

Pečman, Rudolf

Výrazný rozmach na cestě k mezinárodnímu uznání

In: Pečman, Rudolf. *Vivaldi a jeho doba*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2008, pp. [125]-136

ISBN 9788021046016

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123798>

Access Date: 02. 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.

*Výrazný rozmach na cestě
k mezinárodnímu uznání*

Jistým měřítkem skladatelské úrovně jsou mj. i *tištěná vydání* kompozic. Vivaldi se propracovává zejména v údobí 1716–1717 mezi nejvíce vydávané skladatele. Amsterodamská nakladatelka *Jeanne Roger* vydává Vivaldiho *opusy VI a VII* sestavené z koncertů RV 324, 259, 318, 216, 280 a 239 (= op. 6) i z koncertů RV 465, 188, 326, 354, 285a, 374, 464, 299, 373, 294a, 208a, 214 (= op. 7). Rok vydání není přesně pramenně doložen, další vydání vycházejí u pařížského nakladatele *Le Cène* po roku 1723.

Roku 1717 rozšíří londýnský *John Walsh* svou sbírku *Vivaldi's Most Celebrated Concertos*, vydanou již 1715, o druhý díl, zatímco u *Daniela Wrighta* (rovněž v Londýně) vychází pod titulem *The Favourite Concerto* Vivaldiho houslový koncert RV 335 („*The Cuckow*“).

Mezitím „domácí“ benátská scéna Divadla Sant'Angelo připraví další Vivaldiho operu: *L'Incoronazione di Dario* (Dariova korunovace) na libreto *Adriana MorSELLIHO*, z jehož libretního tisku se dovídáme, že dílo bylo napsáno ke karnevalu 1716. V pořadí to byla třetí „karnevalová“ opera (prem. 23. ledna). Jde *předběžně* o poslední operní dílo A. Vivaldiho uvedené na jevišti Sant'Angelo.

Opět nás překvapí zápis z 9. května pořízený správou Ospedale della Pietà: Vivaldi *není* uveden mezi osobami, které byly schváleny k dalšímu setrvání v zaměstnaneckém vztahu. Co na tom, že několik dní předtím (26. března) je Vivaldimu zaslána odměna 15 dukátů? Stejná částka jde na Vivaldiho adresu i 2. srpna...

Vivaldiho žák *Pisendel*, s nímž měl Maestro styky přátelské, opouští Benátky v září 1717. Na začátku měsíce cestuje přes Loreto do Říma a pak do Neapole. Pravděpodobně se ještě vrátí do Benátek, ale nastoupí cestu do vlasti, neboť 27. září je už opět v Drážďanech. Cestuje pravděpodobně ve společnosti pěvců a hudebníků, které angažoval *kurprinz* Bedřich August v Benátkách pro svou Drážďanskou prestižní operní scénu. V Pisendelově průvodu objevíme mimo jiné i skladatele *Antonia LOTTIHO*, jeho sestru *Stellu* (pěvkyni), houslistu a skladatele *Franceska Mariu Veraciniho* a *Johanna Davida Heinichenena*, který se ze svého italského pobytu vrací do Německa. Upínáme-li se k *Antoniu Lottimu*, činíme tak proto, abychom podpořili mínění, že *Jan Dismas Zelenka*, který byl také členem souboru drážďanských hudebníků pobývajících v Bedřichově „benátském“ ansámblu, se přece jen v Benátkách setká s Lottim, a mohl tedy stanout s tímto komponistou ve vztahu žákovském. I v Drážďanech se s ním patrně stýkal.

Naznačili jsme již, že nyní *končí Vivaldiho první velká perioda učitelského a uměleckého působení v Ospedale della Pietà*. A opravdu: skladatel obdrží naposledy odměnu patnácti dukátů koncem roku 1717. Horečně v té době pracuje pro Divadlo Sant'Angelo, ale Teatro San Moisè vypraví 16. října jeho operu *Tieteburga*, RV 737, psanou na libreto proslulého *Antonia Marii Lucchiniho*. Jde o první ze tří oper, které jsou věnovány „mojžíšovskému“ divadlu v letech 1717–1718. Do Sant'Angela se Vivaldi vrací v *Il Vinto trionfante del vincitore* (Vítězovo triumfální přemožení), tedy v opeře na libretní text *Antonia Marchiho*. Nevíme však, do jaké

míry byl Vivaldi autorem celého díla, neboť někteří badatelé se domnívají, že tu šlo o pasticcio.

Roku 1718 (krátce poté, co obdržel 24. prosince minulého roku poslední finanční částku z Ospedale della Pietà), je Vivaldi středem pozornosti v Mnichově, neboť zde zazní (v opětovném, nikoli však premiérovém provedení) jeho opera *La Costanza trionfante* (Triumfující stálost), RV 706, o níž víme, že měla původní premiéru v Benátkách o karnevalu 1716. Tři léta poté, také o karnevalu, zní tedy nyní i v Mnichově.

