

Skladatel v koloběhu nástrojové hudby

Sedmnácté století nebylo jen věkem, kdy se zrodila *opera*, nýbrž i stoletím rozkošatělého vývoje *nástrojové hudby*. V té době vznikají předpoklady k rozvoji instrumentální hudby rozprostírající se vlastně až do konce osmnáctého století, ba dokonce do doby ponapoleonské. Klasická sonáta a symfonie mají v baroku své základy. Na úplném počátku 17. věku stojí *Monteverdi* a *Schütz*, kteří ještě nevytvářejí ryzí nástrojovou hudbu; ale jejich následovníci, jako jsou *Torelli* a *Corelli*, patří k oněm, kteří vůbec nezanechávají díla vokální. Bratři *Gabrieliové* ještě neviděli specifické rysy nástrojové hudby, a i když nechali promlouvat instrumenty, hovořily vlastně jako lidské hlasy, tedy neinstrumentálně. „Vokální“ postupy byly svěřovány nástrojům, které zase braly vzor z hudby pro lidské hlasy. Ale přece jen se v té době zrodila *sonada*.

Tento termín objevujeme jako název pro instrumentální hudbu (záhy převážilo označení *sonata*) zhruba před sedmi stoletími. Provensálský konvolut *Vida de Santa Douce* (13. století) se zmiňuje o skladbách (*sonada*) provozovaných v ranních hodinách. Jako nadpis určitého pevně stanoveného nástrojového kusu odhalíme „*sonátu*“ v Garzaniho *Intabolutura di liuto*, I (1561), kde se objevuje v souvislosti s názvem kompozice pro loutnu: *Sonata per liuto*. Od těch dob používáme názvu *sonáta* běžně. Ve stylu, formě, proporcích apod. jednotlivých sonát nacházíme značné rozdíly, což je pochopitelné. Vystává dokonce otázka, zda používání termínu *sonáta* je vždy adekvátní. Na tuto otázku můžeme odpovědět tvrzením, že stejně „rozkošatělá“ jako sonáta je dnes a byla i včera forma koncertu (*concerto*), operní předehry a později samostatné nástrojové skladby (*sinfonia*) nebo například symfonie. V případě sonáty šlo vždy o samostatnou nástrojovou hudbu, jež se ovšem nikterak nevyhýbala ani programovým tendencím vyvěrajícím z principu hudebního předpodstatněné zásad *afektové teorie* a tzv. *napodobovací estetiky*. Poukázali jsme již na to, kterak například tvorba sonát aj. nástrojových děl byla spjata s rozvojem *instrumentáře* i s vynálezem nových nástrojových typů (housle a ostatní smyčcové instrumenty, cembalo apod.). Označení „*sonata, suonata, sonnada*“ apod. mělo vyjadřovat, že jde o „kus, který má znít“. Je to tedy jakási *canzo da sonar* (*canzon suonata*, tedy „píseň k nástrojové hře“). Nelišila se zprvu od *canzone*, ba ani od *sinfonie*; její geneze byla nesourodá. Ale italští mistři ji uchopili pevněji, onu sonátu. *Salomone Rossi* tvoří 1613 první triové sonáty, následoval *Tarquinio Merula* (1615) aj. První sólovou sonátu s bassem continuum napsal *Biagio Marini* (1617), nejstarší příklady pro typ komorní sonáty nacházíme u *Giovanniho Battisty Buonamenteho* (kolem 1625). Vývoj sonáty dlužno vidět na pozadí vývoje ostatních nástrojových forem. Za nejpozoruhodnější považujeme *míšení* stylu *concerta grossa* se stylem *sonáty* – koncertantní postupy tu pronikají na půdu komorní hudby a dochází k jejich nové a nové exploataci. Staré sonáty byly komponovány na platformě dvojdílnosti jednotlivých vět. Vše se odvíjelo z práce s jedním tématem. Ale záhy se rodí předpoklady k tzv. „provedení“ („*Durchführung*“), i když „druhé téma“ dosud nenastoupilo cestu svého rozvoje, protože kompozici neovládla funkční harmonie.

Sólistický prvek pronikal do *sonáty*, ale i do jiných forem nástrojové hudby. Je zajímavé, že tvůrčí skladatelé byli tehdy většinou houslisté. Ti tedy odvážně

transformovali veškerý vokální styl. Vycházeli z technických možností „svého“ nástroje, tedy většinou houslí. Hudba se stávala profesionální záležitostí, a tak tedy byli hudebníci z povolání často v Itálii nazýváni titulem „*Professori*“. Oni profesionálové mnohdy hrávali i s vyspělými laiky. Vznikají tedy dvě střídy praktických hudebníků: vedou oni „technicky zdatní“, nazývaní často jako *virtuóзовé*. Jsou však podporováni schopnými milovníky hudby (*dilettanti*). Instrumentální ansámblы tedy mají skupinu technicky zdatných sólistů a skupinu doplňujících hudebníků, tzv. *ripienistů*. Dostáváme se k počáteční hranici, kdy tedy mohl být uplatněn „zápas“ mezi oběma skupinami. Zrodil se „velký zápas“, tedy vstoupilo v život *concerto grosso*, které vidí svou mezní tradici ve dvojsborové technice uplatňované na dvou protilehlých kůrech v chrámu S. Marco v Benátkách. Proti *ripienistům* stanula skupina „vyvolených“ profesionálních hudebníků (*Professori*), jež začala interpretovat náročné party oné malé skupiny, která na rozdíl od „*concerta grossa*“ byla nazývána „*concertinem*“. Ono *concertino* bylo svěřováno v první fázi vývoje dvěma sólisticky pojímaným houslím, podporovaným nižším, tj. basovým nástrojem, tedy například violou da gamba nebo violoncellem apod. Tak se zrodila forma *concerta grossa*, tolik ostatně oblíbená vlastně až do časů nedávných (Martinů, Bartók aj.). Prvek koncertantní byl stále více zdůrazňován, ba zabsolutizován. *Giuseppe Torellimu* vyvstával před zrakem vzor operní *árie*, tehdy stále více a více „vyzdobované“ technicky náročnými *koloraturami*. I přenášel principy oněch virtuózních *árií* zejména na housle. Začínal původně jako chrámový violista v Bologni, ale vypracoval se ke koncertnímu mistru v Ansbachu. „Maestro de’Concerti“ stal se tak zakladatelem *sólového houslového koncertu*. Jeho orchestrální díly začínaly vstupem. Vracely se stále po extravagantních houslistických partiích sólisty, čímž vznikaly „mezihry“ a „dohry“. Ony návraty byly brzy označovány jako *ritornely*; ač vazba na *Monteverdiho* (*L’Orfeo*, 1607) je tu také patrná. Funkce *ritornelů* byla však v *monteverdiovské* opeře jiná, neboť měly vlastně jaksí také anticipovat budoucí děj v operním díle, a tak se často variačně proměňovaly. Instrumentální *ritornely* (italské „*ritornare*“ znamená „vrátit se“) však vlastně dovršovaly i anticipovaly onu platformu sólisty, jak z ní rostl během svých virtuózních vstupů.

Onu dobu rozvoje koncertantního umění zažil mladý Vivaldi, jenž měl před sebou ovšem hlavně houslistický, vzácně jednotný, vzor *Arcangela Corelliho*. Sám byl vynikajícím houslistou, jak jsme již nesčetněkrát zdůrazňovali. A tak ho nová forma *koncertu* nejen okouzila, ale měla na něho také vliv jako na komponistu.

I do svých *sonát*, také i *triových*, promítal Vivaldi *koncertantní živel*. Dnes můžeme konstatovat, že zanechal 76 *sonát* (všechny s číslováním basem), v nichž jako „melodický nástroj“ převažují *housle* (v třiceti případech), ale možnost je dána také *violoncellu* (deset *sonát*), nástroji *musette* nebo jiným příbuzným instrumentům (6 *sonát*), *podélné flétně* (2 *sonátové skladby*), *hoboj* (2 *sonáty*), *flétně příčné* (jedna *sonátová kompozice*), *dvěma houslím* (19 *sonát*), *loutně a houslím* (2 *sonáty*), *houslím a příčné flétně* (1 *sonátová skladba*), *houslím a violoncellu* (rovněž jedna), *houslím, příčné flétně a fagotu* (1 *sonáta*) nebo posléze *podélné flétně s fagotem* (rovněž jedno dílo).

Šestasedmdesátí *sonátám* „konkuruje“ málem 550 *koncertů*, takže ona „*sonátová*“ platforma je u *Vivaldiho* vlastně málo využívána. A přesto *Vivaldiho* *sonáty* vycházely hojně již za jeho života: *op. I* (12 *triových sonát*), *op. II* (12 *sonát pro*

housle a basso continuo), *op. V* (4 sonáty pro housle s číslovaným basem, 2 triové sonáty), *op. XIII* (6 sonát pro musette, resp. vielle, flétnu, hboj, nebo housle).

