

Pobyt ve Věčném městě

V době protektorátní jsme s oblibou četli objemnou knihu Hendrika Willema van Loona: *Umění. Malířství, sochařství, architektura, hudba a tak zvaná menší umění* (Václav Petr, Praha 1939). Je to jistě kniha obdivu a lásky. Má zažehnouti jiskru, z níž vzplane oheň horoucího zájmu o veškeré umění. Ale po letech? Maně zjišťujeme, že to je kniha neobyčejně *povrchní*. Pro historika a pro uměno- vědce je zarážející, jak blahovolně zachází H. W. van Loon s termíny, pojmy, s le- topočty, s historickými periodami. Pro něho například doba *rokoka*, která se již za Vivaldiho začala rozvíjet, je dobou od 1715 do 1793. Uznáme, že onen první časový termín může být správný, neboť jakési *prerokokové postupy* nacházíme (v hudbě) už u *Corelliho*. Ale onen rok 1793? Jako by pro van Loona neexistovala doba, kterou Němci nazvali „*die Klassik*“ (my pak nedomyšleně dobou „klasicis- mu“). Pro van Loona je smrt (poprava) *Ludvíka XVI.* jakousi mezní hranicí, která nás vede k romantismu. Mozart je pro něho *rokokový*. Haydn jen a jen „*papá Haydn*“. Stojí za to, abychom diskutovali s Loonovými názory? Patrně nikoliv. Ale *závan pravdy* proudí kolem nás, když v jeho knize čteme, „že rokoko v rukou na- šich historiků celkem zvlášt dobře nepochodilo,“ ač to nebyl „ani zdaleka věk fri- volnosti, bláznovství, povrchnosti a zhýralosti, nýbrž naopak v mnohém ohledu nejkulturnější éra dějin“ (cit. kniha, s. 386, překlad: Zdeňka Horská). To jsou pravdivá slova.

Zalistujme v jiné knize. Český spisovatel vydal cestovní příručku *Italie* (Fran- tišek Obzina, Vyškov na Moravě 1925). Jméno spisovatele? Jaroslav Maria. Je obdivovatelem této krásné země. Ani on se však nedovede vyrovnat s otázkami periodizace. Patrně by pozorně četl geniálního Benedetta Croceho, hlavně jeho spis *Barok. Tři essaye*. Kvasnička & Hampl, Praha 1927. V době, kdy Maria psal svou *Italii*, mohl mít k dispozici jen italskou originální verzi Croceho knihy. Velký filozof, estetik a historik dští oheň a síru, neboť zřejmě nenávidí *baroko* a považuje je za dobu naprostého úpadku. Proč je jeho pohled kosý? Inu, srovná- val barok s renesancí (hlavně italskou), v níž se mu tyčí *Michelangelo*. Zdalipak mohou být ti umělci, kteří přišli po něm, srovnávání s jeho géniem? Zajisté ano, ale s nebezpečím, že ze srovnání vyjdou jako umělci *značně nižších kvalit* než pře- slavný *Buonarroti*. Tak se to stane každému, kdo komparuje srovnáváním s hvěz- dnými umělci. V soutěži s *Bachem*, *Mozartem* nebo *Beethovenem* prostě prohraje každý. Crocemu se tedy zdála doba baroku dobou *rozkladu a úpadku*. Tak maně soudí i český eklektik Maria. V renesanci vidí vrchol, i když uznává, že v ní se vyčerpala a vyžila „náboženská ryzost a vroucnost“ (*Italie*, s. 130). „A poněvadž zkáza náboženské mravní opory porušuje mravy a vede k životu bezuzdnému, vidíme ve vývoji umění (doby barokní, pozn. R. P.) stejným krokem sledu- jící mravní úpadek, ba možno mluvit i o úžasném paradoxu, že tu do jisté míry mravní úpadek oplodňoval umělcovu duši“ (tamtéž).

