

Pečman, Rudolf

## Chef-d'oeuvre, dílo vpravdě mistrovské

In: Pečman, Rudolf. *Vivaldi a jeho doba*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2008, pp. [229]-248

ISBN 9788021046016

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123809>

Access Date: 16. 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.

*Chef-d'oeuvre, dílo vpravdě mistrovské*



Dnes se mnozí z nás domnívají, že koncerty *Le Quattro stagioni* (Čtvero ročních dob) vznikaly jako předem zamýšlený uzavřený cyklus o přírodních proměnách roku ve vztahu k člověku, jenž tak nebo onak se staví k ročním obdobím. V tomto „celostním“ pojetí koncertů z *Le Quattro stagioni* jsme zajisté ovlivněni pozdějším překrásným světským oratoriem (na německý text), které napsal *Joseph Haydn: Die Jahreszeiten*, Hob. XXI:3 (1801). Avšak Vivaldi neměl onen „zastřešující“ úmysl. Své koncerty ze *Čtvera ročních dob* psal každý individuálně, a proto také u Ryoma mají číslování, které tomu odpovídá, řečeno tedy jinými slovy: *Le Quattro stagioni* – jistě čtveřice nejpopulárnějších a také snad i nejkrásnějších Vivaldiho děl – nemá v oficiálním seznamu jedno číslo. Každý z těchto čtyř koncertů je tedy číslován samostatně: *La Primavera*, RV 269 (Jaro, Op. VIII, č. 1), *L'Estate*, RV 315 (Léto, Op. VIII, č. 2), *L'Autunno*, RV 293 (Podzim, Op. VIII, č. 3), *L'Inverno*, RV 297 (Zima, Op. VIII, č. 4). Jak už řečeno výše, všechna čtyři díla vyšla 1725 ve sbírce *Il Cimento dell'Armonia e dell'Inventione*, označené opusovým číslem VIII. Konvolut vydal *Michele Carlo Le Cène*, nakladatel v Amsterdamu (Nizozemí). Psali jsme již, že celé VIII. opus bylo věnováno *Václavu Morzinovi*. Nebude od věci, budeme-li citovat Vivaldiho předmluvu k VIII. opusu, kde je mnohé vysvětleno:

„Illustrissimo Signore,  
 Pensando frà me stesso al lungo corso de gl'anni, nè quali godo il segnalatissimo onore di servire à V. S. Ill<sup>ma</sup> in qualità di Maestro di Musica in Italia, hò arossito nel considerade che non per anco le hò dato un saggio della profonda veneratione che le professo; Ond'è che hò risolto di stampare il presente volume per umiliarlo à piedi di V. S. Ill<sup>ma</sup>: Suplico non meravigliarsi se trà questi pochi, e deboli Concerti V. S. Ill<sup>ma</sup> troverà le quattro Stagioni sino dà tanto tempo compatite dalla Generosa Bontà di V. S. Ill<sup>ma</sup>, mà creda, che ho stimato bene stamparle perche ad ogni modo che siano le stesse pure essendo queste accresciute, oltre li Sonetti con una distintissima dichiarazione di tutte le cose, che in esse si spiegano, sono certo, che le giungerano, come nuove.“ („Nejvznešenější pane, když rozmýšlím, kolik let se těším nejznamenitější cti sloužití Vaší Výsosti jako Maestro di Musica v Itálii, rdím se spolu s myšlenkou, že jsem dosud nepředložil žádný důkaz své hluboké úcty. Proto jsem se rozhodl dát tento svazek do tisku, abych jej položil Vaší Výsosti nejponíženeji k nohám. Prosím, abyste se nedivil, když Vaše Výsost nalezne mezi těmito nepočtenými a slabými koncerty ony o čtyřech ročních dobách, které po tak dlouhý čas nalezly shovívavost ušlechtilé dobromyslnosti Vaší Výsosti. Kéž věří však, že jsem pro jejich tištěnou podobu je uznal za vhodné, protože byly obohaceny nejen o sonety se zcela jasným vysvětlením, nýbrž také o vše, co vyjadřují. Tak jsem si jist, že i když jsou to tytéž koncerty, budou připadat Vaší Výsosti jako nové.“) Italským originálem i svým volným překladem chceme naznačit, že Antonio Vivaldi byl již řadu let v plodných a účinných stycích s Jeho Výsostí *Václavem Morzinem*. Přesné datum počátku jejich styků však nelze určit. Zajímavé však je, že skladatel byl ke čtveřici

svých koncertů o ročních dobách inspirovan mímohudebně, totiž čtyřmi *sonety*. Někteří znalci je připisují anonymnímu autorovi, jiní se domnívají, že jejich původce je sám Vivaldi.

Seznamme se s nimi.

*Sonetto Dimostrativo*  
Sopra il Concerto Intitolato *LE*  
*P.R.I.M.A.V.E.R.A*

**DEL SIG.<sup>RO</sup> D. ANTONIO VIVALDI**

**A** *Gunt' e la Primavera e fortosetti*  
**B** *Le salutari gl' Aperi con lieto canto.*  
**C** *E i fonti alle spur de' Zeffiretti*  
*Con dolce mormorio scorrono intanto.*

**D** *Vengon' e sprando l'aer di nero amanto*  
*E Lampi, e tuoni ad annuntiarla eletti*  
**F** *Tuli tacendo questi, gl' Anguelli;*  
*Tornan' di nuovo allor canoro insanto.*

**F** *E quindi sul fiorito ameno prato*  
*Il core mormorio di fronde e piante*  
*Dorme l' Caprar col filo cui 'à lato.*

**G** *Di pastoral Zampogna al suon festante*  
*Danzan Ninfe e Pastor nel letto amato*  
*Di primavera all'apparir brillante.*

*Sonetto Dimostrativo*  
Sopra il Concerto Intitolato  
*L'ESTATE*

**DEL SIG.<sup>RO</sup> D. ANTONIO VIVALDI**

**A** *Setto dura straggion dal Sole accesa*  
*Lingue L'huom, lingue l'grasse, ed arde il Pino.*  
**B** *Scaglie il Cucco la Foca, e noto intesa*  
**C** *Canta la Fortorella e l' garlelino.*

**D** *Zeffiro dolce spira, ma contesa*  
*Mauro Borea improne al suo vicino.*  
**E** *E piange il Pastorel, perche sospira*  
*Teme fiore bonarice, e l' suo destino.*

**F** *Teple alle membra laete il suo riposo*  
*Il timore de' Lampi, e tuoni fuore*  
*E de' morche, e mosconi il stuel furioso.*

**G** *Oh chi pur troppo i suoi timor Sen veri*  
*Torna e fulmina il Ciel e grandineo*  
*Torna il capo alle spiche e i grani alteri*

*Sonetto Dimostrativo*  
Sopra il Concerto Intitolato  
*L'AUTUNNO*

**DEL SIG.<sup>RO</sup> D. ANTONIO VIVALDI**

**A** *Celebra il Vilanel con balli e Canti*  
*Del felice raccolto il bel piacere*  
**B** *E del liquor di Bacco accesi tanti*  
**C** *Finiscono col Sonno il lor godere*

