UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
Pedagogická fakulta
Katedra hudební výchovy

Život a dílo Luigi Boccheriniho a jeho vliv na vývoj violoncellové techniky

Bakalářská práce

Autorka: Eva Kumperová
obor: Hudební výchova - nástroj
Vedoucí práce: Doc. MgA. Marka Perglerová
Praha 2009

Obsah

Úvod

1 Luigi Boccherini - životopis.....str. 1

2 Dějinné a místní souvislosti
Boccheriniho tvorby.....str. 8

2.1 Nástin hudebního života Čech a Evropy
18. a zač. 19. století.....str. 11

2.2 Boccheriniho současnici.....str. 13

2.3 Úpravy a upravovatelé Boccheriniho děl.....str. 22

2.4 Vývoj violoncella s důrazem na
krystalizaci jeho formy v dílně
A. Stradivariho a odraz tohoto
procesu v technické
ovladatelnosti nástroje.....str. 26

3 Odraz technické náročnosti skladeb
Luigi Boccheriniho v dalším vývoji
violoncellové techniky.....str. 30

4 Vliv Luigi Boccheriniho na vývoj a užívání
nových forem .....str. 33

Závěr.....str. 37

Použitá literatura.....str. 38

Ráda bych touto cestou poděkovala své vedoucí práce doc. Marce Perglerové za laskavé vedení mé práce a Mgr. Tomáši Strašilovi za zapůjčení notových materiálů a literatury, bez které bych tuto práci nemohla napsat.

Abstrakt

Bakalářská práce je zaměřena na osobnost italského violoncellisty Luigi Boccheriniho. Důraz je kladen především na otázku Boccheriniho vlivu na techniku violoncella. Práce obsahuje stručnou charakteristiku a nástin vývoje nástroje, historické souvislosti a také monografické údaje dalších osobností hudebního života, které měly k dané problematice vazbu. Práce je doplněna stručným přehledem vývoje raně klasicistního orchestru a také šlechtických kapel v Čechách i v zahraničí.

Prohlašuji, že jsem tuto práci napsala samostatně, s použitím uvedených pramenů a literatury.

Praha 10. června 2009 Eva Kumperová.....

Úvod

Téma Bakalářské práce *„Život a dílo Luigi Boccheriniho a jeho vliv na vývoj violoncellové techniky*" jsem si vybrala, protože jsem violoncellistka a toto téma je pro mne velmi aktuální. V současné době studuji violoncellový Koncert G dur Luigi Boccheriniho jako bakalářské vystoupení. Při svém studiu na Pražské konzervatoři jsem měla možnost seznámit se i s dalšími Boccheriniho skladbami, které na mne velmi zapůsobily. Vliv Luigi Boccheriniho na violoncellovou techniku je nesporný, ale mne zajímaly souvislosti, které jsem doposud neznala. Proto jsem se začala podrobněji zabývat historickými i společenskými okolnostmi, které měly přímý vliv na Boccheriniho tvorbu. Nemohla jsem opomenout také vývoj nástroje, který právě v období, které předcházelo Boccheriniho životu, dosáhl svého zlatého věku. Je nepochybné, že nástroje vyšlé z dílen velkých italských houslařů nutně musely kvalitou tónu ovlivnit hru na violoncello.

1 Luigi Boccherini – životopis

Luigi Boccherini se narodil ve městě Lucca 19. února 1743 v rodině violoncellisty a kontrabasisty Leopolda Boccheriniho. Již jako chlapec, kdy byl kostelním zpěvákem, projevil zájem a náklonnost k violoncellu. Jeho prvním učitelem se stal jeho otec Leopold. V hudebním vzdělávání poté pokračoval v městském semináři, který byl veden ředitelem hudby a zpěvu opatem Domenico Vannucim. Již ve 12 letech hrál v místní kapele. Ve snaze o dosažení co největší dokonalosti své hry na violoncello a rozvinutí svých skladatelských schopností odjel Boccherini počátkem roku 1757 do Říma.

Nevíme, kdo v Římě zajišťoval další Boccheriniho vzdělávání, byl-li vůbec systematicky veden. Velký vliv na utváření osobnosti mladého violoncellisty měla hra na housle, která určovala po několik desetiletí směr vývoje virtuosní violoncellové techniky. Spojování příbuzných oborů jako housle a violoncello, bylo tou dobou v oblasti pedagogiky častým zjevem, stávalo se, že houslista vyučoval nejen hru na nástroje držené da braccio, ale dokonce i hru na violoncello či kontrabas.

Není tedy vyloučeno, že zdokonalování violoncellisty probíhalo za vedení některého z římských houslistů. Inspirace virtuosní houslovou technikou na straně jedné a krásou a přirozeností lidského hlasu na straně druhé se stala na dlouhou dobu důležitým impulsem pro vývoj hry na violoncello nejen v Itálii. V každém případě je nesporné, že římská houslová škola působila na umělecký růst mladého violoncellisty během pobytu v tomto městě blahodárně.

Některé prameny uvádějí[1], že již ve 14 letech získal Luigi Boccherini angažmá ve vídeňském orchestru. Jisté je, že Boccherini spolu se svým otcem a starším bratrem Giovannim Antonem Gastonem Vídeň navštívil. Boccheriniho bratr se zde usadil a projevil svůj mnohostranný talent jako houslista, básník a tanečník, stal se dokonce libretistou některých děl Haydna a Salieriho.

Zde se také zřejmě Luigi Boccherini setkal s Frantzem Josephem Haydnem, který jej v jeho další tvorbě jistě výrazně ovlivnil. Nakonec i Haydnův slavný *Koncert C-dur* je mistrovskou ukázkou violoncellové techniky. Vznikl pravděpodobně hned zpočátku 60.let 18.století. Jako inspirační osobnost pro pozdější Haydnovy koncerty, např. *Koncert D-dur*[2], je uváděn slavný český violoncellista Antonín Kraft. V době, kdy Haydn komponoval svůj *Koncert C-dur*[3], byl však Kraft zhruba 10-llletým hochem. Osobností, která tento koncert podnítila, mohl být tedy právě Boccherini.

Boccherini si velmi rychle získal popularitu jako skladatel i jako violoncellista již svými prvními díly. Bylo to zejména *6 trií pro dvoje housle a violoncello*[4] a *6 sinfonií neboli kvartetů pro obligátní housle, violu a violoncello*[5]. Do rodné Luccy se Boccherini vrátil pravděpodobně roku 1761 již jako vyzrálý violoncellista a skladatel. Do tohoto období datujeme koncertní činnost Boccheriniho v kvartetu spolu s Pietrem Nardinim[6]. Roku 1767 podnikl turné po větších městech Itálie a Francie s

---

[1] Např.
ZELINKOVÁ, L. *Violoncellové koncerty*, diplomová práce. Brno, 2001 - 2002
[2] Hob. VIIb/4 (ca.1783)
[3] Hob. VIIa/1 (ca.1765)
[4] 1760
[5] 1761
[6] 1722-1793

čelním představitelem Tartiniho školy houslistou Filippem Manfredim[7].

Podle zmínek svých současníků Boccherini vynikal neobyčejnou schopností sdělovat hnutí svých citů posluchačům. O mimořádných zvukových kvalitách slavného violoncellisty dobře vypovídá i fakt, že byl přesvědčeným stoupencem pravidla Giuseppa Tartiniho[8] - „*kdo chce dobře hrát, musí i dobře zpívat*" - z tohoto ideálu lze dovodit, že Boccherini používal jako výrazového prostředku i vibráta.

V pařížských hudebních kruzích byl již po prvních vystoupeních Boccherini velmi oceňován. Významní pařížští nakladatelé se ucházeli o čest vydání jeho děl. V této době pravděpodobně napsal houslový koncert pro Manfrediho[9] a dále *6 sonát pro clavecin a housle*, které věnoval francouzské clavecinistce Brion de Jou.

Pravděpodobně na jaře roku 1769 Boccherini s Manfredim odjeli do Madridu, kam byli pozváni španělským vyslancem v Paříži. Instrumentální hudba, stejně jako operni umění ve Španělsku 18. století, byla zcela pod vlivem italské hudby. Značný vliv na rozvoj španělské instrumentální hudby měl Domenico Scarlatti[10] - clavecinista a skladatel, který žil ve Španělsku v letech 1729-1754. Luigi Boccherini se stal v tomto duchu Scarlattiho pokračovatelem, neboť v této zemi prožil převážnou část svého života a výrazně ovlivnil její hudební kulturu.

Boccherini přijel do Španělska plný sil a nadějí za věhlasem a bohatstvím Madridského dvora na pozvání španělského infanta Dona Luise v roce 1769. S sebou přivezl mnoho notových materiálů - například „*Tria pro dvoje housle a violoncello*" (op.9) a pro španělský dvůr určenou skladbu

---

[7] ?-1780
[8] 1692-1770
[9] Tento koncert pochází z roku 1768 a byl v mnohém vzorem Mozartovi pro jeho houslový Koncert D dur.
[10] 1685-1757

„Concerto a piú stromenti concerti" (op.8). Po smrti Dona Luise se stal violoncellista dvorním kapelníkem krále Carlose III. a setrval i za vlády Carlose IV. Ten však nebyl Boccherinimu nakloněn, neboť skladatel mu již dříve odporoval, když jednomu z jeho děl vyčítal neobratnost a nazval je prý *„hloupou školáckou oslovinou"*, když sám zasedl k partu prvních houslí. Jakmile Boccherini rozpoznal královu nepřízeň, nikdy se k němu neobracel ani mu nevěnoval jediné ze svých děl.

V této době našel pevnou oporu v přátelství s Manfredim, které vzniklo již v Lucce. Filippo Manfredi se stal prvním houslistou v kapele infanta Dona Luise[11]. Nedlouho poté byl angažován v této kapele jako dvorní skladatel a virtuos i Luigi Boccherini.

Na infantově dvoře se setkal s dobře sehraným smyčcovým kvartetem rodiny Fontů[12]. Připojil se k nim a tak vznikl soubor, který se stal inspirací pro vznik nové formy - kvintetu se dvěma violoncelly - která se pak stala Boccheriniho oblíbenou instrumentální formou. Již první kvintety pro tento soubor napsané roku 1770, jsou dokonalými vzory této formy[13]. Jeho zvláštní zájem o tuto sestavu komorního souboru asi vzbudila okolnost, že on sám se jako vynikající violoncellista snažil oprostit violoncello od jeho basové funkce, která nyní zůstávala druhému violoncellu, a dát tak prvnímu violoncellu šanci rovnocenného zpěvu s houslemi.

Velký význam pro bohatou a rozmanitou komorní i orchestrální tvorbu tohoto skladatele měla skutečnost, že své

---

[11] Don Luis - bratr krále Karla III. - podporoval mnohé umělce, kterým se nedostalo přijetí u královského dvora. Například součastník Boccheriniho malíř Francesco José de Goya, který dosáhl titulu dvorního umělce až roku 1799, nacházel u tohoto infanta ochranu

[12] Otec a tři synové

[13] Později této formy užívá Mozart, Cherubini a jini skladatelé

skladby mohl okamžitě slyšet v provedení kapely, ve které sám účinkoval.

