

Doteky s českými zeměmi a se Slovenskem

Mnoho je třeba ještě vykonat, abychom podrobněji osvětlili Vivaldiho doteky s českými zeměmi a se Slovenskem. První kroky učinili Tomislav Volek a Marie Skalická (*Antonio Vivaldi a Čechy*, in: Hudební věda II, 1965, č. 3, s. 419–428), Theodora Straková (*Brtnický hudební inventář*, in: Časopis Moravského musea 1963), táž (*Hudebníci na collaltovském panství*, tamtéž 1966), Jiří Sehnal (*Počátky opery na Moravě. /Současný stav vědomostí./* In: O divadle na Moravě. Praha 1974. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Supplementum 21, s. 55–77) a Ladislav Kačic (*Vivaldiana in der Sammlung italienischer Konzerte der Piaristen in Podolínec*. In: Studi Vivaldiani 6, 2006, s. 17–39). O tyto muzikologické autority se budeme opírat, neboť sami jsme nebádali v okruhu Vivaldiho styků s českými zeměmi a se Slovenskem.

Vivaldi a Čechy

V naší knize, totiž v její životopisné kapitole, jsme již psali například o kontaktech Vivaldiho s hrabětem *Sporckem*, s hrabětem *Václavem Morzinem* nebo hrabětem *Collalto*. Naše poznámky vyplynuly vždy ze skutečností Vivaldiho života. Podrobnější pohled na problematiku ukazuje, jak důležitou roli tu hrál hrabě *František Antonín Sporck*. Vždy upevňoval svůj vzhlas kulturně a umělecky orientovaného šlechtice. Již před rokem 1723 toužili po uplatnění v Praze rozmanití impresáři, ale jejich úspěchy byly střídavé. Sporck, jenž měl velký zájem o divadlo, pozval *vlašskou operní společnost* roku 1724. Proto dal renovovat divadlo ve svém *pražském* sídle, kde se už od 1701 střídavě konala představení činoherní společnosti, a ve svém *mimopražském* sídle, na zámku v lázních *Kuks*, měl úspěšnou tendenci vybudovat operní divadlo. K tomu účelu pozval *benátskou operní společnost* do Čech. Stalo se tak proto, aby „hiesigen Nachbarschaft und vielleicht dem gantzen Königreich etwas noch niemahl gesehenes und gehörtes zur Lust und Vergnügung vorstellen zu lassen“ (tj. aby „zdejšímu sousedstvu a možná celému království bylo představeno k zábavě a obveselení něco, co jsme dosud nikdy neviděli a neslyšeli“). Tento Sporckův zajímavý a dobově podnícený výrok uvádí Sporckův životopisec Heinrich Benedikt (*Franz Anton Graf von Sporck*. Wien 1923). Onou benátskou společností byla *operní trupa Antonia Denzia* (Denzio), jež za svého působení v Praze a poté (zároveň) i v Kuksu nebo v Karlových Varech provedla téměř 60 oper převážně benátských skladatelů. Libreta k těmto operám jsou hojně dochována v Národní knihovně v Praze, v pražském Národním muzeu a v Památníku národního písemnictví, stejně jako ve Strahovské knihovně. Z těchto libret vyplývá, že orientace Prahy, resp. Čech, byla odlišná od orientace vídeňské, která měla ovšem vliv na provoz v divadle zámeckém v Jaroměřicích nad Rokytnou za hraběte *Questenberga*, jak na to poukázal Vladimír Helfert (*Hudební barok na českých zámcích*, Praha 1916), ale i řada pozdějších badatelů, z nichž nejmladší jsou např. Jana Perutková a Jana Spáčilová. Denziova společnost položila v Praze základ ke *stálé operní tradici*. Provozovala díla *Boniventiho*, *Costantiniho*, *Fea* (Feo), *Gaspariniho*, *Lottiho*, *Lucchiniho*, *Orlandiniho*, *Paganelliho*, *Pollarola*, *Porpory*, *Porty* (Porta) a *Vinciho*; v řadě italských skladatelů prováděných

v Praze (a v Kuksu, respektive jinde v Čechách) se objevují jedineční autoři: *Vivaldi* a *Albinoni*. Bývají uváděni nejčastěji.

