

Pečman, Rudolf

### Krátký jeho svět?

In: Pečman, Rudolf. *Vivaldi a jeho doba*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2008, pp. [23]-32

ISBN 9788021046016

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123787>

Access Date: 09. 12. 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.

# **KALEIDOSKOP ŽIVOTA**



*Krátký jeho svět?*



Donedávna jsme ani nevěděli, kdy se narodil, ani kdy zemřel. O *Antoniu Vivaldim* se psávalo značně neurčitě. Dočítáme se například, že přišel na svět (vágně řečeno) ve druhé půli 17. století, mnozí se domnívají, že odešel ze slzavého údolí roku 1743, že se vrátil do Itálie, aby tu zemřel, atd., atd. Ba i lexikony minulého věku (např. Horst Seeger, *Musiklexikon. Personen A–Z*. VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1981, S. 815) zaměňují den jeho pohřbu se dnem jeho úmrtí a nad místem jeho narození se u nich vznáší otazník. Jsou to Benátky?

Po 28. červenci 1741 byl Vivaldi pohřben na hřbitově St. Stephan ve Vídni. „Pana Antonj Vivaldiho, světského kněze, starého 60 let“, přijal chudičký hrob. „*Herr Antonj Vivaldi, Weltl. Priester, alt 60 Jahr*“ měl za sebou bohatý umělecký život. Vrch jeho životní sinusoidy byl již za ním. V myslích těch, kdož nezapomínali, zůstala vzpomínka na vynikajícího houslistu, žáka svého otce Giovanniho Battisty Vivaldiho, houslisty orchestrálního ansámblu při chrámu San Marco. Za života se o Antoniovi vědělo, že hojně komponoval, že byl *maestro di cappella* a že měl v houslích i vynikající žáky, například Johanna Georga Pisendela (1687–1755). Mnozí si uvědomovali, že komponoval i opery a oratoria, věnoval se duchovní tvorbě, ba že má na svém kontě i řadu kantát aj. Ale počátek 40. let 18. století vyznával již jiný vkus než ona doba, kdy „*il prete rosso*“ („rusovlasý kněz“) žil a tvořil. Stará doba (do počátku 19. století) si dosud plně neuvědomovala své vztahy k minulosti, žila jsem jen a jen přítomností. Věhlasný Padre Giovanni Battista Martini (1706–1784), onen „bolognský papež hudby“, hudební skladatel a hudební teoretik, patřil k těm, které jeho doba nepochopila. Šlo mimo ni, že Martini patrně jako jeden z prvních pochopil velikost hudby minulých epoch. Ve své přebohaté knihovně o sedmnácti tisících svazků shromažďoval partitury Giovanniho Pierluigiho da Palestrina a Orlanda di Lasso, studoval je a věřil v jejich neopakovatelnost. Uznal historismus jako jeden z impulzů doby. Ale v této orientaci byl vlastně ojedinelý. Doba se hnala výlučně za bludičkou současnosti. Kdo byl z doby starší, neměl již právo na život. Skladby starší dvaceti, pětadvaceti až třiceti let, prostě „vyšly z módy“. Pokud výjimečně bylo uvedeno nějaké starší dílo, muselo být upraveno a přeinstrumentováno podle nových zásad. Ani Händel neušel těmto praktikám; k vídeňskému uvádění jeho skladeb po jeho smrti (za všechny jmenujme např. oratorium *Messiah*, *Mesiáš*, HWV 56) bylo nutno, aby je nově adaptoval Wolfgang Amadeus Mozart. Podobně se vedlo i Johannu Sebastianu Bachovi, jehož některé opusy revidovali a přepracovávali jeho synové.

