

Pečman, Rudolf

Shrnující postscriptum k nástrojovým koncertům

In: Pečman, Rudolf. *Vivaldi a jeho doba*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2008, pp. [249]-262

ISBN 9788021046016

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123810>

Access Date: 20. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

*Shrnující postscriptum
k nástrojovým koncertům*

Je nad možnosti vydavatelské, abychom podrobněji analyzovali *všechny* nástrojové koncerty Antonia Vivaldiho. Naše kniha o něm by nabyla olbřímích rozměrů. Všimli jsme si v předchozí kapitole *Čtvera ročních dob*. Podle principu „pars pro toto“ jsme také snad poněkud přiblížili originální Vivaldiho tvůrčí přístup k *formě koncertu*. Onen přístup je spojen se zásadami programovými, jak se utvářely v 18. století. Aby náš pohled na skladatelovy koncerty byl takzvaně zastřešující, přičiníme nyní několik poznámek.

Vivaldiho dílo bylo hojně vydáváno již za jeho života. *Pět* objemných svazků jeho sonát a *devět* konvolutů jeho koncertů – tato díla ho reprezentovala před světem. Ač napsal tolik oper, přece jen byl považován hlavně za *nástrojového skladatele*. Pohledme na shrnující přehled. Jednotlivá díla jsou označována podle původního opusování. Tedy:

Opus III pod názvem *L'Estro Armonico* (čítající 12 koncertů) vydal *Estienne Roger* 1712/13. Následovalo Opus IV s titulem *La Stravaganza*; opět tucet koncertů, opět týž nakladatel, i vročení je stejné (1712/13). Opus VI s půluctem koncertů vydala manželka *Jeanne Roger*(ová) 1716/17, v tomtéž roce přičinila i Opus VII s dvanácti koncerty.

Michele Carlo Le Cène vydává cca 1725 proslulou sbírku Opusu VIII: *Il Cimento dell'Armonia e dell'Inventione* a zůstává Vivaldimu věren. Onen tucet koncertů z *Il Cimento* následuje cca 1728 sbírka *La Cetra* z Opusu IX; dvanáctero koncertů je v ní obsaženo. Záhy nato následují svazky další: Opus X se šesti koncerty, Opus XI rovněž se šesti a Opus XII opětovně s půluctem koncertů. Vydání Opusů X–XII se vztahuje k letům 1729/30.

Ale vedle těchto „klíčových“ sbírek vycházela Vivaldiho koncertantní díla i jinde, též společně s jinými autory. Tak amsterodamský *Roger* publikuje sedm dalších svazků, tři vycházejí u *Walshe & Hareho* v Londýně, dva u *Gerharda Frederika Witvogela* v Amsterdamu, jeden svazek u *Boivina le Clerc* v Paříži. Znamená to, že vedle základních řad vyšlo kolem 96 koncertů (některé se překrývají). Koncerty i celé jejich řady pak byly znovu vydávány. Amsterodamská vydání nacházíme pak již 1715 u *Walshe & Hareho*, 1723 v tomtéž londýnském nakladatelství, a posmrtně u *Le Clerc le Cadet* v Paříži. Je zásluhou londýnského *Walshe*, mj. i nakladatele Händelova, že také postupně vybral z Vivaldiho tvorby nejpoblárnější díla a znovu je vydával. Vivaldi se stal skladatelem dne, jenž se „dobře prodával“, šel na odbyt. Svět se Vivaldimu obdivoval. Mnoho „milovníků“ hudby, tedy osob soukromých, si Vivaldiho díla zakupovalo. Přece však počet vydaných koncertantních i sonátových děl Antonia Vivaldiho zdaleka nedosahuje počtu děl, která zůstala v rukopise. Těch rukopisných, respektive autografních, je daleko více než oněch, která byla vytištěna.

Zmíňovali jsme se již, že Vivaldi věnoval koncertantní zájem i jiným nástrojům, například *violoncellu*, oběma druhům *fléten*, *hoboji*, *fagotu* apod., ale i *mandolině*, že jeho koncerty nevynechaly ani nástroj *chalanceau*, a že byly hrávány v rozmanitém obsazení, které by bylo možno označit jako „zástupné“.

Mnohé bylo ve Vivaldiho době dovoleno, a tak dnes oponujeme všem puristům, kteří vidí v partiturách starých mistrů něco nedotknutelného. Není „nedotknutelné“ především *obsazení nástrojové*, neboť se vždy řídilo podle místních daných zvyklostí a možností. Zachovávat bychom však měli všechny *dobové slohové rysy*, které z děl vyznačují, dbát tedy například na *ornamentiku*, která byla u různých národů také různě prezentována (srov. například odlišnost italské, francouzské, německé a anglické ornamentiky); dodržovat bychom měli *tempové zásady* i měli bychom se snažit o evokaci dobových postojů v *dynamice*, ve *frázování*. Pečlivě bychom měli studovat problematiku *číslovaného basu* a otázky obsazení skupiny tzv. *bassa continua*. Těch úkolů je přemnoho, kterých se musejí zmocit interpreti staré hudby. Nemůžeme se širě rozepisovat o složité problematice hudebnického uchopení a ožívání staré hudby.