I Zdeněk Kalista, člověk duchovně orientovaný a věřící, vidí v té době jakýsi úpadek, jenž vyvěrá hlavně ze zprofanování náboženských úkonů a postojů: „Ba- rokni religiozita sama časem degenerovala a měnila se v plochý formalismus, kte- rému vnější pompa církevních slavností poskytovala jakousi zástěnu, zastírající

jeho vnitřní prázdnotu“ (*Století andělů a ďáblů. Jihočeský barok*. Nakladatelství H & H, Jinočany 1994, s. 280).

František Xaver Šalda nesouhlasí s tím, aby v „baroku“ byla viděna *jen* doba katolické protireformace, aby barok byl chápán *jen* jako „katolický“. Má mnoho tváří. Vždyť také např. máme silný barok v protestantských zemích. „Jak vzniklo baroko? Jaký je jeho poměr k renesanci? Renaissance je jeho předpoklad, ale ovšem baroko je její radikální popření a přehodnocení. Renaissance, to je věk estetické kontemplace, baroko naproti tomu čarodějný kotel lidské vůle napjaté až k bezmezí“ (*O literárním baroku cizím i domácím*. In: Šaldův zápisník VIII, 1935–1936, s. 74).

U mnohých převyšuje hledisko, že doba tzv. baroka je přísně oddělena od doby tzv. klasicismu (*die Klassik*). Ta pomyslná hranice se prý vine kolem roku 1750. Jistě. V té době se již vlastně „v podzemí“ rodí nová společnost, která pak demonstrovala své ostře vyhraněné názory a postoje ve Francouzské revoluci. Osvícenství bylo předzvěstí oné nové doby. U jiných badatelů převažuje postoj evoluční, neboť se snaží vidět, co spojuje ony červánky nové doby se starým barokem. Myšlenkově progresivní Vladimír Helfert (*Periodisace dějin hudby. /Příspěvek k otázce logiky hudebního vývoje./* In: Musikologie I, 1938, s. 7–26) dokonce rází myšlenku, že celá velká epocha od baroka až po konec 19. století (*styl melodicko-harmonický*) tvoří jeden nepřerušovaný celek. My v tomto okamžiku nechceme domýšlet tuto Helfertovu tezi (srov. Rudolf Pečman, *Vladimír Helfert*. Nadace Universitas Masarykiana. Edice Osobnosti č. 20. Akademické nakladatelství CERM a Vydavatelství NAUMA, Brno 2003), ale zdůrazňujeme, že pouta baroka a klasicismu (*die Klassik*) jsou pevná. Barok a údobí klasické tvoří jednu epochu, ač vnitřní rozpory, protichůdnosti apod. se v ní vyskytují také (týž, *Meinungsverschiedenheiten über das Wesen des Baroks und der Klassik in der Musik*, in: Hudební věda XLII, 2005, č. 2, s. 117–136).

Myšlenky o slouhu a hudbě nás napadají, promyšlíme-li nyní situaci v Římě sedmnáctého a osmnáctého století. Stýkala se tu rozmanitá proudění, docházelo k intenzivnímu ovlivňování sféry církevní a laické (vliv Vatikánu). Nebylo tu tolik třecích ploch jako jinde v Itálii, „renaissance“ přecházela v „barok“ vlastně bez protuberancí. Pravda, dominovala myšlenka katolická, z níž se pak vyvinulo domnění, že barok je vlastně jen a jen protireformační. Neplatila tak zcela zásada o přísných hranicích mezi renesancí a barokem. Jaroslav Maria i Benedetto Croce by na ryzím příkladu Říma asi poněkud změnili svá stanoviska, avšak dosud se nevyrojilo mínění o rozmanitých tvářích evropského baroka (katolictví – protestantsví), k němuž dospívá F. X. Šalda. Platí však názor Zdeňka Kalisty o poklesu čistého náboženského postoje, který se mnohdy proměňoval v gesto vnitřně prázdňných ceremonií. Zvláště Řím miloval nádheru, slavnostnost, pompu. Nebylo ničím mimořádným, že i umělci směřovali k vnějškově nadsazeným postojům. Jedním z nejpronikavějších výtvarných umělců Itálie byl v té době *Gian Lorenzo Bernini* (1598–1680). Nepovažoval se pouze za umělce výtvarného (především za sochaře), nýbrž za tvůrce, který umí rozprostřít náruč i do jiných oblastí, neboť byl všestranný. Jako precízní mistr dokonalého tvaru se projevil v *Apolónovi a Dafně*, kdy alegoricky zjevoval pravdu života a lásky. Připomínal dokonce Michelangela. *Žitro a Noc, Blažená a Odsouzená duše*, medicejské náhrobky – toť ještě Berniniho pouta k tradici. Vynikal však také jako architekt, kreslíř se