Sláva Boccheriniho jako skladatele se rychle šířila i za hranice Španělska, ale v době, kdy ztratil nejen svého přítele Manfrediho[14], ale posléze i svého ochránce infanta Dona Luise, čímž byl zbaven veškeré podpory, byl nucen psát na objednávku vydavatelů a vyhovět vkusu diletantů.

Touto okolností si můžeme do jisté míry vysvětlit, že v jeho tvorbě vedle vynikajících děl, která si uchovala umělecký význam, nacházíme i díla málo zajímavá a invenčně poněkud chudší. Přestože mu král Carlos III.[15] zaručil důchod, skladatel stále hledal mecenáše, který by mu umožnil opustit práce na objednávku, pro tvůrčího ducha tak ubíjející.

Právě v době, kdy Boccherini již přestával doufat, že jeho umění bude oceněno, předal prostřednictvím pruského vyslance své dílo Friedrichu Vilému II. a jako odpověď obdržel diplom dvorního skladatele. Je tedy pravděpodobné, že Boccherini žil krátkou dobu také v Prusku, ale zmínky o jeho interpretační činnosti z této doby nejsou známy. Friedrich Vilém II. byl amatérský violoncellista a znal dobře Bocheriniho kvintety[16]. Se smrtí Friedricha II. byl přerušen jeho hlavní pramen příjmů a téměř současně Boccheriniho postihla řada rodinných neštěstí - smrt ženy a dvou dospělých dětí. Přesto si Boccherini uchoval sílu a pokračoval ve své práci. Roku 1796 zasáhl do jeho osudu mecenáš a milovník hry na kytaru markýz Benaventa. Boccherini pro něho upravil několik svých děl - přikomponováním partu kytary.

Boccherinimu nedělalo žádný problém zásobovat pruský dvůr komorní hudbou, ve stejné době si jeho služby jako

---

[14] 1777
[15] Období vlády 1759-1788
[16] O čtyři roky později zkomponoval Wolfgang Amadeus Mozart své Pruské kvartety s violoncellovým partem pro téhož monarchu

skladatele objednala rodina Benavente - Osuna v Madridu. V době, kdy psal pro Benavente se znovu oženil, tentokrát s operní zpěvačkou Marií del Pilar Joaquinou Poretti, která byla pravděpodobně jeho hlavní inspirací ke kompozici jediné opery - *„La Clementina"*. Její partitura se ztratíla, ale ve 20. století byla opět nalezena a provedena roku 1951 ve Florencii.

V této době i přes zhoršené vztahy mezi Španělskem a Francií věnoval Boccherini řadu svých děl - několik kvintetů a *„Stabat Mater"* - francouzskému vyslanci Lucienu Bonapartovi(Napoleonův bratr), který přijel na madridský dvůr. Ten se stal posledním mecenášem slavného, leč opuštěného skladatele a violoncellisty. Dalším zdrojem příjmů se mu stalo vydáváni jeho děl v Paříži u nakladatele Pleyela. Bohatá korespondence Boccheriniho a Pleyela se dochovala dodnes a je cenným zdrojem pro muzikologické bádání. Bohužel Pleyel platil se zpožděním nebo vůbec.

Z počátku 19. století pochází svědectví Francouzky Sophie Gail, která tou dobou žila v Madridu. Ta vypravovala, že Boccherini tou dobou žil s celou svou rodinou v jediném pokoji a pracovnu měl zřízenu v podkrovní světničce, která se podobala prý spíše stodole. Tam se muselo vyšplhat po žebříku a byla tam jen židle a stůl u něhož Boccherini komponoval. V koutě bylo opřeno staré violoncello, jehož struny byly zpřetrhány. Nakonec se Boccherini rozhoduje opět opustit Španělsko a odjet do Francie - do země, která si získala jeho sympatie, neboť právě tam se mu dostalo největšího uznání. Přání odjet do Francie se již bohužel neuskutečnilo. Boccherinimu v cestě zabránily nejen politické události, ale také finanční nouze a jeho zhoršující se zdravotní stav.

Luigi Boccherini umírá v Madridu 28. května 1805 na plicní chorobu. Bylo mu 62 let. Jeho ostatky byly v roce 1927

slavnostně převezeny z Madridu do Luccy, kde je pohřben v kostele Sv. Františka.

2 Dějinné a místní souvislosti Boccheriniho tvorby

Přímořské oblasti Evropy, tj. státy, které měly přístup k moři, byly již od starověku kolébkou evropské kultury. Ani v oblasti hudební tomu nebylo jinak. Lze se domnívat, že tento stav věcí má v základě dvě hlavní příčiny: většina evropského pobřeží leží i díky teplým proudům v místech, ideálnich pro pěstováni vybraných zemědělských plodin i pro chov hospodářských zvířat. Lidé zde žijí v podmínkách, nesrovnatelných s drsnými podmínkami severních a částečně i středoevropských států. Není proto nutné věnovat veškerý čas boji o holé přežití a přípravě na krutou zimu, naopak zbývá dost času i na kulturní vyžití a zábavu. Druhou cennou devizou je samotný přístup k moři, který zajišťuje nejrychlejší možnou obchodní i kulturní výměnu a podporuje též čilý politický kontakt, nejen mezi evropskými státy majícími stejnou výhodu, ale také mezi přímořskými oblastmi Evropy a Asie, Afriky a po pokusech o objevení nové cesty do Indie také mezi Evropou a Amerikou.

Při obrovském objemu zahraničního obchodu přímořské Evropy a čilé kulturní výměny je jasné, že tato oblast evropského kontinentu určovala kulturní vývoj nejen celé Evropy, ale také oblastí do kterých směřovaly obchodní i koloniální zájmy evropských mocností.

Italská hudební kultura, která zaujímá vedoucí postavení v průběhu půldruhého století (17.-18.stol.), souvisela se všeobecným kulturním rozkvětem celé země a také s jejim hospodářským rozvojem. Itálie byla jedna z prvních zemí, kde nejdříve nastal přerod feudální společnosti. Rozvíjely se zde dlouhodobě obchodní styky s východem, což přispívalo k růstu jednotlivých měst.

Z hlediska této práce je pro nás důležitý Řím, neboť zde poprvé mohl mladý Boccherini předvést své uměni mimo hranice rodné Luccy.

Řím byl v 18. stoleti významným kulturním střediskem, které lákalo vynikající umělce z celého světa. Byl tehdy proslaven množstvím divadel, kostelů a zároveň množstvím soukromých salonů, kde se proslulí hudebníci setkávali se vzdělanými diletanty. Není tedy divu, že se sem soustředili nejen italští, ale i zahraniční hudebníci a i tvůrci nástrojů, které hudebníci pro provozování svého umění potřebovali[17]. Vedle houslařské školy je též velmi proslavena škola malířská. Ani fantastická díla římských architektů nezůstávala pozadu. Řím již od té doby stále zůstává důležitým centrem evropské kultury.

Neméně důležité bylo jistě Boccheriniho setkáni se středoevropskou kulturou. Ve Vídni našel skladatel město rozkvetlé hudebním rukopisem J. Haydna a J.K.Vaňhala. Velkoměsto se slavnými chrámy, orchestry, komorní tradicí, pěstujícím salonní umění stejně jako uměni operní, muselo mohutně zapůsobit na Boccheriniho především jako na skladatele.

Pro Luigi Boccheriniho byla zcela jistě stěžejním místem Paříž. Slavné město hostilo tradičně již od středověku výkvět evropských umělců. Fakt, že se právě zde Boccherini dočkal největšiho ocenění svědčí o vysoké úrovni jeho interpretačního i kompozičního umění. V revoluční Francii se neobyčejně jasně probouzel boj různých hudebně-estetických směrů. Proti vyžívajícímu „stylu dvorního umění", plnému manýr a již přezdobenému, nastupuje nový směr, který klade na první místo pravdivost a výraznost v umění. Úkolem hudebního a zvláště interpretačního umění se stalo právě ono pravdivé vyjádření citů a zobrazení „hnutí duše". Estetické

---

[17] Vzhledem k tomu, že tato problematika je pro téma této práce zásadní, budu jí věnovat samostatnou podkapitolu.

názory umělců této epochy byly značnou měrou charakterizovány směrem k výraznosti. Jak víme, právě v hudebním výrazu byla největší síla přednesu Luigi Boccheriniho. Jistě také proto se ve Francii setkal s takovým úspěchem.

Také Madrid je známým evropským centrem již od středověku. Roku 852 zde arabský emír Muhammad I. nechal postavit tzv. Alcázar - pevnostní palác, nazývaný *Mayrit*. Po rekonkvistě v 11. století používali palác křesťanští panovníci jako lovecký zámek, z jeho jména Mayrit se posléze vyvinulo jméno města Madrid. Roku 1561 se Madrid stal hlavním městem Španělska a maurský palác sloužil až do roku 1734 jako královské sídlo. Po jeho vyhoření byla stavba nahrazena novým zámkem *Palacio real*. Řada jeho sálů s nástropními freskami, zlaceným štukováním a lustry o hmotnosti téměř 100kg se zdá být až nekonečná. Španělsko bylo nesmírně bohatou koloniální mocností s vynikajícími podmínkami pro rozvoj umění. Vzpomeňme Tiepola, Mengse, Luzána, ale také např. M. de Cervantese a D.Scarlattiho. Také zde musel umělec Boccheriniho ražení nacházet obrovskou inspiraci, jak nám také jeho dílo dokládá. V 90. letech 18. století dolehly do Španělska vlivy francouzské revoluce, které vyvolaly vlny reakcí. Provokační politika španělského dvora vedla k válečnému konfliktu s Francií, která skončila porážkou Španělska. Za takových okolností zde podmínky pro umění byly krajně nepříznivé. Zatímco výbojný F. J. de Goya se pustil do boje s válkou, již ne právě mladý Boccherini se ponořil hlouběji do své tvorby a tak se uzavřel před vnějším světem. Skládal velmi pilně, ale již neměl tolik možností své skladby slyšet.

2.1 Nástin hudebního života Čech a Evropy 18. a zač. 19. století

Při zpracovávání údajů o současnících Luigi Boccheriniho mne velmi překvapilo, kolik vynikajících violoncellistů světového jména pochází z českých zemí. Označení Čech jako „konzervatoře Evropy" pravděpodobně není v ničem přehnaná, violoncellisté nejsou v tomto ohledu žádnou výjimkou. Stejně odcházeli do zahraničí také houslisté a hráči na všechny smyčcové i dechové nástroje. Mnoho z nich se dočkalo většího úspěchu a ocenění v zahraničí než doma. Jistě důležitým podhoubím všech hudebních oborů byla existence odbytu práce hudebníků. K nejdůležitějším centrům, kde byla hudba cílevědomě pěstována na vysoké umělecké úrovni patřily bezesporu šlechtické dvory. Právě tam měli vynikající hudebníci ideální podmínky pro svoji práci. Existence zámeckých kapel je doložena ve světě i v Čechách již od dob, kdy hudebním pódiím a salonům vládly ještě staré violy a liry.