Nás však nyní zajímá, že Vivaldi podstatně *obohatil* formu koncerta *grossa* a nástrojového koncertu. O tom všem jsme také již psali výše, ale nyní upozorníme, že pozoruhodně proměňuje Vivaldi zejména obsazení principiálního hlasu (respektive vedoucích sólistických hlasů) ve svých koncertech. Příklad vezměme z jeho III. opusu. Sedmé a desáté číslo sbírky - předpisuje „čtyři housle a obligátní violoncello“, první a čtvrté číslo „čtyři obligátní housle“; ve druhém a jedenáctém čísle sbírky nacházíme v nadpisu označení „se dvěma houslemi a obligátním violoncellem“, zatímco třetí, šesté a deváté, ale i dvanácté číslo z Opusu III. je určeno „sólovým obligátním houslím“.

Označení „obligátní“ znamenalo u Vivaldiho vždy sólové určení příslušného nástroje. Moderní terminologický slovník Emila Votočka (*Hudební slovník cizích výrazů a rčení*, Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1946, s. 204) udává pod heslem „obbligato“ vysvětlující určení (obbligato = obligátní, závazný), ale nebere zřetel na historický význam výrazu, neboť například u Vivaldiho znamená „obbligato“ také vlastně „sólový“, „sólistický“. Vivaldi tedy smazává rozdíly mezi ryze a absolutně individualizovaným pojetím sólistického partu a mezi takovým uchopením termínu „obbligato“, který spíše tenduje k principu návaznosti „sóla“ na skupinu ripienistů. Svým novým pojetím tzv. obligátního nástroje Vivaldi jasnozřivě předpovídá vývoj, jímž se bude ubírat hudba například v 19. a 20. století, neboť již u *Brahmse* není postoj sólisty v jeho koncertech absolutizován, náleží tedy spíše onen sólista k typu hudebníků „*primus inter pares*“ („první mezi rovnými“), což ovšem vede k „symfonizaci“ nástrojového koncertu v 19. století a ústí do typu „symfonie-koncert“, jak se objevuje kupříkladu u *Prokofjeva* nebo u *Šostakoviče*. Ostatně již *Beethoven* věděl, že účinnost nástrojového koncertu jakožto díla bude vždy záviset na vyrovnaném vztahu sólisty a zvukové masy orchestru. *Paganini*, *Wieniawski*, *Lipiński* a jiní píšící virtuóзовé však tento dialektický vztah neuznávali; stále podřizovali takzvaný orchestrální doprovod hýřivým kaskádám artisticky orientovaných sólistů. À propos „obligátní“: Ani zcela oficiální slovník *Terminorum musicae index septem linguis redactus*, jehož redaktorem byl Horst Leuchtmann (Akadémiai Kiadó Budapest – Bärenreiter Kassel, Basel, Tours, London 1980, s. 395), ani obdobný rozsáhlý konvolut Vlastimír Peričić (ed.), *Multilingual Dictionary of Musical*

Terms, Beograd 1985, nákladem Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts, na několika místech, nereflektuje termín a pojem „obligátní“ ve smyslu „solistický“. Obecně vzpomínám na stále opakovanou tezi nezapomenutelného *Hanse Heinricha Eggebrechta*, který nabádavě vždy připomínal, že na počátku každého hudebněhistorického počínání stojí úkol směřující k objasnění významu jednotlivých pojmů v historickém údobí, které právě zkoumáme. Opíráme-li se o běžná slovníková hesla, nečeká nás úspěch...

Studujeme-li muzikologicky Vivaldiho houslové koncerty, můžeme také vyvodit, na jaké úrovni stál Antonio Vivaldi jako *houslista*, ale také jako *pedagog*. Metoda evokace živého houslistického umění na základě rozborů děl, třebas i vlastních, o kterých víme, že je psal skladatel, jenž byl sám virtuózem, a také je interpretoval, není dosud tak vžitá, jak bychom předpokládli.

Nuže, zcela jasné je, že Vivaldi pokročil nad svého (duchovního) učitele *Corelliho*. Znalec houslové techniky se zřejmě nejprve vždy ptá, jak vysoko hrál Vivaldi na svém hmatníku. Robert Stevenson (*Music before the Classic Era*, London, 2. vydání 1962) míní, že Vivaldi užíval směle šesté, sedmé a osmé polohy. Hovoří se o tom, že vlastně zrovnoprávňoval hru v lichých a sudých polohách, ale to nemůžeme tak jednoznačně prokázat. Marc Pincherle (*Vivaldi*, Paris 1955) sděluje, že Vivaldi přesahoval devátou polohu nebo uplatňoval osmou polohu s vysunutým čtvrtým prstem. Akcentuje vliv *Locatelliho*, přičemž dokonce spatřuje srovnáním s *Locatellim* i jisté měřítko pro určení přesné chronologie Vivaldiho koncertů. Je dnes těžké stanovit, do jaké míry měl na Vivaldiho vliv *Pietro Locatelli*. Vivaldi patrně znal jeho skladby a měl obdivný vztah k němu jako k houslistovi. Avšak nevíme, zda *Locatelliho* generální dílo, *XII Concerti cioè Violino solo, con XXIV Capricci ad Libitum* (tisk 1740), mohlo mít na stárnoucího Vivaldiho vliv. Příhodnější k objasnění vivaldiovské techniky se nám jeví úsudek již zmiňovaného hr. *von Uffenbacha* ze dne 4. února 1715, kdy navštívil operní představení v benátském Teatro San'Angelo a vyjádřil svůj obdiv nad Vivaldiho hrou, neboť Antonio Vivaldi hrál o přestávce operního představení a prezentoval se jako vynikající virtuos, který „*admirabel*“ hrál své sólo s doprovodem, a připojil i *volnou fantazii*. Nezdá se však pravděpodobné, že Vivaldi „*kahm mit den Figuren nur einen strohhalm breit an den steg dass der bogen keinen platz hatte, und das auf allen 4 saiten mit Fugen und einer geschwindigkeit die unglaublich ist*“. Vivaldi tedy prý dospěl svými prsty na hmatník do velmi vysokých poloh, takže rozsah prstů nedosahoval běžného rozpětí, nýbrž pohyboval se v měrném rozsahu stébla slámy, takže smyčec již skoro neměl místa ke hře. Vivaldi byl také výtečný polyfonik, neboť na všech čtyřech strunách hrál své fugy v nepochopitelném (rychlém) tempu. Nebudeme patrně věřit *Uffenbachovi*, že Vivaldi se dostal až na samý konec hmatníku, kde se jeho prsty pohybovaly ve vzdálenostech stébla slámy. Nicméně *Uffenbach* nás přesvědčuje, že Vivaldi používal i vysokých poloh. Je prokázáno (*Kolneder*, s. 146), že Vivaldi znal hru ve dvanácté poloze, což možno dokumentovat z jeho kadence k houslovému koncertu D dur, RV 212, s titulem *Concerto fatto per la Solennità della S. Lingua di S. Antonio in Padua 1712*. Dílo tedy bylo napsáno k počtě svatého Antonína z Padovy, který při svém vysvěcení na kněze promluvil ve Forli před

