

Světské kantáty

Nahlédneme-li do přední hudební encyklopedie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, čteme tam v hesle o italské kantátě od jejích počátků po dobu Händelovu výrok *Hanse Engela*, že Vivaldi zanechal kolem dvou tuctů kantát. Tento údaj je zavádějící, neboť vivaldiovských kantát nacházíme daleko více. Turínský nález *profesora Gentiliho* prezentuje 24 kantát pro soprán a basso continuo; 7 kantát pro totéž obsazení máme v drážďanské sbírce knihovny Sächsische Landesbibliothek; altu a číslovanému basu jsou věnovány číselně sice méně početné kantáty z Turína a Drážďan (5 titulů), které však dosud byly opomíjeny; v Turínu je 1 kantáta basová, celkem 4 kantáty zaměstnávají blíže neurčený sólový zpěvní hlas spolu se sólově exponovaným nástrojem; zpěv se váže se smyčci ve 14 případech (9 je jich v turínské sbírce, 5 v Paříži); Turín uchovává 1 kantátu pro dva hlasy a smyčce, ale i 1 kantátu pro hlas s větším nástrojovým obsazením; 2 hlasy nebo více hlasů se spojuje s větším instrumentálním ansámblem ve dvou případech (rovněž v Turínu). Walter Kolneder (s. 233) tedy resumuje, že v Turíně máme 41 světských kantát, v Drážďanech 11, v Paříži 7; celkem tedy očekává v archívech své interprety 59 *světských kantát*. K tomuto počtu dlužno přičíst přes 100 *samostatných árií* (Turín, Drážďany, Paříž, ale i zámek Wiesentheid), pocházející většinou z oper, ať dochovaných, nebo ztracených. Je však možné, že byly tyto *árie* komponovány také jako součást kantátových děl. Pro méně informované čtenáře podotýkáme, že útvar *staré (italské) kantáty* nelze směšovat například s *formou oratoria*. Devatenácté století tak ovšem činilo, ale v tom případě se nacházíme v situaci, kdy označení jsou uplatňována jaksi svévolně. I v *básnictví* narazíme na tentýž vývojový trend. U nás například označoval *Jan Neruda* své některé „balady“ jako romance, a básně, které byly vyslovenými romancemi, zase jako „balady“ (básnická sbírka *Balady a romance*). V hudbě 19. století máme názvy také předpojatě směšované, takže *světské oratorium* bývá leckdy označováno kategoricky jako *kantáta* apod. *Dvořák* píše „kantátu“ *Dědicové Bílé hory*, ač podle obsazení by měla být nazvána světským oratoriem. *Vilém Petrželka* označí titulem „kantáta“ svého *Námořníka Mikuláše* (na *Wolkerův* text), ač formově to je také vlastně světské oratorium, *Ladislav Vycpálek* se přikloní k názvu *Kantáta o posledních věcech člověka*, ač v díle je zastoupen sbor, což pro útvar kantáty nebylo dříve vůbec typické. Takových případů je bezpočet. My však za *kantátu* považujeme jen *formu starou*, výchozí. Bereme v úvahu, že nejprve byla psána na italský text, později byly uplatňovány i jiné jazyky (němčina, francouzština apod.). Víme, že vznikaly kantáty nejen světské, ale i duchovní, že do „kantátových“ jazyků vstupovala i latina, že v Anglii třeba mít na zřeteli formu *anthemu* (na duchovní, náboženské, starozákonní texty), který má také svou afinitu ke kantátě, atd., atd.

Všechno to obecné upozorňování uvádíme proto, abychom zamezili – v případě Vivaldiho – nesrovnalostem. Vivaldi *pěstoval kantátu světskou*. Pokud psal obdobnou tvorbu na duchovní texty, řadíme tyto skladby mezi tvorbu duchovní. Ale, obecně vzato, i v kategorii „duchovní“ hudby je vlastně nejasno. Mnozí chápou „duchovní“ hudbu jako hudbu „církevní“, ba liturgickou. K tomuto pojetí

