nesmírně oblíbeným atributem galantního muže.

Jako reprezentativní výběr jsem zvolil tištěné sbírky suit pro flétnu a basso continuo pěti skladatelů a hráčů na dechové nástroje v některém z Ludvíkových orchestrů. Právě takový typ skladeb totiž umožňoval využívat možností nástroje v plné míře, což v případě tří i skladeb pro dvě flétny není možné v takovém rozsahu. Pracuji zde tedy s *Premier Livre, Deuxième Livre a Huitième Livre de Pieces* Michela de la Barra, *Premier et Deuxième Livre de Pieces* Jacquese Martina Hotteterra, *Premier Livre de Pieces* Anne Danicana Philidora, třemi opusy Pierra Danicana Philidora a *Pieces de la Flute* Françoise Philidora. Publikovány byly v Paříži v letech 1703 - 1722.

Samostatných pojednání, která se zabývala jednotlivými skladateli, byla publikována celá řada, avšak o jejich skladbách, vzájemném srovnání i společenských souvislostech. Cílem této práce je porovnání těchto suit v kontextu jedné generace hráčů na jeden typ nástroje (francouzská třídlíná flétna), vývoj techniky hry i vlastní literatury, která je první toho druhu pro flétnu jako sólový nástroj. Abych však neustrnul na pouhém pohledu interpretačním a muzikologickém, pokusím se to vše zasadit do společenského dění dvora ve Versailles na konci vlády Ludvíka XIV.

Na počátku výzkumu jsem nepočítal s nutností více se společenskému rámci věnovat, ale na provázanost flétny s galantností jsem poprvé narazil v souvislosti s mimohudebními tématy ve suitách. Postupně se tak otevřel zcela zapomenutý svět vysoké aristokracie, kde byla flétna významným galantním symbolem. Celý výzkum tím dostal nový směr a proto jsem zařadil kapitoly o době Ludvíka XIV. a francouzské galantnosti. Móda tohoto nástroje i skladeb, které pro něj vznikly, jsou totiž jasné teprve pod úhlem pohledu společnosti na přelomu 17. a 18. století.

Chronickým problémem k tématu galantnosti je minimální existence literatury. Uceleně se jí věnuje jediná kniha, na níž se často odvolávám právě z tohoto důvodu. Je jí Francouzská galantnost od Claude Habibové, která shodou okolností vyšla v roce 2009 v češtině, jako ve vůbec prvním překladu z francouzštiny. K tomu jsem mohl čerpat z dobových literárních děl Montesquieua a Voltaira. Jinak však galantnost stojí zcela na okraji badatelského zájmu historiků, přestože právě ona je klíčem k myšlení té doby. Jde totiž o téma velmi náročné, protože historickým jazykem není vůbec snadné zpracovávat téma, které je především o estetice, emocích a společenské módě. A to i když svoji dobu bytostně utvářely.

Abych však svoji pozornost příliš nezaměřil k mimohudebním tématům, znovu jsem ve světle tohoto pohledu zvážil výběr suit, aby měly dostatečnou výpovědní hodnotu pro nově vytyčený smysl tématu. Důležité bylo, aby se v nich dostatečně odráželo nejen prostředí dvora, ale především samotné aspekty interpretace. Proto jsem nezahrnul opusy hráčů na jiné nástroje a hudebníků, působících mimo Paříž a Versailles. Výše uvedené suity nám tedy mohou poskytnout dostatečně ucelený materiál pro výzkum důležitých hudebních aspektů, které pak můžeme zasadit do konkrétního společenského rámce.

Rád bych na tomto místě poděkoval všem, kteří mi byli při tvorbě práce nápomocni a bez jejichž přispění by v této podobě nemohla vzniknout. Jmenovitě pak především:

**PhDr. Lucii Maňourové, PhD.**, za mnoho podnětných připomínek a trpělivé korekce postupně se rodícího textu.

**Nadaci Českého hudebního fondu** za podporu výzkumu „Vliv galantnosti na vznik tvorby pro flétnu ve Francii po r. 1700“.

**Mgr. Janě Semerádové** za poskytnutí některých důležitých pramenů i za pochybnosti ke směru výzkumu v jeho počátcích, které byly výzvou pro co nejpečlivější studium všech podkladů a zvažování jejich skutečného významu.

**Mgr. Jakubovi Michlovi**, hráči na violu da gamba, za dvojí nastudování programu „Předpokoj Ludvíka XIV.“, sestaveného z těchto skladeb, během nichž jsem načerpal důležité poznatky k jejich provozování.

**MgA. Evě Bublové** za pomoc s překlady francouzských textů.

**PhDr. Marii Kronbergerové** za pomoc s překlady italských textů.

Moje díky patří také mnoha kolegům a přátelům, s nimiž jsem měl možnost diskutovat jak o samotné hudbě, tak i o francouzské galantnosti.

## I.1. Velké století Ludvíka XIV.

„Jeden z největších králů, kteří kdy vládli.“<sup>1</sup> (G. W. Leibniz)

V roce 1751 Voltaire vydal svoji knihu Století Ludvíka XIV., na které pracoval s mimořádnou péčí dlouhých devatenáct let. A zde napsal: „Je třeba přiznat, že Ludvík měl provždy v duši ušlechtilost, jež jej vedla k velkým věcem.“<sup>2</sup> Chvála, kterou jeden z největších francouzských myslitelů vyjádřil ve své knize, jen odrážela vnímání této éry v očích Francouzů v 18. století. Francie byla ve druhé polovině 17. století dynamicky se rozvíjejícím státem a království si získalo na kolbišti evropských velmocí dosud nepoznanou pozici. Ludvíkova vláda navíc zasáhla téměř do všech oblastí života, kterými se můžeme zabývat, a to tak významně, že tím ovlivnila vývoj francouzského státu a národa s jeho kulturou na dlouhou dobu dopředu. Proto se při zkoumání druhé poloviny 17. a počátku 18. století nutně setkáme s označením, které se začalo používat již za Ludvíkova panování a které se stalo magickým zaklínadlem všech významných osobností i prostých obyvatel království po téměř celé 18. století - Le Grand Siècle neboli Velké století.

V polovině 17. století byla panovnická moc oslabena slabou regentskou vládou a dvěma Frondami. Po silném panování Ludvíka XIII. a kardinála Richelieua, jeho prvního ministra, si spousta mocenských skupin chtěla opět získat vliv, který během předchozích desetiletí ztratila. Království navíc bylo oslabeno i na vnějších hranicích vleklými válkami se španělskými Habsburky.<sup>3</sup> Ludvík XIV. se však již od počátku ujal vlády energicky a obklopil se skupinou velmi schopných ministrů, oddaných státu a králi. A s jejich pomocí započal budování silné monarchie.

Především koncipoval stát jako samostatný správní útvar, který bude fungovat bez ohledu na náhlé změny na trůnu.<sup>4</sup> Zefektivnění státní zprávy pod jeho dohledem napomohlo také většímu propojení provincií království, které dosud byly poměrně uzavřeny, zejména ty vzdálenější od Paříže. Tím mnohem více stmelil nejen svůj stát, ale také Francouze jako národ. Samotné království vnitřně stabilizoval tak, že mu zajistil téměř sto let bez povstání.

Kromě toho také po dlouhé době zajistil Francii pevné mezinárodní postavení. Vybuďoval největší stálou armádu v tehdejší Evropě, jejíž správa byla velmi efektivní.

---

<sup>1</sup> Fr. Bluche: Za časů Ludvíka XIV., str. 11

<sup>2</sup> Fr. Bluche: Za časů Ludvíka XIV., str. 11

<sup>3</sup> Od 16. století francouzští králové čelili hrozbě habsburského obklíčení.

<sup>4</sup> To odporuje oblíbenému tvrzení „Stát jsem já.“ a osobnímu pojetí francouzské monarchie Ludvíkem. Vycházel ze své zkušenosti, kdy se ve čtyřech letech stal hlavou státu a neupevněná vláda musela čelit mnoha zásadním problémům a povstáním. V tu dobu také netušil, jak se toto budování vyplatí, protože ještě za jeho života zemřeli jeho syn i vnuk a následníkem trůnu se stal jeho pravnuček, také ještě v dětském věku.



Sébastien de Vauban pro něj také vytvořil síť pohraničních pevností, které chránily království. Podařilo se mu postupně odvrátit hrozbu obklíčení Habsburky a nakonec mohl dokonce pro svého vnuka Filipa z Anjou získat španělskou královskou korunu. Francouzština se stala mezinárodním diplomatickým jazykem, ve kterém se uzavíraly mírové smlouvy i další důležitá ujednání.<sup>5</sup> I přesto, že od Ludvíkovy smrti Francie byla již jen zřídka hlavním iniciátorem evropských událostí, její hvězda prvořadě evropské velmoci slábla jen velmi pozvolna.

Panování bylo pro Ludvíka službou státu a rodové dynastii, tedy svým nástupcům. Pro svého syna sepsal *Úvahy pro poučení dauphinovo*, v nichž shrnul část svých vladařských činů, aby jej tak pomohl připravit na řízení státu. Zde napsal: „...králové jsou absolutními pány a od přírody jim náleží plné a svobodné dispoziční právo na všechny statky světské i církevní, aby jich využili jako moudří hospodáři, tedy v souladu s potřebami státu.“<sup>6</sup> A Ludvík byl hospodářem, kterému stát ležel na srdci a pro jehož blaho usilovně pracoval. Za jeho vlády dosáhla Francie takové úrovně, která z ní učinila přední stát v Evropě. Díky tomu si období Ludvíkova panování vysloužilo obdivné pojmenování Velké století Ludvíka XIV. a Montesquieu Francii nazval nejkrásnější monarchií Evropy.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Tento fakt je také uznáním nové mocenské role Francie v Evropě, protože do té doby byla diplomatickým jazykem latina. Navíc to pro Ludvíka nebyla jen státnická záležitost, ale též osobní, neboť sám latinu neovládal, byť se naučil velmi dobře italsky a španělsky. To zmiňuje např. Vincent Cronin: *Ludvík XIV.*, str. 51

<sup>6</sup> *Paměti krále Slunce. Úvahy pro poučení dauphinovo*, str. 192

<sup>7</sup> Montesquieu byl významným filozofem 18. století. Ve svých spisech se důkladně věnoval politickému zřízení a formám vlády. Protože velkou pozornost soustředil na parlamentní monarchii v Anglii, řada badatelů z toho usoudila, že ji považoval za ideální formu vlády. Sám Montesquieu však napsal, že anglický systém se hodí k temperamentu anglického národa a každý národ by měl mít takovou podobu vlády, která bude odpovídat jeho temperamentu. A bourbonská monarchie byla pro Francouze právě tím ideálním modelem, kdy ústřední vláda ponechávala každému obyvatele dostatečný pocit svobody, který je ještě dnes pro Francouze nesmírně důležitý.

## I.2. Francouzská galantnost

„Když byl někdo ženou v Paříži, nelze být ženou jinde.“ (Montesquieu)<sup>8</sup>

Vzletný citát od Montesquieua připomíná významnou společenskou změnu, které vděčíme právě dvoru Ludvíka XIV. Tou je uvedení žen do aktivní role ve společnosti, která se tak stala smíšenou. Tento fenomén je dnes značně nedocenený, a protože se jedná o záležitost citovou a estetickou, není tedy vůbec snadné věnovat se tomuto tématu na poli historie.<sup>9</sup>

Na počátku 17. století byla dávno zapomenuta rytířská čest, kdy trubadúři pěli písně na krásu a ctnost dam a hrdinství udatných rytířů, skládajících svá hledí před jejich půvaby. Evropa zažívala středověk a žena v takové společnosti nepožívala vůbec žádných práv. Církev pomáhala vytvářet oficiální obraz ženské špatnosti a nezbytné potřeby silné ruky manžela, kterému byla bezvýhradně podřízena.<sup>10</sup> Výjimky, jako třeba česká šlechtična Polyxena z Pernštejna, byly skutečně jen světlými záblesky v této temné stránce evropského humanismu. Stejně tak Elisabetta de Gonzaga<sup>11</sup>, vévodkyně z Urbina, na jejímž dvoře pobýval na počátku 16. století Baldassare Castiglione, autor proslulé knihy *Dvořan*<sup>12</sup>. Castiglione zde popsal ideálního dvořana a také způsob, jak se správný kavalír chová k dámě. Úcta středověkého francouzského rytíře se tedy přestěhovala do Itálie a hodnocení Francouzů v této knize nebylo vůbec lichotivé.

Jak je tedy možné, že právě ve Francii mohla galantnost tak bohatě rozkvést? Byla to souhra několika zvláštních okolností. Byl tu mladý král, který vyrostl v prostředí studeného dvora, který měl jeho otec. Ludvík XIV. byl ve věku, kdy jej silně zajímaly ženy a politický sňatek se španělskou infantkou jej zřejmě mohl uspokojit jen stěží<sup>13</sup>. Díky svému půvabu se také brzy stal idolem mladých dam u dvora. Dvůr upjatých a mlčenlivých žen v pozadí se

---

<sup>8</sup> Fr. Bluche: *Za časů Ludvíka XIV.*, str. 263

<sup>9</sup> Dílčí zmínky a práce jsou v dílech, které se zabývají literárním odkazem Montesquieua a Voltaira. Avšak jedinou ucelenou prací, je kniha Claude Habibové *Francouzská galantnost*. Vyšla ve Francii v r. 2006 u Gallimarda a její vůbec první překlad byl publikován v češtině u Nakladatelství Academia v r. 2009.

<sup>10</sup> Určité pochyby připouští také Montesquieu, podle něhož „...ženy kazí mravy, jsou změkčile, vyžadují přepych; dvornost není láskou, ale pouhou lží lásky.“ (H. Dohnálková: *Montesquieu a nejkrásnější monarchie*, str. 137) Ovšem život s nimi je přitažlivý proto, že je krásný.

<sup>11</sup> Její manžel, Guidobaldo de Montefeltre, kvůli nemoci žil v ústraní, takže vévodský dvůr vedla právě Elisabetta (1471 - 1526). Díky tomu se zde vytvořilo jedinečné společenství, jemuž vládla ctnostná vévodkyně, obdivovaná mnoha dvořany. Právě takové prostředí nechalo vzniknout významnému dílu, které bylo na počátku galantnosti.

<sup>12</sup> *Il libro del Cortegiano*, poprvé vtištěna v Benátkách v r. 1528. Mezi lety 1528 - 1616 se dočkala 108 vydání a byla přeložena do mnoha jazyků.

<sup>13</sup> Nakonec i obecný pohled Francouzů byl takový, že jelikož se král žení v zájmu království, má také nárok na své osobní štěstí, tedy na milenky.

proto rozhodl přeměnit na místo, které bude stvořené pro život a touhy mladých lidí. Kromě ideálu moudrého vladaře a chrabrého vojevůdce se Ludvík stal galantním mužem a obklopil se společností, kde ženy získaly své místo na slunci.

Navíc tento krok spojil s velkým politickým pragmatismem. Z dob nestabilní vlády regentství i z historie dobře věděl, že dokud budou mocné šlechtické rody významně angažovány v politice, nebude královská moc nikdy trvale bezpečně ukotvena. Začal tedy s postupným posilováním úřednické šlechty, která mu byla plně oddána a v rámci možností také omezoval pravomoci stavovských institucí. A součástí tohoto plánu bylo také vytvoření dvora, kde kolem sebe připoutá významné osobnosti království, jako planety kolem Slunce.

Dvůr se musel stát místem, které šlechtě nabídne vše, po čem může dychtit, aby se pobyt u něj stal skutečným privilegiem. Jak však takové místo stvořit? Musel se postarat o skutečně pestrý společenský i kulturní život, který šlechta vyhledávala. I přesto, že mnozí z mocných vévodů nesli ztrátu politického vlivu velmi nelibě, dvůr byl žádaným místem pro život a to i přes nepohodlí, které to s sebou často přinášelo. Hlavním úkolem bylo získat královu přízeň a ve zbytku času se bavit. A tuto zábavu Ludvík spatřoval nejen ve své koncepci kulturního života dvora a státu, ale také v uvedení galantních ideálů do praktického života. A s nimi také žen.