společným slavnostním jídlem bez přípravy tak úchvatně, že to vzbudilo úžas (srov. Josef Heyduk, *Svatí církevního roku*, Vyšehrad, Praha 2001, s. 89). Vivaldiho kadence se pne až k fis'''. Tím je dokázáno, že Vivaldi znal dvanáctou polohu již před *Locatellim*, neboť tomuto virtuóзовi bylo roku 1712 teprve 17 let.

Osvětí Vivaldiho houslistické působnosti bylo pro něho svým způsobem nepříznivé. Před sebou měl mistry starší generace, tj. *Torelliho* a *Corelliho*, vedle něho vyrůstali géniové typu *Veraciniho*, *Geminianiho*, *Tartiniho* nebo posléze i *Locatelliho*. Všichni byli pravými mistry houslí. Vývojový stav houslové hry byl již upevněn, neboť bylo možno na housle hrát *akordicky* (v té době byl úhel mezi jednotlivými strunami menší, neboť i kobylka byla „plošší“; dnešní houslista, který již nemá k dispozici starý nástroj, se musí potýkat například s akordickou hrou v Bachových *Sonátách a Partitách pro sólové housle*, přičemž musí mnohdy užívat tzv. lomeného způsobu hry). Velmi oblíbená byla *arpeggiová hra*, rozšiřovala se *hra v polohách*, byly uplatňovány efekty *házených smyků*, obliba *staccata* stoupala, ono *staccato* bylo stále zvýrazňováno, až se proměnilo v *martellé* (tedy ve způsob, jenž byl inspirován bušením kladiva). Hra „*bariolage*“ (o níž jsme se již zmiňovali výše) zaměstnávala hojně houslové virtuózy. Hrozilo nebezpečí, že v houslových skladbách postupně převládnu houslistické (technické) efekty a ohrozí hudební výstavbu díla. Mnozí „komponující houslisté“ podleli bludičce, která je vedla jen a jen k exponování technických fines. Opravdu velcí skladatelé umně spojovali nástrojový (tj. technický) vývoj s požadavky *přísné kompozice*. Nejvíce odolal „přetechnizovanému“ dobovému přístupu *Johann Sebastian Bach*. Ovšem kritikové Vivaldiho, kteří se vyrojili až po jeho smrti, ale málo znali jeho dílo, mohli napsat problematická slova o něm. Tak *Wilhelm Fischer* ve známých Adlerových *Dějinách hudby* (Guido Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*, 1924) zpochybňuje Vivaldiho jako skladatele, ač uznává jeho technické výboje: „Die Melodik der Soli trug, wofern sie nicht aus der der Tuttigruppen entwickelt war, rein figurativen Charakter (Skalenläufe, Akkordbrechungen, Arpeggien, Doppelgriffe, Effekte mit leeren Saiten) /.../. Die Setzweise der Allegri Vivaldischer Form ist in der Regel homophon /.../.“ Český řečeno: „Melodika sóla měla čistě figurativní charakter, pokud nebyla odvozena z melodiky skupiny ‚tutti‘ (stupnicové běhy, lomené akordy, arpeggia, dvojhmaty, efekty pomocí prázdných strun). /.../ Způsob sazby allegrových vět vivaldiovské formy je zpravidla homofonní /.../.“ Tedy: Jako skladatel je Vivaldi méně zajímavý, protože nepracuje architektonicky, nýbrž figurativně, tj. improvizovaně. Tento závěr vyplývá z krátké úvahy Wilhelma Fischera. Vivaldi je však také, ba především, *skladatel-architektonik*. Prokázali jsme to několikrát, naposledy i tehdy, když jsme se zabývali i *Čtverem ročních dob*. Vivaldi právě v nich nepodlehli mimohudebně motivovaným postupům, ale naopak vše *zkázňoval* pevnou rukou.