Čtyřicátá léta 18. věku byla dobou zakotvení a rozvoje tzv. *hudebního rokoka*. Tato doba přechodu (srov. mou knihu *Hudební kontexty staré Itálie*, Masarykova univerzita, Brno 2006) se již vysmívala minulým letům. Pro ni platily již regule mannheimské školy, kterou ovládl mj. Jan Václav Stamic (1717–1757), o němž se psalo, že to je „známý virtuos“ na „*Violin, Viol d'amore, Violoncello a Contre-Violon*“. Onen rodák z Havlíčkova (dříve Německého) Brodu zaujal nejprve jako instrumentalista, záhy však také jako komponista nového směru, jenž mj. akcentoval funkční harmonii, odkláněl se od horizontálního vedení hlasů, uplatňoval ve

svých symfoniích dualismus témat apod. Věděl, že i jeho stihne osud „opomíjených a zavržených“? Tušil, že jeho „druhý život nastane“, až když Hugo Riemann začne vydávat na počátku 20. století jeho díla? Rozptýlit musíme běžné mínění, že však jeho skladby byly známy kupříkladu v Itálii, obecněji řečeno: ve střední a v jižní Evropě. V letech dávno minulých (1973/74) jsem podnikal rešerše, které měly odhalit, do jaké míry jsou v italských archívech zastoupeny skladby autorů českého původu nebo vůbec skladatelů pocházejících z našich zemí. Hle: zachytil jsem 1782 skladeb, Itálie však *neznala Stamicovy symfonie*. Díla manheimské školy neproudila na jih, nýbrž do Francie, tj. na západ Evropy. V italských sbírkách byly pouze tři Stamicovy symfonie, avšak šlo o *tisky* z 20. let minulého století, které připravil k vydání Adolf Sandberger. Potvrdilo se tedy dávné mínění Jense Petera Larsena (*Zur Bedeutung der Mannheimer Schule*, in: Festschrift Karl Gustav Fellerer zum 60. Geburtstag, hrsg. von Heinrich Hüschen, Regensburg 1962, S. 303–309), které jsem zastával i já např. v knížce *Čechy – konzervátor Evropy* (Koncertní oddělení PKO, Brno 1972). V Itálii 18. věku nenacházíme dobových opisů Stamicových symfonií. Mýlí se Walter Kolneder (v cit. práci, s. 11): „Wie rasch sich seine neuartige, von böhmisch-österreichischer Volksmusik inspirierte Melodik, seine neue Formungsweise, seine neue Art zu instrumentieren in ganz Europa verbreiteten, beweisen die zahlreichen Abschriften seiner Werke in italienischen und österreichischen Bibliotheken ...“ Český řečeno: „Jak hbitě se po celé Evropě rozšířily jeho melodika, inspirovaná česko-rakouskou lidovou hudbou, jeho nový formový způsob, jeho nový způsob instrumentace, dokládají četné opisy jeho děl v italských a rakouských knihovnách ...“ Vlastní Stamicovy symfonie byly sice ve střední Evropě neznámé, ale celá doba od třicátých let 18. století kráčela mílovými kroky k předklasickému a posléze ke klasickému vyjádření. V době, kdy Stamic vstoupil do služeb manheimského kurfiřta Karla Philippa, rozvíjeli Bachovi synové tendence směřující k hudebnímu rokoku. Krátce po úmrtí otce Johanna Sebastiana začíná Joseph Haydn psát smyčcové kvartety, které stály na úpatí obrovitého pohoří hudebního klasicismu. Hudební historie kráčela směle vpřed. Publikum stále pojímalo hudbu *nehistoricky*. Původní znění Händelových oratorií se jí zdálo nestavitelné, Bachovo veledílo *Das Wohltemperierte Klavier* znali jen nemnozí (k Forkelovým závěrům vtěleným do jeho bachovské monografie, 1802, dosud nedospěli). Avšak Vivaldiho hudba tlela již v archívech. Leopold Mozart například (1756) citoval ve své proslulé *Houslové škole* kupříkladu Tartiniho, ale o Vivaldim, hvězdném houslistovi a skladateli, ani zmínky.

Ve veřejnosti byly známy některé *anekdoty* z Vivaldiho života. Tak například (srov. Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Die Violine und ihre Meister*, bearb. von Waldemar v. Wasielewski, 1868, citováno podle vyd. u Breitkopfa & Härtela, Lipsko 1927, s. 110) prý Vivaldi, katolický duchovní, ztratil důvěru svých církevních představených, když během mše, kterou celebrouval, náhle přerušil bohoslužbu, odešel do sakristie, neboť ho napadla hudební myšlenka, kterou si musel zaznamenat. Teprve když tak učinil, vrátil se k oltáři, aby dokončil bohoslužbu. Církev jeho chování odsoudila. Okamžitě proti němu zahájila disciplinární řízení. (Vše bylo jinak, jak se o tom ještě zmíníme.)