Vývoj zámeckých kapel v Čechách a v Evropě není zcela totožný.

Historie zámeckých kapel se v českých zemích datuje již od 16. století, ale události spojené s třicetiletou válkou a změnou struktury české společnosti způsobily, že nejslavnější období těchto souborů přišlo až počátkem 18. století. Violoncello bylo šťastným dílem náhody v té době již zcela vyvinuto do své sólové podoby a mohlo v těchto souborech dokonale rozkvést. K nejkulturnějším českým rodům patřili jistě Černínové. Od roku 1717 vydržovali vlastní kapelu, nejprve skromnou (2 korni a violon), později přibyly hoboje, fagot a violoncello nebo gamba. To již kapelu vedl houslista Wenzel Kozák.

Neméně významná byla kapela Thunovská. Založil ji v roce 1715 Johann Franz Thun a již za tři roky měla tři kornisty. Kolem roku 1717 prokazatelně tento soubor interpretoval hobojové a flétnové koncerty a řadu dalších koncertantních skladeb, z čehož lze dovodit, že tuto kapelu lze označit již jako malý orchestr. V roce 1770 měla tato kapela 14 hráčů. S velkým respektem o tomto souboru mluvil i W.A. Mozart, který v roce 1783 věnoval této kapele svoji *symfonii D dur* (*Linecká*).

Je nemožné jmenovat všechny šlechtické kapely, které působily na českém území v průběhu 18. století, neboť se počítaly na desítky. Považuji ale za nutné uvést kapelu Karla Josefa Františka Morzina, která v 2. polovině 18. století patřila v Čechách k nejvýznamnějším. Hrát zde směli jenom svobodní hudebníci.

Kapela Clam-Gallasovská je známá svými skvělými opisy Haydnových skladeb určených dechovým souborům. Ještě širší repertoár měly ale kapely Pachtovská a Lobkowitzká, která na přelomu 18. a 19. století dokonce uváděla premiéry mnoha skladeb Ludwiga van Beethovena.

Ke konci 18. století dochází v Čechách k ústupu a redukci šlechtických kapel. Jejich zlaté období se nyní přesouvá a dále pokračuje na Moravě. Zde je po celé 18. století nejvýznamnější Questemberská kapela v Jaroměřicích nad Rokytnou.

V 2. polovině 18. století se přídává také slavná zámecká kapela hraběte Collata v Brtnici u Jihlavy a též kapela hraběte Magnise ve Strážnici na Moravě, známé jsou i kapely Haugwitzovská a Lichteinsteinská. Některé z těchto souborů však působily na Moravě jenom sezónně v letních měsících.

Sledování violoncellistů hrajících v těchto kapelách není možné neboť jména zde působících hudebníků se

dozvídáme jen zcela výjimečně, stejně tak jako přesný počet hráčů těchto souborů. Vzhledem k mnoha zachovalým zmínkám o repertoáru zámeckých kapel, dochovaným účtům a fragmentům jejich archivů je zcela jasné, že se tyto soubory bez violoncellistů nemohly v žádném případě obejít. S ohledem na celkovou vysokou úroveň kapel a náročnost dochovaných provozovaných skladeb muselo jít o violoncellisty vynikající hráčské úrovně. Někteří z českých violoncellistů začínali právě v takových kapelách a k odchodu do zahraničí je patrně přimělo nižší finanční ohodnocení hudebníků v Čechách a celkově nevyhovující podmínky, neodpovídající míře jejich talentu. Došlo zde k jevu, který bývá nazýván českou hudebni emigrací 18. století. Její příčiny byly jistě různé, v popředí však téměř vždy stály důvody hospodářské a sociální, někdy též politické i náboženské. Nejpočetnější vlna emigrujících hudebníků mířila do Vídně, která byla metropolí s bohatým hudebním životem se slavnou kulturní tradicí. Nesmíme zapomenout, že v Čechách byla tou dobou úředním jazykem němčina, kterou museli vládnout všichni. Možnost snadného dorozumění předurčovala tedy německy mluvící země jako nejvýhodnější cílové destinace emigrujících hudebníků. Vídeň, jako nejbližší hudební město, se pro některé z nich stala přestupní stanicí před další cestou, pro jiné cílem a novým domovem. Mladí talentovaní hudebníci zde mohli dále studovat a měli mnoho příležitostí ke svému uměleckému růstu. S českými hudebníky se rozšiřovala po celé Evropě i česká hudební kultura a melodičnost, stavějící na základu lidové písně.

2.2 Boccheriniho současníci

Abychom pochopili význam Luigi Boccheriniho pro vývoj a zdokonalení violoncellové techniky je nutné provést alespoň orientačně srovnání Boccheriniho kompozičního a interpretačního umění s jeho současníky. Evropa v době, kdy Boccherini žil a tvořil, žila především vlnou takzvané české emigrace. To se netýká pouze umění violoncellové hry, ale prakticky všech hudebních oborů. S jistou dávkou národní hrdosti můžeme tvrdit, že odtud pramení pověstné přísloví „co Čech to muzikant". Čeští hudebnici hromadně odcházeli do zahraničí, stávali se členy šlechtických kapel i panovnických orchestrů a není snad jediné země v Evropě, která by nehostila některého z vynikajících českých hudebníků, činných v 2. polovině 18. století. Rozhodně to ale neznamená, že by evropské země měly nouzi o vlastní původní hudbu či o její vynikající interprety. Přesto na českých skladatelích byla v té době v celé Evropě oceňována jejich výjimečná melodická invence, částečně navazující na styl lidových písní. Není bez zajímavosti, že většina těchto českých skladatelů již v té době violoncello neopomínala. Vzhledem k tomu, že častější formou v té době byl instrumentální koncert než-li sonáta (alespoň u violoncella tomu tak rozhodně bylo), zachovala se z této doby řada krásných violoncellových koncertů. Skladatelé, o kterých je zde zmíněno, violoncellu velmi dobře rozuměli. Někteří z nich byli sami výbornými violoncellisty, jiní hráli výtečně na housle a své dílo pro violoncello konzultovali s některými z vynikajících violoncellistů kapel, pro které komponovali. Pro příbuzný smyčcový nástroj se jim psalo výrazně lépe, než například pro gambu.

Není možné zmínit všechny, kteří se na tomto díle podíleli. Uveďme alespoň stručně skladatele, jejichž

violoncellové koncerty využívají violoncello jako skutečný virtuosní koncertantní nástroj.

Jedním z nich je bezesporu **Josef Myslivečeka**[18], jehož *Koncert C dur* je skutečnou perlou violoncellové techniky. V povědomostí violoncellistů se udržoval po celou dobu svého vzniku, doložen je v Praze ve 30. letech 20. století[19] i pozdější v letech 40. a 50.[20], konečně byl vydán v edici Musyka, Leningrad, 1973 s revizí Borise Pergamenščikova.

Poměrně známý je v našich krajích *Koncert A dur* **Jana Křtitele Vaňhala**[21], vydaný Supraphonem v roce 1984. Tento koncert patří mezi skutečné vídeňské skvosty a je stejně vděčný pro posluchače i technicky náročný jako například Haydnovy koncerty. Vaňhal napsal violoncellových koncertů více, ale *A dur* je nejznámější.

Slavným vídeňským violoncellistou byl **Antonín Kraft**[22], který byl ve své době považován za jednoho z největších mistrů violoncella. Byl žákem Josefa Vernera v Praze a studoval universitu tamtéž. Po odchodu do Vídně se již věnoval pouze hudbě a na Haydnovo doporučení roku 1778 nastoupil na misto prvního violoncellisty Esterhazyovské kapely, po smrti Esterhazyho přestoupil do kapely knížete Grassalkoviče. Od roku 1780 byl žákem Josepha Haydna v kompozici a roku 1795 sloužil u knížete Lobkowitze. Roku 1820 se stal dokonce profesorem violoncella na vídeňské konzervatoři, ale ještě v srpnu téhož roku umírá ve Vídni na

---

[18] Josef Mysliveček (1737, Praha - 1781, Řím) byl původně mlynářem, ale brzy odešel po krátkém učení kontrapunktu (Habermann) a varhanám (Segeda) do Itálie, kde v Benátkách dostudoval kontrapunkt a skladbu (Pescetti). Jeho hlavní doménou se stala opera a dosáhl skvělých výsledků v Římě, Florencii, Bologni, Turíně, Benátkích a Miláně. Přestože byl nazýván „il divino Boemo" zemřel chudý a osamocen.

[19] Karel Pravoslav Sádlo

[20] Ferdinand Švanda

[21] Jan Křtitel Vaňhal (1739, Nechanice - 1813, Vídeň) již jako chlapec hrál na housle a na varhany, v 18 letech se stal varhaníkem v Opočně a ředitelem kúru v Nemyčevsi. Roku 1760 odešel do Vídně, kde dále studoval (Schleger, Dittersdorf). Procestoval i Itálii, ale vrátil se do Vídně, kde se dále věnoval skladbě a výuce klavíru, zpěvu a houslí.

[22] 1749, Rokycany - 1820, Vídeň

revmatickou chorobu. Právě tento violoncellista se stal prvním interpretem tak náročných skladeb jako je Haydnův *Koncert D dur* nebo *trojkonzert* Ludwiga van Beethovena. Známý je jeho *Konzert C dur*, vydán Státním nakladatelstvím Praha, 1961, v revizi Josefa Chuchro.

Český violoncellista a skladatel **Mikuláš Kraft**[23] je synem a žákem Antonína Krafta. Již v 11 letech se svým otcem podnikl turné po Evropě a stal se též členem Lobkowitzovy kapely. Roku 1801 odešel studovat do Berlina (Duport). Na zpáteční cestě podnikl další evropské turné. Vrátil se do Lobkowitzovy kapely, ale záhy odešel do operního orchestru (Kärtnertor-theater) a roku 1814 odešel do Stuttgartu, odtud pak roku 1838 do Saské Kamenice a později do Chebu. Mikuláš Kraft již sahá ve svých violoncellových koncertech k mollovým tóninám e moll a a moll, napsal i *Koncert D dur*.

Z Vídně je také znám *Koncert C dur* **Pavla Vranického**[24].

Vincenc Houška[25] studoval hru na housle a klavír (Josef Ferdinand Norbert Seger) a hru na violoncello (Josef Christ) a od roku 1774 působil jako vokalista u Sv. Víta pod vedením ředitele kúru a skladatele Antonína Lauba. Již v 16 letech se stal violoncellistou kapely hraběte Jana Josefa Františka Thuna. Po smrti hraběte Thuna dvaadvacetiletý Houška opustil kapelu a vystupoval jako koncertní mistr a violoncellista, který uváděl mj. i vlastni skladby, v Karlových Varech, Drážďanech a dalších německých městech. Roku 1792 odešel do Vídně, kde se seznámil s Josephem Haydnem a Ludwigem van

---

[23] 1778, Esterhaza - 1853, Cheb

[24] Pavel Vranický (1756, Nová Říše - 1808, Vídeň). Studoval zpěv, varhany, housle a violu u premonstrátů v Nové Říši a později v Jihlavě. V Olomouci dostudoval teologii a stal se výborným houslistou. Poté odešel do Vídně, kde vstoupil do semináře, stal se sbormistrem a pokračoval ve studiích (Kraus). Že by byl žákem Haydna není prokázáno. Roku 1784 sloužil jako dirigent u Esterházyho, později byl jmenován dirigentem divadla U Koruntanské brány. Roku 1787 odešel do Burgtheateru a později působil jako první dirigent císařsko-královského dvorního divadla. Své práce do jeho dirigentských rukou s oblibou svěřovali Haydn i Beethoven, jehož první symfonii roku 1800 premiéroval.