Kdybychom měli být upřímní, jeví se nám jako vývojově nejnosnější právě Vivaldiho přínos improvizovanému, tedy *fantazijnímu*, způsobu hry. Projevila se tu přirozená Vivaldiho hudebnost, ne nepodobná hudebnosti lidových hudebníků. Tento fantazijní způsob dovoval Vivaldimu například rozvíjet *arpeggiovou* hru. Zajímal se přitom o zvukové možnosti kontrastního

charakteru, které se odvíjely při aplikaci arpeggiových postupů v rozmanitých souvislostech, polohách apod. Z *Bibera* a ze způsobu *scordaturového* Vivaldi dobře znal možnost rozmanitého zvukového (tj. barevně zvukového) využití *prázdných strun*. Kdykoliv mu to tónina dovoľovala, využil oněch možností spojených s prázdnými strunami. Byl však také mistrem *variacie*. Formu *variací* dovedl zdárně rozvíjet zejména na *prodlevách*. Za „prodlevový“ tón mu často sloužila nejnižší houslová struna G. Na prodlevách budoval své *akordické figurace*. Zároveň si uvědomoval, že příliš napjatá, tedy „přetažená“ struna, jejíž výšky bylo dosaženo *scordaturou*, může být pro hru nevhodná, neboť neudrží ladění. *Scordaturu* využil např. v *koncertu h moll*, RV 391, v *koncertu A dur*, RV 348, v *koncertu A dur*, RV 343, nebo v *koncertu B dur*, RV 583. Poměrně malý výskyt *scordatury* nasvědčuje, že Vivaldi nepodleh lákavým svodům přeladění strun. Ostatně i *Biber*, který soustavně pěstoval *scordaturu*, se jí ke konci žití vzdal, protože pochopil, že brzdí jeho skladatelský rozlet.

Nebylo ve Vivaldiho době běžné opatřovat houslové party *prstoklady*. Vivaldi však tak leckdy činil, patrně z pedagogických důvodů. Chtěl eliminovat jakoukoliv náhodnost prstokladů a uvědomoval si, že právě vhodné prstoklady napomáhají houslistovi nejen ryze technicky, nýbrž i v úsilí zachovat jednotnou zvukovou barvu při hře na jedné struně.

Překvapí, že Vivaldi požadoval *hru v decimách* i na nižších strunách. Uvědomoval si, že jen velmi těžko lze napřímít čtvrtý prst do decimové polohy, máme-li třebaš menší ruku a činí-li tedy vypnutí čtvrtého prstu potíže. Doporučoval však, vycházejze z předpokladu, že u dobře vedeného houslisty jsou všechny prsty odolné a pevné, aby onen houslista „upevnil“ v příslušné poloze nejprve čtvrtý prst – a onen první pak od něj „odtáhl“ s daleko menší námahou. Decimové hmaty u něho byly běžné.

Pro historický vývoj koncertu je důležité, jak nahlížel Vivaldi na *kadenci*. Nechápal ji pouze jako projev nástrojové ekvilibristiky, nýbrž považoval ji za pevnou součást skladby. Rozložení tónin a jejich návaznost, bohaté využití tzv. příbuzných tónin a tendence k modulacím ho nesváděly k extravagancím; vždy se vracel k původním tóninovým východiskům, tendoval k výchozí tonice. Podporoval tím vývoj, který směřoval k *funkční harmonii*. Kadenci a její vypracování ponechával na interpretovi, ale svým žákyňím, které ještě nebyly zkušené, kadence také sám vypisoval.

Vivaldimu-houslistovi byly blízké i jiné nástroje smyčcové. Neváhal se věnovat kompozici *koncertů pro violoncello*, jež tehdy – v jeho době – prožívalo svou hvězdnou hodinu. Nejen s vývojem houslí, nýbrž i s vývojem violoncella je spjata Itálie. Za Vivaldiho bylo pevnou součástí instrumentáře. Tvořilo s kontrabasem dvojici „basových nástrojů“, ale ve srovnání s ním mělo zjasněnější tón. I technika hry byla „pohyblivější“ než v případě kontrabasu. Bohatě bylo violoncello využíváno ve skupině nástrojů *bassa continua*, ale sólisticky vystupovalo na počátku 18. století jen zřídka. Violoncellovou hru pěstovala zejména Bologna již od druhé poloviny 17. věku. *Petronio Granceschini* a jeho žák *Domenico Gabrielli* byli v Bologni jejími protagonisty. Časem působili také v Benátkách. O povznesení violoncella na úroveň koncertujícího nástroje se zasloužil klerik *Giuseppe Maria Jacchini*

(zemř. kolem 1727), který byl Gabrielliho žákem. *Hrabě Uffenbach*, z jehož záznamů jsme již několikrát citovali, byl *Jacchiniho* hrou nadšen. Seznámil se s ní 21. března 1715 v Bologni. Považoval *Jacchiniho* za jediného, který to ve hře na violoncello dotáhl vysoko a jehož známost pronikla do celé Itálie. Je pravděpodobné, že *Jacchiniho* violoncellové koncerty (*Concerti per camera à 3 e 4 strumenti con Violoncello obbligato*, Op. IV, Bologna 1701) poznal záhy i Vivaldi. Vždyť mezi Bolognou a Benátkami se prohluboval čilý hudební vztah. I pojal Vivaldi úmysl převést své první houslové koncerty také na violoncello. Měl o ten nástroj vpravdě živý zájem, neboť ho zaujal svou zvukovou barvou i svými strmě se rozvíjejícími technickými parametry v oblasti nástrojové hry. Je dokonce možné, že Vivaldi i vyučoval hře na violoncello na svém ústavu Ospedale della Pietà. Celkem vytvořil 36 violoncellových koncertů. Tento nástroj byl v nich zastoupen buď ryze sólisticky (ve 27 případech), spojen s druhým violoncellem jakožto sólovým instrumentem (jednou), kopulován s houslemi (třikrát), se dvěma houslemi (dvakrát), obsazen v trojici, která sestávala z jedné housli a dvou violoncell (jedenkrát) nebo ze dvou houslí a dvou violoncell (dvakrát). Dodnes jsou Vivaldiho violoncellové koncerty oblíbeny, ale u nás, žel, jde o hudební literaturu, která se jen zřídka účastní koncertního provozu.