A jindy: Vivaldi se procházel s Pisendelem po náměstí Sv. Marka. Živě spolu rozmlouvali. Uprostřed řeči Vivaldi náhle zmlkl, obrátil se k Pisendelovi a důvěrně



1 • Johann Georg Pisendel. Dresden. Kupferstichkabinett.

ho požádal, aby s ním urychleně odešel do jeho bytu. Nechtěl mu prozradit, oč vlastně jde. Vše se dozví prý až u něho doma. Oba tedy odešli do Vivaldiho bytu. Mistr mu rozrušeně sděloval, že zahlédl čtyři biřice, které německý houslista přehlédl. Ale stále ho sledovali, stále ho zacíleně zrakem pronásledovali. Neřekl snad Pisendel během pobytu v Benátkách něco nedovoleného, neučinil něco zakázaného? Johann Georg marně přemýšlel, nenapadlo mu nic, čím by se byl provinil. Vivaldi ho náhle požádal, aby alespoň vůbec nevycházel z domu, dokud se vše neobjasní, dokud k nim neproniknou příznivější zprávy. Dokonce vstoupil v kontakt s jedním ze státních inkvizitorů, avšak posléze zjistil, že biřicové hledali a sledovali někoho jiného, který se Pisendelovi podobal a o němž bylo také známo, že v Benátkách pobývá... Tento výjev zaznamenal roku 1784 Johann Adam Hiller. Patrně vše znal z doslechu (viz jeho *Lebensbeschreibungen*



*berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*, I, Dykische Buchhandlung, Leipzig, S. 189–190; cit. podle nového vydání u Peterse, Lipsko 1975).

Takové a jiné zážitky přežily tedy Vivaldiho. I o jeho osobních libůstkách a postojích se mnoho diskutovalo. Ale jeho *hudba*?

Ta již nezaznívala, nebo ji semtam hrál jen někdo, kdo si ještě uvědomoval *Vivaldiho velikost*. Vivaldiho jméno mizelo z příruček dějin hudby, a když, bylo zmíněno jen příliš lapidárně; Vivaldi byl odbýván lakonickými poznámkami. Mnozí ho považovali za nehlubokého „psavce“. Jeho osud se podobal *fatu* Georga Philippa Telemanna, jemuž také bylo vytýkáno, že psal až příliš mnoho, až příliš povrchně a nesoustředěně. V případě Vivaldiho i Telemannově však šlo o hrubý omyl. Seznali jsme to poté, co jsme se hlouběji zabořili do studia pramenů. Dnes oba mistry považujeme za zjevy vpravdě vrcholné.

Jsem přesvědčen, že pravý muzikolog nemá pouze bádát v archívních fondech, ale že se má také snažit o *plné oživení* autora, jemuž věnuje pozornost. Zvláště velcí mistři, kteří na čas ulehli k archívnímu spánku, nás podněcují. V případě Vivaldiho si to patrně ještě neuvědomoval Julius Rühlmann (*Antonio Vivaldi und sein Einfluss auf Johann Sebastian Bach*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* LXIII, 1867, Nr. 45–47, Ss. 393–397, 401–405, 413–416). Pro něho byl Vivaldi „*fast gänzlich verschollen*“ („*takřka zcela zmizel*“); žije prý jen proto, že Bach jej ve svých adaptacích vzkřísil. I Wasielewski (cit. dílo, s. 111) Vivaldiho podceňoval. „Samozřejmě: Vivaldi byl psavec v nejvlastnějším slova významu. Patří k povahám, které ovládají význačně techniku a jsou vždy připraveny k produkování, aniž si kladou otázku – majíce mimořádný smysl pro formu –, zda vše má smysl a obsah. Hlavní je pro něho forma, která zaměstnává /jeho/ hudebního ducha.“ Vivaldi je pro Wasielewského jen oprávně koncertantní formy, nikoliv její tvůrce. Tedy: Wasielewski podceňuje Vivaldiho. Je tomu tak zřejmě proto, že málo zná jeho tvorbu. Až Arnold Schering (*Zur Bach-Forschung* I, II v *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* IV, 1902/03, aj.) začal objevovat Vivaldiho pravou velikost, po něm Wilhelm Fischer (*Instrumentalmusik von 1600–1750*, in: Guido Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*, Frankfurter Verlags-Anstalt, Frankfurt am Main 1924, s. 482). Souběžně vytvořil Wilhelm Altmann tematický katalog Vivaldiho tiskem vydaných děl (*Thematischer Katalog der gedruckten Werke Antonio Vivaldis*; in: *Archiv für Musikforschung* IV, 1922, s. 262 n.).