Nejprofilovanější osobností scény byl *Antonio Vivaldi*. Již H. Benedikt (cit. dílo, s. 364) poznamenal: „Denzio berichtete, er habe an Stelle der Giusti durch Antonio Vivaldi in Venedig die Sopranistin Chiara Orlandi und an Stelle Vidas den Tenor Novello engagiert. Mit der Kontrealistin Peruzzi aus Venedig steht er noch durch Vivaldi in Verhandlung.“ Benediktovy údaje se vztahují k roku 1725: „Denzio informoval, že prostřednictvím Antonia Vivaldiho angažoval v Benátkách místo Giustiové sopranistku Chiaru Orlandi(ovou) a místo Vida (Vido) tenora Novella (Novello). S kontraaltistkou Peruzziovou z Benátek dosud vyjednává prostřednictvím Vivaldiho.“ Vivaldi byl tedy v pevných kontaktech s *Denzio*, kterého poznal také jako pěvce a samozřejmě vynikajícího impresária již v Itálii. V Kroměříži máme uloženo libreto k Vivaldiho opeře *La costanza trionfante degl'amori, e degl'odii*, RV 706. Dílo psané na text *Antonia Marchiho* bylo provedeno v Teatro Giustiniano di S. Moisè během karnevalu 1716. Antonio Denzio (*Dentio Venetiano*) zpíval roli Artabana (srov. Jiří Sehnal, *Hudební literatura zámecké knihovny v Kroměříži*, Gottwaldov /Zlín/ 1960, s. 99–100, položka 200). Z toho vyplývá, že Vivaldi Denzia poznal 1716 nebo dříve. À propos: Sehnal (tamtéž, s. 120, položka 257) prozrazuje, že v Kroměříži máme i libreto k Vivaldiho *L'Oracolo in Messenia*, RV 726. Ale zpět k Čechám. Prostřednictvím Denziovým podílel se Vivaldi na repertoáru opery v Praze a v Kuksu. O karnevalu 1726 byla ve Sporckově divadle provedena jeho opera *La Tirannia castigata*, RV Anh. 55, kterou Ryom převzal z Groveho slovníku a domnívá se, že tu jde o *kompilaci* Denziovu, který vybral árie z jiných Vivaldiho děl (mnohé například z *La Costanza trionfante*, RV 706). Recitativy vytvořil *Antonio Guerra di Roma*. Libreto je uloženo v pražské Národní knihovně, sign. Tres Df 518. (Tento údaj Ryom nezná.) Že Denzio měl účast na *sestavení* opery, která se dávala pod Vivaldiho jménem, odhalíme v dedikaci *hraběnky Filipině Thunové*, rozené Harrachové, v níž Denzio hovoří o „*mio drama*“, a v připojeném německém překladu o „*mein Werklein*“ („moje dílko“). Volek–Skalická (s. 423) se domnívají, že by tu v dedikaci mohl Denzio naznačit své autorství libreta. Domníváme se, že se Denziho údaj v dedikaci vztahuje ke skutečnosti, že on sám *sestavil* operu z jiných známých Vivaldiho árií. Děj opery vypráví o věrné lásce Oronty, ženy Mithridatovy, k choti. Usiloval o ni i Nero, který v závěru opery umírá.

Od jara 1730 do jara 1732 bylo uvedeno pět dalších Vivaldiho oper. Hned 1730 to byla opera *Farnace*, RV 711, v níž vystoupil Denzio v hlavní roli Farnaka. Na dochovaném libretu (Nár. knih., Praha, sign. 65 D 1229) je Vivaldi označen jako kapelník Prince Filipa, lantkraběte Hessensko-Darmstadtského. Na podzim téhož roku se objevuje *Argippo*, RV 697 (jehož pražskou premiéru Ryom zná, ale neuvádí, že libreto díla je uloženo v Národní knihovně, Praha, sign. 65 E 2744). Jde o příběh lásky Argippa a Silvera k Zanaidě, dceři krále Tisifara (tedy o látku „exotickou“ na pozadí milostného trojúhelníku). O nálezu hudby píšeme níže.

