

Pečman, Rudolf

Komponující houslista

In: Pečman, Rudolf. *Vivaldi a jeho doba*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2008, pp. [105]-116

ISBN 9788021046016

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123796>

Access Date: 22. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Komponující houslista

Ódium jisté kompoziční nepřipravenosti, ba nechci říci nedokonalosti, pronásleduje i po smrti každého skladatele, který se zrodil v osvětě *praktického nástrojového provozu*. Dokonce – na rozdíl od oněch předhůzek skladatelské nepřipravenosti a nedokonalosti – se zase mnohá střída i dnešních návštěvníků koncertů domnívá, že přece nejlepší skladby pro housle může napsat zase jen *houslista*, pro klavír *klavírista*, pro klarinet *klarinetista* apod. Oponujeme: Nejkrásnější violoncellový koncert napsal přece *Antonín Dvořák*, který vůbec neovládal hru na violoncello, ale byl geniální Mistr hudební kompozice. Dnes tedy již nespojujeme umění nástrojového *virtuóza* přímo s uměním *kompozičním*. Patrně to byl *Beethoven*, který mimoděk „rozpojil“ obě profese, onu nástrojově-virtuózní, a kompoziční. Sám sice neovládal většinu nástrojů v orchestru 19. století, ale velice a systematicky *se poučoval o technice hry* (například na instrumenty dechové) u předních virtuózů své doby. Stačí připomenout kooperaci s *Janem Václavem Stichem-Punto*, hvězdným hornistou, nebo Beethovenovy konzultace u předních „prvních hráčů“ v orchestrech v oboru dechových nástrojů. Beethoven byl již prostě moderní, netradicionalistický typ hudebního skladatele, který při skládání myslel především na *dílo*, a nikoliv na *nástrojové finesy*. Vyjádřil se, že nemyslí na ubohé housle, když k němu, Beethovenovi, promlouvá duch. U Beethovena již nikdy nebyla hudební skladba jen a jen pevně spjata s hudebním nástrojem, ač právě on objevoval *in continuo* mnohé jeho dosud skryté krásy, zejména zvukově barevné. I klavír, jenž mu stál nejbliže, nechápal například ve smyslu Dreyschockově, nýbrž jako nástroj, jehož techniku a způsob hry nutno neustále podrobovat novým a novým požadavkům především *výrazovým*.

Stará doba se ovšem na vše dívala jinak. Vzorem jakéhokoli „melodického“ nástroje byl *lidský hlas*, jemuž se vše mělo přibližovat. Ovšem: s růstem nástrojové virtuozity, zejména houslové, nastává situace *vice versa*. Koloraturní zpěv například plně roste z techniky nástrojové, zpěvák má se vyrovnat koncertujícímu virtuózu. Virtuózní zpěv plně ovládne pole. Pohltí starou operu. Zpěváci jsou na jevišti vlastně koncertujícími virtuózy, jejich nástrojem je vlastní tělo, konkrétně řečeno lidský hlas vycházející z kouzelného hrdla.

To je doba, v níž žije Vivaldi. *Virtuos Vivaldi* je oceňován především. Jak hrál? Jak hrály jeho vzory, například *Corelli*, jak *Torelli*, *Tartini*, z Němců například geniální *Heinrich Ignaz Franz Biber* pocházející z bývalého Wartenbergu v Čechách? Čím svět zaujal *František Benda*, o němž se hovořilo: Hraje-li, jako by moudrost Boží s nebes promlouvala? Ani *Paganiniho* houslové umění si nemůžeme plně promítnout do dnešní doby. *Debussyho*, *Sarasateho* aj. umělce již poznáváme také jako instrumentalisty, protože máme k dispozici jejich nahrávky na staříčkových gramofonových snímcích z počátku dvacátého století.

Můžeme tedy vůbec odhadnout, jak hrál třeba *Liszt*, jak *Chopin*, jak *Joachim*, když nemáme k dispozici zvukový zápis jejich hry? Lze to vše odhalit vlastně pouze *nepřímo*. Nejlepší metodou bude, když vyjdeme z jejich *vlastních děl*, věnovaných jejich nejmimnějšímu nástroji. Sami tato svá díla hrávali, a tak zřejmě psali takřkajíc na úrovni své vlastní nástrojové techniky. Sám jsem se pokusil

„dešifrovat“ houslové umění *Františka Bendy* např. na základě analýzy jeho slavné *Sonáty A dur* (propojil jsem ovšem své analýzy s míněními jeho současníků o jeho hře a vůbec o jeho osobnosti). Otázku „*Jak hrál František Benda*“ (viz bibliografii na konci naší knihy) jsem tedy řešil *zprostředkovaně*, ale přece jen patrně správně, neboť *jeho dílo vypovídá o jeho nástrojovém umění*.