Nelze sledovat růst zájmu o Vivaldiho ve 20. století krok za krokem. Nejprve doutnal, později vyšlehl v plamen. Tak například francouzský badatel Marc Pincherle, jenž tolik miloval italskou starou hudbu a vytvořil mj. monografii o *Corellim* (druhé vydání v Paříži 1954), pokusil se zdárně ztéci i hradby Vivaldiho hudby a osvětlit i jeho život. Tento Francouz malého vzrůstu, s typickou „buřinkou“, bádál a bádál, až v *Rivista musicale* 1929 vydal stať *Antonio Vivaldi, saggio biografico*. Krátce nato vyšla ve Francii jeho studie *La naissance du Concerto* (in: *Courier Musical* 1930). Znovu zaslal do redakce časopisu *Rivista musicale* úvahu o Vivaldim ve vztahu k benátským konzervatořím (1937) a v Paříži publikoval knihu *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale* (1948), z níž vyrostla úplná monografie (*Vivaldi*, Paris 1955) a katalog Vivaldiho instrumentálních děl. Vše bylo podníceno i nakladatelským zájmem firmy Ricordi v Miláně, jež vydávala Vivaldiho nástrojová díla. Pincherleho *Vivaldi* (1955) pronikl i do New Yorku pod titulem *Vivaldi, Genius of the Baroque* (1957). Ricordi vydal tematický katalog

nástrojových děl: Antonio Fanna, *Antonio Vivaldi. Catalogo numerico-tematico delle opere strumentali*. Milano 1968. „Katalogové“ úsilí zdárně dovršuje Dán Peter Ryom: *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis. Kleine Ausgabe*. VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1974. K druhému vydání Ryomova Katalogu dochází také 1979. Larsenův žák Ryom, jenž byl zaměstnán v dánském rozhlasu jako reklamní pracovník, vykonal obřímí práci. Svůj Katalog nevěnuje pouze instrumentální, nýbrž veškeré skladatelské činnosti Antonia Vivaldiho (RV).

Ryom by nemohl přistoupit k náročné katalogové práci veškerého skladatele díla, nebýt toho, že se mohl mj. opřít o světový objev turínského muzikologa *Alberta Gentiliho*. Gentili totiž vystopoval velkou sbírku Vivaldiho skladeb. Obsahovala 300 koncertů, 8 sonát, 16 úplných oper, 5 svazků duchovních děl a 2 svazky světských vokálních skladeb našeho autora. Vivaldi se opět dostal, po Gentiliho objevech (1926–1930), plně do povědomí široké veřejnosti, výkonných umělců, rozhlasu, gramofonového průmyslu a posléze výrobců zvukových koutců CD, ale i televizních společností.

Gentiliho pátrání po Vivaldim má přímo patinu *detektivního* procesu. Gentili o všem rád vypravoval. Podle jeho vyjádření sestavil W. Kolneder vstupní texty ke své (již výše citované) knize (s. 12 n.).

