

*Skladatel mého srdce
aneb Vzpomínky mladého interpreta*

Zájem o Vivaldiho mě provázel od mládí. Knihu, kterou právě pročítáme, jsem zahájil kapitolou „Malé vyznání obdivovatele hudby Antonia Vivaldiho“. Ano, stal jsem se již jako mladík vyznavačem Vivaldiho hudby. Přivedl mě k ní můj nezapomenutelný učitel houslí *Gabriel Štefánek*; doporučil mi, abych na jednom svém vystoupení hrál Vivaldiho *houslový koncert a moll*. Bylo to roku 1947. Když jsem vstoupil na Filozofickou fakultu Masarykovy univerzity, založili jsme na ní *Brněnský vysokoškolský komorní soubor*. Kromě mne, sekundisty, byli jeho členy profesionální hudebníci: *Jan Stanovský*, pozdější vynikající sólista a koncertní mistr houslí ve Státní filharmonii Brno, *Josef Příbáň*, violista téhož orchestru, a (nyní již zesnulá) *Heda Stonavská*, pozdější profesorka brněnské Konzervatoře, která zasedla za klavír. Tento soubor hojně vystupoval na veřejných koncertech aj. akcích. V padesátých letech minulého století význačně přispěl k poznání a propagaci díla *Bohuslava Martinů*, neboť v době totality, kdy tento Mistr byl málem zakazován a prohlašován za nepřítele socialismu a za zlovolného emigranta, který opustil naši vlast a stal se vyznavačem zahnívající západní hudební kultury, „formalistou“ ve službě kapitalistického hudebního provozu, jsme v Brně a v mnoha dalších městech uskutečňovali *československé premiéry* řady jeho komorních děl. Heslo o našem souboru je uvedeno v *Československém hudebním slovníku osob a institucí*. Hrávali jsme hojně i jiné autory, což je samozřejmé. Ze staré hudby jsme provozovali *Žiřího Bendu*, *Johanna Sebastiana Bacha* (zejména *Dvojkonzert d moll*, BWV 1043) a *Antonía Vivaldiho Koncert d moll*, RV 565, a *Konzert a moll*, RV 522. Obě uvedená Vivaldiho díla jsme tehdy hráli na našich koncertních pódiiích dříve, než je uvedly oficiální pořadatelské organizace na pořad symfonických těles (my jsme ovšem Vivaldiho uváděli ve znění s klavírem). Psal se rok 1958, byl to rok Vivaldiho životního jubilea, neboť se narodil před 280 lety. Tehdy jsme se přihlásili do velmi rozšířené Soutěže lidové umělecké tvořivosti, a to do kategorie „profesionálních komorních souborů“. Vedle *Bachova Dvojkonzertu* jsme hráli *Vivaldiho Koncert d moll*. Štěstěna nám přála. Prošli jsme „okresním“ i „krajským“ kolem a soutěžili jsme i v „ústředním kole“ v Praze. I v „ústředním kole“ jsme zvítězili. Získali jsme v naší kategorii první cenu a zlatou medaili Ministerstva kultury Československé lidově-demokratické republiky. Byli jsme pozváni na *galakonzert*, který se konal v Ledeburské zahradě. Pod širým nebem, za hojně účasti návštěvníků, jsme hráli jak *Bachovo* výše uvedené dílo, tak *Vivaldiho Koncert d moll*. Ve vivaldiovském programovém okruhu jsme u nás byli patrně tehdy průkopníky.

A tak nebude od věci, zařadíme-li nyní do naší knihy text o Vivaldiho prokavých dílech, která jsme měli na programu. Vedle *Konzertu a moll* (jehož sólový part jsem hrával já) to byly oba *dvojkonzerty (a moll, d moll)* – neuvědomovali jsme si, že jde o díla velmi populární, která svou oblibou řadí se vedle koncertů z *Le Quattro stagioni*. Bude to také jakési vyústění úvah o Vivaldiho nástrojových dílech, která mu získala tolik věhlasu již za jeho života.