[25] 1766, Stříbro - 1840, Vídeň

Beethovenem. Houška na sebe upozornil nejen jako výborný violoncellista, ale i jako hráč na baryton[26]. V roce 1813 byla ve Vídni založena Společnost přátel hudby rakouského císařského státu, která měla za cíl zřízení konzervatoře a propagaci děl klasických autorů. Houška se od počátku, kdy byl členem padesátičlenného přípravného výboru, vypracoval až po inspektora a předsedu Školy zpěvu (konzervatoře).

Velmi známé jsou violoncellové koncerty **Josefa Rejchy**. Především *Koncert A dur* se dočkal vydání Muzgiz Moskva, 1960, (revize Heran) a Panton, 1985 (Heran, revize Lojda a Maštalíř). Dále napsal *Koncerty C dur* nebo *f moll* a hrává se i *Koncert E dur*, pocházející původně z kvintetu, jaké psal například také Boccherini.

Josef Rejcha (1752, Chudenice u Klatov - 1795, Bonn) studoval violoncello v Praze (Werner). Roku 1774 nastoupil na místo prvního violoncellisty v knížecí kapele Ottingen-wallersteinské ve Švábsku, kde setrval 11 let. Podnikl několik úspěšných koncertních turné po Německu, setkal se v Salcburgu s Leopoldem Mozartem. Roku 1785 nastoupil v Bonnu jako koncertní mistr a ředitel kapely Maxmiliána Frantze a od roku 1789 také dirigoval ve dvorním divadle, kde pod jeho taktovkou hrál neznámý violista Ludwig van Beethoven. Rejchovy violoncellové koncerty jsou velmi náročné a vysoce převyšují v interpretačních nárocích koncerty svých současníků například Carla Stamitze. Staví violoncello jako sólový nástroj na úroveň houslím.

Pro svou posluchačskou vděčnost bývají hrány jako umělecká díla i jako instruktivní skladby koncerty Carla Stamitze. Známé jsou *Koncerty G dur, A dur* a *C dur*, vydané u Bärenreitera v Kasselu v rozmezí let 1951-1970, vždy nejdříve partitura s hlasy, později klavírní výtah. *Koncert C dur* je

---

[26] Strunný smyčcový nástroj z rodiny viol (viola da bardone), který vznikl v 17. stol. a používal se až do počátku 19. století. Měl sedm, někdy šest střevových strun, na které se hrálo smyčcem a deset až patnáct kovových strun umístěných pod hmatníkem, na které se brnkalo palcem levé ruky v otvoru ve spod krku.

vydán také v Moskvě roku 1960, Muzgiz (Heran - Ginsburg). Tento není totožný s Bärenreiterovým vydáním a byl již vydán počátkem 19. století v Paříži a v Mohuči.

Všichni tito skladatelé a z části i vynikající violoncellisté již bez výjimky používají ve svých koncertech techniku sólového violoncella na vysoké úrovni, i když má každý z nich svá specifika. Ve všech zmíněných koncertech je běžně použito palcových poloh nikoli již náhodně jako ojedinělého nasazení palce, ale jako součásti skutečného polohového zmapování vrchní části hmatníku violoncella. Z počátku se ve violoncellových koncertech objevují nejvíce tóniny C dur a G dur, podobně jako u houslí bývají používány G dur a D dur. Je to dáno přirozeně laděním těchto nástrojů, kdy zmíněné tóniny poskytují nejvíce možností využití všech rejstříků violoncella či housli. Později dochází u opravdových virtuosů k využití tónin D dur a A dur (Kraft, Rejcha, Haydn či právě Boccherini). Tyto tóniny již počítají daleko více s použitím vrchních, virtuosních rejstříků violoncella.

Dosud jsem popsala práci Boccheriniho současníků a dá se říci, jeho hudebních kolegů. Z velké části se jedná o hudebníky, jejichž hlavním zájmem bylo hudbu tvořit a interpretovat. U některých z nich byla tvorba na prvním místě, jiní nacházeli těžiště své práce právě v interpretaci zdařilých děl svých i svých současníků. Je velmi pravděpodobné, že v zápalu tvoření nevnímali svůj přínos violoncellovému umění jako stěžejní. Jistě to byli lidé nadaní nejen hudebně, ale také manuálně velmi schopní. V touze po nádherném zvuku a technické ekvilibristice zcela přirozeně, jakoby mimochodem, posouvali hranice violoncellových možností stále dál.

Až na výjimky u těchto osobností není v pramenech zmiňována jejich pedagogická činnost, zvláště pak není příliš známa jejich výuka hry na violoncello. Jistě to neni proto, že by nikdy neměli žáky či neporadili svým méně obratným kolegům. Byli však zvyklí sdělovat své myšlenky právě hrou na nástroj, popřípadě kompozicí. Virtuozita jejich hry a náročnost partů jejich skladeb však nemohly zůstat bez povšimnutí. Jejich přínos violoncellové technice by nebyl úplný, kdyby se jejich hrou a skladbami neinspirovali ti jejich současníci a následovatelé, jimž byla svěřena ve větší míře právě výchova mladých, nastupujících violoncellistů. Mnohé, ze zde uvedených děl, jsou skladbami, které lze použít pro výchovu a rozvíjení žáků na konzervatořích i školách vyššího stupně. Vezmeme-li však v potaz vysokou úroveň současného evropského hudebního školství, bylo by smutné, pokud by to tak nebylo. Některé zde zmíněné skladby jsou stálicemi standardního violoncellového repertoáru již více než 200 let. Zásadním problémem, který přinesl prudký rozvoj nejen violoncellové techniky, ale obecně vývoj nástrojové techniky všech skupin hudebních nástrojů již v průběhu 18. století, byla absence literatury, která by sloužila jako instruktivní. To, co Rejcha, Boccherini nebo Kraft dokázali zahrát jen na základě svých interpretačních, kompozičních a technických možností, nebylo samozřejmostí pro všechny violoncellisty. Proto bylo třeba obtížné techniky nacvičit, a k tomu bylo nejdříve nutné tyto techniky popsat a vytvořit metodiku nácviku, následovanou instruktivními skladbami v podobě krátkých etud, sbírek etud, posléze také zpracovaných celkových metodik čili škol.

Luigi Boccherini svými koncertními výkony bezesporu ovlivnil celou řadu svých současníků. Svého největšího životního úspěchu se dočkal v Paříži, jistě i proto, že díky rozvinutému violoncellovému umění francouzské violoncellové

školy našel skutečně erudované publikum, které mohlo vysokou úroveň jeho hry náležitě ocenit.

Francouzská violoncellová škola se začala formovat již kolem 20. let 18. století. Za jejího zakladatele je považován **Martin Berteau**[27]. Není bez zajímavosti, že Berteau byl původně gambistou a hru na gambu studoval u českého gambisty Kozece. Jako violoncellista byl pravděpodobně autodidaktem[28]. Od roku 1739 již pravidelně koncertoval v Paříži. Mezi jeho žáky patřili například: J.B. Tillière, J.B.A.J. Janson l´aîné, J.P. Duport, Fr. Cupis. Důstojnými pokračovateli odkazu svého učitele se stali bratři Duportové.

Jean Pierre Duport[29] byl nejlepším Berteauovým žákem. Již ve 20 letech byl přijat do orchestru bourbonského prince Contiho, kde hrál až do roku 1769. Podnikl několik koncertních cest, z nichž důležitá byla především cesta do Anglie, kde se setkal s Johanem Christiannem Bachem, a cesta do Španělska, kde potkal Luigi Boccheriniho. Roku 1773 se stal koncertním mistrem pruské dvorní kapely v Berlíně a učitelem pruského prince[30]. Ve své době byl kritiky považován za nejlepšiho ze současných violoncellistů[31]. Jeho skladatelské dilo je sice velmi bohaté, ale výčet jeho skladeb je velmi nepřehledný. Jeho díla jsou technicky velmi náročná a kompozičně vycházejí z tehdejšího francouzského instrumentálního stylu, nezakrývají ale vliv Luigi Boccheriniho[32]. Je autorem mnoha violoncellových sonát, hrávají se jeho *sonáty a moll* a *A dur*. Jako violoncellový pedagog byl pravděpodobně i autorem instruktivní literatury. O tom se však dovídáme pouze z díla jeho mladšího bratra Jeana Louise Duporta.

---

[27] cca 1700-1771
[28] viz: MĚRKA, I. *Violoncello*. Ostrava: Montanex, 1995.
[29] 1741, Paříž-1818, Berlín
[30] Pozdější král Bedřich Vilém II. (1712, Berlín - 1786, Postupim)
[31] Tomuto violoncellistovi věnoval Ludwig van Beethoven sonáty op. 5, č. 1-2 F dur a g moll (1796)
[32] viz: MĚRKA, I. *Violoncello*. Ostrava: Montanex, 1995. str.170

Jean Louis Duport[33] se podobně jako jeho starší bratr věnoval hře na violoncello. Již ve svých 19 letech začal koncertovat v Paříži. Od roku 1782 byla jeho hra inspirována G.B. Viottim[34], od kterého přebral široký a brilantní způsob hry[35]. Na základě tohoto nového stylu hry záhy získal pověst nejlepšího violoncellisty své doby. V roce 1789 opustil revoluční Paříž a odešel se svým bratrem do Berlína, kde působil jako komorní hráč v královské kapele. Po krátkém působení v Mnichově se vrátil do Paříže, finanční potíže jej však donutily přijmout místo u bývalého španělského krále Karla IV. V Marseille. V roce 1812 koncertoval znovu v Paříži, kde měl obrovský úspěch a byl přijat do komorní hudby císařovny Marie Louisy a do Napoleonovy císařské kapely. Zde zůstal až do své smrti.