Naši pozornost zaujmou *triové sonáty* z prvního opusu. Již jsme se o nich zmiňovali. Vivaldi byl vděčen, že je vyryl amsterodamský *Estienne Roger* a že je také vydal. Ale *Rogerovu* vydání bezpochyby předcházelo vydání starší, které se uskutečnilo v Itálii. Skladatel *Gian Francesco Malipiero*, znalec staré hudby, našel v knihovně dnešní Konzervatoře v Benátkách nejméně jeden houslový hlas triových sonát prvního opusu. To je ozřejmením názoru, že *Roger* vlastně vytváří jakési *druhé vydání* prvního Vivaldiho opusu.

Ono první opus zhusta podceňujeme, neboť vytýkáme, že Antonio Vivaldi byl příliš závislý na *Arcangelu Corellim*, totiž na jeho pátém opusu, které vyšlo roku 1700. Závislost na Corellim je zvláště mj. tím, že Vivaldi zpracovává v závěru svého sonátového tuctu melodii „*Folie d'Espagne*“, kterou tak dobře známe z Corellioho *Sonáty „La Folia“* (viz s. 47). Nemusíme být hned vůči Vivaldimu příliš podezřelí, neboť ona „*Folie d'Espagne*“ patřila jaksí k obecnému hudebnímu vlastnictví tehdejší doby, tak jako dnes například melodie „*La Paloma*“. Dlužno poprávu konstatovat, že Vivaldi jde *nad Corellioho*, neboť například jeho *Allemanda* z 3. sonáty představuje značně rozšířenou formu, vždyt sestává z osmi bohatě členěných úseků oddělených harmonickými kadencemi, které ovšem vzájemně mezi sebou souvisejí. Dochází tu tedy, ale i v jiných dílech cyklu, k bohatému kompozičnímu *rozpracování*, uplatňuje se tendence k *tanečnosti*. Vivaldi se projevuje jako přísně a logicky myslící skladatel, který se necítí býti svazován ryze nástrojovými požadavky. Také co do mísení postupů „*da chiesa*“ a „*da camera*“ razí náš skladatel širokou cestu takzvanému smíšenému stylu (*stile misto*), neboť kombinuje přísný, namnoze kontrapunktický, živel s postoji a vyústěními tanečními. Samozřejmě však jeho taneční útvary nejsou nějakou utilitární „hudbou k tanci“, nýbrž jde tu vždy o hudební vyjadřování výsostně *stylizované*.

Houslové sonáty z *II. opusu* byly dedikovány roku 1709 králi dánskému a norskému: „*A Sua Maestà il Re Federico Quarto di Danimarcka e Norvegia*.“ Víme již, že se tak stalo u příležitosti návštěvy Benátek, kterou Jeho Veličenstvo uskutečnilo. Úvodní slovo sbírky nehovoří nic například o provozovacích zásadách (jinak tomu je kupříkladu u *Couperina Le Grand*, který se ve vydání svých skladeb pro clavecin podrobně rozepisuje o způsobu vypracování melodických ozdob podle francouzského vkusu apod.). Zato však Vivaldi sám sebe označuje „*Di Vostra Maestà Umilissimo Devotissimo Ossequissimo Servitore Antonio Vivaldi*“ („*Vašeho Veličenstva nejponiženější, nejoddanější, nejpokornější sluha Antonio Vivaldi*“). Tato až *otrocká pokora* nás nesmí zarážet. Podobným způsobem se vyslovoval *Bach*, ale též například svobodomyšlný *Ludwig van Beethoven*. Bylo prostě dobou zvyklostí vyjadřovat se celými okrasnými souvětími nejpokornější ražby, bylo-li to nebo ono dílo věnováno králům, nejvyšším šlechticům nebo donátorům. Je zajímavé, že u *Mozarta* se s takovou ponižeností nesetkáváme.

Houslové sonáty postupují podle skladatelských regulí a norem kolem přelomu 17. a 18. století, tedy kolem roku 1700. Přece však houslistické nároky jsou větší než například u *Corellioho*. Jistá spřízněnost volbou s tímto Mistrem je tu však patrná, například ve *volném* skladatelském postoji – řekli bychom až na způsob *capriccia* (rozmaru, vrtochu) – na začátku druhé sonáty. Hlubší než

u *Corelliho* je nyní u našeho Mistra sepětí svrchního melodického hlasu s nejnižším hlasem v bassu continuu. Jako bychom tu již naráželi na model, který postupně povede k osamostatňování onoho nejnižšího basového hlasu. Tento jev je u *Corelliho* dosud ojedinělý. Vivaldi například pojímá v *Preludio (Andante)* bas již jako jakéhosi „rozmlouvatele“ – kontrapunkticky, koncertantně –, který je veden sice „přísně“, ale přece jen velmi samostatně, a nikoliv pouze „doprovodně“. Jde tu tedy o typ *dua* mezi oběma hlasy, „melodickým“ a nejnižším. V tom osobně vidím začátek cesty, po které pak kráčel i *Johann Sebastian Bach*. Škoda, že Vivaldi toto stanovisko později leckdy opouštěl.

V sonátách z *Opusu V*, které sám skladatel považoval za pokračování druhého opusu, nacházíme propojení *chrámového* a *komorního* živlu („*da chiesa*“ – „*da camera*“). Zatímco v úvodních větách, například označených jako *Preludio* (kupříkladu v 13., 14. a 18. sonátě), je zdůrazněn přísný způsob skladatelské práce, proniká do nich i závan jakéhosi uvolnění, ale i *princip kontrapoziční*, neboť v sonátách jsou proti sobě postavena východiska kontrapunktující s postoji tanečními, což odhalíme označením některých vět právě *tanečními tituly*, například *corrente*, *sarabanda*, *giga* (v 13. sonátě), *corrente*, *gavotte* (ve 14. sonátě), *allemanda*, *air*, *menuetto* (v 18. sonátě). Ony sonáty jsou tedy jakýmsi volnými *suitami* tanečního charakteru s úvodními větami psanými „chrámovými“ postupy. Hle, uplatňuje se tu „*stile misto*“ („smíšený sloh“), jenž se záhy stal obecným způsobem vyjadřování! Podobné tendence jsou však již naznačeny i u *Corelliho*, jehož *Gavotta* z jeho Sonáty op. V č. 10

Gavotta.

Allegro.

22 • Gavotta

(která tolik zaujala *Tartiniho*, že na její melodii napsal variace ve svém díle *L'Arte del arco*) má podobné postupy jako náš Vivaldi.

Vivaldiho *Sonáty pro violoncello* vyšly až kolem 1740 v Paříži. Ukazuje se v nich, kterak skladatel miloval tento nástroj, jež určil jako *solistický* instrument v mnoha

svých koncertech. Walter Kolneder (cit. dílo, s. 58) upozornil, že rukopis dosud opomíjených violoncellových sonát (v počtu dvou skladeb) vyskytuje se i v knihovně Konzervatoře v *Neapoli* a na zámku ve *Wiesentheid*. Obecně vzato, možno usuzovat, že sonáty z pařížského vydání mají mj. rovněž *taneční ráz*, takže „*stile misto*“ je tu opět a opět uplatňován. Skladatel dokonce uvede dvojí označení vět, například: *Allemanda/Allegro* a *Corrente/Allegro* (v poslední sonátě). V pomalých větách projevuje se Vivaldi jako ryzí melodik, jenž je zřejmě inspirován kantabilním charakterem nástroje. Allegrové věty prezentují Vivaldiho jako synkopika, který plně uplatňuje virtuózní způsob vyjádření (technicky ovšem odvozený z „houslistických“ postojů). Nicméně odhalujeme, že z hlediska nástrojové techniky přece jen nejsou violoncellové sonáty tak náročné jako skladby houslové. Ostatně vůbec ještě tehdy nebyla hra na violoncello (předtím violu da gamba) tolik technicky rozvinuta jako hra houslová, jejíž finesy tu byly příkladem. Skutečnost, že violoncellové sonáty byly vydány v Paříži, ovlivnila pak oblibu těchto skladeb zejména ve Francii (je možno dokonce říci, že stály u zrodu „francouzského“ způsobu hry na violoncellový nástroj). Je třeba však upozornit, že mnohá novodobá vydání, například *Dallapiccolovo*, nedbají na *slohová* východiska a vtěsnávají violoncellové sonáty do útvarů s *moderním klavírem*, imitátorsky dále pracují („modernizují“) původní zápis apod. Inu, chováme se k těmto skladbám podobně jako Léonard ke *Corelliho Sonátě „La Folia“* (viz též její další upravovatelé, např. *Kreisler* nebo *David Oistrach* aj.).

