

Pečman, Rudolf

## Mekka hudby a opery

In: Pečman, Rudolf. *Vivaldi a jeho doba*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2008, pp. [37]-57

ISBN 9788021046016

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123789>

Access Date: 17. 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.

*Mekka hudby a opery*



Konám rád potulky knihami a minulostí, tak jako Anatole France. Je obdivovatelem antiky, dovede napsat strhující povídku (*Pěvec z Kýmé*) o Homérovi, ale zastavuje se rád též u jednoho z prazřídel evropské kultury, které pramení v Itálii, dědičce antiky a jejích postojů. Renesance je pro něho klíčem k pochopení moderní doby. „Nemůžeme si přesně představit to, co již neexistuje,“ pochybuje velký skeptik (A. France, *Zahrada Epikurova*, přel. Stanislav Kostka Neumann. Spisy Anatola France, svazek XV. Fr. Borový, Praha 1930, s. 23). Obdivuje krásu italských žen. „Na /.../ sladkých tvářích ženských zřím veškeren krásný život florentský a květ první Renesance.“ Věří v umění, zejména italské: „Umělec má milovati život a ukazovati nám, že jest krásný. Bez něho pochybovali bychom o tom.“ Jsme unešeni Uměním (s velkým písmenem): „Bohové, jaký přešťastný věk“, jež žijeme! (Citáty tamtéž, s. 24–25.)

Anatole France rostl z antiky, Itálii viděl jejíma očima. Ne tak André Suarès, vlastním jménem Felix André Yves Scantrel, esejista a básník pocházející z Provence, „založením severský člověk, duch inspirovaný hudbou, aristokratický talent, oslnivě stylizující až do precióznosti a dožadující se zintenzivnění a heroizace života“ (Josef Ježek in: Ottův slovník naučný nové doby VI/1, „Novina“, Praha 1940, s. 474). Suarès je obdivovatel křesťanství, a proto u něho náboženský názor dominuje. V *Kondotierově cestě do Itálie* III, přel. Josef Dostál, Symposion, Praha 1934, napsal: „Caesar je víc než mrtev, je to mrtvola, která stále hnije a která nechce přestat práchnivět. Tato neutuchající hniloba je nenesitelná. Jeho říše je hračka, jeho Řím je tatrman. Styx je Rubikon bez břehů, přes který se zpět nepřejde. Ať nám dají pokoj s purpurem této císařské vši.“ (S. 226.) Itálie dneška, k němuž čítá vlastně křesťanskou minulost až po jeho dobu, toť pravá Itálie, ne ona doba římské antiky. „Hle, toť Itálie. Toť ona, toť ona! Jak se život zdá lehký! Lehký, to je málo: celý kraj vypadá jakoby plynul v jas. Život tu utíká jako voda, která se snoubí se všemi břehy trvání“ (tamtéž I, s. 24). Obdiv vyjadřuje Suarès k italským ženám, tak jako France: „Ženy mají žhavé oči plné lichotného a temného ohně. V uších nosí široké zlaté kruhy a konec lalůčku tvoří rubín žlutého prstenu, který září. – Chůze těchto stvoření je jejich nejpřednější kouzlo. Ve vznešené nedbalosti slibuje štěstí a ve svém rytmu rozkoš. /.../ Svižné a pomalé jdou podle vznešeného rytmu k radosti, kterou slibují a očekávají“ (tamtéž). Suarèse ze všech uměn nejvíce okouzluje hudba. „Hudbo, jíž se nedomilujeme! Lásko první a poslední! Kouzlo srdce, peruti těla, smyslnosti, jež se odříkáš; pravá oblast duše, když se poddává vlastnímu hnutí a hledá čistou rozkoš“ (tamtéž, s. 54). „*Haec est Italia*“ (s. 23), jejímž synonymem jsou housle:

O hnědé kremonky, vy housle sladce znící,  
váš hlas, toť duše je, vám láska tryská z cév,  
jste Desdemonin pláč, a vášnivý váš zpěv  
lká zlatem červánků a blázní, mudrující.

\*

Jak Dido vzdycháte, jste ohně mladá krev,  
 jste pocel Aurory, jež dýchá nad vinicí,  
 ó touho zraněná, ó touho zraňující,  
 ó tichý zármutku, jenž těšíš, přebolev!

\*

Jste bujní skřivánci a pod dotekem smyčce  
 vás rozechvívá žal, jenž dřímá v holubičce  
 až hlavu skláníte, jak v slzách fialky.

\*

Jste pel a vůně slov, jste nebes nádech siný  
 a v ráji jste to vy, čí tón zní do dálky,  
 ó květy, housličky, violy, violiny – – (Tamtéž, s. 60)

Itálie není jen zemí Vergiliovou a Leonardovou. Stendhal byl jí okouzlen. Je to však také země božského Monteverdiho, jenž se jeví býti předchůdcem Richarda Wagnera.

Hudba osmnáctého věku ji prezentuje neméně lákavě, podmanivě, kouzelně. Je to věk *Corellioho* a *Antonía Vivaldiho*, ale i mnoha – přemnoha – jiných, dnes třeba polozapomenutých. V myslích dnešních Italů stále dominuje měřítko: Velký je ten skladatel, který psal opery. Ostatní i dnes vlastně všichni podceňují.

Stále se vrací má osobní vzpomínka. Před Vánocemi 1973 jsem několikrát navštívil římský *Pantheon*, budovu, která je stále pověstná svou krásou. Má dávné dějiny. Dnes je kostelem Panny Marie (*Sta Maria ad martyres, Sta Maria rotonda*). *Pantheon* vystavěl *Marcus Agrippa* za svého třetího konzulátu (roku 27 před Kristem). Budova byla svatyní různých bohů, byla v něm, *Pantheonu Agrippově*, socha *Venušina* i socha *Martova*. Za císaře *Tita* (tedy *Tita Flavia Vespasiana*, jenž vládl v letech 79–81, měl dobré povahové vlastnosti) byl *Pantheon* zničen bleskem. Císař *Hadrián* (tedy *Publius Aelius Hadrianus*, jenž seděl v panovnickém křesle v letech 117–138 po Kristu) dal *Pantheon* přestavět. Nikoliv tedy původní, nýbrž až „*hadriánovská*“ budova *Pantheonu* je v Římě dochována po naše časy. *Hadrián* ponechal na stavbě původní nápis „*M. Agrippa L. F. cos. tertium fecit*“, své zásluhy tedy vlastně zamlčel. Z jiného nápisu se dovídáme, že *Pantheon* byl opraven za císařů *Lucia Septimia Severa* (vládl 193–211) a *Caracally* (vládl 211–217). Uzavřen byl roku 391. Papež *Bonifác IV.* jej proměnil v kostel (609), byly v něm uloženy kosti křesťanských mučedníků z okolí Říma, nalezené v katakombách. Ve století šestnáctém a dalších bylo v *Pantheonu* pohřbeno několik umělců, jmenovitě *Raffael Santi*. Za papeže *Urbana VIII.* došlo k devastaci budovy (byla oloupena o bronzový strop v předsíni). Na příkaz téhož papeže přistavěl věhlasný sochař *Bernini* k *Pantheonu* dvě věžičky, které však byly předmětem veřejného posměšku („*Berniniho* oslí uši“) a odstraněny roku 1883. V *Pantheonu* je pohřben i král *Viktor Emanuel II.* (1878) a král *Humbert I.* (1900).