**D** *Si ch'ogn' uno tralanci e balli e canti*  
*L'aria che temperata dà piacere.*  
*E la Straggion ch' invita tutti e tanti*  
*Dun dolcissimo Sonno al bel godere.*

**F** *I cacciator alla ner' alba à caccia*  
*Con corni, Schioppi, e cani corono fuore*  
**F** *Fugge la beba, e soguono la traccia;*

**G** *Già Spigettata, e laeta al gran rumore*  
*De' Schioppi e cani, ferdà muraeca*  
**H** *Languida di fugger, mà oppressa nuore.*

*Sonetto Dimostrativo*  
Sopra il Concerto Intitolato  
*L'INVERNO*

**DEL SIG.<sup>RO</sup> D. ANTONIO VIVALDI**

**A** *Aggravato tremar trà nevi algenti*  
**B** *Il Severo spinar d'erride Vento.*  
**C** *Correr battendo i piedi ogni momento;*  
**D** *E pol' Severchio gel batter i denti;*

**E** *Dansa al fiv i di quieti e contenti*  
*Mentre la pioggia fur bagina bon conto*  
**F** *Caminar Sopra l' ghiaccio, e à passo lento*  
**G** *Per timor di cader gorgone intenti;*

**H** *Gir forte s'druanidole, eader à terra*  
**I** *Di nuovo ir Sopra l' ghiaccio e correr forte*  
**L** *Si ch' il ghiaccio si rompe, e si discorre;*

**M** *Sentar uoir dalle ferrate porte*  
**N** *Sireco Borea, e tutti i Venti in guerra*  
*Quot' è l' uomo, mà tal, che ogni apporte*

25 • Sonety ke koncertům z „Le quattro stagioni“ (1725).  
Bibliothèque du Conservatoire, Bruxelles.

## La Primavera

Giunt'è la Primavera e festosetti  
 La salutan gli Augei con lieto canto  
 E i fonti spirar de' Zeffiretti  
 Con dolce mormorio scorrono intanto.

Vengon coprendo l'aer di nero amanto  
 E lampi, e tuoni ad annuntiarla eletti  
 Indi, tacendo questi, gli Augelletti  
 Tornan di nuovo al lor canoro incanto.

E quindi sul fiorito ameno prato  
 Al caro mormorio di fronde e piante  
 Dorme 'l Caprar col fido can a lato.

Di pastoral zampogna al suon festante  
 Danzan Ninfe e Pastor nel tetto amato  
 Di primavera all'apparir brillante.

## L'Estate

Sotto dura Staggion dal Sole accesa  
 Langue l'uom, langue'l gregge ed arde il pino  
 Scioglie il Cucco la voce, e tosto intesa  
 Canta la tortorella e'l gardelino.

Zeffiro dolce spira, ma contesa  
 Muove Borea improvviso al Suo vicino  
 E piange il pastorel perche sospesa  
 Teme fiera borasca, e'l suo destino.

Toglie alle membra lasse il Suo riposo  
 Il timore de' lampi, e tuoni fieri  
 E de mosche, e mossoni il Stuol furioso.

Ah che pur troppo i Suo timor son veri  
 Tuona e fulmina, il ciel e grandioso  
 Tronca il capo alle spiche e a'grani alteri.

## L'Autunno

Celebra il vilanel con balli e canti  
 Del felice raccolto il bel piacere  
 E del liquor di Bacco accesi tanti  
 Finiscono col sonno il lor godere.

Fà ch'ogn'uno tralasci e balli e canti  
 L'aria che temperata dà piacere;  
 E la Staggion ch'invita tanti e tanti  
 D'un dolcissimo Suono al bel godere.

I cacciator alla nov'alba à caccia  
 Con corni, Schioppi, e cani escono fuori  
 Fugge le belua, e Seguono la traccia;

Già Sbigottita, e lassa al gran rumore  
 De'Schioppi e cani, ferita minaccia  
 Languida di fuggir, mà oppressa muore.

L'Inverno

Aggiacciato tremar trà nevi argenti  
 Al Severo Spirar d'orrido Vento,  
 Correr battendo i piedi ogni momento;  
 E pel soverchio gel batter i denti;

Passar al fuoco i di quieti e contenti  
 Mentre la pioggia fuor bagna ben cento  
 Caminar sopra 'l giaccio, e a passo lento  
 Per timore di cader girsene intenti;

Gir forte, sdruzziolar, cader à terra  
 Di nuovo ir Sopra 'l giaccio e correr forte  
 Sin ch'il giaccio si rompe, e si disserra;

Sentir uscir dalle ferrate porte  
 Sirocco, Borea, e tutti i Venti in guerra  
 Quest' é 'l verno, mà tal, che gioja apporta.

Manželé *Klára* a *Petr Osolsobě* vyhověli mému přání (vyslovuji jim dík) a přeložili sonety takto:

Jaro

Nadešla Vesna a čas radovánek,  
 ptáci ji vítají veselým zpěvem  
 a studánky, když dechnou do nich vánky zefírů,  
 se sladkým zurčením přetékájí.

Hned nebe zahalí černým pláštěm,  
 vstup Vesny oznámí hromy a blesky;  
 hned zase utichnou a ptáci  
 se znovu dávají do luzného pění.

Na svěží louce porostlé kvítím  
 při milém šumění větví a stébel  
 dříme pasáček koz s věrným psem po boku.

Za zvuků syringy slavnostně tančí  
 s nymfami pastýř pod líbezným loubím  
 jara, jež v zářivé nádheře vzhází.

## Léto

V úmorném období slunečního žáru  
 umdlévá člověk i stádo, pinie létem hoří;  
 kukačka zakuká a jen se to rozlehne,  
 přidá se hrdlička a také stehlík svým zpěvem.

Zavane mírný zefír, avšak ten neklid  
 náhle přivolá severní vítr;  
 zapláče pastýř, úzkost ho svírá,  
 kruté bouře se bojí a toho, co má nastat.

Jeho znaveným údům nedopřeje odpočinku  
 strach z blesků a z krutých hromů  
 a z divého hejna much a komárů.

Žel, jeho obavy nejsou plané,  
 hřmí a blýská se a těžké krupobití  
 láme vzrostlé klasy zralého obilí.

## Podzim

Vesničan slaví tanci a zpěvy  
 s radostí šťastné dožínky  
 a mnozí rozjařeni Bakchovým mokem  
 užívají si, dokud je nepřemůže spánek.

Nechť ustane tanec a umlkne zpěv,  
 nechť konejší nás lehký, mírný vánek  
 a období, jež každíčkého zve,  
 ať užije si přesladkého spánku.

Za ranního rozbřesku vychází lovec  
 s rohem a puškou, psi vyrážejí  
 po stopě zvěři, jež před nimi prchá;

je vyděšena velikým hlukem  
 střelby a štěkotu, hrozí se ran,  
 uštvána úprkem, sevřena zmírá.