Vivaldi, který uvolnil služební pouta s Ospedale della Pietà, přijímá, patrně již na začátku roku 1718, místo ve službách na dvoře v Mantově. Podle vlastního sdělení má funkci „*Maestro di Cappella di Camera di S. A. S. il Sig. Principe Filippo langravio d'Hassia Darmstat*“, je tedy ve službách darmstadtského *lantkraběte Filipa*, a to po dobu tří let. Do konce života se pyšní touto titulaturou, jak můžeme vyčíst z libreta k opěře *Farnace* z roku 1737, jež ovšem byla napsána 1726 na *Lucchiniho* libreto (RV 711).

V době mantovského pobytu naváže Vivaldi přátelské vztahy ke zpěvačce *Anně Girò*, kterou ovšem poznal již v Benátkách, kde je uváděna ve spojitosti s provedením v Ospedale della Pietà. Narodila se roku 1700 (nebo kolem tohoto vrocení), působila s největší pravděpodobností před Benátkami již v Mantově, stala se Vivaldiho žákyní v Pietà, neboť je v Benátkách označována jako „*Annina della Pietà*“ nebo také „*L'Annina del Prete Rosso*“. V Mantově tedy Vivaldi obnovil s pěvkyní přátelský vztah. Nestal se skladatelem výlučně „mantovským“, vřdyt po 5. lednu 1718 je v Divadle Moisé zнову uvedena jeho operní kompozice *La Costanza trionfante*, RV 706, poprvé spatřivší světlo ramp již o benátském karnevalu 1716. Nyní, v Divadle Moisé, jde o přepracované znění, jež je prezentováno pod titulem *Artabano Re de'Parti*. Přesné datum této nové premiéry (*Artabano*) nelze doložit. Několik dní na to uvádí Teatro San Moisé (12. ledna) „důvěryhodné znění“ hudby na *Palazziho* libreto, kterou napsal Antonio Vivaldi: *Armida al Campo d'Egitto* (RV 699). Výše uvedená poznámka souvisí s Vivaldiho novou titulaturou, neboť za skladatelovým jménem čteme „*al servizio di Mantova*“ (ve službě v Mantově). Někteří badatelé se domnívají (Eleanor Seldfridge-Field, Remo Giazotto), že k premiéře došlo až 1719. I 15. února 1718 uvádí Divadlo Moisé *Armidu*. Vivaldi je již skladatelskou „stálicí, jeho sláva je stálá“, neboť u jeho jména v libretu čteme: „*sempre celebre maestro*“. Repríza *Armidy* dorazí 24. dubna do Mantovy. Impresářiové *Pietro Ramponi* a *Antonio Vivaldi* ji prezentují v Teatro Arciducale, nazývaném také Teatro detto il Comico, přičemž tento název se nevztahuje na skutečnost, že by v divadle byly provozovány jen komedie, nýbrž vychází z původního pojetí *commedie* jako hry vůbec. *Armida* v Mantově zazněla 24. dubna. *Gazzetta di Mantova* ze dne 29. t.m. uvádí nepodepsanou recenzi, v níž se praví, že dílo bylo provedeno předchozí neděli (tj. právě 24. dubna 1718). Mělo neobyčejný úspěch. Pěvci byli vynikající, i hudba, která zněla plně („*.../ con universale Applauso de' Virtuosi, della Musica, e dell' armoniosa Orchestra*“). Opera byla dávana i po celý měsíc květen.

Vivaldi vydává platební příkazy pro mantovskou Filipovu kancelář. Je třeba finančně odměnit zpěváky *Angela Zannoniho*, respektive *Antonia Mengoniho*, za spoluúčinkování v *Armidě* (Vivaldiho přípisy z 27. a 28. května). Honoráře mohou být uhrazeny z úhrnné Vivaldiho částky za pronájem divadelních lóží. Oněch

2397 lir odpovídá sumě za pronájem lóží. Hle: Autor Vivaldi se musel starat i o provozní finanční otázky, což nasvědčuje, že měl i funkci *impresaria*. Jako skladatel byl ve svrchované vážnosti u prince Filipa z Hessenu a Darmstadtu, který 31. května 1718 píše dopis kurfiřtce Anně Marii Luise dei Medici do Florencie, v němž se praví, že Vivaldi slyne zcela ojedinělým hudebním mistrovstvím a je výsostně proslulý (princ Filip hovoří o „*einzigartigen musikalischen Meisterschaft des hochberühmten Don Antonio Vivaldi*“).

Vivaldimu otevře náruč i kolébka opery, Florencie. Svou operu *Teuzzone*, RV 736, na libreto *Apostola Zena*, připravuje sice pro zahájení zimní sezóny arcivévodského divadla v Mantově (prem. 26. prosince 1718), ale *Scanderbega* (na text *Antonia Salviho*) zadá do Teatro della Pergola ve Florencii. Premiéra 22. června téhož roku je slavnostní, neboť Donecu v ní zpívá mezinárodně proslulá *Franceska Cuzzoniová*.¹⁾ Libretně však Vivaldiho více přitahuje *Teuzzona*, snad proto, že text napsal císařský básník Zeno (o něm pojednáváme v samostatné kapitole). *Gazzetta di Mantova* píše o zenonovské premiéře pochvalně v referátu 30. prosince, a tak jsme mohli dešifrovat (Heller, s. 24) také přesné datum premiéry. Opera prý bude dávana až do doby, kdy se na scéně objeví *druhá* karnevalová opera.