To je do jisté míry i případ *Antonía Vivaldiho*. Jeho současnost ho stále považovala za *Maestro di Violino* a promítala jeho virtuozitu do jeho skladeb. Avšak Vivaldi anticipoval do jisté míry právě Beethovena. Stal se, obrazně řečeno, jakýmsi impresionistou dávno před impresionismem, neboť byl okouzlen hudební barvou nástrojů, pro které psal. A proto také má vynikající koncerty např. pro violoncello, pro nástroje dechové, i ty, které již vyhynuly, pro nástroje drnkací, ba dokonce i lidové (okarina).

Kdybychom posuzovali Vivaldiho jen brýlemi mámení z pozice koncertujícího houslisty, nemohli bychom např. hodnotit jeho tvorbu vokální, kantátovou, duchovní (církevní), operní, oratorní. „Houslista“ přece nemůže dosáhnout „absolutních“ výšin skladatelských v oborech, které nesouvisí s „jeho“ nástrojem. Toto hledisko však ještě ve Vivaldiho době převažovalo. Osmnácté století ještě nedosáhlo toho, aby činnost *výkonného umělce* (virtuóza) byla oddělena striktně od působnosti *kompoziční*. K tomu oddělení došlo až ve století „specializace“, tj. ve věku devatenáctém.

A tak tedy Vivaldi je stále označován jako *Mistr houslí*, ač u něho posléze plně převládá *činnost skladatelská*. Je samozřejmé, že do ní, zejména pak do svých skladeb nástrojových, promítal své zkušenosti znalce a virtuóza houslového, a potažmo rozšířil své „houslistické“ aspekty na všechny členy rodiny smyčcových nástrojů, nevyjímaje ani ony dnes již vyhynulé, ale dosud životné právě v době Vivaldiho (*viola da gamba*, *viola d'amour*, *violone* atd., atd.).

Abychom ovšem hlouběji poznali Vivaldiho-skladatele, je nutno ho prezentovat jako houslistu a „*rekonstruovat*“ jeho umění houslistické. „Já, já, stojím pouze na počátku!“, hovoříme s Beethovenem, ač mnozí před námi se již pokusili o portrét Vivaldiho-houslisty.

Nuže, z mladších tvůrců příruček o houslích a houslové hře jmenujme *Franze Fargu* (Farga), jenž vydal v Zürichu v Nakladatelství Alberta Müllera roku 1940 svou populární knihu *Geigen und Geiger* (Housle a houslisté). Promineme mu, že nacionalisticky se zaměřuje proti všem mistrům houslí, kteří pocházejí ze slovanských zemí. Kniha přece vyšla za nacismu, a bylo potřebné, aby se dobře „prodávala“ v německy mluvícím světě. A tak všichni Slované by se vlastně nevyvinuli, kdyby nebyli bývali navázali na hudbu „*abendlandu*“, již dominuje hudba *německá*. Fargova kniha je však přesto poučná, neboť organicky spojuje dějiny houslové virtuozity s dějinami houslařství, a to v takové míře, jako dosud nikdy předtím.

A tak i Vivaldi je spatřován v *kontextech houslové hry* v její návaznosti na vývoj *houslařství*. Předdeslali jsme již v naší knize kapitolu, v níž jsme se snažili nastínit vývoj houslí. Učinili jsme tak jen přehledně, abychom si alespoň uvědomili, že vývoj houslařství v Itálii, vývoj bouřný, náhlý, objevený, podstatně ovlivnil právě cesty rozvoje houslové hry a techniky, která dokonce pak i působila na evoluci kupříkladu klavírní techniky a kompozice. Ještě *Liszt* chtěl přenášet na svůj nástroj klavír – který mu byl jako virtuózovi nejbližší – technické finesy *Paganiniho*.

Nuže, nepochopili bychom, v 18. století, zrod sonáty, triové sonáty, koncertu, concerta grossa, sinfonie apod., bez stále intenzivního vztahu k vývoji houslařství a potažmo tedy houslové techniky a hry.