## Zima

Zkřehle se chvěť v mrazivém sněhu,  
 v nelítostném vání strašného větru,  
 pobíhat sem a tam a zimou podupávat  
 a v nezměrném mrazu cvakat zuby.

U krbu trávit klidné a spokojené dny  
 zatímco venku déšť všechno smáčí.  
 Opatrně kráčet přes led pomalým krokem  
 a bát se, aby se neprolomil.



Prudce se otočit, uklouznout, upadnout,  
znovu se postavit na led a rychle utíkat,  
jen aby nepraskl a nerozevřel se.

Cítit, že i přes zavřené a utěsněné dveře proniká  
Širocco, Boreáš a všechny zápasící větry.  
Taková je zima a takové jsou radosti, které přináší.

Při přečtení veršů nás napadne: Vivaldi ve svých čtyřech nejslavnějších koncertech se sólovými houslemi hojně využije *zvukomalby*; jako vzdělanec, jemuž jsou známy zásady poetiky, bude se snažit *onomatopoicky* přenést do hudby ony přírodní scény a výjevy ze života, které jsou ve verších popisovány. Inspiroval se útvarem *sonetu*, který byl v jeho době tolik oblíben. I *Jaroslav Vrchlický* k němu obracel zrak, neboť zíral k antice, k Itálii, k románským kulturám chtěje je obnovovat. Napsal dokonce *Sonet o sonetu*, tedy báseň, která končí apoteózou:

Já nevím? Svému následuji pudu.  
Ó formo Petrarky, ó formo Tassa!  
Ó kotvo v lásce, v zoufalství i trudu!

Nad zemskou vřdycky pozvedáš mne hrudu,  
a čím hruď rve se, zápolí a jásá,  
vše rájem v tobě – jiný sotva budu!

Dnes valem opouštíme techniku „obnověných obrazů“. Vrchlický ještě věřil v naprostou *životaschopnost formy sonetu*. Vivaldi jej chápal jako pevnou součást italské básnické tradice. Na „jeho“ sonetech o proměnách jednotlivých údobí roku ho zaujala především ona *zvukomalebná* uskupení, která přímo vybízela k přenesení do hudby. Vždyt *onomatopoeie* (z řec. *onomatopoiá* = tvoření slov) – toť verbum, které samo vzniklo napodobením zvuku. V uměleckém způsobu vyjádření je ona *zvukomalba* (jak my řecké označení překládáme) jedním z prostředků, jimiž možno zvýraznit jazyk „použitím slov, která svou zvukovou stránkou dokreslují zobrazovaný jev“ (Jaroslava Heřtová, heslo *Onomatopoeie*, in: Štěpán Vlašín /ed./, *Slovník literární teorie*, Čs. spisovatel, 2. vydání, Praha 1984, s. 256). Domovem je *zvukomalba* mj. i v hudbě. Udivuje, že náš *Pazdírkův hudební slovník naučný*, I, ed. Gracian Černušák, nákladem Oldřicha Pazdířka, Brno 1929, heslo „zvukomalba“ neuvádí, stejně jako nezařazuje heslo „onomatopoeie“. Toto opominutí možno vysvětlit nedůslednou excerpcí hudebněvědné a estetické literatury. Již Otakar Zich (*Symfonické básně Smetanovy. Hudebně estetický rozbor*. Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1924, s. 7–9) píše o zvukomalbě podrobně, ač – samozřejmě – uplatňuje i hlediska devatenáctého století. V odstavci *Zvukomalba* říká mj.: „Ze světa vnějšího může hudba zajisté nejsnadněji napodobiti zjevy *zvukové*. Ovšem nemůže tu jíti o napodobení zcela věrné, toho není hudba schopna, vyjímajíc několik málo případů, kde napodobí skutečné tóny, jako při zpěvu ptactva. Jinde musí zjevy napodobené /.../ více méně upravit, *stylisovati* právě tak, jako se stylisuje při nějakém ornamentu nejenom tvar květů a listů, ale i postavy zvířecí či lidské. Takováto *hudební stylisace* spočívá v tom, že

se zvuky celkem dosti neurčitě vyjádří zcela určitými tóny stupnice a že se jim dá zcela přesný rytmus. Stylisace tato – budiž to hned předem a pro všechny případy „hudební malby“ zdůrazněno – není jen prostředkem z nouze; význam její jest naopak kladný. Není úkolem umění vůbec a tedy ani hudby: napodobiti, nýbrž: tvořiti. Skladatel, stylisuje řečené zvukové zjevy v tónech, tvoří útvary, jež jsou nejen svým vzorům podobny, ale mají i svou vlastní hudební hodnotu, tj. jsou hudebně krásné, zajímavé, nové. Podobnost mezi zvukomalebnými útvary hudebními a jejich vzory vztahuje se především na dvě stránky: *sílu a zabarvení*. Proto lze nejlépe „malovati zvuky“ orchestrem, kde jsou rozmanité barvy nástrojové a dostatečné rozdíly v síle zvuku. Rachocení bouře, fíčení větru, bublání potoka atd. jsou nejznámější příklady. /.../ Jako zvláštní a celkem řidší případ lze uvést, kde se hudba snaží vylíčiti zrakové dojmy určitého druhu; tu ovšem nejde o podobnost zvukovou, nýbrž jen o jakousi náladovou obdobu.“ Pozoruhodně rozepisuje se Zich (tamtéž, s. 8) o *dušemalbě*. Z jeho textu vyjímáme: „Že hudba dovede výtečně líčiti duševní stavy lidské, ovšem nikoli myšlenkové, nýbrž jen *citové a snahové*, jest obecně známo a ceněno. I tato schopnost hudby založena je na podobnosti mezi rázem i průběhem hudby a citů lidských. Klidná a tichá hudba jest obrazem duševní pohody, rozbourěná jest obrazem vášně. Podle převahy konsonancí nebo disonancí lze odhadnouti, jde-li o cit libý či nelibý. /.../ Důležitou pomůckou dušemalby je skladatelům i podobnost mezi melodií a mezi řečí po stránce zvukové; poznámeť, jak známo, snadno, zdali kdo naříká nebo jásá, i když bychom obsahu jeho řeči nerozuměli. /.../ Je patrné, že řečenými prostředky dušemalebnými lze vylíčiti nejen určité duševní stavy, ale i celkový duševní ráz lidí, jednotlivců i skupin. /.../ Můžeme říci v takových případech, že jsou určité duševní stavy příslušnou hudbou *symbolisovány*. /.../ Užívaje prostředků zvukomalebných i dušemalebných, může skladatel, jak patrné, se značnou určitostí líčiti ve větších celcích i vnitřní děje, ať již přírodní či lidské. Jakási neurčitost zůstává jen právě v tom, kterého druhu je to děj. Slyšíme-li bouřlivou hudbu, může to býti buď líčení bouře přírodní nebo bouře duševní (hněvu, zoufalství). Jde-li o děje lidské, spadá ovšem často i vnější i vnitřní stránka v jedno. /.../ Vyjadřovací schopnost hudby, v předešlém vylíčenou, lze znamenitě zesílit a obohatiti užitím psychologického zákona vybavení na základě současnosti. Zvláště je důležité, že touto cestou lze s určitou hudbou sdružití představy jakékoli, dokonce i abstraktní. Máme-li s určitou hudbou spojenou určitou představu či myšlenku, vybaví se nám při každém dalším uvedení čili *citaci* této hudby. Podle toho, jak je provedeno to první spojení hudby s představou, lze rozeznávati dva druhy takovýchto hudebních citací“ – tu pak Zich již dotýká se problematiky širší, neboť hovoří o *citacích konvencionálních, autorizovaných* ap. Zichovo pojetí „zvukomalby“ i „dušemalby“ lze uplatnit i při hodnocení barokních a klasicistických postojů k našemu problému, přičemž ovšem dlužno podotknout, že Zich – žel – nebere v úvahu celou širokou problematiku *afektové teorie* a staré tzv. „*napodobovací*“ estetiky. Ba ani v rozsáhlých knihách o dějinách estetiky nenalezneme o afektové teorii a „napodobovací“ estetice 17. a 18. století zmínku. V bývalé Československé republice na vše zevrubně upozornil Pavol Polák (*Hudobnoestetické náhledy v 18. storočí. Od baroka ku klasicizmu*. Veda, vydavateľstvo SAV, Bratislava 1974), já pak jsem se těmito otázkami zabýval také (*Sloh a hudba 1600–1900*.