Jak vlastně vypadá *galanthomme*, galantní muž? Je uhlazený, dvorný a pozorný, zejména pak k ženám. Galantní značí v češtině také rytířský, či dvorný. Galantnost předpokládá vzájemnou shodu mezi ženami a muži, bez níž sama není možná. Tou je sexuální přitažlivost mezi pohlavími, doprovázená ctností žen. Ona ctnost sice může být pravdivá i předstíraná, ovšem každá hra musí mít pravděpodobnost pravdivosti, aby nás bavilo ji hrát. A galantnost, stejně jako sex, jsou v určitém pohledu společenskou hrou.

Galantní věk bývá někdy označován také jako věk lásky. Mnoho literárních děl s tématem lásky nás přesvědčuje o tom, že takové přirovnání jistě nebylo přehnané. Láska se stala tím hlavním arbitrem a tou hlavní rozkoší, jejímž prostřednictvím byly naplňovány další přání a touhy, včetně tělesného požitku. Důležitým prostředkem byla konverzace, která zjišťovala pro muže prostor pro vzájemné sympatie a uplatnění jeho citů. V této době nebylo již možné se ženy prostě zmocnit, ale bylo třeba si získat její přízeň. Jedině tehdy mohla být sexuální rozkoš, o kterou tu také běželo, skutečně dokonalá. A dokonalost je třeba zmínit ještě jednou a to v případě, že dáma zájem neopětovala. Galantní hra nabízela jedinečnou příležitost ústupu z bojiště při plném zachování mužské cti. A to bylo třeba především proto, že v galantním ideálu byla moc ženy neomezenou - „A pak se pokořil, ani nevím jak, a dává mi moc tak absolutní nad svou vůlí, že nevysloví žádné slovo, aniž by se nebál, že mě

urazí.“<sup>14</sup>, svěřuje se Diana se svou láskou Astrée. Jak trefně poznamenal Montesquieu, čest je hlavní vášní Francouzů<sup>15</sup>. Díky ní galantní muž překonává pro milovanou ženu i ty největší obtíže.

Galantnost ve vztahu k hudbě a umění vůbec nás zajímá především z pohledu proměny lidského vnímání. A o tom, že zamilovanost dokáže zcela měnit náš pohled na svět, si jistě dovolí pochybovat jen málokdo. „Jakkoliv jsou dívky a chlapci v moderní existenci promícháni, láska mezi nimi vytváří nepřekonatelné vzdálenosti. Centimetry, které oddělují loket nejkrásnější dívky ze třídy od loktu jejího souseda v lavici, jsou jako světelné roky.“<sup>16</sup> I ty nejmenší detaily, kterých si normálně vůbec nevšimneme, získávají na nesmírném významu a středobodem našeho vesmíru je jen milovaná dívka. Proto se právě důraz na detail stává charakteristickým rysem galantní doby.

Nezbytné bylo umění jeho rozeznání především v konverzaci, o níž jsme se již zmínili. Galantní společnost musela umět rozeznat i velmi jemně volené slovní obraty, náznaky těla, či hru dárků. Dárky nám pak připomínají množství pozorností, které patřily k základní povinnosti galantního muže. Dámský vkus a „diktát“ detailu se promítl také do módy. Právě v tu dobu se z Paříže stalo hlavní město módy.<sup>17</sup> „Francouzi přiznají ochotně, že druzí národové jsou moudřejší, jen když se jim připustí, že oni jsou lépe ošaceni.“<sup>18</sup>, neodpustil si kousavou poznámku Montesquieu. Zde také najdeme význam dodnes užívaného slova galanterie. Onen detail, nezbytný projev zjemnělé galantní společnosti, najdeme prostě všude. V dopisech, románech, obrazech<sup>19</sup>, grafických listech a třeba i zahradní architektuře. A najdeme jej také v hudbě - ve volbě témat, ornamentice i harmonii.

---

<sup>14</sup> Honoré d'Urfé: *Astrée*, Gallimard, Paříž 1984, str. 259 - 260. Tento román byl jakýmsi manifestem galantnosti a přestože vyšel již v první polovině 17. století, velkou oblibu si udržel i po celé století následující. Byl jím okouzlen také Jean-Jacques Rousseau, který byl však po svém příchodu do Paříže zklamán skutečným stavem zdejšího života a stvořil literární ideál romantické lásky.

<sup>15</sup> Hana Dohnálková: *Montesquieu a nejkrásnější monarchie*, str. 144

<sup>16</sup> cit.: Claude Habibová, *Francouzská galantnost*, str. 64

<sup>17</sup> Na posedlost módou naráží Montesquieu v Perských listech: „Žena, která opustí Paříž, aby strávila šest měsíců na venkově, vrací se odtamtud tak starožitná, jako by se tam byla zapomněla třicet let.“ cit.: Montesquieu: *Lettres persanes*, dopis 99, P. Vernière, Paříž 2001, str. 278

<sup>18</sup> Montesquieu: *Lettres persanes*, dopis 100, str. 280

<sup>19</sup> Hlavními malíři galantní doby byli Jean-Antoine Watteau, Hyacinth Rigaud, Nicolas Lancret ad.

### I.3. Flétna jako módní nástroj na dvoře krále Slunce

Vzestup flétny na přelomu 17. a 18. století byl umožněn díky několika činitelům. Především to bylo technické zdokonalení nástroje. Bylo upuštěno od cylindrického vrtání, které bylo nahrazeno kónickým. To mimo jiné umožnilo vyladění nástroje podle používaného dur-mollového systému, protože nejméně do poloviny 17. století byly flétny stavěny spíše podle dórského systému, tedy stejně jako u renesančních modelů. Dále byl nástroj rozdělen na tři díly - hlavici, střední díl<sup>20</sup> a nožku, která byla opatřena klapkou. Tyto inovace byly zásluhou především dílny hudebnické a nástrojařské rodiny Hotteterrů, kteří působili v královských službách.<sup>21</sup> Díky zlepšení konstrukce i hráčských možností tak flétna vyhovovala nárokům, které na ně kladla nová hudba, v níž jako sólové nástroje dosud dominovaly varhany, cembalo, či viola da gamba.

Druhý aspekt je pak spjat s francouzskou galantností. V předchozí kapitole jsme se jí věnovali právě proto, že bez ní by se vývoj tohoto nástroje, zejména literatury pro něj, zřejmě vyvíjel jinými cestami. Nová flétna naplňovala ideál především po stránce zvukové. Jemný a sladký zvuk s drobnou artikulací byl přesně tím, co mohlo tuto společnost zaujmout a to hned ze třech důvodů.

1. Typ francouzského bydlení se diametrálně odlišoval od Itálie, což mělo v případě šlechtických sídel obrovský vliv na podobu hudby. Zatímco místnosti italských paláců byly po architektonické stránce koncipovány jako velké sály, jejichž využití se řešilo až později, francouzská šlechtická sídla byla již od 16. století řešena formou tzv. apartmánů. Ten sestával z jedné centrální místnosti, k níž byly připojeny další a menší, což vytvářelo uzavřenou bytovou jednotku. Tento apartmán zpravidla tvořil věž, ke které byl připojen spojovací trakt, vedoucí do dalšího bytu. Členitá vnější architektura pak byla umocněna vysokými střechami, které zvýrazňovaly členitost celkové dispozice.<sup>22</sup> Z toho vycházel také později velmi oblíbený typ venkovských letních sídel, tzv. *maisons de plaisance*. Zde byl jeden centrální sál s tzv. *appartement double*, tedy dvěma shodnými bytovými jednotkami na každé straně.<sup>23</sup> Komorní hudební produkce se tedy konaly v menších prostorách, než tomu bylo v italských palácích, a nástroje tedy musely hrát v odpovídající hlasitosti. Zvuk tedy musel být tichý a jemný.

---

<sup>20</sup> Až teprve kolem roku 1720 byl dlouhý střední díl rozdělen na dvě části. Bylo to především proto, že se začaly používat výměnné střední díly na různá ladění, tzv. *corps de rechange*.

<sup>21</sup> Rodina pocházela pravděpodobně z Normandie a již od počátku 17. století byli její členové známí jako stavitelé nástrojů a hráči. V královských službách její členové působili již od poloviny stejného století.

<sup>22</sup> Italské paláce naproti tomu měly střechy ploché. Versailles tedy nejsou typickým příkladem francouzského sídla. Systém apartmánů vytváří spolu s téměř plochými střechami a dalšími kombinovanými prvky tehdy jedinečný sídelní komplex.

<sup>23</sup> V české literatuře se tyto termíny používají v dílech, věnovaných zámecké architektuře. Na encyklopedické úrovni jsou zpracovány např. v Encyklopedii českých zámků Pavla Vlčka (viz obsah).

2. Jedním ze základních rysů francouzské galantní společnosti byl důraz na konverzaci. Pokud tedy v místnosti, v níž se šlechta bavila, hrála hudba, nesměla je rušit. To je další důležitý moment pro rozkvět flétny, protože její jemný zvuk, jehož výhody jsme našli již v souvislosti s bydlením, dovoluje jak se do ní zaposlouchat, tak jej ignorovat a věnovat se případně zábavné konverzaci s dámami.

3. Spolu se zdokonalením nástroje se objevili hráči, kteří nástroj začali mistrovsky ovládat. Kromě vynikajících cembalistů, gambistů, loutnistů a houslistů se nyní setkáváme také s hráči na nástroje dechové, v první řadě pak právě s flétnisty. Zakladatelský význam mají především Philibert Rebeille<sup>24</sup> a René Pignon Descoteaux, kteří položili základ nejen tradici francouzských flétnistů a pozdější oblibě v Evropě 18. století, ale také zájmu společenské elity o tento nástroj.

Takto zdokonalený nástroj se tedy dostal na dostatečnou technickou úroveň, aby se stal nástrojem sólovým, a zároveň svými vlastnostmi plně odpovídal potřebám, které doba a společnost vyžadovaly, což mu otevřelo cestu k dalšímu rozvoji. Díky tomu flétna zažila neobyčejný rozmach a na počátku 18. století stala důležitým atributem galantního muže. Učili se na ni hrát i ty nejvýznamnější osobnosti království, jako například vévoda Filip Orleánský, jenž se později stal regentem království za malého Ludvíka XV. Pronikla také do malířství a rytečství, takže z této doby pochází mnoho obrazů a grafických listů, které zpodobňují hráče na flétnu. A v neposlední řadě se tato móda promítla také do podoby hudby a volených témat některých skladeb.<sup>25</sup>

#### I.4. Skladatelské osobnosti<sup>26</sup>

První skladby pro flétnu začaly vznikat z potřeby samotných hráčů, kteří si je komponovali. O těch prvních, z doby poslední třetiny 18. století, víme velmi málo, neboť se dochovalo jen několik drobnějších airs a tanců, buď v rukopisech, nebo ve sbírkách populárních melodií. Jejich autory byli již zmínění Philibert Rebeille a René Pignon Descoteaux.

Právě Rebeille<sup>27</sup> (1639 - 1717) byl prvním, kdo se proslavil jako hráč na příčnou flétnu. V roce 1667 se připomíná jako *joueur de flutte ordinaire* a 1670 se stal členem královského orchestru *Hautbois et Musettes de Poitou*. Zapletl se však do vraždy a i když byl po

---

<sup>24</sup> viz kapitola I.4

<sup>25</sup> tématický obsah suit viz kapitola II.3

<sup>26</sup> Není-li v poznámkách pod čarou uvedeno jinak, jsou životopisné údaje hudebníků čerpány z příslušných hesel v Grove Dictionary of Music and Musicians.

<sup>27</sup> V Grove Dictionary of Music and Musicians je uveden pod heslem „Philibert“.

svém uvěznění králem omilostněn, opustil v roce 1689 svůj oficiální post v *Musique de la Chambre du Roy*. Tuto aféru naznačuje ještě Johann Joachim Quantz ve svém Pokusu o návod jak hrát na příčnou flétnu: „Philibert, pozoruhodný určitými mimořádnými osudy, je první, kdo se na této vylepšené flétně ve Francii obzvlášť vyznamenal, proslavil a stal se oblíbeným.“<sup>28</sup> Hrál potom především v dvorních komorních produkcích, kde spolupracoval např. s Descoteauxem, či loutníistou Robertem de Visée.

Hlavní rozkvět flétny v galantní společnosti pak nastal především v další generaci, kterou reprezentují Michel de la Barre<sup>29</sup>, Jacques Martin Hotteterre a rodina Philidorů. Větší prostor bude věnován především prvním dvěma jmenovaným, kteří byli vynikajícími flétnisty a věnovali se bohaté kompoziční činnosti, k níž se u Hotteterre připojily také důležité pedagogické spisy. Význam Philidorů pro tuto práci spočívá především v tom, že flétně, která pro ně většinou byla jen jedním z obligátních nástrojů, věnovali několik knih suit, jež doplňují celkové spektrum nově vznikající literatury v prvních dvou dekadách 18. století.

#### I.4.1. Michel de la Barre

Michel de la Barre byl ve své době považován za nejlepšího flétnistu. Narodil se zřejmě někdy kolem roku 1675, ale první zmínky o něm nacházíme až v letech 1694 a 1699. V prvním roce totiž bylo vydáno tiskem jeho Šest trií pro housle, flétny, hoboje a basso continuo. V roce 1699 pak nacházíme zmínku přímo o něm, jako hudebníkovi. Tehdy malíř André Bouys namaloval devět portrétů, z nichž jeden nesl označení „M. Labarre, ordinaire de l'Académie de Musique“. O jeho předchozím působení a studiu není nic známo. Podle některých dohadů mohli být jeho učiteli Philibert Rebeille, či René Pignon Descoteaux,<sup>30</sup> pro což však chybí jakékoliv doklady.

V roce 1700 se jako hráč na „flûte allemande“ v doprovodu hraběte z Ayen, který byl součástí slavnostní výpravy vévodů Ludvíka Burgundského a Karla de Berry do Španělska, kde se po smrti posledního Habsburka stal králem jejich bratr Filip de Anjou, vnuk Ludvíka XIV. Během stejného roku vyšla tiskem jeho opéra-ballet *Le Triomphe des Arts*. Na titulním listu se již připomíná jako hráč v *Académie Royale de Musique*, tedy v královské opeře. V roce 1703 pak u Christopa Ballarda, královského tiskaře, publikoval svůj čtvrtý opus, kterým byly

---

<sup>28</sup> Quantz: Pokus o návod, str. 26

<sup>29</sup> Jméno Michela de la Barra bývá uváděno také v podobě „de La Barre“, jak je to například v Grove Dictionary of Music and Musicians. Ve své práci jsem se přiklonil k variantě s malým písmenem „la Barre“, která je ve flétnové literatuře používána častěji. Pro potřeby skloňování v českém jazyce vycházím z toho, že se nejedná o šlechtický přídomek a deklinuji příjmení podle obvyklých pravidel.

<sup>30</sup> Quantz: Pokus o návod, poznámkový aparát v překladu Vratislava Bělského, str. 253

*Pieces pour la Flute traversiere, avec la Basse-continue*.<sup>31</sup> Byl to vůbec první ucelený soubor skladeb pro sólovou flétnu s doprovodem continua na evropském kontinentu, což také uvádí sám de la Barre v předmluvě. Začal vydávat rovněž suity pro dvě flétny bez continua, čímž vytvořil novou nástrojovou kombinaci, která si v průběhu 18. století také získala velkou oblibu.

V květnu 1704 nastoupil na místo v orchestru *Musettes et Hautbois de Poitou* po Antoinu Pieschovi a v dalším roce se připomíná již také ve funkci královského komorního flétnisty *Flûte de la Chambre du Roy*. Souběžně tedy působil ve třech orchestrech, z nichž dva působily přímo u dvora ve Versailles a královská opera sídlila v paláci v Louvru. Tato doba byla zřejmě vrcholem jeho kariéry.

Z orchestru královské opery odešel v roce 1721 a o čtyři roky později, roku 1725, vyšla tiskem poslední jeho dochovaná sbírka, kterou jsou instrumentální skladby. Koncem roku 1730 pak odstoupil také ze své pozice v *Musettes et Hautbois de Poitou*, což je poslední dochovaná zpráva o něm, až do jeho smrti 8. března 1741.