Víme, že Vivaldi napsal kolem *pěti set* koncertů. Mezi ně se „připletlo“ dílo *Giovanniho Battisty Sammartiniho*, které bylo považováno za Vivaldiho opus. Než dnes stanovit *absolutní* počet Vivaldiho koncertů. I u Ryoma nacházíme otázky. Mnohé z koncertů se vyznačují tím, že jejich sólový part může být hrán tím nebo oním hudebním nástrojem. To bylo ostatně v té době obvyklé. Varhanní koncerty *Georga Friedricha Händela* možno provozovat též na cembalo (a to zejména proto, že byly původně určeny pro anglický typ varhan bez pedálů), *Johann Sebastian Bach* „zástupně“ volí hoboj místo houslí v jednom ze svých „dvojkonzertů“, jeho sonáty pro violu da gamba možno provozovat na violoncello, ba dokonce i v 19. století nacházíme u skladatelů obdobný přístup u *Schuberta*, jehož sonáta pro vyhynulý nástroj *arpeggione*, D 821, se běžně hrává na violoncello. I *César Franck* autorizoval verzi své překrásné *Sonáty A dur pro klavír a housle* také pro violoncellové znění, *Brahms* povoloval hrát třebaš „klarinetovou“ sonátu na violu, ba dokonce i *Janáček* se uvolil k rozmanitému nástrojovému znění svých *Říkad*. Prostě: v obsazení panuje dodnes jakási *volnost*, a tak není možné se příliš pozastavovat nad výměnou nástrojů. Jen dogmatikové tak činí, avšak neuvědomují si patrně, že již baroko takto postupovalo, neboť sahlo z hlediska dobové provozovací praxe hlavně k těm nástrojům, které byly právě k dispozici. Odsoudit ovšem dlužno všechny „úpravy“, které spolu se změnou nástrojů sahají také k *adaptacím a k překomponování původních skladatelských zápisů*. Proto se stavíme obezřetně například k *Ferrucciho Busonimu* a k jeho upravovatelským tendencím.

Vivaldi sám například uvedl v souvislosti s *koncertem RV 236* (respektive RV 454), že „questo Concerto si puo fare ancora cor (= con) l'hautbois“ („tento koncert možno hrát také na hoboj“), a podobně se vyjadřoval i jindy. Je pak jistě nyní sporné, zda to nebo ono znění je „originální“. My třeba zcela určitě víme, že

Corelli psal svá *Concerti grossi* pro smyčcové nástroje; nesmí nás však zarazit, když shledáme, že v jednom archívu se vyskytuje místo principiálních dvou houslí také možnost zahrát jejich party na hoboj. U Vivaldiho často docházelo k tomu, že například jeho koncerty pro příčnou flétnu z *Opusu X* jsou dochovány i ve verzi pro flétnu podélnou, tedy pro starší typ nástroje. U Vivaldiho dochází i k rozmanitému označení sólistického nástroje. Tak se například setkáváme s určením, že ten nebo onen koncert je věnován violoncellu, které je ovšem označeno jako „*violoncello obbligato*“. To by mohlo naznačovat, že jde o skladbu, která zdůrazňuje návaznost tohoto nástroje na party zejména ripienistické, ale prakticky to znamená vždy, že tu jde o *sólové* violoncello. S obdobným kolísavým označením se



23 • Johann Joachim Quantz. Dobová podobizna.

setkáváme i jinde, například v dílech mannheimské školy apod. U sólového violoncella jde ovšem vždy o to, ve všech skladbách, aby se v té době *odlišilo* od tzv. podpůrného basového nástroje v bassu continuo. Podobný proces nacházíme i u *A. Scarlattiho*, který natolik „uvolňoval“ violoncello z pout číslovaného basu, že pak ve svých *Quattro Sonate a Quattro* (vyd. kolem 1740) dokonce plně antcipoval vznik smyčcového kvartetu. Stal se totiž výrazným předchůdcem *Josepha Haydna*, který bývá považován za pravého „vynálezce“ smyčcového kvartetu.

Zjišťujeme, že forma koncertu byla u Vivaldiho značně oblíbená. To je fakt všeobecně známý. Psal koncerty bez sólových nástrojů, s jedním sólovým instrumentem, se dvěma, se třemi i více sólistickými účastníky, ale pěstoval i formu

concerto grosso apod. Šíře jeho „solistické“ palety v koncertech byla obdivuhodná (v závorce uvádíme počet skladeb podle Kolnedera). Bez sólových nástrojů (49) jde o typ vlastně *concerta grossa*. Vivaldi má však obdivuhodný počet koncertů *houslových* (220), velké oblibě se těšil *fagot* (37), poté *violoncello* (27), *hoboj* (11), *příčná flétna* (10), *viola d'amore* (6), *flautino* a *podélná flétna* (po třech koncertech). V koncertech pro dva nástroje jsou nejvíce zastoupeny *dvoje housle* (25), dále *housle s violoncellem* (3), *dvě violoncella*, *viola d'amore* a *loutna*, 2 *mandoliny*, 2 *příčné flétny* (po jednom koncertu), dva *hoboje* jsou obdařeny třemi koncerty, dvojice *hoboj* a *fagot* jedním, dvojice *trompet* rovněž jedním koncertem, zatímco *dvě hony* (nikoliv „lesní rohy“, pozn. R. P.) obsahují dvě koncertantní díla, která hornám Vivaldi věnoval. Onen koncert pro *mandolinu*, který měl být vlastně uveden dříve, zařazujeme jako „přechylný“, neboť bývá hráván i na *kytaru* (1), některé *flautinové* koncerty na *pikolu* nebo *okarinu*, u některých *hobojových* je zainteresován i nástroj *chalambeau*, tedy předchůdce dnešního klarinetu. *Třem i více sólovým nástrojům* (32) věnoval rovněž Vivaldi pozornost. Právě tyto koncerty mají důležitost pro rozvoj *concerta grossa*, neboť dochází k tomu, že „solistická“ a „ripienistická“ skupina mají vyrovnaný počet hudebních nástrojů. Máme u Vivaldiho i *komorní koncerty* (15).

Všechny tyto údaje svědčí pro Vivaldiho jako pro rozmnožitele *concertantní formy* a *formy concerta grossa*. Ale nejen to. Jsou také dokladem, že v době, která ještě dosti nechápala *specifičnost* nástrojů a sahala často k jejich *záměnam*, která dosud neodhalila kouzelnou zvukovou barvu jednotlivých instrumentů, je Vivaldi objevným *novátorem*, kterého neváháme nazvat dávným „*impresionistou*“ před vznikem hudebního impresionismu.

Již *Quantz* odhalil (1755 ve své autobiografii), když byl dávno poznal v Pirně díla Vivaldiho, že jejich sloh přinejmenším liší se od slohu německého a že přináší i z hlediska evropského mnoho nového. Vystopoval ve Vivaldiho způsobu kompozice vliv *Corelliho*. Vivaldiho *Concerti grossi* vyšly až 1714, ale rukopisně byly dávno předtím rozšířeny v Evropě. Do Německa pronikal také *lullyovský* sloh, Německo se nikterak nebránilo vlivu suity v sonátových skladbách. Vidíme, že i v „přísném“ německém prostředí pronikal odlehčenější způsob kompozice. *Quantz* pochopil, že Vivaldi je na cestě, která povede vlastně k budoucí *funkční harmonii*, neboť konstatoval a vycítil, že formové útvary Vivaldiho děl akcentují zejména toniku, dominantu a subdominantu, přičemž ustupují od přísného horizontálního vedení hlasů, kdy „harmonie“ je dána pouze střety těchto vodorovných hlasů. *Tryskající rytmika* byla pro *Quantze* naprostou novotou, kterou ovšem přinášela právě opět díla Vivaldiho. Byla to rytmika, která ostře vyrazila *těžké akcenty*, přičemž ovšem vlastně vycházela ze *slovních akcentů italského jazyka*, jak podotýkáme.

Z myšlenkově pevných *Quantzových* postojů k Vivaldiho skladbám vyplývá, že v Německu, ale vlastně i v mimoitalské Evropě, působil Vivaldi svým způsobem jako „exotik“. Ale uchvátil svými novými principy, ježto dovedl obohatit *corellijské concerto grosso* tím, že vlastně *zabsolutizoval concertantní živel*. Spojil tedy východiska *Corelliho* s hledisky *Giuseppe Torelliho*. Tím dal výhost jakékoliv netvůrčí orientaci, neboť upevněný concertantní styl předpokládal také značně rozvinuté umění *improvizační*. My pak podotýkáme, že z obecného hlediska je nutno brát vývojově ohled zejména na *Carla Philippa Emanuela Bacha*, který tento ryze

improvizující způsob uplatňoval i ve svých skladbách určených nástrojům klavírního typu, neboť dokonce dospěl k tzv. *volné fantazii*; ono je patrně vždy poněkud nedomyšlené, svazujeme-li vývojové podněty jen se vztahy k jedné osobnosti nebo k omezenému počtu skladatelských personalit. Každá novost (jakkoli se zdá být třeba „revoluční“), je vlastně výsledkem *dlouhodobého vývoje*. Ona změna kvantity v kvalitu však nastane, až se toho nebo onoho podnětu ujme opravdu *silná osobnost*. A tou byl bezpochyby Antonio Vivaldi. Učinil podstatný krok k *funkční harmonii*, pevně začlenil absolutně koncertantní živel do útvaru *concerta grossa*. Strhával údernými rytmy a způsobem kompozice, který se zdál být kritikům 19. století jen a jen „technicistní“; vždyt byl málo „melodický“ podle norem předminulého věku!