smyslem pro světlo a stín, karikaturista. Jeho gesto je také dekorativní, o němž svědčí jeho sochařská výzdoba oltáře chrámu svatého Petra. Ale *milovat divadlo* bylo také jeho vnitřním příkazem. Pro divadelní představení navrhoval dekorace, ba sám psal i komedie, v nichž také rád hrál. Byl okázalý. V Montecuccoliho dopise modenskému vévodovi (1637) se dochoval dokonce popis hry *Dvě divadla, jedno v zrcadle druhého*, jež byla výtvarně dílem Berniniho. Na jevišti se tu objevují dvě hlediště (skutečné a iluzivní). Ono skutečné řídilo se zásadami úběžníkové divadelní perspektivy, to druhé bylo pouze namalováno. Vystupovali mj. dva herci, kteří hýřili vtipem, ale zaměřili se, každý po svém, k nakreslení „svého“ hlediště. Pohybovali se na hranici, jež byla výrazem ostrí mezi hranicí dožívající renesance a nadcházejícího baroka. Bavili obecenstvo, ale jejich humor se náhle proměnil v iluzi, neboť jeviště se změnilo v překrásné výtvarné obrazy a bylo nesené vnějšími efekty. Noční obloha, měsíc, ubíhající oblaka – vše se transfigurovalo v zářnou krajinu se zahradními výjevy, s paláci a vznešenými domy. Na jevišti se objevili šlechticové na koních a jejich dámy v kočárech. Náhle se zjevila Smrt s kosou (my Středoevropané pomysleme na hru *Ĵedermann*, jež se pravidelně objevuje na Salcburských hrách), aby přetrnula nit života. Sláva světa – polní tráva. Vše skončilo disonancí.

To vše popisujeme proto (viz Jaromír Neumann, *Itálie. Z cesty za uměním*. Svazek I. Odeon, Praha 1978, s. 282–283), že Řím byl městem nádhery a bohatých proměn, v životě i na jevišti. *Antonio Vivaldi* do Říma přichází již v době poněkud mladší, kdy již do celé Itálie pronikala teorie Neapolitána Giambattisty Vica, záhy prezentovaná knižně v jeho spise *Principi di una scienza nuova d'itorno alla commune natura della nazioni*, Neapol 1725, český titul: *Základy nové vědy a společenské přirozenosti národů*, kdy Vico zdůraznil, že obrazotvornost je přirozeným výrazem dětství lidstva, a stal se tak vlastně prvním filozofickým revolucionářem, jenž potlačil kategorii pravdivosti ve prospěch fantazie. Potlačil starou barokní ztrnulost, ale i vizionářskou hrůznost baroka, neboť objevil význam citovosti, emoce a emotivnosti, pro veškeré umění a samozřejmě také pro život člověka, pod nímž se již zachvívala půda na jeho cestě za osvobozujícím se lidstvím. Nastávala *doba přechodu*. Slovo, které bylo před časem výrazem tvrdých příkazů a myšlenkových (i náboženských) norem, „není už myšlenkou, je zvukem, zněžňovaným přízvukem, kolébanými rýmy, zjemňovaným veršičky, redukovanými na pouhý vzdech“, jak to vyjádřil Francesco de Sanctis (*Storia della letteratura italiana* I, II. Neapol 1870–1871. Editor Niccolò Gallo, Einaudi, Torino 1966. Český překlad Václava Černého: *Dějiny italské literatury*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1959, s. 512).