Osobnost Michela de la Barra má zakladatelský význam. Byl uznávaným hráčem na zdokonalenou flétnu a působil u dvora v několika prestižních angažmá. Sám se zmiňuje o tom, že o svých nových skladbách vedl diskuse s přítomnými šlechtici<sup>32</sup>, což dokládá zájem vysoké společnosti nejen o hudbu jako takovou, ale také o samotnou flétnu a de la Barrovu osobnost. Titon du Tillet jej později uvádí jako prvního člověka „v předvádění tohoto nástroje“<sup>33</sup>. Svůj osobitý styl hry vtělil do mnoha sbírek, ve kterých se zrcadlí také vývoj flétnové techniky, a spolu s Hotteterrem tak položil základ způsobu hry na flétnu, který se ve Francii udržel až do poloviny dvacátých let 18. století. Díky jeho četným instrumentálním skladbám flétna získala tolik důležitý repertoár, který se díky tiskům mohl šířit mezi profesionálními hudebníky i nadšenými zájemci o tento nástroj.

#### I.4.2. Jacques Martin Hotteterre

Hotteterrové patřili spolu s Philidory k významným hudebnickým rodinám, které byly ve službách francouzského krále po několik generací. Mnozí členové působili jak v královských orchestrech, jejichž institut založil Ludvík XIV. před poměrně krátkou dobou, a pak také jako stavitelé dechových nástrojů. Především z jejich dílny pocházela většina inovací a experimentů, které znamenaly významná zlepšení nástrojů stávajících i vznik nástrojů nových. To se týkalo především zobcové i příčné flétny, musette a hoboje.

---

<sup>31</sup> Při uvádění názvů knih, či jejich částí, respektuji podobu, uváděnou ve faksimile dobových tisků.

<sup>32</sup> M. de la Barre: *Avertissement* v *Pieces de la Flute* (Paris 1703) i v *Premier Livre* (Paris 1710)

<sup>33</sup> E. Titon du Tillet: *Vies des Musiciens*, str. 126



Nejvýznamnější postavou této rozvětvené rodiny hudebníků a stavitelů hudebních nástrojů byl Jacques Martin Hotteterre. Narodil se 29. září 1674 v Paříži a jeho rodiči byli Martin Hotteterre († 1712) a Marie Crespy. Již v roce 1689 se uvádí jako „basse de hautbois et basse de violon“ v orchestru *Grand Hautbois du Roy*, avšak je možné, že se jednalo jen o oficiální označení, které získal i díky tomu, že zde působil také jeho otec. Skutečnou pozici tu totiž získal až 21. ledna 1692 po smrti Jeana Ludeta, který ono místo před tím zastával. K zakoupení práv mu jeho otec Martin poskytl částku 3.000 livrů.<sup>34</sup>

Doba od roku 1707 pro Hotteterra znamenala společenský vzestup, který zahájilo vydání vůbec první a velmi populární učebnice hry na flétnu, proslulých *Principes de la Flute*. U tohoto pojednání se později zastavíme v souvislosti s jeho pedagogickým působením. Zde je ještě uváděn jako stálý hudebník krále - *ordinaire de la Musique du Roy*, ale v následujícím roce je na titulní straně svých *Pieces pour la Flute*<sup>35</sup> uveden již jako *Flûte de la Chambre du Roy*.

Kolem této nové pozice panují nejasnosti, protože dokument, který by prokazoval získání podobného místa, je datován až k 26. dubnu 1717. Tehdy totiž získal čekatelství na místo *Jouëur de Fluste de la musique de la chambre* od Reného Pignona Descoteauxe s tou podmínkou, že po jeho smrti zaplatí dědicům částku 6.000 livrů.<sup>36</sup> Mohlo se jednat o nějaký vyšší stupeň úřadu, který byl z dřívější doby obsazen jinými hráči, neboť je těžko pravděpodobné, že by Hotteterre užíval titul z funkce, kterou by skutečně nezastával. Jednak vše kontrolovali úředníci královské komory, kteří měli na starost jmenovací patenty a s nimi spojený výběr poplatků, a první kniha Hotteterrových suit v roce 1708 byla vydána u královského tiskaře Christophu Ballarda, navíc s přímou podporou krále, kterému ji sám skladatel dedikoval. Nezdá se tedy pravděpodobné, že by si přisvojil titul, který by mu právem nenáležel. Označení *Flûte de la Chambre du Roy* používal u všech tisků po roce 1708.<sup>37</sup> Bližší vysvětlení však prameny nedovolují.

Připravil k vydání ještě několik dalších sbírek, mezi nimiž byly suity pro flétnu s continuum, suity pro dvě flétny, triové sonáty, či úpravy sonát italských skladatelů. Jako

---

<sup>34</sup> Tzv. kupování titulů bylo ve Francii běžnou praxí již od 16. století. Přestože se několik panovníků pokusilo o nápravu tohoto nešvaru, jednalo se o natolik spolehlivý zdroj příjmů do státní pokladny, že se jej nikdy nepodařilo utlumit. Význam jednotlivých úřadů se lišil - většina jich byla spojena s trvalou rentou či platem, některé byly pouze titulární, s částí z nich zase bylo spojeno povýšení do šlechtického stavu. Kromě finančního příjmu tedy takový úřad přinášel i jistou míru společenské prestiže. Tomuto tématu se věnovala celá řada historiků při zpracování různých témat. V historickém kontextu Francie od konce 16. po začátek 18. století o tom na několika místech pojednává např. Thomas Munck v knize *Evropa 17. století*.

<sup>35</sup> *Pieces de la Flute traversiere, et autres instruments, avec la Basse-continuo*, Paříž 1708

<sup>36</sup> J. Bowers: *The Hotteterre family of woodwind instrument makers*, str. 42

<sup>37</sup> Výjimku tvoří amsterdamské vydání Hotteterrových *Principes de la Flute*, vytištěné v roce 1728, kde je uvedeno starší *ordinaire de la Musique du Roy*. To bude zřejmě způsobeno tím, že amsterdamský vydavatel Estienne Roger často vydával oblíbené tituly bez povolení autorů i předchozích vydavatelů. O této praxi se z česky psané literatury zmiňuje Jana Franková na straně VII předmluvy k překladům Pravidel hry na cembalo a Nového pojednání o doprovodu na cembalo, varhany a jiné nástroje.

aktivní hráč u dvora působil zřejmě jen do doby regentství, neboť mezi hudebníky Ludvíka XV. se již nepřipomíná. věnoval se tedy pak více vyučování a stavění nástrojů. Pracoval zřejmě v rodinné firmě, sídlící v ulici du Harlay, protože v jeho pozůstalosti nejsou žádné takové nástroje zmíněny.

Již ve své době byl Hotteterre vyhlášeným učitelem hry na flétnu a jeho přínos po této stránce je významný dodnes. Studovala u něho řada významných osobností jako vévoda Filip Orleánský, který později Francii vládl jako regent, či jeho komoří de Fargis. Jeho věhlas překročil hranice království, takže k němu zajížděli i také zahraniční hráči, jako například Johann Friedrich Armand von Uffenbach<sup>38</sup>, který o svém pobytu ponechal svědectví v deníku.

Jeho pedagogický talent se promítl také v několika pojednáních. V roce 1707 vyšly již zmíněné

**PRINCIPES DE LA FLUTE TRAVERSIERE, OU FLUTE D'ALLEMAGNE,  
DE LA FLUTE A BEC, OU FLUTE DOUCE, ET DU HAUT-BOIS,  
Divisez par Traitez.**

kteřé si získaly mimořádnou oblibu. Šlo o vůbec první samostatné pojednání, které se zabývalo hrou na flétnu. Díky stručnému a srozumitelnému výkladu se kniha stala nesmírně oblíbenou a jen během 18. století vyšlo několik vydání v Paříži, dvě v Amsterdamu (francouzský tisk a holandský překlad) a anglický překlad v Londýně. Největší část je věnována příčné flétně, následuje oddíl pro flétnu zobcovou a celé pojednání je ukončeno návodem ke hře na hoboj. Největší význam má osmá kapitola „O artikulaci, Port-de-voix, Accents, a Double Cadences na příčné flétně a ostatních dechových nástrojích“, kde Hotteterre podává jedinečný ucelený obraz základní práce s artikulací francouzské hudby i provedením ornamentů, typických pro hudbu z této doby. Doplněním těchto informací pro pokročilejší hráče je pak předmluva k První knize skladeb pro flétnu (Paříž 1708).<sup>39</sup>

Dalším pojednáním, které se již zabývá obecnější hudební problematikou, je

**L'Art de Preluder sur la Flûte Traversiere**

**Sur la Flûte-a-bec, Sur le Haubois, et autres Instruments de Dessus.**

kteřé vyšlo v Paříži v roce 1719. Tato práce spolu s *Principes* a předmluvou k *Premier Livre* tvoří ucelený didaktický soubor, který prokazuje Hotteterrovu pedagogický cit, díky němuž si ve své době právem získal proslulost. Poslední učebnicí z jeho pera je *Methode pour la musette*

---

<sup>38</sup> německý amatérský hudebník (\* 6. května 1687 ve Frankfurtu nad Mohanem, † 10. dubna 1769 tamtéž) Ze svých cest po Anglii, Francii, Německu a Itálii zanechal spoustu zajímavých zpráv ve svém deníku.

<sup>39</sup> O *Principes de la Flute* i předmluvě k *Premier Livre de Pieces* blíže v druhém oddílu práce.

(Paříž 1737), ve které pojednal o dalším nástroji, který byl ve Francii té doby velmi oblíbeným.

Ve svých didaktických dílech Hotteterre reflektoval potřebu tehdejších hráčů ovládat hru na několik nástrojů. Hráči velkých královských orchestrů museli ovládat příčnou i zobcovou flétnu, hoboje, musette, případně i flageolet. Každý z hráčů podle svých dovedností i osobních preferencí vynikal na jednom z nich a většinu z ostatních ovládal jako obligátní nástroje do orchestru. Jen ti nejlepší, jako byli právě Hotteterre a Michel de la Barre, působili u dvora na pozicích, podobných *Flûte de la Chambre du Roy*.

I přesto, že ve dvacátých letech nastoupila nová generace hráčů v čele s vynikajícím Michelem Blavetem, kteří se již věnovali hře na čtyřdílné flétny, Hotteterre zůstal až do konce svého života velmi respektovanou osobností. Tomu také odpovídala jeho velmi dobrá hmotná situace a společenské kontakty ve vyšších kruzích francouzské společnosti. I když část pracovních závazků, například místo v *Grand Hautbois*, předal svým synům, zůstal ještě velmi dlouho aktivní a v královských účtech se jeho jméno objevuje až do roku 1761.<sup>40</sup> Zemřel ve vysokém věku 16. července 1763 v Paříži.

#### I.4.3. Anne Danican Philidor

Také Philidorové patřili k rodinám s dlouhou hudební tradicí, jež působily u královského dvora. Anne Danican Philidor se narodil 11. dubna 1681 v Paříži v rodině významného královského hudebníka a správce královské knihovny Andrého Danicana Philidora, zakladatele proslulé *Philidor Collection*. Křestní jméno, jež není úplně obvyklé, dostal po svém kmotrovi, vévodovi de Noailles. V roce 1698 po otci nastoupil v orchestru *Grand Hautbois du Roy*, 1704 v *La Chapelle Royale* a 1712 převzal také prestižní místo v *Petits Violons du Roy*. Spolu s ním pracoval též v královské knihovně.

Velmi činný byl také jako organizátor hudebního života. V roce 1725 založil proslulý cyklus *Concert Spirituel*, kde se uváděla duchovní a instrumentální hudba především v postním období, kdy byly operní domy uzavřeny. První koncert se konal 18. března toho roku v Tuileriích a zahájil dlouhou tradici, kterou ukončily až revoluční události v roce 1790.<sup>41</sup> V prosinci 1728 pak Philidor inicioval vznik dalšího cyklu *Concert Français*, který se specializoval zejména na francouzskou kantátovou tvorbu. Současně se však také staral o

---

<sup>40</sup> J. Bowers: The Hotteterre family of woodwind instrument makers, str. 43

<sup>41</sup> První pokus o pořádání veřejných koncertů ve Francii sahá až do r. 1641, kdy cembalista Jacques Champion de Chambonnières založil *Assemblée des bonnêtes curieux*. (F. Munck: Evropa 17. století, str. 355). Teprve *Concert Spirituel* se však staly skutečně trvalou součástí pařížského hudebního života.

hudbu pro vévodkyni z Maine a pro prince de Conti, u něhož zastával funkci *Surintendant de Musique*. Vedení obou *Concerts* opustil pár měsíců před svou smrtí.

Anne měl velmi dobrou pozici u dvora, o čemž svědčí fakt, že na jeho svatební smlouvě z roku 1706 je podepsán sám Ludvík XIV. s dalšími dvěma členy královské rodiny. Jako skladatel se věnoval zejména hudbě instrumentální a duchovní, zkomponoval však také několik scénických děl. Zemřel v Paříži 8. října 1728.

#### I.4.4. Pierre Danican Philidor

Pierre Danican Philidor se narodil v Paříži 22. srpna 1681 a jeho otcem byl Jacques Danican Philidor (1657 - 1708), královský hudebník. Již ve velmi raném věku se začal věnovat kompozici a v roce 1697 bylo u dvora provedeno jeho pastorale. Ve stejném roce mu otec předal svoji pozici v *Grand Hautbois*. Když Jacques Danican roku 1708 zemřel, nastoupil po něm Pierre také v *La Chapelle Royale* a *Petits Violons du Roy*. Jako hráč na violu da gamba byl pak v roce 1716 přijat mezi královské komorní hudebníky (*Chambre du Roy*), kde působili rovněž gambista Marin Marais a clavecinista François Couperin. V dalších dvou letech mu vyšly tiskem tři sbírky skladeb, obsahující suity pro dvě flétny bez doprovodu a suity pro *dessus* a continuo. Na titulních stranách všech třech knih se uvádí jako *Hautbois et Flûte de la Chapelle, et Chambre du Roy*. Kromě gamby se tedy věnoval také hře na nástroje dechové.

V roce 1726 odstoupil z *Grand Hautbois* ve prospěch svého mladšího bratra Nicolase. Jako gambista však působil téměř do konce života, kdy po něm Nicolas převzal také zbývající funkce. Zemřel 30. srpna 1731 ve Versailles.

#### I.4.5. François Danican Philidor

O nedlouhém životě François Danicana Philidora mnoho nevíme.<sup>42</sup> Narodil se ve Versailles 17. března 1689 a jeho otcem byl také již zmiňovaný královský knihovník André Danican Philidor. U Jeana Baptiste Christopha Ballarda vyšla v roce 1716 sbírka jeho skladeb pro flétnu a basso continuo. 13. března 1717 François v Paříži zemřel.

---

<sup>42</sup> Zmínky o něm jsou v Grove Dictionary v rámci hesla „André Danican Philidor“, vol. 19, str. 558 - 559

## II. Suity pro flétnu a basso continuo

Při volbě okruhu skladatelů bylo třeba pečlivě zvážit, které sbírky budou do výzkumu zahrnuty. Ve chvíli, kdy si flétna získala významné místo v hudbě a stala se mezi společenskou elitou velmi oblíbenou, snažilo se mnoho hudebníků využít zvýšeného zájmu o skladby pro něj. Proto najdeme flétnové skladby ve sbírkách Marina Maraise<sup>43</sup>, Roberta de Viséeho<sup>44</sup>, Pierra Gaultiera<sup>45</sup> a dalších. U těchto skladatelů se však skutečně jedná především o snahu vytvořit hudební titul, který osloví co nejširší okruh zájemců, zatímco samotný vývoj možností hry na flétnu z nich příliš nevyčteme.

Úplně první sbírkou komorních skladeb, které jsou určeny flétně, jsou *Pieces en Trio* Marina Maraise, které vyšly v Paříži v roce 1692. Marais uvádí, že jsou komponovány pro flétny, housle a violu da gamba, ale v nákladně ryté titulní stránce jednotlivých partů hráčům předkládá celé spektrum nástrojů, pro něž se jeho suity hodí.<sup>46</sup> O dva roky později následovala tria Michela de la Barra.<sup>47</sup> Avšak právě suity pro sólovou flétnu a basso continuo nám mohou poskytnout nejvíce informací k rozvoji všech možností nástroje, nejvíce samozřejmě ty, které pocházejí přímo z pera hráčů, kteří sami na flétnu hráli. Výpovědní hodnota suit ostatních autorů se vztahuje spíše k obecnému vývoji francouzské hudby.