Přijmeme-li *Quantzovo* mínění, že mnoho společného je v Corelliho *concerti grossi* a ve Vivaldiho koncertech, pak musíme brát v úvahu, že u staršího Mistra vše vychází z principu *triové sonáty* – a že tudíž i „principiální“ nástroje *concertina* představují naprosto jednotný celek. Vivaldi však uplatňuje koncertantní živel *rozevlátěji*, neboť dává onomu sólistickému nástroji, tedy hlavně houslím, více možností k promítání vysloveně houslistických fines. Vivaldiho hudebnická fantazie, jeho *improvizační* akcenty, vedou k většímu napětí. Tomu všemu musí ovšem odpovídat i promyšlenější rozpracování *ripienistických úseků*. Vivaldi také *upevňuje tonalitu*. V tom je ostatně zajedno s *Bachem*. Jako by útočil proti starým (církevním) tóninám. Vítězí způsob *dur-mollového* aspektu. Nevíme, zda Vivaldi znal teoretické traktáty *Gioseffa Zarlina* (1517–1590): *Institutioni harmoniche* (Benátky 1558) a *Dimostrazioni harmoniche* (tamtéž 1571). Tento učený františkán, *otec hudební teorie* (podle vyjádření Hugo Riemanna), odstraňuje vlastně melodickou představivost předchozí epochy a vedle melodie klade akcent na základní harmonické tvary, tj. na *trojzvuk* dur a moll. Základem všeho učinil diatonickou stupnici C dur, vyvinul poměr toniky, dominanty a subdominanty a určil význam citlivého tónu (*subsemitonium modi*) pro melodické a harmonické myšlení. Odmítaje staré stupnice a mody odhalil vlastně harmonický a melodický systém, který se stal základem doby následující. Bylo však třeba géníů, aby jej přenesli do uměleckých děl. Vivaldi je jedním z nich, přičemž si ovšem podává ruku s *Bachem*. Vidíme, že teoretické odhalení principu (*Zarlino*) čeká řadu a řadu let, než bude onen princip uveden do *skladatelské praxe* a než se stane *zákonem*. Opět doklad, že neexistuje ve vývoji absolutní revoluční zvrát, nýbrž že vždy vládne *evoluční aspekt*, na jehož konci ovšem je náhlý posun, jež učiní génius. Vivaldi to učinil v oblasti italské hudby – a stanul tak na hraně, která oddělovala minulost od budoucnosti. Francouz *Jean Philippe Rameau* konstatoval teoreticky až 1722 ve spise *Traité de l'harmonie* onen posun, který však zase již dávno byl znám v hudební skladatelské praxi. Vivaldi byl jedním z jeho nejodvážnějších nositelů.

Nové harmonické myšlení se ovšem promítlo i do Vivaldiho. Jen zdánlivě se zdá být „primitivní“, tak jako „primitivní“ se jevíly postupy pozdější manheimské školy při utváření základů klasického slohu. Vivaldi byl jeho antcipátor, tedy žádný ryzí „barokista“, jak ho ještě mnozí označují.

Uvedené podněty vyskytují se u *Corelliho* vlastně jen namátkově. U Vivaldiho stávají se však žebrovím jeho osobního slohu, ba více: předvídají budoucnost, která povede k naprostému *vítězství dur-mollového systému*, k absolutně pojímanému myšlení založenému na *funkční harmonii*.

Jak již naznačeno, působil u Vivaldiho formativně v jeho koncertech i *rytmus*. Vivaldiho rytmika je rytmika pevných důrazů, akcentů. Podporuje tonalitu, jak zdůraznil již *Manfred F. Bukofzer* v knize *Music in the Baroque Era* (New York 1947). Hovoří o vývojově dokonalé tonalitě, která vlastně vedla následnost akordů, umístění disonancí a celých struktur. Důležitou roli hrál rytmus. Píše-li opět *Quantz* (jak jsme se o tom zmiňovali již výše) o nadšení římského publika pro *lombardský rytmus* a *lombardský vkus*, je to opět doklad pro nesmírný vliv Vivaldiho rytmického myšlení na jeho dobu. Byl to vliv fascinující.

Vivaldi byl ve svých koncertech také strhující melodik. Objevujeme, že měl i historický aspekt, nežil jen svou dobou; dobře ovládal i tradiční způsob melodického vyjádření, například vznešený styl církevní, jenž inklinoval ke způsobu, odvozenému ještě z vkusu doby kolem roku 1600. Jeho hbitá, pohyblivá témata (v koncertech) však nasvědčují, že jimi ovlivňoval i způsob kompozice v rovině kontrapunktické. Pronikavě vypracovaná polyfonie kontrapunktu ustupuje „náznaku“, kontrapunktující útvary často nejsou dovedeny do konce. Nepracoval tak také o něco mladší *Händel*, když rozvíjel vokální kontrapunkt například ve svých oratoriích? Vivaldi však vždy dovedl citlivě určit, v jakém „slohu“ píše. Je to sloh „církevní“, sloh „divadelní“, nebo způsob instrumentálního vyjádření, kdy možno prokázat svobodu technických nástrojových fines? Vidíme tedy, že vlastně přispíval k stylové čistotě jednotlivých druhů hudby, které znala jeho doba.

Předmětem pozdější kritiky stal se Vivaldiho způsob *ostináttního* opakování melodických obrátů ve svrchním hlase. S prodlevami hlasu nejnižšího, jenž býval také nazýván „lamento-bas“, vytvářely tyto tvrdošijně repetované zvraty a proměny celek, jež zdánlivě narušovaly i ony „příkrosti“ v harmonii, které jsme kdysi mylně považovali za nedostatek vyvěrající z malé Vivaldiho kompoziční připravenosti. Stále, například v 19. století, převažovalo mínění, že Vivaldi je jen „komponující houslista“, který málo dbá na čistotu skladatelské práce. Uvažme však, že ono 19. století znalo z Vivaldiho odkazu jen malý zlomek, jenž byl tradován často pochybenými edičními zásahy, které ještě nemohly vstřebat moderní požadavky například počátku třicátých let minulého věku nebo doby pozdější, kdy byly postupně prosazovány ony zřetele, které vedly k „věrnosti hudebnímu zápisu“, k zásadám úcty ke starým hudebním nástrojům; dosud nebylo objeveno kouzlo zvukové barvy starých instrumentů, ba panovalo stále hledisko, že pro uvádění děl předmozartovské doby dlužno důsledně přistupovat k jejich „modernizaci“. Ba leckdy probleskovalo i mínění, že ona předmozartovská hudba patří jen do pracoven hudebních badatelů, kteří ji sice minuciózně rozebírají, ale nepovažují za cíl, aby ona hudba dávno minulých dob (*musica antiqua*) byla cílevědomě provozována jako *pevná součást běžného koncertního provozu*.

Vivaldi jako by přemnoho užíval *kadenčních útvarů*, které dílo údajně rozdrobovaly. Byli jsme stále v zajetí „nekonečných“ wagnerovských melodií a klamných závěrů *Tristana a Isoldy*, jimž jsme se obdivovali. Vše jsme srovnávali s *Wagnerem*, ba dokonce i *Händelovy* opery, které jejich obdivovatel a znalec *Oskar Hagen* dával počátkem dvacátých let 20. století v Göttingen srovnávaje je neustále s wagnerovskými principy. Ruku na srdce: Nepřemrštíil svou lásku a svůj obdiv k *Richardu Wagnerovi* třeba i *Otakar Hostinský*, když například posuzoval i *Christophu Willibalda rytíře von Glucka* jen jako přímého předchůdce Wagnerovy

operní reformy? Ale to vše je jen minulost. Dnes staré mistry chápeme jen a jen jako děti jejich doby, které rostly z jejich požadavků, příkazů a dobových norem, a jenom ve svých nejgeniálnějších představitelích anticipovaly i budoucnost. K typu „předjimatelů“ patřil ovšem právě Vivaldi, jehož význam je plně pochopen až dvacátým stoletím. Devatenáctý věk příliš tonul v romantismu a novoromantismu, takže prostě nemohl vystihnout pravou velikost baroka a raného klasicismu. I *Bach* se hrával podle zásad například varhanní interpretace, odvozených z principů 19. století, což vedlo mj. k chybnému rejstříkování. Ale o tom všem nechceme hovořit, neboť nemáme zkušeností pravých znalců varhan a varhanní interpretace.

Ovšem: Vivaldiho *zdánlivá rozdrobenost jeho melodiky*, vázané často na postupné navazování dvojtaktů, byla způsobena vnitřním tuchem, který již maně odhaloval budoucí dobu, jež například skoro naprosto zavrhne přísnou kontrapunktickou práci, takže dokonce i mladý *Mozart* byl „odkojen“ protikontrapunktickými postoji; musel se učit kontrapunktu až po roku 1770, kdy se podstatně seznámil s dílem *Händelovým* a *Bachovým* (zásluhou barona *Gottfrieda van Swieten*a).

