

# VSTUPNÍ TEXTY



*In principio:  
Malé vyznání obdivovatele hudby  
Antonia Vivaldiho*



Přiznám se: Patrně bych si tolik nebyl býval oblíbil hudbu *Antonía Vivaldiho*, kdybych ji nebyl býval letmo poznal jako výkonný hudebník. Hrával jsem jako mladík jeho *Houslový koncert a moll*, RV 356 (= Op. III č. 6), v souboru spolu s Janem Stanovským (1. housle) a zemřelou Hedou Stonavskou (klavír) jsem pak interpretoval Vivaldiho *Koncert d moll*, RV 565 (= Op. III č. 11), a *Koncert a moll*, RV 522 (Op. III č. 8). Poznal jsem jednu z Vivaldiho sonát uveřejněných v 1. svazku sbírky *Hohe Schule des Violinspiels*. Tehdy, v padesátých letech minulého století, jsme měli k dispozici jen tzv. vydání pro *praktickou potřebu* (např. ve vydavatelství Petersově apod.), která dnes neobstojí. Ale o problémech tzv. věrnosti hudebnímu zápisu jsme za mládí příliš neuvažovali. Vždyť k pravému rozpuku myšlenek o historicky správné hudební interpretaci děl hudby minulých epoch došlo až v šedesátých letech, ač muzikologové *Gurlitt*, *Schering* nebo *Haas* požadovali již kolem roku 1930 a později, aby tzv. stará hudba (*Alte Musik*) byla provozována na staré historické nástroje a podle zásad upevněných v době vzniku skladeb. Ještě *Vladimír Helfert* přijímal bez skrupulí skladby starých mistrů v „moderním“ rouchu. Nic mu nevadilo, že *Busoni*, *Respighi*, *Stokowski* nebo *Schönberg* adaptovali díla velkých mistrů minulosti (instrumentovali je kupříkladu pro velký orchestr, „převáděli“ do jiných nástrojů apod.). Byl by patrně plně odmítl *Fritze Kreislera*, který jako houslista dokonce zamlčoval jména původců starých děl a své volné fantazie na opusy Mistrů hudební minulosti předkládal svým vnímatelům jako své vlastní skladby. Avšak Helfert sám patrně příliš nevěřil v plnou životaschopnost starých děl (i když je jako muzikolog přece objevoval); domníval se, že díla z oblasti staré hudby (*musica antiqua*) patří na pitevní stoly hudebních historiků a editorů, avšak jako součást plnokrevného hudebního provozu mají zaznívat až po modernizujících úpravách.

Léta šedesátá znamenala průlom. *Nicolaus von Harnoncourt* z Vídně začal uplatňovat přísná historizující stanoviska jako hudební interpret a znalec staré hudby. Navštívil 1967 i brněnské mezinárodní Kolokvium o interpretaci staré hudby, které proběhlo za mého předsednictví (2.–4. října) ve foyeru (předsálí) Janáčkova divadla jakožto součást festivalu *Musica antiqua*, a to pod záštitou rektora brněnské univerzity *Theodora Martince*. Vedle Harnoncourta, jenž na setkání přednášel o muzicírování na starých nástrojích a o vlivu hráčské techniky na interpretaci, hovořil *Walter Kolneder* z Karlsruhe o vztahu intuice a vědy v interpretační praxi staré hudby. *Nikolaus Fheodoroff* (Klagenfurt) se zamyslel nad interpretačními problémy v hudbě 14. století, již se věnovala i *Eva Badura-Skoda* z Vídně. *Viorel Cosma* (Bukurešť) soustředil zájem k provozování zpěvní hudby v Byzanci 14.–18. století, *Guy Erismann* (Paříž) k podání francouzské polyfonní hudby doby renesance. Bývalý Nejedlého a Helfertův žák *Dragotin Cvetko* z Lublaně rozprostřel problematiku provozování děl *Jacoba Galla* (Handla); *Zygmunt Szweykowski* z líhně krakovské muzikologie se zamyslel nad výběrem interpretačních prostředků v polské hudbě 17. věku, zatímco *Jens Peter Larsen* (København-Charlottenlund) hovořil o slohovém zlomu kolem 1750 a jeho vlivu na hudební interpretaci. *Lev Salomonovič Ginzburg*, badatel moskevský, zaujal