Datace Vivaldiho violoncellových koncertů je nejistá. Je možno souhlasit s Kolnederem (s. 156), že vznikaly v době, kdy *Jacchini* vytvořil své proslulé violoncellové opus IV a vydal je v Bologni (1701), tedy na počátku 18. století. Mezní hranicí, v níž se uzavírá v Benátkách Vivaldiho zájem o violoncello, možno sladit s dobou vzniku *Bachových Sólových suit pro violoncello* (1721). Vivaldiho violoncellové koncerty mají vysokou uměleckou hodnotu, neboť jsou kompozičně na téže úrovni jako koncerty houslové.

Několikrát jsme se zmiňovali o Vivaldiho lásce k oněm nástrojům, které nejenže obohacovaly instrumentář jeho doby, nýbrž které ovlivňovaly vývoj doby o důležité aspekty zvukově-barevné. Proto ho tolik zaujala *viola d'amore*.

Viola d'amore má stříbřitý zvuk. Vyznačuje se tím, že vedle tzv. hlavních strun, na které hráč hmatá, má také sadu tzv. *aliquotních strun pod hmatníkem*. Zvuková neopakovatelnost violy *d'amore* byla dána tím, že hrané tóny byly znásobovány tzv. *tóny částkovými*, jejichž kmitočet byl jednoduchým násobkem kmitočtu základních tónů. Tyto *částkové* neboli *aliquotní tóny* souzněly samočinně se *základními tóny*. Dojem z výsledného zvuku má širokou barevnou škálu. Je jedinečný. Jak řečeno, nenapsal Vivaldi sice pro *violu d'amour*, jak jí říkali Francouzové, žádný vypjatý sólový koncert, ale využil tohoto nástroje v kooperaci s nástroji jinými. Tak ve skladbě *Concerto con Viola d'amour* využije základního ladění sady strun tohoto instrumentu v *a moll* (Ryom dílo čísloje RV 397, ale neuvádí titul), v *Concerto p. viola d'amour à 5* se inspiruje základním laděním strun do *D dur* (RV 392). Podobně v *koncertu d moll* (RV 394) nebo v *koncertu d moll* (RV 393) nebo v dalších. Vivaldi se kochá zvukovou barvou zejména tehdy, spojí-li onu violu milostnou například s *loutnou* a nařídí, aby nástroje hrály s dusítky; jde o *koncert d moll* (RV 540). K plnému rozvoji zvukové palety dochází v *koncertu F dur* (RV 97), kdy Vivaldi kopuluje sólovou *violu d'amore* se dvěma *Corni dà caccia* (loveckými rohy), se dvěma *hoboji* (s dusítky) a s *fagotem*.

Vivaldi považoval za základní ladění *violy d'amore* ono, jež ústilo do *d moll*. Neopomněl připomenout, že struny tohoto základního ladění nemají být přeladovány. Učinil tak pokynem „*Accordatura senza Scordatura*“ („Základní ladění strun bez scordatury“). *Violu d'amore* Vivaldi notuje, s výjimkou jednoho případu, v houslovém klíči G, jeden koncert má však předepsán altový klíč C, avšak je zřejmé, že vlastně by měl být altový klíč C čten o oktávu výše (jde o *koncert A dur*, RV 396). Nechceme zabíhat do podobných podrobností, avšak je všeobecně známo, že užívání klíčů bylo dosti rozkolísané. I dodnes zpívá třeba tenor v tomtéž záznamu jako soprán, ale fakticky zní o oktávu níže.

Vivaldi si byl vědom, že v jeho době je *viola d'amore* – žel – již na ústupu. Proto také upravil sám svůj právě citovaný koncert také pro *běžnou violu*.

Vivaldiho zájem o *dechové nástroje* je spojen s jeho zacílením k novým zvukově zabarveným kombinacím. Zejména ho uchvacuje, kterak neotřele možno kombinovat dechové nástroje tak, aby vznikalo v kotli hudebních barev vždy něco nového. Vivaldi vlastně odmítal, že v instrumentálních ansámblech nacházíme nástroje „důležité“ a „méně důležité“. Obliba těch nebo oněch souvisela vždy s *vývojovým stavem instrumentáře*. Hráč na dechy, jak se nesprávně soudívало, nemusel prý být virtuos, ale musel mít smysl pro souhru, pro *komplexní zvukovost*. Bylo zajímavým rysem doby, že vynikající hráči na dechové instrumenty jich ovládali také několik najednou a střídali je. I význačnému *Johannu Joachimovi Quantzovi*, o němž jsme se již tolikrát kladně vyjadřovali, trvalo nějakou dobu, než se nástrojově „ustálil“. Byl 1718 hobojistou a houslistou tzv. Polské kapely saského kurfiřta Augusta II. Kapela působila v Drážďanech, ale také ve Varšavě. *Quantz* si stále intenzivněji uvědomoval, že žije v těžkých uměleckých podmínkách, neboť neměl naděje, že například pronikne jako *virtuózní hobojista*, ač například hrál na *hoboj* při slavné korunovaci 1723 v Praze při intronizaci *Karla VI.* za krále českého, neboť byl členem orchestru, který spolupůsobil při provedení opery *Costanza e fortezza* (J. J. Fux). Věděl, že *flétna* není zdaleka tak oblíbena jako *hoboj*, ale přesto se rozhodl, že se jí bude věnovat. Vstoupil v žákovský poměr k *Pierre Gabrielovi Buffardinovi*, prvnímu flétnistovi Drážďanské královské kapely, a začal se učit na *příčnou flétnu*. Ona *podélná* již byla nástrojem „tradičním“, který pomalu vycházel z módy. Její pravý vznos na způsob nové vlny nastal vlastně až ve dvacátém století.

