

Tendence k programní hudbě

Hovoří-li dnešní milovník hudby o *hudbě programní*, má zpravidla na mysli třeba díla *Berliozova* nebo *Lisztova*. Velká *programní symfonie* nebo *symfonická báseň* mu ji reprezentuje. Uvědomí si možná, že mnohé symfonie *Josepha Haydna* mají také své „názvy“, které jako by vypovídaly o jejich mimohudební inspiraci. Zatím však oni velcí mistři 19. století vycházejí z myšlenky, že hudba a jiná umění, například malířství, literatura, poezie apod., tvoří *jednotu* a sledují ideál obecný majíce na mysli, že Umění (s velkým písmenem) je jen jedno, přičemž jednotlivé jeho druhy sledují generálně cíl směřující k *výchově obecnstva* na jeho cestě k nadzemským výšinám, k filozofii, lidství, Bohu. Ostatně umělec, který získal po Francouzské revoluci své sebevědomí, vidí jako svůj prvotní cíl, aby stál v čele zástupu a vedl lidstvo „ad astra“, *ke hvězdám*. Hudba se stala také nejučinnější platformou, která dovoluje, aby tvůrce vyjádřil svému vnímátele i *nejniternější subjektivní pocity*, aby se mu svěroval se svými pochybnostmi a nadějemi. To vše ještě nevyznával *Joseph Haydn*, jehož hudba, jehož symfonie, jsou „programní“ jen proto, že jim nakladatelé, vydavatelé nebo tradice přiřkly určité názvy, které byly například k symfoniím přidány bez Haydnova přičinění. „Hodiny“, „Marie Terezie“, „Učitel“, „S úderem kotlů“, „S vířením kotlů“ atd., atd. – všechna tato označení, a mnohá jiná, přidali k symfoniím *Josepha Haydna* většinou vydavatelé, aby je učinili populárnějšími. Označil-li například *Václav Pichl* své symfonie jmény antických bohů a bohů, neměl na mysli programní hudbu v pravém slova smyslu, nýbrž pouze vyjádření svého krásného *vztahu k antice*, k řecko-římským východiskům evropské kultury. Jména oněch bohů a bohů můžeme klidně vynechat, Pichlova díla budou působit vlastně jako *absolutní hudba*, i když si při jejím vnímání představíme zcela obecně třeba Vznešeno, Bojovnost, Láskyplnost apod. Stalo se, že jsme si hudbu „podložili“ svými osobními, a tedy subjektivními, *významovými představami*, které jsou ovšem u každého vnímatele jiné, a tudíž se nemusejí shodovat se skladatelskými záměry.

V naprosto osobním, subjektivním přístupu k hudbě překvapovalo zejména 19. století. Hudba – výraz citu: Naši dědové hudbě přikládali sílu, která z ní pramení, ale jež je tak nebo onak podněcována faktory, které stojí *mimo ni*. My si uvědomujeme, že byla od pradávna spjata například s rytmem náboženským, že jí bylo přiřčeno poslání, aby „vyjadřovala“ vztah člověka k Neznámému, Hospodinu, bohům, Bohu, Demiurgovi apod. Měla již v *antice* těsný vztah k dramatu, v němž zastávala nezaměnitelnou funkci. Obecně řečeno, znásobovala v dramatu děje a postoje, dramatická pnutí, které byly vlastně *mimo ni*. Nevztahovala se k subjektu vnímatele, nýbrž měla a hodlala vyjadřovat *objektivní postoje*. Jestliže jsme čítávali, že hudba tlumočí lidské duševní stavy záměrně členěnými útvary tónovými, pohybovali jsme se již v jiné rovině, neboť hudba tu byla prezentována právě jako umění, jež vychází z *afektové teorie*. Jejím úkolem bylo, aby transformovala něco, co je vlastně *mimo ni*, aby přibližovala *hnutí lidského nitra*. Nepronikavěji se uplatňovaly zásady afektové teorie, kterou popsal její snad nejstarší vyznavač *René Descartes*. *Denis Diderot* hovořil o hereckém paradoxu, když aktér vyjadřoval lidské faktory, ale vlastně stál *mimo ně*. Problematikou

afektů se zabývali další velcí myslitelé a filozofové. Ale ono líčení „nitra“ a „duševních hnutí“ bylo *objektivizující*. Hudbou ani dramatem k nám nepromlouval konkrétní člověk, nýbrž *idea*, zobecnělá myšlenka.