Ani velké encyklopedie se nezmiňují o tom, že tu byl uložen k věčnému spánku též hudební skladatel *Arcangelo Corelli*. Prvá moje cesta vedla ovšem právě ke *Corellioho* hrobu. V knize *Hudební kontexty staré Itálie* (Masarykova univerzita, Brno 2006, s. 26) ji krátce popisují:

Zaujal mě Pantheon, který jsem pak ještě navštívil několikrát. Jednou se tam se mnou setkal neznámý pán. Byl hezky oblečen a směřoval ke Corelliho hrobu. Dali jsme se do řeči, já ovšem lámanou italštinou. „Corelli přece jenom nebyl velký skladatel,“ ozvalo se vedle mne. Když jsem se podivil strohému odsudku, jenž padl na hlavu starého génia italské hudby, dostal jsem lakonickou odpověď: „Nepsal opery.“

Tento svůj zážitek tu neopakuji proto, abych jej obecně zdůrazňoval, nýbrž proto, že vypovídá o dnešním postoji, jež zauímají Italové, i ti vzdělaní, k hudbě. Stavějí ji níže (totiž onu hudbu nástrojovou) než operu (*teatro lirico*), jež stále v Itálii dominuje. Dnes už si málokdo vzpomene, že na Corelliho navázal právě *Vivaldi*, jenž tolik proslavil hudbu své vlasti nejen doma, nýbrž i v zahraničí.

Italská hudba 18. století byla nejvlastnějším projevem tehdejší italské kultury vůbec. Vydala doprovázenou monodii, vzniknuvší již kolem roku 1600 a inspirovaná *florentskou cameratu*, záhy nato pak geniálního Monteverdiho, k tvorbě operních děl (srov. Miloš Štědroň: *Claudio Monteverdi. Génius opery*. Editio Supraphon, Praha 1985. Předtím Jan Racek: *Slohové problémy italské monodie*, Melpa, Brno–Praha 1938. Nyní opět Roman Dykast: *Hudba věku melancholie*, TOGGA, Praha 2005. Též moje práce o hudební Itálii, citovaná výše, s. 56–74). V Itálii vznikla barokní italská sonáta, sinfonia, koncert a concerto grosso. Nástrojová hudba tu byla hojně pěstována vedle opery.

Bylo již na mnoha místech řečeno, že např. italská sonátová kompozice se rozvíjí souběžně s pozdně barokní a raně klasickou operní, oratorní a instrumentální hudbou. Nebudu nyní opakovat to, co jsem rozváděl v *Hudebních kontextech staré Itálie* (s. 75 nn.). Budiž však nyní řečeno, že prudký rozvoj nástrojové hudby v Itálii byl podmíněn mj. i nevšedním rozvojem *houslařství*. O tom všem bylo již mnohé napsáno, mj. v knihách, které se speciálně věnovaly vývoji houslařství a houslové hry (viz náš seznam literatury v závěru této knihy). Zmínili jsme se již, že těm starým tvůrcům houslových nástrojů se podíval také náš Suarès. Postěžuje si, že dnešní Cremončané si již ani neuvědomují, jaký význam mělo jejich město ve vývoji nástroje, který se snad nejvíce přiblížil lidskému hlasu. „Kolik malířů v Itálii se vyrovnalo houslařům? Kolik kostelů nebo pláten má takovou cenu jako housle?“ (Suarès I, s. 57.) Amatiové a Stradivariové je objevili světu. Jejich nástroje mají „klasický“, „vrcholný“ tvar. „Amatiové – toť Mozart. Stradivariové – toť Beethoven“ (tamtéž, s. 59). „Stradivari je obr, sama vášeň. Tón tak mocný, tak horoucí, že vás zažehne a zcela naplní. V síle se lehkost ztrácí. Co je lehčího než plamen, ale kdo na to myslí, když vás stravuje? Je to muž, zvuk zlata. Červnový soumrak.“ (S. 60.) Mezi Amatim a Stradivarim „je Guarneri del Gesù. V něm je někdy nenapodobitelné kouzlo. Stýká se se Stradivarim v čemsi velmi vzácném, v podivuhodně hlubokém zabarvení zvuku. Je to staré, nazelenalé zlato, letní měsíčná noc, zoufající Isolda. – Tito cremonští hrdinové jsou jistě posvátní hudebníkům. Stejně by mohli býti i malířům. Forma některých nástrojů je dokonale krásná. A v tónování laku jsou cremonští houslaři největšími koloristy, vyjímaje jen samého Tiziana“ (tamtéž).

Po esejistickém a básnivém vznosu trochu faktografie.

Housle jsou sopránovým hlasem a hlavním nástrojem sboru smyčců i moderního orchestru. Kdysi se nazývaly „diskantová viola“. Mají 4 struny: *g–d–a–e*. Sahají tedy od „malého“ *g* až po „pětičárkované“ *e*. Struny houslí jsou střevové, v novější době opředené drátkem nebo zcela kovové. Struna *e* má jasné, „stříbřitě“, jásavé výrazové pole, struna *a* je strunou zpěvnou, tedy strunou kantilény, jejíž tón je sladký a něžný. Struna *d* je temněji zabarvena a zní melancholicky. Violy, ba i violoncellu, se blíží zvuk struny *g*. Je sytý, „kovový“. Housle patří do skupiny nástrojů strunných smyčcových. Vedle houslí se v ní objevuje *viola* (nástroj altový, na rozdíl od houslí, které jsou označovány jako instrument sopránový), *violoncello* (nástroj tenorový a barytonový) a *kontrabas* (instrument basový). Housle v rodině nástrojů smyčcových „jsou v muzice nástrojem tak potřebným jako v lidském obcováníездеjší chléb“, jak se o houslích vyjádřil Jakub Jan Ryba v *Počátečních a všeobecných základech ke všemu umění hudebnímu* (nakladatel K. V. Enders, Praha 1817).

Kolébku houslí je severní Itálie. Jejich vlastní byla města Brescia i Benátky, kde se těšily oblibě na rozhraní 15. a 16. století ve své prapůvodní podobě (*lira da braccio*). Zejména němečtí muzikologové se domnívali, že původcem houslí je tvůrce louten a viol *Caspar Tieffenbrucker* (Duiffobrocard), pocházející z Füssenu nad Lechou, jenž se odtud vystěhoval do francouzského Lyonu. Ukázalo se však, že „Tieffenbruckerovy“ housle jsou padělkem francouzského houslaře *Jeana Batt. Vuillauma*. Nedá se dnes zjistit, kdo je pravým, nejstarším vynálezcem houslí. Avšak prvním skutečným mistrem houslařem se stal *Gasparo Bertolotti*, takřčený „*da Salò*“ (podle rodiště Salò na Gardském jezeře). Založil houslařskou školu v Brescii, kam se přestěhoval roku 1562. Jeho houslařská škola měla epochální význam. Bertolottioho nástupce a žák *Giovanni Paolo Maggini* rozvinul svou vlastní školu až do doby 18. století. Brzy poté vznikla houslařská škola v nedaleké Cremoně, jejímž mistrným představitelem byl *Andrea Amati*. Již Salò pochopil, že housle jsou nástrojem převážně melodickým, jednohlasým. Tuto myšlenku převzal i Amati. Jen nepatrně změnil proporce a dosáhl vrcholu svého úsilí právě ve městě Cremoně. Jeho jméno se uvádí poprvé v souvislosti se skladbou *Giovanniho Gabrieliho*, totiž v jeho *Sacrae symphoniae* (1597).

Ještě v první polovině 16. století není nic známo o rozšíření nového nástroje. Ve druhé půli téhož věku se tu a tam objevují zprávy o jeho využití v hudební praxi. Prvá vyobrazení houslí nacházíme kolem roku 1536. *Philibert Jambe de Fer* popíše nástroj poprvé v knize *Epitome musical de Tons* (Lyon 1556). Do širších evropských luhů vstupují housle teprve v 17. století. Tehdy housle vytlačily rodinu starších nástrojů violového typu. Věhlasný *Michael Praetorius* věnuje se ve spise *Syntagma musicum*, 1620, v kapitole *Organographia*, nástrojům houslového typu. Kromě čtyřstrunných houslí (*violino*) uvádí např. *braccio* (protože spočívají na rameni), ale také housle *tenorové* a *basové*. Podle Praetoria se housle nazývaly také *violetta piccola* nebo *rebecchino*. Třístrunné byly housle francouzské, zvané *pochette*. *Violino piccolo* byl název pro nástroj laděný o kvartu výše než běžné housle. Jen velmi málo se dochovalo nástrojů z Amatiho dílny; staly se vzorem pro stavbu houslí.