V letech 1926–1930 podařilo se Gentilimu, ordináriu muzikologie na Univerzitě v Turínu, odhalit svůj velkolepý objev. Spolupracoval s *Luigim Torrim*, ředitelem turínské Národní knihovny. Vzpomíná:

V 18. století se Turín (it. *Torino*) honosil znamenitou dvorní kapelou. Její interpretační profil hnětl houslista *Giovanni Battista Somis* (1686–1763) spolu se svými žáky. Během napoleonských válek emigrovala kapela spolu s celým dvorem do Sardinie. Dvořané ani hudebníci nezapomněli na obrovitý hudební archív. Nezbýlo jim, než jej tajně uschovat, neboť nebylo možno jej v úplnosti vzít s sebou do Sardinie. Podařilo se jim ukrýt archív tak dokonale, že jej po návratu ze sardinského pobytu nemohli najít. Podle ústního podání měl být uložen v jednom piemontském klášteře. Alberto Gentili – jenž ve vysokém věku zemřel roku 1954 – léta a léta hledal ztracený archív. Specializoval se na staré hudební rukopisy (*manuskripty*). Jeho zrak zazářil, když se dověděl, že o podzimu 1926 požádal *Monsignore Emanuel*, rektor ústavu *Collegio S. Carlo*, turínskou Národní knihovnu, aby ocenila a umělecky odhadla sbírku hudebních rukopisů umístěnou v malé obci S. Martino (Montferraro, v provincii Alessandria, severně od Janova /Genua/ a východně od Turína). Salesiáni ze S. Martina měli v úmyslu sbírku prodat; donutily je k tomu těžké finanční poměry. Hodlali totiž provést nutné stavební aj. úpravy ve svém klášteře, mj. i v místnostech, kde kdysi pobýval Don Bosco. Hudební sbírka, kterou salesiáni hodlali prodat, obsahovala 95 svazků, mezi nimiž byly rukopisné partitury Alessandra Stradelly; plných 14 svazků sbírky obsahovalo díla Antonia Vivaldiho. Mnichové sbírku obdrželi darem od markýza jménem *Marcello Durazzo* z Janova. Rodina markýzova byla památná, neboť z ní pocházel slavný hrabě *Giacomo Durazzo* (1717–1794), který se stal od 1749 mimořádným vyslancem svého rodného Janova ve Vídni. Oženil se s vídeňskou krasavicí Aloisí Ernestinou Ungnadovou von Weissenwolff. Tak se dostal do nejvyšších vídeňských šlechtických kruhů. Jako titulární tajný rada přešel do rakouských císařských služeb. Byl neobyčejně uměnímilovný. Přezdívali jej „*Musikgraf*“ („hudební hrabě“). Brzy se stal generálním ředitelem divadla

(„Generalspektakeldirektor“), intendantem Dvorního divadla a administrativním vedoucím Dvorní kapely. Oblíbil si neobyčejně tvorbu Christopha Willibalda Glucka. Obdivoval jeho spolupráci s libretistou Ranierem Calzabigim a hojně přispíval k jejich vzájemné kooperaci. Ve Vídni tehdy došlo (1762) k původní premiéře Gluckova-Calzabigiho *Orfeje a Eurydiky*. Durazzo byl podnikavý. Soudil, že je možno vyvážit finanční deficit opery tím, že jej uhradí výnos kasina umístěného přímo v divadle. Kasino profitovalo delší dobu. Avšak posléze se zrodila myšlenka, že hrabě Durazzo zachází s příjmy kasina až příliš velkoryse, a to ve svůj vlastní prospěch. Měl styky (tedy vztahy *galantní* povahy) s četnými zpěvačkami a tanečnicemi. Finančně se vyčerpával více než bylo zdrávo. Morálně založená císařovna Marie Terezie se na něho začala dívat kose, až upadl v její nemilost. Toho využila skupina Durazzových odpůrců, která dosáhla toho, že Durazzo padl. Avšak vše bylo pouze zdánlivé, neboť s vysokým platem stal se 1765 rakouským vyslancem v Benátkách, obýval tam rozsáhlý palác se soukromým divadlem a uplatnil se znovu výrazně v hudebním a divadelním oboru, neboť 1771 zasáhl vydatně ve prospěch Wolfganga Amadea Mozarta. Především se však nyní věnoval *sběratelství*. Patrně zakoupil od *Ospedale della Pietà* v Benátkách, kde byl Vivaldi zaměstnán takřka 40 let na tamním konzervatorním učilišti, valnou část děl tohoto skladatele. Nepříznivá tehdejší doba se domnívala, že nyní jsou vivaldiovské opusy již *k nepotřebě*, protože vkus doby se již změnil.