se nepřikláníme, neboť autor může vytvořit dílo s duchovní náplní, jež nemá náboženský základ, nebo napíše skladbu náboženskou, která postrádá liturgické funkce, atd. Dvořák napsal *Biblické písně* na starozákonní žalmové texty, ale nejde tu o tvorbu liturgickou. Také je chybné, když oratorium považujeme za vysloveně náboženský, ba dokonce jen výlučně „starozákonní“ útvar. Leckdy zapomínáme, že si brzy našlo cestu mimo chrám (v chrámu bylo původně provozováno), že opustilo námětovou oblast starozákonní, kterou rozšířilo o náměty antické, středověké apod., že docházelo k *sekularizaci oratoria*, které se dostávalo i na divadelní jeviště, neboť doba vycítila jeho formovou podobnost s operou. Jako „opera“ byly také označovány skladby, které vycházely ze Starého zákona (například Méhulovo dílo *Josef a jeho bratři* nebo *Samson a Dalila* od Camille Saint-Saëns apod.).

Vivaldi si otázky po začlenění kantáty ovšem nekladl. Vycházel z *italské tradice*, kde bylo vše jasné. Pro kantátu v Itálii bylo rozhodující, že byla komponována pro sólové hlasy s bassem continuum, třebas doplňovaným i sólovými instrumentálními vstupy, ale nemající nikdy sboru pěveckého. Sólový hlas (sólové hlasy) obohacovalo *recitativo secco* a *accompagnato*.

To bylo třeba vymezit, aby bylo jasno, co vlastně u Vivaldiho považujeme za *kantátu*. Jeho kantátovou tvorbu propojujeme obecně do „světské vokální hudby“. Opět se obecně ukazuje, jak důležité je studovat otázky forem také z *hlediska vývoje a proměn*, které nacházíme v jiných oblastech, například v literatuře, básnictví nebo umění dramatickém...

U Antonia Vivaldiho jsou ve „světské vokální tvorbě“ zastoupeny všechny postupy, typické například pro kantátovou tvorbu jeho doby. Většinou Vivaldi vytváří malé *komorní kantáty*, které jsou dvojdílné; v samostatných áriích jde o útvary pomalejšího tempa, tedy zaměřené „kantabilně“, které také ústí do virtuózního *Allegra* nebo *Presta* naplněných krkolomnými koloraturami. Tóninové jsou to díla pevná, modulací je vlastně málo. Takty sudé střídají se s takty lichými. Ke slovu přichází i krátký recitativ. Objevuje se i uprostřed. V áriích (s rychlými závěry) postupuje Vivaldi podle zásad *afektové teorie*, neboť mají vyjadřovat obecně například zamyšlení, reflexi, neštěstí, nestálost, hrůzu apod. Ústí však do postojů radostných nebo alespoň vyjadřujících naději. Vždyť člověk vždy důvěřuje v dobro.

Pokud Vivaldi použije sólistického hudebního nástroje, vede jej tak, aby figurativně *rozmlouval* s lidským hlasem, doplňoval jej a vytvářel kontrapunktované postupy. Jeho nástrojová technika je odvozena z lidského hlasu, proto se mu také přibližuje a dokonce s ním celý nástrojový hlas *splývá*. Dialog lidského hlasu s nástrojem má dokumentovat, že tu jde o uplatnění *společných východisek*, která kotví v kantabilitě melodií.

Skupina *bassa continua*, obohacovaná i o sólisticky pojaté nástroje, vytváří i *ritornely*. Vidíme tedy, že v kantátové tvorbě, ale i v samostatných áriích, mají ritornely své nezadatelné postavení. Napadne myšlenka, odvozená z našich znalostí provozu chrámové hudby: Byly světské Vivaldiho kantátové texty nebo texty jeho světských samostatných árií podkládány také duchovními, náboženskými slovy? Zpívaly se světské Vivaldiho melodie také na kůrech chrámových? Byly „přetextovávány“, byla italština nahrazována latinou apod.? S takovými případy se setkáváme v době o něco pozdější u našeho *Josefa Myslivečka*, ale

i u jiných autorů. Neměli jsme dosud možnost, abychom obecně objasnili tuto zajímavou otázku. (*U Vivaldiho tomu tak bylo.*)