Z pramenů je patrné, že v Mantově Vivaldi vykonával svědomitě úkoly *impresaria* v tamním *Teatro Arciduciale*, neboť během karnevalové hrací sezóny 1719 se stará též o organizaci divadla. *Teuzzone* má úspěch; Vivaldi využije situace a dá na program druhou operu karnevalové stagiony, totiž své opus *Tito Manlio*, RV 738, podle libreta *Mattea Norise*. Na partituru nalezneme poznámku psanou vlastní Vivaldiho rukou: „*Musica del Vivaldi, fatto in 5 giorni*“, z čehož vyplývá, že opera byla zkomponována za pět dní. Škoda, že skladatel neuvedl, kdy došlo přesně k její premiéře. Víme, že to bylo o karnevalu L. P. 1719. Vivaldiho skladatelská výkonnost je přímo obdivuhodná.

Vedle operní produkce zasahuje Vivaldi také do veřejného dění. Dozví se, že po jeho odchodu z Pietà byl jmenován sbormistrem v onom benátském Ospedale *Carlo Luigi Pietro Grua* (26. února). Záležitosti Ospedale della Pietà Vivaldiho již zajímají málo. Má před sebou úkol, aby napsal narychlo skladbu ke slavnosti uvedení *Antonia Guidiho di Bagno* v biskupský úřad v Mantově. Ryom se domnívá, že oslavnou skladbou byla kantáta *O mie porpore più belle*, RV 685 (Ó purpure můj překrásný), označená v partitуре jako Kantáta k poctě monsignora da Bagni, biskupa mantovského (*Cantata in Lode di Monsignor da Bagni Vescovo di Mantova*).

Tehdy si Vivaldi zřejmě ještě neuvědomuje, že brzy se opět dostane i do světa Bible. Jako duchovní zná dobře Starý i Nový zákon. Četl větu velikého znalce a překladatele Bible, *svatého Jeronýma*? Možná. Jeroným napsal: „Existuje-li něco, co udržuje moudrého člověka v tomto životě a co mu pomáhá udržet duševní rovnováhu v souženích a zmatcích světa, pak je to, myslím, v prvé řadě rozjímání a znalost Písma svatého“ (In Eph. Prol.). Kardinál *František Tomášek* věří, že doba po II. vatikánském koncilu je dobou Bible, jak se vyjádřil v Předmluvě k jejímu ekumenickému překladu (Praha 1985). Veřejnost Vivaldiho doby znala především *Vulgatu*, ale znala ji dokonale. Händel například byl schopen napsat si biblické libreto k *Izraeli v Egyptě*. Znal i *Žalmy*. „Dlouho ještě, Hospodine? Skryl ses natrvalo? / Bude tvoje rozhořčení sálat jako oheň? (Ž 89, 47). Tento verš je blízký onomu osvětí, o kterém se hovoří v *Knize soudců*. Lid izraelský pobloudil, dostal se do bezvýchodné situace, prosí Hospodina o pomoc, ač mu je nevěrný.

„Izraelci se dále dopouštěli toho, co je zlé v Hospodinových očích. Sloužili baalům a ašoretám i bohům aramejským a bohům sidónským, též bohům moábským a bohům Amónovců i bohům Pelištejců. Hospodina opustili a nesloužili mu. Hospodin proto vzplanul proti Izraeli hněvem a vydal jej napospas Pelištejcům a Amónovcům“ (Sd 10, 6–7). Starší národa Izraelců se utábořili v Mispě a dohodli se s lidem: „Ten, kdo zahájí boj proti Amónovcům, bude náčelníkem *všech* obyvatel Gileádu“ (Sd 10, 18). Vojevůdcem zástupů proti Amónovcům byl zvolen *Jiftách*, bohatýr, syn nevěstky. Usadil se v zemi Tóbu. Podnikal zločinné výpravy. Starší poslali do země Tóbu poselstvo a vyzvali Jiftácha: „Pojď, staň se naším vůdcem a budeme bojovat proti Amónovcům“ (Sd 11, 6).

„Tu spočinul na Jiftáchovi duch Hospodinův a on táhl Gileádem a Manasesem do Mispy gileádské a z Mispy gileádské táhl proti Amónovcům“ (Sd 11, 29). Modlil se k Hospodinovi. Vydá-li mu národ Amónovců, podaří-li se Jiftáchovi nad nimi zvítězit, přislíbil svatě Hospodinovi: „Ten, kdo mi vyjde naproti z vrat mého domu, až se budu vracet v pokoji od Amónovců, bude patřit Hospodinovi a toho obětují v zápalnou obět“ (Sd 11, 31).

Při návratu domů z vítězného boje proti Amónovcům vyjde Jiftáchovi v ústrety „s bubínky a s tancem“ (Sd 11, 34) jeho jediná dcera. Jiftách roztrhl své roucho: „Ach, má dcero, srazilas mě do prachu, uvrhla jsi mě do zkázy! Zavázal jsem se svými ústy Hospodinovi a nemohu to vzít zpět.“ (Sd 11, 35.)

Dcera projevila největší pokoru. Uznala, že otec nemůže odvolat to, co slíbil Hospodinovi. Jen otce požádala: „Nechť je mi dovoleno toto: Ponech mi dva měsíce. Ráda bych odešla do hor a oplakávala se svými družkami své panenství“ (Sd 11, 37). Otec ji propustil. Po dvou měsících se k němu vrátila – a on ji obětoval Hospodinovi.