*Problémy, otázky, odpovědi*. 2. vydání. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno 1996, s. 18–27), přičemž vše spojuji i s otázkou výkladu hudebních děl autorů baroka a klasicismu (tamtéž, s. 28–34).

Osmnácté století, doba Vivaldiho, měla blízko v rozvíjení *symboliky* v hudbě (srov. Arnold Schering, *Das Symbol in der Musik*, Koehler & Amelang, Leipzig 1941). Symbol hraje svou roli v oblasti tzv. *podtextu* (tedy „druhého plánu“) a uplatňuje se hojně nejen v literatuře, nýbrž i v hudbě, divadelní hře, filmu apod. Osmnácté století mělo blízko k *rozvíjení symboliky v hudbě*. Zdůrazňovalo (nebo se alespoň pokoušelo o zdůraznění) těch prvků a postupů, které stály nad tónem a nad hudbou jako jakýsi *tvůrčí podnět* a jako *duchovní jádro* hudby samé. Symbolika samotná může být (podle Scheringa) buďto *vcitovací* nebo *představová*. Celkově vzato jde v oblasti *vcitovací symboliky* o to, že tóny nebo tónové skupiny projevují se jako odraz citových vztahů, zatímco v okruhu *symboliky představové* zprostředkuje sám zvukový obraz jistou (tu více, tu méně konkrétní) představu. Celá velká – a u nás ne dosti vzdělávaná – oblast *hudebních figur* a problematika hudby zvané „*musica poetica*“ jsou založeny na uplatnění symbolických postupů. Hudebník (interpret) i vnímatel našeho století k těmto symbolickým postupům namnoze již ztratili klíč, protože jsou až příliš výlučně odkojeni estetikou v podstatě romantickou. Nový svět v oblasti chápání staré hudby 18. století a doby bezprostředně předchozí skýtá výzkum vztahů například rétoriky a hudby, která v jisté fázi svého vývoje byla odrazem rétorických formulí a postupů. Poznání vztahů rétoriky a hudby vede ke zcela novým postojům například ve využívání zvukových skupenství instrumentálních v takových skladbách, které nejsou vázány přesným nástrojovým obsazením (jak dnes víme, je jich v 17. a 18. století naprostá většina, neboť provozování hudby počítalo s improvizacním zřetelem a prvkem v širokém diapazónu hudební interpretace, ba přímo byl tento „volitelný prvek“ přednesu považován za *conditio sine qua non*. Rétoricky pojatá interpretace směřuje k naprosto novým pohledům na frázování hudební myšlenky, jak na to na mnoha místech poukázal Nicolaus von Harnoncourt, jenž jako instrumentalista a dirigent patří k nejpřednějším *stylově* orientovaným hudebním interpretům děl staré hudby. Dochází poznáním zásad rétoriky k novým, diametrálně odlišným přístupům k interpretaci staré hudby než jak je znalo 19. století vyvíjející se v zajetí salónnosti a nadnesené romantické citovosti (srov. Nicolaus von Harnoncourt, *Das Musizieren mit alten Instrumenten – Einflüsse der Spieltechnik auf die Interpretation*. In: /sborník/ *Musica antiqua*. Colloquium Brno 1967, ed. Rudolf Pečman, Mezinárodní hudební festival, Brno 1968, s. 34–37).

Možno tudíž říci, že scestné jsou postoje těch, kdož uplatňují nehistoricky myšlenky a názory nynější doby a aplikují je například na 18. století. Hudbu 18. věku možno vysvětlit jedině na základě *přísného historického přístupu*, který by měl být východiskem každého badatelského úsilí a každého interpretačního činu nebo vnímatelského procesu. I tak stejně můžeme a musíme počítat s jistým průnikem názorů našeho času, neboť jsme lidé 21. století, kteří z minulosti vlastně vybírají jen to, co sami mohou využít a zúrodnit ve své prožívané přítomnosti, a tak jako tak budou vše posuzovat mírou člověka 21. století. Jde však o to, aby v procesu interpretace, vnímání a výkladu byl brán v potaz *historický zřetel* daleko více než před lety, neboť nám otevře bránu k pochopení minulosti, které – je-li

životné – splyne s bohatým tokem měnlivého umění dneška (srov. František Xaver Šalda, *O tzv. nesmrtelnosti díla básnického*. Otto Girgal, Praha 1928).

Byli jsme v Brně patrně první, kdo si u nás začali všimnout díla Antonia Vivaldiho a jeho vztahu k „*Figurenlehre*“. Slovenská absolventka brněnské muzikologie Edita Bugalová se pokusila s úspěchem ponořit do této problematiky, když na konferenci *Muzikologické dialogy 1978* referovala na téma *Figúry vo Vivaldiho koncerte „La Primavera“ z cyklu „Le Quattro stagioni“* (in: *Muzikologické dialogy 1978*, ed. Rudolf Pečman, Česká hudební společnost, Brno 1980, s. 57–66). Ukazuje se, že tedy Vivaldi a jeho tvůrčí metoda souvisí s naukou o *rétorických figurách* úže než by se na první pohled zdálo.