U Vivaldiho přecházela „kantátová“ technika často do útvarů serenád (*serenata*), o nichž jsme psali již v životopisné kapitole. *Serenaty* byly komponovány vždy ke konkrétním slavnostním příležitostem a představovaly rovněž „přechylný“ tvar. Sólistů- pěvců bylo více, zasahoval třeba spontánně i malý sbor, nástrojová složka byla početnější. Opět doklad, kterak se ve Vivaldiho době vše teprve *utvářelo*, ale vehementně směřovalo ke *klasickému vyznění*, tedy k době, kdy rokoko se lámalo a přecházelo v útvary již slohově klasické... Autoři hédonisticky obdivovali a uplatňovali hudební nástroje v hojnějším počtu. Šlo o instrumenty sólově vedené a „kontrapunktující“ s hlasem. Nebyl neobvyklý například vstup loveckých rohů, hobojů nebo fagotu.

Zmiňovali jsme se v životopisné části o příležitostné Vivaldiho skladbě vedené u Ryoma pod číslem 693. Jde o kompozici *Serenata à 3 „Sena Festeggiante“* (Seina oslavující), vytvořenou pro francouzské vyslanectví v Benátkách. *Domenico Lalli* napsal k dílu text. Je uloženo v turínské knihovně. Jde o slavnostní opus, které vlastně můžeme také, s jistou benevolencí, nazvat *kantátou*. Možná, že dílo u Vivaldiho objednal francouzský královský dvůr. Text je jen průměrný, vpravdě „příležitostný“, ale sama skladba je velmi zajímavá. Nemá žádného „konkrétního“ děje, ale oslavuje Paříž, město na Seině. Vystupují mj. 2 alegorizované postavy: „*L'Età dell'Oro*“ („Zlatý věk“), soprán, a „*La Virtù*“ („Ctnost“), alt. Hledáme ztracený ráj, zašlé štěstí. Jsme zoufalí. Přicházíme k Seině, kterou reprezentuje *říční bůh* (bas). Tušíme, že svitne jitřenka lepších dnů. Svítá. Říční bůh přednáší recitativ „*L'Astro maggior che della Gallia è il lume*“ („Větší hvězda, jež září nad Gallii“). Francie, Paříž na Seině, je cílem naší cesty. Nalezli jsme hlubinu bezpečnosti. Vivaldi vše zhudebňuje ve dvaceti číslech. Ale mýlíme se, neboť ta dvacítká – to je pouze *první díl* skladby. *Druhý* má dalších patnáct čísel. Vše je pečlivě vypracováno, partitura opatřena slovními pokyny. Třívětá *sinfonia* stojí v čele, která jindy je považována za zcela samostatnou skladbu *RV 117*, obohacenou o další větu. Jako *RV 117* má nadpis *Con^{to}*, tedy *Concerto*, ale objevíme tu poznámku „*Alla francese*“ („Po francouzsku“), i rytmus s tečkami, oblíbený ve Francii. Jde tedy o jakousi *francouzskou ouverturu*. *Adagio* v tečkovaném rytmu je vystřídáno *Prestem* ve 3/4 taktu, které je vedeno na způsob fugy. Jako samostatná věta pak následuje opět *Adagio*, ale ve zkrácené formě. Uplatní se i skupina dřev: dva hoboje (které vyjadřují nadpisem i možnost, že jich může být i více: „*ò più se piace*“, „nebo více, pokud se zlíbí“), a dvě flétny doplněné tímtež slovními pokyny. Znamená to, že provedení může být „solistické“ nebo „chórické“. Napadá nás, že obdobně se zachovává i *Händel*, který například v *Music for the Royal Fireworks* (Hudbě k ohňostroji), HWV 351 (1749), předepíše dvojí možnost, z níž jedna, jen pro dechové nástroje, je určena k provedení *pod širým nebem*. Ale zpět k Vivaldimu. Ve své „francouzské“ serenatě o Seině předpokládá vysokou úroveň sólových pěvců. Pro *Seinu* klade požadavek na „*basso profondo*“, tedy nejhlubší, přehluboký bas, který je vlastně velmi vzácný. Již *Monteverdi* uvedl podmínku, aby převozníka Charonta v „báji v hudbě“ *L'Orfeo* (1607) zpíval podobný hluboký bas. U Vivaldiho musí „*Seina*“, tedy basista ji představitel, vládnout hlubokým *E*. Ale není dosti na tom, že od basu se vyžadují nevyšší hloubky (u *Mozarta*, v *Kouzelné flétně*, musí *Sarastro* zazpívat dokonce *Es*). Vivaldi basistu