V případě skladeb pro dvě flétny a trií je zase omezení tím, že se dva nástroje pohybují ve stejné poloze, zatímco basso continuo se pohybuje vždy pod sólovým hlasem. Proto jsou nejlepším reprezentativním vzorkem právě suity pro flétnu s basem od hudebníků, o nichž jsme se jednotlivě zmínili již v předchozích kapitolách.

---

<sup>43</sup> Marais věnoval flétně kromě trií také *Sonate a la Maresienne* ze sbírky *Gammes et Arpèges*, která mnohem lépe odpovídá provedení na nástroji smyčcovém. Její novodobou edici pro vydavatelství Schott také připravil houslista Reinhard Goebel. Je to přesně jeden z těch příkladů, kdy se flétna uvede kvůli tomu, aby se nově vytištěná sbírka lépe prodávala. Ve zmíněné sbírce je také proslulá skladba *Sonnerie de St. Geneviève* pro housle, violu da gamba a basso continuo .

<sup>44</sup> Robert de Visée, působící u dvora jako loutnista, vtělil několik suit a jedno Tombeau pro flétnu do svých sbírek pro sólovou loutnu. Hudebně i technicky se jedná o nenáročnou kompozice, které stejně dobře vyhovují možnostem zobcové i příčné flétny.

<sup>45</sup> Pierre Gaultier působil mimo Paříž, jak také napovídá titul sbírky jeho skladeb *Symphonies de feu Mr. Gaultier de Marseille*, který obsahuje čtyři suity pro flétnu nebo housle a continuo a pět trií s basem. Do zkoumaného výběru skladeb nebyla jeho sbírka zařazena proto, že působil mimo okruh hráčů na dechové nástroje, působících v dvorních službách, kteří měli bezprostřední kontakt s hudebním i společenským vývojem v centru kulturního dění monarchie.

<sup>46</sup> V titulu Marais uvádí „*Pieces en Trio Pour les Flutes, Violon, et Dessus de Viole*“, ovšem na zmíněné rytině nechal zobrazit pět zobcových fléten, čtyři hoboje, dvě příčné flétny, jednu housle, violu da gamba a fagot. Jedná se tedy o nástroje, které se souhrnně označovaly jako *dessus*, a nástroje continua gamba a fagot.

<sup>47</sup> viz kapitola I.4.1

Budeme-li chtít sledované tvůrčí období vymežit přesnějším časovým rámcem, je třeba vytyčit léta 1703 - 1722. Vybraný časový úsek téměř symbolicky rámuje sbírky Michela de la Barra. Vybrané sbírky, které jsou předmětem našeho zájmu, nyní uvedu v chronologickém pořadí:

- 1703 - Michel de la Barre: *Pieces pour la Flute traversiere* <sup>48</sup>  
1708 - Jacques Martin Hotteterre: *Pieces pour la Flute traversiere et autres instruments* <sup>49</sup>  
1710 - Michel de la Barre: *Deuxième Livre de Pieces* <sup>50</sup>  
1710 - Michel de la Barre: *Premier Livre de Pieces*, druhé vydání <sup>51</sup>  
1712 - Anne Danican Philidor: *Premier Livre de Pieces* <sup>52</sup>  
1715 - Jacques Martin Hotteterre: *Deuxième Livre de Pieces* <sup>53</sup>  
1715 - Jacques Martin Hotteterre: *Premier Livre de Pieces*, nouvelle edition <sup>54</sup>  
1716 - François Danican Philidor: *Pieces pour la Flute traversiere* <sup>55</sup>  
1717 - Pierre Danican Philidor: *Premier Oeuvre* <sup>56</sup>  
1718 - Pierre Danican Philidor: *Deuxième Oeuvre*  
1718 - Pierre Danican Philidor: *Troisième Oeuvre*  
1722 - Michel de la Barre: *Huitième Livre de Pieces* <sup>57</sup>

Vybrané opusy nám umožňují sledovat několik věcí, stojících na počátku krystalizace flétny jako sólového nástroje, a to v tvorbě autorů, kteří se ve větší či menší míře věnovali hře na tento nástroj a působili ve stejných hudebních uskupeních. To vytvořilo skutečně jedinečný prostor, v němž byla nová hudba podrobena širší diskuzi nejen mezi laiky, ale také mezi kolegy z orchestru. Teprve časem prověřené skladby se pak dostaly k tisku, který byl velmi nákladnou záležitostí. Bylo proto nezbytné, aby samotné jméno autora vzbudilo příznivý ohlas u veřejnosti a aby atraktivita vydávaných skladeb byla prověřena z předchozích provedení. A i tak se nežádka na finančních nákladech musel podílet sám autor, s čímž se seznámíme při zastaveních u jednotlivých tisků. Jedinou tiskárnou, která si díky velkorysému

---

<sup>48</sup> Faksimile vyšlo pouze u italského vydavatelství Studio per edizioni scelte Firenze, dále jen SPES.

<sup>49</sup> Faksimile první edice vyšlo v kompletech u J.-M. Fuzeaua spolu s druhou edicí a u SPES, kde je kromě obou verzí *Premier Livre* otiskována také *Deuxième Livre*

<sup>50</sup> Faksimile u vydavatelství SPES v kompletu s *Huitième Livre*, samostatně pak u Fuzeaua a Broude Brothers Limited.

<sup>51</sup> Faksimile druhého vydání: J.-M. Fuzeau a Broude Brothers Limited.

<sup>52</sup> Faksimile: Edition Minkoff, SPES a J.-M. Fuzeau

<sup>53</sup> Faksimile: SPES - komplet Hotteterrových suit, Broude Brothers Limited

<sup>54</sup> Faksimile: SPES - komplet Hotteterrových suit, J.-M. Fuzeau, Broude Brothers Limited, viz též poznámka k vydání z roku 1708

<sup>55</sup> Faksimile: SPES, Fuzeau

<sup>56</sup> Souborné faksimilové vydání všech tří sbírek: Edition Minkoff, SPES

<sup>57</sup> Faksimile: SPES, spolu s *Deuxième Livre*

královskému privilegiu mohla dovolit vydávat notové materiály bez další spoluúčasti, byla rodina Ballardů.<sup>58</sup>

## II.a. Přehled tisků - Michel de la Barre

Historicky první sbírkou skladeb pro sólovou flétnu a basso continuo napsal Michel de la Barre pod titulem

**PIECES  
POUR LA FLUTE  
TRAVERSIERE,  
AVEC LA BASSE-CONTINUE.  
Par M. DE LA BARRE.  
OEUVRE QUATRIÈME.**

**A PARIS**

**Chez CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur du Roy pour la Musique,  
rue Saint Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse.**

---

**M. DCCIII.**

**Avec Privilege de Sa Majesté.**<sup>59</sup>

Dílo tedy vydal Ballard v roce 1703 a de la Barre si byl tak dobře vědom výlučnosti publikované knihy, že ani nepovažoval za nutné uvést na titulní straně titul svého působení v *Académie Royale de Musique*, jak bylo tehdy zvykem. Srovnáme-li to s Marinem Maraisem, k němuž se de la Barre hlásil jako ke svému vzoru, je to nezvyklé, neboť u tří z roku 1692 se Marais uvádí jako *Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy*. Tisk je proveden Ballardovými pohyblivými literami a tvar not vychází z podoby brevis.

---

<sup>58</sup> V tiskárně Christopha Ballarda vydával například Jean-Baptiste Lully své opery, což vydavateli zajistilo velký příjem. Ono královské privilegium spočívalo v tom, že Ballard získal monopol na tisk pohyblivými literami. Takový tisk byl méně nákladný, než tvorba rytín, pomocí kterých museli tisknout ostatní. Ovšem vzhledem k charakteru hudby a měnícím se potřebám notografie se časem stejně prosadily rytiny, s čímž se setkáme i u námi sledovaných suit, a sami Ballardové v 18. století opustili privilegovanou techniku. Novou edici Lullyho oper, která vycházela ve druhé třetině 18. století, proto najdeme již v rytých tiscích.

<sup>59</sup> Znění titulních stran uvádím v doslovném znění, tedy včetně tiskařských chyb, a s respektem k původnímu grafickému rozvržení textu.

O Maraisově vzoru autor píše ve vztahu k prezentaci nástroje a jeho uvedení k dokonalosti a v závěru úvodního slova říká: „Považoval jsem za nutné pro slávu flétny i mě následovat příkladu pana Maraise, který vynaložil tolik námahy a péče k dokonalosti violy, což se mu zdařilo tak šťastně.“<sup>60</sup> Uvádí zde také několik poznámek k instrumentaci i provedení skladeb, což bude předmětem zájmu následujících kapitol. V jednom odstavci se také věnuje technickým aspektům hry, jeho formulace jsou však poměrně obecně formulovány, takže pokud hráč nebyl sám již pokročilejším, neobešel se bez pomoci učitele, pokud je chtěl hrát správně podle de la Barrových představ. Je však možné, že to ani nebylo cílem, protože ve své pasáži o hraní některých tónů na flétně píše, že dosud nenalezl způsob, jak je spolehlivě popsat, nicméně zájemci se mohou pro radu kdykoliv zastavit přímo u něho. Vydání svých skladeb tedy de la Barre obratně využil také k získání nových žáků.

Za zmínku také stojí ještě jedna věc, kterou autor uvádí v předmluvě. Prý se pro vydání tisku rozhodl z toho důvodu, že v opisech jeho skladeb často nacházel mnoho chyb. Tisk byl tedy prostředkem, který měl zajistit šíření jeho skladeb v takové podobě, kterou jim sám vtiskl.

K dalším vydavatelským počínům přistoupil de la Barre v roce 1710, tentokrát ve spolupráci s Foucaultovým nakladatelským domem. Tím prvním bylo nové vydání předchozích suit

**PREMIER LIVRE**  
**DE PIECES**  
**POUR LA FLUTE TRAVERSIERE,**  
**AVEC LA BASSE-CONTINUE.**  
**PAR Mr. DE LA BARRE,**  
**Flûte de la Chambre du Roy, et de L'Accademie Royale de Musique.**  
**Se vend broché 3.l. 10.s.**  
**A PARIS,**  
**CHEZ L'Auteur, rue Cocatrix, derriere la Magdeleine.**  
**Le Sr. Foucault Marchand, rue St. Honoré, a la regle d'or.**<sup>61</sup>  
**Avec Privilège du Roy. 1710.**

---

<sup>60</sup> M. de la Barre: *Avertissement* v *Pieces de la Flute* (Paris 1703) i v *Premier Livre* (Paris 1710)

<sup>61</sup> V některých člancích, zabývajících se pařížskými tisky z této doby, se tento vydavatel uvádí pod jménem Foucault Marchand, avšak marchand je pouze označení obchodníka. Tuto nejasnost způsobilo vyrytí slova s velkým písmenem na některých titulních stranách.



Přestože byl celý tisk nově proveden v rytinách, oproti Ballardovu tisku z roku 1710 tu najdeme jen velmi málo změn. Změnilo se samozřejmě grafické zpracování a celkový rozsah, který se oproti 80 číslovaným stranám prvního vydání snížil na 49. Provedení v rytinách také umožnilo připravit nové vydání tak, aby se nemuselo obracet v jednotlivých větách, čímž se jistě v mnohém usnadnilo jejich provádění.

Také z hlediska dnešní hry z faksimile dobových tisků mělo velký přínos převedení nového vydání do novější notace s dnešním typem not. Celý zápis se tak více zpřehlednil a umožnil mnohem přesnější zaznamenání ornamentů, a to jak signovaných, tak i vypsaných.<sup>62</sup> Další změnu provedl v doplnění číslovaných titulů *Suite*, zatímco v tisku z roku 1703 toto formální rámování zcela chybí. Drobné úpravy najdeme kromě značených ornamentů také v číslování basu. Avšak předmluva i samotná hudba zůstaly i po změně notografie ve stejném znění, jako tomu bylo ve vydání předchozím. Kniha obsahuje celkem šest suit.

Současně de la Barre připravil k vydání své nové skladby pro flétnu s basem, s nimiž spojil také nový tisk svého opusu z roku 1703, k němuž právě z toho důvodu dal nový název *Premier Livre de Pieces*. Ve spolupráci se stejným nakladatelem i rytcem Barlionem, který pro tisk připravil i druhou edici de la Barrovy *Premier Livre*, vydal

**DEUXIEME LIVRE**  
**De Pieces Pour la Flûte Traversiere, Avec la Basse-Continuë.**  
**DEDIÉES**  
**A MONSIEUR CHAUVET**  
**DIRECTEUR GENERAL DU DOMAINE D'OCCIDENT.**  
**COMPOSÉES PAR Mr. DE LA BARRE.**  
**Flûte de la Chambre du Roy, et de l'Academie Royale de Musique.**  
**PARTITION IN QUARTO.**  
**SE VEND A PARIS.**  
**CHEZ L'Autheur, Ruë Cocatrix, derriere la Magdeleine.**  
**Foucaut, Marchand, Ruë Saint Honoré, a la regle d'or.**  
**AVEC PRIVILÉGE DU ROY. M. DCC. X.**

Svoji druhou knihu věnoval jednomu ze svých mecenášů, kterým byl generální místodržící Francouzské západní Indie Chauvet, náležející tehdy mezi významné osobnosti

---

<sup>62</sup> Někteří flétnisté preferují starší Ballardův tisk s odůvodněním, že zde de la Barre provedl ozdoby s větší pečlivostí, než tomu bylo později. Nic takového se však při porovnávání nepotvrdilo a naopak díky ryté notografii v novější edici jsou ornamenty mnohem lépe patrné. Do podoby hudby, změny značení a podobně de la Barre vůbec nijak nezasáhl. O tom také v kapitole II.4

království. S jeho patronátem v umění se setkáme později také v souvislosti s tvorbou Jacquese Martina Hotteterra.

Druhá kniha je zajímavá provedením notografie. Přestože jde o tisk z rytiny, stejně jako u druhého vydání *Premier Livre*, je graficky upraven ve stylu Ballardovy tiskárny. Noty jsou tedy ve tvaru brevis a také klíče jsou podle staršího modelu. V knize je celkem devět suit a zakončuje ji rozsáhlá chaconne.

Na obou titulech, které vyšly v roce 1710, se de la Barre sám finančně podílel, což bylo dáno již zmiňovanou nákladností rytých tisků. Z toho důvodu měl také část tisků u sebe doma, kde je prodával - proto je na titulní straně uvedena jeho adresa.

Posledním počinem se suitami pro flétnu, který Michel de la Barre publikoval, je

## **HUITIÉME LIVRE**

**Contenant**

**Deux Suites**

**Pour la Flûte-Traversiere**

**Avec la Baße.**

**PAR Mr. DE LA BARRE**

**Flûte de la Chambre du Roy.**

---

**A PARIS.**

**Chez le Sr. Boivin md. rue St. honoré a la regle d'or.**

---

**Avec Privilége du Roy. 1722.**

neboli Osmá kniha obsahující Dvě suity pro flétnu s basem. Tuto útlou publikaci vydal v Paříži u Boivina. Jedná se o klasický rytý tisk, v němž již publikovala většina autorů od dvacátých let 18. století. Přestože je tato sbírka ze všech tří opusů nejmenší, z pohledu hudební kvality jí náleží přední pozice. Zatímco možnosti flétnové techniky bohatě využívá ve všech suitách, teprve ty poslední se hudebně dostávají na úroveň, která byla oceňována také u dalších skladatelů. Právě z toho důvodu si větší věhlas získaly suity dalšího z flétnistů v královských službách, Jacquese Martina Hotteterra.