Dotýkala-li se hudba před Francouzskou revolucí jakýchkoliv mimohudebních postojů a skutečností, toužila po *objektivním* vyjádření. I osobnost skladatelova, tvůrce, byla vedlejší, neboť hudba za něho promlouvala jaksi odosobněně. Jako *hudba*. Nezapíráme však, že již dávno se zrodil princip „osobního“ uměleckého projevu. Silné umělecké tvůrčí osobnosti se vyjadřovaly tak intenzívně a neopakovatelně, že jejich osobní způsob byl považován za souhlasný s vyjadřovacími postoji *celého národa*. Řekli-li jsme „francouzská hudba“, splynul nám tento pojem kupříkladu s hudbou *Lullyho* nebo *Couperinovou* apod. Kdykoliv jsme mínili hudbu italskou, kladli jsme rovnítko mezi ní a třebaš *Monteverdim*, *Corellim*, *Vivaldim*. Staré „němectví“ jsme spojovali například se *Schützem* atd., atd. To bylo v dobách dávno minulých. Osobnosti skladatelů se plně prosadily a posléze hovořily jen za sebe. Osobní styl dominoval spolu s růstem subjektivních zřetelů, které jsme do hudby promítali. Ale opět je tu hranicí Velká francouzská revoluce, tedy doba začínajícího romantismu.

Sledujeme-li hudbu *Vivaldiho*, hodnotíme-li jeho osobnost, pak ovšem se stále pohybujeme „v době staré“, která chápe hudbu především jako *objektivizující* a *objektivní* umění. I ona hudba, která se dotýkala jakýchkoliv mimohudebních skutečností, měla být zobecnující. A tudíž také její výklad nemohl být „konkrétní“, nýbrž pohyboval se ve sjednocujících rovinách. Skladatelé sice věděli, že hudba není schopna konkrétně vyjádřit mimohudební ideje; po čase (1854) to pregnantně vyjádřil *Eduard Hanslick*, když napsal, že hudba – tot „tönend bewegte Formen“ („znějící pohybuující se formy“). Proto se staří mistři alespoň snažili, aby mimohudební skutečnosti vyjadřovali *zobecněle*, ale přece jen prostředky, které jim poskytl jejich *soudobý instrumentář*, a podle způsobu, jež jim diktovala jejich *soudobá filozofie a přístup k životu*.

Postupovalo se tehdy mj. podle principu *hudebních figur*, které byly odvozeny od *figur rétorických* – a tak vlastně sahaly až do starověku. Uplatňoval se model „*musica poetica*“, v němž důležitou roli hrála například *zvukomalba*. Hudba byla také *symbolem*, jak krásně vyjádřil *Arnold Schering*, když zkoumal hudbu Bachovu (*Das Symbol in der Musik*, Koehler & Amelang, Leipzig 1941). Otázkami tzv. poetické hudby se zjitřeně zabýval *Hans Heinrich Eggebrecht* v několika svých pracích. Začali jsme hlouběji objevovat, že stará hudba měla také těsný vztah k programům mimo ni, že čerpala z novozákonní tematiky (*Biber*), že se obracela i ke starozákonním námětům (*Kuhnau*); to byla mj. východiska, z nichž rostla stará programní hudba, která se začala inspirovat ve Francii (v tvorbě tzv. *clavecinistů*) i přírodou, skutečnostmi z běžného života, ba třebaš i zvukem bubínku. Takoveto pokusy se odehrávaly také na půdě *italské*, byť to byly pokusy naivní, neboť šlo třebaš o napodobování zvuků domácích zvířat (*Farina*) a o zvukomalebné výjevy, které se inspirovaly mj. i válečnými střety, vítězstvími a programy. I příroda stala se inspirátorkou, neboť vlny, říční i mořské, objevovaly se „zpřítomněny“ například v operách. S nejintenzivnějším zájmem se setkávaly kupříkladu výjevy bouře, která počínala, nabývala vrcholu a utišila se až ve chvíli, kdy vycházela duha.