Nyní dostal do rukou všechny vivaldiovské rukopisné cennosti profesor Alberto Gentili. Ihned mu bylo jasné, jaký to rukopisný poklad skrývá se v odkazu Durazzovy rodiny věnovaném salesiánskému klášteru. Ihned rozhodl, že sbírka musí být *nerozborná*. Jen tak bude mít pravou vědeckou i uměleckou hodnotu. Proto dosáhl toho, že nic ze sbírky nebude rozprodáváno antikvariátům. Běžné finanční prostředky turínské knihovny nestačily k uhrazení ceny, která byla za sbírku požadována. Proto Gentili hledal soukromého mecenáše. Mohl jím být třeba podnik, který vládne hojnými penězi. Nakonec našel A. Gentili bankovního experta. Jmenoval se *Roberto Foà*, který svolil ke koupi sbírky. Na paměť svého zemřelého syna Maura věnoval sbírku Národní knihovně v Turínu. Prodej a darovací proces se uskutečnily 15. února 1927. Italská vláda vše potvrdila záhy nato, 23. března. V Národní knihovně byla sbírka označena jménem *Mauro Foà*. A. Gentili z ní vybral některá díla, která uvedl v pořadu *Concerto di musiche antiche italiane* v turínském divadle. Skladby nastudovala *Gruppo Universitario Musicale* za umělecké spolupráce předních výkonných umělců města.

Zevrubná prohlídka sbírky odhalila překvapivě Vivaldiho partitury, vázané ve vepřovicích. Byly průběžně číslovány podle druhů skladeb. U některých druhů chyběla sudá číslování, u jiných zas lichá. Gentili usoudil, že sbírka byla možná dvojnásobná. Třebas ji někdo rozdělil mezi dva dědice. Ředitel Národní knihovny *Luigi Torri* rozhodl spolu s Albertem Gentilim, že budou „chybějící“ sbírku systematicky hledat. To ovšem předpokládalo nevšední pečlivost a heuristické nadšení. Mezitím byly otištěny zprávy o nálezů ve světovém tisku, ale ve skrytu bylo pokračováno v novém a novém hledání, které se zaměřilo ke klášterním knihovnám na různých místech Itálie. Pro začátek byl hledačský zájem soustředěn také k rodu rodiny *Durazzů* ve všech jejích pobočných liniích. Bylo třeba zachytit všechny dosud žijící příslušníky rodu. Příslušník staré janovské šlechtické rodiny, zkušený archivář, markýz (*marchese*) *Dr. Faustino Curlo*, vyvinul při pátrání

nevšední aktivitu. S pomocí státní policie našel posledního potomka rodiny Durazzů. Byl jím markýz (*marchese*) *Giuseppe Maria Durazzo*, vrtošivý stařec, který se uzavíral veřejnosti. Jen s vysokými duchovními se stýkal. Radili mu v jeho životních potížích. Zpovědník *Antonio Oldra*, S. J., člen Tovaryšstva Ježíšova, s ním navázal nejpevnější osobní svazek. Doktor Curlo odhalil jeho jméno pátráním, citlivě se rozvíjejícím v řadách nejvyšších janovských církevních kruhů. P. Antonio Oldra potvrdil, že *Giuseppe Maria Durazzo* je skutečně synovcem onoho nositele jména Durazzo, který byl majitelem *salesiánské sbírky v Collegio S. Carlo*. Onen Durazzo zdědil po svém otci velkou knihovnu. Její fondy byly nepřehledné, protože nebyla systematicky uspořádána. Přístup k ní byl dokonce blokován, protože její původní majitel měl přímo maniakální strach, že bude třeba vykradena zloději. Zakazoval i domácím služebnictvu, aby vstupovalo do knihovny. Lze plně věřit tomu, že v této knihovně byl uchován valný fond durazzovské sbírky. Markýz *Giuseppe Maria Durazzo* se trvale zlobil na mnichy, kteří přece vůbec neměli právo například rozprodávat jednotlivé části sbírky. Nyní nastala trpělivá, nekonečná jednání. Zpovědník Oldra do nich kladně, pozitivně zasahoval. Podařilo se mu starého markýza přemluvit, že zpřístupnil sbírku a že povolil, aby badatelé v ní mohli studovat. Tři léta skoro trvalo, než markýz Giuseppe Maria zásadně svolil (dopisem z 30. ledna 1930) k prodeji sbírky, která byla mezitím (ve svém druhém oddílu) důkladně probádána. Markýz si kladl podmínku. Prodej bude moci být uskutečněn, nalezne-li se nějaký mecenáš, který pak věnuje sbírku Národní knihovně v Turínu. A. Gentili se vypravil za vyhlédnutými mecenáši. Měl štěstí. Textilní továrník *Filippo Giordano* byl připraven dát k dispozici vysokou částku za sbírku. Dne 30. dubna 1930 byla koupě uzavřena. Týž den došlo k darovacímu přenosu sbírky do knihovny turínské. Také továrník Giordano ztratil syna *Renza*, který zemřel v mládí; tak jako bankovní odborník Foà, pohřbil i Giordano své dítě. Foà i Giordano se stali hlavními mecenáši. Sběrka se objevila v turínské knihovně ve fondu označeném symbolicky názvem *Collezione Mauro Foà e Renzo Giordano*. Jednotlivé svazky fondu jsou opatřeny malými vinětami s portréty obou hochů. Jedna má název *In memoria di Mauro Foà I Genitori*, jiná pak *In memoria di Renzo Giordano I Genitori*. Rodičové tak uctili památku svých předčasně zemřelých potomků.