## II.b. Přehled tisků - Jacques Martin Hotteterre

Hotteterre vydal v roce 1707 u Christopa Ballarda úspěšné pojednání *Principes de la Flute* a v následujícím roce u téhož nakladatele publikoval

**PIECES  
POUR LA FLUTE  
TRAVERSIERE,  
ET AUTRES INSTRUMENTS,  
AVEC LA BASSE-CONTINUE,  
Par M. HOTTETERRE-le-Romain, Flûte de la Chambre du Roy.  
DEDIÉES AU ROY.  
LIVRE PREMIER.  
OEUVRE SECOND.**

**A PARIS  
Chez CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur du Roy pour la Musique,  
ruë S. Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse.**

---

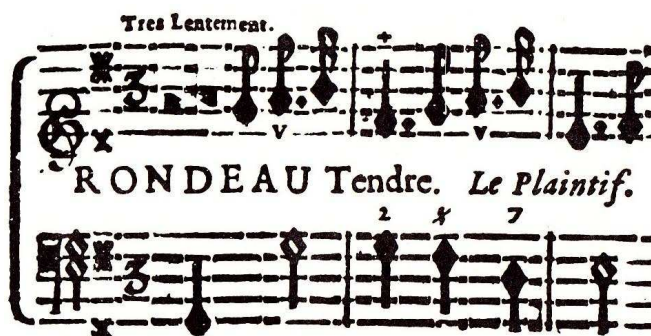
**M. DCC. VIII.  
Avec Privilege de Sa Majesté**

Za tímto titulním listem následuje velká Hotteterrova dedikace Ludvíkovi XIV. Z námi sledovaných tisků se jedná o jediný, který vyšel s přímou podporou panovníka, což bezesporu zvyšovalo také společenskou atraktivitu jak samotného titulu, tak i jeho autora. Za tímto Ludvíkovým velkorýsým krokem zřejmě mohl stát vévoda Filip Orleánský, který byl členem královské rodiny a patřil mezi vlivné osobnosti na královském dvoře ve Versailles. Zároveň také studoval u Hotteterra hru na flétnu a získáním tak velkolepé podpory mu mohl zajistit další společenské uznání.

Ono dedikování nám zároveň poodhaluje fakt, že zmíněná věnování, citace privilegií a označení „královský tiskař“, či *Flûte de la Chambre du Roy* atd. rozhodně nebyly jen formálními doplňky. Umění a věda měly Ludvíkovou zásluhou ve Francii zcela mimořádné podmínky pro působení. Díky jeho péči vznikla řada institucí, kde byli umělci i vědci zajištěni stálou rentou a s takovým místem byla také často spojena možnost bydlení. Zcela ojedinělým

krokem pak bylo předání celého královského paláce v Louvru jako sídla Francouzské akademie a dalších institucí. Mimo jiné zde sídlila již zmíněná královská opera - *Académie Royale de Musique*.

Samotnému vévodovi později věnoval sbírku šesti triových sonát op. 3, vydanou v roce 1712.<sup>63</sup> S dedikacemi se ještě později setkáme také v kapitole II.3, protože právě v První knize Hotteterre pojmenoval některé části suit podle osob, pohybujících se u královského dvora.



Rondeau z třetí suity (Hotteterre: *Pieces de la Flute*), Ballardův tisk 1708

*Premier Livre* také obsahuje důležitou skladatelovu předmluvu, v níž se Hotteterre zabývá jak instrumentačními možnostmi při provádění předkládaných suit, tak i podobou a způsobem hry jednotlivých ornamentů. Interpretačně v ní tedy navazuje přesně tam, kde ukončil svoje *Principes de la Flute Traversiere*, aby hráče vybavil ještě dalšími nezbytnými vědomostmi, kteří je tak mohli hrát s „odpovídajícím vkusem“<sup>64</sup>. Je to jednoznačný důkaz pro jeho vynikající didaktické myšlení.

Zajímavý je pohled do notografie. Téměř celá kniha je tištěna Ballardovými pohyblivými literami s výjimkou závěrečných *Echos* pro sólovou flétnu na posledních dvou stranách, které jsou ryté a s kulatými hlavičkami not. Je to zřejmě z toho důvodu, že sólová skladba byla zařazena až později, kdy již byla připravena sazba předchozích suit.

V roce 1715 přistoupil k novému vydání těchto suit, tentokrát ve spolupráci s Foucaultovým vydavatelským domem.

**PREMIER LIVRE**  
**DE PIECES**  
**Pour la Flûte-traversiere, et autres Instruments,**

<sup>63</sup> Na titulní straně je dedikace uvedena v této podobě: *Sonates en Trio ... Dediées a Son Alteſſe Royale Monſeigneur le Duc d'Orleans.*

<sup>64</sup> J. M. Hotteterre: *Avertissement* v *Pieces de la Flute* (Paris 1708) i v *Premier Livre* (Paris 1715)

Avec la Baſe.  
**DEDIÉES AU ROY.**  
Par Mr. Hotteterre le Romain.  
Flûte de la Chambre du Roy.

---

**OEUVRE SECOND. NOUVELLE EDITION**

Gravée sur l'Imprimé, et augmentée de plusieurs agréments, et d'une demonstration de la maniere qu'ils se doivent faire; Ensemble une Baſse adjoûtée aux Pieces a deux Flutes pages 38. et 40.

---

Se Vend a Paris.

CHEZ L'Auteur, rüe Dauphine au coin de la rüe contr'escarpe  
chez Mr. le Commissaire Chaud.<sup>65</sup>

Le Sieur Foucault Marchand rüe Saint Honoré a l'enseigne de la regle d'or.  
Avec Privilége du Roy 1715

Přestože byl v té době Ludvík XIV. již po smrti a za malého Ludvíka XV. království řídil jako regent vévoda Filip Orleánský, kterého jsme již poznali jako Hotteterrova žáka, nic z dedikací nebylo vypuštěno a celé věnování bylo nově vyryto. Podobně, jako tomu bylo již u dvou knih suit Michela de la Barra, i zde se na nákladu podílel sám autor.

Hotteterre se sice zdržel nějakých výrazných zásahů do hudební struktury, ale zpřesnil zápis po stránce interpretační. V samotné předmluvě upravil pouze pár interpunkčních drobností, avšak doplnil ji notovanou tabulkou ozdob, která velice názorně zpodobňuje, jakým způsobem se jednotlivé značky mají provádět.



Rondeau z třetí suity (Hotteterre: Premier Livre), Foucaultův tisk 1715

---

<sup>65</sup> dokončení předchozího řádku

Ve vlastních suitách pak provedl několik úprav. První souvisela s přechodem od pohyblivých liter k rytému tisku, což opět umožnilo grafické zarovnání tanců na stránky tak, aby se nemusely otáčet uprostřed hraní, a přesnější a přehlednější provedení ozdob a drobnějších rytmických útvarů. Oproti předchozímu vydání také zcela osamostatnil pátou suitu, která je pouze čtyřvětá a v první edici byla graficky spojena se suitou čtvrtou. Nejvýznamnější změnou je doplnění hlasu číslovaného basu k původně dvouhlasé skladbě *Pieces a deux Flûtes*, nyní s dodatkem *Avec une Basse adjoutée dans cette édition* (tedy „s basovým hlasem v této edici“). Hotteterre také provedl drobné korekce v číslování basu u všech suit.

Při předchozím vydání bylo pozoruhodné, že závěrečné sólové *Echos* bylo publikováno v modernější ryté notaci. Zde však byly nově vyryty s hlavičkami not ve tvaru brevis, který se tedy používal ve starší notaci a v Ballardově tiskárně.

Stejně jako tomu bylo již v případě Michela de la Barra, také Hotteterre vydal při příležitosti nové edice svojí první knihy nový soubor suit, kterým byla

**DEUXIÉME LIVRE**  
**de Pieces**  
**POUR LA FLÛTE-TRAVERSIERE**  
**Et autres Instrument,**  
**Avec la Basse.**  
**PAR Mr. HOTTETERRE Le Romain**  
**Flûte de la Chambre du Roy.**  
**OEUVRE V.**

---

**SE VEND A PARIS**

**Chez L'Autheur, rüe Dauphiné, au coin de la rüe contrescarpe.**

**Le Sr. Foucault marchand, rüe St. Honoré a la regle d'or.**

**M.DCC.XV.**

Do této knihy zařadil čtyři suity. V některých tancích se již více přibližuje italskému stylu a kromě netanečních *Preludes* tu najdeme také části *Caprice*, či dvě *Grave*.

Kromě těchto dvou knih Hotteterre publikoval dvě sbírky italských sonát v transkripci pro dvě flétny, tři suity pro dvě flétny, sbírku *Airs et Brunettes* a další díla, ovšem v žádném se již nevyskytovaly suity pro flétnu s continuem. Hotteterrovy skladby patří

k tomu nejlepšímu z francouzské flétnové literatury první třetiny 18. století, což dokládá především neutuchající zájem hráčů na kopie dobových nástrojů, především samozřejmě barokních flétnistů. To dokládají opakovaná vydání faksimilových tisků i moderních přepisů včetně transkripcí u mnoha hudebních vydavatelů.<sup>66</sup>

## **II.c. Přehled tisků - Anne Danican Philidor**

Anne Danican Philidor se kromě hry na nástroje věnoval především organizaci koncertních cyklů a hudebního života vůbec, takže vlastní publikační činnost stála poněkud stranou jeho zájmu. Tiskem vydal jedinou knihu skladeb pro flétnu a basso continuo

**I.er. LIVRE  
DE PIECES  
Pour la  
FLUTE TRAVERSIERE, FLUTE  
A BEC, VIOLONS ET HAUT-BOIS  
Avec la Baſſe continuë.  
composé  
PAR Mr. PHILIDOR FILS AÎNÉ.  
Ordinaire de la Musique du Roi.  
Gravé par Cl. ROUSSEL 1712.**

**SE VEND A PARIS  
Chez FOUCAUT, ruë St. Honoré a la Règle d'Or.  
ROUSSEL, Graveur Rüe St. Iacques devant la ruë du Plâtre.  
Et Chez l'AUTEUR a Versailles devant la Paroisse.  
Avec Privilège du Roi. 1712.**

Ze všech tisků, které jsou do této práce zahrnuty, má tento Philidorův nejnákladněji provedenou titulní stranu. Dosud bylo jméno tiskaře uvedeno jen u obou de la Barrových tisků<sup>67</sup>, a to vždy dole v rohu zcela stranou ostatního textu, ale zde jej nacházíme na čestném místě hned pod jménem samotného skladatele. Roussel totiž celý text vložil do bohatě

---

<sup>66</sup> V roce 2007 vyšla u italského nakladatelství SPES čtvrtá edice kompletního vydání *Premier et Deuxième Livre de Pieces*, a také další díla vycházejí v opakovaných edicích i přesto, že jsou v nabídkách jiných vydavatelů.

<sup>67</sup> Titulní strany *Premier Livre de Pieces* (Paris 1710) a *Deuxième Livre de Pieces* (taktéž Paris 1710)

dekorovaného rytého rámu s floristickými motivy listů a květin. Zvláštní však je, že se spolu s Philidorem a vydavatelem Foucaultem podílel také na nákladech vydání, protože je znovu uveden mezi nimi. K tomu mohlo dojít ze dvou důvodů. Již jsme zmínili finanční nákladnost vydávání rytých tisků a aby Roussel mohl titulní list takto nákladně vybavit a tím také prezentovat svoje rytecké umění, mohl přistoupit na to, že část svého honoráře dostane v podobě výtisků k prodeji. Pro tuto variantu by mohl nasvědčovat fakt, že prostředky Francie byly vyčerpány končící válkou o španělské dědictví. Nelze však ani vyloučit možnost, že vydání aktivně podpořil sám Roussel. Jeho rodina totiž patřila mezi významné rytecké dílny a pokud by se Philidorem dobře znali, mohli mu takto vyjít vstříc.

S výjimkou výtahu z královského privilegia k vydání Philidor nedoprovodil svoje skladby žádným komentářem. Kniha obsahuje tři neoznačené suity a jednu Sonátu, která je zkomponována přímo pro zobcovou flétnu. Tato sbírka je tak jediným souborem, v němž je nějaká skladba výslovně určena jinému nástroji, než flétně příčné.

#### **II.d. Přehled tisků - Pierre Danican Philidor**

Ve velmi krátkém časovém sledu publikoval všechny tři svoje opusy bratr Anne Danicana, Pierre Danican Philidor. Jeho *Premier Oeuvre* vyšel u Foucaulta v roce 1717.

#### **PREMIER OEUVRE**

**Contenant III. Suites a II. Flûtes Traversieres Seules**

**Avec III. autres Suites**

**Dessus et Basse,**

**Pour les Hautbois, Flûtes, Violons, etc.**

**PAR Mr. P. PHILIDOR**

**Hautbois et Flûte Ordinaire de la Chapelle et Chambre du Roy.**

**PREMIERE EDITION.**

---

**Se Vend a Paris**

**Chez L'Auteur rüe betizy Chez un perruquier atentant les trois Roys.**

**Le Sr. Foucault Marchand rüe St. Honoré a la regle d'or.**

**Et a la Porte de l'Academie Royale de Musique.**

---

**Avec Privilége du Roy. 1717.**



Jak napovídá samotný text titulu, polovinu ze šestice suit tvořily skladby pro dvě flétny. Druhá polovina pak byla určena pro *Dessus* a basso continuo. Všechny náležitosti kolem tisku jsou takové, jak jsme se s nimi setkali také u předcházejících publikací, vydaných u Foucaulta.

Zajímavý je pohled do titulu úvodního dedikačního listu. Zatímco v případě Hotteterrových a de la Barrových knih jsme se setkali s podporou samotného krále a významných šlechticů, vydání Philidorových skladeb podpořil Abbé z Breteüil, který byl vrchním pastýřem v královské kapli ve Versailles.<sup>68</sup> Spektrum donátorů našich hudebníků tedy uzavírá vysoký reprezentant francouzského duchovního stavu.

Kromě zmíněného věnování a výtahu privilegia nebyl vytištěn žádný doprovodný text k interpretaci suit, stejně jako u Anne Danicana Philidora. A privilegium je jediným textem také u dalších dvou knih, které vyšly hned v následujícím roce.

## **DEUXIÉME OEUVRE**

**Contenant II. Suites a 2. Flûtes-Travers.res Seules**

**Avec II. autres Suites Deß. et Baße,**

**Pour les Hautbois, Flûtes, Violons etc.**

**PAR Mr. P. PHILIDOR**

**Hautbois, et Flûte Ordinaire de la Chapelle, et Chambre du Roy.**

---

**SE VEND A PARIS.**

**Chez L'Auteur, rue betizy chez un Perruquier atentant les trois Roys.**

**Le Sr. Foucault Marchand, rüe Saint Honoré a la regle d'or.**

**Et a la porte de l'Academie Royale de Musique.**

**Avec Privilége du Roy. 1718.**

Tuto druhou knihu Philidor zkrátil o dvě suity, po jedné pro dvě flétny a sólový nástroj s basem. Ty však, spolu s jednou skladbou sólovou, vyšly vzápětí v tomtéž roce jako

## **TROISIÉME OEUVRE**

**Contenant une Suite a deux Flûtes-Traversiere seules,**

**Et une autre Suite**

**Dessus et Basse, Pour les Hautbois, Flûtes, Violons etc.**

---

<sup>68</sup> viz Philidorova dedikace v *Premier Oeuvre*

**Avec une Reduction de la Chaße.**

**PAR Mr. PHILIDOR <sup>69</sup>**

Všechny tři opusy však tvoří jeden celek, protože kromě shodné grafické úpravy jimi prostupuje jak jednotné číslování všech suit, tak i tištěných stránek. Celkem je tedy ve všech třech knihách dvanáct suit, z toho šest pro dvě flétny bez doprovodu, šest pro *Dessus* a číslovaný bas, a v závěru posledního je sólová *La Chasse*, k níž Philidor připojuje kratičkou poznámku, jak ji hrát také na fagot.

## **II.e. Přehled tisků - François Danican Philidor**

François Philidor vydal tiskem jen jedinou sbírku skladeb pro flétnu s bassem continuum, podobně jako Anne Danican Philidor. Vyšla v roce 1716 u Jeana-Baptiste-Christopha Ballarda, který firmu převzal po svém otci.

