

*Mezi oratoriem, operou  
a hudbou nástrojovou*



Druhé desetiletí osmnáctého století představuje pro Vivaldiho čas *oscilace* mezi oratoriem, operou a hudbou nástrojovou. J. S. Bach plně uznal jeho instrumentální tvorbu, když 1713–1714 začal upravovat ve Výmaru některé jeho koncerty, neboť je adaptoval pro varhany nebo cembalo. U Rogera vychází soubor *La Stravaganza*, který obsahuje koncerty RV 383a, 279, 301, 357, 347, 316a, 185, 249, 284, 196, 204 a 298. Dedikace panu Vettorovi Delfinovi, šlechtici benátskému, svědčí o tom, že i v rodném městě Vivaldi získává šlechtické obdivovatele, kteří jej podporují a adorují jeho tvorbu. V tu dobu obdrží J. J. Quantz v Pírně jeho houslové koncerty. Ocení je vysoko a všimá si jejich formy, která vychází z *ritornelového* principu (jak jsme o tom psali již výše).

V Ospedale della Pietà dojde 1714 k premiéře Vivaldiho oratoria *Moyzes Deus Pharaonis*, RV 643. Škoda, že hudba tohoto díla je nyní ztracena. Starozákonní látka o Mojžíšovi, který vyvedl svůj národ z egyptského zajetí, nebývala předmětem zájmu komponistů. Myšlenka národního osvobození však zaujala svobodomyšlného „rusého kněze“. Předpokládali bychom, že nové oratorium bude provedeno v některém z benátských chrámů. Vždyt sama *forma oratoria* byla v Itálii vždy pevně spjata s chrámovým prostředím. Je možné, že však sám námět byl katolickými vedoucími představiteli přece jen odmítán. A tak se maně setkáváme s tendencí, která se později vžila. Směřovala k *sekularizaci* oratorního útvaru, který začal pronikat z chrámového kůru a prostředí do světa mimo chrám. Víme pak z pozdější historie, že dojde i k *námětovému zesvětštění* této formy, která je posléze považována za rovnomocnou s formou opery, ba dokonce proniká i do divadla, neboť jsou akcentovány její *jevištní aspekty* a její *dramatismus*. Opouštěn je starozákonní námětový okruh, opouštěna je latina (z *Vulgaty*), do oratoria pronikají „národní“ jazyky (italština, angličtina, němčina, francouzština ap.), svět oratorních námětů se obohacuje o tematiku *novozákonní*, vrací se k antice, ba někdy zcela opouští doteky s Biblií a stává se platformou pro náměty světské. Ovšem *Moyzes Deus Pharaonis* je ještě carissimiovský. Dochoval se exemplář libreta. Vysvítá z něj, že Vivaldi vlastně přispěl k cestě oratorní formy do *školského* prostředí (obdobné tendence nacházíme pak u jezuitů, kteří pěstují školskou hru). Oratorium o Mojžíšovi bylo totiž provedeno ve Vivaldiho „mateřském“ ústavu Pietà. Nebylo to provedení, které by dbalo na charakteristiku postav. Všechny vokální sólové party zpívaly Vivaldiho žákyně. Rukopisné libreto uvádí jejich křestní jména (jak bylo tehdy obecně zvykem u zpěvaček nebo instrumentalistek): *Candida, Silvia, Michielina, Anastasia, Soprana* (místo křestního jména je zaznamenáno pouze, že šlo o nejvyšší ženský hlas), *Meneghina, Apolonia, Geltruda* a *Anna*. Provedení řídil Vivaldi. Dnes bychom řekli, že šlo o uvedení koncertantní. Snad přišla ke slovu i nějaká náznaková režie (samostatný obor režie, třebaš operní, nebyl ostatně dosud ustaven)... To vše jsou ovšem jen naše domněnky.