Pro tvůrčí metodu uplatněnou ve *Čtveru ročních dob* je pro Vivaldiho typické, že chce vše uchopit za chřtán, tak jako pozdější *Beethoven*. Jde ke kořenům, je výsostně konkrétní, a jako například myslitelé typu *Charlese Batteux* (1713–1780) nebo předtím již *Jeana Bapt. Dubose* (1670–1742), nepřipouštěl ani Vivaldi možnost *přesahů* nebo *nenaplnění normy* při studiu pojmu krásna. Oba tyto představitelé francouzské estetiky, vyvrcholující pak *Rousseauem*, řešili hlavně otázku vztahu přírody a umění. Vivaldi samozřejmě nebyl filozof a profesionální estetik. Ale podle dobově vžitých norem věděl, že umění má být *napodobením přírody*, i když ne otročským, přičemž dlužno připomenout, že nově je zvláště třeba řešit tezi, že příroda je učitelkou, umělec naproti tomu žákem. Umělec, žák přírody, může se od ní učit tak dobře, že ji může – a v pravém slova smyslu i musí – převyšovat a vytvářet dílo, které stojí *nad* přírodou. Obraz musí být dokonalejší modelu. To však předpokládá, že umělec přidává k „přírodnímu modelu“ další krásné prvky, tzn. *přízdobu*. Má na to tím spíše právo, že svým dekorativismem zdůrazňuje jisté společné rysy „modelu“ a „díla“. Rozvíjí antické náměty, má smysl pro okrašlování skutečnosti a tenduje k idealizaci. Umění je mu tedy jakousi *druhou skutečností*, je mu nositelem skrytých „věčných“ idejí. *Batteux* například (*Les beaux arts réduits à un même principe*, Paris 1746) považuje za základ k napodobování přírodu, jež je sama o sobě již „krásná“. Jedině ona může být měřítkem správnosti způsobu jejího napodobení.

Pravda, *italští myslitelé* nebyli tak důslední v otázkách napodobovacích principů, ale snad si také intenzivně uvědomovali, že jsou dědictvím platónské teorie o *mimesis*. A tu nutno opět připomenout *Vica*, který tolik zdůrazňoval význam obrazotvornosti pro umění. Příznačně vystihl *Vicův* přínos Francesco de Sanctis, když napsal: „/Vico/ hledá základ v přirozenosti člověka, jenž je dvojitý, duch a tělo. Je to psychologie, použitá na dějiny. Stanoví řadu psychologických norem, které nazývá ‚hodnotami‘ či ‚principy‘. Myšlenka je tato: člověk, jakožto bytost přirozená, dějstvue svými pudy pod tlakem svých potřeb, zájmů a vášní; ale v tom právě se rozvíjí jako bytost myslící, jako Duch, takže i v jeho nejhrubších a nejmotnějších výkonech objevuje se tato duševnost jakoby jakýsi pozastřený obraz, tucha. Kterýžto obraz se stává stále jasnějším podle toho, jak se duch stále více rozvíjí, až se nakonec myšlení projeví ve vlastní své formě a působí jakožto reflexe čili filozofie“ (Francesco de Sanctis, *Storia della letteratura italiana II*. A cura di Nicolò Gallo. Introduzione di Natalio Sapegno. /.../. Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino 1958. Citováno podle českého překladu Václava Černého: Francesco de Sanctis, *Dějiny italské literatury*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1959, s. 474).

Antonio Vivaldi napsal své čtyři koncerty o ročních dobách daleko dříve než byly publikovány a věnovány Jeho Výsosti *Václavu Morzinovi*. Svému hraběti je skladatel často informativně předehrával ve „stažené“ formě nebo mu interpretoval výrazné houslové pasáže z nich. Nevíme, zda *sonety* sloužily již předem jako předloha ke kompozici, nebo byly vytvořeny dodatečně až pro tisk děl. Z výše uvedené předmluvy to jednoznačně nevyplývá. Při četbě sonetů v původním vydání skladeb je nápadné, že například třetí koncert, *L'Autunno*, obsahuje ještě text *Sonetto Dimostrativo* (průkazný sonet), v němž se tzv. obsah zkráceně a v heslech objevuje znovu pod údaji uvedenými od A) až po G). Na levém okraji tedy nacházíme písmena, která pak odhalíme i v partituře na příslušných místech: A) Venkované slaví svými tanci a zpěvy dobrou úrodu; B) rozplamení se nápojem Bakchovým; C) jejich radostný rej končí spánkem; D) každý zanechá tanců a zpěvů, vane příjemný vzduch, doba jakoby každého zve k radostným postojům a ke sladkému podřimování; E) Zora vychází, lovci táhnou na honbu s rohy, puškami a psy; F) vítr věje, všichni sledují stopu; G) výstřely obluzují zvěř, stejně jako štěkání psů; je zasažena, stále obklopena nebezpečím, nemá síly k úniku, umírá.

Tento *Průkazný sonet* je dokladem toho, jak přistupoval Vivaldi ke zhudebnění. Uvědomoval si, že verše sonetů navozují určité přesné situace. Tyto výrazné okolnosti podněcují autora k přesnému zhudebnění, my bychom řekli podle zásad „napodobovací“ estetiky. Napadne, že podobně postupoval ještě *Antonín Dvořák*, když zhudebňoval podněty z *Erbenových* básní při kompozici svých programních děl. I on sledoval *Erbenovy* verše takřikajíc krok za krokem. Nenávistná kritika mu to pak vytykala, neboť prý se nepovznášel nad text básnické předlohy a málo postupoval podle principů umělecké stylizace. Ale u Vivaldiho se pohybujeme v 18. století, které doporučovalo, nechci říci předepisovalo, „přesné“ zhudebňování předlohy. Vivaldi se tedy přiklonil plně k zásadám „napodobovací“ estetiky odvozeným z *mimesis*. Při zhudebňování výjevů hojně využíval zvukomalebných postupů, jejichž principy jsme citovali výše vycházejíce z pronikavých formulací estetika *Otakara Zicha*. U Vivaldiho dominují sólové housle, které při tanci venkovanů zasahují v odvažných dvojhmatech (poznáváme, že *Corelli* se dosud oněm dvojhmatům vyhýbal). Vivaldi jde ve svém „napodobovacím“ úsilí dokonce tak daleko, že v onom sólovém vstupu houslí označí v partituře, že na určeném místě vystupuje *L'Ubriaco* (Opilec); pod slovem *L'Ubriaco* nalezneme ještě Vivaldiho vysvětlení: *E del liquor* (Z likéru). Tuto situaci „líčí“ housle; rozložené akordy se rozprostírají takřka ve třech oktávách, nastupují dvaatřicetinové běhy, trioly v šestnáctinách, řetězce trylků apod. – vše v nesourodém nakupení. Nade vším přece jen převládá *tanec venkovanů* v „tutti“. I v dalším sólovém místě nacházíme slovo *L'Ubriaco*, opilec je tedy dále hudebně charakterizován. Při letmém pohledu na věc by se mohlo zdát, že Vivaldi je „naturalista“, ale my vše vysvětlujeme jeho snahou být *co nejkonkrétnější* při zhudebňování příslušných výjevů. I Vivaldi je si ovšem vědom, že hudba tu nepřenáší a neprezentuje konkrétní výjevy, nýbrž že se musí podrobit, pokud chce zůstat hudbou, zásadám *hudební stylizace* Vivaldiho doby. V celém koncertu se Vivaldi projevuje jako smělý synkopik. Přehršel výrazových pokynů provází hudebníky i jejich sólistu. Do protikladu je postaven zemitý tanec rozjitřených vesničanů, a vlastní vývoj

sólového partu. Taneční „ritornel“ poskytuje *pevný rámec* celému dílu, zatímco individualizovaný sólista rozvíjí *improvizační postupy*, jimiž dokresluje tzv. děj v koncertě *Podzim*. Objevují se dokonce *Ubriachi dormienti* (Spící opilci) v krátké vsuvce, která představuje spánek. Podobně postupuje Vivaldi i ve svých jiných dílech, která označil jako *La Notte* (Noc). Zmiňovali jsme se o nich výše při jiné příležitosti. Význačný v *Podzimu* je onen oddíl, který představuje vlastně loveckou scénu (*La Caccia*). Převládají opět „lidové“ inspirace, melodika je zhusta fanfárová.

