

Pečman, Rudolf

Bach, Zelenka, Vivaldi

In: Pečman, Rudolf. *Vivaldi a jeho doba*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2008, pp. [341]-345

ISBN 9788021046016

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123821>

Access Date: 01. 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.

Bach, Zelenka, Vivaldi

V Drážďanech žil dlouhá léta *Jan Dismas Zelenka* (1679–1745), Vivaldiho současník, ale také vrstevník *Johanna Sebastiana Bacha*. Doba ho oceňovala hlavně jako skladatele komorní a chrámové hudby. Více než 40 let vzbuzuje v dnešní době stále stoupající zájem. Věnují se mu muzikologové (nedávno vyšla pozoruhodná práce Jaroslava Smolky: *Jan Dismas Zelenka*. AMU, Praha 2006), ale i výkonní hudebníci projevují o něho zvýšený zájem. Nás bude v knize o Vivaldim hlavně zajímat, jak se Zelenka vyrovnal s tímto Mistrem. Bylo to prostřednictvím *Ž. S. Bacha*?

Na *Zelenkův* vztah k Vivaldimu upozornil již *Camillo Schoenbaum* v předmluvě k *Zelenkově Sonátě V, F dur, pro dva hoboje, fagot a basso continuo*, ZWV 181, č. 1. Toto dílo totiž onen pražský muzikolog, který emigroval do Dragøru, vydal u Bärenreitera ve sbírce *Hortus musicus*, svazek 157, Kassel–Basel 1959. Schoenbaum srovnává oba mistry, českého i italského, a konstatuje, že *Zelenka* uplatňuje obdobnou skladatelskou techniku jako Vivaldi. Podobně jako Vivaldi, rozvíjí i *Zelenka* práci s mnoha tématy, ale akcentuje kontrapunktickou mnohohlasost pronikavěji než benátský maestro. Na počátku věty *Zelenka* zpravidla exponuje téma bez protihlasu, v základní tónině. Vstoupí do dominanty a vrací se k tonice. Tyto postupy známe dobře z barokní doby. U *Zelenky* se vyskytují pravidelně, výrazně například ve skladbě *Sonata à tre per due violini e basso continuo g moll*, ZWV 181, č. 2. V průběhu vět (Andante – Allegro – Andante – Allegro) vystupují do popředí „reálné“ odpovědi a přísné imitace vlastně jen zřídka. Pro *Zelenku* – jako pro Vivaldiho – je typické, že dochází k dělení témat v motivy. Jednotlivé motivy si ponechávají svou tvářnost i tehdy, když s nimi skladatelé pracují. U *Zelenky* dochází k prohloubenější modifikaci motivů. To souvisí s jeho kontrapunktickým myšlením. Pomocí kontrapunktu může totiž své mimořádně pregnantní motivy vertikálně obměňovat. Jen v kanonicky pojatých větách postupuje *Zelenka* přísně. Vivaldi dovede – řekli bychom – smysluplněji pracovat. Stojí na poněkud odlišné platformě, neboť zatímco *Zelenka* je kontrapunktik směřující k bachovskému ideálu, je Vivaldi autorem, jenž třebaš mimovolně tenduje k oproštěnějšímu „galantnímu“ způsobu vyjádření. To se projevuje zejména v přísné a volné imitaci v delších tématech. Lineárně myslící *Zelenka* se stále více přiklání k vertikálnímu principu, ale přesto nepřestává být kontrapunktikem. U Vivaldiho dominuje bezprostřední tendence k dur-mollovému principu. Onen dur-mollový princip proniká i do Drážďan; vždyť žijeme v době, kdy Drážďany ovládá zejména italsky orientovaný *Johann Adolf Hasse*, kdy však právě v Drážďanech je ovšem stále životná přísně polyfonní kontrapunktická práce. Je to práce *bachovská*.

Bachovy kompoziční vztahy k Vivaldimu možno označit za dynamické. Vivaldi byl pro *Bacha* vždy inspirativní, a to jak invenčně, tak svou kompozičně technickou prací. V triových sonátách tenduje *Bach* ke *Corellimu* a k jeho přísným formám „da chiesa“; Vivaldi ho inspiruje svým koncertantním stylem, vždyť například v *Braniborských koncertech* mu byl bezprostředním vzorem. Navazuje na vivaldiovskou mnohvrstevnatost zvukově barevnou, je okouzlen bohatou

Vivaldiho *instrumentací*. Svými kontrapunktickými principy zkázňuje *Bach* svou kompoziční práci. Vivaldi (ve své tendenci k předklasicismu a klasicismu) *oslabuje* přísné polyfonní principy ve svých koncertech. Byl *Bachovým* předobrazem v mistrných zvukově barevných kombinacích houslí, violoncell, hoboju, fagotu, podélných a příčných fléten, violy d'amore, mandoliny, trubek, louten apod. *Bach* se přiklonil k zásadám propojování *concerta grossa* se *sólovým koncertem*.