Antonio Vivaldi spolupracuje vydatně s benátským *Teatro Sant'Angelo*. Na dochovaném libretu *G. Bracciolioho* pro *Gaspariniho* karnevalovou operu *Rodomonte sdegnato* (Rozhořčený Rodomonte), tedy zřejmě operu *semiseria*, která byla

uvedena 1714, je Vivaldi považován za impresária Divadla Sant'Angelo a zřejmě také za „domácího komponistu“ tohoto ústavu. Kolem 10. listopadu 1714 dojde k premiéře jeho opery *Orlando finto pazzo* (Nepravý šílenec Orlando). Jde o *semi-seriu*, jejíž libreto z pera G. Braccioliho převádí do jakési polokomické roviny námět z rytířského eposu *Lodovika Ariosta: Orlando furioso*. Na libretu k Vivaldiho opeře s datem 10. listopadu 1714 nacházíme skladatelův podpis s dedikací. Vyplyvá z ní, že nebyl v pevném pracovním svazku s Divadlem Sant'Angelo, neboť je označován jako „*Maestro de' concerti nel Pio Ospitale della Pietà*“. K orlandovskému tématu se Vivaldi vrací v *pasticciiu*. Spolu s G. A. Ristorim spoluvytváří operní směs *Orlando furioso* (prvotní provedení 7. listopadu 1713), své vlastní hudby pak záhy použije samostatně (*Orlando finto pazzo*). Volí tak provozní metodu, která byla na divadlech 18. století zcela běžná. Jako *impresario* se podílí na uvedení opery *Lucio Papirio*, jejímž skladatelem je L. A. Predieri, autorem libreta pak A. Salvi. K premiéře Predieriho operního díla dochází o karnevalu 1715. Je pravděpodobné, že i tu Vivaldi spolupracoval jako skladatel, neboť v literatuře se mihne Vivaldiho jméno také v souvislosti s touto operou.

O úrovni ústavu Teatro Sant'Angelo vypovídá zápis frankfurtského patricie J. Fr. A. von Uffenbacha, který dlel od 2. února 1715 v Benátkách. Dne 4. února navštívil s největší pravděpodobností jedno z operních představení Divadla Sant'Angelo (mohlo to být Vivaldiho–Ristoriho operní opus *Orlando furioso*, nebo Predieriho *Lucio Papirio*: dnes to už nejde zjistit). Uffenbach píše: „/.../ der entrepreneur davon war der berühmte vivaldi, so auch die opera componirt hatte“ – považuje tedy Vivaldiho za protagonistu (tím si také vysvětlujeme, že např. *Lucio Papirio* bývá někdy připisován Vivaldimu) – a oceňuje Vivaldiho také jako houslistu, neboť vystoupil sólově během představení: „/.../ gegen das ende spielte der vivaldi ein accompagnement solo, admirabel, woran er zu tuzt eine phantasie anhing, die mich recht erschreckt /.../“ – Vivaldi tedy obohacoval divadelní provoz *sólovými vstupy* (činil tak také například Händel, který hrával na varhanní nástroje sólově své *varhanní koncerty* během pečlivě vypravených premiér oper nebo svých oratorií). Uffenbach je uchvácen Vivaldiho hrou („*admirabel*“), ale poněkud se pozastavuje nad Fantazií (*die mich recht erschreckt*, praví), kterou Vivaldi přednesl. Ze zápisu je patrné, že Vivaldi dovedl také s patra improvizovat a že uplatňoval *fantazijní způsob hry* v době, kdy ji dosud „neuzákonil“ Carl Philipp Emanuel Bach. Není se třeba divit, že „uvolněný“ způsob hry vzbuzoval i Uffenbachovy vnitřní protesty. Zcela samostatná improvizace byla v té době neobvyklá, zejména na houslích. (Jen varhaníci ji pěstovali.) Odhadujeme, že houslista Vivaldi *moduloval* hojně i do nepříbuzných tónin, což konzervativního Uffenbacha zřejmě znervozňovalo.