Vivaldi je tedy zaklíněn do vývoje houslí a houslové hry. Farga sice nepředloženě opakuje anekdotu, která kněz Antonio Vivaldi opustil oltář při celebrování mše, když prý ho napadla hudební myšlenka, kterou si chtěl zapsat, a vzbudil prý nenávisť církevních představitelů (Farga, s. 204). To jsme již uvedli na správnou míru. Farga patrně anekdotu přejímá ze starší práce Wasielewského (viz výše). Je však zajímavé, která Farga je *svazován německými názory* (tamtéž), že prý *Ital* Vivaldi se stal proslulým hlavně proto, že *Němec* Bach upravoval jeho díla. To je však optika zavádějící. Vivaldi měl věhlas před Bachem, a to i jako skladatel. Živá je však Fargova poznámka, že Haydnovo oratorium *Die Jahreszeiten* čerpá z vrozeného zájmu o Vivaldiho dílo *Le Quattro stagioni*, tedy o čtveřici houslových koncertů inspirovaných ročními obdobími. (My se tomuto dílu budeme věnovat podrobněji v této naší knize.) Farga však připomíná, že Haydnovo dílo by patrně nebývalo vzniklo bez afinity k programním tendencím a obecně bez Haydnovy znalosti zásad programní hudby, jak se tradovaly v 18. století.

Je s podivem, že Farga – žel – nevěnuje patřičnou pozornost Vivaldimu z ryze houslistické stránky, ač neváhá vyzvednout, že byl vynikajícím učitelem houslové hry. Z jeho žáků nejvýše oceňuje *Pisendela* a *Somise*, jenž „italský“ způsob hry přenáší také do Francie. Je však nutno Vivaldiho pevněji „zakotvit“ do *tradice vlastní italské houslové hry*. Nepochopili bychom význam Vivaldiho-houslisty, kdybychom nebrali v úvahu jeho vztahy ke *corelliovským* východiskům. Vivaldi z nich vychází, ač je nejasné, zda byl *přímým* Corelliho žákem. Úspěšně vychoval v Ospedale della Pietà řadu svých dívčích posluchaček, které úspěšně rozvíjely jeho způsob hry. Akcentoval mj. hru ve *vyšších polohách*, zatímco Corelli například setrval v polohách nižších. Ač poznal i německý způsob hry, rozvíjený hlavně *Biberem* a zdůrazňující polyfonii, dvojhmatovou a akordickou hru, rozmanité způsoby přeladění strun (takzvanou *scordatura*) apod., nepodlehł německé „módě“, neboť mu šlo především o rozvoj „pohyblivé“ prstové techniky ve hře levou rukou, což Vivaldiho činí i předchůdcem *Tartinio*.

Obecně zpravidla zdůrazňujeme Vivaldiho činnost v Ospedale della Pietà. I velké práce o evoluci houslové hry si vlastně málo všimají Vivaldiho vývoje z hlediska houslistické praxe, kterou Vivaldi provozoval. Začínal jako houslista sboru v chrámu svatého Marka v Benátkách. V letech 1707 až 1713 byl kapelníkem ve službách lantkraběte *Philippa von Hessen-Darmstadt*, který byl místodržícím Lombardie, jenž působil v Mantově. Ještě Romain Rolland (*Hudebníková cesta do minulosti*) se domnívá, že Vivaldi pobýval i v Darmstadtu, měste lantkraběte Philippa. Avšak není to pravda. Ač v jeho službách, Darmstadt nikdy nenavštívil. Po krátkém působení ve službách lantkraběte přijímá Vivaldi místo koncertního mistra v *chrámu svatého Marka* v Benátkách. Arnold Schering zjistil (*Geschichte des Instrumentalkonzertes*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1903, s. 85), že Vivaldi se možná zdržoval roku 1712 v Padově, kde se ucházel o místo houslisty v chrámech *S. Antonio* nebo *S. Lorenzo*. Byla to doba, kdy se některé Vivaldiho skladby dostaly do Německa, například do Pirny. Sáhne-li ke Quantzovi a jeho autobiografii otištěné v Marpurgových *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, I. svazek, Berlín 1754, čteme: „In Pirna bekam ich zu dieser Zeit (1714) die