Starozákonní námět se znamenitě hodil k napsání oratoria. Po nějaké době tak učinil *Händel* (Jiftách, orig. název *Jephtha*, HWV 70, roku 1751). Roku 1720 si objednali Florentáné u patnácti rozmanitých autorů, aby vytvořili ve formě *pasticcia* oratorium na tuto starozákonní látku. Hudba se, žel, nedochovala, Ryom skladbu neuvádí. Víme však, že mezi vybranými komponisty byl Vivaldi, vedle něho pak *Michel Angelo Gasparini*, *Alessandro Scarlatti*, *Francesco Maria Veracini* a mnoho dalších.

Forma *pasticcia* byla za baroka velmi oblíbená. I *Händel* napsal nebo spolupracoval na dvou desítkách takových skladeb. „Móda“ *pasticciova* nejpronikavěji pronikala z Hamburku, kde je známo, že tam hojně uplatňovali „makarónské“ texty (např. italština v áriích, němčina v recitativech; francouzština v áriích, němčina v recitativech apod.). Pod titulem *Der rasende Roland* byla v budově Hamburské opery na Husím trhu inscenována v lednu 1720 operní skladba (Zuřivý Roland), na níž se patrně skladatelsky podílel také Vivaldi. Neméně poutavá byla také florentská objednávka na oratorium o *Jiftáchovi*. Bylo provedeno pod názvem *Il Padre sacrificatore della figlia ovvero Jette* (Otec obětující dceru aneb Jiftách).

V lednových dnech 1720 pronikne Vivaldi také do Říma, který jej pozná jako operního skladatele. Není to ucelené dílo, nýbrž opět *pasticcio*, které je provedeno 8. ledna v Teatro della Pace. Tři skladatelé spojí své síly, aby napsali operu na text *Mattea Norise: Tito Manlio*. Její první akt je dílem *Gaetana Boniho*, druhé dějství napíše *Giovanni Giorgi*, třetí, finální, pan *Antonio Vivaldi* (= RV 778). Skoro se zdá, jako by Vivaldi orientoval svůj zájem vysloveně k opeře.



18 • Georg Friedrich Händel. Rytina W. Bromleye podle portrétu T. Hudsona. Obrazový archiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin.

Ale ve světě je přece jen především skladatelem instrumentální hudby. K oběma londýnským nakladatelům se nyní připojují *John Jones*, aby vydal 1720 *Two Celebrated Concertos*. Pod tímto obecným titulem se skrývají Vivaldiho houslové koncerty RV 335 a RV 347. V tomtéž roce je vydá *John Walsh* a *Joseph Hare*. I titul *Two Celebrated Concertos* zůstává.

V italských městech nyní převažuje Vivaldiho operní tvorba. *Mantua* uvádí o karnevalu téhož roku v arcivévodském divadle Vivaldiho operu *La Candace, o siano Li veri Amici*, RV 704. Titul napovídá, že půjde o *operu semiseria*, tedy polovážnou, na ději patrně příliš nezáleží, protože Vivaldi propojil libretní texty dvou autorů, totiž *Franceska Silvaniho* a *Domenika Lalliho*. „Candace aneb Dva praví přátelé“ má i rysy komické. Dílo stojí na „milostném trojúhelníku“, neboť jde o přelétavou lásku dvou mužů k jedné ženě. Pro hudebního historika je však zajímavé, že v této druhé karnevalové opeře (1720) není Vivaldi již v libretu uveden jako impresáριο, nýbrž jako *skladatel*. To signalizuje, že Mistr se vzdává svých organizačních a provozních povinností v Teatro Arciduciale.

Záhy po premiéře utichne operní provoz v Mantově, která patří do rakouské vládní sféry. Dne 19. ledna totiž umírá císařovna *Eleonore Magdalena*, vdova po Leopoldu I. a matka regenta Karla VI. Nařízen je státní smutek, a proto utichá i operní provoz v Mantově.

O změně služebního poměru k mantovskému divadlu u Antonia Vivaldiho vypovídá i skutečnost, že obdrží globální sumu ve výši 1576,12 lir. Jde o měsíční příjem na pět měsíců, do kterého jsou promítnuty také finance za pronájem lóží. Vivaldiho měsíční plat čítal 10 luigiů (1 luigi rovnal se 68 lirám). Částku vyplatilo *bureau* dvora v Mantově.

Filip z Hessen-Darmstadtu napíše 3. března dopis hraběti *Johannu Baptistovi Colloredovi*, vyslanci Rakouska v Benátkách. Jde o doporučení, aby Vivaldimu bylo povoleno (vzhledem ke státnímu smutku) navštívit Benátky a vyřídit ve městě své osobní záležitosti. Bude-li si to lantkrabě (titul ukazuje k Filipovi z Hessen-Darmstadtu) ovšem přát, může Vivaldi opět nastoupit do jeho služeb a plnit dále své úřední povinnosti.

Vivaldi možná ani nevěděl, že v Anglii provedl slavný houslista *Duburge (Dubourg)* s velkým ohlasem jeho jeden koncert ze sbírky *La Stravaganza*, op. 4. Píše o tom v dubnu 1720 časopis *The Post Boy*.