Antonio Vivaldi tedy přichází o karnevalu 1723 do Říma. Karneval není tak hýřivý jako v Benátkách, do všeho intenzivněji proniká vrcholná, ba přežívající se barokní tradice. Náboženská, ztrnulá barokní postoje, oficióznost apod. však i v Římě pomalu ustupují prosakujícím zřetelům lidové observance. Divadlo a opera žije v průsečíku rozmanitých stylových tendencí, neboť např. v operní tvorbě dožívá i tradice oratorní, tradice „posvátných výjevů“ (*azione sacra*), aby se mísila se stylem *opery seria* i *semiseria*. Onen „čarodějný kotel lidské vůle napjaté až k bezmezi“ (Šalda) již přetéká, a to, co jej opouští, proměňuje se v pouhý závan. Vivaldiho „římská doba“ je dobou přechodu. Rokoko tu sice proniká méně intenzivně než například v Neapoli nebo Benátkách, ale přece. I kardinálové

pocitují van nové doby. S jedním z nich, s ušlechtilým a vysoce inteligentním *Pietrem Ottobonim*, se setkává i Vivaldi. Napadne myšlenka, že se třeba setkal i s Corellim, ale ten spí svůj věčný sen již od roku 1713... Pro kardinála Ottoboniho píše Vivaldi skladby, které se rukopisně dochovaly. Dnes je označujeme jako *Sonáty z Manchesteru* (podle místa dnešního jejich uložení). Obsahují 12 sonát pro housle a basso continuo (RV 3, 12, 757, 755, 759, 758, 6, 22, 17a, 760, 756 a 754).

Zčásti se dochovala hudba k Vivaldiho opěře *Ercole sul Termodonte*, RV 710, psané na libreto *Giacoma Franceska Bussaniho*. Mohli bychom je označit titulem



19 • Pier Leone Ghezzi (1674–1755):
Perokresba Antonia Vivaldiho (1723) v době
premiéry jeho opery „Ercole sul Termodonte“,
RV 710, v Teatro Capranica, Řím. Ottoboniho
kodex Vatikánské knihovny. Podle kopie ve Staatsbibliothek
Preussischer Kulturbesitz, Berlin.

Herkules v horké lázni. Z Ryoma se dovídáme, že je dochováno nejen libreto k opeře ve florentské Biblioteca Marucelliana, nýbrž i Vivaldiho hudba (z valné části). Vedle sinfonie (předehry) máme k dispozici mnohé árie v Santiniho knihovně v Múnsteru, v Knihovně Národní konzervatoře hudby v Paříži, v Biblioteca Nazionale Torino, v Univerzitní knihovně v Lundu (Švédsko) a jinde. Námět opery odpovídá římským mravům a církevním i šlechtickým zásadám, neboť jde o situaci, kdy je věrolomný Herkules potrestán za cizoložství. Přiblížme si v nejvyšší stručnosti antický podklad libreta: Herkules získal v souboji s říčním bohem Achelónem za manželku žárlivou Déianeiru. Když z dobytého města Oichalie přivedl krásnou zajatkyňu Iolu, poslala mu Déianeira, jež toužila po jeho lásce, oděv napuštěný Nessoovou krví, jež opět měla Herkula podnítit k lásce k Déianeire. Jakmile Herkules oděv oblékl, byl zachvácen nesnesitelnými bolestmi. Sám se dal spálit na hoře Oitě. Vivaldi dal svou operu provést v lednu 1723 v římském Teatro Capranica.