**PIECES**

**POUR**

**LA FLUTE**

**TRAVERSIERE,**

**QUI PEUVENT AUSSI SE JOUER**

**SUR LE VIOLON;**

**Par M. FRANÇOIS PHILIDOR, Ordinaire de la Musique du Roy.**

**DE L'IMPRIMERIE**

**De J-B-CHRISTOPHE BALLARD, Seul Imprimeur du Roy pour la Musique,**

**a Paris, ruë Saint Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse.**

---

**M. DCC XVI.**

**Avec Privilege de Sa Majesté.**

Tisk je proveden pohyblivými literami, typickými pro tiskárnu rodiny Ballardových. Philidor však ve svých suitách nemá náročné ornamenty, které by byly v daném tisku nepřehledné. Celé *Pieces pour la Flute* obsahují kromě čtyř suit krátký extrakt z privilegia, obsah

---

<sup>69</sup> Závěr je shodný s titulní stranou *Deuxième Oeuvre*.

a také výtah z katalogu *Memoire des Symphonies pour les Violons, Flutes, et Haut-Bois*. Ten poskytuje jedinečný vhled do obchodní nabídky Ballardova vydavatelství pro tyto nástroje v roce 1716, kdy vyšla Philidorova kniha.

## II.1. Instrumentace

Celou řadu zajímavých informací k instrumentaci suit nám poskytují samotné titulní listy faksimilových tisků, jejichž texty jsme citovali v předchozím rozsáhlém oddílu. Je z nich již na první pohled patrné, že je zde pozoruhodná variabilita, která byla pro barokní instrumentální hudbu typická, zejména pak právě pro francouzskou. Ta si často vystačí s pouhým označením *Dessus* bez jakékoliv bližší specifikace, které nacházíme u celé řady skladeb z první poloviny 18. století.

Nejpřesnější určení instrumentace najdeme u Michela de la Barra a Jacquese Martina Hotteterre, tedy předních flétnistů své generace. De la Barre na titulních listech všech tří knih jmenuje pouze flétnu s continuum a v předmluvě k *Premier Livre de Pieces* uvádí také možnost sólového provedení flétnou bez basu. Part flétny je často veden ve vyšších polohách, které tomuto nástroji vyhovují. Sám de la Barre v předmluvě uvedl, že doufá, že jeho skladby jsou „dostatečně krásné i obtížné, aby se jim hráč musel více věnovat.“<sup>70</sup>

Širší spektrum možností interpretům nabídl Hotteterre. Na titulním listu *Premier Livre de Pieces* sice jmenuje výslovně pouze flétnu příčnou *et autres instruments*, avšak v předmluvě sám navrhuje další možnosti, kterých mohou zájemci využít. Těmi jsou zobcová flétna, hoboj, housle a viola da gamba. Některé z tanců je také podle něj možné hrát pouze na samotném cembale, když pravá ruka vezme melodii flétny. U zobcové flétny upozorňuje na to, že je občas nutné hrát v transpozici, což se tedy týká provedení na altovou zobcovou flétnu, protože na tenorovou flétnu a *flûte-de-voix* rozsahově vycházejí a transponování tedy není třeba. Jeho popis provedení transpozice však kvůli terminologii není příliš jasný, což však může být způsobeno naším časovým odstupem a tím, že se tehdy jednalo o obecně známou a užívanou praxi. Po praktické stránce Hotteterre tento systém dopracovává především ve svém pojednání *L'Art de Préluder*.

Uvedení více nástrojů bylo v té době také obratným marketingovým tahem, který učinil nabízený titul atraktivnějším pro širší okruh zájemců, kteří nehráli zrovna na flétnu, ale právě na některý z dalších hudebních nástrojů. Jsou to cenné informace nejen k dobové instrumentální praxi, ale také k tomu, jaké nástroje byly zrovna v módě. Od poloviny

---

<sup>70</sup> M. de la Barre: *Avertissement* v *Pieces de la Flute* (Paris 1703) i v *Premier Livre* (Paris 1710)

dvacátých let 18. století se tak mezi alternativními nástroji často objevuje musette, který si díky návratu pastorální módy získal ve společnosti velkou oblibu.

Hotteterre využívá celý rozsah flétny od spodních poloh po vysoké tóny. Jeho hudba je nápaditá také po stránce harmonické. Možná z toho důvodu mezi instrumenty neuvádí musette, na který také sám hrál, jehož technické možnosti byly pro tyto skladby příliš omezené. Nakonec jim sám Hotteterre později věnoval jednu knihu skladeb a také již zmíněné pojednání.

S obdobným přístupem se setkáme také u všech tří Philidorů. Ze všech sledovaných souborů suit se však poněkud vymyká *Premier Livre de Pieces* od Anne Danicana Philidora. Z využívané polohy sólového hlasu je jasně patrné, že „domácím“ nástrojem mu v tomto případě byl hoboje. Part je položen většinou v nižší a střední poloze, které na barokní hoboje znějí velmi dobře, zatímco vyšší polohy jsou využity zřídka.

Naprostou výjimku mezi všemi knihami, které jsou v zorném poli našeho zájmu, pak tvoří *Sonate pour la Flute a bec*, Sonáta d moll pro zobcovou flétnu, která je v závěru této Philidorovy sbírky. Je to jediný případ, kdy je celá skladba, zde navíc označená jako sonáta, výslovně věnována zobcové flétně. Jedná se o náročné mistrovské dílo, které plně využívá technických možností nástroje. U zvláštností její stránky formální se zastavíme později.

U trojice sbírek Pierra Danicana Philidora jsme již zmínili, že z dvanácti suit, které tyto knihy obsahují, jich je celá polovina pro dvě flétny bez doprovodu. Dalších šest suit je pak pro *Dessus et Basse*, přičemž skladatel dále uvádí „pro hoboje, flétny, housle atd.“<sup>71</sup>. Jednotlivé suity nejsou po technické stránce příliš vyhraněny, jako tomu bylo u předchozích skladatelů, kde Hotteterre a de la Barre vycházeli především z možnosti flétny a Anne Danican Philidor zase hoboje, respektive zobcové flétny, a je možné je bez nejmenších problémů hrát na kterýkoliv s Philidorem jmenovaných nástrojů.

Podobně je profilována také jediná sbírka *Pieces pour la Flute* Françoise Philidora, které jsou určeny pro flétnu nebo housle s doprovodem continua. Rovnocennosti obou nástrojů napovídá to, že na titulním listu je jako první uvedena flétna, která je také v záhlaví všech sudých stránek, zatímco na začátku každé věty je opačné pořadí, tedy *Violon ou Flute*.

Zabýváme-li se instrumentací těchto suit, není možné opomenout také basso continuo. I přesto, že na titulních listech si všichni autoři vystačí s prostým uvedením termínů *Basse-Continue*, *Basse Adjoutée*, či jen *Basse*, díky předmluvě Michela de la Barra v obou

---

<sup>71</sup> viz titulní strany všech tří knih, 1717 - 1718

edicích *Premier Livre de Pieces* z let 1703 i 1710 a dalším pramenům si můžeme udělat dobrý přehled o tom, jaké obsazení continua je možné zvolit při obsazení těchto suit.

De la Barre píše, že v případě doprovodu by rozhodně použil *Basse de Viole*, tedy violu da gamba, a theorbu nebo cembalo. Vzápětí ovšem dodává, že doporučuje obsazení theorby, protože její střevové struny (*cordes-a-boyau*) se ke zvuku flétny hodí lépe, než kovové struny (*cordes de laton*) cembala.<sup>72</sup> Ve stejné době se konaly soukromé hudební produkce v pokoji paní de Maintenon, kde se continuo scházelo v obsazení violy da gamba, cembala i theorby<sup>73</sup> - tedy v plném obsazení. Naproti tomu v předpokoji pracovny Ludvíka XIV. hrál pouze flétnista za doprovodu theorbisty, což byla ideální nástrojová kombinace pro salon galantní společnosti. Jak je tedy vidět, při různých příležitostech bylo využíváno zřejmě všech možností, které nabízela variabilita kontinuové skupiny.

Basová linka ve všech sbírkách je opatřena generálbasovými čísly. V době prvních dvou dekad 18. století vzniklo několik pojednání o hře continua. Nejúplnější pohled do tehdejší praxe provádění hry generálbasu poskytují především dvě učebnice. Tou první je *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue, et de autres instruments*, vytištěné v Paříži v roce 1707, jehož autorem je pan de Saint-Lambert. Tím druhým jsou pak *Principes de l'Accompagnement du clavecin* Jeana-Françoise Dandrieua, vydané roku 1719.<sup>74</sup>

V souvislosti se skupinou continua nelze zcela opomenout ani samotný bas, který hrála nejčastěji viola da gamba. Jednotlivé *Livres de Pieces* totiž ukrývají různá zpracování basové melodie. Je z nich patrné, že všichni hráči možnosti nástroje velmi dobře znali, pokud na něj dokonce sami nehráli. Philidorové většinou zůstávají v klasických intencích basové linky, ovšem zajímavější je vedení hlasu u Hotteterre a de la Barra. Hotteterre v některých částech opustí ustálené postupy basu a vytvoří jakýsi dialog mezi ním a flétnou.<sup>75</sup> V de la Barrových *Deuxième a Huitième Livres* se pak gamba dostává na úroveň sólového nástroje, který hraje i ve vysokých polohách, jaké se používaly ve skladbách pro sólovou *viola*. V závěrečné *Petite Passacaille* v *Trezième Suite* pak střídáním klíčů přímo naznačuje, kde je nástroj ve funkci continua a kde naopak obsahuje kuplet. To pak umocňuje nízké položení flétny, která zde používá rozsah  $d' - a''$ , zatímco v předchozích částech šplhá až k  $d'''$ .<sup>76</sup>

<sup>72</sup> M. de la Barre: *Avertissement* v *Pieces de la Flute* (Paris 1703) i v *Premier Livre* (Paris 1710)

<sup>73</sup> Nebylo výjimkou, že se u paní de Maintenon sešli pánové Jacques Martin Hotteterre, nebo Michel de la Barre, gambista Marin Marais, loutnista Robert de Visée a cembalista François Couperin.

<sup>74</sup> Výtah základních informací Dandrieuova traktátu v českém překladu je obsažen v knize B. M. Willi: *Generálbas aneb Kdo zavraždil kontrapunkt?*

<sup>75</sup> To se týká především věty *La Cascade de St. Cloud*, která je hudebním ztvárněním galantního dialogu, ovšem příklady jsou i jinde. viz kapitola II.3.

<sup>76</sup> Tříčárkované  $d$  bylo na třídlíné flétně považováno za nejvyšší tón, který je na tomto typu nástroje možné bezpečně zahrát. Znalost vyšších naznačuje sám de la Barre a Hotteterre je dokonce popisuje ve svých *Principes*,

S hudebními nástroji je spojena také otázka ladění, která je ve francouzské hudbě prvních desetiletí 18. století poměrně komplikovaná. Pohybujeme se však v prostředí hudebníků královského dvora, z něhož se nám dochovaly některé hudební nástroje, jež nám poskytují důležité vodítko. To nám umožňuje vnést více světla do spletité problematiky, která navíc podléhala častým změnám a lišila se také podle míry ovlivnění italskou hudbou.

Dvorní orchestr byl výspou francouzské lullyovské tradice, takže i ladění se zde dlouho drželo na nízké frekvenci. Ovšem přesné určení její výšky je problematické. Většina dochovaných třídílných příčných fléten je laděna přibližně v rozmezí  $a' = 390 - 400 \text{ Hz}$ <sup>77</sup> a přibližně od roku 1720 se začaly prosazovat čtyřdílné flétny s nejméně dvěma výměnnými díly, zvanými *corps de rechange*, na různá ladění. Většina zobcových fléten ze stejné doby se pak pohybuje kolem  $a' = 400 - 405 \text{ Hz}$ , přičemž ke 405 se blíží také většina dochovaných výměnných dílů, o nichž jsme se zmínili.<sup>78</sup> Této hudbě tedy dominovalo nižší ladění v poměrně širokém rozpětí, které v případě produkci u dvora může přibližně ohraničovat právě oněmi 390 - 400 Hz, s možnými vybočeními na obě strany.

Flétna v tomto ladění dokonale splňovala ideál galantního zvuku. Hluboký tón byl velmi jemný a nástroj v tomto rezonančním rozsahu od hráče vyžadoval také měkkou artikulaci. Nízká teplota ze své podstaty vylučovala silnou, aktivní, či vysoce virtuózní hru, jakou bychom hledali v hudbě italské.

Publikované suity tedy poskytovaly poměrně velký prostor pro využití možností, které byly k dispozici. Part sólového nástroje byl většinou komponován tak, že svojí polohou a technickou náročností vyhovoval možnostem více nástrojů, označovaných jako *Dessus*, a stejná volnost byla v obsazení a provedení *continua*.

---

ovšem jen pro případ, že by je některý z hráčů chtěl použít při preludování. V tištěných skladbách se s nimi nesetkáme až do doby, kdy se plně prosadila čtyřdílná flétna s *corps de rechange*.

<sup>77</sup> Podobný odhad uvádí také Rachel Brown ve své knize *The Early Flute* na straně 17. Uvedení přesné kalibrace spodní hranice na 392 Hz se mi nezdá příliš šťastné a proto osobně volím raději její přibližné uvedení kolem 390 Hz. Kromě toho, že se samotné originály od sebe mohou hodně lišit, dřevo během let pracuje natolik, že jejich současné ladění nemá stoprocentní výpovědní hodnotu. Ladění některých nástrojů navíc může klesat až k 385 Hz.

<sup>78</sup> Hojně užívání tohoto ladění potvrzují studie v ladění smyčcových nástrojů, jako např. Annette Otterstedt: *The Viol*, str. 172.

## II.2. Formální struktura

Po stránce formální struktury jsou jednotlivé suity velmi různorodé, jak po stránce skladby hudebních čísel, tak i hudebního stylu. První zastavení se bude týkat stylové stránky vydaných knih. Tu můžeme rozdělit stejně, jako je tomu u veškeré francouzské hudby v první polovině 18. století, tedy na domácí tradici a skladatele, ovlivněné italskou hudební kulturou.

Zcela v duchu francouzské tradice z konce 17. století jsou *Premier Livre* Michela de la Barra (1703) a *Pieces de la Flute* Françoise Philidora (1716). Již jsme se v předmluvě k prvně jmenované knize setkali s inspirací Marina Maraise. A právě Maraisovy *Pieces en Trio* (1692), které jsou prvním tištěným souborem instrumentálních skladeb, kde je výslovně zmíněna flétna, jsou přesnou ukázkou dobové praxe. Podle ní jsou tance uvedeny za sebou bez významnějšího vnitřního řádu a sami hudebníci si z nich vlastním výběrem volí konečnou podobu suity. Proto jsou některé části obsaženy ve více verzích. Často také chybí výslovné oddělení suit, takže materiál k vytvoření suity tvoří sled tanců ve stejné tónině.<sup>79</sup> Zatímco u de la Barra jde o přirozený jev, velmi překvapivé je to u skladeb Philidorových, které vyšly až v roce 1716, kdy se tento způsob již nepoužíval. To bylo způsobeno patrně tím, že skladby byly napsány mnohem dříve, než došlo k jejich vydání tiskem.<sup>80 81</sup>

Mnohem ucelenější formální strukturu mají *Premier Livre* Jacquese Martina Hotteterra (1708) a *Premier Livre* Anne Danicana Philidora (1712), byť oba autoři stále využívají výsostně francouzských hudebních prostředků. Philidorovy suity jsou zcela podobné literatuře pro jiné nástroje a jedinou výraznou výjimkou je závěrečná pětivětá *Sonate* pro zobcovou flétnu. Zde z tanečních částí nalezneme jen *Courante*, zatímco všechny ostatní věty jsou vysloveně netaneční, včetně nezvyklého použití dvou fug, rytmicky velmi členitých. Taková formální struktura je inspirována italskou hudbou, kterou zdejší hudebníci znali, ovšem hudební prostředky Philidor volí výhradně z domácí francouzské tradice.

Čestné místo mezi všemi tisky zaujímá Hotteterrův *Premier Livre*, který svoje suity koncipuje jako uzavřený soubor skladeb. Jednotlivé části již není možné přesouvat, protože

---

<sup>79</sup> O tom Michel de la Barre: *Avertissement* v *Pieces de la Flute* (Paris 1703) i v *Premier Livre* (Paris 1710), nebo také Marcello Castellani v předmluvě k vydání Maraisových *Pieces en Trio*.