Uffenbach je také přísný posuzovatel Vivaldiho jako operního skladatele. Dne 19. února 1715 navštíví opět Divadlo Sant'Angelo. Zapiše si, že shlédl skladatelovu operu *Agrippina* (jde ovšem o *Nerone fatto Cesare*), která se mu zdaleka tak nelíbí jako ona první („*lange nicht so wohl als die erste*“), totiž Ristoriho–Vivaldiho *Orlando furioso*. Odsoudí jak námět *Nerone fatto Cesare*, tak výpravu na jevišti (*die decorations*), ale negativně se postaví i ke kostýmům pěvců, které mu připadají příliš měšťanské. Dovídáme se, že Nerona nepředstavoval kastrát, nýbrž žena. Byla prý oblečena na francouzský způsob (jmenovala se *Anna Maria Fabri*), zatímco jiní herci měli španělské šaty, jejich kolegové zas perské – *summa*

summarum to byla zmatená, nesmyslná směsice věcí, které spolu vzájemně ne-souvisely („in summa ein rechts absurdes mischmasch von sachen, so sich nicht zusammen reumete“). Patricij Uffenbach byl rozčarován také tím, že Vivaldi zahrál jen zcela krátkou sólovou skladbu na housle. Německý host si chce opravit své mínění, a tak navštíví *Nerona* neboli *Agrippinu* ještě jednou 28. února. Nyní se mu zdá i samo dílo špatné („schlechte piece“), málo invenční, neuspokojí ho ani použití strojového parku („maschinen“), ale přiznává, že zpěváci byli jako obvykle velmi dobří. Vivaldi se dal slyšet opět jako sólista (housle), zahrál poměrně dlouhé sólo na své housle, což se Uffenbachovi mimořádně dobře líbilo („mir extra wohl gefallen“), takže *Nerona* vnímá potřetí 4. března. Organizátoři a představitelé města přemluví Antonia Vivaldiho, aby navštívil Uffenbacha v jeho benátském příbytku. Hraje mu na housle své „velmi těžké a inimitabilní fantazie“. Opětovně našeho hosta plně zaujme Vivaldiho hra, takže skladatele požádá, aby pro něho napsal *concerti grossi*. Vivaldi ihned vyhoví, neboť již tři dny po návštěvě (tj. 9. března) mu přinese 10 *concerti grossi*, která prý speciálně zkomponoval („expresse componirt hätte“). Uffenbach hned koupil některá z nich, skladatel mu dokonce nabídl, že jej naučí hrát (mínil tím patrně jeden z jejich sólových hlasů, pozn. R. P.). O výši honoráře za *concerti grossi* se nedovídáme, zato však z jiných pramenů zjišťujeme, že Vivaldi pobíral pravidelné finanční odměny z Ospedale della Pietà. V tom roce to bylo 15 dukátů (10. března), týden nato hlasuje správní výbor kladně o ponechání Vivaldiho v úřadě (6 kladných, 2 záporné verdikty), dne 27. března mu poukáže opět 15 dukátů a usnese se (2. června: 10 kladných hlasů, 2 záporné), aby skladatel obdržel zvláštní odměnu 50 dukátů za své velmi úspěšné pedagogické působení, ale také za své vynikající kompozice, které složil místo onemocnělého *Gaspariniho*. Jsou to: mše, nešpory (po jedné skladbě), jedno oratorium (patrně šlo o *Moyses Deus Pharaonis*). Z toho všeho vyplývá, že Vivaldi zastával funkci sbormistra (*Maestro di coro*), ač jím nebyl oficiálně jmenován. Dostalo se mu záhy příplatku patnácti dukátů (24. září) – a dva dny nato obdržel stejnou částku.

Dne 18. září uvítá Vivaldi narození svého synovce jménem *Pietro Mauro*, který se bude věnovat také hudbě, ale jako „*copista di musica*“.