O opeře *Alvilda, regina de'Goti* (*Alvilda*, královna Gótů), RV 969, uvádějí Volek–Skalická (s. 423), že jde o „další dosud neznámou operu“ Antonia Vivaldiho. Mají pravdu, neboť ani Kolneder ji neuvádí. Kolnederova práce vychází 1965, ale již Heller dílo zná – a Ryom dokonce poznamenává i místo uložení libreta. Čeští badatelé tak přispěli k faktografickému vivaldiiovskému výzkumu. Hudba



36 • Libreto pro hraběte Sporcka a jeho pražské divadlo.
Knihovna Národního muzea Praha, Fond Křimice.

se sice nedochovala, ale z libreta vyčteme, že jde o příběh dánského krále Alfuse (poitalštěného na „Alfo“). Miluje Alvildu, gótskou královnu, která ho odmítá. Když zjistí, že z odmítání vznikají nebezpečné situace nejen pro ni, ale i pro jejího bratra, a když si uvědomí, že na dánský trůn by mohla dosednout nevhodná žena jako Alfova manželka, přece jen svoluje, aby se ona, Alvilda, stala dánskou královnou. (Libreto: Nár. knih., Tres Df 1125.)

Roku 1732 byly u nás provedeny hned dvě Vivaldiho opery, a to krátce za sebou. O karnevalu zazněla *Doriclea*, RV 708. Dvojice našich badatelů píše (s. 423), že „vivaldiiovská literatura nepřináší zmínky“ o tomto díle. Ale záhy se vše mění. Ryom je zpraven o uložení libreta v Praze, jako libretistu uvádí *Antonia Marchiho*; Pincherle (*Vivaldi, Genius of the Baroque*, New York 1957, s. 204) se

domnívá, že *Doriclea* je jednou z verzí opery *L'Odio vinto dalla costanza* (prem. Benátky 1731). Oba naši muzikologové se shodují v tom, že by *Doriclea* mohla být další verzí opery *L'Odio vento*. Libreto *Doricley* nacházíme v Nár. knih., Praha, sign. 65 E 2975. Operou *Dorilla in Tempe* (*Dorilla* přišla ve vhodnou chvíli), RV 709, končí „přísun“ vivaldiovských jevištních děl do sporckovského divadla. Jde o dílo starší, neboť jeho původní premiéra se konala v Benátkách o podzimu 1726. Pražské libreto (tamtéž, sign. 65 E 4279), uvádí, že pramenem k *intermediím* je hudba pana *Antonia Costantiniho*. Z toho vidíme, že šlo o velký útvar, o jehož přestávkách byly dávány tzv. vložky, jež nazýváme *intermezzy*. O jejich ději nevíme ničeho. U Vivaldiho šlo patrně o vážnou operu, která však v libretu není nazvána běžně jako „dramma per musica“, nýbrž označena jako „*melo-drama*“, tedy vlastně *opera lirica*. Patrně to tedy nebyl útvar zkostnatělé opera seria, nýbrž zřejmě měl rysy směřující k její *reformě*.