<sup>80</sup> Jedná se pouze o moji interpretaci, která vychází z toho, že vydávání hudebních tisků nebylo v té době běžnou záležitostí a noty se častěji opisovaly. Philidor ani nenapsal předmluvu, v níž by mohl okolnosti vzniku svých skladeb trochu přiblížit, podobně jak to učinil de la Barre. Zmiňovanou formální volnost suit ještě podtrhuje část *Le Papillon* - Motýl na straně 17, která je jako jediná pro dvě flétny.

<sup>81</sup> Zmiňovanou formální volnost suit podtrhuje část Motýli na straně 17, která je jako jediná pro dvě flétny a bez doprovodu basu.

na sebe navazují se smyslem pro kontrast. Vnitřní hudební provázanost pak u některých suit doplňuje také souvislejší mimohudební tematika.<sup>82</sup>

Zbývající čtveřice knih je pak již významněji ovlivněna italskými vlivy. Týká se to obou dalších de la Barrových knih *Deuxième Livre* (1710) i *Huitième Livre* (1722), které nemají žasně společné znaky s prvním opusem. V obou zmíněných knihách jsou jeho suity čtyřvěté, s jedinou výjimkou třívěté osmé suity a deváté suity, kterou tvoří dvě rozsáhlé části.<sup>83</sup> Podstatně se v nich také mění skladba částí. Vznikají zde dokonce bizarní situace, kdy se Suita č. 7 skládá ze dvou allemandů a dvou rond. A ronda se ve druhé knize objevují velmi často. Kromě těchto zvláštností zde najdeme i sicilianu, či italské označení grave. V deváté suitě pak část, která je v podstatě francouzskou třídílnou ouverturou, nazývá *Sonate*.

Podobné zajímavosti ukrývá i krátká *Huitième Livre*. První suite této knihy začíná částí *Fantaisie* a velmi nezvykle končí po gavotě courantem. Druhá, která uzavírá de la Barrovy flétnové suity má již standardní průběh, kdy po allemandu a courantu přicházejí dva krátké *Marche de Trompette* a suitu uzavírá *Petite Passacaille*, kde se v kupletech střídá flétna s violou da gamba.<sup>84</sup>

Značně neustálené jsou také suity v knihách Pierra Danicana Philidora (1717, 1718), v nichž počet vět kolísá mezi čtyřmi až šesti. Philidor se sice drží francouzské terminologie, ale v některých tancích používá prvky, které byly typické pro ovlivnění italskou hudbou. Dva nejvýraznější nalezneme v páté suitě. V sarabandě, která je vystavěna jako rondo, přichází po druhém uvedení tématu kuplet v rychlejším tempu, označený *Un peu plus gay et Piqué*. Při přechodu na původní tempo v tématu skáče bas o dvě oktávy výše, což evokuje výrazné pozastavení tempa, možná až koruny na konci tohoto rychlejšího úseku. Nic nemůže být vzdálenější původnímu tanečnímu tvaru sarabandy. Podobně nezvyklý je vykomponovaný virtuózní závěr následující *Gigue*, která suitu uzavírá.

Ve dvou suitách *Deuxième Oeuvre* pak najdeme sarabandu na místě úvodního tance. Jinde zase zakončuje suitu fuga, přičemž před tím uvedl gigu. Ve smyslu stylizací se Pierre Philidor původním předlohám vzdálil asi nejvíce.

Známky italského vlivu najdeme také u Hotteterrova *Deuxième Livre* (1715), i když se v rámci zachování *bon goût*, dobrého vkusu, zdaleka nepouští do takových experimentů, jaké jsme měli možnost sledovat v předchozím případě. S výjimkou *Caprice* v úvodní suitě ponechává první dvě suity v tradiční formě a dalším připojuje pod slovním očíslování (např.

---

<sup>82</sup> o tom blíže viz kapitola II.3.

<sup>83</sup> Při určování počtu tanců považují hlavní tanec a *Double* za jednu jednotku, protože je de la Barre tak koncipuje. Podobný *Double* má Hotteterre ve třetí suitě *Premier Livre*, kde o jeho náležitosti k předchozímu *Courante* svědčí fakt, že v této programní suitě jej ponechává bez názvu. o tom také v následující kapitole II.3.

<sup>84</sup> O tom již v předchozí kapitole v souvislosti s melodickým basovým nástrojem.



*Troisième Suite*) také název *Sonate* a před závěrečnou větou v obou případech zasazuje *Grave*. Možná díky citlivému přístupu ke zpracování italských podnětů ve francouzské hudbě získal přezdívku „Le Romain“.<sup>85</sup> S italskou hudbou byl dobře obeznámen a měl ji ve své knihovně.<sup>86</sup>

V předchozích odstavcích jsme se mnohokrát dotkli konkrétních tanců, respektive tanečních stylizací, a zabývali jsme se především těmi formami, které se původní předloze velmi vzdalovaly. Najdeme však i takové, jež by pro potřeby tance byly bez větších potíží použitelné. Ty jsou především v *Premier Livre* Anne Danicana Philidora, jehož části suit jsou většinou z kratších částí, pravidelně dělených. Stejně tak je můžeme nalézt v Hotteterrově první knize a u Françoise Philidora.

Určité shrnutí formální stavby vybraných suit je tedy velmi problematické. Každý z pěti autorů volí v rámci hudební praxe prvních dvou desetiletí 18. století svoji cestu, přičemž zde hraje roli ovlivnění italskou hudbou, přesnější doba vzniku i vlastní míra experimentů, ke kterým někteří z nich přistupují. Zatímco Pierre Danican Philidor i Michel de la Barre v podstatě boří ustálený model francouzské suity, ostatní Philidorové se přidržují ustálených pravidel. Vrcholem jsou pak suity Jacquese Martina Hotteterra v *Premier* i *Deuxième Livre*. Bez destrukce tradiční stavby je obohatil o modernější vlivy, zachoval také jejich francouzský styl. To vše stmelil pevnější formální strukturou, což spolu s jeho invenčními nápady nechalo vzniknout knihám, které dnes patří mezi to nejoblíbenější z flétnové hudby skladatelů této generace.

---

<sup>85</sup> překl. Říman. Často se sice uvádí, že přezdívka vznikla v souvislosti s jeho předpokládaným pobytem v Itálii, pro který nicméně nejsou žádné důkazy.

<sup>86</sup> viz heslo Jacques Martin Hotteterre v Grove Dictionary

### II.3. Tématický obsah

Typickým rysem francouzské hudby je důraz na zvukomalbu a také časté doprovázení jednotlivých vět mimohudebními názvy. Velmi známá jsou jména skladeb od několika clavecinistů<sup>87</sup> a asi nejslavnějším příkladem je *L'Apothéose de Corelli* Françoise Couperina. Jak jsme se již zmínili v předchozích kapitolách, tematiku, nesouvisející s vlastní hudbou, můžeme najít i ve suitách pro flétnu a basso continuo. Problémem však je, že zatímco alegorický program Corelliho výstupu na Parnas je dobře čitelným příběhem, významy názvů v našich suitách získávají svůj správný význam až pod zorným úhlem galantnosti, jejímuž společenskému prostředí vděčí za svůj vznik.

Tématické názvy jsou ve třech knihách, o kterých tato práce pojednává. Jedná se o *Premier Livre* Michela de la Barra, *Premier Livre* Jacquese Martina Hotteterra a *Pieces de la Flute* Françoise Danicana Philidora. První dvě knihy byly vydány<sup>88</sup> přesně v době, kdy galantnost na francouzském dvoře zažívala nový rozkvět, a plně tedy reprezentují dobu svého vzniku. Philidorovy skladby však vyšly později a jsou tedy pozadu za očekáváním dobového vkusu, s čímž jsme se setkali již v předchozí kapitole v souvislosti s archaickou formální stavbou jeho suit.

Jediným autorem, který se zmiňuje o svých názvech, je Michel de la Barre. V předmluvě píše, že je označil proto, aby odlišil množství skladeb stejného druhu. Pojmenoval je buď podle míst, kde vznikly, podle osob, kterým se líbily, nebo jak je nazvali jeho posluchači, avšak neoznačují jejich charakter.<sup>89</sup> Najdeme zde tedy místopisná označení jako *L'Espagnol*, *Le Trianon*, či *Le Gijon*<sup>90</sup> vedle galantních dedikací dámám - *La Princesse de Conty*<sup>91</sup>, *La Mariane*, *Le Ninon*<sup>92</sup>, *La Therese* a *La Julie*. Zcela galantními eufemismy jsou pak např. *L'Angelique* - andělská a *le badin* - hravost, či žertovnost, což byly důležité rysy mileneckého svádění.

Zatímco de la Barre vylučuje charakterovou souvislost názvů a hudby, u Françoise Philidora je záměr o zvukomalbu z některých částí jasně patrný. Vedle motivů galantních, jako již zmíněné *le badin*, *la fidelle* - věrnost, *le gratieux* - půvab, laskavost, *la mignonne* - roztomilost, *le polichinel* - klaun, šprýmař, *le curieux* - zvědavost ad., zde nacházíme především

---

<sup>87</sup> Varhanice a cembalistka Eva Bublová vydala v roce 2010 knihu, která se tomuto tématu uceleně věnuje: Eva Bublová: *Názvy skladeb u clavecinistů*.

<sup>88</sup> de la Barre 1703 a Hotteterre 1708

<sup>89</sup> Michel de la Barre: *Avertissement* v *Pieces de la Flute* (Paris 1703) i v *Premier Livre* (Paris 1710)

<sup>90</sup> Názvy Španělsko a Gijón odkazují na jeho cestu s dvorem do Španělska.

<sup>91</sup> Anna Marie, princezna de Conti, byla nemanželskou dcerou Ludvíka XIV. a vévodkyně Louisy de la Vallière, jeho první oficiální milenky.

<sup>92</sup> zřejmě Ninon de Lenclos

pastorální inspirace. Ty jsou však důležitou součástí galantních alegorií, protože pár mladých pastýřů byl považován za vzor čisté lásky. Proto zde najdeme *la villageoise* - vesničanku, *la fileuse* - přadlenku, *la paysanne* - rolníka, *la sautterelle* - kobyliku, *Les Vents* - větry, i lesní božstvo *Les Silvains*.

Nejdále v budování programní náplně dospěl Hotteterre, zřejmě ruku v ruce s pevnějším formálním uspořádáním suit. U de la Barra a Philidora se názvy váží k jednotlivým tancům, jejichž řazení a výběr ovlivňuje interpret, což již samo o sobě zabraňovalo vytvoření souvislého programu. Hotteterre z nich jako první vytváří ucelený soubor skladeb, které v některých případech provazuje také po stránce tématické.

První suite *Premier Livre* je velkou dedikací dvoru. Zahajuje ji francouzská ouvertura, po níž přichází *Allemande. la Royale*, věnování hlavnímu donátorovi Ludvíkovi XIV., a čestné druhé místo *Rondeau. Le Duc D'Orleans* náleží Filipovi Orleánskému, již zmiňovanému Hotteterrovu žákovi. Následují jména dalších šlechticů, jako *le Comte de Brione*, či *la d'Armagnac*. Taková věnování najdeme i dále, např. *la Chauvel*<sup>93</sup> ve čtvrté suitě a *le Fargis*<sup>94</sup> v připojených *Pieces a deux Flûtes*. Druhá věta těchto *Pieces* ukrývá další poděkování králi: *Rondeau. le Champetre. Nommé par le ROY Les Ecos*. Hotteterre tedy vedle svého názvu uvedl výrazným písmem pojmenování, které zřejmě při poslechu vyřkl sám Ludvík. Oba názvy uvedl proto, aby skladbu odlišil od následujících *Ecos* pro sólovou flétnu bez doprovodu, která celý opus uzavírala.<sup>95</sup>

Z hlediska galantního tématu je nejvýznamnější třetí suite, kde najdeme názvy *La Cascade de St. Cloud*, *la Guimon*, *L'indifferente* - lhostejnost, *Le plaintif* - nářek, *Le mignon* - roztomilost a *L'Italienne*. Všechna slova byla velmi blízká společnosti, pro kterou tato hudba vznikla, a tvořila součást každodenního života. Je velmi pravděpodobné, že Hotteterre tak vytvořil parafrázi na tolik oblíbené milostné kantáty, přičemž ponechal stranou antické hrdiny a na jejich místo postavil kohokoliv z dvořanů, kteří jeho hudbě naslouchali. Kaskáda v Saint Cloud byla totiž oblíbeným výletním místem na kraji Boloňského lesíka, kam zajížděly vyšší vrstvy z Paříže a Versailles. Co jiného mohlo být důvodem těchto neformálních setkání v přírodě, než galantní hra. A právě ji Hotteterre vtělil do této suity, jejíž příběh by se mohl vyprávět takto:

---

<sup>93</sup> guvernér Francouzské západní Indie; viz též kapitola II.a

<sup>94</sup> komoří Filipa Orleánského a také Hotteterrovův žák; viz Hotteterrovův životopis

<sup>95</sup> Údaje z *Pieces a deux Flûtes* uvádím i přesto, že jsou mimo náš úzký výběr suit pro flétnu a continuo, protože v prvním vydání se jedná o dvě skladby pro dvě flétny, k nimž Hotteterre v druhém vydání připojil bas. Důvodem je to, že jejich názvy doplňují celkový obraz o dedikacích jednotlivým mecenášům, jejichž přízeň takto Hotteterre ocenil, případně se ji mohl takto pokusit získat.

V příjemném letním odpoledni se hrabě rozhodl vyjet si kočárem ke kaskádě Saint Cloud na setkání s přáteli od dvora a z Paříže. Během příjemné konverzace (*Allemande. La Cascade de St. Cloud*) se seznámí s dámou, která upoutá jeho zájem (*Sarabande. la Guimon*)<sup>96</sup>. Ta jej však po dvoření neopětuje (*Courante. L'indifferente* - lhostejnost), z čehož se pana hraběte zmocní smutek (*Rondeau. Le plaignif* - nářek). Avšak dámy jsou roztomilé (*Menuet. Le mignon* - roztomilost) a život, jako velká galantní hra, jde dál v rozkoších dvora (*Gigue. L'Italienne* - italská harlekynáda).

Takovému příběhu plně odpovídá také kompoziční zpracování, v němž se objevuje konverzace vysokého hlasu flétnu a hlubšího basu, smutek i jakousi bizarní veselost italské gigy.<sup>97</sup>

Další suity ukrývají další témata, ať jsou to podobné atributy galantnosti (*la Fidelle* - věrnost), místní jména (*La Fontainebleau, L'Auteuil*), či oblíbené antické motivy (*l'Atalante*). Jisté je, že po této stránce si všechny suity zaslouží pozornost a to především z pohledu galantní společnosti Francie počátku 18. století.

#### II.4. Ornametika a artikulace

Dalším z důležitých galantních rysů těchto suit je ornametika, jejíž specifickou podobu najdeme ve francouzské hudbě již od druhé poloviny 17. století, tedy právě od doby prvního rozmachu galantnosti na Ludvíkově dvoře. Díky mnoha pojednáním i vypsaným příkladům ve skladbách se dá jejich podoba i vývoj sledovat poměrně dobře.

Ozdoby ve flétnové literatuře vycházejí z tradice vokální hudby.<sup>98</sup> O jednotlivých typech ornamentů, včetně způsobu jejich provádění, pojednal Jacques Martin Hotteterre ve svých *Principes de la Flute* (1707), kde jsou základní ozdoby kromě slovního popisu také vyobrazeny v notových příkladech. Na to navazuje předmluva k jeho *Premier Livre* (1708), kde vysvětluje také ornamenty složitější. Všichni skladatelé používají pro značení ozdob stejných symbolů, nebo je přímo vypisují. Jak je ve francouzské hudbě zvykem, jsou ornamenty vypracovány poměrně detailně, ovšem i tak zůstává určitý prostor pro interpreta, zejména co se týče ozdob, které se nezapisovaly vůbec, jako např. *flattement*. Nejpřesněji jsou zaznamenány u Hotteterre, Michela de la Barra a Pierra Philidora. Při porovnání suit můžeme nalézt několik zvláštností, které se v jednotlivých dílech odlišují. Právě tyto zvláštnosti nám

---

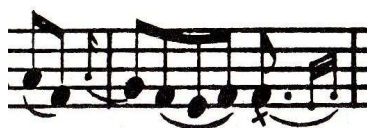
<sup>96</sup> neznámý význam, možná nějaký galantní či mytologický symbol

<sup>97</sup> Hotteterre zde vypsal ostrý šestnáctinový zdvih, který pro francouzský typ tance není typický a hráči by jej zřejmě ostře nehráli. Tím tedy i v zápise deklaruje, že jde skutečně o „italský“ tanec.