vivaldischen Violin-Concerte zum ersten Mal zu sehen. Sie machten als eine damals ganz neue Art von musikalischen Stücken bey mir einen nicht geringen Eindruck. Ich unterliess nicht, mir davon einen ziemlichen Vorrath zu sammeln. Die prächtigen Ritornelle des Vivaldi haben mir, in den künftigen Zeiten, zu einem guten Muster gedient.“ Je vidno, že tehdy tedy Vivaldi již uplatňoval *ritornelový* způsob v jednotlivých větách svých koncertů, pokročil nad *Torelliho* a vytvářel virtuózní formu, v níž maně využil *Monteverdiho* způsobu, uplatňovaného již v jeho „báji v hudbě“ *L’Orfeo* (1607). Ritornely u Vivaldiho „propojovaly“ a „spojovaly“ vzájemně ony virtuózně vedené části jednotlivých vět, v nichž byla uplatňována *vivaldiovská houslová technika*, jež již pokročila nad techniku *corelliovskou*. Onen typ nástrojového koncertu, jež nyní uplatňoval Vivaldi, zůstal zachován v podstatě i u *Mozarta*, který však již do koncertu přenašel postupy známé ze symfonií *mannheimské školy*. Jinými slovy: „vivaldiovský“ typ nástrojového koncertu, jenž vzešel z *concerta grossa*, transformuje se u W. A. Mozarta v jakýsi typ skladby, v níž nacházíme, byť pozměňovanou, formu sonátovou. Vivaldi však dosud nedošel k dualismu témat. Nenastával u něho „boj“ mezi tématy na principu tzv. *funkční harmonie*, nýbrž byla tu ovšem prezentace sólového nástroje, jenž se „zápasivě“ stavěl k ripienistům. To vše ještě nemohl odhadnout *Quantz*, když psal o Vivaldim a o jeho skladbách provozovaných v německé Pirně. Díval se tedy *Quantz* na Vivaldiho jako skladatel, ale přece jen nedocenil plně ony ryzí *houslistické* způsoby, jimiž převyšoval *Corelliho*, ba i své vlastní soutupníky. Budeme si ještě všimnout Vivaldiho vybraných nástrojových skladeb v jiné souvislosti. Nyní nás zajímá, kterak Vivaldi převýšil například *Corelliho*. Tento římský „*Orfeus hudby*“ kráčel až do třetí polohy, vyhýbal se poloze sudé (druhé). U Vivaldiho (*L’Estro Armonico*) však pozorujeme, že jeho sólové housle se pnou do páté polohy, aby v *VI Concerti a /.../ tre Violini, Alto-Viola e Basso continuo, Opera sesta* (1716–1721), kráčely v rozložených akordech přes tři struny a využívaly výšek v osmé poloze, přičemž se nevyhýbají ani *pizzicatovým* efektům. V díle označeném jako *Opus VII*, jež vycházelo u *Rogera* v mnoha vydáních, jsou shromážděny koncerty pro housle (10 skladeb) společně se dvěma koncerty pro hoboj (2 skladby). Tento konvolut přináší kompozice z let 1716–1721, které nevykazují nějakých revolučních technických pokroků. Zato však objevně jsou koncerty z *VIII. opusu*, nazvaného *Il Cimento dell’Armonia e dell’Inventione* (Pokus harmonický a invencí). V osmém opusu nacházíme 12 koncertů pro housle se smyčcovým ansámblem a bassem continuum, v němž by mělo vystupovat nejlépe malé varhanní instrumentum. V sedmi z těchto koncertů stává se Vivaldi také „programním“ skladatelem. Řekneme-li „programní“, nemíníme tím způsob kompozice, který se rozvinul v 19. století například v souvislosti s rozvojem tzv. programní symfonie (*Berlioz*) nebo symfonické básně (*Liszt*). Máme tu na mysli kompoziční přístup, jenž se vyvíjel podle zásad *afektové teorie* (jejíž podrobný popis nacházíme u *Descarta*). Dost možná, že Vivaldi chtěl následovat *Bibera* (vždyť prostřednictvím snad *Pisendelovým* poznal jeho díla) a vytvářet obdobný sled děl, která jsou inspirována mimohudebními zřeteli. Ostatně v Německu již *Kuhnau* vytvářel před Vivaldim své „biblické historie“ inspirované starozákonními výjevy – a ve Francii se bohatě rozvíjelo umění klavecinistické. I ono se inspirovalo výjevy z přírody nebo napodobovalo zurčící potůčky, bitevní aj. střety, bubínky mající jiné než ryze hudební zaměření, vánky a porvyv větříků apod.



16 • Il Cimento dell'Armonia e dell'Inventione. Titulní list. Amsterdam 1725.
Nakladatel Michele Carlo le Cène. Bruxelles, Bibliothèque du Conservatoire.