Pozoruhodně bývá hodnocena i Vivaldiho *harmonika*, jeho *harmonické myšlení*. Dlužno si uvědomit, že k postupné nadvládě dur-mollového systému a k potlačení starých církevních tónin, stupnic a modů dochází vlastně již v 17. století zhruba v jeho osmdesátých letech, tedy v době, kdy se narodil Vivaldi. On sám jakoby *urychlil* onen vývoj směřující k *upevnění dur-mollových principů*. Vivaldi se vyjadřoval vždy jasně, patrně bychom to mohli nejlépe vyjádřit slovem „lapidárně“. Vždy směřoval k tónice, aby tím spíše mohl od ní a na ní znovu a znovu rozvinout své *umění improvizace*, v němž patrně vynikal jako málokdo v jeho době, takže dokonce „fantazijnost“ jeho kompozic i jeho hry mu byla i vytýkána, nebo přijímána jako naprostá novota. Ani v klavírním oboru ostatně nebyla příliš rozvinuta, a tak vlastně jediní *varhaníci*, kteří ovládali improvizaci mistrně a trvale ji také neustále prohlubovali, mu mohli být vzorem. Událo se něco, co po letech *vice versa* uplatňoval i *Ferenc (Franz) Liszt*, když hodlal aplikovat *Paganiniho* technické výboje houslové hry na svůj nástroj klavír; a podařilo se mu to ovšem způsobem vpravdě svrchovaným. Vivaldi však kodifikoval improvizace ráz vlastně z přetlaku; objevil jeho působivost jako houslista, jenž je mj. uchvácen *koloraturním uměním zpěvu* a neustálým rozvíjením ozdobného umění pěvců, zejména například kastrátů. Patrně nikoliv prvořadě tu ovšem působilo umění *varhaníků*, s nímž se Vivaldi nestýkal intenzívně a nepřerušovaně.

Aniž si to dnes třeba plně uvědomujeme, je oprávněno ono mínění řady muzikologů, že *bas* v bassu continuu stále více zakrňoval. Tušil to již *Alessandro Scarlatti*, ale plně si to objasnil až *Joseph Haydn*. I mladému *W. A. Mozartovi* to ovšem bylo známo. Ale oba již byli plně na cestě ke klasickým (míníme tím *stylově klasickým*) útvarům. Basso continuo vlastně nepotřebovali, tak jako se k němu vpravdě problematicky stavějí i Mannheimští. *Johann Sebastian Bach* se postavil proti číslovanému basu, neboť v rukou méně schopných interpretů by mohl narušit skladatelovy přísné kontrapunktické, tedy polyfonní, struktury. Proto začal číslovaný bas pečlivě sám *vypisovat*, což mu zase bylo vytýkáno jako přečin. Buď jak buď, basso continuo bylo na ústupu. I Riemannovo označení oné doby jako *Generallbass-Zeitalter* je nedomyšlené, neboť již v dávné době, tedy kolem 1680, byl generální bas zpochybňován. Prostě: vývoj směřoval ke znásobenému

osamostatňování klavírního nástroje spolupracujícího s tím nebo oním nástrojem „melodickým“. Klávesový instrument se měl stát *samostatnějším*, ba *zcela samostatným* partnerem, který dokonce „pohltní“ onen nástroj „melodický“, jenž byl kdysi považován za nástroj „hlavní“. Uvažme, že záhy se dokonce mohly hrát sonáty s tzv. melodickým nástrojem i tak, že byl *zcela vypuštěn*, a jeho funkci plně převzal nástroj harmonický, tj. klávesový. I *Mysliveček* se s těmito praktikami setkával, a snad se za nimi ohlížel i *Carl Maria von Weber*, který až příliš považoval sonáty jen za jakýsi druh „domácí“ hudby nebera na vědomí obrovitý význam sonát *Beethovenových*, a to i oněch, v nichž spolupracoval – a to pevně a nedělitelně – právě hlas „melodický“ s harmonicky pojímaným nástrojem klavírním.

Vivaldi byl typickým mužem *doby přechodu*. Tíhl k novému, ale ono staré nemohl odvrhnout naráz, jakýmsi revolučním zvratem. Jeho harmonické myšlení bylo ovšem pozoruhodné, neboť plně uznával kupříkladu vedlejší dominantu jakožto nosný element ryze harmonický. Harmonie Vivaldiho je harmonie plná napětí. Náš Mistr myslí však *přísně tonálně*, vrací se k základním východiskům tóniny a tónorodu.

Hovořili jsme, byť náznakem, také o principech torelliovského koncertu. U *Torelliho* šlo o pouhé prezentování houslistické virtuozity, vstupy meziher ritornelového charakteru nebyly propracovány. Tvořily pouze výplň mezi nástupy sólistovými, který oslňoval své publikum. Stále nedoceňovaný *Quantz* byl vyznavačem *smíšeného vkusu*, a tedy (1752 ve své flétnové škole) poučeně hovoří o tom, že správný německý vkus je vkus smíšený (*vermischter Geschmack*). Poznal i Paříž, kterou navštívil v letech 1726–1727. Snad jako jeden z mála ocenil též význam *sólového koncertu* a pochopil jeho vývojové perspektivy. Uvědomoval si, že nelze dále pokračovat v pouhém nezávazném virtuózním prezentování sólisty. Je třeba vybudovat sólový koncert jako *cyklickou* (a tedy *pevně uchopenou*) formu. Francouzské zkušenosti během uvedeného pobytu v Paříži jej vedly k přesvědčení, že při tvorbě koncertů musíme dbát na proporční délku koncertantní skladby. *První věta* koncertu by měla trvat, podle *Ž. Ž. Quantze*, asi pět minut, *pomalé Adagio* pět až šest minut, *poslední rychlá věta* asi tři až čtyři minuty. *První větu* koncertu považuje zřejmě za nejdůležitější a zdůrazňuje, že by měla mít *ritornel*, jenž nebude pouhou „vstupní“, „závěrečnou“ nebo „spojovací“ vsuvkou, nýbrž *samostatně rozpracovaným oddílem*. Ritornel by měl být krásný a ve všech hlasech vypracovaný. Avšak právě v ritornelu třeba dbát na to, aby neunavoval, aby nebyl příliš dlouhý. Měl by však sestávat ze dvou hlavních oddílů; onen druhý by měl být opakován na konci věty. K ritornelu se váže sólo dominantního instrumentalisty. *Sólové vstupy* by měly být kantabilní, zpěvné. Měly by lichotit sluchu, avšak brilance projevu by neměla býti zanedbávána. Měl by být melodický, harmonicky vyvážený. Potěšit bychom se měli rozmanitými nástrojovými pasážemi vystupujícími podle „smíšeného“ principu. Konec, závěr, sólového vstupu kéž je ohnivý, strhující. Sólista musí svého vnímatele *zaujmout až do konce*. Proto je třeba varovat před tím, aby snad ony sólové vstupy byly příliš krátké. Mnozí se domnívají, že opravdovou sólistovu citovost nejlépe poznáme v pomalých větách koncertu. My si to skromně myslíme také. Proto tolik udivoval později *František Benda* svou oduševnělou *kantabilitou*, že to nebyl jen ledajaký artistický prezentovatel technických fines, které měly uchvátit vnímatele, nýbrž opravdový umělec, ba vlastně i filozofující bytost, která *rozdávala krásu*. Patrně

i *Quantz* v této souvislosti upozorňoval, že pomalá věta se musí odlišovat celkovou svou náladou od věty vstupní. Má mít jiné taktové členění, jinou tóninu než vstupní *Allegro*.

Pohledme, jaký sled tónin doporučuje *Quantz*, srovnává-li první a druhou větu koncertu:

Je-li vstupní *Allegro* např. v *C dur* ... může být *Adagio* (podle libosti) v *c moll*, *e moll*, *a moll*, *F dur*, *G dur*, nebo také v *g moll*.

Vychází-li zahajovací *Allegro* z mollové tóniny, tedy kupříkladu z *c moll* ... může být *Adagio* buď v *Es dur* nebo v *f moll*, nebo v *g moll*, nebo v *As dur*.

To je samozřejmě jen příklad, který může být měněn. Důležité je, aby se uplatnila jak vnitřní příbuznost tónin, tak zároveň aby tu byla dána možnost k bohatým modulacím. Je nutné, aby sluch nebyl nikdy urážen. V ohledu harmonickém a modulačním poskytuje *Adagio* daleko více výrazových možností než vstupní *Allegro*. Zpěv *Adagia* musí dojímat, tak jako by bylo podloženo jímavými slovy. V tom se *Quantz* projevuje jako vyznavač a znalec afektové teorie i principu „*musica poetica*“.

Zdá se, že nejpozoruhodnější jsou *Quantzovy* poznámky k závěrečné větě formy koncertu. Uvědomuje si plně, že forma koncertu vznikla v Itálii, a tedy považuje, shodně s námi, *Torelliho* za jejího nejvlastnějšího původce. Avšak *Quantz* již žije v poněkud mladší době. A tak vidí zejména finální větu tak říkajíc pod lupou. Poslední věta má být odlišná ve všech způsobech, avšak také v druhu taktu by se měla různit od věty první. Je-li první věta koncertu myšlenkově závažnější, ukazuje se jako správné, když věta závěrečná bude žertovná, veselá. Důležité je odlišit ji od oné první věty také ve struktuře taktů. Stojí-li první věta v rovném, sudém taktu – pak výlučně by měla být závěrečná věta v taktu třídobém. Poslední věta sice vychází z tóniny první věty, avšak měla by být střízlivější v modulacích.