V Mantově panuje státní smutek, ale *Vicenza* provedla v novém nastudování Vivaldiho *Armidu al Campo d'Egitto*, jejíž původní premiéra se konala dne 15. února 1718. Její nynější uvedení se ovšem uskuteční pod novým titulem *Gli inganni per vendetta*, RV 720 (Podvodní mstitelé). Z nápisu je patrné, že původní antická tradice, stejně jako tradice středověkých námětů, je jen podkladem k rozehrávání rozmanitých (i situačních) divadelních postupů. Osobnost z historie je jen *vedlejší figurou*, která je leckdy prezentována značně volně – ba i proti tzv. historické pravdě. Po čase prokázal *Gotthold Ephraim Lessing* v *Hamburské dramaturgii* (19. hra. Dne 3. července 1767), že pravda historická a pravda umělecká se v dramatu nemusejí krýt. Básník „nepotřebuje příběh proto, že se udál, nýbrž proto, že se udál tak, jak by jej pro svůj současný záměr sotva dovedl lépe vybásnit“, neboť: „Tragédie není dějepis ve formě dialogu; dějiny nejsou tragédii ničím jiným než rejstříkem jmen, s nimiž jsme zvyklí spojovat jisté charaktery. Najde-li básník v dějinách více okolností, vhodných k okrášlení a k odlišení jeho látky, dobře, nechť jich použije. Ať se mu to však nepřičítá za zásluhu právě tak, jako se mu nesmí vytýkat jeho přečin, dopustí-li se opaku“ (úplná *Hamburská dramaturgie* vyšla česky v překladu Josefa Pospíšila – spolu s Láokoóntem aj. statěmi – ve druhém vydání v Odeonu, Praha 1980). To vše tušili i staří libretisté, kteří ovšem ve svých *argomentech* věrolomně naznačovali, že vše se odehrává podle historie a podle pramenů antických, středověkých apod., které přesně citovali. Své obecenstvo tedy *mystifikovali*. V dobách tzv. staré opery to byla tehdy běžná praxe, jíž se podrobili nejen libretisté, nýbrž i komponisté, kteří psali svá díla na jejich slova. Vivaldi et consortes nebyli výjimkou. Pro *Podvodné mstitele* je pro nás typické, kterak do původního typu *operly seria* pronikají rysy *semiseriální*. Komická opera se dosud nezrodila, ale situací svědčících pro humorný, ba satirický pohled, je v operách dost a dost. To je případ Vivaldiho *Podvodných mstitelů*, ale i opery *La Verità in Cimento* (Pravda na zkoušku), RV 739, na text *Giovanniho Palazziho*. Toto Vivaldiho dílo uvedlo poprvé Teatro Sant'Angelo o podzimu 1720 (pravděpodobně 26. října). Benátky se tak opět otevírají Vivaldiho operní

tvorbě. Divadlo Sant'Angelo poznalo naposledy Vivaldiho operu o karnevalu 1717, kdy uvedlo operní hru *L'Incoronazione di Dario*, RV 719 (poprvé 23. ledna). *La Verità in Cimento* je tedy po více než třech letech onou Vivaldiho operou, kterou poznaly Benátky. Záhy po benátské premiéře *La Verità in Cimento* vyjde v prosinci 1720, tedy patrně na úplném konci roku, neboť se udává, že proslavená satira *Il Teatro alla Moda* (Divadlo podle módy) byla vytištěna buďto 1720, nebo 1721, tato *superkritická* knížka *Benedetta Marcella*. Odsouzeni jsou v ní všichni: impresáři, kapelníci, primadony, kastráti apod., ale i komponisté, kteří píšou své opery jako na běžícím páse. Ani Vivaldiho Benedetto Marcello neušetří. Píše o jeho tvorbě, ale velkého Mistra přímo nejmeneje, nýbrž jeho jméno skrývá za anagram „*Aldiviva*“. O vlastní opeře *La Verità in Cimento* se podrobněji zmiňujeme v našem spise v jiné souvislosti, proto nyní upouštíme od dalších slov o tomto díle.

Vivaldi přehlíživě mine usnesení správní rady Ospedale della Pietà, že do funkce „Maestro di Violoncello“ je nominován *Reverendo D. Antonio Vandini* (tedy opět duchovní). Pozdější ruka jméno Vandini opravila na *Vivaldi*. Jde možná o omyl.

Náš skladatel patrně dobře zakotvil v Teatro Sant'Angelo, neboť na jeho scéně se objeví premiéra Vivaldiho opery *Filippo Re di Macedonia* (Filip, král makedonský), RV 715. Otec Alexandra Velikého je tedy zástupnou hlavní postavou, za níž se skrývá milostný děj libreta vážné opery z pera *Domenika Lallioho*. Premiéra se konala 27. prosince 1720. Později zjišťujeme (Heller, s. 25), že Vivaldi zhudebnil pouze *třetí dějství*, zatímco první je dílem *Giuseppe Boniventioho*, stejně jako akt třetí. *Filippo Re di Macedonia* je tehdy poslední operou, na níž se Vivaldi podílel pro Divadlo Sant'Angelo. Zájem o Vivaldiho utichne, neboť do podzimu 1725 se v Benátkách neobjeví na scéně žádné další jeho operní dílo.