Vivaldi projevoval také skladatelský zájem o *příčnou flétnu*. Poznal, že je zvukově přechylnější, výrazově mnohovrstevnatější než příliš „ploše“ znějící *flétna podélná*. Uvědomoval si však také, že ona *Querflöte* není ještě technicky dokonalá a že má potíže s intonací, kterou musí individuálně „doladovat“ každý hráč na tento nástroj. Instrumenty *francouzské výroby* byly tehdy nejspolehlivější. Ale jedno bylo tristní: Vždyť vlastně neexistovala *původní literatura*, ať koncertní, ať komorní, která by byla věnována tomuto nástroji, takže si mnozí hráči vypomáhali *úpravami* ze znění *hobojového* nebo *houslového*. Vivaldi byl v nástrojovém okruhu vždy „mužem pokroku“, sledoval vývoj instrumentáře a věnoval zájem také nástrojům, o nichž přesně nevěděl, jaký bude jejich vývoj. *Flétna* ho zaujala, a to jak ve své vývojové starší podobě (*podélné*), tak ve tvaru příčném (*traversière*). Poučil se patrně i u *Bacha*, který našel oblibu pro flétnový nástroj. Sám

Vivaldi pak zařadil do sbírky svého *X. opusu* například koncerty, v nichž příčná flétna vystupovala jako sólový nástroj společně s houslemi. Zmiňovali jsme se o skladbách „*La Tempesta di Mare*“, „*La Notte*“, „*Il Gardellino*“ aj.: ve všech je flétna pronikavě zastoupena, mj. také jako nástroj *zvukomalebný*, jenž je účinně schopen „napodobit“ zpěv stehlíka. Mnohá z jeho „flétnových“ děl byla 1926–1930 součástí turínského nálezu profesora *Gentiliho*. Ukázalo se, že Vivaldi spojoval příčnou flétnu s hobojem, houslemi a fagotem (například v *La Tempesta di Mare*, RV 433), se dvěma houslemi a fagotem (*La Notte*, RV 439), s hobojem, houslemi a fagotem (*Il Gardellino*, RV 428) apod. I principiální hlas „à Flauto solo“ flétně věnoval (v koncertech RV 442 nebo 534). Hlas flétny si natolik oblíbil, že exploatoval i možnosti určené „malé“ flétně, my bychom řekli „Flauto piccolo“, ale u Vivaldiho to bylo „*Flautino*“ (tři koncerty: RV 444, RV 443, RV 445); docházelo ve všech případech i k úpravám, např. pro okarinu apod. *Flétna podélná* zůstávala mimo Vivaldiho hlavní zájem, ač přispěl dvěma koncerty (RV 108, RV 441).

Pronikavá byla Vivaldiho tvorba věnovaná *hoboji, klarinetu* nebo *fagotu*. *Hoboj* byl ve Vivaldiho době oblíbený a hojně užívaný nástroj, jenž se uplatňoval mj. nejen v nástrojových souborech v operních domech nebo ve šlechtických aj. kapelách, nýbrž také při provozování hudby pod širým nebem. *Klarinet* byl nástrojem novým, neboť jej zkonstruoval *Johann Christoph Denner* roku 1700. Vivaldi nástroj poznal patrně již roku 1700. Ale byly mu známy i příbuzné nástroje, například francouzský *chalumeau*. Vývojově sahá do dávných minulých let *fagot*, který byl za Vivaldiho doby většinou odsouzen k zesilování cembala ve skupině nástrojů *bassa continua*. Ale již *Alessandro Scarlatti* jej objevuje také jako nástroj charakterizační a využije jeho zvuku i jeho technických možností ve svých operách. Vivaldi se mu však věnuje jako nástroji *solistickému*, což je v jeho době průkopnické. Uvedené dechové instrumenty Vivaldi dobře poznal během působení v kapelách *lantkraběte z Hessen-Darmstadtu* nebo *hraběte Václava Morzina*. Kdyby se byl býval orientoval výlučně na italskou tradici a italskou provozovací praxi, byl by patrně nezískal tolik praktických zkušeností s *dechovými nástroji*, neboť v italském milieu dominovaly hlavně nástroje smyčcové. Ještě *Arnold Schering* (*Geschichte des Instrumentalkonzertes*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1903) se mylně domníval, že mezi „smyčcově“ orientovanou *Itálií* a mezi „dechařsky“ zaměřeným *Německem* panuje ostrá hranice. Obliba dechových nástrojů se upevňovala v Itálii – a také německy mluvící země staly se vlastí vynikajících hráčů na nástroje smyčcové. Vivaldi napsal deset koncertů pro *hoboj*, další věnoval dvěma sólovým hobojoým nástrojům (RV 536, RV 534, RV 535), spojoval hoboj s fagotem (RV 545), s houslemi (RV 548), housle propojil se dvěma hoboji (RV 212, RV 563), housle a hoboj kopuloval s varhanami (RV 554a) apod. I tři koncerty, určené původně fagotu, transkriboval pro hoboj (RV 450, respektive RV 471, RV 500, RV 485). Sólové hobojoé koncerty vešly brzy ve známost, například zásluhou nakladatelství *Walsh & Hare*. Nemůžeme sledovat podrobněji všechny modifikace Vivaldiho hobojoých koncertů, v nichž tento nástroj byl také spojován s klarinetem (RV 560, RV 559). Pozoruhodné je využití hoboje v oratoriu *Juditha triumphans* (u nás viz níže).