příspěvkem o provozování hudby pro smyčcové nástroje v 18. století; rektor staroslavné Rudolfovy univerzity z Vídně, *Erich Schenk*, fascinoval úvahou o tremolu v nástrojové hudbě 18. století i svými precízními znalostmi díla Arcangela Corelliho. *Richard Rybář* (Bratislava), žel předčasně zemřelý, předestřel problematiku spartace děl ze 17. století, varhanice Lady *Susi Jeans*, manželka slavného anglického fyzika, pocházející z anglického Dorkingu, se věnovala ornamentice v hudbě své vlasti (17. a 18. století), aby předala slovo *Johnu Papaioannouovi* z Athén (přednášel o interpretaci posledních kontrapunktických děl J. S. Bacha), jehož vystřídal *Andrej Andreev* (Sofia) referátem o nových poznacích o původu a začátcích operního divadla. *Walther Siegmund-Schultze* (Halle nad Sálou) informoval o provozních problémech Händelových oper, zatímco *Gerhard Schwalbe* z bývalé NDR zakotvil v problematice soustavného studia starých operních libret, která jsou dnes klíčem k věrnému inscenačnímu uchopení starých oper. Na kolokviu vystoupili samozřejmě i naši muzikologové a hudební teoretikové, hudební interpreti a divadelní i rozhlasoví pracovníci (*Ľaroslav Zich, Rudolf Pečman, Emil Hradecký, Miroslav Venhoda, Jiří Šafařík, Milan Munclinger, Vratislav Bělský, Jiří Fukač, Theodora Straková, Jiří Sehnal, Alexandr Buchner, Miloš Štědroň, Tomislav Volek, Miloš Wasserbauer, Alena Němcová a Václav Nosek*). Kolokviu mohlo být mottem slovo Harnoncourtovo (z diskuse): „Kdy už konečně zmizí permanentní sostenutová hra, stejně jako dlouhá legáta ve smyčcích, nebo fádni détaché takzvaného bachovského smyku? Kdy ustoupí bohaté artikulaci, která bude tak jasná jako slovo? Barokní hudba žádá ‚v každém taktu jiný afekt‘ (Quantz), každý tón musí mít svou vlastní sílu a zeslabení. Je třeba co nejpřesněji dbát na každý ‚odstavec‘ a na každou ‚cézuru zvukové řeči‘ (Mattheson). Stěží můžeme věřit, že tyto jemně diferencované požadavky se vztahovaly na tutéž hudbu, jejíž neutešené ševelení slyšíme denně v podkresu. Zajisté by se musel mnoho učit i posluchač; musel by si zvyknout na to, že správně interpretovaná barokní hudba není určena k nepřetržitému konzumu z rozhlasu. Rozmanitost kompozičních myšlenek a interpretačních řešení by zaujala také posluchače a zaměřila by pak jeho pozornost k nově odhalované a opět srozumitelné řeči hudby.“ (Z magnetofonového záznamu přeložil R. P. Viz také Harnoncourtův článek: *Das Musizieren mit alten Instrumenten – Einflüsse der Spieltechnik auf die Interpretation*. In: Rudolf Pečman /ed./, *Musica antiqua. Colloquium Brno 1967*. Vydal Mezinárodní hudební festival, Brno 1968, s. 34–37.)

Jak vidno, zapojilo se Brno 1967 do široké diskuse o staré hudbě. Svou ideou propojení brněnského Mezinárodního hudebního festivalu mj. s hudebněvědnými kolokvii ovlivnilo Evropu, neboť např. podle vzoru Brna byly založeny mezinárodní muzikologické konference o interpretaci staré hudby (Blankenburg/Harz, klášter Michaelstein, 1972: zakladatelem byl zvěčnělý *Eitelfriedrich Thom*), z brněnských principů čerpala i kolokvia hallského Händelova festivalu (*Händelfestspiele*).

Problematika brněnského kolokvia 1967 sice nepojednávala přímo o Antoniu Vivaldim, ale souzněla s jeho uměním nepřímou. Uvědomovali jsme si neudržitelnost starých názorů na interpretaci hudby minulých epoch. Generace před námi „roubovala“ starou hudbu na principy 19. století. To bylo ovšem nesprávné. Podceňovala mj. *basso continuo* a provozovala hudbu minulosti vynechávajíc např. sled nástrojů skupiny, která interpretovala zápis číslovaného basu. Neoživovala

princip „*Werktreue*“. Tonula v rozmanitých neslohových úpravách. Kolik práce bylo ještě před námi, kteří jsme prahli po slohové čistotě!