*Brescijská škola*, založená Gasparem Bertolottim, vydala mistry *Giovanniho Paola Magginiho*, *Bartolomea Obicchiho* (Obici) a *Gaetana* a *Domenika Pastu* (Pasta). Jejimi „nejúrodnějšími“ léty bylo údobí 1560–1621. Její slávu zdědila škola cremonská.

Bylo již řečeno, že jejím zakladatelem byl *Amati*. Vychoval znamenité žáky. *Andrea Guarneri* a jeho synové i synovec *Giuseppe Guarneri del Gesù* patřili k nejvýznamnějším. Vedle nich stanuli členové rodiny *Franceska Ruggieriho*, *Giovanni Battista Rogeri* zvaný *il Bon*, ale vítězný prapor nesl dále geniální *Antonio Stradivari*, žák *Nicoly Amatiho* z rodiny *Amatiů*. Stradivari zhotovil kolem tisíce jedinečných houslových nástrojů, ale také viol, violoncell, kontrabasů, louten a kytar. Ceny Stradivariho nástrojů dosahují dnes nešední výše. Tak např. za Stradivariho housle zvané „*Labut*“ zaplatil nový americký majitel (před druhou světovou válkou) 60 000 dolarů. Nástroj pocházel z roku 1714.

*Stradivari* vchoval řadu žáků, např. *Carla Bergonzioho* a jeho syna, *Alessandra Gagliana* (*Gagliano*) se synem *Nicolou* a *Lorenzem Guadagninim*. Další houslařské školy vznikají v *Miláně*, *Benátkách*, v *Neapoli* a v dalších italských městech. Nejslavnějšími představiteli těchto nových škol jsou *Alessandro Gagliano* (zakladatel školy neapolské) a benátský mistr *Domenico Montagna*.

Z Itálie se houslařství rozšířilo do *Týrol* a odtud do *Bavor*. Nejvýznamnějším německým mistrem-houslařem byl *Jakob Stainer*. Pronikavě do vývoje zasáhla rodina *Klotzů*. V Čechách zazářila škola pražská a *schönbašská*, z níž pak pronikalo houslařské umění do *Saska*, zejména do okolí *Markneukirchenu*. Není cílem této práce, aby dále sledovala rozkošatělý vývoj evropského houslařství (Víděň, Mnichov, Norimberk, Würzburg), jenž směřoval také do Anglie a Francie.

Housle se staly jedním z nejoblíbenějších hudebních nástrojů.

Předpoklady k moderní nástrojové kompozici vznikají v návaznosti na zrod houslí, šíře na zrod nástrojů smyčcových. Nejvíce pěstovanými kompozičními útvary budou záhy barokní italská sonáta, sinfonia, koncert a concerto grosso. Výchozí bod představují skladby *Andrei* (1510–1588) a zejména *Giovanniho* (1557–1612) *Gabrieliových*. Jejich orchestrální sonáta měla krátké, impozantní věty. Vyznačovala se akordickým rázem. Byla dokonce dvojsborová, v čemž vidíme vliv kompozičního způsobu autorů kolem chrámu sv. Marka v Benátkách (tento Boží stánek měl dva kůry, na každém bylo umístěno buď větší, buď menší sborové těleso, což inspirovalo hudební tvůrce např. právě ke dvojsborové technice a k uplatňování tzv. echa).

Sonáta se rozvíjí v Itálii společně s operou a oratoriem. Její plodnou půdou je hudba instrumentální. Již *G. Gabrieli* má sonátu pro troje housle a basso continuo. Vlastní sonátovou tvorbou (triové sonáty) se začal zabývat např. *Salomone Rossi* (1570–1630). O generaci mladší *Biagio Marini* (1600–po roku 1655) se pak stal jejím hlavním reprezentantem. Ve své sbírce *Affetti musicali* (1617) vydal nejstarší známou sonátu pro housle a číslovaný bas. Na jeho vzor navázal zástup italských skladatelů. Z nich *Carlo Farina* (zemřel kolem 1640) pokouší se o napodobení zvířecích zvuků ve skladbě *Capriccio stravagante*. Do gildy zdejších nástrojových komponistů patří mistři typu *Giovanniho Battisty Buonamenteho* (zemřel 1643), *Giovanniho Battisty Fontany* (*Fontana*, zemřel 1630) a řady jiných. Buonamente je jedním z prvních důsledných pěstitelů sonaty da camera, kterou zkáznil většiným schématem sinfonia – brando – gagliardo – corrente. Významného postavení dosáhl *Giovanni Legrenzi* (1626–1690), mistr benátské opery, který upevnil kolísavé instrumentální formy. Poprvé odlišil sonátu chrámovou (*da chiesa*) od sonáty komorní (*da camera*). První z nich je u něho sestavena ze čtyř



kontrastních vět, v nichž kvete kontrapunktický postup, druhá se blíží suite a přináší věty tanečního charakteru. Bezprostředním Legrenziho nástupcem je *Giovanni Battista Vivaldi* (1644?–1692), vyvíjející se v sousedství *Giovanniho Battisty Bassaniho* (1657?–1716). Vivaldi se otevírá i francouzským vlivům, Bassani je zastáncem národní italské orientace.



3 • Arcangelo Corelli. Dobový portrét.

Bassani prý vychoval geniálního *Arcangela Corelliho* (1653–1713), rodáka z Fusignana v provincii bolognské a zakladatele tzv. *římské školy*. Jeho sonáty a concerti grossi vzbudily nevěšdní zájem a měly trvalý ohlas. Nevíme přesně, kdo jej učitelky vedl při výuce kompozice. Corelli měl patrně mnoho nepřímých učitelů.

Ani onen Bassani není archívně doložen, ač podle tradice je pojímán jako Corelliho učitel. Corelliho přítel A. A. *da Bolsena* míní, že Corelliho učitelem skladby byl M. *Simonelli*, žák *Allegriho* a *Benevoliho*. Do říše smyšlenek nutno patrně odkázat mínění anglického hudebního historika *Johna Hawkinse*, jenž ve svých známých *Dějinách hudby* (IV., s. 309) uvádí, že Corelli navštívil 1672 Paříž a se zájmem sledoval *Lullyho* úsilí o založení francouzské opery. Corelli se dlouho zdržoval v *Bologni*, kde hrával v hudebních pořadech slavné *Accademia de' filarmonici*. V *Tibe-ru* byl koncertním mistrem operní stagiony (1679), ale brzy vstoupil do služeb královny *Kristiny Švédské*. Svě působení s ní spojil až do jejího úmrtí. Tato dcera *Gustava II. Adolfa*, jež žila v letech 1626–1689, obdivovala Itálii. Abdikovala ve prospěch *Karla X. Augusta*, konvertovala tajně ke katolicismu a odešla do Říma, kde se plně věnovala svým uměleckým a vědeckým zálibám. Byla jednou z nejvzdělanějších žen 17. století. Corelli měl u ní velké umělecké možnosti. Neuvěřitelně se rozvíjel jako houslista i skladatel. Velmi litoval jejího odchodu. Krátce po její smrti vstoupil v umělecký svazek s *vévodou z Modeny*, v jehož kapele byl *Tommaso Vitali* „ředitelem instrumentalistů“, avšak již 1690 vrací se Corelli do Říma. Mladý kardinál *Pietro Ottoboni*, milovník hudby, jej přijímá do svých služeb. Církevní kníže, krasoduch obklopující se nádherou a završující generaci renesančních prelátů, poskytl Corellimu ubytování ve svém římském paláci (mj. i důležitém středisku operního vývoje, neboť v něm bylo šlechtické divadlo, s nímž úzce spolupracoval i *Alessandro Scarlatti*) a pověřil jej organizováním svých proslulých koncertů, na nichž účinkovali přední profesionální hudebníci, ale i instrumentalisté z řad tzv. diletantů (třeba říci, že toto označení ještě nemělo pejorativní nádech, nýbrž tak byli označováni „milovníci“ hudby a umění). *Ottoboniho* ansámbl čítal až 150 hudebníků. Vystupovali s ním i přední zahraniční virtuóзовé. Corelli u *Ottoboniho* získal nejen osobní zázemí, nýbrž se mohl v jeho službách hvězdně umělecky vyvíjet jako skladatel (psal s velkou akribií, vytvořil za život 72 skladeb, tedy 12 sonat *da chiesa a tre*, Řím 1683, 12 sonat *da camera a tre*, Řím 1685, 12 sonat *da chiesa a tre*, Modena 1689, 12 sonat *da camera a tre*, Bologna 1694, 12 sólových houslových sonát, Řím 1700 – a posléze 12 *Concerti grossi*, Řím 1712). Corelliho díla vzbudila epochální zájem a měla frenetický úspěch. Corelli dovršil vývoj, jež spoluvytvářeli *Albinoni*, *Bassani*, *Torelli*, *Veracini*, *G. B. Vitali*. Nikdo z nich jej nepředčil. Připouštíme, že Corelli nebyl skladatelsky odvážným novátorem tak jako třeba *Monteverdi*, že neobjevoval jako experimentátor nové světy houslové hry tak jako *Marini*. Je patrně nesprávné, považujeme-li jej za pravého zakladatele barokní italské houslové hry a kompozice. Corelli je vlastně *dovršitel*. Cítil se býti hlavně houslistou. Jako komponista se projevoval vlastně málo, vždyť napsal 72 skladeb, které byly shrnuty do šesti opusových čísel („opusy“ zahrnovaly v Corelliho době vždy zpravidla tucet úplných děl). Vyznával tedy myšlenku *Plinia Mladšího* (z jeho *Dopisů* 7, 9): „*Multum, non multa*“ („Mnoho, ne mnohé“) – a psal jen skromně, když jako umělec měl co říci svému obecenstvu. Již před lety (*Corellis Concerti grossi als Vorboten des Klassizismus*, in: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity XVII*, 1968, řada H, č. 3, s. 29–42) jsem stručně naznačil, že *Arcangelo Corelli* má důležité místo ve vývoji hudby směřující z pout baroka do „galantních“ sfér hudebního rokoka. V jeho *Concerti grossi op. 6* objevujeme již tzv. raketový typ motivu („*Raketen-Motiv*“ podle *Hugo Riemanna*), který je později typický pro *mannheimskou školu*.