Quantzovy postřehy jsou formulovány krátce po *Vivaldiho* smrti. Nicméně je to vlastně první souhrnná reflexe jeho koncertů z globálního pohledu zkušeného skladatele a vynikajícího teoretika, který vše promítá na pozadí doby a dobového vkusu. Zbývá podotknout, že *Vivaldi* stál na úrovni doby jako skladatel, který vyžaduje ve svých koncertech i jiných skladbách též vytríbené dynamické odstínění. Dynamika za renesance i během let barokních (v 17. století) nebyla sice přesně vypisována, ale hledisko o tzv. terasovité dynamice – jež prý byla uplatňována například v chrámu svatého Marka v Benátkách (*forte* = mnoho zpěváků, nižší síla projevu = méně zpěváků) – dlužno obohatit o další pohledy. Je zřejmé, že ovšem existovala také taková dynamika, která se řídila textovou náplní vokální hudby, kdy povlovné stoupání a klesání, nevypisované v hudebním zápisu, bylo patrně nepsaným zákonem. *Burneyho* odhalení v jeho cestovním deníku (1773), že například původci *crescenda* a *diminuenda* jsou představitelé *mannheimské školy*, dlužno patrně poopravit, neboť již 1712 vyskytuje se rozevírající se vidlice (pro *crescendo*) a uzavírající se vidlice (pro *decrescendo*, *diminuendo*) v tištěném vydání houslových sonát op. I *G. T. Pianiho*. Lze předpokládat, že povlovně stoupající a opět klesající dynamika byla běžná i dříve, ač třeba nebyla vypisována. Již *Monteverdi* požadoval stoupající a klesající dynamiku u houslistů (či vlastně tehdy ještě hráčů na violové předchůdce tohoto nástroje), ač to v zápise nebylo uváděno. Trompetista *Girolamo Fantini* ve škole na trombu (1638) doporučuje *crescenda* a *decrescenda* na dlouhých tónech. Vychází ovšem z techniky *belcanta*

(tedy ze zpěvu), kde tzv. manýra *esclamazione* a *messa di voce* („vzrušeným, vzníceným hlasem“ a „hlasem střední síly“) byla obvyklá. Manýry pěvců byly záhy napodobovány instrumentalisty... *Torelli* dokonce požadoval hru *sopra il manico* (tj. nad hmatníkem) houslí a citlivě odlišoval různé stupně dynamiky. To ovšem zpochybňuje oprávněnost tzv. *terasovité dynamiky*, jejímž hlasatelem byl ještě *Hugo Riemann*. Kolem 1700 – tedy v době *Corelliho* – byla propracovaná dynamika, i když nezaznamenávaná, zcela běžná. Rostla ovšem hlavně ze *zásad osobního vkusu* interpretova. Z toho všeho plyne, že Antonio Vivaldi zcela běžně požadoval *odstínění silové* ve svých skladbách, a to i odstínění *pozvolné*, at stoupající, at klesající. Nesmí nás mýlit, že v tištěných vydáních Vivaldiho skladeb pokyny týkající se dynamiky namnoze chybějí. V jeho rukopisech však naopak nacházíme pokyny k dynamice v hojně míře. Vivaldi spojoval dynamiku také se zvukově barevným odstíněním. Jeho dynamika je odrazem jeho *zjemnělé senzibility* a je prezentována jako doklad vysoké hráčské kultury. Lze říci, že Antonio Vivaldi v dynamice dokonce *překračoval* interpretační požadavky své doby. Ba soudíme, že Vivaldiho dynamika byla dokonce rafinovaná. Partitury jeho skladeb, které provozoval v Ospedale della Pietà, dokládají, že Vivaldiho výrazová škála dynamiky byla propracovaná, neboť v nich nacházíme pokyny *pianissimo*, *piano molto*, *piano assai*, *mezzo p*, *pp*, *p*, *quasi p*, *mezzo forte*, *un poco forte*, *f*, *f molto*, *più f* a *ff*. V raném 18. století například *pp* neznamenalo „pianissimo“, jak to chápeme dnes, nýbrž „*più piano*“ (tj. vlastně „více než velmi slabě“, neboť slovo *più* je druhým stupněm od základního slova *molto*). A tak opět vidíme, jak nesprávné je přenášet bezmyšlenkovitě zásady interpretace 19. a 20. století na hudbu počátečních let století osmnáctého. Vivaldiho dynamika byla plně spjata s požadavky *afektové teorie*, neboť i nástrojová hudba má vyjadřovat vnitřní duševní hnutí člověka. Rozmanité odstupňování dynamiky promítlo se i do *sólového nástroje* Vivaldiho koncertů. Šlo o to, aby sólista nejpráhodněji vystihl ona vnitřní duševní hnutí a tím plně zaujal svého vnímatele. Je pozoruhodné, že námi hojně citovaný *Ĵ. Ĵ. Quantz* požadoval, aby v dynamice byla napodobována zejména italská zpěvní manýra. Pochopil, že i Italové-instrumentalisté tak činí.

Miniúvaha o dynamice, kterou jsme prezentovali, nemúže nahradit dnešním *učeným hudebníkům*, ponořeným do problému interpretace staré hudby, hluboké studium pramenů. Chtěli jsme tu mj. ovšem naznačit, že plně zastaralá jsou dnes hlediska o dynamice, kterými byla svazována interpretace staré hudby například ve 30. letech minulého století.

Vivaldiho je nutno dávat v *rádném tempu* a s přihlédnutím k *agogice*. U Vivaldiho nacházíme základní tempová určení: *Allegro*, *Andante*, *Largo* apod. Ale každé *Allegro*, každé *Andante*, každé *Largo* je v jednotlivých skladbách vždy jiné a jiné. To si uvědomoval i skladatel, takže přičiňoval i bližší tempová a výrazová označení, například: *Allegro assai*; *Allegro molto*; *Allegro molto e spiritoso*; *Allegro con moto*; *Allegro non molto*; *Allegro mà non molto*; *Allegro mà cantabile*; *Allegro mà poco*; *Allegro mà poco e cantabile*; *Allegro mà molto amabile*; *Allegro poco poco*; *Allegro non troppo*; *Allegro mà non troppo*; *Allegro mà d'un mezzo tempo*; *Allegro Allegro che si può*; *Allegro più ch'è possibile* (podle Kolneder, s. 89). Ba dokonce se setkáváme i s tím, že *Andante* je doplněno přídavným jménem *molto*, ale ani to nestačí, neboť vzápětí čteme, že se má přibližovat *Allegro* („e quasi allegro“). Z toho je patrné, že Vivaldi odvozoval tempo skladby vždy podle jejího *hudebního obsahu*, jak bychom řekli slovníkem

Hanslickovým. To je ovšem již rys značně moderní. Svě pokyny tempové zřejmě Vivaldi důkladně promyslel. Mnohdy je ve svých partiturách doplňoval, přeškrtoval a nahrazoval jinými tempovými údaji. V tištěných vydáních leckdy nejsou ona tempová označení v souladu s rukopisem (resp. autografem). Je zajímavé, že Vivaldi dosti často používá vysvětlujícího „*spiritoso*“ (= duchaplně, vtípně, zábavně). Toto slovo následně obohacuje onen původní Vivaldiho výrok, jenž slovu „*spiritoso*“ předchází, tedy například: *cantabile spiritoso; dolce spiritoso* apod. To považujeme za doklad Vivaldiho vlastně protibarokního přístupu, neboť do výrazu hudby promítá ona označení, která akcentují *citovost, oduševnělost* apod. Jako by tu k nám promlouval *Giovanni Battista Vico*, který tolik zdůrazňoval *emocionalitu*, ba kladl ji nad principy racionální (viz u nás výše).

Se všemi tempovými určeními také souvisí *vnitřní agogika* děl, která je u Vivaldiho pohyblivá a souvisí se základní náladou příslušných míst a pasáží. Její vypracování je plně dáno na vůli hudebního interpreta, který vlastně vždy dílo dotváří v jeho znělé podobě. Je tedy mj. i jakýmsi jeho *spoluvůrcem*. To jsme před časem (např. v 30. letech 20. století) dosti nechápali, takže jsme výkonného umělce považovali jen za *umělce provádějícího hudební zápis*. Dobře si pamatujeme, že výkonné hudební umění bylo ještě donedávna označováno jako *umění reprodukční*, jako *hudební reprodukce*. To však je opět hledisko zcela přežilé. V oboru divadelním to u nás nejpronikavěji pochopil Otakar Zich (*Estetika dramatického umění*, Melantrich, Praha 1931), který např. za „dramatické dílo“ nepovažoval dramatický text, nýbrž až jeho *herecké a scénické ztvárnění na jevišti*. Tuto Zichovu myšlenku bychom měli zcela důsledně aplikovat i na hudbu, vždyt „dílem“ například není partitura uložená v regálu knihovny nebo archívu, nýbrž artefakt stává se živým dílem až tehdy, když *zaznívá* s koncertního pódia nebo s operního jeviště apod. Zvláště v oblasti *staré hudby* je nutno uplatňovat tuto optiku, neboť ve staré době byl interpret, více než v devatenáctém věku a nyní, pravým *spoluvůrcem* hudebního (operního) díla, což se vyznačovalo např. volným aplikováním koloratur, melodických ozdob atd., atd. Sám jsem zažil v Brně provedení *Rodelindy*, HWV 19, opery *Georga Friedricha Händela*, bez jakýchkoliv tvůrčích interpretačních zásahů, tj. bez koloratur a melodických ozdob. Vše znělo nanejvýš *primitivně*. Poškozen byl hlavně tvůrce hudby. Zaznívala k našemu sluchu jako hudba nedokonalá, tedy jaksi neukončená. Připravili ji naprosto nepoučení výkonní umělci (1985), kteří nejenže svázali své pěvecké kolegy na jevišti, ale vůbec ničeho nepochopili ze zásad interpretace staré hudby. A tu vlastně předjímáme, řekneme-li, že Vivaldi ve svých operách naprosto *podřizoval tempa a agogiku konkrétním jevištním dramatickým vyzněním*, ba dokonce je připodobňoval i vzhledem k charakteru a psychické orientaci toho nebo onoho pěvce (pěvkyně). Ale to už předbíháme...