V tomto díle Vivaldi předvedl své mistrovství programního skladatele. Prezentovali jsme je na příkladě koncertu označeného názvem *Podzim*. Při našich úvahách nám nejde o naprosto minuciózní „rozbory“, které by se jistě nevyhnuly popisnosti. Jde nám o zachycení a charakteristiku *Vivaldiho tvůrčích postupů*, které ovšem promítáme do kontextů širších, také estetických. Nyní bude oprávněné, pokusíme-li se přiblížit celou čtveřici Vivaldiho nejrozšířenějších a také nejpopulárnějších houslových koncertů několika stručnými vstupy, které ovšem nehodlají být ničím jiným než *panoramatickým* pohledem.

#### Concerto E dur, „La Primavera“, RV 269

*První věta* díla (*Allegro*, 4/4 takt) je držena v ritornelovém úzu. Zahajuje ji rozjásané „tutti“.



Přišlo jaro. Vivaldi ještě nezná „druhé téma“, a tak další motivickou skupinou pro něho je zkrácený ritornel ze středního sólového úseku houslí, které neustále „zápasí“ s celkem ripienistů:



Z nich vyniknou troje housle, které mají ilustrativní funkci, neboť v řetězcích svých staccat hodlají „napodobit“ zpěv ptáků.



Ritornel je vystřídán úsekem v pianu: šestnáctinový pohyb houslí má „hudebně líčit“ tekoucí pramínky vodní i ševlení větříku. Objeví se úsek ritornelu, který je zkrácen jen na tři takty. Jde tu o přechod k forte, neboť je nyní líčen náladový

obrázek, jenž představuje bouři. Tremola ripienistů jsou „hudební náhradou“ za hromy a blesky. Sólista doplňuje ripienisty rychlými stupnicovými pasážemi, které jsou modifikovány do „synkopicky“ působících triol rozloženého trojzvuku. Hle, opět udeří hrom! Krátké „tutti“ ritornelu vede zase k radostným náladám. Zpěv ptáků (jejž jsme poznali v prvním sólu principiálních houslí) dominuje. Zvedne se opět „tutti“ ze začátku, přičemž dochází k jeho mollové alternativě. Sólový houslista však vše převede do jásavého durového tónorodu; bohatě přitom využije figurativního (tedy vlastně improvizativního) způsobu vyjádření. Druhá motivická skupina ritornelu ukončuje celou větu v pianu. Zjasněná jarní nálada zvítězila.

*Largo* (druhá věta koncertu, psaná ve 3/4 taktu) představuje jednoduchou písňovou formu. Vivaldi vypouští basové nástroje. „E quindi sul fiorito ameno prato / Al caro mormorio di fronde e piano / Dorme 'l Caprar col fido can a lato“ („Na svěží louce porostlé kvítím / při milém šumění větví a stébel / dříme pasáček koz s věrným psem po boku“). Ano. Verše příslušného sonetu nás vedou. Hudebně exponuje Vivaldi své nástroje rozmanitým způsobem. Svěřuje jim odlišné úkoly. Ripienisté zpřítomňují svými šestnáctinovými rytmy švelení listí, rozpuk květů. Z hudební skupiny vystupuje viola, která zdůrazněně i poněkud rozháraně evokuje poštekávání psa. Vše je jakoby rytmicky statické. Máme dojem, že se vše také naprosto uklidnilo. I „violino principale“ notuje melodii ukolébavky. Pasáček koz usíná.

*Závěrečná věta* (*Allegro* ve 12/8 taktu) je pojata jako tanec venkovanů (*Danza pastorale*). Opět objevujeme ritornelový půdorys. Vše se raduje z příchodu jara. „Di pastoral zampegna al suon fesrante / Danzar Ninfe e Pastor nel tetto amato / Di primavera all'apparir brillante“ („Za zvuků syringy slavnostně tančí / s nymfami pastýř pod líbezným loubím / jara, jež v zářivé nádheře vzchází“). Čtyřikrát zazní ritornel. Je transformován, modifikován, ke konci věty dokonce přeložen do mollové tóniny. „Hlava“ ritornelu má taneční charakter italského tance *siciliana*.



Třemi sólovými epizodami prochází sólista. Naskytá se mu bohatá možnost k uplatnění virtuozity, která však není pojmána samoúčelně, nýbrž plně napomáhá programnímu cíli věty. Virtuózní pasážová technika, bohaté figury apod. tvoří kontrast k vícehlasým partiím, v jejichž podhoubí zaslechneme mj. hlas pastýřské píšťaly a dud; vše je exponováno na podkladu, který tvoří nejnižší (*bourdonově* zaměřený) bas.

### Concerto g moll, „L'Estate“, RV 315

*První věta* (*Allegro non molto* v 3/8 taktu) překvapí pianissimem a častými pauzami. Jako by její vstupní ritornel asociativně charakterizoval letní den. Je dusno, lidské síly



jsou zřejmě ochromovány. Také sólo houslí, vsunuté do ritornelu, je v rovném taktu, tedy v taktu čtyřčtvrtovém. Všude vládne unavující klid. Sólový houslista je doprovázen pouze kontinuálními nástroji. Napodobí ve vpravdě volném způsobu virtuózně hlas kukačky, avšak nikterak nenaruší tíživý, klidný tok hudby. Po zkráceném ritornelu imituje sólový houslista zpěv hrdličky a stehlíka. Vysoké polohy smyčců mají líčit náladu, kdy v krásné přírodě vějí sladké, vlažné větry. Hudebníkům pomáhá triolový rytmus a tečkované repetice v šestnáctinotónových hodnotách i v důmyslném odstupňování dynamiky. „Zeffiro dolce spira, ma contesa / Muove Borea improvviso al Suo vicino / E piange il pastorel perche sospesa / Teme fiera borasca, e'l suo destino“ („Zavane mírný zefír, avšak ten neklid / náhle přivolá severní vítr; / zapláče pastýř, úzkost ho svírá, / kruté bouře se bojí a toho, co má nastat“). Drasticky, nezprostředkovaně, rozprostrou se všude řetězce dvaatřicetinových hodnot. Praskají, syčí, bobtnají. V bohatých figuracích je nyní líčena bouře. Krátký ritornelový úsek, přednášený v pianisimu, vede k rozsáhlému sólu. Chromaticky stoupavě nesená linie basu, kterou zdobí akordy kontinuálních instrumentů, podporuje hlas sólových houslí, hlas žalně laděný. Přibližuje nám slzícího venkovského mladíka, který se bojí bouře a strachuje se o svůj další osud.