4 • Kardinál Pietro Ottoboni. Biblioteca Apostolica Vaticana.

Corelli tím anticipuje i *Vivaldiho*. V pomalých větách objevíme v Corelliho *Concerti grossi* pastorelový typ melodiky, jímž předjímá svět Händelův (ostatně *Georg Friedrich Händel*, zvaný „Il Sassone“, byl v Itálii žákem nejen *Alessandra Scarlattiho*, nýbrž s největší pravděpodobností i *Corelliho*). Corelli sice pracuje barokní monotematickou technikou, ale (alespoň v náznaku) se u něho již objeví rys tematického dualismu, tedy opět rys vysloveně předklasický. Corelli myslí tudíž vlastně již předklasicky, chcete-li „rokokově“ (viz mou studii *Zum Begriff des Rokokostils in der Musik*, in: *Muzikološki zbornik – Musicological Annual IX*, 1973, ed. Dragotin Cvetko, Ljubljana 1973, s. 5–34). Těžce jsem prosazoval tehdy tento svůj poznatek. Přednášel jsem o tematicce na konferencích, ale právě ona myšlenka o Corellim jako předchůdci rokoka se setkávala mj. i s jistým váhavým nepochopením. Avšak: v jeho kompozičních útvarech nacházíme již (nesmělé,

## XII. FOLLIA.

*Adagio.*

Violino solo.

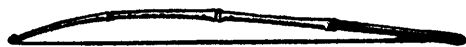
Violone e Cimbalo.

5 • Corelliho „La Folia“. Podle původního znění vydali Joseph Joachim a Friedrich Chrysander (1890). Nově nakladatelství *Lea Pocket Scores*, New York 1970.

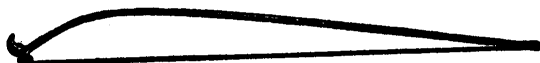
sekvencovitě exponované) úseky, které jsou vlastně prazákladem pozdějšího klasičeského „provedení“ („Durchführung“). Corelli stojí na hranicích „galantního“ stylu. Shrnul jsem tyto „corelliovské“ poznatky v knize *Hudební kontexty staré Itálie*, Masarykova univerzita, Brno 2006, s. 79–93. Corelli pro mne znamená objevitele nových hájemství hudby 18. století. Je to *apollónský* skladatelský typ, abychom si tu vypůjčili označení Nietzscheovo (jenž proti němu staví typ dionýský, rozevlátý, romantizující).

Patrně, ba zcela jistě, bychom nebyli Corellimu právi, kdybychom přehlíželi jeho *houslistické umění*, jeho virtuozitu. Dnes se nám zdají Corelliho houslové a sonátové skladby neproblémovými, protože jsou přece hlavně předmětem pedagogického zájmu na konzervatořích, ale na koncertní pódium – odhlédneme-li od pořadů speciálních souborů pro starou hudbu, hrajících na staré hudební nástroje – dostávají se Corelliho ryze houslové skladby vlastně velice málo. Výjimku ovšem tvoří *Concerti grossi*, která přece jen tu a tam zaznívají v koncertní síni dneška. Ale jinak? Pečlivý návštěvník koncertů může zaslechnout *La Folia* (ovšem většinou v novodobé úpravě *Huberta Léonarda*, 1819–1890); málo dnes dbáme na *slohovou* prezentaci Corelliho skladeb, které stihá neblahý osud Vitaliho *Ciacconny*, jež se hrává většinou jen s „romantizujícím“ doprovodem svěřeným modernímu klavíru. Dnešní virtuózy hrají Corelliho vlastně jen proto, aby se na svých koncertních vystoupeních „rozehrávali“. Vždyť přece Corelliho skladby jsou nástrojově „lehké“, nejdou do vysokých poloh, zdůrazňují ryzí slohovost na úkor plané virtuozity. Corelli znal oslnivý způsob hry *Heinricha Ignaze Franze Bibera*, z něž se učil dokonce i *Johann Sebastian Bach*. Náš italský mistr poznal Biberovy technické finy stykem s *Georgem Muffatem*, jeho žákem. Corelli však poměrně odmítal dvojhlasou a vícehlasou (akordickou) hru, kterou uplatňoval plně Biber a která uchvátila právě Bacha. Bach samozřejmě již nebyl zcela Corelliho současníkem, ač Corelli zemřel, když bylo Bachovi 28 let. Bach však umírá až 1750; je současníkem *Telemannovým*, *Händelovým* a *Domenika Scarlattim*. Ale zpět ke Corellimu, který, na rozdíl od Bibera, akcentoval jednodušší, ale o to vznícenější, byť vznešeně vyrovnaný způsob vyjádření a tím i ryze

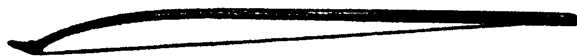
*Smyčec ravanastronu*



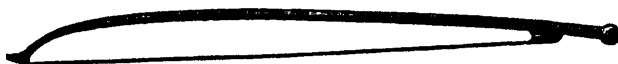
*Smyčec chrotty*



*Violový smyčec  
z XIII. století*

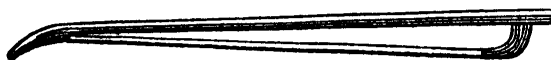


*Violový smyčec  
z XV. století*



Houslový smyčec

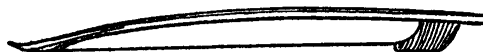
z roku 1620



kolem roku 1640



z roku 1660



z roku 1680



Corelliho z r. 1700



Tartiniho z r. 1740



Cramera z r. 1770



Viottiho z r. 1790



6 • Vývoj smyčce.