Walter Kolneder, jenž se činně zúčastnil našeho brněnského symposia o staré hudbě, podnítil můj zájem o Vivaldiho tím, že mi daroval svou nedávno vydanou monografii o něm (*Antonio Vivaldi 1678–1741. Leben und Werk*. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1965). S nevšedním zájmem jsem se začel do první německé souborné knihy o tomto velkém italském skladateli. Nyní jsem i muzikologicky objevil jeho velikost. W. Kolneder, původem z Rakouska (rodák z Welsu, Oberösterreich), studoval na univerzitách ve Vídni, Innsbrucku a Saarbrückenu, stejně jako na Mozarteu v Salzburgu. Byl ředitelem konzervatoře v Luxemburgu, rektorem Hudebních akademií v Darmstadtu a v Karlsruhe, působil na darmstadtské univerzitě. Projevoval se jako frankofilní a italoofilní badatel. Se svou ženou Francouzskou pozval mne spolu s mou družkou Jaroslavou Zapletalovou do Karlsruhe, kde nás seznámil se svými velkými počiny v okruhu teorie a provozovací praxe houslové hry. Dnes nás již opustil. Pro Vivaldiho a pro poznání jeho života a díla vykonal mnoho. Vážím si jeho mnohostranně orientovaného vivaldiovského spisu mj. pro jeho praktické hudební vyústění. Není to muzikologická kniha psaná ve věži ze slonové kosti. Konečně jsem se v knize dočetl hluboké slovo o vztahu Johanna Sebastiana Bacha k hudbě Antonia Vivaldiho, pro sebe jsem objevil mnohé cenné údaje o Vivaldiho jevištní i duchovní hudbě.

Na taková setkání, na takové muzikologické kontakty, se nezapomíná.

Měl jsem záhy štěstí, neboť na brněnské Mezinárodní hudební festivaly začal dojíždět další vivaldiovský specialista (býv. NDR), Rudolf Eller z univerzity v Rostocku. Když došlo k obsazení bývalého Československa (1968) vojsky Sovětského svazu a některých členských států tzv. Varšavského paktu, zavolał nám *sponte sua* telefonicky do sekretariátu brněnského festivalu. Osobně se omlouval za příkoří, které nám bylo způsobeno, a prohlásil: „Stydím se za to, že jsem Němec, a hluboce s vámi cítím.“ S kolegou Jiřím Vysloužilem, jeho první manželkou, a s Jiřím Fukačem jsme ho byli navštívit v Rostocku v jeho bytě na Wielandově ulici č. 4. Mne pak pan profesor Eller pozval na bachovské symposium do Rostocku. Konalo se (22.–24. května 1979) v Ústavu hudební vědy tehdejší Univerzity Wilhelma Piecka. Mělo generální téma: *Koncertantní tvorba Johanna Sebastiana Bacha*. Za cíl svého referátu jsem si vybral námět *Bach und Zelenka. Ein Beitrag zur Entfaltung des Vivaldischen Stils* (text vyšel in: *Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs / = Bach-Studien 6/*. Herausgegeben von Peter Ahnsehl, Karl Heller und Hans-Joachim Schulze. VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, Leipzig 1981, S. 139–143; k mému referátu diskutovali: Karl Heller, Rudolf Pečman, Zdeňka Pilková, Magdalena Havlová, Hans-Joachim Schulze, Manfred Fechner a opětovaně H.-J. Schulze). V Rostocku jsem poznal dalšího vivaldiovského odborníka, totiž tehdejšího Ellerova asistenta Karla Hellera, jenž po letech vydal spis *Antonio Vivaldi. Kalendarium zur Lebens- und Werkgeschichte*. Dílo vyšlo jako samostatný svazek série *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts*, Heft 33. Herausgegeben von der Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein durch Eitelfriedrich Thom, Michaelstein/Blankenburg 1987. Můj zájem o vivaldiovskou tematiku rostl. Po citovaném rostocském kolokviu jsem vydal (in: *Muzikologické dialogy 1978*, ed. Rudolf Pečman, Česká hudební společnost, Brno 1980, s. 47–51) zevrubnou vivaldiovskou stať