Furiózně zakončí „tutti“ celého ansámblu onu tesknou náladu. Všichni hudebníci se vzhopí k bojovnému projevu. Ani se nenavrátní k hudební myšlence ritornelu, poslední taktý vstupní allegrové věty hrají „all'unisono“ směřující vítězně k jejímu konci.

*Druhá věta* (ve čtyřčtvrtním taktu) je „rozhovorem“ mezi dvěma oddíly. Jeden je označen „Adagio e piano“, jiný „Presto e forte“. Rolníci a pastýřové nedosáhnou ždaného klidu. Zpěv adagiový v sólových houslích je přerušován tečkovanými šestnáctinovými skupenstvími ripienistů: Mouchy a jiný hmyz zneklidňují unavené lidi. Úderné šestnáctiny na tónu *g* (hrané „Presto e forte“) evokují, jako by na nebi šlehalý blesky, křižovaly se. Srážně, neústupně, tvrdě jsme připravováni, že nastane nečas a boží dopuštění.

Ve *třetí větě* (*Presto* v taktu 3/4) běsní nepohoda. Bázeň, strach, stísněnost lidí, jejich starost, se naplňují; neboť obava lidského hejna není bezdůvodná: „Ah che pur troppo i Suo timor son veri / Tuona e fulmina, il ciel e grandioso / Tronca il capo alle spiche e a'grani alteri“ („Žel, jeho obavy nejsou plané, / hřmí a blýská se a těžké krupobití / láme vzrostlé klasy zralého obilí“). Tremolo, stupnicové postupy, rozložené trojzvuky, vznícené basové figury, přehršel pasáží v sólových houslích – jako je *bariolage* (= rychle se opakující výměna strun), hra ve vysokých polohách apod. – to jsou výrazově technické prostředky,



jichž Vivaldi použil při koncepci tohoto úchvatného finále, které je ovšem vystavěno v jasné a přehledné ritornelové formě. Čtyřem sólistickým a samozřejmě kontrastujícím epizodám nepřísluší, aby narušily formu. Jejich programní charakter inspiruje skladatele k uplatnění virtuózních, až orgiastických, prostředků. Věta působí jako strhující projev kompozičního mistrovství, jež bohatě čerpá také z nově pojímané funkce *zvukové barvy*, která tu má též mj. i architektonický význam.

### Concerto F dur, „L'Autunno“, RV 293

Šestnáctitaktový ritornel zahajuje *první větu* (*Allegro*, 4/4 takt) – zdá se, jako by byla inspirována rytmicko-melodickou fakturou dobového lidového tance:



Melodika je jasně periodizována. Přímou nabízí, aby byla prezentována *echovým* způsobem, tj. na základě využití silového kontrastu *forte* a *piana*. Sólový houslista převezme motiviku ritornelu, ale vede ji ve dvojmatech. Skupina „tutti“ odpovídá prvním závanům ritornelu. V sonetu se praví: „Celebra il vilanel con balli e canti / Del felice raccolto il bel piacere“ („Vesničan slaví tanci a zpěvy / S radostí šťastné dožínky“). Po tomto rozpuku formy začne uchvacovat první sólistický úsek. My jsme se mu již věnovali výše, ale nyní jej posuzujeme, stejně jako další skladatelovy programní kreace, z hlediska hudební výstavby. K líčení Opilce, tedy kreatury *L'Ubbriaco*, užije Vivaldi rozložených akordů, které se rozprostírají takřka ve třech oktávách. Srovnávat v tom ohledu Vivaldiho s jeho vzorem, *Arcangelem Corellim*, by vlastně k ničemu nevedlo, neboť náš Mistr představuje již jinou, mladší generaci, která obdivovala hru ve vysokých polohách, k nimž vznešený Ottoboniho spolupracovník dosud nedospěl. Vivaldi směle uplatňuje i rytmické hodnoty nižší a nižší, takže jakoby máme dojem, že nikoliv *Bach* si vzal vzor z Vivaldiho techniky, nýbrž Vivaldi naproti tomu z *Johanna Sebastiana Bacha*. I lipský Mistr drobí ve svých *Braniborských koncertech* rytmické hodnoty krajním způsobem. Doba byla okouzlena houslovou virtuozitou (*Bach* – ale i Vivaldi – našli podněty i v díle *Biberově*). Vivaldi, opěvaný mistr houslí a světově proslulý virtuos, obohacuje nyní dvaatřicetinové běhy o řady po sobě postupujících triol v šestnáctinách. Odvážně kupí řetězce trylků s nastupujícími osminami sólové partie houslí. „Potácející se“ šestnáctinové vstupy jsou vystřídávány stupnicovými postupy mollovými, které nastupují tehdy, když síla a vnímavost Opilcova ducha klesá. Roztrhané cary melodie připomínají jejich inspiraci melodickým bohatstvím ripienistů. I taneční epizoda venkovanů zní nyní poněkud „podroušeně“, neboť je exponována v moll. Navazující sólo houslisty znásobuje hudebně charakteristiku opilého člověka. Následující „tutti“ přináší tematické rozšíření. Vivaldi nasazuje synkopizující motiv, který je pro něho typický i v celé řadě jeho dalších koncertantních skladeb. Pulzující tempo je náhle přerušeno označením „Piano e larghetto“. Doprovodné kontinuální nástroje umlkají. Melodický tok houslí se zpomaluje a utkví posléze na *fermatě* (koruně),

tj. na pomlce bez přesného výměru. Všichni, Opilec i alkoholem znavené lidské stádo, nacházejí únik ve spánku. Jsou náhle probuzeni *Allegrem* z počátku věty. Opět vstupuje do hudebního dění ritornel venkovanů, ritornel taneční, a zakončuje větu.

Scénou pospávajících opilců byl Vivaldi zřejmě zaujat, neboť i *druhá věta* (*Adagio molto*, 3/4 takt) je jimi nepřímo ovlivněna. Sám osvětlující nápis věty nám vše vysvětluje. Smyčce hrají s dusítky. Odvíjí se zvuková plocha vybudovaná na principu postupně nastupujících hlasů. Vše směřuje ke klidu, jenž má být *harmonický*. Principiálním houslím je svěřena modulující mezivěta bez ryze virtuózních aspektů.