houslovou techniku. Byl ovšem také vynálezcem v okruhu houslařském. Uvědomoval si, že *houslový smyčec*, který měl původně tvar luku, mezi jehož konce byly napjaty koňské žíně, se dostal do Evropy asi v 8. století po Kr. Teprve v 15. století

má tvářnost, jež se podobá té dnešní. Je však stále velice „ohnutý“ a vyznačuje se jakousi „hrotitostí“. Svůj tvar z 15. století si podržel málem tři sta let. Byl málo pružný. Stará technika nekladla nároky na pružnost smyčce, aniž na jemné výrazové odstíny. Kolem prvních desíletí 17. století dochází k jeho postupným reformám. Smyčec středověkého *ravanastronu* byl ohnutý, smyčec *chrotty* měl dokonce ještě více tvar luku. *Violový smyčec* z 13. století snížil „lukový“ oblouk, běžný u *chrotty*. Kolem roku 1620 dochází k jeho přepodstatnění. Nynější *houslový smyčec* upevňuje žíně a snižuje dále onen „lukový“ oblouk. Objevuje se zárodek jakési žabky. Po dvaceti letech žabka má stále se stupňující význam a uplatňuje jej hlavně v držení smyčce pravou rukou. Roku 1660 nastává jistý regres. Žabka se zvětšuje, ale jako by se nynější smyčec hodlal „inspirovat“ starým violovým smyčcem z 15. věku, neboť se zvětšuje jeho „lukovitost“. Dvě desíletí nato je žabka pevněji spjata s prutem smyčce. Vědí již tehdejší houslisté, že bude také sloužit (ona žabka myslím) k napínání žíní? K tomu mohlo dojít až kolem roku 1790, kdy *Viotti* zavedl šroubek, a tak vlastně „propojil“ žabku pevněji s prutem smyčce. Ale v případě *Corelliho* se pohybujeme v době na přelomu 17. a 18. století. Náš mistr reformoval nyní smyčec tak, že naprosto *odstranil jeho „lukovitost“* a zdůraznil funkci „*pevné*“ žabky. Nemohl ještě počítat se skákavými smyky, neboť prut „jeho“ smyčce byl dosud málo pružný. Ale doba nadcházejícího klasicismu („*die Klassik*“) již dobře znala *spiccato*vý způsob hry. To však se arcit pohybujeme v době, kdy *Corelli* byl již dávno mrtev. Jeho doba ho ctíla nejen jako skladatele, nýbrž jako fenomenálního houslistu. Nazývala ho „*Princeps musicorum*“, „*Maestro dei Maestri*“ nebo „*virtuosissimo di Violino e vero Orfeo di nostri tempi*“. Ostatně později nazvala „*Orfeem*“ také *Georga Friedricha Händela*.

Vejdme opět do římského Pantheonu. Vlevo od hlavního vchodu odpočívá *Corelli* hned vedle *Raffaela*.

Mramorová deska připomíná pozlaceným nápisem (chybný přepis *Wasielewského*, op. cit., s. 84):

D. O. M.

Arcangelo Corelli e Fusignano Philippi Wilhelmi Comitis  
 Palatini Rheni S. R. J. Principis ac Electoris Beneficentia  
 Marchionis de Ladensbourg  
 Quod Eximiis Animi Dotibus  
 Et incomparabili in Musicis Modulis Peritia  
 Summis Pontificibus apprime carus  
 Italiae atque extertis Nationibus Admirationi fuerit  
 Indulgente Clemente XI P. O. M.  
 Petrus Cardinalis Ottobonus S. R. E.  
 Vic. Can.  
 Et Galliarum Protector  
 Liiristi Celeberrimo  
 Inter Familiares suos jam diu adacito  
 Ejus Nomen Immortalitati commendaturus

M. P. C.

Vixit annos LIX. Mens. X. Dies XX.  
 Obiit VI Id. Januarii Allo Sal. MDCCXIII.

Pokusili jsme se přeložit tento latinský náhrobní nápis, psaný v barokní latině, s mnoha zkratkami, do naší mateřštiny. (Tato barokní latina se ovšem odlišuje od latiny „klasické“.) Text upravil R. P.:

*Na zbožnou paměť!*

*Arcangelovi Corellimu* z Fusignana, který byl nadán neobyčejným darem hudby, věnováno z blahovůle Philippa Wilhelma, falckraběte a kurfiřta markrabství Lendenburského (Jeho Královské Vznešenosti).

/Corelli/ byl velmi drahý papežům a byl obdivován v Itálii, ale i jinými národy, zvláště byl přemilý všem nejvyšším velekněžím. S dovolením Klementa XI., vznešeného pontifika, /tento náhrobek/ věnuje Pietro kardinál Ottoboni, generální vikář Svaté církve římské, protektor Francouzů, vznešený muž opěvovaný lyrníky.

/Corelliho/ doporučí nesmrtelné paměti, když již předtím, dříve, ho přijal do své rodiny, on, pěstovatel posvátné památky, vděčně vzpomínající ctitel.

/Corelli/ žil 59 let, 10 měsíců a 20 dní. Narodil se 17. února 1653, zemřel o Šestých Idách lednových Léta Spásky 1713 (19. ledna 1713).

(Přel. Mgr. Zdeněk Pospíšil.)

Vzácná kolegyně prof. PhDr. Jana Nechutová, CSc., mi zprostředkovala možnost, abych se dopátral pravého stavu věci. Požádala svou doktorandku Mgr. Lenku Čěškovou, specialistku na problémy církevní latiny a papežských i kardinálských zkratek, aby znovu prošetřila onen náhrobní corelliovský nápis, odstranila chyby v přepisu Wasielewského a pokusila se o naprosto přesný překlad náhrobního textu. Paní Mgr. Čěšková navštívila Pantheon v Římě, provedla příslušné nové rešerše a je autorkou nového přetlumočení, které doplnila také svými poznámkami a vysvětlivkami.

D. O. M.  
 ARCANGELO CORELLIO E FVSIGNANO  
 PHILIPPI WILLELMI COMITIS PALATINI RHENI  
 S. R. I. PRINCIPIS AC ELECTORIS  
 BENEFICENTIA  
 MARCHIONI DE LADENSBOVRG  
 QVOD EXIMIIS ANIMI DOTIBUS  
 ET INCOMPARABILI IN MVSICIS MODVLIS PERITIA  
 SVMMIS PONTIFICIBVS APPRIME CARVS  
 ITALIAE ATQVE EXTERIS NATIONIBVS ADMIRATIONI FVERIT  
 INDVLGENTE CLEMENTE XI P. O. M.  
 PETRVS CARDINALIS OTTHOBONVS S. R. E. VIC. CAN.  
 ET GALLIARVM PROTECTOR  
 LIIRISTI CELEBERRIMO  
 INTER FAMILIARES SVOS IAM DIV ADSCITO  
 EIVS NOMEN IMMORTALITATI COMMENDATVRVS  
 M. P. C.  
 VIXIT ANNOS LIX MENS. X DIES XX  
 OBIIT VI ID. IANVARIII ANNOS SAL. MDCCXIII

Největšímu a nejlepšímu Bohu.

Arcangelu Corellimu z Fusignana, z laskavosti Filipa<sup>1)</sup> Viléma, falckraběte rýnského a kurfiřta Svaté říše římské, markraběti ladenburskému<sup>2)</sup>, za to, že díky svým neobyčejným duševním darům a jedinečné znalosti hudebních formulí byl papežům zvláště drahý a Itálie i cizí národy jej obdivovaly. Tomuto přeslavnému hudebníkovi, kterého již dlouho považoval za svého blízkého přítele, nechal se svolením největšího a nejlepšího papeže Klementa XI. zřídit tento pomník Pietro kardinál Ottoboni, vicekancléř Svaté církve římské a protektor Galii, aby tak zaručil jeho jménu nesmrtelnost. Žil 59 let, 10 měsíců a 20 dní; zemřel 8. ledna 1713.

D. O. M. = Deo Optimo Maximo

S. R. I. = Sacri Romani Imperii

P. O. M. = Pontifice Optimo Maximo

S. R. E. = Sanctae Romanae Ecclesiae

Vic. Can. = Vice Cancellarius

M. P. C. = Monumentum poni curavit

1) Jméno Filip je na nápise uvedeno chybně. V době Corellioho smrti byl falckým kurfiřtem Jan Vilém (1690–1716).