*Antonio Vivaldi ve světle muzikologických výzkumů a interpretační praxe anno 1978.* Měl jsem tehdy s hudební Itálií již mnohou zkušenost, neboť jsem absolvoval 1973/74 studijní pobyt v Římě aj. italských městech (srov. Rudolf Pečman, *Hudební kontexty staré Itálie*, Masarykova univerzita, Brno 2006), v římské Biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia jsem sáhl po Vivaldiho oratoriu *Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie* (Benátky 1716), RV 644, a pokusil jsem se říci několik slov k vivaldiovské instrumentaci tohoto díla. O tematice jsem pak přednášel na sympoziu festivalu *Händelfestspiele 1997* (můj text nebyl přijat do sborníku *Händel-Jahrbuch*, a tak vyšel ve Sborníku prací Filozofické fakulty brněnské univerzity H 34, 1999, s. 41–46, pod názvem *Instrumentation und „konzertanter Stil“ in der geistlichen Musik Antonio Vivaldis*). Do své výše citované knihy *Hudební kontexty staré Itálie* jsem posléze vtělil kapitolu „*Druhý život*“ *Antonia Vivaldiho* (s. 137–149), v níž mj. akcentuji tematiku oratoria o Juditě a Holofernovi, ale také problematiku novodobého provozování operních děl Antonia Vivaldiho, a to na příkladě uvedení jeho opery *La Verità in Cimento*, RV 739 (z roku 1720). Z původní inscenace v Teatro S. Angelo v Benátkách během podzimu uvedeného roku nezbylo v hallském nastudování 1978 u příležitosti *Händelfestspiele* patrně vůbec nic. Typickou *semiseriu* o napáleném velkosultánovi Mahmudovi, jeho manželce Rusteně a milence Damiře (libreto napsal Giovanni Palazzi) označili inscenátoři titulem *Die teuer erkaufte Wahrheit* (*Draze vykoupená pravda*). Opominuli, že jde o polovážnou operu (*opera semiseria*), považovali dílo za komedii a akcentovali jeho fraškovité rysy. Vzniklo vlastně jakési dílo nové, jež již nepatřilo ani Palazzimu, ani Vivaldimu. Na konferenci festivalu *Händelfestspiele 1978* jsme sice proti inscenaci protestovali, ale dramaturg nového scénického uvedení Klaus Harnisch nás zcela neodbytně přesvědčoval o tom, že vážný prvek opery, založený na dobových narážkách a vztazích dnes již nepochopitelných, nutno jednoznačně eliminovat proto, že by mu dnešní divák již nerozuměl. A tak se z opery *La Verità in Cimento* stala jakási lascivní záležitost, v níž patrně bylo nejdůležitější, že bujně poprsí hlavní představitelky bylo zcela obnažené (srov. Klaus Harnisch, „*La Verità in cimento*“ von Antonio Vivaldi, in: /sborník/ G. F. Händel und seine italienischen Zeitgenossen, red. Walther Siegmund-Schultze, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Halle /Saale/ 1979, s. 52–58).

Po letech se mi dostala do rukou vzácná kniha dvou autorů. Theophil Antonicek a Elisabeth Hilscher/ová/ vydali spis *Vivaldi*. Akademische Druck- u. Verlagsanstalt Graz/Austria, Graz (Štýrský Hradec) 1997. Je to kniha překrásně vybavená, s mnoha dosud nepublikovanými ilustracemi. Vzpomenu-li, že před lety (1979) jsem obdivoval působivou vivaldiovskou výstavu (po roku 1978 přešla z Benátek do Reggio Emilia) a její přepychový katalog: Francesco Degrada (ed.) – Maria Teresa Muraro (ed.), *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa* (Electa editrice, Milano 1978), stojím již na prahu svého rozhodnutí promluvit nyní o Vivaldim jako český muzikolog. Zhostím se svého plánu? Podaří se mi znovu uplatnit myšlenku italských přátel: „*Vivaldi Veneziano Europeo*“ („*Benátčan Vivaldi Evropanem*“)? Nezklamu ve své snaze přiblížit našemu čtenáři i Vivaldiho vztahy k českým zemím?

R. P.