Počáteční desetiletí 18. století jsou také údobím, kdy početněji vycházejí Vivaldiho skladby tiskem. Tak amsterodamský nakladatel Roger projeví 1715 zájem o nové vydání *triových sonát op. 1*, které patrně poprvé vyšly již v Benátkách (nakladatelem byl *Giuseppe Salo*). U londýnského *Johna Walshe* a *Josepha Hareho* vycházejí tehdy pravděpodobně *Vivaldi's most Celebrated Concertos*, tedy výběr z koncertů *třetího opusu* (je možné, že vyšly již rok předtím). I o Vivaldiho sonáty je zájem, neboť *Jeanne Rogerová* nás překvapí vydáním Vivaldiho *sonátové sbírky op. 5* spolu se *čtyřmi sonátami pro jednu housle a basso continuo* (RV 18, 30, 33, 35). Připojí i *triové sonáty s bassem continuum*, v nichž melodické hlasy tvoří dvoje housle (RV 76, 72), a odhodlá se k vydání sborníku *VI Concerts à 5 et 6 Instruments*, v němž je otištěn Vivaldiho *houslový koncert RV 195*.

Novou a novou aktivitu projevuje Vivaldi jako operní skladatel. Tak uvede např. pasticcio *Nerone fatto Cesare* (Nepřavý císař Nero) o karnevalu 1716 v Teatro Accademico v Brescii (prem. byla již v únoru předchozího roku v benátském Teatro Sant'Angelo). V lednu projeví zájem o Vivaldiho jako o operního skladatele také další benátské divadlo, Teatro San Moisè. Kolem 18. ledna se uskuteční

v jeho budově premiéra Vivaldiho opery *La Costanza trionfante degl'Amori e degl'Odi*, RV 706, pojednávající o stálosti, která vítězí nad láskou a nenávistí. Libreto napsal zkušený *Antonio Marchi*. Hlavní roli Artabana zpíval *Antonio Denzio*. O úrovni díla můžeme jen spekulovat, protože jeho hudba se nedochovala.

Nevíme, jak vysvětlit *kolísavý* zájem o Vivaldiho, který byl v Ospedale della Pietà nedávno veleben a odměňován. Nyní, 29. března, dopadne „vivaldiovské“ hlasování v umělcův neprospěch, neboť pro ponechání v zaměstnaneckém poměru hlasuje sedm správců, zatímco pět je proti němu. Vivaldi je rozezlen, neboť přechodně opět ztrácí pevné zaměstnání. Osobně to vše vysvětlujeme tím, že ony „protesty“ vzbuzoval u správy Ospedale della Pietà A. Vivaldi svými úspěchy na divadelních scénách. Správcové se (ovšem mylně) domnívali, že „jejich“ hudebník se příliš obohacuje, my však víme, jak nejisté bylo tehdy pevné vyplácení honorářů v operních divadlech. Onen *kolísavý* postoj také nasvědčuje, obecně, jak byla hodnocena práce hudebníka, ať už se rozvíjel v jakékoliv funkci. Všechny ty důstojné tituly byly jen *flatus vocis*. Pro „vznešenou“ veřejnost byl každý hudebník vlastně jen jakýmsi sluhou, byť to byl hudebník sebenadějnější a mající sebevětší úspěchy.

V dubnu až prosinci 1716 zdržuje se v Benátkách slavný německý houslista *Johann Georg Pisendel*, který zde stojí v čele komorního ansámblu korunního prince *Friedricha Augusta* (později *Druhého*), kterýžto panovník pobýval od jara 1716 v Benátkách. Malou hudební kapelu tvořili význační hudebníci: *Christian Petzold*, *Johann Christian Richter* a (kontrabasista) *Jan Dismas Zelenka*. Všichni byli členy drážďanské Dvorní kapely. (Je tedy třeba opravit mínění muzikologů, kteří leckdy pochybují o faktickém Zelenkově pobytu v Itálii. Jasno do problematiky vnáší Jaroslav Smolka, *Jan Dismas Zelenka*, AMU, Praha 2006.) V té době chodil Pisendel do houslových hodin k Vivaldimu, jenž od krátké doby předtím vyučoval i houslistu *Daniele Teofilo Fedele*, pod nímž se skrývá německý hudebník *Daniel Gottlob Treu*. Pisendel nastudoval mj. Vivaldiho *houslový koncert F dur*, RV 571, a zahrál jej během jednoho operního představení (o přestávce) v Teatro Sant'Angelo.