2) Falcký kurfiřt Jan Vilém Corellioho posmrtně (dva roky po jeho smrti) povýšil do šlechtického stavu a udělil mu titul markraběte ladenburského. Uvedení této skutečnosti na nápise dokládá, že náhrobek byl zřízen nejdříve roku 1715. Na rytině anonymního autora z roku 1714, která zachycuje nejspíše původní, nerealizovaný návrh na Corellioho náhrobek v Pantheonu (publikována je in: Opera sesta, ed. Etienne Roger, Amsterdam 1714), tento fakt ještě přirozeně zachycen není.

Toponymum Ladenburg je na nápise zaznamenáno v chybné podobě jako „Ladensbourg“.

Paní kolegyně Češková mi z Pantheonu přivezla svůj snímek corelliovského nápisu. Zároveň objevila patrně původní, leč nerealizovaný návrh na Corellioho náhrobek v Pantheonu (vyobrazení bylo publikováno in: Corelli, Opera sesta, nakladatel Estienne Roger, Amsterdam 1714; originál vyobrazení uložen v Bologni, Biblioteca musicale „G. B. Martini“). Příslušnou dokumentaci uvádíme v obrazových snímcích č. 7 a č. 8.

Oběma dámám, profesorce Nechutové a Mgr. Češkové, děkuji za laskavou spolupráci.

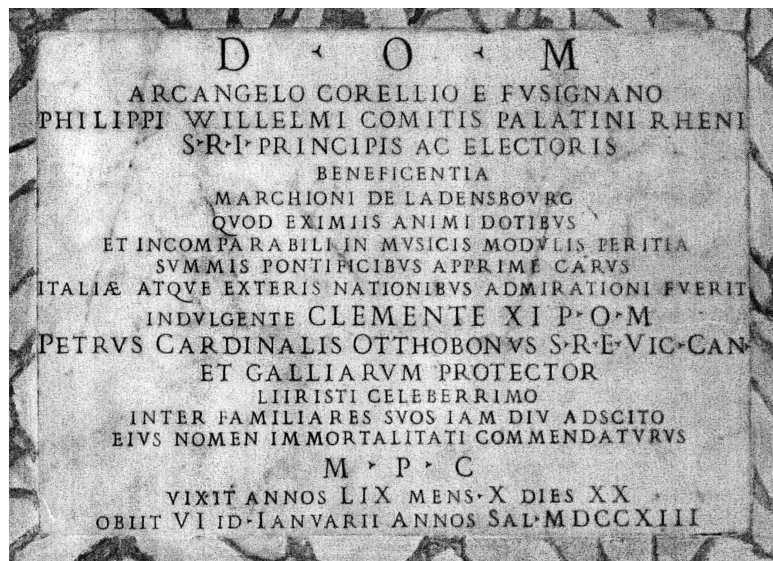
V Římě byl založen *Corellioho posmrtný kult*. Dokud žil poslední Corellioho žák, byl slavnostně připomínán den Corellioho úmrtí.

Ale dnes, po letech?

„Corelli přece jenom nebyl velký skladatel,“ zní mi dodnes v uších odsudek neznámého vznešeně vypadajícího pána, který spolu se mnou navštívil Pantheon. „Nepsal opery.“

Ti, kdož psali opery, našli přímou cestu k italským vnímavatelům. Nebude tedy od věci, budeme-li se nyní zabývat italskou operou. Nebudeme ji prezentovat tím, že bychom zaryli hlubokou brázdou do její historie, která byla již mnohokrát popsána. Pokusím se však *panoramaticky* nastínit její problematiku, která se výrazně



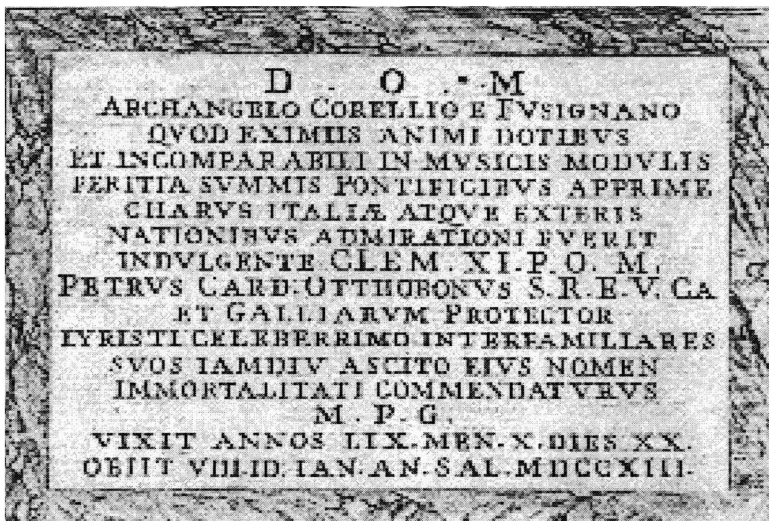


7 • Snímek náhrobního nápisu na Corelliho místě jeho posledního odpočinku (stav 2007). Foto Lenka Češková.

posunula zejména po druhé světové válce. Ve starších dobách jsme psávali o italské opeře, ale přece jen málo jsme znali prameny k ní. Zajisté nesprávné bylo hluboké podcenění opery neapolské a její označování pohrdlivým epitetem „opera úpadková“. Brojil proti ní zejména Hermann Kretzschmar, který ovlivnil mnohé z muzikologů, například Romaina Rollanda nebo i našeho Vladimíra Helferta, svého žáka na berlínské univerzitě. Až zhruba do padesátých let minulého století byla neapolská opera vlastně málo známa, neboť mnohé prameny k ní byly skryty. Až například Donald Jay Grout (USA) začal soustavně vydávat díla hlavního představitele operní tvorby neapolské orientace, Alessandra Scarlattiho. Ale to jsou věci známé, jichž jsem se dotkl v *Hudebních kontextech staré Itálie* (Brno 2006).

Nuže, nechtě nyní před námi vyvstane panorama italské opery, nikoli však ve faktografických vývojových aspektech, nýbrž jako fenomén v myslích a spisech předních muzikologů, kteří se oné italské opeře věnovali. Hudební historička Anna Amalie Abert z Kielu, dcera významného mozartovského badatele, shrnula stav bádání o staré opeře ve své studii *Die Barockoper. Ein Bericht über die Forschung seit 1945* (in: *Acta musicologica. Revue de la Société internationale de Musicologie*. Editor Hellmut Federhofer. XLI, 1969, fasc. III–IV, s. 121–164). Profesorka Abertová sleduje tzv. barokní operu v celistvosti. Nejprve zkoumá systematické práce o ní, aby pak ihned přešla k opeře italské, francouzské, německé, anglické. Podceňuje operu „v jiných zemích“ (s. 162) a stane tedy na jednostranném stanovisku Hugo Riemanna, jenž uznával pouze hudbu „abendlandu“, zatímco ostatní hudební kultury považoval za „periferní“. Soudy o italské opeře shledáváme ve spise paní Abertové jako vynikající.

Bylo by příliš minuciózní, kdybychom nyní hodlali jen parafrázovat myšlenky paní profesorky Abertové. Poslouží nám však za základ k vlastním úvahám.



8 • Původní, leč nerealizovaný návrh Corellioho náhrobku.