Concerto č. 6 a moll, RV 356

je ve sbírce *L'Estro Armonico*. Patří k nejzralejším Vivaldiho dílům. Trvá 6 až 7 minut. Vyznačuje se lapidárností, ba zkratkovitostí. Vedle sólových houslí jsou zaměstnání ripienisté na smyčcové nástroje a hráči *basso continuo*. V první větě (*Allegro*, 4/4 takt) nacházíme členění do pěti oddílů „*tutti*“ a čtyř sólových vstupů houslistových. Vstupní *tuttiový* ritornel přináší pregnantní motiv, jenž se stal záhy jedním z nejpobulárnějších motivů celé Vivaldiho tvorby. Skladatel se vyjadřuje vehementně, ale s neobyčejnou lehkostí. Sólový interpret hraje nejprve s ripienisty,



ale pak se odpoutá k osamocenímu, technicky vypjatému výkonu. Následují ho nutné oddíly „*tutti*“. Otevírá se tematika hlavní skupiny ritornelů. Je ovšem zkrácena. Dominuje „hlava“ tématu ze začátku koncertu. Sólista vlastně přejímá motiv z ritornelu a postupně jej rozvádí v kompozičních útvarech, které už vlastně anticipují – ve vztahu „*soli*“ a „*tutti*“ – postoje slohově již *klasické*, s nimiž se setkáváme kupříkladu u *Haydna* a *Mozarta*, ovšem až daleko později. Objevíme náznaky *druhého tématu*. Jako kdyby se tu zablesklo již na novou dobu. Toto druhé téma je předzvěstí onoho kontrastního tématu, které pak naplno obdivujeme až v dílech *mannheimské školy*. Vivaldi stává se předchůdcem tzv. *sonátové formy*. Hudebně myslí již skoro jako příslušník ryze *klasické orientace*. „Druhé“ téma první věty *koncertu a moll* rozvíjí se figurativně, tedy variačně, avšak ústí do motiviky hráčů „*tutti*“, tedy motiviky ritornelové. Třetí sólový vstup vychází z rytmické faktury ritornelu. Obě poslední sólistické evokace dávají průchod virtuóznímu elementu založenému opět na figuracích. Síla a odolnost sólistova jako by se neustále prohlubovala. *Largo* (4/4 takt) druhé věty vychází tóninově ze subdominantního principu, neboť ve srovnání s hlavní tóninou koncertu (a moll) je postaveno na tónině d moll. Jako by vycházelo slunce. Ornamentálně formovaná sólová kantiléna je prodechnuta elegickou citovostí. Skupina ritornelová, skupina ripienistů, se rozděluje, neboť její trojmo dělené housle a violy podporují „*Solo e Cantabile*“ principiálních sólových houslí. Uplatňují se vysoce položené doprovodné akordy, *continua*lní instrumenty mlčí. Závěrečný *Presto* (2/4 takt) je vystavěno na těžce formě jako vstupní *Allegro* první věty koncertu. Opět se tu projevují vztahy mezi sólistou a ostatními hráči, které jsou plně obvyklé až za *klasicismu*. Hlavní, vedoucí témata jsou spřízněna. Odlišně se zachová – ve srovnání s první větou koncertu – závěrečný ritornel třetí věty. Obsahuje již vlastně úplnou *reprízu* vstupní hlavní skupiny motivické. Střídavě spolu „rozmlouvají“ sólista na straně jedné a ripienisté na straně druhé. U sólisty se objeví v jeho partu tendence k *diminuci*, ke zkracování. Inu, dílo se již chýlí ke konci, je nutno se vyjadřovat závěrovými tematickými floskullemi. Dochází ještě k propojení hlavní spršky témat z ritornelu s koncertantními principy, které jsou uplatněny v partu

solistově. Epilog závěrečné věty přejímá figurativní postupy skoro „doslovně“. Navazuje v tom na tematiku první věty koncertu. Vivaldi v tomto díle vytvořil vzácné opus, plné náznaků, které směřují k dalšímu vývoji. Je to už Vivaldi „*rokokový*“, jenž hovoří, obrazně řečeno, již vlastně jako *Mozart*.



27 • Vivaldiho monogram
na četných jeho autografech.

Z obou Vivaldiho „dvojkonzertů“ dosáhl největší popularity *koncert d moll*. I u obecnstva padesátých let, před kterým jsme hrávali my, sklízel nelíčený, upřímný, ba možno říci frenetický ohlas.