Jean Louis Duport se ve svém pedagogickém díle stal zakladatelem moderní violoncellové techniky uzákoněním violoncellového prstokladu, zdůrazňoval skutečnost, že dvojhmaty bez pevného a logického prstokladu jsou nehratelné. Ve svém díle *„Essai sur le doigté du violoncelle et la conduite de l´archet, dédié aux professeurs de Violoncelle"*[36] uvádí nový převratný typ violoncellového prstokladu s nasazením palce a přidáním čtvrtého prstu. Objasňuje zde i tvoření tónu a techniku vedení smyčce včetně energického nasazení, které je závislé na správném držení pravé ruky a rovnoměrném tahu smyčce. Zatímco ve smyčcové technice Duport zjevně vychází z Viottiho[37], prstokladová technika nalézá svůj základ zřejmě v Boccheriniho prstové technice. V této dedukci vycházíme z toho, že lze najít zjevné paralely mezi

---

[33] 1749-1819
[34] 1753-1824
[35] viz: MĚRKA, I. *Violoncello*. Ostrava: Montanex, 1995, str.167
[36] *„Pojednání o violoncellovém prstokladu a vedení smyčce, věnované profesorům violoncella"*
[37] Inspirace houslovou technikou nebyla u violoncellisty v té době neobvyklá, protože běžnou praxí bylo, že housliste vyučovali hře na všechny smyčcové nástroje. Instruktivní literaturou bylo např. pedagogické dílo L. Mozarta.

Duportem a Boccherinim při využití čtvrtého prstu v palcových polohách. Boccheriniho rozšíření palcových poloh *„odkročením"* prstů od palce nacházíme nadále u Duporta a dalších zástupců francouzské školy pod francouzským označením *„restéz"*. Druhý - praktický díl Duportovy práce obsahuje *21 etud*, ze kterých dvě pocházejí z pera Jeana Pierra Duporta[38].

Tato kapitola je detailně věnována především českým hudebníkům - violoncellistům, kteří měli neoddiskutovatelný vliv na vývoj violoncellové techniky na přelomu 18. a 19. století. Z logických důvodů jsou zde uvedeni také zakladatelé violoncellové školy francouzské, kteří měli nejen přímou vazbu na Boccheriniho, ale mohli předat své zkušenosti prostřednictvím nejstarší konzervatoře svým žákům. Podobně je tomu i u vídeňských violoncellistů v návaznosti na konzervatoř ve Vídni[39].

2.3 Úpravy a upravovatelé Boccheriniho děl

Zcela zvláštním jevem jsou úpravy Boccheriniho violoncellových skladeb. Je známou tendencí posledních desetiletí označování upravovatelů zvláště v období romantickém za zvrhlíky a jejich úpravám vytýkat surovost a neúctu k originálu. Budiž proto hned zpočátku uvedeno, že všechny úpravy vznikly zcela jistě proto, že originální hudba Luigi Boccheriniho upravovatele zaujala a přinutila ho, aby svůj čas a energii věnoval právě přepracování konkrétního hudebního díla.

Ne vždy Boccheriniho hudba lidskému uchu lahodila beze zbytku. V období romantismu, disponujícího symfonickým

---

[38] č. 5 - Adagio cantabile, č. 12 Allegro
[39] Další vlivy Boccheriniho tvorby se odráží u jeho upravovatelů, o nichž bude pojednáno v následujících kapitolách.

orchestrem, se mohly zdát některé plochy violoncellových koncertů poněkud stagnujícími, popřípadě jejich doprovod málo vynalézavý. Chtěl-li i tehdy violoncellista Boccheriniho koncert zařadit do svého repertoáru, musel nutně myslet i na sebe. Případná nelibost publika, nebyla-li skladba úspěšná, se mohla obrátit proti interpretovi. Špatnou kritiku v tisku nechtěl sklidit nikdo. Měl-li tehdy někdo bojovat za Boccheriniho hudbu, bez úprav, poplatných tehdejšímu vkusu, to nebylo možné.

Snad je necitlivé tolik kritizovat interprety, kteří se rozhodli položit svůj talent a tvůrčí invenci do služeb Boccheriniho díla. Z našeho dnešního pohledu je dnes například Grützmacherova úprava *Koncertu B dur* již také historickou skutečností. Upravovatel zde zcela přepracoval předehru, přikomponoval i mezihry a obě krajní věty vybavil rozsáhlými virtuosními kadencemi, které znatelně rozšířily durratu obou vět. Radikální zásah do partu sólového violoncella je zde samozřejmostí. Jako volná věta je zde použita druhá věta z tehdy ne příliš známého *Koncertu G dur* v mollové tónině s přepracovaným závěrem.

Hudebnici si dnes málo váží možností, které jsou jiným uměleckým odvětvím zcela upřeny. Je přece jen na interpretovi, zda sáhne po původní Boccheriniho verzi nebo po úpravě, a je jen jeho rozhodnutí, kterou s oněch dvou verzí nechá zaznít na koncertě nebo natočí na CD.

Jak mučivé však musí být pocity architekta, který opravuje například románský kostel s gotickou dostavbou, oděný do barokního hávu? Je oprávněn některou ze stavebních úprav odstranit? Projděme se jen historickým centrem Prahy, podobných případů je zde mnoho. Jaké jsou pocity restaurátora, který na originálním plátně objeví druhou malbu, skrytou pod povrchem? Je oprávněn odstranit jeden obraz starého mistra jen proto, aby mohl pohlédnout na jiný?

V případě Boccheriniho koncertu jsme této rozpolcenosti ušetřeni. Grützmacherova verze[40] je zcela běžně dostupná a stala se prubířským kamenem mladých violoncellistů na celém světě. Je uváděna jako povinná skladba na prestižních soutěžích a akceptována u konkurzů do nejlepších světových orchestrů. Byla mnohokrát natočena na dlouhohrající desky i na CD opravdovými mistry violoncellové hry a dobyla tak prakticky celý svět.

Původní verze koncertu je dnes stejně dostupná jako ona Grützmacherova. Získává si pomalu oblibu u violoncellistů, avšak mnozí na ni hledí s respektem a tvrdí, že se hodí spíše pro hráče na barokní violoncello, které získává v posledních desetiletích stále větší popularitu. Na koncertech staré hudby vskutku toto dílo vyniká a je na pódiu ozdobou. Jako doplněk programu symfonického orchestru v podáni přizvaného sólisty se však Grützmacherova verze jevi jako vhodnější.

Často se upravovatelé například u sonát uchyluji ke změnám řazení vět[41]. Odůvodňují je tím, že původní řazení vět nebylo dostatečně dramatické. Úpravy tohoto rázu jistě nejsou žádným zločinem, a jsou-li uvedeny v předmluvě dila, popřípadě přímo v hudebním textu *„pod čarou"*, zdá se být vše v pořádku. Často však upravovatelé zasahují do sonátových doprovodů, popřípadě nově harmonizují i několik taktů orchestrálního doprovodu. Někdy je již velmi obtížné dobrat se skutečného originálu. To se týká například Boccheriniho *Koncertu G dur*. Srovnáme-li Papinovu verzi s Gendronem, některá místa skutečně neodpovídají a jsou přepracována zřejmě v obou verzích proto, že originál pravděpodobně obsahoval harmonickou příčnost, popřípadě mohl být v inkriminovaném místě poničen. Pro interpreta je tak těžké najít originálnější verzi, protože originály uložené v muzeích či knihovnách bývají k dispozici již pouze na

---

[40] Breitkopf&Hartel 1895
[41] Např. A. Piatti ve své revizi sonáty A dur (Ricordi 1884)

mikrosnímcích, které často nebývají k nahlédnutí, ale pouze na prodej. Pokud se violoncellista rozhodne snímky zakoupit, riskuje stejně, že na onom inkriminovaném místě, které jej tak zajímá, nalezne pouze díru ohlodanou od myší či kaňku od převrženého kalamáře. Tak je hudebník odkázán ve srovnávání podobných revizí nadále ponejvíce na svůj vlastní talent a hudební cit (viz přílohy 1 a 2).

Nejznámějšími upravovateli Boccheriniho děl v návaznosti na vydávání jeho hudby tiskem jsou například Friedrich Grützmacher[42], Georges Papin[43], Alfredo Piatti[44], Karl Schröder, Joachim Stutschewski, Emmanuel Feuermann. Některé úpravy spočívají pouze v modernizaci violoncellového partu a uplatnění modernějších druhů prstokladů a snaží se zůstat věrné originálnímu zápisu (Schroder, Moffat, Feuillard, Forino). Jiné zasahuji do originálu více, ať už změnou pořadí vět nebo hlubšími revizemi celé partitury (Stutschewski, Grützmacher).

O úpravy a znovu vydávání violoncellových skladeb Luigi Boccheriniho usilují dále violoncellisté i ve 20. století[45], v souladu s moderními interpretačními trendy s větší snahou o zachování autenticity. Lze tedy konstatovat, že Boccheriniho violoncellové dílo nikdy neopustilo koncertní pódia, violoncellisté jej neustále zařazují do svého violoncellového repertoáru a zřejmě i díky upravovatelům a vydavatelům této hudby přežilo do současnosti.

---

[42] Upravil např. Konzert B dur
[43] Upravil např. Konzert G dur, Alphonse Leduc, Paris 1885
[44] Např. 6 sonát pro violoncello a klavir, Ricordi 1884
[45] Např. Kozolupov, Feuermann, Gendron.

2.4 Vývoj violoncella s důrazem na krystalizaci jeho formy v dílně A. Stradivariho a odraz tohoto procesu v technické ovladatelnosti nástroje

Evropská instrumentální hudba 16. a částečně i 17. století je zcela závislá na hudebních nástrojích z rodiny tzv. starých viol. Ať se již jedná o nástroje držené „da gamba" nebo o instrumenty ovládané „da braccio", bez výjimky jde o nástroje, schopné virtuosní techniky na nejvyšší úrovni. Ne náhodou se způsob ovládání těchto nástrojů označuje italskými jmény. Itálie je kolébkou klasických smyčcových nástrojů, byť původní idea rozechvívání struny smyčcem pochází snad z asijské oblasti. Italští loutnaři, vyrábějící smyčcové i drnkací nástroje, brzy rozvinuli své řemeslo k naprosté dokonalosti. Hravě zvládali nejen vysokou řemeslnou úroveň, ale také uměleckou stránku své práce. Již v této fázi vývoje smyčcových nástrojů vyráběli Italové naprosté skvosty. Brzy zvládli potřebné základy akustiky a naučili se využívat skvělých rezonančních vlastností použitých materiálů. Po roce 1530 již bylo jasné, že Evropa čeká na příchod nového, geniálně jednoduchého, moderního smyčcového nástroje.

Tímto nástrojem se staly housle.

Již v okamžiku svého vzniku housle slibovaly rychlý rozvoj zcela nových technik hry, daných především ideální velikostí, akustickým vyvážením a v neposlední řadě převratným kvintovým laděním. Hned zpočátku bylo jasné, že tyto přednosti brzy přerostou i do skupin větších smyčcových nástrojů. Poprvé zde v rámci jedné „rodiny" smyčcových nástrojů dochází k použití obou způsobů držení (da braccio i da gamba). V duchu daleko rozmanitějšího členění rodin starých viol a lir i housle zpočátku hledají svoji přirozenou velikost. Mnoho italských houslařů ještě v prvních

desetiletích 18. století vyrábělo housle dvojího typu: „violino primo" jako nástroj sólový a „violino secondo" jako nástroj, kterému byl v partituře určen druhý hlas. Sólové housle jsou stavěny tak, aby splnily veškeré nároky na snadnou ovladatelnost a brilantní techniku - jsou proto menší než housle sekundové určené primárně pro hru v nižších polohách. Samostatnou kapitolou je případ violy, jejíž velikost kolísá až o cca. 10 centimetrů. Čas violy jako nástroje sólového ještě zdaleka nenadešel.