Anna Amalie Abertová sleduje nejprve počátky a vznik opery v Itálii. Samostatnou dlouhou kapitolu věnuje *Monteverdimu*. Charakterizuje operu římskou, která bývá vždy poněkud opomíjena. I *benátské operní orientaci* věnuje oprávněnou pozornost. Uplatňuje názor, že kolem poloviny 17. století dochází k *míšení stylů*, takže dlužno hovořit o *všeitalské (gesamtitalienische)* opeře. Tato její myšlenka je nyní (1969) nová a revoluční. Již na 8. kongresu Mezinárodní společnosti pro hudební vědu (*Société Internationale de Musicologie*), který se konal 1961 v New Yorku (srov. Jan LaRue, Ed., *Report of the Eight Congress New York 1961*, Bärenreiter-Verlag, Kassel, Basel, London, New York 1961), byla však prezentována v souvislosti s vývojem tzv. *neapolské opery*, o níž bylo v New Yorku jednáno na samostatném zasedání uvedeného kongresu. Za předsednictví Florentána Federika Ghisiho přednášeli své klíčové referáty Helmuth Hucke z Frankfurtu nad Mohanem a Edward O. D. Downes z New Yorku. Obecně tu bylo konstatováno, že nelze šířit názor, jako by vývoj italské opery v jednotlivých hlavních italských městech uplatňoval se uzavřeně. Řím měl např. vliv na Benátky, Benátky na Neapol – a vše se odvíjelo z prazdíla opery ve *Florencii* (konkrétně v okruhu *florentské cameraty*). Docházelo k tomu, že např. představitelé jedné orientace přechýlili zájem k orientaci jiné. Takovýmto případem je zrovna Alessandro Scarlatti, který sklízel vavříny v Římě, ale i v Benátkách, a když se pak přestěhoval do Neapole, bývá pokládán za nejvlastnějšího představitele neapolské opery, za jeden z jejích zakladatelských zjevů. Prostě: Impulzy a příklady jedněch, třeba Římanů, byly přijaty a modifikovány Benáčany, stejně jako například Neapolitány plně zaujalo to, co se v opeře odehrávalo v Benátkách. Že docházelo k *modifikacím*, je samozřejmé. Je zajímavé, že kabinetní ukázku anticipace myšlenky o všeitalském vývoji italské opery přináší Vladimír Helfert (*Hudební barok na českých zámcích*. Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, Praha 1916, zejm. na s. 176 n.). Razí termín „*benátsko-neapolská opera*“, vývoj chápe slohově a evolučně, aby své názory upevnil později v *Periodisaci dějin hudby* ve sbírce studií – sborníku *Musikologie I*, 1938.

Již Nino Pirrotta zdůrazňuje, a to zejména ve statích *Commedia dell'Arte and Opera a Tre Capitoli su Cesti* (srov. Abertová, s. 141), že pro rozšíření opery po veškeré Itálii dlužno brát zřetel na *cestující operní stagiony*, které překlenovaly vzdálenosti mezi městy přenášející podněty jedné oblasti (městské rezervace) do jiné a zajímavě směřující výrazové okruhy opery. Mare' Antonio Cesti – patřící ke škole benátské – vnáší do benátské opery „nebenátské“ rysy, neboť je pod vlivem toskánské hudební orientace (zejména pak orientace *římské*). Cestího je možno považovat za prvního, kdo do Benátek vnesl v oblasti vážné opery komický živel. Jeho opera *Oronhea* (doložená ve třech verzích) může být označena jako psychologická komedie, míní Pirrotta, a je možné vidět její příbuznost s typem florentské „*commedia*“. Vůbec nacházíme v italské opeře těsné vztahy mezi činoherními díly a mezi librety (my podotýkáme, že např. Metastasiova *Didone abbandonata*, ale vůbec i díla jiná, měla úspěch jednak jako činoherní drama, jednak jako útvar libretní).

*Panitalizující tendence* projevují Alessandro Stradella, Agostino Steffani, Alessandro Scarlatti, Giovanni Bononcini, Tommaso Albinoni a Antonio Vivaldi. Tito Mistři sejí při každém větru, geniálně zachycující zefýr nových operních podnětů, který mírně vane z rozmanitých italských měst.

Starou *opera seria* smetla až Gluckova-Calzabighiho reforma. Zdůraznila význam operní přehledy, požadovala obsahovou a motivickou vazbu ouvertury s celým operním dílem. Překonávala statické a mechanicky pojímané formy *seccorecitativu*, zavědla opět sborové scény podle vzoru antického dramatu. Překonávala zásadní rozdíly mezi recitativem a árií ve jménu tzv. *dramatické scény*. Hudební složku opery podřídila celkové dramatické ideji díla. O tom všem psal již dávno např. Otakar Hostinský v Květech 1879, když uveřejňoval na pokračování svou knihu *Křištof Vilibald Gluck* (jako samostatný svazek vyšla v Rozpravách hudebních, č. 1, v nakladatelství Fr. A. Urbánek, Praha 1884). Této problematice se dotýkám v *Hudebních kontextech staré Itálie*, Brno 2006 (na mnoha místech).

Prozatím však stojí *opera seria* v Itálii na pevných nohou, ač se setkáváme i s její kritikou, nejpodstatněji snad v anonymním díle *Il teatro alla moda ossia metodo sicuro e facile per bene comporre ed eseguire la opera in musica* (Benátky 1720 nebo 1721). Bez označení svého jména spis vydal Benedetto Marcello, příslušník vyšší šlechty, vynikající hudební skladatel. V této knížce o „divadle podle módy čili o bezpečném a snadném návodu, kterak opery skládati a prováděti“ útočí proti všem zlořádům tehdejší opery, zejména proti libretistům, skladatelům a impresáriům. Zvláště ostře je tu podrobena kritice umění kastrátů a zpěvaček, ba i styl opery buffy. Nově vydal dílo Andrea D'Angeli roku 1927 (bez udání místa vydání), českému čtenáři je zpřístupněno v přetlumočení Aleny Hartmanové pod titulem *Divadlo podle módy*. Úvod napsal Josef Bachtík. Editio Supraphon, Praha – Bratislava 1970. (O problematice viz nyní i Rodolfo Celletti, *Storia del belcanto*, nakladatelství La Nuova Italia, Scandici, Firenze 1960, česky přeložila Eva Zikmundová pod názvem *Historie belcanta*. Ladislav Horáček – Paseka. Praha – Litomyšl 2000.)

Vzhledem k *Vivaldimu* věnujme nyní stručně pozornost zejména opeře v Benátkách a hlavním proměnám v jejím hodnocení. I v benátské opeře projevuje se tendence k *všeitalskému* uchopení. W. Osthoff (*Maske und Musik. Die Gestaltwerdung der Oper in Venedig*, in: Castrum Peregrini 1964, Amsterdam, Heft 65, S. 10–49) vidí její počátky v souvislosti s karnevalovým děním. R. Giazotto (*La Guerra dei Palchi*, in: Nuova RMI, roč. I, 1967, s. 245–286 a s. 465–508) věnoval se sociologickým, hospodářským, politickým a právním problémům benátské opery, vztahům mezi aristokratickými majiteli divadel a jejich provozovateli i výkonnými umělci a hudebními skladateli. Je zajímavé, kterak intenzivně byly v popředí zájmu opět a opět společenské poměry ve vztahu k poměrům „operním“. Když vydal S. T. Worsthorne knihu *Venetian Opera in the Seventeenth Century* (Oxford 1954), akcentoval znovu a znovu společenský význam benátské opery. Dovídáme se o jednotlivostech ze života benátského operního provozu (N. Pirrotta, Kurt von Fischer), o rozprostření benátské opery do kraje Emilia, zvláště do Parmy a Ferrary.

Z hlediska hudebního je předmětem zájmu takřka převážně jen Francesco Cavalli. V té souvislosti připomeňme znovu Hermanna Kretzschmara, který tak jednoznačně vyzvedával benátskou operu, a přímo nenáviděl operu neapolskou. Podrobněji jsem o tom psal v *Hudebních kontextech staré Itálie* (Brno 2006). Kretzschmar tedy vlastně negativně ovlivnil možnost hlubšího zkoumání vývoje italské opery starší proveniencí odsouzením všeho, co nepocházelo z Benátek. V benátské opeře vidí předzvěst Wagnerovy operní reformy (Hostinský takovouto předzvěst viděl zase v Gluckovi, respektive v Calzabighim), ale o neapolské

opeře, do níž arciť pronikalo mnoho „benátského“, píše Kretzschmar s hlubokým pohrdáním: „Pouhé jméno Neapolitánů představuje pro naši dobu něco odstrašujícího“ (*Der blosser Name der Neapolitaner hat für unsere Zeit etwas Abschreckendes*), in: *Aus Deutschlands italienischer Zeit. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 1901. Nově vydal Karl Heller v edici Hermann Kretzschmar, *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters. Edition Peters, Leipzig* 1973, S. 138.