Vivaldi, milovník přírody i filozof zamýšlející se nad člověkem připodobňujícím svůj životní rytmus ročním údobím, oslavil člověka a jako ozářený poutník inspiroval se sonety anonymního autora o proměnách jara, léta, podzimu a zimy. Vynikajícím Vivaldihmu dílu *Le Quattro stagioni* (Čtvero ročních dob), jež vznikalo postupně, se budeme věnovat v samostatné kapitole naší knihy. Avšak v souvislosti s objasňováním Vivaldihho jako houslisty a vynikajícího skladatele pro svůj milovaný nástroj budíž nyní alespoň rámcově řečeno, že v *Ročních dobách* není Vivaldi maně pokračujícím následovníkem *Farinovým*, nýbrž nástrojově vysoce poctěným mistrem, kterého „přírodní“ výjevy inspirují ke zvukomalbě, jež ovšem má přímý účín na rozvoj jeho houslistických fines. Vivaldi tu prohlubuje především hru levou rukou, ale využívá např. i smyky „*ondulé*“, tak jako *Bach*, aniž však

Bachovo dílo z doby kolem roku 1720 (z údobí köthenského) zná. Ale i známost Bachových houslových koncertů, například onoho v *a moll* nebo v *E dur*, možno předpokládat, neboť vznikaly již 1720, zatímco Vivaldiho sbírka *Pokus harmonický a invenční* je pozdějšího data (1725). Vivaldi je v *Quattro stagioni* ještě houslistou, který si zřejmě plně dosud neuvědomuje význam smyčce pro vytváření krásného tónu. To pochopil až *Tartini*, který o svých zásadách napsal památný dopis své žákyni *Maddalèně Lombardini-Sirmenové*. Odeslal jej v Padově dne 6. března 1760, kdy ovšem Vivaldi byl již dávno mrtev. „Vysoce vážená signoro Maddalèno!“, oslovuje *Tartini* svou elévku. Dává jí pokyny ke studiu houslí. Zdůrazňuje, že jejich duší je *smyčec*. Proto se musí zaměřovat ke správnému jeho používání. Nasazení tónu má být lehkým nadýchnutím, nikoliv nárazem na strunu. Je nutno se vyvarovat toho, aby tón zněl skřípavě nebo ostře. Doporučuje se studium *Corelliho* houslových fug v jeho sólových houslových sonátách Opus V. Zejména fuga z první *sonáty D dur* je pozoruhodná. Nejprve nutno vše hrát v pomalém tempu, a teprve po jeho zvládnutí přikročit ke zrychlování tempa. Smyčec ovládneme nejprve hrou u jeho hrotu, posléze však mezi hrotem a středem – nakonec v samotném středu smyčce. *Tartini* tudíž ještě příliš neakcentuje hru u žabky smyčce. Pozorujeme naše dnešní hráče na staré smyčcové nástroje. I oni málo akcentují hru u žabky, zatímco se pohybují spíše ve středu smyčce! *Tartini* zároveň objevuje důležitost hry „nahoru smykem“ a připomíná, že je nutno myslet i na hru s vynecháním sousední struny. Po dokonalé výuce směřující k ovládnutí smyčce přistupuje nyní *Tartini* k radám o *rozšíření techniky hry levou rukou* (na hmatníku). Je nyní zajímavé, že doporučuje hru v sudé (druhé) poloze, neboť tak je možno uvolňovat prstoklad. V tom tedy *Tartini* kráčí nad Vivaldiho, jenž ještě nedomyslel význam sudých poloh pro upevnění prstokladu. Druhou polohu nazývá „*poloviční aplikaturou*“. Napomáhá tomu, aby levá ruka byla volně schopna hrát i v méně pohodlných prstokladech. Další pokyny se týkají melodických ozdob, zejména trylku (*trillo*). *Tartini* již uznává rozmanité způsoby trylku. Upozorňuje, že trylek v pomalé větě musí být odlišný od trylku ve větě rychlé. Platí tehdy ještě zásada, aby trylek začínal pomalu a aby byl postupně zrychlován. Ale *Tartini* připouští mnohotvárnost trylku upozorniv na to, že velmi obtížné je vypracování této melodické ozdoby například třetím nebo čtvrtým prstem. Vše je nutno procvičovat, nejvíce cviku vyžaduje při trylku čtvrtý prst, který je mezi svými bratry nejmenší... *Tartiniho* pokyny nám také osvětlují, na jaké asi úrovni byla houslová hra nejen v jeho době, nýbrž již i v době Vivaldiho. (Dopis *G. Tartiniho* žákyni *Maddalèně Lombardini-Sirmen* otiskla *Allgemeine musikalische Zeitung* 1803, č. 9. Odtud jsem jej přeložil do češtiny a uveřejnil ve své knížce *Hudba staré Itálie*, Koncertní oddělení Parku kultury a oddechu, Brno 1975, s. 29–31.)