Ačkoli jsou housle jistě mnohem starší, první dochovaný exemplář s jasným vročením pochází z Cremony z dílny rodiny Amatiů, přesněji z dílny Andrey Amatiho, viněta nese rok 1554. Velmi zajímavé je, že prvni violoncello, jehož viněta je datovaná, pochází z dilny stejného mistra, který je vytvořil v roce 1564. Jedná se o mistrovsky postavený nástroj, který je opatřen zlatavě žlutým lakem a na zadní desce zdoben malbou podobně jako se to dělávalo u cembal. Přenesení veškerých výhod houslí na nástroje gambového typu bylo tedy velmi rychlé.

Každý houslař zpočátku určoval velikost svých violoncell empiricky přenesením tvaru a zásad stavby houslí na velikost tenorové či basové gamby[46]. Velikost, délka chvějící se struny i menzurové poměry gamby jsou v Itálii velmi proměnlivé a proto i velikosti violoncell velmi kolísaly. Přesto se již v 17. století zrodila v Itálii nádherná violoncella, především v Cremoně, která dala vzniknout *skutečnému základu* houslařského umění, především díky rodům Amati a Guarneri. Překrásné nástroje vznikaly přirozeně též v dalších italských městech, především v Benátkách a v Římě, a také v Brescii, která se stala pravděpodobně místem, kde houslařské řemeslo našlo svůj počátek. Brescijští se však

[46] Názvosloví určující velikost gamby je celoevropsky nejednotné a ani v samotné Itálii není zcela sjednoceno, v této práci vycházíme z Praetoria.

dlouho violoncellům téměř nevěnovali a stavěli spíše violy a housle.

V souvislosti se stále ještě rozšířenějším používáním violy da gamba a dosud nerozvité technice violoncellové hry nebylo zpočátku třeba zamýšlet se nad snadnou ovladatelností violoncella. Teprve s masovějším nástupem violoncell do šlechtických kapel a s rozvojem souborové a i sólové hry přichází patrně soustředěný tlak violoncellistů na houslaře ve smyslu lepší ovladatelnosti a úpravy modelů violoncella a jeho postupného zmenšení na model sólový.

Traduje se, že opravdovým převratem pro vývoj violoncella se stala slavná „forma B" legendárního Antonia Stradivariho. Pravdou ale zůstává, že v této době došlo více italských houslařů ve větších městech k podobným logickým závěrům. Stradivariho dilna má však přece jistý náskok. Srovnáme-li alespoň několik málo nejslavnějších Stradivariho nástrojů, vytvořených po roce 1700[47], je zde jasná snaha Stradivariho o zmenšeni violoncella, přestože je stavěno na stejnou formu.

Antonio Stradivari[48] po odchodu z dílny Nicolo Amatiho založil dílnu vlastni. Není jasné, že by se byl u Nicoly Amatiho vyučil, jak uvádějí některé prameny. Ve skutečnosti byl Nicolo snad mladší než Stradivari a o jejich vztahu učitel - žák se usuzuje pouze z některých vinět, kde se sám Stradivari označuje za Nicolova žáka. Je možné, že Stradivari se ještě dlouho necítil být hotovým mistrem a používal dodatek *„Alumnus Nicolaij Amati"* jako reklamní trik, nebo snad dokonce Amati chtěl využit dobré pověsti šikovného mladíka, kterého však neučil? Nebo uváděl Antonio opravdu svého učitele z vděčnosti? Za pravděpodobnější lze považovat

---

[47] Například: Cristiani (1700, délka korpusu 77,2cm),
Gore - Booth (1710 - 75,9cm)
Batta (1714 - 75,6cm)

[48] cca 1644-1737

možnost, že se Stradivari vyučil spolu s Nicolou u jeho otce Andrey Amatiho.

Po svém osamostatnění postupně zaměstnával Stradivari prací ve své dílně nejen dceru Francescu, ale též syny Francesca a Omobona i několik dalších známých mistrů, kteří pravděpodobně nějaký čas zůstávali v dílně i po vyučení jako pomocníci. Antonio Stradivari za svůj dlouhý život (93 let) postavil údajně přes tři tisíce nástrojů. Pokud by začal pracovat již v kojeneckém věku, musel by stavět zhruba tři nástroje měsíčně. I vzhledem k tomu, že brzy zakoupil v Cremoně velký dům s terasou a vedl v něm prosperující velkou houslařskou dílnu je jasné, že v ní nepracoval sám či v úzkém rodinném kruhu. Zvláště v pokročilém věku je obtížné představit si téměř 90letého starce, jak vydlabává dno violoncella, obklopen nečinně přihlížejicimi mladými tovaryši.

Mladí vyučení mistři, odcházející postupně ze Stradivariho dílny do vlastních prostor, samozřejmě opouštěli svého učitele vybaveni všemi potřebnými poznatky o geniální dokonalosti Stradivariovských forem violoncella a šířili tak dále tyto přirozené zásady stavby kvalitních nástrojů do dalších italských měst a dále do Evropy.

Vlív Antonia Stradivariho na houslařství v celé Evropě je nesporný. V této práci je zmíněn především v souvislosti s tím, že i Luigi Boccherini hrál na violoncello, postavené tímto velikým mistrem. Geniální violoncellista a skladatel našel tak v podobě vynikajícího nástroje podanou pomocnou ruku skutečného houslaře - umělce, díky které mohl svobodně rozvíjet svůj přirozený talent a tvůrčí invenci. Stradivariho nástroje a jejich kopie byly již v době svého vzniku velmi oblíbeny a byly známé a ceněné u všech evropských dvorů, dvůr španělský -tak důležitý právě pro Boccheriniho-nevyjímaje.

3 Odraz technické náročnosti skladeb Luigi Boccheriniho v dalším vývoji violoncellové techniky

V předchozí kapitole je objasněn vývoj violoncella a jeho dozrání v nástroj, který již mohl tvořivého ducha Luigi Boccheriniho důstojně inspirovat.

S nástupem a rozvojem sólové hry na violoncello se postupně rozšířil jeho rozsah a začal se hojně využívat kromě notace v basovém klíči také klíč tenorový a houslový. Především palcová poloha těchto klíčů hojně využívala. Nástroj již obsáhl čtyři a půl oktávy. I přes vysoký tónový rozsah violoncella, ale Boccherini při užívání vrchních rejstříků nikde nezapomínal na přirozený ráz violoncella a na jeho výrazové možnosti. Nenapodoboval tedy jen polohy houslí, ale vtiskával vysokým polohám violoncella jejich charakteristický ráz.

Palcová poloha byla známa již před Boccherinim, ale byla méně využívána. Čtvrtý prst byl zcela vyloučen ze hry a ruka byla postavena spíše s houslovou polohou prstů. Boccherini čtvrtého prstu v palcové poloze hojně využíval, a tím zvětšoval rozsah ruky v poloze, čímž rozšířil technické možnosti violoncellové hry. Boccherinimu náleží také užívání technického prvku známého pod názvem „restéz". Podstata spočívá v tom, že palec zůstává ve své poloze na hmatníku a ostatní prsty se od něj vzdalují odtažením o různé intervaly. Toto zvětšení dosahuje v rámci jedné struny až celé oktávy - na místo obvyklé kvarty mezi palcem a třetím prstem. Skladatel také častěji užíval chromatických přechodů v palcových polohách, čímž docházelo k upevnění polohy prstů na hmatníku.

V Boccheriniho koncertech a sonátách hrají také důležitou roli melodické ozdoby, které s oblibou používal zvláště ve volných větách. Těchto ozdob ale využíval nikoli

pro jejich „povrchní" ozdobnost, ale jako dramatickou část celku pro zdůraznění výraznosti melodické linie sólového nástroje.

Dvojhmaty a akordy používal Boccherini i ve středních a palcových polohách zejména při střídání sekund a tercií s postupným zvedáním palce a druhého prstu. Charakteristickým pro Boccheriniho koncerty je také dvojhlas s jedním vydrženým tónem v palcové poloze. Tuto prodlevu skladatel často využíval jako napodobení lidového tance s doprovodem dud. K lidovým inspiracím také patřily paralelně postupující tercie či sexty. V koncertech využíval hojně přirozených flažoletů, které značil terminem „armonici" nebo vlnovkou.

Boccherini také výrazně přispěl k rozvoji smyčcové techniky. Okouzlovaly ho rytmická bohatství a rozmanitosti, které byly přirozeně určující i pro smyčcovou techniku. Z četných smykových prostředků jsou to především volné vázané pasáže, které se vyskytují zpravidla ve volných větách, dále pak pasáže non legato, pasáže šestnáctin vázané po dvou - první tón každého páru opakuje poslední tón předcházejícího páru; zde je možná inspirace skladatele modulačními válci Mannheimských mistrů, dále pak pasáže na dvou strunách, kdy jedna z nich je obvykle prázdná nebo stále dohmátnutá palcem, smyky vytvořené složením triol s duolami, technicky obtížné přeskoky přes struny, hra arpeggio na třech i na čtyřech strunách atd.

Všech těchto prostředků používal Boccherini s představou lehkosti a pohyblivosti pravé ruky, která smyčec nejenom ovládá, ale nechává také vyniknout jeho přirozené pružnosti a pevnosti. Na tomto místě by měl být zmíněn fakt, že modely pevných smyčců s konkávní klenbou jsou v Itálii u violoncella známy již kolem roku 1700. Není tedy pravdou, že konkávní klenbu smyčce „vynalezl" F.X. Tourte. S podobně zkonstruovaným smyčcem byly všechny zmíněné techniky opravdu

proveditelné, byl-li smyčec držen volně a tah dostatečně rychlý.

V koncertech se také vyskytuje termín staccato, který dle některých pramenů patrně označuje dnešní martelé. S tímto názorem je možné polemizovat, neboť s právě výše popsaným smyčcem je hra staccato možná technikou, totožnou s dnešní. Vlnovka, s kterou se setkáváme v dobových vydáních Boccheriniho skladeb, bývá vysvětlena jako portato.

Rozmanitost smyků je dána rytmickou rozmanitostí Boccheriniho děl, která kromě toho disponují také neobyčejně bohatým dynamickým odstíněním. S dynamikou souvisí především efekt „echo" při opakování tématu. Smykování je zde závislé na dynamickém odstínu a pomáhá tvořit dynamické odstupňování i barevné odstínění bohatého violoncellového zvuku.

Podle dobových pramenů Mistr z Luccy používal při své hře také vibrato v míře, která nebyla v té době zcela obvyklá. Jistě to souvisí i s jeho pověstí hráče, který dává při provozování hudby často najevo své nejniternější pocity. Sám Boccherini k tomu jednou napsal: *„Dobře vím, že hudba existuje proto, aby mluvila k srdci člověka. Hudba bez citu a vášně je ničím."*

4. Vliv Luigi Boccheriniho na vývoj a užívání nových forem

Luigi Boccherini tvořil svá díla v období, kdy krystalizovala kvartetní forma i forma symfonická. Docházelo k rozvoji klasické sonáty i symfonie.