Škoda, že nemáme v okruhu italské hudby žádný traktát nebo jiný literární útvar, který by z dobového hlediska přibližoval toto počínání. Italští myslitelé se

vyhýbali například tematicke hudební rétoriky, což rádi zpracovávali němečtí znalci. Je to dosti nepochopitelné, to italské mlčení o problémech rétoriky, neboť skladatelská praxe, od doby uplatňující v Itálii *madrigalovou tvorbu*, se hojně věnovala i „programním tématům“. Příkladem je *Claudio Monteverdi*. Hudebně zpřítomnil děs podsvětí, stejně jako útěšnou scénérii (*L'Orfeo*, 1607), nebál se líčení bojových výjevů. Zájem o přírodu podnítila v italské hudební tvorbě zejména vlna *anacreontismu*. Pastýř a pastýřka byli inspirátory italské hudby, stejně



24 • Giuseppe Tartini. Portrét vytvořil C. Calcinotti (1770).
Milano, Raccolta Ertarelli.

jako bájný svět vysněné klidné krajiny ozářené sluncem. Vivaldi sám se ovšem inspiroval i výjevy novozákonnými, když zhudebňoval scénu u Božího hrobu. Brzy se objevil požadavek, aby také hudba vyjadřovala nitro a hnutí v něm. Vedle všech těch bouří, nečasu, válečných a vojenských scén, přírodních výjevů apod., objevuje se v Itálii záhy požadavek, aby hudba také zpřítomňovala to, co se děje v *duši vnímatelově* během jeho nekonečného obdivu k přírodě – dílu Stvořitelově. Jistě že tu i přispěla italská filozofie, neboť hlásala nové postoje, které se, vzta-hujeme-li vše k *Vicovi*, odvíjely zejména ze základů nově pojímané citovosti, jež byla stavěna nad myšlenkový rozmysl.

Pokusme se zhodnotit s ptačí perspektivy také „programní“ dílo Vivaldiho. Zjišťujeme, že je vázáno na teorii rétorických figur méně než kompoziční sféra *Bachova* nebo jiných německých mistrů. U *Bacha* dochází i k jistému využití „mluvních“ obrátů (a tak nás napadá kacířská myšlenka, že i *Leoš Janáček* nějak souvisel se starými teoriemi, když soustavně zkoumal nápěvky mluvy). Hudba má u *Bacha* leckdy vyjadřovat význam slova. Je tedy bachovská „programní“ tendence mj. svázána s východisky literární poetiky. Takový typ „programní“ hudby v Itálii Bachovy doby, ba ani dříve, nenacházíme. Ještě *Tartini* píše sonátu *Didone abbandonata* (Opuštěná Dido) nebo *Dáblův trylek*, ale tu bychom si mohli ony nadpisy hudebních děl klidně odmyslit, neboť jsme ve vnímatelském procesu, kdy oceňujeme především absolutnost i houslistickou suverenitu děl. Benátský komponista Vivaldi, který od doby, kdy dovršil 36 let, psal ročně průměrně dvě opery, stýkal se právě v *operách* ovšem také s programními zřeteli, které byly zejména svázány s děním na operním jevišti. Byl však také spojen s *instrumentální hudbou*, která líčí mimohudební situace, která je obecně také výrazem mimohudebních citů a postojů. Ve srovnání se současníky – jmenujme *Torelliho*, *Corelliho*, *Albinoniho*, *Benedetta Marcella* aj. – dotýká se Vivaldi „programní“ sféry intenzivněji a častěji než právě uvedení mistrů i jejich četní současníci. Celkem 28 Vivaldiho děl je označeno speciálními programními tituly, např. *Il piacere* (Potěšení, Rozkoš) z Op. VIII č. 6, kde nacházíme také titul *Madrigalesco* (odvozený zřejmě z přeneseného označení pro kompliment neboli lichotku); v Op. XI č. 2 objevíme označení *Il Favorito* (Oblíbenec), *Concerto o sia il Cornetto a Posta* (Koncert neboli Poštovní trubka), *Alla Rustica* (Venkovsky), *Grosso Mogul* (Velký mogul; mogul = muslimský panovník v Indii od doby 16. století – doklad pro prezentaci exotických námětů u Vivaldiho, které jeho doba tolik vyžadovala); v Op. X č. 3 nacházíme titul *Il Gardellino* (Stehlík), *La Pastorella* (Pastorála = idylické zobrazení pastýřského života), *L'Inquietudine* (Nepokoj), *The Cuckow* (angl.: Kukačka, zatímco v Op. VIII č. 1 máme *La Primavera* (Jaro), *L'amoroso* (Láskyplně), *Il Riposo* (Odpočinutí), *Il Ritiro*, *Rittiro* (Ústup). Op. VIII č. 3 přináší koncert *L'Autunno* (Podzim), Op. X č. 1 programní obrázek *Il Tempesta di Mare* (Bouře na moři) nebo *Il Proteo o sia il Mondo al rovescio* (Proteus aneb Převrácený svět). V Op. VIII č. 2 jsou nadpisy *L'Estate* (Léto), *La Caccia* (Lov), v Op. X č. 2 zase *La Notte* (Noc), *Concerto funebre* (Pohřební koncert), nebo opět *La Notte*. V Op. VIII č. 5 se opakuje *La Tempesta di Mare*, ale nastupuje i „*Il Sospetto*“, což znamená Podezření. Scéna *Al Santo Sepolcro* (U Božího hrobu) se objevuje, ale bude zpracována ještě jednou ve 21. symfonii, RV 169. Op. VIII č. 4 prezentuje zimní scénu *L'Inverno* (Zima), ale opět se objevuje *Il Ritiro* (Ústup).