Z římské doby pochází známá *Vivaldiho karikatura*, jejímž autorem je *Pier Leone Ghezzi* (1674–1755). Jde o perokresbu. Vivaldi má ostrý nos, v oděvu je zdůrazněno jeho kněžství. Je zachyceno i jeho osobní utrpení způsobené trvalou nemocí, neboť jeho úsměv se přetváří v bolestivý škleb. Ghezzi na karikaturní portrét poznamenal, že jej vyhotovil v době, kdy Vivaldi uvedl svou operu v Divadle Capranica („*Il Prete rosso Compositore di musica che fece l'opera a Capranica del 1723*“). Uvážíme-li, že *Herkules* byl uveden v lednu, pochází z téže doby i Vivaldiho vyobrazení. Portrét je uložen v *Ottoboniho kodexu* Vatikánské knihovny. Zbývá zodpovědět otázku, proč byl *Herkules* uveden právě v Teatro Capranica. Inu, kardinál Pietro Ottoboni (psán také „*Ottobuoni*“), jenž byl velkým milovníkem umění a podporovatelem mj. *Corelliho*, *A. Scarlattiho* a *Händela*, patřil k nejznámějším hudebním mecenášům tehdejší Evropy. Z jeho rohu hojnosti žilo i Divadlo Capranica, které hojně finančně podporoval. Plně si oblíbil i Vivaldiho, jehož *Herkules* se mu velmi líbil. Za Vivaldim se dokonce vypravil do Benátek 1726. Již tři léta předtím od něho získal četné jeho skladby, ale nyní (1726), když ve Vivaldiho rodišti navštívil i *Ospedale della Pietà*, obdržel od skladatele další sólové sonáty. Po Ottoboniho smrti získal 1740 Angličan *Edward Holdsworth* Ottoboniho sbírku (která je dnes uložena v *Public Libraries, Henry Watson Music Library*, Manchester, Great Britain). Je známo, že kardinál Ottoboni měl těsné vztahy také k Francii. Pravděpodobně zprostředkoval Vivaldiho kontakty k francouzskému vyslanci v Benátkách, hraběti *Jacquesovi Languet Comte de Gergy*.

Zaráží, že Ottoboni 1726 navštívil právě *Ospedale della Pietà* v Benátkách. Víme přece, že konzervatoř v Ospedale již nezařazovala Vivaldiho mezi své zaměstnance. Avšak nastojte: Dne 2. července se objevuje skladatelovo jméno opět v protokolu (*Notatori*) správy Ospedale della Pietà. V uvedeném datu se správcové usnesli (devíti hlasy, jeden z členů správy se zdržel hlasování), že Pietà uzavře s Vivaldim novou smlouvu. A. Vivaldi má dodat pro potřeby konzervatoře v Ospedale della Pietà *měsíčně dva koncerty* (za každý obdrží úhradu jednoho zecchina /zecchino = někdejší benátská zlatá mince, předchůdce dukátu/). Dodávání koncertů není spojeno s okolností, zda se Vivaldi zdržuje v Benátkách, nebo nikoliv. Během přítomnosti ve městě má osobně řídit tři nebo čtyři zkoušky ke každému koncertu. Toto usnesení správy Ospedale della Pietà je posledním

záznamem v *Notatori*, který se týká Vivaldiho, přičemž však bereme v úvahu, že pro léta od února 1729 do února 1733 dosud jakékoliv záznamy chybějí. V následujících letech (od 1733) se již neseťkáváme v tiscích s označením Antonia Vivaldiho jako Mistra z Ospedale della Pietà.

Vivaldi se plně uplatnil v Římě. Získal obdiv a přátelství Ottoboniho, k jehož vjezdu do Benátek napsal serenatu *La Sena festeggiante* (Jubilující Seina), RV 693, v níž se přiklonil k francouzské kompoziční struktuře v Overtuře, v Menuettu a v Chaconne. Ona „francouzská“ orientace je vysvětlitelná tím, že přijetí a Ottoboniho vstup do Benátek byl spojen s jeho návštěvou francouzského vyslanectví. Pro římské Teatro Capranica (tedy vlastně divadlo Ottoboniho) vypracuje Vivaldi i operu *Il Giustino*, RV 717, na text libretisty jménem *Nicolò Beregan* (též *Nicola Berengani*), jejíž premiéra se koná roku 1724.

