

PANORAMA TVORBY

Malá úvodní úvaha

Proces, který se udál v prvních třech desetiletích 18. století v Itálii, má výrazné rysy *údobí přechodu*. V Itálii se zrodily všechny podstatné slohové znaky, které považujeme za charakteristické pro tzv. *galantní styl* – první vývojové údobí *hudebního rokoka*. Koncem dvacátých let nastává v italské hudbě přesun uvnitř struktur, který zároveň již předjímá dobu „citového“ slohu čtyřicátých let. Ze syntézy „galantního“ a „citového“ slohu vzniká pak *sloh klasický*, jehož vyvrcholení spojujeme se jmény význačných představitelů klasicismu vídeňského: *Josepha Haydna*, *Wolfganga Amadea Mozarta* a *Ludwiga van Beethovena*.

Na klasickém slohu pracovaly generace. Vzniká jako výslednice rozmanitých tvůrčích podnětů, nejenom italských. Impulzy hudební Itálie měly historicko-vývojovou prioritu, byť tato priorita neměla charakter jedinečného, dlouhodobého předstihu. Dokumentovali jsme (ve své práci *Hudební kontexty staré Itálie*, Brno 2006), že italská hudba časově nejdříve začala pozvolna *rozleptávat* vžitý sloh vrcholného baroka. Jde tu opět o příklad toho, jak nesprávné je hledisko o stylové zaokrouhlenosti a ukončenosti jednotlivých slohových epoch. Vždyť právě italský hudební vývoj nás přesvědčuje, že vlastně celé údobí vrcholného italského hudebního baroka je zevnitř naleptáváno *galantními* (šíře řečeno *předklasickými*) výrazovými tendencemi.

Z Itálie se tyto tendence šíří do celé Evropy nebo podporují a upevňují vývoj, jenž se zatím – takřka simultánně – odehrává ve velkých evropských hudebních kulturách, francouzské a německé. Tvůrčí přínos *Couperinův* (1668–1733), *Daquinův* (1694–1722), *Rameauův* (1683–1764) a jiných mistrů slohového přelomu ve Francii vyrůstá hlavně z uměleckého dialogu se vznešeným slohem *žena Baptisty Lullyho* (1632–1687), italského původu, a opery lyrické (*opéra lyrique*) i opery-baletu (*opéra-ballet*). Pozdější příliv *opery buffy* uvitá s jásotem *Rousseau* i encyklopedisté; vidí v ní východisko dalšího rozvoje francouzské hudby, často ji i přeceňují, avšak bystře postřehnou, že budoucnost dá za pravdu těm, kdo se oprostí od francouzského *deklamačního slohu*, slohu tradičního, a budou usilovat o nový typ nadlehčené francouzské melodiky rostoucí již z principu homofonního. Německo, vlast *přísného slohu*, má ve svých hudebních myslitelích a komponistech typu *Matthesonova* (1681–1764), *Keiserova* (1674–1739), *Telemannova* (1681–1767), *Graupnerova* (1683–1760), *Händelova* (1685–1759) aj. výrazné představitele nové slohové vlny, která připravovala půdu hudebnímu klasicismu; v této souvislosti by bylo třeba zvláště důrazně upozornit na *Bachovy syny*, zejména na *Carla Philippa Emanuela* (1714–1788), jenž jako zástupce severoněmecké školy výrazně přispěl ke kodifikaci „citového“ slohu, podobně jako například zástupci vídeňské předklasické školy, *Georg Matthias Monn* (1717–1750) a *Georg Christoph Wagenseil* (1715–1777). Tato vývojová linie souzní s tvorbou představitelů *mannheimské školy*.

Sledovat však širší problematiku „citového“ slohu (*„empfindsamer Stil“*), jeho rozprostraněnost v Evropě i jeho kolosální konečné vyústění do vrcholného klasicismu, není v naší souvislosti již předmětem úvah. Chceme naznačit, že v tomto evropském proudění na přelomu baroka a prvního stadia klasicismu

měla hudba Itálie význam podstatného vývojového podnětu. S ním se pak vyrovnává – tak nebo onak – hudební tvorba ostatních evropských národů. Italská hudba vplynula do řečiště hudby evropské. Její prioritu při kodifikaci tvárných postupů klasicismu již nelze upřít.

V té době přechodu, ale také tušených zítřků, žil a tvořil Antonio Vivaldi.

Byla to doba poznenáhlého ústupu barokní orientace, doba ústící posléze do *osvícenství*. Nelze však stavět barok proti osvícenství, nelze osvícenstvím nahrazovat barok, tak jak mínila doba naší nedávné totality (a zejména hudební vědci bývalé Německé demokratické republiky). Osvícenství pochopíme plně jen tehdy, když budeme stopovat jeho genezi v hloubi baroku, který se nám jeví jako mohutné údobí, jež je například v hudbě charakterizováno jako konkrétní mocná předzvěst klasičtých postojů uplatňovaných kolem poloviny 18. století, ale zároveň předpovídající například ve svém citovém hnutí již dobu po Velké francouzské revoluci, která ústila dokonce do novoromantismu wagnerovské ražby. *Vladimír Helfert*, dosud stále nepochopený zakladatel brněnské hudební vědy, pojímal celou velkou hudební epochu 1600–1900 jako dobu „stylu melodicko-harmonického“. Pojímal ji jednoduše, bez protuberancí a revolučních zvrátů (viz jeho studii *Periodisace dějin hudby*, in: *Musikologie I*, Praha–Brno 1938, s. 7–26).