Je zajímavé, že právě programní skladby Antonia Vivaldiho patřily vždy k jeho nejoblíbenějším. Uvědomil si to nakladatel *le Clerc* i jeho kolegyně *Madame Boivin*(ová), kteří celé Op. VIII znovu vydávali (viz u nás výše). Ještě roku 1765 byla popularita Vivaldiho jako programního skladatele tak veliká, že *Michel Corrette* komponuje *Laudate Dominum de Coelis*, které označuje podtitulem *Motet à Grand Choeur arrangé dans le Concerto de Printemps de Vivaldi* (Motet pro velký sbor upravený podle koncertu „Jaro“ od Vivaldiho).

Je docela možné, že všechny (programní) tituly nepocházejí přímo od Vivaldiho, a že je dodatečně dodali vydavatelé nebo někdo jiný. Problematický je název *Grosso Mogul* (Velký Mogul), který se vyskytuje jenom v opisu ze Schweininu. V *Il Proteo à sia Il Mondo al rovescio* jde o žert, v němž je *violino principale* vedeno v tenorovém klíči C nebo v basovém klíči F, zatímco hlas violoncella je zaznamenán v klíči houslovém (G). Vivaldi připodotýká: „Il Violino principale può suonare li soli del Violoncello et al rovescio il Violoncello può suonare li soli del Violino“ („Sólové housle mohou hrát sóla violoncella a obráceně: violoncello ona houslová“). V *Il Gardellino* (sólovém koncertu pro příčnou flétnu) je sólistova kadence. Jako bychom již slyšeli Beethovenovu *Pastorální symfonii*: i Vivaldi napodobuje zpěv ptáka. V *Concerto o sia il Cornetto a Posta* neužije Vivaldi poštovní trubky, nýbrž sólových houslí. Housle mají napodobovat způsob hry nástroje, který byl tolik oblíben jako nástroj „poštovský“.

Možno obecně říci, že Vivaldiho tzv. *programní koncerty* hudebně vždy vyjadřují to, co je uvedeno v nadpisu. Z hlediska zvukomalebného jsou navýsost zajímavé dva koncerty s názvem „Noc“, dva koncerty líčící *bouři na moři* a posléze cyklus koncertů *Le Quattro stagioni*, o němž pojednáme v samostatné kapitole. V koncertě *Il Riposo*, RV 270, se Vivaldi pokouší hudebně transformovat tělesné a duševní stavy člověka. Pronikavě přiblíží proces vnitřního uklidnění, kdy nařizuje, aby bylo vše interpretováno bez cembal a aby všechny nástroje hrály stále s dusítky („*Senza Cembali sempre. Con tutti gli strumenti sempre sordini*“). Ač bez cembal, je tu pronikavě propracována *harmonická* stránka díla. Zdá se, že v tomto koncertě jde o první dílo, jež mj. zcela opouští platformu číslovaného basu. Vystačí s prostým smyčcovým obsazením.