Upřímně řečeno, nevíme, co si máme myslet o pramenech vypovídajících o Ospedale della Pietà. Konstatujeme totiž spolu s nimi, že Vivaldi, který od 29. března nebyl konzervatorním zaměstnancem, obdržel od správy Ospedale della Pietà 11. dubna ještě odměnu 15 dukátů. Brzy nato se vztah Ospedale k velkému Mistru opět změnil o 180 stupňů, neboť výbor Ospedale della Pietà rozhodne 24. května 1716, že Vivaldiho opět zaměstná. Pro něho hlasuje 11 členů výboru, jeden se postaví proti. V hlasovacím protokolu je Vivaldi poprvé označen jako „*Maestro de' Concerti*“. Jeho jméno se objeví v *Notatori* (protokolech konzervatoře Pietà) až 2. července 1723.

Dne 7. srpna 1716 začíná Vivaldi komponovat jednu ze svých nejpronikavějších skladeb, oratorium *Juditha triumphans*, RV 644, na libreto *Jacopa Cassetiho*, psané v „poitalštěné latině“. Tomuto veledílu budeme později v naší knize věnovat samostatnou kapitolu, proto nyní pouze upozorňujeme, že vznikalo velice rychle, neboť již v listopadu má premiéru v Ospedale della Pietà s ženským obsazením všech rolí, které přednesou schovanky *Caterina*, *Polonia*, *Giulia*, *Silvia* a *Barbara*. Hlavou nám proběhne myšlenka, zda námět oratoria (válečně-heroická látka o Holofernovi, vojevůdci Nabúkadnesarově, který svými vojsky ohrozil

Judsko a jeho město Betúlii a zahynul rukou věrné Židovky Judith – viz Júd 13, 6-10, nebyl bezprostřední reakcí na politické poměry v Benátkách, které halasně oslavovaly 22. srpna 1716 vítězství nad Turky obléhajícími předtím 42 let město Korfu. Korfu bylo osvobozeno tak jako před dávnými lety starozákonní Betúlie: *Gaude felix Bethulia laetare – consolare urbs nimis afflicta – Coelo amata es fortunata – inter hostes semper invicta* (Raduj se, šťastná Betúlie – utěšuj se, ty město těžce zkoušené – Zachráněno jsi, nebesa tě milují – jsi šťastno a neporaženo uprostřed nepřátel). Tak se *Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie* stala také oratoriem a předtím oratorním libretem, neboť hudba i jeho text oslavovaly na pozadí starozákonní historie vítězství světských zbraní a staly se tak kompozicí jinotajnou, která promlouvala k obecenstvu své (přítomné) doby. Ne postupoval tak po letech i *Georg Friedrich Händel* například v oratoriu *Judas Macabeus*, když vlastně oslavoval vítězství anglických zbraní?

Horečně pracuje Vivaldi opět jako operní skladatel, neboť na „jeho“ scéně Sant’Angelo dojde krátce před premiérou *Judithy* k uvedení jeho opery na libreto Domenica Lalliho: *Arsilda Regina di Ponto*, RV 700 (prem. 27. nebo 28. října 1716). Veřejnost a impresáριο zřejmě přehlédnou, že v libretu by měl být Vivaldi označen jako *maestro di cappella*, neboť přece často řídil provedení svých děl, zejména operních; ale v povědomí veřejnosti figuruje stále jako houslista, i když je mu přiznáno *epitheton ornans* „slavný“. V libretu k *Arsildě* je stále titulován jako violinista a virtuos: „*celebre virtuoso di violino*“.

Rok končí pro Vivaldiho dobře, neboť ke Štědrému dni obdrží od ústavu Pietà dar patnácti dukátů.