Pro *Bacha* a *Zelenku* je typické, že oba rozvíjejí ve svých dílech komorní povahy *virtuózní styl*. V tom souzní ten i onen s Vivaldim. Oba mají společná východiska, která pramení z řečiště Vivaldiho. Ve střídání *tutti* a *solí* vycházejí *Bach* i *Zelenka* ze zásad benátských. Zejména princip dvojsborovosti, který je tu uplatňován a přechází i do Vivaldiho koncertantních skladeb, je oběma našim autorům blízký. Z Vivaldiho přejímají zásadu *concertantní kadence* a rozvíjejí ji dále. U Vivaldiho se projevuje již v *Koncertu RV 212* (1712), kdy italský mistr je okouzlen možnostmi variačně založené improvizace. Kadence v *RV 212* je měřítkem technického vývoje houslové hry v době, kdy jsou vydávána *Corellioho Concerti grossi*. Vivaldi obohacuje paletu této formy o nástroje dechové. Své kadence, obecně řečeno, pojímá Vivaldi virtuózně, zatímco *Zelenka* v nich rozvíjí i zvukově barevné zásady. V kadencích uplatní i dechové nástroje dřevěné, které mu poskytují možnost k rozmanitým instrumentačně barevným postupům.

Pokusme se dále vytyčit několik myšlenek, které směřují k *Zelenkově* afinitě k Vivaldimu.

1. *Zelenka* byl žákem *Johanna Josepha Fuxe* ve Vídni. *Fux*, příklánějící se k benátské škole, mu zprostředkoval italské tvůrčí zásady. Otevřel *Zelenkovi* cestu k benátským postupům.
2. *Zelenka* navštívil Itálii. Roku 1716 cestoval s některými členy *Drážďanské* dvorní kapely do Benátek, jak jsme se o tom zmiňovali již výše. Spoluúčinkoval na hudebních produkcích dědičného prince *Friedricha Augusta*, jenž dlel v Itálii. S největší pravděpodobností stal se *Zelenka* žákem *Antonia Lottiho*. Navázal styk s *Alessandrem Scarlattim*. V té době se možná setkal i s Vivaldim. Jeho díla poznal později v *Drážďanech*.
3. V *Drážďanech*, kde začal převládat *italský kompoziční způsob*, mohl i *Zelenka* dobře uplatnit svou vnitřní spřízněnost s Itálií.

Pojednali jsme na předchozích stranách o *Bachově* vztahu k Vivaldimu. *Bach* byl o něm dobře informován, i když Itálii nenavštívil. U Vivaldiho aj. italských mistrů objevil jejich pronikavou tendenci k *funkční harmonii*. Tuto tendenci přijal a propojil ji s domácím německým směřováním ke kontrapunktu.

Friedrich Rochlitz (in: Allgemeine musikalische Zeitung III, 1801, sloupec 574, v poznámce) hovoří snad poprvé o spřízněnosti *Zelenky* a *Bacha*, ale zdůrazní také *Zelenkův* vztah k *Händelovi*: „*Zelenka* giebt in Erhabenheit und Kraft *Händeln* wenig nach, besitzt Gelehrsamkeit wie *Seb. Bach*, wendet sie aber nicht, wie dieser, einzig und überall an, sondern hat zugleich Geschmack, Glanz und ein zartes Gefühl; auch sind seine Werke bey weitem leichter auszuführen, als *Bachs* – obschon sie allerdings Studium und viel Genauigkeit erfordern.“ („*Zelenka* jen málo stojí za *Händelem* co do vznešenosti a síly. Je učený jako *Seb. Bach*, neuplatňuje učenost, jako onen, stále a všude, nýbrž má zároveň vkus, lesk a jemný cit; však také jsou jeho díla zhusta interpretačně lehčí než *Bachova* – i když ovšem vyžadují studium a přesnost“, přel. R. P.) *Rochlitz* zřejmě poněkud

podcenil *Bacha*, ale jeho charakteristika *Zelenky* plně platí. Německý kritik vystihl jeho tendenci k preklasickým postojům, což, jak dodáváme, ho spojuje mj. s Vivaldim.

Zdá se, že klíčem k pochopení *Zelenkovy* cesty za předklasickými orientacemi je právě dílo Vivaldiho. Bylo by třeba vykonat ještě mnoho komparativní práce, abychom vše také pramenně doložili. V náznaku jsem se pokusil věc prezentovat ve studii *Bach und Zelenka – ein Beitrag zur Entfaltung des Vivaldischen Stils*, in: *Bach-Studien* 6, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1981, s. 139–143.