Líčení přírodních, ba kinetických dojmů nalezneme v koncertu pro příčnou flétnu g moll, RV 439. Generálně je nazván titulem „*La Notte*“ („Noc“), ale i jeho dvě věty mají speciální označení. Vstupní Largo a následné Presto jsou nadepsány slovem „*Fantasmì*“, což znamená „Strašidla“, „Přeludy“ („Fantomy“). Maně evokujeme přítom scénu lití kulí v *Čarostřelci*. Na svou dobu tu jde o ojedinělý pokus, který předjímá nový čas. Člověk, jenž je pronásledován vidinami, se nakonec uklidní, neboť (Largo) upadne ve spánek („*Il Sonno*“). Technicky je pozoruhodně vše vyřešeno. V „*Přeludech*“ Vivaldi pracuje terciovými stupnicovými chody v šestnáctinách, zhušťuje kánonické vedení hlasů apod. Hle, doklad pro obdobné tendence, jichž se chopí i *Georg Friedrich Händel* v oratoriu *L'Allegro, il Penseroso, ed il Moderato* (HWV 55, 1740)! Noř-li se člověk do spánku („*Il Sonno*“), hudba vše vyjadřuje střízlivě, neboť je opět předepsána hra „*senza Cembalo*“, jež tvoří účinný protiklad k plenu smyčců se sordinami, tedy s dusítky („*Tutti gli strumenti sordini*“). Považujeme právě tento koncert za malý drahokam, který anticipuje i romantické postoje. Podobně je založen i fagotový koncert B dur, RV 501, označený rovněž programním názvem „*La Notte*“. Osobně vidím v tendenci ke

zuklidňujícímu vyznění díla již rys vysloveně klasický, který se vymyká jakékoliv „barokní“ rozháranosti. Fagotový koncert končí evokací ranních červánků. Červená zář vznikající ozářením mraků vycházejícím sluncem je předzvěstí klidného spočinutí ve dni naplněném radostí („*Sorge L'Aurora*“).

Dobově neobyčejně oblíbený „hudební obraz“ přináší ten i onen koncert (srov. výše), označený titulem „*La Tempesta di Mare*“ („Bouře na moři“). S „bouří na moři“ se setkáváme i v operě *La Fida Ninfa* (Věrná nymfa, tedy bohyně zosobňující přírodní síly). Prostě: všechny ty „bouře“, které leckdy byly i pandánem vnitřních bouří v lidském nitru, vinou se celým osmnáctým stoletím a jsou zastoupeny jak u *Beethovena*, tak třeba u *Rossiniho* (*Lazebník sevillský*); prioritu tu má patrně Francie, neboť *Marin Marais* má obdobnou „bouřnou“ scénu v operě *Alcyone* (1706), přičemž se traduje, že při tvorbě této scény *Marais* prý dokonce studoval příboj vln na atlantském pobřeží. Vivaldi ve svých bouřných hromobitích nikdy nepropadá tendenci směřující k přílišnému využití vnějšně popisné zvukomalby (*onomatopoeie*). Ve flétnovém koncertu F dur, RV 433, postačí k „líčení“ bouře ritornely, naplněné šestnáctinovými stupnicovými chody.

Přes silný „programní“ náboj patří všechny tyto skladby, o nichž jsme se zmiňovali, vlastně k typu *objektivizující programní hudby*, tedy oné, kterou klademe daleko před *subjektivizující programní hudbu* 19. století.

Odvážným předjimatelem „pravé“ programní hudby je Antonio Vivaldi až ve čtveřici koncertů vydaných pod společným názvem „*Le Quattro stagioni*“. Tomu to veledílu věnujeme nyní pozornost v samostatné kapitole.