<sup>98</sup> o tom píše také Hotteterre: *Avertissement* v *Pieces de la Flute* (Paris 1708) i v *Premier Livre* (Paris 1715)

mohou ukázat různost názorů hudebníků, kteří spolu ve stejný čas působili v hudebních tělesech u královského dvora.

*Port-de-voix* se mohlo v notách přímo vypsát, nebo se k jeho zaznamenání použila značka ^ . Tato ozdoba se provádí zpravidla na dobu, jak je notována. Výjimkou je však de la Barrova *Premier livre*, kde jsou přímo vypsány a vyskytnou-li se u taktové čáry, jsou někdy zaneseny před ní. Tento způsob nechal vytisknout v obou vydáních z let 1703 i 1710, ale v pozdějších suitách z let 1710 a 1722 to již nenajdeme. Minimálně de la Barre tedy používal oba způsoby jeho provedení.



Port-de-voix, notované před taktovou čarou (M. de la Barre: Premier Livre)

O *flattement* J. M. Hotteterre píše: „Tyto ozdoby nejsou vyznačeny ve všech hudebních skladbách, obvykle se najdou jen v těch, které píše učitelé pro své žáky.“<sup>99</sup> Ke způsobu provedení pak zmiňuje, že se hraje na všech dlouhých notách, dle pohybu hudby rychleji, či pomalu.<sup>100</sup> Užití ozdoby je tedy téměř vždy ponecháno na vkusu hráče a jedinou výjimkou jsou knihy suit Pierra Danicana Philidora, který pro jejich označení používá vlnovku nad notou. Byť nikde není explicitně řečeno, že se jedná o *flattement*, z kontextu hudby to jednoznačně vyplývá.<sup>101</sup>

Zajímavý je výskyt ozdoby, jež je typická pro francouzskou vokální hudbu - *broderie* (vyšívání). Ve flétnové literatuře ji nacházíme spíše ve skladbách mladší generace, tedy Michela Blaveta, či Josepha Bodina de Boismortier. Ornamenty tohoto typu v našich suitách najdeme u Pierra Philidora, jenž u nich někdy také vypisuje artikulační obloučky, a v druhé i třetí suitě *Premier Livre* J. M. Hotteterra.



Broderie (Sarabande v druhé suitě J. M. Hotteterra, Premier Livre)

Budeme-li se zabývat artikulací, poslouží nám jako pramen de la Barrovo *Avertissement* (1703), kde je o ní v krátkosti pojednáno, a Hotteterrovy *Principes de la Flute* (1707). Oba

<sup>99</sup> J. M. Hotteterre: *Principes de la Flute Traversiere*, český překlad, str. 17

<sup>100</sup> J. M. Hotteterre: *Avertissement* v *Pieces de la Flute* (Paris 1708) i v *Premier Livre* (Paris 1715)

<sup>101</sup> O tom např. Marcello Castellani v předmluvě k vydání Philidorových suit u SPES.

skladatelé v zásadě popisují stejný způsob hry, byť každý odlišným způsobem. De la Barre tak činí za pomoci trámečků u osminových not, zatímco Hotteterre, věrný své učitelské důslednosti, jí věnuje rozsáhlý prostor v osmé kapitole *Principes*. Podává tak ucelené doporučení, které je platné pro všechny suity, kterými se zabýváme.

Při obecné platnosti svých doporučení sám uvádí několik výjimek a další se objeví při vlastním provádění suit. Pokud bychom dogmaticky setrvali na jeho modelech, docházelo by k rozdílné artikulaci mezi sólovým hlasem a basem. Je proto nutno vzít v úvahu míru *inégalité* s přihlédnutím k vedení basové linky, zejména tam, kde je výrazněji prokomponována.<sup>102</sup> Tento rozdíl mezi suitami a *Principes* vznikl tím, že Hotteterrova kniha je učebnicí pro začátečníky a jejím hlavním účelem tedy je to, aby si hráč osvojil jistá základní pravidla. Nechtěl je proto hned v počátcích zahrát mnoha výjimkami, jimž se mohou naučit později během hraní náročnějších skladeb. Nakonec sám píše, že: „Vkusem je nutno se řídit též v případě, zdají-li se artikulace prvním způsobem poněkud kostrbaté a je-li nutné rozhodnout se pro to, co zní uchu nejpříjemněji, bez ohledu na uspořádání not nebo různé druhy taktů.“<sup>103</sup> Opět se tedy setkáváme s Hotteterrovým pečlivě uváženým pedagogickým přístupem. Podobně je tomu i v odstupňování ozdob, kde v *Principes* uvede jen základní tvary, zatímco složitější ornamenty najdeme až v *Avertissement* k první knize suit.

---

<sup>102</sup> viz kapitola I.1.

<sup>103</sup> Hotteterre: *Principes de la Flute*, str. 14 - 15

## Závěr

Na počátku výzkumu jsem netušil, do jakých zákoutí se dostanu volbou tématu flétnových suit z let 1703 - 1722. Po odhalení společenského kontextu hudby se některé aspekty ukázaly ve zcela novém světle a získaly proměněný význam. Otevřela se tím nová témata, která mohou více napovědět o hudbě, kterou se zabýváme.

Podářilo se shromáždit a porovnat celou řadu pramenů kolem suit jedné generace hudebníků a skladatelů ve službách Ludvíka XIV., čímž vznikl poměrně ucelený výchozí materiál pro jejich zkoumání. Ten byl důležitý proto, že práce podobného zaměření dosud chyběla. I v dalším průběhu výzkumu jsem se snažil nově objevená témata doplnit potřebnou pramenou základnou, pokud to bylo možné. Někde se podařilo dojít k jasným závěrům, jinde se zase otevřely možnosti dalšího zajímavého výzkumu.

Po shrnutí obecných informací o jednotlivých knihách se podařilo podrobně zmapovat instrumentační možnosti. Z jednotlivých pramenů a dobových zvyklostí se sestavila pestrá mozaika toho, jak bylo možné všechny suity provádět. Vynikla také řada podobností i odlišujících aspektů. Podobně je tomu i po stránce formální struktury, která odhalila značné rozdíly mezi jednotlivými autory, stejně jako postupnou destrukci toho, jak dnes chápeme francouzskou suitu. Zde je první možnost dalšího výzkumu, který by tento časový úsek zasadil do širších souvislostí nejen flétnové literatury.

Dalším takovým tématem je ornamentika. Té se dostává pozornosti především v literatuře klávesových nástrojů, zatímco ostatní zůstávají poměrně stranou. Tyto suity stojí na začátku vývoje francouzských ozdob ve vztahu k dechovým nástrojům a pokud by se tato kapitola více prohloubila a rozšířila i o komorní hudbu, mohla by se stát východiskem pro rozsáhlejší postihnutí této problematiky.

Více času by si také zasloužila Hotteterrova pedagogická koncepce, protože jeho učebnice a suity tvoří jedinečný ucelený koncept výuky hry na flétnu. To se podařilo popsat třeba na příkladech ornamentiky a artikulace, u níž jsou informace zvláště důležité z toho důvodu, že někteří hráči a pedagogové z oblasti staré hudby přistupují k traktátům velmi dogmaticky, ať se jedná o *Principes*, Quantzův Pokus o návod ad.

Velkým překvapením bylo provázání flétny i suit s galantností. Zde byl velkým problémem nedostatek pramenů, protože toto téma stojí poměrně na okraji zájmu, neboť se nedá uchopit s takovou samozřejmostí, jako letopočty, či hospodářská čísla. Z toho důvodu jsem obecnou kapitolu o galantnosti ponechal poněkud rozsáhlejší, protože mým záměrem bylo uvést jejím prostřednictvím nejen historický kontext, ale také alespoň něco z tehdejšího

způsobu vnímání života. Právě pohled galantního šlechtice na přelomu 17. a 18. století vysvětluje specifickou podobu ornamentů ve francouzské hudbě, stejně jako pomáhá dešifrovat názvy jednotlivých hudebních vět.

Nedostatek času mi nedovolil zaměřit se na suity po této stránce vyčerpávajícím způsobem. Zmíněná kapitola je tedy opět spíše úvodem k hlubšímu studiu jak těchto suit, tak i názvosloví v širším pohledu. Velmi cenné je přitom zjištění, že několik Hotteterrových suit nese promyšlenou programovou náplň, která šla ruku v ruce s pevnějším formálním uspořádáním.

Jsem rád, že se podařilo vytvořit první ucelenější obraz o flétnové tvorbě jedné generace skladatelů z let 1703 - 1722. Některých cílů, jež jsem si na začátku práce vytyčil, se podařilo dosáhnout, jinde výzkum předčil původní očekávání a otevřel nová zajímavá témata. Potvrdilo se tak, že barokní hudba je bytostně svázána se společenskými konvencemi, které ji utvářely. Pokud se tedy zaměříme pouze na ni, výsledky bádání vůbec nemusí odpovídat skutečnosti. Snad se v této práci podařilo spojit pohled muzikologie a společenských dějin a tato práce se stane dobrým základem pro další objevování půvabů francouzské hudby, stejně jako samotné flétnové literatury.



## Výběr použitých pramenů a literatury

### Notové materiály

**Barre, Michel de la:** Deuxième et Huitième Livre de Pieces pour la Flûte Traversiere, avec la Basse Continuë, komentář Marcello Castellani, Studio per edizioni scelte, Firenze 2006

**Barre, Michel de la:** Pieces pour la Flute traversiere, avec la Basse-continue, komentář Jean Saint-Arroman, Jean-Marc Fuzeau, Courlay

**Barre, Michel de la:** Pieces pour la Flute traversiere, avec la Basse-continue, komentář Marcello Castellani, Studio per edizioni scelte, Firenze 1995

**Dornel, Antoine:** Sonates en Trio pour les Flûtes Allemandes, Violons, Hautbois etc., komentář Marcello Castellani, Studio per edizioni scelte, Firenze

**Hotteterre, Jacques Martin:** 3 Suites a deux dessus sans basse, komentář Marcello Castellani, Studio per edizioni scelte, Firenze 2004

**Hotteterre, Jacques Martin:** L'Art de Préluder sur la Flûte Traversiere, sur la Flûte-a-bec, sur le Haubois et autres Instrumens de Dessus, komentář Marcello Castellani, Studio per edizioni scelte, Firenze 2008

**Hotteterre, Jacques Martin:** Pieces en Trio pour les Flûtes traversieres, Flûtes a bec, Violons, Hautbois etc., komentář Marcello Castellani, Studio per edizioni scelte, Firenze 2007

**Hotteterre, Jacques Martin:** Pieces pour la Flute traversiere, et autres instruments, avec la Basse-continue, komentář Jean Saint-Arroman, Jean-Marc Fuzeau, Courlay

**Hotteterre, Jacques Martin:** Pieces pour la Flute traversiere, et autres instruments, avec la Basse-continue, komentář Marcello Castellani, Studio per edizioni scelte, Firenze 2007  
(kompletní edice dobových tisků suit pro flétnu a basso continuo)

**Hotteterre, Jacques Martin:** Vier Suiten für Altblockflöte und Basso continuo, komentář Manfredo Zimmermann, Amadeus Verlag, Winterthur 1992

**Marais, Marin:** Pieces en Trio pour les Flutes, Violons et Dessus de Viole, komentář Marcello Castellani, Studio per edizioni scelte, Firenze 2005

**Marais, Marin:** Pieces en Trio pour les Flutes, Violons et Dessus de Viole, komentář Jean Saint-Arroman, Jean-Marc Fuzeau, Courlay

**Philidor, Anne Danican:** Premier Livre de Pieces pour la Flute traversiere, Flute a bec, Violons et Haut-bois avec la Basse continuë, Jean Marc Fuzeau, Courlay 2007

**Philidor, François:** Pieces pour la Flute traversiere, qui peuvent aussi se jouer sur le Violon, komentář Marcello Castellani, Studio per edizioni scelte, Firenze 2000

**Philidor, Pierre Danican:** 6 Suites a II Flûtes traversieres seules avec 6 autres Suites Dessus et Basse, komentář Marcello Castellani, Studio per edizioni scelte, Firenze 2007

### Knihy, studie

**Bělský, Vratislav:** Hudba baroka. Provozovací praxe hudby 17. a 18. století, Janáčkova akademie múzických umění, Brno 2010

**Black, Jeremy:** Evropa osmnáctého století, Vyšehrad, Praha 2003

**Bluche, François:** Za časů Ludvíka XIV., Argo, Praha 2006

**Bowers, Jane M.:** The Hotteterre family of woodwind instrument makers; in: Concerning the Flute, Broekmans en Van Poppel, Amsterdam 1984

**Brossard, Sébastien de:** A musical dictionary, ECCO print editions, (datum a místo vydání neuvedeno)

**Brown, Rachel:** The Early Flute. A Practical Guide, Cambridge University Press, 2002

**Bublová, Eva:** Názvy skladeb u clavecinistů. Komentovaný překlad vybraných názvů a názvosloví 17. a 18. století, Nakladatelství Akademie múzických umění, Praha 2010

**Cronin, Vincent:** Ludvík XIV., Brána, Praha 1999

**Dandrieu, Jean-François:** Principes se l'Accompagnement, Jean-Baptiste-Christoph Ballard, Paris 1719; in: Basse continue : France 1600 - 1800 : méthodes, traités, ouvrages généraux, préfaces, périodiques., Editor Jean Saint-Arroman, Jean-Marc Fuzeau, Courlay 2006

**Dockendorff Boland, Janice:** Method for the One Keyed Flute, University of California Press, Berkeley 1998

**Dohnálková, Hana:** Montesquieu a nejkrásnější monarchie, Filosofia, Praha 2006

**Donington, Robert:** Baroque music: Style and Performance, W. W. Norton and company, New York, London 1982

**Furetière, Antoine:** Dictionnaire universel, Paříž 1690

**Giannini, Tulla:** Jacques Hotteterre le Romain and His Father, Martin; in: Early Music 21/3, Oxford University Press, Oxford 1993, str. 377 – 386, 389 – 390, 393 – 395

**Grove Dictionary of Music and Musicians** [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)

**Habibová, Claude:** Francouzská galantnost, Academia, Praha 2009

**Hotteterre, Jacques Martin:** Principes de la Flute traversiere ou Flute d'Allemagne, de la Flute a Bec ou Flute Douce, et du Haut-Bois, překlad Lukáš Vytlačil, 2010, Petrucci Music Library <http://imspl.org>

**Kazárová, Helena:** Barokní taneční formy, Akademie múzických umění v Praze, Praha 2005

- Mather, Betty Bang:** The performance of trills in french baroque dance music; in: Concerning the Flute, Broekmans en Van Poppel, Amsterdam 1984
- Munck, Thomas:** Evropa sedmnáctého století, Vyšehrad, Praha 2002
- Neumann, Frederick:** Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, Princeton University Press, Princeton 1983
- Otterstedt, Annette:** The Viol. History of an Instrument, Bärenreiter Verlag, Kassel 2002
- Paměti krále Slunce.** Úvahy pro poučení dauphinovo, překlad a komentáře Martin Pokorný Prostor, Praha 2007
- Quantz, Johann Joachim:** Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu, překlad Vratislav Bělský, Editio Supraphon, Praha 1990
- Saint-Lambert, Michel de:** A new treatise on accompaniment, Indiana University Press, 1991
- Saint-Lambert, Pan de:** Pravidla hry na cembalo. Nové pojednání o doprovodu na cembalo, varhany a jiné nástroje., překlad a komentář Jana Franková, vlastním nákladem, Brno 2010
- Titon du Tillet, Evrard:** Vies des Musiciens et autres Joueurs d´Instruments du regne de Louis le Grand, Gallimard, Paris 1991
- Vlček, Pavel:** Encyklopedie českých zámků, hesla k francouzské architektuře, Libri, Praha 1994
- Willi, Barbara Maria:** Generálbas aneb Kdo zavraždil kontrapunkt?, Musica Sacra, Brno 2010