Podoba instrumentálního koncertu již v té době neodpovídala baroknímu concertu grossu, ale byla již jasně stanovena Vivaldiho třívětým modelem. Na ten Luigi Boccherini volně navazoval a nechával krystalizovat první věty svých instrumentálních koncertů do podoby rané sonátové formy, střední volné věty mívají formy písňové. Obvyklou formou třetích vět se stává rodící se rondo, jehož ideu lze v náznaku nalézt již u Vivaldiho.

Boccheriniho dílo je velmi přínosné především v kvartetní tvorbě. Dá se říci, že Boccheriniho první kvartety vznikly téměř současně s ranými kvartety Haydnovými. Mají však svá specifika. Hned zpočátku ve svých kvartetech vtiskl Boccherini všem hlasům samostatnost a rovnoprávné postavení. Haydnovy slavné kvartetní opusy tou dobou ještě nebyly napsány a čekaly na svůj zrod v 80. letech 18. století. Své rané kvartety proto Boccherini tvořil především pod vlivem hudby Palestrinovy, opojen Sammartiniho graciézností a Scarlattiho mistrovstvím. Nelze popřít ani Boccheriniho inspiraci Cimarosou, zvláště pak v souvislosti s jeho kostelní hudbou a dvěma oratorii.

Klíčové místo v tvorbě Luigi Boccheriniho zaujímá hudba instrumentální. Slavný violoncellista a skladatel je jedním z nejvýznamnějších představitelů komorní tvorby druhé poloviny 18. století a je důležitým průkopníkem nových forem, užívaných v komorní hudbě.

Boccherini složil zhruba 400 instrumentálních opusů. Nacházíme u něj nejen například *30 symfonií* a *95 kvartetů*, ale důležitých je mnoho *smyčcových kvintetů*, z toho 113 je

zkomponováno jako kvartet s připsaným sólovým violoncellem, Boccherini se tohoto partu zřejmě pravidelně ujímal sám. Zajímavých je také *24 kvintetů* s podobně použitou přidanou violou a *12 kvintetů* s kytarou. Dále uveďme celkem *54 smyčcových trií* vždy pro dvoje housle s violoncellem (42 opusů) nebo s violou (12 opusů). Důležitých je i *12 klavírních kvintetů* (klavicembalo) a *18 kvintetů* s flétnou či hobojem. Napsal také několik *sextetů*.

Pro nás violoncellisty je důležitý Boccheriniho význam v oblasti sonát s doprovodem klavíru (cembala) a v oblasti sólové hry, reprezentované koncerty pro violoncello a orchestr. Významná osobnost Luigi Boccheriniho a jeho výrazný talent osobitým způsobem rozvíjely základy italské houslové školy Tartiniho, Corelliho a Vivaldiho. Současně s tímto základem se Boccherini nevyhýbal španělským vlivům a inspiraci španělským folklorem, výjimkou nejsou ani formy *„Ballet d´ Espagnol"* a *„Folie d´Espagne"*, použitá v kvintetu, popřípadě se též objevuje forma *„Fandango segidillia"*. Ve svých skladbách často užívá také rondové formy a menuetu Mozartovského typu.

Boccherini ve svých dílech zdařile prezentuje protiklady své doby: na jedné straně je skutečně čelním představitelem rokoka i díky používání typických forem (menuet), na straně druhé jeho hloubka obsahuje opravdovou, neskrývanou emocionalitu, do té doby nikdy nestavěnou na odiv. Právě díky této dramatičnosti i zářivé virtuozitě svých děl vděčí Boccherini za svůj kompoziční i interpretační úspěch a staví na nich základ pro další rozvoj violoncellového umění do dalších let.

Je nutné abychom si uvědomili pravděpodobně průměrnou úroveň violoncellové techniky v polovině 18. století. Použití palce a nasazení palcových poloh sice nebylo neznámým jevem, ale přece jen se používaly spíše nesměle, violoncello se

potýkalo na jedné straně s pozůstatky gambových vlivů v mentální rovině tvorby prstokladů a na straně druhé s nedostižným vzorem hry houslové, jejíž otrocké napodobení má sklon na mnohem hlouběji posazeném nástroji vyznívat až komicky. V Boccheriniho tvorbě je však využito mnoho rozmanitých virtuosních technik, tyto techniky jsou však plně v souladu s uměleckým záměrem a jsou dány do služeb hudby. Právě soulad techniky s hudebním obsahem je Boccheriniho devizou. Díky hlubšímu emocionálnímu ponoru do hudby vznikají také nové základy violoncellových prstokladů využívajících ne zcela vyrovnaného zvuku nástroje naopak v jeho prospěch a dávajících ve větší míře vyniknout barevným odlišnostem zvuku jednotlivých strun. Od té doby je témbr violoncella většinou skladatelů využíván v široké paletě podporující emocionalitu přednesu, violoncellu vrozenou.

Violoncellové sonáty Luigi Boccheriniho patří k jeho raným dílům a formálně směřují ještě k typu staré sonáty italské (podobně jako Scarlatti). Skládají se většinou ze tří částí, vždy rychlé, pomalé a rychlé, například:

1. sonáta A dur (Allegro moderato, Largo, Allegro)
2. sonáta C dur (Allegro, Largo, Allegro)
3. sonáta G dur (Largo, Allegro alla militare, Minuetto-Allegretto pastorale)
4. sonáta Es dur (Adagio, Allegretto, Affettuoso)
5. sonáta F dur (Allegro moderato, Largo, Amoroso)
6. sonáta A dur (Adagio, Allegro, Affettuoso)

Boccheriniho sonátová tvorba zahrnuje celkem *32 violoncellových sonát*. Některé z nich byly vydány již v Paříži, uvedená šestice sonát je vydána v Miláně roku 1874 revidována Piattim, stejné vydání proběhlo v Moskvě roku 1960 (Piatti - Kozolupov - Ginzburg).

Mnoho dalších vydavatelů také věnovalo pozornost Boccheriniho sonátám, např. Schröder, Feuillard,

Stutschewsky, Feuermann, Ricordi, Zanibon. Podobný zájem vydavatelů je i o Boccheriniho *12 violoncellových koncertů*, ať již vycházely v revizi pro violoncello a klavír nebo v původním obsazení. Důležitá jsou pařížská vydání Alphonse Leducca z roku 1885, neboť zachovávají formu ve zcela původním stavu, nezasahují do pořadí vět a dodržují originální zápis. Revize Georgese Papina zde zasahuje pouze pro ujasnění smyků či vyjasnění prstokladů, např. restéz v 1. větě *Koncertu G dur*, které je typickou Boccheriniho technickou hříčkou. Mnohem pozdější revize Gendronova přepisuje toto místo jinak, takže je zde možné vyhnout se použití čtvrtého prstu. Dalšími vydavateli jsou např. Schott, Muzyka Moskva, Litolff-Peters, Piccinelli, Zanibon. Tiskem vycházejí verze koncertů s klavírem i verze s použitím komorního smyčcového orchestru, popřípadě doplněného o dechovou sekci podle Boccheriniho partitur.

Závěr

Dlouhá cesta kterou urazilo violoncello od počátku svého vzniku byla velmi složitá a violoncello na ní muselo prokázat své kvality ve srovnáni s řadou příbuzných nástrojů, na které se v té době již tradičně hrálo a které byly běžně obsazovány jak v sólové tak komorní i orchestrální hře.

K definitivnímu prosazení tohoto krásného nástroje došlo jistě i díky úsilí celé řady virtuosů a skladatelů - violoncellistů, kteří svým uměním posunuli violoncellovou techniku na úroveň houslové a vytěžili ze zvukové krásy nástroje maximum. Jedním z prvních violoncellových virtuosů byl i Luigi Boccherini. Jeho vliv na obohacení violoncellové techniky a tónových kvalit byl obrovský a odrazil se i v dilech jeho následovníků a pokračovatelů. Inspiroval též pozdější vnik cenné instruktivní literatury a jeho vlastní dila stále žijí na nejlepších světových pódiích. Proto jsem se jeho osobou zabývala ve své bakalářské práci a snažila se lépe osvětlit mechanizmy a okolnosti vzniku jeho děl.

Použitá literatura

BEARE, Ch. *Capolavori di Antonio Stradivari*. Milano, 1987.

Encyklopedický atlas hudby. Praha: NLN, 2000.

GINZBURG, L. *Dějiny violoncellového umění*. Moskva-Leningrad, 1950.

GREITHER, A. *Geigen und andere Streichinstrumente des 18. Jahrhunderts aus Venedig*. Hanau: Werner Dausien, 1986.

Grove dictionary of Music and Musician, ed. John Tyrel, 20 sv. London, 2001

HAVLÍK, B. *Dějiny a literatura violoncella*. Brno: JAMU, 1993.

JALOVEC, K. *Čeští houslaři*. Praha: SNKL, 1959.

JALOVEC, K. *Italienische Geigenbauer*. Praha: Artia, 1957.

KLEMENT, M. *Nástroje symfonického orchestru*. Praha, 1961.

LOJDA, R. *Violoncellová literatura*. Praha: SPN, 1988.

MĚRKA, I. Violoncello. Ostrava: Montanex, 1995.

MGG Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 5, 9, ed. F. Blume. Kassel-Basel, 1949-1979.

MODR, A. *Hudební nástroje*. Praha: SPN, 1977.

PÁNKOVÁ, M. Violoncellista Luigi Boccherini a jeho význam ve vývoji violoncellové techniky, dipl. práce. Praha: KJD, 2003.

PICKOT, L. *Luigi Boccherini*. Paris 1851.

SKOKAN, F. *Svět houslí*. Praha: SPN, 1965.

URIE, B. *Čeští violoncellisté 18. - 20. století*. Praha: Práce 1946.

ZELINKOVÁ, L. *Violoncellové koncerty*, dipl. práce. Brno, 2001 - 2002

Příloha 1

Srovnání revize Boccheriniho Koncertu G dur M. Gendrona a G. Papina: Gendron se cíleně vyhýbá technice „restéz" a upravuje původní znění sólového partu.

34

37

40

43

Solo

I

II

V.la

Vc.
eCb.