Concerto č. 11 d moll, RV 565

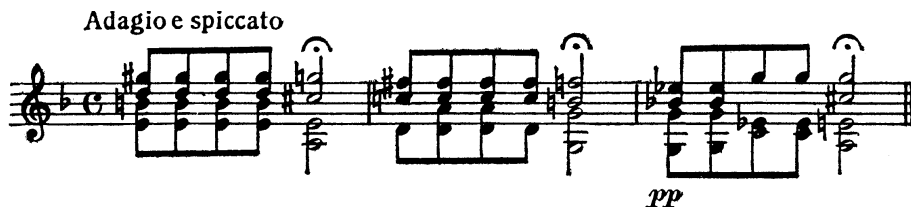
z téže sbírky prezentuje, a v našem případě vlastně mimovolně, dílo svým způsobem *kontrastní* k *houslovému koncertu a moll*. Vivaldi se uplatňuje skladatelsky ve svém *Koncertu d moll* jako mistrný *kontrapunktik*, který velmi dobře ovládá starou (přísnou) kompoziční techniku. Jako by se ohlížel za uplývajícím barokem, tedy barokem vrcholným. Exponuje v průběhu díla mocnou *fugu* v tónině *d moll*, ale i jinak se projevuje jako obdivovatel *Arcangela Corelliho* a jeho tvaru tzv. *concerta*, tedy *concerta grossa*, na kterém vystavěl právě Vivaldi veškerou svou koncertantní tvorbu. *Koncert d moll* trvá asi 12 minut. Vše je v něm *hutně* vyjádřeno. Ripienisté smyčcové skupiny nástrojů, podporovaní instrumenty skupiny kontinuální, podepírají dvojici sólových houslí a jedno sólové violoncello, tedy přesně ono sólistické obsazení, které dobře známe z Corelliho *concerti grossi*. Hned vstupní *Allegro* první věty (3/4 takt) nás ujišťuje, že kompoziční vazba Vivaldiho na Corelliho byla velmi silná. Ovšem: Vstupní sólový nástup obou houslí exponuje rozložený kvintakord *d moll*.

Allegro.
Solo-Viol. I

Solo-Viol. II

Je tedy veden jakoby na způsob „raketových motivů“ („*Raketen-Motive*“, termín *Hugo Riemanna*), které se pak hojně objevují zejména v prvních větách symfonií skladatelů *mannheimské školy*. Na „rozklady“ houslových sólistů navazuje

sólové violoncello vznícenými figurami, které klesají až k hlubokému *malému d*.
Následující třítaktové *Adagio e spiccato*



nás – lidi 20./21. století – zarazí svým nadpisem. Dobrá. „*Adagio*“, jehož význam značně kolísal, označuje určení „pohodlně“, v době vrcholného baroka je pomalejší než „*largo*“, v západní Evropě se pohybuje mezi označením „*largo*“ a „*andante*“, v samotné Itálii však inklinuje k tempu „*andante*“. Ale určení „*spiccato*“? Není to nějaký omyl? Vždyt tímto určením označujeme u smyčcových nástrojů lehký *skákačový smyk*! Ve Vivaldiho době však ještě nebyly ony skákavé smyky (až po smyk „*sautillé*“) dosud rozvinuty. Vivaldi, výtečný znalec svého mateřského jazyka, věděl, že „*spiccato*“ znamená v běžné mluvě: „zřetelně“, „výrazně“, „jasně“, „ostrě“, „plasticky“. V jeho době se „*spiccato*“ začalo ostýchavě uplatňovat také v *hudební terminologii*, ale význam slova byl i v hudební oblasti dosud rozkolísaný. Rozhodně v hudbě „*spiccato*“ dosud neznamenovalo jen a výlučně „skákačový smyk“. V případě označení našeho *Adagia* bližším určením „*spiccato*“ nás nutně musí napadnout, že Vivaldi tím mínil, aby pohyb „*adagio*“ byl instrumentalisty interpretován v jeho melodii *odděleným smykem*, který se odlišuje od smyku „*détaché*“, tj. od široce taženého, nepřerušovaného smyku (it. „*sciolto*“). Od označení „*spiccato*“ ve smyslu „skákačový smyk“ se tedy v tomto případě Vivaldiho určení podstatně odlišuje. Znamená, že jednotlivé tóny v *Adagiu* mají být ve smyčích *plasticky oddělovány*. Vivaldiho *Adagio* je založeno na harmonických postupech, které jsou již vzdálené „horizontálnímu“ pojetí harmonie, jak jsme je byli plně ochotni vyznávat za doby ryzího baroka. Ve svém *Adagiu* Vivaldi nyní myslí již vlastně tonálně. Harmonie je tu svébytným prvkem hudebního výrazu. A opravdu. Vivaldi navozuje onou smykově „oddělovanou“ harmonií nyní skoro až *démonický* způsob vyjádření. Ono „*Adagio spiccato*“ nebo vlastně přesně „*Adagio e spiccato*“ tvoří krátký přechod k *Allegru* závěrečné fugy v první větě koncertu.