26 • Koncert „La Notte“, RV 501. Vivaldiho autograf.
Torino, Biblioteca Nazionale. Raccolta Giordano.

Fagot měl v době Vivaldiho dvě klapky (*tasto*). Patřily hluboce položeným tónům. V souborech byl fagot nástrojem málo pohyblivým, který byl veden společně s kontrabasem nebo violoncellem. Přesto však zaujal pozornost svou nenapodobitelnou zvukovou barvou. Je obdivuhodné, že Vivaldi tomuto málo rozvínutému nástroji věnoval svá koncertantní díla, v jejichž rychlých větách bohatě

využil možnosti *staccatové hry*. Dobře věděl, že hluboké polohy fagotu mají „pedálový“ charakter, abychom hovořili jazykem varhaníků. Velké „C“ bylo nejhlubším tónem tehdejších fagotů. Vivaldi hnal nástroj do výšek, neboť – všeobecně vzato – uplatňuje v sólovém fagotovém hlase běžně g'' –, ale v některých koncertech stoupá až k a'' . Neváhá fagot uplatnit také v *sólových kadencích*, které připraví prodlevou na dominantě, aby pak ony kadence vyústily do závěrečného ritornelu. Fagotu věnoval Vivaldi překvapivě 36 sólových koncertů, kromě toho nacházíme tento nástroj ve všech jeho tzv. komorních koncertech a v *Concerti con molti istromenti*.

Za Vivaldiho doby se hojně uplatňovaly také *žestě*. Trubek a jejich modifikací využívala hudba v chrámech, kde byla např. fanfárovitě pojatá melodika exponována v symbolicky pojatých skladbách. Když šlo o to, aby hudba zněla *ad maiorem Dei gloriam* nebo k větší slávě vysoce postaveného šlechtice, bylo na místě, aby melodii přednášel trubkový nástroj. Ale i *horna* byla oblíbená. Líčila scény lovecké a uplatňovala se i v operě. Spolu s *pozounem* mohla být využívána k líčení scén podsvětí ap. Těž v případech, že měla být evokována velikost velekněze, bylo vhodné použít *pozounů* (též v kooperaci s *hornami*). Avšak zdá se, že pro sólistické koncertantní využití byly *horny* i *trubky* nástroji méně vhodnými. Tak alespoň mínila znalecká společnost hudebníků kolem roku 1700. Hra na oba uvedené typy nástrojů byla omezena malou možností při vyluzování tónů těchto „přirozeně“ laděných nástrojů. „Nebezpečné“ bylo tzv. *přefukování*. Ony nástroje dosud neměly ani klapky, ani zástrčkového systému. A přece se Vivaldi odhodlal pro ně psát jakožto pro *nástroje sólové*. Jediný *trubkový* koncert, přesněji *koncert pro dvě trubky C dur*, RV 537, ukazuje, že Vivaldi dobře znal techniku hry na tento nástroj. V jeho případě šlo o nástroj *clarinový*, jehož hráči používali plochého a úzce vrtaného nátrubku. Vivaldi věděl o úskalí nástroje, a proto užil jen tóny $e' - g' - c'' - d'' - e'' - f'' - fis'' - g'' - a'' - h'' - c'''$. Přes omezený počet tónů dovedl Vivaldi vhodně využívat *trubkové* nástroje jako instrumenty *kontrastující*, a to hlavně v ritornelech. Pro *horny* psal Vivaldi zejména v ladění se základním tónem *F*. Využíval svrchní tóny od tónu 3. k tónu 13. (s výjimkou tónu 7.). Měl tudíž k dispozici jen deset tónů, jež v notaci in C zněly jako $c' - f' - a' - c'' - f'' - g'' - a'' - b'' - c''' - d'''$. Vivaldi setrval tedy rád v základní tónině. Problém pomalé věty vyřešil tak, že pro ni určil jako sólový nástroj *violoncello*.

Pouze jednou sáhl Vivaldi také k dvojici *pozounů*, které vedl sólově (RV 574). Pozoun tu nazval „*Trombon da Caccia*“.

Trsací nástroje měl Vivaldi také v oblíbě. V koncertu RV 425 má ritornel, který vede na způsob *mandolíny*, přičemž uvádí, že ritornel lze hrát všemi houslemi, které však využívají *pizzicata*. Včlenění mandolínu například do sesterského sólistického vztahu se dvěma flétnami, dvěma teorbami, dvěma nástroji salmoè, dvěma houslemi, instrumentem „*tromba marina*“ a violoncellem, přičemž mandolína je obsazena dvojmo. Tak se stalo v koncertu, který byl provozován před saským *kurfiřtem Friedrichem Christianem* na koncertním vystoupení v Ospedale della Pietà 1740 (viz výše).