Technickou úroveň Vivaldiho-houslisty možno odvodit i z jeho *Opusu IV: La Stravaganza* (Výstřednost). Pochází z roku asi 1714, obsahuje 12 houslových koncertů. Dílo vyšlo u *Rogera* v Amsterdamu, jenž přistoupil i k dalším vydáním. Zájem vznítlo toto souborné dílo i u *Johna Walshe* z Londýna, jenž vydal výběrem pět koncertů sbírky a obohatil ji o dosud neznámý koncert. Vročení *Walshova* vydání nás vede k roku 1720. Název „výstřednost“ se patrně vztahuje na často se vyskytující *alterované intervaly*. Sólový nástroj, označený jako „*il Violino di Concertino*“, je zde uplatňován pronikavěji než ve Čtvrtém opusu. V 5. koncertu se

například setkáváme s odvážnou výměnou poloh, a to proto, aby nebyl narušen pravidelný a nepřerušovaný tok houslistických pasáží.

Též synkopické pojetí působí na způsob výměny smyku. Tento koncert nás přece jen přesvědčuje, že i Vivaldi si byl plně vědom důležitosti „plynulého“ smyku při utváření a interpretaci náročných pasáží. Smyku „ondulé“ Vivaldi směle používá, a to zhruba 6 let před *Bachem*.

Largo.

Solo.

tr

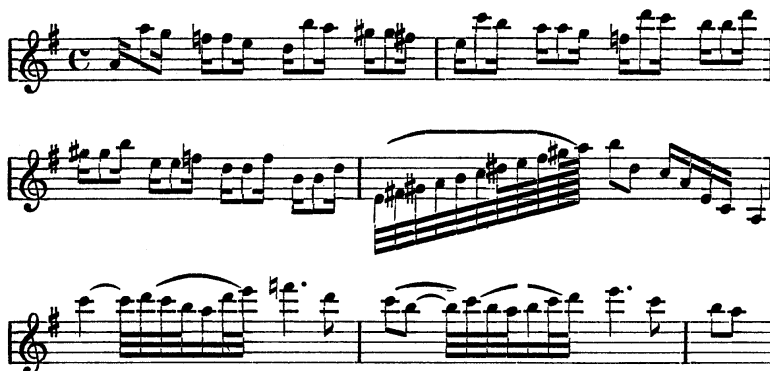
Vidíme tudíž, že Vivaldi byl zkušeným mistrem houslí, který své virtuózní inspirace přenášel do svých skladeb. Liší se však podstatně od „píšících“ nebo „také píšících“ houslových virtuózů: jeho konečným cílem je vždy *dokonalé hudební dílo*, umělecký *artefakt*, žádná hříčka, žádný ryze technický nástrojový experiment. To jej povyšuje nad *Farinu* a jemu podobné, kteří viděli kompozici jen a jen ze zorného úhlu myšlenkově a také umělecky bezvýhodného. Vivaldi však povýšil jakoukoliv mimouměleckou, třebaš přírodní, inspiraci na hybnou sílu směřující k dosažení vrcholných, ryze uměleckých horizontů. Obdobně jako ve skladbách z cyklu *La Stravaganza* přistupoval A. Vivaldi k mimohudebním inspiracím i v jiných svých koncertech, například v onom, kdy zhudebňoval výjev bouře na moři (*La Tempesta di Mare*), kdy zpřítomňoval rozkoš (*Il Piacere*) nebo loveckou scénu (*La Caccia*). Jeho koncerty jsou vesměs radostné, jsou zdravě muzikální, znějí výborně nejen z hlediska houslistického, nýbrž také jako znamenitá díla výsostně umělecká. Vivaldi je skladatel zdravé hudební invence, žádný „psavec“, který je omezován jen a jen horizontem nástrojově myslícího, a tudíž vlastně spoutaného hudebníka. Již samo poznání skladeb z cyklu *Il Cimento* nás přesvědčuje o tom, že tu máme co činit se skladatelem vrcholných kvalit. Proto ho tolik uznávali jeho současníci. Proto po letech (po přejití vichřic hněvu) hovoří znásobeně i k nám. Hledáme-li optimismus, radost ze života, nejlépe nás v našem hledání podpoří hudba Vivaldiho. Nestrhává nás tolik dokonalá forma jeho děl, ač se jí plně a oprávněně obdivujeme. Tkví v nich ovšem zdravé jádro. To právě odhalujeme my, kdo ve Vivaldim vidíme Mistra první kategorie. Též letmý pohled na jakýkoliv koncert ze sbírky *Il Cimento* nás mj. poučuje, jak