S praktickým živým hudebním předpodstatněním Vivaldiho hudby péčí hudebního interpreta souvisí i tzv. *artikulace* jeho melodií. V *Akademickém slovníku cizích slov* (ed. Věra Petrášková a Jiří Kraus), Academia, Praha 2001, s. 72, čteme, že v hudbě znamená *artikulace* členění za sebou jdoucích tónů (na rozdíl od frázování), např. způsob smyku (*legato, staccato*), „úhozu“ apod. Tento výměr platil i pro 18. století: k *artikulaci* v hudbě čítáme *vazbu i oddělování tónů*, a k našemu modernímu českému pojetí, jak je zachyceno v našem slovníku, připojujeme, že důležité při použití smyku je akceptování různého způsobu jeho provozování,

neboť vedle *legata*, *détaché*, *staccata* ap. máme také *martellé*, ba i skákavé smyky mají rozmanité vyznění, a navíc jsou v rukopisech rozličně označovány, např. vedle *teček* užíváme také *klínů* apod. To vše ovšem ztěžuje stylovou interpretaci. Mylně jsme se kdysi domnívali, že stará doba např. neznala skákavých smyků, avšak dnes jejich vznik a rozvoj spojujeme s prohlubujícími se znalostmi *vývoje smyčce*, takže akceptujeme ve staré hudbě i *skákavé smyky*, které by však měly vynívat jinak než virtuózní *spiccato* 19. a 20. století.

Vivaldi vycházel důsledně z rozvoje houslové hry a techniky. Užije-li značky pro vázaný smyk *legato*, pak toto *legato* není identické s délkou smyčce, a tedy je možno je chápat také „uvnitř“ fráze, kdy dojde k výměně smyku (smyk „nahoru“, smyk „dolů“). Odsazení smyku tedy nesouvisí s frází. Ale má se tímto odsazením také mj. naznačit jakési myšlené *oddechnutí*, jako bychom měli před svým duševním zrakem, interpretující nástrojovou melodii, nepatrně a třeba jen málo postřehnutelné *cézury*, jichž musí využít zpěvák mj. při svém nadechnutí. Tyto *cézury* také ve zpěvu úzce souvisejí s přirozeným členěním melodie, která by měla být v nástrojových skladbách utvářena podle *vdechnutí* a *vydechnutí* pěvců, vždyt instrumentální hudba má odedávna svůj vzor v lidském zpěvu. Její tok je vlastně řízen – obrazně řečeno – *systolou* (stahem srdeční komory, při kterém je krev vytlačována do krevního oběhu) a *diastolou* (tj. obdobím uvolnění mezi stahy srdečního svalu, kdy se ochablá komora plní krví), tak jak se objevují u člověka. Italové zdůrazňovali, že například *smyk je symbolem lidského dechu*. Vivaldiho hudba tedy „dýchá“ a měla by být interpretována co nejpřirozeněji, bez jakýchkoliv umělých násilností. Za Vivaldiho doby nebyla vlastně artikulační znaménka apod. uváděna. *Torelli* a *Corelli* ještě vystačili s krátkými značkami pro legátový smyk, ale doba mladého Vivaldiho již objevovala hudební artikulaci jako *souhrn nuancí v interpretačním uchopení melodie*. Vivaldi byl o všem dobře poučen nejen jako *výkonný houslový virtuos*, nýbrž také jako člověk, který z titulu *maestra di cappella*, jímž ve skutečnosti také byl ve svém Ospedale della Pietà, musel hojně pracovat s instrumentalisty a s většími nástrojovými ansámby. Proto začal své skladby, respektive hlasy rozepsané z jejich partitur, označovat dosti často i *artikulačními pokyny*. Tak například vyžaduje výměnu smyku naprosto neslyšitelnou, jako by hráč zvolna nasával dech. Tóny tedy mají na sebe navazovat naprosto nepřerušovaně a volně. (Poznámka, kterou nyní učiníme, se netýká Vivaldiho. Víme, že na Rusi, u knížete *Naryškina*, působila „*russkaja rogovaja muzyka*“, kdy každý dechový nástroj byl schopen vyloudit pouze *jediný tón*; inu, oni muziči, kteří osamocené tóny vyluzovali, museli dbát také, ba hlavně, na jejich *vnitřní propojení*, kdy spojením jednotlivých rozpojených tónů musela vzniknout *nepřerušovaná melodie*.) Vivaldi si vypomáhá přesnými určeními a pokyny. V *houslovém koncertě Es dur*, RV 257, žádá, aby smyk byl naprosto nepřerušen, pokynem „*con arco attaccato*“ („upělým smykem“). Vede své interprety; totéž jindy (*Koncert Es dur*, RV 251) přikáže slovy „*con l'arco attaccato alle corda*“ („smykem, který má nepřerušovanou vazbu, jako by ulpíval, se všemi strunami“). „Dbejte na ligaturu“ („*guardate la ligatura*“), pohrozí liknavým hudebníkům, kteří hrají jeho *Koncert D dur*, RV 229. Těchto a podobných údajů nacházíme ve vivaldiiovských partiturách bezpočet. Někdy přejímá Vivaldi způsoby dechových nástrojů. Jindy je tomu naopak, což je častější. „*Imitatio violistica*“ („napodobení houslí, respektive viol“) je pokynem pro hráče na dechové nástroje, aby *lyrizovali* svůj výraz

a přiblížili se v kantiléně těsně ke způsobům uvedených smyčců. Vidíme tedy, že bohaté příkazy a interpretační pokyny vyjádřené slovně mají vést k *dosažení uceleného a plynulého výrazu*.

Vivaldi předepisoval *rozmanité smyky*, jimiž přispíval ke správné artikulaci svých děl. Vazby a výměny mají být „*sciolto*“ (hbité), někdy se kryjí s výměnami poloh, jindy je „zamlčují“. Teprve správná a *stylová artikulace* oživí Vivaldiho dílo natolik, že je vpravdě budeme čítat mezi pevnou součástí našeho soudobého koncertního provozu.

Dlouho jsme u nás v Československu nebo v České republice přehlíželi a hrubě podceňovali *číslovaný bas*. Jeho hráče jsme usazovali až kamsi dozadu, nebylo je skoro ani vidět, ale hlavně je nebylo slyšet. Dlouho jsme se chybně domnívali, že nástroje *bassa continua* mohou být vynechány, a takto chybně jsme také vydávali například *Zachovy* skladby (pro dvoje housle a violoncello) ve sbírce *Musica antiqua bohemica*. Naši interpreti si neuvědomovali, že v *bassu continuu* nejde jen o jakési zdvojování harmonie, která je beztak „obsažena“ v ostatních hlasech, nýbrž také mj. o důležitý *činitel zvukově barevný*. Byli jsme v zajetí (vídeňské) taneční hudby generace *Žohanna Strausse ml.*, který řídil svůj orchestr jako tzv. *Stehgeiger* (stojící houslista, tedy koncertní mistr), a ohlíželi jsme se také za praktikami *operních orchestrů* v době před působením *Weberovým* v Praze ve Stavovském divadle, kdy „ředitel orchestru“, tj. houslista u prvního pultu houslí, tedy koncertní mistr prvních houslí, měl velkou moc spolu se svrchovaným postavením. Naprosto jsme nepřijali onen fakt, že např. vše bylo kdysi řízeno *od cembala*. Ono odsunutí cembala a hráčů *bassa continua* až na zadní výspu orchestru plynulo z naprosté neznalosti a z přežívajících nesprávných myšlenek o vůdčím postavení „stojících houslistů“. Přenášeli jsme tedy praktiky 19. století do století předchozího i do dob starších, a neuvědomili jsme si, že např. již v době *Hasseho* bylo považováno rozesazení hráčů v orchestru *Drážďanské opery* za vzorné a příkladné. Cembalo tu bylo *uprostřed* ansámblu, podporoval je basový nástroj, a všechny jiné instrumenty se kolem cembala paprskovitě shromažďovaly. To vše neuznal třeba jinak vynikající houslista a dirigent *Slovenského komorního orchestru, Bohdan Warchal*, který se svým ansámblem natočil pro firmu Supraphon kompletně *Corelliho Concerti grossi*, ale *bez bassa continua*. Zřejmě to tehdy asi nikomu nevadilo, nejméně firmě Supraphon, jejíž hudební režisér projevil naprostou neznalost v jednom ze základních požadavků při interpretaci staré hudby. Podobně nám prezentoval *Pražský komorní orchestr* výběr z nástrojových skladeb *Žohanna Sebastiana Bacha: bez bassa continua*. Marně jsme zvedali hlas. Nebyli jsme vyslyšeni. Z temnot ke světlu jsme se dostávali až vlastně počátkem 70. let minulého století, kdy problematikou staré hudby se začaly zabývat *ansámblы mladých nadšených lidí*, vysoce poučených „učených hudebníků“. Ano. Osobně jsem byl nadšen, že se vše žene k lepšímu. Ale jedno stále u nás kritizují. Onen trend staré hudby je v rukou *mladých nadšenců*, profesionálně zkušených a zdaleka ne „amatérských“. Za to všechny mladé chválím. Ale *oficiální orchestry*, všechny ty naše *filharmonie*? Ale naše *operní*, tzv. „*kamenné*“ *operní soubory*? Tam myšlenky o staré hudbě a o její provozovací praxi stále nepronikly – pokud hrají starou hudbu, hrají ji jako *Čajkovského* nebo jiné romantiky. Prostě: Mnoho je třeba ještě vykonat pro ukotvení základních interpretačních požadavků. My jsme na tom daleko hůře než kdekoliv v Evropě a ve světě. Stará hudba je pro oficiální

soubory a jejich dirigenti stále „*terra incognita*“. Vzpomínám, že 1947 byla provedena jedna *Míčova* skladba v Praze *bez koncertantního nástroje*, tedy jen vlastně její doprovod (bez sólového hlasu). Nikomu to nevadilo. Kéž se ty doby naprosté ignorance již nikdy nevrátí.