*Finale* (*Allegro* v 3/8 taktu) je označeno jako „La caccia“, tedy „Lov“. Motivika nabude fanfárového charakteru. Jakoby se ozývají zvuky parforsních loveckých rohů. Základní melodii určuje vstupní ritornel:



Sólové housle vstupují do jeho druhého oddílu. Opět je prezentuje dvojhmatová hra a *arpeggia*. Obě sólové epizody následuje poněkud zkrácený ritornel. Nítí nás vše, avšak vše nás také rozradostňuje. Začíná pravá *scéna lovu*. Vzrušivé šestnáctinové trioly a běhy ve dvaatřicetinách nyní zpřítomňují unikající lesní zvěř. Hudebně se tu vyskytne něco, co bychom mohli nazvat „rytmizované crescendo“; smyčce jím charakterizují poraněnou zvěř, která se zmítá mezi výstřely pušek a štěkotem smečky psů. Vivaldi si uvědomuje, že by mohl příliš rozšířeným programovým líčením lovecké scény přece jen narušit stavbu věty. Proto dvakrát vsune zkrácený ritornel s jeho pregnantní tematikou tzv. hlavního motivu. Opět se tedy upevňuje forma sólového koncertu. Poslední sólo principiálního houslisty přerušují stále ripienisté. Rytmus jsou spojovány s decrescendem a s krátkými, jakoby dýchavičnými běhy. Těžce zraněná zvěř podléhá: „Già Sbigottita, e lassa al gran rumore / De'Schioppi e cani, ferita minaccia / Languida di fuggir, mà opressa muore“ („Je vyděšena velikým hlukem / střelby a štěkotu, hrozí se ran, / uštvána úprkem, sevřena zmírá“). Ritornel je nyní transformován ve své motivické návaznosti. Ukončuje dílo tanečním vznosem.

### Concerto f moll, „L'Inverno“, RV 297

Nyní dosahuje Vivaldi patrně vrcholu v líčení mimohudebních, tedy programních, inspirací. Mistrovsky jsou tu rozvíjeny prostředky ke zvukovému (hudebnímu) uchopení a umělecké transformaci zimy, která jako třesoucí se kostlivec ohrožuje člověka. Vstupní ritornel *první věty* tohoto koncertu (*Allegro non molto* ve 4/4 taktu)

The image shows a musical score for strings and brass. The top system features a Bassoon (Br.) part with a melodic line and a Bassoon Contrabass (B.c.) part with a rhythmic accompaniment. The bottom system features two Violin parts (Viol.I and Solo-Viol.) with trills and a Violin II (Viol.II) part with a rhythmic accompaniment.

je inspirován árií z vlastní opery *Siroe, Ré di Persia*, RV 755, Anh. 54: „*Gelido in ogni vena*“ („Ledová je každá žíla“). Vidíme, že Vivaldi postupuje tímtež způsobem jako například *Georg Friedrich Händel*, který neváhal použít svých věhlasných melodií v rozmanitých kontextech své tvorby (z opery nebo oratoria přecházely příkladně do nástrojových skladeb nebo naopak). Od 12. taktu první věty svého koncertu počíná Vivaldi hudebně charakterizovat strašlivý víchor. Dvaatřicetinové figury zvukomalebně doslova fičí. Jsou několikrát přerušovány „ledovou“ hlavou ritornelového motivu a vedou nás k rytmicky vypjaté, chvějivé a třesoucí se motivické skupině ripienistů, kteří hudebně revokují virtuózní sólo houslí: „*Aggiacciato tremar nevi argenti / Al Severo Spirar d'orrido Vento, / Correr battendo i piedi ogni momento; E pel soverchio gel batter i denti;*“ („Zkřehle se chvěv v mrazivém sněhu / v nelitostném vání strašného větru, / pobíhat sem a tam a zimou podupávat / a v nezměrném mrazu cvakat zuby“). Do věty je vrženo tremolo smyčců, které symbolizuje ničivý vítr. Zahustí je však sólista a ústí do chladného, jakoby „ledového“ ritornelu.

The image shows a musical score for strings. The top system shows a Violin I part with a melodic line and a Violin II part with a rhythmic accompaniment. The bottom system shows a Violin I part with a melodic line and a Violin II part with a rhythmic accompaniment.

Poslední sólistův oddíl je podpořen violou, která postupuje ostinátně opakovanými osminami, zatímco housle ripienistů mají předepsány šestnáctiny. Až naturalisticky Vivaldi napodobí, podle staré „napodobovací estetiky“, cvakat zubů. Příkladně poznámku „*Batter li denti*“ („Klapání zubů“). Sólové housle vybaví akusticky „realistickými“ tremolovými pasážemi ve dvojhmatech, které jsou vedeny ve dvaatřicetinách. Podupávání nohama, které jsou namrzlé, vtělil skladatel do závěrečného „*tutti*“. Opustí princip následného opakování, neboť nenaváže tematicky na vstupní ritornel první věty.

*Střední věta* (*Largo* v Es dur, psané ve 4/4 taktu) má třídílnou písňovou formu. Hudebně představuje jakousi domácí idylu, neboť jsme unikli nebezpečí zimy. Venku to zachvívá větrem, prší dokonce, ale my jsme spokojeni, neboť nás zahřívá krb. Sólové housle spolu s violami přednášejí blaženou melodii, zatímco pizzicata ripienistů ozvukem připomínají, že přivaly deště dosud neztlumily svou intenzitu.

Ve *třetí větě* (*Allegro* v 3/8 taktu) Vivaldi nereflkuje na vstupní ritornel. Větu zahajují sólové housle. Vznášejí se nad dlouze drženým basovým tónem. Mají zpřítomnit zákruty a figury bruslaře.



„Tutti“ naváže na sólistu, ale jaksi zmírní jeho pohyb. Bruslař má strach, že upadne. Hudební téma se jakoby „obrací“, „otáčí se“; bruslař přece jen upadne:



Avšak následující rozměrný sólový oddíl navenek nasvědčuje, že povstal bez zranění a počíná opět ve svěžím tempu bruslit. Figury sólových houslí jsou vedeny ve vypjatě virtuózním tónu. Bruslař udivuje svými skoky, ale led se přece jen prolomí:



Náhle (*Lento*) uklidňuje se vše vánkem jihovýchodního větru zvaného *sirocco*. K uklidnění přispěje i severní vítr *borea*. Hudebně nyní nastupuje *Allegro*, aby opět prezentovalo sólové housle ve dvaatřicetinových bězích. Tremolo ripienistů sólistovi kontrapunktuje. Cílí však do závěrečného „tutti“: „Quest' é 'l verno, mà tal, che gioja apporte“ („Taková je zima a takové jsou radosti, které přináší“).

Jako bych viděl všechny ty *beckmessery*, kteří mi nyní vytýkají, že můj výklad a popis čtveřice koncertů *Le Quattro stagioni* je *hermeneutický* a že neodpovídá „moderním“ požadavkům rozboru. Oponuji: Děláme velkou chybu, že na výklad a analýzy staré hudby klademe dnešní měřítka. Jsem zastáncem názoru, že každé

dílo musí být vysvětlováno z pozic doby, ve které vzniklo. Pak také plně pochopíme i jeho historické zakotvení. Soudím, že tedy plně nechápeme *Hermannna Kretzschmara*, když mu vytýkáme rozkošatělost a mimohudebnost jeho hudebních výkladů. Kretzschmar byl znalec zejména benátské opery a předobře věděl, že jest třeba dáti staré hudbě, což její jest, když ji vykládáme a přibližujeme vni-mateli. Všechny ty „modernizující“ přístupy jen vše zatemňují, neboť jejich nositelé považují starou hudbu jen za jakýsi *podnět* dnešku. Starou hudbu však plně pochopíme, budeme-li brát hlavně zřetel na její *historické zakotvení*.