Vidíme, že o karnevalu 1724 je Vivaldi opět v Římě. Vedle *Il Giustino* spolupracuje na pasticciu *La Virtù trionfante dell'Amore e dell'Odio ovvero il Tigrane*, RV 740 (Vítězící ušlechtilost lásky a nenávist aneb Tigrane). Libreto pochází od osvědčeného *Franceska Silvaniho*. Vivaldi zpracoval hudebně jen 2. akt, zatímco první je dílem *Benedetta Micheliho*, jenž vypracoval také meziaktní intermezza. Na 3. aktu se podílel *Nicola Romaldi*. Reinhard Strohm (*Italienische Opernarien des frühen Settecento [1720 bis 1730]*, svazek 2., Köln 1976, s. 251) se domnívá, že *Tigrane* je první Vivaldiho operou, kterou uvedl o karnevalu 1724, avšak Walter Kolneder ve své známé vivaldiovské monografii uvádí jako „první“ tehdejší Vivaldiho operu jeho dílo *Il Giustino* (s. 204). Podle Strohma je *Il Giustino* až druhou karnevalovou operou.

V údobí 1723/24 nabývá Vivaldi na věhlasu. Princ *Anton Ulrich*, pozdější vévoda ze *Sachsen-Meiningenu*, zaznamenává do deníku: „.../ hat mir der Graf Marcin 6. Concerte Von Vivaldi, 1. von Lorenzo und 3 Overturen von Fasch geschickt,“ což znamená, že obdržel šest *vivaldiovských* koncertů, jeden z pera jakéhosi „Laurenza“, jenž může být *Bartolommeem Girolamem Laurentim* (žil 1644–1726, působil v Bologni). Overtury napsal známý německý autor *Johann Friedrich Fasch*. V Ulrichově zápisu je zprvu nerozšifrovatelné jméno donátora. Zjišťujeme, že „*Graf Marcin*“ je náš hrabě *Václav Morzin* z *Vrchlabí* (Hohenelbe), dědičný princ z větve Jana Rudolfa Morzina, jenž s manželkou Evou Konstantinou měl tři syny, nejstaršího Maximiliana a nejmladšího Josefa. Mezi nimi byl *Václav*, jenž ve Vrchlabí dal postavit v letech 1705–1725 kostel svatého Augustina (architekt: Adam Auer). *Václav Morzin* (1674–1737), vojevůdce, byl hudbymilovný. V Benátkách poznal Vivaldiho, který byl možná i jeho učitelem hudby (Kolneder, s. 30). Vivaldi mu věnoval své *Opus VIII*, jak vyplývá z předmluvy. Vivaldi v ní vlastně hovoří k hraběti Morzinovi: „.../ pomyslí-li na dlouhou řadu let, kdy jsem měl převýbornou čest sloužit Vaší Výsosti v Itálii jako kapelník“ – italsky: „Pesando frà me stesso al lungo corso de gl'anni, nè quali godo il segnalatissimo onore di servire à V. S. Ill^{ma} in qualità di Maestro di Musica in Italia .../“. Předmluva je ve vydání VIII. opusu z roku 1725, z čehož vyplývá, že Vivaldi znal hraběte V. Morzina již o mnoho let dříve. Vlastní dedikační formule na VIII. opusu, jež obsahuje koncerty „*La Primavera*“, „*L'amoroso*“, „*Il Riposo*“, „*Il Ritiro*“ a „*L'Autumno*“ (tedy i koncerty z *Le Quattro stagioni*), je koncipována takto: „Illustrissimo Signor il Signor Venceslau Conte de Marzin, Signore Ereditario di Hohenelbe, Lomnitz, Tschista, Krzinetz, Kaunitz,

Doubek, et Sowoluska, Cameriere Attuale, e Consigliere di S. M. C. C.“ Z textu vyplývá, že Vivaldi je obeznámen s jmény obcí, která hraběti náležejí, i s jeho hlavními oficiálními tituly Komořího a Rady Císařského Majestátu katolického císaře. Bližším pohledem do VIII. opusu zjistujeme, že k němu patří např. i koncert „*L'Inverno*“, „*Il Ritiro*“ a sinfonia „*Al Santo Sepolcro*“. Svá nejproslulejší programní koncertantní díla, mezi nimi i Čtvero ročních dob, dedikoval tedy Vivaldi hraběti *Václavu Morzinovi*. Jen podotýkáme, že hrabě Morzin není oním aristokratem, který pozval do svých služeb (po letech) mladého *Josepha Haydna* (1759). Ten se jmenoval *Karel Josef František* a sídlil na zámku v Lukavici u Plzně.