Mnohé pražské premiéry Vivaldiho oper vedou dvojici Volek–Skalická k méně frekventovanému mínění, že Vivaldi navštívil Prahu také patrně osobně. I Pincherle se k tomuto přesvědčení přiklání, neboť když Vivaldiho otec požádal vedení kůru u svatého Marka o dovolenou, aby mohl provázet svého syna Antonia po Německu (viz v naší knize kapitolu o Vivaldiho životě), mohla být mezi „německými“ městy také *Praha* (dodnes někteří Italové nevědí, kde Praha leží, ke které republice patří, a míní, že *Praga* je v *Německu*). Heller to vylučuje. Volek–Skalická odvozují názor o možnosti Vivaldiho pražské návštěvy nejen z pravděpodobného jeho zájmu o některé pražské nastudování svých oper, nýbrž i z jeho velice hezkého vztahu k *hraběti Václavu Morzinovi*. My jsme se o tom všem již vyjadřovali výše. Pincherleho krátká úvaha, že vztahy v některých Vivaldiho dílech k české a slovanské nápěvnosti mohou vést k úsudku, že Vivaldi poznal i naši lidovou píseň (Pincherle, *Vivaldi, Genius of the Baroque*, s. 76), je sporná. Řekněme otevřeně, že filiace italské nápěvnosti na jedné a české, respektive slovanské, lidové melodiky na druhé straně, je nedoložitelná. Doba 17. a 18. století usilovala o unifikující typ hudebního vyjádření. Odtud si vysvětlujeme, že nebylo ještě cílem komponovat hudební celky, které by byly ostře „národné“, tj. vlastně folklorně, vyhraněny. Až 19. století, doba po Francouzské revoluci, začalo uznávat „národy“ z novodobého hlediska. Pokud starý skladatel hodlal vystihnout tzv. „národnost“, sahal k tendencím natolik vágním, že se mu pravá „národnost“ vlastně ztrácela. Tak například chtěli v opeře přiblížit čínské prostředí, stačilo mu, aby zástupně vyjádřil obecně prostředí orientální. K charakteristice „orientu“ sloužilo například užití melodie „exoticky“ působící, a tak kupříkladu ruská píseň zástupně přispěla k přiblížení prostředí dálného, obecně východního. Prostě: starý skladatel nepřemýšlel v *moderních kategoriích* počátku 19. věku. Ostatně v případě Vivaldiho mohla být jejich funkce a náplň zcela odlišná, nepřihlížíme-li ke sjednocujícím tendencím, které obecně vyznávala doba baroka a klasicismu. Pincherleho myšlenka, že Vivaldiho „některá témata, zvláště ve finálních větách, mají nesporně lidový původ, a to patrně slovanský“ (Volek–Skalická, s. 425), není historicky ani fakticky ukotvena. Pincherle odvozuje Vivaldiho *Wahlverwandschaft* s českou písní z toho, že se stýkal s hrabětem Václavem a s jeho kapelou (máme na mysli hraběte Morzina). Doba, kdy byla studie obou českých badatelů publikována (1965), však byla dobou, která akcentovala (zvláště v tzv. socialistickém táboře) vše, co směřovalo k tzv. lidovosti,

národnosti a srozumitelnosti hudby. Vidíme v tom dozvuk postojů *Ždanovových* (1948), které tak neblaze ovlivnily naši kulturu i bádání ve všech uměnovědných oblastech. Proto i naši oba muzikologové i ve Vivaldiho případě zdůraznili skladatelův vztah k naší lidové nápěvnosti. Celý problém „lidovosti“ nebyl ve Vivaldiho době, ani později, jasný. Ještě *Stamic*, který v jedné své symfonii užije lidového tématu kotvícího původně v našich zemích, nazve tuto symfonii vysvětlujícím titulem „*La melodia germanica*“, a vůbec si neuvědomuje specifčnost české, případně moravské, lidové nápěvnosti, okázale ji „sjednocuje“ s nápěvností velkého národa, tj. s nápěvností německou. U Vivaldiho ovšem nelze popřít, že u něho a v celém italském prostředí nacházíme blízký vztah zejména k *tanečním* inspiracím. Avšak právě tato taneční melodika nikterak nesměřovala mimo oblast hudebního vyjádření barokní a postbarokní doby.