V Benátkách dojde ke skandálu, který se týká také Vivaldiho rodiny. Bratr *Francesco Gaetano Vivaldi*, jenž vykonává ve svém městě početné lazebnické povolání (vždyť i otec *Giovanni Battista* byl holičem), přivydělává si prodejem paruk, a tak je uznáván také jako parukář. Vstoupí v těžký spor s benátským patriciem. *Antonio Soranzo* se jmenuje. Dojde k těžkým patriciovým urážkám z úst Franceska Gaetana. Spor se dostane až na nejvyšší správu města Benátek. Francesco Gaetano Vivaldi je z Benátek vypovězen, ale po letech se do města vrátí (viz u nás výše).

Pro hudebníka *Antonia* se otevírají nové obzory. *Johann Mattheson* z Hamburku, myslitel, hudební skladatel, zpěvní sólista Hamburské opery, soupevník *Händelův* (s nímž ostatně vstoupil i do šermířského souboje), profiloval se hlavně jako světově proslulý znalec hudby, autor mnoha hudebně-teoretických (dnes bychom řekli muzikologických) knih, o které nebyl za jeho života nakladatelský zájem, neboť je vydával vlastním nákladem ve svém městě Hamburku. Bylo o něm známo, že byl bojovníkem za německou orientaci německých hudebníků a komponistů, což tedy znamená, že například brojil v německém prostředí proti všemu italskému (zejména v opeře). Italskou hudbu považoval za nebezpečí pro hudbu německou. Tím se tedy neshodoval s vzácným názorem *Quantzovým*, který soudil ve své pronikavé Škole hry na příčnou flétnu, že „německý“ vkus je vkusem (goût, Geschmack) smíšeným („*vermischter Geschmack*“). Quantzova flétnová škola vyšla však až roku 1752. Německé názory na hudbu dvacátých

let byly ještě jiné. Němci toužili po vybudování samostatné německé hudby, která by byla rovnomocná zejména vševládající hudbě italské, ba předčila ji. V těchto kontextech *hovoří pro Vivaldiho mezinárodní uznání*, že právě Mattheson plně přijme Vivaldiho a čítá ho mezi nejznámější hudebníky v Evropě, kteří se také vyjadřují skladatelsky již způsobem nejpronikavěji *galantním*. Své vysoké mínění o Vivaldim prezentuje Mattheson v knize *Das Forschende Orchestre* (my bychom titul mohli přeložit volně: Bádáme o orchestru). Matthesonův spis vyšel vlastním nákladem v Hamburku 1721. Vivaldi je zařazen vedle věhlasných jmen. *Capelli* (jehož křestní jména jsou dnes zapomenuta), *Giuseppe Giovanni Bononcini*, *Francesco Gasparini*, *Benedetto Marcello*, *Alessandro Scarlatti*, *Antonio Lotti*, *Reinhard Keiser*, *Georg Friedrich Händel* a *Georg Philipp Telemann* stojí vedle *Vivaldiho*. Hle, výkvět mistrů, kteří byli ve dvacátých letech světově uznáváni. *Bachovo* jméno mezi nimi chybí. Doba ho považovala za kompozičního konzervativce a hodnotila výše jeho umění varhanního a cembalového virtuóza, znalce varhan, znalce akustiky a fyziky apod. Nové době objevil Bacha až *Felix Mendelssohn Bartholdy* (1829, *Matoušovy pašije*). Mattheson patrně nebyl oddaným příznivcem kontrapunktu, ač jej např. oceňoval ve skladbách mladého *Händela*. Tušil zřejmě již novou stylovou orientaci směřující k *rokoku*, což také vyplývá i z věty, která mu posloužila k charakteristice výše uvedených skladatelů. *Capelli*, *Bononcini*, *Gasparini*, *Marcello*, *A. Scarlatti*, *Lotti*, *Keiser*, *Händel*, *Vivaldi* a *Telemann* pro něho byli „*die allerberühmtesten und galantesten Componisten in Europa*“. Ostatně i nakladatelsky stoupá *Vivaldiho* věhlas. *Walsh & Hare* vydávají 1721 znovu jeho *houslové sonáty op. 2*, které poprvé vyšly u *Antonia Bartoliho* v Benátkách 1709. Vidíme, že *Vivaldi* opět tedy proniká do *Londýna*.

Vivaldi je nyní už *oficiálním skladatelem*. Je tedy plně vysvětlitelné, že je požádán, aby napsal operu ke slavnosti narozenin španělské královny *Elisabetty Crisliny*. Litujeme, že hudba k „dramatu pastorale“ pod titulem *La Silvia*, RV 734, která byla provedena v královském divadle milánském (Regio Ducal Teatro, Milano), a to buďto 26. (nebo 28.?) srpna 1721, nezůstala zachována. Hudební historik, který se zabývá otázkami *slohového vývoje hudby*, však vyčte i z pouhého označení díla („drama pastorale“, slovo drama je psáno postaru, tedy s jedním „m“), že *Vivaldi*, považovaný obecně dnes za skladatele vrcholného baroka, tíhl již ke *konceptím rokokovým*, tak jako vlastně léta před ním již *Arcangelo Corelli*, neboť „pastorale“ – toť označení pro svět *arkádický, pastýřský*, který ovšem plně ovládl pole až kolem roku 1730 (nejprve v Itálii, pak ve Francii, posléze i v ostatní Evropě, jak se pokouším prokazovat v knize *Hudební kontexty staré Itálie*, Brno 2006).