Kretzschmarova jednostrannost je dnes již překonána. Nemůžeme mu například vytýkat, že k tzv. benátské škole neřadil operní díla *Antonia Vivaldiho*, neboť, jak již u nás řečeno výše, byla plně uznávána až po letech 1926–1930.

Nebude nyní od věci, všimneme-li si několika dalších, ovšem důležitých, podrobností. Pramenem opětovaně citovaným je spis Charlese Burneyho: *The Present State of Music in France and Italy* (Londýn 1771), jenž sice líčí již dobu povivaldiovskou, ale za života našeho rusovlasého duchovního bylo v Itálii vše obdobné, neboť Italové milovali v hudbě tradici a dobrou výchovu. Obdivovali se zpěvákům. Kult kastrátů dominoval. Vyhlášená byla pěvecká metoda italských pedagogů. Snad nejpronikavější učitelé zpěvu byli v Neapoli, kde měli ústavy pro hudební výchovu chudých dětí. *Collegio de 'poveri di Gesù Cristo* tu založil Marcello Fossataro di Nicotera (1589). Ústav mohly navštěvovat děti všech národností (7–11 let). Nebylo to kolegium nejstarší. Předčil je ústav *Santa Maria di Loreto* (1537). Přijímal hochy i dívky, vedle orientace k hudbě (umění) akcentoval výuku náboženství. Koncem šestnáctého století byl založen ústav *Pietà de Turchini*, ve kterém učil slavný Francesco Provenzale.

Doktor Burney popisuje svou návštěvu v *San Onofrio*. Odevšad zněla hudba a zpěv. Módním nástrojem byl klarinet, ve druhém poschodí zněl roh. Jedna ze tříd měla sedm nebo osm cembal. V jiné hráli houslisté, v další cvičili pěvci, zatímco jiní žáci se zabývali psaním not. Z dálky zněla violoncella, jež přehlušovala flétny nebo hoboje. Někteří klarinetisté nebo hornisté neměli již ve třídách místo, a tak cvičili na chodbě. Zcela odděleně, v nejvyšším poschodí, bylo umístěno šestnáct kastrátů. Byli v teplé, vytopené místnosti, neboť mohlo hrozit nebezpečí, že jejich hlasy dojdou újmy. Mladí *musicés* pracovali bez oddechu. Jejich učební a cvičební hodiny odvíjely se od úsvitu až do osmi hodin večer, hodinu a půl měli volno na oběd, prázdniny „pobírali“ jen o podzimu (a to jen v délce několika dní).

I Benátky měly proslulé konzervatoře, ona v *Ospedale della Pietà*, v níž působil *Vivaldi*, patřila k nejlepší. Vychovávala především zpěvačky, ač i nástrojově tu bylo hodně schopných dívek. Dívčí konzervatoře zdůrazňovaly jemnost interpretačního projevu před temperamentním pojetím. Benátské konzervatoře (*Pietà, Incurabili, Mendicanti, Ospedaletto di S. Giovanni e Paolo*) se hřály v přízni bohatých benátských rodin. Nebylo přísným požadavkem, aby na benátské konzervatoře byly brány např. jen dívky chudobné nebo sirotci. Ústavy přijímaly i zámožná děvčata. Rozhodující bylo, aby dívka měla hlas, který bylo možno dále rozvíjet. V *Ospedaletto di S. Giovanni* učil Sacchini, v *Incurabili* Němec Hasse a Galuppi. Pravidelně byly pořádány veřejné koncerty žákyň, konaly se vždy každou sobotu.

Psali jsme již opakovaně, že zájem obecnosti v Itálii se soustředil k opeře. V benátské budově divadla *Teatro S. Cassiano* bylo možno od roku 1637, aby tento operní dům navštěvoval každý, kdo si zakoupil vstupenku. Opouštěna byla tedy

tradice soukromých šlechtických nebo kardinálských divadel, ač i ta se tu stále vyskytovala v hojném počtu, alespoň ve velkých městech. Do roku 1700 měly Benátky 15 dalších operních divadel, která navštěvovali i drobní měšťané, velkoobchodníci vedle příslušníků šlechty. Nádherné bylo *Teatro Farnèse* v Parmě. Neapoli dominovalo *Teatro San Carlo*, jehož orchestr měl osmdesát členů. O karnevalu byla v Benátkách v provozu řada divadel. Tak roku 1769 jsme mohli navštívit sedm scén – tři pro operu seria, čtyři pro operu buffu; vedle toho tu bylo i komediální divadlo, které vládlo čtyřem scénám. Obdobně byla krásná operní divadla například v Římě, Miláně, Turíně, Pise apod. Zalistrovali jsme v díle starého archiváře. Francesco Florimo v rozměrné práci (*La Scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii, con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, Vol. IV, p. 601–605. *Elenco di tutte le opere in musica rappresentate nei teatri di Napoli dal 1651 al 1881 con cenni sui teatri e sui poeti melodrammatici*. Napoli (Vinc. Morano), 1881. Uloženo v Biblioteca del Conservatorio di S. Cecilia, Roma, pod signaturou G. Cons. 2. A. 26) uvádí neapolská operní divadla v době prvního rozvoje a uzrání. Přetiskují jeho údaje v *Hudebních kontextech staré Itálie*, Brno 2006, s. 179–180. Sumarizují, že badatele o staré opeře neapolské orientace budou zajímat tato divadla (podle abecedy): *Teatro S. Bartolomeo*, *Teatro Della Pace*, *Teatro Fiorentini*, *Teatro Nuovo*, *Real Teatro San Carlo*, *Real Teatro Del Fondo*, *Teatro San Carlino*, *Teatro San Ferdinando*, *Teatro Del Real Palazzo*, dále divadla konzervatorní na *Conservatorio della Madonna in Loreto*, *Conservatorio di San Onofrio* a *Conservatorio della Pietà De Turchini* – a také i operní představení uvedená porůznu mimo divadelní ústavy. Ve staré době tedy působilo v Neapoli 12 operních divadel. Podle Franceska Florima bylo tudíž uvedeno v letech 1651–1800 v Neapoli 910 oper (v sezónách, které mírně přesahují do 19. století, byly provedeny příslušné korekce, číslo tedy není zcela absolutní).

Operní představení začínala v italských městech zpravidla o osmé hodině večer. Trvávala přes půlnoc (zhruba do půl jedné). Lóže si objednala šlechta. V Neapoli a v Benátkách byl volný vstup do parteru nebo do nejvyšších pater, za nějž se platilo jakýmsi „uznávacím“ poplatkem ve výši šesti pencí (jak uvádí Burney). V hledištích se lidé chovali volně, ba dnes bychom i řekli, že nevázaně. Nikoho nezarážel třeba hlasitý hovor. Šlechta se vzájemně navštěvovala v lóžích. Návštěvníci se hlasitě pozdravovali, pokřikovali na sebe. V Miláně byly lóže kuřáckými salonky. V divadle nechyběly ani bufety nebo karetní hrací stolky. S lóží byly shazovány malé papíry se sonety, jimiž byl poctěn *prim'uomo* nebo které byly určeny hlavní zpěvačce (*prima donna*). Obecenstvo bylo vrtošivé. Nelíbila-li se mu opera, odešlo třeba před druhým dějstvím – a operní představení nemohlo být dokončeno. Chválu a obdivný postoj k sólistům projevovalo nejen potleskem a výkřiky „bravo“, ale také tlučením holí. Prostě: Operní domy byly jakýmsi zábavními centry, kde se každý vlastně choval nevázaně. Jako by vlastní hudba a opera byly jaksi něčím vedlejším... Přesto však operní divadla rozhodovala o popularitě toho nebo onoho pěvce (resp. kastráta), té nebo oné zpěvačky, a jaksi „soutěžně“ určovala, která opera je *vynikající*, která takzvaně *průměrná* – a která má být odsouzena k *propadnutí*.

V prostředí benátského operního provozu žil a působil také *Antonio Vivaldi*.