Tutti

mf

mf

p

Cresc.

p

Cresc.

mf

p

mf

p

Cresc.

mf

Cresc.

mf

TUTTI

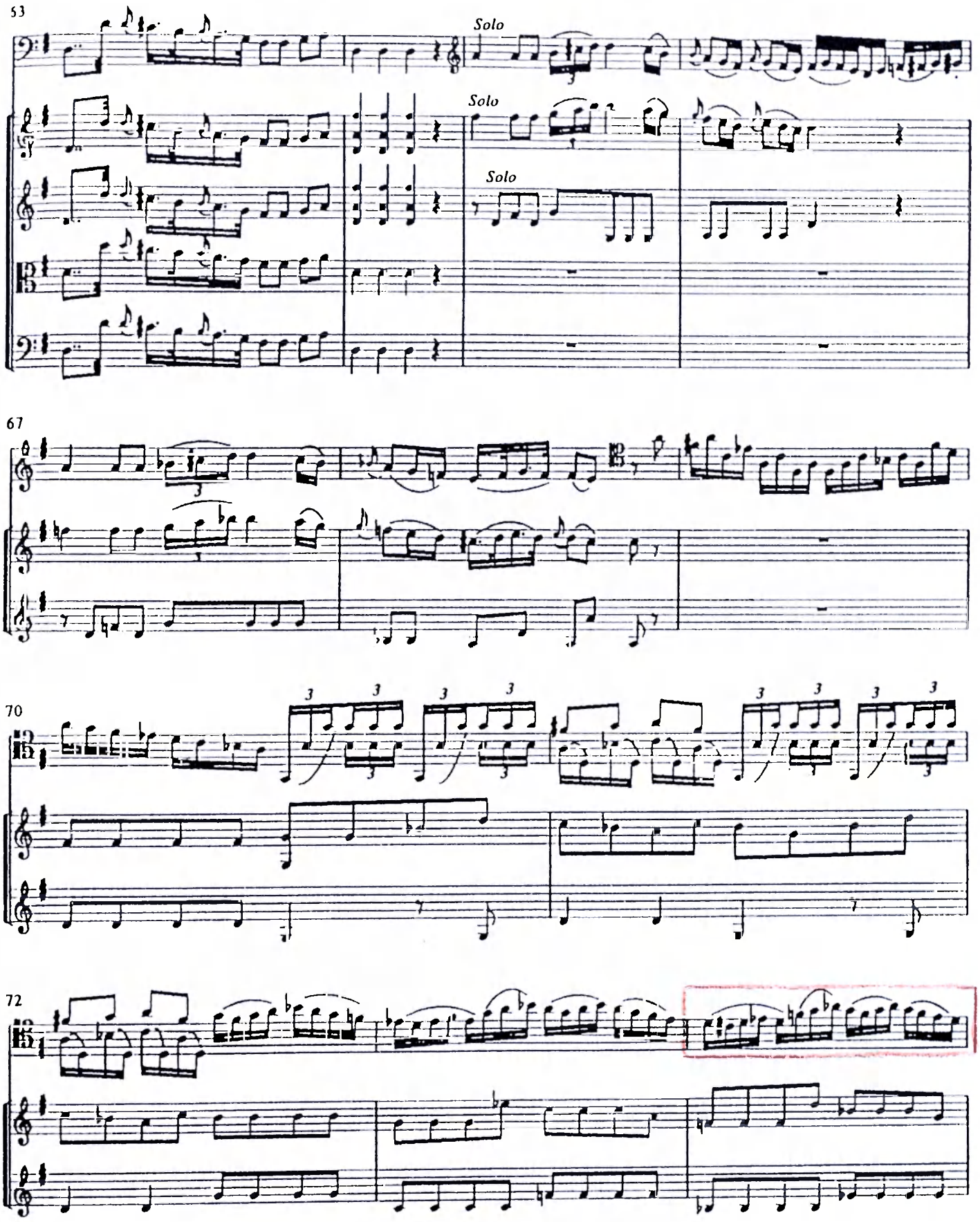
f

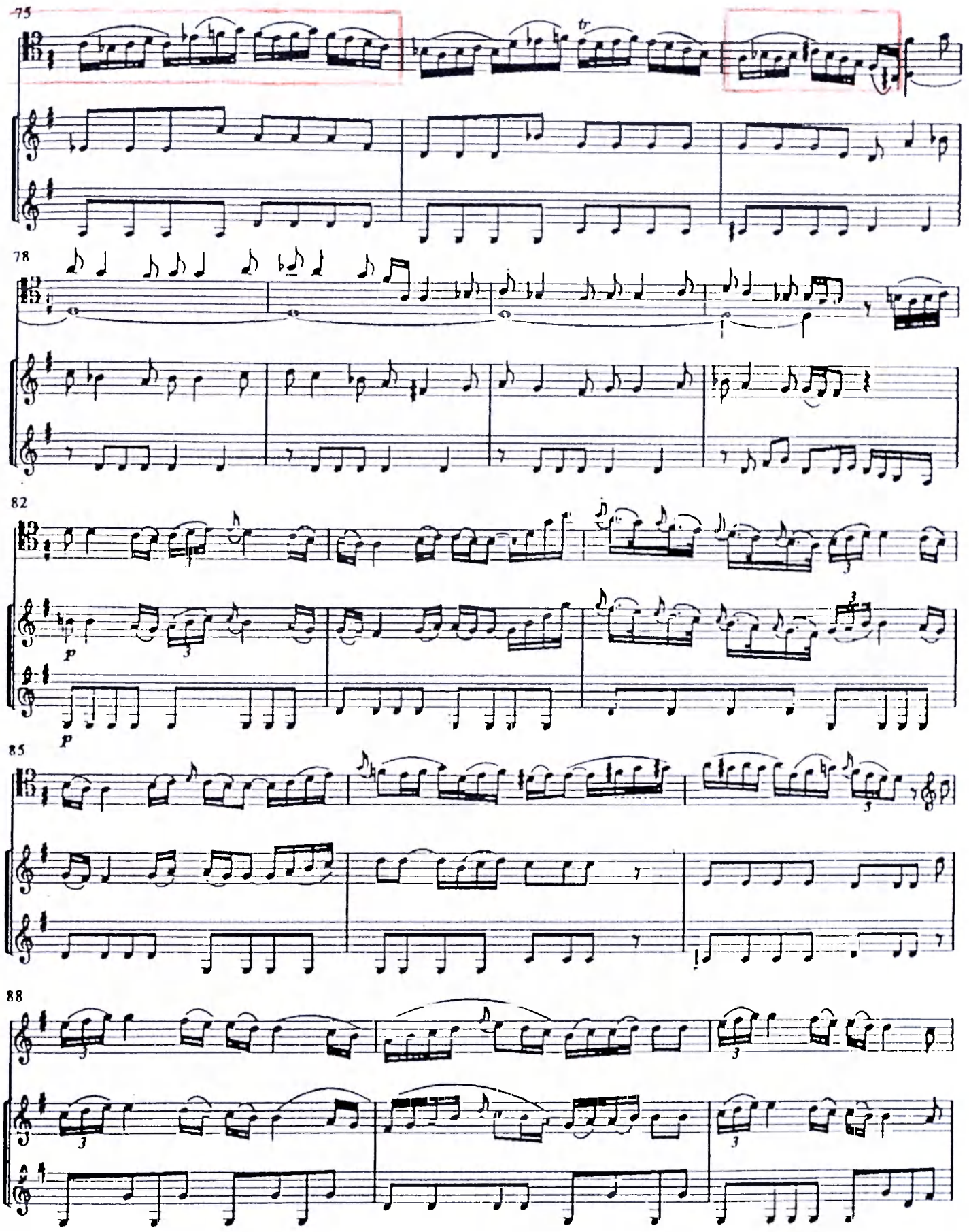
TUTTI

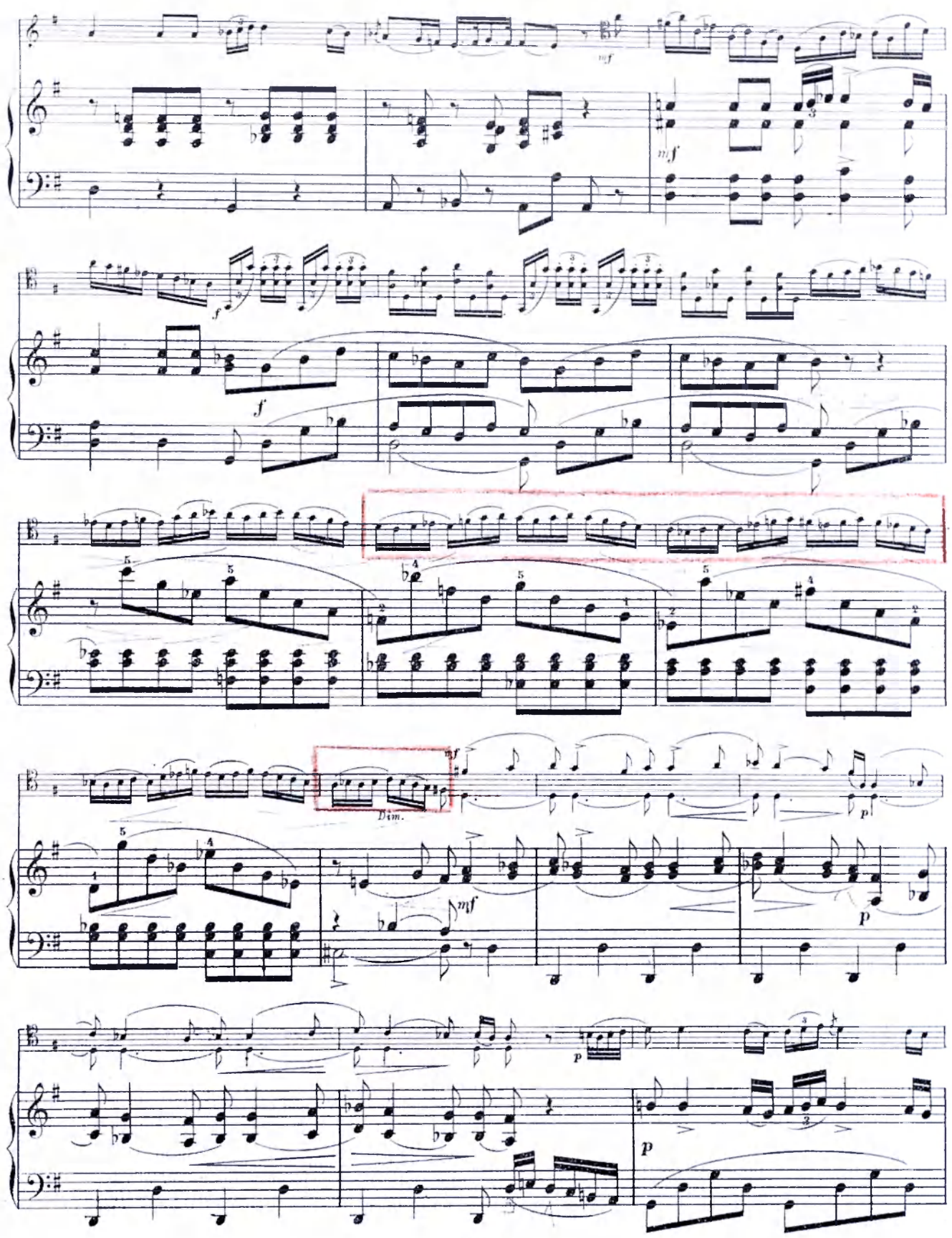
f

Příloha 2:

Srovnání revize Boccheriniho Koncertu G dur M. Gendrona a G. Papina: dopátrat se původního zápisu inkriminovaného úseku již zřejmě není možné.


53
Solo
Solo
Solo
67
70
72


75
tr
78
82
p
p
85
88


mf
mf
f
f
Dim.
mf
p
mf
p
p
p