Zkrácená forma fugy přináší dvě koncertantní epizody a končí na mocné, vzorně působící prodlevě. Vidíme tedy, že Vivaldi vlastně spojením věty „*Adagio e spiccato*“ s *fugou* vytváří předpoklady ke *čtyřvětosti*, která se daleko později objeví například v předklasických a klasických symfoniích. Jdeme-li dále, nacházíme opět mezivětu, označenou jako věta třetí. Má nadpis „*Largo e spiccato*“. Význam

slova „*spiccato*“ je obdobný jako ve větě označené nadpisem „*Adagio e spiccato*“. Tedy „odděleným smykem“. Tato věta zastupuje vlastní *pomalou* větu díla, neboť se v ní odvíjí melodie *siciliany*. Označení „*siciliano*“ (franc. *sicilienne*) znamená v 17. století nejprve rychlou, od 1700 pomalejší větu vokálního nebo instrumentálního charakteru. Původ *siciliany* je nejasný. Název by ukazoval, že její vlastní je Sicílie. V *sicilianách* se hojně uplatňuje tzv. *neapolský sextakord*. Nejprve se označení „*siciliano*“ objevuje v operách a kantátách (např. u A. *Scarlattiho*), a to ve spojení „*Aria alla siciliana*“, pak přechází do hudby komorní a ansámblové (např. u *Corelliho* nebo u *Giovanniho Battisty Martiniho*). Je patrné, že „*siciliano*“ má vztah k lidové hudbě a zpěvu. Lyrická melodie „*siciliana*“ má tečkovaný rytmus, její doprovod sestává z lomených akordů a vychází z mollových tónin. Není patrně správné, abychom onomu útvaru připisovali pouze *taneční* východiska. Vivaldi přejal formu *siciliany* od *Corelliho*, v jehož *Concerti grossi* se vyskytuje. Její uplatnění jak u *Corelliho*, tak u Vivaldiho straní tendenci, která směřovala k vymaňení původní formy *concerta grossa* z nadvlády tzv. *chrámové orientace* (*da chiesa*). Ale zpět k *Sicilianu* ve Vivaldiho *Koncertu d moll*: Je tak lyrické, že skladatel dokonce eliminuje jakékoliv kontinuální nástroje. Sólové housle se plně projevují jako *kantabilní* nástroj. Jsou emancipovány od *bassa continua*. Zastupují také jakousi vnitřně propracovanou samostatnou *kadenci*. Vivaldi vlastně promýšlí i samotnou formu třívětého koncertu; neví sice, kam povede budoucí vývoj, ale předjímá již i samostatné *mezivěty*, které ústí do formy, v níž některé věty mají vlastně *pomalé vstupy*. Víme, že na podobném principu je vystavěn o mnoho mladší *Houslový koncert e moll Felixe Mendelssohna Bartholdyho*. Ale ani *Brahms* se nevyhýbá pomalým vstupům. To vše přejímá ovšem od *Haydna* a od *Beethovena*. Jak tedy vidíme, stává se Vivaldi ve svém znamenitém *dvojkonzertu d moll* předjímatelem vývoje. Vlastní závěrečná věta *dvojkonzertu* (*Allegro*, 4/4 takt) je uvedena třemi sólovými nástroji vedenými na způsob *imitací*. Zdá se, jako by Vivaldi opět vzhlížel ke *corelliovským* východiskům. Ale sólové houslové nástroje u Vivaldiho nyní dominují pronikavěji než u jeho předchůdce. Je tomu tak proto, že Vivaldi se upíná k *figurativnímu* řešení sóla intenzivněji než *Corelli*. Náš autor vstupuje nyní i do závěrečného „*tutti*“, kdy vedou sólové první housle. Několik útvarů „*tutti*“ teď vše uzavírá klesajícím kvartovým motivem, který konkrétně možno vysvětlit *tónově symbolicky*. Vyjadřuje nyní Vivaldi bolest a utrpení? Jsou hudební postupy výrazem jeho osobních tělesných bolestí? Celé dílo končí vážně, ne-li temně, ve výchozí tónině *d moll*.

Vivaldiho koncertů, které jsme poznali také z interpretační autopsie, jsme si povšimli hlouběji nikoliv pro tyto naše zkušenosti, nýbrž proto, že jsou to díla pro Vivaldiho *klíčová*. Jako by v nich byla skryta veškerá jeho *skladatelská technika*. Jako bychom v nich objevovali i Vivaldiho kolísavé tendence (od baroka k předklasicismu, respektive ke galantním hudebním koncepcím). Jako by se v nich také mj. odrážel i Vivaldiho osobní život, jeho osobní utrpení způsobené jeho chatrným zdravím.