V českých zemích bylo Vivaldiho dílo dobře známo. Volek–Skalická (s. 425) zdůrazňují, že například v knihovně *hraběte z Klenové*, Sporckova přítele, nacházíme vedle děl *Albinoniho*, *Albertiho* aj. Italů také *amsterodamské tisky Vivaldiho skladeb*. *Jan Dismas Zelenka* byl Vivaldiho obdivovatelem a pořizoval si opisy Vivaldiho děl, jak na to pokazuje Camillo Schoenbaum (*Die Kammermusikwerke des Jan Dismas Zelenka*, in: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Mozartjahr 1956, ed. Erich Schenk, Graz–Köln 1956, s. 557). Zastoupení Vivaldiho skladeb v našich hudebních sbírkách by bylo nutno ještě ovšem podrobit minucióznímu výzkumu. Volek–Skalická připomínají (s. 427), že Vivaldi mohl mít vliv na *Stamice*, a tedy, jak dodáváme, na mannheimskou školu. Ovšem, může to být pravda, neboť Vivaldi směřoval ve svých skladbách k rokoku, k funkční harmonii apod. Avšak *vice versa* nelze vliv *Stamicův* na Vivaldiho prokázat; pozdější *Stamic* byl v Itálii neznám. Ostatně mannheimská škola, která vyzářovala hlavně do Paříže, a nikoliv na jih Evropy, tedy např. do Rakouska a do Itálie, nebyla v Itálii rozšířena. Díla Mannheimských, a tedy i *Stamicova*, tam nebyla provozována a ani nejsou zastoupena v italských archívech a knihovnách (podrobněji viz mou knihu *Hudební kontexty staré Itálie*, Brno 2006, na mnoha místech). O nějakém vlivu mannheimských symfoniků na Vivaldiho (Volek–Skalická to netvrdí) nelze mluvit, neboť *Stamic* a mannheimská škola se rozvíjeli až po Vivaldiho smrti. Pokud se týká tzv. anticipace některých stylových elementů Vivaldiho ve vztahu ke *Stamicovi*, nepovažovali bychom tento vliv jako výlučně vivaldiovský, nýbrž *obecně italský*. David D. Boyden (*Dynamics in seventeenth- and eighteenth century music*, in: Essays on music in honour of Archibald Thompson-Davison, Cambridge, Mass. 1957, s. 188) hovoří o genezi dynamiky a vidí návaznost Vivaldiho na budoucí mannheimskou školu. Avšak výboje v dynamice se uplatňovaly v celé Itálii, stejně jako například využití *crescenda* a *decrescenda*, o němž píšeme v našem knižním díle výše. Plně oprávněně je však mínění Rudolfa Ellera (*Die Entstehung der Themenzweiheit in der Frühgeschichte des Instrumentalkonertes*, in: Festschrift Heinrich Besseler, Leipzig 1961), že Vivaldi je předjimatelem tematického dualismu v raně klasických dílech.

Vztahy Čech v 18. století k Antoniu Vivaldimu a Antonia Vivaldiho k Čechům byl oboplný, intenzivní a velmi plodný. Zejména hrabata Václav Morzin, Sporck a Collalto se o něj podstatně zasloužili. Porůznu o tom všem pojednáváme v naší knize, zejména v životopisné kapitole a v úvahách, které jsme věnovali Vivaldiho dílu.

Vivaldi a Morava

Byl to Jiří Sehnal (*Počátky opery na Moravě*, viz výše), kdo si spolu s označenou tematikou všiml také vivaldiovských problémů. Vystihl, že o počátcích opery na Moravě i o začlenění Antonia Vivaldiho do tohoto proudu mohla smysluplně vypovídat zejména *operní libreta* 18. století, která jsou uložena hlavně v Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea v Brně, v zámecké knihovně v Kroměříži aj. Zároveň objevil, že pramenem poučení může být také Semeniška knihovnice v Lublani, v níž většina libret, která jsou tam uložena, pochází z majetku *Františka Josefa Thallmaiera*. Sehnal nejprve připomíná věci známé odjinud, že např. dominující přínos mělo uvedení Fuxovy opery *Costanza e fortezza* roku 1723 v Praze, a to při slavné korunovací císaře Karla VI. na krále českého, a že značný význam mělo na Moravě pěstování italské opery i díla *Mičova* na zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou za tamního panování hraběte *Ľjana Adama z Questenbergu* (1678–1752), dále zájem kardinála *Wolfganga ze Schrattenbachu* (1711–1738 byl v kardinálské funkci) a hraběte *Františka Antonína Rottala* (1717–1762) o italskou operní produkci.