2 • Sběrka Mauro Foà a Sběrka Renzo Giordano. Torino, Museo Nazionale.

Starý markýz Durazzo bojoval vlastně až do smrti o „své“ rukopisy. Stanovil podmínku, že na věčné časy nebude povoleno jakékoliv zveřejnění byť sebemenší

části fondu. Zakázal, aby docházelo také k veřejnému provozování rukopisných skladeb uložených ve sbírce. Došlo tedy nyní ke složitému jednání, do něž vstoupily státní i církevní orgány. Konečně bylo dosaženo odvolání tvrdé podmínky markýza Durazza. Mezitím probíhalo muzikologické vyhodnocování sbírky. I to bylo spojeno s potížemi, které tu nebudeme šíře rozvádět. Paní *Olga Rudge*, sekretářka ústavu *Accademia Chigiana* v Sieně, sestavila katalog turínských fondů. Měli jsme tedy přehled o tom, co obsahují. V „hudebním týdnu“ věnovaném roku 1939 v Sieně dílu Antonia Vivaldiho zazněla tehdy Vivaldiho tvorba z durazzovské sbírky. Ujal se jí skladatel *Alfredo Casella*, který provedl její „realizaci“. Jako iniciátor vivaldiovského týdne v Sieně 1939 je v tištěném programu uveden hrabě (*conte*) *Chigi dei Saracini*, který se obecně vyjádřil, že o slavnostech jde o prezentaci jednoho z největších, ale také nejméně známých mistrů 18. století („*uno dei più grandi ma anche meno conosciuti fra i musicisti del Settecento*“), totiž Antonia Vivaldiho. To se již nyní ovšem zcela změnilo. Vivaldi stal se majetkem Evropy a světa. Ale sienský „týden Vivaldiho“ byl odrazovým můstkem. Začala se pronikavě rozvíjet vivaldiovská renesance. Na koncertních pódíích, v rozhlase, v domácnostech a na gramofonových deskách zaznívala hudba velkého Benátčana. Ruku v ruce s praktickým provozováním Vivaldiho skladeb docházelo k bádání o jeho životě a působení. Muzikologové *Arcangelo Salvasori*, *Rodolfo Gallo*, *Michelangelo Abbado*, *Mario Rinaldi* aj. se zapojili do vivaldiovského bádání. Francouz *Marc Pincherle* vydal 1948 svou zásadní, vynikající knihu o Vivaldim. Vivaldiho hvězda znovu zazářila. Polozapomenutý skladatel stanul *vedle Johanna Sebastiana Bacha*. (Jsme vděčni Walteru Kolnederovi, že tak podrobně zachytil Vivaldiho cestu, směřující k jeho novodobému vzkříšení, ve své knize z roku 1965, s. 12–16.)