Mohli bychom volit i jiné případy. Je zajímavé, že značné Vivaldiho oblíbenosti dosáhla *loutna*, které skladatel využíval v běžném ladění ve dvou svých koncertech a dvou triových sonátách. V koncertu RV 93 je loutna vedena v relativně

vysoké poloze většinou jednohlasně, ale uplatní se také *arpeggiová hra*. Dnes se hrají Vivaldiho loutnové koncerty aj. skladby s loutnou také v obsazení pro *moderní kytaru*. Proti tomuto obsazení nelze vlastně ničeho namítat, protože kytara byla i v době Vivaldiho rozšířeným nástrojem, který byl také nástrojařsky plně na výši.

Poměrně malý zájem projevoval Vivaldi o klávesové nástroje. Jediným koncertním dílem, v němž je uplatněno sólisticky exponované *cembalo*, je Concerto Con molti istromenti C dur, RV 555. Nástroj je tu v kontrapozici k obrovitému obsazení: troje housle (zčásti též sólisticky vedené), jedna viola v altovém klíči C, hoboje, dvě „viele inglesi“, salmoè, dvě flétny, dvě cembala, violoncella „et altri bassi“ (to znamená, že jako hlubokých nástrojů tu bylo použito kontrabasů a fagotů) – a v závěrečné větě ještě dvě trubky (*trombe*). Obě *cembala* jsou vedena sólisticky, i když vystupují nejprve v unisonu s basovými nástroji. Podílejí se na architektonice díla rozmanitými vstupy. Jejich sólistické uplatnění je o to pozoruhodnější, že v té době bylo cembalo odsouzeno jen vlastně ke spoluúčasti na skupině nástrojů *basso continuo*. Vivaldi však z cembala učinil nástroj *pojímaný již samostatně*. Opět se nabízí srovnání s *Johannem Sebastianem Bachem*, který ovšem cembalo povyšoval také na výlučně sólisticky exponované místo ve svých koncertech pro tento nástroj.

Ani sólové *varhany* Vivaldi nazanedbával, což je vlastně v širší veřejnosti méně známé. Sólisticky exponovaný varhanní nástroj leckdy Vivaldi nepřesně nebo nejasně označil. Vyskytuje se v sousedství zejména s jinými nástroji, tedy např. houslemi a hoboji, s obligátními flétnami, ale ve dvojnásobném obsazení (*2 Organi obbligati*) spolu se dvěma houslemi (pouze jedna věta z RV 584). Jinak nejvýznamnější díly s varhanami jsou koncerty RV 554a, RV 585 a RV 584. Varhan je však hojně využíváno jako instrumentu v *basso continuo*, přičemž někdy vedle kontinuální funkce má tento nástroj také zaměření *sólistické*. Avšak je patrně zřejmé, že varhany nebyly Vivaldiho oblíbeným nástrojem.

O koncertech s *mnoha sólisticky uplatňovanými nástroji* bylo už mnohokrát hovořeno. Nyní souhrnně jen poznamenáváme, že Vivaldi se v nich stává předjimatelem vývoje, který pospěje ke stále většímu počtu nástrojů – až v době *Haydnově* je pak toto uzuální obsazení plně uzákoněno, neboť rodí se tu tzv. *klasický orchestr*, který dále rozvíjejí zejména *Mozart* a *Beethoven*.

Dvojsborovost, která byla domovem v Benátkách už od pradávna (viz dva kůry u svatého Marka), se uplatňovala i ve Vivaldiho koncertech, například RV 179, RV 582, RV 585 a RV 583. Působila i na *Johanna Sebastiana Bacha* v jeho *Braniborských koncertech*. Dvojsborové koncerty byly jen o krok vzdáleny od Vivaldiho *orchestrálních koncertů* a *sinfonií*.

Specifickým typem Vivaldiho koncertu byl „*komorní koncert*“. V této formě navázal hlavně na torelliovský sólový houslový koncert, přičemž mu nejlépe vyhovovalo, když dva sólisté nebo více sólových hráčů stáli proti tutti-hlasům. Ač tedy některá svá díla označoval „*da camera*“, nemělo to patrně přílišného odlišovacího významu. Skladatel hodlal především naznačit, že nepůjde o typ skladby „*da chiesa*“, a zdůraznit, že má na mysli skladbu *nástrojovou*. Neboť označení „*da camera*“ se leckdy krylo s praxí, že takto označená díla znamenala výlučnou tendenci k *nástrojovým* hlasům. Vivaldi však v „*komorních*“ koncertech střídavě obhospodařoval skupinu ripienistů, takže tato směřování

mohla vést k tendencím, které se pak objevují u *Bacha* stahujícího několik nástrojů, ba celý ansámbl, na nástroj jediný (tj. sólové cembalo v *Italském koncertě*), nebo uplatňujícího styl *triové sonáty* na jediném sólovém nástroji, tj. na *houslích*, a styl *nástrojové suity* (ponejvíce cembalové) na sólisticky exponovaném *violoncelle*.

Vidíme tudíž, že Antonio Vivaldi podstatně zasáhl do vývoje koncertantní formy, a to jak ve smyslu *concerta grossa*, tak koncertu sólového. Bohatá paleta sólově pojatých hudebních nástrojů ukazuje k dalšímu vývoji a anticipuje také požadavek následujícího údobí po pevněji – nyní již vpravdě *orchestrálně* – zakotvených celcích.