Při hodnocení vztahu baroku k osvícenství dlužno konstatovat, že již na přelomu 17. a 18. století prochází evropská kultura a evropské myšlení závažnými *změnami*, neboť jednoduše *barok* se tehdy již postupně vyžívá, ač je ve své vrcholné fázi, modifikuje se a krok za krokem se tříští, aby vplynul do *rokoka*. V té době nastává obrovský přerod ve vývoji vědy a myšlení. Byla proklamována potřeba poznat a plodně využívat přírodu, stejně jako nutnost nově organizovat lidskou společnost tak, aby se v ní mohly rozvinout racionální vztahy. Lidské individuuum dosahovalo poznenáhlu vnitřní svobody.

Osvícenství se vyvíjelo v jednotlivých evropských zemích různě. Mělo v nich odlišný charakter a rozdílný časový průběh. Kolébkou osvícenství se stala Francie. I když stále nyní intenzivněji vidíme, že v Anglii došlo již před Francií k jeho anticipaci. *Jonathan Swift* (1667–1745) se sice v Gulliverových cestách (*Gulliver's Travels*, 1726) staví k poměrům v Anglii své doby kriticky, neboť pod rouškou pouhého imaginárního cestopisu líčí poměry ve své zemi, zvedá na pranýř civilizaci a relativizuje sílu lidského rozumu, avšak právě v Anglii Jiřího I. Hannoverského (1660–1727) se rozvíjela mesiánská filozofie, která navázala na *Thomase Hobbesa* (1588–1679), jenž filozofii chápal již jako racionální poznání účinků majících své příčiny. Pokračovala pak v díle *Davidu Huma* (1711–1776), žijícího už převážně za Jiřího II. Hannoverského (1683–1760). Hume navázal na Hobbesův senzualismus, zkoumal přirozené rysy rozumu a považoval zkušenost za jediný zdroj poznání. Přiklonil se k deismu, založenému na morálce, a nejpodstatněji ovlivnil další vývoj filozofie principem příčinnosti. Věřil v přírodu, podle níž upravujeme své jednání. Je nutno odhalovat naše poznávací schopnosti, uplatňovat tedy požadavek zkoumání přirozenosti rozumu. V tom všem již ovšem navázal na *Johana Locka* (1632–1704), onoho filozofa-empirika, senzualistu, společenského myslitele, teoretika státu, práva a hospodářství, jenž tolik ovlivnil dobu Anny Stuartovny (1665–1714).

Dosud je stále poněkud podceňována role Itálie v tomto všesvětovém vývoji. Avšak právě Itálie hraje v něm důležitou úlohu. Jsme běžně zvyklí pojímat rokoko

inkluzive slohu barokového. Přesto však rokoko představuje poměrně krátké mezidobí, které je přípravou nadcházejícího klasicismu. O jeho vztahu k budoucímu osvícenství není pochyb. Jsme o tom přesvědčeni přesto, že rokoko představuje vlastně nedlouhé údobí, v mnohém ještě poplatné baroknímu kánonu. Byla to právě Itálie, jež již před Francií zlomila pouta barokního stylu a důsledně začala *zjemňovat* životní formy. Zatímco v baroku zdůrazňovala mocná aristokracie a duchovenstvo převahu vnějšího patosu, byl již ve dvacátých letech 18. století pomalu otřesen mocenský charakter šlechty a vysokého kléru. Chudnoucí aristokracie začala tonout v dluzích a neměla zájem na přílišné pompě. Jestliže barok despoticky uplatňoval mocenskou hegemonii vysoké šlechty a kléru v celkovém rázu architektury až příliš vznosné, v mravech příliš upjatých, v literatuře příliš extatické, chápalo rokoko již jinak celkovou kulturu nahradivši barokní vznos preciozitou, náboženskou extází pastorální bukolikou a vyjadřující se s uměřenou ušlechtilostí, nikoli příliš vzdálenou sentimentalitě, přičemž bylo hojně uplatňováno jemné mistrovství drobnokresebné: detail nahrazoval velkolepou koncepcí, celek se začal jakoby rozdrobovat v útvary menší a zbavené již jisté barokní ztrnulosti. K tomuto procesu „zlidštění“ byla v Itálii výsostně vhodná půda. Zejména severní území a Neapol se záhy zbavovaly barokního patosu, protože aristokracie, která se tam rozvíjela pod vlivem rakouským a španělským, šla až příliš rychle vstříc svému zániku společenskému a ztrátě mocenských pozic. Podobně tomu bylo i v Benátkách, onom bohatém patricijském městě, v němž záhy postavení šlechty a vysokého duchovenstva bylo nahlodáváno rostoucí silou mladého měšťanstva, obchodně zdatného.

To bylo třeba říci, byť panoramatickou a příliš zobecňující formou, abychom dobře porozuměli i hudbě Antonia Vivaldiho, jenž žil v této době neustálých změn a tuch, které směřovaly k nové humanitě. Vždyť hudba a umění souvisí s dobou, v níž vzniká. Pouta, která právě hudbu i umění svazují s dobou, jsou nejprve uvolňována, ale brzy již přijde čas, kdy bude rozřat gordický uzel, jenž svou pevností vlastně bránil vývoji i pokroku.