Musel jsem předeslat slovo o české „muzikantské“ zabeđenosti (český hudebník se rád holedbá svou přirozenou hudebností, svým „muzikantstvím“). Ale pokud hraje „provozně“ starou hudbu, hraje ji uboze. Výjimky našich výsostně poučených souborů, sestávajících z mladých lidí, jen ovšem obecně potvrzují pravidlo.

Kdo chce hrát Vivaldiho, musí být dokonale poučen o funkci *bassa continua* u tohoto skladatele slohového přechodu.

Basso continuo bylo typické pro celou barokní periodu. Komponista tehdy myslel vlastně ve dvojhlasu, tedy v tzv. vedoucím melodickém dvojhlasu a v hlasu basovém, který neměl jen melodickou funkci, nýbrž také funkci harmonickou, neboť byl ve skladbě nositelem harmonie, jež se pomalu dostávala na platformu *harmonie funkční*. Ono odvržení vícehlasosti pozdně renesančního typu ve prospěch *doprovázené monodie* bylo na začátku dlouhé cesty, na níž důležitou roli hrály nástroje tzv. *bassa continua*. Nebývalo vypisováno, nýbrž byly zpravidla jen naznačeny v číselných zkratkách i systémem zaváděných znaků tzv. *harmonické funkce*, které měly být cembalistou (nebo hráčem na pozitiv, portativ či na druh loutny apod.) volně, improvizace vypracovávány. Smyslem *bassa continua* bylo podpořit melodické hlasy a harmonicky vyplnit mezeru mezi nimi a nejnižším „dnem“ skladby. *Hugo Riemann* si uvědomoval důležitost „číslovaného basu“ a nazval dokonce celé údobí baroka epochou číslovaného basu („*Generalbass-Zeitalter*“). Těší nás sice jeho zdůraznění jednoho z důležitých faktorů barokní hudby, ale dnes je pro nás Riemannovo terminologické označení problematické, neboť posuzuje „barok“ úzce jen z hlediska jedné jeho zavedené (určující) praxe, ale opomíjí ostatní zřetele. Svým ryze hudebněteoretickým postojem zavírá si bránu například k širšímu historickému hodnocení barokních jevů, které se promítaly do hudby, atd., atd.

Vivaldiho basy jsou vždy „číslované“. Vivaldi nezná tendenci *Bachových*, který číslovaný bas sice také pěstoval, ale v podstatě jej zavrhoval. Činil tak proto, aby uchránil své výsostně polyfonní struktury od neorganických „zásahů“ kompozičně nepřipravených a často také leckdy až příliš „řemeslných“ hráčů číslovaného basu. Antonio Vivaldi jen spoře označuje číslovaný bas oněmi čísly, která určovala použití příslušných harmonických funkcí. Příliš Vivaldi spoléhá na osobitou *tvorivost* hráčů číslovaného basu a vůbec na celou skupinu *bassa continua*. Proč byl Vivaldi k číslovanému basu tak macešský? Asi zřejmě proto, že se mu prostě při svém kompozičním – a to neustálém – přepracování nedostávalo již času, aby vše číselně vypracoval ve zkratkovém způsobu, jímž se psalo pro obsazení skupiny *bassa continua*. Četná svá díla doprovázel u cembala sám Vivaldi, takže pro sebe sama nemusel ničeho podrobněji vypisovat. Situace se změnila, když v Ospedale della Pietà vzal do ruky smyčec koncertujícího sólisty. Ale měl vždy kolem sebe dobře připravené mladé cembalistky, které si sám vychoval a které také dobře znaly jeho osobní sloh. Ani ony nepotřebovaly nějakého příliš podrobného „číslování“ hlasů v *bassu continuo*. Jednou z nejvýznačněji poučených Vivaldiho žaček v cembalové hře byla dívka, kterou v zápisech máme

zaznamenanu jako „*Maestra Luciana Organista*“, a která tedy také výtečně hrála nejen na cembalo, nýbrž i na varhany.

Přece však se Vivaldi nechoval vždy opomíjivě k *bassu continuo*. Podrobněji je vypořádal, šlo-li o *věty pomalé*, které vyznačovaly určitým harmonickým napětím a bohatě čerpaly například z chromatiky. Své sonáty a díla chrámová opatroval Vivaldi přesnými vypracováními číslovaného basu. Vivaldi nikdy nepodléhá řemeslné maše, nýbrž vypracovává vše pečlivě, a často jde proti vžitým zásadám. Inovuje tedy číslovaný bas, jako by tušil, že nastává doba jeho odchodu s hudební scény. Jeho posílením nabude struktura jiných parametrů, neboť bude záhy počítat i se samostatným, „osvobozeným“ a „solisticky“ pojímaným, basovým hlasem, svěřovaným například viole da gamba, nástroji violone, fagotu, nebo pohyblivějšímu violoncellu, které si záhy oblíbil, takže mu věnoval i těžké solistické hlasy ve svých koncertech, jak jsme se o tom již zmiňovali. Je zajímavé, že svrchní hlasy harmonické výplně leží u Vivaldiho zpravidla vysoko, neboť stále přemýšlel o tom, kterak vyplnit „prázdný“ prostor mezi nejnižším basovým hlasem a ostatními hlasy svého ansámblu. Oním „vysokým“ postavením harmonické výplně Vivaldi dosahoval toho, že „mezera“ mezi tzv. melodickými hlasy a *bassem continuo* byla stále menší a menší. Ve skupině *bassa continua* Vivaldi sledoval hlavně zvukově barevná hlediska. A tak například v pomalých větách mlčí „ansámbl“, jež nazýváme orchestrem, a sólový nástroj, totiž jeho zpěvná melodie, je doprovázena výlučně *cembalem*. Harmonie *cembala* tu sleduje melodickou linii, a to více než pečlivě. Mísí se zvukové barvy klávesového a solistického nástroje, někdy dokonce je sólista doprovázen i dvěma cembaly, která jsou ovšem vzájemně odlišně vedena. Aby leckdy zdůraznil důležitost cembalového nástroje, vede jej Vivaldi ve vyšších polohách, než jaké bychom předpokládali považující cembalo pouze za hlas ryze výplňkový a „doprovodný“. Mnohdy si Vivaldi vystačí zcela bez cembala a v místech solisticky vypjatých nařizuje „*Senza Cembalo*“ („Bez cembala“), „*Senza Organi ò Cembali*“ („Bez nástrojů varhanních nebo cembalových“) nebo „*Senza Cembali sempre*“ („Stále bez cembal“) apod.

Vivaldi považoval *číslovaný bas* za důležitý. Nasvědčuje tomu skutečnost, že například i měnil pokyny k jeho vypracování, často případ od případu (k onomu provedení byl hlas změněn ve srovnání s provedením minulým). Vivaldi tedy zřejmě také bral obezřetně na vědomost, jakou uměleckou kvalitu má ten nebo onen hráč cembala, který mu je k dispozici. „Orchestrální“ začátky děl jdou vždy s *continuem* („*Tutti li Bassi*“, „Všechny basy“); pak bývá funkce číslovaného basu také modifikována podle vlastní instrumentace díla. Jednou má hrát celé obsazení *bassa continua* se všemi hlasy solistického *concertina*, jindy má podpořit nástroje dechové, podruhé zas má vystoupit fagot jako instrument také solistický apod. V „*koncertech s mnoha nástroji*“ v Saské zemské knihovně v Drážďanech dochází i k propojování, ba splývání skupiny *bassa continua* s ostatními nástroji, také solistickými.

Vivaldi je mistr, který přispívá plně k *osamostatňování hlasů* v útvaru *bassa continua*. Nástroje jsou osvobozovány z vězení, které obklopuje instrumenty jen „doprovodné“. Poznenáhlu se stávají organickou, leč přece jen stále více *osvobozovanou* součástí hudebních struktur. Jejich „osvobozování“ je spojeno s procesem, který vlastně vede pak k naprosté *eliminaci bassa continua* v následujících letech.