Zápis *vévody ze Sachsen-Meiningenu*, tehdejšího Prince *Antona Ulricha*, z 13. října 1723, jenž spadá do doby Vivaldiho římského pobytu, nás inspiroval k širše pojatým řádkům o hraběti *Václavu Morzinovi*. O něm, ale i dalších skladatelových vztazích k českým zemím, pojednáme v naší knize samostatně. Jen na okraj nyní poznamenejme, že Antonio Vivaldi je v době kolem 13.–14. srpna 1724 hostem i na scénách divadel hraběte *Antonína Šporcka (Sporcka)* v Kuksu a v Praze, kde impresárió *Antonio Denzio* dává např. Vivaldiho operu *Orlando furioso*. Ale i o tom až na dalších stranách...

Rok 1724 je pro Vivaldiho i jinak významný, neboť o karnevalu hrál dvakrát i před Svatým otcem. Zjišťujeme, že to mohl být s největší pravděpodobností *Benedikt XIII.*, k jehož investituře došlo 29. května 1724. Toto datum pak ukazuje, že Vivaldi pobýval v Římě i začátkem června.

Ve druhé polovině roku 1724 přijíždí do Říma *ž. ž. Quantz*, jeden z Vivaldiho obdivovatelů. Působí tu pedagogicky a zůstává ve Věčném městě od 11. července 1724 do 13. ledna příštího roku. Ve své již výše citované *autobiografii* poznamenává, že poznal „*lombardský vkus*“, který již předtím byl běžný Vivaldimu. Quantzova poznámka se vztahuje k využití tzv. *lombardského rytmu*. Jde o rytmickou figuru, která byla rozšířena v pozdním 17. a v 18. století. Vyznačovala se např. rytmickým modelem – skupinkou –, kdy zcela krátká nota počáteční (šestnáctinová) byla sledována delší notou (tečkovanou notou osminovou). Tato rytmická struktura vstupovala ve vztah s dalším útvarem stejného rodu. Quantz uvádí, že u Vivaldiho se onen *lombardský rytmus (= vkus)* objevuje v jedné z jeho oper, která byla před krátkou dobou uvedena v Římě. Návštěvníci představení byli Vivaldiho novotou tak nadšeni, že pak i obecně akcentovali lombardské rytmické postupy. Vivaldi tedy zavedl do Říma vlastně novou rytmickou módu. My jen poznamenáváme, že lombardský rytmus nebývá přímo v hudebních zápisech uváděn. Patří k oblíbeným rytmickým obměnám, které uplatňují i sami interpreti (radíme jej tedy k „*ozdobám*“, tolik charakteristickým právě v 18. století: jsou typické i pro lidovou hudbu skotskou, uherskou a pro celou slovanskou oblast). Ostatně již v téže době byl *Telemann* např. zaujat obdobnými (tedy vlastně synkopickými) rytmickými posuny v hudbě polských lidových hudeců, kterou obdivoval; inspiroval se i polskými lidovými tanci, v nichž se ony synkopické posuny objevují v hojně míře.

Vivaldiho vítězná tažení do Říma končí. Vivaldi nyní spěchá opět do Benátek. O podzimu 1724 tam vystupuje jeho přítelkyně *Anna Girò* při provedení opery *Laodice* od významného skladatelského kolegy *Tommasa Albinoniho*. Je to *operní debut Anny Girò*. Uskutečňuje se v Teatro Moisè.

V Benátkách má Vivaldi mnoho práce i jako organizátor, neboť angažuje skupinu sólových pěvců pro *Denziho stagionu v Praze*. Styky se šporkovskými operními scénami (Kuks, Praha) se prohlubují...