V Jaroměřicích (viz známé spisy *Helfertovy* z roku 1916 a 1924) se konala operní představení na zámeckém divadle od 1722 za spoluúčasti Questenbergovy zámecké kapely, v jejímž čele stál maestro *František Václav Miča* (1694–1744). Hrála se převážně operní díla italských mistrů, zvláště *Bioniho*, *Bononciniho*, *Caldary*, *Contiho*, *Lea*, *Pergolesiho*, *Porpory*, *Sarriho*, *Vinciho*; *Mičova* produkce byla do hudebního dění v Jaroměřicích samozřejmě také zařazována. Opery se provozovaly až do 1740 nejčastěji v italštině, ale také v němčině nebo česky. O jaroměřické účasti na provozování italské opery bylo mnoho napsáno. Problematiku shrnují v knize *Vladimír Helfert*, Nadace Universitas Masarykiana, nakladatelství CERM a vydavatelství NAUMA, Brno 2003. „Jaroměřické“ tematické se věnovali *Theodora Straková*, *Ľjan Racek*, *Alois Plichta*, z nejmladších badatelů zejména *Ľjana Perutková* a *Ľjana Spáčilová* (viz seznam literatury na konci naší knihy). Zevrubná studie *Ľjirího Sehnala* o počátcích opery na Moravě přináší pramenná zjištění, že na Moravě se v 18. století opery provozovaly v Kroměříži, ve Vyškově na Moravě, v Brně a v Holešově. Zaznívala díla *Gaspariniho*, *Gureckého*, *Bononciniho*, *Peliho*, *Giacomelliho*, *Hasseho*, *Porpory*, *Leova*, *Constantiniho*, *Bambiniho*, *Galuppiho*, *Sarriho*, *Vivaldiho*, *Orlandiniho*, *Lucchiniho*, *Portova*, *Orslerova*, *Albertiho*, *Holzbauerova*. Po *Jaroměřicích* byla střediskem operního kultu kapela *olomouckého* biskupa kardinála *Schrattenbacha*, jenž operu provozoval v Kroměříži a ve Vyškově, kde bylo postaveno nové divadlo podle architektonického návrhu *Gaetana Fantiho*. V Brně byla prováděna na *Schrattenbachův* pokyn mj. oratoria skladatelů *Sarriho*, *G. Reuttera*, *Caldarova*, *Costanzioho*, *Predieriho*, *Fuxova*, *Sandoniho di Bologna*, *Porporova*, *Vinciho*, *Leova* a *Gureckého*. Opeře se Brno věnovalo od roku 1728 (srov. Christian d'Elvert, *Geschichte der Musik in Mähren und Österreich-Schlesien*, Brno 1873, s. 192). Čtyři léta nato sem přijel z Prahy impresáριο *Angelo Mingotti*, postavil divadlo (*Theatrum ob der Reitschul*), pak hrál v *Taverně*, ale z Brna odchází. Roku 1737 je doložena jeho účast na stagioně ve Štýrském Hradci (Graz) v Rakousku. V Brně se měnili impresáριοvé. Jejich výčet a charakteristiku jejich repertoáru již nebudeme sledovat, neboť vše je zachyceno v jiných studiích a publikacích, které se přímo netýkají našeho tématu. Je však patrné, že *Mingottiho* působení v Brně (*Reitschul*, *Taverna* [dnes *Reduta*]) patřilo k hvězdným hodinám města.

V Holešově byly poměry obdobné jako v Kroměříži. Opera byla provozována podle pokynů vrchnosti, a to patrně jen pro vybraný okruh návštěvnictva z řad panstva a úředníků. Šlechticové vystupovali i v operních rolích, jak bylo ostatně zvykem i na dvoře ve Vídni nebo v Paříži. Je patrné, že hrabě *František Antonín Rottal* vytvořil na holešovském zámku vynikající prostředí k provozování oper aj. hudebních děl. Od třicátých let 18. století se na zámku hrála opera.

J. Sehnal (s. 68) sleduje pak, do jaké míry jsou přístupné notové materiály. Jeho zjištění jsou negativní, neboť přímé hudební prameny k opernímu provozu na Moravě se nedochovaly. I známý kroměřížský archív obsahuje tyto hudební prameny až od doby *Hamiltonovy* a *Colloredovy*. Sehnal se domnívá, že například materiály z Holešova byly skartovány v 19. století. Prostě: temno a prázdno... Škoda.