odpovědně se Vivaldi stavěl ke kompozici také, ba hlavně, jako houslista. Klád důraz na dokonalou *prstovou techniku levé ruky* i na *techniku smyčce*, neboť právě smyčec považoval také za „duši houslí“, tak jako jeho velký kolega *Tartini*. Mladší následovníci Vivaldiho, například *Francesco Maria Veracini*, třímali v rukou jeho prapor. Vivaldi se inspiroval houslemi, ale neutonul v chimérách toho, kdo nevidí nad oblouk svého vlastního smyčce. Vivaldi anticipoval i *Locatelliho*. Myslel kontrapunkticky, aniž byl nerozlučně svazován s kontrapunktem. Je také mistrem *prodlev*, neboť nad jejich pevnými basovými tóny dovedl inspirativně uplatňovat mistrovství *volné improvizace* a *variac*e. V závěrečném *Allegru* jeho osmého koncertu (*g moll*) z *Il Cimento* nacházíme tříhlasá *arpeggia*, která mohou tvořit vzácný celek s prodlevou na prázdné struně *D*, i když počítají s decimami v 5. a 7. hmatové poloze. Na tuto ryze houslistickou afinitu navázal pak *Locatelli*. My si znovu uvědomujeme *Brahmsův* výrok, že variační forma je forma nejtěžší. Souhlasíme s Mistrem 19. století. Tuto formu význačně ovládal právě Vivaldi.

Označil-li Vivaldi své IX. opus sestávající z dvanácti koncertů názvem *La Cetra* (Lyra), chtěl tím zřejmě naznačit, že se sám považuje za dědice staré tradice. Vždyť lyra byla kdysi starým tráckým drnkacím nástrojem, a použil-li skladatel právě tohoto označení (u nás máme za baroka také takto nazývané sbírky skladeb), dával najevo, že se považuje za dědice hudebních tradic, a tedy také za vyznavače jakéhosi „historismu“ (soubor skladeb váže se k roku 1727), který v evropské společnosti ještě zdaleka nebyl obvyklý. Naše srovnávací zmínka o *Padre G. B. Martinim* a jeho obdivu k *Palestrinovi* a *Lassovi*, kterou jsme v naší knize proslovili při jiné příležitosti, nám v případě Antonia Vivaldiho prezentuje tohoto skladatele jako člověka budoucnosti, který již tušil vzájemnou souvislost přítomnosti, kterou prožíval, s minulostí, kterou oddaně vyznával. Snad se tím chtěl také přihlásit ke *corelliovskému* duchu italské houslistické tradice. Nevíme. Dílo věnoval císaři Karlu VI. Po letech nás zaujmou zejména pomalé věty, které jsou leckdy vybudovány na principu „*bassi quasi ostinati*“. Opět tedy tendence, která dílo svazuje s principem neustálého opakování tématu v témž hlase (rádi tak postupovali staří varhaníci, též ovšem *Bach*, Vivaldiho obdivovatel). Zejména střední věta třetího a desátého koncertu sbírky vzbuzuje naši pozornost. Vivaldi se tu přiklání k *chrámové* tradici, chce navodit náladu jakéhosi duchovního zasvěcení čisté, nezkažené hudbě. I ke *scordatuře* sáhne (nově zhodnotí svou zkušenost nabytou studiem skladeb *Biberových*) a dává sólové housle přeladit z důvodů zvukově-barevných, ale i hmatových, a to z původního ladění houslových strun (*g – d' – a' – e''*) na přeladění *a – e' – a' – e''* v šestém koncertě *A dur* – a na *scordaturu h – d' – a' – d''* ve dvanáctém koncertě *h moll*. Obě tyto věty představují technický i hudebně výrazový vrchol celé sbírky *La Cetra*. Ale i jinak je Vivaldi průkopníkem. Zná patrně postupy *Bachovy* z doby köthenské (kolem 1720) a nasadí na podobný způsob svá *arpeggia* v závěrečném (finálním) *Allegru* osmého koncertu.