Onen přechod k *rokokovým* orientacím v hudbě je patrný i pro *oratorní oblast*. Již *Händel* ji podstatně a definitivně rozšířil o svět novozákonní, když 1741 komponoval *Mesiáše* (*Messiah*, HWV 56, na libreto *Charlese Jennense* podle rozmanitých míst z Bible), a inspiroval se mj. i italskou lidovou hudbou *pifferariù*, kteří na ulicích italských hrávali před Vánocemi pastorální hudbu. Tuto hudbu *Händel* dobře poznal 1706–1710, když pobýval v Itálii. V Anglii posléze ztratil přímý kontakt s Itálií, a tak nemohl vědět, že v *Miláně* zaznělo 9. ledna 1722 premiérově *Vivaldiho* oratorium *L'Adorazione delli tre Re Magi al Bambino Gesù*, RV 645 (Klanění Tří králů před dítkem Ježíšem), v němž ožívá i svět *Händelova Mesiáše*, neboť nesleduje jen léta *Spasitelova utrpení* – tak jako *Bach* v *Pašijích podle*

sv. Matouše a podle sv. Jana –, nýbrž i dobu jeho narození a posléze i vzkříšení, ba i Poslední soud. Dobrá. Obecně se míní, že právě *Händel* rozšířil svět oratoria též o námět *novozákonní*, tedy *evangelijní* (1741). Zapomíná se však, že *Händelovým* předchůdcem byl *Vivaldi* (1722). Škoda, že hudba k *Vivaldiho Klanění Tří králů* se nedochovala. Zjistili bychom patrně, že otevírá horizont i nadcházejícímu *rokoku*.

Velmi ceníme *Vivaldiho* oratorní tvorbu, která k nám promlouvá kupříkladu z díla *Juditha triumphans*. Ale jsme svědky toho, že za života je patrně více ceněna jeho tvorba operní. Jen málo bylo tehdy skladatelů, kteří byli na operním jevišti tak frekventováni jako *Antonio Vivaldi*. Nyní vidíme, že *Vivaldiho* opery pronikají do Německa (jak jsme to viděli již tehdy, když jsme zalistovali dějinami *Hamburské opery*). Operní divadlo v *Braunschweigu* uvádí v únoru 1722 operu *Orlando furioso*. I *Händel* po letech sáhl k témuž námětu (*Orlando*, HWV 31, na libreto anonymního autora, psané podle textu *Carla Sigismonda Capeceho*, *Händelovo* dílo vznikalo 1732 a mělo premiéru rok poté v londýnském Divadle Haymarket). „*Braunschweigský*“ *Orlando furioso* byl pasticcem na libreto *Grazia Braccioliho*, na jehož zhudebnění se podíleli různí skladatelé věhlasní v Itálii, mezi nimiž s největší pravděpodobností nechyběl ani *Antonio Vivaldi*. A tak vidíme, že na německá jeviště (odhlédneme-li od doby *hamburské* z počátku 18. století) proniká *Händel* vlastně později než jeho kompoziční druh a nyní také sok *Antonio Vivaldi*.

I jinak kotví nyní *Vivaldi* v německém hudebním světě. *Pisendel* aj. dávno hrají v Německu jeho *houslové koncerty* aj. skladby. *Vivaldi* pronikl i na operní jeviště.

Zdá se, že *Vivaldi* se stal *módním skladatelem* i pro Italy, neboť markýz *Pietro Martinengo* dává provést 11. března 1722 ve svém paláci v *Brescii* k počtě princezny *Anny Cristiny von Sulzbach* některé *Vivaldiho* hudební skladby. „*Bellissima serenata*“ („*Nejkrásnější serenáda*“), která je takto vzcně uváděna, ale jejíž vlastní název neznáme, stejně jako neznáme ani její hudbu, neboť se ztratila, zní vedle hudby „*monsignora Vivaldiho*“, totiž vedle jeho *dvou koncertů* s houslemi a hoboji.

Vivaldi s úspěchem zdolává i rodinné problémy. Se svými starými rodiči a s některými ze svých sourozenců se stěhuje ze svého dosavadního benátského bydliště v *Campo dei Santi Filippo e Giacomo* (z farního okrsku *San Procolo*) do domu na území *Fondamenta del Dose*. Přechází tedy do farního okrsku *Santa Maria* blízko *Rajského mostu* (*Ponte del Paradiso*), vedle chrámu *Santa Maria Formosa*. Jsme v září 1722. Několik dní nato mu napíše vysoký benátský šlechtic, skladatel *Alessandro Marcello*, doporučující dopis pro kněžnu jménem *Maria Spinola Borghese*, která bydlí v Římě. O *Vivaldim* hovoří *Alessandro Marcello* jako o „*famoso Professor di Violino*“. „*Proslulý profesor houslí*“ se chce odebrat totiž do Říma, aby tu realizoval jednu ze svých *karnevalových oper*.