Morava se nemůže s Prahou a s Čechami vůbec rovnat, pokud se týká *vivaldiovského kultu*. Čteme-li pozorně Sehnalovu podrobnou tabulku o provozování oper v Kroměříži, Vyškově, v Brně a v Holešově, zjišťujeme s údivem, že *Antonio Vivaldi* je v ní zastoupen pouze *jediným operním titulem*. V Brně byla provedena jeho opera *Orlando Furioso*, RV 728, ale se vsunutými áriemi Domenika Sarriho (?). Ryom tento případ nezná, ale má povědomost o spojení Vivaldiho hudby v této opeře s áriemi, ale hlavně s recitativy *A. Bioniho* (RV, s. 142, Anh. 52); Ryom tedy reflektuje pražskou verzi 1724, o které se také zmiňuje Renate Brockpähler(ová) ve svém *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten (Westfalen) 1964, a poznamenává (Ryom, s. 147), že například v Breslau (nyní Wrocław) byla tato opera provedena pod autorským jménem nikoli Vivaldiho, nýbrž *Antonia Bioniho*, který k dílu napsal pouze recitativy. Sehnal uvádí (s. 57) s otazníkem jméno libretisty, které uzavírá do závorek. Jde o G. Braccidiho (u Sehnala). Správně má být uveden (Ryom, Anh. 52, s. 147) jako libretista *Grazio Braccioli*. Zbývá říci slovo k dvojitmu autorství opery. V dochovaném libretu k opeře je uvedeno v italském znění jméno *Vivaldiho*, ale v německém překladu jméno *Domenika Sarriho* (libreto je uloženo v nynější Moravské zemské knihovně v Brně, sign. CH Bib. II – E. 33.2.R). Buďto tedy jde v německé verzi o omyl, nebo Sarri se zúčastňuje opravdu buďto tvorbou recitativů nebo vlastními áriemi. Tuto otázku dnes patrně již nevyřešíme, leda že bychom podnikli složité srovnávací rešerše tvorby Vivaldiho s kompozicemi *Domenika Sarriho* (Sarro). K tomu se patrně nikdo neodhodlá. *Orlando Furioso* byl proveden za působení impresária *Mingottiho* v Brně roku 1735. Dochované libreto k brněnskému provedení nese dedikaci *F. S. F. hraběti Satzenhofenovi*. Tak to tedy je jediná stopa, která nás vede k provozování Vivaldiho operního díla na Moravě. Zajisté však byla i na Moravě známa instrumentální díla našeho skladatele. Podrobné rešerše stojí v tom směru dosud před námi.

Vivaldi a Slovensko

Vivaldiho vztahy ke Slovensku nebyly dosud soustavně zkoumány. V poslední době vyšla vynikající studie Ladislava Kačice: *Vivaldiana in der Sammlung italienischer Konzerte der Piaristen in Podolíneec* (in: *Studi Vivaldiani* 6 – 2006. Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2006, Direttore: Francesco Fanna. Tento pravidelně vycházející vivaldiovský sborník má podtitul *Rivista annuale dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi della Fondazione Giorgio Cini*. Objevuje se jako ročenka, přesně

vzato jako orgán Italského institutu Antonia Vivaldiho, jenž působí v Benátkách za Fannova vedení. Tištěn je ovšem ve Florencii /Studio Per Edizioni Scelte/). Kačicova studie vyšla na stranách 17–39. Pojednává o vivaldiovských notových materiálech ve sbírce italských koncertů, které nacházíme v knihovně piaristické v Podolínci (Slovenská republika).

Hudební sbírka piaristů v Podolínci patří k nejdůležitějším kolekcím hudební povahy na Slovensku. Piaristický klášter s kolegiem a kostelem byl v Podolínci založen 1643 a patřil do konce 18. století k nejvýznačnějším střediskům věnujícím se péči o hudbu. Obsahuje důležité prameny k hudbě baroka a klasického údobí. Má hudební sbírky, inventáře apod. Hudebniny ze 17. století jsou dnes žel skoro zcela ztraceny, ale víme, že tu byla pěstována hudba *Rigattioho*, *Monteverdiho*, *Grandiho*, *Giovanniho*, *Valentiniho*, *Bertaliho*, *Capricorna*, *Mielczewského* aj. Podobně vypadá situace v hudebninách následujícího věku, z nějž pocházely skladby *Caldarovy*, *Hasseho*, *Gonelliho*, *F. X. Brixioho* a pozdějších autorů *Dittersdorfa*, *Haydna* aj.