bičuje náročnými koloraturami virtuózního charakteru. I rychlost koloratur musí být závratná, jak nařizuje pokyn „*Allegro, più ch'è possibile*“ („Rychle, více než možno“). Vivaldiovské árie nemají předobraz pouze v *ritornelovém* typu árií, nýbrž jsou příležitostně obohacovány o *taneční formy*, které se vyznačují dvěma opakujícími se díly. V dohře Vivaldi nařizuje: „*Dopo l'Aria Gl'Istrom. ti replicano soli la seconda parte*“ („Po árii opakovat, nástroje hrají samy druhý díl“). Sopranová árie *Zlatého věku*, árie s názvem „*Giace languente*“ („Prahnu roztouženě“), je doprovázena všemi houslemi a basem, přičemž violy („*violette*“) hrají v unisonu s basem. Typický trojhlas, tolik oblíbený později za klasicismu! Ráz textu však předpokládá, že hudba bude zaznívat „*sempre pianissimo*“, stejně jako v nejnižším diapazónu budou zvučet i *ritornely*. Partie označené „*Coro*“ nemusejí být bezpodmínečně sborové, nýbrž je mohou interpretovat sólisté, sdružení v sólistický ansámbl. Skladatel neváhá připojit vysvětlující text: „*Sarebbe molto bene far cantare questo tenore, ma però non è necessario*“ („Bylo by velice dobré, kdyby byla poskytnuta možnost, aby to zpíval tenor; není to však nutné“). Zdvojení basového instrumentálního hlasu violou (označenou po staru jako „*violetta*“) bývá v té době obvyklé; viola byla v sólistickém ohledu upozadována, až *Joseph Haydn* objevil její pravé možnosti. Ve Vivaldiho době však víceméně také patřila k nástrojům, které zesilovaly nejnižší hlas cembala nebo varhanního instrumentu v *bassu continuo*. Avšak již *Alessandro Scarlatti* také violu „osamostatňoval“, což nepřímou vedlo k vytvoření útvaru *smyčcového kvartetu* (viz také mou studii *Haydniana Bohemica atque Europaea*. In: *Music and Society in Eastern Europe*. Ed. Jelena Milojkovic-Djuric. Vol. I, 2006, pp. 27–45. Charles Schlacks, Publisher. Idyllwild /CA, USA/, 2006). V recitativích uplatňuje Vivaldi cembalo, které je také podporováno „orchestrálním“ průvodem. Princip *doprovázeného doprovázeného* je tu tedy také uplatňován. Mnohdy zasahuje i do *seccorecitativu*. Vidíme tudíž, že Vivaldi s úspěchem rozvíjí metodu, která je obvyklá zejména v opeře, kde *recitativy doprovázené* leckdy nahrazují střední díl árií nebo jsou vedeny jako součásti „suchých“ recitativů. Vivaldi rád přenášel styl *recitativu doprovázeného* dokonce do komorní hudby. Jedna z jeho houslových sonát, ona v *A dur*, o které jsme se již zmiňovali v úvodu knihy (je uvedena bez bližšího označení ve sbírce *Hohe Schule des Violinspiels*, svazek I. Editor Ferdinand David, Breitkopf & Härtel, Lipsko, nevročeno), má místo pomalé věty také vlastně útvar *recitativo doprovázeného*. Ale není to nic neobvyklého, neboť onen recitativní útvar na obdobném místě své tzv. houslové sonáty uplatňuje i *Händel*, a vedle něho i řada jiných hudebních skladatelů (*stile misto*).

Vše, co tu bylo řečeno (mj. jsme se opřeli o vývody Kolnederovy, s. 235–236), ukazuje, že ve volených vokálních útvarech kantátové a samostatné ariózní povahy Vivaldi postupoval na základě mnohých zkušeností, kterých nabyl ve styku s tvorbou operní.