Každého jen trochu zkušeného houslistu a znalce barokní hudby napadne spřízněnost volbou s *Finálem* známého *houslového koncertu a moll* J. S. Bacha. Ale také kouzelná Larga principiálních houslí ve Vivaldiho sbírce *Cimento a Cetra* nasvědčují, že Vivaldi – ač Ital – myslí také jako Němec Bach. Leckdy nasadí Vivaldi (*Concerti à 5 op. 11 a 12*) sólové housle (*principale*), které oddělí pizzicatem od ostatních nástrojů a dosáhne tím skoro až romantické nálady. Je přece jen vidno, že Vivaldi je duch „dionýský“, který však plně přejímá a vnitřně zhodnocuje Corelliho „apollónskou“ tradici. Je také velkým synkopikem. Po *Telemannovi* snad největším. Sólové housle v *Koncertu e moll* (op. 11 č. 2) již předjímají *Hasseho*. Tento závan jakéhosi „motorického“ pojetí vycházejícího ze sekvenčně pojatých synkopických útvarů,



typických i pro polskou lidovou hudbu, prezentuje Vivaldiho také jako hudebníka budoucnosti. Ba je leckdy možno vidět ve Vivaldiho tématech i předzvěst melodiky *Haydnových* smyčcových kvartetů.

Allegro



Jako skladatel byl Vivaldi neobyčejně plodný. Do jeho tvorby se promítaly houslistovy zkušenosti. Vzdá poctu *Friedrichovi*, králi polskému a kurfiřtu saskému (1740), opět svými koncerty:

Concerti /.../ suonati dalle figlie del Pio ospedale della Pietà avanti Federigo Christiano, Principe Reale di Polonia et Elettore di Sassonia /.../. Musica di D. Antonio Vivaldi /.../ in Venezia nell'anno 1740. Tak se nazývá tato sbírka, kterou Friedrich vyslechl v provedení schovanecké konzervatoře Ospedale della Pietà v Benátkách. Dedikované dílo obsahuje mj. i *Concerto con Violino principale e altro Violino per eco in lontano*, kde dochází ke koncertantním střetům obou sólových houslí, nýbrž i k využití echové techniky ozývající se z dálky (*in lontano*). Přitom však sólové housle (první i druhé) nenapodobitelně „rozmlouvají také s ripienisty“. Jde tu tedy ovšem vlastně o princip „concerto con molti stromenti“, jak jej využil J. S. Bach (1721) ve *Třetím* tzv. *Braniborském koncertě* (G dur). Sólisté tu i tam naprosto splynou s *ripienisty*, takže (u Vivaldiho) nyní nacházíme vlastně dva sbory houslí vždy



17 • Friedrich August II., kurfiřt saský, později (jako August III.) také král polský. Rytina G. F. Schmidta podle portrétu, jehož autorem je L. de Silvestre (1743). Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin. Jeho syn Friedrich Christian je předmětem Vivaldiho obdivu.

po třech violinových nástrojích. I názvuk *dur-mollové oscilace* (ostatně obvyklý např. ve francouzském tanci *Musette*), která je namnoze spojena s echovými efekty, je tu patrný. Hezky to zhodnotil Arnold Schering: „Weitاً am vielseitigsten gibt Vivaldi sich in den handschriftlich zu Dresden aufbewahrten Konzerten. Da herrscht eine Extravaganz in Form und Ausdruck, in Technik und Darstellungsmitteln, ein Reichtum an schöpferischer Phantasie und origineller Gestaltungskraft, dass man behaupten kann, wer diese Dokumente nicht kennt, nur ein Drittel vivaldischen Genies kennt /.../“ (Arnold Schering, *Geschichte des Instrumentalkonzertes*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1903, S. 93). Česky to znamená: „Mnohem mnohostranněji projevuje se Vivaldi v rukopisných koncertech uložených v Drážďanech (v Sächsische Landesbibliothek, pozn. R. P.). Zde panuje extravagance ve formě i výrazu, v technice a v interpretačních prostředcích, toť bohatství tvůrčí fantazie a originální architektonické síly, takže můžeme konstatovat: Kdo nezná tyto dokumenty, zná Vivaldiho génia jen ze třetiny.“ (Přel. R. P.)

Jako historikové musíme vycházet i z dobových svědectví, která nám Vivaldiho přibližují, i když jsou to třeba svědectví druhotná. Několikrát u nás citovaný *Pisendel*, ale i Němec *Daniele Teofilo Fedele (Treu)*, oba Vivaldiho žáci, svého učitele vyzvedávají, stejně jako jeho kolegové „in Violino“, *Giorgio Gentili* a *Carlo Tessarini*. I *Alessandro* a *Benedetto Marcellové* se o Vivaldim vyjadřují s nevšední úctou a s obdivem jako o houslistovi.

My jsme se snažili přiblížit našeho Mistra tak, abychom nepřetržitě zdůrazňovali, že jej jako skladatele housle sice neustále inspirovaly, ale že při kompozici děl se vždy řídil posvátnými a nezadatelnými zákony skladatelskými...