Pozoruhodná je tamní sbírka italských koncertů. Není dochována v úplnosti. Její seznam, *Regestrum seu Index Concertuum / per Alphabetum Clavium descriptum*, byl kdysi rozměrnější. Nyní obsahuje 52 incipitů koncertů seřazených podle tónin. Jde o koncerty typu ripienového, ale také o sólové houslové koncerty a dvojkoncerty, stejně jako o koncerty pro trubku. Někdy je uvedeno jejich autorství, například u *Vivaldiho*, *Valentiniho*, *Telemanna*, *Brenntnera*, *Schweizelspergera* a *Pátera F. Pankiewicze* Sch.P.; jindy však je původcovství zamlčeno, i když je možno identifikovat *Torelliho*, *Albinoniho*, *Albertiho* a *Mecka*.

Osm koncertů, z nichž 3 mají označení „Vivaldi“, nacházíme v pěti sešitech hlasů svázaných v kartonu. Kopistou je *P. Ferdinandus Pankiewicz* Sch.P. K Vivaldimu patří:

1. Antonio Vivaldi, *Concerto 4 a 5 ex E*, RV 275.
2. Antonio Vivaldi, *Concerto 6 a 5 ex F Authoris Vivaldi* (RV deest).
3. Antonio Vivaldi, *Concerto 7 a 5 Authoris Vivaldi*, RV 294a.

Na první straně opisů je *exlibris* kopistovo s nápisem „*Bibliothecae Podoliensi S. Piar. offertur*“, respektive „*Bibliothecae Podoliensi offert quidam minimus Frater*“ apod. Že před časem bylo hudebnin více, dosvědčuje poznámka:

NB. reliquia vide in alijs libris haec est in 1mo seu Principali Violino tali modo scripta in fine.

Předlohami vivaldiovských opisů byla vydání Vivaldiho skladeb u předních nakladatelů:

1. *L'Estro armonico*, Op. 3 (Amsterdam 1711).
2. *Concerti*, Op. 6 (tamtéž 1716–1721).
3. *Concerti*, Op. 7 (tamtéž 1716–1721).

Přesné údaje o nakladatelích uvádíme na jiném místě knihy (viz výše). *Pankiewicz* mohl mít k dispozici i jiná vydání. Jeho kopie jsou korektní. Vivaldiho autorství je řádně uvedeno.

Avšak ve sbírce jsou i díla, která uvádějí mylně jméno Vivaldiho, zatímco tato díla patří autorsky *Torellimu*, *Albertimu* nebo *Albinonimu*. Jindy nalézáme v *Regestru* dva koncerty A. Vivaldiho, které nejsou obsaženy v katalogu Ryomové. Jde např. o *Concerto V à Violino del Concertino*, *2 Violini*, *Alto Viola*, *Basso e Continuo* ze sborníku E. Rogera, č. 188, vydaného pod názvem *Concerts à 5, 6 & 7*.

V *Regestru* č.50 objevíme *Concerto à 5 ex F Authoris Vivaldi*, jež v *Répertoire Vivaldi* není uvedeno. Podle Kačice jde o unikum (s. 26). Tento třívětý houslový koncert má všechny znaky vivaldiovského slohu, především slohu jeho raných děl, přičemž objevíme i Vivaldiho souvislost s kompozičním způsobem *Albinoniho*, a to v utváření hlavního tématu věty. Také ostatní parametry jsou u obou autorů obdobné: harmonické výrazivo, způsob sekvenčních postupů apod. Vivaldiovsky stylizovanější jsou Vivaldiho „soli“. Avšak zaráží poměrně malá „virtuózní“ houslistická výzbroj sólového hlasu, který nepřekračuje d´´´. Kačic je přesvědčen, že autorství náleží spíše *Josephu Meckovi* než Vivaldimu.

Sonda do hlubin piaristického archívu v Podolínci ukazuje, že nové nálezy na Slovensku mohou inspirovat k dalším pramenným šetřením, která přispějí zejména k rozšíření našich znalostí o Antoniu Vivaldim a odhalí třeba i dosud neznámá jeho díla, která nejsou uvedena v Ryomově katalogu.

Čechy a *Slovensko* obohacují vivaldiovskou problematiku. Nejméně se o Vivaldiho zajímala, alespoň podle známosti pramenů v dnešní době, hudební a operní *Morava*. Její přílišná programová závislost na Vídni nedovolovala, aby právě na blízké Moravě byl intenzivněji rozvinut vivaldiovský kult. Škoda...