Ano. *Vivaldi* směřuje do *Věčného města*.

Poznámka

- 1) Její proslulost je tak veliká, že neváháme uvést bližší informace o ní. *Francesca Cuzzoni* (nar. 1700 v *Parmě*, zemř. 1770 v *Bologni*), altistka, byla *Lanziho* žákyní. Debutovala v *Bassaniho* opěře *Alarico*, zpívala s velkým úspěchem v *Londýně* 1722–1726. Vystřídala ji však *Faustina Bordoni*, pozdější manželka *Hasseho*, neboť ona *Cuzzoniová* se nepohodla se slavným

hallským rodákem. John Mainwaring (cit. dílo, nově Lipsko 1977, s. 89) zaznamenává onen spor Cuzzoniové s Händelem. *Händel* obdivoval hlas Cuzzoniové, která byla jinak neobyčejně malého vzrůstu, kulatoučká a spíše šeredná než krásná. Když totiž zpívala s kastrátem *Senesinem*, vl. jm. *Franceskem Bernardim*, obrovitého vzrůstu, neuvarovalo se londýnské obecnstvo poznánek na adresu Cuzzoniové. Vědělo, že Senesino je hrubec, ješitný až do nepřičetnosti, který se drsně choval ke svým kolegyním na jevišti (i během představení), takže jednou od nich dokonce dostal výprask. Händel znal dobře vše, co se odehrávalo v zákulisí i na jevišti divadla. A tak byl velmi obezřetný. Když psal pro Cuzzoniovou, dal si vždy velmi záležet a vypracoval její árie tak, aby mohl vyniknout její hlas a její virtuozita. Když s ní korepetoval během příprav ke své opeře *Ottone*, HWV 15, z roku 1722, prem. v Divadle Haymarket v Londýně 12. ledna 1723, zdála se Cuzzoniové jedna z árií v Ottonovi, určená jí, pěvecky málo vděčná. Odmítla ji zpívat. Narazila však na *Händelův* odpor. Měl skoro tak obrovitou postavu jako *Senesino*. Vzplanul a tlačil ji k oknu zkušební místnosti. Vypadal jako medvěd. Málem došlo k defenestraci. Opravdu jí vyhrožoval, že ji z okna vyhodí. Objal ji hřmotnými pažemi a táhl ji k otevřenému oknu. Vykřikl na ni (vypomohl si francouzštinou, kterou dobře ovládal): „Oh! Madame, je çais bien que vous etes une véritable Diablesse, mais je vous ferai çavoir, moi, que je suis Beelzebub, le *Chef des Diables*“ („Vím dobře, madame, že jste ztělesněná ďáblice, ale vězte, že já jsem Belzebub, ďábel nejvyšší“). Podobných sporů měl Händel s Cuzzoniovou více; zdaleka nebyla „drahým kanárkem“, jak jí přezdívalo obecnstvo. V opeře *Alessandro*, HWV 21, 1726, prem. 5. května t. r. v Haymarket, určil pro Cuzzoniovou árii o tyranii lásky „*Che tirannia d'Amor*“ („Láska, jaký to tyran“, 3. scéna 2. aktu) – charakterizoval tak postavu Lisaury, kterou Cuzzoniová představovala. Věděl, že Cuzzoniová má neopakovatelnou kantilénu a že dovede vyjadřovat prosté, hluboké a bolestné afekty. Tehdy byla ve svazku Divadla Haymarket již i *Bordoniová*. „Božské Faustíně“ tedy předepsal, neboť rovněž zpívala v *Alessandrovi*, hned následující árii „*Alla sua gabbia d'oro suol ritornar talor*“ („Do své zlaté klece se jednou vrátit musí / ten drahý andělíček, jenž ze zajetí uprchl/“). Vložil ji do 4. scény 2. aktu; oprávněně se domníval, že se mu podařilo vystihnout nejen Faustinin způsob zpěvu a její virtuozitu, nýbrž také odhodlanost Rossany, kterou ztělesnila na scéně. Nepředpokládal však, že dojde k rozštěpení publika, které při první árii zčásti stranilo Cuzzoniové a okřikovalo *Faustinu*, zatímco ve druhé árii tomu bylo naopak. Obě pěvkyně si na scéně vjely do vlasů – a obecnstvo se výborně bavilo jejich pažním (brachiálním) sporem, který nikterak nepatřil k jejich rolím. (Srov. Rudolf Pečman, Georg Friedrich Händel, Editio Supraphon, Praha 1985, s. 109–110 a 112.) Toto „händelianum“ uvádíme proto, abychom přiblížili čtenáři situace, neboť k takovým docházelo i na italských operních jevištích. Obě pěvkyně, Cuzzoniová a *Bordoni-Hasseová*, tedy byly protivnicemi. Po dobu jednoho roku se nenávislně stýkaly v Londýně. Cuzzoniová záhy uzavřela sňatek s klavírním virtuózem *Sandonim*, jenž patřil také k oblíbeným hudebním skladatelům (1727). Přijala angažmá do Vídně, s jejím jménem se setkáváme v operní trupě *Mingottiho*. Roku 1748 se snažila zakotvit opět v Londýně, ale nepodařilo se jí to. Zemřela v Bologni v naprosté chudobě.